

DIE ORNAMENT-GROTTESKE
IN DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE



NEUE MÜNCHNER BEITRÄGE
ZUR KUNSTGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VOM
KUNSTHISTORISCHEN SEMINAR
DER UNIVERSITÄT MÜNCHEN

Unter der Leitung von

HANS SEDLMAYR

Band 3

1962

WALTER DE GRUYTER & CO. / BERLIN
VORMALS G. J. GÜSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG - J. GUTTENTAG, VERLAGS-
BUCHHANDLUNG - GEORG REIMER - KARL J. TRÜBNER - VEIT & COMP.

DIE ORNAMENT-GROTTESKE
IN DER ITALIENISCHEN RENAISSANCE

ZU IHRER KATEGORIALEN STRUKTUR UND ENTSTEHUNG

von

FRIEDRICH PIEL

Mit 12 Tafeln und 10 Textabbildungen

1962

WALTER DE GRUYTER & CO. / BERLIN

VORMALS G. J. GÜSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG - J. GUTTENTAG, VERLAGS-
BUCHHANDLUNG - GEORG REIMER - KARL J. TRÜBNER - VEIT & COMP.

Zehn Exemplare dieser Schrift liegen als Münchener Dissertation vor

Archiv-Nr. 351962/III

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch, oder Teile daraus, auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

© 1962 by Walter de Gruyter & Co., vormals G. J. Göschen'sche Verlagshandlung · J. Guttentag, Verlagsbuchhandlung Georg Reimer · Karl J. Trübner · Veit & Comp., Berlin W 30, Genthiner Straße 13 (Printed in Germany)

FÜR WILLI RÖSCHEISEN

INHALTSVERZEICHNIS

	Seite
EINLEITUNG	I
Zur kategorialen Struktur der Gattungen	4
Zur kategorialen Struktur der Architektur	7
Zur kategorialen Struktur des Ornaments	10
Zur kategorialen Struktur des Bildes	13
Bemerkungen	15
A. DAS WESEN DER REIFEN GROTTESKE	17
I. Die Loggien Raffaels	17
Architektonische Grundlinien	17
Stuck	19
Malerei	20
Dekoration	20
Farbe	22
Struktur	23
Tendenzen	23
Grottesken	24
Grottesken; — erste Beschreibung	24
Malgrund S. 25. — Muster S. 25.	
II. Phänomene der Grotteske	26
Symmetrie	26
Bildwertigkeit	27
Zur Bildebene der Grotteske S. 28. — Bildebene und Bildgegen-	
stand S. 34.	
Zur Raumstruktur der Grotteske	35
Bewegungsphänomene	37
Pseudo-Symmetrie	41
III. Motive der Grotteske	41
„Seetiere“	42
„Bild“ — „Bild eines Teppichs“	42
Perl- und Blütenketten	42
Ein „Monstrum“	43
Termen	44
Abstraktes	45
Architektonisches	45

	Seite
IV. Zentralphänomen: Doppeldetermination	45
Die Extreme der Spaltung	46
These zur Entstehung der Grotteske	47
„Monströse Struktur“	47
V. Die Grundstruktur der Grotteske	48
Bildwertig – Plastisch	49
Ornamentale „Restform“	50
Zusammenfassung	50
VI. Charakter und Wirkung der Grotteske	51
Labyrinth und Minotaurus in der Mythologie	51
Die Grotteske ist labyrinthisch	53
Die Grotteske ist ohne Licht S. 54. – Zur Zeitlichkeit der Grotteske S. 56.	
„Zentrum“ der Grotteske	61
„Zentrum“ der Peripherie S. 61. – „Zentrum“ der Grotteske S. 63.	
Zur „Intention“ der Grotteske	64
Zur Anschaulichkeit des Mobilischen S. 66. – Zur Anschaulichkeit des Gitterigen S. 67. – Zur Anschaulichkeit des Gitter-Mobilis S. 67. – „Negative Selbstverfertigung“ S. 68. – Zur „Wirkung der nega- tiven Selbstverfertigung“ S. 68. – Zur Wirklichkeit der Grotteske S. 71. – Intention und anschaulicher Charakter S. 74.	
VII. Akzentuierende Bestimmungen zur ontologischen Struktur	75
Die Grotteske ist „weltlos“	76
Grotteske als „Traumwesen“ S. 76. – Die Grotteske ist kein Gegen- stand S. 77.	
Die Grotteske ist ironisch	79
Grotesk und Komisch S. 82. – Arabeske und Grotteske S. 82.	
Die Grotteske ist „Dialektikum“	83
Zur Funktion der Grotteske im Dekorationsganzen S. 84.	
VIII. Das Strukturprinzip der Grotteske	86
B. BEMERKUNGEN ZUR ENTSTEHUNG DER GROTTESKE	88
I. Zur Raumstruktur des Ornaments	90
Optische Ornamentebene	90
Hypothese	92
II. Historische Voraussetzungen	93
Giotto	94
Die Ghiberti	96

	Seite
Eine kritische Form um 1470	98
Gemaltes Ornament	99
Träger als Raum	100
Graues Muster vor Goldgrund S. 101. — Farbiges Muster vor Gold- grund S. 101. — Graues Muster vor blauem Grund S. 101. — Farbiges Muster vor blauem Grund S. 102.	
III. Der Eintritt der Grotteske	102
Motive S. 103. — Tendenzen S. 105.	
IV. Grotteske und Bildkörper	106
Pinturicchio im Palazzo Colonna, 1485	106
Pinturicchio, Appartamento Borgia, 1492—1495	108
Gewölbekappen im Saal der Heiligenleben S. 109. — <i>Pinturicchio</i> : „Susanna im Bade“ S. 110. — <i>Pinturicchio</i> : Disputation der Hl. Cate- rina S. 111.	
Strukturtypen	112
Zum Raumbegriff: Unendlicher Stellraum	113
Bildkörper und Übersteigerung	117
V. Hilfskonstruktion: Rundbild und Grotteske	118
VI. Zwischenbilanz	121
VII. Entdeckung der domus aurea und die Entstehung der Grotteske	122
Vorgang der Entdeckungen	123
Frage	124
Motive	125
Volta dorata und unendlicher Stellraum	127
Struktur der „Bilder“ der Volta dorata S. 128. — „Version“ des Un- endlichen Stellraumes S. 131.	
Konstruktion: Bildgegenständlicher Fluchtpunkt	131
Fluchtpunkt und Kandelaber S. 133. — Fluchtpunkt der Grotteske S. 137.	
VIII. Tendenzen und Ergebnisse	141
Tendenzen der „Inversion“	141
Bildkörper S. 141. — Ornament S. 143.	
Tendenz des Bildkörpers und Grotteske	143
C. DIE GROTTESKE ALS KRITISCHES PHÄNOMEN	146
I. Die Einheit der Epoche (1460/70—1760/70)	149

	Seite
II. Die kritischen Phänomene und die Grotteske	150
„Säulenordnungen-Wand“ S. 150. — „Illusionistische Deckenma- lerei“ S. 153. — „Verschwinden des Goldgrundes“ S. 156.	
III. Das Prinzip der Grotteske und der Manierismus	158
„Zweiheit der Intention“ und „Intention der Zweiheit“	160
„Zweiheit der Intention“ S. 161. — „Intention der Zweiheit“ S. 165.	
 D. ZUR THEORIE DER GROTTESKE	 178
I. Die Grotteske ist übersteigertes Ornament	178
II. Die Grotteske entsteht aus der Tendenz zur Verselbständigung der Gattungen	 178
III. Die Grotteske ist Antimonie	180
IV. Die Grotteske entsteht in einem Prozeß „Historischer Dialektik“	180
V. Die Grotteske ist kritische Form einer Zweiheit	181
VI. Die Bestimmung „übersteigertes Ornament“ faßt die Grotteske als kunsthistorisches Phänomen	 181
 ANHANG	 184
LITERATUR	194
 BILDTEIL	

EINLEITUNG

1. In der Struktur der italienischen Kunst wird um 1460/1470 ein Wandel sichtbar, der jene Epoche, die mit *Giotto di Bondone* begann, und die mit dem achtzehnten Jahrhundert enden sollte, mit einer tiefen Zäsur versieht. Der Strukturwandel, der in der Geschichte der Malerei als Übergang vom „Bildkörper zum Bildleib“ (Theodor Hetszer) charakterisiert wird, ist begleitet von einer Übersteigerung des Ornaments, die zur Grotteske führt.

Diese Erscheinung, die sich den allgemeinen Gesetzmäßigkeiten einer Stilentwicklung nicht koordinieren läßt, ist eine ganz neue Kategorie der Dekoration und läßt sich nur genetisch als Ornament definieren. Die Tendenz zur Übersteigerung des Ornaments ist schon zur Mitte des Quattrocento sichtbar, aber erst das letzte Jahrzehnt prägt die Struktur des Ornaments so um, daß von Grottesken gesprochen wird¹. Meister der ersten Grottesken ist Bernardino *Pinturicchio* (Appartamento Borgia). Von Rom aus verbreiten sich die neuen „motive alla grottesca“ über Italien — doch ist es wieder Rom, wo sie, in den Loggien Raffaels im Vatikan (1517/1519) ihren entschiedenen und für die weitere Entwicklung entscheidenden Höhepunkt erreichen. Hier findet die antike Dekorationsform ihre reifste „Renaissance“, ist aber gleichzeitig überwunden: Die Struktur der Grotteske als Dekorationsmotiv hat sich gefestigt und wird nun in einem Dekorationsganzen verwendet, das von Grund auf verschieden ist von jedem dekorativen System der Antike.

Die Loggien Raffaels sind — vor allem durch die Dekorationen des Meisters — noch Hochrenaissance und schon Manierismus. Die Grotteske kam ihrem innersten Wesen nach dem Lebensgefühl des Manierismus besonders entgegen: auf einer bestimmten Ebene ist die „monströse Struktur“ kritische Form des mittleren und späteren Cinquecento. So ist es nur folgerichtig, daß die Grotteske sich in diesem Jahrhundert ausbreitet. Der Manierismus bringt eine Fülle neuer Formen, Varianten und Metamorphosen jener Struktur, die sich um 1517 festigt, bilden die Grundlage alles Dekorativen, bis hin zur Rocaille, mit der die letzte dekorative Form ornamentaler Herkunft stirbt².

¹ Das Wort „Grotteske“ leitet sich von „grotte“ her; die Kunstgeschichte sollte den Terminus (wie *Schmarsow*, *Der Eintritt... mit Recht vorschlug*) einheitlich mit Doppel-T schreiben.

Die Literatur zur Grotteske ist gering. Außer dem immer noch fundamentalen Aufsatz von *Schmarsow* seien hervorgehoben: v. *Salis*, *Antike und Renaissance*; *Forsman*, *Säule und Ornament*; *Gradmann*, *Phantastik und Komik*.

² Auch für die Grotteske der Renaissance wichtig die Arbeit von *Bauer*, *Rocaille als kritische Form*.

2. Gerade zu der Zeit, da die großen Werke der neuen Kunst entstehen, zusammen mit dem „Bildleib“, dessen ausgezeichnetes Signum das „Kontinuum“ ist, reift die Grotteske, antinomisch zu allem Großen. Der Frage, warum die Grotteske gerade um 1495 auftaucht und gegen 1517 ihren Höhepunkt erreicht, werden wir auf verschiedenen Ebenen begegnen. Dabei bleibt es dahingestellt, ob die Vereinfachungen, die vorgenommen wurden, dem vielschichtigen Phänomen gerecht werden.

Die Untersuchung geht aus von Grottesken *Raffaels* in den Loggien. Die Analyse ist so angelegt, daß die Grotteske an sich und als Element der Gesamtdекoration – d. h. als Strukturelement der Loggien – gesehen werden kann. Die entwicklungs-geschichtlich bedeutsame Stellung der Grottesken: der entschiedene Höhepunkt einer Tendenz, die um 1470 in Erscheinung tritt, der Ausgang neuer Entwicklungen von hier aus, die Nähe gleichmäßig zu Manierismus und Hochrenaissance – dies alles ließ es geboten erscheinen, die Analyse so aufzubauen, daß sich ein „Modell“ ergibt. Ziel war die Einsicht in Strukturprinzipien, deren *Entstehung* im II., deren *Wandlungen* im III. Kapitel umrissen werden. Dieses Modell ist gleichzeitig Grundlage, die Grotteske mit anderen „Kritischen Phänomenen“ der Epoche³ zu vergleichen.

Führt die Frage nach der Entstehung der Grotteske auf das Problem „historischer Dialektik“⁴, so die nach der Grotteske als Kritischem Phänomen auf den Sachverhalt, daß die Kritischen Phänomene der Renaissance sich in gewissem Sinn dialektisch zueinander verhalten – historisch ein Vorgang, in dem das Gesamtkunstwerk des Barock entsteht.

Das erste Kapitel geht aus von der Frage: Was ist die Grotteske um 1517?

Das zweite Kapitel fragt: Wie wird die Grotteske, wann tritt sie zum ersten Mal in Erscheinung?

Das dritte Kapitel versucht zu erkennen, was die Grotteske historisch bedeutet, warum sie gerade um 1495 erscheint, warum sie dem Manierismus nähersteht als der Hochrenaissance und was sie über diese beiden „Stile“ auszusagen hat.

3. Die Frage nach dem Verhältnis der Grotteske zum Ornament, die in der Literatur niemals behandelt wurde, scheint nicht lösbar ohne Besinnung auf das Wesen der Gattung. Die Behauptung auch, die Grotteske sei Grenzphänomen (eine Behauptung, die vor allem am Gegenständlichen gewonnen wird) ist vertretbar nur von einem Ansatz her, der das Ganze der Bildenden Kunst, der Architektur, Plastik, Bild und Ornament als ein Gefüge erfaßt, dessen Elemente die Gattungen sind, die entsprechend in bestimmten Beziehungen stehen, Entsprechungen und Beziehungen, die sich im Verlauf der Geschichte mit den individuellen Gebilden wandeln.

Die Beobachtungen zur kategorialen Struktur der Gattungen, die einleitend mitgeteilt werden, fanden ihre entscheidende Anregung in verschiedenen Arbeiten meines

³ Zu Begriff und Methode der „Kritischen Phänomene“ *Sedlmayr*, Die Wiedergeburt der antiken Götter.

⁴ Vergl. *Sedlmayr*, Die Revolution der modernen Kunst, 46 ff.

Lehrers⁵. Die Beobachtungen wurden nur soweit formuliert, als sie für die Erkenntnis der besonderen Struktur der Grotteske von Bedeutung sind.

4. Die These, die dieser Untersuchung zugrunde liegt, sei vorausgeschickt:

a) Die Grotteske entsteht gegen 1495 nicht aus der Rezeption antiker Dekorationsformen, sondern aus der allgemeinen Tendenz, jede Gattung ihrem Selbst entsprechend auszugestalten. Die Tendenz zur Grotteske, in der Ornamentik seit etwa 1470 sichtbar, erreicht in der Rezeption antiker Dekorationsmotive lediglich ihren ersten Abschluß. Gleichzeitig gewinnt im letzten Jahrzehnt des Quattrocento der „Bildkörper“ die Form letzter Möglichkeiten des Bildes.

Der Bildleib hat in seiner Entstehung die Grotteske als Gegenbild. Beide aber, Bildleib und Grotteske, entstehen aus einer Wurzel: der Übersteigerung des Bildkörpers. Der Struktur nach ist die Grotteske Antinomie zum Bildleib.

b) Die Grotteske, Kritisches Phänomen der Zeit von 1470–1770, entsteht in einem Prozeß „historischer Dialektik“, in dem sie Antithese ist. So ist sie im Ingesamt der Kunst der Epoche nicht vagant, sondern in bestimmten Beziehungen zur großen Kunst. Soweit sie im Gesamtkunstwerk ästhetische Funktion hat, ist sie als Dialektikum zu werten.

c) Die Grotteske ist nur „genetisch“ als Ornament definierbar. Als kunsthistorisches Phänomen bedeutet Grotteske Übersteigerung der kategorialen Struktur des Ornaments.

Damit ist die Grund-These gegeben:

Die Übersteigerung der kategorialen Struktur des Ornaments führt mit Notwendigkeit zur Grotteske. Diese Übersteigerung differenziert sich in der historischen Entwicklung von 1470 bis 1495 aus. Die Definition der Grotteske als „übersteigertes Ornament“ faßt dieses Kritisches Phänomen als kunsthistorische und als kunsthistorische Erscheinung.

Gelingt es, die These zu begründen, so bedeutet das Ergebnis unserer Untersuchungen eine kunsthistorische Theorie der Grotteske.

Sie ist eine Theorie, wenn sich alle Phänomene aus wenigen Prinzipien methodisch ableiten lassen.

Sie ist eine kunsthistorische Theorie, wenn sie die Grotteske als Strukturelement eines größeren Ganzen der Bildenden Kunst methodisch abzuleiten ermöglicht.

Sie ist eine kunsthistorische Theorie, wenn das Prinzip der „Übersteigerung der kategorialen Struktur des Ornaments“ auch in der geschichtlichen Entwicklung anschaulich ist.

Diese Behauptungen können nicht getrennt werden. Untersuchung und Darstellung haben ihre besondere Schwierigkeit, wo die Analyse der Grotteske zu verschiedenen Ergebnissen kommt, sobald der „Standpunkt“ gewechselt wird. So ist die Grotteske grotesque, wo sie losgelöst aus dem Dekorationsganzen, Dialektikum, wo sie

⁵ Vor allem in Verlust der Mitte und Die Grenzen der Stilgeschichte.

als Strukturelement der Dekoration, Antinomie, wo sie als Strukturelement der Epoche betrachtet wird.

Die Theorie der Grotteske muß versuchen, diese verschiedenen Aspekte (die zum Wesen der Grotteske gehören) zu integrieren.

5. Es war vorgesehen, die Arbeit in einem abschließenden Kapitel auf Texte der Kunstliteratur des Cinquecento zu beziehen und die Grotteske in ihrem sensus allegoricus zu erfassen. Doch bestehen für ein solches Unternehmen zu wenig Vorarbeiten. So muß diese ikonologische Untersuchung späterer Arbeit vorbehalten bleiben.

6. Die vorliegende Untersuchung folgt Prinzipien meines Lehrers, dem ich für die große Freiheit, in der ich das Thema behandeln durfte, aufrichtig dankbar bin.

ZUR KATEGORIALEN STRUKTUR DER GATTUNGEN

a) Architektur, Plastik, Bild und Ornament treten in der historischen Entwicklung in sich wandelndem Verhältnis zueinander und in ihrer eigenen Struktur sich wandelnd auf, und sie differenzieren sich in gewissen Unterarten aus. Die Kunstgeschichte bedient sich der Klassifikation nach Gattungen, ohne in der Regel die Relationen von Werken verschiedener Gattung zu berücksichtigen. Und doch ist gerade das eine Forderung⁶. Sie kann jedoch nicht erfüllt werden, solange es nicht gelingt die Gattungen in ihren Grundstrukturen zu erkennen und zu sehen, aus welchen kategorialen Strukturen sie ermöglicht sind⁷.

Der gemeinsame Kristallisationspunkt wird – zumindest für das mittlere Weltalter – die Architektur sein.

„Den ersten archaischen Hochkulturen ist eigen die Verbindung des Megalithbaus und des strengen Ornaments mit dem großen Bild der Urzeit. Ihre Architektur tektonisiert erstmals die Elemente des Bauens, in denen die drei orthostatischen Dimensionen sich entschieden darstellen: in behauenen und geglätteten Steinquadern, in kantig behauenen Holzpfeuern und Balken. An der Architektur, auf sie bezogen und mit ihr verbunden, erwächst Rundplastik wie Relief, Wandmalerei und Mosaik. Die Architektur wird Ordnungsmacht...“⁸

b) Die Klassifikation nach Gattungen ist Ergebnis der Einsicht in eine natürliche Hierarchie der Bildenden Künste. Sie ist sinnvoll dort begründet, wo in den Werken einer Gattung Strukturen realisiert sind, die von anderen Gattungen nicht realisiert werden können. Dem System liegt das Wissen darum zugrunde, daß Gattungen „kategoriale Strukturen“ haben, in deren Grenzen sich die Gestaltung der ein-

⁶ Die z. B. von *Th. Hetzer* immer wieder gestellt wurde.

⁷ Vergl. *Krings*, Fragen und Aufgaben der Ontologie.

⁸ *Randa*, Handbuch der Weltgeschichte, 1956, II. Bd. Sp. 2649–54 [Sedlmayr].

zelen Werke bewegt. In den kategorialen Strukturen sind die Möglichkeiten, aber auch die Wesensgrenzen der Kunst angelegt⁹.

c) Wir gehen bei den folgenden Überlegungen von einzelnen Gattungen und vom Komplex der Gattungen aus. Hypothese ist, daß jede Gattung auf wenige Kategorien reduziert werden kann, deren Dialektik die Gestalt des Werkes prägt, und daß alle Gattungen, unter sich in Relation, in analogischen Bezügen sich gegenseitig tragen.

Die Gattungen hätten demnach Eigenstrukturen, im Insgesamt der Kunst wären sie aber nur verschiedene Aspekte des einen Ganzen. In der kategorialen Struktur einer jeden Gattung ständen wenige Relate jeweils so in Beziehung, daß ein Relat gleichzeitig (faktisch oder analogisch!) zur kategorialen Struktur einer anderen Gattung gehörte. So stünden schließlich – über eine ausgezeichnete Kategorie – alle Gattungen miteinander in Beziehung; diese Kategorie wäre ein Ordnungsfaktor.

Die Hypothese ist, daß über diese Kategorie des Künstlerischen alle Gattungen nicht nur je als Gattung in sich einheitlich, sondern (indem alle Gattungen ihrer bedürfen) als Beziehungsganzes einheitlich sind.

Die Gattungen, so versuchen wir zu erweisen, ordnen sich auf die Architektur hin, welche selbst, die Gattungen ermöglichend, mehr ist als eine Gattung: Ordnungsmacht¹⁰. Das hat zur Voraussetzung, daß sich Architektur nicht nur im Gebäude darstellt. Träger aller Gattungen ist „das Architektonische“.

d) Die Frage nach den „kategorialen Strukturen der Gattungen“ entzündete sich an dem Problem: „Grotteske = Grenzsituation“. Wir behaupten, die Grotteske sei nur genetisch noch als Ornament definierbar, da sie die Wesensgrenzen des Ornaments überschreite. Ist in der kategorialen Struktur einer Gattung die Wesensgrenze angelegt, so muß die Grotteske von der kategorialen Struktur des Ornaments her faßbar und deutbar sein, gleichzeitig aber muß ihr Wesen als Grenzsituation der Bildenden Kunst überhaupt zu interpretieren sein.

Die Grundstruktur des Ornaments wird seit Alois Riegl¹¹ aus dem Verhältnis von Muster und Grund gefaßt. Das Ornament als Form (Muster) steht in einem spezifischen Verhältnis zu einem Träger (Grund). Aus dem Verhältnis dieser Beziehungs-

⁹ Über die „Lehre von den wesensmöglichen Richtungen des Kunstwollens“ bei Alois Riegl, vergl. *Sedlmayr*, Die Quintessenz der Lehren Riegls, XX f.

¹⁰ Vergl. *Sedlmayr*, Die Revolution der modernen Kunst.

¹¹ Nach Riegl „folgen aus dem Wesen des Ornaments ‚Muster auf Grund‘ zu sein, a priori verschiedene Gestaltungsmöglichkeiten (s. KI, p. 327). Die Zusammenschau dieser Grundmöglichkeiten des Gestaltens in den (vier) verschiedenen Gebieten der ‚bildenden‘ Kunst ergibt dann zwischen ihnen Korrelationen. Zu einem bestimmten letzten Grundtypus architektonischer Gestaltung gehört ein bestimmter Typus ornamentalen Gestaltens und so fort. Es ergeben sich letzte Typen des Kunstwollens“ (*Sedlmayr*, Die Quintessenz . . . , XXI).

Diese Korrelationen dürfen aber nicht „mechanisch“ aufgefaßt werden; sie sind abhängig von einem menschlichen Gestalter, und es kann der Fall eintreten, daß eine Gattung die allgemeinen Tendenzen nicht mitmacht.

glieder dürfen wir nicht nur erwarten, die Struktur des Ornaments, sondern darüber hinaus die Verfassung des Trägers zu erkennen. Indem nun dieser Träger einer anderen Gattung – z. B. der Architektur – zugehören kann, ist das Ornament besonders geeignet, die Beziehungen und Entsprechungen zu erkennen, in denen die Gattungen untereinander stehen. Dafür ist von besonderer Wichtigkeit: „Das Ornament ist die einzige Gattung der Kunst, die autonom nicht bestehen kann“¹².

e) Entscheidend für den Strukturzusammenhang der Gattungen ist nicht, ob eine Gattung faktisch einer anderen ein Relat „leiht“, – das Entscheidende ist, daß sich in der Struktur aller Gattungen das Ordnungsprinzip findet.

Dieser Sachverhalt verdient besondere Aufmerksamkeit. Denn weitaus die meisten Werke einer Gattung sind von den Werken einer anderen Gattung äußerlich vollkommen unabhängig. So wird es vor allem darauf ankommen, zu sehen, in welcher Weise „das Architektonische“ sich mit dem Ornament, dem Bild und der Plastik „vermählt“ und wie Ornament, Bild und Plastik „das Architektonische tragen“¹³.

Indem jede Gattung spezifische Grundrelate hat, muß das Prinzip, über welches alle Gattungen in Beziehung stehen, verschiedene Dimensionen haben. Und jede dieser Dimensionen des Architektonischen wird in einer Gattung aktualisiert.

f) Die Werke einer jeden Gattung lassen sich auf eine Grundstruktur reduzieren. Alle Gattungen stehen über ein Prinzip in übergreifender Relation. Diese übergreifende Relation – die sich im Wandel der Geschichte ausdifferenziert – wird als kategorial für die Bildende Kunst gesehen. Die Gattungen, denen ein je spezifisches „Selbst“ eignet, richten sich auf die Verwirklichung eines Prinzips. In der Relation der Gattung mit diesem Prinzip besteht die wesensbegründende Relation der Gattung, gleichzeitig bestimmt diese Relation die Struktur der sich mit ihr verwirklichenden Ordnung¹⁴.

Das „Architektonische“ manifestiert sich in der Vermählung plastischer und tektonischer Momente. Es steht zu den Gattungen in einem Verhältnis, das als dialektisch angelegt zu begreifen ist. Prinzip und artmäßiges Selbst differenzieren sich, im Verlauf der historischen Entwicklung sich wechselseitig befreiend, aus.

So sind Wesensgrenzen der Gattungen gegeben, wo die Dialektik in der Autonomie des Prinzips oder des artmäßigen Selbst erstarrt. Dabei gehen die ganzheitlichen Entsprechungen der Gattungen notwendig verloren.

g) Damit ist gesagt, daß die Einsicht in kategoriale Strukturen der bildenden Kunst nicht nur für die Erfassung „zeitloser“ Beziehungen der Gattungswerke, sondern ebenso für die Präzisierung einer historischen Situation der bildenden Kunst wertvoll

¹² Sedlmayr, Die Revolution.

¹³ So genügt es nicht, Grundtypen architektonischer Struktur zu bestimmen. Die Frage ist vielmehr die nach jenen Momenten, aus denen die Grundtypen ermöglicht sind.

¹⁴ Die Struktur dieser doppelten Bezogenheit ist in gewissem Sinne als dialektisch angelegt aufzufassen: Die Gattung steht mit dem „Ordo“ so in einem Verhältnis wie das Selbst der Gattung mit einer Dimension des Ordo integriert ist.

ist. Das typisch Geschichtliche läßt sich aus dem Wandel im Verhältnis der Gattungen zueinander präziser fassen als aus dem Wandel einer einzelnen Gattung.

Dabei zeigt sich, daß die Gattungen nicht stets dieselben Tendenzen verwirklichen, daß sie sich vielmehr selbst antinomisch zueinander verhalten können: das aber hat eine Perversion der kategorialen Struktur jener Gattung zur Voraussetzung, welche die Antinomie verkörpert.

h) Dem Versuch, die kategorialen Strukturen der Gattungen zu erkennen, sollte notwendig der andere parallelgehen, „Integrationsformen“ zu finden, in denen nicht nur alle Elemente der Gattungen integrieren, sondern sich auch integriert darstellen. Das heißt, daß Integrationsformen Phänomene sind, über deren Erfahrung die Transzension bzw. der Rückbezug des Betrachters auf sich selbst erfolgen.

Ähnlich wie es Realstrukturen gibt (die aus kategorialen Strukturen ermöglicht sind) so Strukturen von Integrationsformen, denen wiederum kategoriale Strukturen als Ermöglichungsgründe zugrunde liegen. In solchen Integrationsformen wird die Spannung von Mensch und Kunstwerk aufgehoben. Es ist zu vermuten, daß sie mit den kategorialen Strukturen der Gattungen aufs engste in Zusammenhang stehen.

i) Auf die Gattung „Plastik“ — die von allen am weitaus schwersten zu fassen ist — nehmen wir hier keinen Bezug. Ins Schema dieses Versuchs fügt sie sich dort, wo drei Dimensionen der Architektur (der ganze Orthostat), d. h. die dritte Dimension des Architektonischen gestaltet werden. Die Integration von plastischen und tektonischen Momenten geschieht in der Statue, überhöht durch die Gestaltung des Wesens, das einzig frei alle natürlichen Dimensionen beherrscht, als einziges frei sich bewegen kann: des Menschen. In der Statue vermählt sich das Architektonische mit dem Bild des Menschen¹⁶.

ZUR KATEGORIALEN STRUKTUR DER ARCHITEKTUR

Architektur ist primär nicht der umbaute Raum, sondern „das Gebaute“, — ein materialiter Existierendes, das seine Existenz dadurch hat, daß es plastische und tektonische Werte vermählt. In sich gegliedert und gliederbar, setzt es ein „Mal“, einen „Ort“, durch den der Mensch sich seines besonderen Seins vergewissert. Diese Architektur, in ihren Formen stets am menschlichen Leibe als Bezugszentrum gemessen, eignet dem tektonischen Weltalter, „dessen Grundgestalt der ‚Bauer‘ im umfassendsten Sinn des Wortes ist“ (Sedlmayr).

Zur Architektur treten die Gattungen der Kunst in Beziehung.

Architektur steht immer zum Raum — der Naturwirklichkeit — in Beziehung. Doch ist der Raum zuerst lediglich Existenzmedium der Architektur und erst später (in der historischen Entwicklung später) Ziel des gestaltenden Willens.

¹⁶ Vergl. Kaschnitz-Weinberg, Von der zweifachen Wurzel der statuarischen Form im Altertum.

Grundstrukturen der Architektur sind – wie Guido Kaschnitz-Weinberg gezeigt hat – nach dem Verhältnis der beiden Kategorien Raum und plastisch-tektonischer Körper unterscheidbar. So ist die griechische Architektur durch die Dominanz des plastisch-tektonischen Körpers, die römische durch Dominanz des Raumes ausgezeichnet¹⁶. Zwischen diesen Extremen gibt es viele Möglichkeiten für die Realisierung individueller Strukturen. Im Zusammenhang unserer Betrachtungen geht es jedoch nicht um Grundstrukturen der Architektur, sondern darum, zu sehen, welche Struktur das Architektonische prägt, aus dem Architektur und andere Gattungen ermöglicht sind.

Notwendiges Moment einer jeden Architektur ist, daß ihre plastisch-tektonischen Elemente zum Raum in Beziehung stehen. Dieser kann zwar dominant werden, – dennoch werden die plastisch-tektonischen Elemente mehr sein als Existenzmedium des Raumes. Sie bilden – vor allem, indem sie Analoga des menschlichen Leibes sind – die Grundkategorie der Architektur, die wir als das Architektonische fassen. Nur sie können das Relat sein, über das die anderen Gattungen mit der Architektur und untereinander in Beziehung stehen.

Das Architektonische ist, unabhängig von individuellen Strukturen, dadurch ausgezeichnet, daß es sich (als plastisch-tektonische Gestalt) in den drei orthostatischen Dimensionen fügt. So prägt es sich nicht allein in der Architektur aus, sondern ebenso in der Plastik, schließlich auch im Bild.

Das zeigt sich auch in der Geschichte: „Architektur und Plastik stehen von der ersten Hochkultur angefangen in der ganzen Welt in engstem Konnubium. Manche ihrer Formen sind sogar aus derselben gemeinsamen Wurzel erwachsen: aus dem Menhir entstehen sowohl die monumentale Freifigur wie der tektonische Obelisk und vielleicht auch die Säule“¹⁷.

Allen „architektonischen“ Gestalten ist eigen, daß sich in ihnen das Plastische mit dem Tektonischen vermählt, und daß sie am menschlichen Leibe gemessen sind¹⁸.

Plastisch und tektonisch sind Kategorien, aus denen sich das Architektonische bestimmt. Eine Dominanzverschiebung in ihrem Verhältnis zueinander ist durchaus

¹⁶ „Die grundsätzliche Bedeutung dieses Problems bringt es mit sich, daß hier Blickpunkte und Hilfsmittel rein kunstgeschichtlicher Methoden nicht als ausreichend empfunden werden können. Ohne das Vordringen zu den eigentlichen Grundelementen der Struktur, das heißt zu ihrer schöpferischen Konstitution, besteht m. E. keine Aussicht, je zur Definition des Neuen und Nichtgriechischen zu gelangen, das wir beim Betrachten eines römisch-italienischen Kunstwerks immer als wesentlich empfinden, aber trotz aller Bemühung nicht in klare und endgültige Begriffe zu fassen vermögen.“

Kaschnitz-Weinberg, Vergleichende Studien, 89 f.

Damit ist gesagt, daß Bemühungen um Einsicht in kategoriale Strukturen durchaus nicht unhistorisch sind, sondern den Übergang zum Historischen dort ermöglichen, wo sie „Neues“ erkennen lassen. Vergl. *Sedlmayr, Kunstwerk und Kunstgeschichte* (bes. 34 ff.).

¹⁷ *Sedlmayr, Die Revolution, 18.*

¹⁸ Zum Begriff des Leibes in der Philosophie vergl. *Krings, Fragen und Aufgaben*

denkbar und bildet im Grunde den Gestaltenreichtum der Kunst. Doch hat das Ausscheiden einer dieser Kategorien sowohl für die Architektur als auch für die Plastik die schwerste Folge: den Tod der Gattung¹⁹.

Wo die Grundkategorien des Architektonischen „zuerst“ zusammentreten, entsteht der Orthostat, die „geringste Gestalt“ der Architektur. Als Element des Bauens ist er gleichzeitig die geringste Gestalt des Architektonischen. In ihm sind jene Dimensionen, über welche die Gattungen sich auf die Architektur beziehen, mit dem Plastischen integriert, das immer einen organischen Sinn repräsentiert.

Ornament, Bild und Plastik treten mit den verschiedenen Dimensionen des Orthostaten in Relation: Das Ornament mit der Oberfläche, das Bild mit der Fläche, die Plastik mit dem Kubus.

Ornament wird der Oberfläche aufgemalt, eingekerbt oder -gemeißelt. Aktualisiert werden die Möglichkeiten der stofflich realen Oberfläche des Orthostaten. Das Orthostatische ist für die kategoriale Struktur des Ornaments nur insofern von Bedeutung, als der Träger von ihm bestimmt ist.

Das Bild wird der orthogonal bestimmten Fläche aufgemalt oder -gezeichnet. Es aktualisiert die Möglichkeiten der Fläche, in der Raum und Materie integriert sind²⁰.

Die Plastik erfaßt den Orthostaten in seinen drei Dimensionen. Die Gestalt des Menschen oder die Figur des Tieres werden aus ihm „befreit“. Die Plastik aktualisiert die Möglichkeit, die in der Vermählung des Plastischen mit dem Tektonischen gegeben sind. Dabei tritt sie mit dem Raum der Naturwirklichkeit in Beziehung.

Indem sich das Architektonische aus der Vermählung plastischer und tektonischer Werte realisiert, manifestiert es sich überall dort, wo die Integration dieser Werte intendiert ist. Das ist der Fall im Bild, das ist der Fall in der Plastik. In den Gattungen nun treten die architektonischen Werte um so mehr in Erscheinung, als diese sich von ihrem faktischen Bezug zur Architektur emanzipieren.

„Das Ornament ist die einzige Gattung der Kunst, die autonom nicht bestehen kann“²¹. So ist diese Gattung am wenigsten auf die Verwirklichung plastischer oder tektonischer Werte, und ebensowenig auf deren Integration gerichtet. Das Architektonische manifestiert sich nicht in der ornamentalen Gestalt, sondern in der Gestalt ihres Trägers, – ist also nicht von der Struktur des Ornamentmusters abhängig, sondern von deren Beziehung zum Träger.

Jedes Ornament ist direkt auf einen Träger angewiesen – ein stoffliches Substrat –, der das Architektonische repräsentiert. Das Ornament kann sich also nicht von seinem Träger lösen, ohne seine Existenzmöglichkeit zu verlieren oder sinnlos zu werden.

Oberfläche, Fläche und Kubus als Dimensionen des Orthostaten – Dimensionen,

¹⁹ *Sedlmayr, Die Revolution, 18.*

²⁰ Zum Verhältnis von Raum und Materie und zum Begriff der Fläche vergl. *Conrad-Martius, Realontologie.*

²¹ *Sedlmayr, Die Revolution, 48.*

die stofflich real sind – haben in sich verschiedene Möglichkeiten, die von den Gattungen aktualisiert werden. In diesen Dimensionen sind ganz bestimmte Grenzen angelegt, und zwar, was die Struktur der einzelnen Gattungswerke angeht, auch in Hinsicht auf die gegenständlichen Momente, die in den Gattungen zutage treten.

Es gibt kategoriale Bildgegenstände, die jedesmal jenen Dimensionen entsprechen, mit denen die Gattungen in Relation treten. So erfordert die Oberfläche als Grundrelat des Ornaments einen Gegenstand, der sich in der Naturwirklichkeit nur in einer Richtung entfaltet. Die Fläche als Grundrelat des Bildes birgt in sich die Möglichkeit (indem in ihr Raum und Materie integriert sind), daß alle Gegenstände der Naturwirklichkeit gestaltet werden. Dabei ist die Struktur der Gegenstände bestimmt aus der Beziehung, in der Fläche und plastische Werte zueinander stehen: Je mehr die Fläche als Phänomen der Wahrnehmung verlorengeht, desto unendlicher wird der Raum und desto gestaltloser der Gegenstand.

Das Ornament kann sich nicht von einem Träger befreien, in dem sich das Architektonische manifestiert. Das Bild – indem es in sich plastische und tektonische (Fläche) Werte besitzt – kann in relativer Autonomie bestehen. Die Plastik, welche alle Dimensionen des Architektonischen aktualisiert, kann (und zwar als Statue) in größter Selbständigkeit sein.

Die Statue, in der plastisch-tektonische Werte mit dem Bild des Menschen vermählt sind (des einzigen Wesens, das sich in allen Richtungen frei bewegen kann) repräsentiert in diesem Sinne das Architektonische in der höchsten Form.

Die kategoriale Struktur der Architektur besteht in der Relation von Elementen, in denen das Plastische mit dem Tektonischen vermählt ist. Zur kategorialen Struktur der Architektur gehört, daß ihre Elemente von den Gattungen aktualisiert werden können.

ZUR KATEGORIALEN STRUKTUR DES ORNAMENTS

Die Gattung, welche in der Geschichte der Kunst zuerst auftritt und – entsteht Architektur – in engster Bindung an diese existiert, ist das Ornament.

Die kategoriale Struktur des Ornaments ist durch die Relation von „ornamentalem Selbst“ und der Oberfläche eines Orthostaten bestimmt, eines Trägers, dessen Ornament es ist.

Wenn diese Relation die kategoriale Struktur des Ornaments bezeichnet, so muß in ihr der Wesensverfall angelegt sein. Dieser wird aktuell, wo die Relation aufhört zu bestehen, wo das „ornamentale Selbst“ den Bezug zur Oberfläche aufgibt. In dieser Emanzipation des Ornaments wird der Träger selbst entwertet, indem seine Oberfläche die stofflich-reale Bestimmtheit verliert, d. h. indem er in seinem plastischen Kern negiert wird.

Der Wesensverfall wird aktuell ebenso dort, wo die Relation sich zugunsten des Trägers löst: Das Ornament verliert seine Eigenwerte, „schrumpft“ gewissermaßen

zum bloßen Muster, ein Sachverhalt, der voraussetzt, daß die Architektur (der Träger) das plastische Moment ausgestoßen hat zugunsten rationalistischer Tektonik²².

Die Struktur des „ornamentalen Selbst“ ist durch die Struktur der Oberfläche des Trägers (d. i. der ersten Dimension des Architektonischen) gegeben. Diese Dimension ist nicht räumlich bestimmt, sondern materiell: so ist die ornamentale Form a priori auf die stofflichen Qualitäten des Trägers verwiesen.

So ist das Wesen des Ornaments durch eine Relation bestimmt, die kategorial ist: Eine Form, die im Bereich der Kunst nicht autonom sein kann, steht in Beziehung zu einem Träger, der – architektonisch – auch ohne die ornamentale Form sein kann.

Indem das Ornament nicht autonom sein kann, muß es seine Gestalt aus der Beziehung einer Form, die gegenständlich kategorial aus den Bedingungen der Oberfläche bestimmt ist, zur Oberfläche des Orthostaten bekommen.

Aus der Grundrelation von Muster (ornamentaler Form) und Grund (Träger) ergeben sich die Gestaltmöglichkeiten des Ornaments, aber auch seine Wesensgrenzen – als die Grenzen zur Un-Gestalt – die dort erreicht sind, wo entweder der Träger dominant wird oder das Selbst sich an sich selbst zu aktuieren versucht. – Dort ergibt sich „Reine Architektur“, – hier die Grotteske. Ornament kann auf keines der Grundrelate verzichten, ohne sein Wesen einzubüßen. Keines der Relate kann sich emanzipieren ohne das andere zu negieren.

Das heißt aber auch, daß Muster und Grund in einer Beziehung stehen, deren Dialektik die ornamentale Gestalt ergibt.

Wird im Bild, je mehr die Fläche als Phänomen der Wahrnehmung verlorengeht, der Gegenstand um so gestaltloser, so wird im Ornament das Muster um so gestaltloser, je mehr die Oberfläche (als materielles Substrat) für die Wahrnehmung verlorengeht. Andererseits geht das Muster, je mehr der Träger in seinen materiellen Eigenschaften herausgestellt wird, um so mehr verloren, um schließlich ganz ausgeschieden zu werden. In diesem Prozeß verliert, wie die Geschichte der Kunst zeigt, der Träger seine architektonischen Qualitäten. Er ist auf Zweck gerichtet, nicht auf Sinn, der erfüllt ist, wo das Architektonische Analogon des Menschen ist²³.

Zur Frage nach den Strukturgesetzen des Ornaments (nach denen sich ornamentale Gestalten ergeben) sind die „Bemerkungen zur Entstehung des Akanthusornaments“ von Carl Nordenfalk, die sich aus der Beschäftigung mit den Untersuchungen und Gedanken Alois Riegls entwickelten, von großer Bedeutung. Aus Riegls Einsicht: „Ornament ist Muster auf Grund“²⁴, entwickelte Nordenfalk sein „Strukturgesetz“, in welchem er die Beziehung von Muster und Grund derart formulieren konnte, daß relative Ungegenständlichkeit und relative Freiräumlichkeit in umgekehrtem Verhältnis zueinander stehen.

Das Bedeutsame an dieser Einsicht ist, daß das Verhältnis von Morphologie und

²² Ibid.

²³ Dazu Krings, die Philosophie des Leibes, s. Anm. 18.

²⁴ Spätromische Kunstindustrie, vergl. Anm. 11.

Raumstruktur sich in dieser historischen Entwicklung nach einer bestimmten Gesetzmäßigkeit entwickelt: „Je stilisierter eine Ornamentform ist“ – und Stilisierung heißt ihre Entfremdung von gegenständlicher Bedeutung – „um so enger müssen die Ornamente an der körperlichen Masse ihres Trägers haften . . . Die ungegenständlichste Ornamentik überhaupt, die wir kennen, ist zugleich die flächengebundenste Ornamentik, die es überhaupt gibt. In dem Maße, als in der griechischen Kunst des fünften Jahrhunderts die eingeschlagene Entwicklung zur Schöpfung vollkörperlicher, d. h. nur mittelbar von der materiellen Grundfläche abhängiger Ornamentformen führte, mußten die neuen Ornamente die Lockerung ihrer Abhängigkeit von dem gegenständlichen Träger (etwa dem Block des Kapitells) durch eine Steigerung ihrer eigenen Gegenständlichkeit ersetzen“²³.

In dieser Gesetzmäßigkeit ist das „ornamentale Selbst“ implizit: es ist eine Form, die, abhängig von den Gegebenheiten der „körperlichen Masse des Trägers“, sich nur dann realisieren läßt, wenn „relative Flächenbindung“ gegeben ist.

Relative Flächenbindung ist aber nur dann gegeben, wenn die Form der Oberfläche (der ersten Dimension des Architektonischen) folgt. Der „Spielraum“ des Selbst ist also durch die Potenzen der Oberfläche vorbestimmt. Das flächengebundene Muster abstrakter Form haftet an der Oberfläche; diese ermöglicht aber auch, daß sich ein ornamentales Muster freiräumlich in einer seichten Raumschicht vor ihr entfaltet, eine Raumschicht, die der Aktion des bildgegenständlich kategorial bestimmten Musters entspricht.

Vegetabilisierung ist das prinzipielle Endstadium einer Ornamententwicklung, die von abstraktem (d. h. vom Gegenständlichen abstrahierten) und folglich flächengebundenem Muster ausgeht. Die Pflanze ist die letzte Möglichkeit, die Dimension der Oberfläche zu gestalten, ohne diese in ihrer Dimensionalität anzugreifen.

Das Nordenfalksche Strukturgesetz gibt die Beziehung an, in welcher das „Muster“ des Ornaments zu seinem Träger steht. Indem es zeigt, wie mit Vergegenständlichung des Selbst Verräumlichung notwendig verbunden ist, faßt es gleichzeitig das Verhältnis von Ornament und Architektur. Nur, wenn eine neue „Raumauffassung“ sich bildet, kann das Ornament sich in einer der beiden Richtungen (abstrakt auf vegetabilisch oder umgekehrt) verändern.

In der Entwicklung kommt den Relaten als solchen keine initiatorische Bedeutung zu. Verbindlich für die Entwicklung ist der Wandel im Ich-Bewußtsein des Menschen, der alle Dominanzverschiebungen im Verhältnis der Grundrelate bedingt. Dieses Ich-Bewußtsein hat seine kritische Form in der Raumgestalt. So ist, wollen wir einen „Initiator“ annehmen, initiatorisch das „räumliche Klima“, in dem die Ornamentik gedeiht.

„Der gleiche Vorgang wie in der griechischen Plastik wiederholt sich achtzehnhundert Jahre später in der gotischen Klassik. Wieder einmal sehen wir eine wesentlich stilisierte flächenhafte Ornamentik bei der Verpflanzung in ein freiräumlicheres Stilklima neue gegenständliche Ornamentformen treiben. Und wieder ist es die Reliefplastik, in der die neuen Formen zuerst auftauchen, während die Malerei erst später

folgt. Dieser Vorgang ist nicht nur eine Analogie zu jenem, von dem *Riegl* und *Nordenfalk* ausgegangen waren, sondern zugleich eine Bestätigung des von *Nordenfalk* gefundenen Strukturgesetzes. Denn Verräumlichung ist ja ein Grundzug des sich bildenden gotischen Architektursystems: die Bildung eines echten Baldachinsystems ist der prägnante Ausdruck für diese Tendenz. Von dem Nordenfalkschen Strukturgesetz her wäre, ohne Kenntnis der Tatsachen, mit Sicherheit zu erwarten, daß dieses neugebildete räumliche ‚Klima‘ zu einer Verpflanzung des Ornaments führen muß²⁴.

So, wie es einer Gesetzmäßigkeit unterliegt, daß mit Verräumlichung Vergegenständlichung erfolgt, so scheint es einer Gesetzmäßigkeit zu unterliegen, daß dieses Gegenständliche nur dann den Bezug zum Träger aufgeben kann, wenn sein Vorbild in der Naturwirklichkeit sich frei bewegt.

Geschieht dies, so sind die Wesensgrenzen des Ornaments angegriffen: Mit der Abbildung solcher Wesen (Menschen, Tiere), ist eine Dimension eingeführt, welche die erste Dimension des Architektonischen negiert, wenn nicht das Bild dieser Wesen auf den reinen Gestaltumriß reduziert und so der Oberfläche angeglichen ist. Mit der Einführung von Gegenständen, die von sich aus einen dreidimensionalen Aktionsraum produzieren, wird der Ornamentträger spontan als zweidimensionale Bildebene gewertet, d. h. als zweite Dimension des Architektonischen. Wird an diesem Punkt extremer Vergegenständlichung nicht der Übergang zur Bildstruktur gefunden, so entsteht die Grotteske. Die Gesetzmäßigkeit, die *Nordenfalk* erkannte, findet in dieser Übersteigerung ihre letzte Konsequenz.

Damit ist aber nicht allein die Dialektik der Bezogenheit von Muster und Grund, sondern auch die von Ornament und erfahrendem Subjekt aufgehoben. In der Übersteigerung der kategorialen Struktur des Ornaments kann sich der Träger nicht mehr in seinen Eigenschaften darstellen: Die Oberfläche wird durch das emanzipierte Muster in ihrer stofflich-realen Bestimmtheit „ausgezehrt“ und tritt weder als Oberfläche noch als Fläche, sondern als undefinierter Raum in Erscheinung.

Ornament ist ein Beziehungsganzes, das aus der Aktualisierung der materialiter bestimmten Oberfläche Gestalt bekommt. Die Frage ist, ob die von *Nordenfalk* beschriebene Situation der Vegetabilisierung die letzte Möglichkeit des Ornaments ist, ob die „Verpflanzung in ein freiräumliches Stilklima gegenständliche Formen treiben“ muß, oder ob sich nicht auch der Fall ergeben kann, daß das Ornament andere als die herrschenden Tendenzen verkörpern, und in einem solchen Fall noch Ornament sein kann.

ZUR KATEGORIALEN STRUKTUR DES BILDES

Das ornamentale Selbst aktualisiert die erste Dimension des Architektonischen. Es ist nicht an planimetrische Begrenzungen gebunden und kann ohne Rahmen gestaltet werden.