

Stil und Ornament

Thematisierung oder Stil. Zur spekulativen Logik Oswald Mathias Ungers

1983 veröffentlichte Oswald Mathias Ungers sein Buch *Die Thematisierung der Architektur*. Durch seine strenge Programmatik besaß dieses unverkennbar Manifestcharakter. Doch war es nicht das erste Architekturmanifest Ungers. Zusammen mit Reinhard Gieselmann hatte er 1960 unter dem Titel *Zu einer neuen Architektur* schon einmal ein Manifest publiziert. Die Situationen, in denen die Manifeste veröffentlicht wurden, unterschieden sich jedoch wesentlich, insofern 1983 die Veröffentlichung des Manifests mit der Fertigstellung des Deutschen Architekturmuseums zusammenfiel. Zweifellos hatte *Die Thematisierung der Architektur*, wie sie Ungers in seinem Buch auch unter dem „Thema der Inkorporation oder ‚die Puppe in der Puppe‘“¹ behandelte, ihre wohl suggestivste Formulierung im Thema des Hauses im Haus des Deutschen Architekturmuseums. Trotzdem, das Architekturmuseum sollte nicht als Hypostasierung, das heißt als direkte Übertragung theoretischer Gedanken in Material und Raum verstanden werden. Es wäre ein Missverständnis, wenn man das Verhältnis von Theorie und Praxis

als wechselseitige Exemplifikation des einen durch das andere verstehen wollte. Eher kommt dem realisierten Entwurf, hier dem Architekturmuseum, neben den theoretischen Manifesten und Schriften ein eigener Manifestcharakter in Material und Raum zu. Das ist auch der Grund, weshalb dem Deutschen Architekturmuseum, dem Haus im Haus, zum achtzigsten Geburtstag von Oswald Mathias Ungers ein eigenes Symposium² gewidmet werden konnte.

Die Ambivalenz der Manifeste Vorweg gilt es, eine Frage zu klären. Durch was zeichnen sich Manifeste, ob gebaute oder geschriebene, überhaupt aus? Sind sie nur polemische, subjektive oder subversive Kommentare zu zeitgenössischen Fragestellungen? Wenn man die Manifeste charakterisieren wollte, wie zum Beispiel das futuristische Manifest, die surrealistischen Manifeste, das suprematistische Manifest oder das Manifest zur ersten Bauhausausstellung von 1923, so lässt sich feststellen, dass sie vor allem durch eines gekennzeichnet sind: Das ist ihre ambivalente Haltung und paradoxe Stellung zwischen Bildersturm und Bilderliebe, Ikonoklasmus und Ikonophilie, zwischen historischer Bezugnahme und utopischer Spekulation. So zum Beispiel das futuristische Manifest, in dem Filippo Tommaso Marinetti postulierte, dass „ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, [...] schöner als die *Nike von Samothrake*“³ sei. Ebenso auch Le Corbusiers Manifest der Moderne *Ausblick auf eine Architektur*. In einer Bildunterschrift zum Foto des Parthenontempels und eines Automobils heißt es dort: „Das ist die Maschine, die uns erregt. Wir treten ein in die Unerbittlichkeit der Mechanik“⁴. An einer anderen Stelle sprach Le Corbusier vom „Maximum an Präzision und Ausdruckskraft“. Beide Aussagen galten jedoch – interessanterweise – dem Parthenontempel und nicht, wie man vermuten könnte, dem darunter abgebildeten Automobil. Le Corbusier verband damit die Botschaft, dass das Maschinenzeitalter nicht einfach vom Himmel gefallen, sondern Teil einer weiter in die Kulturgeschichte zurückreichenden Tradition sei. Denn Marinetti

wie auch Le Corbusier zielten keineswegs auf einen Bruch mit der Vergangenheit. Im Gegenteil, ihre Manifeste galten dem Versuch, die moderne Technik in eine Kontinuität mit der Geschichte der Architektur zu stellen. Auch bei Ungers findet man eine ähnliche Aussage. „Schöpferische Kunst ist ohne geistige Auseinandersetzung mit der Tradition nicht denkbar“, so eröffnete er sein erstes Manifest *Zu einer neuen Architektur*, um dann trotzdem fortzufahren: „Sie [die schöpferische Kunst] muß die bestehende Form zertrümmern, um reinen Ausdruck ihrer eigenen Zeit finden zu können“⁵. Dabei lässt der Begriff der „bestehenden Form“ offen, um was es sich hierbei handeln soll, um historische Stilprinzipien oder um das Zeitspezifische der unmittelbaren Gegenwart.

Manifeste polarisieren. Wie mit Marinetti, Le Corbusier und Ungers anschaulich wird, decken sie mit dem Pathos der Rhetorik die immanenten Widersprüche ihrer Zeit auf. Manifeste forcieren die Dialektik der Zeit, sie arbeiten an der Neubegründung, gleichsam an der Erneuerung des Mythos der Disziplin. Sie tun dies in der Rückbindung des Profanen und Aktuellen an das Vergangene und Älteste, an die Ursprünge – was auch immer als Ursprung gesetzt wird. Sie versuchen das scheinbar bezuglose Neue, das Technische, Konstruktive und Funktionale, das irgendwie Gewordene in eine Kontinuität mit dem Vorvergangenen zu setzen, sei es mit der Nike von Samothrake, mit dem Parthenontempel oder – mit dem Motiv des Hauses im Haus im Deutschen Architekturmuseum – mit der Urhütte.

So ruft das Haus im Haus über die verschiedenen Stockwerke hinweg unterschiedliche Assoziationen auf, wie zum Beispiel die an einen klassischen Tempel und dessen heiligsten Bezirk, die Cella. Es erinnert aber auch, besonders im Untergeschoss, an Baldachinarchitekturen, wie zum Beispiel an Gianlorenzo Berninis Baldachin über dem Grab von St. Peter oder an den Baldachin Queen Victorias im Londoner Crystal Palace. Das Haus im Haus appelliert an die Urbilder der Kultur. Bilder des Heiligsten werden aufgerufen, wie Tabernakel, Tauf- und Grabkapellen, die, wie die Porziuncola Kapelle des Heiligen Franz von Assisi, in die Hallen der großen Kathedralen eingestellt sind. Gleichfalls erinnert das Haus im Haus mit seinem Vortragssaal im Untergeschoß an andere, mit dem Mythischen und Heiligen assoziierte Bauformen, an die Unterseiten von Kirchen, an die gedrückten Räume der Krypten. Mit ihnen verbindet sich die Idee

chthonischer Gottheiten. Und beim Bild der Puppe in der Puppe, der russischen Matruschkapuppe, stellen sich Assoziationen ein zum Menschen im Menschen, zur Idee des Homunkulus und damit zum Mysterium der Geburt.

Aber führt das nicht zu weit? Führt das nicht über die Architektur und Ungers Intentionen hinaus? Keineswegs, denn gerade nach Ungers ist die Aufgabe der Architektur das „vitale Eindringen in eine vielschichtige, geheimnisvolle, gewachsene und geprägte Umwelt“⁶. Hier artikuliert sich Ungers Verständnis der Architektur. Das Paradox der Manifeste ist, dass sie in ihrem auf Veränderung zielenden, avantgardistischen Anspruch gleichsam die Rückbindung des Profanen und kulturell Gemachten an das Unbedingte und Heilige suchen. Sie drängen auf die Herstellung eines geistesgeschichtlichen Kontinuums des Neuesten mit dem Ältesten, auf den Rückbezug des Pragmatischen und Alltäglichen auf ein Ideales, auf ein im menschlichen Zeithorizont immer schon Gewesenes. Und gerade das zeichnet programmatisch die Architektur Ungers aus. Er spricht vom metaphysischen Gehalt der Architektur, von der Spekulation in Raum und Zeit. Besonders dem Gebäude des Deutschen Architekturmuseums kommt hier die Rolle eines Architekturmanifests in seiner ganzen Ambivalenz zu. Mit der spekulativen Logik des Hauses im Haus, mit dem Denken in Analogien und Metaphern, mit der Idee der Metamorphose betreibt Ungers die, wenn nicht sakrale, so doch metaphysische Überhöhung der säkularen Funktion des Museums.

Dieser spekulativen Logik des Hauses im Haus gilt es sich im Folgenden zu nähern. Allein werkimmanent lässt sich diese aber nicht nachvollziehen, es bedarf dazu der Reflexion des allgemeinen, intellektuellen und kulturellen Kräftefelds, in dem Ungers Nachdenken über die Architektur sich vollzog. Das ist nun in drei Schritten vorzunehmen. In einem ersten Teil geht es um die Bestimmung des intellektuellen und künstlerisch-architektonischen Kontextes, in dem Ungers seine Ideen zur Architektur formulierte. Es gilt hierfür die Architekturdebatten der sechziger und siebziger Jahre näher zu beleuchten. Das wird dann in einem zweiten Schritt den Blick auf Ungers eigene Position freimachen, besonders in Bezug auf die Verfahren der Thematisierung und der Metapher, der Analogie und der Morphologie. Drittens kulminiert dies in der Frage nach *Thematisierung oder Stil*. Nach dieser Vorarbeit lässt sich dann abschließend

die spekulative Logik des Hauses im Haus in seinen historischen wie auch konzeptuellen Konnotationen näher bestimmen.

Opposition in der Opposition: Drei Modelle einer kritischen Architekturpraxis

Ungers frühes Nachdenken über die Architektur bewegte sich im kulturellen Kräftefeld der sechziger und siebziger Jahre und ihrer Kritik an der Moderne der Nachkriegszeit. Ungers formulierte jedoch innerhalb dieses Rahmens, wie hier zu zeigen ist, eine sehr eigene Position. Besonders das Architekturmanifest *Zu einer neuen Architektur* ist hierfür aufschlussreich. Dort werden im Wesentlichen drei Kritikpunkte gegen die Architekturpraxis der Nachkriegsmoderne vorgebracht. Diese entsprechen einerseits der allgemeinen Kritik der sechziger Jahre, andererseits aber setzen sie sich davon ab und zeigen einen sehr eigenen Standpunkt Ungers auf. Er kann als doppelte Opposition oder Opposition in der Opposition beschrieben werden. Gemeint ist hier einerseits die kritische Opposition gegenüber der Gegenwartspraxis der orthodoxen Nachkriegsmoderne, wie andererseits die Opposition gegenüber den Versuchen der Überwindung der Moderne durch die verschiedenen Strategien einer postmodernen Resemiotisierung der Architektur.

Es sind drei Kritikpunkte, aus denen die Erneuerungsprozesse der Architektur in den sechziger und siebziger Jahren ihre entscheidenden Impulse erhielten. Sie lassen sich folgendermaßen beschreiben. Es ist einerseits die Kritik an der Geschichtsvergessenheit der Moderne, am Verlust des historischen Bezugs einer formalistisch verhärteten, modernen Architektur. Zweitens ist es die Kritik an der Unterwerfung der Architektur unter die instrumentelle Vernunft der kapitalistischen Verwertungsinteressen, also die Kritik an der Rationalisierung der Bauprozesse, die sich in einer schematisierten und funktionalisierten Architekturpraxis artikulierten. Der dritte Punkt betrifft die Kritik an der Verarmung des architektonischen Ausdrucksgehalts, also die Kritik am Verlust der Sprachlichkeit und des kommunikativen Aspekts der Architektur. Im Zentrum stand die Überwindung der Agonie der orthodox verhärteten Nachkriegsmoderne durch die Wiedergewinnung der „Architektur als Bedeutungsträger“⁷ und „Zeichenträger“, wie dies Heinrich Klotz formuliert hatte. Gebunden war dies an ein Verständnis der Architektur als Zeichen, später dann als offener, vielfältig interpretierbarer Text. Im Kontext des *linguistic*

turn in den Geisteswissenschaften der sechziger Jahre diente hierfür die Semiotik als Grundlagenwissenschaft. Die dominanten kritischen Positionen in der Architektur verstanden sich als Versuche der Resemiotisierung der Architektur. In Analogie zur Sprache sollte die Architektur eine Neubewertung als Zeichen erfahren.

Wie sah das konkret aus? Bezogen auf den ersten Kritikpunkt, also bezogen auf den Verlust der Geschichtlichkeit der Architektur, galt die Forderung einer Rückorientierung der Architektur auf ihre bedeutungsvollen, historischen Artikulationsformen, auf die klassischen Stilelemente. Eingeschlossen darin war auch die Moderne, die ebenso als eine schon historisch gewordene Stilepoche betrachtet wurde. Jedoch, es ging nicht um eine Rekonstruktion der Architektur in ihrem historischen Wertesystem, sondern um eine Technik der Bezugnahme mit ironisch-kritischer Intention. Mit den verschiedenen Collagetechniken und allegorischen Verfahren – Fredric Jameson sprach von einer Technik des *pastiche*⁸ – sollten die Bedeutungsgehalte der verwendeten historischen Fragmente ironisch gebrochen werden. Die Postmoderne verstand sich nicht als Vollendung sondern gleichsam als Höhepunkt wie auch Überwindung der Geschichte. Das macht ihren eigenartigen Chiasmus aus, Endzeit wie gleichermaßen darüber hinaus zu sein. Die theoretische Grundlage dafür bot die Rezeption der Geschichtsphilosophie Walter Benjamins, besonders dessen Theorie der Allegorie, so wie sie, in Vermittlung durch Theodor W. Adornos *Ästhetische Theorie*⁹, Peter Bürger 1974 in seinem Buch *Theorie der Avantgarde*¹⁰ gültig dargestellt hatte. Einer der wichtigsten Vertreter einer ironisch-historistischen Postmoderne war James Stirling, das in dieser Hinsicht bedeutendste Gebäude ist seine zeitgleich mit dem Deutschen Architekturmuseum fertig gestellte Staatsgalerie in Stuttgart.

Die zweite Richtung hat ihren Schwerpunkt in der Kritik der totalen Ökonomisierung der Architektur. Ziel war die Überwindung der Unterordnung der Architektur unter die instrumentelle Vernunft einer technisierten Gesellschaft. Die Kritik richtete sich gegen die protestantische Ethik des Verzichts, gegen das Sparsamkeits- und Nützlichkeitsgebot, welche das Erotische, Affektive, Geheimnisvolle und, im Sinne von Sigmund Freud, das Unheimliche aus der Architektur auszuschließen versuchte und Schönheit mit Funktion gleichsetzte. Die theoretischen Grundlagen hierfür boten George Batailles

Buch *Die Aufhebung der Ökonomie*¹¹ und Theodor W. Adornos Aufsatz *Funktionalismus heute*, besonders sein Postulat, dass gerade in der Verschwendung ein humanes Potenzial verborgen liege. Einige der pointiertesten Positionen der kritischen Architekturpraxis folgten der Einsicht, dass die instrumentelle Vernunft jedoch nicht durch das Andere der Vernunft oder ein subjektives Prinzip aufgehoben werden kann, sondern allein durch Sichtbarmachen der immanenten Widersprüche der technisch-rationalen Verfahren. Mit Bezug auf den Strukturalismus erkannte man in den Prozessen der Automatisierung, der Performativität und Prozessualität die Potenziale für eine kritische Praxis. Beispielhaft sind hier die strukturalistisch-formalistischen Ansätze der Gruppe der sogenannten *New York Fives*, vor allem die von Peter Eisenman. Eisenmans frühe Architekturpraxis zeichnete sich durch die diagrammatische Automatisierung der Entwurfsverfahren und ihre strenge Prozessualisierung aus, welche die Serialisierung der Maschinenproduktion auf die Entwurfsverfahren selbst applizierte. Das Ziel dabei war, die Entwurfsverfahren an jenen Punkt zu treiben, an dem in der Anwendung der immer selben Operationen die serialisierten, rationalen Verfahren in höchst labyrinthische Strukturen, die überdeterminierte Rationalität in überdeterminierte sinnliche Wirkung umschlagen.

Die dritte Position ist die der Rückgewinnung der kommunikativen Qualität der Architektur. Mit ihr verband sich jedoch keineswegs die Forderung nach Rückkehr zum Formalismus einer klassizistischen Sprache der Architektur, zu Ornament, Säule und Architrav. Im Gegenteil, ihr ging es – quasi in emanzipatorischer Absicht – um die Wiedergewinnung der Architektur als Massenmedium im Horizont der Popkultur, also um die Öffnung der Architektur als Massenmedium und Kommunikationssystem im Kontext der Massenkultur der sechziger Jahre. Das Verfahren bestand in der Aufnahme von Elementen aus der Populärkultur und besonders aus der Pop-Art, also um die Einführung von formalen Elementen in die Architektur, die ursprünglich nicht Teil ihrer Sprache waren. Ihre Hauptvertreter hießen Robert Venturi oder James Wines, aber auch Charles Moore und Frank Gehry.

Gegenüber diesen Positionen ist nun Ungers Nachdenken über die Architektur zu profilieren. Zunächst gilt es jedoch festzustellen, dass Ungers frühes Manifest dieselben drei Kritikpunkte formuliert

hatte. Dort heißt es, dass die schöpferische Kunst „ohne geistige Auseinandersetzung mit der Tradition“¹² nicht denkbar sei. Ungers thematisierte also den verlorenen Geschichtsbezug der Architektur. Andererseits kritisierte er die Unterordnung der Architektur unter die Verwertungsinteressen der Bauwirtschaft, es führten die „Methoden der technisch-funktionellen ‚Architektur‘“¹³ zu Uniformität und Einförmigkeit. Der dritte Kritikpunkt war, dass die Architektur „vollkommener Ausdruck des Inhalts“¹⁴ sein müsse, ein klares Plädoyer für die Architektur als Medium der Kommunikation. Es ging Ungers also wesentlich um dieselben, oben erwähnten drei Kritikpunkte, also um die verlorene Geschichtlichkeit, um die Kritik an der instrumentellen Vernunft wie auch um die Wiedergewinnung der Sprachlichkeit der Architektur.

Damit sind aber die Gemeinsamkeiten mit den drei oben angeführten postmodernen Verfahren schon erschöpft. Gerade das Architekturmuseum führt uns in aller Deutlichkeit vor, dass Ungers architektonische Strategien zur Überwindung der Defizite der Architektur andere sind. So geht es Ungers nicht um eine ironische Collage von Geschichtsfragmenten. Überhaupt, aus einem historischen Bewusstsein heraus gehört für Ungers die Ironie nicht zu den Ausdrucksformen der Architektur. Auch geht es ihm nicht um das Aufzeigen des immanenten Widerspruchs der technischen Rationalität. Im Gegenteil, die Idee einer architektonischen, ja harmonikalen Ordnung war für Ungers ein wichtiges Mittel zur Erzeugung des „transzendenten Gehaltes“ der Architektur. Sie zielt auf Totalität, auf spekulative Überwindung des widersprüchlichen, kulturellen Ganzen durch die Architektur. Und mit der von ihm vorgetragenen Forderung nach einem „enzyklopädischen Charakter“ der Architektur verbindet sich alles andere als die Idee der Massenmedialisierung und Popularisierung der Architektur im Kontext der elektronischen Massenmedien und der Pop-Art.

Intellektuell-künstlerische Standortbestimmung: Rhetorik versus Semiotik Keine besondere Überzeugungsgabe gehört dazu festzustellen, dass nichts von dem zuvor Genannten im Architekturmuseum zu sehen ist. Der Relativismus der Ironie, die Automatisierung der Entwurfsverfahren und die Massenmedialisierung der Architektur stehen der Forderung Ungers nach einem metaphysischen Gehalt

der Architektur diametral entgegen. Die Frage stellt sich nun, was Ungers dem entgegensetzt? Ungers benennt es klar und deutlich: Es ist die Thematisierung der Architektur. Die Thematisierung der Architektur muss als Oppositionskategorie gegen die Semiotisierung der Architektur gesehen werden, gegen die Gleichsetzung der Architektur mit einem linguistischen Zeichen. Damit ist der entscheidende Unterschied benannt zwischen der zeichentheoretisch motivierten, kritischen Architekturpraxis der sechziger und siebziger Jahre – eines Stirling, Eisenman und Venturi – und der Position Ungers.

Denn Ungers spricht weniger von Zeichen denn von Vorstellungen und Analogien, von Transformationen, von „Akzentsetzung und Überhöhung“¹⁵. Wo es ihm um Symbole, Metaphern und Allegorien geht, setzt er den oben aufgezeigten Verfahren der Semiotisierung der Architektur die Verfahren der Rhetorik entgegen. Dabei ist die Feststellung von Bedeutung, dass Ungers ganz bewusst an die Aufklärung als dem unvollendeten Projekt der Moderne und ihre Rehabilitierung der Rhetorik, der *ars dicendi*, anzuknüpfen versucht. Darin scheint der entscheidende Unterschied zu den drei oben genannten, dominanten Architekturdiskursen zu bestehen. Wo Ungers ein morphologisches Denken fordert, wird darüber hinaus im Hintergrund einerseits die Morphologie Johann Wolfgang von Goethes als Referenzebene sichtbar, wie andererseits mit dem Denken in analogen Beziehungen die Idee harmonikaler Grundordnung in der pythagoreischen Tradition – in ihrer Wiederbelebung im achtzehnten Jahrhundert durch Albert von Thimus und später Hans Kayser¹⁶. Ungers Bildatlas *Morphologie*, mit dem englischen Untertitel *City Metaphors*, legt mit seiner Technik bildhafter Analogien von Erscheinungsformen der Natur und der Kultur vom ganzheitlichen Ansatz seiner Architektur beredtes Zeugnis ab.

Zum Thema der Analogie und Morphologie merkte Ungers Folgendes an: „Ein Bauwerk ohne ein Thema, ohne eine tragende Idee, ist Architektur ohne einen Gedanken. Bauwerke, die so entstehen, sind ohne Sinn; sie haben keine Bedeutung und dienen lediglich in trivialer Weise der Erfüllung von Bedürfnissen.“¹⁷ Thematisierung ist also gegen die Idee einer rein funktional und kausal begründeten Architektur gerichtet. Sie versucht dieses jedoch nicht durch die Semiotisierung der Architektur, sondern mit Analogieschlüssen, der vergleichenden Gegenüberstellung von Formen der Natur und Formen

der Kultur auf der Basis einfacher harmonikaler Ordnungen. Und sie betreibt dieses in Analogie zu den Redefiguren der Rhetorik. Tatsächlich klingen in *Morphologie* Motive der antiken Rhetoriktradition an, zum Beispiel des römischen Rhetorikers Pseudo-Longinos. In dessen Schrift *Über die Höhe* heißt es unter anderem, dass große Kunst „dem Alltäglichen und Nützlichen enthoben und [erst] als Form menschlicher Größe bewundernswürdig“¹⁸ sei. Ähnlich auch bei Ungers, wenn er davon spricht, dass das Bauen eine schöpferische Kunst sei, die die Aufgabe habe, „über eine Erfüllung der Funktionen hinauszugehen und diese gedanklich zu transformieren, d. h. sie thematisch zu erfassen“¹⁹. Ganz im Sinne der spätantiken Redetechnik solle die Architektur „die Umwelt aus der pragmatischen Realität in die metaphysische Welt der Ideen“²⁰ transformieren. Die Thematisierung der Architektur, das Denken in Analogien und Metaphern, ist demnach gegen „den zunehmenden Einfluß der Verwissenschaftlichung gerichtet [...], die für sich ein Monopol der Erkenntnis“²¹ beanspruche. Im morphologischen Sinne seien die Formen „weit offen für subjektive Spekulationen und Transformationen.“ Die Entwerfer benützen die Metapher als „ein Instrument gedanklicher Art, das der Klarheit und Lebendigkeit dient, indem es logische Prozesse umgeht und ihnen entgegengesetzt ist.“²²

Einerseits setzt Ungers in kritischer Absicht der technischen Rationalität die sinnlich erfahrbare Kunst, die Baukunst entgegen. Darüber hinaus fordert er eine andere Art der Klarheit für die Künste, die nicht eindeutig, rational und logisch sein, sondern sich durch Vielfalt, Assoziationskraft, subjektive Spekulation und sinnliche Erfahrbarkeit auszeichnen soll. Das sind genau die Positionen der Ästhetik der Aufklärung, wie sie von Alexander Gottlieb Baumgarten 1750 in seinem die Ästhetik als wissenschaftliche Disziplin begründenden Buch *Aesthetica*²³ formuliert wurden. Anknüpfend an die klassische Rhetorik sah Baumgarten die Notwendigkeit, die rationale Erkenntnis der Wissenschaft durch die Formen sinnlicher Erkenntnis zu komplementieren. Dem Modell der intensiven, formelhaften Klarheit der Wissenschaften setzte er ein Modell der extensiven Klarheit in den Künsten entgegen. Denn die Künste benötigen eine vielschichtige Betrachtung oder Darstellung ihrer Themen und nicht die formelhafte Verkürzung der Wissenschaften. Auch nach Ungers „kann das Phänomen der Transformation entscheidende Impulse auf

das kreative Denken ausüben, denn es lehrt nicht nur das Denken in Gegensätzen und Alternativen, sondern vor allem in komplexen Zusammenhängen.“²⁴

Die Verfahren dafür sind für Ungers die Metaphorisierung der Architektur, die Verfahren der morphologischen Transformation, die Bildverschiebung und Bildersetzung und das Denken in Analogien in der Tradition der Rhetorik der Antike. Demnach sind es hauptsächlich drei Punkte, die die rhetorischen Verfahren der Architektur Ungers auszeichnen. Es ist einmal das Denken in analogen Strukturen, auf dem die Idee einer ganzheitlichen Ordnung beruht. Zweitens ist es das metaphorische Verfahren, das für die Idee der Einheit in der Vielfalt, der extensiven Klarheit steht, wie sie die Ästhetik der Aufklärung für die Künste forderte. Das dritte Element ist die Morphologie, die als bildhaftes Verfahren in Opposition zu den semiotischen Verfahren steht und auf die Überwindung des Kausalitätsdenkens des Funktionalismus und des Konstruktivismus gerichtet ist. Analogie, Metapher und Morphologie zielen auf die Transzendentalisierung der Architektur, darauf, „die Umwelt aus der pragmatischen Realität in die metaphysische Welt der Ideen zu transformieren, d. h. die Alltagswelt zu sensibilisieren und aus der Trivialität herauszuheben.“²⁵

Rettende Kritik: Thematisierung versus Stil Die Frage stellt sich nun, welchen historischen Stellenwert Ungers Architektur innerhalb der Geschichte der Moderne besitzt. Man könnte dies nun mit einem Begriff von Adorno – dem freilich eine andere Moderne als die ungersche vorschwebte – beschreiben: Nämlich als das Projekt einer rettenden Kritik. Die Thematisierung verschreibt sich der Rettung der Architektur vor der instrumentellen Vernunft, der Rettung vor der Auflösung in der Bedeutungslosigkeit der Massenkultur und der Rettung der Authentizität und Selbstidentität der Architektur als Bedeutungsträger. Das ist natürlich nicht als Selbstzweck zu verstehen, als Rettung der Architektur als autonome Disziplin, sondern im Gegenteil es geht um die Bewahrung ihrer gesellschaftlichen Rolle und ihres humanistischen Auftrags, im Sinne der Konstituierung eben nicht nur einer funktionalen, sondern bedeutungsvollen Lebenswelt. Für Ungers kann diese nur im Kontext der historischen Logik der Architektur, der europäischen Stadt und des jeweiligen *genius loci* geschehen.

Gerade in diesem Punkt beschränkt sich Ungers Position nicht auf die Opposition einer durch Verwertungsinteressen bestimmten Nachkriegsmoderne, auch nicht auf die Opposition gegen die Versuche ihrer Überwindung in der semiotischen Rekonzeptualisierung der postmodernen Ansätze. Ungers Kritik besitzt eine historisch tiefer gehende Dimension und betrifft das Konzept der Moderne schlechthin. So beginnt Ungers seine Einleitung zu *Die Thematisierung der Architektur* mit einem Angriff auf den Begründer der modernen Architekturtheorie Gottfried Semper und sein Buch *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*. Gerade dem Aspekt der praktischen Ästhetik galt Ungers Angriff, der Verneinung des Kunststatus der Architektur durch Semper; so kritisierte er die vermeintliche Herabstufung der Architektur durch Semper zu einem Kunsthandwerk. Semper steht für Ungers am Anfang der Abkehr von der Tradition der Aufklärung, am Anfang jener unheilvollen Verschiebung der Gewichte vom kreativen und „schöpferischen“ zum technisch-funktionalen Gehalt der Architektur. Mit Semper scheint die Demontage des metaphysischen Konzeptes der Architektur in Gang gesetzt, ein Prozess, den das Bauhaus, so Ungers, mit der Degradierung der Architektur zu einem „Teil eines allgemeinen Fertigungsprozesses“²⁶ zu Ende geführt hat.

Es stellt sich natürlich die Frage, ob Ungers damit dem historischen Bauhaus gerecht wird. Der Eindruck drängt sich auf, dass er sich hier der zeittypischen Polemik gegen das Bauhaus angeschlossen hatte. Von Interesse ist jedoch, dass in seiner Kritik am Bauhaus sichtbar wird, dass die Thematisierung der Architektur unverkennbar gegen den Stil antritt, gegen jegliche Stile, die historischen Stile wie auch die Individualstile der Moderne. Stil sei ein Zeichen der Verarmung, wie Ungers an Sempers Definition des Stils als praktische Ästhetik exemplifizierte. Von Bedeutung ist diese Position, weil Ungers nicht nur die Neue Sachlichkeit, Funktionalismus und Konstruktivismus den Stilarchitekturen zuordnete, sondern gerade auch die Postmoderne nicht als Überwindung der orthodox formalistischen Moderne sah sondern geradezu als Verfestigung einer verwertungsorientierten, ihren eigenen Stil praktizierenden, funktionalistischen Architekturpraxis.

Ungers sah in Sempers Architekturtheorie den Beginn dieser Entwicklung angelegt. In *Ueber Baustile* hatte Semper seinen Ansatz

und die Frage nach dem Stil sehr deutlich formuliert: Stil sei „die Uebereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen ihres Werdens.“²⁷ Dafür standen beispielhaft die gewebten und geflochtenen Oberflächen, die quasi aus ihrem Konstruktionsverfahren, das heißt aus ihrer Machart heraus, ihre je eigene Struktur entwickeln. Semper sprach in *Der Stil* von der „strukturellen Bedeutung der Naht“²⁸, die in der Überhöhung zum Ornament ins Symbolische erweitert werde; „die Naht ist wohl ein Nothbehelf, der erfunden ward, um Stücke homogener Art, und zwar Flächen, zu einem Ganzen zu verzieren, reicher auszugestalten“²⁹. Aus der einfachen Naht würden aber reiche Verzierungen, aus den Kreuzstichen Ornamente, welche die technischen Verfahren ins Symbolische überhöhten. Das heißt, dass im Stil in symbolischer Überhöhung das Gemachtsein der Dinge zur Erscheinung kommt. Wie Semper dann feststellte: „Vom stilistischen Standpunkt aus betrachtet tritt sie [die Kunsterscheinung] uns nicht als etwas Absolutes, sondern als ein Resultat entgegen“³⁰, eben als ein Gemachtes und nicht Erfundenes oder Imaginiertes. Hier wird dann später Adolf Loos mit seinem Postulat ansetzen, dass echte Ornamente eben nie erfunden werden, sondern nur aus der handwerklichen Tätigkeit heraus entstehen können.

Während für Semper das Gemachtsein noch ganz im Kontext der handwerklichen Fertigungsverfahren stand, und er noch keinen Bezug zur Maschinenproduktion, zur Serialisierung, Standardisierung und Elementarisierung sah, meinte Ungers, dass gerade mit der Betonung und Rückführung alles Gestalterischen auf das Gemachtsein der Dinge die Tür für die industriellen Fertigungsverfahren und ihre Maschinenästhetik geöffnet wurde, für die Funktionalisierung der Architektur und damit für die Auflösung der Architektur als schöpferische Kunst. Dieser Tatsache galt Ungers Angriff auf Semper. Über die Fokussierung auf den Herstellungsprozess, so Ungers Argwohn, wurde die Architektur den neuen Technologien geöffnet, die Architektur der Massenfertigung im Maschinenzeitalter und der Massenmedialisierung im Medienzeitalter überantwortet. Dies resultierte im Verlust des immanenten Geschichtsbezugs, in der Auslieferung der Architektur an das technisch-funktionale Zweckdenken und in der Reduzierung des Ausdrucks der Architektur aufs Machbare. Das sind genau die drei Punkte, welche die Kritik der sechziger Jahre gegen

die Architekturpraxis der Nachkriegsmoderne vorgetragen hatte: Verlust der Geschichtlichkeit, Vereinnahmung durch die instrumentelle Vernunft und Verlust der Sprachlichkeit.

Aus diesem Zusammenhang heraus erklärt sich dann Ungers Feststellung, Stile seien so viel wie „stilistische Applikationen“, mit ihnen verzichte die Architektur auf den Anspruch als „schöpferische Kunst“. Wenn die Architektur „auf ihren künstlerischen Ausdruck verzichtet, bleibt ihr nur noch der schmale Bereich der stilistischen Übung als Ausweg“³¹, um irgendwie noch bedeutungsvoll zu erscheinen. So ist es folgerichtig, wenn Ungers postulierte, dass Stil und Funktionalismus die zwei Seiten einer Medaille seien. Wo der Stil sich als symbolische Überhöhung aus dem technischen Gemachtsein der Dinge entwickle, sei dieser ein dem reinen Zweckdenken Aufgesetztes oder Aufgeklatschtes, es unterbleibe jegliche Thematisierung. Der Stil kaschiere die inhaltliche Leere. Die Thematisierung, wie im Architekturmuseum, sei dagegen der Versuch der Rückführung der Architektur auf *ihre* Themen, auf die Architektur als künstlerische Schöpfung, auch dann, wenn die Architektur, wie Ungers feststellte, aufgrund ihrer Partizipation im Alltag doch immer nur „partielle Schöpfung“ ist.

Zur spekulativen Logik Die Thematisierung öffnet die Architektur der „hypothetischen Spekulation“³², der spekulativen Logik. Das Konstruktive und das Funktionale werden mit den Bildern und Metaphern infiziert und transformiert. Erst über die Thematisierung wird die Architektur mit den ihr eigenen, das heißt immanenten Themen intentional, also bewusst, in Bezug gesetzt, wie hier im Architekturmuseum mit dem Thema des Hauses im Haus.

Manifestcharakter erhält das Architekturmuseum jetzt, wo durch das metaphorische Verfahren das Gebäude nicht nur thematisiert ist, sondern *durch und durch* Metapher ist. So kann das Haus im Haus kaum als ein Haus bezeichnet werden. Es ist vielmehr eine Metapher eines Hauses, also schon übertragenes Bild eines Hauses. Denn es ist im eigentlichen Sinne nicht bewohnbar. Alles verschwindet hinter der Metapher des Hauses, wo das Dach von der Wand nicht zu unterscheiden ist, beide dieselbe Materialität und Farbigkeit aufweisen, anders eben wie dies bei Häusern üblicherweise der Fall ist, wo Wand und Dach andere Materialien haben. Man kann auch

nicht im eigentlichen Sinne des Wortes von einem Dach über dem Kopf sprechen, wo das Haus nicht gegen das Wetter schützt. Auch die Beziehung von innen und außen, was die Architektur als solche ausmacht, ist aufgelöst. Tritt man aus dem Haus im Haus, so tritt man nicht aus dem Haus heraus, sondern von einem Innenraum in einen anderen Innenraum. Das Haus im Haus ist durch und durch Metapher, wo die Schwellenfunktion der Tür aufgegeben ist. Überhaupt besteht das Haus im Haus eher aus einer morphologischen Kette von Assoziationen, wo es sich auf jeder Ebene aufs Neue in eine andere Metapher verwandelt, von der Krypta im Untergeschoß über das Tempelmotiv zur Urhütte im Obergeschoss. Und selbst wenn wir vom Architekturmuseum sprechen, so scheint auch das nur eine Metapher zu sein, zumal das Gebäude keiner Typologie eines Museums folgt, andererseits aber auch keine neue Museumstypologie begründet. Es besitzt darüber hinaus noch die Eigenschaft, jedem Ausstellungsvorhaben das Thema Haus im Haus unerbittlich aufzuzwingen. Immer klingt das Thema des Hauses im Haus mit. Man kommt einfach um den metaphorischen Gehalt nicht herum.

Die metaphorische, transzendente Exuberanz scheint dadurch noch gesteigert, dass die Spuren der Herstellung des Gebäudes und seiner Materialität weitestgehend gelöscht sind. Die Bedeutungsebenen des Materials und der Konstruktion sind eliminiert zugunsten ihrer zeitlosen Metaphorisierung. Wir haben es mit einer opaken, fast undurchdringlich metaphorischen Schicht zu tun, die alles andere verbirgt. Wenn Ungers feststellt, dass die „Thematisierung der Architektur auch eine eminent wichtige Frage [ist], da sie dazu beiträgt, die Umwelt aus der pragmatischen Realität in die metaphysische Welt der Ideen zu transformieren“, so ist das hier im Gebäude manifestartig soweit zugespitzt, dass selbst die Frage nach der Pragmatik, nach Funktion und Material weitestgehend unterdrückt ist. Manifest ist das Architekturmuseum durch die metaphorische Entrückung auch jedes kleinsten Details und seines Zurücktretens hinter der Metapher des Hauses im Haus. Davon geht letztendlich die große Anziehung, das rhetorische Wirkungsmoment aus, das so charakteristisch ist für ein Manifest. Die Grundlage dafür ist aber eine unerbittliche gedankliche Strenge, die als ihr unterdrücktes Anderes jene Unheimlichkeit erzeugt, die allem Transzendentalen anhaftet.

Anmerkungen

- 1 Oswald Mathias Ungers, *Die Thematisierung der Architektur*, Stuttgart 1983, S. 55.
- 2 „Das ‚Haus im Haus‘. Zur Wirkungsgeschichte einer Entwurfsidee“, Kolloquium zum Bau des Deutschen Architektur museums anlässlich des 80. Geburtstages von Oswald Mathias Ungers, 4. September 2006, organisiert und geleitet von Arne Winkelmann.
- 3 Filippo Tommaso Marinetti, *Manifest des Futurismus*, in: *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, hrsg. v. Charles Harrison u. Paul Wood, Ostfildern-Ruit 1998, S. 185.
- 4 Le Corbusier, *Ausblick auf eine Architektur*, Braunschweig u. Wiesbaden 2001, S. 159.
- 5 Reinhard Gieselmann u. Oswald Mathias Ungers, *Zu einer neuen Architektur*, Wiesbaden u. Braunschweig 1981, S. 158.
- 6 Ebd., S. 159.
- 7 Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne*, Braunschweig u. Wiesbaden 1987, S. 13.
- 8 Fredric Jameson, *Postmoderne – Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: *Postmoderne*, hrsg. v. Andreas Huyssen u. Klaus R. Scherpe, Reinbek bei Hamburg 1986, S. 61 ff.
- 9 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1973.
- 10 Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1974.
- 11 Georges Bataille, *Die Aufhebung der Ökonomie*, München 1975.
- 12 Reinhard Gieselmann u. Oswald Mathias Ungers, *Zu einer neuen Architektur*, a. a. O., S. 158.
- 13 Ebd., S. 158.
- 14 Ebd., S. 159.
- 15 Ebd., S. 159.
- 16 Vgl. Rudolf Haase, *Harmonikale Grundlagenforschung – eine neue Wissenschaft*, in: Ders., *Johannes Keplers Weltharmonik*, München 1998.
- 17 Oswald Mathias Ungers, *Die Thematisierung der Architektur*, a. a. O., S. 10.
- 18 Pseudo-Longinos, *Vom Erhabenen*, hrsg. v. Reinhard Brandt, Darmstadt 1983, S. 13.
- 19 Oswald Mathias Ungers, *Die Thematisierung der Architektur*, a. a. O., S. 10.
- 20 Ebd., S. 10.
- 21 Ders., *Morphologie City Metaphors*, Köln 1982, S. 14.
- 22 Ebd., S. 11.
- 23 Alexander G. Baumgarten, *Aesthetica (1750/58)*, Hildesheim 1986.
- 24 Oswald Mathias Ungers, *Die Thematisierung der Architektur*, a. a. O., S. 13.
- 25 Ebd., S. 10.
- 26 Ebd., S. 9.
- 27 Gottfried Semper, *Ueber Baustile*, in: Ders., *Kleine Schriften*, hrsg. v. Hans u. Manfred Semper, Mittenwald 1879, S. 402.
- 28 Ders., *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, Frankfurt/M. 1860, S. 77.
- 29 Ebd., S. 78.

- 30 Ders., Ueber Baustile, a. a. O., S. 402.
- 31 Oswald Mathias Ungers, Die Thematisierung der Architektur, a. a. O., S. 9.
- 32 Ebd., S. 10.

Von Loos bis Eisenman. Kritische Theorie des Ornaments

Mit dem Aufkommen der Maschine und der Maschinenproduktion wurden zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts die neuen Produktionsverfahren der Serialisierung, Standardisierung und Typisierung zum Auslöser für die Krise der Repräsentation, der Ikonographie und des Ornaments in der Architektur. Die Ornamentlosigkeit avancierte zum Gradmesser von Modernität und die Liquidierung des Ornaments zum Gründungsmythos der Moderne. Doch heute hat die Ornamentfrage längst ihren Status einer singulären, geschichtlichen Wendemarke verloren. Erst kehrte in der Postmoderne die Frage des Ornaments auf semiotischer, zeichentheoretischer Grundlage zurück, seit den neunziger Jahren dann fand im Kontext des digitalen Paradigmenwechsels eine weitere Verschiebung von der Dominanz der Zeichen hin zur Omnipräsenz der Bilder statt. Nach Gérard Raulet und Burghart Schmidt legt die Periodizität, mit der die Problematik des Ornaments immer wieder ins kulturelle Bewusstsein zurückkehrt, die These nahe, dass man in der Krise des Ornaments sowohl den „Ausdruck eines Krisenbewußtseins der Moderne“¹

wie auch eines ihrer konstituierenden Merkmale sehen muss. Eine *Kritische Theorie des Ornaments* ist damit einerseits eine Theorie des Ornaments in der Moderne, wie sie andererseits vom Ornament her die theoretischen Grundlagen der Moderne wiederum kritisch zu hinterfragen hat. Hierin unterscheidet sich die *Kritische Theorie des Ornaments* von den vielen Geschichten des Ornaments, wie jenen von Owen Jones, Gottfried Semper, Alois Riegl bis zu Ernst Gombrich. Ihr fällt die nicht kleine Aufgabe zu, die Moderne gerade anhand dessen zu bestimmen, was ihre Avantgarde so vehement ablehnte: das Ornament².

Zur Vorgeschichte Die Kritische Theorie des Ornaments des zwanzigsten Jahrhunderts besitzt ihre konzeptuelle Vorgeschichte in den älteren, moderne-kritischen Ornamenttheorien von Georg Simmel, Ernst Bloch, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Michael Müller. Diese Autoren entwickelten ihre Ornamenttheorien noch unmittelbar aus dem Kontext des gesellschaftlichen Wandels und der Maschinenproduktion der frühen Moderne. Darüber hinausgehende Ansätze, die aus den Debatten der Postmoderne entstanden sind, liegen in den neueren Aufsatzsammlungen *Kritische Theorie des Ornaments* (1993), *Vom Parergon zum Labyrinth* (2001) und in dem von Ursula Franke und Heinz Paetzold herausgegebenen Band *Ornament und Geschichte* (1996) vor. Aber auch sie sind mehr Vorarbeiten zu einer Kritischen Theorie des Ornaments, insofern auch ihre Beiträge thematisch mit den Ornamentdebatten des frühen zwanzigsten Jahrhunderts abrechnen und sie ebenso von einer Abschaffung des Ornaments durch die Moderne ausgehen. Die heutigen Debatten um das Ornament unterscheiden sich jedoch davon. Aus der historischen Perspektive wird sichtbar, dass sich die Moderne heute eher im Kontext eines dynamischen Wandels der symbolischen Bildsysteme von Ornament, Zeichen und Bild konzeptualisieren lässt. Vor dem Hintergrund der neuen digitalen Technologien und ihrer Bildverfahren ist so die Frage zu stellen, ob für die Moderne anstelle der

Liquidierung des Ornaments nicht eher von einer Transformation und einem Statuswandel des Ornaments in der Moderne auszugehen ist.

Damit ist der historische Rahmen für die Kritische Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne aufgezeigt. Sie ist von der Entwicklungslinie bestimmte, die sich zwischen 1910 und 1990 spannen lässt, von der angeblichen Abschaffung des Ornaments und Adolf Loos' Text *Ornament und Verbrechen*³ bis zu Peter Eisenmans kritisch-performativen Entwurfsverfahren. Der Endpunkt der Entwicklung wird durch jenen historischen Einschnitt bestimmt, der Anfang der neunziger Jahre durch die Einführung der digitalen Medientechnologien in die bisher traditionellen Mitteln verpflichteten, architektonischen Entwurfspraktiken markiert ist. Eisenman war es, der in den siebziger Jahren mit der Rehabilitierung der rhetorischen Verfahren der Katachrese, der Synekdoche und der Ellipse – ohne dieses jedoch direkt beim Namen zu nennen – das Ornament zurück in die Architektur holte. Dieses geschah jedoch nicht mehr in seinem klassischen Objektstatus, sondern konsequent aus der Prozessualität der entwerferischen Verfahren heraus. Zwischen Loos und Eisenman spannt sich so jener Bogen einer dynamisierten architektonischen Praxis, der sich als Übergang von der modernistischen Objektproduktion zur postindustriellen Bilderproduktion, von der traditionellen Objektfixierung zum Verfahrensscharakter und vor allem von einer affirmativen, ästhetischen Praxis hin zu den Verfahren kritischer Performativität beschreiben lässt. Damit ist zwischen 1910 und 1990, zwischen Loos und Eisenman, der zeitliche Rahmen einer Kritischen Theorie des Ornaments durch das abgesteckt, was man in Anlehnung an die politische Geschichte das kurze zwanzigste Jahrhundert der Architektur der Moderne bezeichnen kann.

Die symbolische Reihe Ein Ausgangspunkt für die Diskussion der Kritischen Theorie des Ornaments ist Theodor W. Adornos *Ästhetische Theorie*, erweitert um seinen Aufsatz *Funktionalismus heute*. In ihm hatte sich Adorno, umfassend und kenntnisreich, zur Architektur der Wiederaufbaumoderne geäußert. Sicherlich, Adornos ästhetische Theorie zum Ausgangspunkt einer Kritischen Theorie des Ornaments zu machen, scheint im ersten Moment nicht ganz unproblematisch. Dem scheint Adornos hermetischer wie auch elitärer Modernebegriff entgegenzustehen, der sich gegen eine populärkulturelle Öffnung zu

sperren scheint. Andererseits lässt sich Adornos ästhetische Theorie aber auch nicht auf einen rein konstruktiven, antiornamentalen und neu-sachlichen Begriff der Moderne festlegen. Dass Adornos ästhetische Theorie keineswegs eine Theorie ausschließlich der Avantgarde einer konstruktivistischen Moderne und ihres ästhetischen Elitismus ist, tritt dort zutage, wo Adorno in aller Radikalität ausgerechnet das Ornament als den lange vernachlässigten, aber unterschwelligen Diskurs der Moderne thematisierte. „Was gestern funktional war, kann zum Gegenteil [d. h. funktionslos und bloß ornamental] werden“⁴, so konstatierte Adorno die umgekehrte, geschichtliche Dynamik im Fortschrittspathos der Moderne. Denn die Kritik am Ornament sei soviel wie die Kritik an dem, was als einstmals technisch Avanciertes Symbol seiner Zeit gewesen sei, was nach und nach seinen funktionalen und symbolischen Sinn verloren habe und als „verwesend Organisches, Giftiges“⁵ übrig bleibe und in letzter Konsequenz abschaffbar sei. Nach Adorno ist das Ornament als ein einstmals Objektives nicht einfach das Andere der Utopie. Innerhalb der Reihe von „Symbol, dann Ornament, endlich überflüssig“⁶ ist das Ornament der sichtbare Beweis der gesellschaftlichen Dynamik. Und als solches ist das Ornament der kulturellen Dynamik der Moderne negativ dialektisch eingeschrieben. Gerade dieses hatte auch Walter Gropius erkannt und auf die paradoxe Formel gebracht: „Vorwärts zur Tradition! Das Ornament ist tot! Lang lebe das Ornament“⁷. Mit Adornos symbolischer Reihe zeichnet sich die Moderne nicht nur durch ihr Fortschrittspathos aus, sondern gleichermaßen durch eine diesem gegenläufige, ornamentale Bewegung.

In Adornos Negativitätsästhetik gemahnt das Ornament als überholte, symbolische Form gleichsam an das einstmals in ihm enthaltene utopische Versprechen. So sind zum Beispiel der Pariser Eiffelturm oder das Centre Pompidou heute keineswegs mehr Symbole der Gegenwart, sondern Ornamente im Eingedenken ihrer einstmals in ihrem technischen Erscheinen sich artikulierenden, utopischen Gehalte. Oder auch die Kuppel des Berliner Reichstagsgebäudes. Als technisch Avanciertestes ihrer Zeit wurde die Kuppel mit ihrer Fertigstellung 1894 zum Symbol des aufstrebenden, zweiten deutschen Kaiserreiches. Mit dem Wechsel zur Republik und zur demokratischen Regierungsform 1919 wurde sie zum Ornament reduziert, insofern sie nur noch an das ehemals in ihr symbolisch enthaltene,

aber nicht gehaltene gesellschaftliche Versprechen erinnerte. Als „verwesend Organisches“ und Überflüssiges wurde sie von den neuen Machthabern dann im Reichstagsbrand von 1933 letztendlich abgeschafft. Erst 1998, mit Lord Norman Fosters Entwurf, wurde die Kuppel wieder zum Symbol ihrer Zeit, dieses Mal der neuen *Berliner Republik*. Jedoch, medial omnipräsent, ist sie dieses keineswegs aufgrund ihrer besonderen ästhetischen Gestalt, sondern aufgrund der transparenten, frei tragenden und doppelläufigen Konstruktion als technisch Avanciertestes⁸. Dass sie dieses nicht immer bleiben wird, sich zum Ornament wandeln und einmal abgeschafft werden wird, liegt, wie mit Adorno gezeigt werden kann, in ihrem heutigen symbolischen Gehalt angelegt. Gegen die Vorstellung als ein nur „Aufgeklatschtes“ und Ausfluss subjektiver Weltsicht hat also das Ornament – als Teil einer symbolischen Reihe – nichts mit Kunst im eigentlichen Sinne zu tun, wobei es trotzdem, wie man mit Ernesto Grassi sagen könnte, nach einer ästhetischen Betrachtung verlangt.⁹

Entscheidend für eine Kritische Theorie des Ornaments ist Adornos Einsicht in die umgekehrte Einbindung des Ornaments in die kulturelle Fortschrittsdynamik der Kultur. Gleichzeitig knüpfte Adorno gerade mit der Feststellung, dass das einstmals Symbolische veraltet und als „verwesend Organisches, Giftiges“ übrig bleibe, unmittelbar an eine der ältesten Erzählungen des Ornaments an. Will man Vitruv glauben, so erfand selbst Kallimachos das korinthische Kapitell nicht in unmittelbarer Nachahmung der Natur. Sondern umgekehrt, Auslöser war ein geflochtener Korb, der auf dem Grab eines jung verstorbenen Mädchens abgestellt und mit einer Steinplatte bedeckt war. Im Lauf der Zeit wurde das menschliche Artefakt, der geflochtene Korb, von der Natur wieder zurückerobert, quasi renaturiert, indem es von einer Akanthuspflanze überwuchert und so zur retrospektiv versöhnenden Geste von Kultur und Natur wurde. Im korinthischen Kapitell, im organischen Ornament, synkopiert so eine Dialektik von Kultur und Natur, von Entwicklung und Verfall. Kallimachos entdeckte im umrankten Korb den besonderen symbolischen Gehalt des Ornaments als ein der Entwicklungsdynamik eingeschriebenes, aber ihr dialektisch gegenläufiges Element.

In Adornos Ornamentdefinition tritt die Dialektik von Funktion und Sinnlichkeit, Kultur und Natur, Autonomie und Zweckgebundenheit offen zutage. Dieses beschrieb Adorno in einer weithin

unbeachtet gebliebenen Passage in seinem Aufsatz *Funktionalismus heute*. „Nicht entbehrt es der Ironie“, so Adorno, „dass in einem der revolutionären Werke Schönbergs, dem Loos die einsichtigsten Worte widmete, der Ersten Kammersymphonie, ein Thema ornamentalen Charakters auftritt [...]. Das Ornament ist der tragende Einfall, wenn man will, sachlich seinerseits.“ Und weiter: „Gerade dies Überleitungsthema wird Modell einer kanonischen Durchführung im vierfachen Kontrapunkt, des ersten extrem konstruktivistischen Komplexes in der neuen Musik“. Mit avantgardistischem Gespür für das Extreme, das heißt für das Gegenläufige, stellte Schönberg das verunglimpfte Ornament an den Anfang gerade des ersten „extrem konstruktivistischen“ Werks. Es wurde so zum Ausgangspunkt der konstruktivistischen Entwicklungsreihe und nahm so eine seiner klassischen Funktionsweise entgegengesetzte Position ein. Dies wird in Bezug auf Gottfried Sempers Ornamenttheorie sichtbar. Semper war es, der erstmals das kosmologische Erbe des Ornaments strich und dieses ganz aus der konstruktiv-technischen Notwendigkeit der Verbindung verschiedener Materialien heraus definierte, zum Beispiel aus der Notwendigkeit heraus, verschiedene Felle oder Leder zu größeren, zusammenhängenden Stücken zu verbinden. Geleitet von einem ethnologischen Blick heißt es bei ihm: „Wo wir die Nähte, und doch immer nur unvollkommen, verstecken, geben sie [die Indianer] ihnen gerade Veranlassung zu künstlerischer Betätigung. Ihre Nähte erscheinen als Nähte, aber als kunstreiche, daher machen sie große Stiche in kompliziertem Verband und lassen von den Nähten Ornamente auswachsen zum Schutze der Stellen, welche einer schnellen Abnutzung unterworfen sind.“¹⁰ Nach Semper entsteht das Ornament aus der konstruktiven Tätigkeit heraus. Es ist also kein Erfundenes, sondern entwickelt sich als symbolische Überhöhung aus einer dem Material immanenten, konstruktiven Notwendigkeit. Immer bleibt das Gemachtsein der Dinge in den Ornamenten präsent, wo diese aus einer an der Materialität und der zu erzielenden Funktionalität orientierten Prozessualität heraus erwachsen.

Wo die konstruktiven Nähte zu symbolisch überhöhten Ornamenten werden, stehen bei Semper die Ornamente am Ende des konstruktiven Prozesses. Mit den Ornamenten beginnen die rein technischen Artefakte zu sprechen, sie erhalten durch die symbolische Überhöhung im Ornament ihren sprachlichen wie historischen Gehalt;

im Gegensatz zu Schönberg, der in direkter Umkehrung das Ornament zum Ausgangspunkt des konstruktiv-künstlerischen Prozesses machte, quasi zur Keimzelle des musikalischen Konstruktivismus und seiner Entwicklungs- und Durchführungsmotive. Inwiefern nun die Gründe für die unterschiedlichen Praktiken in den Disziplinen selbst, in der Musik und der Architektur und ihren je verschiedenen Materialien und Methoden liegen, wäre noch näher zu bestimmen. Sichtbar wird jedoch, dass gegen die positive Stellung des Ornaments und dessen Positionierung am Anfang oder Ende des konstruktivistischen Prozesses Adorno dagegen das Ornament in eine diesem entgegengesetzte Entwicklungslinie stellte. In der symbolischen Reihe, wo das Ornament – einstmals technisch Avanciertes – als organisch Verwesendes übrig bleibt und dann abschaffbar wird, sind bei Adorno Ornament und Konstruktion negativ dialektisch aufeinander bezogen. In Adornos symbolischer Reihe, wie noch gezeigt werden soll, ist das Ornament Peripetie von Konstruktion und Kritik.

Der performative Widerspruch der Moderne Nach Adorno erhielt die Ästhetik der Moderne ihre Impulse aus einer Verschiebung von der Objektzentrierung hin zum Verfahrenscharakter. Seinen konzeptuellen Ausgangspunkt besitzt dieses in der Kunsttheorie Viktor Šklovskijs, des Begründers des russischen Formalismus. In seinem 1916 veröffentlichten Text *Die Kunst als Verfahren*¹¹ postulierte Šklovskij, dass die Kunst kein Denken in Bildern sei, sondern wesentlich in ihrem rhetorischen Verfahrenscharakter bestehe, in der Technik der erschwerten Form, der Retardation und verzögerten Wahrnehmung. Für Šklovskij bestand die Funktion der Kunst darin, mit den Automatismen der Wahrnehmung im Alltagsleben zu brechen; sie bestand weniger in neuen Erkenntnissen als in einem neuen Zugang zu den an sich bekannten Sachverhalten des Lebens. Roman Jakobson sprach später vom Verfahren der „Desautomatisierung durch Automatisierung“¹². Im Zentrum des Verfremdungsverfahrens stand so die Verschiebung des ästhetischen Interesses vom Inhalt auf die Form und vom Objekt auf die Verfahren der Werkkonstitution, also auf das Gemachtwerden der Dinge. Der Verfahrenscharakter im Sinne des Gemachtwerdens zeigt sich, wie Šklovskij pointiert in *Theorie der Prosa*¹³ festhielt, darin, dass die Inhalte nicht nur unveränderlich seien, sondern die Verfahren geradezu den Inhalt schafften.

Mit der Fokussierung auf die Verfahren steht Šklovskijs formalistisches Verfremdungsverfahren am Anfang des Statuswandels der Ästhetik in der Moderne, das heißt ihres Übergangs von der Objektfixierung zur Performativität. Die formalistisch-strukturalistischen Verfremdungsverfahren stellen quasi das eine Ende des Ariadnefadens der ästhetischen Praxis der modernen Avantgarde dar, dessen anderes Ende von Jacques Derridas Supplementaritätsästhetik besetzt wird. Sie ist soviel wie eine Theorie der Dynamisierung der Zeichen und Bilder. Im Gegensatz zur rhetorischen Grundlegung bei Šklovskij erweiterte Derrida die formalistische Verfremdungsästhetik auf semiotischer Grundlage zum Verfahren der fortgesetzten Zeichenverschiebung und Signifikantensubstitution. Bezeichnend für Derridas Supplementaritätsästhetik ist, dass er Šklovskijs Verfremdungsverfahren zu einem Prozess „misslingender Signifikantenselektion“ erweiterte. Während Šklovskijs Verfremdungsverfahren auf einen Prozess umwegiger Erkenntnis zielt, besteht für Derrida die Kunst in einem Prozess supplementärer, semantischer Substitutionen, der verhindert, dass der Bedeutungsprozess zum Abschluss gebracht werden kann. Kunst besteht in einem unabschließbaren Umschichtungs- und Rehierarchisierungsprozess des semantischen Gehalts des ästhetischen Zeichens. Dabei verdrängen die neuen Bedeutungen nicht die alten, sondern bleiben in kritischer Umformulierung für die alten Bedeutungen durchsichtig. „Indem die Metapher ausgewischt wird, zeichnet sie sich aufs Neue ein“¹⁴ und bleibt so weiterhin präsent, so Heinz Kimmerles Beschreibung des konstruktiven Moments der Dekonstruktion. Das Neue verdrängt das Alte nicht, es tritt nicht an dessen Stelle, sondern markiert dieses als anwesend Abwesendes. So wird Derridas Supplementarität zu einem entgrenzenden Spiel der Zeichen, zu einer unendlichen Deviation der Bedeutungen, die sich in permanenter Fluktuation zu immer neuen, endlos verschlungenen Bilder- und Assoziationsfolgen und Ketten von Supplementen zusammenschließen. Die Bedeutung von Derridas Supplementaritätsästhetik für die Ornamentfrage der Moderne besteht im Ende der Repräsentationsfunktion der Architektur und Kunst.

Šklovskijs Verfahren der Verfremdung wie auch Derridas Supplementarität und Signifikantensubstitution sollen nun Adornos Ästhetik der Nicht-Identität ergänzend zur Seite gestellt werden. In ihrem Zentrum steht Adornos Definition der Moderne im Konzept des

performativen Widerspruchs. Der spezifisch dynamische Charakter der Moderne besteht nach Adorno weniger im Glauben an die evolutionäre Entwicklung der menschlichen Vernunft als darin, dass die Moderne ihre orientierenden Maßstäbe nicht mehr den Vorbildern einer anderen, einer historischen Epoche entlehnen kann. Mit der schnellen Veränderung des kulturellen Kräftefelds, mit der gesellschaftlichen und technologischen Dynamik kann sich die Moderne nicht mehr auf die Traditionen verlassen, sondern muss „ihre Normativität aus sich selber schöpfen“¹⁵. Darin besteht das dynamische Prinzip der Moderne. Jürgen Habermas spricht hier von der selbstreflexiven Moderne. Diese muss generell allen historischen Setzungen und ihren Übertragungen in die Gegenwart misstrauen, andererseits aber auch den Verabsolutierungstendenzen der eigenen, neu gewonnenen Maßstäbe widerstehen. Die Moderne muss ihre spezifischen Erscheinungsformen als momentan, das heißt in ihrem zeitlich limitierten Charakter erkennen. Die normative und symbolische Kraft jedes technisch und gesellschaftlich Avanciertesten ist zeitlich begrenzt, schnell verliert es seinen symbolischen Status und wandelt sich zum Ornament. Das technisch Avancierte ist das Ornament von morgen, womit wiederum dem Ornament in der Moderne eine besondere gesellschaftliche Rolle zukommt, als kritische Instanz mahnend dem einst im technisch Avancierten enthaltenen, gesellschaftlichen Versprechen zu gedenken.

Mit dem Ornament als unabdingbarem Bestandteil der kulturellen Dynamik, das als technisch Avanciertes erst „Symbol, dann Ornament, endlich überflüssig“ ist, wird die ornamentale Grundlinie in Adornos Ästhetik der Nichtidentität sichtbar, gleichzeitig aber auch die Affinität zu Šklovskijs Verfremdungsverfahren und Derridas Supplementaritätsästhetik. Denn einerseits erweiterte Adorno mit der Idee eines prozessualen, negativ identifizierenden Denkens Šklovskijs Verfremdungsverfahren um eine kritische Komponente. Nach Adorno hat das Verfremdungsverfahren nicht nur die Umwegigkeit des Denkens, sondern die kritische Distanz zu den gesetzten Inhalten zum Ziel. Als solches geht das Verfremdungsverfahren in erkenntnis-kritischer Wende in Adornos Ästhetik der Nicht-Identität ein. Andererseits ergibt sich die Verknüpfung zu Derridas Supplementarität dort, wo es aufgrund der schwachen Verbindung von Zeichenträger und Bedeutung im ästhetischen Verstehensakt zu keinem Abschluss

des Verstehensprozesses kommen kann. Supplementarität sieht ästhetische Erfahrung als grundsätzlich misslingende oder aufgeschobene Signifikantenidentifikation. Entsprechend sieht die Kritische Theorie des Ornaments das Ornament in der Moderne auch nicht als einfach abgeschafft, nach Adorno durchläuft es einen Transformationsprozess, der charakterisiert ist durch den Übergang vom affirmativ-rückbezüglichen Objektcharakter – im Sinne des klassischen Ornaments – zum kritisch-performativen Verfahrenscharakter. Darin besteht der negativ-kritische Statuswandel des Ornaments in der Moderne.

Adolf Loos: Die Verdrängung ins Ornament Für die Architektur bildet Adolf Loos' Text *Ornament und Verbrechen* von 1908 den Ausgangspunkt der *Kritischen Theorie des Ornaments*. Wie zu zeigen ist, kommt dem Ornament bei Loos im menschlichen Kulturalisierungsprozess eine ähnliche Rolle zu wie in Adornos symbolischer Reihe. Loos sah im Ornament eine Praxis der für die Kulturalisierungsprozesse notwendigen Triebverdrängung. Er schloss sich Freud an, insofern er die menschlichen Sozialisierungs- und Kultivierungsprozesse allein aus der Sublimierung der Triebe erklärte. Während für Freud die Sublimierung in einem Prozess der Verdrängung ins menschliche Unterbewusstsein stattfand, sah Loos für die sichtbare Welt im Ornament die Entsprechung dazu. So interpretierte er das Ornament als das gegenständliche Pendant zum freudschen Unterbewusstsein und definierte das Ornament als Ort der Verdrängung der „Überschüssigkeiten“, womit er die menschlichen Triebe meinte. „Das erste ornament, das geboren wurde, das kreuz, war erotischen Ursprungs“¹⁶ – die liegende Frau und der sie durchdringende Mann, so Loos. Mit dem Kreuz verband sich gleichsam „die erste künstlerische tat, die der erste künstler, um seine überschüssigkeiten los zu werden, an die wand schmierte.“¹⁷ Das Ornament ist also, wie bei Adorno, der phylo- wie ontogenetischen Entwicklungslogik des Menschen eingeschrieben und damit fester Bestandteil des menschlichen Kulturalisierungsprozesses.

Ohne die Verdrängung der Triebe ins Ornament gibt es nach Loos keine Höherentwicklung der menschlichen Gesellschaft. Aus dieser Logik heraus stellte Loos das Symbol des Kreuzes auf eine Stufe mit den Tätowierungen des Papua-Indianers. Dieser tätowiere noch alles und versuche alles mit Ornamenten zu überziehen, „seine

Haut, sein Boot, sein Ruder, kurz alles, was ihm erreichbar ist.“ Denn der Papua-Indianer stehe noch auf einer niederen Entwicklungsstufe. Die Tätowierungen waren für ihn eine Form der Triebsublimierung, mit welchen der Körper als Quelle der Triebe bezeichnet und diese, ganz schamanistisch, durch die Ornamente gebannt werden sollten. Wie Loos Freud folgend weiter ausführte, schlägt jedoch im fortgeschrittenen Kultivierungsprozess, auf der höchsten Entwicklungsstufe des modernen Menschen, Triebsublimierung in Triebverdrängung, die Triebverdrängung im Ornament in die Verdrängung des Ornaments um: „Der Weg der Kultur ist ein Weg vom Ornament weg zur Ornamentlosigkeit“¹⁸. Was jedoch keineswegs so absolut gemeint war. Loos relativierte dieses, indem er feststellte, dass die Triebsublimierung und in letzter Instanz die Triebverdrängung nur innerhalb des gesellschaftlichen Sozialisierungskontextes zur Anwendung komme, also im öffentlichen Stadtraum, aber nicht notwendigerweise im Innern der Wohnhäusern. Dafür stehen die weißen Fassaden der Loos'schen Häuser, sie sind ornamentlos, weil sie als Teil des öffentlichen Raums dem Gebot der Triebverdrängung unterliegen. Doch dieses gilt nur für die von der Öffentlichkeit einsehbaren Teile des Hauses und auch nur für die Wohnhäuser. Es gilt nicht für öffentliche Repräsentationsbauten und auch nicht für die privaten Räume im Inneren des Hauses. Denn die Innenräume der Häuser sind Orte der Triebsublimierung, nicht ihrer Verdrängung. Daher sind sie, wie der Raumplan von Haus Müller, von labyrinthischer, ornamentaler und affektiv-atmosphärischer Dichte.

Jetzt lässt sich festhalten, dass Loos' historische Leistung weniger in der Abschaffung als in der Dynamisierung des Ornaments liegt. An Loos' Beispiel vom Kreuz wird deutlich, dass ähnlich zu Adornos symbolischer Reihe von „Symbol, Ornament, dann endlich abschaffbar“ das Ornament ein im fortschreitenden Evolutionsprozess zurückgebliebenes Symbolisches ist, das, wenn es seine die Triebe sublimierende Funktion verliert, selbst abgeschafft werden muss. Was „in der vorgegebenen Sprache eines Materialbereichs, noch als notwendig sich auswies“, so Adorno, „wird überflüssig, tatsächlich schlecht ornamental, sobald es in jener Sprache, dem, was man gemeinhin Stil nennt, nicht mehr sich legitimiert.“¹⁹ Nur so erklärt sich auch, dass es dem Papua zusteht, alles zu tätowieren, dagegen „der mensch unserer zeit, der aus innerem Drange die wände

mit erotischen symbolen beschmiert“²⁰, kulturell rückfällig ist. Er stellt sich damit auf eine phylo- und ontogenetisch niedrigere Stufe und gegen die menschliche Entwicklungsdynamik, die von den ersten erotischen Symbolen und Tätowierungen zur Triebverdrängung und letztendlich zur Moderne führt. Der Mensch, der sich tätowiert, ist rückfällig, er ist ein Degenerierter.

Drei Dinge sind es nun, die Loos' Beitrag zur Kritischen Theorie des Ornaments ausmachen. Erstens stellte Loos das Ornament in den zeitlichen Horizont der kulturellen Entwicklungsdynamik. Er löste damit das Ornament aus seinem traditionellen Objektcharakter und öffnete es der gesellschaftlichen Dynamik. Zweitens, indem Loos das Ornament als Ort der Triebsublimierung zeigte, machte er es, wie Kallimachos, in seiner vermittelnden Stellung am Übergang zwischen Natur und Kultur, zwischen Trieb und Triebkontrolle sichtbar. Drittens geht daraus hervor, dass Ornamente nicht erfunden werden können, dass sie also nicht Ausfluss eines künstlerischen Schaffensdrangs sind, sondern allein der kulturellen Eigendynamik des jeweiligen Entwicklungsstadiums entspringen. Daher können die Ornamente nicht beliebig erfunden werden, sie können aber kopiert werden, wie Loos feststellte. Als Erfindungen entstehen sie aus einem rationalen Kalkül und weniger aus einer die Triebe sublimierenden Notwendigkeit. Als solche wären die Ornamente autonome ästhetische Objekte, die nicht mehr vermittelten. Sie verlören ihre kulturalisierende Funktion im Prozess der Verdrängung der „Überschüssigkeiten“²¹. Dieses ist auch der Grund, weshalb es nach Loos kein Maschinenornament geben kann, denn die Maschine kennt keine Triebe und bedarf somit keiner Triebsublimierung. Die Maschinenproduktion muss ornamentlos bleiben.

Loos' Beitrag zur Kritischen Theorie des Ornaments besteht darin, dass er – gegen die Ökonomie der Ware und die technische Rationalität der Maschine – die Dialektik der Moderne zwischen Triebverdrängung und Intellektualisierung erkannte. Noch in der Tradition des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts stehend betrieb er die Psychologisierung der Wahrnehmung. Mit der wirkungsästhetischen Ausrichtung und Dynamisierung der Moderne kann man davon sprechen, dass sich die Architektur – mit den Worten des russischen Konstruktivisten Nikolaus Ladovski – zu einem „psychotechnischen Laboratorium“²² wandelte. „Der Psychologismus löst die Allego-

rien ab“²³, wie es bei Jurij Tynjanov heißt. Dies führt aber keineswegs zur Auflösung der Ornamente, sondern wird zum Auslöser für den Statuswandel des Ornaments, gleichsam zum Auslöser für den Statuswandel der Ästhetik in der Moderne.

Peter Eisenman: Die Rückkehr des Verdrängten Die Entwicklungslinie des Ornaments im zwanzigsten Jahrhundert, die sich zwischen Loos und Eisenman spannt, lässt sich beschreiben als der Übergang vom Objekt- zum Verfahrenscharakter und von der affirmativen historischen Rückbezüglichkeit des klassischen Ornaments hin zur kritisch-performativen Praxis. Dazwischen stehen im Spannungsfeld ihrer semiologischen Reformulierung die bild- und zeichentheoretischen Transformationsprozesse der Moderne. Während Loos sich noch streng im Dualismus von Intellekt und Psychologismus, Sachlichkeit und Ornament bewegte und einer Strategie der Radikalisierung der Gegensätze folgte, tritt bei Peter Eisenman der Aspekt der Performativität architektonischer Entwurfspraxis in den Vordergrund. Was sich bei Loos als Dynamisierung der kulturellen Entwicklungslogik andeutete, zeigt sich bei Eisenman als Figur der Rückkehr des Ornaments im kritisch-performativen Verfahrenscharakter.

Exemplarisch dafür stehen die auf die Syntax und aufs Diagrammatische reduzierten Entwurfsverfahren Eisenmans, wie zum Beispiel die Serie von Hausentwürfen aus den sechziger und siebziger Jahren, allem voran House VI (1972–75). Eisenman ging für jedes dieser Projekte von der geometrischen Idealfigur eines Würfels aus, die er einer Serie von streng logisch-geometrischen Transformationsprozessen unterwarf. Charakteristisch für Eisenmans Entwurfsverfahren ist, dass der Architekt als Autor hinter dem Automatismus der Verfahren quasi verschwindet. Konsequenterweise wurde jeder der Entwürfe nicht nur von seitenlangen, ermüdenden Protokollen²⁴ begleitet, sondern auch von beinahe endlosen Diagrammserien, die zum Ziel hatten, die logische Stringenz der Verfahren zu beweisen, mit der die Architektur jenseits aller entwerferischen Subjektivität allein auf die Syntax, das heißt auf die Grammatik der Zeichen und damit auf eine reine *Textualität* verpflichtet wurde.

Doch macht die Architektur Eisenmans nur im ersten Moment den Anschein eines abstrakten, seelenlosen Automatismus. Denn in der exzessiven Serialisierung der Entwurfsverfahren und den fast

unendlichen Diagrammserien trieb Eisenman den Entwurfsprozess über jenen äußersten Punkt hinaus, an dem die komplexen, aber rationalen Serialisierungsverfahren in groteske, labyrinthisch-räumliche Geflechte und die labyrinthische Vielbezüglichkeit ins Ornamentale umschlagen. Am Punkte des Exzesses der Rationalität schlägt die strukturelle Entwicklungslogik ins Groteske, ins apokalyptisch Figurative um. Über das bei Loos thematisierte ornamentale Potenzial der phylo- und ontogenetischen Entwicklungsdynamik hinausgehend wird bei Eisenman, in kritisch-reflexiver Absicht, die den Rationalisierungs- und Serialisierungsprozessen der Moderne immanente ornamentale Struktur sichtbar. Das dialektisch Andere, das wirkungs-ästhetische, sinnliche Moment zeigt sich nicht als Entgegengesetztes, sondern als ein den rationalen Verfahren immanentes Element. Nach Adorno ist in der Moderne eben immer nur fruchtbar, „was in eines der Extreme ging, nicht was vermittelte“²⁵. In der Moderne ist sinnliches Bewusstsein nur in der Ekstase der Rationalität möglich.

Während also für Loos das Ornament noch Objekt der Triebverdrängung oder Triebsublimierung im menschlichen Vergesellschaftungsprozess war und selbst der Verdrängung anheim fiel, betrieb Eisenman am äußersten Punkt der serialisierten Prozessualität, in den labyrinthisch-grotesken Figuren die Rückkehr des Verdrängten. Im Sinne von Freuds Unheimlichem drängt das Ornament nun als ein die Ordnungen Sprengendes zurück in die Sichtbarkeit. Während Loos in der Maskenhaftigkeit der Fassaden, in der Trennung von öffentlich und privat, innen und außen, noch ganz der einen Seite Freuds folgte, dem Dualitätsprinzip, favorisierte Eisenman mit der automatisierten Prozessualität die andere Seite, nämlich Freuds Wiederholungsprinzip. Mit der Syntaktisierung des Zeichencharakters, bis zur Selbstnegation der Vernunft, wo die Logik des Verfahrens ohne identifizierendes Ende bleibt, provoziert Eisenman den Umschlag der rationalen Verfahren ins Figurativ-Groteske und weiter ins Ornamentale.

Anmerkungen

- 1 Gérard Raulet u. Burghart Schmidt, Einleitung, in: Kritische Theorie des Ornaments, hrsg. von Gérard Raulet und Burghart Schmidt, Wien u. a. 1993, S. 7.
- 2 Vgl. Jörg H. Gleiter, Rückkehr des Verdrängten. Zur Kritischen Theorie des Ornaments in der architektonischen Moderne, Weimar 2003.
- 3 Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, in: Ders., Sämtliche Schriften, hrsg. v. Franz Glück, Wien u. München 1962.
- 4 Theodor W. Adorno, Funktionalismus heute, in: Ders., Gesammelte Schriften, Darmstadt 1998, Bd. 10.1, S. 376.
- 5 Ebd., S. 376 f.
- 6 Ebd., S. 382.
- 7 Walter Gropius, Für eine lebendige Architektur, in: Ders., Ausgewählte Schriften, hrsg. v. Hartmut Probst u. Christian Schädlich, Bd. 3, Berlin 1987, S. 169.
- 8 Dieter Hoffmann-Axthelm irrt, als er sich vom „jetzigen Kuppel-Ei“ des Reichstages in aller Ernsthaftigkeit mehr Form wünschte. „Da es sich nicht um einen Atommeiler aus den sechziger Jahren handelt“, so Hoffmann-Axthelm, „hätte man sich durchaus mehr Form gewünscht: einerseits mehr selbstbewußte Rundung, andererseits ein freieres Auftreten“. Doch es ist keineswegs die formal-ästhetische Erscheinung, sondern ihr Status als technisch Avanciertes, durch das die Kuppel ihren symbolischen Wert erhält, irgendwann zum Ornament und langfristig wieder abschaffbar wird. Dieter Hoffmann-Axthelm, Der Blick von Westen, in: Bauwelt 18/19, 1999.
- 9 Ernesto Grassi, Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1962, S. 14 f.
- 10 Gottfried Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht, hrsg. v. Hans W. Winkler, Mainz u. Berlin 1966, S. 93.
- 11 Viktor Šklovskij, Die Kunst als Verfahren, in: Russischer Formalismus, hrsg. v. Jurij Striedter, Bd. 1, München 1994.
- 12 Vgl. Christoph Menke, Die Souveränität der Kunst, Frankfurt/M. 1991.
- 13 Viktor Šklovskij, Theorie der Prosa, Frankfurt/M. 1966.
- 14 Heinz Kimmerle, Derrida. Zur Einführung, Hamburg 1988, S. 84.
- 15 Jürgen Habermas, Der philosophische Diskurs der Moderne, Frankfurt/M. 1993, S. 16.
- 16 Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, a. a. O., S. 277.
- 17 Ebd., S. 277.
- 18 Ders., Architektur, in: Ders., Sämtliche Schriften, a. a. O., S. 304.
- 19 Theodor W. Adorno, Funktionalismus heute, a. a. O., S. 376.
- 20 Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, a. a. O., S. 277.
- 21 Gerade aus diesem Grund kann „alles, was frühere Jahrhunderte geschaffen haben [...] kopiert werden. Neue Erscheinungen unserer Kultur (Eisenbahnwagen, Telephone, Schreibmaschinen usw.) müssen formal ohne bewußten Anklang an einen bereits überwundenen Stil gelöst werden. Änderungen an einem alten Gegenstand, um ihn den modernen Bedürfnissen anzupassen, sind nicht erlaubt. Hier heißt es: Entweder kopieren oder etwas vollständig Neues schaffen.“ Adolf Loos, Der neue Stil und die Bronze-Industrie, in: Ders., Sämtliche Schriften, a. a. O., S. 28.

- 22 Nikolai Ladowski, Ein psychotechnisches Laboratorium der Architektur, in: Der Architektenstreit nach der Revolution. Zeitgenössische Texte Rußland 1925-1932, hrsg. v. Elke Pistorius, Basel u. a. 1992, S. 45.
- 23 Jurij Tynjanov, Das literarische Faktum, in: Texte der russischen Formalisten, hrsg. v. Jurij Striedter, Bd. 1, München 1969, S. 419.
- 24 Vgl. Peter Eisenman, Transformations, Decompositions, and Critiques: House X, in: A+U, 80:01, S. 25-151.
- 25 Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. 1993, S. 72.

