

Ornament und Textil

Überlegungen mit Gottfried Semper

Christian Spies

Spricht man von Textilien, dann sind meist auch die Ornamente nicht weit. Als Muster überziehen sie die Stoffe mit abstrakten oder auch gegenständlichen Formen. Damit gliedern sie die mehr oder weniger homogenen Flächen und weisen den Stoffen noch vor deren Verarbeitung eine Gebrauchs-, Dekor- oder gar Schmuckfunktion zu. Zugleich werden sie zum Teil jener Oberflächen des Alltags, auf denen die Textilien zum Einsatz kommen, und zum Schmuck der Körper, die davon eingekleidet sind.

Inhaltsverzeichnis

- [Zum Autor](#)
- [Résumé](#)
- [Riassunto](#)

Während der Weg von den Textilien zum Ornament einerseits naheliegt, so ist es andererseits doch überraschend, dass auch der umgekehrte Weg vom Ornament zum Textil genauso üblich ist: Spricht man also von Ornamenten, dann sind auch die Textilien oft nicht weit, obwohl dieser Zusammenhang sehr viel weniger offensichtlich ist. Während Stoffe eher selten ganz ohne Ornamente zu finden sind¹, scheinen Ornamente hingegen bestens ohne Textilien auszukommen. Man kann sich also fragen, worin diese Verknüpfung von Ornament und Textil gründet. Womöglich handelt es sich gar nicht um eine notwendige Beziehung, die gerade deshalb so bezeichnend ist, weil daran eine durchaus vertraute Bewertung des Ornaments zum Ausdruck kommt.

I. Vielfach, so die immer wieder geäußerte Vermutung, zeugt die Engführung mit Textilien vor allem von einer normativen Bewertung des Ornaments. Über die Nähe zum Textil wird seine randständige Position untermauert und damit jener Tradition Vorschub geleistet, die das Ornament im Unterschied zum figurativ künstlerischen Bild per se als Dekor und funktionsloses Beiwerk verstanden hat. Vor allem unter den Vorzeichen einer radikalen Kritik am Ornament zu Beginn des 20. Jahrhunderts lässt sich eine solche Strategie der Marginalisierung nachvollziehen. Ornamente – so der allgemeine Tenor – seien weder Teil der künstlerischen Bilder, noch könnten sie von sich aus Bedeutung transportieren. Vielmehr gehörten sie zu den Oberflächen des Alltags, die sie als simple Dekorationen ausfüllen.

Wie hätte man eine solche Hierarchisierung deutlicher machen sollen als über die Zuordnung der

Ornamente zu den Möbeln, Tapeten und vor allem zu den Dekor- und Gebrauchstextilien des Alltags? Die Ornamente geben zwar Auskunft über die Herkunft und Verwendung der Stoffe, indem sie bestimmte Funktionen und Einsatzbereiche nahelegen. Zugleich sind sie jedoch ganz auf die Verhüllungen der kleinbürgerlichen Wohnstuben und die modischen Verkleidungen eines grossbürgerlichen Repräsentationsbedürfnisses beschränkt. Nicht umsonst musste etwa Wassili Kandinsky Bedenken haben, dass sich seine abstrakten Bilder ab 1912 noch von dem dekorativen Muster einer Krawatte unterscheiden oder von einem Teppich, den man fälschlicherweise an die Wand hängt, anstatt darauf zu sitzen.² Und noch viel deutlicher ist es, wenn Adolf Loos einen der Tiefpunkte der jüngeren Ornamenttradition mit den unterbezahlten Stickerinnen und Spitzenklöpplerinnen im industriellen Kontext des 19. Jahrhunderts beschreibt. Stickerei und die Spitze sind für Loos ohnehin paradigmatisch für die Dekorationszwecke in der Kleidung und der häuslichen Einrichtung. Als simple Massenprodukte ständen sie erst recht für den grossen Schaden, den das Ornament als Vergeudung von Arbeitskraft, Gesundheit, Material und Kapital der Gesellschaft bereite.³ Nicht zuletzt Loos' Rede von den weiblichen Arbeiterinnen, deren Manufakturprodukte nochmals hinter die Handwerksprodukte ihrer männlichen Kollegen zurückfallen, unterstreicht dieses Urteil. Damit greift er noch auf eine weitere, ebenfalls recht populäre Argumentationsstrategie zurück, die im 19. und 20. Jahrhundert von Männern zur weiteren Marginalisierung des Ornaments gewählt wurde. Über die Nähe zum Textil wird eine Nähe zum Weiblichen provoziert, die genauso wenig notwendig scheint und im Grunde genommen ebenfalls nur von der schwachen Position des Ornaments zeugen soll.



Matelassé, Winter 1977/78. Polyester, Wolle, Lurex. Abraham AG, Zürich (© GSK, Photo Michael Peuckert).

II. Im Folgenden soll jedoch eine ganz andere historische Begründung für die Engführung von Ornament und Textil im Zentrum stehen, die den benannten und meist wenig schlüssigen Strategien zur Marginalisierung des Ornaments widerspricht und für eine genealogische Beziehung zum Textil

argumentiert. Etwa 40 Jahre vor Loos' programmatischem Text *Ornament und Verbrechen* veröffentlicht der deutsche Architekt Gottfried Semper den ersten Band seines grossen Projektes *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*.⁴ Im ersten Band, der den Textilien gewidmet ist, *Die textile Kunst – für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, schlägt er eine medientheoretische Begründung für die Einführung von Ornament und Textil vor, die in den Ornamentdebatten in den Jahren nach seinem Entstehen äusserst kontrovers diskutiert wurde.

Grundsätzlich geht es Semper um die historische Genese und den Verfall künstlerischer Formen, den er in den Prolegomena zum ersten Band in einem kosmologischen Ganzheitsdenken beschreibt. Dabei stellt er sich der Aufgabe, «die bei dem Prozess des Werdens und Entstehens von Kunsterscheinungen hervortretende Gesetzlichkeit und Ordnung im Einzelnen aufzusuchen» und «aus dem Gefundenen allgemeine Prinzipien, die Grundzüge einer empirischen Kunstlehre, abzuleiten»⁵. Letztlich bemüht er dafür ein Modell, in dem die künstlerische Form einerseits dem Material entspricht, aus dem sie geschaffen ist, und andererseits dem «natürlichen Entwicklungsgange des Menschen» von seinem Ausgangspunkt bis zu einem ausdifferenzierten Stadium folgt.

Genau an diesem historischen Ursprungsdenken setzt Semper dann auch mit seiner Einführung von Ornament und Textil an. Textilien gehören für ihn zu den frühesten künstlerischen Zeugnissen, «bei denen sich neben der Zweckverfolgung zuerst das Streben des Verschönerns durch Formwahl und durch Zierrath kund tat»⁶. Es handle sich um eine «Urkunst», die nicht nur den Ausgangspunkt für die weiteren Filiationen anderer Künste bilde, sondern an der auch die inneren Gesetzmässigkeiten der Form klar und fassbar zum Ausdruck kämen. Der Mensch habe am Anfang ein System von Stoffeinheiten entwickelt, das in den Materialeigenschaften – biegsam, geschmeidig und zäh – gründe. Daraus wiederum ergebe sich, dass das Material entweder durch Aneinanderreihung oder durch Binden weiterverarbeitet werden könne, um sich damit zu bedecken, zu schützen oder von der Umgebung abzuschliessen. Textilien stehen für Semper insofern am Anfang der künstlerischen Form, weil sich das Zusammenfügen als Binden, Weben oder Verketten aus den elementaren Eigenschaften der (pflanzlichen) Materialien ergibt und weil diese Verbindung von Material grundlegenden Bedürfnissen von Schutz, Bekleidung und Sicherheit entspricht.

Umso wichtiger ist Semper diese elementare Verknüpfung von Materialeigenschaften und Bedürfnis für ein weiteres Argument, das ihn von der zweckgebundenen zu einer künstlerischen Form bringt und mit dem auch das Ornament ins Spiel kommt. In dem Augenblick, in dem der Mensch seinem Schutzbedürfnis durch ein von ihm hergestelltes Geflecht nachkomme – sei es eine schützende Decke oder auch eine abtrennende Wand – muss er dafür formale Entscheidungen treffen. Er müsse sich – so Semper – für das Flächenhafte der Decke entscheiden oder auch für das Trennende der Wand, das jeweils durch die Art und Weise des Verflechtens des Materials zum Ausdruck gebracht werden könne.

Eines der frühesten Beispiele für eine solche Entscheidung sei die Wand des Pferches oder der Urhütte⁷, ein Zaun als Geflecht aus Pfählen und Zweigen, der dem Menschen noch gleichsam von der Natur aus in die Hand gelegt worden sei. Daraus folge der Übergang zu einem Flechten aus Bast und die Erfindung des Webens fast zwangsläufig, wobei der Mensch zunehmend aktiv an der Entscheidung für eine spezifische Zusammenstellung und Ordnung des Materials beteiligt sei. Bereits «die Verschiedenheiten der natürlichen Farben der Halme veranlassten bald ihre Benützung nach abwechselnder Ordnung und so entstand das *Muster*»⁸. Es ist also genau dieser frühe Zustand einer sich aus dem Schutzbedürfnis entwickelnden textilen Form, an dem Semper auch den Ursprung des ornamentalen Musters festsetzt. Es handelt sich um ein Muster, das im verwendeten Material und in den daraus einhergehenden Kombinationseigenschaften gründet und das sich von da

aus als eigenständige künstlerische Form entwickelt. Denn dieser Zustand der gemusterten Schutzwand ist für Semper allenfalls ein Durchgangsstadium: «Bald überbot man diese natürlichen Hilfsmittel der Kunst durch künstliche Vorbereitung des Stoffs, das Färben und die Wirkerei der bunten Teppiche zu Wandbekleidungen, Fussdecken und Schirmdächern wurde erfunden.»⁹ Die Muster seien dabei komplexer geworden und hätten sich von der anfangs engen Bindung an das Gewebe verselbständigt. In diesem Stadium führt Semper in seinem Entwicklungsdenken nun auch die ästhetische Gestaltung ein, die zumindest partiell vom Material und von der Technik gelöst ist.

III. Selbst an dieser holzschnittartigen Darstellung sollte der Widerspruch von Sempers Ornamenttheorie deutlich geworden sein, in dem man sie nicht nur ablehnt, sondern zugleich auch bestechend nachvollziehbar findet: In seinem historischen Ursprungsdenken muss die Argumentation einerseits äusserst spekulativ erscheinen, wird damit doch ein genealogisches und evolutives Entwicklungsdenken des 19. Jahrhunderts aufgenommen¹⁰, mit dem der Architekt letztlich auch die Dekoration seiner Bauten in ihrem textilen Ursprung als historische und anthropologische Notwendigkeit begründen konnte. Andererseits bietet Sempers Entwicklungsgeschichte des Ornaments doch einen Gegenakzent zu den eingangs erwähnten willkürlichen oder normativen Verknüpfungen von Ornament und Textil. Nur auf den ersten Blick handelt es sich um eine genealogische Verknüpfung, bei der sich das Ornament entwicklungslogisch aus den textilen Techniken des Flechtens und Webens entwickelt und von dieser Herkunft auch bei seiner Verwendung in anderen Zusammenhängen (Keramik, Metalldekorationen, Architektur) zeugt. Löst man Sempers Argumentation jedoch von seinem spekulativen Ursprungsdenken ab, dann lässt sich daraus eine medientheoretische Argumentation ableiten, die für eine notwendige Verknüpfung von Ornament und Textil spricht.¹¹ Das Textil bestehe zum einen aus Materialien, die durch ihre Eigenschaften – biegsam, geschmeidig und zäh – bestimmt seien. Zum anderen beruhe es auf Techniken des Zusammenfügens, des Flechtens und Webens. Genau in dieser Verschränkung von Material und Technik liegt für Semper auch das Ornament begründet, als eine Form, die über die Technik einen notwendigen Bezug zu ihrem Material hat.

Gleichwohl erweitert Semper diese Verankerung des Ornaments in Material und Technik umgehend durch ein ästhetisches Argument. In dem Augenblick, in dem sich das Muster von dem Geflecht oder Gewebe des Materials ablöse, trete es als eigenständiger Formzusammenhang hervor und zeuge von einer kulturellen Komponente. Das Geflecht nimmt eine Form an, die einerseits in dem Material und der Technik des Textilen gründet und die andererseits durch eine ästhetische Entscheidung davon gelöst wird. So ergibt sich das Ornament aus einer je spezifischen Relation von Material, Technik und Form.¹²

Genau dieser entscheidende Schritt in Sempers Argumentation vom Material und von der Technik zur ästhetischen Form hat bezeichnenderweise auch seine schärfsten zeitgenössischen Kritiker auf den Plan gerufen. Allen voran Alois Riegl, der in seiner Ornamenttheorie die ästhetische Entscheidung für eine Form absolut setzen wollte. Auch Riegl ging es in seinem 1893 erschienenen Buch *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* um eine Ursprungs- und Entwicklungsgeschichte des Ornaments. Dabei ist es ihm, in Abgrenzung zu den Materialisten der Semper'schen Fraktion, wichtig, das Ornament von seiner materialen und technischen Determinierung zu lösen. Von Anfang an zeugen die Ornamente für Riegl von einem «Kunstwollen», einem ursprünglichen Trieb des Schmückens, der weder im Material noch in einer Technik aufgehe, sondern allein in unterschiedlichen Formen der Flächenverzierung zum Ausdruck komme. Die Textilverzierung, so Riegl, sei dabei allenfalls eine «subordinierte Theileinheit, gleichwerthig anderen flächenverzierenden Künsten»¹³.



Tioga, Winter 1990/91. Jacquard imprimé lamé Abraham AG, Zürich (© GSK, Photo Michael Peuckert).

IV. Damit steht also auch in diesem berühmten Ornamentstreit zwischen Semper und Riegl am Ende des 19. Jahrhunderts das Verhältnis von Textil und Ornament in Frage. Mit Riegl müsste man abermals sagen, dass das Ornament sehr gut ohne das Textil auskomme, dass jedenfalls keine weitere notwendige Beziehung dazwischen besteht. Semper stellt dagegen eine äusserst valable These für eine enge Beziehung zwischen Ornament und Textil in den Raum. Ohne seinem historischen Ursprungsmodell folgen zu müssen und ohne gleich von einer exklusiven Beziehung sprechen zu müssen, bietet sein Modell die Möglichkeit, Ornament und Textil in ein gegenseitiges Relationsverhältnis zu setzen. Seine medientheoretische Perspektive ist dabei insofern vielversprechend, als sie Material, Technik und Form in Anschlag bringt, und die Beziehung des Ornaments zum Textil muss keine willkürliche und erst recht keine normative bleiben. Vielmehr handelt es sich um eine, die im spezifischen Fall des textilen Mediums nach den strukturellen Relationen seiner Dekorformen fragen lässt. Inwieweit resultiert das Ornament aus den Strukturen der gewebten, geknüpften, gewirkten, gestrickten etc. Textilien, und wann löst es sich von diesen Strukturen als eigenständige und sogar konkurrierende Form ab? So wird Ornament nicht als losgelöstes Element und – wie vielfach geschehen – als blosses Beiwerk verstanden, sondern als eine Form, die sich in dem zugrundeliegenden Material und den entsprechenden Techniken artikuliert. Als eine ästhetische Form kann es dann sehr wohl in kulturellen und historischen Entwicklungsprozessen dynamisch weiterentwickelt werden.¹⁴

In dieser Hinsicht kann die medientheoretische Frage nach der Relation von Ornament und Textil nicht nur für die Textilforschung von Bedeutung sein, weil sie einen neuen Blick auf die Ornamente und Stoffmuster jenseits stilistischer und historischer Ordnungskriterien erlaubt. Darüber hinaus kann ein solches Vorgehen auch exemplarisch für Ornamente in anderen Medien sein. Der vorliegende Text erlaubt es leider nicht, dies an konkreten Beispielen zu exemplifizieren, sondern

diese Überlegung nur mit Gottfried Semper als These zu formulieren:¹⁵ Ornamente sind durch das zugrundeliegende Material und die entsprechenden Techniken mitbestimmt, können aber als Formen ebenso darauf rekursiv zurückwirken.

Zum Autor

Dr. Christian Spies ist Kunsthistoriker, Assistent am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel und Leiter des Moduls Ornament im Nationalen Forschungsschwerpunkt Bildkritik/eikones. Forschungsschwerpunkte: Bildtheorie und -geschichte der Moderne, Bild und Ornament, Monochrome Malerei, Künstlervideo.

Kontakt: christian.spies[at]unibas.ch

Résumé

Ornement et textile

De façon générale, le rapport entre ornement et textile est considéré comme très étroit – on peut donc, a fortiori, se demander sur quoi cette relation se fonde. Ce rapprochement ne fait-il que renforcer la marginalisation – du reste souvent critiquée – de l’ornement, ou s’agit-il, effectivement, d’une relation intrinsèque? Si l’on se base sur les réflexions théoriques de Gottfried Semper à propos de l’ornementation, cette proximité peut être envisagée comme nécessaire. Au-delà de sa vision historique faisant remonter l’ornementation aux pratiques immémoriales du tressage et du tissage, Semper montre comment l’ornement trouve son origine dans les matériaux à partir desquels il s’est constitué, ainsi que dans les techniques employées. Il s’en libère toutefois en tant que création plastique – création qui peut dès lors, à son tour, mettre à son service matériaux et techniques. Dans une telle perspective théorique, l’histoire de l’ornementation ne se limite pas à une histoire des styles, l’ornement apparaissant alors plutôt comme forme esthétique.

Riassunto

L’ornamento e l’ambito tessile

Il rapporto tra ornamento e tessili è spesso considerato un legame molto stretto. Occorre pertanto chiedersi a quali origini e a quali ragioni si possa ricondurre questa relazione. L’accostamento all’ambito tessile vuole semplicemente convalidare la spesso criticata marginalità dell’ornamento, oppure si tratta davvero di una relazione intrinseca? Riconsiderando le riflessioni teoriche di Gottfried Semper sull’ornamento, il legame con l’ambito tessile si rivela indubbiamente fondante. A prescindere dalla teoria delle origini dell’ornamento, ricondotto alle pratiche preistoriche dell’intreccio e della tessitura, Semper da un lato dimostra come l’ornamento nasce dai materiali e dalle tecniche utilizzati, mentre dall’altro lo reputa un’invenzione estetica che si richiama alla natura dei materiali e delle tecniche. In una simile prospettiva teorica, l’ornamento viene affrancato dalla mera evoluzione stilistica, per essere considerato anche e soprattutto come forma estetica.

¹ Bezeichnenderweise hat auch das Fehlen der Ornamente auf Stoffen oft eine dezidierte Bedeutung, wenn die Stoffe dadurch von vornherein als einfache Gebrauchsstoffe ausgewiesen werden.

² So fragt etwa Hugo Ball in einem Tagebucheintrag vom 19.5.1917, ob die abstrakte Kunst überhaupt mehr bringen werde als eine Wiederbelebung des Ornamentalen und ob sich Kandinskys

Malerei überhaupt von einem Teppich unterscheide. Vgl. Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Zürich 1992, S. 165. Kandinsky hatte diese Kritik sogar bereits fünf Jahre früher formuliert, als er die abstrakte Malerei in der Gefahr sah, über die geometrische Ornamentik einer Krawatte oder einem Teppich zu gleichen. Vgl. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1986, S. 115. Für diese Kritik an die abstrakte Malerei vgl. überblickend Markus Bröderlin, *Die Einheit in der Differenz. Die Bedeutung des Ornaments für die abstrakte Kunst des 20. Jh.*, Dissertation Uni Wuppertal, 1994, Kap. 1, Das Ornament als Sündenfall der abstrakten Kunst, S. 40ff.

³ Vgl. Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, in: *Trotzdem. 1900–1930. Die Schriften von Adolf Loos in zwei Bänden*, Bd. 2, Innsbruck 1931, S. 85–86.

⁴ Seit 1855 war Semper zum Professor am neuen Polytechnikum in Zürich ernannt worden und hatte in dieser Funktion an seinem grossen theoretischen Projekt gearbeitet, das jedoch nie mit dem geplanten 3. Band weitergeführt wurde.

⁵ Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Band 1, Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*. Frankfurt a.M. 1860, S. VI.

⁶ Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, S. 12.

⁷ Dabei denkt man vor allem an die berühmte Stelle im § 60, wo Semper die Prinzipien der Bekleidung für die Baukunst diskutiert und dabei das Ornament aus dem Wandgeflecht der Urhütte entwickelt. Vgl. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, S. 227ff.

⁸ Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, S. 228.

⁹ Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, S. 228.

¹⁰ Mit seinem Ursprungs- und Entwicklungsdenken reagiert Semper bekanntlich auf ein evolutionsbiologisches Denken des späten 19. Jh., wobei die Anleihen an die vergleichende Anatomie Georges Cuviers ebenso angeführt worden sind wie Darwins Evolutionstheorie. Für die anthropologischen Bezüge vgl. Semper and the Conception of Style, in: *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts*, hg. v. Eva Börsch Supan, Zurich 1974, S. 67–81; Harry Francis Mallgrave: *Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts*, Zürich 2001.

¹¹ Vgl. dazu auch Birgit Schneider, Die Konsequenz des Stoffes. Eine Medientheorie der Ornamente ausgehend von Gottfried Semper, in: *Ornament. Motiv – Modus – Bild*, hg. v. Vera Beyer und Christian Spies, München 2011.

¹² Hier lässt sich die systemtheoretische Unterscheidung Niklas Luhmanns zwischen Medium und Form anschliessen. Das Medium ist dabei ein Zustand lose gekoppelter Elemente (Material), die in einer Form fester miteinander verkoppelt werden. Jede Form kann jedoch immer auch Medium einer anderen Form sein. Vgl. Niklas Luhmann, Das Medium der Kunst, in: ders., *Aufsätze und Reden*, Stuttgart 2001, S. 198–217. An anderer Stelle setzt Luhmann bezeichnenderweise das Ornament für diese Formentwicklung ein, indem er es als «Grundform des Entwickelns von Formen aus Formen» beschreibt. Vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995, S. 192ff.

¹³ Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1898, S. IX.

¹⁴ Diese Offenheit von Sempers Ornamentdenken hatte auch Riegl registriert, wenn er seinen Kontrahenten keinesfalls zu den dogmatischen Materialisten zählt, sondern zwischen einem

differenzierten Denken Sempers und einem simplifizierten Denken der Semperianer unterscheidet. Vgl. Riegl, *Stilfragen*, S. VII.

¹⁵ Für eine solche exemplarische Analyse an anderer Stelle vgl. Christian Spies, Das Ornament als Matrix. Zwischen Oberfläche und Bild, in: *Ornament. Motiv – Modus – Bild*, hg. v. Vera Beyer und Christian Spies, München 2011.