

ORNAMENT & ENTWURF

Vom Ornament zum Ornamentalen

»Rehabilitieren lässt sich nicht
das Ornament, aber das Ornamentale.«
(Hoffmann 1970: 12)

»Die Grundform des Entwickelns
von Formen aus Formen ist das [...] Ornament.«
(Luhmann 1995: 193/194)

Zur Aktualität des Ornamentalen

Spätestens seit der Fertigstellung des Ricola-Lagerhauses 1991 durch das schweizerische Architekturbüro Herzog & de Meuron entwickelte sich Anfang der 90er Jahre in der architektonischen Entwurfs- und Baupraxis ein neues Interesse an ornamentalen Form-Experimenten. Während in der von der sogenannten Postmoderne beeinflussten Architektur der 80er Jahre das Ornament v.a. Verwendung fand, um sich von der klassischen Architektur der Moderne abzugrenzen, findet es in den Projekten von Herzog & de Meuron als ein Oberflächenphänomen an der minimalistischen Box seinen Ort *im* Diskurs der Moderne. Da der Ornamentträger – das Gebäude – solchermaßen in der Tradition des klassisch-modernen Formenvokabulars verankert wurde, konnte das Phänomen Ornament nicht mehr allein einer historisierenden Architektur zugeordnet und in eine Abseite des Architekturdiskurses geschoben werden. Zehn Jahre später versucht die Zeitschrift *l'architecture d'aujourd'hui* (vgl. *l'architecture d'aujourd'hui* 2001) mit einer Ausgabe über das Ornament die vielfältigen ornamentalen Experimente in der Architektur der 90er Jahre zu überblicken. Dabei zeigt sich ein unübersichtliches Feld verschiedenster ornamentaler Phänomene: ornamentale Bauplastiken, reliefartige Oberflächenstrukturierungen, konstruktive malerische Wandornamentierungen und Bodenornamentierungen. Weniger in diesen vorge-

stellten Projekten, die doch – was vielleicht einem eher französischen Geschmack zu schulden ist – dekorative Aspekte des Ornamentalen betonen, als in den Textbeiträgen wird die Mannigfaltigkeit ornamentaler Phänotypen erst richtig deutlich. Dabei wird das Ornament in Beziehung zu anderen Phänomenen gestellt: zur Morphologie und Morphogenese lebender Organismen, zur architektonischen Struktur dekonstruktivistischer Architekturen, zum Detail, zum Tattoo und zur Camouflage, zur Grundrissfigur eines Hauses oder einer ganzen Stadt und zum Graffiti. Die dazu herangezogenen Referenzen und Belege verteilen sich zeitlich über die gesamte Geschichte der Architektur und des Kunsthandwerks und über alle Kontinente hinweg.

Nach Durchsicht des Heftes bleibt ein unzufriedener Eindruck: Weder zeigt sich eine spezifisch *architektonische* Dimension des Ornamentalen, noch lässt sich ein für die 90er Jahre typisches Ornamentprofil herauslesen.¹ In Anbetracht dessen kann man von einer neuen Unübersichtlichkeit ornamentaler Erscheinungen in der Architektur sprechen und es stellt sich die Frage, wie diese so unterschiedlichen *Ornamentphänomene* noch mit einem *Ornamentbegriff* gefasst werden können. Eine Ornamentinterpretation als Schmuck und Verzierung, wie sie sich in den Architekturdiskurs eingeschrieben hat, wird auf jeden Fall den vielfältigen Phänomenen des Ornamentalen nicht gerecht. Ohne eine grundlegende Reformulierung des Ornamentbegriffs – so der Anfangsverdacht – wird man die so unterschiedlichen Ausprägungen und Funktionen des Ornamentalen in der Architektur nicht in den Be-Griff bekommen.

Beobachtet man die architekturtheoretischen Forschungen, die sich seit den letzten fünf Jahren verstärkt mit dem Phänomen der Neuen Ornamentalität beschäftigen, so fällt auf, dass sie alle die neue Aktualität des Ornamentalen mit dem zeitgleichen Interesse am architektonischen Entwurfsprozess als einem Formfindungsprozess verbinden. Dabei erhält der Begriff der Entwurfsstrategie eine starke Prominenz (vgl. Daidalos 1999, Thesis 1999, Baumeister 2000, Banse/Friedrich 2000). Entwurfsstrategien bezeichnen »das Instrumentarium, mit dessen Hilfe der Architekt zu seiner Form gelangt und zugleich den Versuch, sich von diesem Instrumentarium und seiner Anwendung zur Steuerung des Entwurfsprozesses einen Begriff zu machen. Sie bezeichnen die methodische Disziplin, die sich der Architekt selbst auferlegt, und den Versuch, in dem Entwurfsprozess eine gewisse methodische Stringenz zu erkennen« (Confurius 1999: 4). Die Einbettung des Ornamentalen in den architektonischen

1 Dies wird noch verstärkt, indem der Bereich der Architektur großzügig einerseits zum Möbeldesign und andererseits zur künstlerischen Plastik erweitert wurde und mit Ettore Sottsass und Robert Venturi zudem eher typische Positionen der 80er Jahre erscheinen.

Entwurfsprozess führt zu einer Verwendung des Ornamentbegriffs als einem Beobachtungsinstrumentarium heterogener architektonischer Entwurfsstrategien: für minimalistische, poststrukturalistische und biomorphe Strategien gleichermaßen, wobei jeder Forschungsansatz ein eigenes Ornament-Profil entwickelt: ein minimalistisches Ornament, ein kritisch-performatives Ornament oder ein metaphorisches Ornament.

Ein kurzer Blick auf die drei Ornamentkonzepte macht ihre Unterschiedlichkeit deutlich. Das Konzept eines *minimalistischen Ornaments* hat die Architekturtheoretikerin Margit Ulama ausgearbeitet (vgl. Ulama 2002).² In der grundsätzlichen Konzeption und Rezeption, die die einfache Gestalt in unterschiedlichsten Relationen betrachtet, sieht sie eine Verwandtschaft zwischen der Kunst der 60er und der Architektur der 90er Jahre. Die Arbeiten von Donald Judd, Robert Morris und Carl André aus den 60er Jahren werden Bauwerken von Herzog & de Meuron, Riegler Riewe und Elsa Prochazka gegenübergestellt. Alle diese Arbeiten stellen den Wahrnehmungsprozess in den Vordergrund und die Behandlung und Gestaltung der Oberfläche des Gebäudes erhält eine entscheidende Bedeutung. Das Ornamentale als die klassische Domäne der Oberflächengestaltung, das traditionell der Faszination der Wahrnehmung diene, erhält so eine neue Relevanz: Die minimalistische Box wird mit einer ornamentalen Hülle überzogen. Mit der Differenz von Ornament und Ornamentträger, bzw. ornamentalen Hülle und minimalistischer Box, ordnet sich zudem diese Ornamentlesart in eine architekturtheoretische Tradition ein, die in Böttichers Unterscheidung von Kern- und Kunstform und Sempers Bekleidungstheorie ihren Ursprung hat. Der Bezug auf die *minimal art* zeigt, dass die Funktion des Ornamentalen dabei weniger in Dekoration, noch in Material- oder Funktionsgerechtigkeit, als in einer Faszination der Wahrnehmung gesehen wird: Je intensiver die Faszination der Wahrnehmung, umso komplexer wird das Verhältnis von Hülle und Kern.

Doch nicht nur für minimalistische Entwurfsstrategien, sondern auch für so scheinbar gegensätzliche dekonstruktivistische – genauer: kritisch-performative – Entwurfsstrategien wird eine neue Relevanz des Ornamentalen beobachtet. So geht Jörg H. Gleiter in seinem Buch *Rückkehr des Verdrängten – Zur kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne* (vgl. Gleiter 2003) von der These vom Statuswandel des Ornaments in der architektonischen Moderne aus. Am Punkt des technologischen Paradigmenwechsels wird das Ornament im Spannungs-

2 Schon 1995 zeigte die Architekturzeitschrift ARCH⁺ über das schweizerische Architekturduo Herzog & de Meuron in seinem Untertitel *Ornament und Minimalismus* einen Weg auf, das Phänomen Ornament mit einer minimalistischen Entwurfsstrategie zu verbinden (vgl. ARCH⁺ 1995).

feld zwischen der Maschinenproduktion zu Beginn des 20. Jahrhunderts und der Virtualisierung der Kultur im Computerzeitalter diskutiert, d.h. zwischen der vermeintlichen Abschaffung des Ornaments durch Loos und Eisenmans performativen Entwurfsverfahren. Jörg Gleiters Untersuchungen stehen in der Tradition einer kritischen Theorie des Ornaments, die Michael Müller 1977 mit seinem Buch *Die Verdrängung des Ornaments* (vgl. Müller 1977) begründet hat. Mit Hilfe von Psychoanalyse, Semiotik, Rhetorik, kritischer Theorie und poststrukturalistischen Überlegungen versucht Gleiter die Frage zu entwickeln, inwiefern die Ornamentproblematik der Moderne nicht als Vorgeschichte zur spezifischen Problematik der medialisierten Massenkultur und ihrer digitalen Bildlogik heute zu lesen wäre.

Neben minimalistischer Box und dekonstruktivistischem Labyrinth erhält das Ornamentale auch für den organischen Blob eine neue Relevanz zugeschrieben. So erscheint im gleichen Jahr wie Margit Ulamas Aufsatz über das minimalistische Ornament in der Ausgabe der Architekturzeitschrift ARCH⁺ mit dem Titel *Formfindungen* das Ornamentale im Zusammenhang mit der Diskussion um den zum Biomorphismus gemauerten Blob (vgl. ARCH⁺ 2002). Und auch hier geht es primär um Formfindungsstrategien, diesmal jedoch in einem Spektrum von biomorph bis technoform. In dem Versuch, eine Entwicklung von der *geometrischen Form* durch konstruktiv/ingenieurwissenschaftliche Entwurfsstrategien (z.B. eines Buckminster Fuller) zur *dynamisierten Form* durch evolutionäre Entwurfsstrategien (z.B. eines Makoto Sei Watanabe) aufzuzeigen, besetzt das Ornamentale den entscheidenden Zwischenschritt der *metaphorischen Form*. Wenn die Redakteure formulieren, dass die metaphorische Form das Thema der Formfindung um die Frage der Rhetorik erweitert und in deren Gefolge auch das Ornamentale wiederkehrt, wird die ornamentale Form als eine spezifisch künstlerische Form gekennzeichnet. In einer solchen künstlerischen Produktionsstrategie sitzt das Ornamentale zwischen technoformen und biomorphen Entwurfsstrategien. Damit befindet es sich aber auch im Interferenzbereich zweier grundlegender Architekturkonzeptionen: einmal in einer Konzeption von Architektur als Technik, ein anderes Mal in einer Konzeption von Architektur als Natur. Entsprechend bedeutet dies für den architektonischen Entwurfsprozess, dass er sich im Interferenzbereich von systemischer Konstruktion und evolutionärer Selbstorganisation bewegt, und genau dazwischen befindet sich das Ornamentale (vgl. Dürfeld 2003).

Da jeder Ansatz sein eigenes ganz spezielles Ornamentprofil entwickelt, welches nicht auf die anderen Ornamentphänomene übertragbar ist, bleibt die Frage nach einem Ornamentbegriff, der gleichermaßen alle verschiedenen Phänomene zusammen fassen kann, weiterhin unbeant-

wortet. Gerade die Unterschiedlichkeit der Entwurfsstrategien, für die dem Ornamentphänomen eine Relevanz zugesprochen wird, lässt darauf schließen, dass das Verhältnis von Ornamentalität und Entwurf ein sehr viel grundsätzlicheres ist. Um eine gemeinsame Basis dieser heterogenen Ornamentprofile herzustellen, bedarf es folglich einer Untersuchung, die genereller das Verhältnis von Ornament und Entwurf beobachtet. Die enge Verbindung von Ornament und Entwurf veranlasst dazu, eine Begriffsverschiebung vom Ornament zum Ornamentalen vorzunehmen. Damit soll deutlich werden, dass der Untersuchungsgegenstand nicht länger das *Ornament* als ein Schmuck- und Verzierungselement, sondern das *Ornamentale* als eine spezifische Qualität des architektonischen Entwurfsprozesses ist. Des Weiteren lassen die obigen drei Entwurfsstrategien, indem sie alle das Ornamentale nicht nur mit dem architektonischen Entwurfsprozess im Allgemeinen, sondern zu künstlerischen Produktionsstrategien im Besonderen in Verbindung bringen – zur Produktionsstrategie der minimal art, zur Verfremdungsstrategie der russischen Formalisten oder zu rhetorischen Verfahren –, die spezifische Qualität des Ornamentalen für den architektonischen Entwurfsprozess im *Künstlerischen* vermuten. Wenn das Ornamentale eine spezifisch künstlerische Qualität des architektonischen Entwurfsprozesses beschreibt, ergeben sich zwei zentrale Fragestellungen: Zum einen muss nach der künstlerischen Qualität des Ornamentalen im Allgemeinen gefragt werden. Hier geht es darum, eine Vorstellung zu entwickeln, wie Ornamentalität als grundlegendes Prinzip der künstlerischen Formengenerierung beobachtet werden kann. Zum anderen muss nach der spezifisch architektonischen Qualität des Ornamentalen gefragt werden. Hier geht es um mögliche Konsequenzen für den architektonischen Entwurfsprozess und sein Verhältnis zum *Prinzip Ornamentalität*, die durch einen solchermaßen reformulierten prozessorientierten Ornament-Begriff entstehen.

Die vergessene Neue Ornamentik

Ist die neue Unübersichtlichkeit der 90er-Jahre-Ornamentalität ein wirklich neues Phänomen, oder muss nicht mit einem Blick auf die Ornamentdebatte der 60er und 70er Jahre eher von einer ›neuen‹ *Neuen Ornamentik* gesprochen werden? Interessante Parallelen zu der Situation Mitte der 60er Jahre weisen sich auf: Ein gutes halbes Jahrhundert nach Adolf Loos' Verdikt über das Ornament mussten Architekten und Planer damals feststellen, dass in der gestalteten Umwelt eine ungeahnte Präsenz ornamentaler Formen zu beobachten war. Materialgerechtigkeit, Konstruktionsreinheit und Funktionalität waren schon lange keine Garan-

ten mehr für architektonische Schönheit, die ohne Ornament auskam; vielmehr gerieten diese Kategorien ebenso in den ornamentalen Formenrausch: Im Materialkult feierte der ornamentale Reiz gemusterter Oberflächen seine Triumphe, die expressiv übersteigerte Konstruktion, die ihr Gefüge exhibitionistisch vorwies, nahm ornamentalen Charakter an und wo das Ornament im alten Sinn verschwunden war, gebärdete sich die reine Form ornamental. Es war die Ausstellung *ornament ohne ornament?*, die 1965 den Versuch unternahm, diese unterschiedlichen Phänotypen des Ornamentalen auf einen Genotyp zurück zu führen.³ Damals wurde der Genotyp in der mathematischen Symmetrieoperation 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 der Beobachtungswinkel auf das Ornament: Nicht mehr länger stand seine Schmuckfunktion im Vordergrund, sondern die sehr viel allgemeinere und abstraktere Funktion der Formengenerierung wird zum Ausgangspunkt aller folgender Betrachtungen. Damit vollzieht sich schon hier eine erste grundlegende Verschiebung vom Ornament zum Ornamentalen. Gleichzeitig verschaffte man sich die Möglichkeit für ein Vergleichskriterium ornamentalere Erscheinungen in der Natur und Kultur, ohne auf die vielfältigen Zeichen-, Symbol- oder Zweck-Funktionen des Ornamentalen eingehen zu müssen. Das *ornament ohne ornament* wurde zu einem »Sammelbegriff, der Formen der Natur sowie funktionelle und künstlerische Formen umfasst, welche mathematisch gesehen die Symmetriestruktur gemeinsam haben« (Buchmann 1965: II, 29).

Während in der Züricher Ausstellung mit Hilfe des Symmetriebegriffs versucht wurde, die neuen ornamentalere Erscheinungen an das klassisch-moderne Formenvokabular zurück zu binden, versucht der Urbanist Jürgen Claus mit dem Begriff des *strukturellen Ornaments* (Claus 1970: 49)⁴ geradezu eine *Expansion der Kunst* voran zu treiben: *Action – Environment – Kybernetik – Technik – Urbanistik* sind die Gebiete, in denen sich das strukturelle Ornament im Rahmen einer *Strategie der Strukturen* ausbreitet. Das Ornament wird zu einem strategischen Mittel,

3 Hier ist auch eine Abbildung des Gullideckels zu finden, dessen ornamentales Muster Herzog & de Meuron als Fassadenmotiv für das Wohn- und Geschäftshaus Schützenmattstraße in Basel 1992-1993 benutzen werden (Buchmann 1965: I, 27).

4 Den Begriff des strukturellen Ornaments prägte Jürgen Claus für einen Raum der Biennale in San Marino im Juli 1967.

die Welt der Erscheinungen zu strukturieren. Entsprechend sieht auch Claus im Ornament nicht länger mehr ein Schmuckelement, sondern sehr viel genereller eine ordnende Gestaltqualität – genauer: Das Ornament wird zur Gestaltqualität einer Struktur.

Der Kunsttheoretiker Klaus Hoffmann geht 1970 mit seiner Konzeption einer *Neuen Ornamentik* für den Kunstdiskurs einen entscheidenden Schritt weiter: Er grenzt sich nicht nur gegen eine alte Ornamentik ab, die sich als Schmuck und Verzierung sieht, sondern auch dezidiert gegen die Ornamentik der klassischen Moderne von 1900-1960. Die Neue Ornamentik, die Klaus Hoffmann für eine Richtung in der bildenden Kunst der 60er 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« (Hoffmann 1970: 12). Der Unterschied zwischen der Ornamentik der klassischen Moderne und der seit den 60er Jahren liegt Hoffmann zufolge darin, dass die klassische Moderne das Ornamentale als Hilfsmittel zur Erlangung des Ziels ›Abstraktion‹, ›Konkretion‹, ›Formell‹ oder ›Informell‹ zu sehen wäre, während die Neue Ornamentik über dieses Potential nun frei verfügen kann. Das Ornament ist somit von jeglicher Funktionalisierung befreit. Hoffmann folgert daraus: »Rehabilitieren lässt sich nicht das Ornament, aber das Ornamentale« (ebd.). Die Rehabilitierung des Ornamentalen versucht Hoffmann nun mit den in den 60er Jahren aktuellen Theorien von französischem Strukturalismus (Claude Levi-Strauss, Roland Barthes, Pierre Francastel), deutscher Strukturforschung (Carl von Lorck, Willi Drost) und Informationsästhetik (Kurd Alsleben, Max Bense)⁵ begrifflich zu fassen und stellt die entscheidenden Weichen für einen prozessorientierten Ornamentbegriff.

In Anbetracht dieser Parallelen erstaunt es, dass die aktuellen Auseinandersetzungen nicht nur die Ornamentdebatte, sondern fast die gesamte Praxis und Theorie der Architektur der 60er/70er Jahre auffallend unbehandelt lassen: Die Konzeption eines minimalistischen Ornaments greift zwar explizit auf eine künstlerische Produktionsstrategie der 60er Jahre zurück und kann damit sehr eindrücklich die Verschiebung von einer eher fremdreferentiellen Wahrnehmung in der ersten Moderne⁶ zu einer primär selbstreferentiellen Wahrnehmung in der zweiten Moderne⁷ betonen, jedoch bleibt die Frage nach dem Ornamentalen sowohl in der

5 Mit einzelnen Verweisen auf McLuhan und Wittgenstein.

6 D.h. die minimalistische Box wird als Zeichen für Verzicht und Reduktion wahrgenommen.

7 D.h. die minimalistische Box wird als Objekt zur Faszination der Wahrnehmung wahrgenommen.

minimal art als auch in der Architektur der 60er Jahre unbearbeitet. Auch wenn die Untersuchung zu einer kritischen Theorie des Ornaments den Zeitraum von Adolf Loos' Ornamentverdikt bis zu Peter Eisenmans performativen Entwurfsstrategien überspannt und über einen eher kulturwissenschaftlichen Diskurs auf einen Statuswandel des Ornaments hinweisen kann, so bleibt doch weitestgehend unbehandelt, inwieweit daran gerade auch die praktischen und theoretischen Experimente der 60er und 70er Jahre beteiligt waren. Noch am intensivsten diskutiert werden die Entwicklungen der 60er und 70er Jahre in der ARCH⁺, jedoch will dort der Bezug zwischen dem eher naturwissenschaftlichen Diskurs und dem künstlerischen Phänomen des Ornamentalen nicht recht gelingen, so dass die Teile unverbunden nebeneinander stehen bleiben.

Doch auch die kunsttheoretisch bzw. kunsthistorisch geprägte Ornamendiskussion führt das Projekt der 60er Jahre – das Phänomen der Neuen Ornamentalität einer Nach-Moderne umfassend in den Griff zu bekommen – nicht weiter. Stattdessen geht man einen Schritt zurück und untersucht nun zunächst das Ornamentphänomen als einen Katalysator der Moderne. Der Ornamentbegriff wird als ein Schlüsselbegriff für die Genese der Moderne aus dem 19. Jahrhundert heraus beobachtet. Die seit Mitte der 80er Jahre erscheinenden Aufsatzsammlerwerke zur Ornamendiskussion bearbeiten diese Thematik in verschiedenen Facetten: So legt der Band *Ornament und Askese* von 1985 (Pfabigan) den Schwerpunkt auf Adolf Loos und das Wien der Jahrhundertwende, während der 1993 erschienene Band *Kritische Theorie des Ornaments* (Raulet/Schmidt) den Beobachtungszeitraum einerseits auf das 18. Jahrhundert ausweitet und andererseits einige Überlegungen aus dekonstruktivistischer Sicht einführt.⁸ Der Aufsatzband *Ornament und Geschichte* von 1996 (Frank/Paetzold) sowie der 2001 veröffentlichte Band *Die Rhetorik des Ornaments* (Frank/Hartung) beschäftigten sich wiederum ausschließlich mit Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne. Selbst die poststrukturalistisch geprägten Beiträge in dem 2001 veröffentlichten Sammelband *Vom Parergon zum Labyrinth* (Raulet/Schmidt) stellen keine Verbindung zu der strukturalistisch geprägten Diskussion einer Neuen Ornamentik her. Auch bei den jüngsten kunsthistorisch geprägten Monografien zum Ornamendiskurs in der Architektur verbleibt man bei der Frage nach der Relevanz des Ornamentalen für die Moderne: So untersucht die amerikanische Kunsthistorikerin Debra Schafer in ihrem 2003 erschienenen Buch *The order of ornament, the structure of style. Theoretical foundations of modern art and architecture* (Schafer) die Interde-

8 Im Aufsatz *Die Gewaltstruktur des Ornaments in dekonstruktivistischer Sicht* von Burghart Schmidt findet man einen der wenigen Hinweise auf die Diskussion der Neuen Ornamentik (vgl. Schmidt 1993).

pendenzen zwischen den Ornamentdefinitionen Ruskins, Owen Jones', Sempers und Riegls und den damals aktuellen Theoriemodellen in der Botanik, Linguistik und Psychologie. Ihr Hauptinteresse gilt dabei der Tatsache, dass im Rahmen der Suche nach einem neuen, umfassenden Stil das Ornament am Ende des 19. Jahrhunderts zu einem zentralen Forschungsgegenstand wurde, da man es als reinste Verkörperung von Stil betrachtete. Auch die Kunstgeschichtlerin Maria Ocòn Fernández deutet in dem ein Jahr später erschienenen Buch *Ornament und Moderne* (Fernández) den Ornamentdiskurs als das Feld, innerhalb dessen einige zentrale Fragen der Moderne zuerst diskutiert wurden. Der Untersuchungszeitraum hier umfasst den Ornamentdiskurs von 1850 bis 1930. Es ist bezeichnend, dass Fernández bei ihrem Überblick der Rezeptionsgeschichte der Moderne in der Ornamentforschung die Ornamentdiskussion Mitte der 60er bis Anfang der 70er Jahre als unbedeutend betrachtet und lediglich in einer Fußnote erwähnt. Ihr Einstiegspunkt in die Diskussion liegt erst Ende der 70er Jahre mit Michael Müllers 1977 veröffentlichter Monographie *Die Verdrängung des Ornaments* (Müller) und Ernst H. Gombrichs großer Zusammenstellung *The Sense of Order* von 1979 (Gombrich). Dieser kurze Überblick zeigt nur allzu deutlich, dass es sich bezüglich einer kritischen Betrachtung des Projekts der Neuen Ornamentik um eine Forschungsleerstelle handelt. Mit der Vernachlässigung der 60er/70er Jahre entgeht jedoch den Untersuchungen eine entscheidende Phase in der Ornamentdiskussion. Denn schon hier wurde die Frage aufgeworfen, was denn mit dem Phänomen des Ornamentalen in Kunst und Architektur passiert, wenn es – nach Vollendung der Moderne spätestens Ende der 50er Jahre – seiner Funktion als Katalysator der Moderne beraubt ist. Welche Funktionen und welche Ausprägungen übernimmt das Ornamentale in einer Nach-Moderne?⁹ Ohne auf die Ausstellung *ornament ohne ornament* (1965) und die dort propagierte mathematische Symmetriestruktur des Ornaments, ohne auf Jürgen Claus' Konzeption eines *strukturellen Ornaments* (1967) im Rahmen einer Strategie der Strukturen und ohne auf Klaus Hoffmanns *Neue Ornamentik* (1970) einzugehen, bleibt sowohl eine Untersuchung über die Beziehung zwischen einer künstlerischen Produktionsstrategie der 60er Jahre und architektonischen Entwurfsstrategien der 90er Jahre, als auch eine Untersuchung über die Entwicklung von einem objektfixierten zu einem prozessualen Kunstwerkbegriff anhand eines Statuswandels des Ornaments, wie auch Untersuchungen über den Einfluss neuer Naturwissenschaften auf den Ornamentbegriff unvollständig.

9 Vom Ornamentalen als Katalysator der Moderne gelangt man so zum Ornamentalen als Katalysator des Entwurfes.

Dass das Ornament-Projekt der 60er Jahre scheiterte, zeigt nur allzu deutlich die postmoderne Ornamentik in der Architektur der 80er Jahre, die das Ornament in der Mehrzahl wieder als Schmuck- und Verzierungsselement betrachtet, welches – noch im besten Fall mit einer ironischen Zeichenfunktion ausgestattet – am Bauwerk appliziert wird (vgl. Jensen/Conway 1982). Das Scheitern ist jedoch kein Grund für eine Indifferenz gegenüber sämtlichen dort vollzogenen Forschungen, vielmehr erfordert es die Situation, nach den Gründen des Scheiterns zu fragen. Dass Klaus Hoffmann sein Konzept einer *Neuen Ornamentik* 1970 nicht weiter ausführte und es stattdessen bei Hinweisen beließ, lag weniger an der Aktualität der Theorien, d.h. an deren relativer Unerprobtheit, sondern eher daran, dass der strukturalistische Schwerpunkt der verwendeten Theorien für die entscheidenden Problemkomplexe eines prozessorientierten Ornamentbegriffs (noch) kein entsprechendes Instrumentarium bereitstellen konnte. Denn das Dilemma strukturalistischer Theorien liegt darin, dass sie ein statisches Modell anbieten, welches verschiedene Ordnungsmodelle beschreiben kann (Chaos – Ordnung, Entropie – Negentropie) und die Richtung einer Entwicklung angeben kann, d.h. vom Chaos zur Ordnung oder umgekehrt, aber gerade nicht beschreiben kann, *wie* der Prozess von Chaos zu Ordnung, von Entropie zu Negentropie verläuft. Anders formuliert: Strukturalistischen Theorien entgeht der Blick auf den Prozess der Transformation, sie stehen vor dem Problem, nur Endzustände bzw. Richtungen erfassen zu können, aber nicht Prozesse der Transformation. Entsprechend statisch ist dann auch die Struktur des verwendeten Ornamentmodells. Wenn man denn das Projekt der 60er Jahre fortführen will – und einiges spricht dafür, dass es sehr aufschlussreich für unsere heutige Situation sein wird – dann benötigt man ein theoretisches Begriffsinstrumentarium, welches die Aporien strukturalistischer Forschungsansätze überwindet und Begriffe bereitstellt, die – wie Jürgen Claus 1970 formulierte – *dem Prozesscharakter des künstlerischen Werkes entsprechen*. Nun beschränkt sich das Dilemma strukturalistischer Theorien nicht auf das Ornamentphänomen, sondern ist ein generelles wissenschaftstheoretisches Problem und entsprechend führt dies verstärkt Anfang der 60er Jahre in den verschiedensten Wissenschaften zu einem Paradigmenwechsel, der – schon etwa seit der Jahrhundertwende vorbereitet – an verschiedenen Phänomenen ablesbar wird: In der Physik hat die Chaosforschung den Wechsel von einem statischen zu einem dynamischen Weltbild beschleunigt, in der Biologie wurde der Paradigmenwechsel mit der Verschiebung des Konzepts der Selbstorganisation zum Konzept der Autopoiesis vollzogen, H. v. Foerster stellte die Kybernetik erster Ordnung auf eine Kybernetik zweiter Ordnung um, in der Mathematik wird der Paradigmenwechsel mit der Entdeckung der

fraktalen Geometrie virulent, in der Erkenntnistheorie wird von einer phänomenbezogenen zu einer operativen, konstruktivistischen Wahrnehmungstheorie umgestellt und in der Philosophie markieren dekonstruktivistische Theorien den Paradigmenwechsel. In der Architektur fand der Paradigmenwechsel seinen Ausdruck im Wechsel von strukturalistischen zu poststrukturalistischen Entwurfsstrategien im Sinne einer Prozessualisierung der Architektur seit etwa Mitte der 80er Jahre. In der Architekturtheorie orientierte man sich diesbezüglich einerseits am Dekonstruktivismus eines Jacques Derrida und andererseits am Konstruktivismus der Neuen Naturwissenschaften. Die eingangs herausgearbeiteten Konzepte eines kritisch-performativen und eines metaphorischen Ornaments markieren Ergebnisse dieser beiden Richtungen. Dabei übersah man jedoch bis heute, dass neben dem dekonstruktivistischen Ansatz Derridas und dem konstruktivistischen Ansatz der Neuen Naturwissenschaften ein weiterer Theorieansatz zur Verfügung steht, der durch eine intensive Auseinandersetzung mit den erkenntnistheoretischen Aporien strukturalistischer Theorien ein ausgezeichnetes Begriffsinstrumentarium für die Beschreibung von Prozessen der Transformation herausgebildet hat: die Systemtheorie Niklas Luhmanns.

Der Luhmann'sche Ornamentbegriff als Scharnier

Bei einer systemtheoretischen Beobachtung des Problems ist nicht nur von Interesse, *dass* die Systemtheorie ein Beobachtungsinstrumentarium für Prozesse der Transformation an die Hand gibt, sondern auch *wie* die Systemtheorie dieses Instrumentarium konstruiert – d.h. aus welchen Bausteinen sie besteht. Anders als bei den oben genannten Wissenschaften, die den Paradigmenwechsel fachintern vollzogen haben, entnimmt Niklas Luhmann nämlich die theoretischen Ressourcen für den Paradigmenwechsel nicht der *fachsoziologischen* Überlieferung, sondern den oben genannten verschiedensten Wissenschaftsdisziplinen: Evolutionstheorie, Theorie autopoietischer Systeme, Komplexitätstheorie, Kommunikationstheorie, Chaostheorie und Kybernetik zweiter Ordnung führt Luhmann von außen in die Soziologie ein und baut sie in sein Konzept einer Gesellschaftstheorie ein. Mitte der 80er Jahre wird die Systemtheorie mit differenz- und beobachtungstheoretischen Komponenten angereichert und führt sie in die Nähe einer *Logik der Differenz*. Genau diese erkenntnistheoretische Positionierung der Systemtheorie Niklas Luhmanns zwischen einerseits (radikalem) Konstruktivismus und andererseits Dekonstruktivismus macht sie für eine architekturtheoretische Rezeption interessant: Ermöglicht das doch gerade ein Anknüpfen an die Ende der

80er Jahre verstärkt einsetzende architekturtheoretische Rezeption sowohl dekonstruktivistischer Theorien v.a. in Anschluss an Jacques Derrida als auch konstruktivistischer Theorien v.a. aus dem Forschungsbereich der Neuen Naturwissenschaften. Die theoretischen Ressourcen der Luhmann'schen Systemtheorie von der Komplexitätstheorie zur Evolutionstheorie sind ja seit den 60er Jahren in der Architekturtheorie immer wieder als Irritationspotential benutzt worden. Mit der Systemtheorie Niklas Luhmanns als einem Beobachtungsinstrumentarium verfügt man jedoch einerseits über eine hochauflösende *Theorie der Differenz*, jenseits einer *Rhetorik der Differenz*, und andererseits über grundlegende konstruktivistische Konzepte, jenseits bloßer Analogien und Metaphern. Was für den Inhalt und die Konstruktion der Theorie gilt, trifft gleichermaßen auch für den Ornamentbegriff bei Niklas Luhmann zu: In der scheinbar so lapidaren Ornamentdefinition *als Grundform des Entwickelns von Formen aus Formen*, die Niklas Luhmann in der *Kunst der Gesellschaft* gibt, sind die gesamten theoretischen Ressourcen der Systemtheorie komprimiert enthalten. Wenn Luhmann nur einige Zeilen später formuliert, dass als spezifisch künstlerische Organisierung der Medien Raum und Zeit das *Ornamentale* dient, dann zeigt sich nicht nur ein Ornamentbegriff, der als grundlegendes künstlerisches Generierungsprinzip interessante Überschneidungen zu den hier entwickelten Prolegomena zum Verhältnis von Ornament und Entwurf aufweist, sondern auch ein kleines aber entscheidendes Scharnier zwischen Systemtheorie und Architekturtheorie.

Vor einer intensiven Auseinandersetzung mit diesem Scharnier muss das Vorhaben einer ›Anwendung‹ von soziologischer Systemtheorie in der Architekturtheorie in einem Gesamtrahmen kritisch eingeordnet werden. Dass eine Reflexion und Rezeption der Systemtheorie in der Architekturtheorie keineswegs selbstverständlich ist, zeigt nur allzu deutlich die fast vollständige Indifferenz der Architekturtheorie gegenüber der Systemtheorie Niklas Luhmanns. In dem folgenden Grundlagenteil wird deshalb zunächst eine methodische Einordnung des Vorhabens durchgeführt. Als Konsequenz aus dem Befund einer fehlenden Rezeption der Luhmann'schen Systemtheorie in der Architekturtheorie werden einige grundlegende Interferenzbereiche von Architekturtheorie und Systemtheorie thematisiert. Im Hauptteil der Forschungsarbeit werden vier Facetten des Luhmann'schen Ornamentbegriffs entfaltet. Dafür wird die Luhmann'sche Ornamentdefinition fallweise in klassische architekturtheoretische Themenkomplexe dekomprimiert. Auf diesem Wege wird zum einen herausgearbeitet, wie Luhmann bezüglich *Fundierung*, *Formulierung*, *Form* und *Funktion* des Ornamentalen auf jeweils unterschiedliche, aber sich ergänzende theoretische Konzeptionen zurück-

greift. Zum anderen werden daran anschließend Anknüpfungspunkte eines solchermaßen prozessorientierten Ornamentbegriff für die Architekturtheorie herausgearbeitet.

Auch wenn die hier angestellten Beobachtungen zum Ornamentbegriff grundlegend formentheoretische Untersuchungen sind und als solche noch keine systemtheoretischen, so intendieren sie doch auch schon immer den systemtheoretischen Blick auf die Architektur. Dies macht die ganz spezifische Scharnierfunktion des Luhmann'schen Ornamentbegriffs aus. Die in dieser Untersuchung angestellten architekturtheoretischen Beobachtungen zum formentheoretischen Ornamentbegriff in der Systemtheorie Niklas Luhmanns können deshalb auch als Grundlage für eine systemtheoretische Beobachtung der Architektur betrachtet werden. Für die Architekturtheorie wird damit die Möglichkeit bereitgestellt, zum einen den differenztheoretischen Formbegriff in der Architektur zur Anwendung zu bringen und zum anderen dieses Potential für Untersuchungen zu einer *Architektur der Gesellschaft* zu nutzen.