

**Manuel Gujber**

## **VIEL HAUT. Zur Lesbarkeit architektonischer Oberflächen.**



Michaelerhaus von Adolf Loos (1910)

©Manuel Gujber



Der Kontext am Michaelerplatz:

Die Kuppel der Wiener Hofburg  
als Pendant zum Michaelerhaus

©Manuel Gujber

### **Das „Lesen“ von Architektur**

Das Thema der „Lesbarkeit“ ist ein vielschichtiges, das in allen Bereichen anzutreffen ist, in denen es um das Verstehen von Ausdruck und Mitteilung geht. Betrifft „Lesbarkeit“ zunächst rein textuelle Phänomene, so lassen sich mit dem Begriff, metaphorisch gewendet, doch auch Deutungs- und Sinnzuschreibungsprozesse bezeichnen, die sich mit anderen, nicht-textuellen Phänomenen befassen. So soll im vorliegenden Beitrag die „Lesbarkeit“ von Architektur aufgezeigt werden. Als Beispiel sollen dabei die Wahrnehmungs- und Deutungsweisen von architektonischen Fassaden dienen, die im Laufe der Architekturgeschichte einem kontinuierlichen Wandel unterliegen.

### **Historische Lesegewohnheiten: die Haut des Hauses**

Historische Epochen formulieren ihre zur Konvention erhobenen Schönheitsideale, anhand derer sie in der Retrospektive als „Epoche“ klassifiziert werden. Nun stellt sich die Frage, wie es zu diesen Stilmerkmalen kommt und wie diese einander ablösen. Meist ist zu beobachten, dass ein Stilwechsel sich phasenweise vollzieht, auch wenn der tatsächliche Umschlag dann ein plötzlicher zu sein scheint. Die Protagonisten solcher Wechsel, egal in welchem Jahrhundert, hatten meist großes Interesse, sich deutlich vom vorherigen Stil zu unterscheiden, um sich selbst mit dem „Neuen Stil“ klarer definieren zu können. Doch nicht nur der individuelle Wunsch einer aufstrebenden jüngeren Generation, sich von ihren Vorgängern zu emanzipieren, führt zu neuen Gestaltungsprinzipien, sondern gerade auch das Aufkommen bis dato nicht gekannter Materialien oder Techniken im Herstellungsprozess, sowie das Wirken zeitrelevanter philosophischer Ideen.

Das alte Paradigma von der Form, die den Inhalt widerzuspiegeln habe, stellt sich in der Architektur als Zusammenhang, oder vielmehr Opposition, von Konstruktion und deren Oberfläche: der Fassade. Die Architektur ist hierbei traditionell geprägt von einer Trägheit gegenüber der Applikation bautechnologischer Innovationen, was in vielen Fällen zu einer Diskrepanz von tragender Gebäudestruktur und schmückendem Oberflächenornament führte. Die etablierte Bautradition war meist so stark in der Praxis von Planern und Ausführenden verankert, dass Gebäude nicht ohne weiteres grundlegend in ihren Konstruktionsmethoden verändert werden konnten. Das führte dazu, dass sich die vermeintliche Innovation oft nur auf den Ornamenten der Oberfläche – der Fassade – abspielte. Einen solchen Fall stellt die Kirche von St. Eustache in Paris dar, wo 1532-1640 ein Skelett gotischer Konstruktion mit einem „renaissancistischen Kleid“ verhüllt wurde, um auf diese Weise dem Zeitgeschmack der moderneren Renaissance besser entsprechen zu können. In der Folge bemühte sich eine ganze Schar von Kritikern, die hermaphroditische Besonderheit dieser Kirche zu beschreiben, so z.B. Marius Vachon, als er 1910 schrieb:

„Von den großen Kathedralen des Mittelalters übernimmt [St-Eustache] die Kühnheit und die Würde der Konstruktion, von den bürgerlichen Denkmälern des sechzehnten Jahrhunderts die Phantasie, die Lieblichkeit, die Eleganz des Skulpturenornaments. Man kann sich nichts Prachtvolleres, Zierlicheres und Geläuterteres vorstellen.“<sup>1</sup>

Ein weit jüngeres Beispiel, doch keineswegs weniger bekannt, stellt der Einsteinturm von Erich Mendelsohn in Berlin dar, der 1921 zur Fertigstellung kam. Hier sind es nicht die aufwendig in Stein gemeißelten Ornamente, die in den Blick fallen, sondern die dynamisch-fluide Gesamtform, die mit Hilfe der plastischen Möglichkeiten von gegossenem Stahlbeton verwirklicht werden sollte. Doch die Herausforderung an die Schalungstechnik, windschiefe Flächen herzustellen, war zu dieser Zeit noch nicht zufriedenstellend zu leisten, und so mußte im Inneren eine herkömmliche Backsteinkonstruktion die statischen Funktionen übernehmen. Erst Eero Saarinen würde es rund 30 Jahre später gelingen, mit doppelt-gekrümmten

---

<sup>1</sup> Anne-Marie Sankovitch, „Struktur/Ornament und die moderne Darstellung der Architektur“, 1998.

Verschaltungen das eindrucksvoll aufschwingende TWA-Flughafengebäude in Idlewild bei New York überzeugend in Beton zu gießen und damit dem Material mehr als gerecht zu werden, was letztlich bedeutet, dass es ihm gelungen war, eine Kongruenz von Konstruktion und Haut herzustellen. In anderen Worten heißt diese Bauanleitung, dass die Fassade das *lesbar* machen soll, was sich hinter ihr, im Innern des Gebäudes, verbirgt.

Eine heftige Diskussion zum Thema des materialgerechten Bauens entfachte zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als die Industrialisierung im Bereich der Produktion, des Transportes und der Versammlung nicht gekannte Bauaufgaben stellte, die nur mit der ingenieurstechnischen Verwendung des vielseitig einsetzbaren Materials Metall gelöst werden konnten. Die Erscheinungsform der tragenden Bauteile entbehrte dadurch aber der gewohnten Massivität und kränkte wegen der Unsicherheit suggerierenden Leichtigkeit das ästhetische Empfinden vieler Zeitgenossen. Nur bei Zweckbauten der Industrie und des Transportes fanden die filigranen Metallkonstruktionen ihre Legitimation, nicht aber bei Bauten mit repräsentativen Funktionen, wo man das Solide und ewig Gültige nach wie vor nur mit schwerem Stein symbolisiert sah.

Die Folge war eine Flucht in das historische Repertoire der Architekturstile vorangegangener Jahrhunderte: es entstanden Stile wie die Neogotik oder der Neoklassizismus. Es wurde virtuos eklektizistisch gebaut, um in der Rückbesinnung auf alte Werte dem Kommenden nicht allzu schnell entgegentreten zu müssen. Zu Beginn dieser Stilpluralität stellte Heinrich Hübsch 1828 seinen Essay unter die prägnante Frage: „In welchem Style sollen wir bauen?“<sup>2</sup> – eine Frage, die stellvertretend für die ganze Debatte dieser Epoche steht. Die Austauschbarkeit der Stile für ein und dieselbe Bauaufgabe kennzeichnete die damalige Auffassung. So zeichnete zum Beispiel Karl Friedrich Schinkel, auf anraten von Kronprinz Friedrich Wilhelm, zwei verschiedene Stilvarianten für die Friedrichwerdersche Kirche in Berlin, um es dann dem Potentaten zu überlassen, welche Variante die adäquatere sei. Zur Wahl standen diesem der römisch-klassizistische sowie der gotisch-mittelalterliche Stil, wobei letzterer gewählt wurde um – mittels des neogotischen Stils der Backsteinkirche – dem „nationalen Baubewußtsein“ einen neuen Impuls zu geben. Tatsächlich sollte diese Entscheidung in der Folge einen beachtlichen Einfluss auf den Kirchenbau des 19. Jahrhunderts ausüben.

An der architektonischen Fassade spiegelt sich also das Wechselspiel der Fragen „Wie wird gebaut?“ und „Wie soll der Bau gelesen werden?“ Im Laufe des 19. Jahrhunderts werden diese Fragen, bedingt durch die industrielle Revolution, zunehmend im Spannungsverhältnis von Mensch, Natur und Technik diskutiert, wobei häufig, sicherlich auch bedingt durch die Hochkonjunktur der Textilindustrie, eine Gleichsetzung von Gebäuden und Bekleidung vollzogen wird:

„Die Kunst des Bekleidens der Nacktheit des Leibes [...] ist vermutlich eine jüngere Erfindung als die Benützung deckender Oberflächen zu Lagern und zu räumlichen Abschlüssen.

---

<sup>2</sup> Heinrich Hübsch, „In welchem Style sollen wir bauen?“, 1828.

Es gibt Stämme, deren Wildheit eine ursprünglichste zu sein scheint, die keinerlei Bekleidung kennen, denen aber die Benützung von Fellen und sogar eine mehr oder minder entwickelte Industrie des Spinnens, Flechtens und Webens, die sie zur Einrichtung und Sicherung ihres Lagers anwenden, nicht unbekannt ist.

Mögen klimatische Einflüsse und andere Verhältnisse hinreichen, diese kulturgeschichtliche Erscheinung zu klären und mag aus ihr nicht unbedingt hervorgehen, dass dies der normale überall gültige Gang der Civilisation sei, immer bleibt gewiss, dass die Anfänge des Bauens mit den Anfängen der Textur zusammenfallen.

Die Wand ist dasjenige bauliche Element, das den eingeschlossenen Raum als solchen gleichsam absolute und ohne Hinweis auf Seitenbegriffe formaliter vergegenwärtigt und äußerlich dem Auge kenntlich macht.“<sup>3</sup>

Dieser Auszug aus der „Bekleidungslehre“ von Gottfried Semper, 1860 verfasst, besagt nichts anderes, als dass die Fertigkeit des Bauens in Analogie zur Bekleidung des eigenen Körpers zu sehen sei, woraus dann die Seinsverwandtschaft der Architektur mit den textilen Künsten geschlussfolgert wird. Semper geht noch einen Schritt weiter und spricht dem Raumabschluss, also der „Wand“, die etymologisch gesehen von „Gewand“ kommt, die eigentliche architektonische Relevanz zu. Die raumkonstituierenden Wände seien demnach die „wahren und legitimen Repräsentanten der räumlichen Idee“.<sup>4</sup>

Das bedeutet, dass die Raumwirkung, also das „Atmosphärische“ in der Architektur, als von der Perzeption dieser Raumgrenzen – der Wände und Fassade –, respektive ihrer Beschaffenheit, abhängig betrachtet wird.

Eine prägnante Formulierung zu dem Aspekt des Atmosphärischen lieferte 1898 Adolf Loos, der sich in zahlreichen polemischen Schriften eingehend zur richtigen Kleiderwahl und zum „Principe in der Baukunst“ geäußert hat:

„Der Künstler aber, der große Architekt fühlt zuerst die Wirkung, die er hervorzubringen gedenkt, und sieht dann mit seinem geistigen Auge die Räume, die er schaffen will, sei es nun Angst oder Schrecken, wie beim Kerker; Gottesfurcht, wie bei der Kirche; Ehrfurcht vor der Staatsgewalt, wie beim Regierungspalast; Pietät, wie beim Grabmahl; Heimgefühl, wie beim Wohnhause; Fröhlichkeit, wie in der Trinkstube; diese Wirkung wird hervorgehoben durch das Material und durch die Form.“<sup>5</sup>

Die Gestaltung von Gebäuden nimmt demnach ihren Ausgang von dem Effekt, den sie bewirken sollen, weniger von ihrer Funktion. Und genau diese Wirkung soll, „durch das Material und durch die Form“, durch die semantische, also die lesbare, Ebene des Ornaments erzielt werden. So stellt Van de Velde 1899 die maßgebliche Bedeutung des Schmuckes in allen Lebensbereichen heraus:

---

<sup>3</sup> Gottfried Semper, „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“, 1860/63.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Adolf Loos, „Principe in der Baukunst“, 1898.

„Wer sein Leben lebt ohne Zierrat der Kunst, lebt nicht voll, er schöpft nicht aus, was die Stunden seines Lebens ihm an Genuß bieten, und häuft Verlust auf Verlust. [...] Die Kunst ist der wundersame Schmuck des Lebens. Sie kann nichts anderes sein, weil das Wesen aller Künste darin besteht: zu schmücken. Musik und Poesie sind der Schmuck der Sprache, der Tanz ist der Schmuck des Ganges, Malerei und Bildhauerkunst hinwieder der Schmuck der Gedanken – auf leere Wände übertragen.“<sup>6</sup>

Laut Walter Benjamin drückt sich für Van de Velde die Persönlichkeit des Autors in der Detaillierung des Dekors aus: „Das Ornament ist diesem Hause was dem Gemälde die Signatur.“<sup>7</sup> Die Vorahnung Benjamins über den kommenden Verlust der individuellen Handschrift in der Architektur steht exemplarisch für das Ringen von Jugendstil versus Funktionalismus:

„[Der Jugendstil] stellt den letzten Ausfallversuch der in ihrem elfenbeinernen Turm von der Technik belagerten Kunst dar. Er mobilisiert alle Reserven der Innerlichkeit. Sie finden ihren Ausdruck in der mediumistischen Linien Sprache, in der Blume als dem Sinnbild der nackten Natur, die der technisch Armierten Umwelt entgegentritt. Die neuen Elemente des Eisenbaus, Trägerformen, beschäftigen den Jugendstil. Im Ornament bemüht er sich, diese Formen der Kunst zurückzugewinnen.“<sup>8</sup>

Tatsächlich stieß der große Gegner des Ornamentes, Adolf Loos, im Wien der Jahrhundertwende bei der praktischen Umsetzung seiner theoretisch formulierten Gedanken auf erbitterten Widerstand, nicht nur in der breiten Bevölkerung, sondern auch bei seinen Berufskollegen, die in der Mehrzahl eine stark historisierende Auffassung von Architektur teilten. Obwohl es zu dieser Zeit in Wien schon beachtliche Ingenieurbauwerke gab, wie die typologisch neuartigen Stadtbahnstationen, -brücken und -trassen von Otto Wagner, die von 1894 bis 1899 das Bild der Wiener Infrastruktur – neben ihrer größeren Effizienz – durch eine eher technisch- nüchterne Erscheinung prägten, blieb man doch dem gewohnten Bild einer opulent dekorierten Fassadengestaltung nicht nur treu, sondern verteidigte sie mit Vehemenz. Nur zögerlich und unter Vorbehalten war eine schrittweise Modifikation dieser festgefahrenen Gestaltungsfragen möglich. Als schon bekanntem Baumeister war es Wagner vergönnt, erste wegweisende Neuerungen in der Applikation neuer Materialanwendungen einzuleiten. So verwandte Wagner 1904-06 bei der Postsparkasse in Wien als einer der ersten eine vorgehängte Fassade aus Marmorplatten, die mittels eines sichtbaren Bolzens an der tragenden Wand befestigt waren. Die Fremdartigkeit und Direktheit der Befestigung konnte vom Wiener Publikum akzeptiert werden, weil er auf dem Dach noch für „ausreichend Schmuckwerk“ gesorgt hatte.

---

<sup>6</sup> Henry van de Velde, „Allgemeine Bemerkungen zu einer Synthese der Kunst“, 1899.

<sup>7</sup> Walter Benjamin, „Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts“, 1928.

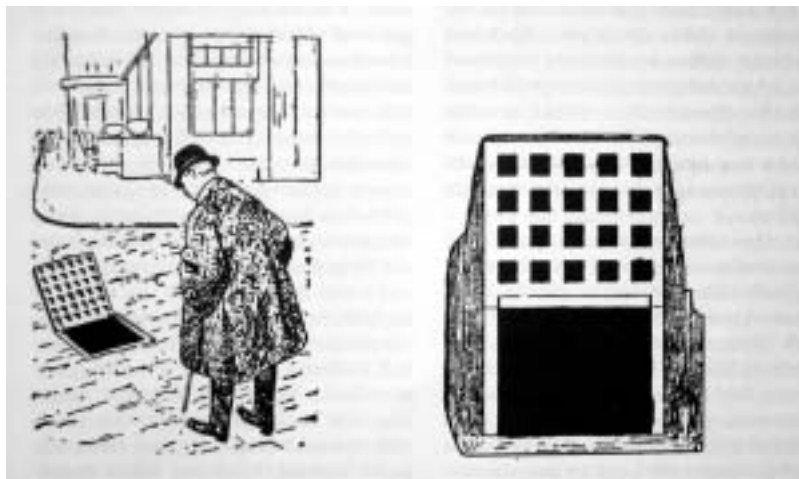
<sup>8</sup> Ebd.

Konträr hierzu verlief die Diskussion bei Adolf Loos' Haus am Michaelerplatz im Jahre 1910, das ob seiner „nackten“ Außenfassade, insbesondere des Fassadenteiles über der zweigeschossigen Sockelzone, einen Eklat hervorrief. Der bewusste Verzicht auf aufwendige Fensterrahmungen, üppige Gesimse und anderes Schmuckwerk rief starke Irritationen hervor, zumal die angebliche „Härte“ des Schmucklosen sich dadurch potenzierte, dass vis à vis die geschwungene Barockfassade der Wiener Hofburg von Fischer von Erlach auftrug. Loos' „Verstöße“ gegen den guten Geschmack der Wiener Bautradition relativieren sich jedoch bei näherer Betrachtung der Gebäudeteile:



Michaelerhaus

So blieb Loos trotz dezidierter Abkehr von einer traditionellen und historisierenden Ornamentik dem klassischen Kanon (Säulen, Gebälk, Pilaster) verbunden. Selbst der Vorwurf die unumstößliche 3-Teilung der Fassade missachtet zu haben, kann unter Einbezug des steil aufstrebenden Kupferdaches als drittem Fassadenteil entkräftet werden. Allerdings sahen das die Zeitgenossen, wie in der zeitgenössischen Karikatur zu sehen, anders.



So musste Loos es hinnehmen, kleinere Abstriche in Kauf zu nehmen und Blumenkästen hier und dort anbringen lassen, wollte er verhindern, dass schon ausgearbeitete „Umgestaltungen“ sein Gebäude nachhaltiger veränderten.

Das auch schriftlich erklärte Ziel von Loos (siehe hierzu die Streitschrift „Ornament und Verbrechen“ von 1913) war neben der ihm eigenen Provokation die bewusste Bekämpfung der Dekoration:

„Ich habe folgende erkenntnis gefunden und der welt geschenkt: evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornamentes aus dem gebrauchsgegenstande. Ich glaubte damit neue freude in die welt zu bringen, sie hat es mir nicht gedankt.“<sup>9</sup>

Sein Ziel war eine prinzipielle, nackte Architektur zu schaffen, die eine klar erkennbare und memorable Gestalt besitzen sollte, sozusagen befreit vom Ballast der Historie.



Michaelerhaus © Manuel Gujber



---

<sup>9</sup> Adolf Loos, „Ornament und Verbrechen“, 1913.

Und dennoch war auch er im Grunde seines Herzens Klassizist geblieben, was die Vorliebe für die Symmetrie, die vorgetäuschten konstruktiven Elemente zur klassisch-tektonischen Artikulation oder die Verwendung lebendigster Marmorstrukturen als Ornamentsurrogat bei einigen seiner Bauten verraten.

Diese begonnene Befreiung von tradierten Architekturziten begann im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts mehr und mehr Befürworter und Anhänger zu finden, organisierte sich in kleineren Strömungen und mündete schließlich in einer rauschenden Woge wortgewaltiger Manifeste, die die Klassische Moderne als Ideologie konstituierten. Nachdem diese auf Funktionalität und Rationalität basierte Architekturströmung zum simplifizierten International Style avanciert war und abwegige Nebenarme, wie die organisch motivierten Varianten der Moderne, eingegeben hatte, war es vorherzusehen, dass bald wieder eine Neuorientierung bevorstehen würde. So verblassten die poetischen Anklänge und die Radikalität der ersten gebauten Manifeste mit dem Fortschreiten der Zeit und wurden durch die unermessliche Anzahl von schnell errichteten Wohnsiedlungen nach dem 2. Weltkrieg, in besagt nüchternem Stil, doch meist ohne dessen Qualität, in den Hintergrund gedrängt. Während dieses sogenannten „Bauwirtschaftsfunktionalismus“ steigerte sich auf den Gesichtern der Gebäude die Armut an Ablesbarem bis ins Unkenntliche, da es nur noch darum ging, profitabel zu bauen.

Bei diesem Blick auf die Geschichte der Architektur ist zu betonen, dass die Entwicklung von Stilen und ästhetischen Kategorien immer im Zusammenhang von technischen Herstellungsprozessen, gesellschaftlichen Strukturwandlungen und philosophischen Denkansätzen betrachtet werden muss, wobei die Gewichtung dieser wechselseitigen Einflüsse variiert und bisweilen die Ebene der Physis gänzlich verlässt, was soviel bedeutet, dass das architektonische Konzept sich um die Möglichkeiten der technischen Umsetzung wenig kümmert und den Fokus nur auf den symbolischen Ausdruck richtet.

### **Das Lesen architektonischer Haut**

Ein bekannter Pionier auf dem Gebiet der architektonischen Perzeptionsforschung war Heinrich Wölfflin mit seinen „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“ von 1889. In dieser Abhandlung geht es vornehmlich um die Frage wie es möglich ist, „dass architektonische Formen Ausdruck eines Seelischen, einer Stimmung sein können?“<sup>10</sup>

Im Gegensatz zu Arthur Schopenhauer, der in seinem Werk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819-42) den Ausdruck der Gravitation im Zusammenspiel von Tragen und Getragenwerden als reine ideelle Vorstellung beschreibt, richtet Wölfflin hinsichtlich von (oder: der Wahrnehmung von?) Artefakten von Kunst und Architektur sein Augenmerk auf die

---

<sup>10</sup> Heinrich Wölfflin, „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“, 1889.



psychologische Einfühlungstheorie. Wölfflin konstatiert, dass man sich von zwei Seiten dem Problem nähern kann: Einmal vom Subjekt aus und einmal vom Objekt aus. Geht man vom Subjekt, d.h. dem Betrachter, aus, dann lässt sich feststellen, dass das Angenehme einer Form in der angenehmen Betrachtung liege. Am Beispiel einer Berglinie veranschaulicht bedeutet dies bei einer ondulierenden, sanft herabgleitenden Form eine Angemessenheit für das Auge, wohingegen eine scharfe Zickzacklinie eine „Unlust“ hervorrufe. Als Bedingung, um uns in andere Objekte einzufühlen, nennt Wölfflin die Selbsterfahrung des eigenen Körpers:

„Wir haben Lasten getragen und erfahren, was Druck und Gegendruck ist, wir sind am Boden zusammengesunken, wenn wir der niederziehenden Schwere des eigenen Körpers keine Kraft mehr entgegensetzen konnten, und darum wissen wir das stolze Glück einer Säule zu schätzen und begreifen den Drang alles Stoffes, am Boden formlos sich auszubreiten.“<sup>11</sup>

Wölfflin unternimmt seine Betrachtungen zur Wahrnehmung der Form möglichst unabhängig von inhaltlichen Bedeutungsebenen, um nicht in vorgezeichnete Bahnen zu geraten, die ihn von der seiner phänomenologischen Sichtweise abbringen. Andere Theoretiker, die weniger empirisch arbeiten und im spekulativen Netz der historischen Bedeutungen hängen, kritisiert er:

„Was ist das Ornament? Die Lösung der Frage ist dadurch vielfach getrübt worden, dass man, wie Bötticher in seiner Tektonik der Hellenen, nach der kanonischen Bedeutung jedes Teiles fragte, ein geschlossenes System aufsuchen zu müssen glaubte oder aber mit der Frage nach der historischen Entstehung einer Form sich abquälte.“<sup>12</sup>

Nicht die umfangreiche Vorgeschichte des Ornaments interessieren Wölfflin, sondern viel eher dessen Wirkung als Totalität. Mit der These: „Das Ornament ist Ausdruck überschüssiger Formkraft.“ versucht er dem expressiven Gehalt von Fassadenschmuck und dessen tektonischer Artikulation auf die Spur zu kommen, um deutlich gegen jene Auffassung zu argumentieren, nach der die Formgenese nur von einer „mechanischen Betrachtung“ her, also von den technischen Bedingungen ausgehend, gedacht werden darf. Ähnliche Gedanken zu einer Überbewertung des technischen Aspekts hatte auch Alois Riegl, als er den „ästhetischen Drang“ einer jeweiligen Epoche sogar völlig losgelöst von den technischen Faktoren sah und diese als bloße „Reibungskoeffizienten“ titulierte, die man vom eigentlichen „Kunstwollen“ abzuziehen habe.<sup>13</sup>

Dieser Exkurs in die Psychologie der Architektur zeigt die Vielschichtigkeit der möglichen Sichtweisen und Lesearten architektonischer Oberflächen, die obgleich wissenschaftlich beschrieben, immer einen vagen subjektiven Anteil besitzen, der viel Raum (oder vielmehr: Fläche) für Spekulationen offen lässt.

---

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Ebd.

<sup>13</sup> Alois Riegl, „Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik“, 1893.

Unabhängig von einer chronologisch korrekten Einordnung kann man von zwei grundsätzlichen, diametralen Positionen hinsichtlich der „Lesbar-Machung“ architektonischer Fassaden sprechen, zwischen denen die Gestaltung oszilliert: Auf der einen Seite breitet sich vitale Formkraft bis zur Opulenz aus und überwuchert mit Formen und Bedeutungsinhalten die Gebäudeoberflächen. Auf der anderen Seite reduziert der asketische Ansatz der klaren Form die Mitteilungsmöglichkeit einer komplexeren Sprachlichkeit.

Das Oszillieren der Architekturstile zwischen Reichtum oder Frugalität hält den Ball der modischen Spiele in der Luft und eröffnet das weite Feld der Leseweisen.