

Die Oberfläche

Die Architektur war noch nie so „oberflächlich“ wie heute. Den Ideen ihrer kreativen Macher/innen scheinen keine Grenzen mehr gesetzt zu sein. Das verwendete Baumaterial wird bis zu seiner Unkenntlichkeit manipuliert und verfremdet. Der einst so archaisch anmutende Beton wird durch die Beimischung von Glasfasern entmaterialisiert oder über ausgeklügelte mechanische Bearbeitungen „textilisiert“. Das Material Glas wird profiliert, geätzt, beschichtet, bedruckt oder gleich zum Medienscreen geweiht und selbst der Einsatz von Blattgold ist alltagstauglich geworden.

Anything goes. So als gebe es keine verbindlichen Regeln mehr, die den architektonischen Entwurf leiten. Doch dem ist nicht so. Aus einer architekturtheoretischen Perspektive betrachtet, können zumindest zwei Aspekte des „Oberflächendiskurses“ isoliert werden. Da gibt es zum einen die Thematik des „Ornaments“ und zum anderen eine Bewegung, welche die Oberfläche als etwas „Eigenes“ begreifen will.

Die neuere Rezeptionsgeschichte des Ornaments ist schnell skizziert. Das Zentrum sämtlicher Betrachtungen bildet immer der Aufsatz *Ornament und Verbrechen* von *Adolf Loos* aus dem Jahre 1908. Loos rechnet in seinem Pamphlet erbarmungslos mit den „Ornamentierer“ und „Kunsthändler“ ab: „evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornaments aus dem gebrauchsgegenstande.“ⁱ

Trotz der scheinbar definitiven Verbannung des Ornaments in die „Vormoderne“ feiert das Accedens, das Nebensächliche, Zufällige heute ein viel beachtetes Comeback. Als seine wohl bekanntesten Vertreter gelten die Architekten Herzog und DeMeuron aus Basel. Sie haben mit ihren Bauten – Stellwerk Basel, Bibliothek Eberswalde, Forum Barcelona u.a. – das ganze Vokabular des zeitgenössischen Ornaments behandelt.

Demgegenüber ist die „Emanzipation der Oberfläche“ etwas schwieriger zu umschreiben. Friedrich Nietzsche 1886 in seiner Vorrede zur „Fröhlichen Wissenschaft“:

„Oh diese Griechen! Sie verstanden sich darauf, zu *leben*: dazu thut Noth, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich - *aus Tiefe!*“ⁱⁱ

Nach Nietzsche huldigten die Griechen einer Oberfläche, die sie durchaus als solche auch erkannten. Sie benutzten sie als symbolisch-ideelle Projektionsfläche, die ihr einen Widerhall zum „praktischen Leben“ bot.

Damit sind die zwei zentrale Eckpunkte dieses Ansatzes bereits gesetzt: Die Beobachtung, dass die Oberfläche etwas „Eigenes“ ist und dass diese als „Mittler“ auftreten kann.

Der deutsche Architekt Gottfried Semper (1803-1879) hat in seinen Schriften – vor allem: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik, Band 1 (1860), Band 2 (1863)* – die Emanzipation der Oberfläche kulturhistorisch nachgezeichnet. Nach Semper gibt es vier Kategorien der Rohstoffe – biegsam / zäh, weich / bildsam, stabförmig / elastisch und fest / dicht – nach denen sich auch die verschiedenen Techniken / Künste zuordnen lassen: Textile Kunst, Keramische Kunst, Tektonik (Zimmerei) und Stereometrie (Maurerei).

Als „Urkunst“ gilt bei Semper die Textile Kunst. Die Technik des *reihen* und *binden*, verbunden mit dem Zweck des *decken*, *schützen* und *abzuschliessen* stehe am Anfang jeglicher Baukunst. Der Blätterkranz, die Urform der Reihung, wurde abgelöst vom Band, welches nun seinerseits zum *binden* führt, dann zum *flechten* und zum Gewebe.

Nach Semper sind die Anfänge der Baukunst beim Pferch und der Zelthütte zu suchen. Die Architektur baut auf dem Prinzip der Bekleidung auf. Sie geht damit der Konstruktion voraus: „Die Gerüste welche dienen diese Raumabschlüsse zu halten, zu befestigen und zu tragen sind Erfordernisse die mit Raum und Raumabtheilung unmittelbar nichts zu thun haben. Sie sind der ursprünglichen architektonischen Idee fremd und zunächst keine formbestimmenden Elemente.“ⁱⁱⁱ

Ausgehend von diesen Gedanken entwickelt Semper eine Theorie des Stoffwechsels - die Wanderung der Form durch den Stoff. Der Stoff (Material) kann sich mit der Zeit verändern, doch seine Form (auch: Funktion) bleibt sich gleich. Das Fell wird zum Gewand und dieses dann zur Wand.

Semper erreicht mit dieser Denkfigur eine doppelte Emanzipation der Oberfläche: Sie ist nicht mehr an das Tragwerk gebunden und sie kann ihren Stoff, ihr Material, frei wählen. Eine puristische „Materialgerechtigkeit“ ist Semper fremd. Vielmehr erfreut er sich an Täuschung und Maskerade. Die Oberfläche verhüllt mehr als sie zeigt: „Jedes Kunstschaffen einerseits, jeder Kunstgenuss andererseits, setzt eine gewisse Faschinglaune voraus, um mich modern auszudrücken – der Karnevalskerzenduft ist die wahre Atmosphäre der Kunst“^{iv}

Womit sich der Kreis zu Nietzsche wieder schliessen lässt: „Die Formen aus der Fremde entlehnen, nicht schaffen, aber zum schönsten Schein umbilden - das ist griechisch: nachahmen, nicht zum Gebrauch, sondern zu künstlerischer Täuschung, über den aufgezwungenen Ernst immer wieder Herr werden, ordnen, verschönern, verflachen – so geht es fort von Homer bis zu den Sophisten des dritten und vierten Jahrhunderts ...“^v

Juli 2009, Marc Meyer, Prof. Dipl. Arch. FH SWB & Hans Geilinger, Prof. Dipl. Arch. FH SWB

ⁱ Adolf Loos, Ornament und Verbrechen (1908) in: ders., Trotzdem, Prachner Wien 1988, S. 79

ⁱⁱ Friedrich Nietzsche, Vorrede zur „Fröhlichen Wissenschaft“, Alfred Kröner Verlag, Leipzig 1923, S. 11

ⁱⁱⁱ ebda., S. 268

^{iv} Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, Frankfurt 1860, Bd. 1, S, 216

^v Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente, Vermischte Meinungen und Sprüche, # 221, KSA 2: S.474