

4 Evolution der Kultur

Adolf Loos



Die Architekturtheorie verdankt einige der pointiertesten Essays dem Wiener Architekten Adolf Loos (1870–1933). Besonders *Ornament und Verbrechen* (1908) ist mehr als hundert Jahre nach seiner Veröffentlichung 1908 so aktuell wie umstritten, nicht zuletzt weil Loos ein zutiefst widersprüchlicher und parodistischer Autor ist. Als ein solcher teilt er das Schicksal mit dem Philosophen Friedrich Nietzsche (1844–1900), der mit »ridendo dicere severum«¹ – »lachend das Ernste sagen« – eines seiner Bücher einleitete. Beiden Autoren gelang es, in ironischer Verfremdung zutiefst Wahres zu formulieren, um letztlich doch missverstanden zu werden.

Aufgrund seiner Wohnhäuser, die mit ihren einfachen geometrischen Baukörpern und ihren weißen, ornamentlosen Fassaden die zeitgenössische Öffentlichkeit spalteten und bis heute spalten, wird Loos immer wieder ursächlich für die Defizite der modernen Architektur verantwortlich gemacht. Loos' Bedeutung für die Theorie der Moderne lässt sich aber nicht auf eine simple Gegnerschaft zum Ornament reduzieren, denn Loos' Schriften verdammen das Ornament keineswegs pauschal. »Alles, was frühere Jahrhunderte geschaffen haben, kann heute, sofern es noch brauchbar ist, kopiert werden.«² Änderungen an einem alten Gegenstand, um ihn den modernen Bedürfnissen anzupassen, seien nicht erlaubt, »hier heißt es: Entweder kopieren oder etwas neues schaffen.«³ Neue Dinge wie »Eisenbahnwagen, Telefone, Schreibmaschinen usw.«⁴ müssten dagegen, so Loos, formal ohne bewussten Anklang an einen älteren Stil gelöst werden. Alles andere bedeutete Regression und Rückfall in ein schon überwundenes Entwicklungsstadium nicht nur der Architektur, sondern der Kultur im Allgemeinen. Dahinter stand Loos' Überzeugung von der **Evolution der Kultur**, deren zentrales Motiv und treibende Kraft die Intellektualisierung der Wahrnehmung ist.

Die anhaltende Polemik um Loos resultiert auch daher, dass er in seinen vielen Aufsätzen Themen und Motive aus unterschiedlichen Bereichen des Wissens aufgegriffen und so ineinander verschränkt hat, dass sie oft schwer zu erkennen und zu unterscheiden sind. Der Leser steht vor der Herausforderung, die Thesen und Argumente analytisch zu trennen, sie ihrem jeweiligen geschichtlichen, theoretischen und philosophischen Kontext zuzuordnen und ihre spezifische Wirkungsweise herauszuarbeiten. Man kann von einem archäologischen Unterfangen sprechen, bei dem es darum geht, unter den Verhärtungen und Verkrustungen der jahrzehntelangen Auslegungspraxis

Loos' Themen und Motive freizulegen, sie von den ihnen anhängenden Klischees und Vorurteilen zu befreien, um sie anschließend wieder zu einem Gesamtbild zusammenzusetzen.

1 Ornamenttheorie als Kulturtheorie

Schlüssel für das Verständnis von Loos' Theorie des Ornaments ist, dass für Loos die Architektur keinen Status als Kunst hatte. So heißt es in seinem Aufsatz *Architektur* (1910): »Nur ein ganz kleiner teil der architektur gehört der kunst an: das grabmal und das denkmal. Alles andere, alles, was einem zweck dient, ist aus dem reiche der kunst auszuschließen!«⁵ Es zeichnet Loos' Rhetorik aus, einerseits in der polemischen Zuspitzung der Formulierungen deren Wahrheitsgehalt zur Sichtbarkeit zu bringen, wie andererseits ihn gleichsam zu verschleiern. Denn auch Grabmale und Denkmale dienen einem konkreten Zweck. Dennoch, in Verbindung mit der folgenden Passage aus *Architektur* führt diese Stelle unmittelbar zum Kern von Loos' Theorie des Ornaments: »Das kunstwerk will die menschen aus ihrer bequemlichkeit reißen. Das haus hat der bequemlichkeit zu dienen. Das kunstwerk ist revolutionär, das haus konservativ.«⁶ Es wird hier deutlich, warum Grabmale und Denkmale Kunststatus haben: Sie dienen nicht der Bequemlichkeit und sind schon überhaupt nicht Häuser im eigentlichen Sinn, wobei Loos mit »Haus« das Wohnhaus, das Haus zu Zwecken des individuellen Wohnens gemeint hat.



Abb. 4a

Wenn daher Loos in *Ornament und Verbrechen* das »entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstande«⁷ forderte, so war damit neben Dingen wie Tisch, Stuhl, Geschirr und Lampe auch, im Sinne des Wohnhauses, die Architektur gemeint. Dafür stehen Loos' Haus Scheu (1913) (Abb. 4a) oder Haus Steiner (1910). Ausgenommen aus der Architektur als Gebrauchsgegenstand sind dagegen symbolische oder repräsentative Gebäude wie Rathäuser, Verwaltungsbauten, Ministerien, Kirchen oder Museen. Diese fallen nicht unter das Ornamentverbot, weil sie nicht der Bequemlichkeit dienen. Das irritiert bis heute; tatsächlich gibt es Projekte von Loos, in denen er auch klassische Orna-

mente einsetzte, wie den Entwurf für das Kriegsministerium (1908) in Wien, das er klassizistisch konzipierte, oder den Entwurf für den Chicago Tribune Tower (1922), für den er die Figur einer überdimensionalen dorischen Säule vorschlug.

Das ist aber kein Widerspruch, denn beide Gebäude fallen nicht unter die Kategorie Wohnhaus. Das Kriegsministerium besitzt eine öffentliche Repräsentationsfunktion und der Chicago Tribune Tower war als Sitz einer Tageszeitung geplant, wodurch ihm auch eine öffentliche, symbolische Funktion zukam, im Gegensatz zum privaten Wohnhaus, das allein seinen jeweiligen Bewohnern und damit privaten Zwecken dienen soll. Die Grundfrage des Ornaments macht sich gerade an dieser Unterscheidung fest, sie ist keine ästhetische, architekturimmanente oder vordergründig gestalterische Frage, sondern eingebettet in den größeren Kontext der Kultur. Es können drei theoretische Modelle benannt werden, die Loos' **Theorie des Ornaments** zugrunde liegen:

1. Loos konzipierte seine Theorie des Ornaments als zentrales Element einer allgemeinen **Theorie der Moderne**.
2. Loos' Theorie des Ornaments umfasst die Alltagskultur in ihrer ganzen Breite, sie ist Teil einer **kritischen Kulturtheorie**.
3. Für Loos' Theorie des Ornaments liegt die Konzeption der **Evolution der Kultur** zugrunde.

Es gehört zu Loos' polemisch-literarischer Technik, dass er die Ambivalenzen der Moderne nicht nur benannte, sondern diese in der Benennung zuspitzte und dadurch erst sichtbar machte. Sein literarisches wie auch sein architektonisches Werk zeichnet sich durch eine Spannung zwischen dem Progressiven und Traditionellen sowie zwischen dem Neuesten und Ältesten aus. Für Loos war die Entfernung des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstand ein Akt der Vernunft, während er zugleich die Ornamentlosigkeit mit einem religiösen, messianischen Pathos belegte: »Weinet nicht! [...] Seht, die Zeit ist nahe, die Erfüllung wartet unser. Bald werden die Straßen der Städte wie weiße Mauern glänzen. Wie Zion, die heilige Stadt, die Hauptstadt des Himmels. Dann ist die Erfüllung da.«⁸ Mit den weißen Mauern Zions beschwor Loos eine biblische Verheißung. Aufklärung und Messianismus, nietzscheanisches Pathos und hegelianischer Weltgeist: In Loos' Theorie des Ornaments zeigen sich Widersprüchlichkeit und Ambivalenz als **Symptome der Moderne**.

Es zeichnet Loos' Theorie des Ornaments aus, dass sie keinen Bezug auf die Maschine oder die Maschinenproduktion nimmt, im Gegensatz zu den zeitgenössischen Debatten und ihren Protagonisten, wie zum Beispiel Hermann Muthesius (1861–1927), dem Begründer des Deutschen Werkbunds. Im Jahr der Veröffentlichung von *Ornament und Verbrechen* kritisierte Muthesius das Maschinenornament und wandte sich gegen das »millionenweise auf den Markt geworfene Ornament«. Es habe sich »in dem geschmackvollen Menschen [...] ein solcher Widerwille gegen dieses Maschinen-Ornament auf gespeichert, daß er es nicht mehr ertragen«⁹ könne. Kein Wort dagegen von Loos zur Maschine. Es unterscheidet Loos' Kritische Kulturtheorie, dass die Verdrängung des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstand aus der allgemeinen Entwicklungsdynamik und Evolution der Kultur resultiert. Dies thematisierte Loos auf drei Ebenen:

1. in kognitionswissenschaftlicher Perspektive auf der Ebene der **Intellektualisierung der Wahrnehmung**,
2. in evolutionstheoretischer Perspektive auf der Ebene der **phylo- und ontogenetischen Entwicklung** des Menschen und
3. in **psychoanalytischer Perspektive** in Bezug auf die psychologische Entwicklungsdynamik.

2 Intellektualisierung der Wahrnehmung

Loos' Forderung nach Entfernung des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstand folgte keiner Logik technisch-wissenschaftlicher Rationalität, sondern war motiviert durch die im Entwicklungsprozess sich verändernde menschliche Wahrnehmung. Loos stellte also die für die Moderne oft thematisierte Kausalität von technischer Entwicklung und Architektur infrage. Nicht die Veränderungen durch Maschine, Maschinenproduktion und neue Materialien lagen Loos' Theorie des Ornaments zugrunde, sondern die Entwicklung der »Intellektualität der Wahrnehmung«¹⁰, wie sie die Philosophen Max Horkheimer (1895–1973) und Theodor W. Adorno (1903–1969) in *Dialektik der Aufklärung* (1944) thematisiert haben. Darin beschrieben sie, wie die menschliche Wahrnehmung durch Vernunft vorstrukturiert ist und, um überhaupt etwas wahrnehmen zu können, vorstrukturiert sein muss. Sie sprachen vom

»intellektuellen Mechanismus, der die Wahrnehmung schon dem Verstand entsprechend strukturiert«¹¹, ohne den es keine Wahrnehmung gibt. Mit Bezug auf Kant beschrieben sie die Vernunft als das Vermögen, das Besondere aus dem Allgemeinen oder, man könnte auch sagen, aus dem Chaos der Sinnesindrücke abzuleiten. Es ist wie bei einem Suchbild, in dem man nichts findet, wenn man nicht eine gewisse Vorstellung davon hat, was gefunden werden soll. **Intellektualisierung der Wahrnehmung** ist die Voraussetzung, um das Besondere, das heißt Figuren wahrnehmen und Dinge unterscheiden zu können, was erst möglich ist, wenn in den Sinnesindrücken ein Zusammenhang, ein Prinzip, eine Ordnung erkannt wird, und diese begrifflich gefasst und benannt werden können.

Für Loos war der Übergang von der historisierenden, ornamentierten Fassade des Historismus zu den weißen, glatten und scharfkantigen Volumen kein ästhetisches Phänomen, sondern Ausdruck eines Prozesses einer weitergehenden Intellektualisierung der Wahrnehmung in der Moderne. Die Frage des Ornaments stand ihm für das, was »allein nur ein vernünftiges denken und handeln verbürgt«¹². Die Bedeutung der sich verändernden Wahrnehmungsfähigkeit für Loos' Theorie des Ornaments zeigt sich darin, dass Loos die Intellektualisierung der Wahrnehmung unmittelbar im ersten Abschnitt von *Ornament und Verbrechen* zum Thema machte.

»Wenn der mensch geboren wird, sind seine sinnesindrücke gleich denen eines neugeborenen hundes. Seine kindheit durchläuft alle wandlungen, die der geschichte der menschheit entsprechen. Mit zwei jahren sieht er wie ein papua, mit vier jahren wie ein germane, mit sechs jahren wie Sokrates, mit acht jahren wie Voltaire. Wenn er acht jahre alt ist, kommt ihm das violett zum bewußtsein, die farbe, die das achtzehnte jahrhundert entdeckt hat, denn vorher waren das veilchen blau und die purpurschnecke rot.«¹³

Wie Loos darstellte, sahen die Menschen zu Beginn des 20. Jahrhunderts differenzierter als ihre Vorfahren, sie unterschieden Dinge, wozu jene noch nicht fähig waren. Loos bescheinigte seiner eigenen Zeit eine höhere visuelle Differenzierungsfähigkeit, hielt aber den Entwicklungsprozess keineswegs für abgeschlossen. So zeige der Physiker »heute auf farben im sonnenspektrum, die bereits einen namen haben, deren erkenntnis aber dem kommenden menschen vorbehalten ist«¹⁴. Intellektualisierung bedeutete für Loos

aber nicht Verwissenschaftlichung, sondern Ausdifferenzierung und Verfeinerung der Sprach- und Ausdrucksfähigkeit.

Der moderne Mensch sei so viel sensibler in seiner Wahrnehmung geworden, dass ihm die normierten, standardisierten und immer gleichen Ornamente als Ausdrucksmittel seiner komplexen Psyche nicht mehr genügen könnten. So ungeheuer stark sei die Individualität des modernen Menschen, dass sie sich nicht mehr in den immer gleichen Ornamenten ausdrücken lasse. Es würden deswegen in der Moderne die Ornamente durch die ausdrucksfähigere, weil ausdifferenziertere und zugleich auch intellektuellere Kunst abgelöst. Daher Loos' Erkenntnis: »Der weg der kultur ist ein weg vom ornament weg zur ornamentlosigkeit.«¹⁵

Dass die Intellektualisierung der Wahrnehmung Grenzen hat, darauf hatte Nietzsche, auf den sich auch Horkheimer und Adorno bezogen, schon in seinem Buch *Menschliches, Allzumenschliches* (1878) aufmerksam gemacht. So bemerkte er, dass die Künstler »vermöge der ausserordentlichen Uebung des Intellekts durch die Kunstentwicklung« das »Auge immer intellektualer gemacht« hätten.¹⁶ »Je gedankenfähiger Auge und Ohr werden, um so mehr kommen sie an die Gränze [sic!], wo sie unsinnlich werden«,¹⁷ so Nietzsches Kritik an der zunehmenden Abstraktion. Er merkte dies an in Bezug auf die Musik Richard Wagners (1813–1883), denn wenn Nietzsche über Musik sprach, stand dahinter stets Wagner. Dessen Musik sei immer intellektueller und daher für die meisten Menschen unverständlich geworden, »die Freude wird in's Gehirn verlegt, die Sinnesorgane selbst werden stumpf und schwach [...] und so gelangen wir auf diesem Wege so sicher zur Barbarei, wie auf irgend einem anderen«¹⁸. Die neue Musik zeichne sich nur noch durch die »wissenschaftliche Lust an den Kunststücken der Harmonik und Stimmführung«¹⁹ aus und werde daher nur noch von den oberen Zehntausend der Gesellschaft verstanden.

Während Nietzsche sich von Wagner abwandte und sich dennoch nie ganz von ihm und seiner Musik abnabeln konnte, gab es für Loos kein Zurück. Dies wäre ein Eingeständnis gewesen, nicht auf der Höhe der Zeit zu sein. Es hätte Rückschritt und Regression bedeutet in eine schon überwundene, niedere Entwicklungsstufe der Kultur, zumal die Intellektualisierung der Wahrnehmung sich in den im 19. Jahrhundert sich herausbildenden europäischen Metropolen schon als eine moderne Notwendigkeit zeigte. Das hat der Soziologe Georg Simmel (1858–1918) als »intellektualistischen Charakter des großstädtischen Seelenlebens«²⁰ und als Blasémentalität des Großstädtlers

beschrieben. In seiner **Psychopathologie der Großstadt** sprach Simmel von der Blasiertheit oder dem maskenhaften Gesichtsausdruck des Großstädters als einer folgerichtigen Entwicklung des modernen Großstadtlebens. Mit der Blasiertheit hätten sich die Menschen ein Schutzorgan geschaffen »gegen die [emotionale] Entwurzelung, mit der die Strömungen und Diskrepanzen seines äußeren Milieus ihn bedrohen: statt mit dem Gemüte reagiert er auf diese im wesentlichen mit dem Verstande.«²¹ Die Blasiertheit sei Ausdruck des intellektualistischen Charakters des Seelenlebens, mit dem der Großstädter auf das verwirrende Überangebot an visuellen Verführungen reagiere. Er mache sich so leidenschaftslos, unempfindlich und schirme sich nach außen ab. Die Blasiertheit sei eine Überlebensstrategie und wirke wie ein »Präservativ des subjektiven Lebens gegen die Vergewaltigungen der Großstadt«²².

Vor diesem Hintergrund lassen sich Loos' Wohnhäuser verstehen. Die weißen und scharfkantigen Volumen wirken im Sinne von Simmel nach außen maskenhaft und blasirt, während im Inneren Raum ist für das Seelenleben des Großstädters. Das Wohnhaus ist einfach nach außen, komplex und vielschichtig nach innen. Im Haus Moller in Wien (1928) sind die Räume um eine doppelgeschossige Halle oder im Haus Müller in Prag (1930) um einen Treppenkern herum so angeordnet, dass sie sich durch die kontinuierliche halbgeschossige Höhenentwicklung quasi zu einer komplexen labyrinthartigen Raumfolge verschränken. Man spricht hier von Loos' Raumplan. Während die Häuser außen frei von klassischen Ornamenten sind, arbeitete Loos innen zum Teil mit erlesenen Materialien und reich ornamentierten Möbeln vergangener Epochen oder Kopien davon. Loos' Wohnhäuser nehmen daher die Architektur in ihrem Grundprinzip nicht nur ernst, sondern spitzen dieses gerade zu: dass Architektur ein Innen von einem Außen scheidet, dass sie eine öffentliche und eine private Seite hat, und dies nicht nur in räumlich-ästhetischer, sondern auch in soziologisch-psychologischer Hinsicht.

3 Evolution und Degeneration

Wenn für Loos die Entfernung des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstand aus der fortschreitenden Komplexität und infolgedessen aus der zunehmenden Intellektualisierung der Wahrnehmung resultiert, so steht dahinter die Idee der **Evolution der Kultur**. Für die Beziehung zwischen Ornament und

Evolution der Kultur gilt nach Loos: »Evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstande.«²³ Loos argumentierte entlang zweier Entwicklungslinien: einer ontogenetischen Entwicklungslinie und einer phylogenetischen Entwicklungslinie. Das Ornament steht demnach im Kontext einerseits der individuellen (ontogenetischen) Entwicklung des einzelnen Menschen wie andererseits der gattungsspezifischen (phylogenetischen) Entwicklung der Menschheit.

Loos thematisierte die **ontogenetische Entwicklungslinie**, indem er feststellte, dass der Mensch im Laufe seiner Entwicklung die verschiedenen geschichtlichen Entwicklungsstadien der Menschheit von den ersten Anfängen an durchlaufe, dass er seine Welt zunächst wie ein Papua, dann wie ein Germane, später wie Sokrates und mit acht Jahren wie Voltaire sehe.²⁴ Die ontogenetische Entwicklungslinie beschreibt also die Intellektualisierung des Sehens in Bezug auf die individuelle Entwicklung des einzelnen Menschen vom Embryo über den Säugling zum Kleinkind, Jugendlichen bis hin zum Erwachsenen, mit allen mentalen Entwicklungsstufen, die er durchläuft. Dabei entspricht das frühkindliche Stadium den kulturgeschichtlichen Anfängen des Ornaments, die Loos zu seiner Zeit noch bei den Papua-Indianern lebendig sah, deren Lebenswelt er für eine Vorstufe zum modernen Menschen hielt. Aber, »was beim papua und beim kind natürlich ist, das ist beim modernen menschen eine degenerationserscheinung«,²⁵ denn es handle sich um eine Regression auf eine zurückliegende, überwundene Entwicklungsstufe, was gegen die Natur und daher nicht erlaubt sei.

Im darauffolgenden zweiten Abschnitt thematisierte Loos das Ornament im Kontext der **phylogenetischen Entwicklungslinie** des Menschen und damit der gattungsgeschichtlichen Entwicklung des Menschen vom *homo erectus* über den *homo sapiens* bis hin zum *homo sapiens sapiens* in seiner heutigen Erscheinung. Das entspricht der Entwicklung vom Höhlenbewohner zum entwickelten Menschen, der nach ethischen Grundsätzen in komplexen Gemeinschaften sein Leben organisiert:

»Der papua tätowiert seine haut, sein boot, seine ruder, kurz alles, was ihm erreichbar ist. Er ist kein verbrecher. Der moderne mensch, der sich tätowiert, ist ein verbrecher oder ein degenerierter.«²⁶

Loos griff hier auf Owen Jones' (1809–1874) Publikation *The Grammar of Ornament* (1856) zurück. Wie Loos führte auch Jones das Ornament auf das Tattoo der »wilden Stämme« zurück. Das Tattoo sei die Urform des Ornaments, ein in die Haut eingeritztes oder auf die Haut gemaltes Zeichen. Charakteristisch für das 19. Jahrhundert glaubte Jones, in den Völkern Afrikas und der Südsee einer Vorstufe der eigenen Kultur gegenüberzustehen: »Die Bestrebungen der Völker, die erst auf der niedrigsten Stufe der Cultur stehen, gleichen denen der Kinder.«²⁷ Ebenso verhalte es sich mit der »Kindheit« der Kunst. »Cimabue und Giotto besitzen weder den materiellen Zauber Raphaels noch die mannhafte Kraft Michelangelos, aber sie übertreffen den einen und den andren an zarter Anmuth und an ernsthafter Wahrheit.«²⁸

Loos ging jedoch über Jones hinaus, indem er das Tattoo nicht nur als Ursprung des Ornaments, sondern als erste Kunstform des ersten Menschen und damit als Ursprung der Kunst bezeichnete. Damit zeigt sich Loos' Ornamenttheorie auch als eine **Theorie der Kunst**.

»Der drang, sein gesicht und alles, was einem erreichbar ist, zu ornamentieren, ist der uranfang der bildenden kunst. Es ist das lallen der malerei. Alle kunst ist erotisch.«²⁹

Aufgrund der phylogenetischen Entwicklung des Menschen differenzierte sich, nach Loos, das Tattoo in immer komplexere Formen aus. Es löste das Ornament das Tattoo ab, das wiederum von der Kunst abgelöst wurde. Aber der moderne Mensch tätowiere sich nicht mehr, halte sich aber auch von den Ornamenten fern, denn er habe die Kunst als ein seiner Entwicklungsstufe angemessenes Mittel des Ausdrucks. »Das fehlen des ornamentes hat die übrigen künste zu ungeahnter höhe gebracht.«³⁰ Der moderne Mensch gehe eben »nach des tages last und mühen zu Beethoven oder in den Tristan« – gemeint ist die Oper *Tristan und Isolde* von Richard Wagner –, was der Papua nicht könne, was aber auch der Handwerker nicht könne, weil die Komplexität seiner Psyche und die Intellektualität seiner Wahrnehmung noch nicht so weit fortgeschritten seien.

Loos machte darüber hinaus die Frage der **Ornamentlosigkeit zum Indikator für Kultur**, wenn er feststellte: »Wer aber zur neunten symphonie geht und sich dann hinsetzt, um ein tapetenmuster zu zeichnen, ist entweder ein hochstapler oder ein degenerierter.«³¹ Er ließ keinen Zweifel daran, dass

derjenige, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit Tapetenmustern oder Ornamenten als künstlerischem Ausdruck beschäftigte, entweder ein »nachzügler« oder ein »degenerierter« sei. Als Nachzügler sei er hinter der Entwicklung der Kultur zurückgeblieben, als Degenerierter sei er auf eine niedrigere Kulturstufe zurückgefallen.

Vor diesem Hintergrund muss nun Loos' Forderung nach Abschaffung des Ornaments relativiert werden. Denn wer innerhalb der Evolution der Kultur auf einer niederen Kulturstufe stehe, habe ein Recht auf Ornamente. Sie seien dann das angemessene Ausdrucksmittel. Das gelte für »den perser, der seinen teppich knüpft«, oder für »die slowakische bäuerin, die ihre spitze stickt«, aber auch für »die alte dame, die wunderbare dinge in glasperlen und seide häkelt«. ³² Für sie sei das Ornament ihrer Kulturstufe angemessen. Enthielte man ihnen das Ornament vor, würden sie Schaden an ihrer Seele nehmen, daher: »Der aristokrat läßt sie gewähren, er weiß, daß es ihre heiligen stunden sind, in denen sie arbeiten.« ³³

Loos' große Erzählung der **Entwicklung vom Tattoo zum Ornament** und weiter zu dessen Abschaffung ist für den Gebrauchsgegenstand überzeugend und theoretisch erhellend. Darüber hinausgehend diente sie ihm aber als Folie, vor der er seine Architekturtheorie und seine Theorie des Ornaments in der Architektur entwickeln konnte. Dazu bediente er sich einer Technik der Analogie. Loos' Kunstgriff war es, die Architektur für die Zwecke des Wohnens kurzerhand, aber mit guten Argumenten, zum Gebrauchsgegenstand zu erklären. Das ermöglichte ihm, diesen Bereich der Architektur mit den Gegenständen des Alltags, des Handwerks und des Designs auf eine Ebene zu stellen und das Ornament aus einer Motivation für beide, Architektur und Alltagsgegenstand, zu erklären.

4 Exkurs Indexikalität

Für die Genealogie des architektonischen Ornaments und damit des Ornaments der historischen Stile ergibt sich eine andere Erzählung als die, die Loos für den Gebrauchsgegenstand anführte. Dennoch steht dies nicht im Widerspruch zur Loos'schen Ornamenttheorie. Im Gegenteil, es lässt sich dafür an eines der drei Loos'schen Postulate der Evolution der Kultur anknüpfen, nämlich an die Intellektualisierung der Wahrnehmung, insofern das archi-

tektionische Ornament aus dem Bedürfnis nach Kommunikation und Sichtbarmachung der Logik der Konzeption des Gebäudes heraus entstand. Die Intellektualisierung der Wahrnehmung steht als Auslöser für die Entstehung des Ornaments am Anfang der Geschichte, wie sie in der Moderne, nach Loos, Auslöser für dessen Abschaffung war.

Für die Frage nach der Entstehung des architektonischen Ornaments ist es hilfreich, zu Vitruv zurückzugehen. Dieser beschrieb in *De architectura libri decem*, wie das architektonische Ornament im Zuge des Übergangs des antiken Tempelbaus von einer Holz- zu einer Steinkonstruktion entstanden war. In den Tempeln aus Holz waren die Decken- und Dachkonstruktion nach außen sichtbar. Das Gebäude erklärte sich selbst. Beim Übergang von Holz zu Stein verschwanden aber die weiterhin hölzernen Konstruktionen von Decke und Dachstuhl hinter der steinernen Fassade. Damit entzog sich das Gebäude der Lesbarkeit und dadurch dem Verständnis seiner konstruktiven Logik. Der Tempel in Stein stand so in der Gefahr, zu einer abstrakten Figur zu werden, die abstrakt ist, weil sie sich nicht erklärt.

Um dennoch das Gebäude konzeptuell wie auch konstruktiv für den Benutzer nachvollziehbar zu machen, so Vitruv, hätten die Architekten und Handwerker im dorischen Tempel die hölzerne Konstruktion in steinernen Ornamenten nachgeahmt. Triglyphe und Metope, die als Fries über dem Architrav um das Gebäude herumgeführt werden, sind nach Vitruv eine solche Nachahmung der Konstruktion. Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) (Abb. 4b) hat das in einer seiner fantastischen Radierungen dargestellt. Das Motiv des Dreischlitzes, auch Triglyphe genannt, zeigt die Lage der Deckenbalken dahinter an, und die Metope zeigt den Raum zwischen den Balken an. Wie die Bezeichnung Dreischlitz suggeriert, sind Triglyphen stilisierte hölzerne Balkenenden, so wie sie mit dem Beil drei Mal grob behauen sind. Sie sind jedoch in Stein ausgeführt und daher nur noch Zeichen, die auf den Balken dahinter verweisen. Ähnliches gilt für das Motiv des Zahnschnitts und für die Mutuli, in denen die verschiedenen Bretterlagen der Decken- und Dachkonstruktionen nachgebildet sind.

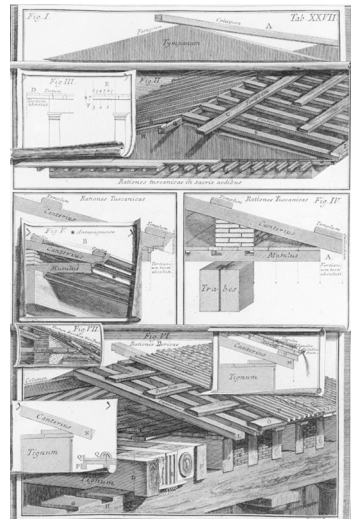


Abb. 4b

Triglyphe und Metope, Zahnschnitt und Mutuli sind Ornamente und als solche **bildhafte Zeichen**, die auf etwas verweisen, das sie selbst nicht sind. Sie verweisen auf Dinge, die in der Regel nicht sichtbar sind, sei es, dass diese, wie bei der Triglyphe, durch etwas anderes verdeckt sind, sei es, dass diese an einem anderen Ort oder in einer anderen Zeit existieren. Als Zeichen stehen Ornamente demnach stellvertretend für anderes. Als Stellvertreter sind sie nicht identisch mit dem, auf das sie verweisen. Daher kann die Bedeutung der Ornamente nicht überschätzt werden, denn mit ihnen allein gelingt es der Architektur, über ihre eigene, materielle und sichtbare Präsenz hinaus auf anderes, Abwesendes oder Nichtsichtbares Bezug zu nehmen. Ohne die zeichenhaften Ornamente wäre die Architektur in ihrer materiellen Präsenz gefangen ohne Möglichkeit der Bezugnahme auf anderes.

Mittels der Ornamente kann die Architektur kommunizieren, wie sie konzipiert ist, wie sie gemacht ist und auf welchen kulturellen Kontext sie Bezug nimmt. Sie tut dies mit den Triglyphen und Metopen auf eine besondere Art und Weise. In der Semiotik, der Wissenschaft von den Zeichen, nennt man diese Art der Zeichen **indexikalische Zeichen** oder Indexe. Man kann sie auch als motivierte Zeichen bezeichnen. Indexikalische Zeichen zeichnen sich dadurch aus, dass sie, im Gegensatz zu symbolischen oder ikonischen Zeichen, in einer kausalen Beziehung zu dem stehen, auf das sie Bezug nehmen. So steht die Triglyphe in einem kausalen Bezug zum Deckenbalken, und die Metope steht in einem kausalen Bezug zum Balkenzwischenraum. Ein indexikalisches Zeichen ist zum Beispiel der Fußabdruck im Sand, der in einer kausalen Beziehung zu dem Fuß steht, der ihn hinterlassen hat und auf den es verweist. Der Schatten eines Baums steht als indexikalisches Zeichen in einem kausalen Verhältnis zum Sonnenstand.

Als indexikalische Zeichen sind die Ornamente demnach keine reinen Erfindungen, sondern entstehen aus der Logik des Gebäudes heraus, mit der sie eng verbunden bleiben. Das ermöglicht es, dass die Gebäude mittels der Ornamente die Geschichte ihres Konzipiert- und Gemachtseins erzählen können. Vitruv hob diesen Aspekt besonders hervor. So heißt es im 4. Buch von *De architectura libri decem*:

»Alles, was sie [die Baumeister] nur in ihren Gebäuden anbrachten, mußte daher vollkommen passend seyn, und den unverfälschten Charakter der Natur

tragen: und nichts gefiel ihnen, für dessen Wahrheit nicht ein zureichender Grund angegeben werden konnte.«³⁴

Für den Gebrauch von Ornamenten muss es demnach einen hinreichenden Grund oder eine Kausalität geben. Die Ornamente müssen sich aus der Logik des Gebäudes heraus begründen, sie stehen in einer Kausalitätsbeziehung zu dem, was sie bezeichnen. Von ihrem Ursprung her sind sie indexikalische Zeichen.

Im Laufe der Geschichte veränderte sich aber der kausale Bezug des Ornaments. Dieser hat sich oftmals abgeschwächt. Das lässt sich schon in der Antike beobachten. Indem das Triglyphenfries um den gesamten Tempel herumgeführt wurde, kam es zur Schwächung des indexikalischen Bezugs. Denn auf der Giebelseite des Tempels (Abb. 4c), je nach Tempeltyp, liegen die Decken- und Dachbalken parallel zur Fassade, es gibt dort keine rechtwinklig zur Fassade liegenden und auf dem Architrav ruhenden Balken, was besonders für den Prostylos Tempel gilt, wie im Schatzhaus von Gela in Olympia. Folgerichtig sollte es dort auch keine Triglyphen und Metopen geben. Indem das Triglyphenfries jedoch um den gesamten Bau herumgeführt wird, verweisen die Ornamente nicht mehr auf den je einzelnen Balken, als vielmehr auf die Decke selbst, mit dem Effekt, dass der konkrete indexikalische Bezug der Triglyphe zur Konstruktion geschwächt ist. Man kann hier von einer degenerierten oder **schwachen Indexikalität** des Ornaments sprechen.

Ist der indexikalische Bezug einmal geschwächt, lassen sich im Triglyphenfries weitere Zeichen anbringen wie Medaillons, Reliefs oder Malereien, die sich auf anderes außerhalb der Architektur und nicht mehr auf das Gebäude beziehen. Das ist besonders der Fall bei der Metope, die ja von ihrem Zeichencharakter her eine leere Fläche und damit »kunstlos« ist. Nach Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) wurde aber die Fläche der Metope sehr früh schon mit anderen Zeichen besetzt und mit Kriegstrophäen, Opfergeräten und »Köpfen von Stieren oder Widdern ausgezieret«³⁵. Damit wurde der konstruktiv indexikalische Zeichenbezug der Metope mit Bildern und Zeichen überlagert, die sich nicht mehr auf die innere Logik des Gebäudes bezogen, sondern auf andere, der Architektur äußerliche Erzählungen. »An der Frise des Dorischen Tempels



Abb. 4c

der Pallas zu Athen sind«, wie Winckelmann ausführte, »auf die Metopen Gefechte mit Thieren vorgestellt, und an dem Tempel des Theseus daselbst die Thaten dieses Helden.«³⁶ Die Metope erzählt damit die Geschichte eines anderen Gemachtseins. Das kann der Mythos der Geburt des Menschen sein oder auch die Geschichte der erfolgreichen Verteidigung einer Stadt, was selbst wiederum in den Mythos eingeht.

Von hier aus war es ein kleiner Schritt, die Triglyphe und die Metope, die schon im griechischen Tempel in ihrer Indexikalität geschwächt war, ganz aus ihrer Beziehung zur Konstruktion des Bauwerks zu lösen und an beliebigen Orten anzubringen, ohne Bezug zur Konstruktion und Konzeption des Gebäudes und ohne Bezug zum Mythos. Aus den anfänglich indexikalischen, **motivierten Zeichen** wurden symbolische oder **arbiträre Zeichen**. Diese Art des Zeichengebrauchs ist charakteristisch für verschiedene Phasen der Architektur, etwa für den Manierismus des 17. Jahrhunderts, den Historismus des 19. Jahrhunderts oder auch für die Postmoderne des 20. Jahrhunderts. Durch die Lösung des architektonischen Zeichens aus der indexikalischen oder schwach indexikalischen Zeichenfunktion wurde das Ornament zur reinen Dekoration und konnte in großer Belieblichkeit auf jeder Oberfläche angebracht werden wie zum Beispiel auch in Gebäuden mit Stahlbetonwänden und -decken. Es handelt sich dann um ungebundene, arbiträre Zeichen oder, entsprechend der poststrukturalistischen Terminologie, um flottierende Bedeutungsträger (floating signifier). Wo der indexikalische Bezug ganz aufgegeben ist, spricht man zur besseren Unterscheidung nicht mehr von Ornamenten, sondern von **Dekor**.

Es lässt sich jetzt für die Ornamente eine Entwicklungslinie aufzeichnen von der ursprünglichen Indexikalität über die degenerierte oder schwache Indexikalität hin zum willkürlichen Zeichen oder Dekor. Diese Entwicklungslinie ist aber keineswegs unumkehrbar. Im Gegenteil, es zeigt sich, dass gerade in Zeiten der Krise die Architekten eines verfolgen: die Rückführung der generierten oder schwachen architektonischen Zeichen auf ihre ursprüngliche Indexikalität. Das Ziel ist, die Beziehung zwischen dem architektonischen Zeichen und dem, auf das es sich bezieht, wiederherzustellen und damit das Ornament wieder zum Medium der Kommunikation über die immanente Logik des Gebäudes zu machen. Phasen der **Erneuerung der Architektur** zeichnen sich gerade durch die Rückführung der architektonischen Ornamente auf ihre ursprüngliche Indexikalität aus. Das lässt sich für den Übergang von der Spätgotik zur Renaissance im 15. Jahrhundert zeigen. Filippo Brunelleschis

(1347–1446) Ospedale degli Innocenti (1445) oder San Lorenzo (1482), beide in Florenz, entstanden unter der Vorgabe der Rückführung der architektonischen Zeichen auf ihre konstruktive wie konzeptuelle Kausalität. Alle Elemente sind klar artikuliert und stehen in einer unmittelbaren Beziehung zur Logik des Gebäudes, die sie kommunizieren. Ähnliches gilt für den Übergang vom Barock zum Klassizismus, und nicht weniger gilt das für den Übergang vom Historismus des 19. Jahrhunderts zur Moderne des 20. Jahrhunderts.

Dies zeigt sich auch bei Loos. Es ging ihm keineswegs um die Liquidierung des Ornaments. Auch führte die geforderte Verdrängung des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstand nicht zur Abschaffung des Ornaments schlechthin. Das Anliegen war, die architektonischen Zeichen auf ihre ursprünglich indexikalische Funktion zurückzuführen. Nur die Ornamente, die keinen Bezug mehr zur neuen Konzeption und Konstruktionsweise der Architektur hatten, wurden aus dem Repertoire der Architektur beseitigt. Das lässt sich an Loos' Wohnhäusern zeigen. In ihnen verfolgte Loos das Ziel, die architektonischen Zeichen auf ihre indexikalische Funktion zurückzuführen. Das wird besonders bei Haus Scheu (Abb. 4a) an den Fenstern sichtbar, die nicht nur Wandöffnungen sind, sondern immer auch Zeichen. Die Fenster haben unterschiedliche Formate, die den jeweiligen Raum dahinter in seiner Funktion bezeichnen, wie zum Beispiel Wohnzimmer, Küche, Schlafzimmer, Badezimmer, Treppenhaus etc. Jedes Fensterformat zeigt eine bestimmte Nutzung dahinter an. Selbst die abgetreppte Figur des Gebäudevolumens ist indexikalisch in Bezug auf die Größen der dahinter befindlichen Wohnungen. Mit ihren unterschiedlichen Formaten sind die Fenster indexikalische Zeichen. Wie Brunelleschi im Ospedale degli Innocenti führte auch Loos die Zeichenhaftigkeit der Architektur wieder auf ihre Indexikalität zurück. Die Fenster sind über ihre eigentliche Funktion hinaus als Öffnungen für Licht und Luft Zeichen, die indexikalisch – ein bisschen wie die Triglyphe und Metope am klassischen Tempel – etwas über die Konzeption der Gebäude mitteilen. Im Falle von Loos' Wohnhäusern verweisen die Zeichen jedoch nicht auf die Konstruktion, sondern auf die Konzeption der Gebäude als Wohnhäuser. Aufgrund der geänderten Bedingungen für Architektur in technologischer, materieller, gesellschaftlicher und allgemein kultureller Hinsicht zielte speziell die Moderne, am Vorbild der Renaissance orientiert, auf die **Rückführung der Zeichen auf ihre Indexikalität**. Dies schuf die Voraussetzung für die Entwicklung einer eigenen Sprache der modernen Architektur entsprechend den Mitteln und Aufgaben der Zeit.

5 Ornament und Psychoanalyse

Die Psychoanalyse Sigmund Freuds (1856–1939) ist die dritte Grundlagenwissenschaft, der Loos' Ornamenttheorie entscheidende Impulse verdankt. In der Psychoanalyse fand Loos diejenigen Motive, die es ihm ermöglichten, die Ornamenttheorie aus ihrer Beschränkung auf die Ästhetik- und Stildebatten der Jahrhundertwende herauszulösen und sie zu einer allgemeinen Kulturtheorie zu machen. 1900 war *Die Traumdeutung* erschienen, jenes epochale Werk, in dem Freud die Entwicklung der Kultur als einen Prozess der Sublimierung und Verdrängung der Triebe beschrieb. Das legte Loos seiner Ornament- und Kulturtheorie zugrunde, die ohne den Bezug auf Freud unverstanden bleiben würde.

In der Kontrolle der Triebe sah Freud die wichtigste Voraussetzung für die menschlichen Sozialisierungsprozesse. Besonders die **Triebsublimierung** sei ein »hervorstechender Zug der Kulturentwicklung«³⁷, wobei die Künste wie Musik oder Tanz, aber auch, wie sich zeigen wird, das Ornament wichtige Medien der Triebwandlung und -sublimierung darstellen. Im Entwicklungsprozess der Kultur kann es im Alltagsleben jedoch zur **Triebverdrängung** kommen. Die Triebe werden dann unterdrückt, lösen sich aber nicht einfach auf, sondern werden ins Unbewusste verdrängt und stehen für die Sublimierung nicht mehr zur Verfügung. Schlecht verdrängt können die Triebe im Unbewussten einen Prozess der Transformation vollziehen, so dass sie in gewandelter Form an anderer Stelle wieder an die Oberfläche zurückkehren, zum Beispiel als Aggression. Freud führte die menschliche Aggression auf missglückte Triebverdrängung zurück.

Konsequent entwickelte Loos im vierten Abschnitt von *Ornament und Verbrechen* seine Ornamenttheorie in der Perspektive einer **psychologischen Entwicklungsdynamik**. Nachdem er in den ersten drei Abschnitten die onto- und die phylogenetische Entwicklung sowie die Intellektualisierung der Wahrnehmung skizziert und über die Entwicklungslinie der Kunst miteinander in Beziehung gesetzt hatte, stellte er nun eine direkte Beziehung zwischen der Ornamenttheorie und der Freud'schen Psychoanalyse her. Dazu schrieb er:

»Das erste ornament, das geboren wurde, das kreuz, war erotischen ursprungs. Das erste kunstwerk, die erste künstlerische tat, die der erste künstler, um sei-

ne überschüssigkeiten loszuwerden, an die wand schmierte. Ein horizontaler strich: das liegende weib. Ein vertikaler strich: der sie durchdringende mann. Der mann, der es schuf, empfand denselben drang wie Beethoven, er war in demselben himmel, in dem Beethoven die neunte schuf.«³⁸

Das erste Ornament, das Kreuz, entstand nach Loos aus einem die Triebe sublimierenden Akt. Denn mit »Überschüssigkeiten« beschrieb Loos nichts anderes als die Triebe. Während für Freud, den Psychologen, mit dem Unbewussten der Ort der Triebsublimierung und -verdrängung bestimmt war, fand dies bei Loos, dem Architekten, seine Vergegenständlichung und Materialisierung im Ornament. Die »Überschüssigkeiten« des Handwerkers werden durch die Arbeit am Ornament sublimiert und gehen auf diese Weise ins Werk und in die Architektur ein. Mit dem Ornament als Objekt der Triebsublimierung erfahren die funktionalen und technischen Dinge eine Aufladung an Bedeutung, sie erfahren das, was mit Hans-Georg Gadamer (1900–2002) als »Zuwachs« an Sein«³⁹ beschrieben werden kann.

Für Loos ist die Arbeit am Ornament ein Akt der Triebsublimierung, wie er dies im Gleichnis vom Schuster beschrieben hat. Verbietet man dem Schuster die Ornamente, so nimmt man ihm die Gelegenheit, durch Sublimierung seine Triebe produktiv werden zu lassen:

»Ich gehe zum schuster und sage: ›Sie verlangen für ein paar schuhe dreißig kronen. Ich werde ihnen vierzig kronen zahlen.‹ Damit habe ich diesen mann auf eine selige höhe gehoben [...]. Hier steht ein mann vor ihm, der ihn versteht, der seine arbeit würdigt und nicht an seiner Ehrlichkeit zweifelt. [...] Und nun sage ich: ›Aber eine bedingung stelle ich. Der schuh muß ganz glatt sein.‹ Da habe ich ihn aus den seligsten höhen in den Tartarus gestürzt. Er hat weniger arbeit, aber ich habe ihm alle freude genommen.«⁴⁰

Die Herstellung eines Schuhs ist wohl eine handwerklich-technische Tätigkeit, aber erst durch die Ornamente eignet sich der Handwerker seine Arbeit im Rahmen seiner Persönlichkeit an. Ohne Ornamente bliebe die Arbeit äußerlich, mithin entfremdet. Das ist der Grund, warum Loos die Verdrängung des Ornaments aus dem maschinell gefertigten Gebrauchsgegenstand forderte. Denn die Maschine kennt keine Überschüssigkeiten, also keine Triebe! Es gibt, im Unterschied zum von Hand gefertigten Schuh, bei der maschinell-

len Massenfertigung keinen Bedarf an Ornamenten, da es keine Notwendigkeit zur Triebsublimierung oder -verdrängung gibt. Am maschinengefertigten Gebrauchsgegenstand haben die überlieferten, traditionellen Ornamente keine Berechtigung. Dieser muss ornamentlos bleiben.

Folgt man Freud, so ist Triebkontrolle die Voraussetzung für die Bildung von Gemeinschaften. Nur dadurch ist es möglich, stabile Gemeinschaften zu bilden und zum Beispiel in Büro, Fabrik oder Universität zusammenzuarbeiten. Auf dieser Grundlage plädierte Loos für eine weitgehende Verdrängung der Ornamente aus dem öffentlichen Raum. Deshalb trägt, so das Beispiel Loos', der Mann in der Öffentlichkeit einen standardisierten, nur geringfügige Varianten zulassenden Anzug. In der Öffentlichkeit stellt er seine Persönlichkeit und damit seine Triebe hinter der Maskenhaftigkeit des Anzugs zurück. Auch das private Wohnhaus – wie Haus Scheu in Wien oder Haus Müller in Prag – soll sich nach außen ornamentlos zeigen. Denn an seiner Außenseite ist es Teil der Öffentlichkeit; es soll dort kein Ausdruck individueller Triebsublimierung und daher neutral sein.

Im Inneren der Wohnhäuser ist es ein anderes. Sollen die Wohnhäuser nach außen vom Paradigma der Triebverdrängung geprägt sein, so im Inneren von dem der Triebsublimierung. Da die Wohnungen Orte des Auslebens der Triebe darstellen, sind sie mehr als bloße Gebrauchsgegenstände. Ornamente sind dort erlaubt, ja notwendig. So, wie Loos dies ausgiebig in den Innenräumen der Wohnhäuser und Wohnungen, die er entworfen hat, praktizierte, die er mit Teppichen, kostbaren Materialien und historischen Möbeln oder Kopien von diesen ausstattete.

Vor diesem Hintergrund erschließt sich auch Loos' Haus *Goldman & Salatsch* am Michaelerplatz in Wien. Das Gebäude ist im Erd- und im Mezzaningeschoss mit Marmorplatten verkleidet, wobei das doppelgeschossige Eingangsportal und die *bay windows* des Mezzaningeschosses sogar von dorischen Säulen flankiert werden. Die Obergeschosse dagegen präsentieren sich als ornamentlose, verputzte und weiße Fassade, in die Fenster von einheitlichem Format eingeschnitten sind. Das ist nur konsequent und erklärt sich daraus, dass in den oberen Geschossen Wohnungen liegen, wohingegen sich in den unteren Geschossen Läden befinden, ursprünglich das Schneidergeschäft Goldman & Salatsch. Während Loos im Sinne einer »wie weiße Mauern glänzenden Stadt« in den Wohngeschossen auf Darstellung der Individualität der Bewohner und damit auf Ornamente verzichtete, war in

den unteren Geschossen mit dem Schneidergeschäft eine Institution untergebracht, in deren öffentlicher Funktion, vergleichbar mit dem Chicago Tribune Tower oder mit der klassizistischen Fassade des Kriegsministeriums in Wien, die Gesellschaft als Ganzes – und nicht nur eine Person – ihre symbolische und damit triebsublimierende Repräsentation hatte.

Basisliteratur

Loos, Adolf: »Der Neue Stil und Die Bronze-Industrie« [1898], »Ornament und Verbrechen« [1908], »Architektur« [1910], in: Ders., *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, Bd. 1, hg. v. Franz Glück, Wien u. a.: Herold 1962

Anmerkungen

- 1 Friedrich Nietzsche (1999), »Der Fall Wagner« [1888], S. 13.
- 2 Adolf Loos (1962), »Der Neue Stil und Die Bronze-Industrie« [1898], S. 28.
- 3 Ebd.
- 4 Ebd.
- 5 Adolf Loos (1962), »Architektur« [1910], S. 315.
- 6 Ebd.
- 7 Adolf Loos (1962), »Ornament und Verbrechen« [1908], S. 277.
- 8 Ebd., S. 278.
- 9 Hermann Muthesius zitiert nach Peter Haiko, »Das Ornament im Spannungsfeld von Technik und Repräsentation«, in: Gérard Raulet (1993), *Kritische Theorie des Ornaments*, S. 71–79, hier S. 71.
- 10 Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno (1996), *Dialektik der Aufklärung*, S. 89.
- 11 Ebd.
- 12 Adolf Loos (1962), »Architektur« [1910], S. 303.
- 13 Adolf Loos (1962), »Ornament und Verbrechen« [1908], S. 276.
- 14 Ebd.
- 15 Adolf Loos (1962), »Architektur« [1910], S. 304.
- 16 Friedrich Nietzsche (1999), »Menschliches, Allzumenschliches«, Aph. 217, S. 177.
- 17 Ebd., Aph. 217, S. 177f.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd., Aph. 219, S. 179.
- 20 Georg Simmel (1995), »Die Großstädte und das Geistesleben« [1903], S. 116–131, hier S. 117.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd., S. 118.
- 23 Adolf Loos (1962), »Ornament und Verbrechen« [1908], S. 277.
- 24 Ebd., S. 276.
- 25 Ebd., S. 277.
- 26 Ebd., S. 276.
- 27 Owen Jones (1987), *Grammatik der Ornamente* [1856], S. 29.
- 28 Ebd.
- 29 Adolf Loos (1962), »Ornament und Verbrechen« [1908], S. 276 f.
- 30 Ebd., S. 287.

- 31 Ebd.
- 32 Ebd., S. 286.
- 33 Ebd.
- 34 Vitruv (1796), *Des Marcus Vitruvius Pollio Baukunst*, IV. Buch, 2. Kap., S. 164.
- 35 Johann J. Winckelmann (1964), *Anmerkungen über die Baukunst der Alten* [1762], S. 61.
- 36 Ebd.
- 37 Sigmund Freud (1993), »Das Unbehagen in der Kultur« [1930], S. 92.
- 38 Adolf Loos (1962), »Ornament und Verbrechen« [1908], S. 277.
- 39 Vgl. dazu »Architektur als ›Zuwachs‹ an Sein. Hans-Georg Gadamer im Gespräch mit Catherine Hürzeler«, in: Raimund Blödt (2006), *Beyond Metropolis. Eine Auseinandersetzung mit der verstädterten Landschaft*, S. 246–251.
- 40 Adolf Loos (1962), »Ornament und Verbrechen« [1908], S. 287.

