

Askese und Opulenz : vom Ornament zum Reichtum des Raums

Autor(en): **Moravánszky, Ákos**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **103 (2016)**

Heft 6: **Opulenz : Exzess im Einfachen**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-658254>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Askese und Opulenz



Vom Ornament zum Reichtum des Raums

Der Opulenz als Ornament setzten einst Architekten wie Mies oder Loos die stoffliche Opulenz entgegen. In jüngster Zeit sind es arme Materialien, die geschickt inszeniert werden, um mit einem Schimmer des Mehrwerts zu betören – mit phänomenologischer Opulenz: ein Spaziergang durch die Kulturgeschichte eines Begriffs.

Ákos Moravánszky (Text und Bilder)

Licht und Verhüllung in der Kirche
S. Cristoforo alla Certosa in Ferrara.

Im Sommer 2014 habe ich die Kirche San Cristoforo alla Certosa beim Friedhof in Ferrara besucht. Die riesige, am Ende des 15. Jahrhunderts erbaute Anlage wurde im Zweiten Weltkrieg schwer beschädigt und stand nach langen Restaurierungen kurz vor ihrer erneuten Einweihung. Der Raum war frisch verputzt, aber noch nicht eingerichtet. Die Altäre und Bildwerke in den Seitenschiffen und Kapellen waren noch in Plastikfolien gehüllt; die Lichtreflexe auf den ockerfarbigen Wänden und das silbrige Schimmern der Plastikfolien erweckten in mir den Eindruck von Opulenz.

Opulent ist die Form, die durch ihre ornamentale oder stoffliche Üppigkeit gesellschaftliches Ansehen und Macht repräsentiert. Dies entspricht der Wurzel des Begriffs, der lateinischen *ops*, was Vermögen und Reichtum bedeutet. Opulenz hat viele Spielarten; ihre Antithese, die Armut, nur wenige. Es erscheint deshalb sinnvoll, sich der Frage der Opulenz zunächst von diesem Gegenpol aus anzunähern.

Es ist leicht einzusehen, dass Hannes Meyers Co-op-Zimmer von 1926, ein radikales Manifest des Existenzminimums, ein fast unübertreffliches Beispiel der Anti-Opulenz ist. Die wenigen Objekte, die wir auf dem Bild sehen, veröffentlicht im *Werk* 7/1926,

Opulenz hat viele Spielarten; ihre Antithese, die Armut, nur wenige.

sind leicht aufzuzählen. Sie wirken allesamt provisorisch, zusammenklappbar und leicht transportierbar, für eine Vision des modernen Lebens entworfen, welche die Quelle des Schönen im Essentiellen sucht: befreit vom Überfluss.

Aus der Armut des Co-op-Zimmers betrachtet erscheint Opulenz als Manifestation des Falschen. Opulent waren der Barock der Gegenreformation, der Surrogatkult des Historismus und die organische Ornamentik des Jugendstils. Opulenz war immer wieder Ausdruckform dekadenter Gesellschaften, die durch den ornamentalen Überschwang ihre eigene Unfähigkeit verschleierten, authentische und klare Lösungen für die wirklichen Probleme der Zeit zu finden.

Die Askese des Co-op-Zimmers hielt die Schweizer Architektur lange in ihrem Bann. Die Sehnsucht nach der «authentischen Erfahrung», die Hinwendung zum «Wesentlichen» galt am Ende des zweiten Millenniums als Wahrzeichen der neuen Deutsch-



Stoff und Raum im rekonstruierten Deutschen Pavillon der Weltausstellung 1929 in Barcelona von Ludwig Mies van der Rohe.

Co-op-Zimmer von Hannes Meyer für ein Leben unterwegs, 1926. Bild aus: Martin Kieren, Hannes Meyer, Heiden 1990.

1 Karin Gimmi, Bundesamt für Kultur (Hg.), *minimal tradition, Max Bill und die «einfache» Architektur 1942–96*, Baden 1996.

2 *Minimalismus und Ornament. Herzog & de Meuron im Gespräch mit Nikolaus Kuhnert und Angelika Schnell*, in: *ARCH+ 129/30–1995*, S. 18–24, hier S. 22.

3 Robert Venturi, *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*. Hg. Heinrich Klotz. Braunschweig/Wiesbaden 1978, S. 25f.

4 Rem Koolhaas, *Junk-Space*, in: *ARCH+ 129/150–2000*, S. 55–59, hier S. 59.

5 OMA/AMO, Rem Koolhaas, *Projects for Prada 1*, Fondazione Prada Edizioni, 2001, o. S.

6 OMA/AMO, Rem Koolhaas, wie Anm. 5.

7 «Dem Hellenen war der Schmuck in seiner kosmischen Gesetzmäßigkeit der Reflex der allgemeinen Weltordnung, wie sie uns in der Erscheinungswelt den Sinnen fasslich entgegentritt, er galt ihm als allgemein verständliches, sich selbst erklärendes Symbol der Naturgesetzmäßigkeit auch in der bildenden Kunst, das besonders in der vorzugsweise kosmischen Kunst, der Architektur, überall als wesentliches Element der formellen Ausstattung erscheint.», in: Gottfried Semper, *Ueber die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, in: Gottfried Semper, *Kleine Schriften*, Hg. Hans und Manfred Semper, Nachdruck Mittemwald 1979, S. 304–43, hier S. 304.

8 Georg Simmel, *Exkurs über den Schmuck*, in: Georg Simmel, *Soziologie: Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, München/Leipzig 1922, S. 278–81.

schweizer Architektur. An der XIX. Mailänder Triennale von 1996 hat sich diese Architektur eindeutig in die Erbfolge der *minimal tradition* gestellt, mit Referenzen zu den Zürcher Konkreten oder den amerikanischen Minimalisten.¹ Es hat sich gezeigt, wie weit sich die Spiel- und Interpretationsräume des Minimalen öffnen, sobald man sich nur einen Schritt vom Schweigen des Co-op-Zimmers entfernt.

Nachdem sich die Deutschschweizer Architektur mit Formen der Konzentration, Reduktion und Einfachheit als Antwort auf die postmodernen Bilderwelten weltweit einen Namen gemacht hatte, schlug gegen Ende des 20. Jahrhunderts das Pendel in die Gegenrichtung aus. In einem Interview mit den Herausgebern der Zeitschrift *ARCH+* kritisierte Jacques Herzog schon 1995 die Ornamentfeindlichkeit von Adolf Loos als «reaktionär und schwer nachvollziehbar». Seinen Ansatz untermauerten in jenem Heft

Nach dem Minimalismus kommt die Opulenz.

zum Thema *Minimalismus und Ornament* Bauten wie die Bibliothek der Fachhochschule Eberswalde, bei der die Haut des Baukörpers mit Bildern tätowiert erscheint.²

Nach dem Minimalismus kommt die Opulenz; bereits Robert Venturis humorvolle Entgegnung auf Mies van der Rohes Paradoxon des *Less is More* der Moderne zeigte in diese Richtung.³ Er stützte sein «behutsames Manifest» für eine beziehungsreiche Architektur vor allem auf Betrachtungen von Architekturbeispielen des Manierismus und der Renaissance. Venturis Unterscheidung von «Enten» und «dekorierten Schuppen» wirkte jedoch bald überholt, als sich ein Hybrid, die dekorierte Ente, als die überlebensfähige Spezies der Zeit nach 2000 entpuppte. Digitale Fabrikationsmöglichkeiten öffneten der ornamentalen Opulenz den Weg zum breiten Absatzmarkt, ohne höhere Herstellungskosten und doch mit der Aura von Exklusivität und *limited edition*.

Rem Koolhaas bezeichnet die vulgäre Opulenz der Konsumgesellschaft nach dem Ende des Wohlfahrtstaates als *Junkspace*. Die «Gute Form» als *common ground* der Nachkriegszeit existiert nicht mehr, Moralisierung erntet bei ihm nur Zorn und Spott: «... ganze Berge werden zerlegt, um in immer grösseren Quantitäten Authentizität zur Verfügung zu stellen, an dünnen Kragarmen abgehängt, poliert zu

einem blendenden Glanz, der den beabsichtigten Realismus auf der Stelle verschwinden lässt.»⁴ Deshalb muss Koolhaas, wenn er für Kunden wie Prada arbeitet (vgl. *Popular Fiction* S. 40), Luxus neu definieren, nicht als Exzess der Form, sondern als Exzess des Raums: «Luxury is attention. (...) The ultimate luxury is *focus and clarity*.»⁵ Im Gegensatz zu Loos' Raumplan-Idee, die auf dem ökonomischen Umgang mit dem Raum beruht, verbindet Koolhaas Luxus mit verschwendetem Raum: «In a real estate context where every square meter counts, the ultimate luxury is *wasted space*. Space that is not «productive» – not shopping – affords contemplation, privacy, mobility, and luxury.»⁶

Die Dichotomie von Armut und Opulenz lässt sich als Gegensatz von Notwendigkeit und Überfluss darstellen. Wie fragwürdig diese Unterscheidung jedoch ist, zeigt sich bereits in der Beurteilung des Schmucks als opulente Verzierung des Körpers und als architektonisches Ornament. Gottfried Semper, der Notwendigkeit als «einzige Herrin» der Kunst betrachtete, betonte im Jahr 1856 den Doppelsinn des griechischen Wortes *κόσμος* (Kosmos), Schmuck und Weltordnung, als «Schlüssel hellenischer Welt- und Kunstanschauung».⁷ Körperschmuck veranschaulicht für Semper Proportionalität, Symmetrie und die Richtung der Bewegung im Raum. Auch das architektonische Ornament ist keine blosser Verzierung und muss eine ähnliche Funktion erfüllen, indem es einen Teil im Zusammenhang des Ganzen interpretiert.

Dem Sozialphilosophen Georg Simmel, der in seinem Band *Soziologie* dem Schmuck einen Essay widmete, trat das Exzesshafte und Überflüssige des Schmuckes jedoch klar vor Augen: «Das unmittelbar Notwendige ist dem Menschen enger verbunden, es

Venturis Unterscheidung von «Enten» und «dekorierten Schuppen» wirkte jedoch bald überholt, als sich ein Hybrid, die dekorierte Ente, als die überlebensfähige Spezies der Zeit nach 2000 entpuppte.

umgibt sein Sein mit einer schmalen Peripherie. Das Überflüssige ... legt um den Bezirk der blossen Notdurft noch einen umfassenderen, der prinzipiell grenzenlos ist. Das Überflüssige hat, seinem Begriffe nach, kein Mass in sich.»⁸

9 Vgl. Max Weber, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, Tübingen 1934 (Original 1904–05).

10 Unklassisch im Sinne einer sogenannten dekadenten Ornamentalität als Gegensatz zur klassischen Strenge.

11 Manfredo Tafuri, *Am Steinhof – Centrality and "surface" in Otto Wagner's architecture*. In: Gustav Peichl, Hg., *Die Kunst des Otto Wagner*, Wien 1984, S. 61–75.

12 Rem Koolhaas, wie Anm. 4, S. 55.

13 Mies van der Rohe, *Antrittsrede als Direktor der Architekturabteilung am Armour Institute of Technology*, 20. November 1938, in: Werner Blaser, *Mies van der Rohe. Lehre und Schule*, Basel, Stuttgart 1977, S. 30.

Der polare Gegensatz von Notwendigkeit und Exzess wurde im 20. Jahrhundert von Verfechtern der symbolischen Ökonomie abgelehnt. Der französische Philosoph Georges Bataille hat in seinen Schriften zum «verfemten Teil» (*la part maudite*) die Umriss einer Ökonomie der Verschwendung skizziert. Er bewertete die Ergebnisse ethnologischer Forschungen zur Rolle von Produktion und Verschwendung in der Kultur archaischer Gesellschaften, um zu zeigen, dass scheinbar unproduktive Verausgabungen (wie rituelle Opfergaben, Geschenke, Feste usw.) sowohl für die Wirtschaft als auch für die Kultur positiv und

Das Überflüssige hat, seinem Begriffe nach, kein Mass in sich.

produktiv sind. Erst mit der Wende zum modernen Kapitalismus und seinen arbeitsasketischen Moralvorstellungen begann man Luxus und Opulenz als irrational und ethisch verwerflich abzulehnen.⁹

Dass stoffliche Opulenz in der modernen Architektur die Rolle der figurativen, ornamentalen Opulenz übernehmen kann, wissen wir spätestens seit Adolf Loos. Der Architekt, der Ornament als vergeudete Arbeitskraft ablehnte, fand im edlen Material und im guten Handwerk die Antwort auf die entwertenden Zyklen der Mode. Werkstoff und solide Ausführung sind zugleich Bedeutungsträger. Sie können gesellschaftlichen Status und sicheren Geschmack repräsentieren. Vor allem die Innenräume von Loos, wo der Bewohner von der «Steigerung des Nervenlebens» (ein Begriff Georg Simmels) in der modernen Grossstadt abgeschirmt ist, sind Orte der

Erst mit der Wende zum modernen Kapitalismus und seinen arbeitsasketischen Moralvorstellungen begann man Luxus und Opulenz als irrational und ethisch verwerflich abzulehnen.

Opulenz (vgl. *Reiches Umfeld* S. 18). «Im Inneren des Hauses schwelgt der Kulturmensch in Samt und Seide», schrieb der Architekt. Cipollino-Marmor, Palisanderholz, Mahagoni und aus versilberten Naturfasern gewobene Tapeten tragen zu der vollen Entfaltung seines Raumplans bei.

Trotz des Einflusses der anglo-amerikanischen Vorbilder, die Loos oft erwähnt, zeigt die Fülle an sinnlichen Oberflächen in seinen Interieurs die Wir-

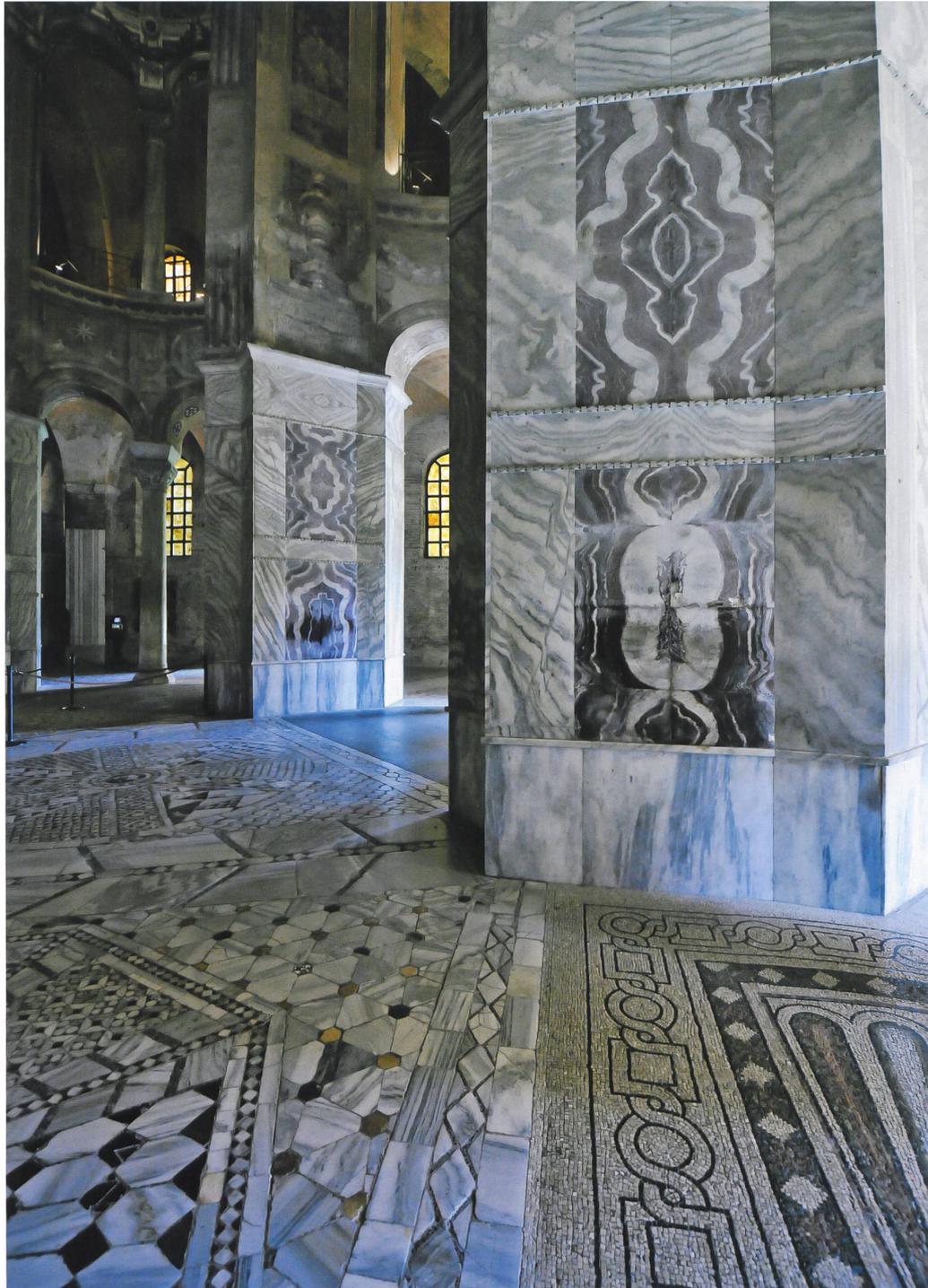
kung von Gottfrieds Sempers «Prinzip der Bekleidung», das in Wien auf offene Ohren stiess. Sie scheint zudem eine oft klischeehaft formulierte Verbindung zwischen Opulenz und Dekadenz zu bestätigen, die man in Imperien in ihrer Spätphase beobachtet. Byzanz, und dann Venedig werden von vielen Vertretern einer asketischen Haltung als die klassischen Beispiele für diese Verbindung genannt.¹⁰ Opulente Materialität im Dienst einer Regierung, die den Niedergang des Staates nicht aufhalten kann – dieser Topos wird etwa im Zusammenhang mit der Wiener Kultur der Jahrhundertwende, der Kunst von Gustav Klimt oder Josef Hoffmann ständig wiederholt.

Manfredo Tafuri spricht von Byzanz in seinem Essay über Otto Wagner,¹¹ und Rem Koolhaas bezeichnet die Ästhetik von *Junkspace* als «byzantinisch», in Anspielung auf die Mosaikkunst von Konstantinopel und Ravenna: «Zersplittert in Tausende von Scherben: alle gleichzeitig sichtbar, ein die Sinne verwirrender panoptischer Populismus».¹²

Rem Koolhaas bezeichnet die Ästhetik von *Junkspace* als «byzantinisch», in Anspielung auf die Mosaikkunst von Konstantinopel und Ravenna.

Als Erbe dieser byzantinisch-venezianisch-wienerischen Opulenz kann der Architekt Carlo Scarpa betrachtet werden, der in seinen Werken überaus reiche Profilierungen, ornamentale Details und Materialien wie Goldmosaik, Marmor und Lapislazuli verwendet hat.

Wohl auch aufgrund seiner ebenso handwerklich geprägten Herkunft näher bei Adolf Loos, suchte Mies van der Rohe Reichtum ohne Verschwendung. Den von ihm zitierten Satz des Augustinus über die Schönheit als Glanz der Wahrheit können wir gut mit der stofflichen Opulenz seiner Bauten wie des Hauses Tugendhat in Brünn oder des Deutschen Pavillons in Barcelona assoziieren. *Onyx doré*, Chromstahl, edle Hölzer ersetzen die figuralen ornamentalen Wirkungen: «Wir wollen aber eine Ordnung, die jedem Ding seinen Platz gibt. Und wir wollen jedem Ding das geben, was ihm zukommt, seinem Wesen nach. Das wollen wir tun auf eine so vollkommene Weise, dass die Welt unserer Schöpfungen von innen her zu blühen beginnt.»¹³



Marmarygé hiess das Schimmern des Marmors in der byzantinischen Ästhetik. Innenraum der Basilika San Vitale in Ravenna.



Aluminium und Wachs: Fassade und Innenraum des ehemaligen Kerzenladens Retti in Wien von Hans Hollein, 1966.

Nach dem Zweiten Weltkrieg führt das Bemühen, den Glanz der Wahrheit mit den Verheissungen des so genannten Wirtschaftswunders zu verbinden, zu Versuchen, die Prinzipien des Neuen Bauens mit dem kulturellen Klima der Zeit in Einklang zu bringen. Die Wärme und Heiterkeit des 1957 fertiggestellten ersten Bauabschnitts der Staatsbauschule in der Maxvorstadt in München der Architekten Adolf Peter Seifert, Rolf ter Haerst und Franz Ruf beginnen mit jenem Ernst und jener beinahe asketischen stofflichen Enthaltbarkeit zu brechen, die die Architektur der unmittelbaren Nachkriegsjahre charakterisierten. In Mailand haben Architekten wie Luigi Caccia Dominioni und Gio Ponti ihren Bauten mit dem Glanz von glasierten Keramikverkleidungen eine opulente Wirkung gegeben, die heute noch inspiriert (vgl. *Der Ort als Idee* S. 24).

Der letzte Schritt zur «phänomenologischen Opulenz» ist die Verwendung von «armen» Materialien, die aber durch die geschickte Inszenierung einen besonderen Wert bekommen (vgl. *Die Verwandlung des Bananen* S. 32). Mythische, theatralische, archaische und körperbezogene Aspekte spielen dabei eine wichtige Rolle. Die Wirkung des Beschädigten, Gebrannten, Gerissenen und Verbrauchten können wir als eine Absage an das utopische Versprechen der Avantgarde und an ihren Glauben an die moderne Technik verstehen. Das Interesse von Ettore Sottsass oder Andrea Branzi für die

Der letzte Schritt zur «phänomenologischen Opulenz» ist die Verwendung von «armen» Materialien, die durch die geschickte Inszenierung einen besonderen Wert bekommen.

Materialität der «noblen» Armut in Afrika oder Indien hat dem *New Italian Design* der Postmoderne entscheidende Impulse gegeben. Designer der Luxusmode wie Jean-Paul Gaultier haben die Opulenz «armer» oder industrieller Stoffe (Plastikfolien oder Blechdosen als Körperschmuck) entdeckt. Architekten der Postmoderne wie Hans Hollein haben diese Ästhetik in ihren Werken verwendet. Für die Aluminiumfassade des ehemaligen Kerzengeschäfts Retti in Wien (1965–66) verwendet er einen Werkstoff, den Otto Wagner in die Architektur der österreichischen Hauptstadt eingeführt hatte. Zwischen den reich geschmückten, filigranen Ladenportalen am Graben wirkt der Seiden-

glanz der geschlossenen Metalloberfläche exklusiv-abweisend; man will kaum glauben, dass in den kleinen Schaufensterboxen, wo heute Goldschmuck ausgestellt wird, in den Ursprungsjahren Wachskerzen standen.

Wahrscheinlich hatte die anfangs erwähnte, starke Wirkung des Innenraumes der Kirche San Cristoforo in Ferrara mit dem abstrahierenden Blick zu tun, den der kahle, aber klare Raum dem Besucher auferlegt. Mit einem Blick, der nicht von einer

Die Wirkung des Beschädigten, Gebrannten, Gerissenen und Verbrauchten können wir als eine Absage an das utopische Versprechen der Avantgarde verstehen.

Vielzahl von Farben, Oberflächen gefesselt und unterhalten wird, sondern befreit, um die Realität in einem kontemplativeren Modus wahrzunehmen, den Raum in jenen Dimensionen zu erfassen, die sonst verborgen bleiben. Abstraktion heisst hier, dass aus der intendierten Totalität des Gesamtkunstwerks, in der die Dinge zusammenhängen und ein sinnliches Ganzes ergeben, etwas herausgerissen wird, was neue Zusammenhänge herstellen kann.

Gerade wenn es nicht um figurale Darstellungen oder Ornamente geht, wird die Manifestation des Materials klarer, sie evoziert eine ältere Lehre von Stofflichkeit, die mit unserem wissenschaftlichen Begriff der Materie nichts mehr zu hat. Aristoteles unterschied zwischen Stoff und Materie. Stoff ist die allem zugrunde liegende, gestaltlose Substanz, Materie der stoffliche Träger einer Form: der Marmor einer Säule, der Ton eines Backsteins.

Der baskische Bildhauer Eduardo Chillida hat von dem «inneren Raum» gesprochen, einem Raum, der in der Interpretation des mexikanischen Schriftstellers Octavio Paz die Energie ist, die «in jeder Form steckt, sei diese aus Eisen oder Ton, aus Marmor oder Holz. Als Samen gefangener Energie, ist er der Fokus der Ausstrahlung, welche die Werke besitzen.»¹⁴ Paz erklärt die Wirkung der Werke von Chillida mit der «Verschmelzung des Materiellen und des Geistigen: das Licht (...) löst sich langsam auf in uferlose Klarheit. Die Skulpturen in Eisen, Holz, Granit und Stahl waren Fallen, um das Ungreifbare einzufangen; den Wind, das Rauschen, die Musik, das Schweigen – den Raum.»¹⁵

14 Octavio Paz, *Chillida – Vom Eisen zur Licht*, in: Octavio Paz, *Das Vorrecht des Auges. Über Kunst und Künstler*, Frankfurt am Main 2001, S. 61–74.
15 Octavio Paz, wie Anm. 14, S. 72.



Heitere Sachlichkeit: Treppenraum
der Fachhochschule München in der
Karlstrasse von Adolf Peter Seifert,
Rolf ter Haerst und Franz Ruf, 1957.
Bild: busseniusreinicke.de

Beim Co-op-Zimmer ist es die Ecke, die als Nullpunkt eines räumlichen Koordinatensystems am Bild überdeutlich akzentuiert ist, bei der Kirche ist es die klare basilikale Struktur der Anlage, die die Idee einer übergeordneten Ordnung, eines grossen Zusammenhangs vermittelt. Die Geste des Entfernens, Wegnehmens wird nur dann lesbar, wenn auch das System markiert wird, das die Absenz der entfernten Elemente sichtbar werden lässt. Wir können die durch das Bild vermittelte Askese mit den Bildern ländlicher oder urbaner Armut vergleichen, zum Beispiel mit Fotos der US-Amerikanischen Fotografin Margaret Morton von *Homeless Gardens*, Umwelten von Obdachlosen. Die Fotografien dieser Armut können zwar ästhetisch bewertet werden, sie zeigen aber eine andere Armut als jene existenzielle Obdachlosigkeit, die im Co-op-Zimmer zu Hause ist. Reduktion, Weglassen: die volle Bedeutung des paradoxen Diktums von Mies, «Weniger ist mehr» erschliesst sich nur aus dieser Perspektive.

Damit weniger als mehr wirkt, ist es notwendig, mit einer bestimmten Grosszügigkeit zu starten, aus einem relativen Überfluss. Nur auf diese Weise ist bewusster Verzicht erkennbar: Jedes Element, das verworfen, jedes Wort, das weggelassen wird, hinterlässt Spuren und macht seine Abwesenheit durch ein Feld von verborgenen Spannungen bemerkbar, die zur Opulenz des Werkes beitragen. —

Ákos Moravánszky (1950) studierte Architektur in Budapest und promovierte in Wien. Nach Stationen in München, Santa Monica und Cambridge (USA) war er 1996–2015 Professor für Architekturtheorie an der ETH Zürich. Nach zahlreichen Publikationen ist 2015 eine Sammlung seiner Texte im gta-Verlag erschienen: *Lebrgerüste. Theorie und Stofflichkeit der Architektur*.

Résumé

Ascèse et opulence

De l'ornement à la richesse de l'espace

On peut représenter la dichotomie entre la modestie et l'opulence comme le contraire de la nécessité et de l'excès. Cette dichotomie a été rejetée par des défenseurs de l'économie symbolique comme Georges Bataille. Ce n'est qu'avec l'avènement du capitalisme moderne et de ses représentations morales d'un ascétisme laborieux qu'on a commencé à rejeter le luxe et l'opulence comme quelque chose d'irrationnel, de dispendieux et d'éthiquement répréhensible. Les constructions d'Adolf Loos et de Mies van der Rohe ont prouvé déjà dans les années 1920 que l'opulence des matériaux pouvait prendre dans l'architecture moderne la place de l'opulence ornementale. On retrouve un héritage de cette attitude jusque dans le minimalisme. Après que l'architecture suisse allemande eut fêté encore avant le troisième millénaire des succès internationaux avec la *minimal tradition*, la *Swiss Box* avec tatouage montre que le pendule a par la suite pris la direction opposée. La trace la plus récente sur la voie de l'opulence est attribuée à une «opulence phénoménologique». Il s'agit, par une habile mise en scène, de donner une valeur particulière même à des matériaux dit «pauvres». Afin que moins paraisse plus, il est indispensable de partir d'une abondance relative. C'est la seule manière de reconnaître le renoncement conscient. Chaque élément rejeté laisse des traces et rend son absence perceptible par un champ de tensions cachées qui contribuent à l'opulence de l'œuvre.

Summary

Asceticism and Opulence

From ornament to spatial richness

The dichotomy of modesty and opulence can be depicted as the contrast between necessity and superfluity. This opposition was rejected by the defenders of symbolic economy such as Georges Bataille. It was only with the turn towards modern capitalism and its ascetic, work-based moralistic ideas that people began to reject luxury and opulence as irrational, wasteful and ethically reprehensible. That material opulence can take on the role of ornamental opulence in modern architecture was demonstrated back in the 1920s by the buildings of Adolf Loos and Mies van der Rohe. A legacy of this approach is still discernible up to the time of minimalism. After architecture from German-speaking Switzerland celebrated international success with minimal tradition just before the start of the new millennium, the pendulum swung in the opposite direction: Swiss Box with tattoos. The latest trace on the trail of opulence was related to a "phenomenological opulence". Through clever presentation even "poor" materials were to be given a special value. To make less seem like more it is necessary to start from a relative surplus. This is the only way that the deliberate renunciation can be recognised. Every element that is rejected leaves its traces and makes its absence noticeable through a field of concealed tensions that contribute to the opulence of the work.