

Sigrid Schade

Das Ornament als Schnittstelle

Künstlerischer Transfer zwischen den Kulturen

1. Schnittstelle: Funktion und Schauplatz von Übersetzungen und Verschiebungen

Im Zusammenhang mit der Computertechnologie und in den Diskursen neuer Medientheorien ist «Schnittstelle» in den letzten Jahren zu einem der am häufigsten verwendeten Begriffe geworden.¹

Dem ersten Anschein nach wird damit eine rein technische Funktion bezeichnet, die Anschlussstelle zwischen mehreren analogen und/oder digitalen Geräten oder die Anschlussstelle zwischen Mensch und Maschine. Gerade die Schnittstelle zwischen Mensch und Maschine stand lange Zeit im Vordergrund technologischer und künstlerischer Experimente, wie sie etwa von Datenhandschuh und Helm illustriert wurden, die damit medienwirksam die Vorstellung vom Menschen als Prothesengott bestätigten (Freud).

Andererseits zirkulieren in den Diskursen des «Medienumbruchs» metaphorische Verwendungen des Begriffs zur Bezeichnung anderer «Schnittstellen», die nicht mit den «Maschine-Maschine- und Mensch-Maschine-Interfaces» identisch sind. Dass Bezeichnungen von als neu erscheinenden Verhältnissen zwischen Menschen und Apparaten/Medien/Maschinen im Zusammenhang der Entwicklung neuer Technologien auch nachträglich auf altbekannte Techniken oder Medien und auf Verknüpfungen innerhalb kultureller und medialer Produktionen oder Kontexte übertragen werden (können), verweist auf die Unschärfe und Mehrdeutigkeit von Begriffen.

Die scheinbar nur technische «Schnittstelle» teilt mit anderen technischen Begriffen, dass ihre metaphorisch-metonymische Eigenschaft den technischen Vorgängen vorausgeht, sie ist – immer schon – Metapher. Darin spiegelt sich nur die Tatsache, dass Technologien und Medien selbst Erzeugnisse sowie Bedingungen der Kultur sind.²

¹ Vgl. u.a. Vosskamp, Wilhelm / Stanitzek, Georg (Hg.), *Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation*, Köln 2001.

² Vgl. hierzu Tholen, Georg Christoph, «Metaphorologie der Medien», in: ders., *Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen*, Frankfurt am Main 2002, S. 19f.

Die Reflexion über die Metaphernvielfalt im Feld der Medienwissenschaften hat gezeigt, dass die Eigenheit des Computers als universelles Medium, jede andere vorangegangene symbolische Maschine simulieren und deren Funktionen (Speichern, Übertragen und Verarbeiten) integrieren zu können, ihn gewissermassen zu einem Intermedium, einem «Medium ohne Eigenschaften» macht.

Das Nachdenken über die indifferente Übertragbarkeit von unbewegten und bewegten Bildern, Texten und Tönen im und durch den Computer ermöglicht einen neuen Zugang zur Frage der (Inter-)Medialität der Medien und Medienverbünde, und zwar auch derjenigen, die dem Computer historisch vorausgingen.³

Die Vorstellung von Interfaces zwischen Mensch und Maschine kommt nicht ohne ein Konzept aus, wie Menschen mit Menschen mittels Computer oder auch Menschen mit Computern kommunizieren, d.h. Sinn und Bedeutung herstellen, und dies kann nur ein semiologisches Konzept sein, welches das unhintergehbare Verwiesensein von Text und Bild im Zeichen voraussetzt.⁴ Die Anerkennung der grundlegenden Zeichenstruktur aller medialer Vermittlung erlaubt, das Ineinander von kultureller Kodierung, technischer Entwicklung und medialer Vermittlung als konstituierend für jeweilige historische Wahrnehmungsweisen zu beschreiben. Schnittstellen können als Funktionen und Schauplätze gelesen werden, innerhalb und an denen sich Übersetzungen (inter-)kultureller, medialer und technischer Art ereignen.

Ausgehend von aktuellen medientheoretischen und medienhistorischen Überlegungen, möchte ich im Folgenden das Ornament als einen solchen Schauplatz beschreiben.

2. Kunst als Medium interkultureller Missverständnisse

Die in den letzten zwei Jahrzehnten entfalteten medienwissenschaftlichen Reflexionen haben ihre Spuren im Nachdenken über Kunst als Medium hinterlassen, nicht

³ Die Frage nach der Medialität der Medien wirkt einseitigen technikdeterministischen Tendenzen entgegen, die die Zäsur zwischen den neuen digitalen Medien und den vorangegangenen als einzigartige verabsolutieren. Vgl. Schade, Sigrid / Wenk, Silke, «Strategien des Zu-Sehens-Gehens. Geschlechterpositionen in Kunst und Kunstgeschichte», in: Bussmann, Hadumod / Hof, Renate (Hg.), *Genus. Gender Studies in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Neuausgabe Stuttgart 2005 (im Druck). In technikdeterministischen Argumentationen werden Kommunikation und Vermittlung historisch vorangegangener Medien nachträglich naturalisiert. Damit wird nicht nur die sprachliche Konstitution aller Medialität, sondern auch die mediale Konstitution aller Wahrnehmung geleugnet. Schade, Sigrid, «Dominante Mythen neuer Medien», unveröffentlichtes Manuskript des Eröffnungsvortrags der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung, Humboldt-Universität Berlin 2002.

⁴ Vgl. dazu Schade, Sigrid, «Vom Wunsch der Kunstgeschichte, Leitwissenschaft zu sein. Pirouetten im sogenannten «pictorial turn»», in: *Horizonte. Beiträge zu Kunst und Kunstwissenschaft. 50 Jahre Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft*, Zürich, Ostfildern-Ruit 2001, S. 369–378.

zuletzt herausfordert von aktuellen Künstlerinnen und Künstlern, die neue Medien sowohl als Mittel der Produktion wie auch als Gegenstände künstlerischer Kommentierung selbst immer schon einbezogen haben. Aus medienwissenschaftlicher Perspektive kann gezeigt werden, dass Kunst historisch medial konstituiert und nicht als «vormediale» Einheit zu denken ist. Dies ist eine grundsätzliche Infragestellung der traditionellen westlichen Konzeption, für die Kunst den jeweiligen Medien vorgängig ist. Die Infragestellung eines vormedialen Status von Kunst entspricht der Kritik an der Konzeption westlicher Kunst als Universalie, die ihre eigene Materialität und Medialität negiert.⁵

Im Folgenden geht es um Kunst als Medium interkultureller Missverständnisse, die einerseits produktive Auswirkungen hatten und haben, andererseits aber nicht ausserhalb des Hegemonieanspruchs der westlichen Kultur gedacht werden können und dürfen. Kunst wird als Medium der Übertragung, Speicherung und Verschiebung von Bedeutungen innerhalb interkultureller Begegnungen vorgestellt. Fremd- und Selbstbilder der kulturellen Tradition des Westens sind immer schon aus Begegnungen mit anderen Kulturen hervorgegangen. Der Transfer zwischen den Kulturen ist historisch geprägt von Projektionen, die die Medien und Zeichen der jeweils anderen Kultur betreffen: Die fremde Kultur diente meist als Bedeutungsträger der eigenen. Dies gilt grundsätzlich für Austauschprozesse zwischen allen Kulturen, aber diese garantieren nicht schon als solche symmetrische Verhältnisse, da die Deutungsmacht der dominanten Kultur Repräsentationen erzeugt, die zugunsten ihrer Stabilität, der Machterhaltung, der Ausdehnung des Einflussbereichs und des ökonomischen Vorteils wirksam werden. Die Vorstellung von einem Zeitalter der Globalisierung ist nach wie vor keineswegs auf die Gleichheit der Distribution von Gütern, Kommunikation und Menschen angelegt, sondern tradiert die Vorherrschaft des Westens im Zeichen scheinbar ubiquitärer Verfügbarkeit digitaler Medien und des Internets.

Die Fortschreibung des mit spezifischen Autonomiekonzepten, Autorschaftsmodellen und Kreativitätsmythen verknüpften Kunstideals des Westens wird erst in letzter Zeit auch in der Kunst und Kunstgeschichte des Westens selbst problematisiert.⁶ Dabei kann sich die Kunstgeschichte mittlerweile auf eine Tradition historischer Untersuchungen berufen, die die Kolonialgeschichte Europas mit den

⁵ Vgl. dazu Schade, Sigrid, «Zur verdrängten Medialität der modernen und zeitgenössischen Kunst», in: dies. / Tholen, Georg Christoph (Hg.), *Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien*, München 1999, S. 269–291, hier S. 270.

⁶ Für den gegenüber dem englischsprachigen Bereich retardierenden deutschsprachigen Bereich vgl. u.a. Weibel, Peter (Hg.), *Inklusion, Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*, Köln 1997; Schmidt-Linsenhoff, Viktoria, «Kunst und kulturelle Differenz oder: Warum hat die kritische Kunstgeschichte in Deutschland den postcolonial turn ausgelassen?», in: dies. (Hg.), *Kunst und Politik, Jahrbuch*

medialen Repräsentationen fremder Kulturen verknüpfen und die semiologischen Filiationen der medialen Konstruktionen des Wissens über fremde Menschen und Sitten mit Bezug auf die arabische Welt, die Entdeckung Asiens, Amerikas, die Umrundung Afrikas und die nachfolgenden Kolonialisierungen und Missionierungen bis zur Gegenwart nachzeichnen kann.⁷ Parallel dazu tradiert sich allerdings weiterhin eine problematische Geschichte der westlichen Interpretation, Adaption und Vereinnahmung von Gestaltungen aussereuropäischer Kulturen, und in dieser Geschichte der Aneignung aussereuropäischer Kulturen spielt die bildende Kunst seit Mitte des 19. Jahrhunderts eine zentrale Rolle. Die Formanleihen bei den Kult- und Kunstobjekten sogenannter primitiver Völker und der dadurch ausgelöste «Primitivismus» der Moderne erweisen sich nachträglich keineswegs als «Dialog» der Kulturen.⁸ Dieser mündet mittlerweile in ein Konzept von Weltkunst, das immer schon und immer noch den westlichen Kunstbegriff voraussetzt und die daraus abgeleiteten, zumeist mit Konzepten der Magie einhergehenden Zuschreibungen an die «Kunst» der «Wilden/Primitiven» gewollt oder ungewollt, bewusst oder unbewusst wiederholt und fortschreibt.⁹ Das Zeitalter der Globalisierung eröffnet ein neues Feld, in dem zeitgenössische und zukünftige Künstlergenerationen aus aussereuropäischen, nichtwestlichen Kulturen eigene Kommentare zu den im Westen vorgefundenen Metamorphosen und Zitaten ihrer eigenen Kulturtraditionen zu formulieren begonnen haben. Dass ein solches dialogisches Konzept von Weltkunst nicht unproblematisch ist, also nicht per se traditionellen Hierarchisierungen entgeht, davon zeugen die Diskussionen um die documenta XI in Kassel 2002, die erste documenta, die von einem nichteuropäischen Leiter, Okwui Enwezor, konzipiert wurde.

der Guernica-Gesellschaft, Bd. 4, 2002, Schwerpunkt: *Postkolonialismus*, Osnabrück 2002, S. 7–16; Paul, Barbara, «Schöne neue Welt(ordnung). Zum Umgang der Kunstgeschichte in der frühen Bundesrepublik Deutschland mit aussereuropäischer Gegenwartskunst», in: *kritische berichte* 2, 2003, S. 5–27; Halbertsma, Marlite, «Fremde Welten und vertraute Methoden: die deutsche Weltkunstforschung des frühen 20. Jahrhunderts», in: *kritische berichte* 2, 2003, S. 28–36.

⁷ Vgl. u.a. Said, Edward, *Orientalism*, 1978; Kohl, Karl-Heinz (Hg.), *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, Berlin 1982; Frübis, Hildegard: *Die Wirklichkeit des Fremden: die Darstellung der neuen Welt im 16. Jahrhundert*, Berlin 1995; und neuerdings Burghartz, Susanna (Hg.), *Inszenierte Welten. Staging New Worlds. Die west- und ostindischen Reisen der Verleger de Bry, 1590–1630*, Basel 2004.

⁸ Vgl. dazu *Weltkulturen und moderne Kunst*, Katalog der Ausstellung zur 20. Olympiade, München 1972; *Primitivism in 20th Century Art*, Katalog der Ausstellung Moma, New York 1984, die letztere war Mitauslöser der Primitivismusdebatte in New York, vgl. Schmidt-Linsenhoff, a.a.O. [Anm. 6], S. 9.

⁹ *Magiciens de la Terre*, Katalog der Ausstellung Paris 1986; vgl. dazu auch Friese, Peter, «Das Fremde und das Eigene. Über Austausch, Aneignung und Anverwandlung in der Gegenwartskunst», in: Schade, Sigrid / Fliedl, Gottfried (Hg.), *Kunst als Beute. Zur symbolischen Zirkulation von Kulturobjekten*, Wien 2000, S. 225–248.

Eines der zentralen Missverständnisse der europäischen Kultur betrifft die Funktion des Ornaments in aussereuropäischen Kulturen. Dieses Missverständnis verdankt sich ebendem Widerspruch, dass die Funktion und die Vorstellung von der westlichen Kunst seit der frühen Neuzeit aus einer Abspaltung und einer Abwertung u.a. des Ornaments bzw. des Ornamentalen hervorgegangen ist und dass die Kunst in ihrer Wiederaneignung des Ornaments via aussereuropäische Kulturen seit dem 19. Jahrhundert das angeblich kunstlos-Reproduktive des Ornaments (als angewandte Kunst) leugnen und es zugleich als kunstvoll im Sinne westlicher Kunstkonzepte (als freie Kunst) deklarieren muss, um den westlichen Kunststatus aufrechterhalten zu können. Einen besonderen Höhepunkt in ihrer Widersprüchlichkeit bildet dabei die abstrakte und konstruktivistische Moderne, in der das Ornament zu einer Schnittstelle wuchernder Projektionen des westlichen Kunstdiskurses wurde, die den Horizont der eigenen Kultur nicht überschreiten.¹⁰

3. Aktuelle Aneignungen des fremden Ornaments

Ein aktuelles Fallbeispiel war die Ausstellung «Abstraktion und Ornament» in der Fondation Beyeler, Riehen 2001.¹¹ Einer der interessantesten Beiträge im Katalog dieser Ausstellung beginnt mit der Wiedergabe einer Reiseerzählung. Der Autor Samuel Herzog¹² berichtet von einer Bekannten, die nach dem Besuch der Biennale 2000 in Dakar nach Tambacounda gelangt war und fasziniert vom dortigen Stoffmarkt, von der «Kraft der Ornamente» und der «eigentlichen afrikanischen Kunst» erzählte, die etwas «Magisches» habe. Im Anschluss an die darauf folgende kritische Reflexion über die Integration aussereuropäischer Kunst in die westliche Kunsttradition fügt der Autor an:

Mit der eigentlichen afrikanischen Kunst», die meine Senegal-erfahrene Bekannte auf dem Stoffmarkt in Tambacounda so begeistert hat, hat sich auch der in London lebende Yinka Shonibare schon beschäftigt – zum Beispiel in einer Arbeit

¹⁰ Vgl. u.a. Müller, Michael, *Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis*, Frankfurt a.M. 1977, Kap. VIII; Peplow, Michael R., «Adolf Loos: Die Verwerfung des wilden Ornaments», in: Franke, Ursula / Paetzold, Heinz (Hg.), *Ornament und Geschichte. Studien zum Strukturwandel des Ornaments in der Moderne*, Bonn 1996, S. 173–190.

¹¹ Brüderlin, Markus (Hg.), *Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog*, Katalog der Ausstellung Fondation Beyeler Basel, Köln 2001. Vgl. hierzu Schade, Sigrid, «Postkoloniale Reisen und Ornamente. Zur Installation von Silke Radenhäusen im Museum des ethnologischen Instituts im Schloss Hohentübingen», in: *FrauenKunst-Wissenschaft*, H. 34, 2002, S. 37–43.

¹² Herzog, Samuel, «Die schnelle Bedeutung – Ornament und nicht-westliche Kunst», in: Brüderlin, a.a.O. [Anm. 11], S. 50–55, hier S. 51.

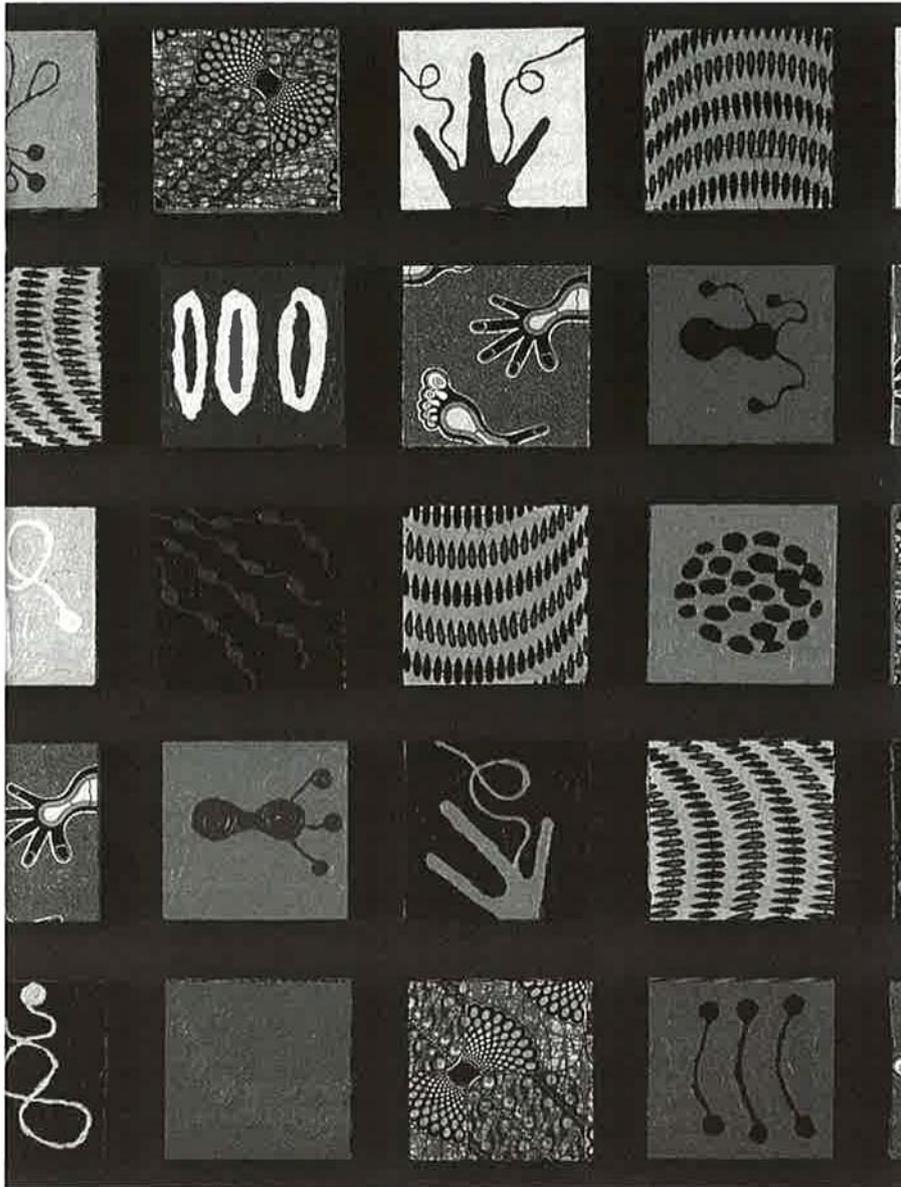


Abb. 1: Yinka Shonibare, Deep Blue 1997, Detail, Emulsion und Acrylfarbe auf holländischem bedrucktem Baumwollstoff, 250 × 250 cm, 25 Tafeln 30 × 30 × 5 cm.

«Party Like It's» 1999 [...] Fünfzig Täfelchen hingen da an der Wand, die uns die ganze farbige Pracht dieser typisch afrikanischen Stoffmuster vor Augen führten. Entworfen haben diese Muster allerdings holländische Designer – und dort werden die Stoffe auch produziert, für Afrika, von wo sie durch Touristen als Inkunabeln einer letztlich magisch fremden Kultur wieder ihren Weg nach Westen finden¹³ (Abb. 1).

Diese Nacherzählung, die paradigmatisch vom Wunsch nach dem Anderen der eigenen Kultur zeugt, ist – obgleich innerhalb des Katalogs abgedruckt – einer der kritischsten Kommentare zur Ausstellung «Ornament und Abstraktion» selbst. Sie erzählt zugleich die Geschichte eines Recyclings, das sich verschiedener Medien bedient und schliesslich in die Inszenierung eines zeitgenössischen afrikanischen Künstlers mündet, der gerade dieses Recycling und die damit verbundenen medialen Übertragungen und Verschiebungen thematisiert. Er spiegelt einem westlichen Kunstpublikum das Erbe einer Kunstproduktion wider und führt dessen projektive Grundlagen deutlich vor Augen.

Die Frage nach dem Verhältnis von Ornament und Abstraktion wurde von der Ausstellung selbst weit konventioneller beantwortet und durch die Gegenüberstellung von westlichen Kunstwerken und ornamental gestalteten Gegenständen aussereuropäischer Kulturen als analoge Formsuche inszeniert (Abb. 2 und 3). Das Verfahren, ausschliesslich Eigenes im Fremden/Anderen «wiederzufinden», garantiert im Voraus, dass das Fremde nicht «zu Wort» kommen kann.

Das Ornament sollte in dieser Ausstellung als «heimlicher Passagier» der abstrakten europäischen Moderne, als universale Kunstsprache im Zeitalter der Globalisierung und des neuen Schubs von technisierten (digitalisierten) Bildern (wieder-)entdeckt werden: «wir sehen uns also mit der Frage konfrontiert, ob wir über das Ornamentale das Fühlen und Denken anderer Kulturen besser verstehen können. Kann das Ornament eine Brücke zu einer neuen Globalkunst sein?»¹⁴ Damit wird der Befund, dass das aussereuropäische Ornament als Zeichen für jeweils vom Westen her formulierte Inhalte Eingang in die europäische Moderne gefunden hat, in der Weise umgekehrt, dass die vom Westen produzierte Rekontextualisierung nicht für das Verständnis der eigenen Kultur, sondern für ein fragwürdiges Verständnis fremder Kulturen funktionalisiert wird.¹⁵ Auf eine alte Frage wird eine alte Antwort gegeben. Ungewollt fand im Konzept der Basler Ausstellung der koloniale Diskurs seine Fortsetzung.

¹³ Ebd., S. 55. Vergleichbare Arbeiten von Yinka Shonibare in: *Yinka Shonibare. Double Dutch*, Katalog der Ausstellung Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Kunsthalle Wien, Rotterdam 2004, S. 128–138.

¹⁴ Brüderlin, a.a.O. [Anm. 11], S. 511.

¹⁵ Schade 2002, a.a.O. [Anm. 11], S. 38.



Abb. 2 (links): Tapa, 19. Jahrhundert, Rindenbaststoff, Fidschi-Inseln, 230 × 242 cm.

Abb. 3 (rechts): Max Bill, vier quantengleiche farben in acht gleichen feldern, 1973, Öl auf Leinwand, 90 × 180 cm.

Die (nicht neue) These, dass das Ornament der verdrängte «heimliche Passagier» der Moderne sei, insbesondere in der Abstraktion, wird erkaufte durch eine erneute Enthistorisierung des Ornaments, wie sie der Historismus paradoxerweise bereits vorgenommen hatte:¹⁶ durch die Konstruktion einer «reinen» Stil- oder Formgeschichte des Ornaments.¹⁷ Damit geht die Vorstellung von einer anthropologisch invarianten Bedeutung und Funktion des Ornaments in der Wahrnehmung aller Zeiten und Völker einher. Die verdeckte symbolische Bedeutung ist angeblich die gleiche, es bedarf nur des universal gültigen Schlüssels der Entzifferung. Die Gegenüberstellung eines Bildes von Kandinsky und des Gewandes eines Notablen aus Sierra Leone (Abb. 4 u. 5) wird im Katalog der Ausstellung «Ornament und Abstraktion» folgendermassen kommentiert: «Nicht, dass hier erstmals ein Interesse Kandinskys für afrikanische Stoffe nachgewiesen werden soll. Aber wie wir wissen,

¹⁶ Vgl. den nächsten Abschnitt.

¹⁷ U.a. Riegl, Alois, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.



Abb. 4 (links): Gewand eines Notablen, Ende 19. Jahrhundert, Sierra Leone oder Liberia, Baumwolle, Wolle, B 178 cm.

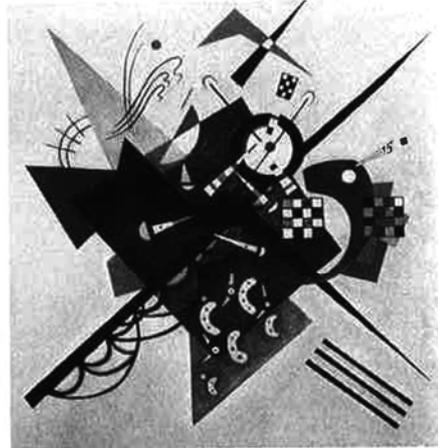


Abb. 5 (rechts): Wassily Kandinsky, Auf Weiss II, 1923, Öl auf Leinwand, 105 × 98 cm.

hat er sich zeitlebens von der Volkskunst inspirieren lassen, deren Ornamentik chiffrierte Inhalte über Generationen transportiert – Inhalte, die sich im Rapport des Dekors neutralisieren und nur für Eingeweihte isolierbar, d.h. wieder lesbar sind.»¹⁸ Im Klartext heisst dies, dass das Ornament wie eine Verpackung vorgestellt wird, die einen unveränderbaren Inhalt durch Zeiten und Generationen transportiert. Die Konnotationen des Eingeweihtseins umfassen sowohl eine priesterlich-magische Komponente (der Wilden) als auch die der Kunstkennerchaft, die in der westlichen Kunstkonzeption traditionellerweise ebenfalls als eine Gemeinschaft von Eingeweihten verstanden wird.

Die Kontexte des Ornaments, die Objekte, die es trugen, und die symbolischen, sozialen, kommunikativen und ethischen Bedeutungen seiner Zeichensprache(n), werden auf formale reduziert – als scheinbar «universale», vor allem jedoch westliche Sprache der Kunst. Nur in diesem Zusammenhang kann die Ornamentik fremder Kulturen umstandslos und ebenso entkontextualisiert in die Geschichte einer scheinbar versöhnten globalen Kunst integriert werden. Der Blick, der im Anderen nur das Eigene wahrnimmt, führt zirkelschlüssig zum eigenen Fühlen und Denken zurück und zu einem blossen Wunschbild vom Anderen.

¹⁸ Brüderlin, a.a.O. [Anm. 11], S. 114.

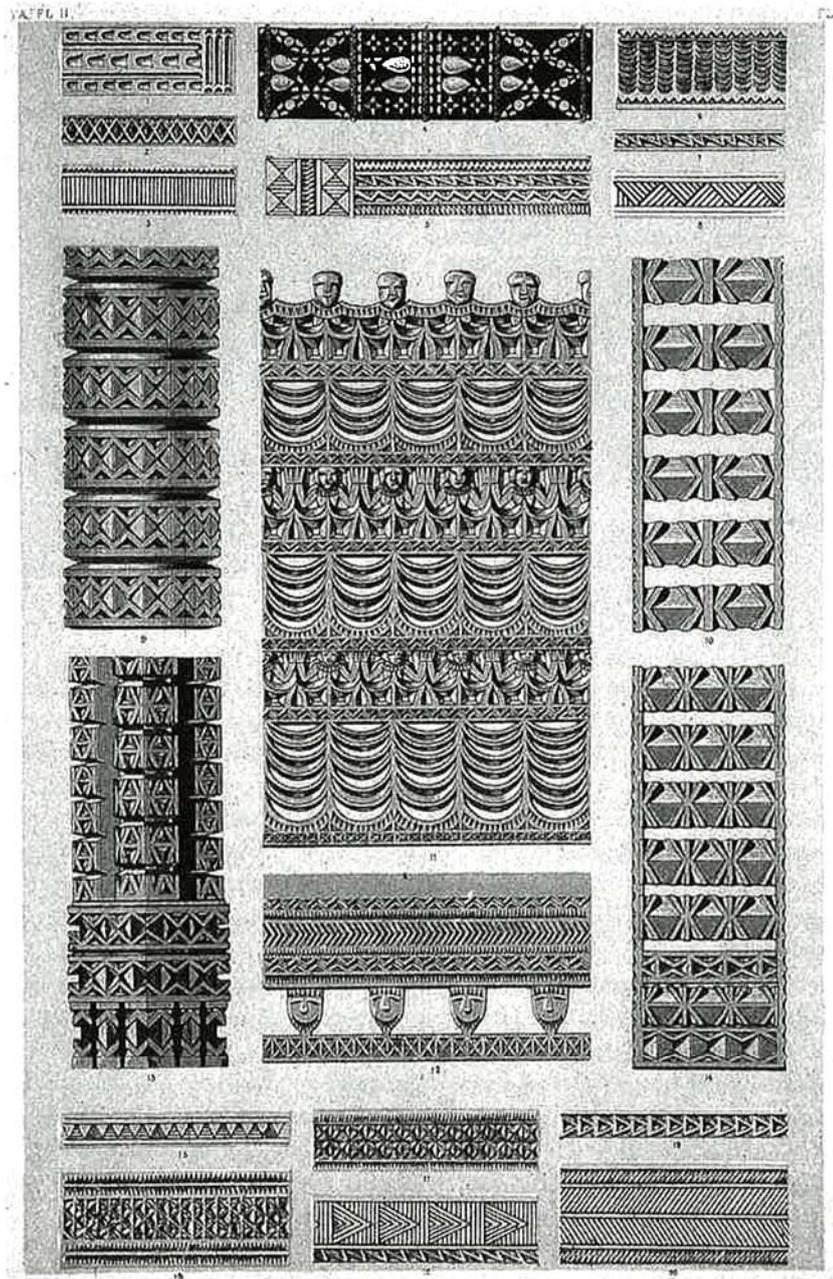


Abb. 6: Owen Jones, Grammar of Ornament, 1856, Taf. II, Wilde Stämme No. 2.

4. Ornamentik als universale Sprache – Mediale Strategien der Vereinheitlichung und Entkontextualisierung

Die Rezeption des aussereuropäischen Ornaments seit Ende des 19. Jahrhunderts in Europa ist eine Geschichte von De- und Rekontextualisierungen, die als Suche nach einer universalen Sprache in die ästhetischen Formulierungen der Moderne als Abstraktion eingegangen ist und, wie der vorangegangene Abschnitt zeigt, sich bis heute fortsetzt.¹⁹ Die nachhaltigste und wirkmächtigste Zusammenstellung der Ornamente verschiedener Kulturen und historischer Epochen als Systematisierungsversuch ist die «Grammar of Ornament» des englischen Kunstschriftstellers und Architekten Owen Jones, ein mit 112 Farbtafeln versehenes lexikalisches Kompendium, das wichtigste Archiv ornamentaler Gestaltung des 19. Jahrhunderts²⁰ (Abb. 6 und 7, Farbtafel 4). In den vielen Publikationen der letzten Jahre, die sich dem Phänomen Ornament widmen, finden sich nur wenige, die sich mit dem Werk von Jones auseinandersetzen.²¹ Im deutschsprachigen Raum war es die Künstlerin Silke Radenhausen, die mit ihren Arbeiten «Paraphrasen» zu Owen Jones' «Grammar of Ornament» als Erste den Blick auf die Aspekte dieses Archivs gelenkt hat, welche für die Rezeption aussereuropäischer Ornamentik so aufschlussreich sind.²²

Einer dieser Aspekte ist die in dem Kompendium vorgenommene grafische Vereinheitlichung und einheitliche Formatierung aller Ornamente, die in Bildtafeln nach Kulturen und Epochen zusammengefasst sind, womit die Gestaltung der Tafeln selbst ornamentalen Charakter erhält. Ein weiterer Aspekt ist die generelle Gleichgültigkeit gegenüber den Trägermedien von Ornamentik: Unabhängig davon, ob sie in der Herkunftskultur auf Stoffen, Keramik, Architekturteilen oder anderen Objekten zu finden sind, werden alle Ornamente in der Fläche wiedergegeben und somit als reines Farb- und Formspiel zwischen Vorder- und Hintergrund gestaltet. Die mit den Funktionen der Gebrauchsobjekte verknüpften Bedeutungshorizonte von Or-

¹⁹ Müller, a.a.O. [Anm. 10], Kap. IV. Traditionellerweise dominieren in der Ornamentforschung architekturhistorische Perspektiven, gleichwohl lassen sich Hinweise auf die Frage der sprachlichen Funktion des Ornaments finden, vgl. z.B. kürzlich Schafer, Debra, *The Order of Ornament, the Structure of Style. Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*, Cambridge University Press 2003; Fernandez, Maria Ocon, *Ornament und Moderne Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850–1930)*, Berlin 2004, vgl. darin vor allem Kap. IV.

²⁰ Jones, Owen, *The Grammar of Ornament*, London 1856 (deutsche Ausgabe, London/Leipzig 1965).

²¹ Frank, Isabell, «Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl», in: dies. / Hartung, Freia (Hg.), *Die Rhetorik des Ornaments*, München 2001, S. 77–99.

²² Silke Radenhausen, *Grammar of Ornament*, Katalog der Ausstellung Stadtgalerie im Kulturviertel/Sophienhof, Kiel 1997 und 2., erweiterte Auflage, Kiel 2001. Ich danke Silke Radenhausen für die vielen Hinweise im Laufe unserer Zusammenarbeit.



Abb. 7: Owen Jones, Grammar of Ornament, 1856, Taf. LXVII, Mittelalter N° 2.



Abb. 8: Silke Radenhausen, *Middle Ages*. Paraphrase zu Owen Jones' *Grammar of Ornament*, 30 Leinwandobjekte gewaschen und gefärbt, ca. 400 × 300 cm, 1993–1996.

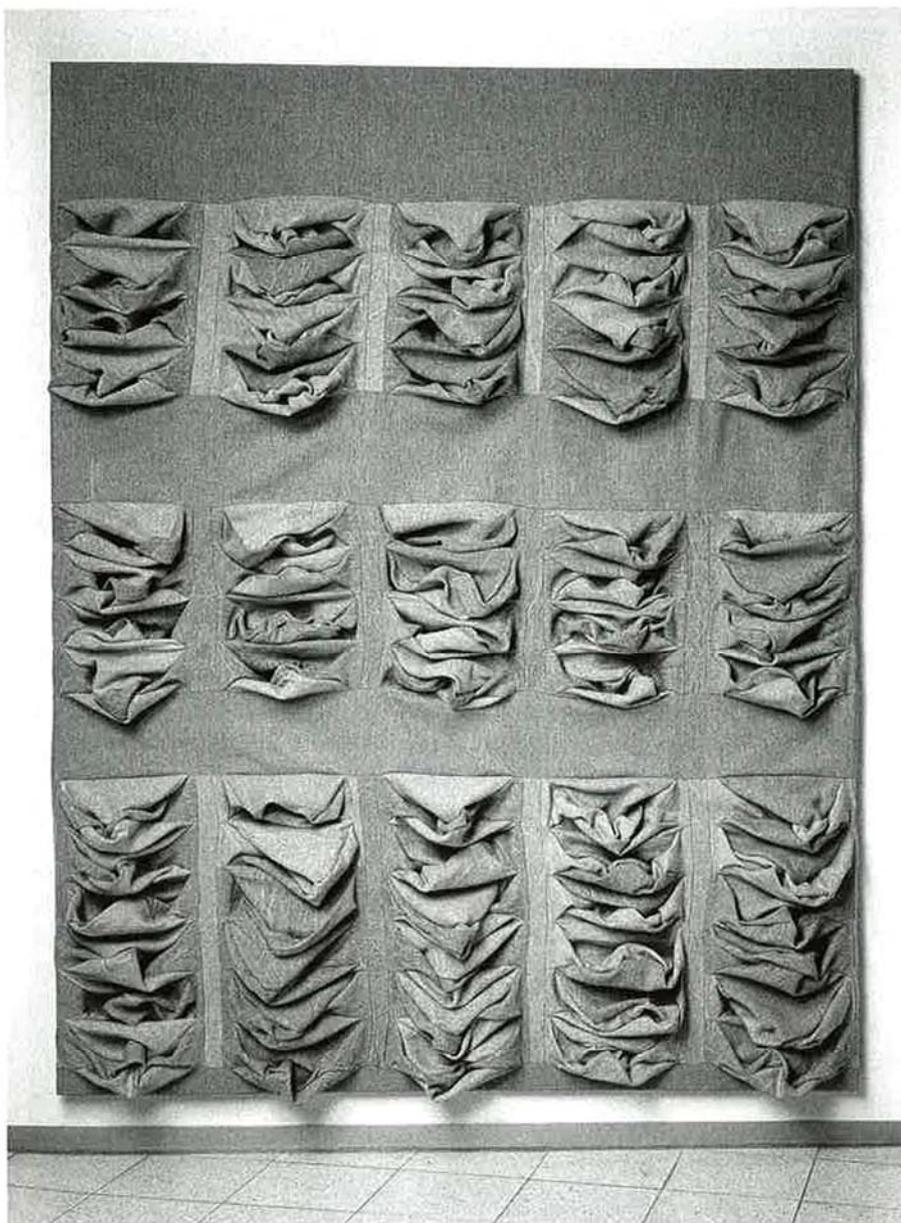


Abb. 9: Silke Radenhausen, III/97, Savage Tribes. Paraphrase zu Owen Jones' Grammar of Ornament, Leinwand gewaschen und ungewaschen, 240 × 185 cm, 1997.

namenten in ihren Herkunftskulturen werden ausgeblendet. Die Rede von den «körperlosen» Ornamenten bezeichnet also die Projektion dreidimensionaler Gestaltung in eine zweidimensionale Repräsentation, die allerdings die ursprüngliche Dreidimensionalität (anders als bei perspektivischen Darstellungen) – und nicht zuletzt die Trägerobjekte – vergessen macht. Das Ziel, eine Stilgeschichte der Ornamente aller Kulturen und historischen Epochen zu schreiben, setzt gewissermassen eine spezifische mediale Bearbeitung der Ornamente voraus, ohne die sie gar nicht vergleichbar wären. Die strategisch und medial erzeugte Vergleichbarkeit ist nur um den Preis der Eliminierung historischer, funktionaler und kulturspezifischer Lektüren zu haben. Sie fokussiert den Blick auf rein formale Eigenschaften von zweidimensional repräsentierten Ornamenten, wie sie noch in der Ausstellung «Abstraktion und Ornament» hervorgehoben werden. Erst das mediale Gleichmachen der Ornamente ermöglicht auch die massenmediale und indifferente Verbreitung, eine Auswahl von Formen, die der Historismus zur allfälligen Weiterverwendung in Kunsthandwerk und Architektur zur Verfügung stellte.

5. Silke Radenhausens aktueller künstlerischer Kommentar zu traditionellen Ornamentprojektionen

Silke Radenhausen verfolgt seit 1984 das konzeptuelle Projekt «Topologische Tücher», zu denen die «Paraphrasen zu Owen Jones' «Grammar of Ornament» (Abb. 8, Farbtafel 5, und Abb. 9) ebenfalls gehören.²³ Dem Projekt des Ineinandernähens von Stoffteilen liegt eine geometrische Konzeption mit unterschiedlich kombinierten Parametern zu Grunde. Geometrische Grundfiguren Dreieck, Rechteck, Kreis und Ellipse sind so in Leinwände hineingenäht, dass der Stoff oder Stoffbereiche je verschieden in Falten geworfen wird. Die Infragestellung klassischer Bildvorstellungen, die mit Rechteckigkeit, Rahmung und Flächigkeit einhergehen, wird mit der Infragestellung der traditionellen Abwertung angewandter Kunst in der Hierarchie der Gattungen verknüpft. Die Auseinandersetzung mit der Kunst der Moderne, insbesondere mit Abstraktion, Minimalismus und Concept-Art, bildet die Folie dieser künstlerischen Produktion.

Übertragen auf eine Kommentierung der Ornamentdrucke von Owen Jones, entfalten sich die Ornamente in den Arbeiten Silke Radenhausens in einer neuen Dreidimensionalität, die ihnen eine körperliche Dimension zurückgibt – allerdings ohne vorzutäuschen, dass ein «Originalzusammenhang» nachträglich wiederhergestellt

²³ Schade, Sigrid, «Die Strategie des Vielfältigen – die Vielfalt der Strategien: Zu den «topologischen Tüchern» von Silke Radenhausen», deutsch und englisch in: *Silke Radenhausen*, a.a.O. [Anm. 22], S. 38–41.



Abb. 10: Silke Radenhausen, *Hybride Topographien I/01*, Leinwand, 290 × 130 cm, 2001, und «ani chomo», indianisches Vorratsgefäß von (Jisosa) Canaillo Martinez aus Camaito bei Imiria Cocha, Peru.

werden könne. Sie verstehen sich nicht in einem dokumentarisch-rekonstruierenden Sinn, sondern verweisen auf den ausgeblendeten Mangel und die blinde Stelle des vermeintlich dokumentarischen Charakters von Owen Jones' Tafeln mit grosser Ironie und liefern darin zugleich einen kritischen Kommentar zur Tradition der Moderne und der konzeptuellen Kunst. Die Figuration der Faltenbildung von Silke Radenhausens Leinwandobjekten changiert unentscheidbar zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem und widerlegt damit auch das Konzept einer universalen Sprache.

In dem Nachfolgeprojekt *«Hybride Topographien. Leinwandobjekte einer Reise nach Tübingen zu den Shipibo-Conibo»* setzte Silke Radenhausen sich mit der Repräsentation der Kultur des Indianerstamms der Shipibo-Conibo in einem westlichen, museologischen Kontext auseinander.²⁴ Es handelt sich um eine Installation in der Völkerkundeabteilung im Museum Schloss Hohentübingen – nicht um eine Reise also zu den Indianern am Ukayali-Fluss selbst, sondern um eine Reise zu einer ethnographisch musealisierten Repräsentation ihrer Kultur. Silke Radenhausen sah sich im Schloss Hohentübingen damit konfrontiert, eine künstlerische Antwort auf die Nachbarschaft ornamentierter Gefässe und Stoffe der Shipibo-Indianer finden zu müssen (Abb. 10 und Farbtafel 6). Wie andere europäische Künstler zuvor nahm sie die formalen Anregungen der Ornamentik auf. Indem sie sich aber nicht nur auf die ungewohnten Objekte einer anderen Kultur bezog, sondern auch auf die ungewohnten der eigenen, die bei entsprechender Betrachtung ebenso fremd werden können, verschränkte sie die Erfahrung der Wahrnehmung von Unzugänglichkeit mit der der Gewohnheit. Sie griff Ornamentelemente der Shipibo-Conibo ebenso auf wie Ornamentmotive des alemannischen Fachwerks in der nächsten Architekturumgebung des Schlosses (Abb. 11, Farbtafel 7, und Abb. 12, Farbtafel 8). Als Norddeutsche nahm sie dieses Fachwerk als ebenso fremd und pittoresk wahr wie die meisten in Tübingen flanierenden Touristen (Abb. 13). Darin wird eine «Gleichbehandlung» des Fremden und des Eigenen vorgeschlagen, die keine Gleichmacherei bedeutet, sondern auf die besondere ent- und rekontextualisierende Umgebung der Institution Museum aufmerksam macht. Aus der entfremdeten, fragmentierten und reperspektivierten Präsentation der eigenen Kultur (des Fachwerks, einer topographischen Karte mit Sonderzeichen, eines Autos), deren Bedeutungen mindestens so umständlich rekonstruiert werden müssen wie die der fremden Fragmente, lässt sich schliessen, dass die Präsentation von Gegenständen einer anderen Kultur ebenso von

²⁴ Silke Radenhausen. *Hybride Topographien. Leinwandobjekte einer Reise nach Tübingen zu den Shipibo-Conibo*, Katalog der Ausstellung Museum Schloss Hohentübingen, deutsch und englisch, Bd. 1, Tübingen 2002; Silke Radenhausen. *Hybride Topographien. Die Ausstellung. Leinwandobjekte einer Reise nach Tübingen zu den Shipibo-Conibo*, Katalog der Ausstellung Universität Oldenburg, deutsch und englisch, Bd. 2, Oldenburg 2002. Vgl. Schade 2002, a.a.O. [Anm. 11].

Sigrid Schade

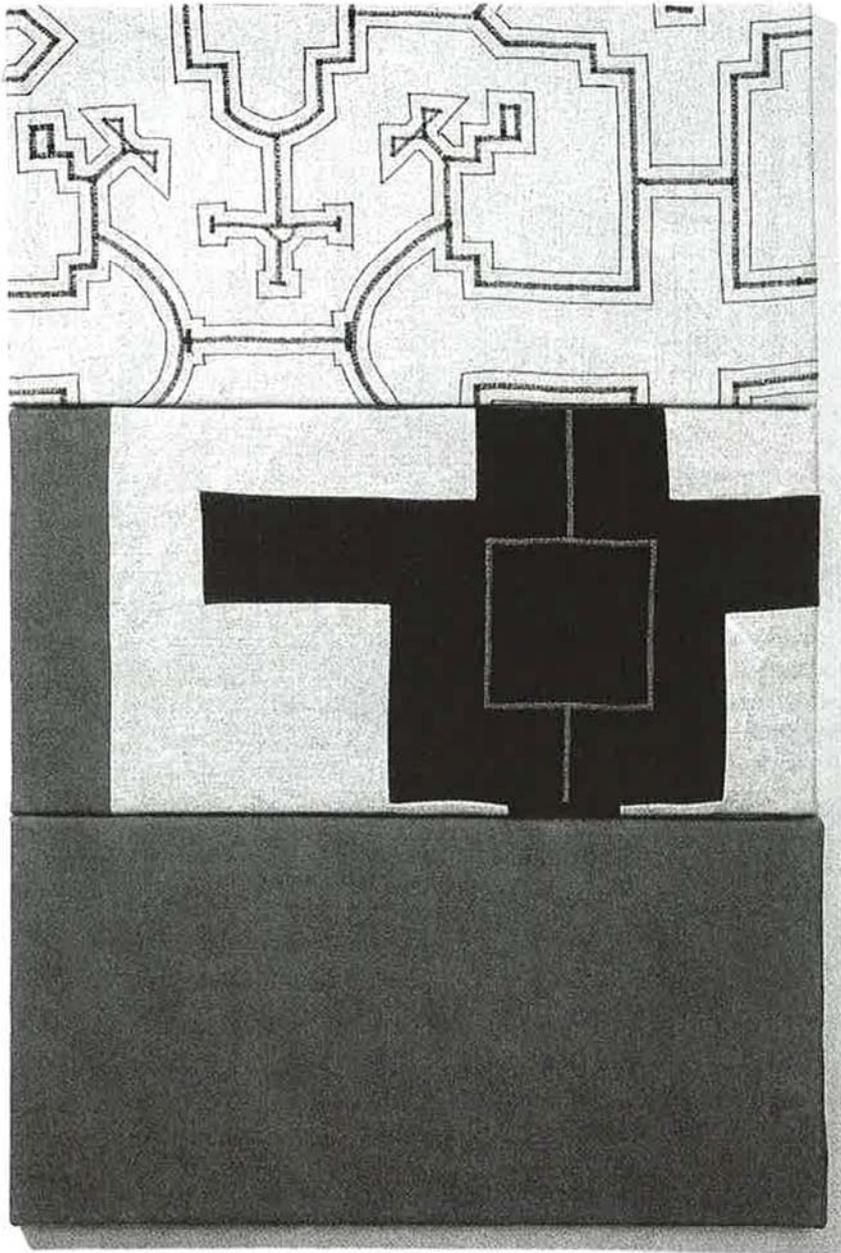


Abb. 11: Silke Radenhausen, Hybride Topographien IV/OI, Nr. 4, Leinwand 90 × 30 cm, 2001.

den Bedeutungen abgeschnitten wurde, die sie im Kontext ihres Gebrauchs, kollektiver und individueller Kommunikation, Mythen, Riten und Verhaltensregeln, Überlieferung und Erinnerung gehabt haben. Mit dem Einbezug der Muster und Sonderzeichen einer (westlichen) Kartographie gibt uns Silke Radenhausen nicht zuletzt auch einen Hinweis darauf, worin solche Zusammenhänge bestanden haben können. Diese sind im Rahmen ethnologischer Forschungen beschreibbar.²⁵ Es geht in der Installation «Hybride Topographien» also nicht um das Einverleiben einer fremden Kultur, sondern um die Anerkennung der Differenz, um die grundlegende Unzugänglichkeit der fremden und die potentielle Fremdheit der eigenen Kultur, nicht um das falsche Versprechen einer gerechten Versöhnung mit kolonialen Erbschaften und nicht um das Konzept einer «Weltkunst».

6. Die Suche nach Geheimnissen und der Wunsch des Eingeweihtseins: zur Rezeption fremder Zeichen

Die Muster auf den Gefäßen der Shipibo-Conibo sind aus ethnologischer Perspektive inzwischen erforscht.²⁶ Die in der westlichen Wissenschaftstradition situierte Ethnologie ist historisch gesehen als Zugang zu fremden Kulturen nicht weniger problematisch als andere. Man kann ihr aber zugestehen, dass sie die eigene Geschichte als Teil einer Kolonialgeschichte wesentlich früher methodisch und theoretisch reflektiert hat als die Kunstgeschichte. Die «Untersuchungen zu Weltbild und Kunst der Shipibo-Conibo» von Angelika Gebhart-Sayer geben im Titel schon einen Hinweis darauf, dass die Muster der Indianer in Peru am Lauf des Ucayali-Flusses, bei denen sie längere Zeit lebte, sich den traditionellen europäischen Zuschreibungen entziehen. Sie weist nach, dass ihnen ein «Weltbild» zugrunde liegt, eine Vorstellung vom Makrokosmos, ein mythisches System, das sich im Mikrokosmos der Gestaltungen u.a. auf den Gefäßen widerspiegelt. Sie weist auch nach, dass die Mustergestaltung bei den Shipibo-Conibo nicht als Kunsthandwerk, sondern als Kunst im Sinne der Praktizierung eines schamanischen Heilsweges (für Frauen, die ansonsten von schamanisch-spirituellen Ritualen ausgeschlossen sind) betrachtet wird, und sie kann zeigen, dass die Zuschreibung von Anonymität für die Gestaltung der Indianer nicht zutrifft. Die Künstlerinnen sind meist namentlich bekannt, sie sind an

²⁵ Gebhart-Sayer, Angelika, *Die Spitze des Bewusstseins – Untersuchungen zu Weltbild und Kunst der Shipibo-Conibo*, Hohenschäftlarn 1987, für den Hinweis danke ich ebenfalls Silke Radenhausen.

²⁶ Im Falle der Untersuchung von Gebhart-Sayer stösst man hin und wieder im Verlauf der Argumentation auf eine ebenfalls verbreitete Variante der Gefahren ethnologischer Forschung: die Überidentifikation mit der zu beschreibenden Kultur, die aus der Beschreibung in den Glauben fällt.

Sigrid Schade

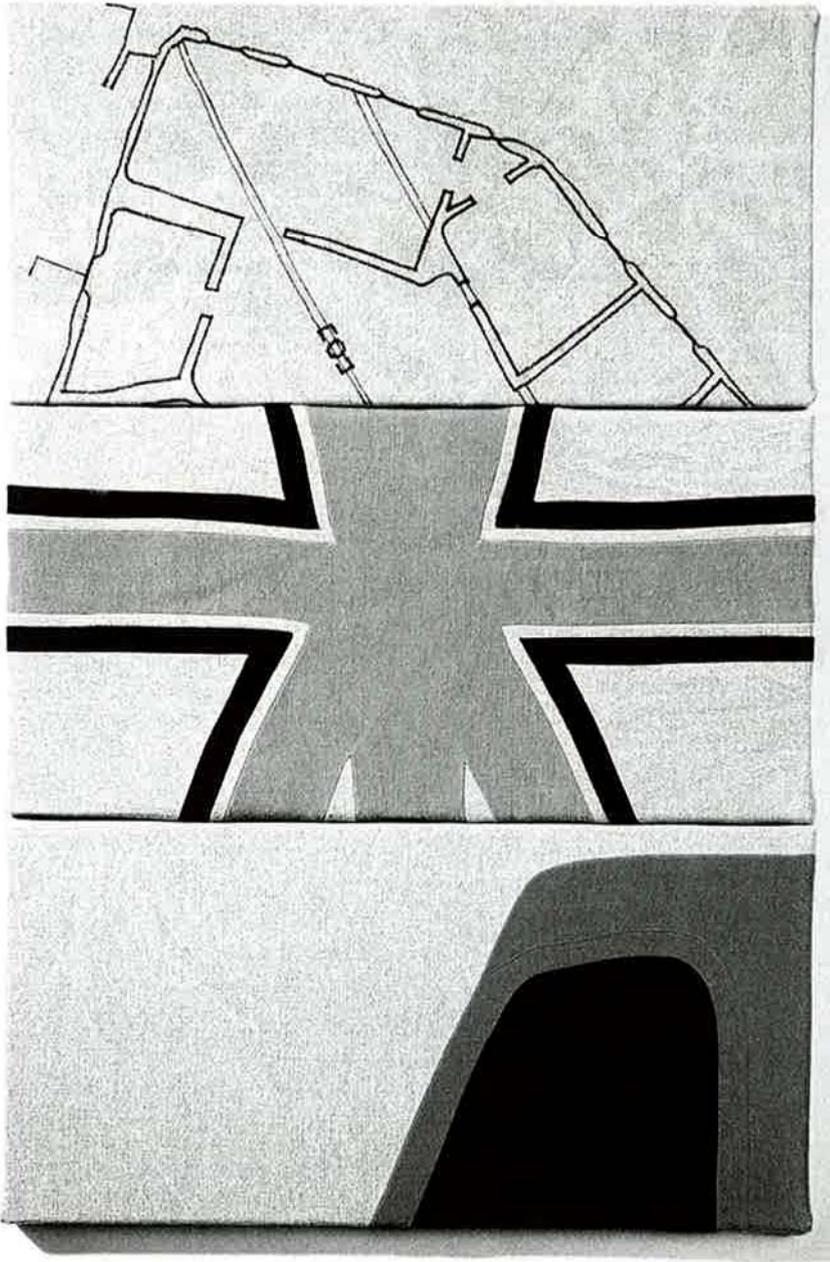


Abb. 12: Silke Radenhausen, Hybride Topographien IV/01, Nr. 2, Leinwand 90 × 30 cm, 2001.



Abb. 13: Evangelisches Stift der Universität Tübingen (Renaissancefachwerk), Fotografie.

Eigenheiten der Ornamentgestaltung zu erkennen. Beim Bemalen von Gefässen von beiden Seiten, die «Gemeinschaftswerke» sind, spielt das «Zusammenfinden der Seelen» von zwei Frauen eine Rolle.²⁷ Die Shipibo machen selbst einen Unterschied zwischen handwerklicher Ausführung (*menin*) und spirituellen, kreativen Aspekten der Musterkunst (*shiná*).²⁸ Das Letztere bezeichnet eine Fähigkeit, die – so die Vorstellung – kontemplativ trainiert werden kann.

Das Verhältnis der Muster zu einem übergeordneten, gemeinschaftlich kodierten mythischen System, zu geographischen und individuellen Bedeutungen und Erzählungen ist je neu zu bestimmen. Die Tongefässe zum Gären von Bier (*chómo*) sind in bedeutende Zonen unterteilt: Der Hals entspricht dem Licht, dem höchsten Himmel. Die Zone bis zum Gefässäquator wird dem Himmelsgerüst, dem Himmelsgewölbe zugeordnet. Der Bereich unterhalb des Äquators – der in die Erde eingegrabene Teil – stellt Erde, Wasser vor. Diesen Zonen sind spezifische Ornamente zugeordnet: dem Hals das kleine *quené*-Muster, ein filigranes, mäanderndes Muster, darunter das grosse *cáno*-Muster, ein breitliniges Blockmuster, das mit dem Vexieren von Hinter- und Vordergrund spielt. Die untere Hälfte ist schliesslich unbemustert und unbemalt²⁹ (Abb. 10 und Farbtafel 5).

²⁷ Ebd., S. 275.

²⁸ Ebd., S. 261.

²⁹ Ebd., S. 90, 91.

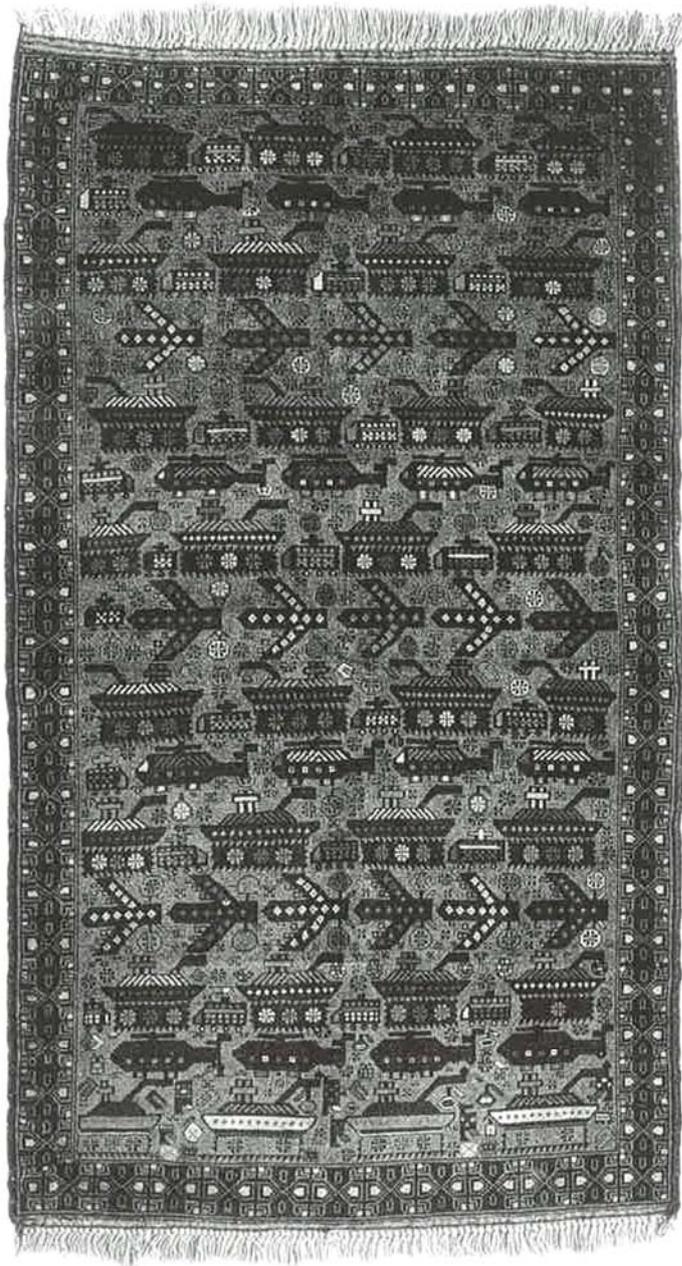


Abb. 14: Knüpftteppich, Westafghanistan, zwischen 1985 und 1990.

Die symbolischen Zuordnungen geben einen Rahmen vor, innerhalb dessen geographische und individuelle Abweichungen und Vielfalt möglich sind. So erzählen die Muster sowohl von den für die Gemeinschaft der Indianer gültigen kosmologischen Welterklärungen als auch von geographischen Wegbeschreibungen und nicht zuletzt von individuellen Lebensgeschichten und -ereignissen der Künstlerinnen. Die Muster der Shipibo, die dem Prinzip des Horror Vacui unterliegen, sind auch Identifikationsmerkmal für Teilgemeinschaften, in ihnen werden zum Verhältnis von Wildnis und kultiviertem Lebensstil ebenso Aussagen gemacht wie zum Verhältnis des eigenen Stamms zu anderen. Es handelt sich bei der Musterkunst der Shipibo-Conibo letztlich um ein «Aufschreibesystem» im medienwissenschaftlichen Sinne, eine Mnemotechnik, die die Tradierung der Kultur zusammen mit der mündlichen Überlieferung ermöglichte.

Die Muster der Shipibo-Conibo können also in verschiedener Hinsicht Schnittstelle für einen Kulturtransfer sein. Würde man sich an der Ausstellung «Ornament und Abstraktion» orientieren, die Ornamente in die nachträglich konstruierte Kontinuität einer formalen Stilgeschichte einschreibt, dann wären die Muster – losgelöst von ihren Gebrauchsgegenständen – ausschliesslich interessante Vorformulierungen abstrakter Gestaltung in der Fläche, die aus Sicht des Westens einen Beitrag zur nicht-gegenständlichen, scheinbar nichterzählenden Kunst leisten können. Aus dieser Sicht erfährt man über die Kultur der Shipibo und die Bedeutungen ihrer Muster nichts. Das Verfahren Silke Radenhausens besteht wiederum darin, die Ornamente und Muster der Shipibo-Indianer zu «zitieren», ohne eine Deutung vorzunehmen. Aber in der Gegenüberstellung von «fremden» und «heimischen» Mustern/Ornamenten wird man darauf aufmerksam gemacht, dass die Ornamente, die aus dem Zusammenhang ihrer Kultur herausgerissen wurden, keineswegs bedeutungslos, dafür aber erklärungsbedürftig sind. Mindestens ebenso erklärungsbedürftig wie die «heimischen», deren Zeichensprache wir ebenfalls nicht immer gleich zu entziffern im Stande sind: Wer ist schon mit den Sonderzeichen der Kartografie so vertraut, dass er sie sofort übersetzen könnte, oder wer weiss schon, dass im alemannischen Fachwerk Figuren zu entdecken sind, die «wilder Mann» heissen und auch so gedeutet wurden? Die Anerkennung des Fremden und die Weigerung, es immer schon im Sinne der eigenen Kultur zu deuten, machen die besondere Qualität der Installation von Silke Radenhausen aus, denn sie macht die BetrachterInnen neugierig, sich gegebenenfalls Kenntnisse für die Deutungen und Bedeutungen der fremden Kultur zu verschaffen, wie sie z.B. in der Untersuchung von Angelika Gebhart-Sayer angeboten werden.

Dass der Zeichencharakter der Ornamente der Shipibo-Conibo-Indianer in ihrer Rezeptionsgeschichte der Begegnung der europäischen mit der indianischen Kultur eine zentrale Rolle gespielt hat, ist eine wichtige Information zum Machtverhältnis der Kulturen, die man als Teil einer Mediengeschichte von Ausschlüssen und Ein-

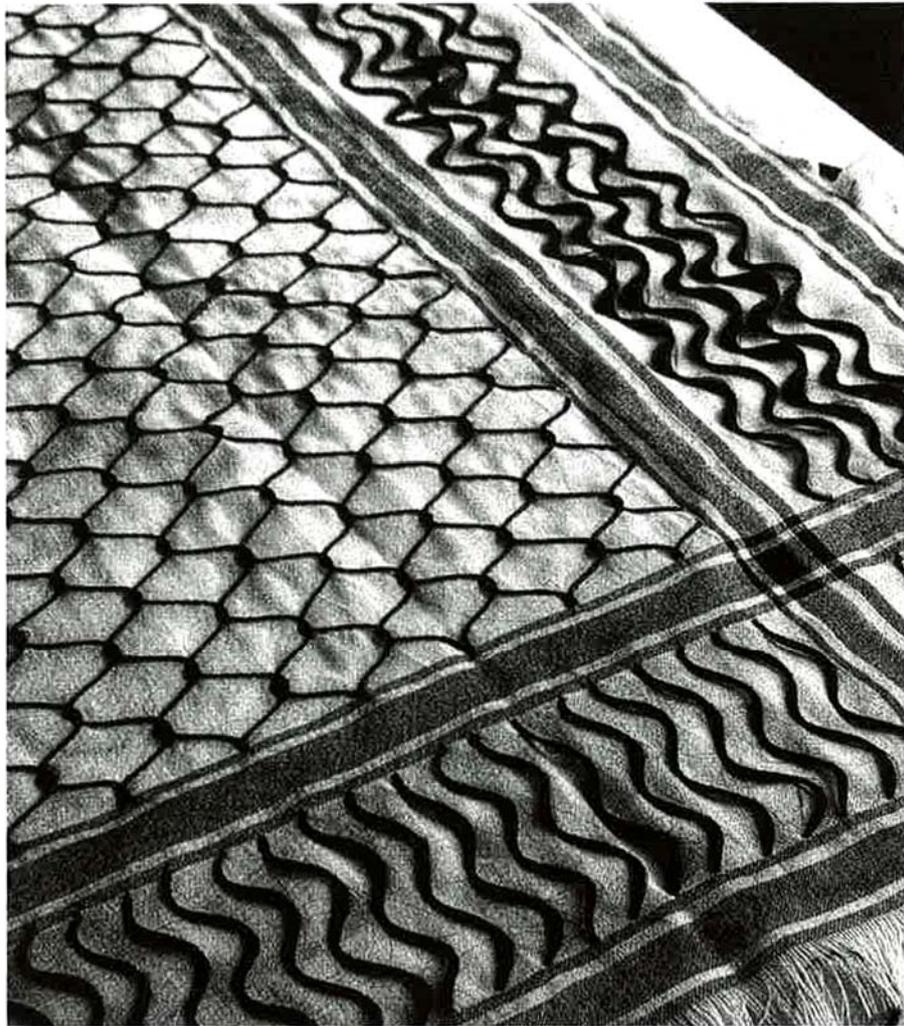


Abb. 15: Mona Hatoum, Keffjeh, Stoff und Menschenhaar, 1998–2000.

schließen, Missverständnissen und bewussten Irreführungen verstehen kann.³⁰ Eine Reisenotiz von Humboldt hatte Spekulationen über die «Hieroglyphen der Pano-Indianer» ausgelöst. Er war 1802 mit dem Franziskanermissionar Narcissus Girbal in Lima zusammengetroffen, einem Missionar, der seit 1790 mit den Indianern zusammengelebt hatte. Dieser hatte ein «Heft» der Indianer mit Menschen- und Tierfiguren und isolierten Zeichen, die auf Linien standen, trotz der Weigerung der Indianer, es herauszugeben, in seinen Besitz gebracht und Humboldt und dessen Freunden nach Lima gesandt. Es ging später verloren. Diese Hefte mit ihren Mustern und ihr Gebrauch, die Weitergabe von Generation an Generation und die Einbettung der Deutung des Wissens in schamanische Rituale liessen europäische Anthropologen, Forschungsreisende wie Humboldt und Missionare annehmen, dass es entgegen den ersten Berichten doch ein Schriftsystem der Einheimischen gebe. Die beschriebene Form dieser Hefte (mit Fadenbindung) ähnelt den Heften, die die Indianer in den Missionen zu sehen bekamen. Sie ahmten vermutlich die «Bücher» der Missionare nach, weil sie damit in den Besitz der Schrift und des Wissens der «Eroberer» zu kommen glaubten. Ihre eigene Tradition hatte die Form des Leporellos hervorgebracht. Gebhart-Sayer berichtet über die Erinnerung der Indianer an die Erschütterung durch die Kultur der Missionare. «Die heutigen Shipibo-Conibo betrachten – selbst unter Beachtung der Sklaverei und der eingeschleppten Krankheiten – die Weigerung der Missionare, den Indianern ihre Bücher zu überlassen, noch immer als das grösste Vergehen der Spanier gegenüber den Indianern.»³¹

Die Indianer versuchten also, mit eigenen Zeichen herzustellen, was ihnen vorenthalten wurde: ein geheimnisvolles Wissen, aus dem die erobernde Kultur, deren Missionare den Anschein der Wissensvermittlung und einen spezifisch christlichen Erziehungsanspruch vertraten, offenbar ihre Überlegenheit gewann. Die Eroberer und Missionare sollten selbst auch an ein «mächtiges» Wissen der Einheimischen glauben, in dessen Geheimnisse sie sich bemühten eingeweiht zu werden. Ist der Verlust an Neugier, den Bedeutungen der fremden Muster auf die Spur zu kommen, der die Rezeption im Westen seit dem 19. Jahrhundert kennzeichnet, nicht auch ein Zeichen dafür, dass man die Geheimnisse, das Wissen der eroberten Kultur nun für «ohnmächtig» und überflüssig hielt?

Dass Ornamente und Muster fremder Kulturen keineswegs universal und statisch sein müssen, sondern sich im Kontext aktueller Geschehnisse verändern lassen, davon zeugt der Katalog der Ausstellung «Ornament und Abstraktion» selbst. Er zeigt das Beispiel eines Knüpft Teppichs aus Westafghanistan, der zwischen 1985 und

³⁰ Diese Geschichte wird ebenfalls von Gebhart-Sayer zusammengefasst im Kapitel «Spekulationen bezüglich eines Codierungssystems und rituelle Verwendung von Mustern und «Musterbüchern», ebd., S. 266ff.

³¹ Ebd., S. 267.

1990 entstanden ist und zu den sogenannten Bombenteppichen gehört, wie sie nach der sowjetischen Invasion hergestellt wurden. In den Rapporten fast versteckt sind Panzer, Kampfhelikopter und Bomben zu finden. In diesem Fall bleibt die Technik der Herstellung gleich, aber die Ornamentform verändert sich. Die Deutung bleibt allerdings spekulativ³² (Abb. 14).

Die Londoner Künstlerin Mona Hatoum führt mit ihrer Arbeit «Keffjeh» 1998–2000 vor, welche Bedeutungsverschiebung mit der Entscheidung zu erzielen ist, anderes als das gewohnte Material zu verwenden, das seine eigenen Konnotationen auf die Form überträgt. Die traditionellen Muster des international durch Yassir Arafat als «Palästinensertuch» bekannt gewordenen **Zeichens für den Kampf** um die politische Unabhängigkeit Palästinas wurden mit **Menschenhaaren eingewebt**. Die lebenslange Exilerfahrung und die Vorstellung vom **Leid der betroffenen Menschen** werden von der Künstlerin in ein politisches Bekenntnis umgesetzt, das aus den Mustern allein nicht zu erkennen wäre³³ (Abb. 15).

Die Schnittstelle Ornament dient hier der Verknüpfung traditioneller Materialien und eines indexikalischen Mediums: des Menschenhaars, das in verschiedenen Kulturen **als Fetisch eingesetzt** wird. Das Spiel mit der Rekontextualisierung von Mustern **liesse sich fortsetzen**. Welche kulturellen Transfers dabei entstehen, ist eine Frage der **Entscheidungen, in welcher Weise fremde und eigene Kulturen zum Sprechen gebracht werden**.

Abbildungsnachweis:

- Abb. 1: Yinka Shonibare, Double Dutch, Katalog der Ausstellung Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2004, S. 131.
Abb. 2: Ornament und Abstraktion, Katalog der Ausstellung Fondation Beyeler 2001, S. 182.
Abb. 3: Ornament und Abstraktion, S. 183.
Abb. 4: Ornament und Abstraktion, S. 114.
Abb. 5: Ornament und Abstraktion, S. 115.
Abb. 6: Owen Jones, Die Grammatik der Ornamente, Nachdruck Köln 1995, Taf. II.
Abb. 7: Owen Jones, a.a.O., Taf. LXVII.
Abb. 8: Silke Radenhausen, Grammar of Ornament, Katalog der Ausstellung, Kiel 1997, S. 19.
Abb. 9: Silke Radenhausen, S. 27.
Abb. 10: Silke Radenhausen.

³² *Ornament und Abstraktion*, a.a.O. [Anm. 11], S. 223.

³³ Ebd., S. 179.

Abb. 11: Silke Radenhausen.

Abb. 12: Silke Radenhausen.

Abb. 13: Silke Radenhausen.

Abb. 14: *Ornament und Abstraktion*, a.a.O., S. 223.

Abb. 15: *Ornament und Abstraktion*, S. 179.