

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 94 (2007)
Heft: 11: Ornament

Artikel: Scheinbar Substanz : ornamentale Konstrukte
Autor: Moravánszky, Ákos
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-130615>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 06.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



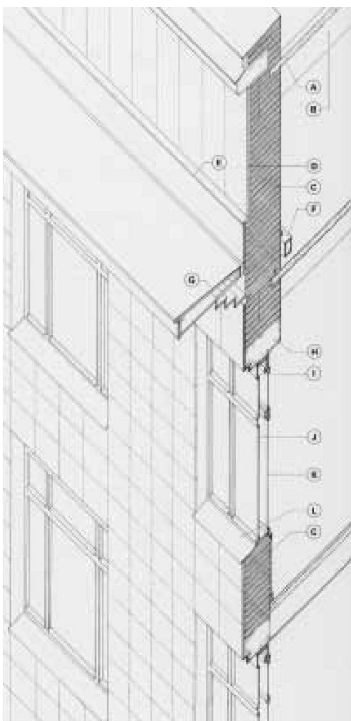
Postsparkasse Wien, Detail der Fassade, Otto Wagner, 1903–1906. – Bild: © PSK. Rechts: Schnitt durch die Fassade, aus Edward R. Ford, The Details of Modern Architecture

Scheinbar Substanz. Ornamentale Konstrukte

Ákos Moravánszky Vom «unschuldigen Zierat», vom «Probestück» und «Sample», von der Substanz und ihrem Schein, von Architekten und dem Weber, die auszogen, das Ornament zu ergründen.

Wie hast du's mit dem Ornament? lautete lange die architektonische Gretchenfrage. In der Tat gehörte die Standfestigkeit gegenüber ornamentalen Versuchungen zu den wichtigsten moralischen Eigenschaften eines Architekten. Warum diese Entrüstung? Ornament ist ja nichts mehr als «unschuldiger Zierat» (Semper), der nicht unter die Haut geht, kaum geeignet, an den festen techno-moralischen Grundlagen der Disziplin zu rütteln. Oder liegt gerade in der scheinbaren Harmlosigkeit seine verführerische Macht? Das Ornament blendet, verwirrt das Auge und zieht es zugleich an, verspricht dem streifenden Blick Einlass in die Tiefe des Werkes. Roland Barthes spricht in seinem Essay über Fotografie vom «punctum», vom Detail als «empfindliche Stelle» des Bildes, vom kleinen Fleck, der ins Auge springt, den Betrachter besticht und verwundet, und von welchem ausgehend er das Bild in Besitz nehmen kann.¹

Der Philosoph der sozialen Formen, Georg Simmel, hat dem Schmuck am Körper eine ähnliche Suggestionskraft attestiert, als er dessen «Überflüssigkeit» hervorhob: «Das Überflüssige fließt über, d. h. es fließt weiter von seinem Ausgangspunkte fort; und indem nun dennoch an diesem festgehalten wird, legt es um den Bezirk der blossen Notdurft noch einen umfassenderen, der prinzipiell grenzenlos ist.» Das Überflüssige hat, seinem Begriffe nach, kein Mass in sich. «Mit dem Grade der Überflüssigkeit dessen, was unser Haben uns angliedert, steigt die Freiheit und Fürstlichkeit unsres Seins, weil keine gegebene Struktur, wie sie das Notwendige als solches designiert, ihm irgendein begrenzendes Gesetz auferlegt».²



Es scheint, dass diese Betrachtungen ohne weiteres auf das architektonische Ornament übertragbar sind, und sie erlauben sogar (zumindest provisorisch), das Ornament mit dem Baudetail in Zusammenhang zu bringen, was auf den ersten Blick unzulässig erscheinen mag. Details sind ja keine «Oberflächenerscheinungen», heisst es; sie ergeben sich aus dem Konstruktionsprozess, um später teilweise oder völlig unter Schichten von schützenden Bekleidungen zu verschwinden. Bücher wie Edward R. Fords «The Details of Modern Architecture», operieren deshalb mit Schnitten und isometrischen Darstellungen, um die «Anatomie» des Bauwerks kennenzulernen, und die «Wahrheit» der Konstruktion offen zu legen.³ Ornamente werden dagegen nach der Fertigstellung des Rohbaus aufgetragen, gehören also genau zu jenen Schichten, die diese Wahrheit verdecken. So gesehen wären Detail und Ornament in einem antagonistischen Verhältnis.

Konstruktives Detail und Ornament

Wenn wir Fords Beispiele etwas eingehender betrachten, kommen wir allerdings zu einem anderen Ergebnis. Nehmen wir als Beispiel die berühmte Fassadenlösung der Wiener Postsparkasse von Otto Wagner mit den weissen Sterzinger Marmorplatten, die mittels sichtbaren Metallbolzen an der tragenden Ziegelmauer befestigt sind. Ford zeigt einen isometrischen Schnitt durch die Fassade; er will damit darlegen, dass für Wagner die «exposed end expressed construction» und der Ausdruck der Qualität der Bekleidung gleichermaßen wichtig waren, was er als Widerspruch bewertete.⁴ Aber gerade dieser scheinbare Widerspruch ist die

Grundlage der Identität von konstruktivem Detail und Ornament. Das Ziegelmauerwerk der Fassade wurde nämlich mit 2 cm dünnen Marmorplatten bekleidet, die mit 12 cm langen Eisenstiften befestigt sind. Die Stiftköpfe sind mit Blei ummantelt und mit Aluminiumkappen versehen. Da die Marmorplatten vollflächig mit Mörtel auf die Fassade «geklebt» wurden, sind die Stifte konstruktiv überflüssig – es war für Wagner jedoch wichtig, zu zeigen, dass im Gegensatz zu der traditionellen Steinverkleidung mit schweren Blöcken, die «grosse temporäre und pekuniäre Opfer» erfordert, das moderne Material grosse Ersparnisse ermöglicht – was ja genau bei einem Sparkassengebäude zum ikonografischen Programm wird. Wagner betont, dass der grösste Vorteil der modernen Technik darin liegt, «dass solcherart eine Anzahl neuer künstlerischer Motive entsteht».⁵

Was Wagner als künstlerische Durchbildung bezeichnet, ist zugleich die Produktion einer neuen technischen Ornamentik. Das Netz der Aluminiumkappen an der Marmorfassade evoziert den Rhythmus der Maschinenzeit mit ihren genieteten Eisenkonstruktionen. Ornament und Detail veranschaulichen wegen ihren «modularen» Eigenschaften das Konstruktionsprinzip des Werkes beispielhaft, sie «exemplifizieren» die Art und Weise der Herstellung, um hier einen Begriff des Kunsttheoretikers Nelson Goodman zu verwenden. Es geht nicht um eine symbolische Bedeutung, eher um etwas, das wir mit der näheren Betrachtung eines Stücks von einem gemusterten Stoff vergleichen können: wir können gewisse Schlüsse auf das ganze Kleid, seinen Charakter beziehen, selbst wenn wir seinen Schnitt nicht kennen.⁶ So gesehen ist ein

1 Roland Barthes, *Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, S. 36f.

2 Georg Simmel, *Ekkurs über den Schmuck*, in: ders., *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Duncker & Humblot, München und Leipzig, 2. Aufl., 1922, S. 279.

3 Edward R. Ford, *The Details of Modern Architecture*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1990.

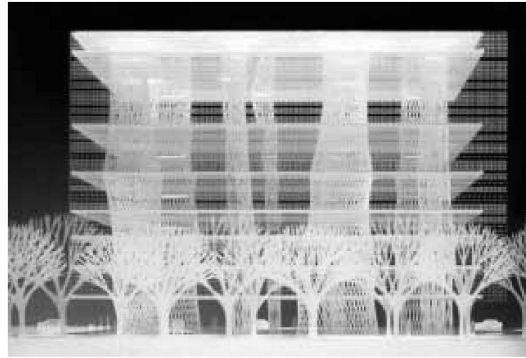
4 Ebenda, S. 222–223.

5 Otto Wagner, *Die Baukunst unserer Zeit*, 4. Aufl. 1914, Nachdruck Löcker, Wien 1979, S. 66–67.

6 Nelson Goodman, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Hackett, Indianapolis 1976, S. 52ff.



Pavillon in Brügge, Belgien, Toyo Ito, 2002. – Bild: Ákos Moravánszky



Mediathek in Sendai, Modell, Toyo Ito, 2001. – Bild aus: Toyo Ito, Blurring Architecture

7 Vgl. Stichwort «Muster», Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, dtv, München 1995, S. 902.

8 James Trilling, *The Language of Ornament*, Thames & Hudson, London 2001, S. 6.

9 Ebenda, S. 180.

10 Karl Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Ferdinand Riegel, Potsdam 1852.

11 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Frankfurt am Main 1860, Bd. 1, Reprint Mittenwald 1977, S. 180.

Detail auch ein «Sample» vom Ganzen, ein Muster, «Probestück» und «Zierat» zugleich, der Doppelbedeutung von «mustern» entsprechend.⁷

«Functional complete object»?

Ist also Ornament Substanz oder Schein? Wie uns das hier analysierte Beispiel zeigt, dürfen wir uns bei der Beantwortung dieser Frage (wenn sie überhaupt beantwortet werden kann) nicht von der veralteten These irreführen lassen, dass Substanz mit der technischen Notwendigkeit, und Schein mit der optischen Erscheinung der schmückenden Oberfläche zu tun haben. Die sichtbaren Bolzen der Postsparkasse sind zwar nach der Erhärtung des Mörtels für die Befestigung der Platten nicht notwendig, aber sie «inszenieren» oder «enthüllen» gar die konstruktive Wahrheit des Werkes, indem sie den applizierten Charakter der Steine zeigen.

Selbst eine neue Übersicht über das Thema, James Trillings «*The Language of Ornament*», schlägt eine Definition des Ornaments vor, die mehr Fragen aufwirft als beantwortet: Ornament wäre ihmzufolge die «elaboration of functionally complete objects for the sake of visual pleasure».⁸ Nach der Betrachtung des reichhaltigen Illustrationsmaterials muss der Leser sich fragen: wo ist das «functional complete object», wenn wir die Ornamentik von der «symbolischen Trophäe» entfernen, die der englische König Charles II dem Grossherzog von Toskana fertigen liess und die vom Autor besonders gewürdigt wird?⁹ Holzplatten oder Metallscheiben sind doch keine funktional kompletten Objekte, und erst durch die Ornamentik erhalten sie eine Funktion als Auszeichnung, Trophäe oder Zahlungsmittel.

Oder wo ist das «functional complete object», wenn wir die «Ornamentik» eines Säulenkapitells entfernen?

Architektur als Gewebe

Toyo Ito's Pavillon in der belgischen Stadt Brügge (2002) ist eine Brückenkonstruktion aus Aluminium-Wabenplatten. Die grossen ovalen Flecken aus Polycarbonat erscheinen als aufgeklebte Dekorationen. In Wirklichkeit ist jedoch ihre Grösse und Anordnung genau kalkuliert, sie dienen als Aussteifung; ohne sie wäre die Brücke nicht standfest.

Eine wichtige Eigenschaft solcher Lösungen ist ihre «Musterhaftigkeit» im weiteren Sinne: ihre Fähigkeit, über ihre Partikularität hinaus auf etwas hinzuweisen, was man als die «Vision» ihrer Entwerfer, als deren Wahrnehmung der «geistigen Situation der Zeit» bezeichnen kann. Otto Wagner sprach vom dem «demokratischen Zug», von dem «praktischen Geist», welche die «künstlerische Durchbildung» bestimmen. Bei Carlo Scarpas ornamentalen Details zeigen diese die Präsenz der Geschichte als Inszenierung von Fragmenten und Ablagerungen. Bei Toyo Ito ist es das Geflechtartige, das Verschwommene; Qualitäten, die auch tektonische Sicherheiten, die Hierarchie von Gerüst und Füllung destabilisieren. Ito's Mediathek in Sendai (2001) ist ein Gewebe aus Röhren, welche die horizontalen Deckenplatten durchdringen, und die selbst aus Stahlröhren bestehen. Erstrebt wird der Eindruck des unbegrenzten, fliessenden Raumes – was heute klischeehaft wirkt. Statt der modularen oder rasterbezogenen Lösung der Moderne wählt Ito die Dehnbarkeit eines Gewebes, das auch Verzerrungen erlaubt.



Seite aus Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik, Bd. II



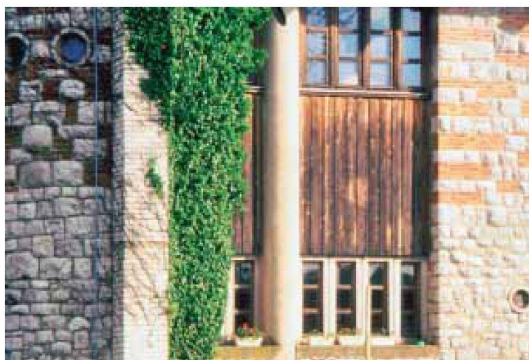
Erweiterung der Banca Popolare, Verona, Carlo Scarpa 1973-1981. – Bild: Ákos Moravánszky

Architektur als Gewebe: Der Gedanke ist uns aus der Theorie von Gottfried Semper bekannt. Anstatt wie sein Zeitgenosse Karl Bötticher von der Dichotomie der tektonischen Form auszugehen, wo das Wesen eines Bauglieds von der Dualität der die statisch-mechanische Aufgabe (Leistung) erfüllenden Kernform und der diese Funktion symbolisch zum Ausdruck bringenden Kunstform bestimmt ist,¹⁰ existiert für Semper diese Dichotomie nicht, zumindest nicht in dieser Form. Seine «Bekleidungslehre» erklärt die Form in ihrer historischen Entwicklung: ehemals konstruktiv notwendige Formen werden im Laufe der Entwicklung, im Laufe der Übertragung einer Form in ein neues, meistens dauerhafteres Material zu Ornamenten. Architektur muss in einem Spannungsverhältnis zum Material stehen, damit sie zur Kunst werden kann. Nirgendwo zeigt sich die Dialektik von Ornament und Konstruktion besser als in der Form des Knotens, für Semper «vielleicht das älteste technische Symbol und [...] der Ausdruck für die frühesten kosmogonischen Ideen, die bei den Völkern aufkeimten».¹¹ Der Knoten ist die einfachste technische Konstruktion, eine Befestigung und zugleich das primäre Motiv eines Systems.

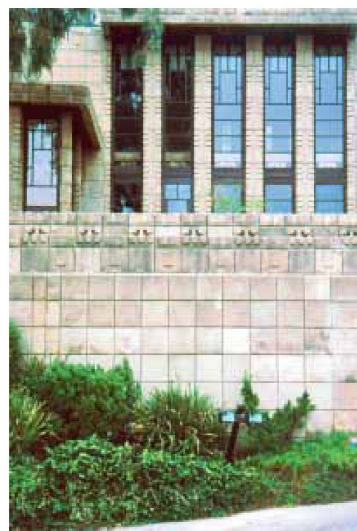
Die eurhythmische Reihung von Knoten ergibt das textile Gewebe, das raumbestimmende Element der Architektur. Semper betrachtet die Form des Knotens zugleich als «Symbol», der Etymologie des Wortes entsprechend: «das, was sich zusammenfügen lässt», zugleich Ausdruck der Einheit durch Vielheiten. Im Sinne von Sempers so genannter Stoffwechseltheorie lassen sich die charakteristischen Formen einer gewissen Ma-

terialtechnik, so auch des Webens, auf andere Materialien wie den Ziegelbau übertragen. Das technische Detail wird dabei neu interpretiert und wird zum Ornament, was für Semper kein Atavismus ist, kein «Platzhalter» für eine noch nicht gefundene, adäquatere Form, sondern ein Zeichen der kulturellen Kontinuität der Architektur, die jeglichen direkten stofflichen Determinismus abstreifen muss, um zur monumentalen Kunst zu werden. Das Ornament hat bei Semper den Charakter der Verkrustung: eine provisorische Lösung (Triumphbogen als mit Opfertagen und Siegeszeichen dekoriertes Holzskelett) wird «kommemorativ verewigt». Das Provisorische der Form wird aber im Marmor nicht ausgelöscht, und das Ornament bleibt von Otto Wagner (in Form von Schleifen oder Nieten) bis Rem Koolhaas (Appropriation der «Veneers» aus der Massenkultur) präsent. Das Ornament als besonders empfindliches und schnell reagierendes Medium der Stile und Moden entspricht ganz diesem provisorischen Charakter.

Frank Lloyd Wright, der für seine kalifornischen Bauten eine leichte, gewebeartige Wirkung suchte, entwickelte die so genannte »textile block«-Konstruktion aus vorgefertigten Leichtbetonblöcken. Er bezeichnete sich selbst als «Weber» im Gegensatz zu den Bildhauer-Architekten: «Die Blöcke begannen das Sonnenlicht zu erreichen und zwischen den Eukalyptusbäumen hochzukriechen. Der «Weber» träumte von ihrer Wirkung. Es wurden Visionen einer neuen Architektur für ein neues Leben ... Die Normung war tatsächlich die Seele der Maschine, und hier benutzte der Architekt sie als Prinzip und «strickte» damit. Ja, er häkelte damit ein freies Mauergerüst, das grosser Vielfalt in der ar-



Kirche St. Michael auf dem Moor bei Ljubljana, Jože Plečnik, 1937–1938. – Bild: Ákos Moravánszky



Storer Residence, Hollywood, Frank Lloyd Wright, 1923. Bild: Ákos Moravánszky

12 Frank Lloyd Wright, «La Miniatura», in: ders., Schriften und Bauten, Albert Langen, Georg Müller, München, Wien 1963, S. 164.
13 William Gibson, Pattern Recognition, Berkeley, New York 2003; deutsch: Mustererkennung, Klett-Cotta, Stuttgart 2004.

chitektonischen Schönheit fähig war ... Palladio! Bramante! Sansovino. Bildhauer – sie alle! Hier war ich, der «Weber.»¹²

Die Analogie mit dem Weben (eine Technik, die bekanntlich bereits am Anfang des 19. Jahrhunderts mit Jacquard-Karten programmierbar wurde) wird heute von Architekten wie Bernard Cache oder Gramazio und Kohler bestätigt – Cache bezieht sich dabei auf Sempers Theorie. Dank der neuen Produktionstechniken (z. B. durch Roboter gemauerte Ziegelwände; vgl. Beitrag S. 10 in diesem Heft) wird die Subjektivität des Ornaments bzw. Details, seine Handschriftlichkeit ausgelöscht; die neue, oft minimalistisch wirkende «coolness» der Gestaltung wirft Fragen nach dem ontologischen Status der neuen Ornamente auf. Sie erscheinen als Understatements, eher reduktiv als additiv, und trotzdem versuchen sie mit ikonoklastischen Mitteln die ursprüngliche Würde der «Fassade» in ihrer Ikonenhaftigkeit zu restaurieren.

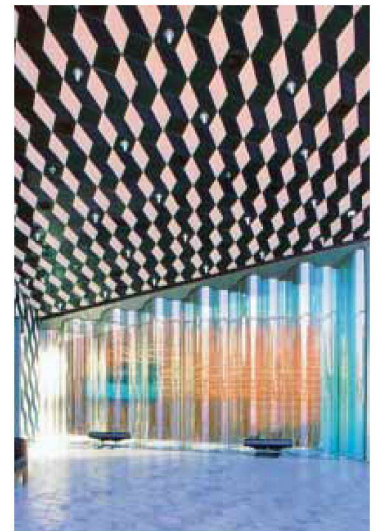
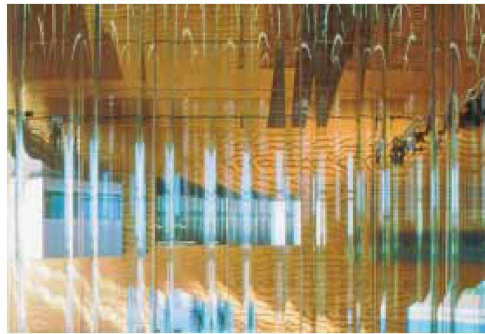
Cayce Pollard, die Heldin von William Gibsons Roman »Pattern Recognition« ist »coolhunter«, eine »Cooljägerin«, deren hypermoderne Sensibilität erlaubt, Trends aufzuspüren.¹³ In den Spiegelwelten von New York, London und Tokio ist das Erkennen von Mustern im ständigen Fluss der Bilder eine überlebenswichtige Eigenschaft: Es gibt kein Innen und kein Aussen, sie erkennt die eigenen Träume auf dem Fernschirm, und der wohl einzige Halt ist die Ahnung eines formalen Zusammenhangs. So kann sie ihren Auftrag erfüllen, die Autoren scheinbar zusammenhangloser Schnipsel von Videoaufzeichnungen zu finden. Hier ist wohl auch die über das rein Ornamentale hinausweisende »Musterhaftigkeit« der Entwürfe von

Cache zu suchen: Die globale Verbreitung des Entwerfens und der Produktion einerseits und das Branding der Produkte andererseits (ursprünglich das Einbrennen eines Eigentumszeichens mit einem glühenden Eisenstempel), widerstehen den strukturalistischen Interpretationen und Identitätsansprüchen.

Die Frage, »wie hast du's mit dem Ornament?« hat heute ihre Brisanz verloren. In einer Wallpaper-Kultur ist eine weisse Oberfläche auch nur eine spezifische Form des Ornaments; auf einer homogenen Betonfassade können die Körnungen, Flecken oder Spuren zu »Punktierungen« im Sinne von Barthes werden. Es geht wohl weniger darum, dass das ethische Argument angesichts neuer ästhetischer Produktionsmuster obsolet geworden ist, sondern dass als Folge dieser neuen Technologien konstruktives Detail und dekoratives Ornament untrennbar miteinander verflochten sind. ■

Ákos Moravánszky ist Professor für Architekturtheorie an der ETH Zürich. Er hat sein Architekturdiplom an der TU Budapest erworben und promovierte an der TU Wien. 1989 bis 1991 war er Research Associate im Getty Center in Santa Monica, zwischen 1991 und 1996 Visiting Professor am M.I.T.

résumé **Apparement substance** Des constructions ornementales Longtemps, on a considéré le fait de résister à la tentation de l'ornementation comme l'une des plus grandes qualités morales d'un architecte. L'ornement est inoffensif, il aveugle pourtant, il brouille la vue et, en même temps, attire le regard. Il promet une approche plus profonde de l'œuvre: il a une force de suggestion. L'auteur prend exemple sur la célèbre façade de la caisse d'épargne viennoise d'Otto Wagner pour montrer que la thèse est dépassée selon laquelle la substance d'un bâtiment a affaire avec des impératifs techniques et l'apparence avec l'aspect de la surface ornementée.



Casa da Musica, Porto, Detail der Wandfläche, Rem Koolhaas, 1999–2005. – Bilder: Ákos Moravánszky

D'autres exemples révèlent des qualités et des effets supplémentaires de l'ornement: les détails ornementaux de Carlo Scarpa renvoient à la présence de l'histoire. La construction du pavillon de Toyo Ito à Bruges (2002) ne serait pas rigide sans les décorations en polycarbonate «collées» dessus. Sa médiathèque à Sendai (2001) qui se lit comme un réseau de tubes transperçant des panneaux de couverture horizontaux permet également des distorsions. Nous devons à Gottfried Semper l'idée selon laquelle l'architecture constitue une sorte de tissu. Dans sa «théorie de l'habillement», il explique comment des formes autrefois indispensables au plan constructif, la plupart du temps transposées dans un matériau pérenne, sont devenues des ornements. D'après la théorie de Semper du «changement de matière», des formes caractéristiques d'une technique peuvent être transposées à d'autres matériaux que ceux d'origine (le tissage p.ex.). Dans sa construction «textile block», Frank Lloyd Wright recherchait des effets textiles et se qualifia lui-même de tisserand. De manière analogue à la production de tissu au moyen de cartes Jacquard au XIX^e siècle, l'on réalise aujourd'hui des murs de briques pilotés par informatique (voir contribution S. 10 dans cette édition). Aujourd'hui, la question «quelle est votre position en matière d'ornement?» n'est plus relevante. Dans une culture «Wallpaper», même une surface blanche ne représente qu'une forme spécifique d'ornement. Les nouveaux modèles de production esthétique ont rendu caduc l'argument éthique. Mais surtout, les nouvelles technologies ont eu pour conséquence d'indissociablement lier détails constructifs et ornements. ■

summary **Apparently substance.** Ornamental constructs Resisting the temptations of ornament was for a long time regarded as one of an architect's most important moral qualities. Ornament in itself is harmless and yet it blinds, it

confuses the eye while at the same time attracting it, and it promises the passing glance an entry into the depth of the work. Ornament has a suggestive strength. The example of Otto Wagner's famous facade for the Postal Savings Bank in Vienna shows that the hypothesis that substance has to do with technical necessity and appearance with visual look of the decorative surface is outdated.

Other examples confirm the additional qualities and effects of ornament: Carlo Scarpa's ornamental details refer to the presence of history. Toyo Ito's pavilion in Bruges (2002) shows that without the "glued on" polycarbonate decoration the structure would not be rigid. His mediatheque in Sendai (2001), a mesh of tubes that penetrate horizontal slabs, also allows the structure to deform. The notion of architecture as a textile is familiar from Gottfried Semper. His "theory of clothing" shows how forms once structurally necessary become ornaments when translated – generally into a more permanent material. And according to Semper's "Stoffwechseltheorie" (theory of the change of materials) characteristic forms produced by the techniques required by a specific kind of material can be transferred to a different material, for instance weaving. With his "textile block construction" Frank Lloyd Wright attempted to create woven effects and even called himself a weaver. Analogous to the use of jacquard cards in weaving in the 19th century today computer-generated brick walls are created (see the contribution p.10 in this issue). The question "what do you think of ornament?" has nowadays lost any explosive quality it may once have had. In a "Wallpaper culture" even a white surface is only a specific form of ornament. The issue is less that an ethical argument has become obsolete in view of new aesthetic patterns of production and more that, as a consequence of new technologies, constructional detail and ornament are inseparably woven together. ■