

Chapter VII

Die Ethische Dimension des Ornaments^{*,1}

Die folgenden Überlegungen sind Teil meiner langen Beschäftigung mit dem Ornament, die sich insofern praktisch zwangsläufig ergab, als man es in meinem Fachgebiet, der Kunst moslemischer Länder und Kulturen, stets mit immer schon unter dieser Kategorie begriffenen Objekten und Motiven zu tun hat, ganz gleich, welcher künstlerischen Technik man sein Augenmerk widmet.² Und ich werde mich auch weiterhin mit dem Ornament beschäftigen, denn ich habe nicht das Gefühl, ich hätte mir oder anderen zufriedenstellend erklärt, wie dieser allgegenwärtige, von uns als "Ornament" bezeichnete Bereich der Kunst zu begreifen ist, welche Funktion er in der Vergangenheit zu erfüllen hatte und welche er heute erfüllt. Man hat oft die Meinung vertreten, die formalen Kombinationen des Ornaments seien Ausdruck einer intellektuellen oder ideologischen Doktrin: einer Ablehnung jeglicher Repräsentation, entweder um der Idee des Göttlichen als dem einzigen Schöpfer allen Lebens Genüge zu leisten, oder aus einer tiefverwurzelten menschlichen Furcht heraus, gegenständliche Formen könnten vielleicht zum Leben erwachen. Aber diese Erklärungen sind ziemlich unbefriedigend, denn wer außer einem pedantischen Gelehrten käme wohl angesichts der phantastischen Beispiele islamischer Kunst auf den Gedanken, wenn der Mensch solch ungewöhnliche und unnatürliche Formen erfinde, sei Gott in der Tat der einzige Schöpfer. Und wenn es auch Anhaltspunkte dafür geben mag, daß jede Kultur eine Furcht vor der Repräsentation kennt, so muß Kunst deshalb noch lange nicht notwendigerweise dekorativ sein.

Sucht man nach einer Alternative zu einer auf historischer und anthropologischer Ikonologie basierenden Erklärung, so gerät man beim Studium der kunsttheoretischer Schriften, die nach der Renaissance entstanden und

* First published in Isabelle Frank and Freia Hartung, eds, *Die Rhetorik des Ornaments* (Munich, 2001), pp. 59–75.

¹ Dieser Text entspricht weitgehend meinem während der Tagung gehaltenen Vortrag. In Anbetracht der Tatsache, daß es sich um vorläufige, an mehr oder weniger zufällige Beobachtungen anknüpfende Überlegungen handelt, wurde die Zahl der Anmerkungen und Illustrationen auf ein Minimum beschränkt.

² Siehe Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament* (Princeton, 1992).

sich alle in erster Linie mit der abendländischen Kunst beschäftigten, in einen Mahlstrom unterschiedlicher Theorien über das Ornament, von Vorurteilen pro und contra. Dieser konträre Diskurs, der am Ende des 19. Jahrhunderts mit besonderer Schärfe geführt worden war und in Riegls leidenschaftlich vorgetragenen, aber zugleich überaus schwerfälligen logischen Analysen und Schlußfolgerungen seinen Höhepunkt erlebt hatte, ist in den letzten beiden Jahrzehnten, wenn auch weniger leidenschaftlich geführt, wieder in Gang gekommen – wobei sich das Interesse nun allerdings mehr auf die Kunst der Vergangenheit. Außerdem hat Ernst Gombrich Ende der siebziger Jahre einen zweifellos meisterhaften, aber dennoch [60] oft ebenso komplizierten wie komplizierenden Überblick über das Ornament vorgelegt, der von einem ganz anderen Forschungsansatz ausgeht.³

Im folgenden wollen wir uns mit einem besonderen Aspekt des Ornaments beschäftigen, der mit Problemen verbunden ist, die mit dem Wesen der Kunst im allgemeinen zusammenhängen. Aber auch wenn das hier behandelte Thema philosophische Relevanz besitzt, ist mein Hauptinteresse doch das eines Historikers: eines Menschen, der die Vergangenheit zu verstehen sucht, indem er (unter anderem) erkennt, auf welche Weise wir die Artefakte sehen, mit denen wir umgehen, und welche Voraussetzungen und Annahmen im Spiel sind, wenn wir Kunstwerke betrachten und beurteilen. Ich befaße mich nicht mit der aktuellen Praxis der Kunst, nur mit den Prinzipien, die Historiker und andere später aus einer solchen Praxis ableiten könnten. Ich bin weit mehr daran interessiert, wie Artefakte begriffen werden, die vor langer Zeit an fernen Orten geschaffen wurden, als daran, die zeitgenössische oder zukünftige Kreativität in der westlichen Kunst zu verstehen oder mitzugestalten, wie es bei vielen neueren Arbeiten über dieses Thema der Fall war. Historiker sollten gegenüber dem Gegenstand ihres Interesses idealerweise eine neutrale Einstellung haben, distanziert wie ein sezierender Pathologe; Kritiker hingegen sind Liebhaber mit leidenschaftlichen Überzeugungen. Wie weit man diese Unterschiede zwischen Geschichte und Philosophie oder Kritik treiben sollte, ist hier nicht zu entscheiden. Diese Präliminarien sollen lediglich klären, in welchem Zusammenhang meine Überlegungen zu sehen sind, die sich auf Beobachtungen an zwischen dem 7. und dem 10. Jahrhundert geschaffenen Artefakten aus dem heutigen Mittleren Osten stützen – Artefakte, die sich im Laufe der Jahrhunderte zu einer viele chronologische und regionale Dialekte aufweisenden visuellen Sprache entwickelten und schließlich für eine kleine Schar von Autoren und Künstlern zu einem dauerhaften Gegenstand der Bewunderung und der Aufmerksamkeit wurden. Wie sehen wir diese Artefakte, und wie interpretieren wir sie?

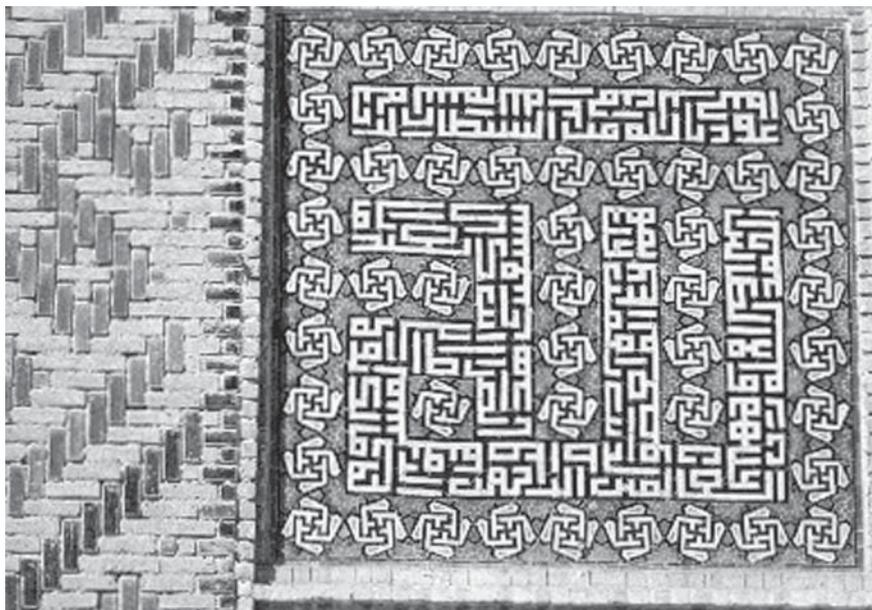
Die klassischen und traditionellen Arbeiten über das Ornament waren in erster Linie damit beschäftigt, grundlegende Taxonomien aufzustellen,

³ Siehe Ernst Gombrich, *The Sense of Order* (Oxford, 1979).

die verschiedenen Formen in getrennte Gruppen zu klassifizieren, die man benannte und mittels einer Zeichnung exemplifizierte. Das Resultat waren mit großen und für gewöhnlich vorzüglich gezeichneten Beispieltafeln illustrierte Handbücher. Die Begriffe, mit denen man die Ornamenttypen bezeichnet hat und noch heute bezeichnet, sind in der Regel deskriptiv: Eierstab, Akanthus, Weinranke, Rosette, geometrische Formen aller Art, etc. Wie es scheint, verspürt der Mensch, zumindest in seiner gelehrten oder pedantischen Spielart, von Natur aus die Notwendigkeit, alles, was er sieht oder tut, in säuberlich voneinander getrennte Linnésche Kategorien oder Typen einzuordnen. Zudem scheint er auch von Natur aus zu der Annahme zu neigen, alle derartigen Typen oder Beispiele seien Teil einer Geschichte, einer linearen Entwicklung, was dazu führte, daß die Beschäftigung mit dem Ornament stets bemüht war, auch eine Chronologie der [61] individuellen Typen aufzustellen. Dazu gehörte auch die Aufgabe, auftretende Modifikationen von Standardformen zu identifizieren und zu bestimmen, welche dieser Modifikationen praktisch irreversibel wurden und auf quasi automatische Weise Verwendung zu finden begannen – als ob Entwicklungen und Veränderungen im Bereich des Ornaments, vielleicht in aller Kunst, zu irgendeinem Zeitpunkt Teil des genetischen Codes würden, mit dem oder in dem ein Künstler oder Kunsthandwerker arbeitet.

Die Historiographie des Ornaments bestand daher lange Zeit und besteht auch heute teilweise noch immer darin, Abstammungslinien aufzustellen und Evolutionsschemata zu konstruieren. Diese Evolution kann in zwei Richtungen verlaufen, entweder hin zur Abstraktion beziehungsweise Vereinfachung oder weg von ihr, je nachdem, welche Position man hinsichtlich der Frage vertritt, ob Formen zunächst einfach sind und dann komplizierter werden oder zunächst einen komplexen Differenzierungsreichtum aufweisen und dann im Laufe der Zeit unnötigen Ballast abwerfen. In vielen Arbeiten zur Kunst vor der Zeit der Renaissance hat man Kunstwerke auf dem Weg über das Ornament datiert, und zwar aufgrund der Annahme, im Vergleich zur darstellenden oder gegenständlichen Kunst, deren Konstruktion und Komposition aus vielen, oft sehr komplexen Kräften resultiert, sei das Ornament offenbar ein fast automatischer Reflex, spontan und spielerisch geschaffen, statt mit Vorbedacht und Ernsthaftigkeit. Das öde Kapitel der "Kapitellologie" hat die Chronologie der korinthischen und Kompositkapitelle in der Spätantike auf eine Weise präzisiert, die nur von sehr begrenztem Nutzen ist. Mit der Verwendung ornamentaler Motive nicht mehr nur zur Beschreibung, sondern auch zur Datierung von Objekten in einer evolutionären Aufeinanderfolge erhielt die ursprünglich schlicht deskriptive und in erster Linie visuelle Terminologie der Ornamentforschung eine ethnische, nationale und, in neuerer Zeit, politische und ideologische Färbung. Man fügte den deskriptiven Begriffen Modifikatoren wie "ägyptisch", "sarazenisch", "italienisch" oder "barbarisch" hinzu – mit dem Resultat, daß Formen oft lange nach ihrer Entstehung Bedeutungen beigelegt werden, die ihr Schöpfer nicht unbedingt erwartet oder für wünschenswert

I
Wandverkleidung
aus Ziegeln und
Fayencefliesen
eines Heiligtums
nahe Yazd in Iran



gehalten hätte und die allein dem Interpreten und Betrachter eines Kunstwerks nutzen und von ihm genutzt werden.

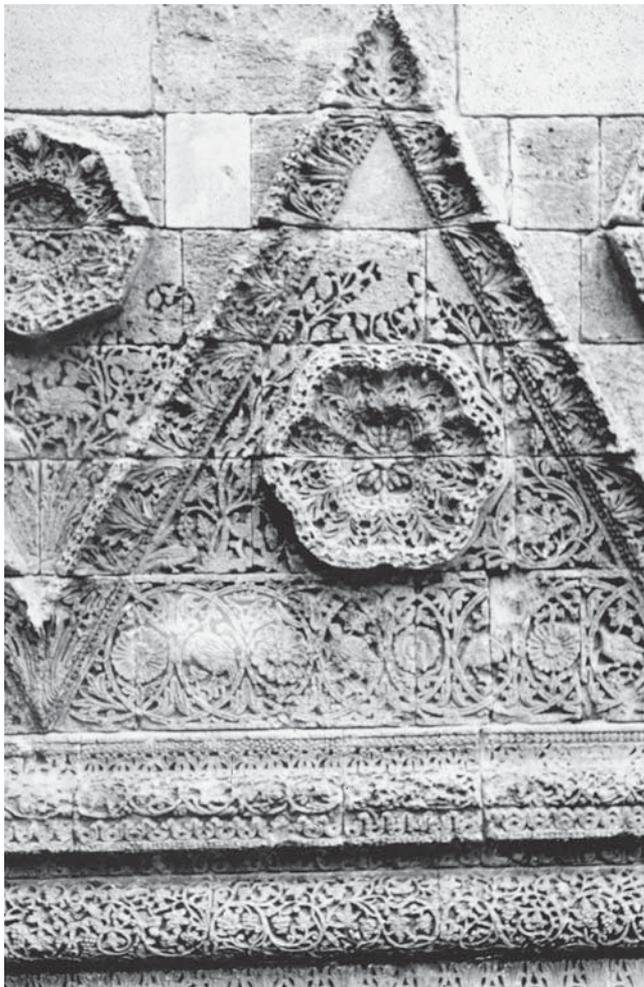
Der Interpretation bietet sich dabei ein beträchtliches Spektrum von Möglichkeiten. So diskutierte ich beispielsweise einmal bei einem Vortrag über die Verwendung der Schrift in der islamischen Kunst anhand einer Abbildung eine Wandverkleidung aus Ziegeln und Fayencefliesen, die von einem im südliche Iran, in unmittelbarer Nähe der Stadt Yazd gelegenen Heiligtum aus dem 15. Jahrhundert stammt (Abb. 1). Anhand dieser Wandverkleidung wollte ich zwei auf unterschiedlichen Ebenen funktionierende Repräsentationsformen von Schrift demonstrieren. Man entziffert auf ihr nämlich klar und deutlich das einfache Wort *Allah*, das in seiner Form und seiner Bedeutung auch bei minimaler Kenntnis der arabischen Schrift nicht zu verkennen ist und leicht in Erinnerung bleibt. Zugleich aber weist sie auch einen in Form und Bedeutung komplizierteren Schriftzug auf: der Schriftzug des Wortes *Allah* besteht seinerseits wiederum, als Schrift in der [62] Schrift, aus dem Text der ersten Sure des Korans, die jeder Moslem kennt, da sie bei wichtigen zeremoniellen und liturgischen Anlässen rezitiert wird. Dieser das Wort *Allah* bildende Text ist in zwei in gegenläufiger Richtung zu lesenden Zeilen geschrieben und stellt daher an die visuelle Wahrnehmungskompetenz ganz andere Anforderungen. Als ich meinen Vortrag beendet hatte, wurde mir hinsichtlich dieses Beispiels nur eine einzige Frage gestellt, und die bezog sich auf die in dem Muster der Wandverkleidung auch noch zu erkennenden Hakenkreuze. Eine ZuhörerIn zeigte sich völlig verblüfft, dieses Zeichen auf den Mauern eines iranischen moslemischen Heiligtums aus dem 15. Jahrhundert auftauchen zu sehen, und sagte, sie habe meinem Vortrag kaum folgen können,

weil sie von der rhythmischen Wiederholung eines Symbols des Bösen so betroffen gewesen sei. Ein Ornament, dessen Verwendung sich leicht aus seiner Eigenschaft erklärt, in gerade Begrenzungslinien Abwechslung und Dynamik hineinzubringen, wurde von einer zeitgenössischen kalifornischen Künstlerin mittleren Alters ausschließlich mit dem Symbol des Nationalsozialismus assoziiert. Dabei ist das Swastika-Zeichen in Indien eine alte Tradition, und ebenso traditionell ist seine Verwendung in bestimmten geometrischen Mustern, wenn es darum geht, einen Richtungswechsel zu bewirken.

Solche "metaformalen" Bedeutungen sind nichts Ungewöhnliches. Wenn es sie gibt, dann verlangen sie dem Schöpfer oder dem Betrachter der Form eine moralische Entscheidung ab, er muß die Verwendung der Form im jeweiligen Kontext [63] billigen oder verwerfen, akzeptieren oder ablehnen. Dies ist kein ästhetisches Urteil, sondern ein ethisches, denn es nimmt auf keine visuelle Qualität Bezug, sondern stützt sich auf eine ganz andere Art von Analyse, vergleichbar vielleicht mit den Bemühungen um ideologische Korrektheit, die unser Vokabular von gesellschaftlichen, rassistischen oder geschlechtlichen Diskriminierungen zu reinigen anstreben. Daher werden bereits auf einer elementaren Stufe der Taxonomie und Historiographie Urteile und Entscheidungen gefällt, die nichts mit den formalen oder visuellen Eigenschaften des Ornaments zu tun haben, sondern sich aus ganz anderen Aspekten herleiten beziehungsweise zu einem ganz anderen Bereich als dem eigentlich ästhetischen gehören. Ob es angemessen ist oder nicht, diesen Bezeich einen ethischen zu nennen, ist eine Frage, auf die ich zurückkommen werde.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Ornament hat sich allerdings nicht allein auf taxonomische und historische Untersuchungen beschränkt. Es hat durchaus Versuche gegeben, angefangen mit Owen Jones im frühen 19. Jahrhundert, über die bloße Auflistung seiner Formen und die Registrierung seiner Wirkung auf den Betrachter hinauszugehen und zu einem tieferen Verständnis des Ornaments zu gelangen, sein Wesen zu bestimmen. Aber wie die verschiedenen vorgeschlagenen Erklärungen, Hypothesen und Theorien auch immer lauten – alle stoßen auf ein zentrales und sie vor große Schwierigkeiten stellendes Problem, das ich als Paradox des Ornaments bezeichnen und im folgenden so klar wie möglich definieren möchte.

Das Ornament, so etwa lauten die Theorien, ist etwas, dessen Form keinen eindeutigen externen Referenten hat. Das Ornament ist nicht ikonophorisch, das heißt, es trägt keine Botschaft, die anders ausdrückbar wäre, auch nicht mit den Wörtern, die in den Verhandlungen zwischen Auftraggeber und Künstler oder Kunsthandwerker hätten verwandt werden können, um das erst noch zu schaffende Werk zu beschreiben, und die eine wesentliche Rolle spielen, wenn es um die Erklärung geht, auf welche Weise und warum etwas wurde, was es ist. Das Ornament ist fast stets insofern generisch, als es in der



2 Mshatta-
Palast, dekoratives
Dreieck

Regel nach Gattungen oder Typen klassifiziert und identifiziert wird, das heißt als Standardform mit begrenztem Variationsspielraum, nicht als einzigartige Kombination von Elementen. Wann immer es schwierig wird, ein Ornament typologisch zu definieren, wird es unsicher, ob es überhaupt ein Ornament ist.

Ein Beispiel dafür liefert die Fassade des Mshatta-Palastes im Islamischen Museum in Berlin (Abb. 2), ein Lieblingsobjekt aller sowohl mit dem Ornament als auch mit der frühmittelalterlichen Architektur befaßten Wissenschaftler. Die meisten Komponenten ihrer Komposition – vegetative Spiral- und Kreisformen, Akanthusblätter und Weinlaubranken, Trauben, Pinienzapfen etc. – sind für Tausende von dekorativen Mustern typisch. Aber die ungewöhnliche Größe der Komposition, die die Fassade des Bauwerks wie eine riesige Binde oder ein Werbetransparent beherrscht, die große Vielfalt in der Gestaltung der einzelnen Felder, von denen nicht zwei einander gleich sind, und die selektive Eingliederung unerwarteter Details

wie Tiere oder Rosetten – all dies sind Merkmale, die bedeuten *können* (wenn auch nicht unbedingt bedeuten müssen), daß die Fassade eine andere Bedeutung hat als ornamental zu sein. Es sind denn auch mehrere andere Bedeutungen vorgeschlagen worden; [64] allerdings hat keine von ihnen allgemeine Zustimmung oder wenigstens nennenswerte Unterstützung gefunden, da kein Merkmal der Fassade dominierend genug ist, um als hauptsächlicher Bedeutungsträger allgemein akzeptiert zu werden. Und da es nicht gelang, eine allgemein einleuchtende ikonographische Bedeutung aufzuzeigen, setzte sich in einer für die traditionelle kunsthistorische Mentalität bezeichnenden Weise ein alternatives Erklärungsmodell durch, das die Fassade als eine Art Ausstellungsraum begreift, in dem Kunsthandwerker aus verschiedenen Regionen ihre Fertigkeiten zur Schau stellen. Die Dreiecke werden dementsprechend als koptisch, persisch, syrisch oder mesopotamisch identifiziert, eine Art von Charakterisierung, wie sie die Auftraggeber des Baus sicherlich nicht im Sinn hatten, in der sich aber die ethnisch und national geprägte Denkweise des 19. und 20. Jahrhunderts widerspiegelt.⁴ Aber vielleicht ist die Fassade von Mshatta eine Ausnahme, [65] wie auch das Bauwerk selbst ohne Vorgänger oder Nachfolger und an einer verschwommenen Grenzlinie zwischen Interpretationskategorien angesiedelt ist. Die Fassade ist vielleicht ein wunderbares Ornament, vielleicht aber auch mit Bedeutungen erfüllt, die wir noch nicht erschlossen haben.

Ich schlage daher folgende Regel vor, um zu entscheiden, ob etwas als Ornament bezeichnet werden kann: Ornament ist jener Teil eines Kunstwerkes, der dort, wo er ist, einen Sinn ergibt, zugleich aber von einem Ort zum anderen verschoben werden kann, ohne seine Bedeutung oder seine Wirkung zu verändern. Das Ornament ist sowohl wesentlich als auch unnötig. Es spielt, wie schon Wörterbüchern und Lexika zu entnehmen ist, nur als eine Form der Verschönerung, als Träger von Schönheit eine Rolle. Und darin liegt das Paradox: Was an einem vollendeten Kunstwerk am wenigsten von Bedeutung ist, ist zugleich auch das einzige an ihm, das ausschließlich der Funktion dient, es attraktiv und schön zu machen, das ausschließlich der Erfüllung des zentralen ästhetischen und kommunikativen Zwecks von Kunst gewidmet ist.

Ich will nun versuchen, diesem Paradox auf zwei verschiedenen Wegen näher zu kommen, um es erhellen und vielleicht sogar auflösen zu können. Der eine Weg hängt mit der Hypothese zusammen, daß Formen ornamental sein können oder nicht, je nachdem, wie man sie sieht oder wer sie betrachtet. Der andere Weg bezieht sich auf den Versuch, das Ornament zur Grundlage einer Beurteilung und Bewertung von Kunstwerken zu machen.

Betrachten wir zunächst ein bemerkenswertes Objekt, das sich in der St Petersburger Eremitage befindet und lange Zeit nur in Form von Abbildungen

⁴ Zur Fassade des Mshatta-Palastes gibt es eine Unmenge von Literatur. Die neueste Zusammenfassung liefern Volkmar Enderlein und Michael Meinecke, "Mshatta-Fassade", in *Jahrbuch der Berliner Museen*, 34 (1992).



3 Goldene
Fassung eines
Bechers aus Holz,
9.2 cm hoch, aus
einem Grabhügel
Südrußlands und
der Ukraine, Seite
A; St Petersburg,
Eremitage



4 Seite C von
Abb. 3

in einschlägigen Werken zugänglich war, die einen Überblick über die im Laufe der Jahrhunderte in den Grabhügeln Südrußlands und der Ukraine entdeckten Silber- und Goldschätze bieten. Der Inhalt dieser Schatzkammern, darunter auch unser Objekt, war 1997 Gegenstand einer Sonderausstellung des Museums. Anlässlich dieser Ausstellung wurde ein prächtig aufgemachter Bildband herausgegeben, und zugleich erschien auch eine wissenschaftliche Publikation zu diesem Thema. Bei dem Objekt, auf das ich mich hier beziehe, handelt es sich um ein kleines, knapp zehn Zentimeter hohes Gefäß, bestehend aus mehreren Platten gehämmerten Goldblechs, die ursprünglich einmal einen jetzt nicht mehr existierenden hölzernen Becher umhüllten (Abb. 3). Das Objekt ist in alter Zeit mehr als einmal repariert worden, ein Zeichen dafür, daß es ziemlich lange in Gebrauch gewesen sein muß. Bei diesen Reparaturen wurden manche Platten des Goldblechs verkehrt herum wieder eingesetzt, aber dennoch sind die Motive gut zu beschreiben. Eine Seite des Gefäßes ist dekoriert mit einer zentralen Raute, umgeben von einem Muster aus großzügigen Spiralen und gekrönt von einer zarteren Komposition aus Palmetten. Die nächste Seite schmückt ein großer artifizierlicher Blumenbaum eines aus der späten Sassanidenzeit bekannten Typs, der für gewöhnlich, aus absonderlichen Gründen, die mit dem Systematisierungsdrang der Geschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts zusammenhängen, als Baum des Lebens bezeichnet wird.

Die dritte Seite des Gefäßes endlich ist nun diejenige, der mein Interesse hier gilt. Sie zeigt eine große, äußerst symmetrische und simplifizierte vegetative Komposition, [66] die aber nicht in den für solche Muster typischen Spiralförmigkeiten ausläuft, sondern die zu erwartenden Voluten in ein Motiv verwandelt, das wahrscheinlich als Flammen zu deuten ist (Abb. 4). Am unteren Ende der Pflanze sind kleine Schnörkel zu erkennen, die der neueste Interpret dieses Objekts, der russische Kunsthistoriker Boris Marschak, im Sinne jener Berge anzeigenden Darstellungskonvention gedeutet hat, wie sie uns aus der persischen Malerei und der chinesischen Tang-Malerei bekannt ist, aber auch von frühmittelalterlichen Silbergegenständen und sogar von Keramiken aus dem späteren Mittelalter her. Auf dieser Grundlage hat Marschak dann das gesamte Muster als eine Darstellung des brennenden, aber vom Feuer nicht verzehrten Busches am Berg Horeb interpretiert, aus dem Gott zu Moses sprach (Exodus 3, 2–4). Und das wiederum war ihm Grund genug, das Objekt mit der Herrschaft der Chasaren in Verbindung zu bringen, einem Turkstamm, der im 8. oder frühestens im 7. Jahrhundert zum Judentum konvertierte und dessen Reich in etwa an das Gebiet angrenzte, wo das Objekt gefunden worden war.⁵

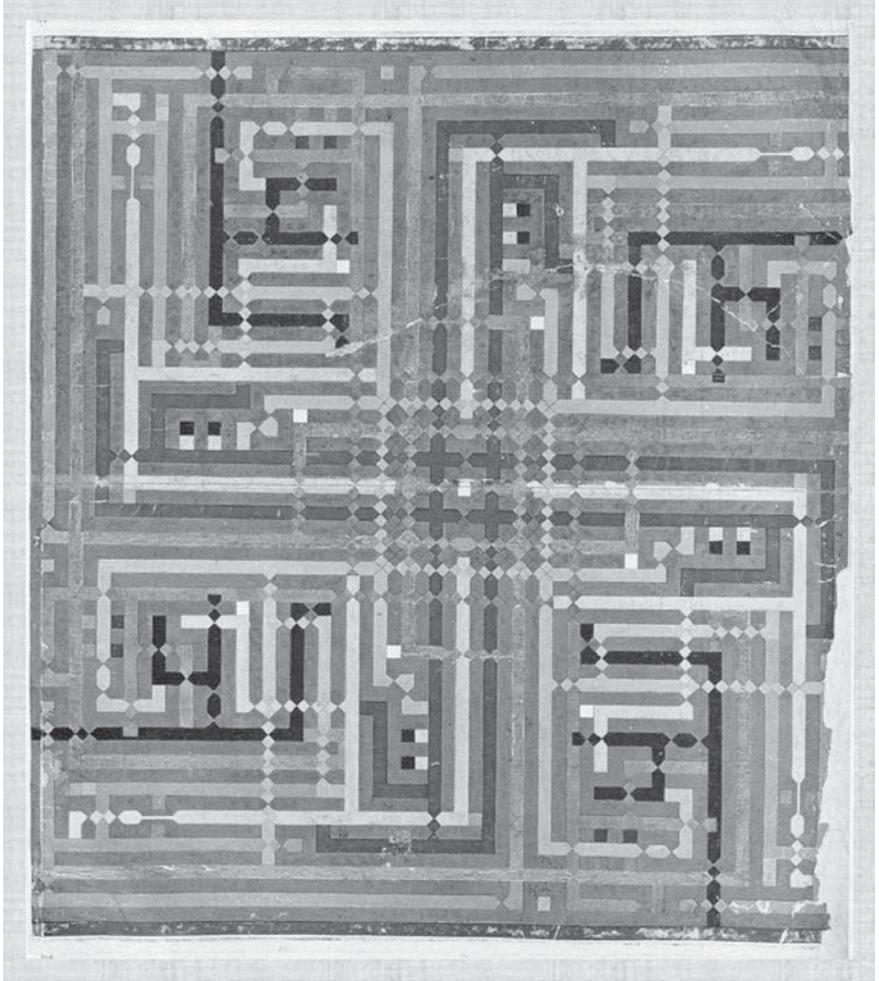
⁵ Siehe The State Hermitage (Hg.), *The Treasures of Khan Kubrat* (St Petersburg, 1997), S. 52–4; sowie V. N. Zaleskaja et al., *Sokrowischtscha Chana Kubrata* (St Petersburg, 1997), S. 192–9.

Zu diesem letzten Punkt ist in Zusammenhang mit unserer Fragestellung nur zu bemerken, daß sich hier wieder einmal beobachten läßt, für wie wichtig und [68] unerläßlich man es offenbar hält, Objekte zu lokalisieren und bestimmten Volksgruppen zuzuschreiben, statt zu klären, wie wir sie heute sehen. Bezeichnenderweise ist die in russischer Sprache veröffentlichte wissenschaftliche Publikation nur bescheiden aufgemacht und mit eher schlechten Fotografien illustriert, während das andere ein kostbarer Bildband mit wunderschönen Farbtafeln in Hochglanz ist, begleitet von einem minimalen Text in Russisch, Englisch und Tatarisch – denn die Ausstellung sowie der aufwendig gestaltete Bildband wurden von der autonomen Republik Tatarstan finanziert, die auf diese Weise die ökumenische Vergangenheit ihres Territoriums demonstrieren wollte (die erste Abbildung in dem Band zeigt pflichtschuldigst denn auch den Präsidenten der Republik). Ich habe dieses Beispiel angeführt, weil es vor Augen führt, wie es möglich ist, etwas, das zunächst nichts weiter als ein hübsches Ornament auf einem kleinen Gegenstand zu sein scheint, als Darstellung von etwas sehr Konkretem zu deuten, zuerst als Bild eines brennenden Buschs und dann als Abbild eines ganz bestimmten Gegenstands, des brennenden Dornbuschs aus dem Alten Testament. Doch es ist, wie gesagt, bezeichnend, daß die kunsthistorische Beschäftigung mit diesem Gegenstand durch die Suche nach “nationalen” Artefakten ermöglicht wird, die für fast alle der neuen oder seit kurzem unabhängigen Nationen auf unserem Planeten einen großen Stellenwert besitzt.

Das von diesem goldenen Gefäß aufgeworfene Problem habe ich an anderer Stelle bereits anhand eines aus dem 15. Jahrhundert stammenden außergewöhnlichen Gemäldes aus dem Iran diskutiert.⁶ Dieses Bild ist eine Komposition aus Quadraten, Rauten und langgestreckten Rechtecken in sieben verschiedenen Farben, anscheinend symmetrisch arrangiert, in Wirklichkeit aber um das in der Mitte befindliche weiße Quadrat rotierend (Abb. 5). Die Komposition wirkt zunächst durch ihre an Mondrian erinnernde Farbigkeit, dann fühlt sich der Betrachter in den Wirbel eines rotierenden Musters gezogen, nur um zu entdecken, daß es sich dabei gar nicht um eine geometrische Komposition handelt, sondern um das sich unaufhörlich vor den Augen des Betrachters drehende Wort *Ali*, den Namen von Mohammeds Schwiegersohn, des ersten Imams der Schiiten. Es gibt wahrscheinlich viele Beispiele wie dieses, so zum Beispiel die vegetative Dekoration, die praktisch die Hälfte der äußeren Einfriedung des augusteischen Friedensaltars in Rom, der *Ara Pacis Augustae* einnimmt. Sie steht in auffälligem Kontrast zu der die obere Hälfte der Längsseiten bevölkernden Prozession von eindeutig identifizierbaren Mitgliedern der kaiserlichen Familie, und obwohl sie allein die Funktion zu besitzen scheint, das Auge zu erfreuen, hat man doch eine

⁶ Siehe Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament* (wie Anm. 2).

5 Gemälde,
Iran, 15. Jhd.;
Istanbul, Topkapı
Serai Museum
Hazin 2152, fol.
9v



Ikongraphie des Reichtums und der Fülle, des Blühens und Gedeihens zu ihrer Deutung vorgeschlagen.⁷

Etwas als Ornament zu bezeichnen, kann daher insofern ein sehr merkwürdiger Akt sein, als man mit dieser Bezeichnung die betreffenden Formen, weil ein externer Referent fehlt oder nicht zu erkennen ist, sozusagen in ein Fegefeuer der [69] Nichtbedeutung verweist. Wie es sich für ein Fegefeuer gehört, kann jedoch jedes Ornament aus ihm errettet und erlöst werden, durch geringe kompositorische Umgestaltungen (wie die abgeänderten Voluten eines gewöhnlichen Busches oder die zur Buchstabenfolge eines Namens zusammengesetzten geometrischen Muster), durch unerwartete Hinzufügungen (wie die Juwelen, die in den Mosaiken des Felsendoms in Jerusalem die

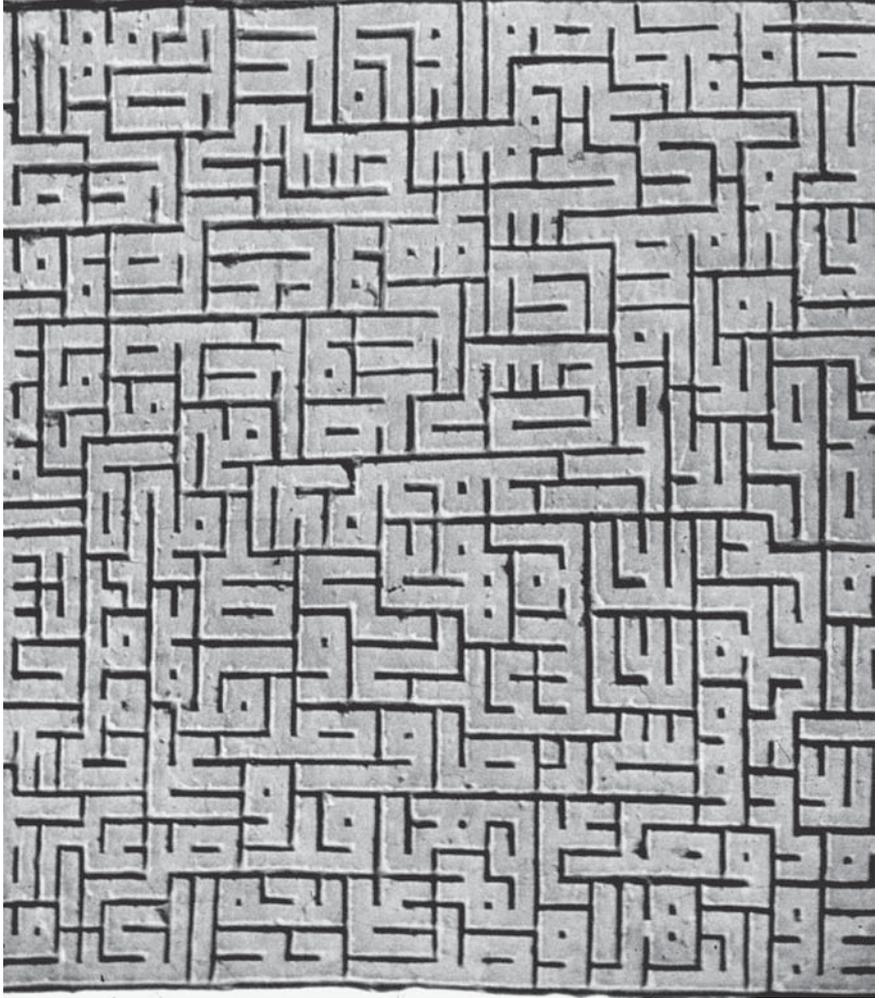
⁷ Siehe Peter J. Halliday, "Time, History, and Ritual on the *Ara Pacis Augustae*," in *Art Bulletin*, 72 (1990).

üblichen vegetativen Spiralformen der Mosaike ergänzen), durch spätere Umdeutungen (Swastiken auf der Wandverkleidung eines moslemischen Heiligtums, die als Nazismbole gelesen werden; alte Formen, die in christlicher und buddhistischer Kunst zu neuer Verwendung gelangen; Flaggen, die für jeden, der ihre Geschichte nicht kennt oder die mit ihnen verbundenen Assoziationen nicht gelernt hat, bedeutungslose Farbkombinationen sind), durch Einbettung in liturgische oder religiöse Kontexte (Kreuze, Mandalas), durch die Phantasie eines Kunsthistorikers (wie bei dem Goldbecher mit dem brennenden Busch oder der *Ara Pacis*) und durch soziale und kulturelle Prozesse der verschiedensten Art. Dieser Fegefeuerstatus des Ornaments impliziert, daß alle Formen anfangs neutral sind, dann einen ornamentalen Wert erlangen und schließlich bis zur Bedeutung aufsteigen können. Dieser Aufstieg kann sich in einem einzigen Augenblick vollziehen, zum Beispiel wenn die Entscheidung, einer [82] Form Bedeutung zu verleihen, ihrer Herstellung vorausgeht (wie es in der Architektur, der Bildhauerei oder der Malerei und auch sonst oft der Fall ist, wenn ein Objekt für einen bestimmten Zweck in Auftrag gegeben wird). Er kann sich aber auch allmählich vollziehen, wofür etwa der Übergang von der klassischen zur frühchristlichen Kunst viele Beispiele liefert.

Aber der Prozeß kann auch umgekehrt verlaufen: Bedeutungsvolle Formen können zu Ornamenten werden. Am eindrucksvollsten ist dies bei der Kalligraphie zu beobachten, wo sich Formen trotz ihrer unzweifelhaft vorhandenen und völlig klaren Bedeutungen in ein Ornament verwandeln können, wie zum Beispiel bei einer berühmten, um 1300 geschaffenen Stuckplatte aus Lindschan in der Nähe von Isfahan (Abb. 6). Ihre Bedeutung ist insofern klar, als auf ihr eine Liste von Namen steht. Diese Namen sind allerdings in einer Spirale arrangiert, so daß es nicht möglich ist, sie nacheinander zu *lesen*, man sieht nur, daß es sich, nach einer Anrufung Gottes, um die Namen der unmittelbaren Nachfahren des Propheten Mohammed handelt, dessen eigener Name in der Mitte des Bildes zu erkennen ist. Die wahren Gläubigen wissen diese Namen auswendig und brauchen sie nicht zu lesen; wie oft bei visueller Information, ist ein Fingerzeig, ein kleiner Anhaltspunkt genug. Etwas Ähnliches ist der Fall bei den Statuen der Apostel an den Fassaden gotischer Kathedralen, bei vielen Illustrationen aus dem Leben Christi oder bei persischen oder mogul-indischen Miniaturen, wo Personengruppen einen bestimmten Typus, eine "Gattung" repräsentieren können oder eine Figur als ein ganz bestimmter Heiliger (am Portal der Kathedrale) beziehungsweise als ein ganz bestimmter Höfling (auf der Miniatur) zu identifizieren ist.

Ein anderer Aspekt dieses Prozesses einer Veränderung in der Wertigkeit von Artefakten bereitet ethnographischen Museen und manchmal auch Kunstmuseen seit einiger Zeit große Probleme, wie am interessantesten in Rußland zu beobachten ist. Stammesführer, aber auch Hindus, Moslems oder Orthodoxe versuchen, dem ästhetischen und pädagogischen Bezirk der

6 Moschee in Lindschan (bei Isfahan), 12. Jhd., Stuckplatte mit dem Namen des Nachfahren des Propheten, um 1300



Museen wieder zu entreißen, was ursprünglich durch seine Einbettung in einen fest umrissenen religiösen Kontext geheiligt war. Es steht außer Frage, daß diese ursprüngliche Heiligkeit für die meisten der umstrittenen Gegenstände zutrifft. Man könnte allerdings einwenden, daß die liturgische oder memorative Heiligkeit eines Objekts nachhaltig zerstört oder beseitigt ist, sobald es in ein Museum verbracht wird, wo es der Forschung und dem Vergnügen dient. Ist die Hagia Sophia in Istanbul ein türkisches Museum, eine Moschee oder eine Kirche? Ist der Prozeß, durch den sie vom einen zum anderen überging, jemals reversibel? Die Frage ist wichtig, da es überall auf der Welt eine Fülle von Bauwerken gibt, deren religiöse Zugehörigkeit im Laufe der Zeit gewechselt hat – zum Beispiel als das Christentum seinen Siegeszug über die heidnische Welt des Mittelmeers antrat, während der Kreuzzüge oder im Verlauf der komplizierten Geschichte Spaniens, aber besonders auch in Indien. Und wie uns jetzt wieder schmerzlich bewußt

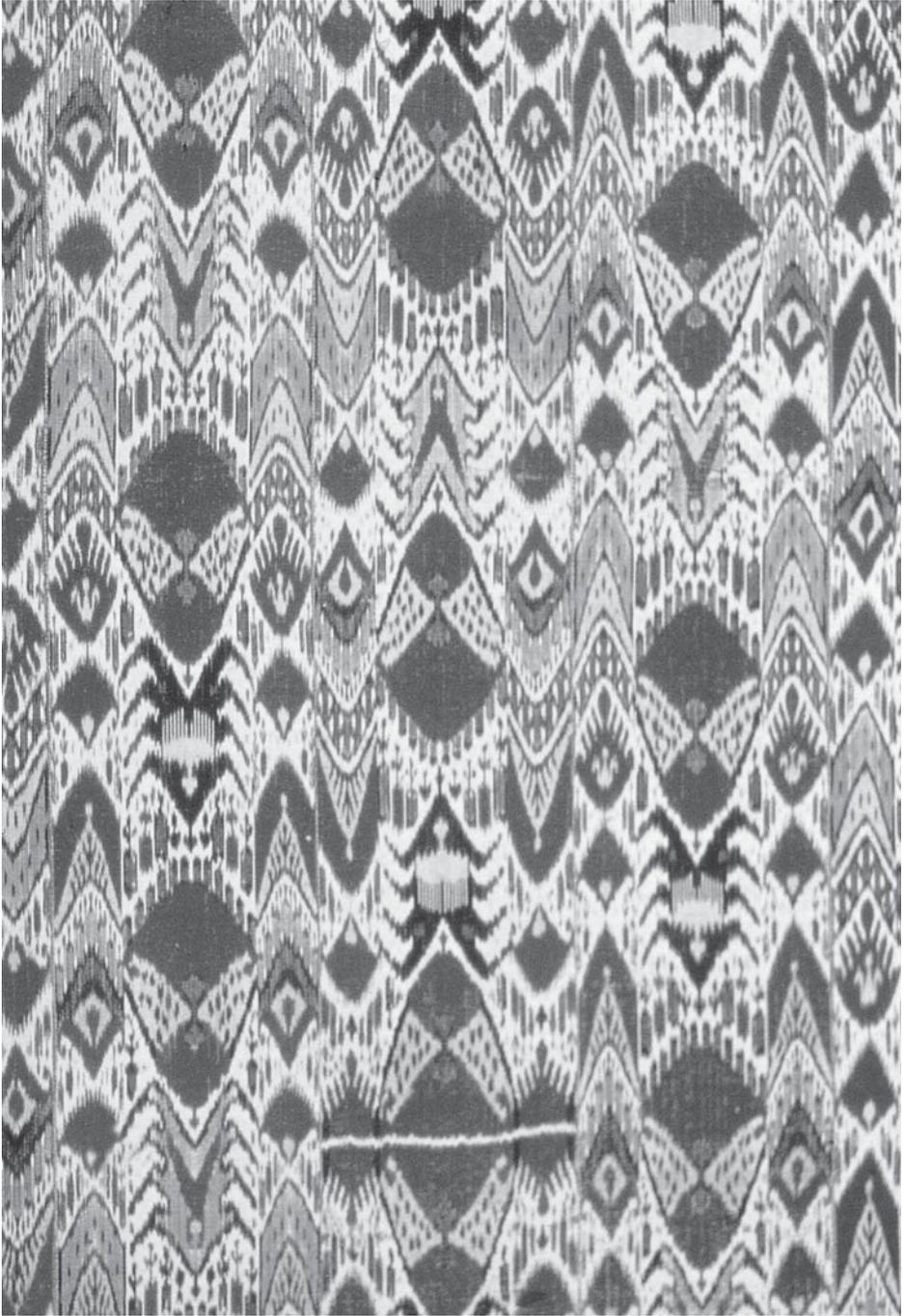
gemacht wurde, ist der Balkan voller Kirchen, die zu Moscheen wurden, dann wieder eine Kirche waren, um schließlich zerstört zu werden, weil sie der falschen Konfession dienten. Auch in den USA gibt es in vielen Städten Synagogen und Kirchen, die irgendwann einmal ihre religiöse Zugehörigkeit geändert haben oder heute ganz anderen als religiösen Zwecken dienen, weil die praktischen Funktionen der Architektur sich über ihre symbolischen Assoziationen hinwegsetzen können und ihr Wert als Raum wichtiger werden kann als der ursprüngliche Zweck, zu dem sie erbaut wurde. Dieses Problem verdient jedenfalls eine genauere Untersuchung, als hier möglich ist.

Ein anderer interessanter Aspekt läßt sich am Phänomen der Ikat-Seidenstoffe illustrieren (Abb. 7). Ikat ist eine spezielle Stoffmusterungstechnik, die besonders glänzende und farbenprächtige Textilien hervorbringt, die als Wandbehänge oder zur Herstellung von besonders bei Frauen beliebten Kleidungsstücken verwandt werden. Diese Technik war im Jemen bereits im Mittelalter bekannt und wird heute vor allem in Indonesien und Zentralasien praktiziert, hauptsächlich in Usbekistan. Ihre Geschichte ist noch immer etwas mysteriös, und warum bestimmte Regionen sie favorisierten und andere nicht, ist ebenfalls nicht ganz klar. Jedenfalls haben sich die zentralasiatischen Stoffe, weit mehr als die indonesischen, in den letzten zwanzig Jahren zu Sammlerstücken entwickelt, und eine solche Sammlung [72] wurde in Boston, Washington und New York in einer vielbeachteten Ausstellung gezeigt.⁸ Diese eng mit ethnischen, religiösen und sozialen Bedeutungen aller Art verknüpften phantastischen Textilien haben, wie ich meine, technisch inspirierte Textilmuster in wahre Kunstwerke verwandelt, vergleichbar einer der Hauptströmungen der westlichen Kunst am Beginn des 20. Jahrhunderts. Welche Gründe dieses neu erwachte Interesse an diesen Stoffen hat, ist für unsere Zwecke allerdings weniger relevant als das hier zu beobachtende Phänomen, wie sich etwas, das ursprünglich als Ornament betrachtet und für sehr praktische Zwecke der Bedeckung von Wänden oder Körpern verwendet wurde, in zeitgenössische Werke farbenprächtiger abstrakter Kunst verwandelt.

Ähnliche Beispiele gibt es in Hülle und Fülle, und der Grund dafür liegt in der Natur der zeitgenössischen Einstellungen gegenüber der Kunst der Vergangenheit. In allen Fällen hat sich die Bedeutungsintensität, mit der die Objekte aufgeladen sind, im Lauf der Jahrhunderte verändert. Hinsichtlich der "Nachgeschichte" [73] von Kunstwerken, die sich aus all dem zusammensetzt, was nach ihrer Entstehung mit ihnen passiert (im Unterschied zu ihrer Vorgeschichte, die aus all dem besteht, was in ihre Entstehung einfließt),⁹ läßt sich also die Hypothese aufstellen, daß die Betrachter beziehungsweise Nutzer eines Kunstwerks seine Bedeutung

⁸ Kate Fitz Gibbon und Andrew Hale, *Ikat. The Guido Goldman Collection* (London, 1997), ist die am leichtesten zugängliche Einführung in diese Textilien und die Probleme, die sie aufwerfen.

⁹ Siehe Oleg Grabar, "Different but compatible ends," in *Art Bulletin*, 76 (1994).



7 Ikat-
Wandbehang,
Seide, 19. Jhd.
Usbekistan;
Privatsammlung

verändern können und dies auch tun, indem sie die Bedeutungsintensität seiner Bestandteile variieren. Solche Veränderungen sind in der Regel irreversibel. Das Spektrum der Bedeutungsintensität ist von zwei extremen Werten begrenzt: an seinem einen Ende steht das reine, allein die Sinne ansprechende Ornament, während am anderen Ende das einzigartige, nur von einer Person in seiner vollen Bedeutung zu erfassende Kunstwerk steht. Natürlich handelt es sich bei beiden Extremen lediglich um theoretische Konstrukte.

Diese Hypothese führt mich zu meinem zweiten Weg zur Erhellung des Paradoxes, wo es weniger darum geht, was mit einem Objekt geschieht oder welche Formen uns als Ornament gelten, sondern darum, auf welche Weise, nach welchen Verfahren hier beurteilt und bewertet wird.

Alle Beispiele, die ich angeführt habe, lassen folgendes Schema im Umgang mit dem Ornament erkennen: wann immer es uns möglich ist, versuchen wir das Ornament aus seiner Sphäre der Neutralität herauszuführen, indem wir es mit komplexen Bedeutungen aufladen (ein bei der *Ara Pacis Augustae* und dem Inneren des Felsendoms vielleicht erfolgreicher, beim Mshatta-Palast bislang gescheiterter Versuch) oder ihm, wenn uns das nicht gelingt, einen auf ethnischer oder nationaler Identifikation basierenden Namen zu geben, als ob das Ornament tatsächlich ein Träger dieser Ethnizität oder Nationalität sei. So identifizierte der russische Kunstförderer und Sammler Stasow in seinem wunderschön illustrierten Buch *L'Ornement slave* (St Petersburg, 1884–86) seine sich ausnahmslos von einer Vielzahl nicht-osteuropäischer Quellen herleitenden Beispiele als typisch für eine um 1880 in Wirklichkeit gar nicht existierende slawische Welt. Und Riegl versuchte mit aller Gewalt, die fast einen Idealfall für seine Theorie der Entwicklung des Ornaments darstellende Arabeske mit einer Kultur zu verknüpfen, über die er sehr wenig wußte und auch nicht unbedingt mehr zu erfahren geneigt war. Das ist einer der vielen Gründe, warum seine Arbeit auf die Erforschung der islamischen Kunst, abgesehen von ein paar in Wien ausgebildeten Kunsthistorikern, praktisch keinen Einfluß hatte. Den entgegengesetzten Pol zu diesem Streben nach kultureller Lokalisierung repräsentiert die Moderne mit ihrer Ablehnung des Ornaments, die für ihre formalen Ziele keine parochiale Identität, sondern Universalität beansprucht.

Die Interpretation des Ornaments ist weit mehr als die Interpretation anderer Motive künstlerischer Kreativität durch die jeweils gerade dominierenden Interessen und Ideologien bestimmt. Der Grund dafür liegt darin, daß das Ornament nicht einfach nur ein Instrumentarium ist, um die Werke des Menschen zu rahmen, zu füllen oder auf andere Weise zu verzieren. Es ist vielmehr der wesentliche Mittler zwischen dem Objekt und seinem Betrachter beziehungsweise Nutzer. [74] Es gibt das Metrum, die Tonart vor, in der das Kunstwerk wahrgenommen wird. So verstanden reduziert sich das Ornament nicht nur auf eine Menge dinglicher, greifbarer und sichtbarer Formen, sondern beinhaltet zugleich auch unsere Art und Weise,

an ein Kunstwerk heranzugehen. Wollen wir die Kunstfertigkeit eines Künstlers loben, ist es ein Stil; wollen wir die Überlegenheit einer Kunst über eine andere demonstrieren, ist es Pracht und Pomp. Das Ornament ist weit mehr als bloße Form, es ist die Rhetorik und damit die Einstellung, mit der wir ein Werk charakterisieren.

Diese Dimension des Ornaments ist jedoch zweifellos keine ästhetische mehr, sondern eine ethische. Das läßt sich sehr schön mit Hilfe einer Passage aus Dickens' Roman *Harte Zeiten* [*Hard Times*] illustrieren. Ein aufgeblasener Beamter visitiert eine Schule und versucht sich ein Bild davon zu machen, welche Vorstellungen die Kinder vom Leben haben: "Angenommen, ihr hättet ein Zimmer mit Teppichen auszulegen. Würdet ihr einen Teppich mit Blumen nehmen?" Ein Mädchen gesteht, eine Vorliebe für ein solches Muster zu haben: "Wenn Sie erlauben, Sir, ich habe Blumen sehr gern", entgegnete das Mädchen. 'Und deshalb willst du Tische und Stühle darauf setzen und Leute mit schweren Stiefeln darauf treten lassen?' 'Es täte ihnen nicht weh, Sir. Sie würden nicht zertreten und nicht welk werden, wenn Sie erlauben, Sir. Es wären Bilder von etwas Hübschem und Liebem, und ich würde mir einbilden ...' 'Ja, ja! Aber du darfst dir nichts einbilden!' rief der Herr ... 'Ihr müßt euch in allen Dingen von Tatsachen bestimmen und leiten lassen ... Das Wort Einbildung müßt ihr ausrotten. Es geht euch nichts an. An keiner Sache, sie sei zum Gebrauch oder zur Verzierung [of use or of ornament], darf etwas der Wirklichkeit widersprechen. Ihr geht in der Wirklichkeit nicht auf Blumen spazieren; darum dürft ihr auch nicht auf Teppichen mit Blumen spazieren gehen. Ihr seht nie, daß sich ausländische Vögel und Schmetterlinge auf euer Geschirr setzen; darum dürft ihr auch keine ausländischen Vögel und Schmetterlinge auf euer Geschirr malen. Ihr seht nie Vierfüßler die Wände hinauf- und herunterlaufen; darum dürft ihr auch keine Vierfüßler an die Wände malen. Zu all diesen Zwecken', sagte der Herr, 'müßt ihr Zusammensetzungen und Abwandlungen mathematischer Figuren (in ungemischten Farben) benutzen, die sich beweisen und vorführen lassen. Das ist die neue Entdeckung. Das ist Wirklichkeit. Das ist Geschmack.'" ¹⁰

Der Gentleman unterscheidet zwischen zum Gebrauch und zur Verzierung bestimmten Dingen, wobei er erkennen läßt, daß er den ersteren den höheren Wert beimißt. Aber ob sie zum Gebrauch oder zur Verzierung dienen: beide Arten von Dingen müssen auf Tatsachen basieren, und das heißt für die Ornamente, daß sie nur dann akzeptabel sind, wenn sie sich an der Mathematik orientieren. Die Einbildung, die Phantasie und ihre Produkte, sind aus ethischen Gründen abzulehnen, da sie die Wahrheit verraten. Andererseits aber sind es gerade die Produkte der Phantasie, die hübsch und liebenswert sind. Das führt zu der ethisch motivierten

¹⁰ Charles Dickens, "Harte Zeiten," in: ders., *Eine Geschichte zweier Städte / Harte Zeiten* (München, 1964), übers. v. Julius Seybt, S. 490 f.

Entscheidung, der Phantasie und ihren Produkten zur Wahrheit zu verhelfen, [75] nicht indem man ihre Formen verändert (wie es bestimmte Richtungen der Moderne wahrscheinlich tun würden), sondern indem man sie mit der Bedeutungsintensität ausstattet, die eine bestimmte kulturelle Situation verlangt (sei es aufgrund der herrschenden Ideologien eines Diktators oder eines Staates oder aufgrund der herrschenden Doktrinen eines kunstkritischen Establishments). Die angebliche formale Reinheit der Phantasie ist damit erfolgreich kompromittiert. Das Ornament erfüllt seine Mittlerfunktion, wenn es ihm, auf welche Weise auch immer, gelingt, seine Betrachter in etwas anderes als das Ornament selbst zu verwickeln. Doch das Problem des Historikers geht noch darüber hinaus. Die meisten dieser Überlegungen gehen auf das sich im 19. Jahrhundert entwickelnde Interesse an historischen Wurzeln zurück, ein Interesse, das unsere kritische Einstellung gegenüber den Künsten entscheidend geprägt hat und von uns in die Vergangenheit projiziert wird. Die Gültigkeit eines solchen Verfahrens hinsichtlich des Ornaments vergangener Monumente läßt sich einerseits leicht in Frage stellen – andererseits aber ist wahre Geschichte ohne eine Kontamination mit zeitgenössischem Denken, ohne seine Unterstützung vielleicht gar nicht möglich. Aber das entscheidende ethische Problem, vor das der Kunstbetrachter durch das Ornament gestellt wird, ist die Frage, ob es ihm gelingt, seine eigene Welt aufgrund seiner Kunstkenntnisse besser zu verstehen, oder ob er alle Kunst, alt oder neu, zum Spielball der im Augenblick herrschenden oder gerade modernen Interessen macht.

