

SWISS ARCHITECTURE MUSEUM

NO. 5, 2008

“ORNAMENT OR DECORATION?”

ORNAMENT ODER DEKORATION?

Kent Bloomer

Eine der Schwierigkeiten in der modernen Diskussion des Ornaments ist die Unterscheidung zwischen den Begriffen «Ornament» und «Dekoration». Ohne diese Unterscheidung liessen sich gewisse Entwürfe auch aufgrund von Positionen oder Kriterien als Ornamente bezeichnen, die für die sehr spezifische Funktion des Ornaments irrelevant sind. Diese besteht darin, die zu gestaltenden physischen Strukturen oder Räume mit augenblicklichen visuellen Erscheinungsformen einer natürlichen ordnenden Kraft (Kosmos) zu durchsetzen, welche die Welt im Grossen wie im Kleinen durchdringt. In der Antike wurden solche Kräfte konkret dargestellt und nicht als abstrakte geistige Formen im sokratischen Sinn verstanden. Das Ornament war eine grundlegende, zur Verankerung des Werkes unabdingbare Präsenz, eben weil es dieses mit der Welt insgesamt verband.

Die Grenzen des Ornaments

Es ist bemerkenswert, dass alle grossen Theoretiker des 19. Jahrhunderts, die sich mit dem Ornament beschäftigten, ob Owen Jones, Gottfried Semper oder Alois Riegl, auf die Antike zurückgriffen, um seine grundlegende archetypische Identität, aber auch deren Grenzen zu begründen. Durch das Studium der Weltkulturen vermochten sie sich von brillanten, aber provinziellen eurozentristischen Argumenten, politischen Einflüssen und Mythen zu befreien. Wenn wir die Analyse der wegweisenden Ornamente der Welt heute weiterführen, finden wir einen klar abgegrenzten kognitiven Bereich vor, der – im Lichte der konventionell anerkannten Formen des Ornaments betrachtet (des griechischen Mäanders, der Blattbänder, der Rokoko-Kartusche, des gotischen Masswerks, der Ornamente eines Louis Henri Sullivan, usw.) – zu definieren erlaubt, was das Ornament ist und was es nicht ist.

Es ist nicht *per se* Dekoration, obschon es rein technisch Element einer dekorativen Arbeit sein kann (aber das gilt auch für weisse Farbe und verchromte Armaturen). Sprachlich ist Dekoration mit Dekor verbunden, was so viel heisst wie akzeptabler Geschmack, gute Manieren, Stil, Konvention und Mode. Das Dekor ist ein Element der Sichtbarmachung des Dekorums, und die Dekoration ist die Grammatik, welche die Gesamtordnung des Dekors regelt. In der modernen Gesellschaft kann die Dekoration verschiedene soziale Werte und Wohlgefallen aus verschiedensten Kreisen aufgreifen, quer durch alle Gesellschaftsschichten hindurch, vom Mainstream bis zur Minderheit. Die Dekoration ist einem stetigen Wandel unterworfen.

Das Ornament dagegen evoziert und verdichtet eine zeitlose Ordnung und die komplexen Rhythmen der Natur. Da der wesentliche Gehalt des Ornaments nicht dem steten gesellschaftlichen Wandel unterworfen ist, tauchen die ihm eigenen und natürlichen visuellen Muster in auffallend ähnlichen Formen immer wieder auf. Diese grundlegenden «Geometrien» und ihre Abhängigkeit von einer bedeutungsvollen Syntax mit der Struktur, die ornamentiert wird, haben eine Tradition gespeist, die der von Husserl beschriebenen «Tradition» der «reinen Geometrie» als ein *per se* idealisierendes Projekt entspricht, einer «lebendigen Fortentwicklung» selbstverständlicher Wahrheiten über die Ver-

ORNAMENT OR DECORATION?

One of the difficult challenges in the modern debate about ornament is to distinguish between the terms 'ornament' and 'decoration'. Without this distinction we might declare a particular design to be ornament from standpoints or criteria that are irrelevant to the very specific function of ornament, which is to suffuse the physical structures or spaces being ornamented with momentary visual manifestations of a natural organizing force (cosmos) thought to pervade the world at all scales. In antiquity such forces were concretely presented, rather than abstracted in the Socratic sense of mental forms. Ornament was a vital presence that was necessary to cement a work, even as it connected the work to the world at large.

The Limits of Ornament

It is noteworthy that all the great 19th-century theoreticians of ornament, such as Owen Jones, Semper, and Riegl, visited antiquity in order to establish its seminal archetypal identity as well as its limits. By studying world cultures they were liberated from brilliant, yet provincial Euro-centric arguments, politics, and myths. Today, by continuing to analyze seminal ornament of the world, we can discern the workings of an utterly distinct cognitive realm that, considered in the light of conventionally acknowledged examples of ornament (the Greek Key, the foliated scroll, the Rococo cartouche, flamboyant tracery, Sullivan, etc.), can define what ornament is and what it is not.

It is not decoration *per se*, albeit it can technically be an element within a decorated work (but so can white paint and chrome faucets). Arguably the literary root of decoration is decorum which stands for acceptable taste, good manners, style, convention and fashion. Décor is an element of decorum's visibility, and decoration is the grammar governing the over-all arrangement of décor. In modern society decoration can register the various social values and pleasures within many constituencies, ranging from one community to another, and from mainstream to minority. Decoration is continuously subject to change.

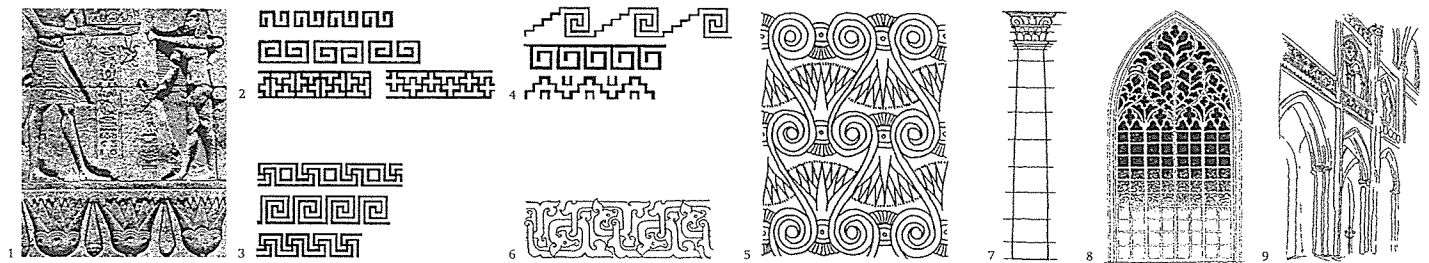
By contrast, ornament evokes and compacts the timeless order and the intricate rhythms of nature. Because the basic content of ornament is not inherently subject to social vicissitudes, its innate and natural visual geometries recur in remarkably similar ways. Those seminal 'geometries' and their dependence upon a meaningful syntax with structures being ornamented fueled a tradition that is analogous to Husserl's account of the 'tradition' of geometry *per se* as an ideal project, a 'lively forward development' of self-evident truths about how points connect in Euclidean space. In this respect, to not recognize the archetypes, contingencies, and limits of ornament is to ignore its critical identity.

Let's take a close look at some original examples: the Keys, in ancient Chinese, Greek, and Mayan cultures. Those Keys belong to the alphabet of ornament's peculiar language. Observe how they are imported and distributed onto and into their objects in relatively small portions of the surface, separated from positions assigned to other visual languages such as phonetic script, picture language, decorative registers, and hieroglyphics. (Fig. 1) The universal similarity between the compact geometry of the

knüpfung der Punkte im euklidischen Raum. Den Archetypen, Kontingenzen und Grenzen des Ornaments in dieser Hinsicht nicht Rechnung zu tragen, heisst, seine kritische Identität zu ignorieren.

Betrachten wir einige ursprüngliche Beispiele etwas genauer: die Mäander der antiken Kultur Chinas, Griechenlands und der Maya. Diese Mäander sind ein Bestandteil des Alphabets der eigentümlichen Sprache des Ornaments. Man beachte, wie sie den Objekten eingefügt und auf ihnen verteilt werden, auf relativ kleinen Flächenanteilen, klar getrennt von Stellen, die anderen visuellen Ausdrucksmitteln, wie der phonetischen Schrift, der Bildsprache, dekorativen Elementen und Hieroglyphen vorbehalten bleiben. (Abb. 1) Die universelle Ähnlichkeit der kompakten Geometrie der Mäander in allen drei Kulturen, besonders was ihre Spiralen und ihre Periodizität angeht, ist erstaunlich. Ebenso erstaunlich sind ihre grundlegenden Unterschiede: Die zentripetal nach rechts und links drehende Linie des chinesischen Mäanders (Abb. 2) muss für die Wiederholung unterbrochen werden, während die zentrifugal einseitig drehende Spiralebewegung des abendländischen Mäanders (Abb. 3) eine ununterbrochene kontinuierliche Fortsetzung in eine Richtung erlaubt. Der Mäander der Maya (Abb. 4) entwickelt sich wie der griechische nur in eine Richtung, obwohl seine Haken- und Stufenmuster sich oft aufteilen und getrennt nebeneinander herlaufen. Zu all diesen Formen finden sich Entsprechungen in der Komposition und im rhythmischen Vortrag der Musik.

Die Menschen des Altertums haben nicht einfach abstrakte Diagramme entworfen. Passend zur Formulierung ihrer jewei-



ligen Mäander wurden eigenartige Pflanzen- und Tiergestalten aus dem griechischen Mäander heraus- oder in den chinesischen Mäander hineingearbeitet. Im Westen verband der ausstrahlende Lotos (Abb. 5) und seine Exkurse – Palmette, Blattranke und Akanthusblatt – die Vitalität der Biogeometrie mit der rationaleren Linie der Mäander. Die eingerollte Schlange (Abb. 6) und später der Drache stellen die exemplarische Lebenskraft des chinesischen Ornaments dar. Offensichtlich hatten die Erfinder des Ornaments in beiden Kulturkreisen ihr rationales Denken noch ebenso wenig von ihrem leiblichen Dasein abgespalten wie die Geometrie von den Kräften der Natur.

Die Entstehung des Ornaments war auch nicht auf spezialisierte Fachgebiete beschränkt. Dieselben rhythmisierten Mäander treten gleichzeitig auf Keramiken, Textilien, Metallarbeiten und Gebäuden in Erscheinung, was die These widerlegt, dass eine bestimmte Berufspraxis, wie Weberei oder Architektur, das Ornament ausschliesslich aus sich heraus erfand oder erfunden haben könnte. Es liegt jedoch auf der Hand, dass jedes technische Verfahren das Ornament seinen jeweiligen Möglichkeiten entsprechend modifizieren, reformatieren und wechselseitig stärken muss.

Wie also verknüpften sich diese Mäander, diese «biologischen Schlüssele» (key, Schlüssel, lautet die engl. Bezeichnung für Mäander), von denen ich behaupte, dass sie das genetische Grundmuster, das «sine qua non», des Ornaments darstellen, mit den zu ornamentierenden statischeren Formen utilitaristischer Bauwerke, mit solcher Klarheit, dass sie zu Requisiten des «vollendeten» Projekts der Architektur avancierten? Man beachte, dass

three cultural Keys, especially their spirals and their periodicity, is astonishing. So are their profound differences. The centripetal right-and-left-handed line work in the Chinese Key (Fig. 2) requires discontinuity when repeated, whereas the centrifugal one-handed spiraling line work of the Western Key (Fig. 3) allows unbroken continuity and directional movement. The Mayan Key (Fig. 4) translates uni-directionally, like the Greek, although its hook and step patterns often split and run along two adjacent paths. All of these actions have analogues in the composition and rhythmic performance of music.

The ancients were not merely issuing abstract diagrams. Coincident with the formulation of their Keys, peculiar plant and animal shapes were diffused out of the Greek Key or infused into the Chinese Key. In the West the radiating lotus (Fig. 5) and its excursus, the palmette, tendril, and acanthus, super-combined the vitality of bio-geometry with the more rational line work of the Keys. The involuting serpent (Fig. 6) and later the dragon constitute the exemplary life forces belonging to Chinese ornament. Clearly, the founders of ornament in both cultures had not yet split their rational minds from their living bodies, or their geometry from the forces of nature.

Nor was the birth of ornament confined to specialized disciplines. The same rhythmized Keys appear in ceramics, textiles, metalwork, and buildings synchronically, thus refuting the proposition that any practice, such as weaving or architecture, invented or could invent ornament exclusively on its own terms. Obviously, any type of technique must modify, reformat, and reciprocally empower ornament according to its potentials.

How then did those 'bio-Keys', which I am claiming are the genetics, the sine qua non, of ornament, combine with the more stationary formations of the utilitarian structures being ornamented with such clarity that they became properties of the 'fulfilled' project of architecture? Consider that the basic shapes of the 'bio-Keys' are malleable and erotic. They can proliferate in the spaces, i.e. the interstices situated between the different linguistic agendas (e.g. lettering) and physical or spatial expressions of architecture (e.g. post and beam or inside-outside) without sacrificing the legibility of those defining expressions. They must find the perfect moments to claim or create their space. For example, surrounding the base immediately above the torus of the ideal Corinthian capital (Fig. 7) there is a horizontal register of the mediating foliated scroll. Above the register rings of upward radiating acanthi support the beam alongside the physical support of the column. The pediment is thus held up by both virtual and actual forces acting in concert to fulfill the architectural project by articulating energy in different ways simultaneously, rather than compartmentally.

Eternal Motifs

The history of Western ornament reveals at least two typical ways in which 'natural' figuration can be distributed in the elements of construction. One, the foliated scroll, is suited to horizontal banding which can translate along entablatures, cornices, capitals and frames. Another, the radiant tree, which may have first appeared as a trope in the fractal geometry of ancient foliation,

die Grundformen dieser «biologischen Schlüssel» formbar und erotisch sind. Sie können in den jeweiligen Räumen wuchern, zum Beispiel in den Zwischenräumen verschiedener linguistischer Ordnungen (wie z. B. Beschriftung) und den physischen oder räumlichen Ausdrucksformen der Architektur (wie Pfosten und Balken oder Innen-Aussen), ohne dabei die Lesbarkeit dieser definierenden Elemente zu opfern. Sie müssen die perfekten Momente finden, um ihren Raum zu beanspruchen oder ihn zu erzeugen. So ist beispielsweise um die Basis unmittelbar über dem Torus des idealen korinthischen Kapitells (Abb. 7) herum ein Abschnitt horizontaler vermittelnder Blattbänder zu erkennen. Oberhalb dieses Abschnitts stützen Ringe aus radial nach oben strahlenden Akanthusblättern den Balken als Unterstützung der tragenden Funktion der Säule. Das Pediment wird also zugleich von virtuellen und tatsächlichen Kräften getragen, die in Zusammenarbeit das architektonische Projekt vollenden, indem sie auf verschiedene Weise den Kräftefluss verdeutlichen, und zwar simultan und nicht unabhängig voneinander.

Ewige Motive

Die Geschichte des abendländischen Ornamentes zeigt mindestens zwei typische Beispiele, wie die «natürliche» Gestaltung in den Konstruktionselementen untergebracht werden kann. Eines davon ist das Blattband, das sich eignet für horizontale Bänder, die sich entlang von Entablaturen, Kranzgesimsen, Kapitellen und Rahmen entfalten können. Ein weiteres, der strahlige Baum, trat zunächst wohl als Tropus in der fraktalen Geometrie antiker Laubmuster in Erscheinung und entfaltete seine Herrlichkeit im 13. Jahrhundert, als Kulmination der spätgotischen Masswerkarbeit, in Gestalt der Fensterwand. (Abb. 8) Im 20. Jahrhundert bestätigt Louis Sullivans «überwuchernde» Geometrie noch einmal die dynamische Kraft des Blattbandes, während sein Protégé, Frank Lloyd Wright die Lebenskraft des Baumes in das lineare Sprossenwerk seiner Fenster einbettet.

Von Anfang an wurden bei allen bedeutenden Beispielen architektonischer Ornamentik die typischen Raum- oder Gebäudedeformen nur minimal verändert. Das Ornament ist ein «Parergon», ein Beiwerk zur Arbeit, und seine Domäne beschränkte sich schon immer auf kleine Teile der architektonischen Gesamtmasse. (Abb. 9) Diese Begrenzung erlaubt es der physischen Struktur, dem praktischen Raum und seiner programmatischen Aussage deutlich als primäre «Empfänger» aufzutreten und ihre eigene expressive Kraft auf das Ornament zu übertragen, während sie selbst durch das Ornament verschönert werden.

Falls aber andererseits gewisse figürliche Eigenschaften des Ornamentes, wie das Blattwerk, eine spezielle Kurvenlinie, oder die Spirale nun die konventionelle Form vereinnahmen, verzehren oder drastisch modifizieren, dann ist das Produkt als Gestalt eine ornamentale Struktur, und nicht mehr eine ornamentierte Struktur. In solchen Fällen bezeichnet das Attribut «ornamental» nur noch eine dem Objekt zugeschriebene Qualität, während das Ornament an sich obdachlos geworden ist.

burst into grandeur in the 13th century with the culmination of flamboyant Gothic tracery performing as a window wall. (Fig. 8) In the 20th century Louis Sullivan's 'efflorescing' geometry reconfirms the dynamics of the foliated scroll, while his protégé, Frank Lloyd Wright, incorporates the energy of the tree into the line work of mullions in his windows.

In all great examples of ornament, from its beginnings, the typical shapes of rooms or buildings were only minimally modified by its presence. Ornament is a 'parergon', an auxiliary to work, and its territory has always been limited to small portions of the architectural fabric. (Fig. 9) That limitation enables the physical structure, the practical space, and the evidence of program to legibly perform as the primary recipients capable, in turn, of super-adding their expressive power to the ornament, even as they are embellished by the ornament.

On the other hand, if certain figural properties associated with ornament, such as foliation, a peculiar curvature, or the spiral, overtake, consume, drastically modify or replace a conventional form, the product, i.e. the gestalt, is an ornamental structure, rather than a structure ornamented. The attribute 'ornamental,' in such cases, merely denotes a quality ascribed to an object, but ornament per se has now been rendered homeless.

- 1) Several languages (Egyptian).
- 2) Chinese Key.
- 3) Greek Key.
- 4) Mayan Key.
- 5) Lotus pattern (Egyptian).
- 6) Serpent in Key.
- 7) Corinthian capital.
- 8) York window.
- 9) Small portions of architectural fabric (sketch).

- 1) Mehrere Sprachen (Ägyptisch).
- 2) Chinesischer Mäander.
- 3) Griechischer Mäander.
- 4) Mäander der Maya.
- 5) Lotos-Muster (Ägyptisch).
- 6) Schlange im Mäander.
- 7) Korinthisches Kapitell.
- 8) Fenster in der Kathedrale von York.
- 9) Kleine Teile der architektonischen Gesamtmasse (Skizze).