universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

DENK | MUSTER

Spuren der Architekturauffassung Louis H. Sullivans
in Positionen postmoderner Baukunst:
Das Grazer KünstlerInnenkollektiv SPLITTERWERK.

verfasst von

Anna Reicht

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Diplomstudium Kunstgeschichte
Betreut von:	Ao. Univ.-Prof. Dr. Petr Fidler

Die Theorieanlage gleicht also eher einem Labyrinth als einer Schnellstraße zum frohen Ende.

Niklas Luhmann, 1984

Ich danke meiner Familie, meinen Freundinnen und Freunden und allen, die mich während meiner Studienzeit begleitet und unterstützt haben.
Mein besonderer Dank gilt meinem Betreuer Ao. Univ.-Prof. Dr. Petr Fidler für seine Geduld, ohne die diese Arbeit nie zu einem „frohen Ende“ gelangt wäre.

INHALT

I EINLEITUNG 3

1 Ausgangspunkt der Arbeit 4

2 SPLITTERWERK: Architektur ist Oberfläche ist Ornament 5

3 Fragestellung 10

4 Überblick und Vorgehensweise 11

II THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN UND HISTORISCHE KONTEXTUALISIERUNG 13

1 Louis Henri Sullivan – Architekt und Denker 13

1.1 Biographischer Abriss 14

1.2 Auf der Suche nach einem american style: Sullivans Architekturauffassung 18

1.2.1 Form follows function – Die Gestalt des großen Bürogebäudes als logische Konsequenz seiner Funktionen 20

1.2.2 Der Stellenwert des Ornaments in Sullivans Architekturauffassung 22

1.3 Fazit 24

2 Überlegungen zum Begriff und zur Idee des Ornaments 25

2.1 Das Ornament als architektonisches Gestaltungsmittel – Versuch einer Begriffseingrenzung 26

2.1 Ornament und Muster als rhetorische Figuren 31

2.3 Über den Status des Ornaments in der Geschichte der Architekturtheorie 34

3 Positionen postmoderner Architektur 39

3.1 Mehr als Material und Form: Die Wiederentdeckung des Ornaments 40

3.2 Regionale Kontextualisierung: Die Grazer Architekturszene 48

4 Resultierende Überlegungen 52

III VISIONEN FÜR POSTURBANE LEBENSRÄUME: SPLITTERWERKS ARCHITEKTURPROJEKTE 57

1 Architekturen der Agglomeration 58

1.1 Invasion der Laubfrösche 60

1.2 Der *Agglomerator* – ein adäquates Instrumentarium für posturbane Bauplanung 65

2 Der Einbruch des Medialen 67

2.1 Die *Multiinzidente Hülle* 70

2.2 Evolution der Laubfrösche 72

3 Architektur ist Ornament 74

3.1 *Frog Queen* – Ornament als Zeichen 77

3.2 Die Weiterentwicklung der architektonischen Hüllen 80

IV SCHLUSSBEMERKUNGEN 85

1 Zusammenfassung der Erkenntnisse 85

2 Ausblick 88

V ANHANG 91

Literaturverzeichnis 91

Abbildungen 101

Abbildungsverzeichnis 116

Zusammenfassung 120

Lebenslauf 121

I EINLEITUNG



Red Treefrog, 1997



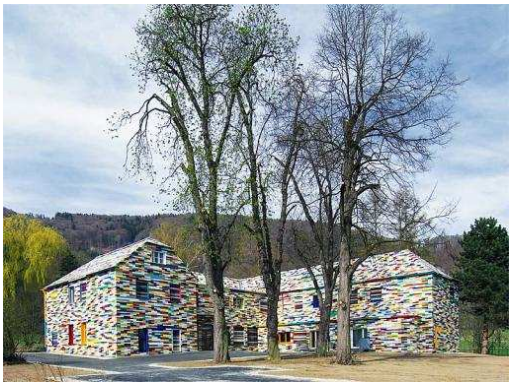
Green Treefrog, 2003



Black Treefrog, 2004



Frog Queen, 2007



Froschkönig, 2008

Seit Mitte der 90er-Jahre sind die Architekturprojekte von Splitterwerk nach diesen Amphibien benannt, die zu Wasser und auf dem Lande leben, von der Kaulquappe zum Frosch mutieren und der Sage nach durch Küssen sogar zum Prinz werden können.[1]

1 Weckesser, Annette: *Frog Queen, Graz*. AIT 10 (2008). S.166-173, hier S.173.

1 Ausgangspunkt der Arbeit

Die Idee, mich in meiner Diplomarbeit mit den architektonischen Projekten des Grazer KünstlerInnenkollektivs SPLITTERWERK auseinander zu setzen, kam bereits im Laufe des von Ao. Univ.-Prof. Dr. Petr Fidler geleiteten Seminars über den amerikanischen Architekten Frank Lloyd Wright im Wintersemester 2009/10 auf. Meine Aufgabe war es, mich mit Louis Henri Sullivan, dem Lehrer und Mentor Wrights, zu beschäftigen. Im Zentrum stand dabei die Frage nach der Bedeutung von Sullivans Ausspruch „(…) form ever follows function (…)“[2] sowie der damit verbundenen (Miss-)Interpretation in der europäischen Architektur der Moderne, wo Sullivans *form follows function*-Prinzip zum Leitsatz für den Funktionalismus erhoben wurde, was eine jahrelange Verdrängung des Ornaments aus der Baukunst mit sich brachte. Schnell stellte sich heraus, dass Sullivans Architekturauffassung jedoch keinesfalls auf diese Formel reduziert werden kann. Gerade das Ornament spielt eine wichtige Rolle in Sullivans Entwürfen und auch in seinen architekturtheoretischen Überlegungen sowie in Zusammenhang mit seinen Ambitionen, einen typisch (US-)amerikanischen Architekturstil zu entwickeln. Dieser sollte, seinem Kunstverständnis nach, in der Natur begründet liegen, was sich auch in seinen Entwürfen widerspiegelt: Sullivan versteht es, in seiner Architektur die von vegetabilen Formen geprägte Bauornamentik mit den konstruktiv notwendigen Elementen zu einem unzertrennlichen Ganzen verschmelzen zu lassen (Abb.I.1).

Ornament und Naturbezogenheit – genau diese Aspekte waren mir (wenn auch plakativ und weitgehend unreflektiert) aus einem Artikel über das Bauwerk *Frog Queen* (Gesamtansicht auf Seite 3) von SPLITTERWERK in Erinnerung geblieben: Die allansichtig konzipierte Fassade des Gebäudes ist mit quadratischen Paneelen in verschiedenen Grauabstufungen verkleidet, welche aus der Ferne betrachtet wie Pixel einer zu stark vergrößerten Digitalfotografie erscheinen. Die Nahansicht lässt erkennen, dass die Platten mit Ornamenten versehen sind, die als geometrisiertes Blumenmuster oder auch als Zahnräder eines mechanischen Getriebes gedeutet werden können (Abb.I.2). Die

2 Sullivan, Louis H.: *The Tall Office Building Artistically Considered* (1896). In: Ders.: Kindergarten chats and other writings. New York: Dover Publications, 1979. S.202-213, hier S.208.

Raumwirkung im Inneren wird durch eine interessante Verschränkung von den auf die Wände tapezierten fotografisch aufgenommenen Landschaftsmotiven mit der durch die Fenster ersichtlichen realen landschaftlichen Umgebung bestimmt (Abb.I.3).[3]

2 SPLITTERWERK: Architektur ist Oberfläche ist Ornament

Das Grazer KünstlerInnenkollektiv SPLITTERWERK formierte sich bereits 1988 im Zuge einer Wettbewerbsausschreibung für ein neues Kommunikations-Design der Akademie Graz. Das Projektteam setzte sich damals laut Website aus Mark Blaschitz, Peter Heitzinger, Edith Hemmrich, Bernhard Kargl, Josef Roschitz, Wolfgang Schörkhuber und Thomas Zinterl zusammen.[4] Die aus unterschiedlichen Studienrichtungen und Tätigkeitsfeldern (Architektur, Bauingenieurswesen, Bühnengestaltung, Fotografie, Kunstgeschichte, Literatur, Malerei, Maschinenbau sowie Philosophie und Soziologie) bunt zusammengewürfelte Truppe schaffte es, trotz professioneller Konkurrenz den Wettbewerb für sich zu entscheiden, weshalb ein Name gefunden werden musste, um sich als Kollektiv besser in der Öffentlichkeit repräsentieren zu können.[5]

Gemeinsame Projekte werden seither also unter dem geschützten Label SPLITTERWERK in Angriff genommen. Damit ist allerdings nicht eine Firma im klassischen Sinn bezeichnet, sondern – ihrem Selbstverständnis nach – eine „(…)Werkstätte für Forschung, Lehre und Realisierung in Architektur, sowie für Bildende Kunst, Neue Medien und Städtebau (…)“[6] mit fluktuierender personeller

3 Vgl.: Weckesser 2008, S.166-173.

4 Vgl.: *Splitterwerk*. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=1988__AKADEMIE_GRAZ&pic=07_AKADEMIE_GRAZ.jpg&dispsize=512&start=0. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013. Anm.: Aus der Website geht hervor, dass vor allem Mark Blaschitz, Edith Hemmerich und Josef Roschitz heute noch aktive Mitglieder des Kollektivs sind.

5 Vgl.: Siegl, Katharina: *Splitterwerk, Graz. Label for Fine Art, Architecture, Painting, Skulpture* [sic!] *and New Media* (2010). In: KollWi. Die kollaborative Wirtschaft. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.kollwi.at/geschichte/splitterwerk-graz. Letzter Zugriff: 29. Jänner 2013.

6 Vgl.: Kapfinger, Otto: *Splitterwerk. Change Structures, not the Design / Strukturen ändern, nicht das Design*. In: Ders. (Hrsg.): 10 Austrian Offices. Kommende Architektur. (Ausst.-Kat.,

Besetzung. Priorität haben die Qualität der Marke und das Kollektiv – darum sind auch die individuellen Profile der jeweils beteiligten Personen nicht von Bedeutung für die Formation, zumal die einzelnen ProtagonistInnen teils auch abseits und unabhängig von SPLITTERWERK Projekte verwirklichen, wenn diese sozusagen nicht der Markenidentität entsprechen.[7]

Dass sich die Gruppe in ihrer Vorgehensweise nicht von konventionellen Denkmustern und traditionellen Problemlösungsstrategien einschränken lässt, zeigt ihr kreativer Wettbewerbsbeitrag zur Entwicklung einer mobilen Spielstätte für das Grazer Avantgardefestival *Steirischer Herbst* im Jahr 1989, der zwar nicht ausgewählt, aber von der Jury mit einem Sonderpreis ausgezeichnet wurde. Anstatt wie vorgegeben eine flexible Spielstätte zu entwerfen, schlug SPLITTERWERK eine Mobilisierung der BesucherInnen vor. Die Idee des Labels basierte auf der Nutzung des Grazer Straßenbahnnetzes und damit erreichbarer Lokalitäten – aber auch direkt daran angebundene Areale wie Remisen oder stillgelegte Gleise sollten als stationäre Veranstaltungsräume adaptiert werden. Als Reaktion auf dieses innovative Projekt operiert der *Steirische Herbst* nun seit 1990 mobil und bespielt jährlich wechselnde, temporär aktivierte Austragungsorte.[8]

Die bislang größten Erfolge konnte SPLITTERWERK jedoch im Architektursektor verbuchen. Bereits seit den Anfangsjahren entwickelt das Kollektiv „architektonische Konzepte, die sich in exemplarischer Weise mit der zunehmenden Verschränkung von gebauten und medialen Räumen befassen“[9]. Otto Kapfinger zu Folge steht dabei im Zentrum der Anspruch, „jenseits von modischen Applikationen und computergenerierter Virtuosität eine Bauauffassung zu finden, die der Veränderung von Öffentlichkeit und Raum durch die virtuellen Realitäten im wirklichen Alltag entspricht.“[10] Der Einbruch des Medialen in

Architekturzentrum, Wien, 21. Sept.-30. Okt. 2000.) Wien (u.a.): Springer, 2000. S.225-247, hier S.247.

7 Vgl.: Siegl 2010.

8 Vgl.: Kapfinger 2000, S.226 und S.246.

9 Fitz, Angelika: *Kuratorisches Statement* (in weiterer Folge als Fitz 2005a zitiert). In: Splitterwerk (Hrsg.[innen]): SPLITTERWERK: Whoop to the Duck! Es lebe die Ente! Bauten und Projekte. (Publ. anlässl. der österr. Teilnahme an der 6. Biennale für Architektur und Design in São Paolo, 22. Okt.-11. Dez. 2005.) Wien (u.a.): Springer, 2005. S.1-2, hier S.1.

10 Kapfinger 2000, S.228.

unsere alltäglichen Lebens- und Handlungsweisen – oder nach Angelika Fitz: „die dynamischen Wechselwirkungen zwischen konkreten Orten und imaginierten Räumen (…)“[11] – erfordern eine Neubewertung von physischen Raumgrenzen, bei der auch die veränderte Wahrnehmung von Innen und Außen berücksichtigt wird. Für solche neuen räumlichen Verhältnisse gilt es folglich adäquate Gebäudeformen zu finden. Diese Prämisse führte SPLITTERWERK zum Konzept der „*multiinzidenten* – d.h. mit Ereignissen angereicherten – *Hüllen*“[12], also zu einer Architekturauffassung, bei der die Oberfläche und somit deren Gestaltung konstitutiv für den baukünstlerischen Entwurfsprozess wird. Fitz weist auf den essentiellen Punkt in diesem Zusammenhang hin: „Die Architektur ist nicht Träger der raumbildenden Oberfläche, (…) die Architektur ist die Oberfläche.“[13] Die Konsequenz daraus ist, dass SPLITTERWERK sich intensiv mit den Möglichkeiten des Ornaments als architektonisches Element auseinandersetzt. Mithilfe des systematischen Einsatzes von Ornamenten gelingt es dem Kollektiv, seine Architektur – im Sinne der durch die *Digitale Revolution* veränderten Relationen von räumlichen Strukturen – zu „entmaterialisieren“.[14]

SPLITTERWERK hat sich mit seinen zukunftsweisenden Architekturkonzepten mittlerweile einen internationalen Ruf erarbeitet, was zahlreiche Auszeichnungen[15] und Lehraufträge an diversen Hochschulen[16] belegen. Dazu kommt die stetige Präsenz in der österreichischen Museumslandschaft. So wurde SPLITTERWERK

11 Fitz, Angelika: *Epilog: Was aber wäre wenn …* (in weiterer Folge als Fitz 2005b zitiert). In: Splitterwerk (Hrsg.[innen]): SPLITTERWERK: Whoop to the Duck! Es lebe die Ente! Bauten und Projekte. (Publ. anlässl. der österr. Teilnahme an der 6. Biennale für Architektur und Design in São Paolo, 22. Okt.-11. Dez. 2005.) Wien (u.a.): Springer, 2005. S.20-27, hier S.21.

12 Splitterwerk: *Interspaces* (in weiterer Folge als Splitterwerk 2005d zitiert). In: Splitterwerk (Hrsg.[innen]): SPLITTERWERK: Whoop to the Duck! Es lebe die Ente! Bauten und Projekte. (Publ. anlässlich der österr. Teilnahme an der 6. Biennale für Architektur und Design in São Paolo, 22. Okt.-11. Dez. 2005.) Wien (u.a.): Springer, 2005. S.13-20, hier S.19.

13 Fitz 2005b, S.25.

14 Vgl.: Ebenda, S.24.

15 Anm.: u.a. Contractworld Award (2009); Best of Europe – Colour (2004); Geramb-Rose für gutes Bauen in der Steiermark (2004); Österreichischen Bauherrenpreis (1997); Österreichischer Stahlbaupreis (1991). Vgl.: *Splitterwerk*, www.splitterwerk.at/database/.

16 Anm.: Seit 1992 Lehrtätigkeit u.a. an TU Graz, TU Wien, FH Joanneum Graz; 1997 Gastprofessur an der Freien Universität Sarajevo. Vgl.: Kapfinger 2000, S.247. Darüber hinaus zahlreiche Vorträge und Workshops an in- und ausländischen Universitäten z.B. in Augsburg, Innsbruck, Istanbul, Hannover oder Weimar – sowie Professuren an der Kunstakademie Stuttgart oder am CEDIM (Centro de Estudios Superiores de Diseño de Monterrey) in Mexico. Vgl.: *Splitterwerk*, www.splitterwerk.at/database/.

etwa im Jahr 2000 in der Ausstellung *10 Austrian Offices* im Architektur Zentrum Wien vorgestellt, für die unter dem Motto *Kommende Architektur – „das ist jene,* welche die heute anstehenden sozialen, typologischen und energetischen Fragen behandelt, neue Antworten darauf findet, diese in tragfähige Baukonzepte umsetzt – und nicht bloß flott den medialen Mainstream für ‚Zukunft' bedient"[17] – jährlich zehn österreichische Architektur-büros ausgewählt werden sollten.[18] Das transdisziplinär agierende KünstlerInnenkollektiv ist im musealen Bereich aber auch auf konzeptioneller Ebene aktiv. Die Präsentation des Labels auf der Schau *Ornament und Display* im Rahmen des *Steirischen Herbsts* 2005, welche sich dem Bildhaften in der Architektur widmete, wurde in Kooperation mit der Kuratorin Angelika Fitz erarbeitet.[19] Außerdem kuratierte SPLITTERWERK beispielsweise eine Ausstellung über den Barockbaumeister Johann Bernhard Fischer von Erlach im Stadtmuseum Graz (2006), bei der die Frage nach der Aktualität seines innovativen Werks in den Mittelpunkt gestellt wurde.[20] Große Aufmerksamkeit auf der Bildfläche der internationalen Architekturszene erregte SPLITTERWERK mit der Vertretung Österreichs auf der 6. Architekturbiennale in São Paulo im Jahr 2005. Entsprechend dem Titel *Living in the City* lag dort der inhaltliche Schwerpunkt der Exponate auf zukunftsorientierten urbanen Wohnformen.[21] Des Weiteren war 2008 in der Ausstellung *Sense of Architecture* während der 11. Architekturbiennale in Venedig eine performative Licht-Raum Installation der Grazer zu sehen[22] und zuletzt auch ein Werk aus ihrer Serie *Objekte in Museen* auf einer der

17 Steiner, Dietmar M.: *Vorwort*. In: Otto Kapfinger (Hrsg.): 10 Austrian Offices. Kommende Architektur. (Ausst.-Kat., Architekturzentrum, Wien, 21. Sept.-30. Okt. 2000.) Wien (u.a.): Springer, 2000. S.6-8, hier S.7.

18 Anm.: Aus dem Ausstellungsrückblick auf der Website des AZW geht hervor, dass sich diese ursprünglich längerfristig angelegte Ausstellungsreihe zu einer „österreichischen Triologie" verkürzte, da sie nach der dritten Auswahl 2002/2003 eingestellt wurde. Vgl.: Redaktion AZW: *Emerging Architecture 3 – Kommende Architektur 3. Beyond Architainment (21. Nov. 2002 – 10. März 2003)*. In: AZW. Architekturzentrum Wien. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.azw.at/event.php?event_id=7. Letzter Zugriff: 22.12.2012.

19 Vgl.: *Splitterwerk*, http://www.splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2005__Ornament_und_Display&pic=03_words.jpg&dispsize=512&start=0.

20 Vgl.: Ebenda, http://www.splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2006__Fischer_von_Erlach&pic=02_words.jpg&dispsize=512&start=0.

21 Vgl.: Fitz 2005a, S.1.

22 Vgl.: *Splitterwerk*, http://www.splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2008__Biennale_di_Venezia&pic=01_words.jpg&dispsize=512&start=0.

bedeutendsten Plattformen für zeitgenössische Kunst, der dOCUMENTA (13) in Kassel, ausgestellt.[23]

Die Forschungslage zu den architektonischen Projekten des Labels SPLITTERWERK ist überschaubar. Neben Artikeln zu einzelnen ihrer Bauwerke in diversen Architekturzeitschriften, (Online-)Magazinen oder Blogs,[24] sowie Beiträgen in Sammelbänden zur Gegenwartsarchitektur,[25] muss vor allem die begleitende Publikation zur Teilnahme an der internationale Biennale für Architektur und Design 2005 in São Paulo hervorgehoben werden.[26] Die Textbeilage, die darin auf Deutsch und auf Englisch abgedruckt ist, beinhaltet ein *Kuratorisches Statement* sowie den *Epilog* von Angelika Fitz, in welchen über einen Blick von außen die Charakteristika der splitterwerk'schen Architektur beleuchtet und eine architektur- bzw. kunsthistorische Kontextualisierung gewagt werden. Aber auch das architektonische Selbstverständnis kommt in dem von SPLITTERWERK herausgegebenen Werk nicht zu kurz. Es ist eine, in Eigenregie zusammengestellte – sowohl retrospektive als auch ausblickende – Präsentation der baukünstlerischen Konzepte und Vorgehensweisen des Labels. Darüber hinaus ist die Selbstdarstellung des KünstlerInnenkollektivs SPLITTERWERK auf der offiziellen Website eine überaus wichtige Quelle für diese Arbeit. Der Webauftritt bietet eine umfassende und übersichtliche Chronologie der künstlerischen und wissenschaftlichen Tätigkeiten von SPLITTERWERK sowie Erläuterungen und reichlich Bildmaterial zu den einzelnen Projekten.[27]

23 Vgl.: Ebenda, http://www.splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2012__Object_Number_4&pic=07_Object_Number_4.jpg&dispsize=512&start=0.

24 Vgl. z.B.: Weckesser 2008, S.166-173. Oder: archiCentral: *'Froschkoenig' // Bründlhaus // Graz // Austria // SPLITTERWERK*. Blogbeitrag vom 1. März 2009. In: archiCentral. Offizielle Website. Online im Internet:http://www.archicentral.com/froschkoenig-brundlhaus-graz-austria-splitterwerk-13365/. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

25 Vgl. z.B.: Pell, Ben: Modulierte Oberflächen. Ornament und Technologie in der Gegenwartsarchitektur. Basel: Birkhäuser, 2010. S.22-27. Oder: Galindo, Michelle (Hrsg.[in]): European Architecture. Salenstein: Braun, 2009. S.208-209. Oder: Ruby, Ilka und Andreas (Hrsg.[innen]): Von Menschen und Häusern. Architektur aus der Steiermark. Graz: Haus der Architektur, 2009. S.230-247.

26 Vgl.: Splitterwerk (Hrsg.[innen]): SPLITTERWERK: Whoop to the Duck! Es lebe die Ente! Bauten und Projekte. (Publ. anlässlich der österr. Teilnahme an der 6. Biennale für Architektur und Design in São Paolo, 22. Okt.-11. Dez. 2005.) Wien (u.a.): Springer, 2005.

27 Vgl.: *Splitterwerk*. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.splitterwerk.at. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

3 Fragestellung

Das Spannungsfeld, in welchem sich das Thema dieser Diplomarbeit bewegt, wurde nun kurz dargestellt. Davon ausgehend soll hier die Fragestellung formuliert werden, für die mithilfe der weiteren Ausführungen Antworten gefunden werden möchten.

Wie eingangs skizziert, ist die Ästhetik der Architekturprojekte der Marke SPLITTERWERK geprägt von einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Thema Ornament. Zwar beziehen sich die GrazerInnen nicht explizit auf Louis Henri Sullivan, doch knüpfen sie in ihren Arbeiten bewusst an „wegweisende Kreuzungspunkte der Architekturgeschichte“ an und hinterfragen kritisch paradigmatische Entwicklungen, die sich daraus etabliert haben.[28] So etwa die rational begründete Bauauffassung der Moderne, die sich ganz der Zweckmäßigkeit verschreibt und Ornamentik aus dieser Sichtweise als unnützen Luxus betrachtet. Das Ornament wurde 1908 von Adolf Loos als Verbrechen deklariert[29] und daraufhin für viele Jahre aus der Baukunst verbannt. Betrachtet man diese Ornamentlosigkeit der Architektur der Moderne als Folge einer Fehlinterpretation von Louis Henri Sullivans Gedankengut, stellt sich die Frage, ob seine Architekturauffassung für SPLITTERWERK wieder Relevanz besitzt? Findet das Grazer KüntlerInnenkollektiv in seiner traditionskritischen Herangehensweise zu Gestaltungsprinzipien, die wieder mit denen Sullivans in Einklang zu bringen sind? Die Bedeutung des Ornaments und sein Verhältnis zur architektonischen Struktur stehen dabei im Fokus der Betrachtung.

Wie sich das Ornament im Hinblick auf äußere Parameter – namentlich die posturbane Strukturierung und die zunehmende Medialisierung unserer Lebensverhältnisse – konstituiert, wird auf einer Metaebene herauszuarbeiten sein. Ins Zentrum des Erkenntnisinteresses werden folglich nicht mögliche stilistische Analogien gerückt, sondern Übereinstimmungen im Prozess der Formfindung.

28 Vgl.: Fitz 2005b, S.20.

29 Vgl.: Loos, Adolf: *Ornament und Verbrechen* (1908). In: Ders.: Ornament und Verbrechen. Ausgewählte Schriften. Die Originaltexte. Hg. von Adolf Opel. Wien: Georg Prachner Verl., 2000. S.192-202.

4 Überblick und Vorgehensweise

Die schriftliche Auseinandersetzung mit dem Thema der vorliegenden Arbeit ist – umrahmt von der *Einleitung* und den *Schlussbemerkungen* – in zwei große Abschnitte gegliedert. Ihre inhaltlichen Schwerpunkte sollen im Folgenden kurz präsentiert werden, um so einen Überblick über den Aufbau des Textes zu gegeben und die wissenschaftliche Vorgehensweise zu veranschaulichen.

Das Kapitel II *Theoretische Überlegungen und historische Kontextualisierung* dient dazu die Grundlagen zu schaffen, die die Analyse der Architekturprojekte SPLITTERWERKs leiten sollen. Dazu wird zunächst der amerikanische Architekt und Denker Louis Henri Sullivan vorgestellt und die wesentlichen Aspekte seiner Architekturtheorie herausgearbeitet sowie der sozial- und geistesgeschichtliche Kontext beleuchtet, aus dem sie gewachsen sind. Seine Auffassung von *Funktion* und *Ornament* sind dabei die zentralen Gegenstände, die hinterfragt werden müssen. Anschließend soll der Begriff Ornament im Hinblick auf Architektur greifbar gemacht werden. Hier wird definiert, in welcher Form das Ornament als architektonisches Gestaltungsmittel in dieser Arbeit produktiv gemacht werden soll. Notwendig ist auch eine Abgrenzung zum Terminus Muster, über dessen ambivalente Bedeutung auch der Konnex zum Titel DENK│MUSTER hergestellt wird. Als Überleitung zum letzten Teil des zweiten Kapitels soll mit einem fragmentarischen Abriss der Geschichte der Architekturtheorie die sich wandelnde Ornamentauffassung nachgezeichnet werden, die schließlich zur Verbannung des Ornaments in der Moderne geführt hat. Abschließend wird einerseits auf internationaler Ebene – indem exemplarisch Positionen der jüngsten Architekturgeschichte aufgezeigt werden, die das Ornament als Gestaltungsmittel wieder aufgreifen – und andererseits auf regionaler Ebene – durch eine Reflexion der Tendenzen zeitgenössischer Architektur in Graz und der Steiermark – der kontemporäre Kontext umrissen, in welchen die Architekturprojekte SPLITTERWERKs eingebettet sind.

Ausgehend von diesen Überlegungen widmet sich das Kapitel III *Bau-Kunst in posturbanen Lebensräumen: SPLITTERWERKs Architekturprojekte* einer kunsthistorisch begründeten Auseinandersetzung mit der architektonischen Arbeit des

Grazer KünstlerInnenkollektivs. Neben der Formanalyse und der strukturanalytischen Betrachtung der Bauwerke und baukünstlerischen Konzepte sollen dabei vor allem rezeptionsästhetische Gesichtspunkte berücksichtigt werden. Die realisierten Projekte *Red Treefrog* (1997), *Black Treefrog* (2004) und *Frog Queen* (2007) sowie das von SPLITTERWERK entwickelte Entwurfsinstrument des *Agglomerators* (seit 2004) und der noch im Entwurfsstadium verharrende *Maple-Leaf-Tower* (seit 2009) bilden im Wesentlichen den Werkkomplex für die Untersuchung, der jedoch teilweise um Verweise auf weitere Arbeiten ergänzt wird. Anhand dieser Auswahl soll dem Stellenwert des Ornaments im Progress der Formfindungspraxis des Labels SPLITTERWERK nachgegangen werden.

Im Kapitel *Schlussbemerkungen* wird abgesehen von einer zusammenfassenden Darstellung der wichtigsten Erkenntnisse auch einem Forschungsausblick Platz eingeräumt, in dem mögliche Anschlusspunkte aufgezeigt werden, die im Rahmen dieser Arbeit nicht bearbeitet werden konnten.

Der *Anhang* enthält unter anderem ein umfassendes Literaturverzeichnis sowie das für die Analyse bzw. zur Illustration der wissenschaftlichen Argumentation notwendige Bildmaterial.

II THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN UND HISTORISCHE KONTEXTUALISIERUNG

Ausgehend von den einleitenden Überlegungen zum Thema werden in diesem Kapitel jene architekturtheoretischen Ideen und architekturgeschichtlichen Entwicklungen aufgezeigt, auf denen das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit aufbaut. Nach einer Auseinandersetzung mit der Architekturauffassung Louis Henri Sullivans soll versucht werden, das Phänomen des Ornaments fassbar zu machen und sein im Laufe der Zeit verändertes Verhältnis zur architektonischen Struktur nachzuzeichnen. Abschließend soll der architekturhistorische Kontext umrissen werden, in welchen die baukünstlerischen Konzepte des Labels SPLITTERWERK zu situieren sind.

Ziel ist es, die Prämissen herauszuarbeiten, die die Analyse der ausgewählten Architekturprojekte des Grazer KünstlerInnenkollektivs SPLITTERWERK leiten werden.

1 Louis Henri Sullivan – Architekt und Denker

Auch wenn Louis Henri[30] Sullivan (Abb.II.1) im Kanon der Architekturgeschichte durchaus als einer der wichtigsten Repräsentanten der *Chicago School of Architecture*[31] eingeordnet werden darf, lässt sich seine Bedeutung für die weitere Entwicklung der Baukunst nicht allein über sein architektonisches Werk erfassen. Es greift zu kurz, ihn als Bauingenieur im Kontext der Chicagoer Ingenieurs-

30 Anm.: In der Literatur ist auch die Variante „Henry“ häufig anzutreffen, in dieser Arbeit wird jedoch die Schreibweise aus Sullivans Autobiographie übernommen: Vgl.: Sullivan, Louis H.: The autobiography of an idea (1924). New York: Dover Publ., 2009. Z.B. S.37.

31 Anm.: Mit der so genannten *Chicago School of Architecture* etabliert sich im urbanen Nordamerika des späten 19. Jahrhunderts eine Bauästhetik, die aus der Verwendung der Stahlskelettbauweise bei der Errichtung von Hochhäusern (*skyscraper*) resultiert. Zu den wichtigsten Vertretern dieser Architekturströmung zählen neben Louis H. Sullivan und seinem Büropartner Dankmar Adler (1844-1900) unter anderem William Le Baron Jenney (1832-1907), Henry Hobson Richardson (1838-86), Daniel Hudson Burnham (1846- 1912) und John Wellborn Root (1850-1891), sowie William Holabird (1854-1923). Vgl. dazu: Kruft, Hanno-Walter: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. (Studienausgabe). München: C.H. Beck, 2004. S.409-418.

Ästhetik einzustufen, da er seiner Leidenschaft für die Architektur auch mittels theoretischer Abhandlungen Ausdruck verliehen hat, deren philosophischer und poetischer Anspruch miteinbezogen werden muss, um der Substanz seiner Ideen gerecht zu werden. Sullivan war darüber hinaus ein sehr talentierter Zeichner, also ein Künstler im klassischen Sinn – aber andererseits auch ein Avantgardist und Visionär, dessen Ambitionen darauf hinzielten, einen typisch (US-) amerikanischen Architekturstil, einen *american style*, zu begründen.[32]

1.1 Biographischer Abriss

Am 3. September 1856 wurde Louis Henri Sullivan in Boston, Massachusetts, geboren. Viele Sommer seiner Kindheit verbrachte er auf der großelterlichen Farm im ländlichen South Reading,[33] wo er laut seiner Autobiographie die Liebe zur Natur entdeckte.[34] Seine architektonische Laufbahn begann im Jahr 1872, als er nach bestandener Aufnahmeprüfung zum Architekturstudium am *Massachusetts Institute of Technology* (MIT) zugelassen wurde, welches er jedoch bereits nach einem Jahr abbrach. Das Ausbildungssystem dort erschien ihm zu starr und die Inhalte, die vermittelt wurden, waren für ihn nur ein blasser Abklatsch der Methoden der *École des Beaux-Arts*. Er verließ das MIT mit dem Ziel diese frustrierenden Erfahrungen, die er später als „cemetery of orders and of styles“[35] beschrieb, an der Pariser École, dem Zentrum der klassischen Architekturtheorie, zu überwinden.[36]

Seine Reise im Sommer 1873 führte ihn zuerst nach Philadelphia, wo er eine Stelle als technischer Zeichner im Architekturbüro *Furness & Hewitt* annahm. Die Bewunderung für Frank Heyling Furness (1839-1912), respektive für die pittoresken Designs seiner Gebäude mit ihren floral-dekorativen Elementen (Abb.II.2), sollte nicht ohne Einfluss auf Sullivans spätere architektonische

32 Vgl.: Kastorff-Viehmann, Renate: Meilensteine der Architektur. Baugeschichte nach Personen, Bauten und Epochen. Stuttgart: Alfred Kröner, 2010. S.310.

33 Vgl.: Sullivan 2009 (1924). S.9.

34 Vgl.: Ebenda, z.B. S.38-41.

35 Ebenda, S.189.

36 Vgl.: Frei, Hans: Louis Henry Sullivan. Zürich (u.a.): Artemis, 1992. S.11-12.

Entwürfe bleiben.[37] Da Furness' Vater ein enger Freund des Philosophen Ralph Waldo Emerson war, kam Sullivan dort auch erstmals in Kontakt mit dessen Gedankengut. Emerson, ein Vertreter des amerikanischen Transzendentalismus, zeichnet sich für die Ausbildung einer „auf die Architektur anwendbare[n] organisch-funktionalistische[n] Naturästhetik"[38] verantwortlich, welche als essentielle Bezugsquelle für Sullivans Architekturauffassung zu betrachten ist.

Im Herbst 1873 übersiedelte Louis H. Sullivan nach Chicago und wurde Mitarbeiter im Büro des Bauingenieurs William Le Baron Jenney, einer der wichtigsten Persönlichkeiten der *Chicago School*.[39] Dort traf er auf den Architekten John Edelmann, mit dem er fortan in Kontakt blieb, um architekturtheoretische Probleme zu diskutieren und dem er auch die entscheidende Inspiration für die Entwicklung seines *form follows function*-Prinzips zuschrieb.[40]

Erst im Sommer 1874 gelangte er schließlich nach Paris und inskribierte an der *École des Beaux-Arts*, der damals weltweit führenden Ausbildungsstätte für Architektur.[41] Praktische Erfahrungen sammelte er während dieser Zeit im *atlier libre* von Émile Vaudremer, einem Anhänger der Ideen Eugène Emmanuel Viollet-le-Ducs.[42] Schon bald jedoch verließ Sullivan Frankreich um durch Italien zu reisen und beschloss im Frühjahr darauf seine akademische Ausbildung endgültig aufzugeben und in die Vereinigten Staaten zurückzukehren.[43]

Wieder in Chicago, war der kaum 19-jährige Louis H. Sullivan anfangs für verschiedene Architekten tätig. Die drittgrößte Stadt der USA bot nach dem verheerenden Brand von 1871 einen fruchtbaren Boden für die aufstrebende Architektengeneration der *Chicago School*. Um den vorhandenen Bauplatz optimal

37 Vgl.: O'Gorman, James F.: Three American architects. Richardson, Sullivan, and Wright, 1865-1915. Chicago (u.a.): The University of Chicago Press, 1991. S.70-72.

38 Kruft 2004, S.400.

39 Vgl.: Frei 1992. S.14-15.

40 Vgl.: Sullivan 2009 (1924). S.207.

41 Vgl.: Frei 1992. S.15.

42 Anm.: Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) kann insofern als Vorreiter der *form follows function*-Bewegung gesehen werden, als seine architekturtheoretischen Forderungen dahin zielen, die Form als Ergebnis der Funktion aufzufassen – wobei sein Funktionsbegriff nicht nur technisch-konstruktive, sondern auch soziale und historische Parameter miteinbezieht. Vgl.: Kruft 2004, S.321-326, insbesondere S.325.

43 Vgl.: Frei 1992, S.17.

zu nutzen, standen dabei Hochhäuser aus feuersicheren Stahlskelett-konstruktionen im Zentrum der zu bewältigenden Bauaufgaben.[44] 1879 begann Sullivan im Ingenieurbüro von Dankmar Adler zu arbeiten und stieg schon bald zum Partner des Unternehmens auf.[45] Durch das produktive Zusammenspiel von Adlers geschäftlichen und technischen Fähigkeiten mit Sullivans künstlerisch-kreativem Talent schafften es die beiden, sich innerhalb des Baubooms in Chicago einen Namen zu machen. Bis in die Mitte der 1880er Jahre blieb das Architektenduo stilistisch dem damals in der amerikanischen Architektur vorherrschenden Eklektizismus verhaftet. Der tatsächliche Durchbruch gelang schließlich mit dem prestigeträchtigen Auftrag zur Errichtung des *Auditorium Building* (Abb.II.3 & Abb.II.4) ab 1886, welches auf den ersten Blick in seiner streng axialen Gliederung der Optik des gängigen Chicagoer Hochhausbaus entspricht. Doch die Überhöhung des kompakten, mehrgeschossigen Baukörpers durch den Turm, in dessen oberste Geschosse das neue Quartier von *Adler & Sullivan* eingerichtet wurde, stellt das *Auditorium Building* formal auch in die Tradition spätmittelalterlicher, italienischer Rathäuser.[46] In dieser Phase war bereits der damals 20-jährige Frank Lloyd Wright (1867-1959) für *Adler & Sullivan* tätig, der dank seines Talents schnell zu Sullivans direktem Assistenten für die Entwurfsarbeit aufstieg.[47] Louis H. Sullivan hat mit seiner naturbezogenen Architekturauffassung Wrights Konzeption der *Organischen Architektur* wesentlich beeinflusst.[48]

Zu weiteren wichtigen Aufträgen des Architekturbüros zählen unter anderem das *Wainwright Building* (Abb.II.5 & Abb.II.6) in St. Louis (1890-92), das exotische *Transportation Building* (Abb.II.7 & Abb.II.8) für die Weltausstellung (*Chicago World's Fair)* 1893 oder etwa das *Guaranty Building* (Abb.II.9 & Abb.II.10) in Buffalo (1894-96), welches eines der letzten gemeinsam verwirklichten Projekte

44 Vgl.: Kastorff-Viehmann 2010, S.310.

45 Anm.: Sullivan wird 1881 Partner bei *Dankmar Alder & Company* und 1883 schließlich gleichberechtigter Partner des Architekturbüros *Adler & Sullivan*. Vgl.: Frei 1992, S.165.

46 Vgl.: Kastorff-Viehmann 2010, S.312.

47 Vgl.: Manieri Elia, Mario: Louis Henry Sullivan. New York: Princton Architectural Press, 1996. S.46.

48 Vgl.: Kruft 2004. S.497-498. Anm.: Frank Lloyd Wrights Konzept der „organischen Architektur" beruht auf der Einheit von Form und Funktion, ist also eine Weiterführung von Sullivans Gedanke, dass die Form der Funktion folgt.

von *Adler & Sullivan* war.[49] Ohne hier näher auf diese Bauwerke einzugehen, zeigen die Abbildungen doch deutlich, dass das charakteristische Erscheinungsbild jedes einzelnen wesentlich durch den gezielten Einsatz von Bauornamentik mitbestimmt wird.

In die Zeit der Partnerschaft mit Dankmar Adler von 1883 bis 1895 fielen Sullivans aufsehenerregendste Erfolge als Architekt. Sein bedeutendster selbstständiger Auftrag nach Auflösung der Kooperation war wohl der *Carson, Pirie, Scott & Company Store* (Abb.II.11 & Abb.II.12) von 1898-99. In seinen späten Jahren verwirklichte er nur noch kleinere Bauten und entwarf etwa einige Banken für diverse Städte im mittleren Westen – darunter die *Merchants National Bank* (Abb.II.13) in Grinnell, Iowa.[50] Zu den finanziellen Problemen, die sich aus der sinkenden Zahl an Bauaufträgen ergaben, kamen auch persönliche: Sullivans bereits 1899 geschlossene Ehe, mit der um 20 Jahre jüngeren Kalifornierin Margaret Azona Hattabaugh hielt den schwierigen Verhältnissen dieser Lebensphase nicht stand.[51]

Am 14. April 1924 stirbt Louis Henri Sullivan verarmt in Chicago[52] – seine Ideen sollten jedoch nicht in Vergessenheit geraten. Sullivans dekorative Designs übten Einfluss auf die amerikanische Architekturszene des auslaufenden 19. Jahrhunderts, insbesondere in Chicago.[53] Neben seinen ehemaligen Angestellten[54] schöpften auch weniger bekannte Architekten aus Sullivans von der Natur inspiriertem Formenvokabular und etablierten eine von Ornamenten geprägte und doch funktionalistisch begründete Ästhetik, für die sich in der Literatur der Begriff *Sullivanesque* durchgesetzt hat.[55]

---

49 Anm.: Ausführliche Werkverzeichnisse finden sich u.a. bei: Manieri Elia 1996, S.178-179. Oder bei: Frei 1992, S.168-172. Sowie bei: Twombly, Robert C.: Louis Sullivan. His life and work. Chicago (u.a.): Univ. of Chicago Press, 1987. S.445-459.

50 Vgl.: O'Gormann 1991, S.111.

51 Vgl.: Frei 1992, S.37. Anm.: Trennung 1909, Scheidung 1916 od.1917; Vgl.: Ebenda, S.167.

52 Vgl.: Frei 1992, S.42.

53 Vgl. dazu: Schmitt, Ronald E.: Sullivanesque. Urban Architecture and Ornamentation. Urbana (u.a.): University of Illinois Press, 2002.

54 Anm.: Abgesehen vom schon erwähnten Frank Lloyd Wright z.B. auch George Grant Elmslie (1869-1952), der zwischen 1889 und 1909 für Sullivan tätig war, oder William Gray Purcell (1880-1965), der im Jahr 1903 für einige Monate bei Sullivan beschäftigt war. Vgl. Ebenda, S.101.

55 Vgl.: Ebenda, S.1.

Auch Sullivans Gedankengut ist dank seiner umfangreichen, schriftlichen Äußerungen aus erster Hand erhalten. So hinterlässt er eine kurz vor seinem Tod (in der dritten Person) verfasste Autobiographie mit dem Titel *The autobiography of an idea*, in der er ein romantisch verklärtes Bild seines architektonischen Werdegangs zeichnet[56] sowie zahlreiche Texte zu unterschiedlichen Fragen der Architektur, deren wesentlichste Inhalte im Folgenden beleuchtet werden sollen.

1.2 Auf der Suche nach einem american style: Sullivans Architekturauffassung

Sullivans umfassendes architekturtheoretisches Schaffen wurde oft einfach auf die von ihm geäußerte Formel *form follows function* reduziert – meist auch noch missverstanden und falsch interpretiert.[57] Lauren Weingarden weist darauf hin, dass sein Aufsatz *The Tall Office Building Artistically Considered*, in dem er diesen Gedanken zum ersten Mal aufbringt, von modernistischen KritikerInnen gerne als Sullivans definitives Bekenntnis zu einer funktionalistischen Theorie gedeutet wird, indem sie einfach den zweiten Teil ignorieren, wo Sullivan sich den ästhetisch-philosophischen Aspekten seiner Architekturauffassung widmet.[58]

In dem essayistischen Werk *Sullivan's City*, hebt der Autor David Van Zanten hervor, dass Sullivans Ideen weder komplex noch neu sind[59] und arbeitet die zentralen Grundgedanken heraus, die seine Schriften bestimmen: zuerst die Verankerung der Baukunst in den gegenwärtigen Lebensumständen, denn ein

56 Vgl.: Sullivan 2009 (1924).

57 Anm.: So wurde in Zusammenhang mit der Metapher *form follows function* Sullivans Aufruf zu einem temporären Verzicht auf Ornamentik in der Architektur (siehe Eingangszitat in Kapitel 1.2.2), der auf seinem Gedanken basiert, dass Ornamente nicht willkürlich auf die architektonische Struktur appliziert werden sollten, allzu wörtlich genommen ohne dabei Sullivans von Ornamenten geprägten Architekturstil zu berücksichtigen. Oder seine ornamentale Entwurfspraxis und seine Architekturtheorie werden als Paradoxon betrachtet: Hans Frei etwa verweist noch 1992 in seiner Sullivan-Monographie auf die „Ungereimtheit", auf die man trifft, „(…) wenn man Sullivans berühmtes Diktum ‹‹form follows function›› auf die von ihm errichteten Bauten bezieht. Die mit Ornamenten überladenen Fassaden scheinen aufzuzeigen, daß [sic!] ihr Entwerfer noch nicht begriffen hat, was er so brillant in Worte fassen konnte." Frei 1992, S.9.

58 Vgl.: Weingarden, Lauren S.: Louis H. Sullivan and a 19th-century poetics of naturalized architecture. Farnham (u.a.): Ashgate, 2009. S.2.

59 Anm.: Van Zanten bezieht sich hier auf die Ausführungen von Paul Sherman. Vgl.dazu: Sherman, Paul: Louis Sullivan: An Architect of American Thought. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1962.

Gebäude entspringt der Freiheit menschlichen Denkens und ist so an den Fortschritt und nicht an traditionelle Formen oder stilistische Vorgaben der Vergangenheit gebunden; die Voraussetzung dafür ist die Veränderung der gesellschaftlichen Strukturen Amerikas von einer feudalen Klassengesellschaft zu einer egalitären Demokratie, in der für Sullivan das Vorstellungsvermögen bzw. die erfinderische Kraft der Menschen ausschlaggebend für politische und kulturelle Entwicklungen sein muss; demzufolge kann sich die Beschreibung einer neuen Architektur nur auf die Vorgehensweise beschränken und nicht auf einzelne Details, denn ihr Erscheinungsbild wird so variationsreich sein, wie die Situationen und die Kreativität der Personen aus denen sie hervorgeht.[60]

Komplexität – im Sinne von Vielschichtigkeit – mag Sullivans Ideen aber deshalb anhaften, weil sie von zeitgenössischen Entwicklungen aus unterschiedlichen geistigen Feldern geprägt sind. Seine Architekturauffassung basiert auf einem Konglomerat an Einflüssen aus aktuellen ästhetischen sowie politischen Diskursen, aus der modernen Poesie und unterschiedlichen Richtungen der Philosophie. So überträgt Louis H. Sullivan etwa die kulturkritischen Überlegungen des Dichters Walt Whitman auf die Architektur: Analog zu Whitman, der sich damit beschäftigt, wie sich (s)eine Dichtkunst, die unter zukunftsweisenden politischen, sozialen und kulturellen Bedingungen entsteht, von jener der Vergangenheit zu unterscheiden hat, sucht Sullivan nach einer autonomen amerikanischen Bauästhetik, die der modernen demokratischen Gesellschaft entspricht.[61] Dieser zeitgemäße *american style* konnte seinem Kunstverständnis nach nur in der Natur begründet liegen, auf die er immer wieder zurückgreift: sowohl formal bei der Entwicklung seiner Ornamente als auch metaphorisch bei der Formulierung seiner theoretischen Äußerungen zur Architektur. Damit stellt er sich in die Tradition einer transzendentalistischen Naturästhetik, die auf den Philosophen Ralph Waldo Emerson (1803-1882) und

60 Vgl.: Van Zanten, David: Sullivan's City. The Meaning of Ornament for Louis Sullivan. New York (u.a.): W.W. Norton & Company, 2000. S.7.

61 Vgl.: Murphy, Kevin: *Walt Whitman and Louis Sullivan: The Aesthetics of Egalitarianism*. Walt Whitman Quarterly Review 6 (Summer 1988). S.1-15, hier S.2.

auf den Bildhauer Horatio Greenough (1805-1852) zurückgeht.[62] Von wesentlicher Bedeutung für die Ausbildung von Sullivans persönlichem Architekturbegriff sind darüber hinaus auch die naturbezogene Ornamenttheorie des britischen Kunsthistorikers John Ruskin (1819-1900)[63] oder die Faszination für die Persönlichkeit und Kreativität seines kurzzeitigen Arbeitgebers Frank Furness und die Begeisterung für die vegetabilen Motive aus dessen Formenvokabular.[64]

Trotz des – wohl auf die Bewunderung für Walt Whitman zurückzuführenden – Prosastils seiner Texte, die größtenteils in einer sehr poetischen und gezierten Sprache verfasst sind, entwickelt Louis Henri Sullivan darin eine durchaus konkrete Architekturtheorie und setzt sich mit aktuellen architektonischen Problemstellungen auseinander, wie zum Beispiel der, durch den technischen Fortschritt ermöglichten, neuartigen Bauaufgabe des Hochhauses[65] und im Besonderen der des großen Bürogebäudes.[66]

1.2.1 Form follows function – Die Gestalt des großen Bürogebäudes als logische Konsequenz seiner Funktionen

Dem 1896 erstmals veröffentlichten Text *The Tall Office Building Artistically Considered* liegt Sullivans Anliegen zu Grunde, einen Prototyp für die damals wichtigste architektonische Herausforderung – das große moderne Bürogebäude – zu entwickeln. Sein Ziel war es, ein Format zu finden, das für sich spricht –also Aufschluss über die sein Wesen charakterisierenden Funktionen gibt.[67]

62 Vgl.: Kruft 2004, S.400. Anm.: zum Einfluss Emersons auf Sullivan: Vgl.: Weingarden 2009, insbesondere das Kapitel „The Romantic Context and Emerson's Poetic Project for an American Art", S.17-38.

63 Vgl.: Kruft 2004, S.383. Anm.: zum Einfluss Ruskins auf Sullivan: Vgl.: Weingarden 2009, insbesondere das Kapitel „John Ruskin: The Picturesque Discourse and the Language of Architectural Naturalism", S.39-70.

64 Vgl.: Van Zanten 2000, S.22.

65 Anm.: Sullivan veröffentlichte dazu 1891 einen weniger bekannten Aufsatz („The High-Building Question") in dem er das Konzept von Setback-Hochhäusern entwickelt, das erst ab 1916 in den Bauvorschriften der amerikanischen Großstädte zum Tragen kommt. Vgl.: Kruft 2004, S.412.

66 Vgl.: Murphy 1988, S.1.

67 Anm.: „All things in nature have a shape, that is to say, a form, an outward semblance, that tells us what they are, that distinguishes them from ourselves and from each other." Sullivan 1979 (1896), S.207.

Er kommt bei seinen Überlegungen zu dem Grundsatz, dass die Form immer der Funktion zu folgen habe – was so viel heißt wie, dass die Funktion(en) eines Gebäudes in dessen Form zum Ausdruck gebracht werden müsse(n) oder anders, dass sich die ideale Gestalt immer ganz logisch aus der vorbestimmten Funktion ergibt – was er im übertragenen Sinne aus der Natur ableitet:

> *Whether it be the sweeping eagle in his flight or the open apple-blossom, the toiling work-horse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, form ever follows function, and this is law. Where function does not change form does not change.*[68]

Für den Entwurf eines großen Bürogebäudes ergibt sich in diesem Sinne eine formale und strukturelle 3-Teilung – wie bei einer klassischen Säule: Basis, Schaft und Kapitell[69] – die allerdings einem einheitlichen Gesamtkonzept untergeordnet sein muss. Die funktional unterschiedlichen Teilbereiche des Bauwerks sind sowohl an der Fassade, als auch an der Grundriss-Organisation der verschiedenen Stockwerke (Abb.II.14) ablesbar: Das Erdgeschoss mit dem Eingangsbereich muss repräsentativ und einladend sein, sein Grundriss zeichnet sich also durch Weitläufigkeit aus – ähnlich auch das mittels einer Treppe erschlossene 1. Obergeschoss. Darüber reiht sich dann eine variable Anzahl von gleich strukturierten Etagen mit Büroräumen – da sich die Funktion nicht ändert, ändert sich hier auch die Form nicht. Als oberer Abschluss ist noch ein Geschoss aufgesetzt, das gebäudetechnische Anlagen beherbergt.[70] Das äußere Erscheinungsbild eines Gebäudes resultiert demnach für Sullivan ganz logisch aus der Summe an Anforderungen, die die jeweiligen Gebäudeteile zu erfüllen haben. Dieses Konzept, das Sullivan in *The Tall Office Building Artistically Considered*

68 Sullivan 1979 (1896), S.208.

69 Vgl.: Ebenda, S.206.

70 Anm.: Eigentlich sind es 5 funktionale Bereiche aus denen sich das große Bürogebäude laut Sullivan zusammensetzt: 1. der Keller für gebäudetechnische Notwendigkeiten, 2. das Erdgeschoss, das Platz für Geschäfte, Banken etc. bietet, 3. das über eine Stiege erschlossene, offen angelegte erste Obergeschoss, 4. darüber unbestimmte Menge an Bürogeschossen, die er mit Bienenwaben vergleicht und 5. eine abschließende Etage als funktionale Ergänzung zum Keller. Die optische 3-Teilung beruht darauf, dass der Keller für die Gebäudeform (Fassade) keine Bedeutung hat und das Erdgeschoss mit dem ersten Obergeschoss aufgrund desselben Repräsentationsanspruchs zusammengefasst wird. Vgl.: Ebenda, S.203.

theoretisch aufschlüsselt, war zuvor von *Adler & Sullivan* bereits in einigen Bauwerken verwirklicht worden, so etwa im *Wainwright Building* (Vgl. Abb.II.5) oder im *Guaranty Building* (Vgl. Abb.II.9).

Der Funktionsbegriff ist zwar sicher zentral in Sullivans Architekturtheorie, seine Auffassung davon ist allerdings keine rein technologisch-zweckorientierte – auch natürliche, soziale und geistige Faktoren machen seiner Ansicht nach die Funktionen aus, die für die Organisation und Form eines Gebäudes ausschlaggebend sein müssen.[71] Daher spielt auch die Wirkung des Bauwerks auf seine BetrachterInnen eine wichtige Rolle und der Architekt oder die Architektin muss folglich deren emotionale Bedürfnisse und ästhetische Ansprüche beim Entwurf mit einbeziehen.[72] In engem Zusammenhang damit steht auch ein weiteres architekturtheoretisches Feld, mit dem Sullivan sich zeitlebens beschäftigte: Das Verhältnis zwischen Architektur und Ornament.

1.2.2 Der Stellenwert des Ornaments in Sullivans Architekturauffassung

> *I take it as self-evident that a building, quite devoid of ornament, may convey a noble and dignified sentiment by virtue of mass and proportion. It is not evident to me that ornament can intrinsically heighten these elemental qualities. Why then should we use ornament? (…) If I answer the question in entire candor, I should say that it would be greatly for our aesthetic good if we should refrain entirely from the use of ornament for a period of years, in order that our thought might concentrate acutely upon the production of buildings well formed and comely in the nude.*[73]

Sullivan fordert in seinem Text *Ornament in architecture* zunächst ganz radikal den Verzicht auf jegliche Ornamentik um sich auf das Wesentliche der Architektur – die Schönheit der reinen Form – rückbesinnen zu können. Dieser Ansatz wird

71 Vgl.: Kruft 2004, S.411.

72 Anm.: Dieser Aspekt der Orientierung an den RezipientInnen verbindet Sullivan ebenfalls mit den visionären Ideen Walt Whitmans, die dieser eben in seiner Poesie zu verwirklichen sucht. Vgl.: Murphy 1988, S.8.

73 Sullivan, Louis H.: *Ornament in Architecture* (1892). In: Ders.: Kindergarten chats and other writings. New York: Dover Publications, 1979. S.187-190, hier S.187.

später in Europa aufgegriffen und teilweise – z.B. in Adolf Loos' Manifest *Ornament und Verbrechen*[74] – ins Extreme getrieben, was zu der Verbannung des Ornaments aus der Kunst der Moderne geführt hat. Dies entspricht jedoch nicht der Intention Louis Henri Sullivans, was er auch in seinem Aufsatz klar formuliert. So stellt er sich zwar gegen den willkürlichen Einsatz von Ornamenten bei der Gestaltung von Bauwerken, sie sollten seiner Meinung nach dennoch etwas durchaus Wünschenswertes in der Architektur bleiben und hätten auch eine wichtige Funktion zu erfüllen – nämlich die Begeisterung für das Gebäude zu wecken. Das Ornament, so Sullivan, dürfe aber eben nicht einfach wie eine Verzierung auf Bauten appliziert werden, sondern müsse harmonisch in das Ganze eingefügt werden, sodass die Architektur ihrer Individualität beraubt wäre, wenn es fehlt.[75]

Diese Ansicht teilt auch John Wellborn Root, der entwerfende Partner von *Burnham & Root*, denn natürlich war Sullivan nicht der einzige Vertreter der *Chicago School*, der sich theoretisch mit dem Thema Bauornamentik auseinandersetzte. Root propagiert jedoch eindeutig die Unterordnung des Ornaments gegenüber der Gebäudekonstruktion.[76] Sullivan dagegen kritisiert diese Ebene der Problematisierung des architektonischen Ornaments grundsätzlich und bedient sich dabei wiederum einer Metapher aus der Natur: So würde seiner Meinung nach nie hinterfragt, ob ein Ast oder ein Blatt wesentlicher an einem Baum ist.[77] Demnach müssen auch bei einem Bauwerk der konstruktive und der dekorative Part gleichberechtigt behandelt werden. Wichtig dabei ist, dass die Form des Ornaments auch in Übereinstimmung mit dem Wesen (also allen Funktionen) des Gebäudes steht, also seinen „Geist" zum Ausdruck bringt und somit nicht beliebig durch etwas anderes ersetzt werden kann.[78]

74 Loos, Adolf: *Ornament und Verbrechen* (1908). In: Ders.: Ornament und Verbrechen. Ausgewählte Schriften. Die Originaltexte. Hg. von Adolf Opel. Wien: Georg Prachner Verl., 2000. S.192-202.

75 Vgl.: Sullivan 1979 (1892), S.188.

76 Vgl.: Kruft 2004, S.414-415.

77 Vgl.: Frei 1992, S.26. (Zitiert nach: Sullivan, Louis H.: *What is the Just Subordination, in Architectural Design, of Details to Mass?* (1887). In: Twombly, Robert: Louis Sullivan – The Public Papers. Chicago (u.a.): The University of Chicago Press, 1988. S.29-35.)

78 Vgl.: Sullivan 1979 (1892), S.189.

Sullivans in der Natur begründetes Kunstverständnis äußert sich auch in seiner Formensprache: Die Entwürfe seiner Ornamentik sind geprägt von vegetabilen und floralen Formen, die in den architektonischen Ausführungen aber mit den konstruktiv notwendigen Elementen zu einem unzertrennlichen Ganzen verschmelzen (Vgl. z.B. Abb.II.10) und so dem Gebäude seine Individualität verleihen. In der Literatur wird oft auf die zunehmende Verselbstständigung der Ornamente bzw. ihre Ablösung von den funktional-konstruktiven Teilen des Baugefüges in Sullivans Spätwerk hingewiesen.[79] Hier steht die Individualisierung im Vordergrund. Am Beispiel der *Merchants' National Bank* (Abb.II.13) in Iowa wird deutlich, dass das Bauwerk, dessen Disposition sich aus zwei einfachen, bausteinartigen Quadern zusammensetzt, ohne das charakteristische, monumentale Ornament an der Eingangsfront dem Wesen einer Bank nicht gerecht werden würde. Die Ornamentik bringt die Idee des Baus zum Ausdruck, die metaphorisch als Schatzkiste oder Schmuckkästchen beschrieben werden könnte.

1.3 Fazit

> *Gute Architektur muss ihrer Funktion entsprechen, sie in ihrer Erscheinungsform ausdrücken, sowohl im Ganzen als auch im Detail.*[80]

An erster Stelle für Louis Henri Sullivans Formfindungsprozess steht der Anspruch, eine Bauauffassung zu etablieren, die einen adäquaten Ausdruck der zeitgenössischen soziokulturellen Entwicklungen – natürlich auch unter Berücksichtigung des technischen Fortschritts[81] – darstellt.

Die veränderten zivilisatorischen Verhältnisse des ausgehenden 19. Jahrhunderts stellen die Architekten vor neue Bauaufgaben, deren Form sich für

79 Vgl. u.a.: Kruft 2004, S.414. Oder: Manieri Elia 1996, S.159. Sowie: Van Zanten 2000, S.13. Anm.: Van Zanten stellt diese These jedoch in Frage und kommt zu dem Schluss, dass Sullivans Einsatz von Ornamentik auch bei den Banken sehr wohl mit seinen theoretischen Äußerungen zu vereinbaren ist. Vgl.: Ebenda, S.113-119.

80 Kruft 2004, S.411.

81 Anm.: Festzuhalten ist, dass es ihm dabei aber nicht um eine Demonstration der technologisch-konstruktiven Möglichkeiten geht.

Sullivan in einer spontanen Logik ganz unmittelbar aus der Summe ihrer Funktionen ableitet. Eine wesentliche Funktion dabei ist es, auch den ästhetischen Bedürfnissen der modernen, demokratischen Gesellschaft gerecht zu werden. Ein gelungenes Bauwerk muss also die Menschen „ansprechen“ und als geeignetes Kommunikationsmittel dafür propagiert Sullivan das Ornament. Dieses muss sowohl mit der Tektonik als auch mit dem Wesen des Gebäudes in Einklang stehen, darf also auf keinen Fall nur als austauschbare Dekoration auf die architektonische Struktur appliziert werden.

Sullivans Ambitionen einen zeitgerechten *american style* zu entwickeln, zielen nicht darauf ab ein bestimmtes Formenvokabular in der Architektur zu etablieren, sondern beziehen sich auf die Ebene der Entwurfsstrategien. Es geht ihm darum, alle Rahmenbedingungen zu analysieren und so eine nicht nur zweckmäßige sondern auch künstlerisch angemessene Gestaltung für das jeweilige Bauwerk zu finden, die auf seine BetrachterInnen ausgerichtet ist.

2 Überlegungen zum Begriff und zur Idee des Ornaments

Ornament und Moderne werden in der Architekturgeschichtsforschung des 20. Jahrhunderts meist als Gegensatzpaar aufgefasst: Während man dem Ornament die Attribute Traditionalität und Geschichtlichkeit zuordnet, wird die Moderne in der Architektur als Synonym für Zukunft und technisch-wissenschaftlichen Fortschritt begriffen.[82] Der retrospektive Charakter des Ornaments rührt von seiner Auffassung als „Ausdruck der Formensprache historischer Stile“[83] her. In der deutschsprachigen Kunsttheorie etablierte der österreichische Kunsthistoriker Alois Riegl dieses Verständnis der Ornamentgeschichte als Stilgeschichte bereits 1893 in seinem Buch

82 Vgl.: Ocón Fernández, María: Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850-1930). Berlin: Reimer, 2004. S.27. Anm.: Ocón Fernández weist darauf hin, dass die Konstruktion dieser Dualismen auf die Selbstdefinition der Moderne, die sich durch die Ablehnung des Ornaments von der Vergangenheit abgrenzt, zurückgeht.

83 Ebenda, S.28.

Stilfragen – Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik.[84] Seine Funktion als Stilträger ist jedoch nur eine Variante, wie das Ornament als Kategorie in der Kunstgeschichte gehandelt werden kann.

Eine universelle Definition des Ornamentbegriffs zu generieren, scheint sich schwierig zu gestalten. Ernst H. Gombrich vertritt in seinem Standardwerk *Ornament und Kunst* überhaupt die Ansicht, ein solcher Versuch wäre aussichtslos.[85] Mit der Rückkehr des Ornaments in zahlreichen Positionen der postmodernen Architektur ist seit den 1970ern auch wieder ein verstärktes kunst- und insbesondere architekturtheoretisches Interesse an dieser Problematik zu verzeichnen.[86] Eine umfassende Darstellung der einzelnen Ansätze der jüngeren Ornamentforschung ist jedoch nicht Ziel der vorliegenden Arbeit und würde zudem ihren Rahmen sprengen.[87] Daher beschränken sich die folgenden Überlegungen darauf, den Ornamentbegriff hinsichtlich seiner beabsichtigten Funktionsbestimmung für den Analyseteil dieser Abhandlung einzugrenzen.

2.1 Das Ornament als architektonisches Gestaltungsmittel – Versuch einer Begriffseingrenzung

Um dem Ornament auf die Spur zu kommen, soll es auf zwei Ebenen operationalisiert werden. Die eine ist eine inhaltliche, auf der das Wort Ornament

84 Vgl.: Riegl, Alois: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin: Siemens, 1893. Vgl. dazu auch: Kroll, Frank-Lothar: Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. Mit einem Geleitwort von Heinrich Lützeler. (= Studien zur Kunstgeschichte 42). Hildesheim (u.a.): Georg Olms Verl., 1987. S.59-65.

85 Vgl.: Gombrich, Ernst H.: Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982. S.1.

86 Anm.: Neben Gombrich 1982 u.a.: Müller, Michael: Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. Oder der zu einem Symposium zusammengestellte Sammelband: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende. Wien: Brandstätter, 1985. (Eine kompakte Zusammenfassung der Inhalte dieser Publikationen findet sich bei: Ocón Fernández 2004, S.96-100.) Darüber hinaus: Gleiter, Jörg H.: Die Rückkehr des Verdrängten. Zur kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne. Weimar: Univ.-Verl. der Bauhaus-Universität, 2002. Sowie auch: Dürfeld, Michael: Das Ornamentale und die architektonische Form. Systemtheoretische Irritation. (= Kultur- und Medientheorie). Bielefeld: transcript, 2008.

87 Anm.: Einige Positionen werden jedoch natürlich in die weitere Argumentation einfließen bzw. diese mittragen.

nach seiner Herkunft sowie nach seiner Bedeutungsdimension als Element der Architektur befragt wird. Die andere betrifft die Struktur und die Erscheinungsform des Ornaments in Bezug auf die Baukunst, wobei hier zwischen historischen und postmodernen Profilen unterschieden werden muss. Unter diesen beiden Perspektiven soll der Begriff im Folgenden eingegrenzt und bestimmt werden.

Etymologisch leitet sich der Begriff Ornament vom lateinischen Wort *ornare* mit der Bedeutung „schmücken“ oder „zieren“ ab, weshalb ihm allgemein die Konnotation eines über die Zweckmäßigkeit und Notwendigkeit hinausgehenden dekorativen Beiwerks anhaftet.[88] Folglich galt das Ornament in der neuzeitlichen Kunstwissenschaft immer als „Zutat“, die nicht autonom existieren konnte sondern an einen Träger gebunden war. Aus diesem Grund ist ihm auch nie der Status einer eigenen Gattung der Bildenden Kunst zugesprochen worden.[89] Um die Bauornamentik in der Architektur zu legitimieren, strebten (und streben) die KunsttheoretikerInnen daher stets danach, ihm einen Sinn zu geben, der über den Zweck eines formalen Mittels zur rein dekorativen Oberflächengestaltung hinausgeht.

An Riegls Determinierung des Ornaments als Motiv, das den Stil einer kunstgeschichtlichen Epoche konserviert, war die Überzeugung geknüpft, dass darin das Selbstverständnis und die Weltanschauung des Kulturkreises, der es hervorbringt, zum Ausdruck kommen.[90] Es war somit „(…) eine Art Spiegelbild der gesellschaftlichen Wirklichkeit (…)“[91] einer bestimmten Zeit und nicht nur überflüssiger Dekor der funktionellen Bestandteile des Baugefüges. Durch den Einsatz von Ornamentik bekommt ein Bauwerk demnach zu seiner bloßen technischen und materiellen Existenz eine zusätzliche, semantische Dimension. Das Ornament fungiert als Zeichen innerhalb der Formensprache eines historischen Baustils, ist aber genauso ein visuelles Kommunikationsmittel, mit dem versucht wird, eine Verbindung zwischen dem Gebäude und den Menschen,

88 Vgl.: Evers, Bernd: *Ornament und Architektur – Das Schöne am Nützlichen* (in weiterer Folge als Evers 2007a zitiert). In: Ders.: Ornament und Architektur – Das Schöne am Nützlichen. (Ausst.-Kat., Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, 28. Sept.-25. Nov. 2007.) Hg. von Ellen Senst. Berlin: Kunstbibliothek, 2007. S.11-67, hier S.14.

89 Kroll 1987, S.8 und S.153.

90 Vgl.: Ebenda, S.147.

91 Ebenda, S.155.

für die es errichtet wird, herzustellen. Auch für Louis Henri Sullivan war es essentiell, ein Bauwerk mit dessen Kontext in Beziehung treten zu lassen. Er fasste Architektur in dieser Hinsicht als Sprache auf – ein Ansatz, den er in seiner Autobiografie bereits in seiner Kindheit verankerte.[92] Das Ornament wurde für ihn zum sprachlichen Zeichen. Zum einen sollte es an der Oberfläche der Architektur ihr Wesen zum Ausdruck bringen und zum anderen war es direkt an die zeitgenössischen RezipientInnen adressiert, da diese sich mit der Ästhetik des Bauwerks identifizieren sollten.

Gerade auf diese historisch verankerte, sprachliche Dimension des Ornaments wird aktuell in jenen architekturwissenschaftlichen Publikationen wieder zurückgegriffen, die der vielfältigen Verwendung von ornamentalem Vokabular in Positionen der postmodernen Baupraxis nachspüren.[93] Während die VerfechterInnen der klassischen Moderne das Ornament als etwas Sinnloses und Überflüssiges betrachteten, wurden in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Stimmen laut, die nun die Ornamentlosigkeit in der Architektur einem Sinnverlust gleichsetzten und eine Resemiotisierung der Baukunst forderten.[94] Jörg Gleiter lokalisiert diesen Wendepunkt in der zeichentheoretischen Neuformulierung der Architekturtheorie im Zuge des *semiotic turn* der 1960er Jahre, wo es im Wesentlichen „(…) um die Wiedergewinnung der Geschichtlichkeit, der kommunikativen Funktion und der Sprachlichkeit der Architektur (…)“[95] ging. Neben dem Fehlen des historischen Gehalts und dem Verlust des erzählerischen Moments geriet auch die totale Ökonomisierung der Architekturproduktion unter Kritik.[96] Auf der Suche nach Methoden zur Rückgewinnung dieser eingebüßten

92 Vgl.: Sullivan 2009 (1924), S.117.

93 Vgl.: Domeisen, Oliver: *Ornament und Freispruch* (in weiterer Folge als Domeisen 2008a zitiert). In: Ders. (Hrsg.): Ornament neu aufgelegt. (Ausst.-Kat., S AM - Schweizerisches Architekturmuseum, Basel, 1. Juni – 21. Sept. 2008.) Basel: Merian, 2008. S.6-10. Oder: Pell 2010, insbesondere der Abschnitt *Die kommunikative Oberfläche*, S.10-11.

94 Vgl.: Gleininger, Andrea: *Neue Patterns? Alte Muster? – Vom Pathos des Ornaments*. In: Dies. und Georg Vrachliotis (Hg.[innen]): Muster. Ornament, Struktur und Verhalten. (= Kontext Architektur). Basel, u.a.: Birkhäuser, 2009. S.13-24, hier S.13.

95 Gleiter Jörg H.: Architekturtheorie heute. (= ArchitekturDenken 1). Bielefeld: transcript, 2008. S.7.

96 Anm.: Zu einer näheren Erläuterung dieser drei Kritikpunkte: Vgl.: Ebenda, S.61-63.

Qualitäten in der Architektur, erlangte das Ornament als baukünstlerisches Gestaltungsmittel wieder große Beachtung.[97]

Trotz seiner semantischen Dimension bleibt das Ornament – ebenfalls im Sinne eines Zeichens – etwas Bildhaftes, das optisch erfasst wird und auf dieser materialistischen Ebene das Erscheinungsbild eines Bauwerks mitbestimmt. In einer der ersten umfangreichen postmodernen Veröffentlichungen zur Ornamentforschung, nämlich Michael Müllers Publikation *Die Verdrängung des Ornaments* aus dem Jahr 1977, erfasst der Autor das Bauornament retrospektiv in seinem Verhältnis zum architektonischen Träger:

> *Die Ornamente akzentuieren die Oberflächenstruktur der Architektur, indem sie den ästhetischen Ausdruckswert, die repräsentativen Funktionen des architektonischen Äußeren, er- bzw. überhöhen.*[98]

Das Ornament verleiht der architektonischen Oberfläche demzufolge einen Mehrwert, indem es sie – schmückend oder auch strukturierend und gliedernd – mitgestaltet. Darüber hinaus beinhaltet der Hinweis auf diese akzentuierende Eigenschaft aber auch eine Bestimmung der Erscheinungsform des Ornaments: Es kann als Einzelform definiert werden, die wahrgenommen wird, weil sie sich als Motiv vom Grund – also von der Architektur, an die sie gebunden ist – abhebt. Müller kommt jedoch zu der Einsicht, dass eine neue Definition des Ornamentbegriffs nach der Moderne erforderlich ist, die sich von einer Wiederbelebung jenes historischen Ornaments klar absetzen sollte.

Unter Einbezug verschiedener Positionen des kontemporären Ornamentdiskurses konstatiert Michael Dürfeld rund 30 Jahre später für das Verhältnis von Ornament und Architektur in der Baukunst der Postmoderne eine „Begriffsverschiebung vom Ornament zum Ornamentalen“. Ihm zu folge geht es

97 Vgl.: Pell 2010, S.10-11. Anm.: Auch Ben Pell vertritt hier die These, wonach die Übernahme von linguistischen Verfahren in die Architekturtheorie neue Möglichkeiten eröffnete, sich mit den semantischen und syntaktischen Aspekten der Architektur, den expressiven Qualitäten ihrer Oberfläche und folglich mit dem sprachlichen Potential des Ornaments auseinanderzusetzen.

98 Müller 1977, S.7. Anm.: Müller eröffnet die Auseinandersetzung mit dem Ornament als Forschungsgegenstand nach der Moderne zu einem Zeitpunkt, zu dem es (zumindest als Einzelmotiv) in der Architektur noch abwesend war und bezieht sich hier daher auf das historische Ornament und seine angestrebte und zum Teil auch verwirklichte Einheit mit der Architektur.

hier nicht mehr darum „das *Ornament* als ein Schmuck- und Verzierungselement", sondern „das *Ornamentale* als eine spezifische Qualität des architektonischen Entwurfsprozesses" aufzufassen.[99] Er unterscheidet dabei drei postmoderne Entwurfsstrategien, in denen das Ornament auf unterschiedliche Weise die konstituierende Rolle für die baukünstlerische Konzeption einnimmt: eine *minimalistische*, eine *poststrukturalistische* und eine *biomorphe*.[100] Aufgrund dieser Vorgehensweise – und nicht zuletzt auch durch die Verwendung von digitalen Technologien als generierende Entwurfsinstrumente – wird der architektonische Entwurfsprozess nun mehr als ein Formfindungs- oder Formbildungsprozess begriffen.

Im biomorphen Formbildungsprozess manifestiert sich das Ornamentale als metaphorischer Übergang zwischen einer geometrisch determinierten zu einer dynamisierten, organischen Form. Die meist sehr spektakulären und computer-generierten Virtuositäten dieser plastisch-skulpturalen Herangehensweise werden bezeichnender Weise mit dem Ausdruck *organischer Blob* (Vgl. z.B. Kunsthaus Graz, Abb.II.30) beschrieben. Dürfeld weist darauf hin, dass sich das Ornamentale bei dieser Entwurfsstrategie „(…) im Interferenzbereich zweier grundlegender Architekturkonzeptionen [befindet]: einmal in einer Konzeption von Architektur als Technik, ein anderes Mal in einer Konzeption von Architektur als Natur."[101]

Die poststrukturalistische Variante bewegt sich im Spannungsfeld zwischen einer technologisch begründeten Architekturauffassung mit ihren tektonisch-konstruktiven Prinzipien und der Virtualisierung der Architekturproduktion. Anhand einer dekonstruktivistischen oder auch kritisch-performativen Vorgehensweise und der Formbildungsmöglichkeiten, die sich durch neue, flexible Baumaterialien in Kombination mit virtuell-generativen Entwurfsverfahren eröffnen, werden traditionelle tektonisch-struktive Konventionen hinterfragt. Die daraus resultierende Gebäudeform erscheint somit als von der Konstruktion abgelöst und wird selbst zum Ornament.

99 Dürfeld 2008, S.15. Anm.: Dürfeld verweist in seiner weiteren Argumentation u.a. auf den Kunsttheoretiker Klaus Hoffmann, der bereits 1970 mit der Konzeption einer *Neuen Ornamentik* die Rehabilitierung des Ornaments ins Auge fasste. Vgl.: Ebenda, S.17.

100 Vgl.: Dürfeld 2008, S.13. Anm.: Zur folgenden Erläuterung dieser drei Strategien: Vgl.: Ebenda, S.13-14.

101 Ebenda, S.14.

In der minimalistischen Entwurfsstrategie ist das Ornament seiner historischen Form als Oberflächenphänomen am nächsten. Im Vordergrund des Gestaltungsinteresses steht hier die Oberfläche des Bauwerks und nicht seine räumliche Form oder sein tektonisches Gefüge: „Die minimalistische Box wird mit einer ornamentalen Hülle überzogen.“[102] Folgt diese Ornamentierung der Oberfläche einer bestimmten Struktur, wird sie zum Muster. Eine Abgrenzung dieser beiden Begrifflichkeiten scheint also notwendig.

Kerstin Kroll kommt in ihrer Dissertation zu folgender Definition des Musters:

> *Ein Muster besteht aus kleinsten zu isolierenden Einheiten, die gemäß der Wiederholungsvorschrift zu einem Ganzen, potentiell Unendlichen zusammengesetzt werden.*[103]

Repetition, Symmetrie, Rhythmus und Dimension sind dabei die strukturellen Elemente, durch die ein Muster bestimmt ist.[104] Das Ornament entspricht innerhalb der obigen Definition der Komponente der kleinsten zu isolierenden Einheit. Erst durch das Prinzip der Wiederholung kann es folglich zum Muster werden. Während das Muster jedoch immer eine trägergebundene, dem Gegenstand oder Material dienende Form ist, kann das Ornament als Motiv auch autonom behandelt werden.[105]

2.1 Ornament und Muster als rhetorische Figuren

In Assoziation an die, im vorigen Abschnitt erläuterte Auffassung des architektonischen Ornaments als sprachliches Zeichen, soll sich im Folgenden den Wörtern Ornament und Muster über ihren Gebrauch als rhetorische Stilmittel – namentlich der Metapher und dem Synonym – genähert und darauf aufbauend der Titel dieser Arbeit erhellt werden.

102 Ebenda, S.13.

103 Kraft, Kerstin: ‘Muster ohne Wert‘. Zur Funktionalisierung und Marginalisierung des Musters. Dortmund: Univ.-Diss., 2001. S.10.

104 Vgl.: Ebenda.

105 Vgl.: Ebenda, S.9.

Dieser Ansatz präsentiert sich – auf einer Metaebene betrachtet – in mehrfacher Hinsicht interessant. Eine rhetorische Figur geht als verbales Gestaltungs- oder Stilmittel über die eigentliche Aussage eines Textes hinaus und dient dem Redeschmuck. Sie ist demnach ein Oberflächenphänomen, welches auf die RezipientInnen ausgerichtet ist und scheint aus dieser Sichtweise in einem ähnlichem Verhältnis zur Sprache zu stehen, wie das Ornament zur Architektur. Zudem hat das Ornament selbst als Begrifflichkeit lange Zeit eine wichtige Bedeutung innerhalb der Rhetorik gehabt.[106] Gérard Raulet verweist in seiner kunstwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Ornament, die er in Zusammenhang mit dessen Statuswandel in der Geschichte der Rhetorik vornimmt, auf die antike Auffassung dieser sprachlichen Disziplin, die damals noch mit keinem Wahrheitsanspruch belastet war. In der Antike war die Rhetorik vielmehr die „Kunst des Überredens“, die durch den Einsatz diverser rhetorischer Stilmittel „(…) nicht auf das Wahre, sondern auf das Angemessene und Geeignete (…)“[107] zielte und sich somit in ihrer Ausdrucksform daran orientierte, wie die zu vermittelnden Inhalte von den ZuhörerInnen aufgenommen werden sollten. Übertragen auf die Architektur betrifft das „Wahre“ ihre Zweckfunktion während das Ornament im Sinne eines Kommunikationsmittels auf die intendierte Wahrnehmung des Bauwerks durch die BetrachterInnen ausgerichtet ist und eine dafür „angemessene“ oder „geeignete“ Form annehmen muss – wie eben eine rhetorische Figur, deren Funktion es ist, die semantische Bedeutung der Rede zu vergrößern.

Es folgt nun ein Exkurs zu Siegfried Kracauer (1889-1966) und seinem 1927 veröffentlichten Essay *Das Ornament der Masse*[108]: In Form von Denkfiguren wird für Kracauer die sichtbare Welt analysierbar.[109] Eine zentrale Rolle im Denken des, anfänglich auch als Architekt tätigen, Schriftstellers und Philosophen nimmt

106 Anm.: So war das Ornament als Mittel der Rhetorik bis ins 18. Jahrhundert gleichbedeutend mit Allegorie und Fabel. Vgl.: Raulet, Gérard: *Von der Allegorie zur Geschichte. Säkularisierung und Ornament im 18. Jahrhundert*. In: Ders. und Burghart Schmidt (Hrsg.): Kritische Theorie des Ornaments. Wien (u.a.): Böhlau, 1993. S.55-68, hier S.57.

107 Ebenda, S.60.

108 Vgl.: Kracauer, Siegfried: *Das Ornament der Masse* (1927). In: Ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachw. von Karsten Witte. (= suhrkamp taschenbuch 371). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S.50-63.

109 Vgl.: Koch, Gertrud: Siegfried Karacauer zur Einführung. (= zur Einführung 369). Hamburg: Junius, 2012. S.40

dabei der Begriff der Oberfläche ein. Im Aufsatz *Das Ornament der Masse* wird die Oberfläche zum Denkbild, über welches er auf das Phänomen der Masse zugreift.[110] Kracauers Vorstellung von Masse ist der, einer „schicksalhaft verbundenen Gruppe“[111], die in einer Art unbewussten Selbstregulierung Formationen bildet. Aufgrund struktureller und ästhetischer Analogien kommt er zum Begriff des Ornaments als Metapher für diese Massenformationen.[112] Er betrachtet sie als „Oberflächenphänomene“ und die (Menschen-) Masse ist der Träger dieser Ornamente, die sie bildet. Auch wenn er das Ornament, um es rational zu erfassen, von diesem Träger abgelöst analysiert,[113] tut er dies doch in dem Bewusstsein, dass es unmittelbar aus der Masse geformt ist. Die Ornamentmetapher verweist auf die räumliche Komponente der Überlegungen Kracauers, was oft auf sein Architekturstudium zurückgeführt wird. Auch Gertrud Koch erschließt den Text *Das Ornament der Masse* über die immanente Raumkonstruktion.[114] Dieses architektonische Denken erlaubt es, Kracauers (aus seiner metaphorischen Verwendung abgeleitete) Auffassung des Ornaments – nämlich als Zeichen an der Oberfläche, das jedoch unmittelbar aus seinem Träger geformt und somit unablöslich an diesen gebunden ist – auch im Hinblick auf die Baukunst Bedeutung zu schenken.

Die Begriffe Ornament und Muster verwendet Kracauer in seinem Essay synonym, so etwa bei der Beschreibung konkreter von einer Masse unbewusst zustande gebrachten Ornamente, nämlich jener der Menschenmenge auf der Tribüne eines Stadions. Hier spricht er etwa einmal von „Ornamente[n] aus Tausenden von Körpern“[115] und an anderer Stelle wieder vom „Stadionmuster“[116].

Mit dem synonymen Gebrauch von Ornament und Muster sowie mit der semantischen Ambivalenz des Wortes Muster spielt auch der Titel DENK│MUSTER, der für die vorliegende Diplomarbeit gewählt wurde: Ein Muster

110 Vgl.: Ebenda, S.44.

111 Kracauer 2009 (1927), S.51.

112 Anm.: Dieses Massenornament ist wiederum als Allegorie für einen bestimmten Gesellschaftszustand bzw. „den Grundgehalt einer Epoche“ (Kracauer 2009 (1927) S.50.) zu deuten.

113 Vgl.: Ebenda, S.53.

114 Vgl.: Koch 2012, S.45-46.

115 Kracauer 2009 (1927), S.51.

116 Ebenda, S.54.

kann einerseits eine repetitiv strukturierte Flächengestaltung sein und andererseits ein Vorbild oder Modell für etwas – womit ebenfalls schon die Idee der Wiederholung impliziert wird.[117] In der ersten Bedeutungsvariante, als Mittel der Flächenverzierung, ist es eng an das Feld der Ornamentik geknüpft, welches eben eine wesentliche Rolle für die Architekturproduktion der Gruppe SPLITTERWERK spielt. Mit der zweiten Auslegung kann nicht nur ein materielles sondern auch ein gedanklich konzipiertes Modell – also ein Paradigma oder eben ein Denkmuster – gemeint sein und in diesem Sinn verweist der Titel genauso auf die Entwurfspraxis SPLITTERWERKs. Denn das KünstlerInnenkollektiv lässt sich in seiner kreativen Vorgehensweise nicht von konventionellen Denkmustern einschränken, sucht andererseits aber auch nicht einfach unreflektiert nach originellen künstlerischen Lösungen, sondern setzt sich explizit mit solchen Paradigmen auseinander, die in der Vergangenheit zu einer bestimmten Ästhetik in der Architektur geführt bzw. eine bestimmte Formensprache etabliert haben.

2.3 Über den Status des Ornaments in der Geschichte der Architekturtheorie

Die Geschichte der Architekturtheorie zeigt, dass ihre bekanntesten Vertreter dem Feld der Ornamentik und dem dekorativen Bauschmuck von Beginn an große Aufmerksamkeit entgegengebracht haben. Mit einer verkürzten Darstellung der sich wandelnden Ornamentauffassung seit der Antike soll im Folgenden versucht werden nachzuzeichnen, wie es zur Verdrängung des Ornaments aus der Architektur kam.[118]

Das früheste uns überlieferte Zeugnis einer umfassenden intellektuellen Auseinandersetzung mit der Architektur stammt aus dem ersten Jahrhundert vor Christus. Es handelt sich um Vitruvs Architekturtraktat *De Architectura Libri Decem.* Darin determiniert er drei Prinzipien, die für eine vorbildhafte Baupraxis

117 Vgl.: Kraft 2001, S.6.

118 Anm.: Die fragmentarische Nachzeichnung des Bedeutungswandels des Ornaments ist zudem eurozentrisch ausgerichtet – nicht berücksichtigt kann hier etwa die Bedeutung des Ornaments für den islamischen Kunstkreis werden, obwohl gerade dort die ornamentale Flächengestaltung konstituierendes Merkmal künstlerischer Ausdrucksweisen ist. Vgl.: Kroll 1987, S.4.

ausschlaggebend sind: *firmitas* (Festigkeit), *utilitas* (Zweckmäßigkeit) und *venustas* (Anmut). Die ästhetische Kategorie *venustas* betrifft das ansprechende, gut proportionierte Aussehen des Bauwerks und wird wiederum von mehreren Aspekten bestimmt – einer davon wird mit dem Begriff *decor* eingeführt. Vitruvs Vorstellung von *decor* richtet sich nicht nur an die formale Gestaltung sondern beinhaltet auch eine ikonologische Komponente, nach der die äußere Form in Angemessenheit zum Inhalt der Architektur zu stehen hat.[119] In Zusammenhang mit seinem Konzept des *decorum* fällt (zwar eher nebensächlich) auch das Wort *ornamentum*, mit dem Vitruv Schmuck- und Ausstattungselemente wie Voluten oder Gesimse bezeichnet.[120] Vitruv betrachtet also dekorative Formen als integralen Bestandteil der Architektur, die wesentlich zum fehlerfreien Erscheinungsbild des gesamten Bauwerks beitragen. Seine Ideen werden während des Mittelalters kontinuierlich überliefert[121] und die von ihm definierten Begrifflichkeiten bleiben bis ins 19. Jahrhundert grundlegend für architektur-theoretische Diskussionen.[122]

In der Renaissance beginnt sich mit Leon Battista Alberti (1404-1472) – der sich durchaus auf Vitruvs antike Abhandlung stützt – jedoch eine gedankliche Entwicklung in Gang zu setzen, in der dekorative Bauelemente mehr und mehr von der Einheit der architektonischen Form abgelöst und als etwas Aufgesetztes betrachtet werden. In seinem Traktat *De Re Aedeficatoria* befürwortet Alberti Ornamente zwar grundsätzlich, versteht sie allerdings als Applikationen, die den eigentlichen Baukörper verzieren. Diese Auffassung des *ornamentum* führte schließlich zu einer radikalen Ablehnung von ornamentalem Bauschmuck Anfang des 20. Jahrhunderts.[123]

---

119 Vgl.: Kruft 2004, S.20 und S.24-27. Sowie speziell zu Vitruvs *decor*-Begriff: Evers 2007a, S.15-20.

120 Vgl.: Evers, Bernd: *Das Ornament in der Architekturtheorie* (in weiterer Folge als Evers 2007b zitiert). In: Ders.: Ornament und Architektur – Das Schöne am Nützlichen. (Ausst.-Kat., Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, 28. Sept.-25. Nov. 2007.) Hg. von Ellen SENST. Berlin: Kunstbibliothek, 2007. S.11-67. S.69-87., hier S.71. Anm.: Evers weist hier auch darauf hin, dass Vitruv an anderer Stelle den Einsatz von Bauschmuck etwa bei Rathäusern aufgrund seiner Funktionalität – er dient der Verbesserung der Akustik – rechtfertigt.

121 Vgl.: Kruft 2004, S.42. Anm.: Domeisen weist darauf hin, dass noch in der Architektur der Gotik die enge Verbindung zwischen tragenden Bauelementen und ornamentalem Schmuck bewahrt blieb. Vgl.: Domeisen 2008a, S.7.

122 Vgl.: Kruft 2004, S.24.

123 Vgl.: Ebenda, S.52.

Die tatsächliche Krise des Ornaments beginnt sich Mitte des 19. Jahrhunderts als Folge der *Industriellen Revolution*, insbesondere der Einführung der Massenproduktion, abzuzeichnen. Dadurch verminderte sich nicht nur der materielle Wert jener Gegenstände, die bis dahin in Handarbeit erzeugt wurden, sie verloren auch ihren ideelle Wert und wurden zur Ware. Diese „Entwertung" betraf auch das Ornament:[124] Durch die maschinelle Fertigung kam es zu einer gänzlichen Trennung vom Herstellungsprozess und dem Vorgang der Gestaltung – man sah darin eine weitere Entfernung des ohnehin schon als Applikation verstandenen Ornaments von seinem Träger und folglich von dessen Wesen.[125] Als seriell hergestelltes Dekorationselement wurde dem Ornament zudem die Eigenschaft der Individualität abgesprochen und es verlor somit seinen künstlerischen Anspruch.[126] Das Resultat dieser öffentlichen Debatte war eine intensive Auseinandersetzung vieler Architekten und Kunsttheoretiker mit dem Status des Ornaments, wie das Beispiel Louis Henri Sullivan bereits gezeigt hat. Der Engländer John Ruskin reagierte etwa auf die Degradierung der ornamentalen Kunst durch die industrielle Reproduktion mit der Forderung, die Gestalt der Ornamente aus der Natur abzuleiten, was er im Formengut der Gotik verwirklicht sah. Ein solches organisches Ornament konnte seiner Meinung nach aber nur in Handfertigung hergestellt werden, da einer Maschine künstlerische Originalität verwehrt bleibt.[127] In Tradition der naturbezogenen Ornamenttheorie Ruskins, wie an entsprechender Stelle schon erläutert, ist auch Sullivan zu sehen. Er versuchte die Bedeutung der Ornamentik für die Baukunst herauszustreichen, indem er ihr eine wichtige Funktion auf psychologischer, rezeptionsorientierter Ebene[128] zuwies. Außerdem postulierte er, ähnlich wie Vitruv, ein integrales Verhältnis von

124 Vgl. dazu: Müller 1977, S.26-31.

125 Vgl.: Ocón Fernández 2004, S.137. Anm.: María Ocón Fernández argumentiert hier zwar im Hinblick auf Entwicklungen im Bereich des Kunstgewerbes, verweist aber in Fußnote 80 (S.171) auf die Parallelität dieses Phänomens in der Architektur.

126 Vgl.: Ebenda, S.11. Anm.: Zum Ornamentverständnis im 19. Jahrhundert schreibt etwa Van Zanten: „In nineteenth-century art and design, ornament was the sign of mind – of intention and thus of art." Van Zanten 2000, S.9.

127 Vgl. zu Ruskins Ornamenttheorie: Kroll 1987, S.94-101. Sowie: Kruft 2004, S.380-383. Anm.: Ruskin ist jedoch kein Verfechter eines neugotischen Stils sondern setzt sich für eine zeitgemäße Architektur ein.

128 Anm.: So ist es seiner Meinung nach die Aufgabe des Ornaments, dem Gebäude Individualität zu verleihen, die Begeisterung für das Bauwerk zu wecken, sein Wesen zum Ausdruck zu bringen und so den Menschen einen (geistigen) Zugang zur Architektur zu verschaffen.

Ornament und architektonischer Struktur, weshalb beides im Baugefüge auch in gleichberechtigter Weise behandelt werden müsse. Die Zweckfunktion des Ornaments stand auch für einen der bedeutendsten deutschsprachigen Kunsttheoretiker des 19. Jahrhunderts im Zentrum: Der Architekt Gottfried Semper (1803-1879) leitete sie allerdings aus der ursprünglich konstruktiven Notwendigkeit in der frühen Textilkunst ab.[129] Auch wenn diese praktische Funktion des Ornaments im Laufe der Zeit verloren ging, sollte es laut Semper als Symbol dafür in der Architektur erhalten bleiben.[130] All diese Bestrebungen, dem Ornament einen Sinn zu geben, zielten auf dessen Rehabilitierung als essentieller Bestandteil innerhalb der Tektonik des Bauwerks ab.

Ein letztes Aufbäumen ornamentaler Formen vor ihrer Verdrängung in der Moderne zeichnete sich im Wiener *Fin de siècle* mit dem Sezessions- oder Jugendstil[131] ab. Bereits davor war die Ablösung des Ornaments von seinem Träger durch die maschinelle Produktion von den BefürworterInnen der historistischen Tendenzen des 19. Jahrhunderts als eine Art Emanzipation verstanden worden, die den untergeordneten, dienenden Charakter des Ornaments zu Gunsten der neuen Dimension an inhaltlichen Möglichkeiten in den Hintergrund stellte.[132] Dank dieser Freisetzung identifizierte man es „(…) als hervorragendes Darstellungsmittel individueller Phantasien, Mythologien, Tagträume und unverschlüsselter Sinnlichkeit.“[133] Diese Idee verfolgte auch der Jugendstil und stellte sich somit auf einer gedanklichen Ebene in die Tradition des Historismus, den er unter dem Motto *Der Zeit ihre Kunst – Der Kunst ihre Freiheit* in formaler Hinsicht eigentlich zu überwinden versuchte. Als Medium für die intendierte Stilreform propagierte man dabei ein neues *modernes* Ornament.

129 Anm.: Semper verweist auf Nähte und Knoten zur Verbindung von Textilien bzw. auch auf den ornamentalen Charakter von Flechtwerk aus Zweigen. Der Einsatz solcher gewebter Materialien für Raumbegrenzungen oder zur Bodenverkleidung führt laut Semper später zur Transformation ihrer Tektonik in die Architektur. Vgl.: Evers 2007a, S.56.

130 Vgl. zu Sempers Ornamenttheorie: Kroll 1987, S.47-51.

131 Anm.: Ähnliches gilt natürlich auch für die entsprechenden Tendenzen, die sich zeitgleich unter anderen Bezeichnungen in den verschiedenen Regionen Europas etablierten, wie etwa *Art Nouveau* in Frankreich, *Modernisme* in Spanien, etc.

132 Vgl.: Ocón Fernández 2004, S.137.

133 Müller 1977, S.19.

In dieser kulturellen Atmosphäre eröffnete Adolf Loos kurz nach der Jahrhundertwende den Kampf gegen das Ornament. Er vertrat die Meinung, dass Ornament und Moderne sich nicht vereinbaren lassen – aufgrund seiner historischen Dimension konnte das Ornament für Loos nicht Element einer modernen (zweckorientierten)[134] Baukunst sein. Daher forderte er zur radikalen Ornamentlosigkeit in der Gebrauchskunst auf – eine Haltung die sich als Paradigma für die Ästhetik der Moderne durchsetzte. Ein *moderner* Architekturstil war also nach Loos nicht durch ein neues Ornament sondern nur durch dessen Überwindung möglich, denn:

> *Evolution der Kultur ist gleichbedeutend mit dem Entfernen des Ornamentes aus dem Gebrauchsgegenstande.*[135]

Mit der provokativ schmucklosen Fassade des 1911 fertig gestellten *Haus am Michaelerplatz* (Abb.II.15) setzte Adolf Loos auch in der Baupraxis einen krassen Kontrapunkt zur Dekadenz des historistischen Ringstraßenprunks und zum dekorativen Jugendstil. Er löste damit eine Kontroverse aus, die von seinen Bewunderern und Gegnern noch heute nicht beigelegt werden konnte: Einerseits als Pionier einer kompromisslosen, modernen Architektur verehrt, wird er andererseits genauso als Vorläufer für den zum Teil lieblosen Purismus in der Baupraxis des 20. Jahrhunderts[136] verachtet.[137]

Dennoch war Loos in der Verfechtung seiner Vorstellung von Modernität nicht durchwegs konsequent, was etwa sein Projektentwurf für den *Chicago Tribune Tower* (Abb.II.16) aus dem Jahr 1922 beweist, dem er die Form einer

134 Anm.: In dieser Hinsicht wird das Ornament von Loos und seinen MitstreiterInnen abgelehnt, weil es nur dazu dienen würde, eine Zweckform (wie die Architektur) zu einer Kunstform hochzustilisieren. Vgl. dazu z.B.: Haiko, Peter/ Reissberger, Mara: *Ornamentlosigkeit als neuer Zwang*. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende. Wien: Brandstätter, 1985. S.110-119, insbesondere S.113-114.

135 Loos 2000 (1908), S.193.

136 Anm.: Die Bauwerke, für die diese Charakterisierung gilt, werden verschiedenen Strömungen innerhalb der Moderne, wie etwa dem Internationalen Stil, der Neuen Sachlichkeit, dem Rationalismus etc. zugeordnet.

137 Vgl.: Schediwy, Robert: *Adolf Loos. Ein Prophet in den Händen seiner Bewunderer* (1990). In: Ders.: Städtebilder. Reflexionen zum Wandel in Architektur und Urbanistik. Wien: Lit-Verl., 2005. S.339-342, insbesondere S.339.

monumentalen dorischen Säule gab.[138] Er bedient sich hier also eines typisch klassizistischen – also historischen – Stilelements und macht darüber hinaus durch die Wahl einer monumentalen Säule für die Gebäudeform – wo doch gerade die Säulenordnungen seit Vitruv eine zentrale Rolle in der Kategorie des architektonischen Dekors einnehmen[139] – das gesamte Bauwerk zum Ornament.

3 Positionen postmoderner Architektur

Unter *postmoderner Architektur* sollen hier all jene Tendenzen verstanden werden, deren baukünstlerische Konzepte sich durch eine bewusste Abgrenzung zur klassischen Moderne auszeichnen. Das Hauptaugenmerk liegt auf solchen Konzeptionen, die dem Purismus vieler moderner Architekturströmungen eine Absage erteilen, indem das Ornament als Gestaltungsmittel rehabilitiert wird, um die semantische Dimension der Baukunst zurückzugewinnen.

Zuerst wird dazu die Wiederentdeckung und Neuformulierung des Ornaments in Positionen europäischer Architekturtheorie und -praxis seit Mitte des 20. Jahrhunderts exemplarisch nachgezeichnet. Außerdem sollen Tendenzen in der US-amerikanischen Architektur vorgestellt werden, die – mehr oder weniger explizit – als Anschluss an beziehungsweise Weiterentwicklung von Louis Henri Sullivans Ideen zu betrachten sind. Um ein Bild vom unmittelbaren Kontext zu bekommen, in dem SPLITTERWERK seit 1988 agiert, soll schließlich kurz das Profil der Grazer Architekturszene umrissen werden.

138 Anm.: In seiner Monumentalität und dem Rückgriff auf den Klassizismus anitzipiert dieser Entwurf bereits die Formensprache die später Albert Speer als führender Architekt der Nationalsozialisten etablierte (Vgl. dazu: Schediwy 2005 (1990). S.341). Auch bei einer kunsthistorischen Betrachtung seiner bedeutenden Rolle für den Ornamentdiskurs im 20. Jahrhundert, soll daher nicht unerwähnt bleiben, dass Adolf Loos wohl ein Sympathisant nationalsozialistischen (bzw. völkisch-rassistischen) Gedankenguts war, worauf auch schon die herablassenden Bemerkungen gegenüber „Negern“ und Unzivilisierten in *Ornament und Verbrechen* hindeuten. Vgl.: Loos 2000 (1908), S.193.

139 Vgl.: Kruft 2004, S.27.

3.1 Mehr als Material und Form: Die Wiederentdeckung des Ornaments

Trotz des Verzichts auf Bauornamentik errichteten die ArchitektInnen der Moderne nicht unbedingt praktische Nutzbauten ohne ästhetischen Anspruch. Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) ist einer der bedeutendsten Meister modernen Bauens, für den die Tektonik sowie die ontologisch-materialistische Komponente der Architektur im Vordergrund stehen.[140] So postuliert er 1923: „Die Form ist nicht das Ziel, sondern das Resultat unserer Arbeit.“[141] Und doch geht das Baugefüge, beispielsweise bei seiner *Villa Tugendhat* (Abb.II.17) im tschechischen Brno, über die rein zweckorientierte Lösung einer Bauaufgabe hinaus. Die Fenster sind hier nicht allein nach funktionalem Bedarf eingesetzt, sondern gliedern optisch die Fassade – das gleiche gilt für die Anordnung der einzelnen räumlichen Bauelemente und die bewusste Berücksichtigung der natürlichen Umgebung. Die Gesamtheit dieser Aspekte führt zu einer Interpretation von Mies van der Rohes Komposition der *Villa Tugendhat* als ein Baukonzept, bei dem sich bereits andeutet, was Michael Dürfeld später für die Postmoderne konstatiert: die Manifestation einer ornamentalen Qualität im Entwurfsprozess.[142] Auch hinter den, für den Internationalen Stil typischen, Rasterfassaden steckt mehr als nur die intendierte Visualisierung der technischen Konstruktion. Das New Yorker *Seagram Building* (Abb.II.18), ebenfalls ein Werk Ludwig Mies van der Rohes, zeigt deutlich, dass der Raster hier als formales Prinzip das Erscheinungsbild des Gebäudes bestimmt und so auf die Autonomie der gestalterischen Absichten verweist, weshalb dem Bauwerk sogar ein ornamentaler Charakter zugesprochen werden darf.[143]

140 Vgl.: Frampton, Kenneth: *Ludwig Mies van der Rohe: Avantgarde und Kontinuität* (Kapitel 16). In: Ders.: Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen. Hg. von John M. Cava. München (u.a.): Oktagon, 1993. S.175-227, hier S.178 bzw. S.225.

141 Mies van der Rohe, Ludwig: *BAUEN*. G Nr.2 (1923). (Zitiert nach: Frampton 1993, S.181.)

142 Vgl.: S.29-30 in dieser Arbeit. Anm.: Kenneth Frampton streicht heraus, dass durch das Wechselspiel zwischen Natur und Material ein „organisches Ornament“ entsteht. Er betrachtet dies jedoch eher als ungeplanten Effekt, denn als Invention Mies van der Rohes. Vgl.: Ebenda, S.198.

143 Vgl.: Evers 2007a, S.11-12. Vgl. dazu auch: Krauss, Rosalind: *Grids*. October 9 (1979). S.50-64. Anm.: Krauss identifiziert in diesem Artikel den Raster als bestimmendes Emblem der Moderne, das in seiner räumlichen Disposition immer als autonomes künstlerisches Gestaltungsmittel aufgefasst werden muss: „In the spatial sense, the grid states the autonomy oft the realm of art.“ (Vgl. Ebenda, S.50.) Aufgrund seiner organisierten Regelmäßigkeit, so Krauss weiter, ist er immer

Eine explizite Auseinandersetzung mit dem Ornament als konstitutiven Faktor seiner architektonischen Arbeiten kann Mies van der Rohe damit jedoch nicht unterstellt werden. Die Rückkehr der Bauornamentik in die Architekturpraxis und ein wiedererwachtes Interesse an der Thematisierung des Ornaments auf intellektueller Ebene beginnen sich aber schon am Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts anzukündigen. Seinen Durchbruch und die nach wie vor große Aktualität verdankt das postmoderne Ornament in weiterer Folge wohl nicht zuletzt der Popularität der ornamentalen Experimente des schweizerischen Architekten-duos *Herzog & de Meuron* ab den 1990ern.[144] Jacques Herzog und Pierre de Meuron entwickeln seit 1978 spektakuläre, bildhafte Baukonzepte und haben sich damit einen internationalen Namen gemacht. Ihr zentrales Interesse gilt den Gebäudehüllen, die oft von einem spannenden Zusammenspiel von traditionellen Materialien und modernster Technologie bestimmt sind.[145] An der Fassade des *CaixaForum* (Abb.II.19) in Madrid wird dieser Aspekt evident. Für das Kulturzentrum wurde die Bausubstanz eines alten, stillgelegten Elektrizitätswerks adaptiert.[146] Seine Backsteinmauern wurden zum Teil im Außenmantel des Neubaus integriert und mit einem ornamental strukturierten Metallaufsatz überhöht. Diese an sich schon sehr interessante Kombination unterschiedlicher stofflicher Qualitäten bekommt allerdings noch einen zusätzlichen Kontrast: Die zum *CaixaForum* orientierte Wand der angrenzenden Immobilie ist mit dem von Patrick Blanc entwickelten System des *Vertikalen Gartens* begrünt.[147] Während Louis Sullivans Architekturtheorie und die Formen seiner Bauornamentik von der Natur inspiriert waren, übernimmt Blanc die Vegetation als Material in die Baukunst, um sie für ornamentale Strukturierungen architektonischer Oberflächen zu nützen. Die Natur war für *Herzog & de Meuron* auch bei der Gestaltung der Gebäudehülle des *Forum 2004* in Barcelona ein konstitutiver Faktor. Das Bauwerk

ein Artefakt, also das Ergebnis einer bewussten ästhetischen Entscheidung und nie ein Resultat, das sich spontan und unwillkürlich bei der Anordnung verschiedener Elemente ergibt.

144 Vgl. z.B.: Dürfeld 2008, S.11. Oder Vgl.: Evers 2007a, S.11.

145 Vgl.: Baumann, Günter: Meisterwerke der Architektur. Stuttgart: Reclam 2007. S.313.

146 Vgl.: *Herzog & de Meuron*. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/201-225/201-caixaforum-madrid.html. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

147 Vgl.: Domeisen, Oliver: *Natürliche Schönheit* (in weiterer Folge als Domeisen 2008b zitiert). In: Ders. (Hrsg.): Ornament neu aufgelegt. (Ausst.-Kat., S AM - Schweizerisches Architekturmuseum, Basel, 1. Juni – 21. Sept. 2008.) Basel: Merian, 2008. S.44-45, hier S.45.

reagiert formal nicht nur auf die Infrastruktur des urbanen Kontexts (Abb.II.20)[148] sondern reflektiert in Farbgebung und Textur (Abb.II.21) ebenso die natürliche Umgebung – denn es befindet sich in unmittelbarer Nähe zum Meer.

Bereits fast ein halbes Jahrhundert zuvor hatte der österreichische Künstler Friedensreich Hundertwasser (1928-2000) wieder zu einer Formensprache gefunden, mit der er der „Sterilität" der funktionellen Architektur der Moderne eine Absage erteilte.[149] Zur Realisierung seiner baukünstlerischen Ideen kam es zwar erst in den 1980er Jahren – eines der frühesten Projekte ist das *Hundertwasser-Wohnhaus* im 3. Bezirk in Wien (Abb.II.22), das auch widerspiegelt, wie wichtig für Hundertwasser die Verbindung von gebauter und natürlicher Umwelt war. Allerdings verfasste er schon 1958 sein *Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur,* in dem er – in krassem Gegensatz zu Adolf Loos – ausgerechnet die gerade Linie als „gottlos und unmoralisch" verurteilte.[150]

Obwohl, wie im vorigen Kapitel erläutert,[151]die Kritik am industriell produzierten Ornament genau dahin gezielt hatte, dass es durch die maschinelle Fertigung seines symbolischen und funktionalen Sinns sowie seiner individuellen Ausdruckskraft beraubt war, wurde nun also die Verdrängung des Ornaments aus der Ästhetik der Moderne als Sinnverlust begriffen. Diese Ansicht vertrat auch der Philosoph, Sozialwissenschaftler und vor allem Mitbegründer der *Kritischen Theorie*, Theodor W. Adorno (1903-1969).[152] In seinem Text *Funktionalismus heute*[153] von 1965*,* in welchem Adorno sich intensiv mit Adolf Loos'

148 Vgl.: Adam, Hubertus: *Forum 2004. Künstlicher Kristall über der Infrastruktur* (2005). In: Nextroom. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.nextroom.at/building.php?id=18004. Anm.: Der dreieckige Grundriss des Baus ist die logische Konsequenz aus den Straßenachsen des Stadtgebiets, in dem das *Forum 2004* situiert ist.

149 Vgl.: Evers 2007a, S.12.

150 Vgl.: Hundertwasser, Friedensreich: *Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur* (1958 – mit Zusätzen von 1959 und 1964). In: Ders.: Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben. Hg. von Walter Schurian. München: Dt. Taschenbuch Verl., 1983. S.162-169, hier S.166.

151 Vgl.: S.36 in dieser Arbeit.

152 Vgl.: Adorno, Theodor W.: *Funktionalismus heute* (1965). In: Susanne Hauser, Christa Kamleithner und Roland Meyer (Hrsg.[innen]): Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Bd.1. Zur Ästhetik des sozialen Raumes. Bielfeld: transcript, 2011. S. 51-61, hier S.61.

153 Anm.: Dieser Aufsatz geht auf einen Vortrag zurück, den Adorno 1965 auf der Tagung des *Deutschen Werkbundes* – der 1907 als Gegenbewegung zum Jugendstil gegründet wurde und dessen Mitglieder (z.B. Peter Behrens) maßgeblich an der Durchsetzung einer ornamentlosen Ästhetik beteiligt waren – zum Thema *Bildung durch Gestalt* hielt. Er darf daher als wesentliches

ornamentkritischen Ideen auseinandersetzt, korrigiert er dessen These dahin, „(…) daß [sic!] die Frage des Funktionalismus nicht zusammenfällt mit der nach der praktischen Funktion.“[154] Er kommt zu dem Schluss, dass das Ornament der künstlerischen Phantasie das bietet, was „(…) in Materialien und Formen, die der Künstler empfängt und mit denen er arbeitet (…) mehr ist als Material und Form.“[155] Diese Auffassung der Ornamentik als Bereicherung und nicht mehr als überflüssige Zutat hat zahlreiche ArchitektInnen dazu motiviert, dem Ornament als architektonisches Gestaltungsmittel wieder eine Chance zu geben.

Es gibt jedoch in der Postmoderne kein typisches Ornamentprofil mehr und es wurde bzw. wird auch nicht danach gestrebt eines zu etablieren. Mit der Interpretation als Verzierung oder Schmückung der Gebäudeoberfläche misslingt es ebenfalls, die gesamte Reichweite seiner Qualität(en) in der Gegenwartsarchitektur zu erfassen.[156] Indem sich das Interesse am neuen Ornament auf die Ebene des Entwurfsprozesses verlagert hat, kommt es durch unterschiedliche ornamentale Strategien zu einer sehr differenzierten Formensprache in der Gegenwartsarchitektur. Zudem sind der Kreativität der heutigen ArchitektInnen – was die technische Realisierbarkeit betrifft – durch die Möglichkeiten modernster elektronischer Entwurfsinstrumentarien in Kombination mit der Flexibilität neuer, innovativer Baumaterialien kaum noch Grenzen gesetzt.[157] Trotz dieser Individualisierung und der daraus resultierenden Vielfalt an Erscheinungsformen können doch Gemeinsamkeiten hinsichtlich der Vorgehensweise oder der inhaltlichen Ausrichtung herausgefiltert werden, nach denen sich die aktuellen ornamentalen Architekturphänomene kategorisieren lassen.

Oliver Domeisen betrachtet das Ornament als „(…) Methode, mit der sich fast alles in die Sprache der Architektur integrieren lässt (…).“[158] Unter dieser Prämisse ordnet der Kurator der Ausstellung *Ornament neu aufgelegt,* die im

---

Fundament für den Ornament-Diskurs nach der Moderne betrachtet werden. Vgl. (zum Deutschen Werkbund und seiner Geschichte, insbesondere zum Werkbundtag in Berlin 1965): *Deutscher Werkbund*. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.deutscherwerkbund-nw.de/index.php?id=497. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

154 Adorno 2009 (1965), S.51.

155 Ebenda, S.56.

156 Vgl.: Dürfeld 2008, S.12.

157 Vgl.: Kastorff-Viehmann 2010, S.510.

158 Domeisen 2008a, S.9.

Sommer 2008 im Schweizerischen Architekturmuseum in Basel gezeigt wurde, die dort präsentierten ornamentalen Bauexperimente vier Kategorien zu: Das Sujet *Materialismus* behandelt jene Projekte, deren textile Qualitäten in der Tradition von Gottfried Sempers Theorie zu stehen scheinen, nach der das Ornament ein ursprünglich funktionelles Bauelement symbolisiert. Unter dem Schlagwort *Naturalismus* werden historischen Ornamentvarianten, für deren Entwicklung Formen aus der Natur übernommen und stilisiert wurden, solche postmodernen Arbeiten gegenübergestellt, die auf die existentiellen Faktoren der Natur – ihre Materialität und Textur – eingehen (Vgl. z.B. Patrick Blanc, Vertikaler Garten, Abb.II.19). In der dritten Kategorie, die er *Linie der Schönheit* nennt, stellt Oliver Domeisen Bauten vor, deren Charakter von ornamental gekurvten Linien bestimmt wird und in der vierten schließlich untersucht er, unter dem Schlagwort *Ikonografie*, Architekturprojekte, in denen das Ornament als Zeichen zur Repräsentation einer bestimmten Idee oder Botschaft eingesetzt wird.[159]

In der Publikation mit dem Titel *Modulierte Oberflächen* wird vom, selbst als Architekt tätigen, Autor Ben Pell eine exemplarische Sammlung von Positionen der Gegenwartsarchitektur zusammengestellt, in denen das Ornament als konstituierendes Gestaltungsmittel für die Gebäudehülle – also zur Modulierung der architektonischen Oberfläche – eingesetzt wird. Er klassifiziert die ausgewählten Projekte nach den je bestimmenden Fertigungsprozessen bei der Oberflächenbehandlung und unterscheidet dabei fünf Methoden: „Aufbringen“ (in dieser Rubrik wird unter anderem auch das Bauwerk *Frog Queen* von SPLITTERWERK vorgestellt), „Perforieren/Schneiden“, „Schichten“, „Formen/Gießen“ und „Stapeln/Kacheln“.[160] Darüber hinaus werden die Beispiele aber auch in einem Netz von gedanklichen Ansätzen zueinander in Beziehung gesetzt, die auf den inhaltlichen und materiellen Aspekten des Ornaments als Diskursgegenstand beruhen.[161] Einer davon betrifft die „(…) Integration von außerhalb liegenden Bezügen in das Material der Oberfläche.“[162] In diesem Zusammenhang erfährt Sullivans integrative Auffassung des Bauornaments, das den Geist des Gebäudes zum

159 Vgl.: Ebenda, S.9-10.
160 Vgl.: Pell 2010, S.13.
161 Vgl.: Ebenda, S.13-16.
162 Ebenda, S.14.

Ausdruck bringen sollte, wieder neue Aktualität, denn auch in der postmodernen Ornamentdebatte steht oft „(…) eine unmittelbare Verbindung der geforderten funktionalen oder konstruktiven Merkmale mit den ästhetischen und formalen Qualitäten (…)“[163] im Mittelpunkt.

Während in Europa die Reaktion auf Sullivans Vision einer zeitgerechten Baukunst zu einer jahrelangen Absenz des Ornaments in der Architektur führte und die ursprüngliche Bedeutung und Reichweite seiner architekturtheoretischen Überlegungen erst in den letzten Jahren ein ihnen angemessenes Verständnis erfuhren, kann in den USA dagegen doch eine gewisse Kontinuität in der Fortsetzung und Weiterentwicklung seiner Ideen beobachtet werden.

In direkter Nachfolge Sullivans steht Frank Lloyd Wright, der am Beginn seiner Architektenlaufbahn vorübergehend im Büro *Adler & Sullivan* tätig war. Wrights Auseinandersetzung mit dem Ornament als architektonisches Gestaltungsmittel liegt ein materialistischer Ansatz zu Grunde. Im *Wohnhaus Alice Millard* (Abb.II.23) setzt er erstmals das System der Gewebe-Block-Konstruktion zur Strukturierung der äußeren und inneren Wände des Gebäudes ein. Die schlichten Betonblocksteine erfahren eine Nobilitierung, indem sie mit einer ornamentalen Textur versehen werden. Für Wright bekommt das industriell hergestellte Baumaterial durch die, ebenfalls maschinell gefertigte Ornamentierung zusätzlich zum funktionalen einen geistigen Wert.[164] Ihn beschäftigt also auch die Debatte rund um die Problematisierung des Ornaments bzw. dessen Statuswandel im Zusammenhang mit der Massenproduktion. In die Tradition der Architekturauffassung seines „lieben Meisters“ Louis Henri Sullivan ordnet sich Frank Lloyd Wright aber vor allem mit seiner Konzeption einer *organischen Architektur* ein. Sullivans Gedanke, dass die Form der Funktion zu folgen habe, wird hier noch weiterentwickelt. Das Gebäude wird als Organismus begriffen, der Natur und Architektur vereint. Die ideelle Ganzheit von Form und Funktion soll dabei für die BetrachterInnen und BenutzerInnen dieser organischen Bauwerke erlebbar werden.[165] Wright gibt damit eine Richtung in der Architektur vor, die

163 Ebenda.

164 Vgl.: Pfeiffer, Bruce B.: Frank Lloyd Wright 1867 – 1959. Bauen für die Demokratie. Köln (u.a.): Taschen, 2004. S.45.

165 Vgl.: Kastorff-Viehmann 2010. S.511-512. Bzw. Vgl.: Kruft 2004, S.497-498.

durch das wachsende Umweltbewusstsein unter der Formel *standortgerechtes Bauen* heute weltweit große Beachtung findet.[166] In den USA schließen daran in den 1970ern zwei Architekturkonzeptionen an, die das Thema Standortgerechtigkeit auf sehr unterschiedliche Weise interpretieren: Auf der einen Seite Paolo Soleri, der die Natur ins Zentrum seiner Architekturphilosophie stellt und auf der anderen Seite Robert Venturi und seine BüropartnerInnen, deren Bauauffassung im Kontext der Kulissenhaftigkeit und Artifizialität moderner Großstädte begründet liegt.

Paolo Soleris Vision von einer ökologisch und spirituell fundierten Architekturproduktion führte ihn zu einem Konzept, das er *Arcology* taufte. Es handelt sich dabei um eine Wortkombination aus *architecture* und *ecology.* Im Jahr 1970 – also mehr als 10 Jahre nach Wrights Tod – begann er, in Arizonas Wüstengebieten seine Stadtutopie *Arcosanti* (Abb.II.24) zu verwirklichen, deren Bauästhetik seine Architekturphilosophie widerspiegelt.[167] Das zentrale Anliegen Soleris war es, eine nachhaltige, umweltorientierte Baupraxis zu etablieren. Dieses Thema ist heute brisanter denn je und Paolo Soleri kann somit als Vorreiter jener Tendenzen in der Gegenwartsarchitektur betrachtet werden, die sich intensiv mit ökologischen Fragen, wie der Begrenztheit natürlicher Ressourcen, auseinandersetzen und nach innovativen, energie- und materialeffizienten, baulichen Lösungen streben.

Robert Venturi konzentriert sich auf die Wirkung von Gebäuden in ihrem gebauten Kontext. Das Wesen der Architektur liegt für ihn in ihrer assoziativen Signalhaftigkeit.[168] Die Lehren, die er in dieser Hinsicht aus der kommerziell ausgerichteten, pittoresken Architekturkulisse von Las Vegas zieht, publiziert er 1972 gemeinsam mit seiner Frau Denise Scott Brown unter dem Titel *Learning from Las Vegas.*[169] Basierend auf dem differenten Verhältnis zwischen den symbolischen Elementen und der Konstruktion, definieren die beiden zwei

166 Vgl.: Pfeiffer 2004, S.13-14.

167 Vgl.: Kastorff-Viehmann 2010, S.509. Bzw. Vgl.: Kruft 2004, S.510.

168 Vgl.: Kruft 2004, S.512.

169 Vgl.: Ebenda, S.512-513. Bzw. Vgl.: Venturi, Robert/ Scott Brown, Denise/ Izenour, Steven: *Lernen von Las Vegas* (1972). In: Susanne Hauser, Christa Kamleithner und Roland Meyer (Hrsg.[innen]): Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Bd.1. Zur Ästhetik des sozialen Raumes. Bielfeld: transcript, 2011. S.269-274.

Erscheinungsvarianten von Bauwerken. Die eine Variante ist der so genannte *dekorierte Schuppen*, bei dem die Symbole auf das Baugefüge appliziert werden. Bei der anderen handelt es sich um die, zum Begriff gewordene *Ente* – ein Konzept, bei dem das Gebäude selbst das Symbol ist.[170] Venturi selbst betrachtet den Text als Plädoyer „(…) für eine Architektur, die Üppigkeit und Mehrdeutigkeit über Einheitlichkeit und Klarheit stellt, Wiederspruch und Überfluß [sic!] über Harmonie und Schlichtheit.“[171] Auf Ludwig Mies van der Rohes Architekturprinzip *less is more* kontert er mit der Formel *less is bore*.[172] In der Baupraxis entwickelte Robert Venturi gemeinsam mit seinem wechselnden ArchitektInnenteam architektonische Lösungen, in denen diese beiden Konzeptionen in spielerischer Weise variiert wurden. Das *Haus Lieb* (Abb.II.25) in New Jersey ist ein Projekt von Venturi, das noch vor der Kooperation mit Denis Scott Brown und John Rauch – und auch noch vor der Veröffentlichung von *Learning from Las Vegas* – im Jahr 1967 entstand. Als Inspiration für das Baugefüge des Wohnhauses hatte die Optik von Radiogeräten aus den 1930ern gedient. Es wird so mit seiner Umgebung in Beziehung gesetzt, die von den zahlreichen Lichtleitungsmasten und quer über den Himmel gespannten Stromleitungen geprägt ist.[173] Obwohl sein Baukörper auf einer Box basiert, ist das *Haus Lieb* durch seinen Symbolcharakter doch im Ansatz mit dem Konzept der *Ente* verwandt. Die 1977 realisierte *Ausstellungshalle für die Firma Best* (Abb.II.26) in Pennsylvania, die mit einer tapetenhaften, geblümten Oberfläche versehen ist, [174] entspricht dagegen eindeutig dem Konzept des *dekorierten Schuppens*. Das Œuvre von Robert Venturi und seinen PartnerInnen zeichnet sich gerade durch diese formale Heterogenität der Projekte

170 Anm.: Venturi und Scott Brown leiten dieses Konzept vom Imbissstand „The Long Island Duckling“ her, der in Form einer monumentalen Ente konstruiert ist, um so das Speisenangebot – gebratene Ente – plakativ den potentiellen KundInnen zu kommunizieren. Vgl.: Venturi/ Scott Brown/ Izenour 2011 (1972), S.272.

171 Venturi, Robert: *Vielfalt, Relevanz und Darstellung im Historismus, oder plus ça change … darüber hinaus ein Plädoyer für ein Vorbild in der gesamten Architektur*. In: Antonio Sanmartín (Hrsg.): Venturi, Rauch & Scott Brown. Bauten und Projekte – 1959-1985. Dt. von Cornelia Berg-Brandl. Stuttgart: Karl Krämer Verl., 1986. S.7-17, hier S.8.

172 Vgl.: Kruft 2004, S.512.

173 Vgl.: Venturi, Robert: *Haus Lieb, Loveladies, New Jersey* (1967). In: Antonio Sanmartín (Hrsg.): Venturi, Rauch & Scott Brown. Bauten und Projekte – 1959-1985. Dt. von Cornelia Berg-Brandl. Stuttgart: Karl Krämer Verl., 1986. S.60.

174 Vgl.: Venturi, Robert: *Ausstellungshalle für Produkte der Firma Best, Oxford Valley, Pennsylvania* (1977). In: Antonio Sanmartín (Hrsg.): Venturi, Rauch & Scott Brown. Bauten und Projekte – 1959-1985. Dt. von Cornelia Berg-Brandl. Stuttgart: Karl Krämer Verl., 1986. S.108.

aus. Sie grenzen sich damit auf einer strategischen Ebene bewusst zur Sterilität der Moderne ab:

> *Lag die Stärke der modernen Meister in der Einheitlichkeit, sollte unsere in der Vielfalt liegen.*[175]

Die Grazer Gruppe SPLITTERWERK greift ausdrücklich die Ideen des Architekturbüros *Venturi, Rauch & Scott Brown* als einen, in ihren Augen wegweisenden Kreuzungspunkt in der Architekturgeschichte auf, um in den eigenen Arbeiten dezidiert darauf zu reagieren.[176] Dies wird in dem, Entwurf gebliebenen, Projekt *Duck Family* (Abb.II.27) evident, das als direkte Hommage an die US-amerikanischen ArchitektInnen betrachtet werden darf. Auch der Titel der begleitenden Publikation zur Teilnahme an der Architekturbiennale in São Paolo – *Es lebe die Ente!* – zollt der Architekturauffassung von *Venturi, Rauch & Scott Brown* Tribut.

3.2 Regionale Kontextualisierung: Die Grazer Architekturszene

> *Die hohe Vitalität der Architekturszene in Graz und der Steiermark war gerade in den letzten Jahrzehnten ein wesentlicher Motor für das lokale kreative Geschehen. Der historische Bogen spannt sich dabei von der Grazer Schule der Architektur, die Ende der 1990er Jahre ein weithin bekanntes Synonym für eine avancierte Architekturproduktion geworden war, bis zu anlässlich des Kulturhauptstadtjahres 2003 realisierten Projekten, die sich in die Liste der weltweit wahrgenommenen ikonographischen Gebäude einzureihen versuchten.*[177]

Diese Passage aus dem Vorwort der Publikation *Von Menschen und Häusern – Architektur aus der Steiermark*, in der jene 12 Projekte vorgestellt werden, die 2008 für den Architekturpreis des Landes Steiermark nominiert waren (darunter

175 Venturi 1986, S.7-8.

176 Vgl.: Fitz 2005b, S.20.

177 Bogensberger, Markus/ Rosmann, Heinz/ Wallmüller, Fabian (Haus der Architektur): *Vorwort*. In: Andreas und Ilka Ruby (Hrsg.[innen]): Von Menschen und Häusern. Architektur aus der Steiermark. Graz: Haus der Architektur, 2009. Innenseite des Einbands.

SPLITTERWERKs *Frog Queen*), umreißt sehr treffend den Kontext, in dem das Label SPLITTERWERK sich formiert hat und in dem es nach wie vor seine kreativen Baukonzepte entwickelt. Dieses Milieu soll im Folgenden noch etwas detaillierter beleuchtet werden.

Mit dem HDA, dem Haus der Architektur, hat Graz seit 1988 auch abseits der Architekturfakultät der Technischen Universität[178] eine inhaltlich ausgerichtete Plattform, die sich eine breitangelegte „Architekturvermittlung" sowie die „Förderung qualitätsvoller Baukultur" zur Aufgabe gemacht hat.[179] In Ergänzung zur Organisation und Ausrichtung von Ausstellungen, Diskussionsveranstaltungen und Symposien, Exkursionen, Vorträgen oder Workshops, wird dazu vom HDA seit 2010 jährlich ein Reader mit einem Rückblick über die Programmschwerpunkte herausgegeben, um die Vielfalt der aufgegriffenen Themen festzuhalten.[180]

Eine weitere wichtige Säule der regionalen Kunstszene, deren Spektrum auch die Architektur als Kunstform berücksichtigt, ist das interdisziplinär strukturierte *Forum Stadtpark*. Es wurde im Kontext der konservativen, regressiven Kulturpolitik in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg mit dem Ziel einer kulturellen Erneuerung gegründet.[181] Die originär avantgardistische Intention bestimmt nach wie vor die Auswahl der künstlerischen Konzepte, die im *Forum Stadtpark* thematisiert werden und unter dieser Prämisse werden hier auch Positionen kontemporärer Baukunst diskutiert. So wurde im Jahr 2008 auch das damals schon seit 20 Jahren bestehende Kollektiv SPLITTERWERK eingeladen, ihr transdisziplinäres Kunstschaffen im *Forum Stadtpark* zu präsentieren.[182]

Die Lebendigkeit der Grazer Architekturszene fußt aber nicht allein auf diesen, die lokale Architekturproduktion reflektierenden Institutionen, sondern begründet sich in den vielen, zukunftsweisenden Positionen der lokalen

178 Anm.: Mittlerweile werden abgesehen von der TU in Graz auch von der Fachhochschule Joanneum mehrere Studiengänge im Bereich „Architektur und Bauwesen" angeboten.

179 Vgl.: *HDA. Haus der Architektur Graz*. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.hda-graz.at/page.php?id=201. Letzter Zugriff: 29. Jänner 2013.

180 Vgl.: Guttmann, Eva: *Vorwort*. In Haus der Architektur (Hrsg.[innen]): HDA Reader 2010. Wien: Metroverl., 2010. S.8-10, hier S.8.

181 Vgl.: Rigler, Christine (Hrsg.[in]): Forum Stadtpark – Die Grazer Avantgarde von 1960 bis heute. Wien (u.a.): Böhlau, 2002. S.41.

182 Vgl.: *Splitterwerk*, http://www.splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2008__Forum_Stadtpark&pic=06_words.jpg&dispsize=512&start=0.

Baupraxis, denen auch international große Aufmerksamkeit geschenkt wird. Diese überregionale Bedeutung ist vor allem der sogenannten *Grazer Schule der Architektur* zu verdanken, die mehrere Generationen namhafter ArchitektInnen hervorgebracht hat,[183] deren baukünstlerischer Konsens in erster Linie im gemeinsamen Ausbildungs- und Schaffensort Graz wurzelt.[184] Die ProtagonistInnen dieser Bewegung bekamen die Möglichkeit, das Stadtbild der Murmetropole – insbesondere durch zahlreiche Aufträge universitärer Einrichtungen – mit ihrer Architektur nachhaltig zu prägen.[185] Dies wiederum ist ein Zeichen dafür, dass sich die Öffentlichkeit der steirischen Landeshauptstadt intensiv mit ihrer lokalen Baukultur auseinandersetzt und auch damit identifiziert.

Als Gallionsfigur der *Grazer Schule* gilt Günther Domenig (1934-2012). Auf ihn gehen unter anderem mehrere Erweiterungsbauten für verschiedene Institute der Technischen Universität Graz zurück, an der er ab 1980 selbst als Professor tätig war.[186] An dem von ihm Anfang der 1990er Jahre gestalteten Institutsgebäude in der Lessingstraße (Abb.II.28, Ausschnitt des Eingangsbereichs) lassen sich exemplarisch wesentliche Aspekte seines baukünstlerischen Profils herausarbeiten. Ganz allgemein lässt sich für Domenig und die *Grazer Schule* attestieren, dass ein Bauwerk von ihnen tendenziell als Körper aufgefasst wird, der sich aus vielen Einzelteilen zusammensetzt und, dass dabei die

183 Anm.: Andreas Ruby betrachtet das Œuvre der *Grazer Schule*, deren internationale Anerkennung in den 1980ern und 1990ern ihren Höhepunkt erreichte, heute im Wesentlichen als „ausformuliert und abgeschlossen". Er verweist aber auch auf mehrere Nachfolgegenerationen, die sozusagen in der Tradition der *Grazer Schule* zu sehen sind – zu diesen zählen etwa Markus Pernthaler (z.B.: *Helmut List Halle*, Graz, 2003) und auch SPLITTERWERK. Vgl.: Ruby, Andreas: *Nachwort des Kurators*. In: Ders. und Ilka Ruby (Hrsg.[innen]): Von Menschen und Häusern. Architektur aus der Steiermark. Graz: Haus der Architektur, 2009. S.313-327, hier S.313-314.

184 Steiner, Dietmar: *Im Jahr danach*. In: Günter Domenig/Forum Stadtpark (Hrsg.[innen]): Architektur – Investitionen. Grazer „Schule". 13 Standpunkte. Graz: Akad.Druck-u.Verl.-Anst., 1986. 27-seitige Erweiterung der 3.Auflage, daraus hier S.2.

185 Anm.: Zum Kern der *Grazer Schule* zählen neben Günther Domenig u.a.: Hermann Eisenköck (z.B.: *RESOWI-Zentrum der Karl-Franzens-Universität*, Graz, 1996 – mit G. Domenig), Eilfried Huth (z.B.: die ehemalige *Pädagogische Akademie*, Graz-Eggenberg, 1969 – mit G.Domenig), Michael Szyszkowitz & Karla Kowalski (z.B.: *Institutsgebäude Biochemie & Biotechnologie der Technischen Universität*, Graz, 1991), Volker Giencke (z.B.: *Botanischer Garten der Karl-Franzens-Universität*, Graz, 1995), Klaus Kada (z.B.: *Stadthalle*, Graz, 2002). Vgl. dazu: Jaeger, Falk: *13 Standpunkte*. In: Günter Domenig/Forum Stadtpark (Hrsg.[innen]): Architektur – Investitionen. Grazer „Schule". 13 Standpunkte. Graz: Akad.Druck-u.Verl.-Anst., 1986. S.11-36. Vgl. dazu auch: Szyszkowitz Michael/Ilsinger Renate (Hrsg.[innen]): Architektur_Graz. Positionen im Stadtraum. Mit Schwerpunkt ab 1990. Graz: Verl. HDA, 2003.

186 Vgl.: Jaeger 1986, S.12.

Autonomie der Form(en) oft in den Vordergrund gestellt wird. Das führt mitunter dazu, dass das Baugefüge des Resultats sich durch ein heterogenes Erscheinungsbild auszeichnet, bei dem „(…) das Ganze nicht mehr als die Summe seiner Teile ist.“[187] Gerade für die Aufgabe, Erweiterungsbauten zu entwerfen, die sich in die bestehende Bausubstanz der Technischen Universität einfügen sollten, erwies eine solche analytische Vorgehensweise aber als vorteilhaft. Der Bau ist im Geist eines „funktionellen Expressionismus“ angelegt. Hier entwickelte Günter Domenig zuerst Räume für die geforderten Funktionen und setzte sie dann, durch die Anordnung auf dem Grundstück, zueinander in Beziehung.[188] Die Detailansicht der Eingangssituation (Abb.II.28) macht deutlich, dass die Ästhetik der Komposition zudem von einer Auseinandersetzung mit den konstruktiven Prinzipen der Architektur bestimmt ist. Daher ist auch der Kern von Domenigs Werk dem Dekonstruktivismus zuzuordnen.

Eine Schlüsselposition im Œuvre des Grazer Architekten nimmt die *Zentralsparkasse Wien-Favoriten* (Abb.II.29) ein. Neben Günter Domenigs dekonstruktivistischem Entwurfsansatz nimmt hier eine Architekturströmung ihren Ausgang, bei der die Verformung in den Mittelpunkt des Gestaltungsinteresses gerückt wird.[189] Solche Tendenzen führten zur Entwicklung – und in den letzten Jahren zu einer weltweiten Expansion – von biomorphen Formen in der Baukultur. Mit dem von Peter Cook und Colin Fournier geplanten *Kunsthaus* (Abb.II.20) und Vito Acconis *Murinsel* (Abb.II.21 & Abb.II.22) prägen zwei spektakuläre Verwirklichungen dieser biomorphen Architektur seit 2003 auch die steirische Landeshauptstadt. Beide Projekte wurden im Rahmen des Kulturhauptstadtjahres errichtet und wirken wie futuristische Leuchttürme im architektonischen Kontext der Grazer Innenstadt. Da die Dächerlandschaft der Altstadt seit 1999 zum UNESCO Weltkulturerbe zählt, ist es kaum möglich, dort neue Akzente im großen

187 Ruby 2009, S.315.

188 Contal, Marie-Hélène: *Institutsgebäude Lessingstraße, TU*. In: Renate Ilsinger und Michael Szyszkowitz (Hrsg.[innen]): Architektur_Graz. Positionen im Stadtraum. Mit Schwerpunkt ab 1990. Graz: Verl. HDA, 2003. C02 (ohne Seitenzahl).

189 Vgl.: Splitterwerk: *Architektur und Verbrechen* (in weiterer Folge als Splitterwerk 2005b zitiert). In: Splitterwerk (Hrsg.[innen]): SPLITTERWERK: Whoop to the Duck! Es lebe die Ente! Bauten und Projekte. (Publ. anlässl. der österr. Teilnahme an der 6. Biennale für Architektur und Design in São Paolo, 22. Okt.-11. Dez. 2005.) Wien (u.a.): Springer, 2005. S.7-11, hier S.8.

Maßstab zu setzen.[190] In diesem Zusammenhang ist auch der Spitzname – *The Friendly Alien* – zu verstehen, der dem Kunsthaus von seinen Schöpfern verliehen wurde. Tatsächlich wirkt die blaue Blase wie ein Fremdkörper im historischen Zentrum der einst kaiserlichen Residenzstadt.[191]

Das *Kunsthaus* und die *Murinsel* sind klare Statements für die durch den technischen Fortschritt heute kaum noch eingeschränkte Realisierbarkeit prestigeträchtiger, artistischer Baukonzepte. Auch wenn für SPLITTERWERK andere Aspekte im Vordergrund stehen als die Demonstration von architektonischer Virtuosität, so zeugen diese beiden aufsehenerregenden Projekte doch vom unkonventionellen Klima des Grazer Architekturgeschehens – und genau dieser Kontext ist einerseits prägend für die baukünstlerische Kreativität des Labels und wird andererseits in der jüngeren Vergangenheit von SPLITTERWERK selbst mitgetragen.

4 Resultierende Überlegungen

Das Ziel dieses Kapitels war es, die Grundlagen und Rahmenbedingungen für den Analyseteil zu schaffen, deshalb sollen hier die wichtigsten Gesichtspunkte dieses Abschnitts noch einmal rekapituliert und dabei die Leitgedanken für die Auseinandersetzung mit der Architektur des Labels SPLITTERWERK herausgefiltert werden.

Um SPLITTERWERK im kontemporären Architekturkontext zu situieren, wurde zum einen das lokale Umfeld beleuchtet, in dem die Formation aktiv ist. Die Architekturkulisse der steirischen Landeshauptstadt wurde als eine

190 Anm.: Die einzige Ausnahme ist neben dem *Kunsthaus* – denn die *Insel in der Mur* ist ja kein direkter Eingriff in die geschützte Bausubstanz – der umfangreiche Dachausbau des Grazer Kaufhausmagnaten Kastner & Öhler.

191 Vgl. dazu: Eberlein, Johann Konrad: *Versuch über das Kunsthaus – Disneyland ist in Graz gelandet*. In: Ders. (Hrsg.): Erbschaft Altstadt. Fassade und Dach in der Kulturhauptstadt Graz – Restaurierung, Denkmalpflege und Kunstgeschichte. Akten des Internationalen Kongresses des Instituts für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz zum Programm der „Kulturhauptstadt Graz 2003“ am 14.-16.11.2003. Grazer Edition, Bd.3. Wien (u.a.): Lit-Verl., 2007. S.201-208.

beschrieben, die – trotz ihrer historischen Bedeutung – sehr aufgeschlossen für Neues ist, in der ein großes öffentliches Interesse an innovativen, künstlerischen Baukonzepten zu beobachten ist und die in den letzten Jahrzehnten eine Reihe von Architekturprojekten hervorgebracht hat, die weit über Graz und die Steiermark hinaus Aufmerksamkeit erregten. Zum anderen ließ sich bei der Beschäftigung mit dem internationalen, postmodernen Architekturgeschehen die Entfaltung einer Atmosphäre registrieren, in der danach gestrebt wird, die Architektur zu resemiotisieren, ihr wieder einen Sinn zu geben, der über ihren Zweck, Raum für spezifische Funktionen zu schaffen, hinausgeht und die künstlerische Gestaltung damit zu einem zentralen Thema macht. Dies verweist auf ein rezeptions-ästhetisch ausgerichtetes Architekturverständnis und die Implementation dieser Einstellung hat dem für Louis Henri Sullivan so wichtigen Ornament seinen Weg zurück in die Architektur gebahnt.

Sullivans Partner Dankmar Adler hatte am Ende des 19. Jahrhunderts einen architekturtheoretischen Standpunkt vertreten, nach dem ein zeitgerechter Baustil immer von den Möglichkeiten des technischen Fortschritts und der modernsten Baumaterialien hervorgebracht würde.[192] Hinsichtlich der technischen und materiellen Machbarkeit gibt es jedoch heute für die Ideen der ArchitektInnen kaum noch Einschränkungen und die Frage nach einem adäquaten Stil müsste demnach in jedem Entwurfsprozess neu verhandelt werden. Dies lässt den Ansatz, das wiederentdeckte Ornament als Ausdruck eines postmodernen Baustils – im Sinne einer allgemein verbreiteten, die gegenwärtige Architektur charakterisierenden Formensprache – darstellen zu wollen, obsolet werden.

Ähnliche Überlegungen postulierte bereits Louis Henri Sullivan in seiner Architekturtheorie, die aus den veränderten zivilisatorischen Verhältnissen nach dem Sezessionskrieg resultierte. Damals begann sich in den USA die Idee von einer demokratischen Gesellschaft durchzusetzen, deren Fundament die Freiheit und Gleichberechtigung aller BürgerInnen war. Als Advokat dieser Gesellschafts-utopie konnte sich für Sullivan eine adäquate Baukunst keinesfalls durch ein einheitliches Erscheinungsbild auszeichnen, sondern vielmehr durch Diversität. Die Formenvielfalt entsteht einerseits aus der Autonomie der persönlichen

[192] Vgl.: Kruft 2004, S. 412.

Kreativität der KünstlerInnen und ergibt sich andererseits durch die Adressierung an eine spezifisch strukturierte Öffentlichkeit, in welcher die individuellen Fähigkeiten und Bedürfnisse der Menschen einen entscheidenden Stellenwert einnehmen. Die Beschreibung des Wesens dieses neuen *american style* konnte sich daher nur auf die Methoden und Strategien beschränken, mit denen es gelingen sollte, eine zeitgerechte Architektur zu entwickeln. Louis Henri Sullivan brachte seine Vorstellung von einer solchen Strategie mit seinem metaphorisch aus der Natur induzierten Leitsatz *form follows function* zum Ausdruck, wobei zur korrekten Interpretation dieser Formel unbedingt berücksichtigt werden muss, dass Sullivans Funktionsbegriff mehr beinhaltet, als konstruktiv und technologisch zweckgerichtete Aspekte. Gerade ästhetische, soziale und ideelle Faktoren waren für ihn von wesentlicher Bedeutung für eine angemessene, rezeptionsorientierte Gestaltung eines Bauwerks.

Obwohl sie sich auf Sullivans *form follows function*-Prinzip berufen hatten, setzten die KünstlerInnen der Moderne mit ihren funktionalistischen Ansprüchen und der Eliminierung des Ornaments, doch wieder eine homogene, einheitliche Ästhetik – also einen bestimmten Baustil – durch. Sowohl der Versuch, die Bedeutung der Architektur über ihren Stil zu erfassen, als auch die Reduktion auf ihre Zweckfunktion, verhindern jedoch die vollständige Ausreizung ihres künstlerisch-schöpferischen Potentials. Allein durch die Thematisierung der Architektur auf einer theoretischen bzw. strategischen Ebene kann es gelingen, diese Kapazitäten uneingeschränkt auszuschöpfen und die gesellschaftliche Relevanz der Baukunst zu bewahren.[193]

Die Überwindung der klassischen Moderne ist also nicht einfach an der Wiederbelebung der traditionellen Bauornamentik festzumachen, sondern am Aufkeimen einer Architekturauffassung, nach der die Deutung des aktuellen Stils als charakteristische Formensprache der Epoche nicht mehr gültig ist. Folglich kann die Rehabilitierung des Ornaments in der Postmoderne auch nicht unter stilistisch-formalistischen Gesichtspunkten funktionieren. Dagegen bietet die von

[193] Vgl. dazu: Gleiter 2008, S.56-73, insbesondere S.70. Anm.: Jörg H. Gleiter reflektiert hier im Kapitel *Stil und Ornament* unter anderem die Überlegungen zur postmodernen Architektur, die Oswald Mathias Ungers 1983 in seinem Werk *Die Thematisierung der Architektur* publiziert hat.

Michael Dürfeld konstatierte Transformation des Ornamentbegriffs „(…) von einem gestaltorientierten in einen prozessorientierten Begriff (…)“[194] einen produktiven Ansatz, um dem Wesen des Ornaments in der Gegenwartsarchitektur auf die Spur zu kommen. So scheint sich innerhalb der postmodernen Baukunst am Ornament zu manifestieren, was Sullivan mit seiner Vision einer Architekturkonzeption für eine egalitär-demokratische Gesellschaft am Ende des 19. Jahrhunderts bereits vorweg genommen hatte. Denn die Verschiebung auf der Begriffsebene – vom Ornament zum Ornamentalen – verweist auf die veränderte Identität des architektonischen Ornaments, das statt als formales Detail nun als strategische Qualität auftritt. Übertragen auf die Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz der Gegenwartsarchitektur bedeutet dies, dass sich ihr Wesen nicht in einer charakteristischen, zeitgerechten Formensprache begründet, sondern in einer adäquaten, rezeptionsorientierten Vorgehensweise, für die formal-stilistische Übereinstimmungen keine Rolle spielen.

Das Ornament wird damit als Phänomen identifiziert, entlang dem sich paradigmatische Entwicklungen in der neuesten Architekturgeschichte nachzeichnen lassen. Da es über die Erfüllung existenzieller Bedürfnisse hinausgeht und an die menschliche Wahrnehmung appelliert, musste es zu einer Beschaffenheit finden, die den aktuellen soziokulturellen Verhältnissen entspricht. In den Arbeiten zahlreicher ProtagonistInnen innerhalb des heterogenen Feldes zeitgenössischer Architekturproduktion kann Ornamentalität als bestimmendes Prinzip der künstlerischen Gestaltung ausgemacht werden. Dies lässt darauf schließen, dass ornamentale Strategien eine geeignete architektonische Methode darstellen um auf den gegebenen zivilisatorischen Kontext zu reagieren.

In welcher Weise sich an dieser ornamentalen Qualität der Gegenwartsarchitektur, ihre gesellschaftliche Bedeutung in der Praxis konstituiert, soll nun im folgenden Kapitel exemplarisch am baukünstlerischen Œvre der Gruppe SPLITTERWERK untersucht werden. Die Notwendigkeit der Entwicklung einer zeitgemäßen Architektur hat sich für Louis Henri Sullivan aus gravierenden ideologischen Veränderungen der US-amerikanischen Öffentlichkeit ergeben. Daher müssen auch die maßgeblichen Parameter determiniert werden, durch die

[194] Dürfeld 2008, S.131.

sich die Lebens- und Kulturräume auszeichnen, für die das Label SPLITTERWERK seine Bauwerke entwirft. Da Sullivan sein innovatives Architekturkonzept in der Natur begründet, soll bei der Analyse auch die Rolle der natürlichen Umwelt mitgedacht werden.

III VISIONEN FÜR POSTURBANE LEBENSRÄUME: SPLITTERWERKS ARCHITEKTURPROJEKTE

Für SPLITTERWERK stehen nicht Prestigeprojekte im Vordergrund des architektonischen Interesses sondern Bauaufgaben, die zu exemplarischen Lösungen für solche Gebäudeformen führen, die in den Arbeits- und Lebensalltag der Menschen integriert sind. Ihrem Selbstverständnis zu Folge sind „(…) Heterogenität, nutzungsspezifische Durchmischung und posturbanistische Individualisierung“[195] dabei die konstitutiven Begriffe für die Architektur des Labels. Unter diesem Vorbehalt entwirft SPLITTERWERK ästhetisch und funktional auf moderne Gesellschafts- und Lebensverhältnisse ausgerichtete, architektonische Visionen für posturbane Kontexte. Die Überwindung der Ornamentlosigkeit der Moderne ist zudem bestimmend für die künstlerische Vorgehensweise des Kollektivs:

> *Wir bekennen uns schuldig im Sinne der Anklage. Unsere Architektur ist ein Anschlag auf die Moderne. (…) Formenreichtum, Farbenvielfalt, Mustermischmasch, Ornamentopulenz sind uns nicht nur Anliegen sondern auch Programm.*
>
> *Unsere Arbeit erzählt von dem verbrecherischen Anliegen, die von uns entworfenen Ornamente die Bauskulptur, den Raum, die Funktionen unserer Architekturen beeinflussen, bisweilen bestimmen zu lassen.* [196]

Dabei wird sich zeigen, dass von den drei – nach Michael Dürfeld definierten – postmodernen, durch das Ornamentale bestimmten Entwurfsstrategien, für SPLITTERWERK vor allem die minimalistische und auch die poststrukturalistische Methode eine Rolle spielen. Dass – obwohl die Gruppe ihre Arbeiten als „Bauskulpturen“ betrachtet – die biomorphe Strategie für ihren Formfindungsprozess eigentlich keine Relevanz besitzt, mag daran liegen, dass hier primär

195 Splitterwerk: *POP – Planet of Posturbanism* (2004). In: Splitterwerk (Hrsg.[innen]): SPLITTERWERK: Whoop to the Duck! Es lebe die Ente! Bauten und Projekte. (Publ. anlässlich der österr. Teilnahme an der 6. Biennale für Architektur und Design in São Paolo, 22. Okt.-11. Dez. 2005.) Wien (u.a.): Springer, 2005. S.2-3, hier S.2.

196 Splitterwerk 2005b, S.11.

formale Fragen ausschlaggebend für das – möglichst virtuose – Resultat sind, während die sozialen und strukturalen Aspekte der Architektur meist vernachlässigt werden.

1 Architekturen der Agglomeration

> *Das Zeitalter der Metropolen ist zu Ende bevor es so richtig beginnen konnte. Die Zukunft der Stadt liegt in der Agglomeration.*[197]

Die Architekturauffassung SPLITTERWERKs basiert auf einer intensiven Beschäftigung mit den gegenwärtigen räumlichen Kontexten und den damit verbunden Zugangsbedingungen für die Rezeption eines Bauwerks. Die Siedlungsstruktur, für die Louis Henri Sullivan seine Architekturkonzepte entwarf, war von den wachsenden Dimensionen[198] der US-amerikanischen Metropolen bestimmt. Die Grundlage für SPLITTERWERK ist die europäische Besiedlungsform des 21. Jahrhunderts, die mit dem Schlagwort *Posturbanismus* zu bezeichnen ist. Dieses posturbane Raumgefüge ist von zwei diametral anmutenden Entwicklungen geprägt: Zum einen von der fortschreitenden Ausbreitung der städtischen Gebiete, zum anderen aber durch die Destruktion der ursprünglichen Wertigkeiten von bestimmten Bereichen innerhalb der urbanen Strukturen. In einem, im Jahr 1967 gehaltenen Vortrag, in dem er sich mit der Semiotik der Stadt auseinandersetzt, streicht Roland Barthes heraus, dass die Wertigkeiten spezifischer Teilgebiete im städtischen Raum immer durch ein Netz von Korrelationen hergestellt werden – so ergibt sich der Stellenwert des Stadtzentrums allein durch seine Relation zur Peripherie.[199] Mit einer Metapher aus der Semiotik – „Signifikate vergehen, die Signifikanten bestehen.“[200] – weist Barthes auch darauf hin, dass die Bedeutung eines Ortes nicht zwingend konstant sein

197 Splitterwerk 2005 (2004), S.3.

198 Anm.: Damit ist nicht nur die expandierende spatiale Ausdehnung der rasterartig angelegten Metropolen gemeint, sondern auch deren wachsende Bedeutung als globale ökonomische, politische und kulturelle Zentren.

199 Vgl.: Barthes, Roland: *Semiotik und Urbanismus* (1967). In: Susanne Hauser, Christa Kamleithner und Roland Meyer (Hrsg.innen): Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Bd.1. Zur Ästhetik des sozialen Raumes. Bielfeld: transcript, 2011. S.287-294, hier S.291-293.

200 Ebenda, S.291.

muss, sondern durch eine veränderte Benutzung eine Umwertung erfahren kann. Solche urbanen Umstrukturierungsprozesse werden mittlerweile mit dem Begriff *Gentrification* – oder eingedeutscht: Gentrifizierung – betitelt.[201] Die Aufwertung bestimmter Areale kann dabei in bewusster, stadtplanerischer Absicht von öffentlicher Hand initiiert werden.[202] So gelang es etwa in Graz mit der Errichtung des *Friendly Alien* (Vgl. Abb.II.30), den Bezirk Lend – der noch um die Jahrtausendwende den Ruf einer zwielichtigen, eher zu meidenden Gegend hatte – zu nobilitieren und die direkte Umgebung rund um das Kunsthaus sogar zu einem beliebten, alternativen Kulturviertel zu popularisieren. Das Image eines Stadtteils kann sich aber auch in einer gewissen Eigendynamik verändern. Durch die sukzessive Aneignung einer vernachlässigten, als minderwertig betrachteten und somit günstigen Wohngebiet durch Menschen aus einer sozial angesehenen Gesellschaftsschicht, kommt es dann in der Öffentlichkeit zu einer veränderten Wahrnehmung dieses Viertels, welches in weiterer Folge als exklusiver Lebensraum und auch als Standort für die Wirtschaft attraktiv wird.[203] Wesentlich für eine gesellschaftlich relevante Architekturproduktion in der Gegenwart ist es, sich als Architektin oder Architekt diese Dynamiken bewusst zu machen.

Die historischen Zentren europäischer Städte werden immer mehr zu denkmalgeschützten Kulissen für die transitorische Nutzung durch den Tourismus degradiert beziehungsweise für wirtschaftliche Zwecke kapitalisiert. Das eigentliche, pulsierende gesellschaftliche Leben verlagert sich in ursprünglich symbolisch unbedeutende Stadtteile oder suburbane Siedlungsgebiete. SPLITTERWERK interessiert sich gerade für diese Räume der Agglomeration, in denen sich die alltäglichen Aktivitäten der Menschen unseres Kulturkreises abspielen. Damit sind auch Regionen abseits der Ballungszentren gemeint, die heute durch entsprechende infrastrukturelle Einrichtungen längst nicht mehr von Abgeschiedenheit und wirtschaftlicher oder sozialer Rückständigkeit gekennzeichnet sind. In der posturbanen Siedlungsstruktur ist eine strikte Differenzierung

201 Vgl. dazu: Holm, Andrej: Wir Bleiben Alle! Gentrifizierung – Städtische Konflikte um Aufwertung und Verdrängung. (= unrast transparent – soziale krise, Bd.2). Münster: Unrast, 2010. S

202 Anm.: Holm weist darauf hin, dass damit dann natürlich auch eine „immobilienwirtschaftliche Inwertsetzung“ verbunden ist. Vgl. Holm 2010, S.11.

203 Vgl.: Ebenda, S.31-33. Anm.: Holm steht diesem Prozess sehr kritisch gegenüber und benennt die drei Phasen der Gentrifizierung als „Symbolische Aufwertung, Inwertsetzung und Verdrängung“. Ebenda, S.9.

zwischen ländlichen und städtischen Zonen obsolet geworden.[204] Eine solche standortunabhängige Bewertung von räumlichen Qualitäten verweist auf einen Paradigmenwechsel in der Raumwahrnehmung. Petra Kempf hat ihre Dissertation dieser Thematik gewidmet und beschreibt darin, dass der Wahrnehmungswandel zu einer Auffassung von Raum geführt hat, die nicht mehr einem statisch verankerten Ort entspricht, sondern einem transitorischen Konstrukt.[205] Die Ablösung der ortsgebundenen Qualität vom Begriff des Raumes beruht auf grundlegenden Veränderungen, wie der unaufhaltsamen ökonomischen und medialen Globalisierung. Gerade durch die Transformation der Erscheinungsform europäischer Lebensräume – von urbanen Strukturen, die starr um ein symbolisch aufgeladenes Zentrum organisiert sind zu pulsierenden, posturbanen Agglomerationen – eröffnen sich spannende Gestaltungsperspektiven für die Architektur und genau in diesem Bezugsrahmen versucht das Kollektiv SPLITTERWERK seine Arbeit zu positionieren.[206]

Der soziokulturelle Raum, für den ein Baukonzept entwickelt wird, spielt also eine wesentliche Rolle im Entwurfsprozess der Gruppe SPLITTERWERK. Darüber hinaus wirkt sich aber auch die konkrete physische Umgebung, in die das Gebäude gesetzt wird, auf dessen Gestaltung aus – sowohl die gebaute als auch die natürliche.

1.1 Invasion der Laubfrösche

Der *Rote Laubfrosch* (Abb.III.1) steht am Beginn einer architektonischen Serie des Labels SPLITTERWERK, deren Gemeinsamkeit zuerst einmal in der Benennung nach verschiedenfarbigen Laubfröschen liegt. Das Bauwerk wurde 1997 mit dem

204 Vgl.: Splitterwerk 2005 (2004), S.2.

205 Vgl.: Kempf, Petra: (K)ein Ort Nirgends. Der Transitraum im Urbanen Netzwerk. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, 2010. S.2. Anm.: Kempf beschäftigt sich in ihrer Arbeit mit der Frage nach der Positionierung des physischen Orts in einem urbanen Raumgefüge, dessen Wahrnehmung von transitorischen Qualitäten bestimmt ist.

206 Vgl.: Splitterwerk 2005 (2004), S.2-3. Vgl. dazu auch: Sieverts, Thomas: Zwischenstadt: Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land. (= Bauwelt-Fundamente 118). Basel (u.a): Birkhäuser, 2001. S.8-9 oder S.124-125.

Österreichischen Bauherrenpreis ausgezeichnet[207] und ist, nach dem Diplomprojekt an der Technischen Universität Graz (*Wohnstück Übelbach*, Abb.III.2), SPLITTERWERKs erstes realisiertes Architekturprojekt. Im Rahmen jener Abschlussarbeit hatte SPLITTERWERK, nach eingehender Analyse der wohnungspolitischen und städtebaulichen Gegebenheiten, den Prototyp eines modularen, variationsfähigen Kleinhauses für eine einkommensschwache Zielgruppe entwickelt. Bei dem Wohnstück in Übelbach handelt es sich um die praktische Umsetzung dieses, auf einem Fertigteilsystem basierenden, Wohnbaumodells.[208]

Die Wohnanlage *Red Treefrog* im Salzburger Ort Bürmoos beherbergt zwölf Parteien unterschiedlicher Größe auf zwei Etagen. Da sich der Bau dem West-Ost-Gefälle des Geländes anschmiegt, ergibt sich – wie im Grundriss (Abb.III.3) ersichtlich – für den östlichen Teil noch ein darunter liegendes Geschoss, wo sich der Eingangsbereich befindet. Das Projekt ging unter anderem deshalb als Sieger des dafür ausgeschriebenen Wettbewerbs hervor, weil für das Gebäude nur zehn Prozent des Baumbestandes auf dem Baugrund gefällt werden musste. Anstatt einer Rodung wurde der Wald, auf der Grundlage von genauen Berechnungen, als natürliche Beschattung für die Südfassade in das Baukonzept integriert.[209] Doch der Laubwald bietet nicht nur im Sommer mit seinem Blätterdach Schutz vor der Hitze, der umgekehrte Effekt begünstigt in der kalten Jahreszeit, wenn die Baumkronen kahl sind, eine ökonomische Beheizung der Wohnräume. Über die großen Fenster der Südfront (Abb.III.4), die sich vom Boden bis zur Decke erstrecken, wird an sonnigen Tagen im Winter auf natürliche Weise Wärme gewonnen, wodurch Energie und Heizkosten gespart werden können. Hatte Louis Henri Sullivan seine Architekturauffassung in der Natur begründet, indem er ihre Prinzipien als Metapher für architektonische Grundsätze übernahm oder ihr Formenrepertoire als Inspiration für die künstlerisch-visuelle Gestaltung der Bauwerke heranzog, so wird die Natur bei SPLITTERWERK zur konstituierenden Dimension für die Konzeption der Gebäudestruktur des *Roten Laubfrosches* und

207 Vgl.: *Splitterwerk*, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=1997__Red_Treefrog&pic=03_words.jpg&dispsize=512&start=0.

208 Vgl.: Kapfinger 2000, S.236.

209 Vgl.: Kapfinger 2000, S.230.

sie wird sogar als materieller Faktor in das Baugefüge miteinbezogen. Auf die beabsichtigte, organische Einbindung des *Red Treefrog* in den vegetativen Kontext verweist auch der, mit der Landschaft verflochtene Korridor (Abb.III.5), über den das Bauwerk von der Nordseite her erschlossen wird. Indem der Zugangsweg nicht direkt an die Hausmauern grenzt und darüber hinaus zu den Verbindungsstegen hin durchbrochen ist, welche in die jeweiligen Wohneinheiten führen, wird der ursprünglichen Pflanzenwelt des Grundstücks Platz zum Fortbestand gewährt und das Gebäude rücksichtsvoll in die natürliche Umgebung eingefügt.

Das Erscheinungsbild der Hauptansicht (Vgl. Abb.III.1) wird von zwei unterschiedlich dimensionierten Rahmensystemen bestimmt, von denen die großzügigen Fensterflächen eingefasst werden. Das übergeordnete Rahmensystem ist dabei in Rot gehalten und spiegelt im Wesentlichen die tektonisch-struktiven Elemente des Baugefüges, sowie die grobe räumliche Aufteilung der Wohnanlage wider. Diese Makrostruktur wird von einem kleinteiligeren, orangefarbigen Gerüst gegliedert (Vgl. Abb.III.4). Im Grunde ergibt sich dadurch eine Rasterfassade – aber durch die Unregelmäßigkeit entzieht sie sich der starren Form der Rasterung, die viele Bauwerke des internationalen Stils charakterisiert. Trotz der unregelmäßigen Anordnung der Rahmenelemente, sind jedoch Teilsymmetrien vorhanden und somit ist eine Rhythmisierung der Komposition zu beobachten, wodurch die Südansicht des *Red Treefrog* als ornamentales Konstrukt wahrgenommen wird. Über diese Ornamentalität der Oberfläche wird also die Beschaffenheit des Gebäudes den RezipientInnen zugänglich gemacht. Genau diese Funktion, so Kevin Murphy, übernimmt auch die Ornamentierung der Fassaden von Louis Henri Sullivans *Tall Office Buildings*, was Murphy exemplarisch an der Bauornamentik des *Guaranty Building* (Vgl. Abb.II.9) illustriert.[210] Das Äußere des Hochhauses ist vollständig von Ornamenten überzogen, die mit den konstruktiven Bauteilen zu verschmelzen scheinen (Abb.III.6). Die dekorative Gestaltung fungiert dabei zuerst einmal als visueller Anreiz, sich überhaupt mit der Organisation des Bauwerks zu befassen und ermöglicht den BetrachterInnen in einem zweiten Schritt, seine Tektonik zu

210 Vgl.: Murphy 1998, S.8-10.

erfassen. Die Ornamentierung betont die intendierte aufstrebende Wirkung des Baukonzepts und macht die vertikalen und horizontalen Kräfte (Kompression und Spannung) lesbar, die auf die tragende Struktur der Architektur einwirken.

Obwohl Sullivan das Ornament ausdrücklich nicht als Applikation auffasste, hatte es in seinen Entwurfsprozess doch eine additive Funktion. Erst in der Postmoderne wandelt sich die Funktion des Ornaments zu einer konstituierenden für die Formfindung des Bauwerks. So ist die Südfront des *Red Treefrog* vom Ordnungssinn des Ornamentalen gekennzeichnet. Das heißt, die Trennung zwischen dem Ornament und der architektonischen Struktur des Gebäudes ist hier nicht einfach nur aufgehoben, vielmehr wurde die Form der Wohnanlage von SPLITTERWERK durch das Ornamentale konstruiert.[211] Die Entwurfsstrategie entspricht in diesem Fall jener, die Michael Dürfeld als kritisch-performative beschreibt, bei der sich das Ornamentprofil über ein poststrukturalistisches, dekonstruktivistisches Labyrinth generiert.[212] Dass SPLITTERWERK sich gerade dieser ornamentalen Strategie bedient, ist nicht verwunderlich, da sich die Gruppe doch in den späten 1980er Jahren im Umfeld der Technischen Universität Graz zusammengefunden hat. Eine Berührung und Auseinandersetzung mit der dekonstruktivistischen Formensprache der *Grazer Schule* war dort unumgänglich und prägte augenscheinlich auch den Formfindungsprozess dieser frühen baukünstlerischen Arbeit des Labels SPLITTERWERK.

Neben dem Einfluss der aktuellen, lokalen Architekturszene, steht aber das für den *Roten Laubfrosch* maßgebliche Raumverständnis, doch in der Tradition der klassischen Moderne. Mit der großflächigen Verglasung, durch die sich das Bauwerk zur bewaldeten Umgebung öffnet, forciert SPLITTERWERK hier eine Wahrnehmung des Raumes als eine Zone, die einen fließenden Übergang von konstruiertem und natürlichem Raum herstellt. Dieses Raumkonzept orientiert sich an den offenen Grundrissen und der, die Umwelt integrierende Baupraktiken, wie sie etwa von Frank Lloyd Wright (*organische Architektur*) oder auch von Ludwig Mies van der Rohe (Vgl. z.B. *Villa Tugendhat*, Abb.II.17) entwickelt wurden.[213]

211 Vgl. dazu: Dürfeld 2008, S.74.

212 Vgl. dazu: Ebenda, S.13-14.

213 Anm.: Diese Bezugnahme auf die offenen Grundrisse Frank Lloyd Wrights und die fließenden Räume der Moderne wird von SPLITTERWERK explizit hervorgehoben. Vgl. dazu: Splitterwerk:

Die raumbildenden Prinzipien Öffnen und Schließen sind insbesondere für die Wahrnehmung des, von SPLITTERWERK geplanten, Ferienhäuschens mit dem Namen *Green Treefrog* (Gesamtansicht auf S.3) konstitutiv, welches zwischen 1998 und 2004 in St. Josef in der Weststeiermark verwirklicht wurde. Die Natur durchdringt das transparente Bauwerk, die Landschaft fließt durch seine Kubatur hindurch (Abb.III.7). In Kombination mit den flexiblen Wandelementen, die sich wie Paravents zur Seite schieben lassen, wird es von jeder Form räumlicher Permanenz befreit.[214] Durch das fluoreszierende Material, welches in der Gebäudehülle verarbeitet wurde, ist nachts zwar ein gewisses Maß an Sichtschutz gegeben, doch die Herstellung von Privatsphäre ist für dieses Projekt, ob seiner temporären Nutzung und der abgeschiedenen Lage, nur von sekundärer Bedeutung. Die Offenheit nach außen, die Verschmelzung mit der Landschaft, in die man sich hier am Wochenende zur Erholung zurückzieht, haben Priorität.

Die Beispiele *Red Treefrog* und *Green Treefrog* haben gezeigt, dass SPLITTERWERK seine frühen Architekturprojekte für posturbane Lebensräume als Herausforderungen betrachtet, die einer eingehenden Analyse und Bewertung der Zielgruppe und des konkreten Umfeldes bedürfen. Für das Label ist es wichtig, die Besonderheiten des partikulären Kontexts, die Bedürfnisse der BenutzerInnen und der spezifische Verwendungsanspruch, den das Gebäude zu erfüllen hat, zu berücksichtigen. Die Gruppe SPLITTERWERK findet durch ihr, auf Progressivität basierendes, Selbstverständnis jedoch zu einem Standpunkt, nachdem es – ohne dabei künstlerisch-individuelle Aspekte vernachlässigen zu müssen – für eine effiziente, zeitgerechte Architekturproduktion entscheidend ist, entsprechend schnell reagieren zu können. Dazu müssen Typologien erdacht werden, die systematische, möglichst nachhaltige Lösungsvorschläge für funktionelle, ästhetische oder auch finanzielle – auf die aktuellen Lebensverhältnisse unseres Kulturkreises ausgerichtete – Bauanforderungen zu Verfügung stellen.

Modern war gestern 80 Jahre alt (in weiterer Folge als Splitterwerk 2005c zitiert). In: Splitterwerk (Hg.[innen]): SPLITTERWERK: Whoop to the Duck! Es lebe die Ente! Bauten und Projekte. (Publ. anlässl. der österr. Teilnahme an der 6. Biennale für Architektur und Design in São Paolo, 22. Okt. – 11. Dez. 2005.) Wien (u.a.): Springer, 2005. S.12-13, hier S.13.

214 Vgl.: Hoellbacher, Roman: *SPLITTERWERK's Treefrogs* (27. Juli 2005). In: Domus Magazine. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.domusweb.it/en/architecture/ splitterwerk-s-treefrogs. Letzter Zugriff: 29. Jänner 2013.

1.2 Der Agglomerator – ein adäquates Instrumentarium für posturbane Bauplanung

Bei der Vorstellung des Wohnbaumodells in Übelbach im vorhergehenden Abschnitt wurde bereits aufgezeigt, dass SPLITTERWERK hier ein Fertigteilsystem für wandelbare Kleinhäuser erarbeitet hatte. Mit dem sogenannten *Agglomerator* kreierte das Label in ähnlicher Weise einen Elementbaukasten, dessen Komponenten jedoch nicht der mikrostrukturellen Organisation eines architektonischen Einzelobjekts dienen, sondern sich auf den räumlichen Kontext des zu planenden Bauwerks konzentrieren.

Dieser Kontext – der öffentliche Raum – ist dabei nicht einfach nur die gebaute Umwelt, im Sinne eines Konglomerats von physischen Voraussetzungen, das bei der Planung berücksichtigt werden muss beziehungsweise für die Rezeption eine Rolle spielt. Es ist gleichermaßen ein Raum, der soziale, ökonomische und politische Funktionen zu erfüllen hat und zu einer dementsprechend zeit-gerechten Erscheinungsform finden muss. Thomas Pilz, der Kurator der Aus-stellung *Shared Space*, die 2010 im Grazer Haus der Architektur gezeigt wurde, tritt daher für die Herausbildung eines erweiterten Architekturverständnisses ein, das auch den öffentlichen Raum, der „(…) die gesellschaftliche Realität der Architektur(...)“[215] bildet, als bewusste baukünstlerische Gestaltungsaufgabe auffasst.

> *Der öffentliche Raum als gesellschaftliche Schnittstelle von Alltagserfahrung, Stadtplanung, Verkehr und Architektur entfaltet zwanglos diese thematische Vielfalt und verbindet sie mit großer Außenwirkung. Im öffentlichen Raum sind wir alle Betroffene, AkteurInnen und ExpertInnen, ganz unabhängig von der Rolle, die wir im Prozess seiner baulichen Gestaltung einnehmen.*[216]

Es gilt also, die Qualitäten der öffentlichen Räume kritisch zu reflektieren und adäquate architektonische Konzepte für die Anforderungen dieser Bereiche zu erdenken, die als Lebensraum gemeinschaftlich genützt werden, die aber

215 Pilz, Thomas: *Perspektiven für eine neue Kultur des öffentlichen Raums*. In: In Haus der Architektur (Hrsg.[innen]): HDA Reader 2010. Wien: Metroverl., 2010. S.10-15, hier S.12.

216 Ebenda.

gleichzeitig auch essentielle Bezugssysteme in der Planung von partikulären Bauprojekten darstellen. Zur Ökonomisierung der notwendigen Berücksichtigung dieser kontextuellen Bedingungen im Entwurfsprozess, hat SPLITTERWERK ein computerbasiertes Planungsinstrumentarium entwickelt, das – hinsichtlich seiner Funktion als Hilfswerkzeug zur Lösung von Bauaufgaben der Agglomeration – eben *Agglomerator* getauft wurde.

> *Der Agglomerator ist eine Sammlung von Environmental Presets. Dieser Baukasten vorgefertigter Settings ermöglicht Just On Time Planning auch innerhalb komplexer Gefüge. Der Agglomerator besteht aus unzähligen, verschiedenen Gebäude- und Freiflächenpresets mit unterschiedlichen Nutzungen, wie z.B. öffentliche Gebäude, Büro-, Gewerbe- und Industrieanlagen, Wohnbau von privater Hand und sozialer Wohnbau. Untrennbar damit verbunden sind u.a. auch nutzungsspezifische infrastrukturelle Angebote, wie die Anbindung an den öffentlichen Verkehr, die Abstimmung des Individualverkehrs bzw. des ruhenden Verkehrs und die Errichtung eines Fuß- und Radwegnetzes. Diese in den Environmental Presets integrierten technischen, ökonomischen, sozialen und ökologischen Ebenen ermöglichen Aussagen zu sämtlichen relevanten Planungsbereichen und funktionieren als Indikatoren für die vielfältigen Ebene der urbanen Funktionalität.*[217]

SPLITTERWERK hat mit dem *Agglomerator*, der laufend erweitert wird, also einen Pool entwickelt, der aus vorgefertigten, objekthaften Lösungen für klassifizierte Funktionen besteht, die für einen erweiterten Architekturbegriff relevant sind. Dieses Entwurfsinstrument ermöglicht somit eine effizientere Bauplanung für post-urbane Lebensräume, die durch permanente Veränderungen und zusätzlich von einer permanenten Beschleunigung dieser Transformationen gekennzeichnet sind.

Auch Louis Henri Sullivans metaphorisch von der Natur auf die Architektur übertragene Formfindungsstrategie, deren inhaltlicher Kern komprimiert in der Formel *form follows function* zum Ausdruck kommt, beinhaltet bereits das Moment der Typisierung. Für ihn ergibt sich die Form eines Bauwerks aus der Summe der Funktionen, die es zu erfüllen hat – wo sich die Funktion nicht ändert, ändert sich auch die Form nicht. Unter dieser Prämisse konzipierte er seinen Prototyp für die

217 Splitterwerk 2005 (2004), S.2.

Bauaufgabe des *Tall Office Building*, dessen architektonische Struktur sich logisch aus den genau klassifizierten, funktionalen Anforderungen einer großen, städtischen Büroanlage ableitet.[218] Mit der Kreation des *Agglomerator*s wird dieser gedankliche Ansatz unter Ausschöpfung der Möglichkeiten modernster, digitaler Technologien für die Bewältigung der Anforderungen einer flexiblen, kontemporären Architektur produktiv gemacht. Indem bestimmte Parameter im Entwurfsprozess vorgedacht werden und bei Bedarf sofort in einer objekthaften Form virtuell visualisiert werden können, kann sehr schnell eine präsentable Lösung für die Bauaufgabe generiert werden, bei der bereits nutzungsspezifische Indikatoren einkalkuliert sind.

Die individuell-künstlerische Dimension des Entwurfsprozesses soll dabei nicht vernachlässigt werden, im Gegenteil: Da durch die Vorfertigung bestimmter Komponenten die Planungsphase von der Entwicklung erforderlicher, zweckerfüllender Notwendigkeiten befreit wird, kann sich das Ausführungsteam des Labels SPLITTERWERK ganz auf den kreativen Part, also den eigentlichen Formbildungsprozess, konzentrieren und den AuftraggeberInnen trotzdem variable Lösungen jener, für die Benützung unerlässlichen, funktionellen und strukturellen Elemente anbieten.

2 Der Einbruch des Medialen

Die Notwendigkeit einer Neuformulierung der Architektur respektive der Entwicklung einer adäquaten architektonischen Strategie ergab sich für Louis Henri Sullivan aus der Durchsetzung einer neuen Gesellschaftsform in den Vereinigten Staaten nach der Abschaffung der Sklaverei. In der Aufbruchsstimmung dieser paradigmatischen soziokulturellen Veränderung wurde eine Gesellschaftsvision von der Chancengleichheit aller Individuen propagiert.

Die Utopie einer egalitären Gesellschaft ist mit der fortschreitenden Medialisierung der Lebensverhältnisse in der Gegenwart aktueller denn je.

218 Vgl.: Sullivan 1979 (1896), S.203. Bzw. Vgl. auch: S. 21-22 in der vorliegenden Arbeit.

Zusätzlich zur gesteigerten Mobilität besteht durch die Allgegenwärtigkeit der Kommunikationstechnologien permanent die Möglichkeit zur Interaktion. Eine solche Informationsgesellschaft bietet die Chance einer weitreichenden Demokratisierung des Wissenstransfers, im Sinne einer gleichmäßigen Streuung was den Abruf und die Weitergabe von Informationen betrifft. Die globale Vernetzung bedingt aber auch eine permanente Beschleunigung wirtschaftlicher und soziokultureller Prozesse und erfordert daher eine erhöhte Aufmerksamkeit im Alltag, was zu einer veränderten Wahrnehmung des menschlichen Lebensraumes führt. Im Zusammenhang mit diesen sich wandelnden Qualitäten des gesellschaftlichen Alltags postulierte Michael Müller bereits 1977:

> *Der Gebrauchswert der Architektur ist heute in vielerlei Hinsicht durch Entlastungsaufgaben bestimmt.*[219]

Von der Raumkonstruktion für einen Büro- oder Wohnbau wird erwartet, dass sie als Abschirmung beziehungsweise Rückzugsort von der Hektik der Außenwelt fungiert. Architektur ist jedoch weit mehr als ein von ihren BenutzerInnen konzipiertes, umschließendes Raumgebilde oder eine schützende Behausung. Sie hat sich vor allem für die Wohlstandsgesellschaften in den Industriestaaten zu einer äußerlichen Hülle für menschliche Wohnbedürfnisse entwickelt. Da der hohe Lebensstandard in diesen Ländern mit einer Fülle solcher Bedürfnisse verbunden ist, kann es sich beim Entlastungsaspekt der Architektur nicht um eine Simplifizierung ihrer Beschaffenheit handeln.[220] Die entlastende Aufgabe der Architektur ist es, als Filter zu wirken, durch den die Menschen Übersicht gewinnen und sich mit der Schnelllebigkeit ihrer Zeit arrangieren können. Diese komplexen Anforderungen bedingen, laut Müller, einen Verlust des Ornaments. Das hohe Lebenstempo, mit dem eine Art ständige Eile und Reizüberflutung einhergehen, verweigert dem Detail seine Daseinsberechtigung. Eine Entwicklung, die Müller nicht positiv bewertet, sondern ihr eine „Verstümmelung sinnlicher Erfahrung“ attestiert.[221]

219 Müller 1977, S.66.

220 Vgl.: Ebenda.

221 Vgl.: Müller 1977, S.66-68.

Die Geschwindigkeit, mit der sich in den industrialisierten, individualistischen Kulturräumen Veränderungen einstellen, hat sich seit den 1970ern nicht verlangsamt – in Kombination mit der zunehmenden Medialisierung wird räumlichen Grenzen daher eine grundsätzlich neue Bewertung abverlangt:

> *Das heile Haus wurde zur Ruine, durch deren Risse der Wind der Kommunikation bläst. Das ist ein schäbiges Flickwerk. Eine neue Architektur ist von Nöten. (Vilém Flusser, 1991)*[222]

Als Medien- und Kommunikationsphilosoph beschäftigte sich Vilém Flusser (1920-1991) intensiv damit, wie einerseits virtuelle Räume in den Lebensraum der Menschen übergreifen und wie andererseits das Leben im Cyberspace stattfindet. Aufgrund dieser Entwicklungen ist die klassische Vorstellung von Architektur überholt.[223]

Der Übergang zwischen Außen und Innen manifestiert sich längst nicht mehr an Fenstern und Türen. Antennen, Telefondrähte, das Fernsehen und das Internet durchdringen und öffnen die gebauten Räume, überbrücken geographische Entfernungen und ermöglichen so eine standortunabhängige Partizipation an der globalen Öffentlichkeit.[224] Trotzdem besteht der originäre Wunsch der Menschen nach einer Heimat, die Sicherheit und Beständigkeit bietet, fort. Darum, so Thomas Sieverts, kreiert der Mensch sein Zuhause jeweils „(…) durch seine Handlungen und durch seine Beziehungen zu seiner Umwelt. Damit wird der Verlust einer an den Ort gebundenen Heimat entkräftet.“[225] Die ArchitektInnen sind daher aufgefordert, „(…) den Ort als einen wandelbaren und der Vergänglichkeit unterworfenen (…)“[226] aufzufassen und ihre Raumgefüge so zu konzipieren, dass ihnen dieser transitorische Aspekt immanent ist.

---

222 Vilém Flusser zitiert nach: Splitterwerk 2005c, S.12.

223 Vgl.: Flusser, Vilém: *Virtuelle Räume – simultane Welten. Vilém Flusser im Gespräch mit Sabine Kraft und Philipp Oswalt*. ARCH+ 111 (1992). S.33-40, hier S.33. Anm.: Flusser steht der zunehmenden Medialisierung sehr positiv gegenüber und betrachtet sie als Chance, die der zukünftigen „telematischen Gesellschaft“ eine demokratische Informationserzeugung und Informationsweitergabe ermöglicht. Vgl. dazu: Grisko, Michael: *Einleitung (Vilém Flusser: Für eine Phänomenologie des Fernsehens)*. In: Ders. (Hg.): Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens. Stuttgart: Reclam, 2009. S.237-238, hier S.237.

224 Vgl.: Sieverts 2001, S.21.

225 Ebenda, S. 125. Vgl. dazu auch: Splitterwerk 2005d, S.14-15.

226 Ebenda.

Unter diesen Prämissen sieht auch SPLITTERWERK die wesentliche Anforderung einer zeitgemäßen, gesellschaftlich relevanten Architektur darin, eine adäquate Hülle für die (Wohn-)Bedürfnisse seiner BenutzerInnen zu bilden, die jedoch nicht – zur Entlastung der menschlichen Sinne – vom Ornament befreit werden muss.

2.1 Die Multiinzidente Hülle

Als Antwort auf die Verschränkung von virtuellem und materiellem Raum beziehungsweise auf die „Telematisierung des Alltags" generierte SPLITTERWERK das Architekturkonzept der *multiinzidenten Hülle*.[227] Mit diesem Raummodell reagiert das Kollektiv auf die paradigmatische Veränderung der Wahrnehmung von Raum, welcher nun als Rahmen für transitorische Ereignisse begriffen wird. Die raumschaffende Funktion der Architektur ist es demnach, eine adäquate Hülle für die Bedürfnisse ihrer BenutzerInnen zu bilden.

Multiinzidente Hüllen sind mit Ereignissen angereicherte, schaltbare Gefüge.[228]

Die Erarbeitung dieses Wohnkonzepts beschäftigte SPLITTERWERK bereits ab 1995. In der Ausstellung mit dem Titel *Den Fuß in der Tür – Manifeste des Wohnens* im Künstlerhaus in Wien wurde im Jahr 2000 zum ersten Mal eine in die Realität umgesetzte *mulitiinzidente Hülle* präsentiert. Es handelte sich dabei um den Prototyp eines Apartments mit einer realen Wohnfläche von 28m². 20m² davon sind als „funktionsentleerte Zone" angelegt, die den gemeinsamen Bezugspunkt für die zuschaltbaren Funktionen darstellt. Diese sind in den übrigen 8m² unterbracht. Von der Kochnische übers Bett bis hin zur Toilette und Badewanne sind alle funktionellen Notwendigkeiten für eine moderne Lebensweise vorhanden und könnten, für einen höheren Komfort, auch um zusätzliche Annehmlichkeiten erweitert werden. Sie lassen sich dem leeren Zentrum getrennt voneinander hinzufügen. So wird die *multiinzidente Hülle* je nach

227 Vgl. dazu: Splitterwerk 2005d, S.13-19.

228 *Splitterwerk*, http://www.splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2000__Multiincident_Shell_I&pic=06_words.jpg&dispsize=512&start=0.

Bedarf zum Schlafzimmer, zur Küche, zum Esszimmer (Abb.III.8) oder zum Badezimmer (Abb.III.9) – oder sie bleibt einfach ein freier Raum, um sich ungestört darin aufzuhalten. Wenn man demzufolge die gesamte Nutzfläche der *multiinzidenten Hülle* auf Basis aller ihrer unterschiedlichen Funktionsräume ermittelt, ergibt sich für den ausgestellten Prototyp, kumuliert gerechnet, eine Wohnfläche von insgesamt 148m².[229]

Diese Form einer Wohneinheit ist einerseits das Ergebnis einer Auseinandersetzung mit der Frage nach der Wahrnehmung von architektonischem Raum für eine Informationsgesellschaft und den damit verbundenen Anforderungen an ihn. Auf der anderen Seite reagiert SPLITTERWERK mit diesem Konzept auf die zunehmende Platzproblematik in den dichtbesiedelten und kontinuierlich wachsenden Ballungsgebieten, mit der natürlich ebenso eine Preisinflation für Wohnraum einhergeht. Dafür ist die *multiinzidente Hülle* eine sehr raumeffiziente Lösung, die es trotzdem ermöglicht, die materielle und funktionale Ausstattung für einen Lebensstandard auf hohem Niveau zu berücksichtigen.

Die Aktualität des bereits in den 1990ern vom Grazer KünstlerInnenkollektiv entwickelten Wohnmodells zeigt sich etwa im *Tiny Transforming Apartment*, das im Jahr 2009 in New York City entstandenen ist. In ähnlicher Weise wie bei der *multiinzidenten Hülle* sind hier acht funktionale Räume in knapp 40m² Wohnfläche verpackt. Neben den alltäglich gebrauchten Bereichen, wie Küche, Bad, Schlaf- und Wohnraum oder Büro bietet diese Kleinwohnung aber noch einige luxuriöse Extras. So lässt sie sich etwa auch in ein Heimkino verwandeln und bei Bedarf kann sogar ein rudimentäres Gästezimmer hinter dem Wandverbau hervorgezaubert werden (Abb.III.10).[230]

SPLITTERWERKs *multiinzidente Hüllen* sind aufgrund ihres modularen Charakters variierbar – in der räumlichen Dimensionierung, sowie auch in der Anzahl der verfügbaren Nutzungsmöglichkeiten. Die „schaltbaren Gefüge“ können nicht nur mit diversen Funktionen angereichert, sondern auch miteinander verknüpft, kombiniert oder als isolierte Einheiten zu Agglomeraten – also zu

229 Vgl.: Ebenda.

230 Vgl.: Hession, Michael: *The Tiny Transforming Apartment That Packs Eight Rooms into 420 Square Feet* (17. Jänner 2013). In: Gizmodo. The Gadget Guide. Offizielle Website. Online im Internet: http://gizmodo.com/5967622/the-tiny-transforming-apartment-that-packs-six-rooms-into-350-square-feet. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

ganzen Wohnanlagen – addiert werden.[231] Die *multiinzidente Hülle* determiniert die innere Organisation der Architektur. Im Zusammenhang mit der Präsentation dieses Wohnkonzepts auf der Wiener Ausstellung im Jahr 2000 proklamierte SPLITTERWERK für das äußere Erscheinungsbild der Architektur:

> *Die Frage nach Proportionen, der Kubatur und nach dem Rhythmus von Fassaden wird obsolet. Die Ausformung des Außenraumes ergibt sich rein aus den Anforderungsprofilen der Innenräume.*[232]

Dieses Statement erscheint auf den ersten Blick wie ein Bekenntnis zum Funktionalismus, doch wie sich zeigen wird, verraten die neueren Architekturproduktionen, dass dies nicht der Bauauffassung des Labels SPLITTERWERK entspricht.

2.2 Evolution der Laubfrösche

In der Wohnanlage *Black Treefrog* (Gesamtansicht auf Seite 3), die 2004 im oststeirischen Bad Waltersdorf fertiggestellt wurde, konnte SPLITTERWERK erstmals das Konzept der *multiinzidenten Hülle* in einem tatsächlich bewohnten Bauwerk realisieren.[233]

Das Ornament rückt in dieser Phase für SPLITTERWERK mehr und mehr ins Zentrum ihrer architektonischen Praxis. Die Gruppe betrachtet es als Chance für einen paradigmatischen Wandel in der Architektur und stellt in diesem Zusammenhang klar, dass sie sich nicht in der Tradition der funktionalistischen Architektur versteht:

> *Ornament und Muster ersetzen (...) die Fragen nach Proportionen, Kubatur und Rhythmus von Fassaden. (...) die Logik der konstruktiven, materiellen Substanz [ist] nicht mehr die Essenz der Architektur, sondern wird schlichtweg zum Gerüst, zum Hilfsmittel umgedeutet. Von Interesse sind demnach nicht die Nachvollziehbarkeit von Konstruktion und Funktion, das Sichtbarmachen*

231 Vgl.: *Splitterwerk*, http://www.splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2000__Multi incident_Shell_I&pic=06_words.jpg&dispsize=512&start=0.

232 Ebenda.

233 Kapfinger 2000, S.242.

> *von Flächen, Linien und Durchdringungen, oder Harmonie und Gegensatz verschiedenster Materialien, sondern die Oberfläche selbst.*[234]

Diese Überlegungen werden in der *Weinlaubsphäre* (Abb.III.11) evident, mit der das Stiegenhaus des *Black Treefro*g ausgestaltet ist und von der aus die, zum Teil als *multiinzidente Hüllen* konzipierten, Wohneinheiten erschlossen werden. Durch die gleichmäßige und lückenlose Ornamentierung wird der Raum entmaterialisiert und so zu einer zentralen sphärischen Innenhülle.[235] Das dem Ornament immanente Potential zur Vervielfachung charakterisiert es als Medium zur Entgrenzung eines an sich klar in seiner physischen Ausdehnung definierten Raumgefüges. Gerade für das Wohnmodell der *multiinzidenten Hülle*, wo ein nutzungsneutraler Bereich um unterschiedliche funktionale Anwendungen erweitert werden kann, erweist sich dieses Moment der Unabschließbarkeit als Merkmal für eine adäquate künstlerische Gestaltung.

Als namensgebende Basiselemente des ornamentalen Geflechts der *Wine Leaf Sphere* lassen sich stilisierte Weinblätter isolieren, deren jeweils separierte Einzelform zwar nicht als Ornament zu interpretieren ist, die aber in ihrer Beziehung zueinander als solches wahrgenommen werden.[236] Renate Kastorff Viehmann erklärt die Vorliebe für künstlerische Adaptionen von Naturmotiven aus einer ganz grundsätzlichen menschlichen Affinität zur Natur und ergänzt, dass darum eben „(…) auch das Ornament regelmäßig auf vegetabile Formen zurück [greift], manchmal in naturalistischer, oft in abstrahierter bzw. geometrisierter Form.“[237] Im splitterwerk'schen Baukonzept der Wohnanlage in Bad Waltersdorf enthält das Sujet des Weinblatts darüber hinaus eine kontextspezifische semiotische Dimension, da es auf die Weinbautradition verweist, welche für die Region eine große Bedeutung hat.[238]

---

234 Splitterwerk: *Ornament und Abstraktion* (in weiterer Folge als Splitterwerk 2005a zitiert). In: Splitterwerk (Hg.[innen]): SPLITTERWERK: Whoop to the Duck! Es lebe die Ente! Bauten und Projekte. (Publ. anlässl. der österr. Teilnahme an der 6. Biennale für Architektur und Design in São Paolo, 22. Okt. – 11. Dez. 2005). Wien (u.a.): Springer, 2005. S.3-7, hier S.7.

235 Vgl.: Fitz 2005b, S.24.

236 Vgl.: Dürfeld, S.118.

237 Kastorff-Viehmann 2010, S.509.

238 Vgl.: Fitz 2005b, S.24.

Für den *Black Treefrog* wurde eine alte Hofanlage, die zum Teil von der lokalen Feuerwehr als Rüsthaus genutzt worden war, adaptiert und zu einem Mehrfamilienhaus transformiert. SPLITTERWERK fasste die vorhandene Architektur als skulpturalen Körper auf und rückte dessen Oberflächen ins Zentrum ihres Gestaltungsinteresses. Das Kollektiv versah das Baugefüge mit ornamental strukturierten Hüllen und verschaffte dem Gebäude allein über diese Strategie eine wesensbestimmende, neue Identität. Das Gegenstück zur inneren *Weinlaubsphäre* bildet dabei die ebenfalls von Weinlaub überzogene Fassade (Abb.III.12). Der ursprünglichen Bausubstanz wurde außen ein transluzentes Rankgerüst aus dunklen Holzlatten für die Weinreben vorgeblendet. Auf diese Weise werden die Fensteröffnungen, die für die Idee von Architektur als räumliche und funktionelle Hülle keine Bedeutung mehr haben, optisch nivelliert (Abb.III.13).[239] Die äußere Ummantelung mit natürlichen Weinranken lässt, den an sich schwarzen Laubfrosch je nach Jahreszeit in einem grünen oder roten Kleid in Erscheinung treten. Wie bei Patrick Blancs *Vertikalem Garten* (Vgl. Abb.II.19) setzt SPLITTERWERK hier die Natur als Material zur künstlerischen Ausformung einer architektonischen Oberfläche ein.[240] Das Ornamentale konstituiert sich dabei in der rhythmischen Strukturierung der Textur des Blätterwerks.

3 Architektur ist Ornament

> *Durchlässigkeit, Transparenz, die Verschränkung von Innen und Außen, von privat und öffentlich werden zu zentralen Themen der modernen Architektur, und sie dominieren anhaltend die Diskussion auch in der so genannten zweiten, erweiterten oder reflexiven Moderne. Das alles hält SPLITTERWERK nicht davon ab, eben diese Themen für obsolet zu erklären (…) und überhaupt mit Vorliebe an den noch verbleibenden Fundamenten der modernen Paradigmen rütteln: an konstruktiven und skulpturalen Mitteln der räumlichen Dynamisierung, an fließenden*

239 Vgl.: Kapfinger 2000, S.242.

240 Vgl.dazu: S. 41 sowie S.44 in der vorliegenden Arbeit.

> *Raumsequenzen, an der Auflösung von Funktionstrennungen und unübersehbar an der Marginalität des Ornaments.*[241]

Dieses Statement von Angelika Fitz, die 2005 als Kuratorin für die Präsentation des Labels auf der auf der 6. Architekturbiennale in São Paul verantwortlich war, zeigt auf, dass sich die Raumauffassung der Gruppe SPLITTERWERK seit ihren frühen Projekten weiterentwickelt hat. Dies ist als Reaktion auf den Wandel der Wahrnehmung von Raum zu betrachten. Für die Bauwerke *Red Treefrog* und *Green Treefrog* war noch jene Raumvorstellung zentral, bei der (natürlich auch aufgrund des von der Natur dominierten Kontexts, in welchem beide Objekte situiert sind) sich das räumliche Konstrukt über den Dualismus von Öffnen und Schließen konstituiert. In Zusammenhang mit der fortschreitenden wechselseitigen Durchdringung von realen und medialen räumlichen Sphären wurde für SPLITTERWERK die Idee von der Architektur als eine mit Ereignissen angereicherte Hülle zentral. Architektur dient hier zwar nach wie vor der Generierung von Raum, die Bedeutung ihrer Materialität hinsichtlich der räumlichen Begrenzung tritt aber in den Hintergrund. Dadurch wird die architektonische Oberfläche gänzlich für die künstlerische Gestaltung freigegeben – sie wird zum Medium über das die Architektur mit seinem Kontext interagiert und kommuniziert.

Im Hinblick auf die hohe Geschwindigkeit und das enorme Maß an geforderter Aufmerksamkeit, durch welche sich posturbane Lebensräume auszeichnen, erkannten Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Inzenour, dass – ganz im Gegensatz zu dem von Michael Müller konstatierten Verlust des Erzählerischen aufgrund der Entlastungsaufgaben der Architektur – sich gerade durch eine intendierte Bildhaftigkeit die Reichweite der Ausdrucksmöglichkeiten der Architektur vergrößert und die Bauwerke damit ihre Signalwirkung entfalten können.[242] Von den beiden narrativen architektonischen Konzepten, die unter diesem Blickwinkel determiniert werden – der „dekorierte Schuppen“ und die „Ente“[243] – ziehen sie „(…) die dekorative Oberfläche der artikulierten Form (…)“[244] vor, favorisieren also jenes Konzept, bei dem die Form und Funktion keine

241 Fitz 2005b, S.20.

242 Vgl.: Venturi/ Scott Brown/ Izenour 2011 (1972), S.271-272.

243 Vgl. dazu: S.46-47 in der vorliegenden Arbeit.

244 Venturi 1986, S.8. Anm.: Also der „dekorierte Schuppen“ wird der „Ente“ vorgezogen.

symbolische Einheit bilden. Wenn SPLITTERWERK diese Trennung von Funktion und Form aufgreift, ist das aber keine Absage an Louis Sullivans Idee, sondern an die Art und Weise, wie sein Ausspruch *form follows function* in der europäischen Moderne rezipiert wurde, denn für die Funktionalisten sollte ja die Physiognomik eines Bauwerks rein auf seiner Zweckfunktion basieren.

Während Robert Venturi und sein ArchitektInnenteam also der flexiblen Hülle einer minimalistischen Box zur Lösung baukünstlerischer Aufgaben den Vorzug einräumen, betrachtet das Label SPLITTERWERK für seine Absichten auch das Konzept der „Ente“ als ausbaufähig. Dazu muss aber dessen repräsentative, symbolische Funktion in den Hintergrund treten und dafür die Bildhaftigkeit der Architektur forciert werden.[245] Dies verweist auf die Ausrichtung der baukünstlerischen Strategie des Labels auf die Wahrnehmung des Gebäudes durch seine BetrachterInnen beziehungsweise auf die spezifischen Bedingungen der Rezeption. SPLITTERWERK baut für die Agglomeration: Der transitorische Charakter dieses spezifischen öffentlichen Raums erfordert ein Erscheinungsbild der Bauwerke, dass sich an diese Flüchtigkeit anpasst.

Auch wenn Louis Henri Sullivan die charakteristische Erscheinungsform seiner *Tall Office Buildings* logisch aus ihren funktionalen Zonen ableitet, ist den, optisch in drei Zonen gegliederten, Resultaten dieser Vorgehensweise eine gewisse Bildhaftigkeit innerhalb des urbanen Kontexts nicht abzusprechen: Die vertikale Dreiteilung erinnert an eine Säule mit ihrer klassischen Zusammensetzung aus Basis, Schaft und Kapitell (Vgl. z.b.: *Wainwright Building*, Abb.II.5 oder *Guaranty Building*, Abb.II.9). Diese Art der Profilierung eines Bauwerks führt auf direktem Weg zur Bauauffassung der Gruppe SPLITTERWERK, die das Gebäude als Ornament im Stadtsystem begreift. Oder, wie es das KüntlerInnenkollektiv mit eigenen Worten beschreibt:

> *Die Agglomeration als losgelöster Teil eines Musters – das Gebäudehybrid als ein in die dritte Dimension entwickeltes und gebautes Ornament!*[246]

245 Vgl.: Splitterwerk 2005b, S.8. Dazu auch: Fitz 2005b, S.27: „SPLITTERWERK folgen Venturi und Scott Brown in der Trennung von Form und Funktion, überlegen aber dann, was wäre wenn die Ente wie eine Schuppen funktionieren würde, wenn sie jede Funktion beherbergen könnte (...)?“

246 Splitterwerk 2005a, S.7.

3.1 Frog Queen – Ornament als Zeichen

Frog Queen (Gesamtansicht auf Seite 3) taufte SPLITTERWERK den Hauptsitz der Firma PRISMA Engineering in Graz, der mehrere Ingenieurbüros sowie eine Prüfhalle für Maschinen- und Motorentechnik beherbergt. Das Ausführungsteam des Labels hatte hier das Glück, von Beginn an – also bereits bei der Grundstückssuche – in das Projekt involviert zu sein.[247] Das originelle Bauwerk wurde 2009 mit dem *Contractworld Award*, einer internationalen Auszeichnung für innovative Raumkonzepte, in der Kategorie Office/Büro/Verwaltung ausgezeichnet[248] und war 2008 auch für den Architekturpreis des Landes Steiermark nominiert.[249] Wie schon beim *Black Treefrog* bestimmt auch bei der *Froschkönigin* ein duales Hüllensystem das Baugefüge: Die Außenhülle ist als kommunikative Oberfläche inszeniert und die innere Organisation des Gebäudes weißt strukturelle Übereinstimmungen mit dem Konzept der *multiinzidenten Hülle* auf.

> *So wenig das Ornament über die Konstruktion und Materialität der Maske erzählt, so folgerichtig vermeidet es auch, der Bedeutung der inneren Funktion Ausdruck zu verleihen oder sie zeichenhaft zu repräsentieren.*[250]

So äußerte sich SPLITTERWERK im Jahr 2005 in der Publikation zur Architekturbiennale in São Paulo, wo sie ihr Konzept der *multiinzidenten Hülle* ins Zentrum ihrer Selbstrepräsentation gerückt hatten. Für die Gestaltung der Außenhülle der *Frog Queen* scheint diese Ansicht wieder revidiert beziehungsweise weiter entwickelt worden zu sein: Die isolierten Einzelmotive, die beim Close Up an der ornamental strukturierten Fassade sichtbar werden (Vgl. Abb.I.2) sind nämlich durchaus als Zeichen zu interpretieren, die auf die Funktionen des Gebäudes verweisen. Die Ornamente können als Zahnrädchen eines mechanischen Getriebes gedeutet werden und repräsentieren in dieser Sichtweise symbolisch die Ingenieursbüros und die Prüfhalle der Maschinen- und

247 Vgl.: Splitterwerk: *Frog Queen.* In: Andreas und Ilka Ruby (Hg.[innen]): Von Menschen und Häusern. Architektur aus der Steiermark. Graz: Haus der Architektur, 2009. S. 230-247, hier S.246.

248 Vgl.: Redaktion GAT: *SPLITTERWERK am World Architecture Festival in Barcelona 2009* (2008). In: GAT. Graz Architektur Täglich. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.gat.st/news/splitterwerk-am-world-architecture-festival-barcelona-2009. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

249 Vgl.: Bogensberger/ Rosmann/ Wallmüller 2009, Innenseite des Einbandes.

250 Splitterwerk 2005a, S.7.

Motorentechnik GmbH zu, die sich hinter der Hülle verbergen.[251] Alternativ lassen sie sich als stilisierte Blumenköpfe lesen. Der narrative Charakter der Detailansicht wird, im Zuge eines Wechsels der Perspektive zu einer relativen Nahansicht, entschärft. Dieser etwas weitere Blickwinkel (Abb.III.14) fokussiert die Struktur der Fassade, die durch einen Komplex an Relationen zwischen den Fensterflächen, den Einzelornamenten und deren, in verschiedenen Grauwerten getönten, Träger-Paneelen organisiert ist. Die Totalansicht (Abb.III.15) wird neuerlich von einem erzählerischen Moment bestimmt. Sie evoziert den Eindruck einer stark aufgepixelten Fotografie, ohne jedoch in irgendeiner Form, die Assoziation zu einem konkreten abgebildeten Gegenstand hervorzurufen. Die Fensteröffnungen sind dabei derart in die künstlerische Gestaltung der Fassade integriert, dass sie als solche kaum erkennbar sind.

Die bildhafte Ästhetik der Gesamtansicht – die in der Realität den Ausgangspunkt in der Chronologie der visuellen Erschließung des Bauwerks darstellt – ist auf die Rezeptionsbedingungen des, von Transitorik geprägten, städtebaulichen Umfelds ausgerichtet: In unmittelbarer Nähe zur *Frog Queen* verlaufen eine Zugstrecke sowie die stark frequentierte Liebenauer Hauptstraße (Vgl. Abb.III.15), zwei Routen, auf denen sich ein beträchtliches Ausmaß des alltäglichen Grazer PendlerInnenverkehrs aus dem Süden und Osten der Steiermark abspielt.

Obwohl sich die *Froschkönigin* auf den ersten Blick, ganz im Sinne von Robert Venturi und Denise Scott Brown, als klassischer „dekorierter Schuppen“ präsentiert, geht SPLITTERWERK hier in der Oberflächengestaltung über die minimalistische Strategie hinaus (und nähert sich durch den repräsentativen Symbolcharakter der ornamentalen Details sogar dem Konzept der „Ente“). Das KünstlerInnenkollektiv überzieht die Box nicht einfach mit einer ornamentierten Hülle, sondern spielt bei der Gestaltung mit Dynamiken, die sich aus Variationen von Dimension, Distanz und Zeit ergeben.[252] Mittels der, sich auf unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen wandelnden, ornamentalen Qualität der Architektur wird das Bewusstsein für eine übergeordnete Sichtweise geschaffen,

251 Vgl.: Weckesser 2008, S.173.

252 Vgl.: *Splitterwerk*, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2007__Frog_Queen &pic=02_words.jpg&dispsize=512&start=0.

in der das Gebäude selbst zum Ornament an der Oberfläche seines physischen Kontexts wird.

BesucherInnen betreten das Bauwerk ebenerdig, gelangen von dort aber umgehend über einen Lift in das erste Obergeschoss, wo sich das Foyer mit dem Empfangsbereich befindet (Abb.III.16).[253] Auf dieser Ebene tut sich ein Atrium auf, welches über die rundumlaufenden, offenen Emporen auch die übrigen drei Etagen räumlich einbindet. Die unterschiedlichen funktionalen Räumlichkeiten sind im Bereich zwischen dieser Innenhülle und dem äußeren Mantel angeordnet und können alle von der zentralen, entgrenzten, nutzungsneutralen Zone aus erreicht werden. Die Wände dieser Büros, Besprechungs- und Sozialräume sind mit monumentalen Landschaftsfotografien aus der Oststeiermark, der Heimat-region des Bauherrn, ausgekleidet (Vgl. Abb.I.3).[254] Die Fenster, die sich nach außen hin der Oberflächengestaltung unterordnen, sind unregelmäßig und unkon-ventionell positioniert und fangen – im Gegensatz zu den Fotografien – keine bewusst festgesetzten Ausblicke ein. Dadurch entsteht eine interessante Verschränkung von den flächig und abstrakt anmutenden Fragmenten der realen Umgebung mit den erzählerischen Fototapeten.[255] Die beiden Realitätsebenen verschmelzen zu einer und bilden so das Oberflächenornament der Innenhülle.

Zur *Froschkönigin* gesellte sich im Jahr 2008 der *Froschkönig* (Gesamt-ansicht auf Seite 3). Bei diesem Projekt handelt es sich nicht um einen Neubau, sondern um eine Modernisierung des so genannten Grazer *Bründlhauses*, das von der Landesverwaltungsakademie als Seminarzentrum genützt wird. Der Entwurf, den SPLITTERWERK in Kooperation mit dem Architekturbüro *GRAZT Architektur ZT* für den ausgeschriebenen Wettbewerb erarbeitet hatte, wurde vor allem deshalb für die Umsetzung ausgewählt, da das ArchitektInnenteam für die geforderte maximal-ökonomische Revitalisierung des Bauwerks eine Lösung bereitstellte, die ohne große bauliche Erweiterungsmaßnahmen auskam. So wurde die ursprüngliche Struktur des Baus sowohl Innen als auch Außen im Wesentlichen beibehalten und dem Gebäude trotzdem ein neuer und sehr

253 Vgl.: Galindo 2009, S.208. Anm.: Im Erdgeschoss befindet sich die Maschinenprüfhalle.

254 Vgl.: Weckesser 2008, S.173.

255 Vgl.: *Splitterwerk*, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2007__Frog_Queen&pic=02_words.jpg&dispsize=512&start=0.

signifikanter Charakter verliehen. Die Einhüllung des Bauwerks mit buntfarbigen Faserzementplatten schafft eine zeitgemäße, ansprechende Identität, die sich auch im Inneren fortsetzt. Die farbliche Differenzierung der verschiedenen Zonen trägt dort zudem zur einfacheren Orientierung bei.[256]

Wie sich schon beim *Schwarzen Laubfrosch* in der Oststeiermark gezeigt hat, wo ebenfalls eine bestehende Bausubstanz adaptiert wurde, ist gerade SPLITTERWERKs Verständnis von Architektur als ein System aus räumlichen Hüllen für solche Bauaufgaben sehr bereichernd.

> *Die Hülle fällt (...) mit der Oberfläche, mit dem Ornament zusammen, sie wird zur Maske, die nicht mehr auf das Dahinter verweist, sondern einzig und allein auf ihre eigene Bedeutung. Die Inhalte liegen nicht unter der Oberfläche oder unter einer Maske, sie liegen in der Hülle, in der Oberfläche selbst.*[257]

Somit ist auch klar, dass für die baukünstlerische Weiterentwicklung des Labels SPLITTERWERK vor allem die Weiterentwicklung ihrer architektonischen Hüllen eine zentrale Rolle einnehmen wird.

3.2 Die Weiterentwicklung der architektonischen Hüllen

Durch den permanenten Wandel der erforderlichen Funktionen muss die Architektur, um ihre gesellschaftliche Relevanz zu bewahren, nach Strategien streben, die diesen Aspekt verinnerlichen. Bei der Gruppe SPLITTERWERK findet sich dieser Intelligenzfaktor in der Modularität ihrer Konzeptionen, die bereits in der architektonischen Frühphase des Kollektivs eine Rolle gespielt hat und in weiterer Folge zum konstitutiven Merkmal für das Planungsinstrumentarium *Agglomerator* sowie für das Raummodell *multiinzidente Hülle* wurde. Dadurch gelingt es dem Kollektiv schnell auf Veränderungen zu reagieren, ohne die Grundsätze ihrer Bauauffassung neu definieren zu müssen.

256 Vgl.: *Splitterwerk*, http://www.splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2008__Froschkoenig&pic=02_words.jpg&dispsize=512&start=0.

257 Splitterwerk 2005a, S.7.

Ein solches modulares System, das sich ansatzweise auch in Sullivans Prototyp für das große Bürogebäude findet – nämlich in der Möglichkeit die Anzahl der Bürogeschosse zu variieren, ohne die Charakteristik der Idee, die dem Konzept zugrunde liegt, zu verändern – soll jedoch die künstlerische Reichweite der Architektur SPLITTERWERKs nicht beeinträchtigen. Genau darin liegt der Unterschied zu den ebenfalls modular organisierten Bauten des Funktionalismus oder den Hochhäusern des Internationalen Stils, deren Erscheinungsformen die Möglichkeit für eine beliebige Variation des spatialen Ausmaßes implizieren. Sullivans Architektur war aber keineswegs auf diese Art der Beliebigkeit und der Standardisierung hin angelegt. Eine individuelle Gestaltung, die dem Wesen des Bauwerks gerecht wird und dieses auch den BetrachterInnen zugänglich macht sowie – damit einhergehend – die Vielfalt an möglichen Erscheinungs- und Ausdrucksformen durch die Freiheit der persönlichen Kreativität der ArchitektInnen sind zentrale Forderungen, von denen seine Bauauffassung bestimmt wird – kurz: der künstlerische Anspruch der Architektur muss gewahrt bleiben.

Unter diesem Aspekt kann das Projekt *Maple Leaf Tower* (Abb.III.17), das SPLITTERWERK im Jahr 2009 auf der eigenen Website als Modell für einen Wolkenkratzer präsentierte, in die Tradition von Sullivans *Tall Office Buildings* gesehen werden. Die ornamental gestaltete Fassade dient zur Kommunikation mit der Öffentlichkeit. Sie ist ganz im Sinne von SPLITTERWERKs Raumverständnis eine Hülle und repräsentiert nicht – wie bei Sullivans *Tall Office Buildings* – die funktional unterschiedlichen Bereiche des Gebäudes. Das Basismotiv für die ornamentale Oberfläche ist ein stilisiertes Ahornblatt, das durch eine systematische Vervielfältigung den Bau wie ein Netz überzieht. Da diese ornamentale Hülle der tragenden Konstruktion des Gebäudes mit einiger Entfernung vorgeblendet ist, entstehen auf jeder Etage Zwischenräume (Abb.III.18), die noch nicht ganz innerhalb, aber auch nicht mehr außerhalb des *Maple Leaf Tower* liegen. Über diese, durch das Ornament konstituierten, Bereiche, gelangt man in das Innere des Bauwerks – das Ornamentale schafft hier also nicht nur auf der Ebene der Wahrnehmung den Zugang zur Architektur, sondern definiert auch den Raum, über den das physische Eintreten in das Gebäude vollzogen wird. Außerdem handelt es sich bei der Ornamentstruktur um

eine „intelligente Aluminium-Glasfassade“, die zur Ökonomisierung des Heiz- und Kühlbedarfs beiträgt.[258]

Von der Frage nach einer ressourcenschonenden, energieeffizienten Bauweise ist auch SPLITTERWERKs neueste architektonische Innovation, die *algae-bioreactor-facade* (Abb.III.19), bestimmt. Bei dieser Kreation einer intelligenten Architekturtypologie handelt es sich um Fassadenelemente in Form von flachen, transparenten Containern, in denen Mikroalgen kultiviert werden, durch die in weiterer Folge mittels Photosynthese Energie gewonnen wird.[259] In Hamburg wird das Energie generierende Baumaterial momentan zum ersten Mal bei der Realisierung einer Wohnanlage eingesetzt. Der *Clever Treefrog*, so der sprechende Projektname für das Gebäude, soll noch im Frühjahr 2013 fertig gestellt werden. Jene beiden Außenwände, die auf den täglichen Sonnenverlauf ausgerichtet sind, werden hier mit einer Bioreaktorfassade (Abb.III.20) verkleidet. An der gegenüberliegenden Ansichtsseite werden die BetrachterInnen mittels monumentaler, an den Mauern aufgebrachter Sprechblasen (Abb.III.21) ganz direkt auf die zukunftsweisende Besonderheit dieser Architektur aufmerksam gemacht.[260]

Die konzeptionelle Arbeit nimmt bei SPLITTERWERK einen besonders wichtigen Stellenwert ein:

> *Wir würden uns wünschen, dass bereits das, was wir planen und zeichnen ernst genommen wird und dass wir nicht vorher immer bauen müssen, weil bauen ziemlich langweilig ist.*[261]

Die innovativen Ideen der GrazerInnen werden von der Konkurrenz aber oft als „reine künstlerische Behauptung“ betrachtet und ihre Machbarkeit angezweifelt. Bei der Umsetzung der Entwürfe geht es der Gruppe SPLITTERWERK aber

258 Vgl.: *Splitterwerk*, http://www.splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2009__Maple_Leaf_Tower&pic=06_words.jpg&dispsize=512&start=0.

259 Vgl. dazu: *Splitterwerk*, http://www.splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2013__The_Algae_Tower&pic=03_The_Algae_Tower.jpg&dispsize=512&start=0.

260 Anm.: Das Projekt *Clever Treefrog* entsteht unter der Bezeichnung BIQ (=Bio-Intelligenzquotient) in Kooperation mit *Arup* (Berlin), *B+G Ingenieure Bollinger und Grohmann* (Frankfurt) und *Immosolar* (Hamburg) im Rahmen der Internationalen Bauausstellung Hamburg und wird dort 2013 präsentiert. Vgl.: *Splitterwerk*, http://www.splitterwerk.at/database/main.php?mode=album&album=2012__The_Clever_Treefrog_2&dispsize=512&startsite=1.

261 Splitterwerk 2009, S.247.

dennoch nicht um die Demonstration der Realisierbarkeit, sondern darum, dass sich die Öffentlichkeit mit dem Wesen ihrer Architektur auseinandersetzt:

> *Wir machen Architektur, damit man darüber diskutieren kann. Das ist uns wichtig. Gebaute Theorie, aber eben nicht im kritischen Sinn, sondern in dem Sinn, dass ein Laie vorbeigeht und merkt, es handelt sich um etwas Besonderes, ohne dass er im Vorhinein viel darüber wissen müsste. (…) Beim Bauen geht es uns darum, eine Behauptung umzusetzen, ohne sie dabei schwächer zu machen. Und das ist das Schwierige daran.*[262]

In Zusammenhang mit diesem starken Interesse an der (Er-)Forschung und Entwicklung von innovativen baukünstlerischen Konzepten ist auch SPLITTERWERKs Engagement in der Architekturvermittlung zu sehen. Zahlreiche Workshops, Vorträge, die kuratorische Tätigkeit im Ausstellungsbereich sowie die „*blog*-hafte“ Aufmachung der eigenen Website, über die kontinuierlich die neuesten künstlerischen Projekte vorgestellt oder das Label betreffende Neuigkeiten kommuniziert werden, zeigen, welch große Bedeutung der Wissenstransfer für SPLITTERWERK hat. Die AkteurInnen des KünstlerInnenkollektivs[263] werden zudem laufend mit Lehraufträgen an verschiedenen Hochschulen betraut. Gelegentlich werden dabei die Studierenden direkt in die aktuellen Projekte des Labels eingebunden und so zu einem Teil des Kollektivs.[264]

Auch hier ist eine Gemeinsamkeit mit Louis Henri Sullivan erkennbar, dessen Bedeutung für die Architektur nur bedingt über seine verwirklichten Bauten erfasst werden kann. Nur in Kombination mit seinen theoretischen Überlegungen ist es möglich, den wesentlichen Faktoren seiner Architekturauffassung auf die Spur zu kommen. Frank Lloyd Wright nannte Sullivan seinen „lieben Meister“ und betont damit die wichtige Mentoren-Rolle, die Sullivan für Wrights architektonische Karriere gespielt hatte. Die pädagogischen Ambitionen Sullivans werden aber besonders in der Publikation *Kindergarten Chats* deutlich. Das Werk kann als Motivationstext für junge ArchitektInnen verstanden werden. Der amerikanische

262 Ebenda.

263 Anm.: Auch wenn diese Lehraufträge personengebunden sind, treten die Mitglieder des Kollektivs dabei durchaus im Namen der Marke SPLITTERWERK auf. Vgl.: *Splitterwerk*, http://www.splitterwerk.at/database/.

264 Vgl. dazu auch: Siegl 2010.

Architekt und Denker versucht darin, seinen jungen KollegInnen die Wichtigkeit der persönlichen Begeisterung für ihre Arbeit ins Gedächtnis zu rufen. Den inhaltlichen Anspruch der *Kindergarten Chats* legt er im Vorwort fest:

> *The work is free of technicalities, is couched in easy dialogue form and its doctrine should be intelligible to all: for it is based on the realities of every-day life and is essentially democratic in its* __ [im Originaltext unleserliches Wort, Anm. AR] *of our common natural powers.*[265]

Damit ist auch die für ihn essentielle Funktion der Bau-Kunst benannt, nämlich die gesellschaftliche Relevanz der Architektur durch ihre Verankerung im alltäglichen Leben zu bewahren.

265 Sullivan, Louis H.: *Foreword* (1918). In: Ders.: Kindergarten chats and other writings. New York: Dover Publications, 1979. S.15-16, hier S.15.

IV SCHLUSSBEMERKUNGEN

Wie gezeigt wurde, darf Louis Henri Sullivan als Vordenker einer Architekturauffassung betrachtet werden, die sich erst in der Postmoderne durchsetzte. Die wichtigsten Erkenntnisse, die die Auseinandersetzung mit der Architekturproduktion SPLITTERWERKs hinsichtlich einer Spurensuche nach sullivanesken Ansätzen ergeben hat, sollen nun noch einmal kurz zusammengefasst werden. Darüber hinaus sollen abschließend gedankliche Ansätze festgehalten werden, aus denen sich weiterführende Fragestellungen zum Forschungsgegenstand dieser Arbeit entwickeln könnten.

1 Zusammenfassung der Erkenntnisse

Der künstlerische Anspruch und
die gesellschaftliche Relevanz der Architektur

Wenn Hanno-Walter Kruft – vor dem Hintergrund, dass Louis Henri Sullivan seine architektonischen Konzepte auf die ästhetischen Bedürfnisse der US-amerikanischen Gesellschaft seiner Zeit ausrichtet – dessen Funktionsbegriff als einen „romantisch-nationalen“ bezeichnet,[266] so könnte der funktionale Anspruch der baukünstlerischen Konzepte SPLITTERWERKs als *fantastisch-regional* beschrieben werden. Eine national begründete künstlerische Identität hat für die gegenwärtige, globalisierte, medial-vernetzte Informations- und Wohlstandsgesellschaft nicht mehr die Bedeutung, die sie etwa für die, nach dem Sezessionskrieg gerade erst wieder zu einer Nation vereinigten nordamerikanischen Staaten hatte.

Aufgrund der transitorischen Qualitäten der gegenwärtigen Lebens- und Raumverhältnisse muss die Architektur, um in diesem Umfeld wirksam zu werden, ihre Bildhaftigkeit und ihre Narrativität von einem romantischen Charakter zu einem fantastischen steigern. Die Auffassung von Architektur als eine mit

266 Vgl.: Kruft 2004, S.411.

Funktionen angereicherte räumliche Hülle ermöglicht eine solche visionäre Entwurfspraxis, ohne strukturelle, soziale und ökonomische Ansprüche vernachlässigen zu müssen. In Anlehnung an Venturi, Scott Brown und Izenour greift SPLITTERWERK dazu die architektonischen Konzepte des „dekorierten Schuppens“ und der „Ente“ auf und findet im Frosch die angemessene Figur für die eigene Architektur, in der beiden Positionen ihre Daseinsberechtigung zugestanden wird.

Die splitterwerk’sche Laubfrosch-Serie rekurriert mit ihrer Benennung nicht nur auf die Bildhaftigkeit ihrer Erscheinungsform, sondern auch auf ihr Wesen, auf die Summe der berücksichtigten Bezugspunkte. Wie bei Fröschen, deren Körperform sich je nach Entwicklungsstadium den Anforderungen für ein Leben zuerst im Wasser und später am Land anpasst, folgt auch das jeweilige Erscheinungsbild der Bauwerke von SPLITTERWERK den Konstellationen des Umfeldes, für das es bestimmt ist. Dabei werden sowohl Faktoren des physischen Kontexts (anfangs landschaftliche und später in erster Linie infrastrukturelle Gegebenheiten und Erfordernisse) als auch soziale und gesellschaftliche Aspekte (etwa ein möglicher repräsentativer Anspruch, die grundsätzliche Frage der Nutzung als Ferienhaus, Wohn- oder Bürogebäude, aber auch persönliche, auf die Auftraggeberin oder den Auftraggeber bezogene Parameter) berücksichtigt, aufgrund derer in formaler und struktureller Hinsicht eine je individuell-künstlerische Lösung für die Bauaufgabe entwickelt wird.

Denken in Typologien

Parallel zu dieser Strategie der maßgeschneiderten Bewältigung von Bauaufträgen, erweitert das Label SPLITTERWERK seit Mitte des vorigen Jahrzehnts kontinuierlich den so genannten *Agglomerator*. Dieser virtuelle Baukasten mit vordefinierten, nutzungsspezifisch kategorisierten, architektonischen „Presets“ ökonomisiert die Planungsphase hinsichtlich der Lösung von zweckfunktionalen Bauproblemen. Der Aspekt der Modularität, der diesem Konzept immanent ist, bestimmt auch das Raummodell der *multiinzidenten Hülle,* bei dem ein nutzungsneutraler Bereich um temporäre Funktionen, wie Schlafen, Kochen oder Essen erweitert werden kann. Mit dieser Typologie reagierte SPLITTERWERK auf den veränderten Status von realräumlichen Begrenzungen aufgrund der

sukzessiven Vernetzung des Alltags und der somit permanenten Präsenz der medialen Öffentlichkeit auch im privaten Bereich. Durch die modulare Identität ist SPLITTERWERKs baukünstlerischen Typologien das Potential zur Transformation inhärent, wodurch sie einerseits für die Revitalisierung bestehender Baugefüge adaptierbar sind und andererseits innovative Lösungen für künftig auftretende architektonische Probleme und Erfordernisse adaptieren können, ohne jedes Mal neu definiert werden zu müssen.

Veränderte Nutzungsbedürfnisse bedingen also adäquate architektonische Typologien – ein Wesenszug zeitgemäßer Architektur, den bereits Louis Henri Sullivan erkannte und in seiner Formel *form ever follows function* zum Ausdruck brachte. Dass dieser Ausspruch von der Europäischen Moderne als Grundlage für den Funktionalismus rezipiert wurde, entsprach nicht seiner Intention. Sullivans Funktionsbegriff geht weit über einen zweckorientierten hinaus und richtet sich vorrangig an rezeptionsästhetische Anforderungen.

Vom Ornament zum Ornamentalen

Während die Moderne mit der Überwindung des Ornaments doch wieder eine einheitliche Ästhetik – einen vorherrschenden Stil – etablierte, war Sullivan bereits zu der Erkenntnis gekommen, dass die Beschreibung einer gesellschaftlich relevanten Architektur nur in Form eines Denkmodells funktionieren kann und sich auf die Ebene der baukünstlerischen Strategie beschränken muss. Eine Generalisierung hinsichtlich der formalen Erscheinungsform ist deshalb kontraproduktiv, weil diese zum einen keinen langfristigen Bestand hätte, sondern kontinuierlich aktualisiert respektive den sich wandelnden ästhetischen Bedürfnissen der Gesellschaft angepasst werden müsste, und weil dadurch zum anderen die individuelle Kreativität und künstlerische Freiheit der ArchitektInnen eingeschränkt wird.

Unter solchen künstlerischen und rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten wird in der Postmoderne auf das Ornament zurückgegriffen – allerdings nicht in Form einer Rehabilitierung seiner historischen Beschaffenheit. Es kommt zu einer begrifflichen Verschiebung – vom Ornament zum Ornamentalen – mit der auch der strukturelle Wandel des Ornaments benannt ist: Das Ornament, das in der

Baukunst Sullivans noch einen additiven Charakter besaß, wird für die ornamentalen Positionen postmoderner Architektur zum konstituierenden Faktor im Entwurfsprozess, wobei die architektonische Oberfläche ins Zentrum des Gestaltungsinteresses rückt. Es behält jedoch die zentrale Funktion hinsichtlich der intendierten Wahrnehmung der Architektur in der Öffentlichkeit, die ihm schon von Louis Sullivan zugesprochen worden war: Das Ornament soll das Wesen des Bauwerks den BetrachterInnen zugänglich machen.

In diesem Sinn konstatiert Angelika Fitz für die Identität der Architekturproduktion des Grazer KünstlerInnenkollektivs SPLITTERWERK:

> *In ihrer unangemessenen Maßstäblichkeit erzählen die dreidimensionalen Ornamente weder von Macht, noch von technischer Machbarkeit, nicht von Stil und Funktion, sondern verweisen vor allem auf sich selbst und die Bildhaftigkeit ihrer Umgebung. Das Ornament ist das Gebäude ist die Stadt ist das Medium ist die Nachricht. Den weiteren Sinn schafft sich jede/r selbst.*[267]

Damit gibt SPLITTERWERK die baukünstlerische Antwort auf die Frage, mit der David Van Zanten seine Überlegungen im Werk *Sullivan's City*, das die Entwicklungen in Sullivans architektonischem Werk über den sich wandelnden Status des Ornaments zu erfassen versucht, schließt:

> *Has architecture always been what we did not want to realize, ornament?*[268]

2 Ausblick

Die Ausführungen in der vorliegenden Arbeit sind als exemplarische Momentaufnahme zu betrachten, mit der versucht wurde, einen übergeordneten Zusammenhang aufzuzeigen. Im Laufe der Untersuchung haben sich dabei immer wieder Themenfelder eröffnet, anhand der sich die Aufarbeitung der Fragestellung einerseits nach innen hin verdichten oder anderseits auch nach außen hinausweiten ließe. Im Folgenden sollen hinsichtlich einer weiterführenden

267 Fitz 2005b, S.27.

268 Van Zanten 2000, S.154.

Spurensuche, was Zusammenhänge zwischen Sullivan und SPLITTERWERK betrifft, zwei Fragenkomplexe kurz umrissen werden.

Bei der Beschäftigung mit Louis Henri Sullivans Suche nach einem *american style* wurde neben anderen geistigen Einflüssen insbesondere die Bedeutung der Poesie Walt Whitmans für seine Architekturauffassung hervorgehoben.[269]

For Sullivan, poetry provided an enduring medium for conveying moral values and spiritual thought.[270]

> *This vision, shared by Whitman and Sullivan, articulated a radical egalitarianism which must perforce alter fundamentally the relation between the artist and his audience. The reader-oriented poetics of Whitman which resulted from this embrace of egalitarianism provides an illuminating entry into Sullivan's architectonics, one with which we might bette runderstand the „function" of Sullivan's ornamentation in his user/observer-oriented theory of architecture.*[271]

Da sich SPLITTERWERK dezidiert als interdisziplinäres Kollektiv formiert hat, die Literatur explizit als eine der vertretenen Disziplinen genannt wird und das Label nach wie vor eine transdisziplinäre Herangehensweise für sich beansprucht,[272] liegt die Frage nahe, welche Rolle zeitgenössische Literatur und/oder moderne Dichtung für das künstlerische Selbstverständnis der Gruppe spielen. Diese Überlegung gewinnt durch die Tatsache, dass in der steirischen Landeshauptstadt neben der international angesehenen *Grazer Schule der Architektur* auch eine sehr lebendige Literaturszene existiert, an Brisanz. Die so genannte *Grazer Gruppe* (u.a. Wolfgang Bauer, Gunter Falk, Barbara Frischmuth, Peter Handke, Alfred Kolleritsch), die in den 1960er Jahren im Kontext der interdisziplinär organisierten Kunstplattform *Forum Stadtpark* auf der Bildfläche erschienen ist,[273] nimmt im deutschsprachigen Raum auf dem Sektor der literarischen Avantgarde eine führende Rolle ein.

269 Vgl.dazu: S.20 bzw. S.22 (Fußnote 72) in der vorliegenden Arbeit. Sowie Vgl.: Murphy 1988.

270 Weingarden 2009, S.17.

271 Murphy 1988, S.2.

272 Vgl.dazu: S.5 in der vorliegenden Arbeit.

273 Vgl. dazu: Rigler, Christine: *Literatur*. In: Dies. (Hrsg.[in]): Forum Stadtpark – Die Grazer Avantgarde von 1960 bis heute. Wien (u.a.): Böhlau, 2002. S.97-116, hier S.100.

Der zweite Denkansatz betrifft das erweiterte Architekturverständnis betreffend den öffentlichen Raum.

> *Der öffentliche Raum ist ein multifunktionaler Raum mit maximaler Dichte an sozialen Kontakten und Begegnungen.*[274]

Kurz wurde im Zusammenhang mit SPLITTERWERKs *Agglomerator* angesprochen, wie wichtig für ein gesellschaftlich relevantes Architekturverständnis die Auseinandersetzung mit der Struktur des öffentlichen Raums ist und, dass dieser nicht einfach nur den Kontext für zu entwerfende Bauwerke darstellt, sondern selbst von multifunktionalen Anforderungen bestimmt wird. So kursiert aktuell in Europa ein städtebauliches Konzept namens *Shared Space*,[275] nach dem der öffentliche Raum aufgefasst wird als ein„(…)gemeinsam genutzte[r] Raum, der niemandem gehört, sondern seine Qualität in der Vielfalt seiner sozialen Nutzungen zeigt.“[276] Aufgrund des zentralen Stellenwerts der Rezeptions- und Nutzungsbedingungen, sowohl für das Architekturverständnis Louis Henri Sullivans, als auch für jenes der Gruppe SPLITTERWERK, scheint ein, um den öffentlichen Raum erweiterter Architekturbegriff beide Positionen auf einer weiteren Ebene in Verbindung bringen zu können.[277] Um in dieser Hinsicht zu Erkenntnissen zu kommen, müsste die wissenschaftliche Untersuchung vor allem auf theoretischer Ebene, unter Einbezug solcher modernen und postmodernen architektonischen Diskurse – die über jenen des Ornaments, der in dieser Arbeit vorrangig instrumentalisiert wurde, hinausgehen – ausgeweitet werden, um verstärkt Gesichtspunkte aktueller städteplanerischer Überlegungen und Entwicklungen produktiv machen zu können.

274 Pilz 2010, S.13.

275 Anm.: Der Begriff *Shared Space* geht auf den britischen Architekten Ben Hamilton Baillie zurück und wurde für stadtplanerische Projekte „(…)oft auf die Verkehrsproblematik innerhalb urbaner Räume redzuiert“, was jedoch hinsichtlich der gestalterischen Möglichkeiten des Konzepts viel zu kurz greift. Vgl.: Ebenda, S.12-13.

276 Ebenda.

277 Anm.: Dezidiert stadtplanerische Ambitionen Louis Sullivans, wurden nur kurz mit dem Hinweis auf seine Konzeption von Setback-Hochhäusern hervorgehoben. Vgl.: S. 20 (Fußnote 65) in der vorliegenden Arbeit. Im Œvre des Labes SPLITTERWERK wurde v.a. der *Agglomerator* als stadtplanerisches Entwurfsinstrumentarium vorgestellt. Vgl.: S.65-66 in der vorliegenden Arbeit.

V ANHANG

Literaturverzeichnis

Adam 2005
Hubertus ADAM: *Forum 2004. Künstlicher Kristall über der Infrastruktur* (2005). In: Nextroom - Verein zur Förderung der kulturellen Auseinandersetzung mit Architektur . Offizielle Website. Online im Internet: http://www.nextroom.at/building. php?id=18004. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

Adorno 2011 (1965)
Theodor W. ADORNO: *Funktionalismus heute* (1965). In: Susanne HAUSER, Christa KAMLEITHNER und Roland MEYER (Hrsg.[innen]): Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Bd.1. Zur Ästhetik des sozialen Raumes. Bielfeld: transcript, 2011. S.51-61.

archiCentral 2009
Redaktion archiCentral: *'Froschkoenig' // Bründlhaus // Graz // Austria // SPLITTERWERK* (1. März 2009). In: archiCentral. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.archicentral.com/froschkoenig-brundlhaus-graz-austria-splitterwerk-13365/. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

AZW 2002
Redaktion AZW: *Emerging Architecture 3 – Kommende Architektur 3. Beyond Architainment* (21. Nov. 2002 – 10. März 2003). In: AZW. Architekturzentrum Wien. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.azw.at/event.php?event _id=7. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

Barthes 2011 (1967)
Roland BARTHES: *Semiotik und Urbanismus* (1967). In: Susanne HAUSER, Christa KAMLEITHNER und Roland MEYER (Hrsg.[innen]): Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Bd.1. Zur Ästhetik des sozialen Raumes. Bielfeld: transcript, 2011. S.287-294.

Baumann 2007
Günter BAUMANN: Meisterwerke der Architektur. Stuttgart: Reclam, 2007.

Bogensberger/ Rosmann/ Wallmüller 2009
Markus BOGENSBERGER/ Heinz ROSMANN/ Fabian WALLMÜLLER (Haus der Architektur Graz): *Vorwort*. In: Andreas und Ilka RUBY (Hrsg.[innen]): Von Menschen und Häusern. Architektur aus der Steiermark. Graz: Haus der Architektur, 2009. Innenseite des Einbands.

Contal 2003
Marie-Hélène CONTAL: *Institutsgebäude Lessingstraße, TU*. In: Renate ILSINGER und Michael SZYSZKOWITZ (Hrsg.[innen]): Architektur_Graz. Positionen im Stadtraum. Mit Schwerpunkt ab 1990. Graz: Verl. HDA, 2003. C02 (ohne Seitenzahl).

Deutscher Werkbund
Deutscher Werkbund. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.deutscher werkbund-nw.de/index.php?id=497. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

Domeisen 2008a
Oliver DOMEISEN: *Ornament und Freispruch*. In: Ders. (Hrsg.): Ornament neu aufgelegt. (Ausst. Kat., S AM - Schweizerisches Architekturmuseum, Basel, 1. Juni – 21. Sept. 2008.) Basel: Merian, 2008. S.6-10.

Domeisen 2008b
Oliver DOMEISEN: *Natürliche Schönheit*. In: Ders. (Hrsg.): Ornament neu aufgelegt. (Ausst. Kat., S AM - Schweizerisches Architekturmuseum, Basel, 1. Juni – 21. Sept. 2008.) Basel: Merian, 2008. S.44-45.

Dürfeld 2008
Michael DÜRFELD: Das Ornamentale und die architektonische Form. Systemtheoretische Irritation. (= Kultur- und Medientheorie). Bielefeld: transcript, 2008.

Eberlein 2007
Johann Konrad EBERLEIN: *Versuch über das Kunsthaus – Disneyland ist in Graz gelandet*. In: Ders. (Hrsg.): Erbschaft Altstadt. Fassade und Dach in der Kulturhaupt-stadt Graz – Restaurierung, Denkmalpflege und Kunstgeschichte. Akten des Internationalen Kongresses des Instituts für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz zum Programm der „Kulturhauptstadt Graz 2003“ am 14.-16.11.2003. Grazer Edition, Bd.3. Wien (u.a.): Lit-Verl., 2007. S.201-208.

Evers 2007a
Bernd EVERS: *Ornament und Architektur – Das Schöne am Nützlichen*. In: Ders.: Ornament und Architektur – Das Schöne am Nützlichen. (Ausst.-Kat., Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, 28. Sept.-25. Nov. 2007.) Hg. von Ellen SENST. Berlin: Kunstbibliothek, 2007. S.11-67.

Evers 2007b
Bernd EVERS: *Das Ornament in der Architekturtheorie*. In: Ders.: Ornament und Architektur – Das Schöne am Nützlichen. (Ausst.-Kat., Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin, 28. Sept.-25. Nov. 2007.) Hg. von Ellen SENST. Berlin: Kunstbibliothek, 2007. S.11-67. S.69-87.

Fitz 2005a
Angelika FITZ: *Kuratorisches Statement*. In: Splitterwerk (Hrsg.innen): SPLITTERWERK: Whoop to the Duck! Es lebe die Ente! Bauten und Projekte. (Publ. anlässl. der österr. Teilnahme an der 6. Biennale für Architektur und Design in São Paolo, 22. Okt. – 11. Dez. 2005.) Wien (u.a.): Springer, 2005. S.1-2.

Fitz 2005b
Angelika FITZ: *Epilog: Was aber wäre wenn ….* In: Splitterwerk (Hrsg.innen): SPLITTERWERK: Whoop to the Duck! Es lebe die Ente! Bauten und Projekte. (Publ. anlässl. der österr. Teilnahme an der 6. Biennale für Architektur und Design in São Paolo, 22. Okt. – 11. Dez. 2005.) Wien (u.a.): Springer, 2005. S.20-27.

Flusser 1992
Vilém FLUSSER: *Virtuelle Räume – simultane Welten. Vilém Flusser im Gespräch mit Sabine Kraft und Philipp Oswalt*. ARCH+ 111 (1992). S.33-40.

Frampton 1993
Kenneth FRAMPTON: *Ludwig Mies van der Rohe: Avantgarde und Kontinuität* (Kapitel 16). In: Ders.: Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen. Hg. von John M. CAVA. München (u.a.): Oktagon, 1993. S.175-227.

Frei 1992
Hans FREI: Louis Henry Sullivan. Zürich (u.a.): Artemis, 1992.

Galindo 2009
Michelle GALINDO (Hrsg.in): European Architecture. Salenstein: Braun, 2009.

GAT 2008
Redaktion GAT: *SPLITTERWERK am World Architecture Festival in Barcelona 2009* (2008). In: GAT. Graz Architektur Täglich. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.gat.st/news/splitterwerk-am-world-architecture-festival-barcelona-2009. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

Gleininger 2009
Andrea GLEININGER: *Neue Patterns? Alte Muster? – Vom Pathos des Ornaments.* In: Dies. und Georg VRACHLIOTIS (Hrsg.innen): Muster. Ornament, Struktur und Verhalten. (= Kontext Architektur). Basel (u.a.): Birkhäuser, 2009. S.13-24.

Gleiter 2002
Jörg H. GLEITER: Die Rückkehr des Verdrängten. Zur kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne. Weimar: Univ.-Verl. der Bauhaus-Universität, 2002.

Gleiter 2008
Jörg H. GLEITER: Architekturtheorie heute. (= ArchitekturDenken 1). Bielefeld: transcript, 2008.

Gombrich 1982
Ernst H. GOMBRICH: Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens. Stuttgart: Klett-Cotta, 1982.

Grisko 2009
Michael GRISKO: *Einleitung (Vilém Flusser: Für eine Phänomenologie des Fernsehens)*. In: Ders. (Hrsg.): Texte zur Theorie und Geschichte des Fernsehens. Stuttgart: Reclam, 2009. S.237-238.

Guttmann 2010
Eva GUTTMANN: *Vorwort.* In Haus der Architektur (Hrsg.[innen]): HDA Reader 2010. Wien: Metroverl., 2010. S.8-10.

Haiko/Reissberger 1985
Peter HAIKO/Mara REISSBERGER: *Ornamentlosigkeit als neuer Zwang*. In: Pfabigan, Alfred (Hrsg.): Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende. Wien: Brandstätter, 1985. S.110-119.

HDA
HDA. Haus der Architektur Graz. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.hda-graz.at/page.php?id=201. Letzter Zugriff: 29. Jänner 2013.

Herzog & de Meuron
Herzog & de Meuron. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.herzogdemeuron.com. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

Hoellbacher 2005
Roman HOELLBACHER: *SPLITTERWERK's Treefrogs* (27. Juli 2005). In: Domus Magazine. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.domusweb.it/en/architecture/splitterwerk-s-treefrogs. Letzter Zugriff: 29. Jänner 2013.

Holm 2010
Andrej HOLM: Wir Bleiben Alle! Gentrifizierung – Städtische Konflikte um Aufwertung und Verdrängung. (= unrast transparent – soziale krise, Bd.2). Münster: Unrast, 2010.

Hundertwasser 1983 (1958)
Friedensreich HUNDERTWASSER: *Verschimmelungsmanifest gegen den Rationalismus in der Architektur* (1958 – mit Zusätzen von 1959 und 1964). In: Ders.: Schöne Wege. Gedanken über Kunst und Leben. Hg. von Walter SCHURIAN. München: Dt. Taschenbuch Verl., 1983. S.162-169.

Jaeger 1986
Falk JAEGER: *Günther Domenig*. In: Günter DOMENIG/Forum Stadtpark (Hrsg.innen): Architektur – Investitionen. Grazer „Schule". 13 Standpunkte. Graz: Akad.Druck- u.Verl.-Anst., 1986. S.12-13.

Kapfinger 2000
Otto KAPFINGER: *Splitterwerk. Change Structures, not the Design / Strukturen ändern, nicht das Design*. In: Ders. (Hrsg.): 10 Austrian Offices. Emerging Architecture – Kommende Architektur. (Ausst. Kat., Architekturzentrum, Wien, 21. Sept. – 30. Okt. 2000.) Engl./Dt. Wien, u.a.: Springer, 2000. S.225-247.

Kastorff-Viehmann 2010
Renate KASTORFF-VIEHMANN: Meilensteine der Architektur. Baugeschichte nach Personen, Bauten und Epochen. Stuttgart: Alfred Kröner, 2010.

Kempf 2010
Petra KEMPF: (K)ein Ort Nirgends. Der Transitraum im Urbanen Netzwerk. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing, 2010.

Koch 2012
Gertrud KOCH: Siegfried Kracauer zur Einführung. (= zur Einführung 369). Hamburg: Junius, 2012.

Kracauer 2009 (1927)
Siegfried KRACAUER: *Das Ornament der Masse* (1927). In: Ders.: Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachw. von Karsten Witte. (= suhrkamp taschenbuch 371). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009. S.50-63.

Kraft 2001
Kerstin KRAFT: 'Muster ohne Wert'. Zur Funktionalisierung und Marginalisierung des Musters. Dortmund: Univ.-Diss., 2001.

Krauss 1979
Rosalind KRAUSS: *Grids*. October 9 (1979). S.50-64.

Kroll 1987
Frank-Lothar KROLL: Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts. Mit einem Geleitwort von Heinrich Lützeler. (= Studien zur Kunstgeschichte 42). Hildesheim (u.a.): Georg Olms Verl., 1987.

Kruft 2004
Hanno-Walter KRUFT: Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart. (Studienausgabe). München: C.H. Beck, 2004.

Loos 2000 (1908)
Adolf LOOS: *Ornament und Verbrechen* (1908). In: Ders.: Ornament und Verbrechen. Ausgewählte Schriften. Die Originaltexte. Hg. von Adolf OPEL. Wien: Georg Prachner Verl., 2000. S.192-202.

Manieri Elia 1996
Mario MANIERI ELIA: Louis Henry Sullivan. New York: Princton Architectural Press, 1996.

Müller 1977
Michael MÜLLER: Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

Murphy 1988
Kevin MURPHY: *Walt Whitman and Louis Sullivan: The Aesthetics of Egalitarianism*. Walt Whitman Quarterly Review 6 (Sommer 1988). S.1-15.

Ocón Fernández 2004
María OCÓN FERNÁNDEZ: Ornament und Moderne. Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850-1930). Berlin: Reimer, 2004.

O'Gorman 1991
James F. O'GORMAN: Three American architects. Richardson, Sullivan, and Wright, 1865 – 1915. Chicago (u.a.): The University of Chicago Press, 1991.

Pell 2010
Ben PELL: Modulierte Oberflächen. Ornament und Technologie in der Gegenwartsarchitektur. Basel: Birkhäuser, 2010.

Pfabigan 1985
Alfred PFABIGAN (Hrsg.): Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende. Wien: Brandstätter, 1985.

Pilz 2010
Thomas PILZ: *Perspektiven für eine neue Kultur des öffentlichen Raums*. In: Haus der Architektur (Hrsg.[innen]): HDA Reader 2010. Wien: Metroverl., 2010. S.10-15.

Pfeiffer 2004
Bruce B. PFEIFFER: Frank Lloyd Wright 1867 – 1959. Bauen für die Demokratie. Köln (u.a.): Taschen, 2004.

Raulet 1993
Gérard RAULET: *Von der Allegorie zur Geschichte. Säkularisierung und Ornament im 18. Jahrhundert*. In: Ders. und Burghart Schmidt (Hrsg.): Kritische Theorie des Ornaments. Wien (u.a.): Böhlau, 1993. S.55-68.

Riegl 1983
Alois RIEGL: Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin: Siemens, 1893.

Rigler 2002
Christine RIGLER: *Literatur*. In: Dies. (Hrsg.[in]): Forum Stadtpark – Die Grazer Avantgarde von 1960 bis heute. Wien (u.a.): Böhlau, 2002. S.97-116.

Ruby 2009
Andreas RUBY: *Nachwort des Kurators*. In: Ders. und Ilka Ruby (Hrsg.[innen]): Von Menschen und Häusern. Architektur aus der Steiermark. Graz: Haus der Architektur, 2009. S.313-327.

Schediwy 2005 (1990)
Robert SCHEDIWY: *Adolf Loos. Ein Prophet in den Händen seiner Bewunderer* (1990). In: Ders.: Städtebilder. Reflexionen zum Wandel in Architektur und Urbanistik. Wien: Lit-Verl., 2005. S.339-342.

Schmitt 2002
Ronald E. SCHMITT: Sullivanesque. Urban Architecture and Ornamentation. Urbana (u.a.): University of Illinois Press, 2002.

Siegl 2010
Katharina SIEGL: *Splitterwerk, Graz. Label for Fine Art, Architecture, Painting, Skulpture* [sic!] *and New Media*. Graz, 2010. In: *KollWi. Die kollaborative Wirtschaft*. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.kollwi.at/geschichte/splitterwerk-graz. Letzter Zugriff: 29. Jänner 2013.

Sieverts 2001
Thomas SIEVERTS: Zwischenstadt: Zwischen Ort und Welt, Raum und Zeit, Stadt und Land. (= Bauwelt-Fundamente 118). Basel (u.a): Birkhäuser, 2005.

Splitterwerk
Splitterwerk. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.splitterwerk.at. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

Splitterwerk 2005 (2004)
SPLITTERWERK: *POP – Planet of Posturbanism* (2004). In: Splitterwerk (Hrsg.innen): SPLITTERWERK: Whoop to the Duck! Es lebe die Ente! Bauten und Projekte. (Publ. anlässl. der österr. Teilnahme an der 6. Biennale für Architektur und Design in São Paolo, 22. Okt. – 11. Dez. 2005.) Wien (u.a.): Springer, 2005. S.2-3.

Splitterwerk 2005a
Splitterwerk: *Ornament und Abstraktion*. In: Splitterwerk (Hrsg.innen): SPLITTERWERK: Whoop to the Duck! Es lebe die Ente! Bauten und Projekte. (Publ. anlässl. der österr. Teilnahme an der 6. Biennale für Architektur und Design in São Paolo, 22. Okt. – 11. Dez. 2005.) Wien (u.a.): Springer, 2005. S.3-7.

Splitterwerk 2005b
SPLITTERWERK: *Architektur und Verbrechen*. In: Splitterwerk (Hrsg.innen): SPLITTERWERK: Whoop to the Duck! Es lebe die Ente! Bauten und Projekte. (Publ. anlässl. der österr. Teilnahme an der 6. Biennale für Architektur und Design in São Paolo, 22. Okt. – 11. Dez. 2005.) Wien (u.a.): Springer, 2005. S.7-11.

Splitterwerk 2005c
SPLITTERWERK: *Modern war gestern 80 Jahre alt*. In: Splitterwerk (Hrsg.innen): SPLITTERWERK: Whoop to the Duck! Es lebe die Ente! Bauten und Projekte. (Publ. anlässl. der österr. Teilnahme an der 6. Biennale für Architektur und Design in São Paolo, 22. Okt. – 11. Dez. 2005.) Wien (u.a.): Springer, 2005. S.12-13.

Splitterwerk 2005d
SPLITTERWERK: *Interspaces* In: Splitterwerk (Hrsg.innen): SPLITTERWERK: Whoop to the Duck! Es lebe die Ente! Bauten und Projekte. (Publ. anlässl. der österr. Teilnahme an der 6. Biennale für Architektur und Design in São Paolo, 22. Okt. – 11. Dez. 2005.) Wien (u.a.): Springer, 2005. S.13-20.

Splitterwerk 2009
SPLITTERWERK: *Frog Queen*. In: Andreas und Ilka RUBY (Hrsg.innen): Von Menschen und Häusern. Architektur aus der Steiermark. Graz: Haus der Architektur, 2009. S. 230-247.

Steiner 1986
Dietmar STEINER: *Im Jahr danach*. In: Günter DOMENIG/Forum Stadtpark (Hrsg.innen): Architektur – Investitionen. Grazer „Schule“. 13 Standpunkte. Graz: Akad.Druck-u.Verl.-Anst., 1986. 27-seitige Erweiterung der 3. Auflage.

Steiner 2000
Dietmar STEINER: *Preface/ Vorwort*. In: Otto KAPFINGER (Hrsg.): 10 Austrian Offices. Emerging Architecture – Kommende Architektur. (Ausst.-Kat., Architekturzentrum Wien, 21. Sept. – 30. Okt. 2000). Engl./Dt. Wien, u.a.: Springer, 2000. S.6-8.

Sullivan 1979 (1892)
Louis H. SULLIVAN: *Ornament in Architecture* (1892). In: Ders.: Kindergarten chats and other writings. New York: Dover Publications, 1979. S.187-190.

Sullivan 1979 (1896)
Louis H. SULLIVAN: *The Tall Office Building Artistically Considered* (1896). In: Ders.: Kindergarten chats and other writings. New York: Dover Publications, 1979. S 202-213.

Sullivan 1979 (1918)
Louis H. SULLIVAN: *Foreword* (1918). In: Ders.: Kindergarten chats and other writings. New York: Dover Publications, 1979. S.15-16.

Sullivan 2009 (1924)
Louis H. SULLIVAN: The autobiography of an Idea (1924). New York: Dover Publ., 2009.

Szyszkowitz/Ilsinger 2003
Michael SZYSZKOWITZ/ Renate ILSINGER (Hrsg.innen): Architektur_Graz. Positionen im Stadtraum. Mit Schwerpunkt ab 1990. Graz: Verl. HDA, 2003.

Twombly 1987
Robert C. TWOMBLY: Louis Sullivan. His life and work. Chicago (u.a.): Univ. of Chicago Press, 1987.

Van Zanten 2000
David VAN ZANTEN: Sullivan’s City. The Meaning of Ornament for Louis Sullivan. New York (u.a.): W.W. Norton & Company, 2000.

Venturi/ Scott Brown/ Izenour 2011 (1972)
Robert VENTURI/ Denise SCOTT BROWN/ Steven IZENOUR: *Lernen von Las Vegas* (1972). In: Susanne HAUSER, Christa KAMLEITHNER und Roland MEYER (Hrsg.[innen]): Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften. Bd.1. Zur Ästhetik des sozialen Raumes. Bielfeld: transcript, 2011. S.269-274.

Venturi 1986 (1967)
Robert VENTURI: *Haus Lieb, Loveladies, New Jersey* (1967). In: Antonio SANMARTÍN (Hrsg.): Venturi, Rauch & Scott Brown. Bauten und Projekte – 1959-1985. Dt. von Cornelia Berg-Brandl. Stuttgart: Karl Krämer Verl., 1986. S.60.

Venturi 1986 (1977)
Robert VENTURI: *Ausstellungshalle für Produkte der Firma Best, Oxford Valley, Pennsylvania* (1977). In: Antonio SANMARTÍN (Hrsg.): Venturi, Rauch & Scott Brown. Bauten und Projekte – 1959-1985. Dt. von Cornelia Berg-Brandl. Stuttgart: Karl Krämer Verl., 1986. S.108.

Venturi 1986
Robert VENTURI: *Vielfalt, Relevanz und Darstellung im Historismus, oder plus ça change … darüber hinaus ein Plädoyer für ein Vorbild in der gesamten Architektur*. In: Antonio SANMARTÍN (Hrsg.): Venturi, Rauch & Scott Brown. Bauten und Projekte – 1959-1985. Dt. von Cornelia Berg-Brandl. Stuttgart: Karl Krämer Verl., 1986. S.7-17.

Weckesser 2008
Annette WECKESSER: *Frog Queen, Graz*. AIT 10 (2008). S.166-173.

Weingarden 2009
Lauren S. WEINGARDEN: Louis H. Sullivan and a 19th-century poetics of naturalized architecture. Farnham (u.a.): Ashgate, 2009.

Abbildungen

I Einleitung

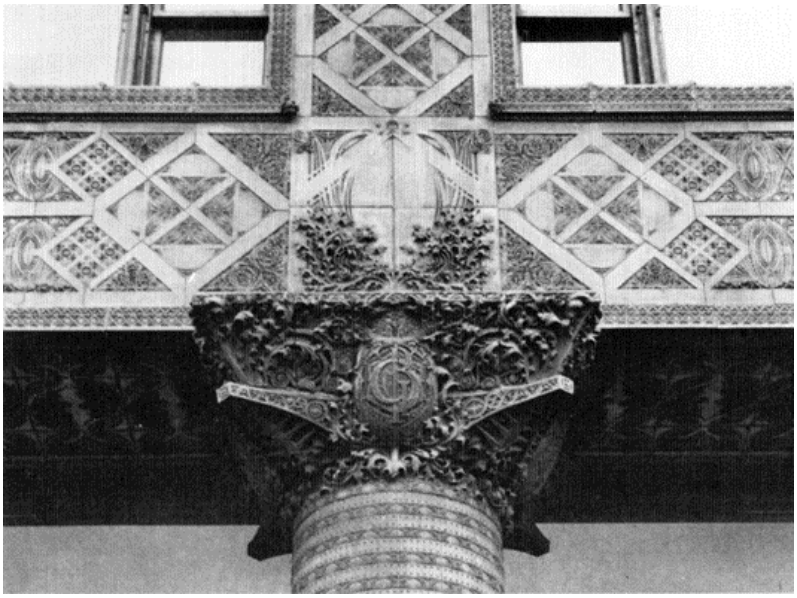


Abb.I.1: Adler & Sullivan, *Guaranty Building*, Buffalo, 1894-96, Detail der ornamentierten Fassade.

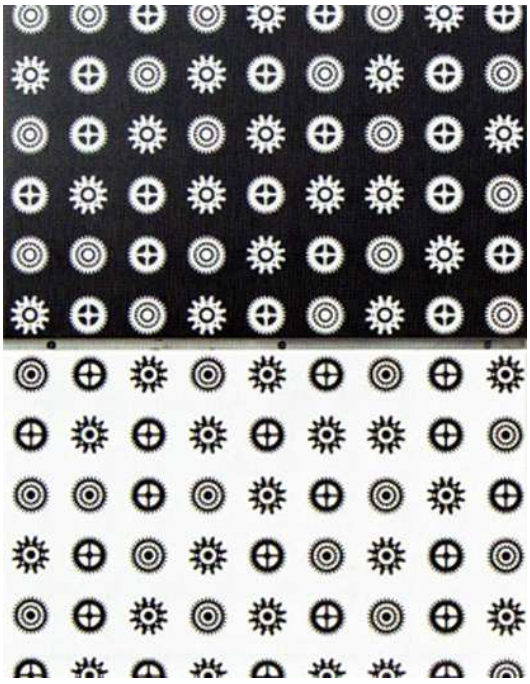


Abb.I.2: SPLITTERWERK, *Frog Queen*, Graz, 2007, Detail der ornamentierten Fassade.

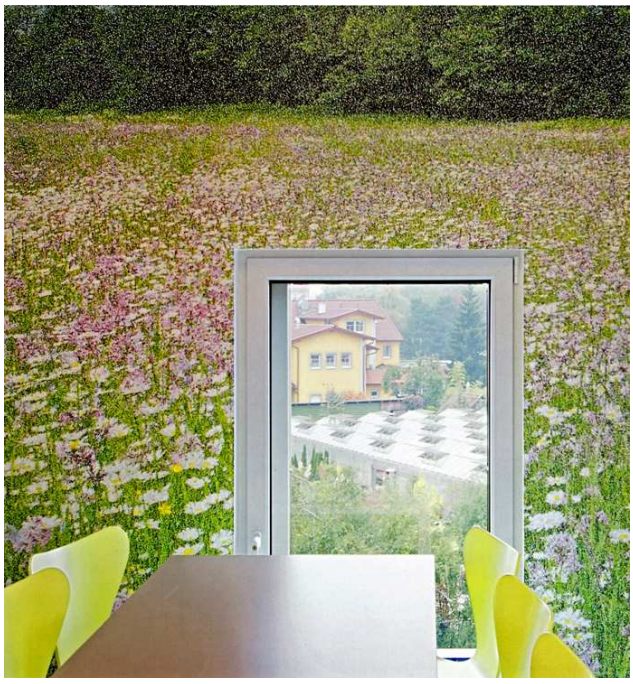


Abb.I.3: SPLITTERWERK, *Frog Queen*, Graz, 2007, Einblick in einen Büroraum: Wandgestaltung mit Landschaftsmotiven.

II Theoretische Überlegungen und historische Kontextualisierung

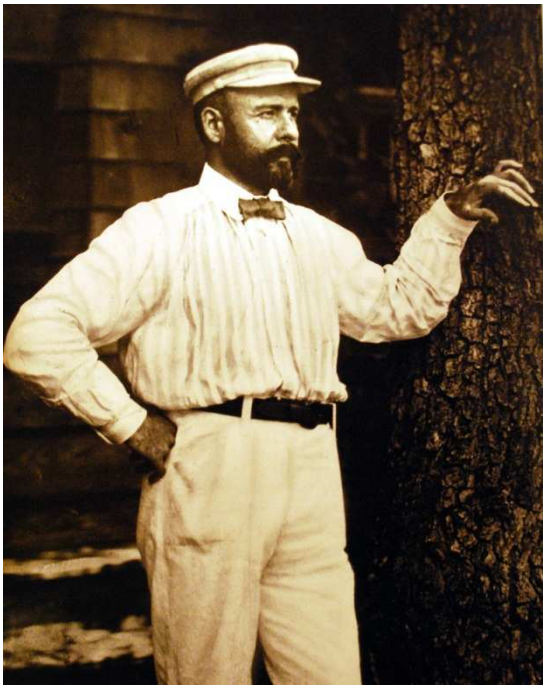


Abb.II.1: Louis Henri Sullivan (1856-1924), hier um 1895-1900.

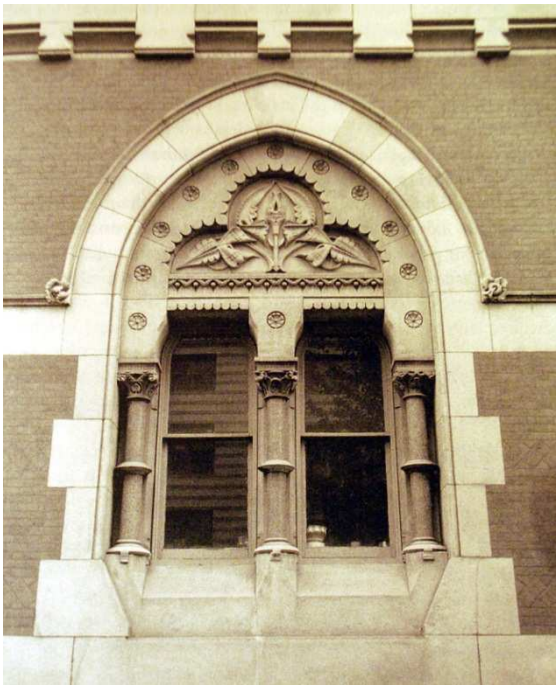


Abb.II.2: Furness & Hewitt*, Pennsylvania Academy of the Fine Arts*, Philadelphia, 1876, ornamentales Detail der Fassade.



Abb.II.3: Adler& Sullivan, *Auditorium Building*, Chicago, 1886-1889.

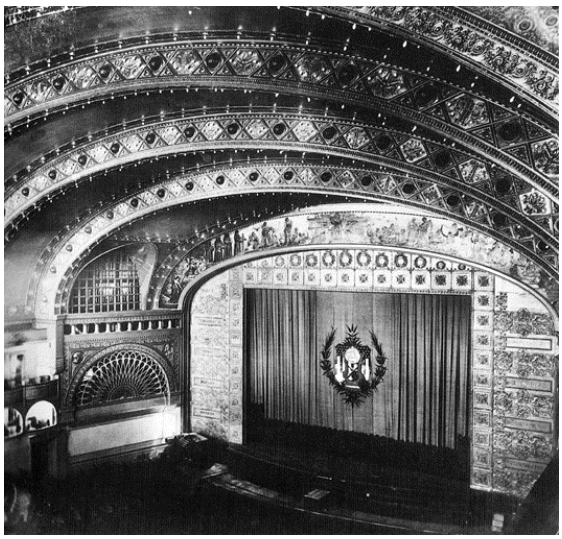


Abb.II.4: Adler& Sullivan, *Auditorium Building*, Chicago, 1886-1889, Einblick ins Theater mit ornamentiertem Proszenium.



Abb.II.5: Adler & Sullivan, *Wainwright Building*, St. Louis, 1890-1892.

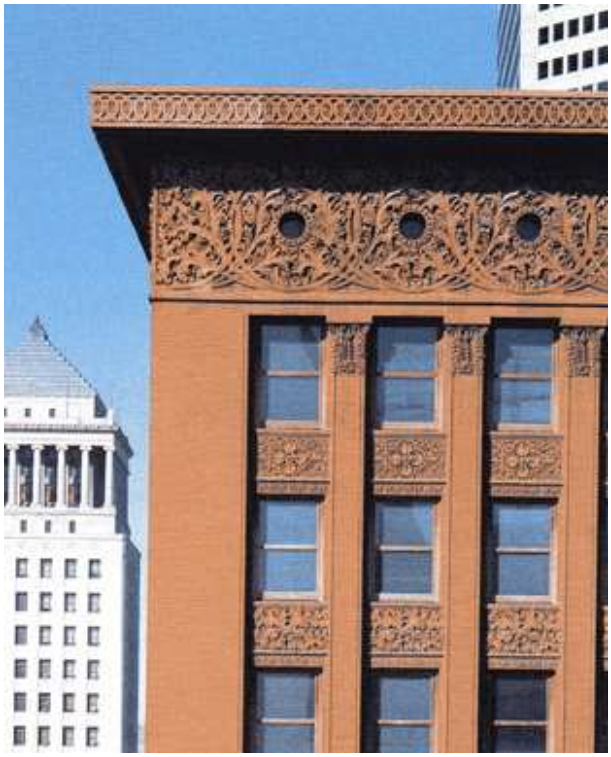


Abb.II.6: Adler & Sullivan, *Wainwright Building*, St. Louis, 1890-1892, Detail der Fassade.

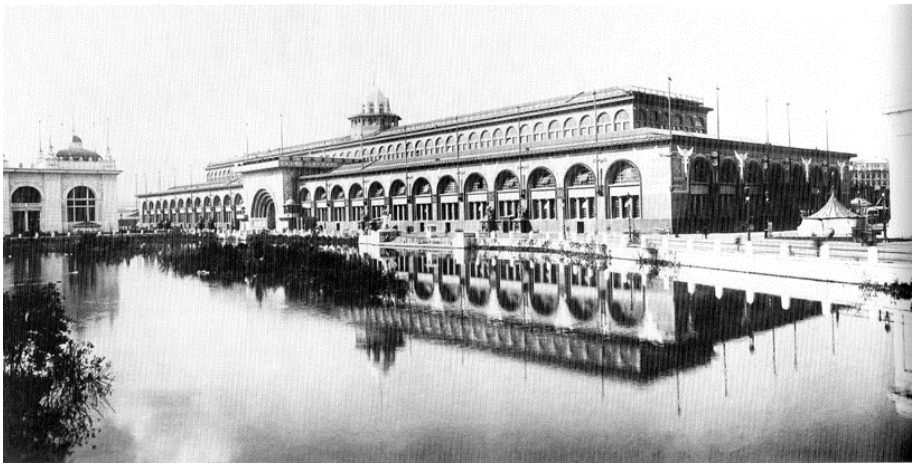


Abb.II.7: Adler & Sullivan, *Transportation Building*, Chicago, 1891-1893.

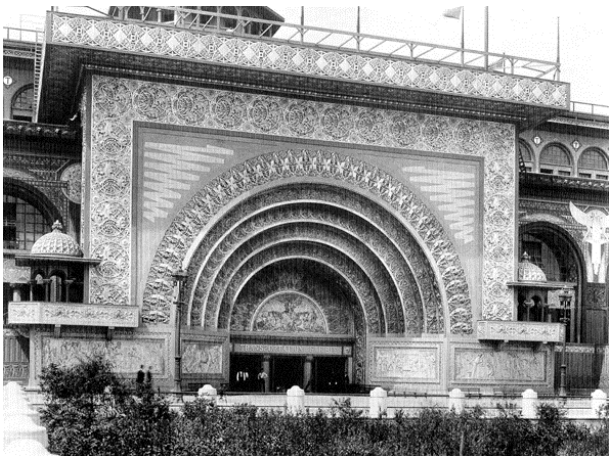


Abb.II.8: Adler & Sullivan, *Transportation Building*, Chicago, 1891-1893, Detail des Eingangsbereichs „Golden Door“.



Abb.II.9: Adler & Sullivan, *Guaranty Building*, Buffalo, 1894-1896.

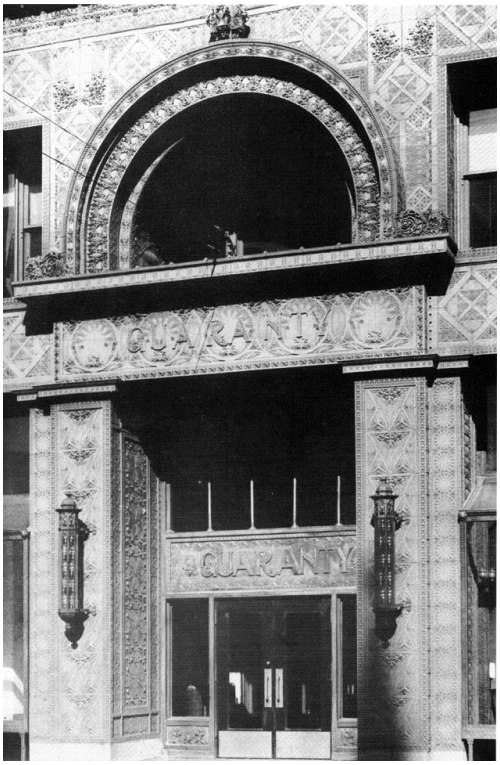


Abb.II.10: Adler & Sullivan, *Guaranty Building*, Buffalo, 1894-1896, Detail des ornamentierten Eingangs.



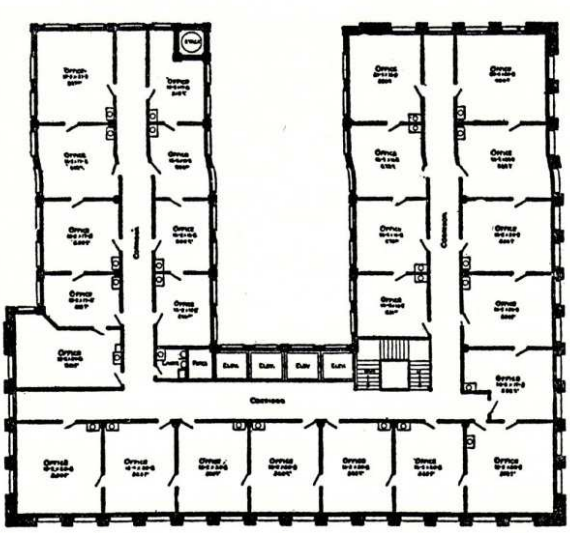
Abb.II.11: Louis H. Sullivan, *Carson, Pirie, Scott & Company Store*, Chicago, 1898-1899.



Abb.II.12: Louis H. Sullivan, *Carson, Pirie, Scott & Company Store*, Chicago, 1898-1899, Detail des ornamentierten Eingangsbereichs.



Abb.II.13: Louis H. Sullivan, *Merchants National Bank*, Grinnell/ Iowa, 1913-14.



12. Plans of First and Sixth Floors, Wainwright Building, St. Louis



Abb.II.14: Alder & Sullivan, *Wainwright Building*, St. Louis, 1890-92, Grundrisse des Erdgeschosses und eines der Bürogeschosse.



Abb.II.15: Adolf Loos, *Loos-Haus am Michaelerplatz (früher Modegeschäft Goldmann & Salatsch)*, Wien, 1909-1911.

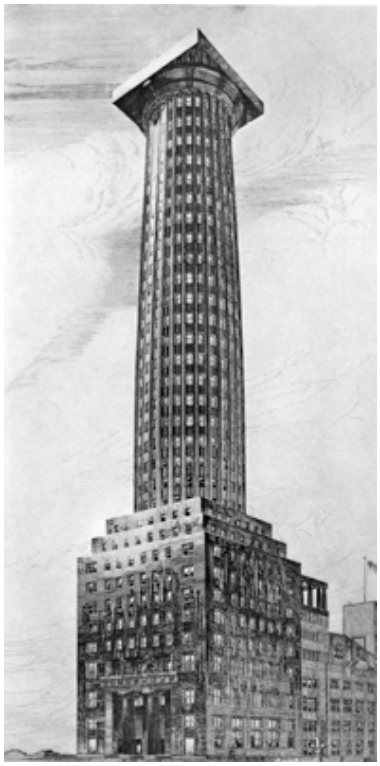


Abb.II.16: Adolf Loos, *Tribune Tower*, Chicago, 1922, Entwurfsvorschlag.



Abb.II.17: Ludwig Mies van der Rohe, *Villa Tugendhat*, Brno (Brünn), 1930, Ansicht der Gartenfront.



Abb.II.18: Ludwig Mies van der Rohe, *Seagram Building*, New York, 1858.



Abb.II.19: Herzog & De Meuron, *La CaixaForum* und Patrick Blanc, *Vertikaler Garten*, Madrid, 2001-2007.



Abb.II.20: Herzog & De Meuron, *Forum 2004*, Barcelona, 2000-2004.



Abb.II.21: Herzog & De Meuron, *Forum 2004*, Barcelona, 2000-2004, Detail der Fassade.



Abb.II.22: Friedensreich Hundertwasser (und Josef Krawina): *Hundertwasser-Haus* (Wohnanlage), Wien, 1983-1986.



Abb.II.23: Frank Lloyd Wright, *Haus Alice Millard*, Kalifornien (Pasadena), 1923-1924.



Abb.II.24: Paolo Soleri, *Arcosanti*, Arizona (ca. 100 km nördlich von Phoenix), ab 1970.

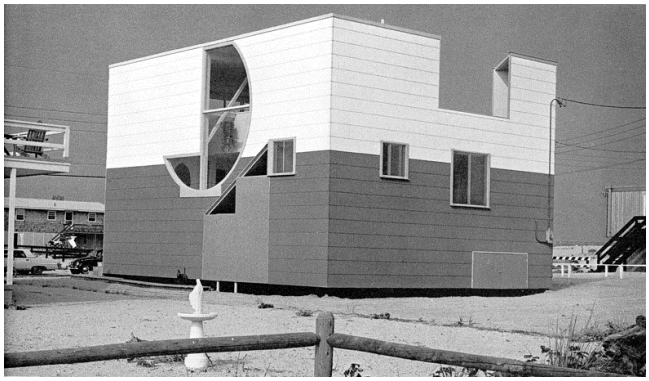


Abb.II.25: Venturi, Rauch & Scott Brown, *Haus Lieb – Loveladies*, New Jersey, 1967.



Abb.II.26: Venturi, Rauch & Scott Brown, *Ausstellungshalle für Produkte der Firma Best*, Pennsylvania (Oxford Valley), 1977.

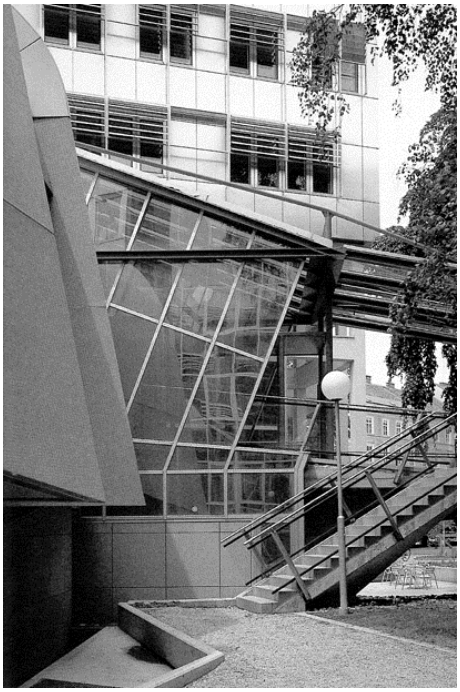


Abb.II.28: Günther Domenig, *Institut der Technischen Universität*, Graz, 1993, Eingangsbereich.



Abb.II.27: SPLITTERWERK, *Duck Family*, 2004, Entwurfsrendering des Konzepts für ein Einfamilienhaus.



Abb.II.29: Günther Domenig, *Zentralsparkasse Favoriten*, Wien, 1975-1979.

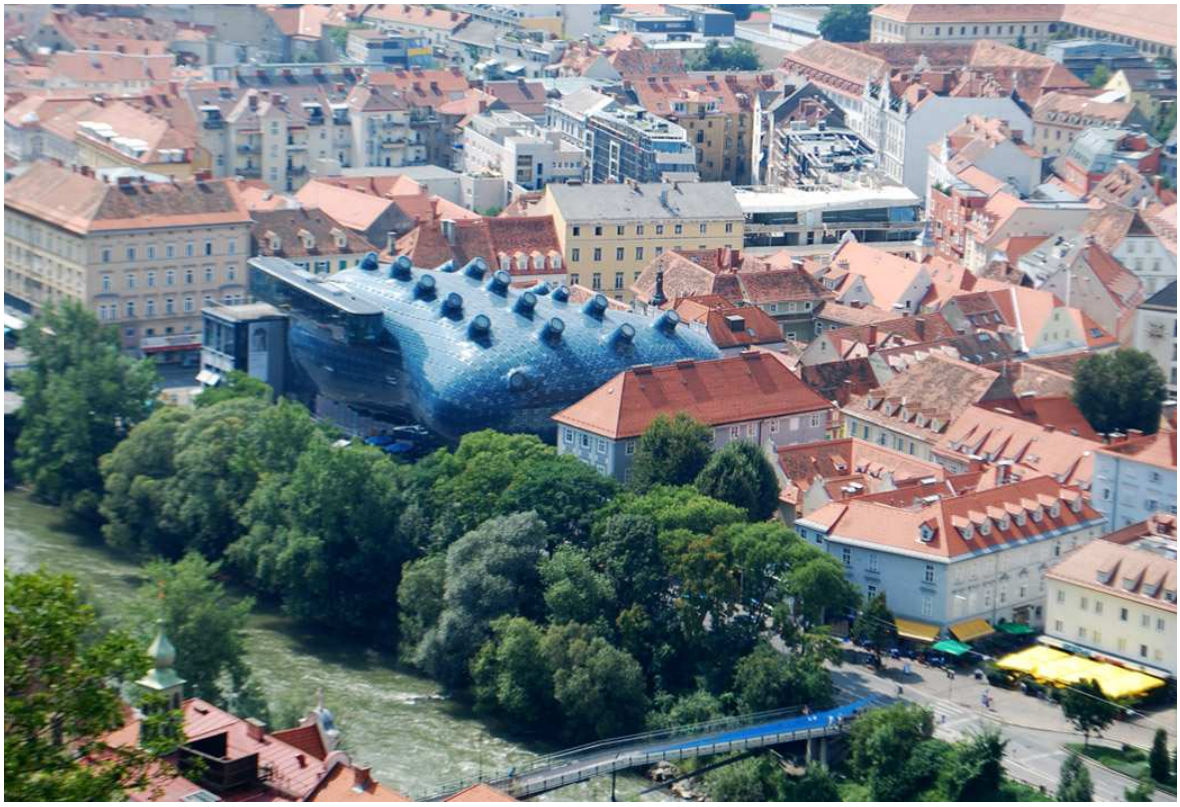


Abb.II.30: Peter Cook und Colin Fournier, *Kunsthaus „Friendly Alien“*, Graz, 2003.





Abb.II.31 & 32: Vito Acconi, *Murinsel*, Graz, 2003.

III Visionen für posturbane Lebensräume: SPLITTERWERKs Architekturprojekte



Abb.III.1: SPLITTERWERK, Wohnanlage *Red Treefrog*, Bürmoos (Salzburg), 1997.



Abb.III.2: SPLITTERWERK, Diplomprojekt *Wohnstück Übelbach* (Steiermark), 1994.

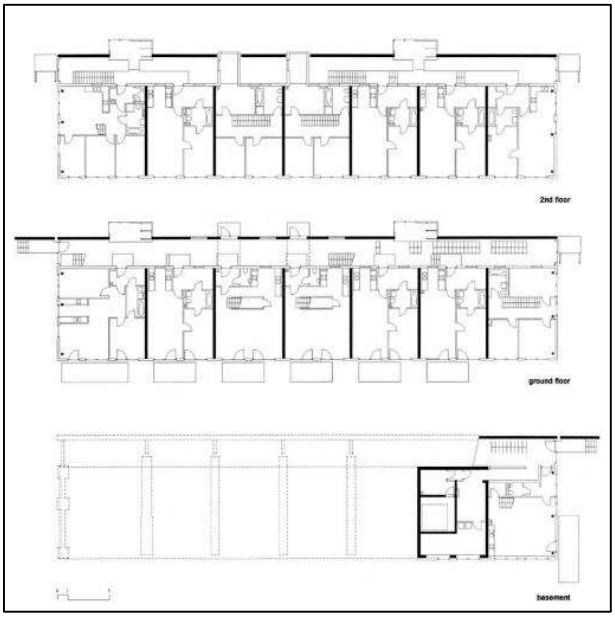


Abb.III.3: SPLITTERWERK, Wohnanlage *Red Treefrog*, Bürmoos (Salzburg), 1997, Grundriss.



Abb.III.4: SPLITTERWERK, Wohnanlage *Red Treefrog*, Bürmoos (Salzburg), 1997, Detail der Fassade.



Abb.III.5: SPLITTERWERK, Wohnanlage *Red Treefrog*, Bürmoos (Salzburg), 1997, Zugangsbereich zu den einzelnen Wohneinheiten an der Nordseite.



Abb.III.6: Adler & Sullivan, *Guaranty Building*, Buffalo, 1894-1896, Detail der ornamentierten Fassade.



Abb.III.7: SPLITTERWERK, Ferienhaus *Green Treefrog*, St. Josef (Steiermark), 2001-2004, Ansicht mit geöffneten Wandelementen.

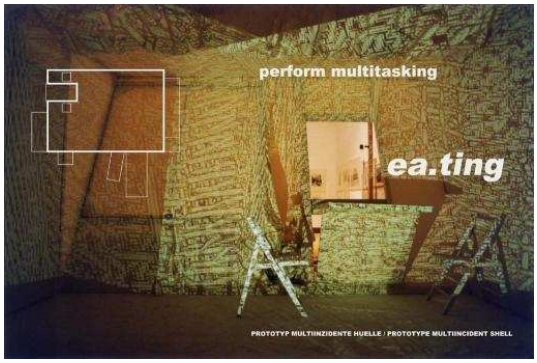


Abb.III.8: SPLITTERWERK, *Multiinzidente Hülle I*, Konzeption für die Ausstellung *Der Fuß in der Tür*, Künstlerhaus Wien, 2000, Esszimmer.



Abb.III.9: SPLITTERWERK, *Multiinzidente Hülle I*, Konzeption für die Ausstellung *Der Fuß in der Tür*, Künstlerhaus Wien, 2000, Badezimmer.



Abb.III.10: Graham Hill, *Tiny Transforming Apartment,* New York City, 2009, Transformation zur Zuschaltung des Gästezimmers.



Abb.III.11: SPLITTERWERK, *Black Treefrog*, Bad Waltersdorf (Steiermark), 2004, *Vine-Leaf-Sphere*.



Abb.III.12: SPLITTERWERK, *Black Treefrog*, Bad Waltersdorf (Steiermark), 2004, *Wein-Leaf-Facade*.



Abb.III.13: SPLITTERWERK, *Black Treefrog*, Bad Waltersdorf (Steiermark), 2004, Detail der transluzenten Fassadenverkleidung.

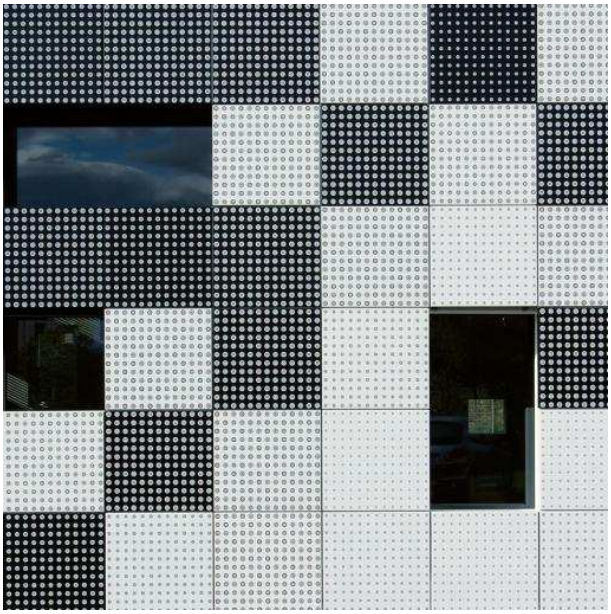


Abb.III.14: SPLITTERWERK, *Frog Queen*, Graz, 2004-2007, Detail der ornamentalen Fassade.

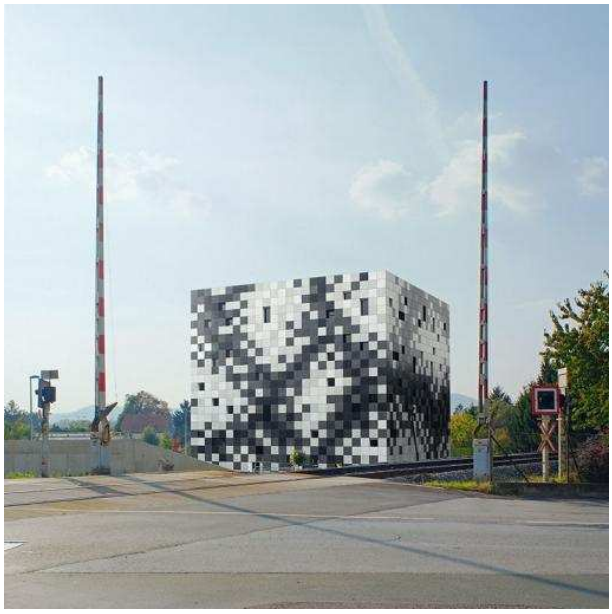


Abb.III.15: SPLITTERWERK, *Frog Queen*, Graz, 2004-2007.

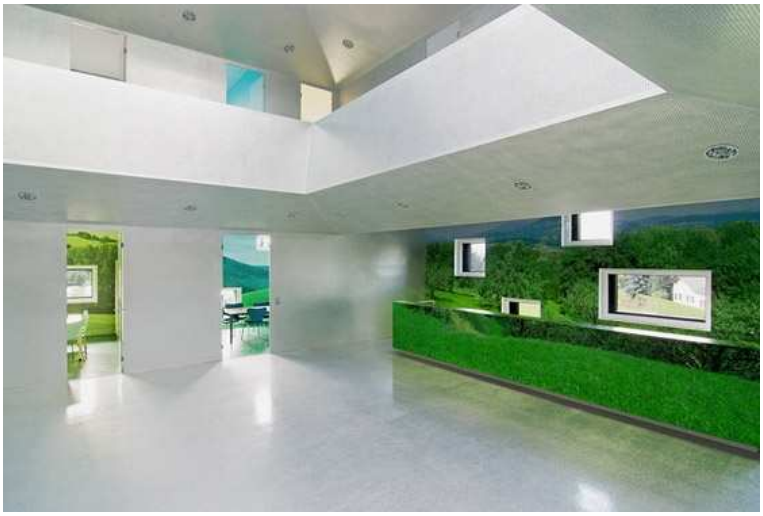


Abb.III.16: SPLITTERWERK, *Frog Queen*, Graz, 2004-2007, Einblick.



Abb.III.17: SPLITTERWERK, *Maple Leaf Tower*, Konzept für ein Hochhaus, 2009.



Abb.III.18: SPLITTERWERK, *Maple Leaf Tower*, Konzept für ein Hochhaus, 2009, Detail des durch die vorgeblendete, ornamentale Fassade entstandenen Zwischenbereichs.



Abb.III.19: SPLITTERWERK, *algae-bioreactor-facade*, 2011. Fassadenelement zur Energiegewinnung durch Photosyntese.



Abb.III.20: SPLITTERWERK, *Clever Treefrog*, Hamburg, 2011-13, sonnenseitig ausgerichtete Bioreaktorfassade.



Abb.III.21: SPLITTERWERK, *Clever Treefrog*, Hamburg, 2011-13, Ansicht der Nordseite.

Abbildungsverzeichnis

I Einleitung

Die Abbildungen auf Seite 1 stammen allesamt von der offiziellen Website des KünstlerInnenkollektivs SPLITTERWERK (www.splitterwerk.at):

***Red Treefrog*:** http://www.splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=Buildings&pic=08_Red_Treefrog.jpg&dispsize=512&start=0

***Green Treefrog*:** http://www.splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=Buildings&pic=07_Green_Treefrog.jpg&dispsize=512&start=0

***Black Treefrog*:** http://www.splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=Buildings&pic=04_Black_Treefrog.jpg&dispsize=512&start=0

Frog Queen: http://www.splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=Buildings&pic=06_Frog_Queen.jpg&dispsize=512&start=0

***Froschkönig*:** http://www.splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=Buildings&pic=10_Froschkoenig.jpg&dispsize=512&start=0

Abb.I.1: Mario MANIERI ELIA: Louis Henry Sullivan. New York: Princton Architectural Press, 1995. S.118.

Abb.I.2: Annette WECKESSER: *Frog Queen*, Graz. AIT 10 (2008). S.172.

Abb.I.3: Ebenda, S.170.

II Theoretische Überlegungen und historische Kontextualisierung

Abb.II.1: John SZARKOWSKI: The idea of Louis Sullivan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1956. S.18.

Abb.II.2: James F. O'GORMAN: Three American architects. Richardson, Sullivan, and Wright, 1865 – 1915. Chicago (u.a.): The University of Chicago Press, 1991. S.73.

Abb.II.3: Mario MANIERI ELIA: Louis Henry Sullivan. New York: Princton Architectural Press, 1995. S.49.

Abb.II.4: Ebenda, S.51.

Abb.II.5: Ebenda, S.77

Abb.II.6: David VAN ZANTEN: Sullivan's City. The Meaning of Ornament for Louis Sullivan. New York (u.a.): W.W. Norton & Company, 2000. S.53.

Abb.II.7: Ebenda, S.44.

Abb.II.8: Ebenda, S.47.

Abb.II.9: Mario MANIERI ELIA: Louis Henry Sullivan. New York: Princton Architectural Press, 1995. S.115.

Abb.II.10: Ebenda, S.117.

Abb.II.11: Ebenda, S.133.

Abb.II.12: David VAN ZANTEN: Sullivan's City. The Meaning of Ornament for Louis Sullivan. New York (u.a.): W.W. Norton & Company, 2000. S.70.

Abb.II.13: Ebenda, S.124.

Abb.II.14: Louis H. SULLIVAN: Kindergarten chats and other writings. New York: Dover Publications, 1979. S.204.

Abb.II.15: *easyd.* Bilddatenbank der Universität Wien. Online im Internet: unidam.univie.ac.at. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

Abb.II.16: *RIBA*. The Royal Institute of British Architects. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.architecture.com/LibraryDrawingsAndPhotographs/Exhibitionsandloans/AdolfLoos/Otherworks/TribuneTower.aspx. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

Abb.II.17: Anna REICHT, Digitalfotografie, 2009.

Abb.II.18: Tom RAVENSCROFT, Digitalfotografie, 2009. In: *flickr.* Offizielle Website. Online im Internet: http://www.flickr.com/photos/43391993@N03/4114883611/in/photostream. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

Abb.II.19: Anna REICHT, Digitalfotografie, 2009.

Abb.II.20: Detlef SCHOBERT, Digitalfotografie, 2004. In: *flickr*. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.flickr.com/photos/detlefschobert/2524205764/in/photostream. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

Abb.II.21: Anna REICHT, Digitalfotografie, 2009.

Abb.II.22: *easyd.* Bilddatenbank der Universität Wien.

Abb.II.23: Bruce B. PFEIFFER: Frank Lloyd Wright 1867 – 1959. Bauen für die Demokratie. Köln (u.a.): Taschen, 2004. S.44.

Abb.II.24: *Arcosanti*. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.arcosanti.org/arcosanti_today Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

Abb.II.25: Antonio SANMARTÍN (Hg.): Venturi, Rauch & Scott Brown. Bauten und Projekte – 1959-1985. Stuttgart: Karl Krämer Verl., 1986. S.61.

Abb.II.26: Ebenda, S.110.

Abb.II.27: Michael SZYSZKOWITZ/ Renate ILSINGER (Hg.^{innen}): Architektur_Graz. Positionen im Stadtraum. Mit Schwerpunkt ab 1990. Graz: Verl. HDA, 2003. C02.

Abb.II.28: *Splitterwerk*, http://www.splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2004__duck_family&pic=08_general_view.jpg&dispsize=512&start=0.

Abb.II.29: *easyd.* Bilddatenbank der Universität Wien.

Abb.II.30: Anna REICHT, Digitalfotografie, 2009.

Abb.II.31: *SFL technologies*. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.sfl-gmbh.at/index.php?id=34. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

Abb.II.32: *easyd.* Bilddatenbank der Universität Wien.

III Visionen für posturbane Lebensräume: SPLITTERWERKs Architekturprojekte

Abb.III.1: *Splitterwerk*, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=1997__Red_Treefrog&pic=08_Herbst.jpg&dispsize=512&start=0.

Abb.III.2: Ebenda, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=1994__Wohnstueck_Uebelbach&pic=04_Wohnstueck.jpg&dispsize=512&start=0.

Abb.III.3: Ebenda, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=1997__Red_Treefrog&pic=07_floorplan.jpg&dispsize=512&start=0.

Abb.III.4: Ebenda, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=1997__Red_Treefrog&pic=10_Suedfassadenausschnitt.jpg&dispsize=512&start=0.

Abb.III.5: Ebenda, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=1997__Red_Treefrog&pic=06_Gemeinschaftszone.jpg&dispsize=512&start=0.

Abb.III.6: Ronald E. SCHMITT: Sullivanesque. Urban Architecture and Ornamentation. Urbana (u.a.): University of Illinois Press, 2002. S.26.

Abb.III.7: *Splitterwerk*, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2003__Green_Treefrog&pic=03_Green_Treefrog.jpg&dispsize=512&start=0.

Abb.III.8: Ebenda, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2000__Multiincident_Shell_I&pic=05_Apartment.jpg&dispsize=512&start=0.

Abb.III.9: Ebenda, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2000__Multiincident_Shell_I&pic=01_Apartment.jpg&dispsize=512&start=0.

Abb.III.10: *Gizmodo. The Gadget Guide*. Offizielle Website. Online im Internet: http://gizmodo.com/5967599/gallery-life-edited-apartment-+-guest-room/gallery/6. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

Abb.III.11: *Splitterwerk*, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2004__Vine_Leaf_Sphere&pic=06_Stairway.jpg&dispsize=512&start=0.

Abb.III.12: Ebenda, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album 2004__Black_Treefrog&pic=01_Vine_Leaf_Facade.jpg&dispsize=512&start=0.

Abb.III.13: Ebenda, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2004__Black_Treefrog&pic=05_Sight.jpg&dispsize=512&start=0.

Abb.III.14: Ebenda, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2007__Frog_Queen&pic=09_facade.jpg&dispsize=512&start=0.

Abb.III.15: Ebenda, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2007__Frog_Queen&pic=03_Frog_Queen.jpg&dispsize=512&start=0.

Abb.III.16: Nikolaos ZACHARIADIS: Digitalfotografie, 2008. In: *Architonic*. Das unabhängige Nachschlagewerk für Architektur und Design. Offizielle Website. Online im Internet: http://www.architonic.com/it/aisht/frog-queen-splitterwerk/5100407. Letzter Zugriff am 29. Jänner 2013.

Abb.III.17: Ebenda, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2009__Maple_Leaf_Tower&pic=07_Maple_Leaf_Facade.jpg&dispsize=512&start=0.

Abb.III.18: Ebenda, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2009__Maple_Leaf_Tower&pic=02_attic_floor.jpg&dispsize=512&start=0.

Abb.III.19: Ebenda, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2012__The_Clever_Treefrog_2&pic=07_The_Clever_Treefrog_2.jpg&dispsize=512&start=0.

Abb.III.20: Ebenda, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2012__The_Clever_Treefrog_2&pic=04_The_Clever_Treefrog_2.jpg&dispsize=512&start=0. Sowie: http://www.splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2012__The_Clever_Treefrog_2&pic=05_The_Clever_Treefrog_2.jpg&dispsize=512&start=0

Abb.III.21: Ebenda, http://splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2012__The_Clever_Treefrog_2&pic=08_The_Clever_Treefrog_2.jpg&dispsize=512&start=0. Sowie: http://www.splitterwerk.at/database/main.php?mode=view&album=2012__The_Clever_Treefrog_2&pic=09_The_Clever_Treefrog_2.jpg&dispsize=512&start=0

Zusammenfassung

Die Geschichte der Architekturtheorie zeigt, dass dem Feld der Ornamentik von Beginn an große Aufmerksamkeit entgegengebracht wird. Während Vitruv im ersten Jahrhundert vor Christus in seinen *De Architectura Libri Decem* dekorative Formen als integrale Bestandteile der Architektur determiniert, die wesentlich zum fehlerfreien Erscheinungsbild des gesamten Bauwerks beitragen, beginnt sich mit Leon Battista Alberti – der sich in seinem Traktat *De Re Aedeficatoria* durchaus auf Vitruvs antike Abhandlung stützt – in der Renaissance eine gedankliche Entwicklung in Gang zu setzen, in der dekorative Bauelemente mehr und mehr von der Einheit der architektonischen Form abgelöst und als Applikationen betrachtet werden. Diese Auffassung führt schließlich zu einer radikalen Ablehnung von ornamentalem Bauschmuck am Anfang des 20. Jahrhunderts. Mit dem Verdikt über die Ornamentik, welches sich irrtümlicherweise auf Louis Henri Sullivan und dessen Ausspruch *form follows function* stützt, etabliert sich in der Moderne eine von Ornamentlosigkeit geprägte Bauästhetik, denn man war bestrebt, durch die Überwindung des Ornaments einen neuen, modernen Stil zu schaffen.

Der amerikanische Architekt und Denker Sullivan gelangte jedoch bereits im ausgehenden 19. Jahrhundert – im Kontext seines egalitär-demokratischen Gesellschaftsbildes – zu einem Architekturverständnis, das nicht auf die Verdrängung des Ornaments, sondern überhaupt auf die Überwindung des traditionellen Verständnisses von Stil, als charakteristische Formensprache einer Epoche, ausgerichtet war. Indem Spuren seiner Bauauffassung in Positionen der Gegenwartsarchitektur nachverfolgt werden, zeigt die vorliegende Arbeit auf, dass Sullivan bereits ein Denkmodell antizipiert, das erst in der Postmoderne zum Tragen kommt. Wie sich seine Ideen entlang der Rehabilitierung des Ornaments in der Architektur konstituieren, wird exemplarisch am baukünstlerischen Œvre des Grazer KünstlerInnenkollektivs SPLITTERWERK dargestellt. So wird auch ein Beitrag zur Aufarbeitung und architekturhistorischen Kontextualisierung der Baukonzepte des seit 1988 aktiven Labels SPLITTERWERK geleistet.

Lebenslauf

Anna Reicht
geb. am 9.7.1986 in Graz
österreichische Staatsbürgerin

Bildungsweg:

2000 – 2005: HTBLA Graz- Ortweinschule
Höhere Lehranstalt für Kunst und Design
Ausbildungsschwerpunkt: Produktdesign und -präsentation

WS 2005/06: Beginn des Studiums der Kunstgeschichte (A-315) an der Universität Wien

SS 2006: Beginn des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaften (A-317) an der Universität Wien

---

Erfahrungen aus der (Berufs-)Praxis:

seit 2005: Mitarbeiterin bei La Vera Catering in der Orangerie im Schloss Schönbrunn

2007 – 2009: Studienrichtungsvertreterin am Institut für Kunstgeschichte/ Uni Wien

2007 – 2009: Mitarbeit an der Erweiterung des digitalen Bildarchivs UNIDAM am Institut für Kunstgeschichte/ Uni Wien

2008: Mitarbeit bei Organisation und Ausrichtung des 75. KSK (=Kunsthistorischer Studierenden Kongress) zum Thema *„barrierefrei“* am Institut für Kunstgeschichte/ Uni Wien

2011: Mitarbeit bei Organisation und Ausrichtung der Tagung *„Klassenproduktion: Fernsehen als Agentur des Sozialen“* am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft/ Uni Wien

2011: Volontariat und in Folge dessen befristete Mitarbeit als Sammlungskuratorin in den Multimedialen Sammlungen am Universalmuseum Joanneum in Graz