



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Die Rolle der Skulptur im Werk Günther Domenigs

Verfasser

Raphael Dillhof

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, März 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt

Kunstgeschichte

Betreuer

Ao. Prof. Dr. Petr Fidler

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1. Forschungsstand	6
1.2. Künstlerarchitekt Domenig – Werdegang und Umfeld	8
2. Skulpturale Welten – Domenigs Bauten	16
2.1. Frühe Projekte: Trigon67, Olympiapavillon München	18
2.2. Die Mehrzweckhalle in Graz-Eggenberg	22
2.2.1. Skulpturale Aspekte	24
2.3. Die Zentralsparkasse in Wien-Favoriten	26
2.3.1. Baugeschichte und Beschreibung	26
2.3.2. Skulpturale Aspekte	30
2.4. Das Steinhaus	34
2.4.1. Baugeschichte und Beschreibung	35
2.4.2. Skulpturale Aspekte	39
2.4.2. Skulpturale Objekte im Ensemble	42
2.4. Nach dem Steinhaus: das Dokumentationszentrum Nürnberg	49
2.4.1. Baugeschichte und Beschreibung	51
2.4.2. Skulpturale Aspekte	53
3. Skulpturalität – Bedeutung und Deutung	55
3.1. Versuch einer Einordnung: Domenig im Vergleich	58
3.1.1. Organische und expressionistische Architektur	60
3.1.2. Der Brutalismus	64
3.1.3. Der Dekonstruktivismus	67
3.1.4. Domenig und das Spektakel	70
3.1.5. Wien und der Einfluss Walter Pichlers	72

3.1.6. Vergleich mit autonomer Skulptur.....	77
3.2. Domenigs Skulpturen als Einfluss auf sein Werk.....	80
3.3. Die handwerkliche Komponente	83
4. Résumé	86
5. Bibliographie und Literaturangaben	90
6. Abbildungsverzeichnis	95
7. Abbildungen	100
8. Zusammenfassung / English Abstract.....	147
9. Curriculum Vitae	148
Name Raphael Dillhof	148

Welzig: *Skulpturen machen Sie doch auch.*
Domenig: *Nein, was denn? Da gibt es doch keine einzige.*¹

1. Einleitung

Obwohl Günther Domenig zweifellos zur Riege der österreichischen Stararchitekten gezählt werden muss, zu den „Großen der österreichischen Architektur, (...) die das Baugeschehen in der zweiten Republik entscheidend geprägt haben“², führt er gegenüber den wirklich großen Namen wie Hans Hollein, Wolf Dieter Prix, Roland Rainer oder Gustav Peichl oftmals durchaus ein Schattendasein. Tatsächlich blieb ihm wirklich große Popularität bisher verschlossen, obwohl seine Werke nicht nur in ihrer Expressivität, Dynamik und ihrer spektakulären Wirkung, sondern auch in ihrer kunsthistorischen Bedeutung mit prominenteren Bauten mindestens zu vergleichen sind.

Was Domenig nun, im Gegensatz zu den eingangs genannten Architekten, so schwer fassbar macht, ist die Tatsache, dass sein Oeuvre von einem ständigen Wandel durchzogen; Domenig wiederholt sich nicht, sondern schlägt ständig neue Routen ein, sucht neue Lösungen, versucht, nicht vorhersehbar zu bleiben. Kaum ein Projekt Domenigs gleicht einem anderen, auch wenn er sich bisweilen selbst zitiert: stehen ganz am Anfang seiner Laufbahn noch partizipatorische Ansätze im Mittelpunkt, so weichen diese Ideen in den späten 70er und frühen 80er Jahren einem expressionistischen und formenreichen Architekturstil, welcher in seinem privaten Steinhaus am Ossiacher See (Abb. 1) gipfelt, bei welchem er, die Prinzipien des Dekonstruktivismus in Österreich vorwegnehmend, die Grenzlinie zwischen Architektur und Skulptur endgültig verwischt. Spätere Bauten zeigen ihn wesentlich reduzierter in der Form, aber nicht minder

1 Steixner/Welzig 2003, S.193.

2 Steixner/Welzig 2003, S.7.

visionär, wie etwa der spektakuläre Spalt, den er für das Dokumentationszentrum Reichsparteitag Nürnberg in die Nazi-Architektur des Kongressbaus schlug, beweist. Domenigs architektonische Entwicklung deckt sich dabei natürlich teilweise mit generellen Entwicklungen und Strömungen der Architekturgeschichte seit den 50er Jahren, die der Kärntner Architekt natürlich teilweise auch an „vorderster Front“ mitgemacht und mitgeprägt hat, seine Entwicklung allerdings verläuft keineswegs immer deckungsgleich zu diesen Strömungen; sein Oeuvre ist, ganz im Gegenteil, von einer Individualität geprägt, die zwar teilweise laufende Diskurse und Strömungen aufgreift, teilweise auf Vergangenes zurück greift, oftmals aber seiner Zeit voraus ist – es ist eine Entwicklung die großenteils aus sich selbst heraus geboren wird; dies macht es auch so schwer, sein Werk in bestimmte Architekturrichtungen einzuordnen. Während sein Frühwerk brutalistisch anmutet, bisweilen mit organischer Architektur verglichen wird, werden spätere Bauten zwischen Expressionismus und Dekonstruktivismus eingeordnet; das Spektrum der -ismen ist nicht enden wollend. Anstatt der Analyse der zahlreichen „Stiländerungen“ Domenigs allerdings möchte ich in dieser Arbeit hingegen die eine Linie finden und feststellen, die sein gesamtes Werk durchzieht: das Prinzip der Skulpturalität, die Übertragung von Prinzipien der Plastik, der bildnerischen Kunst, auf die Welt der Architektur.

Ebenso also wie Domenigs Bauten soll diese Arbeit nun also an der Schnittstelle zwischen Skulptur und Architektur angesiedelt sein, im Problem- und Spannungsfeld der „skulpturalen Architektur“³ also; dies ist ein Stichwort, welches natürlich einer näheren Erklärung und Definition bedarf. Denn ist zwar es relativ einfach, die Architektur als umhüllten Raum zu definieren, als deren paradigmatisches Element den Innenraum festzulegen, und die Plastik (beziehungsweise die Skulptur) als dreidimensionales,

3 Etymologisch und Begriffsgeschichtlich ist die Verwendung des Begriffs „Plastische Architektur“ der eigentlich Korrektere, da eine „Skulptur“ im eigentlichen Wortsinn eine aus einem größeren Körper herausgeschnittene Figur, die „Plastik“, der Architektur in ihrer Entstehung also viel näher stehend, eine aufgebaute, modellierte Gestalt bezeichnet. Da die Begriffe Skulptur und Plastik mittlerweile allerdings zumeist synonym gebraucht werden, und sich für die künstlerisch-frei geformte Architektur in der Literatur der Begriff „Skulptural“ eingebürgert hat, werde ich diesen Begriff in dieser Arbeit durchgängig übernehmen.

körperhaftes Kunstobjekt, so sieht man schon anhand dieser Tatsache die Schwierigkeit, da jeder Körper, der groß genug ist, einen potentiell begehbaren Innenraum haben kann, und da jeder Innenraum einen von außen sichtbaren, umbauten Körper ergibt. Genau wie die Plastik und die Skulptur ist die Architektur schlussendlich lediglich auf „Ordnung, Maß und Zahl und das Spiel des Lichtes auf geometrischen Körpern“⁴ zurückzuführen; Verknüpfungen, Zwischen- und Übergangsformen der beiden Bereiche sind demnach zahlreich und schwierig zu definieren. Skulpturale Tendenzen finden sich zunächst natürlich in jeder Architektur, die sich nicht aus konventionellen Kuben- und Quaderformen zusammensetzt; ausgedehnte Bauplastik, die mit dem zugehörigen Gebäude verschmilzt kann ebenso dazu zählen; vor Allem sind Bauwerke als skulptural zu verstehen, die über ihre reine Benutzbarkeit als Haus hinaus geformt sind, die übermäßig viele Formen aufweisen, welche nicht ihrer Konstruktion dienen, die außerdem nicht lediglich in ihrer Ausstattung, sondern mit ihrer Grundform eine Aussage treffen, die ihre Funktion erklärt oder verleugnet, ihre Konstruktion oder sogar ihre Benutzbarkeit verschleiert – seien es nun die Pyramiden von Gizeh oder die *architecture parlante* des Revolutionsklassizismus, etwa von Claude Nicholas Ledoux oder Etienne-Louis Boulée (Abb. 2)

Trotz dieser formalen Überschneidungen allerdings wurde seit jeher auf die Trennung der beiden Gattungen Wert gelegt, vor Allem was ihre Bewertung und Deutung betrifft. So schafft die Architektur, zahlreicher verbreiteter Definition nach, wegen ihrer Ausrichtung auf Funktion hin und der Tatsache, dass sie stets einem bestimmten Zweck, einem Bauherren untergeordnet ist, keine „autonomen“ Kunstwerke, sondern bietet, geringschätzig ausgedrückt, lediglich „ästhetisch gestaltetes Obdach“⁵. *„Das kunstwerk wird in die welt gesetzt, ohne dass ein bedürfnis dafür vorhanden wäre. Das haus deckt ein bedürfnis. So hätte also das haus nichts mit der kunst zu tun und wäre die architektur nicht unter die künste zu einzureihen? Es ist so.“*⁶,

4 Brüderlin 2004, S.15.

5 Im Original „aesthetic supplement to shelter“, Vidler 2008, S.144.

6 Loos, Sämtliche Schriften in zwei Bänden, Glück, Wien und München 1962, Band 1, S.312.

urteilte etwa Adolf Loos zur Jahrhundertwende. Diese Trennung, die sich zunächst auch in der Realität eingelöst findet, sollte sich bald darauf allerdings auflösen, nachdem zahlreiche Architekten der Avantgarde ebenfalls für sich beanspruchten, Kunst zu schaffen: ausgedrückt sahen sie diesen Anspruch nun in der Verwendung von Freiformen, von Plastik, von Skulpturalität, während auch bildende Künstler immer mehr Formen der Architektur in ihre Skulpturen einfließen ließen, was die Gattungsgrenzen auch von ihrer Seite immer mehr verwischte. Dieses Verwischen der Gattungsgrenzen ist nun die Voraussetzung für eine lange Entwicklung, die am Ende des 20. Jahrhunderts nun in den spektakulären plastisch-unregelmäßigen Freiformen eines Frank O. Gehrys münden (Abb. 3), in der die Architektur die Funktionalität des Baus schon beinahe behindert, ihr oftmals sogar entgegengestellt ist; und welche schließlich im späten 20. Jahrhundert endgültig einen Bereich schafft, an dem die beiden Gattungen nahezu ineinander fallen.

Auch in Österreich findet diese Tendenz ihre ganz eigene Ausprägung: zahlreiche Architekten, vor allem auch Kollegen von Domenig in den 60er Jahren, etwa die Wiener Architekten-Künstlergruppe Haus-Rucker-Co, Coop Himmelb(l)au oder Hans Hollein sind auch in der Kunstwelt aktiv, lassen sich von bildender Kunst, vor allem allerdings von Fluxus und Installationskunst inspirieren, trennen allerdings stets ihre konzeptuellen Kunstwerke von ihren gebauten Werken, von rein funktioneller Architektur: während etwa Haus-Rucker-Cos Installationen und Interventionen Experimente an den Grenzen zwischen Kunst und Architektur darstellen, sind ihre gebauten Projekte durchaus konventionellerer Natur.⁷

Domenig allerdings geht einen anderen Weg – er entscheidet sich allein für die Architektur, ordnet sein Werk auch in zahlreichen Interviews vehement in diese Gattung ein (und so war er selbst in seinen rein konzeptuellen und utopischen Werken auf absolute Realisierbarkeit bedacht); trotzdem ist damit die Frage dem autonomen Kunstwerk, der Skulptur in seinem Werk nicht beantwortet – im Gegenteil. Schon bei oberflächlicher Betrachtung von

⁷ Vgl. Bogner, Dieter (Hrsg.): „Haus-Rucker-Co – Objekte, Konzepte, Bauten 1967-1992“, Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Wien und im Architekturmuseum Basel, Ritter, Klagenfurt 1992.

Domenigs Oeuvre liegt die Frage nach der Herkunft, der Rolle und Funktion der skulpturalen Elemente in seinem Werk nahe: vom organisch-biomorphen Erscheinungsbild seiner frühen Bauten bis zum mit Bauplastik überzogenen Eingangsbereich der Zentralsparkasse, vom dekonstruktivistischen Steinhaus bis hin zu den, von ihm selbst nur als „Architekturobjekte“ bezeichneten, wenigen, durchaus als Skulpturen zu bezeichnenden Gebilde: allein formal ist die Rolle, die er der Skulptur zuweist, mannigfaltig. Und auch bei näherer Betrachtung fallen in seinen Gebäuden, vor allem aber auch in seiner Arbeitsweise Aspekte auf, die mehr in den Bereich der Skulptur als der Architektur weisen, trotz seiner eingangs ja zitierten Abgrenzung von dieser Gattung. In dieser Arbeit sollen nun also in einer ausgewählten Anzahl von Domenigs Projekten diese skulpturalen Momente gesucht, untersucht und herausgestellt werden, um sie anschließend miteinander und auch mit der Skulpturalität anderer Künstler und Architekten vergleichen zu können. Anstatt also der Frage nachzugehen, warum Domenig nicht mehr reine Skulpturen geschaffen hat, soll erforscht werden, ob und wie sich sein künstlerischer Anspruch als Bildhauer, als Zeichner, als Künstler nicht vielmehr in seinen Gebäuden manifestiert, warum das Prinzip der Skulptur für seine Vision so maßgeblich ist und woher diese Tendenz zum Skulpturalen stammt. Die Ursprünge dieser Tendenz sollen dabei sowohl in Domenigs eigener Gedankenwelt, in seinem Umfeld, und auch in der Architekturgeschichte gesucht werden.

Zur Gliederung der Arbeit: zunächst will ich zu Domenig Leben und Werk einführen. In diesem biographischen Teil soll Günther Domenigs Werdegang in angemessener Kürze dargelegt werden und dabei schon sein frühes architektonisches Oeuvre, vor allem sein Frühwerk kurz nach seiner Studienzeit angesprochen werden. Hier sollen also seine Einflüsse, seine Arbeitsweise und seine Ansichten (unter Zuhilfenahme der wenigen publizierten Interviews mit Domenig) bestimmt werden, soll sein Umfeld und seine Partner angesprochen werden und gewisse Entwicklungslinien aufgezeichnet werden. Vor allem aber sollen seine individuellen künstlerischen Prinzipien angesprochen werden, die es schwierig machen, ihn in Strömungen und „Ismen“ der Architekturgeschichte einzuordnen. All

dies soll als Grundlage für das Verständnis der folgenden Teile dienen. Der nächste Teil ist der Analyse und dem Studium seiner Bauten und Objekte selbst gewidmet. Dabei werde ich mich auf seine Hauptwerke konzentrieren, die für mich die zentralen Punkte für die Erschließung meines Themas darstellen. Diese sollen sowohl ihrem Bestand und ihrer Baugeschichte beschrieben und bestimmt werden, als auch vor Allem auf deren Skulpturalität hin untersucht werden. Diese genaue Kenntnis seiner Bauten soll dann die Grundlage für den finalen Teil sein, in dem zunächst das Terrain der „skulpturalen Architektur“ historisch abgesteckt wird, um anschließend im Vergleich mit dem Werk anderer Architekten und Bildhauer die Einflüsse, die Herkunft sowie vor Allem die inhaltliche Bedeutung der Skulpturalität für Domenigs gebaute Vision zu bestimmen. Eine entscheidende Rolle soll in diesem Teil natürlich die Untersuchung seines in der bisherigen Literatur vernachlässigten „skulpturalen“ Schaffens spielen. Entscheidend wird in diesem Teil allerdings nicht nur die Analyse der Bauten sein, sondern auch die des Bauvorgangs - um damit auch die Begriffe der Spontaneität, Domenigs „sinnlichen Umgang“ mit Materialien und seine direkten Eingriffe an der Baustelle zu untersuchen: die handwerkliche Komponente also, die in der Architektur von Domenigs Zeitgenossen oftmals kaum eine Rolle zu spielen scheint.

1.1. Forschungsstand

Zu Domenig, der zwar vielerorts als „Stararchitekt“ bezeichnet wird⁸, wurde bis dato nur grundlegendste Forschungen betrieben. Sein früheres und späteres Schaffen wird oftmals im Kontext der bereits erwähnten „Grazer Schule“ besprochen – von frühen Abhandlungen Achleitners, die die Szene noch wenig differenziert sehen, bis hin zu neuester Literatur, etwa in Peter Blundell Jones' „Dialogues in Time - New Graz Architecture“, die eine umfangreiche und viel beachtete Bestandsaufnahme und Dokumentation der Grazer Architekturszene vornimmt. Monographisch näherten sich dem

⁸ Etwa beschrieb die Presse zum Tod von Domenig „das Lebenswerk des Stararchitekten“. Die Presse, Ausgabe vom 15. Juni 2012.

Architekten zwei Autoren: das 1991 von Raffale Raja herausgegebene Günter Domenig-Werkbuch gibt einen guten Überblick über die bis dahin realisierten und geplanten Projekte – hier fehlt allerdings Domenigs Spätphase, der sich Matthias Boeckl im 2005 erschienenen Band „Günther Domenig – Recent Works“ widmet. Raja lässt die Arbeiten von Domenig für sich sprechen und legt im anfänglichen Essay zur Entwicklung des Architekten eine linguistische Deutung des Werks nahe. Aus Rajas Arbeit stammt auch die Analyse der geometrischen Experimente Domenigs Frühzeit mit seinem Partner Huth, auf die ich in der Arbeit zu sprechen kommen werde, von der ich mich im Laufe des Texts (und im Laufe von Domenigs Entwicklung) aber immer mehr lösen werde. Außerdem ist Raja ebenfalls der für meine Arbeit wichtige Punkt aufgefallen, dass Domenig die „handwerkliche Komponente der Architektur“⁹ besonders betont, jedoch ohne weiter darauf einzugehen. Boeckls Analyse fängt dort an, wo Raja endet: am Steinhaus, tatsächlich der zentrale Dreh- und Angelpunkt in der Karriere Günther Domenigs; Dieses Steinhaus am Ossiacher See, Domenigs Opus Magnum, welches natürlich auch außerhalb der in der Fachwelt breiter diskutiert wurde ist unbestritten die große Konstante, um welches nicht nur sein Oeuvre, sondern vor allem auch dessen wissenschaftliche und populäre Rezeption kreist; Peter Noever widmete dem Bau im Wiener Museum für Angewandte Kunst sogar eine Ausstellung, in welcher ganze Original-Bauteile, Modelle wie Skulpturen(!) im der Ausstellungshalle des MAK präsentiert wurden¹⁰. Nicht nur das erregte Aufmerksamkeit, zum Steinhaus erschienen zahlreiche Artikel und Werke, Eva-Maria Amann widmete dem Steinhaus mit „Das steinerne Ich“¹¹ ihre Diplomarbeit an der Universität Wien, in welcher sie das zerklüftete Gebäude eingehend analysiert, in zeitgenössische Architekturdiskurse einordnet und dabei in ihrer Conclusio die absolute Eigenständigkeit des Werks betont, auch Stefan Osterider schrieb 1994 seine Diplomarbeit am

9 Raja 1998, S.9.

10 Ausstellung im Österreichischen Museum für angewandte Kunst, „Günther Domenig – Das Steinhaus“, 10. Oktober 1988 bis 09. Jänner 1989.

11 Amann 2002.

Salzburger Mozarteum¹² über das Steinhaus – allerdings lange vor dessen Fertigstellung.

Die skulpturalen Tendenzen in Domenigs Werk sind natürlich bei näherer Beschäftigung mit dem Architekten offenkundig und bleiben auch in der Literatur nicht unerwähnt – Boeckl erwähnt beispielsweise Domenigs Nähe zur „gebauten Skulptur“ im Stile Gehrys und Libeskind¹³ und widmet dem Thema einige Absätze, eine wirklich eingehende oder vergleichende Analyse dieses Aspekts seiner Arbeit findet allerdings nirgends statt. Nur wenige Sätze fallen auch über seine Objekte und „Skulpturen“¹⁴; diese werden großteils ausschließlich im Zuge der Beschäftigung mit dem Steinhaus, in welcher diese aufgestellt sind, erwähnt und mit dessen Formen in Zusammenhang gebracht. Zum Thema gegenseitige Einflussnahme zwischen Architektur und Skulptur schließlich sind natürlich zahlreiche Werke erschienen; speziell im Hinblick auf das 20. Jahrhundert gibt der von Markus Brüderlin herausgegebene Band „Archiskulptur“ einen Überblick auf die historische Dimension; einige Aufsätze aus diesem Werk werden mir in meiner Arbeit als Inspiration dienen.

1.2. Künstlerarchitekt Domenig – Werdegang und Umfeld

Bevor ich auf die detaillierte Analyse von Domenigs Bauten eingehe, soll erst sein Werdegang und sein Umfeld in angemessener Kürze dargelegt werden, um die Entwicklung in seinen Entwürfen auch mit den persönlichen und arbeitstechnischen Veränderungen in Domenigs Leben zu erklären und damit besser nachvollziehen zu können – auch sollen erste Worte zu seinen künstlerischen Prinzipien gesagt und frühe Einflüsse aufgezeigt werden.

Günther Domenig (sowie sein Zwillingbruder Herbert) wurde 1934 als Sohn eines Bezirksrichters in Klagenfurt geboren, verlebte seine Kindheit in der NS-Zeit großteils im Kärntner Mölltal und ging 1953, nach dem Besuch der

12 Osterider 1994

13 Boeckl 2005, S.11.

14 Obwohl Domenig die Bezeichnung „Skulpturen“ für seine Objekte zurückweist, verwende ich den Begriff in dieser Arbeit, da die Objekte eindeutig autonome künstlerische Äußerungen von Domenig sind; auch Boeckl und Raja verwenden den Begriff konsequent.

HTL Villach, schließlich zum Architekturstudium an die Technische Hochschule in Graz. Die Ausbildungssituation in Österreich war zu Domenigs Studienzeit beschränkt: die Möglichkeit zur Architekturausbildung gab es nur in Wien und Graz¹⁵, für den Kärntner Domenig war die letztere Möglichkeit die Näherliegende. Die Entscheidung für Graz war ein Glücksfall für den angehenden Architekten, das Grazer Klima sollte seine künstlerischen Prinzipien schon früh beeinflussen. In Wien bedeutete ein Architekturstudium in der damaligen Zeit vor Allem: der Wiederaufbau der teilweise zerbombten Städte nach dem Krieg, den Anschluss an Vorkriegsformen zu finden, rationalistische Formen also, sparsamer Dekor, inspiriert noch von Sezession und Loos.¹⁶ „Aus Grazer Sicht war man in Wien unweigerlich mit der Tradition der starken Vorfahren verwachsen“¹⁷, schreibt Konrad Frey; aber nicht nur das, auch die Organisation des Studiums an der TU Wien, das „unter anderen Bedingungen als in Graz lief, zumal sich die Wiener Studenten keinen Freiraum schaffen konnten.“¹⁸ spielte eine große Rolle. In Graz hingegen wurden in den späten 50er Jahren zahlreiche Architekturdiskurse ausgetragen, welche sich deutlich gegen rationalistische und funktionalistische Tendenzen dieser Nachkriegsbautätigkeit stark machten: 1958 trug etwa Friedensreich Hundertwasser in der Abtei Seckau sein *Verschimmelungsmanifest*¹⁹ vor, welches für mehr „Menschlichkeit“ in der Architektur auftrat. Diese glaubte sie in der Verbannung der geraden Linie zu finden, in Ornamentik, Buntheit und vor allem durch gestalterische Einflussnahme der BewohnerInnen. Etwa zur gleichen Zeit brachte auch die Grazer Technische Hochschule eine Avantgarde hervor, welche in eine ähnliche Kerbe schlug, die an der Grazer TU herrschende Atmosphäre – weitgehende Selbstverwaltung der Studierenden, Erlaubnis zur Erstellung eigener, privater Projekte²⁰ – trug zur Ausbildung dieser Avantgarde ihr Übriges bei. So konnten Domenig und

15 Steixner/Welzig 2003, S.9.

16 Raja 1991, S.11.

17 Frey 2012, S.146.

18 Ebenda, S.145.

19 Friedensreich Hundertwasser, verschimmelungs-manifest, in: Walter Schurian (Hrsg.):
Schöne Wege: Gedanken über Kunst und Leben; Schriften 1943 – 1999, Langen Müller,
München, 2004.

20 Raja 1991, S.11.

seine Kollegen nun uneingeschränkt mit neuen Formen experimentieren und neue Ausdrucksmöglichkeiten diskutieren. Auch Wohnformen selbst sollten überdacht werden: in den Entwürfen und Bauten für den Wiederaufbau der Nachkriegszeit wurden in Graz vor allem gesellschaftspolitische Neuerungen und soziale Utopien propagiert – zahlreiche Studienkollegen Domenigs, etwa Friedrich St. Florian oder Helmut Richter, suchten diese Utopien in Amerika zu verwirklichen, Bernhard Hafner, Eilfried Huth oder die Werkgruppe Graz blieben in der Heimat und entwarfen Megastrukturen – ganze Stadtteile umfassende Projekte – und diskutierten partizipatorische Projekte, die in zahlreichen Ausstellungen präsentiert²¹ und teilweise auch realisiert wurden: die erwähnte Werkgruppe Graz etwa, die sich 1959 mit ihren Mitgliedern Eugen Gross, Friedrich Groß-Rannsbach, Hermann Pichler, Werner Hollomey gründete, versuchte partizipatorische Ansätze etwa mit der Terrassenwohnsiedlung St. Peter in Graz auszuführen (Abb. 4), das Land Steiermark – ganz im Gegensatz zu Wien – förderte die junge Avantgarde durchaus mit Aufträgen.

Die Grazer Architekturtendenz blieb nun nicht unbeobachtet und wurde von Friedrich Achleitner in seiner 1967 erschienenen Abhandlung über verschiedene moderne österreichische Architekturströmungen seit dem zweiten Weltkrieg als „Grazer Schule“ zusammengefasst²², Domenig in diesem Zuge entweder als „wichtiger Vertreter“ oder sogar als ihr „Haupt“²³ bezeichnet (was Domenig im Übrigen als „falsche Bezeichnung“ heftig ablehnte²⁴). Tatsächlich ist der bis heute immer noch vielfach gebrauchte Begriff umstritten²⁵, da er diffus und unscharf ist und keine feste Gruppe und ihre Mitglieder bezeichnet; trotzdem ist es zweifellos so, dass die in Graz herrschende Strömung großen Einfluss auf Domenig ausübte – und vice

21 Beispielsweise Bernhard Hafners „Struktureller Städtebau“ 1966, Neue Galerie Graz, „Kristallisationen“ - Einzelausstellung der Werkgruppe im Forum Stadtpark, 1967 (gemeinsam mit „Propositionen“ von Günther Domenig und Eilfried Huth), „Österreichische Architektur 1960 bis 1970“, Ausstellung, La Chaux-de-Fonds, 1969.

22 Achleitner 1967, S.561f.

23 Boeckl 2005, S.13.

24 Steixner/Welzig 2003. S.182.

25 Aus Platzgründen kann ich auf Fragen nach der Existenz einer solchen „Schule“ und Domenigs Zugehörigkeit zu derselben hier nicht näher eingehen. Vgl. Anselm Wagner und Antje Senarclens de Gracy, „Was bleibt von der „Grazer Schule“? Architektur-Utopien seit den 1960ern Revisited, München, 2012.

versa. Im Jahr 1959 machte Domenig seinen Abschluss an der TU; gleich darauf ging er nach Wien, um im Architekturbüro von Artur Perotti, einem „typischen Wiederaufbauarchitekten der 50er Jahre“²⁶, seine Mitarbeit zu beginnen, während welcher er bei zahlreichen Großprojekten, etwa dem Neubau der Bank Austria Zentrale im dritten Wiener Gemeindebezirk, positive Erfahrungen machte. In Wien lernt er Hans Hollein und Walter Pichler kennen, ebenso wie Gustav Peichl, der zu dieser Zeit, wie Domenig, Mitarbeiter bei Perotti ist.²⁷

Trotz dieser zunächst vielen eher positiven Erfahrungen ging er in seinen Wiener Jahren immer wieder nach Graz zurück, wo er schließlich, im Jahr 1962, mit seinem ehemaligen Studienkollegen Eilfried Huth eine Partnerschaft einging, die in der Gründung eines eigenen Architekturbüros gipfeln sollte. Diese Partnerschaft, die zunächst nur an den Wochenenden tagte, verstand sich durchaus als Forschungsgemeinschaft: die Suche nach einer Utopie, nach neuem Ausdruck, neuen Lösungen war gemeinsames Ziel. Huth und Domenig hatten zwei verschiedene Ansätze um Kritik an der zeitgenössischen, kommerziellen Architektur und deren fehlender „Menschlichkeit“ zu üben: Huth auf der einen Seite plädierte für mehr Mitbestimmung und Partizipation von Bewohnern, Domenig sah den individuellen, künstlerischen Ausdruck als Lösung für das Problem der immer gleichen grauen Fassaden der kommerziellen Architektur der Nachkriegszeit. Diese unterschiedlichen Auffassungen sollte die Produktivität der Zusammenarbeit nicht mindern; im Gegenteil, gemeinsam studierte man die Werke Walter Förderers, Beton Brut und andere modernistische Strömungen (auf diese Einflüsse wird zurückzukommen sein). Erstes großes gemeinsames Projekt von Huth und Domenig war nun die Teilnahme an einem von der katholischen Kirche ausgeschriebenen Wettbewerb für den Bau der Pädagogischen Akademie der Diözese Graz-Seckau im Jahr 1963. Die katholische Kirche wollte hier etwas dezidiert Neues, Modernes schaffen; ganz entsprechend dem Trend der Nachkriegszeit, Kirchen und Pfarrzentren (die in zahlreichen Fällen im Krieg

26 Boeckl 2005, S.11.

27 Ganzer Absatz: Raja 1991, S.12.

zerbombt wurden) gemäß zeitgenössischen architektonischen Strömungen neu gestalten zu lassen: Frei Ottos zeltartige Kirche in Berlin-Schönow (Abb. 5), Robert Kramreiters Pfarrkirche Laßnitzhöhe in Graz (1962, Abb. 6), und zahlreiche weitere, großteils als Sichtbetonbauten ausgeführte Kirchen mit unregelmäßigen Grundrissen und mit vielfach ungewöhnlichen Dach- und Fassadenkonstruktionen entstanden in dieser Zeit im deutschsprachigen Raum; Bauten, die immer ausgefallener wurden, wie etwa Gottfried Böhms Wallfahrtsdom in Neviges (1968, Abb. 7), oder die Heiligkreuzkirche in Chur in der Schweiz, die Walter Förderer im Jahr 1966 neben mehreren anderen Kirchenbauten in den 60er Jahren entwarf (Abb. 8).²⁸ Gerade Walter Förderer sollte mit diesen neo-expressionistischen Kirchenbauten schließlich ein wichtiger Impulsgeber für Domenig und seine Kollegen werden; die Kirchenbauten, die hauptsächlich aus kubistisch-polygonalen Formen bestanden, übten große Faszination auf die jungen Architekten aus, sowohl Domenig als auch sein Kollege Huth besuchten jeden Bau Förderers und lernten diesen auch persönlich kennen²⁹, ebenso wie den Genfer Architekten Christian Hunziker, der ebenfalls durch ungewöhnliche Formen auffiel und auch in Hundertwassers *Verschimmelungsmanifest* als einer der wenigen positiven Beispiele aufgeführt wird³⁰.

Den also von der Diözese Graz ausgeschriebenen Wettbewerb konnten Domenig/Huth nun mit einem Entwurf für sich entscheiden, der deutlich unter dem Einfluss des Brutalismus stand und auch Förderers Einfluss nicht verleugnet (Abb. 9) Sichtbeton prägt die Optik des radikal-formalistischen Baus, welcher an Le Corbusiers Sainte-Marie de la Tourette (1956-60, Abb. 10) erinnert. Für Raja im dem Zusammenhang wichtig ist allerdings nicht nur der Sichtbeton, sondern vor allem „der rechte Winkel und die dazugehörigen geometrischen Formen: das Quadrat und der Kubus. Die Architektur geht vom Punkt aus, von zentralen Figuren, und orientiert sich am kubistisch-rationalistischen Projekt: im Konkreten ist das die Pädagogische

28 Vgl. Zara Reckermanns Auseinandersetzung mit Förderers Kirchenbauten in: Reckermann 2009.

29 Steixner/Welzig 2003, S.181.

30 Friedensreich Hundertwasser, verschimmelungs-manifest, in: Walter Schurian (Hrsg.): *Schöne Wege: Gedanken über Kunst und Leben; Schriften 1943 – 1999*, Langen Müller, München, 2004.

Akademie.“³¹ Diese Akademie wird Domenig nun die nächsten zwei Jahre beschäftigen, weswegen er seine Mitarbeit bei Perotti kündigt und nun nur noch mit Huth zusammenarbeitet. In den folgenden Jahren bleibt der „geometrische Ansatz“ Mittelpunkt ihres Schaffens, die zentrale Form wandelt sich allerdings vom Viereck zum Sechs-, Acht-, beziehungsweise Zwölfeck: das bald nach der Katholischen Akademie realisierte Katholische Kirchenzentrum Oberwart³² (Abb. 10), die Kirche bleibt wichtiger Arbeitgeber, gruppiert sich um einen oktogonalen Vorplatz, das nur auf dem Papier existierende Projekt Floraskin, eine „organisch-biomorphe Komposition“³³, geplant für ein Touristenressort an der Westküste Marokkos³⁴, benutzt das Zwölfeck als Grundform (Abb. 11) – man denke an Richard Buckminster Fullers Experimente mit geodätischen Kuppeln aus Dreiecken. Trotz dieser durchaus wichtigen Rolle der Geometrie in Domenigs frühen Projekten ist diese allerdings niemals Inspirationsquelle selbst: *„The most important part of my work is the attempt to develop out of the free sketches a controlled and geometric concept, to find a systematic order which retains the complexity of the free sketches. If I am successful with this, it produces something I can work with, something personal to me I could have never achieved without the initial, very free sketches. Through geometry, the personal element in the work opens up.“*³⁵ Freie Skizzen, die durch Geometrie nun erschlossen werden, so kam Domenig zu einer einzigartigen, komplexen Mischung aus freien und geometrischen Formen, die zahlreiche seiner Werke dominieren – neben diesen Nachforschungen über die architektonische Idealform spielten zu dieser Zeit allerdings auch gesellschaftspolitische Ansätze – ganz im Sinne der „Grazer Schule“ – eine Rolle für das Duo Huth/Domenig, Utopien an der Grenze der Realisierbarkeit wurden vorgestellt, auch Einflüsse aus der bildenden Kunst spielten immer mehr eine Rolle, so lagen einige Entwürfe und Experimente der Zeit an der Schnittstelle zwischen konzeptueller Kunst und Architektur;

31 Raja 1991, S.14.

32 Vgl. Monika Kus-Picco, Günther Domenig. Die Osterkirche in Oberwart, (Dipl.), Wien 2007.

33 Raja 1991, S.19.

34 Projektdaten: Raja 1991, S.66.

35 Boyarsky 1986, S.105.

dies war durchaus dem Zeitgeist entsprechend: auch in Wien waren mit Haus-Rucker-Co, Hans Hollein und Coop Himmelb(l)au nun Büros und Personen am Werk, die sich sowohl als Architekten als auch als Künstler begriffen, außerdem setzten sich zahlreiche Künstler und Künstlerinnen mit architektonischen Formen auseinander: Vor allem der Bildhauer Walter Pichler spielte in dieser Hinsicht eine große Rolle, übte Pichler als enger Freund Domenigs doch großen Einfluss vor Allem dessen Architektur aus; er sollte schließlich ein Ideengeber werden, der für Domenig „wichtiger als jeder Architekt“³⁶ sein sollte – auf Pichlers Einfluss wird in späteren Kapiteln zurückzukommen sein – dies zeigt, wie sehr die beiden Gattungen und Szenen verknüpft waren.

Im Jahr 1966 wurde das Modell für eine Superstruktur für den Grazer Stadtteil Ragnitz³⁷ entwickelt (Abb. 12), das drei Jahre später mit dem Grand Prix d'Urbanisme in Cannes ausgezeichnet wurde. Bald darauf wurde zwar der Ansatz der Megastrukturen verworfen und von Domenig als „Fehlweg“³⁸ bezeichnet, auffällig ist hierbei trotzdem, dass dem partizipatorischen Ansatz, trotz der Strenge der Überform, mit dem Einsatz von frei gestalteten Wohneinheiten innerhalb der Struktur ein betont künstlerisch-individuelles Element hinzugefügt wurde: dieses „Habitat X“ als kleinste Wohneinheit ist nun der Vorläufer für die Theoriearbeit „*medium total*“ (Abb. 13) aus dem Jahr 1970, ein gänzlich abstraktes Architektur-Objekt, welches „zur totalen Auflösung der Form“³⁹ führt, „ein biomorphes Gebilde, welches mit sensorischen Kanälen durchzogen ist (...) und zur Verschmelzung des Menschen mit seiner Umgebung führt“⁴⁰ - diese führt nun deutlich in Richtung bildende Kunst. *Medium total* ist nun allerdings eines der wenigen Ausflüge Domenigs in die Welt der reinen Theorie und Abstraktion, denn im

36 Steixner/Welzig 2003, S.189.

37 Die Superstruktur „Überbauung Ragnitz“ ist ein klassischer Vertreter der sogenannten Megastrukturen, eine architektonische Utopie der 60er Jahre, welche die bauliche Trennung von Wohnen, Arbeit, Freizeit und Verkehr aufheben und in einer einzigen, meist überdimensionalen Struktur mit verschiedenen Funktionseinheiten verdichten wollte – so sollte eine komplette Stadt in einem Gebäude Platz finden.

Ursprungsprojekte der Megastrukturen sind etwa Yona Friedmans *Ville Spatiale* oder Le Corbusiers *Algiers* – eines der wenigen ausgeführten Projekte ist etwa Moshe Safdies „Habitat 67“ in Montréal.

38 Steixner/Welzig 2003, S.181.

39 Raja 1991, S.18.

40 Raja 1991, S.18.

Gegensatz zu Pichler, der sich eindeutig für die Kunst entschied, und Hollein oder die Haus-Rucker-Co, die versuchten beide Seiten gleichermaßen zu bedienen, entschied sich Domenig in seiner Arbeit ausschließlich für die Architektur; auch bei utopischen Ideen wie Ragnitz lag das Hauptaugenmerk des Duos Domenig/Huth auf tatsächliche Realisierbarkeit. Nichtsdestotrotz nimmt die künstlerisch-expressive Seite von Domenig in den darauffolgenden realisierten Projekten in der Entwicklung einer völlig eigenständigen Architektursprache überhand. Domenig und Huths vorletztes gemeinsames Projekt zeigt schon die Richtung vor: dieses Projekt, der Pavillon in der Olympiaschwimmhalle für die Olympischen Spiele in München 1972 (Abb. 14), ist nun eine verschlungene Metallstruktur, die von einem eigens entwickelten Nirostastahlgewebe als Außenhaut überzogen war und so einen fließenden, biomorphen und organischen Eindruck macht. Es zeigt nicht mehr von der „Viereckigkeit“ die etwa noch die kubisch-brutalistische Pädagogische Akademie auszeichnete. An diesem letzten Projekt lässt sich schon deutlich Domenigs Handschrift ablesen, wenn man sich seine Projekte der folgenden Jahre ansieht, in welchen Domenig die individuellere bzw. individualistische Richtung einschlägt, für die er bekannt werden sollte.

Trotz aller künstlerischen und ideologischen Gegensätze, die sich im Laufe der Zeit noch vergrößerten, gingen Domenig und Huth bisher also ihrer Zusammenarbeit eine Symbiose ein – schließlich schafften sie zahlreiche Projekte, in denen sie sich nicht nur beide verwirklichen konnten, sondern sich darüber hinaus gegenseitig beflügelten. Ihre Entwürfe zeichneten sich für Raja vor allem durch ihre „Ausgewogenheit“ aus: „die Mischung war so perfekt, dass man nie den Anteil des einen oder anderen herauszulesen mochte“⁴¹. Und trotzdem: im Jahr 1973 kommt es schließlich zum Bruch zwischen Huth und Domenig, der soweit ging, dass Domenig eine Wand in ihr gemeinsames Büro einziehen ließ.⁴² Grund für diesen Bruch waren (neben Domenigs streitbarer Persönlichkeit) am Ende doch ihre beiden unterschiedlichen Auffassungen von Architektur, Auffassungen,

41 Raja 1991, S.22.

42 Steixner/Welzig 2003, S.184.

die immer mehr auseinander trifteten: Huths gesellschaftspolitischer Anspruch geriet immer mehr in Konflikt mit Domenigs, vor allem auf persönlichen künstlerischen Ausdruck hin ausgerichteten Fokus: während Huth, als Verfechter von Mitbestimmungsmodellen immer mehr versuchte, seine Person in seiner Architektentätigkeit den Bedürfnissen der BewohnerInnen unterzuordnen und damit seinen eigenen Ausdruck immer mehr zu reduzieren, stellte Domenig diesen persönlichen Ausdruck in den Mittelpunkt seiner Suche, den er ja schließlich, wie die Arbeit auch zu zeigen versucht, in der Skulpturalität zu finden glaubt.

Der Bruch zwischen den beiden, wie wir sehen werden, war nun also ein Wendepunkt in Domenigs Karriere, an dem er sich, nun selbst alleine als Architekt tätig, einzig und allein an dem Problem des individuellen, künstlerischen Ausdrucks mittels Architektur widmen konnte, und so zeigt diese geplatzte Partnerschaft nun endgültig, dass Domenig immer Künstler sein wollte, dass er Gestalter war, nicht der „Gesellschaftsdenker“⁴³. Zeuge dafür ist sein erstes allein geplantes Bauwerk, die aufsehenerregende Zentralsparkasse in Wien Favoriten – dieses Werk mit gewaltiger Sprengkraft ist nun nun auch der Punkt, an dem die Suche nach skulpturalem Ausdruck in Domenigs Werk beginnen sollte.

2. Skulpturale Welten – Domenigs Bauten

Eine Bestandsaufnahme von Domenigs ausgeführten Werken und vor Allem das Herausstreichen der skulpturalen Elemente und die Entwicklung derselben soll in diesem Teil der Arbeit nun angestellt werden. Hauptaugenmerk soll in diesem Abschnitt neben der reinen allgemeinen Beschreibung der Projekte und der Einordnung dieser in den zeitgenössischen Architekturdiskurs natürlich schon auf der Erschließung dieser skulpturalen Elemente liegen, die in diesem Zusammenhang also herausgestrichen und beschrieben sowie einer Detailanalyse unterzogen werden sollen – auf die ich im zweiten Teil der Arbeit zurückkommen und

43 Steixner/Welzig 2003, S.183.

aufbauen werde. Aus Platz- und Relevanzgründen werde ich hier nicht Domenigs gesamte Oeuvre bearbeiten, sondern mich auf eine sinnvolle Auswahl in Bezug auf mein Thema beschränken, will Beispiele aus jeder Schaffensperiode Domenigs behandeln, die sich in ihrer Formensprache schließlich untereinander durchaus stark unterscheiden. Für jede dieser Phasen möchte ich nun ein oder zwei Beispiele nennen, die mir für die Betrachtung seines künstlerischen Ausdrucks und dabei insbesondere des skulpturalen Elements am günstigsten und wichtigsten scheinen: der Mehrzwecksaal in Eggenberg für seine frühe Blüte, die Zentralsparkasse als zentraler Punkt der Entdeckung seines individuellen Ausdrucks, als erstes alleiniges Projekt nach seinem Bruch mit Huth, als der Punkt, an dem die architektonische Sozialutopie zurückwich und die Suche nach seinem persönlichen, künstlerischen Ausdruck in den Vordergrund trat; Das Steinhaus als zentraler Punkt in seiner Karriere (dieses soll natürlich entsprechend seiner Wichtigkeit innerhalb des Werks Domenigs besonders ausführlich analysiert werden), und schließlich soll auch sein späteres Werk, das auf den ersten Blick weniger spektakulär, reduzierter wirkt, unter diesen Gesichtspunkten betrachtet werden: für diese Phase soll das Dokumentationszentrum am ehemaligen Reichsparteitagsgelände in Nürnberg besprochen werden - ein Projekt, welches die konsequente Weiterentwicklung der Prinzipien aufzeigt und damit gleichsam als Beweis für die auf die früheren Projekte bezogenen Theorien dient. Zuvorderst allerdings sollen natürlich, gerade um eine Entwicklungslinie zeichnen zu können, auch erste realisierte Projekte aus Domenigs Frühzeit genauer untersucht werden, die für das Thema ebenfalls fruchtbar gemacht werden können.

Wie schon in der Einleitung erläutert begann Domenig also zunächst mit seinem Studienkollegen Eilfried Huth Tendenzen der zeitgenössischen Architektur zu studieren und mit eigenen Ideen zu experimentieren. Die verschiedenartigen Entwürfe, die in Domenigs beinahe zehn Jahre andauernder Partnerschaft mit Huth entstanden, die Katholische Pädagogische Akademie, das Pfarrzentrum Oberwart, Floraskin und die utopische Stadt Ragnitz etwa, leiten schrittweise Domenigs einmalige

Entwicklung innerhalb der Grazer Szene ein. Diese Projekte sind nun zwar für Domenig von großer Wichtigkeit, sind allerdings, da noch die sozial-utopische Komponente der Grazer Szene noch deutlich im Vordergrund stand, *beton brut* und der Einfluss Förderers zu deutlich sichtbar, für die Erschließung seines individuellen Ausdrucks noch weniger aussagekräftig. Zwei frühe Projekte, die innerhalb dieser Partnerschaft entstanden sind und schon viel von der späteren Entwicklung vorweg nehmen, möchte ich an dieser Stelle allerdings doch näher betrachten: den Pavillon für das Grazer Ausstellungsprojekt Trigon 67 und der Pavillon der Schwimmhalle für die olympischen Spiele in München 1972, die in ihrer Ähnlichkeit – vor Allem aber in ihren Unterschieden – Domenigs Schritt in Richtung Skulpturalität bezeichnen und nachvollziehbar machen.

2.1. Frühe Projekte: Trigon67, Olympiapavillon München

Wurde im Eingangskapitel die „bemerkenswert liberale Kulturpolitik“⁴⁴ der steirischen Landesregierung (sowie ihrem Landeshauptmann Josef Krainer junior) angesprochen, so ist dieser Regierung auch die Etablierung der Ausstellung „Trigon 67“ zu verdanken: eine alle zwei Jahre stattfindende Ausstellung im Grazer Stadtpark, in der AvantgardekünstlerInnen der Grenzregion, aus Italien, Jugoslawien und Österreich, jeweils eine Raumidee entwickeln sollten. Präsentiert wurden diese Arbeiten anschließend im Grazer Kunsthaus und – nach der Idee von Domenig und Huth – in einem temporären Ausstellungspavillon im Stadtpark, den die beiden Architekten gleich selbst entwarfen (Abb. 15). Dieser Pavillon war nun kein gewöhnlicher Ausstellungsraum, sondern beinahe selbst Kunstwerk für sich: bestehend aus einem Rondeau aus dünnen Metallträgern und einer darüber gespannten Plastikmembran, entpuppt er sich bei näherer Betrachtung des Grundrisses als beinahe kugelförmiger Raum, der von einer spiralförmigen Röhre umrundet wird. Der Besucher wird durch diese Röhre ins Innere, zu den Arbeiten, und wieder hinaus geführt – der Raum wird durch dieser Röhre, durch diesen durchgängigen Weg also nicht nur

44 Boeckl 2005, S.21.

erschlossen, sondern er wird durch diesen Weg erst gebildet. Diese runde Form ist nun für das Duo Domenig/Huth keine creatio ex nihilo sondern eine logische Weiterführung ihrer geometrischen Entwürfe: wie erwähnt – vom Quader (Pädagogische Akademie) zum Acht- (Oberwart) und Zwölfeck (Floraskin) geht der Weg nun zum Kreis, zur Spirale, zur Sphäre, zur Kugel. Bemerkenswert ist vielmehr etwas Anderes: der Pavillon schafft es, einen Widerspruch in sich zu vereinen: durch die leichten Materialien, die dünne Struktur, die Wand, die bloß von einer Membran gebildet wird, sollte sich die Architektur möglichst weit "zurücknehmen", beinahe "auflösen"⁴⁵ - dies entspricht Huths Wunsch, die Rolle des Architekten als "Schöpfer", als "Demiurgen Schritt für Schritt aufzulösen"⁴⁶. Gleichzeitig wird aber durch die ungewöhnliche Form – denkbar weit weg vom üblichen "*white cube*" – ein dezidiert *künstlerischer* Ausdruck beansprucht, wird durch die Form des Pavillons, der den Besucher auf einen Spiralweg zwingt, performativ in die Ausstellung und deren Besuch eingegriffen, und vor Allem wird durch die Bauweise – Luftballon-artige Plastikmembran über möglichst leichter Rohrkonstruktion eine Tendenz der bildenden Kunst der Zeit aufgenommen: zahlreiche Künstler der Zeit experimentierten mit aufblasbaren, mobilen Räumen aus Kunststoff; während etwa Haus-Rucker-Cos aufblasbares „Gelbes Herz“ (Abb. 16) und Coop Himmelb(l)aus pneumatische Wohneinheit „Villa Rosa“ allerdings reine künstlerische Konzeptarbeiten waren, ist Domenigs Trigonpavillon benutzbare, funktionable Architektur. Eine Randnotiz zur Rezeption: "Ein Schock der Moderne" war die avantgardistische Ausstellung und der zugehörige Pavillon schließlich für das Grazer Publikum, der auf "wütende Ablehnung" stieß und "zu einer Flut erbitterter Leserbriefe in der Kleinen Zeitung in Graz" führte.⁴⁷ War nun diese durchaus harmlose Installation für das Grazer Publikum schon zu viel, so zeigt sich der viel größere Schritt in Domenigs Schaffen allerdings wenige Jahre später, im Pavillon für die Olympiaschwimmhalle der olympischen Spiele in München 1972, für dessen Planung Domenig und

45 Raja 1991, S.16.

46 Raja 1991, S.22.

47 Christa Steinle, Alexandra Foitl, (Hrsg.) Styrian Window. Bildende Kunst in der Steiermark 1990-1995, steirischer Herbst, Graz 1996.

Huth schon 1970 beauftragt wurden. Der Pavillon, welcher auf den ersten Blick eine ähnliche Struktur, Form und Bauweise aufweist wie der Grazer Pavillon, ist zwar deutlich größer als Trigon (der Münchner Pavillon musste immerhin ein kleines Restaurant mit Selbstbedienungstheke, Gasträumen, WCs und Lagerräumen beheimaten), trotzdem ist dieser prinzipiell ähnlich aufgebaut: Wieder ist es ein durchgängiger Weg, der, diesmal nur in mehreren Spiralen und mit mehreren Räumen auf zwei Ebenen, die Grundstruktur des Pavillons vorgibt. (Abb. 17), auch hier gibt es keine Ecken, alles ist rund, organisch, fließend. Und genauso wie bei Trigon wird diese Form auch in München von einem strukturgebendes Traggerüst aus Metall gebildet, über welches ein dünnes Gewebe (diesmal nicht aus Kunststoff sondern aus nicht rostendem Stahl) gespannt wird, das die Wand ersetzt. Geben sich die Gemeinsamkeiten also über diese ähnliche, annähernd rund-spiralige Form und die Skelettstruktur mit der semitransparenten Hülle, so sind die Details der beiden Pavillons grundverschieden – und sind die auf der Hand liegenden Ähnlichkeiten deutlich sichtbar, so liegt der große Schritt aber tatsächlich in den Unterschieden zwischen den beiden Projekten. Wo sich im Trigon Pavillon – unter Huths Einfluss – noch die Architektur möglichst weit zurücknehmen sollte, gilt hier nun plötzlich die Devise der freien Entfaltung. Nicht nur in der Farbgebung – wo Graz in nüchternem Weiß gehalten ist, dominiert in München rot und blau – auch in den Formen und der Ausstattung: ist die Spiralstruktur beim zurückhaltenden Trigon Pavillon das einzige eigenwillige Gestaltungselement, so ist diese beim Münchner Pavillon mit biomorphen Formen überwuchert und von ihnen durchzogen, strahlt der Trigon Pavillon Ruhe aus, so ist das Münchner Projekt ein chaotisches Gewirr von Wegen, Räumen, Schläuchen: ein "Knäuel verschiedenfarbiger Installationen und Leitungen"⁴⁸ durchzieht den Pavillon wie ein System aus Adern und Nerven, die Netzstruktur erinnert an die Netzstruktur von Insektenaugen "Zellansammlungen"⁴⁹ (Abb. 17), die runden Räume werden als "Pilze" bezeichnet, die Küche, deren Außenwand optisch in mehrere Segmente

48 Raja 1991, S.20.

49 Raja 1991, S.20.

gegliedert ist, als "Raupe". Die Unterschiede sind nun zweifellos der beiden unterschiedlichen Formgelegenheit zu verdanken – ein Ausstellungsraum muss sich dem in ihm präsentierten Inhalt naturgemäß mehr unterordnen als ein Restaurantpavillon – gleichzeitig ist die gesteigerte Expressivität der Formsprache deutlich auf den großen Einfluss Domenigs auf das Projekt zurückzuführen: während Huth in Graz blieb, zog Domenig nämlich nach München und betreute die Bauarbeiten mit großer Begeisterung vor Ort. Der Einfluss von Domenigs Person ist nun durch die zahlreichen Elemente des Pavillons, die sich durch Domenigs weiteres Oeuvre ziehen werden, deutlich ablesbar: viele der Elemente des Münchner Pavillons werden wir in seinem späteren Werk, etwa in der Zentralsparkasse, wiederfinden: die offengelegte Leitungs- und Lüftungsstruktur ("Klimaschläuche"), die sich wie Adern durch den Pavillon ziehen oder die expressive Farbigkeit, die wabenförmigen Tragelemente, die an Insektenbauten erinnern – dazu aber später.

Stellt man die Frage nach der Herkunft dieses biomorphen Elements in Domenigs Werk, so findet man diese natürlich auch in der unmittelbaren Umgebung in München: Parallelen zur Wandkonstruktion des Pavillons mittels über ein Metallgerüst gezogenes Metallgewebe findet man an prominenter Stelle in Frei Ottos aufsehenerregendem, zeltartigen Dach des zeitgleich geplanten und gebauten Olympiastadions (Abb. 18) – eine auffällige Ähnlichkeit: überhaupt steht Frei Otto für einen Architekturdiskurs der Zeit, in dem Anleihen aus der Natur in den Leichtbau übernommen wurden, Biologie und Technik in bionischer Architektur vereint wurden. (So entwarf Otto schon im Jahr 1963 den Kirchturm der erwähnten Kirche in Berlin-Schönow nach dem Vorbild eines Skelettes einer Kieselalge⁵⁰) Sind also Zusammenhänge zwischen Domenigs Pavillonüberdachung und Ottos Olympiastadion nun also nicht von der Hand zu weisen, dürfte dieses aber keineswegs als Hauptinspirationsquelle gewertet werden, viel mehr findet man bei der Betrachtung von Domenigs bisherigen Weges den Münchner Pavillon als logische Weiterentwicklung: bei der Arbeit am Olympiapavillon fängt Domenig nun an, das geometrische Experiment von Huth zu

50 Vgl: Gert de Bruyn (Hrsg.): Lebende Bauten, Trainierbare Tragwerke, Lit Verlag, Berlin, 2009, S.12.

hinterfragen, oder vielmehr, diese Geometrie über ihre Grenzen hinaus zu führen, in Richtung freier Formen, die für Domenig "ebenfalls geometrische Strukturen" sind: "lediglich anders, als die, die wir für gewöhnlich kennen"⁵¹. Die Natur ist für ihn "ein Beispiel an Ordnung und Funktionalität bei gleichzeitigem Verzicht auf geometrische Strukturen.", wie Raffael Raja Domenig paraphrasiert – und die biomorphen Formen des Pavillons stehen dafür als Zeugen. So ist München nun ein wichtiger Schritt in Domenigs Werk, weg von Huths Geometrie und Bescheidenheit, "ein Schritt in Richtung Ausdruck der Individualität"⁵²: und tatsächlich ist es als Schritt in Richtung Individualität auch eines der letzten Projekte vor dem Bruch mit Huth – nur eines wird noch folgen: ein Projekt, welches die Nutzung der Geometrie nun endgültig ad absurdum führt.

2.2. Die Mehrzweckhalle in Graz-Eggenberg

Nach dem Gewinn und der Ausführung des (im Einleitungsteil ausführlich erwähnten) Projekts Pädagogische Akademie Seckau und der Realisierung des Pfarrzentrums Oberwart blieb die katholische Kirche weiterhin wichtiger Auftraggeber für Huth und Domenig: als im Jahr 1972 im Zuge des Umbaus des Klosterhofs des Schulschwesternordens in Graz-Eggenberg ein Mehrzwecksaal für Feierlichkeiten aller Art entstehen sollte, ging der Auftrag nach einem Wettbewerb wiederum an die beiden Architekten (Abb. 19). Die Entwicklung des Projekts unterstand ausschließlich Günther Domenig selbst – sein Partner Eilfried Huth widmete sich zu dieser Zeit einer Wohnsiedlung in Deutschlandsberg, welche in "enger Zusammenarbeit mit den BewohnerInnen"⁵³ entstand – dieses partizipative Element des Projekts entsprach mehr der Natur Huths, weniger der von Domenig; so hatte dieser also weitgehend freie Hand in der Entwicklung der Mehrzweckhalle, konnte seine Entwicklung kompromisslos vorantreiben. Seinen bisherigen Weg des persönlichen Ausdrucks mittels organischer Formen weiterverfolgend, kam

51 Raja 1991 S.17.

52 Ebenda, S.20.

53 Ebenda, S.22.

Domenig hier auf eine völlig neue, bemerkenswerte Baulösung, die in Österreich und auch international einzigartig ist, die organische Architektur zum Äußersten treibt. Aus dem quadratischen Klosterhof nimmt Domenig laut Raja nun die Form, die er "unter Spannung"⁵⁴ setzt; so dass er einen rhomboiden Grundriss erhält – soweit der geometrische Aspekt. Der Saal selbst allerdings hat optisch nichts von „starrer Geometrie“, die Architektur wirkt tatsächlich wie ein Berg, wie eine frei geformte Höhle. Er ist als eine Art auf dem Boden aufliegende Kuppel ausgeführt, welche im Mittelpunkt des Rhomboids die größte Höhe hat und zu allen Seiten hin bis zum Boden abfällt – so dass also Wände und das Dach fließend ineinander übergehen. Damit ergibt sich also eine einzige, beinah halbkugelförmige Dachkonstruktion, die Domenig zur Belichtung mit zur Mitte hin größer werdenden ovalen Dachfenstern über die gesamte Diagonale des Rhomboids ausstattet.

Konstruiert ist die Kuppel mit einem System von Querrippen, über welches Domenig ein Gewebe aus dünnem Metall zieht (auf die genaue Konstruktion gehe ich später ein). Diese Rippen sind allerdings nicht nur in der Konstruktion, sondern auch optisch für die Form des Kuppeldachs integral, sie segmentieren die Kuppel optisch in mehrere Teile und sind für das ungewöhnliche Äußere der Halle mitverantwortlich, in dem sie eine gewellte, zerfurchte Oberfläche schaffen, die frei und organisch wirkt, an Tier- und Pflanzenwelt erinnert: so beschreiben Vergleiche aus der Natur den Saal viel treffender als architektonische Begriffe: wie ein gigantisches Blatt mit seinen Rippen liegt der Saal im Hof, wie der segmentierte Panzer einer Schildkröte, wie eine Muschel steht der Saal wie ein Fremdkörper in der umgebenden, konventionell-rechtwinkligen Architektur. Seine glatte Oberfläche aus Kunststoffhülle wirkt wie Schlangenhaut; ein "Monster", ein "schlafender Drache"⁵⁵, wie die Schulschwester den Saal nennen. (Wird das Grazer Kunsthaus (Abb. 20) von seinen Architekten Colin Fournier und Peter Cook "friendly alien" genannt, auch auf Domenigs Mehrzwecksaal würde diese Bezeichnung zutreffen). Auch im Inneren des Saals spiegelt

54 Raja 1991, S.24.

55 Raja 1991, S.24.

sich das Äußere wider, und gerade im Inneren verstärkt sich der organisch-biomorphe Eindruck der Halle noch (Abb. 21). Der Raum, der sich unter dem Kuppeldach eröffnet, ist nicht glatt, sondern folgt ebenfalls den Formen der Konstruktion der Kuppel: die einzelnen Rippen treten sichtbar heraus, das Dach der Halle ist auch nach Innen hin wellenartig und organisch geformt. Betritt man den Saal, vermutet man sich also mehr in einem Brustkorb, im Bauch eines Wales, in einer Höhle, im Mutterleib, als in einer gebauten Struktur aus Stahl und Beton.

2.2.1. Skulpturale Aspekte

Es sind also wieder biomorphe Formen, die Domenig hier einsetzt, genau wie bei der "Küchenraupe" des Olympiapavillons fanden also auch in Eggenberg Formen aus der Natur ihren Weg in die Formensprache Domenigs; Was dies allerdings bedeutsam macht ist nicht nur, dass Domenig diese Strömungen der biomorphen Architektur aufnimmt, sich zu eigen macht und weiterentwickelt – auf diesen Aspekt werde ich noch eingehen – sondern auch wie, beziehungsweise wo er diese freien Formen einsetzt. Domenig entscheidet sich dazu, einen Mehrzwecksaal künstlerisch-expressiv auszugestalten, was im absoluten Widerspruch zur allgemeinen Meinung in der Architektur der 70er Jahre stand, die besagte, dass "ein vielfach zu nutzendes Gebärde zwangsläufig eine neutrale Hülle bzw. Eine neutrale Aussage zur Folge hat."⁵⁶ - oder wie Domenig es sagt, er sei "angegriffen worden, dass die künstlerische Ebene in solchen multifunktionalen Gebilde nichts verloren habe"⁵⁷. Domenig hat sich hier allerdings eine explizit künstlerische Aussage erlaubt, die sich deutlich gegen eben diese Neutralität in der Architektur richtete: Bauwerke sollten eben keine neutrale Hülle sein – wie es etwa Huth immer mehr forderte. Domenig wollte mit diesem Bau eine Lanze für die künstlerische Bauweise brechen, ein gebautes Manifest postulieren.

Nicht nur die Formen allerdings sind bemerkenswert in ihrem skulptural-

⁵⁶ Raja 1991, S.70.

⁵⁷ Steixner/Welzig 2003, S.184.

künstlerischen Ausdruck, vor allem auch die Bauweise zeigt Domenig als „Bildhauer“, denn die Behandlung der Materialien selbst ist zu diesem Thema mindestens ebenso aussagekräftig wie die Formensprache. Die Realisierung des Projekts erforderte durch die relativ ungewöhnlichen und innovativen Formen ebenso viel Innovation in der Bauweise – die ursprüngliche Idee der Holzbauweise (man vergleiche Frei Ottos Mehrzwecksaal in Mannheim) wurde aus Brandschutzgründen abgelehnt. So setzte Domenig eine eigens entwickelte Betonspritztechnik ein, bei welcher der Beton direkt auf das zwischen den Rippen liegende, dünne Metallgerüst aufgespritzt wurde: der Mehrzwecksaal der Schulschwester Eggenberg war damit tatsächlich der erste Einsatz von Betonspritztechnik in Österreich.⁵⁸ Diese Spritztechnik, die nicht nur kostensparend war, erlaubte vor Allem den direktesten Einfluss auf das Endergebnis vor Ort und beinhaltet den gestalterischen Gestus des Materialauftrags, gleich dem eines Malers oder dem eines Bildhauers im Anfertigen einer Plastik: händisch, direkt, spontan. Das Ergebnis wird damit nicht glatt, sondern weicher, biomorpher – vor allem aber sind die Arbeitsschritte direkt am Endergebnis ablesbar. Der direkt auf die Verschalung aufgetragene Spritzbeton trocknet so ein, wie er aufgetragen wird – der zu Beton erstarrte Gestus bleibt offen sichtbar, und wird nur durch eine dünne Kunststoffhülle überdeckt.

Schon in dieser frühen Phase tritt Domenig als Skulpteur auf – das Material ist nicht nur Mittel zum Zweck, sondern wird frei eingesetzt, der Umgang mit dem Material selbst wird zum Thema: die "neuartige Verwendungsmethoden üblicher Baumaterialien" hatten schließlich außerdem zur Folge, dass "dem Arbeiter sein Tun wieder Freude bereitete, da er mit-eingreifen und -gestalten konnte, und dadurch wieder Lust an seiner Arbeit gewann"⁵⁹ Der derzeitige Zustand des Mehrzwecksaals entspricht im Übrigen nicht mehr dem eigentlichen Urzustand: da nach einiger Zeit, durch einen bauphysikalischen Fehler⁶⁰ Risse zwischen Kunststoffhülle und Beton

58 Raja 1991, S.24.

59 Raja 1991, S.70.

60 Raja 1991, S.70.

auftragen, ließ Domenig das Dach mit Zinkplatten verkleiden (Abb. 22). Dieser "Panzer" verstärkt zwar den Eindruck des "schlafenden Drachen", allerdings zeigt der nur mit einer dünnen Kunststoffhülle überzogene Sichtbeton des Urzustands deutlicher Domenigs Interesse am Baumaterial selbst – und Nebenbei noch den Einfluss des Brutalismus, unter dem Domenig natürlich ebenfalls stand. Biomorphe Formen und handwerklicher Materialeinsatz also sind die zwei Kernelemente der Mehrzweckhalle – zwei Elemente, die Domenigs nächstem Projekt noch eine Steigerung erfahren werden.

2.3. Die Zentralsparkasse in Wien-Favoriten

Funktionierten die beiden Architekten Eilfried Huth und Günther Domenig bisher trotz aller Gegensätze durchaus noch als kongeniales Duo, so führten diese verschiedenen Auffassungen – hier Huths gesellschaftspolitischer Anspruch, dort Domenigs vor allem auf persönlichen künstlerischen Ausdruck hin ausgerichteten Fokus – im Jahr 1973 endgültig zum Bruch. Dies war also der Punkt, an dem Domenig den Auftrag für den Neubau einer Bankfiliale erhielt – die der Zentralsparkasse in der Favoritenstraße in Wien (Abb. 23); sie sollte nun Domenigs erstes, allein geplantes und ausgeführtes Gebäude werden: ein absoluter Angelpunkt in seiner Karriere, ein Punkt, der sich, wie wir sehen werden, auch in der Gestaltung der Bank niederschlagen sollte.

2.3.1. Baugeschichte und Beschreibung

Nicht nur die Trennung von Huth sollte für den Bau der Zentralsparkasse ein Faktor sein, auch der Schritt nach Wien war für Domenig kein selbstverständlicher: Denn war der Architekt in Graz nun durchaus als bekannter und erfolgreicher Architekt angesehen, so wartete er nun schon seit zehn Jahren – so lange arbeitete er bisher schon in diversen Büros in Wien – auf einen Auftrag in der Hauptstadt. Denn war Graz also dank liberaler Landesregierung in den 50er und 60er Jahren ein Hort der

Moderne, in dem junge Architekten sowohl in der Ausbildung als auch in ihren Aufträgen experimentieren durften, so war die Wiener Landschaft weit weniger offen. Große Aufträge für die Avantgarde gab es nicht, „sparsamer Dekor, inspiriert noch von Sezession und Loos“⁶¹, war gefragt, „Wien, das war damals Hans Hollein, dann lange nichts, denn die neue Wiener Architekturszene war damals Loos und Frank verpflichtet.“⁶² „Aus Grazer Sicht war man in Wien unweigerlich mit der Tradition der starken Vorfahren verwachsen“⁶³, aber welche Gründe man nun immer anführen möchte, eine Avantgarde bildete sich in Wien zwar begrenzt aus, sie musste sich – eben ganz im Gegensatz zu Graz teilweise bis in die 80er Jahre über mangelnde Auftragslage beklagen: in der Hauptstadt war es, laut Boeckl, schließlich keineswegs Usus, „öffentliche Großbauten mit kulturellem Anspruch zu verbinden“⁶⁴, oder junge Architekten der Avantgarde zu fördern; im Gegenteil, bestimmt wurde Wiens Stadtbild in den 60er und 70er Jahren vor allem von einer „flotten Macher-Clique zweifelhafter Planer“⁶⁵, und Großaufträge wurden von der Stadt Wien als Bauherr mit Vorliebe an etablierte Architekten der älteren Generation vergeben, oder an Großarchitekten, die sich an die etablierten Formen hielten: „anonyme Technokraten“⁶⁶, wie Boeckl sie nennt. Auch wenn diese Bezeichnung möglicherweise überspitzt ausgedrückt ist, so zeigen symptomatische Großbauten diese Wiener Vergabepaxis: so konnte etwa Hans Hollein, immerhin selbst Wiener, 1964 nur das kleine (allerdings international vielbeachtete) Kerzengeschäft Retti (Abb. 24) gestalten, während seine gleichaltrigen Kollegen Moebius und Marchart bereits am Megaprojekt AKH bauten. Zahlreiche weitere Beispiele beweisen, wie etwa Gustav Peichl, der zwischen 1968 und 1982 „aus Liebe zum ORF“⁶⁷ tatsächlich alle ORF Landesstudios baute, Ernst Hiesmayrs Juridicum (1968-84. Abb. 25), Harry Glücks Rechenzentrum (1980) oder sein Wohnpark Alt-Erlaa (73-85), der

61 Raja 1991, S.11.

62 Gienke 2012, S.76.

63 Frey 2012, S.146.

64 Boeckl 2005, S.27.

65 Ebenda.

66 Ebenda.

67 Giencke 2012, S.78.

Franz-Josephs-Bahnhof (Karl Schwanzer u.a., 1978, Abb. 26), das 1964 begonnene AKH (samt zugehörigem Baukosten-Skandal) oder das TU-Freihaus von Roland Moebius und Alexander Marchart, dass tatsächlich geometrische Formenarmut und zweckdienlicher Formalismus die zeitgenössische, kommerzielle und künstlerische Architektur in Wien dominierte. Gläserne, glatte Fassaden, harte Kanten, geometrische Symmetrie, bei aller Modernität möglichst wenig Ausdruck und Individualität ist all diesen Gebäuden gemeinsam. Gerade in dieser Gleichförmigkeit der Architektur zeigt sich also die Tatsache, dass die Förderung von künstlerischer Avantgarde in der Vergabe von Großaufträgen in der Hauptstadt weit weniger eine Rolle spielte als im Land Steiermark.

Nicht verwunderlich also, dass auch Domenig als in Graz ausgebildeter Kärntner, in Wien demnach als Architekt der Provinz angesehen, in seiner bisher schon zehn Jahre andauernden Karriere noch keine Möglichkeit hatte, in Wien auch selbstständig zu bauen – schließlich war er weder Teil des Wiener Establishment (und das, obwohl er immerhin schon zehn Jahre in der Hauptstadt arbeitete) noch passte er mit seiner Formensprache in das Wiener Stadtbild. Diese Möglichkeit bot sich nun plötzlich allerdings doch – Domenig war einerseits zu groß geworden, um weiter ignoriert zu werden, andererseits fand er in der Zentralsparkasse einen Förderer.

Die damalige Zentralsparkasse der Gemeinde Wien (heute Bank Austria bzw. Unicredit Bank) war vor allem dank seines Generaldirektors Karl Vak in den 70er Jahren dafür bekannt, junge Kunst zu fördern; sowohl mit Kunstsammlungstätigkeit, als auch durch die Praxis, ihre Filialen von jungen Architekten ausgestalten zu lassen: der junge Hans Hollein entwarf etwa im Jahr 1969 eine kugelförmige Ausführung ihres Logos (Abb. 27), Friedrich Kurrent und Johannes Spalt leiteten 1974 den Umbau der historischen Zentralsparkasse Floridsdorf oder der Filiale in der Reinprechtsdorferstraße. Karl Vak war es nun auch, der Domenig für den Neubau beauftragte – die Vergabe erfolgte 1973, die Planung begann im Jahr darauf. Diese Gelegenheit nutze er nun auch, der Stadt seinen Stempel aufzudrücken: *„I came as an outsider to Vienna. (...) Coming from the outside, I was able to sidestep the problem. (...) I was able to overcome both Viennese tradition*

*and Viennese bureaucracy*⁶⁸

Für dieses erste allein geplante Gebäude und als sein erstes Gebäude in Wien hatte Domenig nun also einen Befreiungsschlag geplant, und zwar nicht nur einen Befreiungsschlag von Huth, sondern eben auch gleich eine Abrechnung mit der Wiener Architekturszene, aus welcher Domenig sich immer deutlicher ausgeschlossen fühlte. Das Mittel, welches Domenig nun einsetzen wollte, um sich sowohl von Huth als auch von Wien abzugrenzen, war nun das Mittel der gesteigerten Expressivität. Ausgangspunkt für die Planung der Fassade, glaubt man Domenigs eigenen Aussagen⁶⁹, war eine einzige Skizze des Querschnitts des Gebäudes (Abb. 28), bei der das deutlich hervorstehende Vordach, die sogenannte „Schnauze“, bereits die zentrale Rolle in der Fassadengestaltung spielt. Die Fassade ist es schließlich auch, die Domenigs Gebäude von allen anderen im Umkreis (oder auch von allen anderen in ganz Wien!) schon auf den ersten Blick unterscheidet – dazu aber später. Die Grundstruktur des Gebäudes ist zunächst nicht ungewöhnlich; Domenig plante auf der schmalen Parzelle in der Favoritenstraße einen in neun Ebenen unterteilten Bau, wobei dieser in zwei Kellergeschoße, ein Parterre und vier Obergeschoße sowie zwei sich im Hoftrakt befindliche Entresols und ein Dachgeschoß gegliedert werden kann und insgesamt 1100m² umfasst. Im Grundriss ist das Haus trapezförmig, wobei die Schauseite schmaler als die Hofseitige ausgeführt ist. Die straßenseitige Fassadenfront ist in sieben Fensterachsen unterteilt, die Fensterfront ist horizontal in zwei Teile gegliedert, wobei der Unterteil von einem weit vorkragenden Vordach dominiert wird und der obere Teil etwas gleichmäßiger strukturiert ist. Unter diesem Vordach, der einen offenen Eingangsbereich schafft (Abb. 29), liegen nun die eigentlichen Eingänge, wobei das rechte Portal in den Bankbereich führt, das linke durch einen Windfang in das Treppenhaus und zum zentral angelegten Aufzug. Ganz links im Eingangsbereich befindet sich unter dem Vordach noch ein kleines Café. Das Tragwerk des Gebäudes ist als Hängekonstruktion ausgeführt, die Kräfte werden über stählerne Dachträger und Zugstäbe in

68 Boyarsky 1986, S.100.

69 Steixner/Welzig 2003, S.184.

die Feuermauer und in das alle Geschoße verbindende Stiegenhaus geleitet. Diese Hängekonstruktion erlaubt es Domenig also nun, die aus Nirosta-Stahlplatten bestehende Fassade komplett frei plastisch zu gestalten. Sieht man nun das Gebäude von der Schauseite aus an, erkennt man sofort, dass Domenig die geöffnete Fassadengestaltung des unteren Bereichs mit nur einer einzigen, simplen Geste erreicht: er zieht die Vorhangfassade vom unteren Ende nach oben, um einen Eingangsbereich zu schaffen, und verformt die Fassade über die vier unmittelbar darüber liegenden Stockwerke entsprechend dieser fiktiven Krafteinwirkung – diese Kraft zieht sich wie eine Welle über die unteren Fenster, als wären die Stahlplatten aus weichem, elastischen Material. Bemerkenswert ist hierbei, dass die äußerst schmale Schauseite ihre Dynamik und Plastizität so gerade eben aus ihrer eingepferchten Lage heraus entwickelt: vor allem also der verformte untere Teil der Bank wirkt, als wäre sie zwischen den beiden umgebenden Mietshäusern eingequetscht – durchaus lesbar als Kommentar zur beschränkenden umgebenden Architektur. Mit dem Hochziehen der unteren Fassade und der daraus folgenden Öffnung des kompletten unteren Bereichs geht auch eine Offenlegung der Grundstruktur des Gebäudes einher: die vorgehängte Fassade trägt sichtbar nicht, stattdessen kommt, im so entstehenden Zwischenbereich zwischen Außen und Innen, das „Innenleben“ des Hauses zum Vorschein. Die Fassade zeigt durch diese Geste aber nicht nur dekonstruktivistische Ansätze, sondern auch wieder deutliche Bezüge zu organischer Architektur: die Sparkasse wirkt mit seiner auf den Gehweg vorkragenden Schnauze wie ein aufgerissenes Fischmaul, die organisch verformten Platten der oberen Fassade wie Schuppen, wie der Panzer einer Echse.

2.3.2. Skulpturale Aspekte

Die bildhauerische Geste in der Fassade liegt einerseits also in der Modellierung dieser Platten, die alle wie von Hand gebogen wirken, und die natürlich auch alle durch Sonderanfertigung hergestellt werden mussten – ohne Computerberechnungen, wohlgemerkt. Diese "händisch" gezeichnete,

modellierte und berechnete Arbeitsweise: schon ein Wink in Richtung der geraden und geometrischen Pläne der Wiener Zeitgenossen, die wie aus maschinenproduzierten Fertigteilen zusammengesetzt wirken (und großteils auch sind). Diese durch zahlreiche Verweise und durch ihre suggerierte Elastizität und Plastizität also sehr skulptural durchgestaltete Fassade ist allerdings nur ein Teil des „Gesamtkunstwerks“⁷⁰ Zentralsparkasse.

Vor Allem im Inneren zeigt sich Domenig auch als Bildhauer. Ein Vorgesmack dessen wird schon im höhlen-artigen Eingangsbereich unter dem Vordach geboten: zum Einen durch die direkt über dem Eingang verlaufenden Lüftungsrohre, zum Anderen durch die zwei unterschiedlich realisierten, mit Kacheln überzogenen "Pfeiler", die das Windfangportal flankieren: diese beiden Elemente nehmen die zwei großen Grundsätze des innen liegenden Raumkonzeptes schon vorweg: die Offenlegung der Funktion sowie der großflächige Einsatz von skulpturalen Schmuckelementen, welche in ihrer Expressivität und Individualität die relativ gleichmäßige Wellenbewegung in der Fassade noch übersteigen. Aber nur die etwas verwirrend angelegten, auf mehrere Etagen verteilten Räume, die Peter Noever an ein „Labyrinth“ und „Steingrab“⁷¹ erinnern und die für einen Bankbetrieb ungewöhnlich sind – große Hallen dominieren sonst die Bankenarchitektur – verwundern den Besucher zunächst (Abb. 30) (man denke dabei auch an die Mensa in Eggenberg, dessen expressive Ausführung ebenfalls so gar nicht zu seinen Ansprüchen als Mehrzwecksaal zu passen schien), sondern vor allem die Ausstattung am Bau ist es, die nicht zu einem Bankgebäude zu passen scheint: Brunnen und Sofas, ein offenes Lüftungssystem, sichtbares Tragwerk, plastische Spritzbetonsäulen und überquellende Schweißstellen springen den Besucher an, dringen und wuchern aus allen Ecken und laden den Raum mit enormer Unruhe auf (Abb. 31).

70 Der Begriff des Gesamtkunstwerks ist in seinem ursprünglichen Gebrauch auf Werke gemünzt, die zahlreiche Gattungen (Musik, Tanz, Theater) in sich vereinen. Durch die Transzendenz von Gattungsgrenzen bei Domenig – Skulptur und Architektur, bin ich nun gewillt diesen Begriff im Zusammenhang mit Aspekten seines Werks hier ebenfalls anzuwenden. Vgl. Harald Szeemann (Hrsg.), Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Sauerländer, Aarau, 1983.

71 Boyarsky 1986, S.103.

Rote, regenwurmartige Handläufe, die auf die massiv ausgebildeten Stiegenbrüstungen aufgesetzt sind, ziehen sich wie ein roter Faden durch die Kundenräume, scheinbar willkürlich begegnen sich an den Decken und Wänden offene Spiroröhre der Be- und Entlüftungsanlage und rote Wabenträger, welche die Deckenkonstruktion bilden. Die Konstruktionselemente sowie die „Lebensadern“ des Gebäudes sind somit nicht hinter den Wänden versteckt, sondern offen gelegt – es wird also das Motiv wieder aufgenommen, welches schon in der Fassade anklingt: das Innenleben nach Außen zu bringen. Eine Assoziation, die sich aufdrängt, ist dabei ebenfalls wieder die der biomorphen Architektur – wie auch schon im Münchner Olympiapavillon oder eben in Eggendorf. „Die sowohl Aussen als auch Innen konsequent ablesbar belassene Technologie des Bauwerkes ist künstlerisch zur biomorph-gleichnishaften Erscheinung von Knochen, Sehnen, Häuten, Schuppen, Röhren und Adern transformiert. Auf diese Weise bildet das Bankgebäude einen organhaften Körper mit eigener ästhetischer Dichte und Geschlossenheit, der als Symbol lebenszugewandter Aktivität die Menschen anspricht und in seine dynamischen Raumkonzeptionen einlädt.“⁷², so etwa Werner Kitlitschka.

Die "menschliche Komponente", wie sie Hundertwasser nennt, auf deren Suche nun offenbar auch Domenig war, findet der Architekt also in diesen organischen und expressiven Formen, die er wieder dem gesamten Haus zu Grunde legt, und zwar radikal, konsequent und bis ins kleinste Detail: von der biomorphen Fassade bis zur offengelegten Lüftungs-, Trag-, und Leitungsstruktur. Domenig erfindet damit nun eine komplett eigene Formensprache für sich, die kaum Bezüge zu Zeitgenossen und nur bedingte Vergleiche mit architektonischen Vorläufern zulässt. Was vor allem der beinah alptraumhaft-surrealistische Innenraum zeigt, ist dass das Gebäude nicht Verarbeitung und Weiterentwicklung von architektonischen Strömungen ist, sondern dass es als Manifestation einer individuellen, künstlerische Ideologie gesehen werden kann, die der formalistischen Wiener Architektur nicht nur Organhaftigkeit entgegensetzt, sondern das

72 Werner Kitlitschka in einer Festrede zur Eröffnung einer Ausstellung im Domenig-Haus, Quelle: <http://www.domeniggalerie.at/>, offizielle Homepage der Galerie im Domenig-Haus, Abrufdatum: 2.3.2014.

Paradigma des Skulpturalen und den Fetisch der händischen Arbeit: wie von Domenig mit der bloßen Hand aus Ton geformt wirkt schließlich der Spritzbeton, die an der Baustelle oder in der Werkstatt von Domenig persönlich entwickelten, sichtbaren Schweißnähte, (Abb. 32) und die dominante Handskulptur (Abb. 33). Dies ist eine deutliche Abgrenzung zu den gläsernen, glatten und geometrischen Fassaden von Schwanzer, Hiesmayr und anderen, deren Fassaden und Innenstrukturen – selbst wenn diese offengelegt sind – jede Spur von Handwerklichem negieren.

Und in der Tat: glaubt man Berichten von den Bauarbeiten, so legte der Architekt Domenig selbst an der Baustelle Hand an, viele der expressiv überquellend ausgeführten Schweißnähte und der Torkretverkleidungen, die über ein Stahlskelett gespritzt werden, (Torkret-Spritzbeton wie in Eggenberg – also das formbarste, spontanste und dynamischste Baumaterial überhaupt), entstanden in situ unter der Anweisung des Architekten selbst, oder in seinem Atelier. "Die Baustelle wird zum technologischen Experimentierfeld"⁷³ schreibt Raja dazu, hier zeigt Domenig wieder seine Vorliebe für das Haptische, für den spontanen Gestus. Diesen Fetisch der händischen Arbeit findet man nicht nur in der Ausgestaltung selbst – ihren wörtlich ausbuchstabilten Höhepunkt findet sie in einer Konsolenskulptur im Eingangsbereich: der "Signatur" des Architekten, mit welcher sich Domenig symbolisch selbst im Bau verewigt. Ist dies nun schon ein für Architekten sehr ungewöhnlicher Akt, tut er dies zusätzlich nicht einfach mit seinem Portrait oder Namen, sondern mit einem Abbild seiner *Hand* (eine Tatsache, auf die im weiteren Verlauf der Arbeit noch zurückzukommen sein wird).

In der Tat setzte diese Bank in Wien durch ihre radikal künstlerische Plastizität neue Standards, die breite Öffentlichkeit sah sich durch die Zentralsparkasse allerdings provoziert, Domenig wurde von zahlreicher Seite angefeindet, wurde angesichts der überbordenden Kraft des Gebäudes im bescheidenen Arbeiterbezirk Größenwahn unterstellt.⁷⁴ So ist es auch nicht verwunderlich, dass dem Bau der Zentralsparkasse ein langer

73 Raja 1991, S.29.

74 Raja 1991, S.30.

Kampf mit Verantwortlichen der Stadt Wien für sein erstes Bauprojekt in der Hauptstadt vorausging. Kurze Randnotiz: der Entwurf für das expressive Gebäude wurde vom zuständigen städtischen Beamten schlussendlich nur genehmigt, „weil es in der Nähe keine wichtigen Gebäude gibt“⁷⁵, also Mitten im Nirgendwo liegt.⁷⁶ Die scharfen Reaktionen der breiten Öffentlichkeit kamen für Domenig nicht überraschend, trotzdem war der Architekt getroffen, hatte er sich doch zumindest von denjenigen Wiener Architektenkollegen, die sich ebenso der Avantgarde verschrieben wie er selbst, Anerkennung erhofft. Allerdings waren es zumindest in Domenigs Augen gerade diejenigen, die sich von dem Bau am schärfsten distanzieren oder sich darüber lustig machten: „Domenig, das ist der Blech-Gaudi“ zitiert der Architekt selbst Wolf Prix von Coop Himmelb(l)au, Hollein ignorierte ihn während eines Interviews⁷⁷, während Peichl „die Verhinderung aktiv betrieben“ habe⁷⁸. Diese Welle der Ablehnung, die ihm entgegenschlug, führte ihn schlussendlich zu seinem nächsten Projekt in die Privatsphäre – und zur Radikalisierung seines Kampfes gegen architektonische Normen. In seinem privat gebauten Steinhaus, welches in seinem Dekonstruktivismus kaum radikaler sein könnte. Durch seine Rolle als alleiniger Bauherr konnte sich Domenig im Steinhaus nun selbst verwirklichen, an seine Grenzen und die der Architektur gehen, ohne auf Bauherren, Beamten oder Architektenkollegen Rücksicht nehmen zu müssen.

2.4. Das Steinhaus

Die Zeit nach der Zentralsparkasse war für Domenig eine äußerst schwierige - Anfeindungen und Schmähungen sowie mangelnde Anerkennung machten dem Architekten zu schaffen: obwohl er sich aktiv gegen die Wiener Szene richtete war er von den Reaktionen von einstigen

75 Raja 1998, S.

76 Wie wenig Würdigung das Gebäude in Wien bis heute findet zeigt sich an seinem trotz Denkmalschutzes schlechten Zustand. Heute (2014) befindet sich in dem Gebäude übrigens ein Taschengeschäft sowie in den Obergeschossen eine kleine Galerie und Büros des Kulturverbands Favoriten.

77 Steixner/Welzig 2003, S.185.

78 Ebenda, S.185.

Kollegen verärgert.⁷⁹ Die Vorfälle in Wien weckten in Domenig schließlich den Wunsch nach einem Rückzugsort, einem privaten Haus, in dem er sich vor derlei Angriffen geschützt fühlen konnte. Den geeigneten Ort für den Bau dieses Refugiums fand er in seiner Heimat Kärnten, am Nordufer des Ossiacher Sees; das 30 Meter breite und 150 Meter lange, zwischen Äckern und einer Badeanstalt samt Campingplatz (Abb. 34) liegende Baugrundstück erbte er von seiner Großmutter; das Kapital für den Bau konnte er mit dem Verkauf von Familiengrundstücken aufbringen⁸⁰.

2.4.1. Baugeschichte und Beschreibung

Domenigs Rückzug ins Private war nun keineswegs als Resignation zu verstehen, sondern bot dem Architekten Domenig eine einzigartige Möglichkeit: durch seine Rolle als alleiniger Bauherr, Geldgeber und Bewohner des Gebäudes musste Domenig auf niemanden Rücksicht nehmen. Durch diese einzigartige Freiheit konnte Domenig an seine Grenzen gehen, experimentieren und sich völlig frei ausdrücken, ein persönliches Experiment durchführen, in dem er seinen Weg konsequent weiterentwickeln konnte. Durch diese Freiheit allerdings waren Domenig auch keine zeitlichen Grenzen gesetzt, und das Refugium wurde schließlich auch Domenigs großes Lebenswerk: auch wenn in den folgenden Jahrzehnten noch zahlreiche, wichtige Aufträge folgen sollten, kehrte er immer wieder zum Steinhaus zurück und baute bis beinahe an sein Lebensende daran. Allein zwischen dem Entschluss zum Bau des Hauses im Jahre 1980 und dem endgültigen Baubeginn 1986 (einige Elemente wie etwa der hölzerne Badesteg in Form einer Hand (Abb. 35) entstanden schon früher) vergingen sechs Jahre. Dementsprechend verbunden ist die Person Domenig auch mit dem Haus: es scheint seinen psychischen Zustand in der damalige Zeit sehr gut widerzuspiegeln, so ist auch die Planungsgeschichte, die Skizzierung und Zeichnung wichtiges (immerhin sechs Jahre dauerndes)

79 Ebenda, S.186.

80 Amann 2002.

Element in der Schöpfung des Hauses. Erste Skizzen für ein Haus auf dem Grundstück entstanden schon in den Jahren nach 1980, (Abb. 36) im Laufe der Jahre fand Domenig schließlich eine geeignete Form, auch wenn er diese Konzepte in den folgenden Jahren immer wieder veränderte, umwarf, erneuerte. 1986 dann kam er zu den endgültigen Plänen, die bereit zur Ausführung waren. Mit der Planungsphase war allerdings die intensive Suche nach der finalen Form noch lange nicht vorbei, auch während des Baus selbst wurden zahlreiche Details von Domenig selbst spontan vor Ort entschieden, überwacht, verändert, wurden Materialien, (etwa der für viele Bauteile besonders fein zu gießende Beton) und Arbeitsmethoden aus der Praxis, und „nicht im Theorielabor entwickelt“⁸¹.

Sich dem Steinhaus zu nähern ist nun bedeutend schwieriger als der Zentralsparkasse – nicht nur geographisch, aufgrund seiner ruralen Lage, sondern auch in seiner Beschreibung: im Steinhaus fand Domenig zu einer völlig neuen Formensprache, erfand sich neu.

Grob gesagt ist das Steinhaus ein fünfstöckiges Wohnhaus mit 774m² Nutzfläche, welches aus zahlreichen ineinander verkeilten und verschobenen Beton-, Glas- und Stahlblöcken zusammengesetzt ist. Das unregelmäßige Zusammenspiel dieser Baublöcke ergibt nun die Innen- und Außenraumgestaltung, welche allerdings nun komplexer nicht sein könnte, denn die Zusammenstellung der Baublöcke scheint keinen geometrischen Gesetzen zu folgen, aus dem Aufriss ergibt sich kein Bild vom Inneren (Abb. 37). Auch der Blick auf den Grundriss (Abb. 38) wirkt auf den ersten Blick chaotisch: zahlreiche Vektoren, Linien, Richtungen treffen explosionsartig aufeinander, zerbrechen, zerschießen, ergeben scheinbar zufällig Räume. Wie Trümmer nach einem Einsturz, nach einer Explosion liegen sie in- und aufeinander; spitze Winkel, schräge Dachflächen und Wände dominieren das Bild. Von Domenigs bisherigen organischen, biomorphen Formen ist also tatsächlich nichts mehr zu sehen, auch Elastizität des Materials spielt hier keine Rolle mehr: wo die imaginäre Kraffteinwirkung in der Zentralsparkasse die Stahlblechplatten verbog, so bricht hier der Stahl und der Beton.

81 Boeckl 2005, S.26.

Auch bei der genaueren Fassadenbeschreibung des Gebäudes stößt man auf Schwierigkeiten, scheint das Haus auf keine Schauseite hin ausgerichtet zu sein: bunkerartig und geometrisch zerklüftet sind die Fassaden, aus jeder Perspektive gibt sich auf den ersten Blick ein gänzlich anderes Bild. Die starke Zerklüftung und die wenigen Öffnungen haben nun zur Folge, dass das Haus nicht nur abweisend wirkt, sondern derart zerfurcht aussieht, dass man den Eindruck gewinnt, es wäre unbewohnbar. Trotz des „unhäuslichen“ äußeren Charakters ist das Haus allerdings keineswegs unbewohnbar; es wurde von Domenig nicht nur bewohnt, sondern für Seminare, Tagungen und Jazzkonzerte oder etwa für die Kulturveranstaltungen des Carinthischen Sommers geöffnet – im Innenraum des teilweise bis zu fünfstöckigen Gebäudes finden sich nämlich überraschenderweise zahlreiche groß dimensionierte Räume, die trotz der augenscheinlich wenigen Fenster, durch eine relativ offene Glasfassade im hinteren Bereich des Hauses und die überglaste Schlucht auch sehr lichtdurchflutet sind (Abb. 39).

Wagt man nun den Schritt zu einer genaueren Analyse und tritt ins Innere, so lernt man langsam die Sprache und Struktur des Gebäudes zu verstehen, die zunächst so verwirrende Gestaltung löst sich etwas⁸²: das Steinhaus besteht zunächst aus zwei keilförmigen Bauteilen, die durch eine zwischen ihnen verlaufende, schmale, mit Glas überdachte „Schlucht“ in West- und Ost-Teil getrennt werden, die im Süden mit dem komplett verglasten „schiefen Würfel“ (Abb. 40) abschließt. Diese beiden keilförmigen Bauteile sind nun wiederum in sich verschachtelt und zerfurcht und beinhalten Wohn- und Arbeitsräume: Hauptelement des östlichen Bauteils ist der zweistöckige, aus Glas und Edelstahl bestehende Baukörper des „Oststeins“, dessen nördliche Verlängerung, der „Arsch mit Huckepack“ (Abb. 41) aus zwei übereinander hängenden Betonblöcken besteht. Dieser östliche Teil wird schließlich im Norden noch von einer Garage verlängert und mündet im Süden in einen langen Steg, der Richtung See führt. Die Westseite besteht dagegen aus einem Betonblock, der im Norden von den sogenannten „Schwebesteinen“ (Abb. 42) bekrönt wird – in diesen durchfensterten Stahlelementen, die sich balkonartig zum See hin öffnen, befinden sich nun

82 Für eine detaillierte Beschreibung aller Baukörper vgl. Amann 2002.

die eigentlichen Privaträume Domenigs, seine nur von ihm zu benutzenden Schlaf-, Bade- und Arbeitsräume (Abb. 43). Zentraler Raum des Steinhauses, genau in der Mitte der „Schlucht“ und somit verbindendes Element zwischen den beiden Bauteilen, ist der sogenannte Spiralraum (Abb. 44): ein im zweiten Untergeschoß, somit unter dem Grundwasserspiegel liegender Saal über kreisförmigen Grundriss, welcher über eine spiralförmige Treppe nach unten zu betreten ist. Ein zylinderförmiger, mit Wasser gefüllter Brunnen aus Glas befindet sich hier genau in der Mitte des Raumes, ein röhrenförmigen Element, welches ins äußere führt, scheint diesen zu speisen. (Abb. 45) Der Brunnen sowie die Röhre ist allerdings nicht das einzige „skulpturale“ Element im Innenraum des Gebäudes – darauf wird noch zurückzukommen sein. Die runden Formen des Brunnens und des Raumes stehen nun den schroffen Kanten und Ecken des restlichen Gebäudes deutlich entgegen; im Spiralraum findet man tatsächlich die einzigen runden Formen im gesamten Gebäude, als ob das Wasser des Brunnens die Härte der Stahl- und Betonmauern mildern und versöhnen soll, ist der Spiralraum mit dem zentralen, prominenten Brunnen nun ein Ort der Ruhe. Raja liest das Wasser als verbindendes, versöhnendes Element für die unruhigen und schroffen restlichen Bauteile des Steinhauses: „Plötzlich hat alles seinen Platz, und alle Elemente, für die es am Grundriss keine Verbindung zu geben schien, wirken nun perfekt in die Spirale integriert, so hat das Wasser Leben geschaffen, und der Kreis das Steinhaus: der Brunnen ist die Tiefe, der Ursprung aller Dinge, der Kreis die ursprünglichste Figur. (...) eine logische Entwicklung, die wiederum zum Licht führt.“⁸³ – zum Licht, da kreisförmige Öffnungen in den Geschossen über dem Spiralraum die Form des Glaszylinders wieder aufnehmen und so Tageslicht in den Raum lassen. Zwischen den beiden großen Bauteilen sowie der in ihrer Mitte verlaufenden Schlucht plante Domenig nun nicht nur den Spiralraum als Verbindung, sondern zahlreiche Wege, Rampen und Treppen, die die Räume nicht nur miteinander verbinden, sondern vielmehr ineinander übergehen lassen. Gerade diese innere Großzügigkeit steht deutlich im Widerspruch zu den schroffen, abweisenden Kanten der

83 Raja S.67.

Fassade – hier zeigt sich Domenig also als genialer und kompromissloser Planer, welcher den äußeren Eindruck des Gebäudes keineswegs über die innere Bewohnbarkeit stellt: „Domenigs Penetrationen und Rampen sind stets auch in das Funktionskonzept seiner Anlagen integriert. Kein Baukörper ist bloß leere Gestik, jede Rampe auch zentrale Erschließung, jeder Pfahl auch innenräumlicher Wegabschnitt“⁸⁴ - „*I have this house in my head. I know every corner of it, and I've done many drawings of it. I have total control over the house. I know the outside of it, and I know the inside of it*“⁸⁵, wie er selbst während dem Bau sagt.

2.4.2. Skulpturale Aspekte

Die Skulpturalität des Steinhauses liegt nun in zahlreichen Facetten vor, die teilweise auf der Hand liegen, teilweise weniger eindeutig sind und einer genaueren Analyse bedürfen. Einerseits ist die Auflösung des Gebäudes selbst hier so radikal, dass sich der Begriff der Architektur beinahe nicht mehr auf den Bau anwenden lässt. Natürlich spielt hier die Formensprache des Dekonstruktivismus eine große Rolle, der nur wenige Jahre früher in Frank Gehrys Privathaus in Santa Monica seinen Ursprung nimmt, und der ebenfalls durch ungewöhnliche Neukombination von Bauteilen klassische Architektur- und Konstruktionsprinzipien hinterfragen zu versucht. (Siehe Kapitel 3) Ist die Auflösung der Baustruktur in Frank Gehrys Privathaus aber noch relativ verhalten, so ist diese bei Domenig schon beinahe ins Grotteske gesteigert; wo bei Gehry noch deutlich ein Wohnhaus mit dekonstruktivistischen Anbauten zu sehen ist, kann man bei Domenig gar keine klassischen Formen mehr erkennen. Die Funktion des Gebäudes als Wohnhaus tritt bei Domenig dadurch (trotz innerer Benutzbarkeit) äußerlich hinter seine reine Form zurück, scheint von ihr zertrümmert zu sein. So entsteht aus künstlerischem Ausdruck eine Struktur, die beinahe nicht mehr als Haus erkennbar ist; eine Skulptur.

84 Boeckl 2005, S.29.

85 Boyarsky 1986, S.104.

Fragt man nun nach dem Warum, so findet man die Antwort nicht in einem reinen Architekturexperiment: jedes Element des Baus selbst ist tatsächlich bis ins Detail mit einem weiteren, tieferen Sinn beladen, der über die Form als solche und über die Funktion innerhalb des Gebäudes hinausreicht – ein tieferer Sinn, der beinahe ins Mystische geht: „Der Bau scheint einem anderen System von Logik zu folgen, das an die Gesetze der Kristallbildung von Mineralien erinnert, wo Vorsprünge, Spalten, Asymmetrien und Zwischenräume Spannungs- und Energielinien hervorbringen.“⁸⁶ Dieser geheime Sinn ergibt sich, wie also auch von Mayne erkannt, nun aus einer Abstraktion von anorganischer Natur: Ausgangspunkt des Steinhauses war schließlich, betrachtet man also die frühen Planungsskizzen, zwar nicht Mineralien, schließlich aber die Idee eines aufgeschütteten Hügels, eines Berges, der von einer Schlucht durchschnitten wird. So soll die zerklüftete Architektur an abgeplatzte Felsen des Mölltals erinnern: *„The Stonehouse has been an attempt to revive childhood experiences. I was brought up in this landscape. (...) I was searching for an idea and found that of the hills spilling down with rocks breaking out of them, and the transition between the two zones of vegetation and boulders. (...) I was doing precise drawings and making a conscious attempt to link the actual landscape with my idea“*⁸⁷ Ortsspezifische Landschaft und Architektur als Inspiration also; tatsächlich wollte sich Domenig mit seinen Planungen dezidiert auf den Ort beziehen, an dem das Steinhaus entstehen sollte: *„Carinthia has a very special landscape: there are steep mountains, flat lakes and gentle hills. It has its own particular architecture, an archetypical architecture, and the problem is that through the growth of tourism this architecture has been taken over. This building of mine is an attempt to respond to a specific situation and to make a demonstration with a piece of architecture which belongs to this region.“*⁸⁸

Das Ergebnis der Auseinandersetzung mit dem Problem des Verschwindens der ortstypischen Kärntner Architektur ist es aber für Domenig schließlich nicht, Architektur zu schaffen, die in das Landschaftsbild passt, ein Kärntner

86 Thomas Mayne in: Boeckl 2005, S.6.

87 Boyarsky 1986, S.100.

88 Boyarsky 1986, S.104.

Bauernhaus etwa, sondern dieses Problem anzusprechen, anzuklagen, herauszuschreien: trotz der Tatsache dass das Steinhaus von der Kärntner Landschaft inspiriert ist, bricht es natürlich als absolute Ausnahme im ländlichen Gebiet, in der von Einfamilienhäusern, Bauernhöfen und touristischer Infrastruktur geprägten Gegend jede architektonische Norm: die Antwort Domenigs auf das Problem ist natürlich künstlerischer Art. Aber nicht nur das große Ganze des Steinhauses ist schließlich abstrahierte, dekonstruierte Natur: auch den einzelnen Formen des Gebäudes liegen Stein gewordene Naturphänomene zu Grunde; vor allem die Namen, die Domenig den einzelnen Räumen und Bauteilen gegeben hat, sind Zeugen dafür: wie Skulpturen benennt Domenig die einzelnen Bauteile, sie stellen etwas dar, sind weit mehr als nur einzelne Elemente der Struktur, haben mimetischen Charakter. Jedes Element des Baus findet seine Entsprechung in der Natur, und jedes der Bauteile trägt auch seinen entsprechenden Namen: „Schlucht“, „Tiefer Weg“, oder die so genannten „Finger“ (Abb. 46) etwa, Betonpfeiler an der Westwand, welche durch ihre geknickte Form deutlich an die Finger einer halb geschlossenen Faust erinnern.⁸⁹ Auch wenn das künstliche Steinhaus nun gegenüber der offenen und organisch wirkenden Fassade der Zentralsparkasse einen krassen Gegensatz, oder zumindest eine deutliche Weiterentwicklung darstellt; durch die mimetische Verarbeitung von organischem und anorganischem Naturmaterial rückt es trotzdem wieder in die Nähe seiner Frühwerke.

Und nicht nur der mimetische Charakter der Elemente stellt diese Verbindung her: auch auf einer tieferen Ebene, denn das Gebäude ist trotz seiner schroffen Kanten und seiner augenscheinlichen Künstlichkeit als gigantischer, bewohnbarer Organismus gedacht, in welchem keine einzige Form aus konstruktionstechnischer Notwendigkeit heraus oder nur aus gestalterischen Schöpfungswillen geschaffen wurde – sondern um eine bestimmte Funktion im Organismus des Steinhauses zu erfüllen. Genau wie bei der Zentralsparkasse und ihren offenen Rohren, Handläufen und Konsolen kann auch hier nicht nur das Haus als Solches und die einzelnen

⁸⁹ Der Tatsache, dass jedes einzelne Bauelement als Kunstwerk gedacht werden kann, ist es schließlich auch geschuldet, dass es möglich war, einzelne Baukörper wie in einer Kunstaussstellung im Museum für angewandte Kunst zu präsentieren.

Teile des Gebäudes durch ihre mimetischen Formen als Skulpturen gedacht werden, sondern auch hier ist die Ausstattung selbst der Beweis für ihr Eigenleben: im und um das Steinhaus gibt es zahlreiche Elemente, die tatsächlich reinen skulpturalen Charakter haben und die aber trotzdem, unabhängig von ihrer Entstehung, und ohne Bauteil des Gebäudes zu sein, in Verbindung mit dem Gebäude zu stehen scheinen.

2.4.2. Skulpturale Objekte im Ensemble

Der bereits erwähnte Brunnen ist also nicht das einzige Objekt im Steinhaus, welches keine konkrete architektonische Funktion hat; tatsächlich gibt es, wie erwähnt, eine Vielzahl dieser Elemente, die zur Ausstattung des Hauses gehören oder zu gehören scheinen, die Domenig für das Steinhaus geplant oder nur im Steinhaus gruppiert hat. Nicht nur im Inneren des Gebäudes finden sich solche skulpturähnlichen Gebilde, auch auf dem Grundstück um das Haus befinden sich Objekte, die nun im Sinn- und augenscheinlich auch im Formzusammenhang mit dem Steinhaus stehen, allerdings nicht direkt Teil der Architektur sind. Dabei handelt es sich nun entweder um Objekte, die tatsächlich als Teile des Steinhauses geplant wurden, wie das Brunnenensemble im Spiralraum, und andererseits um skulpturartige Gebilde, die zwar während der Arbeit am Steinhaus entstanden sind, allerdings ursprünglich für andere Projekte geplant und gedacht waren. Die Versammlung an diesem Ort und die in ihrer Formensprache und Thematik teilweise deutliche Verbindung zum Steinhaus legt es trotzdem nahe, sie mit dem Haus als Einheit zu begreifen, daher sollen auch sie nun an dieser Stelle kurz beschrieben werden.⁹⁰

Das Ensemble des Spiralraums

Wie schon angesprochen ist das Zentrum des Steinhauses, der Spiralraum, tatsächlich wie in „Inneres Heiligtum“ aufgebaut: spiralförmig an der Wand

⁹⁰ Die Beschreibungen der Skulpturen sowie deren erste Interpretation decken sich größtenteils mit denen in der bisherigen Literatur und dienen hier nur zur Orientierung. Die eingehendere Analyse der Thematik im Zusammenhang mit Domenigs Werk soll im Kapitel 3 vorgenommen werden.

entlanglaufende Stufen richten den zwei Geschoße unter der Erde liegenden Raum auf den sogenannten Brunnen hin aus, welcher durch die gesamte Raumwirkung äußerst sakral aufgeladen ist. Tatsächlich handelt es sich allerdings nicht um einen wirklichen Brunnen zur Wasserentnahme, sondern um einen oben geschlossenen, mit Wasser gefüllten Glaszylinder, welcher sich über zwei Stockwerke hin nach oben ausdehnt. An diesem Zylinder ist nun ständig der Pegel des Grundwassers ablesbar, welches durch eine von unten kommende Metallröhre eingeleitet wird. Dieser Brunnen ist aber nicht das einzige Element, welches den Spiralraum mit Bedeutung auflädt: ein weiteres Rohr, welches durch die Wand ins Äußere führt (sie bricht im Garten an die Oberfläche), mündet im Spiralraum und ist auf den Brunnen gerichtet, als würde ihn dieses Rohr nun mit Wasser speisen; es endet in einer Rinne aus Naturstein (in der Realität ist die Röhre allerdings verschlossen und führt kein Wasser). Diese Röhre stellt nun den Bezug zum Außen dar – gleichzeitig dient es als Behältnis für das „Objekt PPP“, eine stabförmige Metallstruktur, die Domenig als dreiteiligen Aufbau plante: das „Geschoß“, ein Projektil, welches in der Röhre wie in einem Kanonenrohr steckt und nach außen zielt, die „Peitsche“, ein Metallstab, der das Geschoß nach draußen verlängert und damit weit aus dem Rohr in den Garten ragt, und der „Regenfänger“, welcher das Rohr blattförmig abschließt. (Abb. 47)

Bei dem Objekt PPP handelt es sich nun um ein Objekt mit installativem Charakter. Es ist eine Skulptur, deren Sinn und Inhalt sich erst dann erschließt, wenn man der Linie folgt, welche die Peitsche vorzeichnet: die Röhre ist genau auf Domenigs Familiengrab in Feldkirch gerichtet – dort, wo er auch einmal begraben sein würde. Mit dieser Information wird deutlich, wie Domenig das Objekt PPP als „eine Verbindung seines 'Steinernen Ichs', seines Steinhauses, mit seinen Angehörigen versteht“⁹¹. Die mystische Dimension des Raumes blieb natürlich in der Literatur nicht unerkannt, Peter Noever meint dazu: „Spirale, Gruft, Grabmal, Katakombe, der Sarg als Rakete, der Glaszylinder, der gleich einem Tabernakel das Grundwasser wie ein schützendes Geheimnis aufnimmt: all das wird zum mystischen Gebetsraum des Architekten, zum Schutzraum, zum Ort des Rückzuges

91 Amann 2002, S.41.

(...)“⁹² Lebensspendendes Wasser und der Bezug auf sein eigenes Grabmal vereinen sich im Zentrum des Steinhauses also zu einem Ensemble, welches mit Leben und Tod die universale Dualität der Welt und gleichzeitig den persönlichen, biographischen Bezug Domenigs zum Steinhaus manifestiert.

Der Vogel Nix-Nuz-Nix:

Neben dem zentralen Brunnen ist die prominenteste Skulptur des Steinhauses nun zweifellos der im „Schiefen Würfel“, einem großen Saal und Gemeinschaftsraum an der Decke hängende „Nix-Nuz-Nix“ (Abb. 48 und 49), eine etwa sieben Meter lange Skulptur aus Stahl und Plexiglas, eine Struktur zwischen Flugzeug und Vogel. Die Entstehung der Skulptur steht mit dem Bau einer weiteren Filiale der Zentralsparkasse, am Dietrichsteinplatz in Graz im Jahr 1982, in Zusammenhang, bei welcher Domenig in einem für ihn zu leeren Eingangsbereich ein Element als „architektonischen Halt“ installieren wollte; dies entwarf er schließlich in Form eines Vogels, der von der Decke hängen sollte. „Dass es ein Vogel ist, ist reine Zufälligkeit“, wie er sagt, allerdings beschäftigen ihn Vögel und vogelartigen Strukturen schon länger: „The bird was there long before the house“⁹³. Die Struktur selbst wird nun durch eine 7,05 Meter⁹⁴ lange Stahlröhrenkonstruktion bestimmt, die den dünnen, langgezogenen Körper des Vogels bildet. Diese verjüngt sich nun zur Kopfseite hin, welche mit einem nach unten geneigten, spitzen Schnabel abgeschlossen ist, dieser bildet also den Kopf des Vogels. Am entgegengesetzten Ende schließen nun an den Längsseiten dreiecksförmige Flügel aus gebogenen Edelstahl an, welche am Körper mit „futuristisch und kompliziert ausgeformten Gelenken“⁹⁵ befestigt sind, unter den Flügeln befinden sich weiters zwei röhrenförmige „Triebwerke, die durch Leuchtstoffröhren gebildet werden. (...) Dicke, gebogene Metalldrähte bilden die Beine.“⁹⁶ Sowohl der lange

92 Noever S.14.

93 Boyarsky 1986, S.104.

94 Amann schreibt 6,05 Meter, dabei dürfte es sich um einen Irrtum handeln. Vgl. Amann 2002, S.46.

95 Osterider S.74.

96 Ebenda.

Körper selbst als auch die Flügel samt „Triebwerken“, sowie die allgemeine Statik und Materialität des Gebildes, erinnern nun kaum – trotz des Namens – an einen lebendigen Vogel, sondern an ein Flugzeug⁹⁷: die Formen lehnen sich eher an die von Jets, etwa der Concorde an. Nach der kostenintensiven Fertigung der Skulptur im Jahr 1983 allerdings wollte Domenig die Struktur doch nicht an die Bank verkaufen – er war ihm „zu nahe geworden“⁹⁸ – stattdessen verwendete er sie ein Jahr später in einer Ausstellung über „Architekturvisionen“ im Rahmen des „Steirischen Herbstes“ 1984 im Stollensystem des Grazer Schloßberges. Anschließend fand Nix-Nuz-Nix seine heutige, permanente Aufhängung im Steinhaus. Trotzdem dieser Vogel außer der Beleuchtung (nicht nur die Triebwerke sind Leuchtstoffröhren, auch in seinen Leib sind Neonröhren eingebaut) nun keinerlei Funktion hat und deutlich einen Vogel darstellt, soll man sie Domenig zufolge nicht Skulptur nennen: *„Der (Vogel, Anm.) ist ja wohl ein Architekturgebilde und nicht ein Kunstwerk. Das ist doch keine Skulptur im Sinne eines bildenden Künstlers.“*⁹⁹ wie er im Interview sagt. Er betont stattdessen seine Bedeutung als architektonisches Experimentierfeld, an dem „Untersuchungen über räumlich verzogene Flächen“ angestellt wurden; auch „Beweglichkeit der Einzelelemente und Montage und Demontage waren Studien am Objekt“¹⁰⁰. In diese Richtung geht auch Boeckl, wenn er meint, dass „etwa die Gelenke als Prototypen für Tragwerkskonstruktionen gelesen werden können; Bewegung als Urproblem von Architektur (angesprochen wird, Anm.) Die absichtlich komplizierte Formung des Edelstahl ist ein weiterer technischer Baustein auf dem Weg zur Realisierung diverser technischer und künstlerischer Utopien, wie es auch das Steinhaus im 1:1 Maststab darstellt.“¹⁰¹ Der Formzusammenhang mit dem Steinhaus ist allerdings nicht nur technischer, sondern auch inhaltlicher Natur, der Vogel scheint durch die Verwendung von technischer Ästhetik für die Nachbildung von Natur, durch die Abstraktion des Vogels zum Flugzeug, die allgemeine Formensprache des Steinhauses

97 So auch Amann 2002, S.47.

98 Raja 1998, S.158.

99 Steixner/Welzig 2003, S.194.

100 Raja 1998, S.158.

101 Boeckl 2005, S.249.

aufzugreifen.

Explosion:

Direkt neben dem Steinhaus, am Vorplatz, liegt nun ein Gebilde im Boden, welches ebenfalls die Sprache des Steinhauses aufnimmt: die sogenannte *Explosion*. (Abb. 50) Dabei handelt es sich um eine 10 Meter breite, 4 Meter breite und 13 Tonnen schwere Skulptur, die, wie der Name schon sagt, den Moment einer Detonation im Boden zu Beton und Stahl gefrieren lässt: zerborstene, zerbrochene Betonplatten sind dazu rund um eine Grube im Boden aufgestellt, aus welcher nun zahlreiche, gebogene und miteinander verflochtene Metallrohre „wie Adern“¹⁰² hervortreten, als hätten diese die darüberliegende Betonschicht von unten aufgebrochen – die komplette Skulptur hat damit eine sehr chaotische, dynamische Wirkung, eine geheimnisvollen Energie scheint aus der Erde zu strömen. Die Entstehung dieser Skulptur steht nun mit dem Vogel Nix-Nuz-Nix im Zusammenhang: Domenig entwickelte die Explosion 1984 für die besagte Architekturausstellung des „Steirischen Herbstes“ als Startrampe für den Vogel: Der Beitrag von Domenig in dieser Ausstellung bestand also nicht nur aus dem (damals schon bestehenden) Nix-Nuz-Nix, sondern darüber hinaus noch aus der eigens dafür entwickelte Explosion und einem dazugehörigen Videofilm: „Der Flug über das Steinhaus“ (welches damals gerade in der Planungsphase war): „*Obwohl der Vogel Nixnuznix nicht fliegen kann, wurde für ihn die Startrampe Explosion gebaut, damit er fliegen kann, obwohl er nicht fliegen kann. Die Explosion Aufbruch auf Abruf: Betonteile, die zerbersten, kippen und stürzen, Rohre, die sich biegen, verbiegen, die knicken und reißen, die Explosion, die die Erde aufreißt und den Nixnuznix in den Himmel entlässt*“¹⁰³, wie er selbst in einer Beschreibung des Projekts schreibt.

Zerbersten, kippen, reißen: Die Begriffe, die Domenig im Hinblick auf die Explosion verwendet, lassen sich ohne weiteres auch auf das Steinhaus anwenden; genau wie im Gebäude entsteht aus Material und

102 Amann 2002, S.48.

103 In: Raja, S.156.

Energieeinwirkung nun eine „architektonische Zerbrechung“¹⁰⁴ (gleichzeitig erinnern die organischen Wellenlinien der Metallrohre an die „Adern“ und offenen Leitungen von frühen Projekten, Olympiapavillon und Zentralsparkasse) Nun, da die Skulptur aus ihrem Zusammenhang als Startrampe gerissen ist und deren beckenförmiger Sockel lediglich als Entwässerung für das Steinhaus dient¹⁰⁵, liegt diese Gemeinsamkeit in Formensprache und auch auf inhaltlicher Ebene umso deutlicher offen: die Explosion nimmt sich nun beinahe wie ein Miniaturmodell des Steinhauses aus, in welcher das Entstehungsprinzip noch einmal verdeutlicht wird und sie in engen Zusammenhang mit dem Gebäude gerückt wird.

Die Kärntner Gebirgslandschaft:

Etwas weiter östlich des Steinhauses liegt ein weiteres Objekt in der Wiese des Grundstücks – die Kärntner Gebirgslandschaft (Abb. 51), ein etwa 20 Meter langes und 10 Meter breites liegendes Stahlblechrelief aus mehreren Teilen, deren gezackte Oberflächenstruktur tatsächlich an die skulpturale Abstraktion einer dreidimensionalen topographischen Aufnahme eines Gebirgszugs erinnert. Tatsächlich war sie ursprünglich Teil der Kärntner Landesausstellung 1995 in Hüttenberg mit dem Thema Bergbau und Eisenverarbeitung, deren Ausstellungsräume Domenig entwarf – der Gebirgszug „schwebte“ dabei „in Einzelteilen im Raum“ während unten in Vitrinen „Rekonstruktionen von Gebirgsformationen mit ihren jeweiligen Mineralien“¹⁰⁶ (man denke an Thomas Maynes Aussage zur Parallele von Kristallbildung von Mineralien im Steinhaus!) gezeigt wurden. Auch die *Kärntner Gebirgslandschaft* scheint damit, obwohl sie erst Jahre nach der Konzeption des Steinhauses entstand, nun ein Prototyp für das Gebäude zu sein, schließlich ist in ihr noch deutlicher die Ursprungsidee für das Gebäude, die Abstraktion der umgebenden Landschaft, verkörpert.

Der Grabstein für Hehe

Im engen Formzusammenhang mit dem Gebäude, der Kärntner

104 Ebenda.

105 Raja 1998, S.158.

106 Amann 2002, S.49.

Gebirgslandschaft sowie natürlich der realen Kärntner Topographie steht auch der Grabstein für seinen im Jahr 2000 verstorbenen Zwillingbruder, welchen Domenig im Jahr darauf für das Familiengrab in Feldkirch schuf. (Abb. 47) Trotzdem weit nach dem Bau der anderen Strukturen entstanden, kann man in ihnen wiederum die Auseinandersetzung mit geometrischer Dekonstruktion von Felsformationen sehen; der Stein ist stufenförmig und erinnert an Bergterrassen. Da Domenigs Familienangehörigen jedoch nicht mit der Aufstellung des Grabsteins einverstanden waren, platzierte der Architekt ihn in der Linie zwischen dem Objekt PPP und dem Familiengrab: die „Peitsche“ zeigt direkt auf den Grabstein. So integriert Domenig das Objekt nun in seinen Komplex, indem er die biographische Komponente, den persönlichen, familiären Bezug hervorhebt.

Der Badesteg

Obwohl er schon im Jahre 1980, also vor der eigentlichen Konzeption des Steinhauses errichtet wurde (und damit das erste gebaute Objekt am Grundstück war), zählt auch der handförmige Badesteg aus Holz zum Ensemble des Steinhauses – als Erweiterung zum See hin. Ein eigentlich funktionales Element, ein beweglicher Badesteg, den man im Winter ans Ufer ziehen kann, wurde hier von Domenig als hölzerne Hand ausgeführt, nicht naturalistisch sondern „stilisiert“¹⁰⁷, allerdings deutlich erkennbar. Auch wenn der Badesteg so stark in die biomorphe, organische Phase der gerade zurückliegenden Zentralsparkasse weist, in die Zeit, bevor Domenig zu den Formen seines Steinhauses fand, ist der Badesteg ein Teil der erweiterten Sinnebene des Steinhauses, passt er als organisch-technisches Zwitterobjekt in das Formenvokabular und findet auch im Haus selbst, in den „Fingern“ seine abstrakte Entsprechung.

Zur Deutung dieses Gesamtkunstwerks wurden nun zahlreiche Theorien aufgestellt, die die Skulpturen als Einheit mit dem Gebäude sehen¹⁰⁸ – und dies scheint auch schlüssig, schließlich wurden die Objekte von Domenig weder veräußert, noch ausgestellt, ergeben sie für Domenig offenbar im

107 Raja 1991, S.40.

108 Vgl. Boeckl 2005, Raja 1991, Amann 2002.

Kontext mit seinem Steinhaus Sinn. Wie ein Skulpturengarten sind diese nun um das Steinhaus verstreut, und sie scheinen die Aussage des Steinhauses noch deutlich bestätigen zu wollen: einerseits die Architekturbezüge wie der Vogel, welcher für die technisierte Natur stehen kann, die in Domenigs Oeuvre eine große Rolle spielt, die Explosion als Startpunkt des Fluges, die sich in ihrer Form als Ergebnis einer Sprengung nun auch deutlich die auf die Sprengkraft und die dekonstruktivistische Architektur des Steinhauses bezieht – und auf der anderen Seite die Bezüge zu Domenigs persönlicher Biographie: der Grabstein, die Rakete, die auf seine Familiengruft zeigt, die Kärntner Gebirgslandschaft als Ort seiner Herkunft. All das gibt nun mit dem Steinhaus als große Kombination aller Faktoren ein Gesamtkunstwerk, welches die persönliche Biographie Domenigs zu erzählen scheint und gleichzeitig seine künstlerischen Prinzipien skulptural deutlich macht; so wird das Steinhaus tatsächlich „Domenigs steinernes Ich“¹⁰⁹, wie Eva Amann ihre Arbeit nennt. Eine andere Lesart dieser Skulpturen soll allerdings in einem späteren Kapitel erschlossen werden.

2.4. Nach dem Steinhaus: das Dokumentationszentrum Nürnberg

Das Steinhaus ist nun unbestritten das absolute *Chef d'Oeuvre* Domenigs; die ungewöhnlichen Formen, deren offensichtliche inhaltliche Tiefe und die damit mannigfaltigen Interpretationsansätze sind allerdings der Gipfel einer Entwicklung, die Domenig kaum zu steigern vermochte. Außerdem war für Domenig das Steinhaus keineswegs ein abgeschlossenes Projekt, im Gegenteil: ein Großteil seiner Kreativität und Finanz- und Schaffenskraft floss auch nach beendeter Planung in die Bauarbeiten. So liefen seine nächsten Projekte in verschiedenen Kooperationen und ließen auf den ersten Blick etwas von der experimentellen und avantgardistischen Ausdruckskraft Domenig vermissen. Domenig selbst erklärte diese späte

109 Amann 2002, S.1.

Phase, darauf angesprochen, einerseits mit seiner Hochschultätigkeit, wegen welcher er sich nun mehr mit Architekturtheorie beschäftigen musste und somit nunmehr die gedankliche Komponente vor die Emotionale stellte¹¹⁰, zum anderen mit seiner wachsenden Etablierung, die es nun nicht mehr notwendig mache, "der Öffentlichkeit etwas aufzuzwingen"¹¹¹. Die Tatsache, dass Domenig im Steinhaus ein ideales Experimentierfeld für architektonische Ideen hatte, machte es ihm also kaum mehr notwendig, seine persönliche kreative Suche nach individuellem künstlerischen Ausdruck in Auftragsarbeiten fortzuführen. Die weiterhin starke Beschäftigung mit dem Steinhaus erleichterte es ihm nun also, bei anderen Projekten "schneller auf das Wesentliche zu kommen"¹¹², allerdings war gerade dadurch das Steinhaus auch ständige Inspirationsquelle.

Ein Beispiel dafür ist etwa das 1988 entwickelte Projekt „*Fundernovum*“ (Abb. 52), ein 200 Meter langer, schmaler Schau- und Ausstellungsraum für den holzverarbeitenden Industriebetrieb FunderMax in einem ehemaligen Werk der Firma, welches Domenig mit zwei kollossalen, harmonisch geschwungenen Stahlblechplatten verdeckt, zwischen welche er einen harten Schnitt setzt; in diesen Schnitt platziert er einen schmalen Eingangskorridor, der auch den einzigen Blick in das Innere freigibt – die scharfen Kanten, die geschwungenen Formen, die Materialien und deren Verarbeitung wirken wie ein Derivat des Steinhauses. Einige Jahre später plante er die Ausstellungsräume für die Kärntner Landesausstellung 1995 in Hüttenberg (Abb. 53), zentrales Element ist hier ebenfalls ein Korridor, eine Rampe aus Glas und Stahl, die allerdings hier wesentlich größer, gigantischer, weit über einem stillgelegten Zechengelände, über gemauerten Hochöfen und Kohlenbarren schweben sollte. Dieser lange Glas- und Stahlkorridor erlaubt nun im Blick hinab eindrucksvolle Aussichten und Einsichten in den alten Baubestand, gleichzeitig bezeichnet Domenig den Bauteil selbst als "Stollen"¹¹³ und bringt ihn damit mit der Erzgewinnung in Verbindung, mit den Stollensystemen, die den Stahl für den Bau dieses

110 Steixner/Welzig 2003, S.189.

111 Ebenda, S.190.

112 Ebenda 2003, S.190.

113 Aus dem Beschreibungstext von Domenig, zitiert aus Boeckl 2005, S.222.

Tunnels schließlich selbst erst hervorbringen. Der Entwurf für die Landesausstellung in Hüttenberg/Heft entwickelte sich aus einem früheren Entwurf für eine nicht realisierte Landesausstellung in Knappenberg (Abb. 54) – hier entwickelt Domenig mehrere, übereinanderliegende Stollen, die sich in ihrer Mitte überkreuzen; dabei wird noch wesentlich stärker auf die verkreuzten Vektoren des Steinhauses angespielt: "Wie auch die ursprüngliche Formidee des Steinhauses entstammt auch diese Idee tellurischen Bezirken, deren Kraftlinien konstruktiv formuliert und expressiv dargestellt werden."¹¹⁴

Weiterhin also ist in der Betrachtung seiner späteren Werke immer noch das Skulpturale und die vielschichtigen Bedeutungsebenen ein Faktor, nur in etwas anderer Form. Besonders deutlich wird dies auch bei seinem 1998 begonnenen und 2001 eröffneten Dokumentationszentrum am Reichsparteitagsgelände in Nürnberg, welches, als preisgekröntes Prestigeprojekt aus den folgenden Jahren hier als bemerkenswertes Beispiel für seine spätere Phase dienen soll.

2.4.1. Baugeschichte und Beschreibung

Das 16km² große Reichsparteitagsgelände, ab 1934 von Albert Speer in Nürnberg geplant und mit mitarbeitenden Architekten (und zahlreichen Zwangsarbeitern) über großteils sumpfige Grünflächen ausgeführt, spielte als Versammlungszentrum und Aufmarschfläche eine zentrale Rolle in der Propagandamaschinerie der Nazidiktatur. Die teilweise fertiggestellten, großteils allerdings unvollendeten Gebäude auf dem Gelände waren dem faschistisch-größenwahnsinnigen Machtanspruch Hitlers entsprechend riesig dimensioniert; zentraler Bau des Geländes ist die von Franz und Ludwig Ruff geplante Kongresshalle, ein gigantisches, unvollendetes Gebäude auf hufeisenförmigem Grundriss, welches 50.000 Menschen Platz bieten sollte und für deren „kriegsbedingte Baueinstellung 1941 Materialien und Sklavendienste aus dem gesamten europäischen Einflussbereichs

114 Boeckl 2005, S.217.

Deutschlands herbeigeschafft worden waren“¹¹⁵; die Halle steht als der größte erhaltene Monumentalbau der NS-Zeit unter Denkmalschutz.

1998 sollte das Gelände nun ein würdiges Dokumentationszentrum bekommen, das Projekt sah dazu vor, dass dem gigantomanischen Baubestand ein Museum in Form eines Anbaus hinzugefügt wird. Domenig, der zu dem ausgeschriebenen Wettbewerb nach seinem realisierten Projekt zur steirischen Landesausstellung Hüttenberg eingeladen wurde, war selbst im nationalsozialistischen Kärnten aufgewachsen und sah das Projekt eigenen Aussagen nach auch als "Aufarbeitung seiner eigenen Geschichte"¹¹⁶ – wie in Hüttenberg plante er den Ausstellungsbereich nun als Korridor, als Rampe aus Glas und Stahl, wieder ist die Arbeit mit der Originalsubstanz wesentlich für den Entwurf, allerdings ist das Nürnberger Projekt, der Thematik des Dokumentationszentrums entsprechend, weit radikaler.

„Die zentralen Achsen des Geländes ignorierend“, sah der Entwurf vor, dass ein Pfahl aus Architektur quer in einen Flügel der Kongresshalle hineingestoßen wird, wie ein Blitz, der die traumatisch aufgeladenen Mauern durchschlägt. (Abb. 55) Dieser Pfahl aus Stahlrahmen und Glasplatten ist nun der zentrale Korridor, der den Hauptteil des Gebäudes ausmacht; dieser durchschneidet den Flügel der Halle komplett, bis er auf der anderen Seite wieder austritt (Abb. 56). Durchschreitet der Besuchende also diesen gläsernen Gang, so kann er oder sie in die umgebende, historische Bausubstanz hineinblicken. (Abb. 57) Die eigentlichen Räumlichkeiten des Dokumentationszentrums befinden sich dann am Dach der Kongresshalle sowie im deren Inneren: ein Studienforum, ein Kino, ein Veranstaltungssaal – und schließlich eine Plattform, auf der die Besucher „einen dramatischen Ausblick auf die gewaltigen Dimensionen autoritärer Propagandaarchitektur erleben können“¹¹⁷.

115 Boeckl 2005, S.233.

116 Welzig Steixner 2003, S.190.

117 Boeckl 2005, S.233.

2.4.2. Skulpturale Aspekte

Obwohl das Projekt zunächst komplett anders beschaffen ist fällt hier wieder auf dem ersten Blick auf, dass das Dokumentationszentrum in seiner schroffen Form, in seiner Materialität und seiner dekonstruktivistischen Grundidee Anleihen beim Steinhaus nimmt, allerdings betrifft die diesmal absolut wörtlich zu verstehende Dekonstruktion hier ein tatsächlich bestehendes Gebäude und treten die destruktiven Kräfte hier nicht gehäuft, verschachtelt und geclustert, sondern isoliert auf: anstatt zahlreicher Vektoren, die sich im Raum treffen und die damit ihre Räume bilden, gehen sämtliche Vektoren des Dokumentationszentrums nur in eine einzige Richtung, sind – so wie Domenig, nach der Entwicklung seines Steinhauses nun aufs Wesentliche konzentriert – auf einen Punkt fokussiert. Und sind die Formen des Gebäudes nun nicht mehr ausladend, expressiv, organisch oder biomorph, sondern kühl und reduziert, so ist auch das skulpturale Element in diesem Bau auf das absolut Wesentliche reduziert: auf den Gestus selbst, den Schnitt, das Spalten, das Schleudern. Wie ein Pfeil dringt das Dokumentationszentrum in den Baubestand ein, und steht somit nicht nur für die Zerstörung von nationalsozialistischem Baumaterial ebenso wie für die harte Realität, das unvorstellbare Grauen der Diktatur, des Krieges und des Holocaust (man denke an Libeskind's jüdisches Museum in Berlin mit seinen zahlreichen, schroffen Ecken und Kanten!), vielmehr steht es als gebaute Bewegung, als gebauter Schnitt auch für ein Grundelement des Skulpturalen überhaupt: der Gestus selbst. Das Dokumentationszentrum ist – genau die die Zentralsparkasse aus einer einzigen Konstruktionsskizze geplant ist – aus einer einzigen Bewegung heraus konstruiert: ein Stich, ein Wurf. Kein Haus, ein Gestus, ein Schnitt (etymologisch also der Archetyp einer Skulptur, eines aus einem Block herausgeschnittenen Objekt!), und somit ein skulpturales Gebilde – ist somit genauso expressiv, aufwühlend und verstörend wie die früheren, ausladenderen Entwürfe. Und auch auf einer Sinnebene findet man Domenig's vielschichtiges Spiel mit Bedeutungsebenen wieder, die den Bau von seiner reinen Funktion ablöst: Domenig wollte dem alten Baubestand nationalsozialistischer Architektur

also einen radikalen Schnitt zufügen, einen Blitz aus Metall bauen – wie einen Stachel in das Fleisch der Kongresshalle stecken – stark metaphorisch aufgeladen, sowohl semantisch sowie sinnhaft. Der Pfahl deutet nun einerseits klar auf die „ideologische Distanz zwischen ehemaligen Nazibau und dem heutigen Museum hin“¹¹⁸, aber er tut noch viel mehr als das. Durch das Durchstoßen der Fassade zerstört er nicht nur, durch das damit mögliche Hineinblicken legt er auch offen: mit dem buchstäblichen Durchschreiten der Fassade sieht der und die Besuchende, dass der Granit und Marmor bloße Verkleidung ist, sieht man den darunterliegenden Backstein, sieht man also unter der Oberfläche den wahren Kern der Architektur und damit, sowohl metaphorisch als auch konkret, den morschen Kern der Ideologie, des Regimes – damit fügt Domenig neben der Symbolik des Schnitts und des Gestus, noch eine weitere funktionale und edukative Ebene hinzu.

Ist nun schon zwischen dem Steinhaus und dem Nürnberger Projekt eine zunehmende Zurücknahme in der Formensprache, ein deutlich zielgerichteter Einsatz von Expressivität bemerkbar, so geht diese Reduktion in seinen folgenden Projekten, die auch immer öfter in Kooperationen entstanden, etwa mit Hermann Eisenköck oder Herfried Peyker, noch wesentlich weiter.

Auch nach 1998 entstanden allerdings einige raumgreifende Großprojekte, die Domenigs architektonische Sprache sprechen: das letzte große Projekt des Kärntner Architekten etwa (vor der Fertigstellung seines Steinhauses) führte ihn nun wieder nach Wien: das T-Center¹¹⁹ (Abb. 58), welches mit seinen vier gigantischen, dynamisch gekrümmten und teilweise auf Stelzen geführten Bauteilen eine bemerkenswerte Leichtigkeit besitzt, zeigt schlussendlich, dass Domenig einerseits keineswegs aufgehört hat, relevante Architektur zu schaffen – und andererseits, dass er immer noch an seinen Prinzipien festhält: den auskragenden Bauteilen des T-Centers gibt Domenig nämlich einen altbekannten Namen: „Finger“¹²⁰.

Die zunehmende Reduktion in seinem Werk ist also keineswegs ein Zeichen

118 Blundell Jones 2012, S.45.

119 2004 mit Hermann Eisenköck und Herfried Peyker, vgl.

120 Autor unbekannt, in: Architektur Fachmagazin 6/04

dafür, dass Domenigs Entwicklung lediglich wahlloses Experimentieren mit verschiedenen Stilrichtungen war, sondern ist vielmehr Beweis dafür, dass gerade deshalb sein früheres Werk umso ernster genommen werden muss; der Grund dafür soll nun (unter Anderem) im folgenden Kapitel besprochen werden.

3. Skulpturalität – Bedeutung und Deutung

Bevor man sich nun, nach der detaillierten Beschreibung und Analyse der Gebäude endgültig an eine allgemeine Deutung der gewonnenen Erkenntnisse über die skulpturalen Elemente in Günther Domenigs Werk machen kann, bevor man sich also daran macht, seine skulpturalen Tendenzen zu bewerten und einzuordnen, ist es – wie schon in der Einleitung angekündigt – an dieser Stelle nun endlich notwendig, den Begriff der skulpturalen Architektur präzise zu bestimmen, um Domenigs Umgang mit freien Formen nicht nur aus seiner persönlichen Geschichte, sondern auch aus architekturgeschichtlicher Sicht zu verstehen.

Wie schon gesagt sind Verknüpfungen, Zwischen- und Übergangsformen der beiden Bereiche zahlreich; deren Geschichte soll zunächst auch in einem kurzen historischen Abriss erzählt werden – denn nur durch Abgrenzung und Vergleich kann Domenigs spezifischer Zugang zur Skulpturalität erklärt werden. Die Analyse dieses Zugangs, und damit auch die Rolle Domenigs als Bildhauer und Architekt – möchte ich in diesem finalen Kapitel in drei Punkte unterteilen, in welcher die einzelnen Faktoren, die seine Skulpturalität bestimmen und kennzeichnen, gesammelt und erschlossen werden: Erstens über den Grad der Skulpturalität in seinen Bauten, die ich durch Vergleiche mit anderer skulpturaler Architektur und Skulptur herausarbeiten möchte, zweitens außerdem in der Beschäftigung mit seinem hier schon oft angesprochenen, kleinen autonomen Werk von Objekten, welches ich hier im Detail besprechen möchte – vor allem die Wechselwirkungen zwischen diesen Skulpturen und seinen Architekturen sollen betrachtet werden. Schließlich, drittens, soll auch seiner Arbeitsweise

Rechnung getragen werden; hat diese schließlich durch die explizite und implizite Betonung der händischen Arbeit durchaus viel mit der eines Bildhauers gemein.

Freiformen, Allansichtigkeit, Verschleierung der Funktion oder der Konstruktion – dies sind nun also Kriterien, die konventionelle, kubisch-rechteckige Architektur von skulpturaler, plastischer Architektur unterscheidet; so ist die skulpturale Architektur demnach als Architektur zu definieren, bei der das Hauptaugenmerk ihrer Planung, Konstruktion und vor Allem ihrer Wirkung in ihrer Wahrnehmung von Außen liegt, als Architektur, bei der die äußere Form gerade nicht aus deren Funktion der Umfassung der Innenräume folgt, sondern deren optische Außenwirkung im Mittelpunkt steht. Doch wie kann man diese Form der Architektur und die zunehmende Vermischung der beiden Gattungen nun beschreiben, welche Kriterien gibt es, anhand deren man Bauten in diese Kategorie einteilen kann?

Skulpturale Architektur selbst ist nun schon zu frühester Zeit ein Thema; sowohl skulptural aufgelöste Architektur, bei der die Grundform des Gebäudes durch ausufernden Bauschmuck überdeckt und damit verschleiert werden, wie das etwa bei südostasiatischen Tempelanlagen der Fall ist, als auch tatsächliche, in ihrer konkreten Grundform skulpturale Bauten lassen sich schon in der Antike finden: etwa altägyptische Pyramiden des 3. Jahrtausends vor Christus weisen deren Merkmale auf, da sie zwar durch ihre Größe und durch benutzbare Innenräume durchaus in der Nähe von Architektur angesiedelt werden können, sich allerdings von einfachen Wohn- und Palastgebäuden schon in ihrer äußeren, absolut eigenwilligen Form und architektonischen Struktur wesentlich unterscheiden, und damit, mit ihrem Charakter als Denkmäler, beinah als reine Grabskulptur zu bezeichnen sind. Neuzeitliche Beispiele europäischer Geschichte wären laut Sigfried Giedion etwa die vom Bildhauer(!) Francesco Borromini spiralförmige Kuppel Sant'Ivo della Sapienza in Rom¹²¹ (Abb. 59) aus der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts und natürlich vor Allem die „architecture parlante“ des Revolutionsklassizismus, wie ihn Ledoux mit seinen Entwürfen für eine Idealstadt präsentiert, etwa das Kugelförmige

121 Giedion 1965, S.95.

Flurwächterhaus oder sein Haus für die Flusswächter, welches als Kanal für den Fluss dient.¹²² (Abb. 60) Auch diese Entwürfe (obwohl sie niemals ausgeführt wurden) sind nun in ihrem Wesen eindeutig skulptural, da die Form der Gebäude sich mimetisch auf Gegenstände beziehen, die auf ihre Funktion schließen lassen.

Sind alle eben genannten Beispiele allerdings Gebäude, die nur auf Grund ihrer Formen "skulptural" wirken, so sind sie einerseits oftmals streng geometrisch, und andererseits behaupten diese Bauwerke noch keineswegs, Skulpturen im Sinne autonomer Kunstwerke zu sein. Dieser Anspruch kommt als größere Bewegung erst im 20. Jahrhundert auf, als sich die zunehmende Reduktion von Form und Ornamentik in der Architektur – von Loos bis Bauhaus – zusammen mit dem Aufkommen der Ingenieurwissenschaften, schließlich umkehren musste, um Originalität und Individualität zu beweisen. Immer mehr Freiformen kamen ins Spiel; die die immer noch deutliche Trennung der beiden Gattungen aufheben sollten – durchaus mit Gegenwind, neben dem in der Einleitung zitierten Schiedsspruch von Loos urteilte etwa auch Naum Gabo hart über Tatlins Modell für das Denkmal der III. Internationale (Abb. 61): „Bauen Sie entweder funktionelle Häuser und Brücken oder schaffen Sie reine Kunst, aber nicht beides. Verwechseln Sie nicht das eine mit dem anderen.“¹²³ Bei dieser Trennung wollte es die architektonische Avantgarde allerdings nicht belassen, so begann man Manifeste zu schreiben, um sich durchaus bewusst, in die Nähe von Bildhauerei und autonomer Kunst zu rücken: „Bauen wir zusammen an einem großartigen Bauwerk, an einem Bauwerk, das nicht allein Architektur ist, in dem alles, Malerei, Plastik, alles zusammen eine große Architektur bildet, und in dem die Architektur wieder in den anderen Künsten aufgeht. Die Architektur soll Rahmen und Inhalt, alles zugleich sein. (...) Dieses Bauwerk braucht keinen rein praktischen Zweck zu haben, auch die Architektur kann sich von utilitaristischen Forderungen lösen.“¹²⁴, so formuliert Bruno Taut seinen eigenen Kunstanspruch als

122 Vgl. Nerdinger, Philipp, Schwarz (Hrsg.), *Revolutionsarchitektur – ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*, Hirmer, München 1990, S.13ff.

123 *Lexikon der Architektur des 20. Jahrhunderts*, Ostfildern-Ruit 1998, S.207.

124 Bruno Taut, *Eine Notwendigkeit*. In: *der Sturm*, Band IV, Nr. 196-197, Februar 1914.

Architekt; Dieser *Kunstanspruch* für die Architektur also leitet sich zunächst direkt aus den anderen Gattungen, im Besonderen aus dem Skulpturalen – also dem Haus als Rahmen und Inhalt – aus ab, denn glatte und schlichte Fassaden lassen sich offenbar kaum als über Architektur hinausgehende Kunstwerke verstehen – so kamen im Zuge dieser Tendenzen, also im frühen 20. Jahrhundert, immer mehr bewusst eingesetzte, unregelmäßige Freiformen auf, die zusätzlich die tektonischen Gegebenheiten der Konstruktion verschleiern oder auf Allansichtigkeit setzen, die schließlich eine immer größere Steigerung erfahren: Skulpturalität also als Strategie, sich in den „Olymp der Kunst zu heben“. Von Expressionismus und organischer Architektur bis hin zur dekonstruktivistischer Auflösung der klassischen Form eines Hauses, von phantasiereichen Anleihen aus der Natur, wie etwa der Muschelform in Jörn Utzons Sydney Opera (Abb. 62), über die von Venturi beschriebenen, postmodernen „Ducks“, Bauwerke, die in ihrer äußeren Form Zeichen ihrer Funktion sein sollten¹²⁵ (und die damit auf Ledoux zurückgreifen, Abb. 63), bis hin zu den amorphen, optisch spektakulären und Schwerkraft-trotzenden Konstruktionen von Frank Gehry oder Zaha Hadid: die Skulpturalität in der Architektur hat nun zahlreiche Facetten, die allerdings keineswegs alle miteinander vergleichbar sind. Wo auf diesem Terrain also nun Domenigs Oeuvre zu verorten ist, ob und in welche Linie der skulpturalen Architektur er gehört, welche Einflüsse auf ihn gewirkt oder eben nicht gewirkt haben, das soll also in diesem finalen Teil der Arbeit nun untersucht werden.

3.1. Versuch einer Einordnung: Domenig im Vergleich

Zweifellos ist Domenig, wie wir in den Eingangskapiteln festgestellt haben, als Architekt eine Einzelfigur, dessen Werk sich trotz der engen Bindung an die Grazer Szene weder in der Formensprache und dem individuellen Ausdruck, noch in der Ideologie in eine bestimmte architektonische Strömung einordnen lässt; dennoch wurden natürlich Vergleiche immer

125 Vgl. Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour: Learning from Las Vegas, Cambridge 1972.

wieder gezogen, und sei es nur, um ihn als "Blech-Gaudi" zu schmähen; Domenigs Name fällt oftmals im selben Atemzug mit Grazer oder Wiener Kollegen, Zusammenhänge werden mit so unterschiedlichen Gestalten zwischen Rudolf Steiner und Frank O. Gehry hergestellt¹²⁶.

Einige dieser Vergleiche sind nun durchaus sinnvoll, manche weniger, denn sind reine Ähnlichkeiten in der Formensprache noch lange kein Beweis für ein ähnliches Architekturverständnis, welches in dieser Arbeit ja im Mittelpunkt stehen soll. So werde ich nun anhand vergleichbarer Architekturen die Gemeinsamkeiten in der Form, allerdings auch die großen Unterschiede in der Ideologie, dem inneren Antrieb und der Arbeitsweise herausarbeiten, die Domenig schließlich in die Nähe der Bildhauer rückt, mit denen ich den Architekten schließlich ebenfalls vergleichen möchte.

Die Vergleichsmöglichkeiten sind jedenfalls mannigfach, von frühen, sehr deutlichen Einflüssen wie Walter Förderer angefangen ist die Palette an potentiellen Vergleichen im Laufe der Karriere Domenigs auch deshalb so groß, da sich Domenigs Formensprache in seiner Entwicklungsgeschichte mehrmals stark ändert. Gerade dieser Punkt ist es allerdings auch, der auf der einen Seite zeigt, dass sich punktuelle Vergleiche mit anderen Architekten und Architektinnen schnell erschöpfen und als unzulänglich erweisen, und im Zusammenhang damit auf der anderen Seite, dass Domenigs Vielzahl an Facetten immer nur verschiedene Ausdrucksweisen für einen einzigen inneren Drang darstellen. Um das aufzuzeigen, werde ich nun also erst einige der oftmals getätigten Vergleiche neben Domenig stellen: Organische Architektur für sein Frühwerk, die Stilrichtung des Dekonstruktivismus, sowie die am häufigsten als skulptural bezeichnete zeitgenössische Weiterentwicklung des Dekonstruktivismus, die oftmals so genannte „Spektakelarchitektur“, von Stararchitekten wie Frank O. Gehry, Norman Foster und Zaha Hadid. Im Anschluss daran sollen seine Werke tatsächlich auch mit Skulpturen verglichen werden.

126 Vgl. etwa Raja 1991, S.30.

3.1.1. Organische und expressionistische Architektur

Nach zunehmender Reduktion in der Architektur traten zu Beginn des 20. Jahrhunderts, wie gesagt, nun allmählich verstärkt Freiformen in der Architektur auf, bei der sich nicht nur Bruno Tauts nicht realisierte utopische Architektur dem Skulpturalen annäherte, sondern auch zahlreiche andere Architekten expressiveren Formen zuwandten; diese fanden viele in den Formen der Natur, deren wissenschaftliche Erforschung immer mehr Künstler inspirierte (so gilt etwa Ernst Haeckels Bildband „Kunstformen der Natur“ als ein wichtiger Ideengeber für den Jugendstil). Aus einer eigenwilligen, skulpturalen Übersteigerung des floralen Jugendstils ergibt sich nun etwa auch etwa Antoni Gaudís surrealistisch anmutende Architektursprache, die schon am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert an organische Architektur erinnert: weich, wie geschmolzen wirkender Beton und Sandstein lässt an wucherndes, lebendiges Material denken, Motive aus der Tier- und Pflanzenwelt wie etwa Schuppen und Äste und unregelmäßige Stützen in Baumform und Grundrisse verstärken diesen Eindruck noch. (Abb. 64) Einen etwas anderen, aber vergleichbaren Weg schlug im Deutschland der 20er Jahre Erich Mendelsohn mit seinem 1922 entstandenen Einsteinturm ein (Abb. 65) der für die experimentelle Bestätigung von Albert Einsteins Relativitätstheorie gebaut wurde. Mendelsohns Auseinandersetzung mit Einsteins Theorie und die daraus folgende Beschäftigung mit Mathematik, Physik und Naturwissenschaften inspirierte Mendelsohn zu einem Turm mit unregelmäßigem Grundriss, der mit seinen geschwungenen Kurven eines der ersten Bauwerke sein sollte, das tatsächlich explizit als „organisch“ bezeichnet wurde. Der Architekt selbst lobte das „elastische Potential“ des neuartigen Baustoffs Stahlbeton (der bei dem Turm allerdings lediglich verschalend über die herkömmliche Ziegelkonstruktion gelegt wurde) und prophezeite eine auf diesem Stoff basierende Baukunst, „die völlig verschieden ist, von dem, was wir zuvor kannten“: die plastische – oder skulpturale – Architektur. In diese Kerbe schlägt nur wenige Jahre später auch der österreichische Esoteriker und Philosoph Rudolf Steiner, der seiner okkultistischen „anthroposophischen

Gesellschaft“, einer Lehr- und Forschungsorganisation mit spiritistischer Weltanschauung im Schweizer Dornach eine gigantische Zentrale baut: das Goetheanum (Abb. 66), ein monolithischer Betonbau, dessen wehrhafte Blockhaftigkeit Außen durch regelmäßige, kurvenförmige Zerklüftungen in der Fassadenoberfläche aufgelockert ist; auch der Innenraum ist durch skulpturalen, organischen Wandschmuck durchgestaltet. Zur Bauzeit waren diese plastischen Freiformen aus Beton nicht nur in der Herstellung der Holzverschalungen, in die der Beton gegossen wurde als bahnbrechende Ingenieurleistung zu sehen, sondern auch in der Formensprache äußerst ungewöhnlich; die skulpturalen Formen sollen laut Steiner „das Wesen organischer Gestaltung“ ausdrücken; er stellt damit explizit den Bezug zu Formen der Natur da – das Dach des Goetheanums weckt Assoziationen zu einem Schildkrötenpanzer, das noch skulpturalere Heizhaus wächst wie ein Baum empor.(Abb. 67)

All diese Tendenzen haben nun gemeinsam, dass sie sich Formen aus der Natur bedienen: Rundungen und scheinbar gewachsene Kurven statt mechanisch-additiver Blockhaftigkeit, wuchernde, lebendig wirkende Formen und Motive aus Flora und Fauna – weswegen man sie trotz unterschiedlicher Ausformungen, mit dem Begriff der organischen Architektur zusammenfassen kann; der Begriff Organ ist dabei in seiner Definition ein Teil eines lebendigen Wesens, ein zweckbezogener Teil eines übergeordneten Ganzen.

„Die Natur schuf die Organe zur Verrichtung und nicht die Verrichtung für die Organe“, wie Aristoteles schreibt – nicht nur künstlerisch-skulptural und dekorativ ist also der Organbegriff zu lesen, sondern dieser Definition folgend, auch funktionalistisch, schließlich ist die Gestaltung der Natur – der Welt des Organischen – nicht dekorativ, sondern rein ausschließlich auf ihren Zweck hin ausgerichtet: der „Lebensprozess“ selbst ist „Ursache der Mischung als auch der Form der Organe“, so Friedrich W. J. Schelling. Dieser Fokus der organischen Bauweise wird schließlich in der Architektur der 50er und 60er Jahre aufgegriffen: Anleihen aus der Natur werden hier vor Allem für ihren funktionalen und konstruktionstechnischen Nutzen hin genommen, etwa Richard Buckminster Fullers und Frei Ottos Tragwerke

verdanken die Ökonomie ihrer Leichtbauweise biologischen Prinzipien. Tatsächlich lässt sich Domenigs Frühwerk auch durchaus im Zusammenhang mit Frei Ottos Architektursprache lesen, nicht zuletzt unmittelbar durch die gleichzeitige Arbeit an den Olympischen Spielen im München.

Im Gegensatz zu Frei Otto aber, der sich aus der Natur nur die Konstruktionsprinzipien nimmt und sie weitgehend abstrahiert, verleugnet Domenig nicht die Herkunft seiner Inspiration, sondern übersteigert sie vielmehr noch: Wenn Frei Otto den Turm seiner mit Ewald Bubner entworfenen Kirche in Berlin-Schönow nach dem Skelett einer Kieselalge entwirft, so geschieht dies abstrahiert und ohne expliziten Naturbezug – dieser ist tatsächlich nur durch zusätzliches Wissen ersehbar. Wenn Domenig hingegen die Wand seines Olympiapavillons durch ein Kunststoffgewebe wie Haut über ein Skelett zieht, so hören die Naturanleihen bei Domenig dort nicht auf, sondern dann fangen diese dort erst an; offengelegte Leitungs- und Lüftungsstruktur, die sich wie Adern durch den Pavillon ziehen, wabenförmige Tragelemente, die an Insektenbauten erinnern, die Segmente der "Küchenraupe", die tatsächlich an segmentierte Insektenlarven erinnern; all dies sind explizit organische Elemente, so sind die biologischen Einflüsse bei Domenig wesentlich deutlicher offengelegt, wirken tatsächlich gewachsen, lebendig, wuchernd.

Dadurch rückt Domenig vielmehr in die Nähe der Linie der Architektur, die das Lebendige und Gewachsene des Organischen betonen und die Form über die Funktion stellen, die vor Allem einen tieferen Sinn im Naturbezug sehen: der ebenfalls 1935 geborene Ungarische Architekt Imre Makovecz versuchte seine Philosophie der „lebendigen Architektur“¹²⁷ in seinen ungewöhnlichen Kirchenbauten zu realisieren und entwarf in den 1970er und 80er Jahren nun Holzbauten mit expliziten Naturbezügen (Abb. 68): verwendet sein Gemeinschaftszentrum in Zalaszentlászlo sogar noch echte Bäume als Säulen, finden sich in seiner 1986 bis 1990 erbauten evangelische Kirche in Sófok deutlich Bäumen und Weidenkronen

127 Vgl. Dörte Kuhlmann, Metamorphosen des Organizismus - Zur Formensprache der Lebendigen Architektur von Imre Makovecz, Dissertation an der Bauhaus Universität Weimar, 1998.

nachempfundene Säulen und Gewölbeformen; ungewöhnliche Dachformen wie die seiner 1980 erbauten Skihütte in Dobogókó zitieren die gefiederten Flügel eines Adlers. Nicht nur die allgemeine organische Formensprache Markovecz erinnert aber an Domenigs frühe Entwürfe, auch konkrete Elemente lassen sich im Werk des Kärntner Architekten wiederfinden: so ist Markovecz Gewölbe der Aufbahnhalle des Faskasréti-Friedhofs in Budapest (Abb. 69) deutlich dem Inneren eines menschlichen Brustkorbs nachempfunden; diese Form findet man auch bei Domenig; auch seine Mehrzweckhalle in Eggenberg mit seinem rippenförmigen Tragwerk scheint den Brustkorb eines Tieres zu zitieren. Während allerdings Domenigs direkte Vorbilder weitgehend im Dunkeln liegen, ist diese Frage bei Imre Markovecz einfacher zu beantworten: in seinen Schriften beschrieb er sich immer wieder stark von Steiners Anthroposophie beeinflusst, besuchte Eurythmie-Vorlesungen in dessen Goetheanum in Dornbach und versuchte diese Erkenntnisse schließlich auch architektonisch umzusetzen: den Menschen mittels Architektur in den Mittelpunkt stellen, ihn mit all seinen Sinnen direkt anzusprechen: die Trennung von Materie und Geist aufzuheben und durch „fließende Formen“ wieder zur Vereinigung zu bringen. Versucht man diese Philosophie nun mit Domenig in Verbindung zu bringen, so findet man durchaus Parallelen dessen eigenen künstlerischen Ambitionen: die „Menschlichkeit in der Architektur“, um Hundertwassers Begriff wieder aufzugreifen, spielt bei Domenig schließlich eine große Rolle – so ist die organisch geformte Zentralsparkasse die direkte Antwort auf eine entmenschlichte Architektur, auf die leeren Formenarmut der Nachkriegszeit (die skulpturale Innengestaltung der Sparkasse erinnert ebenfalls an die des Goetheanums). Auch der Bezug auf den Ort, das Umfeld, die Natur ist eine durchgehende Konstante in dessen Werk, und ebenso ist Steiners Bestreben, das Gebäude als ganzheitliches Gesamtkunstwerk zu sehen, Domenig nicht fremd. Hier hören die Vergleiche und Parallelen allerdings auf, denn während Markovecz also mit einer Weiterentwicklung von Steiners Anthroposophie eine höhere Macht zu bedienen sucht, so ist dies Domenig prinzipiell fremd; dessen hauptsächliche Motivation liegt im Gegensatz dazu – wie man aus der bisherigen Analyse von Domenigs Lebenslauf

entnehmen kann – dezidiert im Persönlichen, Biographischen, im Ausdruck des Individuellen und damit in der Äußerung seiner persönlichen künstlerischen Ambition; so schöpft Domenig aus sich selbst.

3.1.2. Der Brutalismus

Wenn also Domenig die Formen von anthroposophischer Architektur zitiert oder für sich vereinnahmt, so lehnt er sich auch schon allein in der Materialwahl oftmals an Rudolf Steiner an: die Möglichkeit, Sichtbeton (ein Material welches heute oftmals als „Synonym für gesichtslose Zweckarchitektur“¹²⁸ gesehen wird) für künstlerisch-plastische Zwecke einzusetzen, wurde schließlich schon von Erich Mendelssohn propagiert und fand in Steiners Goetheanum die eindrucksvolle Bestätigung. Die Verwendung von rohem Beton – *beton brut* – für künstlerische Zwecke ist nun auch das Hauptmerkmal der architektonischen Stilrichtung des Brutalismus; eine Strömung die in den 50er Jahren das Material neu für sich entdeckt. Schlüsselfigur des Brutalismus ist vor Allem der Schweizer Architekt Le Corbusier: so besitzt seine 1950 geplante und bis 1955 gebaute Kirche Notre-Dame-du-Haut in Ronchamp (Abb. 70) in Frankreich ein zweischaliges Betondach, welches durch seine ungewöhnliche Form auffällt: pilzartig, plastisch-dynamisch, wie ein Hut auf der Kirche liegt es auf der Kirche auf. Zur Verwendung des Baumaterials äußerte er sich selbst: „Ich habe Sichtbeton verwendet. Das Ergebnis: Absolute Originaltreue, völlige Exaktheit im Vergleich zum Abguss; Beton ist ein Material, das nichts anderes nichts anderes vorgibt. Der Sichtbeton sagt: 'Ich bin Beton'“¹²⁹ - die deutliche Sichtbarkeit und Unverfälschtheit des Baumaterials war also neben der Formbarkeit eine gewollte, geforderte Bedingung; die plastischen Möglichkeiten also nur ein Faktor, welcher in anderen Bauten Le Corbusiers, etwa der Unité d'Habitation oder der Kirche Sainte-Marie de la Tourette gar keine Rolle spielt. Der Brutalismus war also die vorherrschende

128 Reckermann 2009, S.1.

129 Yves Bouvier/Christophe Cousin: Ronchamp – eine Kapelle des Lichts, CRDP de Franche-Compte, Besancon 2005, S.50.

architektonische Strömung der Avantgarde während Günther Domenigs Studienzeit, die ihn und seinen Partner Eilfried Huth auch nachhaltig beeinflusste: dies zeigt vor Allem sein eingangs nur kurz erwähntes Frühwerk: die Pädagogische Akademie der Diözese Graz-Seckau (1965-69) etwa - „an extremely competent piece of brutalism“¹³⁰, oder das Katholische Kirchenzentrum in Oberwart (1967-69); Sichtbeton ist aber auch noch im Steinhaus ein Faktor, in welchem er neben Stahl und Glas schließlich ebenfalls eine der drei alleinigen Komponenten darstellt.

Die Beschäftigung Domenigs mit dem Material des Sichtbetons ist nun nicht nur auf ein allgemeines Interesse an der Strömung des Brutalismus zurückzuführen, sondern ist konkret dem Einfluss Walter Förderers geschuldet; Domenigs Bekanntschaft mit dem Schweizer Architekten und Bildhauer wurde ja bereits angesprochen (Domenig und Huth besuchten in den 60er Jahren schließlich jedes seiner Werke, lernten ihn persönlich kennen.) Förderer lehnt sich in seinem frühen Werk nun an Le Corbusier an, findet in den 60er Jahren dann zu der eigenwilligen Formensprache seiner Kirchenbauten; wie kein Zweiter versteht es Förderer hier Beton künstlerisch, skulptural einzusetzen, auf ein Spiel von Licht und Schatten zu reduzieren – seine Vergangenheit als Bildhauer, seine eigentliche Ausbildung, die er allerdings zugunsten der Architektur aufgibt, scheint hier dienlich zu sein. (Förderers späte, kurze Rückkehr zur Skulptur in seiner „organischen“ Phase fällt ebenfalls mit Domenigs Hinwendung zu solcher Art Formen zeitlich zusammen!)

Vor Allem nun seine Kirche Saint-Nicholas in Hérémence (Abb. 71) ist hier ein Beispiel von hoher Wichtigkeit, welches die Möglichkeiten von Beton sowie Förderers Gestaltungswillen eindrucksvoll beweist: wie aus zahlreichen kleinen Betonkuben zusammengesetzt wirkt die Kirche gleichzeitig blockhaft und aufgelockert, die verschachtelten und asymmetrisch angebrachten Quader schaffen einen plastisch-dynamischen Bau von hohem Ausdruckswert. Die Herkunft dieser Formen findet man nun einerseits in Vorbildern der Natur; so findet Förderer die zerklüftete Oberfläche (wie Domenig!) in einer Felsenlandschaft – „ich habe mir einen

130 Boyarsky 1986, S.100.

Felsen vorgestellt, der auf den Platz fällt“, wie er sagt; andererseits findet man die Bedeutung seiner Formen in seinen eigenen theoretischen Schriften zur Architektur; so betont er die Wichtigkeit des „Gleichgewicht zwischen Ausdrucks- und Nutzwerts“ eines Gebäudes, sieht die Frage des „angewandten“ und „freien“ Teils seiner Aufgabe als Architekt als „zweigeteilte Einheit“¹³¹, trotzdem sieht er den künstlerischen Ausdruck als Hauptaufgabe von Architektur: „Meine Bauten müssen – banal ausgedrückt – funktionieren und zudem optisch-psychischen Ansprüchen genügen. Ob ich bloß bauen oder Architekt sein will, habe ich mich zu entscheiden, denn nur in dem Masse, in dem ich die optisch-psychischen Ansprüche erfülle, schaffe ich Architektur.“¹³²

Der künstlerische Ausdruck ist für ihn so die Bedingung für Architektur überhaupt. Seine zahlreichen Forderungen sieht er selbst (und die Literatur) nun in seinen Bauten zwar nur bedingt realisiert, trotzdem ist gerade St-Nicholas ein Beispiel für die Erfüllung dieser „optisch-psychischen“ Ansprüche in einem von ihm so genannten „Gebilde von hoher Zwecklosigkeit“¹³³, ein Ideal, welches er in seinen Gebäuden stets anstrebte, ein in seiner Form weit über seinen Zweck hinausgehendes Gebäude: eine (architektonische) Skulptur. Nicht nur also in der Verwendung von Sichtbeton, in der Verarbeitung von Felsen in Architektur, der Kern der Thematik von Domenigs Steinhaus, sehen wir den Kärntner Architekten also von Förderer beeinflusst, auch in der grundlegenden Einstellung zu Architektur gibt es Gemeinsamkeiten, so ist der Gestaltungs-, und Schöpfungswille, das „Schöpferischsein“, wie Förderer es nannte, auch Kern von Domenigs Werk und Arbeitsweise, so sehen beide den persönlichen, individuellen Ausdruck als wahre Aufgabe von Architektur – und kommen beide auch auf ein ähnliches Ergebnis. So kann schließlich auch in Domenigs Übernahme von Merkmalen des Brutalismus die Skulpturalität als Leitmotiv angesehen werden.

131 Reckermann 2009, S.16.

132 Lucius Burckhardt, Walter Förderer: Bauen ein Prozess, Niggli, Teufen 1968.

133 Vgl. Reckermann 2009: „Gebilde von hoher Zwecklosigkeit“

3.1.3. Der Dekonstruktivismus

Können weite Teile von Domenigs Frühwerk also im Zusammenhang mit dem Brutalismus, seine spätere, expressivere Phase im Vergleich mit organischer Architektur gesehen werden, so findet Domenig mit dem Beginn des Steinhauses zu einem neuen Ausdruck, welcher in seinem Werk augenscheinlich einen Bruch darstellt. Ein Bruch, bei welchem die weichen, fließenden und organischen Formen der Mehrzweckhalle oder der Zentralsparkasse einer härteren, zerrissenen und zerklüfteten Architektursprache wichen; einer Sprache, die nun vielerorts als dekonstruktivistisch bezeichnet wurde.¹³⁴ Diese Zuschreibung hat nun durchaus seine Berechtigung: Der Dekonstruktivismus, eine Stilrichtung, deren erklärtes Ziel es war, die etablierte architektonische Strukturen zu hinterfragen, aufzudecken, sichtbar zu machen, indem architektonischen Einzelteile von gebauten Strukturen aus ihrem baulichen Kontext herausgelöst und neu kombiniert werden, hat nun formal durchaus einiges mit dem Steinhaus gemeinsam. Spitze und rechte Winkel, zahlreiche Brüche und harte Kanten prägen hier wie dort das Bild, sowohl Freiformen als auch die Auflösung des Gebäudes in geometrische Grundkörper sind ebenfalls durchgängige Merkmale. Auch die spektakuläre Außenwirkung durch Verschleierung der tektonischen und konstruktionstechnischen Realität und das Hervorheben von Mehransichtigkeit eines Gebäudes deutet in die Richtung, in die auch Domenig schreitet.

Als Initialzündung und Gründungsbau für den Dekonstruktivismus gilt Frank Gehrys Umbau seiner Privatvilla in Santa Monica, den er 1978 begann, in dem er Würfel aus Glas und Stahl wie zufällig im Garten platzierte und mit dem bestehenden Haus verband (Abb. 72) Auch der realisierte Entwurf Bernard Tschumis für einen Architekturwettbewerb 1982 für die Neugestaltung des Pariser Parc de la Villette, war für den Dekonstruktivismus stilprägend (Abb. 73), Tschumis Follies, kleine Zierpavillons, teilweise benutzbar, teilweise „Architekturen ohne Zweck“,

134 z.B. Amann 2002, Kap. 2.1: "Das Steinhaus als dekonstruktivistisches Baukunstwerk"

zeigen dabei deutlich in Richtung architektonische Skulptur (Abb. 74). Wenige Jahre darauf erfolgte die Begriffsbildung nach Derridas Methode der sprachlichen und textlichen „Dekonstruktion“ von theoretischen Schriften – und die weitere Verbreitung dieser Richtung. Die dekonstruktivistischen Architekten schlossen sich schließlich, trotz gegenseitiger Beeinflussung, nicht zu einer Gruppierung zusammen sondern arbeiteten unabhängig voneinander; Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Zaha Hadid leisteten gleichermaßen Beiträge in die Richtung. Auch Gehry selbst bleibt Vorreiter, vor allem in seinen Entwürfen regiert scheinbar das Chaos, sind verschiedene Eindrücke und Perspektiven gleichzeitig zu sehen, wie „cinematographisch“¹³⁵ zusammengefügt; anstatt geometrischer Blöcke werden auch immer mehr gebogene und gekurvte Freiformen eingesetzt. (Abb. 75). Nicht nur die Ähnlichkeit der Formen zeigt nun Parallelen zu Domenigs Steinhaus und zu mehreren anderen Bauten, die der kärntner Architekt nach 1980 entwickelte, auch im Grundprinzip finden wir Gemeinsamkeiten: wenn dem Dekonstruktivismus nun die Idee zugrunde liegt, „aus den Trümmern etwas Neues entstehen“ zu lassen, um „die Trümmer liegen lassen und zum Neuen zu erklären“¹³⁶, so finden wir natürlich vor Allem im Steinhaus dieses Prinzip zu Beton, Stahl und Glas kondensiert (wobei natürlich schon die deutliche Verformung der Fassade der Zentralsparkasse das Prinzip vorwegnimmt). Domenig allerdings war nicht nur einer der Ersten, die den Dekonstruktivismus in Europa aufgriffen – als 1984 Coop Himmelb(l)au mit ihrem Dachausbau Falkestraße (Abb. 76) den Dekonstruktivismus nach Österreich holten und als im Jahr 1988 mit der Ausstellung *Deconstructivist Architecture* im New Yorker MOMA¹³⁷ der Dekonstruktivismus erstmals einer großen Öffentlichkeit als Stilrichtung präsentiert wurde, war Domenig schon im Bau seines Steinhauses. Der Aspekt der Dekonstruktion ist nun also ein in der Literatur immer wieder

135 Tschumi 1990, S.135.

136 G. Kähler, Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt? Braunschweig/Wiesbaden 1990, S.14.

137 Gezeigt wurden von Philipp Johnson und Mark Wiley ausgewählte Arbeiten von Gehry, Hadid, Coop Himmelb(l)au, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi und Peter Eisenman, Domenigs erst im Rohbau befindliche Steinhaus wurde nicht berücksichtigt.

betonter Faktor, ist allerdings trotzdem nur ein Aspekt, den Domenig mit dem Steinhaus abdeckt; denn sind die formalen Vergleiche mit Gehrys oder Tschumis Architektur zwar durchaus zutreffend, so hat das Steinhaus noch eine zweite Komponente, die vor Allem über die Absichten der Dekonstruktivisten noch weit hinausgreift. Evoziert das Steinhaus durch die zahlreichen, aufeinander treffenden Vektoren zwar schon die selbe Obsession mit reiner Form und suggerieren die Experimente mit architektonischen Elementen auch eine vorwiegende Beschäftigung mit baustrukturellen Themen, so ist dies bei Domenig trotzdem dezidiert nicht der Fall; der entscheidende Punkt, der Domenig von den Architekten des Dekonstruktivismus unterscheidet, ist jener, dass Domenig in seinem Steinhaus nicht lediglich Architektur dekonstruiert, nicht von einem Haus ausgeht, das er auseinandernimmt, um es in neuen Formen wieder zusammensetzen, sondern dass er in seinem Schaffensprozess von Formen der Natur ausgeht: Schlucht, Graben, Finger und Hand etwa in der Konzeption der Einzelnen Bauteile, die konkrete Bergwelt des Mölltals ist das Grundkonzept des Gebäudes. Dies ist also der Punkt, in dem Domenig sich grundsätzlich von den Dekonstruktivisten unterscheidet, denn auch wenn Daniel Libeskind seine zerfurchten, blitzförmigen Betonkeile des Jüdischen Museums in Berlin etwa als „Bild“ für die Schrecken des Holocausts nimmt, auch wenn sich Zaha Hadid in ihrem nicht realisierten Peak Leisure Club (1982) von Formen der Geologie inspirieren lässt, so ist dies nur atmosphärisch zu sehen, so beziehen sie sich nicht auf konkrete Objekte. Domenigs Steinhaus ist also weit mehr als nur entwickelte, neu kombinierte Architektur, mehr als nur das Offenlegen und Hinterfragen von Architekturprinzipien. Zusätzlich zu seiner Funktion als Haus stellt es noch etwas konkretes Anderes dar; verweist es auf etwas Drittes, hat einen konkreten Bezug auf Objekte der Natur, sind die Formen Ausdruck seiner Biographie zwischen Leben und Tod. Domenigs Steinhaus ist ein architektonisches Experiment, allerdings nicht als reiner Selbstzweck. Damit schließt Domenig wiederum den Kreis zu seinem früheren Werk, zur Zentralsparkasse und zur Mehrzweckhalle etwa – auch wenn es in Domenigs Formensprache zwischen diesen Werken und dem Steinhaus

einen Bruch gab (auf den Versuch einer Erklärung dessen wir etwas später zurückkommen werden) – die Skulptur ist immer noch das Paradigma, welchem Domenig folgt, der künstlerische Ausdruck, die Intention hinter Domenigs Werk ist immer noch die Selbe, auch wenn sich die Formen geändert haben. Dies zeigt schließlich, dass eine reine Einordnung in den Dekonstruktivismus eine Fehlinterpretation seines künstlerischen Anspruchs bedeuten würde.

3.1.4. Domenig und das Spektakel

"Der Grundsatz, dass Gebäude nicht dazu da seien, um betrachtet zu werden, sondern dass man in ihnen lebt, scheint aufgehoben, die Attraktivität der Außenhaut zählt immer mehr (...) das Interesse der Architektur richtet sich weitgehend auf das optisch Spektakuläre"¹³⁸. Dieser ernüchterte Befund ist nun symptomatisch für die gegenwärtige Entwicklung der Architektur, in welcher sich aus dem Dekonstruktivismus und der Architektur der Postmoderne in den 1990er und 2000er Jahren schließlich eine internationale Strömung entwickelte, die in ihrer Suche nach Ausdruck, nach architektonischen Grenzüberschreitungen zu einer Formensprache findet, die nun skulpturaler nicht sein könnte, die Freiformen möglichst exzessiv einsetzen, oftmals dem Zweck des Gebäudes entgegengestellt waren – und damit nun natürlich auch an Traditionen anknüpfen, die auch mit Domenig in Zusammenhang zu bringen sind. Rem Koolhaas, Zaha Hadid und vor Allem auch Frank Gehry schaffen Bauten, die Domenigs Formverständnis entsprungen zu sein schienen: in Gehrys 1996 mit Vlado Milunic geschaffenen „Tanzenden Haus“ in Prag (Abb. 77) etwa finden sich die wellenförmige Bewegung in den gebogenen Stahlblechplatten etwa, die sich auch in der Zentralsparkasse wiederfinden; vor allem auch Zaha Hadids 1993 entstandenes Vitra Feuerwehrhaus (Abb. 78) in Weil am Rhein wirkt mit seinen scharfkantigen Betonblöcken und -flügeln wie eine abgeschwächte Version des Steinhauses, auch Frank Gehrys Vitra Design

138 Gabriele Detterer, Kunststücke der modernen Architektur, NZZ 2005

Museum am selben Ort zeigt in seiner Auflösung in Kuben Parallelen.

Viele dieser Architekten sahen sich nun allerdings dem Vorwurf ausgesetzt, skulpturale Formen als Selbstzweck einzusetzen, um Ikonen zu schaffen, die weit über ihren Zweck hinaus geformt, einerseits lediglich dem Genie des Architekten huldigen sollen, andererseits nur noch, als „Spektakel-Architektur“¹³⁹ für die Massen, für ihre Auftraggeber möglichst viel Aufsehen zu generieren – und damit Bekanntheit und dementsprechende Gewinne zu garantieren. Architektur also, die ihre kommerzielle Verwertung möglichst vervielfacht, indem sie selbst Markenzeichen erzeugt, „Images“ schafft, „that serve marketing more than either architecture or society“¹⁴⁰. Hal Fosters Kommentar zu Gehrys Guggenheim Museum in Bilbao (1993-97, Abb. 79) spricht diesen Kritikpunkt etwa an, indem er Guy Debords Definition des Spektakels „capitalism accumulated to the point where it becomes an image“ zitiert; diese Art der Architektur und die Vermarktung der Aufmerksamkeit, die sie generiert, drehe dieses Prinzip nun sogar um: „spectacle is an image accumulated to the point where it becomes capital“.

Vorwürfe also, die man auch Domenig machen könnte; aufsehenerregende Formen, ausgedehnte mediale Berichterstattung samt Skandalen sowie medienwirksame Inszenierung mit Ausstellungen gibt es auch bei dem Kärntner Architekten: bei der dazugehörigen Ausstellung im Wiener Museum für angewandte Kunst wurden nicht nur Gebäudefragmente im Gesamtgewicht von 60 Tonnen im Museum vorgestellt, sondern auch *live* per Videoschaltung von der Baustelle übertragen. Trotzdem wäre es falsch, in Domenig einen Vorläufer, einen Vertreter dieser Architekturschiene zu sehen. Denn während Skulpturalität bei dieser Art „Spektakel“-Architektur im Wesentlichen (zumindest in den Augen ihrer Kritik) eingesetzt wird, um Aufsehen zu erregen, so ist sie bei Domenig niemals Selbstzweck sondern immer Träger von Inhalten, von Sinn. Das zeigt nicht nur die bisherige Analyse seiner Werke und Bauweise, sondern auch die Tatsache, dass

139 Vgl. etwa Joachim Fischer/Heike Delitz (Hrsg.): Die Architektur der Gesellschaft: Theorien für die Architektursoziologie, Bielefeld 2008. Kapitel „Dekonstruktivistische Architektur“

140 Vidler 2005, Introduction, S.8.

Domenig sich im Laufe seines Werks tatsächlich nicht wie zwanghaft in seinem Ausdruck steigert, sondern dass er Expressivität und Skulpturalität äußerst bewusst einsetzt. Zur selben Zeit als Hadid und Gehry immer spektakulärere Werke schaffen, um weiter im Rampenlicht zu bleiben, wird Domenig nach dem Steinhaus wesentlich gemäßiger; zahlreiche spätere Bauten, wie die beinahe konventionell anmutenden Landeskrankenhäuser Graz und Bruck an der Mur beweisen, dass es ihm nicht um Medienwirksamkeit sondern um einen sinnvollen Einsatz von Expressivität geht, dass die für ihn so wichtige Suche nach seinem persönlichen künstlerischen Ausdruck, die seine früheren Werke bestimmten, mit der Planung des Steinhauses und dessen angehenden Bau nahezu zu Ende ist. Dieser ständiger Wandel zeigt, dass es ihm eben nicht daran gelegen ist, Erwartungen an ihn zu erfüllen; vor Allem die Beschränkung auf den mitteleuropäischen Raum zeigt, dass er sich „exakt jener globalen Vermarktung, für die seine Architektur auf den ersten Blick wie geschaffen scheint“¹⁴¹ verweigert, dass er sich damit, und das ist der Aspekt, in dem er sich von den genannten Architekten am stärksten unterscheidet, der kommerziellen Verwertung schlussendlich entzieht.

3.1.5. Wien und der Einfluss Walter Pichlers

Sieht man nun also den künstlerischen Ausdruck als zentral für sein Werk an, ist an dieser Stelle also der konkrete Einfluss von bildenden Künstlern auf seine Person und sein architektonisches Werk näher zu untersuchen. In den 60er Jahren, also der Zeit, in der Domenig bei Perotti in Wien arbeitet, hatte der Kärntner Architekt, wie angesprochen, nicht nur Kontakt zu Wiener Architektenkollegen; Kontakte knüpfte er auch in die Kunstszene. Die Bereiche bildende Kunst und Architektur waren im Wien dieser Zeit stark miteinander verbunden, zumal sich vor allem die junge Architektengeneration kaum am traditionalistischen Wiederaufbaubetrieb beteiligen konnte oder wollte – die Wiener Bürokratie und der Wiener

141 Boeckl 2005, S.13.

Traditionalismus ließ schließlich wenig Raum für Experimente¹⁴² – daher orientierte man sich an Malerei und Plastik; diese Gattungen waren „der Architektur bereits vorausgeeilt und hatten die Nachholphase jeder erfolgreichen internationale Moderne, von der sich Österreich bereits vor dem Krieg abgegrenzt hatte, bereits absolviert.“¹⁴³ – die Übermalungen Arnulf Rainers und die Wiener Aktionisten etwa waren symptomatisch für den Geist der Bewegung. Im Jahr 1963 stellte nun auch der Architekt Hans Hollein in seiner ersten, vielbeachteten Ausstellung „Architektur. Work in Progress.“ zusammen mit dem Künstler Walter Pichler aus; die Ausstellung in Otto Mauers Galerie nächst St.Stephan (in der kurze Zeit später auch Domenig ausstellen sollte), in welcher in Skizzen und Modellen Architektur und Skulptur und Stadtlandschaft fließend ineinander übergingen. Diese Ausstellung war in ihren Überschneidungen zwischen Kunst und Architektur bahnbrechend und sollte zahlreiche andere Architekten- und Künstlergruppen inspirieren. Wenige Jahre später, 1967, gründeten die Architekten Laurids Ortner und Günter Zamp zusammen mit dem Maler Klaus Pinter die Arbeitsgemeinschaft Haus-Rucker-Co, ein Jahr darauf riefen Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky und Rainer Michael Holzer die Gruppe Coop Himmelb(l)au ins Leben, die beide versuchten, das Feld der Architektur künstlerisch sowie konzeptuell zu erweitern: Mobile, aufblasbare Räume etwa (Gelbes Herz, Haus-Rucker-Co – man denke an Domenigs Trigon 67 Pavillon!) oder „Mind Expander“, die den „Raum im Menschen selbst“¹⁴⁴ erforschen sollten waren die Ergebnisse dieser Auseinandersetzung. (In diesem Zusammenhang ebenfalls erwähnenswert ist auch die 1971 in Katzelsdorf aufgestellte „Republik Kugelmugel“ des Vorarlberger Künstlers Erwin Lipburger, ein bewohnbares Holzgebäude in reiner Kugelform, welches Lipburger zeitweise bewohnte, jedoch stets als Skulptur bezeichnet.¹⁴⁵)

Auch Domenig sah nun die Ausstellung von Hollein und Pichler und war stark von ihr beeindruckt, lernte Pichler persönlich kennen, wurde sein

142 Vgl. Die Einschätzung von Domenig selbst, Boyarsky 1986, S.103.

143 Boeckl 2005, S.17.

144 Bogner 1992, S.39.

145 Quelle: <http://www.republik-kugelmugel.com/>, letzter Zugriff 4.11.2014.

Freund: „Walter Pichler ist für mich der wichtigste Freund in der Architektur gewesen, wichtiger als jeder Architekt“¹⁴⁶, sollte er Jahre später sagen; nicht nur einmal betonte Günther Domenig seine enge Bindung an den Südtiroler Künstler. Aber nicht nur privater Natur sollte diese Bindung werden – mehrfach erwähnte Domenig auch die „große Rolle“¹⁴⁷ des Gleichaltrigen für sein Werk. Auch in Domenigs Architektur selbst kann man nun zahlreiche Bezüge zu Pichler und seinen Skulpturen finden, die natürlich auch in der Literatur nicht unerwähnt blieben¹⁴⁸; diese Bezüge sollen hier nun auf die Bedeutung von Skulpturalität in Domenigs Werk untersucht werden. Pichler, der an der Wiener Hochschule für angewandte Kunst studierte, ist nun einerseits vor allem für seine spröden, oft über lange Jahre entstandenen Skulpturen aus Metall, Lehm und Holz bekannt – bei der Biennale von Venedig im Jahr 2013 war er postum mit einer roboterartigen, anthropomorphen Metallsulptur vertreten (Abb. 79) – andererseits steht sein Frühwerk stark mit den utopischen Bewegungen der 50er und 60er Jahre in Verbindung, die auch Domenig beeinflussten. Seinerseits begann Walter Pichler nämlich äußerst früh, die Mittel und Ausdrucksformen von Architektur in seinen Skulpturen und Installationen zu verarbeiten; gleichzeitig mit den Forschungen Domenigs und Huths an winzigen, multifunktionalen Wohneinheiten die Überbauung Ragnitz („Habitat X“) entwickelt er etwa mit seinem Fernsehhelm selbst nun den kleinstmöglichen „Raum“ – ein bloß den Kopf des Trägers umschließendes Gebilde (Abb. 80). Beschäftigt man sich also nun näher mit dem Werk des Künstlers, so stellt man äußerst schnell Parallelen zu Domenigs Werk fest, die man auf keinen Fall als zufällig bezeichnen kann – vor dann allem nicht, wenn man Domenigs immer wieder betonte enge Bindung zu Pichler kennt. Vor Allem ersichtlich werden diese Parallelen, wenn man Walter Pichlers Privathaus in St. Martin an der Raab im österreichischen Burgenland im Zusammenhang mit Domenigs Steinhaus betrachtet. Es handelt sich bei Pichlers Haus um einen ehemaligen Vierkanthof mit Nebengebäuden samt Atelier, den der Künstler im Jahre 1972 erwarb, und in dessen Garten im Laufe der Zeit (die

146 Steixner/Welzig 2003, S.189.

147 Sperl 2000, S.32.

148 Vgl. Amann 2002, Kap. 4.3.3. "Walter Pichler"

Anlage entstand, genau wie bei Domenig, als Privatbau ohne Zeitdruck über Jahrzehnte hinweg) zahlreiche Skulpturen entstanden, die jeweils selbst in eigene Architekturen eingebettet sind (Abb. 81); diese Architekturen, ebenfalls von Pichler entworfen, bilden mit den Kunstwerken eine Einheit; es sind kleine Häuser, Pavillons, die Pichler eigens für jede Skulptur entworfen hat. Diese Behausungen, jeweils rechteckig und mit Giebeldach auf die klassische burgenländische Architektur des Vierkanthofs Rücksicht nehmend, tragen Namen wie etwa „Glashaus für die bewegliche Figur“, „Haus für Rumpf und Schädeldecken“ oder „Haus für den kleinen und großen Wagen“. Sie verstärken die Wirkung der Skulpturen und bestimmen die Umstände der Betrachtung: die meterhohe Metallskulptur im „Türmchen (Haus für die Frauen)“ etwa ist durch die Enge ihrer relativ kleinen Behausung nur aus nächster Nähe sichtbar, so dass der Betrachter oder die Betrachterin ihren Kopf stark zurücklegen muss, um ihre Spitze zu sehen (Abb. 82) – dieses Betrachtungserlebnis ändert die Wahrnehmung der Skulptur, verleiht ihr eine äußerst sakrale Wirkung – „kleine Tempel“¹⁴⁹ nannte Peter Noever die Häuser daher sogar. Diese zahlreichen Pavillons bilden auf dem Gelände in St. Martin so einen privaten, nicht öffentlich zugänglichen Skulpturenpark: ein Gesamtkunstwerk, welches der Künstler für sich selbst geschaffen hat. Domenig, der nun 1980 mit der Planung seines Steinhauses beginnt, lehnt sich schon in der gesamten Anlage des Steinhauses und des umgebenden Grundstückes an das Prinzip Pichlers an – schließlich schaffen die auf dem Grundstück von ihm gesammelten Skulpturen und Architekturelemente, die sich am Ende alle aufeinander beziehen, ebenso einen Skulpturengarten, in welchem er seine persönliche künstlerische Vision zum Ausdruck bringt, bei welcher – wie bei Pichler – die Aufstellung, die Zusammenstellung und die Präsentation der Objekte für deren Deutung ebenso wichtig ist wie diese selbst – er schafft im übertragenen Sinne ebenfalls eine Behausung für seine Skulpturen. Nicht nur das Grundprinzip aber, auch die skulpturale Formensprache und die Themen selbst lassen sich vergleichen, wie auch schon von Osterider

149 Peter Noever, Aufzeichnungen zu einem Ortswechsel, August 2011, <http://noever-design.org>, letzter Zugriff 3.11.2014.

und Amann bemerken: so gibt es in Pichlers Anlage ebenfalls eine prominente Regenrinne, die dieser bereits 1974 angelegt hat, auf die sich Domenigs Objekt PPP anlehnen könnte, Amann sieht weiters einen Zusammenhang mit Pichlers Vorstudien und Skizzen zum „Haus für die zwei Tröge“ (Abb. 83) mit Domenigs Spiralraum; so stehen in Pichlers allerdings erst nach Domenigs Anlage entstanden, ebenfalls die Form der Tröge aufnehmenden Haus zwei brunnenartige Zylinder, die mit einer Überlaufrinne verbunden sind; sie lassen sich natürlich mit dem ähnlich aufgebauten Wasserzylinder im Steinhaus vergleichen. (Auch die Thematik von Leben und Tod, lebenspendendem Wasser in der „Grabkammer“ des Spiralraums, kann man durchaus im Zusammenhang mit den archetypischen, ursprünglichen und sakralen Themen Pichlers sehen.) Gerade der Vergleich mit dem Künstler Pichler macht also deutlich, wie sehr die Anlage in den Grundzügen als auch in ihren Einzelteilen deutlich künstlerischer Natur ist: selbst wenn die Architektur des Steinhauses auf den ersten Blick durchaus im Vordergrund steht, ist sie schließlich selbst nur ein Faktor in einem Gesamtkunstwerk, welches Domenig mit dem Komplex für sich erschuf. Genau wie Pichler schafft sich Domenig nun eine Behausung für seine Skulpturen, für die er schließlich lange Zeit keinen Zweck finden kann: Nixnuznix und die Gebirgslandschaft können für Domenig tatsächlich nur hier existieren. Während aber bei Pichler schließlich eine deutliche Hierarchie zwischen den bedeutungsgeladenen Skulpturen und den weniger aufwendigen Behausungen, die den Kunstwerken lediglich als Rahmen dienen, ersichtlich ist, so ist bei Domenig diese Hierarchie schlussendlich aufgehoben. Sowohl Architektur als auch die Skulpturen sind in Domenigs Anlage gleichwertig – das Steinhaus kann sowohl als Behausung für seine zentrale Brunnenskulptur im Untergeschoß gelesen werden, als aber auch als Skulptur selbst, so verschmilzt schließlich die Behausung mit der Skulptur. Architektur und Skulptur sind hier also nicht nur untrennbar verbunden – sie werden Eins, die beiden Gattungen gehen in Domenigs Anlage ineinander auf. Dies scheint also die Aussage des zentralen Steinhauses zu sein, die durch den Vergleich mit Pichler umso deutlicher lesbar wird.

3.1.6. Vergleich mit autonomer Skulptur

Um also zu untersuchen, in welcher Form Domenig nun architektonische Aussagen mit Mitteln der Skulptur trifft, oder besser: skulpturale Aussagen mit Mitteln der Architektur, soll diese Überschneidung von Gattungsgrenzen hier nicht nur architektur- sondern auch kunsthistorisch eingeordnet werden. So lassen sich neben Walter Pichler und der Wiener Architekturavantgarde der 60er Jahre noch zahlreiche andere Künstler finden, deren Arbeit mit der von Domenig vergleichbar ist; naheliegende Vergleiche bieten sich etwa da an, wo Künstler Skulpturen geschaffen haben, die nun selbst in der Nähe von Architektur liegen; Architekturmodelle etwa, die sich als Skulpturen begreifen oder häusergroße Skulpturen, die möglicherweise sogar begehrbar sind. Sprachen wir bisher also im Zusammenhang mit Domenig von „skulpturaler Architektur“, so kommen wir an dieser Stelle zu ihrem Kontrapart, der „architektonischen Skulptur“ wie etwa Markus Stegmann¹⁵⁰ sie definiert – Skulptur also, die Merkmale der Architektur aufweist, in ihrer Funktion und Größe aber eindeutig als autonome Kunstwerke gedacht sind. Beispiele dafür finden sich natürlich schon etwa in mittelalterlichen Reliquiaren; Objekte, deren Wirkung und Intention aber nun tatsächlich auch in einer Auslotung von Gattungsgrenzen zwischen Skulptur und Architektur lag, beginnen schließlich zur Zeit des Fin de Siècle zu entstehen: Hermann Obrists „Entwurf für ein Denkmal“ (Abb. 84) von 1898 etwa zeigt deutlich einen sich nach oben windenden, schiefen Turm (ähnlich des Minarets der großen Moschee in Samarra, Irak) ist aber nicht etwa als Architekturmodell, sondern als autonome Plastik gedacht. Genauso deutlich ist die Gattungsüberschreitung auch einige Jahre später bei Kasimir Malewitschs *Architektors*, eine Serie von weißen Gipskuben, die in Form von Wolkenkratzern zusammengefügt sind und damit wie tektonische Modelle wirken (Abb. 85) Nicht nur Architekten also versuchten zu Beginn des 20. Jahrhunderts Gattungsgrenzen zu überschreiten, Vertreter aus beiden Richtungen ließen diese Zwischenwelt entstehen: skulpturale Architektur wie die Innenraumgestaltung des großen Berliner Schauspielhauses von Hans

150 Stegmann 1995

Poelzig als Tropfsteinhöhle von 1919 sind von Kunstwerken wie Kurt Schwitters nur drei Jahre danach begonnenem, raumfüllenden Merzbau, lediglich im Grad der Expressivität und der Funktion zu unterscheiden (Abb. 86), der erweiterte Skulpturbegriff der Assemblage kommt bei derartigen Innenausstattungen ins Spiel; auch der Bildhauer Constantin Brancusi war von den Hochhäusern US-Amerikanischer Metropolen beeindruckt und plante 1926 selbst eine seiner „Endlosen Säulen“ (Abb. 87) als Appartementgebäude¹⁵¹. Nicht nur zu Beginn des 20. Jahrhunderts überschneiden sich die Gattungen, die Grenze löst sich auch in den folgenden Jahrzehnten immer mehr auf. Gerade im Österreich der 60er Jahre finden nicht nur Avantgardisten wie Walter Pichler die Architektur als Inspirationsquelle, ebenfalls im Feld der architektonischen Skulptur arbeitete der Bildhauer Fritz Wotruba; dieser findet ebenfalls zu einer tektonischen, monumentalen Formensprache, indem seine „hühnenhaft wirkenden Körper“ im Laufe seines Werks mehr und mehr ihre Menschlichkeit verlieren, damit bald an „architektonische Landschaften“¹⁵² erinnern: konsequenterweise wurde seine künstlerische Formensprache 1974 auch tatsächlich in einen (brutalistischen!) Kirchenbau übertragen. (Abb. 88)

Nun ist aber Domenigs expressive Formensprache selbst nur wenig mit den statischen und blockhaften Arbeiten von Wotruba bis Malewitsch verwandt, viel mehr Parallelen aber findet man bei den Bildhauern des italienischen Futurismus: Umberto Boccioni etwa versuchte die grundsätzlichen Themen und Prinzipien der futuristischen Maler, die Darstellung von Aufbruch, Bewegung und Dynamik, auch in der Bildhauerei umzusetzen und gelangte dabei zu einer Formensprache, bei welcher Objekte in geometrische aber auch völlig frei geformte Einzelteile zerlegt werden: vor allem seine berühmte Figur eines gehenden Mannes, „Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum“ (1913, Abb. 89) zeigt, dass er klare Linien vermeidet und stattdessen Brüche setzt, die Gestalt aufbricht, zerklüftet, um ihr jede Statik zu nehmen, sie, wie seine ebenfalls berühmte Flasche, „im Raum entwickelt“. (Abb. 90) Brüche, zerklüftete Oberflächen, geometrische und

151 Friedrich Teja Bach: in: Brüderlin 2004, S.

152 Natalie Hoya, Metaphern eines steinernen Weltbildes, in: Fritz Wotruba, Einfachheit und Harmonie, Ausstellungskatalog Belvedere Wien; 2007.

freie Formen, die ein unruhiges, dynamisches Bild erzeugen, dies sind alles Elemente, die man auch in Domenigs Werk, vor Allem natürlich seinem Steinhaus findet.

Aber nicht nur Skulpturen, die allein in ihren Grundformen an der Grenze zu Domenigs Architektur liegen, drängen sich als Vergleich nun auf; in der Art und Weise seiner inhaltlichen Auseinandersetzung mit Architektur erinnern vor allem auch die Arbeiten des US-Amerikanischen Konzeptkünstlers und Bildhauers Gordon Matta-Clark an das Werk Domenigs. Matta-Clarks „*Cuttings*“, bei welchen er in den 1970er und 80er Jahren mittels Motorsäge oft meterlange Einschnitte in bestehende Gebäude, etwa Einfamilien- oder Lagerhäuser setzte, teils ganze Gebäude zerteilte, Gebäudeteile, Wände oder Decken ganz wegschnitt um den Blick ins Innere freizulegen (Abb. 91), sind auf einer inhaltlichen Ebene stark mit dem Dekonstruktivismus verknüpft: das (hier wörtlich zu verstehende) Freilegen von architektonischen Elementen als Zentrum der Arbeiten schafft neue Sichtweisen auf die Gebäude, zeigt die immer gleichen Strukturen von Innen und schafft damit ebenso wie die Dekonstruktivisten einen Kommentar zu kommerzieller Architektur seiner Zeit. Schnitte, Brüche und Dekonstruktion sind nicht nur allgemein große Faktoren Domenigs Architektur; gerade das Dokumentationszentrum in Nürnberg wirkt wie ein Architektur gewordenes Cutting im Sinne Matta-Clarks „Skulpturen“: *„for Matta-Clark the cut is both the language and the tool for his radical sculptural practice“*¹⁵³ – genau so auch für Domenig, wenn er einen einfachen, Architektur gewordenen Schnitt in die Kongresshalle setzt. Auch er zeigt schließlich mit diesem Schnitt und dem Einsatz von Glas das Innere des alten Gebäudes, legt frei und offen, schafft neue Sichtweisen und kommentiert damit auch die nationalsozialistische Ideologie. So sind nun viele Hinweise auf die Interpretation des tieferen Sinns von Domenigs Gebäuden also im Bereich der bildenden Kunst zu finden; erinnert also nicht nur der Form der Bauwerke an Skulptur und Plastik, sondern weisen vor allem auch die darin

153 Peter Muir, Gordon Matta-Clarks Conical Intersect – Sculpture, Space and the Cultural Value of Urban Imagery, Surrey, 1988.

verborgenen Inhalte in diesen Bereich; an dieser Stelle sollte aber nun ein weiterer Aspekt thematisiert werden - die Bestimmung und Kategorisierung der bereits angesprochenen skulpturähnlichen Objekte, die Domenig selbst geschaffen hat.

3.2. Domenigs Skulpturen als Einfluss auf sein Werk

Wie also aus dem bisherigen Verlauf der Arbeit sowie in dem ihr vorangestellten Zitat nun ersichtlich ist, liegt der skulpturale Ausdruck im Werk Domenigs nun größtenteils in seiner Architektur, hat sich Domenig, im Gegensatz zu zahlreichen Kollegen, immer rein der Architektur verschrieben. So scheinen zunächst auch die Objekte im Garten des Steinhauses zunächst alle eng mit dem Steinhaus verwoben, schließlich fanden beinahe sämtliche dieser Objekte ihren dauerhaften Aufstellungsort auf Domenigs Grundstück am Ossiacher See und scheinen mit dem Steinhaus durchaus eine Sinneinheit zu bilden. Sie scheinen also tatsächlich die „Architekturgebilde“¹⁵⁴ zu sein, als die Domenig sie immer bezeichnet – genauso betont die Literatur auch immer wieder diese Einheit, stellt den Sinnzusammenhang in den Mittelpunkt der Deutungen.¹⁵⁵

Diese Lesart allerdings ist nur eine mögliche Interpretation: trotz dieser engen Verbindung zur Bedeutungsebene des Gebäudes allerdings lassen sich die Objekte größtenteils nämlich keineswegs als wirkliche Teile der Architektur werten, weil sie weder funktional noch physisch mit dem Steinhaus verbunden sind, auch in ihrer Entstehung sind sie (bis auf den Brunnen und den Badesteg) unabhängig geschaffen worden, bekommen diese Objekte ihren zweifellos vorhandenen Zusammenhang nur durch ihre Aufstellung und ihrem gemeinsamen Urheber. Und auch die inhaltliche Verbindung mit dem Steinhaus ist lange nicht so eng, wie der Eindruck des Gesamtkunstwerks vermuten lässt, vor allem nicht so eng, wie in der Literatur immer wieder behauptet. Wenn Matthias Boeckl etwa betont, dass der Grabstein für Hehe eine „große Rolle im inhaltlichen Programm des

154 Steixner/Welzig 2003, S.193.

155 Vgl. etwa Amann 2002, Kapitel 2.3. „Der erweiterte Bedeutungsinhalt des Hauses durch seine Objekte“.

Steinhauses¹⁵⁶ spielt, so scheint er dabei zu vergessen, dass die Skulptur Jahre nach der Konzeption des Gebäudes sowie für eine gänzlich andere Aufstellung geschaffen wurde. Die Tatsache also, dass diese Objekte zunächst als autonome Skulpturen entstanden sind, oder außerhalb ihres Zwecks aufgestellt werden konnten, spricht letztendlich dafür, sie trotz ihrer nun gemeinsamen Aufstellung am Ossiacher See auch als solche zu betrachten: schließlich waren sie ursprünglich nicht an ihren Ort gebunden, waren teilweise anderswo auf- und ausgestellt, für andere Zwecke bestimmt und geplant, funktionieren autonom an einem anderen Ort. Verwenden also zwar der Vogel Nixnuznix, die Kärntner Gebirgslandschaft, der Grabstein für Hehe oder die Explosion architektonische Formen, und findet man diese Formen auch im Steinhaus wieder, so kann man einerseits nun Domenigs Einordnung als „Architekturgebilde“, als Modelle ernst nehmen; nimmt man allerdings nun Künstler der architektonischen Skulptur zum Maßstab, und zieht die vorherigen Aufstellungsorte der Objekte in Betracht, so hätte man andererseits kein Problem, die Skulpturen nun als autonome Kunstwerke einzuordnen. Tatsächlich wirkt vor allem der immer wieder als „Architekturmodell“ bezeichnete Vogel kaum wie eine experimentelle Architekturstudie, ein Ergebnis von zahlreichen, zufälligen Entscheidungen, sondern wie die selbstbewusst ausgeführte autonome Skulptur, als die sie auch im Grazer Schloßberg ausgestellt war (und selbst der Name des Vogels, „Nix-Nuz-Nix“ (auch: „Nixnuznix“), soll deutlich machen, dass er keine Funktion, keinen Zweck hat – er kann schließlich nicht einmal fliegen!). Wenn man Domenigs Objekte nun als Skulpturen (oder Plastiken) definiert, so kann man natürlich trotzdem aus ihrer Betrachtung Rückschlüsse auf seine Baukunst ziehen. Anhaltspunkte, die zeigen, wie sehr sich vor allem die architektonische Sprache des Steinhauses auch in diesen niederschlägt, findet man auf den ersten Blick (und wie hier auch dargelegt) natürlich zahlreiche; der direkte Einfluss seiner Skulpturen auf seine Architektur allerdings wurde dabei nicht behandelt.

Dabei ist nun die Zeit, in welcher Domenig anfängt, sich für die Schaffung dieser Skulpturen zu interessieren, für seine Karriere eine absolut kritische:

156 Boeckl 2005, S.253.

der Vogel Nixnuznix entsteht im Jahr 1983, die Explosion ein Jahr darauf – es ist dies also genau der Zeitpunkt, an dem Domenig mit der Konzeption seines Steinhauses, seines großen Wurfes, seines Meisterwerks beschäftigt ist, es ist dies die Zeit, in welcher die Sprache entsteht, welche er in seinem Haus am Ossiacher See einsetzt, und bei welcher er auch die folgenden Jahre bleiben wird. Domenig bekommt nun so, wie Raja dazu bemerkt, durch diese Beschäftigung mit Objekten "wieder Interesse an Architektur"¹⁵⁷ nach einer langen Phase der Ernüchterung nach den Reaktionen auf die Zentralsparkasse. Andererseits geht ihre Bedeutung darüber noch weit hinaus, sind sie vor allem deshalb von so großem Interesse, da sie tatsächlich nicht direkt aus seiner Architektur entstehen, sondern vielmehr ein neues Formenvokabular in sein Werk einführen, welches allerdings selbst wieder seine Architektur beeinflusst (über den Formenzusammenhang zwischen Vogel Nixnuznix und der Explosion mit dem Steinhaus wurde ja bereits im entsprechenden Kapitel geschrieben). Aber diese Formensprache entwickelt sich schließlich nicht ex nihilo, sondern durchaus logisch: bemerkt man nämlich, dass die Skulpturen sich nun nicht nur zeitlich zwischen seiner organischen Zentralsparkasse und seinem verschachtelten Steinhaus befinden, so findet man auch in ihrer Formensprache und Themenwahl ein verbindendes Element zwischen den beiden Phasen Domenigs. Der Vogel Nixnuznix hat zwar die organische Formensprache hinter sich, bekommt aber durch den herausgestellten Bezug auf ein Tier, auf die Natur, biomorphen Charakter, die „Explosion“ wirkt wie ein Zusammentreffen der beiden Komponenten: die organisch wuchernden, geschwungenen und geflochtenen Adern aus Metallröhren schließlich wachsen wie Pflanzen aus Beton, wie Wurzeln, welche den Asphalt des Gehsteigs sprengen und somit die Bruchlinien im Beton erst erzeugen: *small flowers crack concrete*. Diese Tatsache könnte möglicherweise also erklären, wieso es diesen scheinbaren Bruch in seinem Oeuvre gibt; von den fließenden, organischen Formen hin zu den harten, dekonstruktivistischen Kanten. Seine Skulpturen, als Objekte dazwischen, geben darauf vielleicht die Antwort, bilden den „missing link“, den fließenden

157 Raja 1998, S.33.

Übergang zwischen den beiden Welten.

Wenn Eva Amann also im Bezug auf Domenigs Bezeichnung als Modell schreibt, dass „die Konstruktion des Vogels Nixnuznix in gewisser Weise eine architektonische ist, da dieser genauso gut Bestandteil einer Architektur sein könnte“¹⁵⁸, so hat sie damit durchaus recht; tatsächlich zeigt diese Aussage allerdings nicht, dass Domenigs Objekte keine Skulpturen sind (das sind sie nämlich zweifellos, auch wenn sie Domenig als Vorstudie für seine Gebäude verwendet), sondern dass Domenig seine Sprache durchaus auch in der Skulptur findet. Dies zeigt, wie skulptural Domenigs Architektur schließlich ist, wie sehr er schließlich also eine Zwischenwelt schafft, in welcher allerdings nicht seine Skulpturen, sondern aber seine Gebäude angesiedelt sind – da er in der Gestaltung beider nun die gleichen Prinzipien auf gleiche Art und Weise wiedergibt, die gleichen Mittel anwendet.

3.3. Die handwerkliche Komponente

Ein Punkt, der an dieser Stelle nun endlich angesprochen werden soll, ist der der handwerklichen Komponente in Domenigs Werk, eine Komponente, die nun als finaler Zeuge in der Untersuchung seines Oeuvres aufgerufen werden soll. Von den wie von Hand gebogenen Stahlblechplatten der Zentralsparkasse, den die Eingriffe auf der Baustelle des Steinhauses: Spontaneität, Materialität, die „gebaute Geste“ sind Aspekte, die sich, wie wir gesehen haben, nahezu durch Domenigs gesamtes Oeuvre ziehen: die manuelle Arbeit ist seiner Arbeitsweise inhärent, ist integral für sein Werk. Was diesen Aspekt umso interessanter macht, ist dass gerade diese Arbeitsweise Domenig von den meisten seiner Zeitgenossen unterscheidet, sie ist ein absolutes Alleinstellungsmerkmal; sowohl seine zahlreichen Eingriffe auf der Baustelle – wo für die meisten Architekten die Arbeit beendet ist, fängt für Domenig oftmals erst ein Hauptteil der Arbeit an – als auch die Betonung des spontanen, händischen Gestus in den Werken selbst ist den meisten Architekten fremd und liegt eher im Bereich der Behausungen von indigenen Völkern. „Man soll die Materialien spüren, aus

158 Amann 2002, S.

welchen das Haus entstanden ist“¹⁵⁹, sagt er selbst – hier wichtig ist natürlich die unverfälschte Materialität des Sichtbetons im Frühwerk – aber schon bald darauf setzt Domenig nun Material ein, welches ungewöhnlich stark den handwerklichen Aspekt des Bauens betont: die Spritzbetontechnik, mit der Domenig die Wände und Decke des Mehrzwecksaals Eggenberg ausführen ließ, erlaubte den direktesten Einfluss auf das Endergebnis vor Ort, einen Einfluss, den er auch selbst, persönlich nahm. Jan Tabor überträgt die Anekdote einer Nonne, nach derer sich Domenig beim eigenhändigen Bau der Halle sogar selbst noch einen Finger verletzte.“¹⁶⁰

Der Spritzbeton beinhaltet nun den gestalterischen Gestus des Materialauftrags, gleich dem eines Malers oder dem eines Bildhauers im Anfertigen einer Plastik: händisch, direkt, spontan, das Ergebnis wird damit nicht glatt, sondern weicher, biomorpher – vor allem aber sind die Arbeitsschritte direkt am Endergebnis ablesbar. Der direkt auf die Verschalung aufgetragene Spritzbeton trocknet so ein, wie er aufgetragen wird – der zu Beton erstarrte Gestus bleibt offen sichtbar, und wird nur durch eine dünne Kunststoffhülle überdeckt. Schon in dieser frühen Phase tritt Domenig als Skulpteur auf – das Material ist nicht nur Mittel zum Zweck, sondern wird frei eingesetzt, der Umgang mit dem Material selbst wird zum Thema: die "neuartige Verwendungsmethoden üblicher Baumaterialien" hatten schließlich außerdem zur Folge, dass "dem Arbeiter sein Tun wieder Freude bereitete, da er mit eingreifen und -gestalten konnte, und dadurch wieder Lust an seiner Arbeit gewant"¹⁶¹.

Auch einige Jahre später, bei der Zentralsparkasse, ist die starke Materialität des Untergeschoßes und der Innenräume noch das sichtbare Ergebnis dieses spontanen Materialauftrags auf der Baustelle; „Die Pläne enthielten lediglich grobe Vorgaben, entworfen wurde auf der Baustelle. 2000 Stunden Handarbeit steckte der Architekt in sein Projekt.“¹⁶², wie der Spiegel schreibt. Allerdings ist die Materialität hier nicht nur künstlerische Entscheidung, sie

159 Sperl, S.34.

160 Jan Tabor, Nachruf auf Domenig. In: Quer-Magazin – Magazin für Architektur und Leben im urbanen Raum. Quelle: <http://www.quer-magazin.at/home/nr.2-2012/157>,
Letzter Zugriff 4.11.2014.

161 Raja 1991, S.70.

162 Autor unbekannt, Der Spiegel 47/1988.

wird hier zum direkten Inhaltsträger, richtet er sich in der Bankfiliale doch direkt gegen seine Zeitgenossen, indem er sichtbar händisch gearbeitete Elemente auch einbaut, wo sie nicht üblich sind – dies ist vor Allem daran ersichtlich, dass einige Spritzbetonobjekte tatsächlich im Atelier geschaffen wurden, diese sollten aber ebenfalls so aussehen als wären sie das Produkt spontaner Imagination: der manuelle Gestus sollte deutlich sichtbar sein. So wird dieser Gestus schließlich zum Einen immer mehr zum Träger von Inhalten, zum Anderen löst er sich auch immer mehr von der Architektur, wird immer selbstständiger, autonomer; Die Aspekte fließen schließlich natürlich ineinander, da die skulpturale, händische Arbeitsweise am Bau natürlich auch skulpturähnliche Objekte hervorbringt; als Beweis hierfür mag Ferdinand Cheval's Palais Idéal (Abb. 92) angeführt werden – ein in jahrzehntelanger Handarbeit errichtetes Gebäude, welches schließlich, wie ein südostasiatischer Tempel, über und über mit skulpturalem Schmuck überzogen ist; auch die Zentralsparkasse, an deren Baustelle schließlich zahlreiche Entscheidungen vor Ort getroffen wurden, ist übersät mit plastischem, skulpturalem Wandschmuck. Auch Peter Noever stellt diesen Zusammenhang her: die Sprache der Zentralsparkasse ist "a product of a natural building method – contrary to tradition, the method rather than the building is organic"¹⁶³.

Diese Betonung des Händischen geht in der Formensprache seiner späteren Phase zurück, ist allerdings in seiner Arbeitsweise auch nach der Zentralsparkasse immer noch vorhanden. Auch wenn nun das Steinhaus weit weniger modelliert, weniger plastisch und weniger organisch wirkt als seine früheren Bauten, immer noch spielt hier Sichtbeton – das unverfälschte, sichtbare Material eine Rolle. Vor allem aber ist gerade im Steinhaus das spontane Element vorhanden, durch welches Domenig sich auszeichnet: da die ausführenden Bauorgane teilweise Probleme hatten, die komplizierten und sich ständig in einem Änderungsprozess befindlichen Pläne zu lesen, war Domenig für viele Arbeiten selbst auf der Baustelle zugegen, auch wurden Details von ihm selbst vor Ort entschieden, montiert und adaptiert.

163 Boyarsky 1986, S.103.

Nicht nur in der Planung und Skizzierung seiner Werke liegt also der Fokus auf seinen persönlichen Ausdruck, auf Individualität, auch in seiner Arbeitsweise selbst hat Domenig nun einen Drang nach dem Persönlichen, dem Händischen und dem Spontanen: dies zeigt auch Domenigs wiederholte Auseinandersetzung mit dem Motiv der Hand als wiederkehrendes Element in Holz und Beton. Gerade dadurch, dass er in der Zentralsparkasse nicht seinen Namen oder sein Gesicht als Signatur wählt, sondern seine Hand in Beton verewigt, zeigt er, dass er das schöpferische Element nicht im reinen Planen, sondern im Ausführen, im Modellieren sieht; er selbst will sich nicht nur durch den Entwurf, sondern auch durch seinen Handabdruck im Werk verewigen – so ist auch der handförmige Badesteg des Steinhauses zu deuten: die Hand als erstes gebautes Element auf dem Grundstück, als erster Eingriff an der Baustelle, wie ein Motto, das über dem gesamten Bau schweben sollte. Der spontane Gestus, das sinnliche Moment des Materials, der handwerkliche Umgang damit und dessen Betonung in seinen Bauten, dies sind schließlich alles Dinge, die ihn nicht als Architekten, sondern als Bildhauer zeigen, die seine Werke schließlich in die Nähe von Skulpturen rücken.

4. Résumé

Die Frage, ob Architektur nun, trotzdem sie ihrer Funktion untergeordnet ist, autonome Kunst sein kann, diese Frage hat Domenig mit seinem Werk für sich beantwortet, und auch diese Arbeit soll nun also ein Beitrag zur die Beantwortung der Frage durch die Kunstgeschichte sein.

Architektur ist gezwungenermaßen Kunst. Dies scheint schließlich die

Hauptaussage von Domenigs gesamten Oeuvres zu sein (vor allem wenn man bedenkt, dass es genau diese Sichtweise auf Architektur als persönlicher Ausdruck war, die zum Bruch mit seinem langjährigen Partner Huth geführt hat). In Domenigs privaten Aufbegehren ist Architektur am Ende alles andere als soziale Dienstleistung, lässt sie sich weder durch Funktion noch von Bauherren in diesem Ausdruck schmälern. Die Skulpturalität steht bei Domenig nun also einerseits als Signifikant für seinen persönlichen, individuellen Ausdruck, wenn für ihn die Skulptur, ganz im Sinne von Bruno Taut etwa, der Schlüssel zu künstlerischer Autonomie darstellte. Auf der anderen Seite bezeichnet die Skulptur in Domenigs Welt auch für den Übergang von Architektur zu Kunst, oder wie es Walter Förderer bezeichnete, vom bloßen *Bauen* zur *Architektur*.

Durch die Untersuchung der Rolle der Skulptur in seinem Werk wird aber nicht nur diese eine, grundlegende Frage beantwortet, sondern durch sie wird Domenigs Werk vielmehr auch auf eine neue Weise verständlich: die Untersuchung klärt damit nämlich vor Allem auch, warum sich Domenig in der Entwicklung seiner Formen teilweise so wenig in Architekturströmungen einordnen lässt. Sie kommt so zu dem Ergebnis, dass die expressiven und mannigfaltigen Formen, die Domenig für sich entwickelt, nur zu einem geringen Teil vom Feld der Architektur beeinflusst sind. Viel mehr als von Architektenkollegen zeigt sich Domenig schließlich von KünstlerInnen der Plastik und der Skulptur beeinflusst – Walter Pichler sei hier als Erster genannt. Der Formenreichtum Domenigs entwickelt sich nicht lediglich aus einer Ableitung von Architekturformen, sondern ergibt sich aus einer tatsächlichen Kreuzung von Plastik und Baukunst. So schöpft der Kärntner Architekt in seinem Werk nicht nur aus der skulpturalen Kunstgeschichte von Pichler bis Gordon Matta-Clark, sondern bedient er sich in der Formfindung seiner Bauten auch bei seinen eigenen autonomen Skulpturen, die wie ein Beweis dieser These neben dem Steinhaus stehen.

Gerade in seinen zahlreichen Stilwechselln ist damit also zu sehen, dass er diese nicht wahllos vornahm, sondern dass er, wie Vergleiche gezeigt haben, sich in allen seinen Phasen, brutalistisch, organisch-expressionistisch oder dekonstruktivistisch, tatsächlich nicht an

zeitgenössische Architekturströmungen hielt, sondern sich vielmehr immer an dem Paradigma der Skulptur entlangangelte. Die augenscheinlichen Brüche in seinem Werk, etwa zwischen organischer Architektur der Zentralsparkasse und dem Dekonstruktivismus nach dem Steinhaus sind damit nur oberflächlicher Natur, es ist bei näherer Betrachtung immer der selbe künstlerische Ausdruck und Anspruch, der aus Domenig spricht: Skulpturalität und Prinzipien der Plastik, händisch-haptische Arbeit und das Spiel mit der Materialität ziehen sich als Leitfaden durch sein komplettes Oeuvre. Es ist am Ende die Skulptur, die die eine Linie darstellt, die sein gesamtes Werk durchzieht – nicht zufällig wählte Domenig schließlich als *Künstlersignatur* der Zentralsparkasse eine *Skulptur* seiner *Hand*.

Diese künstlerischen Einflüsse also schaffen schließlich nicht nur Domenigs individuelle, autonome künstlerisch-architektonische Sprache, sondern zeigen dass sich der Kärntner Architekt damit vor Allem auch inhaltlich von der Arbeit anderer Architekten, die ebenfalls im Feld der „skulpturale Architektur“ schaffen, wesentlich unterscheidet. Gerade die Vergleiche mit skulpturalen Formen bei anderen Architekten, egal ob österreichisch oder international, zeigen nämlich, dass skulpturale Formen bei Domenig nicht nur Beiwerk, sondern Selbstzweck sind; so sind sie nicht nur Ergebnis architektonischer Experimente oder bloßer Ausdruck seiner Individualität im Generellen (und vor allem kein Beitrag zur dekonstruktivistischen Architektur des „Spektakels“) sondern immer wesentlich auch Träger von Inhalten.

Domenig weigert sich stets, seinen individuellen Ausdruck der Funktion des Gebäudes unterzuordnen, sondern ordnet diese stets Form und Inhalt seiner Ideen unter, er führt Bauaufgaben ad absurdum, behindert teilweise durch seine Architektur die Benutzung. Vom Pavillon der Trigon 67, welcher kein einfacher Ausstellungsraum war, sondern in die Präsentation eingriff, über das Labyrinth-artige Höhlensystem der Zentralsparkasse als Bankfiliale bis zum durch Stahlplatten verdeckten Schauraum(!) des *Fundernovum* – Domenig baut nicht funktional, sondern immer mit einer dahinter liegenden Agenda, beschränkt seine Tätigkeit nicht auf das Entwerfen von Häusern, sondern entwirft dabei vielmehr Skulpturen, die er als benutzbare Gebäude ausführt. So schafft er also Skulpturen, die nicht nur begehbar, sondern

auch bewohnbar sind, vor allem auch benutzt werden – trotzdem allerdings Skulpturen, die in ihrer Form auch als reine Kunstwerke lesbar sind, die gänzlich ohne Eingangstüre auskämen, die auch ohne Innenleben für sich alleine stehen könnten. So schafft Domenig viel mehr als bloße „skulpturale Architektur“, er schafft eine Zwischenwelt, die sich jeder Definition entzieht. Das Scherbenfeld des Steinhauses, die geschwungene, gequetschte Zentralsparkasse (im Vergleich mit Schwitters oder Boccioni) oder der Schnitt des Dokumentationszentrums (im Vergleich mit Matta-Clark) stehen in ihren Formen für sich selbst, treffen Aussagen auf ihre individuelle Art und Weise.

Und so hebt sich Domenig tatsächlich von anderen Architekten ab, wenn er nicht nur Architektur entwirft, die wie Skulptur aussieht, sondern indem er auch denkt und arbeitet wie ein Bildhauer, und letztlich damit Architektur schafft, die nicht nur wie Skulptur aussieht, die sich nicht nur skulpturaler Formen bedient, sondern indem er Architektur schafft, die letztlich Skulptur *ist*. So ist am Ende nun auch das Eingangszitat von Domenig letztlich als unrichtig zu bezeichnen. Es sind allerdings nicht nur die von Welzig gemeinten autonomen Skulpturen im Umkreis des Steinhauses, die Domenigs eigener Aussage widersprechen: es sind seine Gebäude selbst.

5. Bibliographie und Literaturangaben

Achleitner 1967

Friedrich Achleitner, Aufforderung zum Vertrauen. Architektur seit 1945, in: Otto Breicha/Gerhard Fritsch (Hg.), Aufforderung zum Misstrauen, Salzburg 1967.

Achleitner 1990

Friedrich Achleitner: Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Ein Führer in vier Bänden, Band III/1, Wien: 1.-12. Bezirk, Salzburg-Wien 1990

Achleitner 1993

Friedrich Achleitner: Walter Pichler - Zeichnungen, Skulpturen, Gebäude, Salzburg 1993.

Amann 2002

Eva Maria Amann, Domenigs steinernes Ich, das Steinhaus, phil. Dipl. (ms.) Wien 2002.

Boyarsky 1986

Boyarsky, Alvin: Drawing on dreams: Günther Domenig – Stonehouse, Interview zwischen Alvin Boyarsky, Peter Cook, Günther Domenig und Peter Noever, in: AA Files, No. 13 (Herbst 1986).

Baumberger 2010

Christoph Baumberger: Gebaute Zeichen – eine Symboltheorie der Architektur, Häusenstamm 2010.

Bogner 1992

Dieter Bogner (Hrsg.): Haus-Rucker-Co, Ausstellungskatalog zur Ausstellung Haus-Rucker-Co, Objekte, Konzepte, Bauten, Wien 1992.

Blundell Jones 1999

Blundell Jones, Peter: Dialogues in Time: New Graz Architecture, Graz 1999.

Boeckl 2005

Boeckl, Matthias: Günther Domenig: Recent Work, Wien 2005.

Brüderlin 2004

Brüderlin, Markus (Hrsg.): ArchiSkulptur: Dialoge zwischen Architektur und Plastik, Riehen/Basel, 2004.

Coop Himmelb(l)au 1983

Coop Himmelb(l)au (Hrsg.): Architektur ist jetzt. Projekte, (Un)bauten, Aktionen, Statements, Zeichnungen, Texte, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1983.

De Bruyn 2009

Gert De Bruyn (Hrsg.): Lebende Bauten - trainierbare Tragwerke, Schriftenreihe des IZKT, Stuttgart 2009.

Domenig 2002

Domenig, Günther: Steinhaus in Steindorf : Skizzen, Zeichnungen, Modelle, Objekte, Klagenfurt, 2002.

Forum Stadtpark 1985

Architektur-Investitionen – Grazer „Schule“ – 13 Standpunkte; Forum Stadtpark Graz, Ausstellungskatalog, Druck- und Verlagsanstalt Graz 1985.

Dimster 1995

Dimster, Frank: Die neue österreichische Architektur, Originalausgabe: The new Austrian architecture, Rizzoli Int. Pub., Inc., New York 1995, Kohlhammer Verlag Stuttgart 1995.

Faschingeder 2012

Faschingeder, Kristian u.a. Lost in Space - eine Polemik zur Architektur der Gegenwart, Institut für Architekturtheorie, Wien 2012.

Feuerstein 2002

Feuerstein, Günther: Biomorphic Architecture, Stuttgart/London 2002

Frey 2012

Konrad Frey, Konkrete Utopie, in: Wagner, Anselm und Senarclens de Gracy, Antje (Hrsg.): Was bleibt von der "Grazer Schule"? Architektur-Utopien seit den 1960ern revisited, München, 2012.

Gelerntner 1995

Mark Gelerntner, Sources of Architectural Form: A Critical History of Western Design Theory, Manchester 1995.

Giedion 1965

Siegfried Giedion: Raum, Zeit, Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition, Ravensburg 1965.

Gienke 2012

Volker Gienke: Studium als Revolution, in: Wagner, Anselm und Senarclens de Gracy, Antje (Hrsg.): Was bleibt von der "Grazer Schule"? Architektur-Utopien seit den 1960ern revisited, München, 2012.

Hufnagl 1969

Hufnagl, Viktor: Österreichische Architektur 1960-70, Katalog zur Ausstellung in La-Chaux-de-Fond, Österreichische Gesellschaft für Architektur, 1969

Johnson 1988

Johnson, Philipp: Dekonstruktivistische Architektur ; Deconstructivist architecture 1906-2005, Hatje, Stuttgart, 1988.

Kähler 1990

Kähler, Gert: Dekonstruktion? Dekonstruktivismus? Aufbruch ins Chaos oder neues Bild der Welt? Braunschweig/Wiesbaden 1990.

Raja 1991

Raja, Raffaele: Günther Domenig: Werkbuch, Salzburg 1991

Reckermann 2009

Zara Reckermann: Gebilde von hoher Zwecklosigkeit: Walter Maria Förderers Gratwanderung zwischen Architektur und Skulptur am Beispiel von St-Nicolas in Hérémence, Weimar 2009.

Sewing 2004

Werner Sewing: Architecture - Sculpture, München 2004.

Sperl 2000

Gerfried Sperl, Österreichische Architekten im Gespräch mit Gerfried Sperl, Salzburg 2000.

Stegmann 1995

Markus Stegmann: Architektonische Skulptur im 20. Jahrhundert. Historische Aspekte und Werkstrukturen, Tübingen/Berlin 1995.

Steixner/Welzig 2003

Steixner, Gerhard und Welzig, Maria (Hrsg.): die Architektur und Ich, Wien 2003.

Vidler 2009

Anthony Vidler: Architecture Between Spectacle and Use, Williamstown, 2008.

Wagner/Senarclens de Gracy 2012

Wagner, Anselm und Senarclens de Gracy, Antje (Hrsg.): Was bleibt von der "Grazer Schule"? Architektur-Utopien seit den 1960ern revisited, München, 2012.

6. Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht, hauptsächlich gemeinfreie Abbildungen zu verwenden; wo mir dies nicht möglich war habe ich versucht, die Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und zu nennen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.
Sämtliche Online-Quellen: letzter Zugriff am 14.11.2014.

Abb. 1	Domenigs Steinhaus am Ossiacher See, Zustand 2013.	Abbildung: Kleine Zeitung,
Abb. 2	Etienne-Louis Boulée, Entwurf für ein Grabmal Newtons, 1784.	Unidam, Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Diathek
Abb. 3	Frank O. Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao, 1993-97.	Hal Foster u.a. (Hg.), Art since 1900, S. 576.
Abb. 4	Werkgruppe Graz, Terrassenwohnsiedlung St. Peter, 1965.	Bildmaterial der Homepage der Werkgruppe Graz: http://www.werkgruppe-graz.at
Abb. 5	Frei Otto, Kirche Berlin-Schönow, 1961-63.	http://www.schoenow-buschgraben.de//images/rsgallery/original/Kirche%20Schnow%2008%20web%20a.jpg
Abb. 6	Robert Kramreiter, Pfarrkirche Laßnitzhöhe, 1962.	http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e9/Kirche_Lassnitzhoehe.JPG
Abb. 7	Gottfried Böhm, Wallfahrtsdom Neviges, 1968.	http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Gottfried_b%C3%B6hm,_pilgrimage_church,_neviges_1963-1972_-_02.jpg
Abb. 8	Walter Förderer, Heiligenkreuzkirche Chur, 1967-69.	http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AKKHChur-2.JPG
Abb. 9	Domenig/Huth, Pädagogische Akademie Graz-Seckau, 1963.	Raja 1991, S.45.
Abb. 10	Domenig/Huth, Pfarrzentrum Oberwart, 1966-69.	Photographie von Monika Kuss-Picco
Abb. 11	Domenig/Huth, Projekt Floraskin, Entwurf.	Raja 1991, S.67.
Abb. 12	Domenig/Huth, Entwurf für die Superstruktur Überbauung Ragnitz, 1966.	Raja 1991, S.61.
Abb. 13	Domenig/Huth, Medium Total, 1970.	Abbildung: Francois Laugine
Abb. 14	Domenig/Huth, Olympiapavillon 1972, München, Aussen.	Domus, Nr. 522, Mai 1973.
Abb. 15	Domenig/Huth, Trigon Pavillon, 1967, Grazer Stadtpark.	Raja 1991, S.51.
Abb. 16	Haus-Rucker-Co, Gelbes Herz, 1967.	Bogner 1992, S.28.

- Abb. 17 Domenig/Huth, Olympiapavillon 1972, München, Grundrisse und Details. Domus, Nr. 522, Mai 1973.
- Abb. 18 Frei Otto, Olympiastadion Überdachung, München 1972. http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:2014_Olympiastadion_Munich.jpg
- Abb. 19 Domenig/Huth, Mehrzwecksaal Schulschwestern Graz-Eggenberg, 1972. Raja 1991, S.75.
- Abb. 20 Fournier/Cook, Kunsthaus Graz, 2003. http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Graz_Kunsthaus_vom_Schlossberg_20061126.jpg
- Abb. 21 Domenig/Huth, Mehrzwecksaal der Schulschwestern in Graz-Eggenberg, Innen. Photographie von David Schreyer
- Abb. 22 Domenig/Huth, Mehrzweckhalle, Zustand nach Anbringung der Zinkplatten. Abbildung: Rheinzink
- Abb. 23 Domenig, Zentralsparkasse Favoritenstraße, Wien, 1976. http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Zentralsparkassenfiliale_favoritenstrasse.JPG
- Abb. 24 Hans Hollein, Kerzengeschäft Retti, Wien, 1966. Toman, Rolf; Wien Kunst und Architektur. Köln 1999, S. 344.
- Abb. 25 Ernst Hiesmayr, Juridicum, Wien 1968-84. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/Juridicum_Sept2007.jpg
- Abb. 26 Karl Schwanzer u.a., Franz-Josephs-Bahnhof, Wien, 1976 <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/FranzJosephsBH.jpg>
- Abb. 27 Hans Hollein, Z-Kugel, 1960. http://www.hollein.com/var/ezwebin_site/storage/images/projekte/z-kugel/045_z_kugel_05.jpg/5689-1-ger-DE/045_Z_KUGEL_05.jpg_projectimage.jpg
- Abb. 28 Querschnitt der Fassade der Zentralsparkasse Raja 1991, S.84.
- Abb. 29 Eingangsbereich der Zentralsparkasse Raja 1991, S.95.
- Abb. 30 Zentralsparkasse, Innenraum Toman, Rolf; Wien Kunst und Architektur. Köln 1999, S. 340.
- Abb. 31 Zentralsparkasse, Innenraum Raja 1991, S.95.
- Abb. 32 Zentralsparkasse, Entwicklung der Schweißnähte in der Werkstatt Raja 1991, S.95.
- Abb. 33 Handskulptur im Stiegenhaus Domus, Nr. 602, Januar 1980.
- Abb. 34 Steinhaus vom Campingplatz gesehen. Photographie von Paolo die Gasperin
- Abb. 35 Der Badesteg des Steinhauses Boeckl 2005, S.277.
- Abb. 36 Steinhaus, frühe Skizzen zum Projekt, 1983. Boeckl 2005, S.259.
- Abb. 37 Steinhaus, Aufriss Boeckl 2005. S.260.
- Abb. 38 Steinhaus, Grundrisse Raja 1991, S.192.

Abb. 39 Innenraum: „Schiefer Würfel“	Abbildung: FSB, www.fsb.de
Abb. 40 Der „schiefe Würfel“	Abbildung: Starmann Metallbau
Abb. 41 Arsch mit Huckepack	Photographie von Margherita Spiluttini
Abb. 42 Schwebesteine	Photographie von Margherita Spiluttini
Abb. 43 Ein Wohnraum im Schwebestein	Photographie von Margherita Spiluttini
Abb. 44 Spiralraum von Oben gesehen	Photographie von Paolo die Gasperin
Abb. 45 Der Brunnen im Spiralraum	Abbildung: FSB, www.fsb.de
Abb. 46 Der „Finger“	Photographie von Margherita Spiluttini
Abb. 47 Das „Objekt PPP“ von Außen gesehen, mit „Grabstein für Hehe“	Boeckl 2005, S.270, S.277.
Abb. 48 Der „Vogel Nixnuznix“	Boeckl 2005, S.249.
Abb. 49 Der „Vogel Nixnuznix“, Detail	Boeckl 2005, S.251.
Abb. 50 Objekt „Explosion“	Photographie von Paolo die Gasperin
Abb. 51 „Kärntner Gebirgslandschaft“	Boeckl 2005, S.267.
Abb. 52 Günther Domenig, Fundernovum, St. Veit an der Glan, 1987.	Wikimedia Commons, Photographie von Johann Jaritz
Abb. 53 Hüttenberg, Domenigs Ausstellungsräume für die Landesausstellung 1995	Photographie von Peter Eder
Abb. 54 Projekt für Landesausstellung Knappenberg, 1993	Boeckl 2005, S.217.
Abb. 55 Dokumentationszentrum von Außen	Wikimedia Commons, Photographie von Stefan Wagner
Abb. 56 Dokumentationszentrum, Austritt des Pfeils	Wikimedia Commons, Photographie von Taxiarchos288
Abb. 57 Dokumentationszentrum, Ansicht von Innen	Wikimedia Commons, Photographie von Adam Jones, Ph. D
Abb. 58 Günther Domenig mit Herfried Peyker und Hermann Eisenköck, T-Center in Erdberg.	Wikimedia Commons, Photographie von Nina Nuri
Abb. 59 Sant'Ivo alla Sapienza in Rom, Francesco Borromini, 1642-1664.	Wikimedia Commons, Photographie von MM
Abb. 60 Haus der Flusswächter, Entwurf von Ledoux, 1804.	Claude Nicolas Ledoux, L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation, Paris 1804, Band 2, Pl. 6.
Abb. 61 Wladimir Tatlin, Modell für die III. Internationale, 1917.	Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Diathek
Abb. 62 Sydney Oper, Jörn Utzorn, 1959-73, Sydney.	http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/Sydney_Opera_House_Sails_edit02.jpg

- Abb. 63 Architekt unbekannt, The Big Duck, Flanders, Long Island, New York, ca. 1930. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/08/The_Big_Duck.JPG
- Abb. 64 Gaudi, Casa Milà, Parc Güell, Barcelona, 1905. Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien, Fotothek.
- Abb. 65 Einsteinturm, Felix Mendelssohn, 1919-22, Potsdam. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8f/Einsteinturm_7443a.jpg
- Abb. 66 Rudolf Steiner, Goetheanum, 1925-1928, Dornach. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Goetheanum_Dornach2.jpg
- Abb. 67 Heizhaus des Goetheanums, 1915. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bd/Dornach_-_Heizhaus1.jpg
- Abb. 68 Imre Makovecz, Landhaus in Bak, 1985. <http://static.panoramio.com/photos/large/27450846.jpg>
- Abb. 69 Makovecz' Aufbahrungshalle am Farkasret Friedhof Budapest, 1975, Innenraum. <http://www.zenth.dk/research/makovecz/Farkasret/farkasretC.jpg>
- Abb. 70 Le Corbusier, Kirche Notre-Dame-du-Haute du Ronchamp, 1950-55. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/de/2/29/Notre_Dame_du_Haut%28ws%29.jpg
- Abb. 71 Walter Förderer, Saint-Nicolas de Héméence, 1976-79. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/ff/fd/Heremence_Kirche-RZ.JPG
- Abb. 72 Frank Gehry, Gehry Residence, Santa Monica. dekonstruktivistischer Anbau ab 1977. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Gehry_House_-_Image01.jpg
- Abb. 73 Tschumis Beitrag für die Neugestaltung des Parc de la Villette, Paris, 1982. <http://www.etab.ac-caen.fr/lyceevalognes/site%20jardin/jardins%20particuliers/jardins%20particuliers/la%20villette/la%20villette%20tschumi069.jpg>
- Abb. 74 Eine von Tschumis Follies im Park de la Villette. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/Paris_r_%2826%29.JPG
- Abb. 75 Frank Gehry, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, 1989. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/cb/Vitra_Design_Museum.JPG
- Abb. 76 Coop Himmelb(l)au, Dachausbau Falkestraße, Wien, 1983-88. Toman, Rolf; Wien Kunst und Architektur. Köln 1999, S. 343.
- Abb. 77 Vlado Milunić und Frank Gehry, Tanzendes Haus, Prag, 1994. <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/76/Praga.jpg>
- Abb. 78 Zaha Hadid, Vitra Feuerwache in Weil am Rhein, 1993. http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Vitra_fire_station,_full_view,_Zaha_Hadid.jpg
- Abb. 79 Walter Pichler, Bewegliche Figur, Biennale di Venezia 2013, Installationsansicht. http://www.textezukunft.com/upload/images/biennalen/venedig_13_palazzo/pichler_quer.jpg
- Abb. 80 Walter Pichler, TV-Helm, (Tragbares Wohnzimmer), 1967. Bogner 1992, S.281.

- Abb. 81 Walter Pichlers Anlage in St. Martin. Photographien von Rolf Wienkötter
- Abb. 82 Walter Pichler, Haus für die Frauen. Photographien von Rolf Wienkötter
- Abb. 83 Walter Pichler, Haus für die zwei Tröge. Photographie von Rolf Wienkötter
- Abb. 84 Hermann Obrist, Entwurf für ein Denkmal, Gips, 1989. http://kultur-online.net/files/exhibition/02_878.jpg
- Abb. 85 Malevitschs Architekton „Gota“, Rekonstruktion, orig. 1923. Ingried Brugger/ Joseph Kiblitky (Hg.), Kasimir Malewitsch (Ausst.Kat. Kunstforum Wien, Wien), Wien 2001, S. 233.
- Abb. 86 Vergleich zwischen Schwitters Merzbau und Schauspielhaus Berlin. Hal Foster u.a. (Hg.), Art since 1900, S. 211. und Wikimedia Commons, http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Berlin_Grosses_Schauspielhaus_Poelzig_Foyer.jpg
- Abb. 87 Brancusis Endlose Säule in seinem Studio, Centre Pompidou 1977. F. T. Bach, M. Rowell, A. Temkin (Hrsg.): Constantin Brancusi, Philadelphia 1995, S. 225.
- Abb. 88 Fritz Wotruba, stehende Figur und Kirche zur heiligen Dreifaltigkeit. Institut für Kunstgeschichte, Diathek und Toman, Rolf; Wien Kunst und Architektur. Köln 1999, S. 334.
- Abb. 89 Boccioni, Einzigartige Formen der Bewegung im Raum, 1913. Hal Foster u.a. (Hg.), Art since 1900, S. 93.
- Abb. 90 Boccioni, Entwicklung einer Flasche im Raum, 1911. http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/'Development_of_a_Bottle_in_Space',_bronze_sculpture_by_Umberto_Boccioni,_1913,_Metropolitan_Museum_of_Art.jpg
- Abb. 91 Matta-Clarks Conical Intersect, Paris, 1975. Corinne Diserens (Hg.), Gordon Matta-Clark, Paris 2004, S. 177
- Abb. 92 Ferdinand Chevals Palais Idéal, Hauterives 1879-1912. http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Palais_ideal_-_Hauterives.JPG

7. Abbildungen



Abb. 1: Domenigs Steinhaus am Ossiacher See, Zustand 2013.

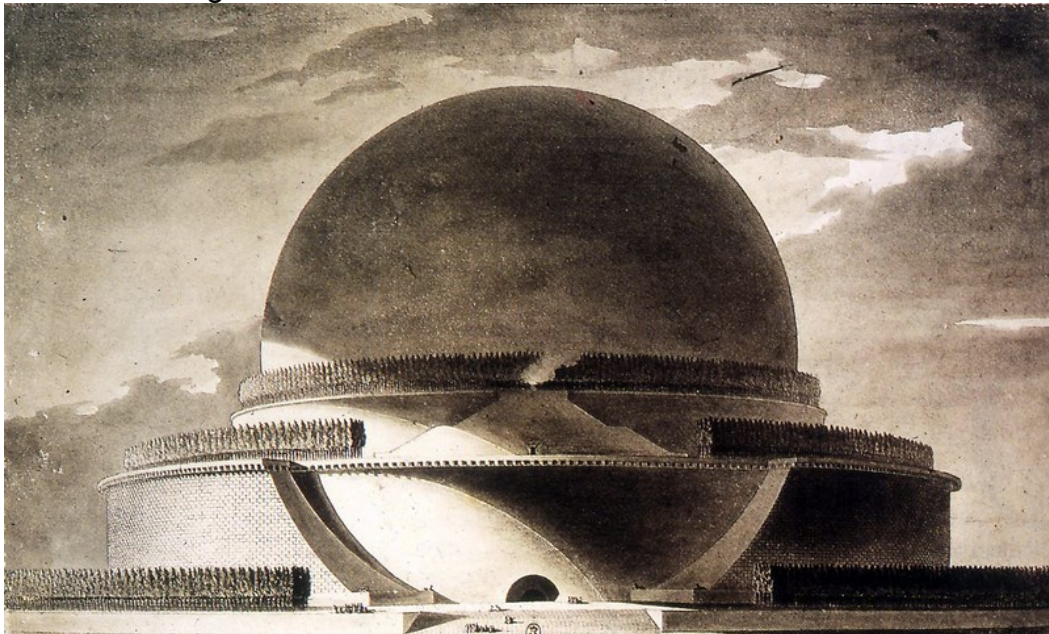


Abb. 2: Etienne-Louis Boulée, Entwurf für ein Grabmal Newtons, 1784.



Abb 3: Frank O. Gehry, Guggenheim Museum, Bilbao, 1993-97.



Abb. 4: Werkgruppe Graz, Terrassenwohnsiedlung St. Peter

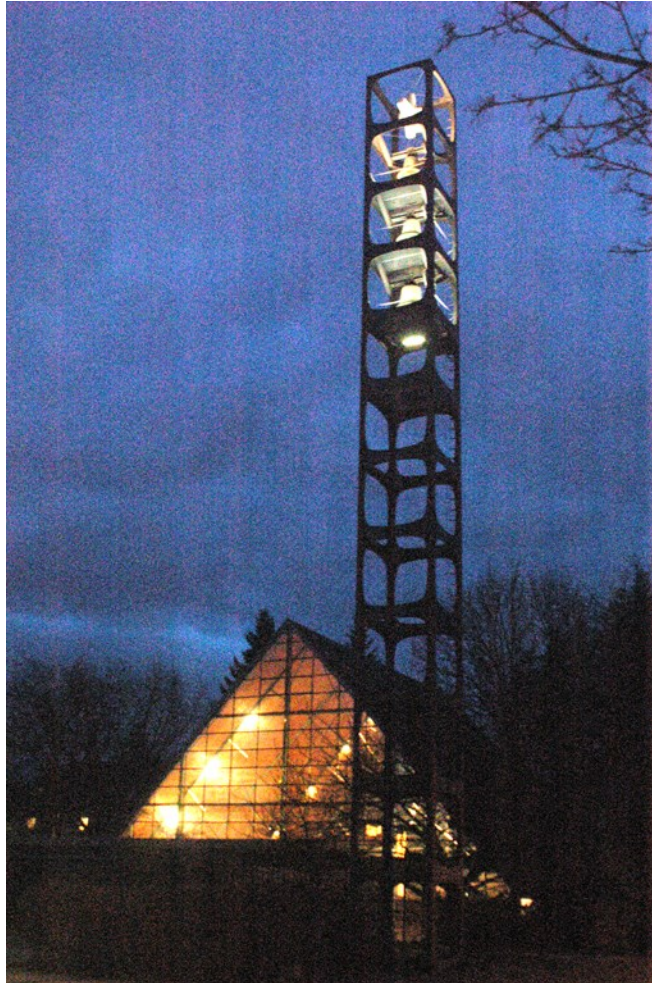


Abb 5: Frei Otto mit Ewald Buber, Kirche Berlin-Schönow, 1961-63.



Abb 6: Robert Kramreiter, Pfarrkirche Laßnitzhöhe, 1962.



Abb. 7: Gottfried Böhm, Wallfahrtsdom in Neviges, 1968



Abb. 8: Walter Förderer, Heiligenkreuzkirche Chur, 1967-69.



Abb. 9: Domenig/Huth, Pädagogische Akademie Graz-Seckau, Plastilinmodell, 1963



Abb. 10: Domenig/Huth, Pfarrzentrum Oberwart, 1966-69

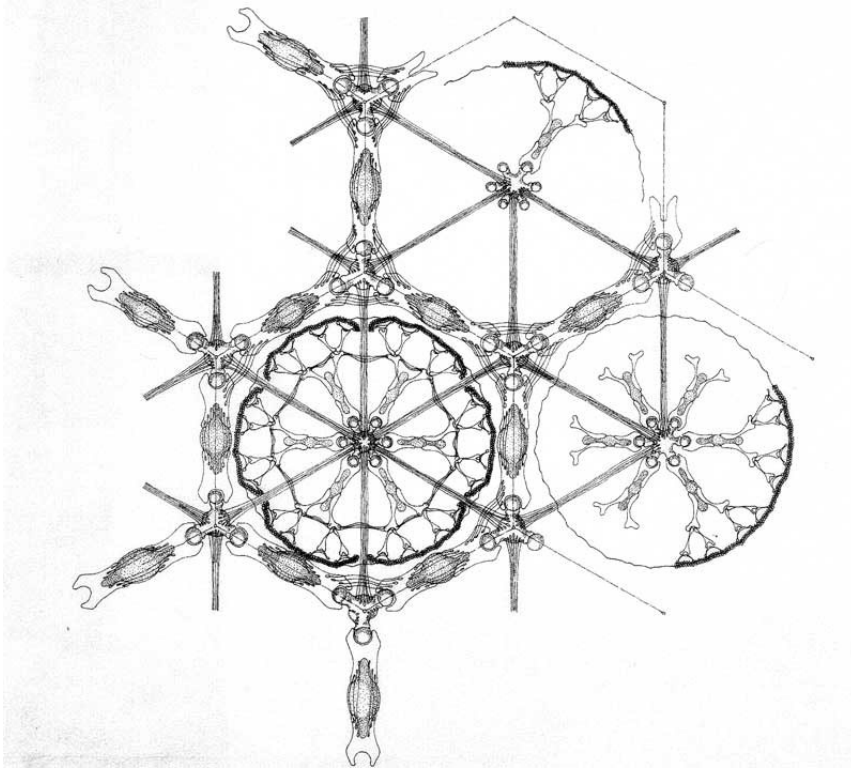


Abb. 11: Domenig/Huth, nicht realisiertes Projekt Floraskin, Entwurf, 1971: Entwicklung der Anlage aus Zellstrukturen, Gelenken.

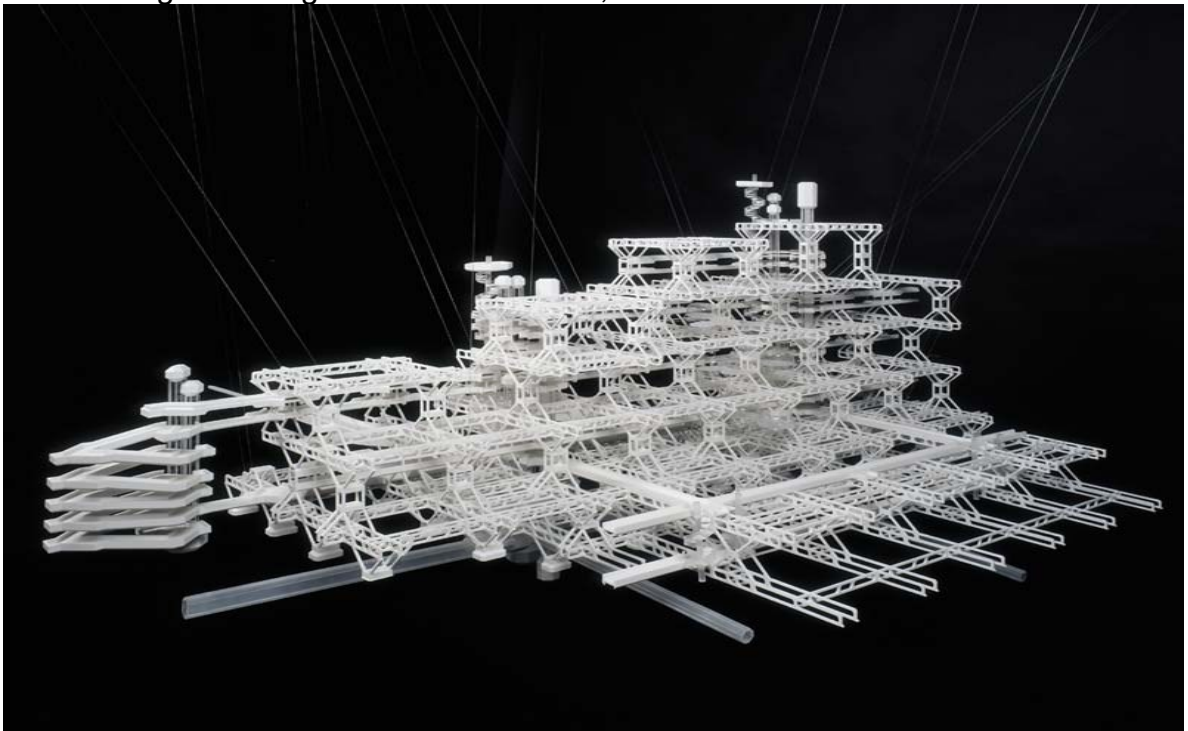


Abb. 12: Domenig/Huth, Entwurf für die Superstruktur Überbauung Ragnitz, 1966.



Abb. 13: Domenig/Huth, Modell für „Medium Total“, Kunststoff, Textil, 1970.

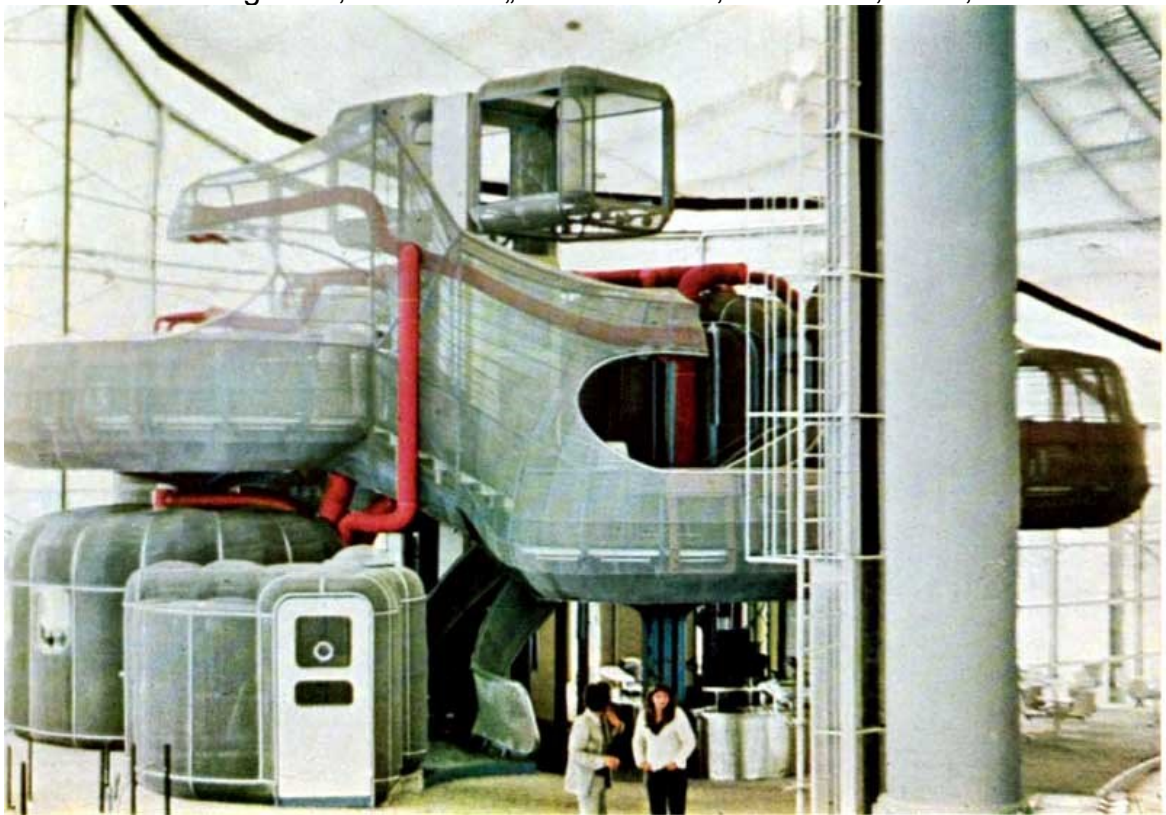


Abb. 14: Domenig/Huth, Restaurantpavillon der Olympiaschwimmhalle, München 1971-72.



Abb 15: Domenig/Huth, Trigon Pavillon, Graz, 1967.



Abb 16: Haus-Rucker-Co, Gelbes Herz, 1967.

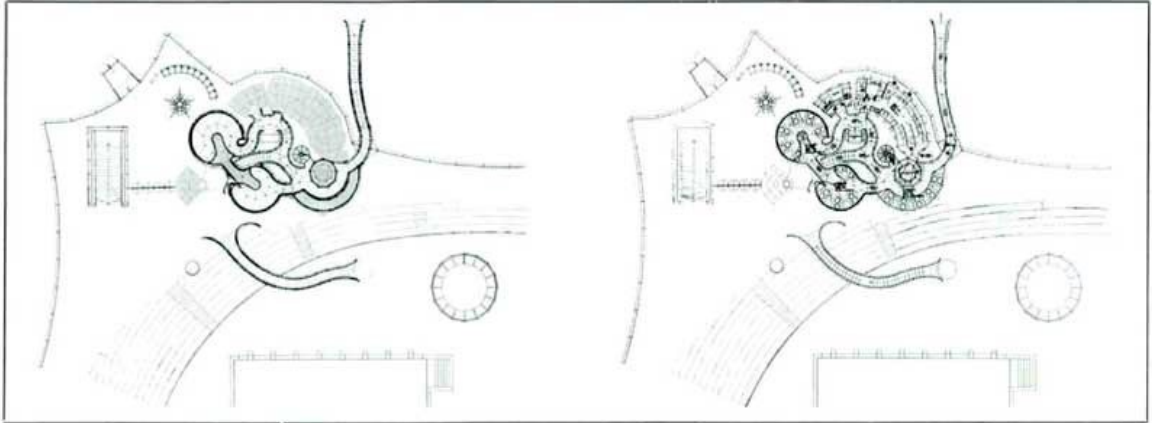


Abb. 17 und 17a: Domenig/Huth, Olympiapavillon, München 1972, Grundrisse und Details.



Abb. 18: Frei Otto, Olympiastadion Überdachung, München 1972



Abb 19: Domenig/Huth, Mehrzwecksaal der Schulschwestern Graz-Eggenberg, Zustand nach Fertigstellung.



Abb. 20: Fournier/Cook, Kunsthaus Graz, 2003.



Abb. 21: Domenig/Huth, Mehrzwecksaal der Schulschwestern in Graz-Eggenberg, Innenraum.



Abb. 22: Domenig/Huth, Mehrzwecksaal, heutiger Zustand.



Abb. 23: Domenig, Zentralsparkasse Favoritenstraße, Wien, 1976



Abb. 24: Hans Hollein, Kerzengeschäft Retti, Wien, 1966.



Abb 25: Hiesmayr, Juridicum, Wien 1968-84



Abb. 26: Franz-Josephs-Bahnhof, Karl Schwanzner u.a., Wien, 1974-78

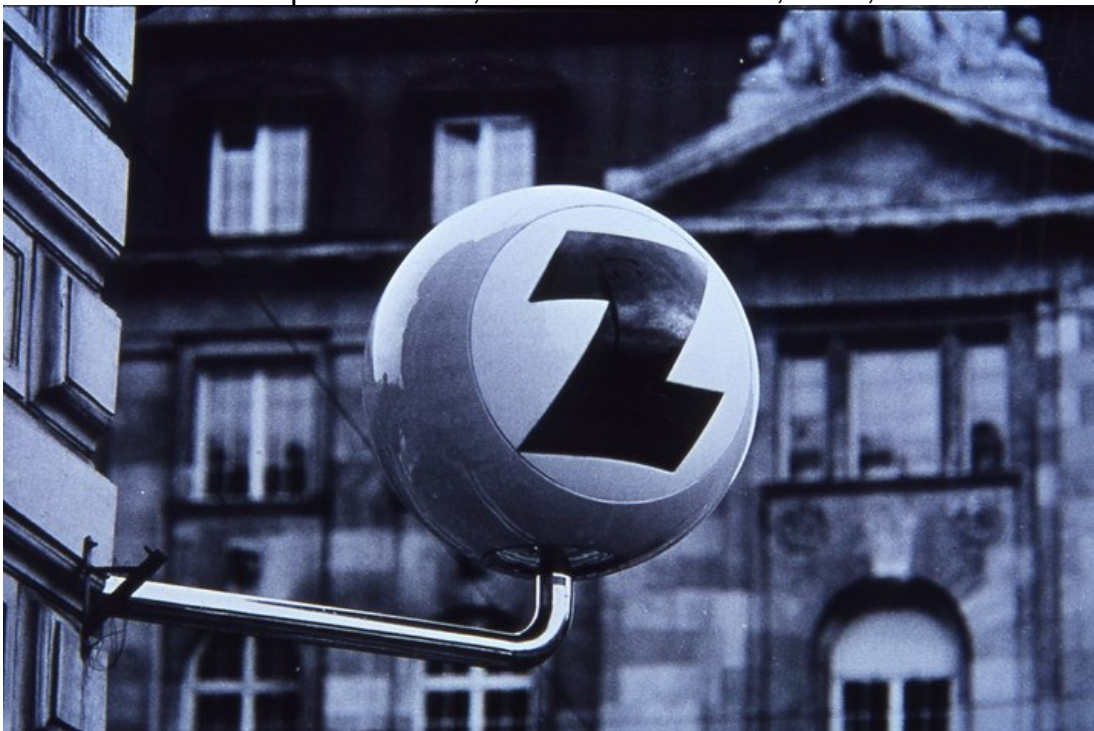


Abb. 27: Hans Hollein, Z-Kugel, 1960.

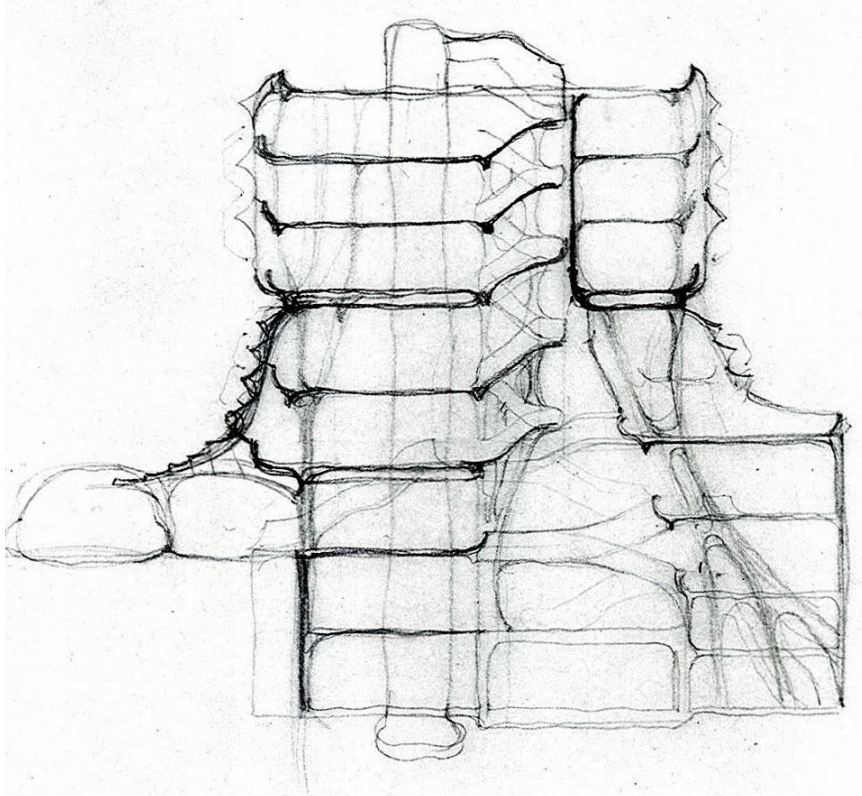


Abb. 28: Domenigs erste Skizze der Zentralsparkasse, der Querschnitt der Fassade.

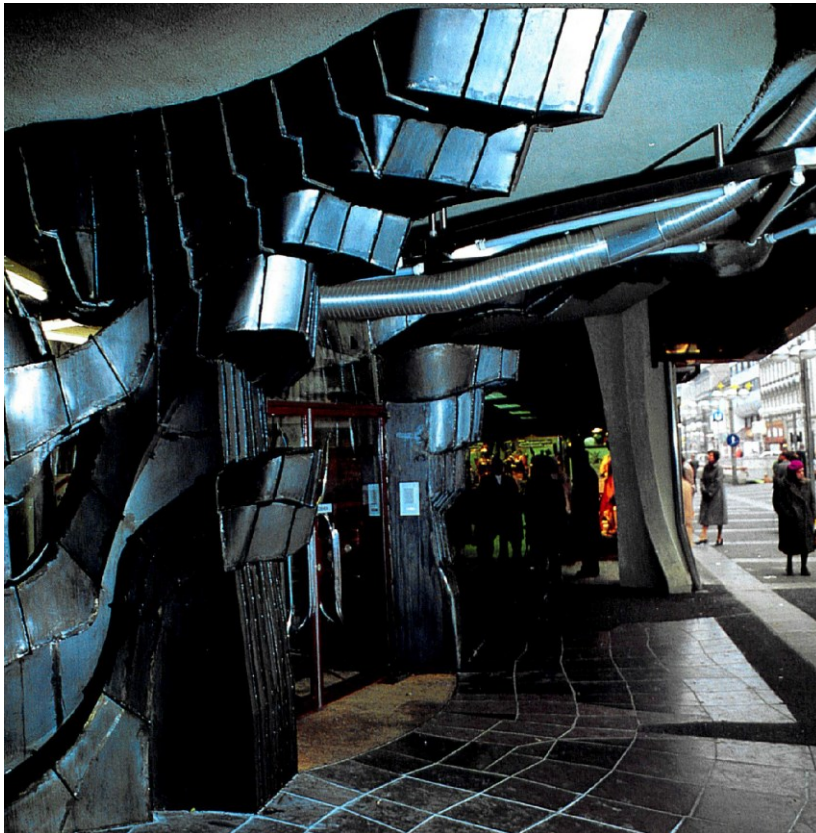


Abb. 29: Der Eingangsbereich der Zentralsparkasse



Abb. 30/31: Zentralsparkasse, Handläufe, Sofa, Handskulptur und Leitungen im Bankinnenraum.



Abb. 32: Zentralsparkasse, Entwicklung der Schweißnähte des Eingangsbereichs in der Werkstatt



Abb. 33: Zentralsparkasse, Handskulptur



Abb. 34: Das Steinhaus vom benachbarten Campingplatz aus gesehen.

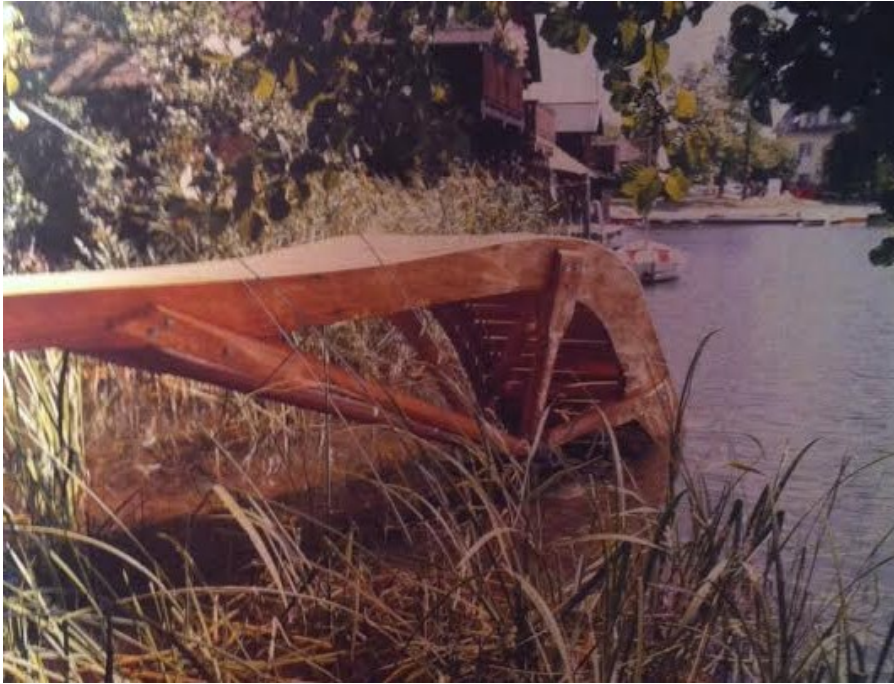


Abb. 35: Der hölzerne Badesteg des Steinhauses (1980)



Abb. 36: Frühe Skizzen zum Steinhaus-Projekt, 1983.

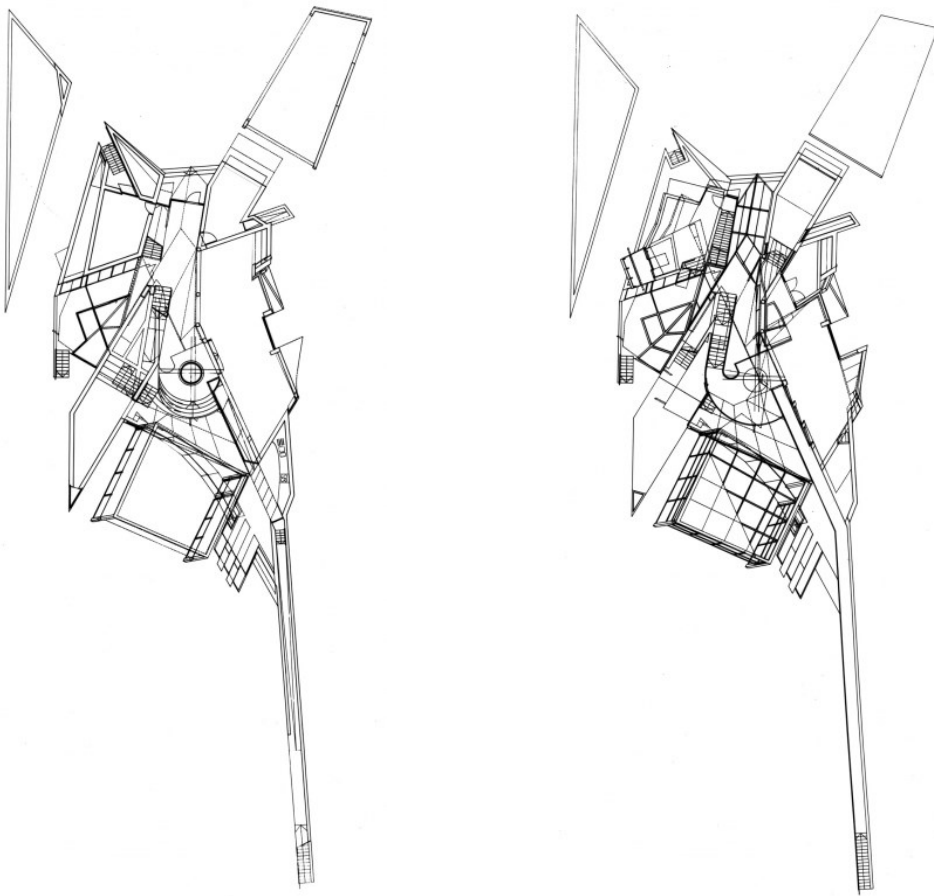


Abb. 37: Steinhaus, Grundriss des Erdgeschoßes und des ersten Stocks

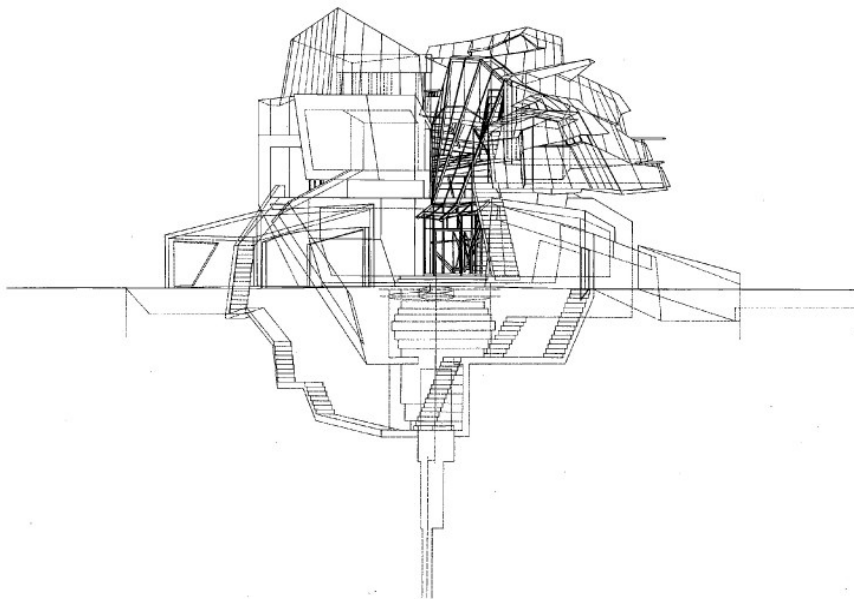


Abb. 38: Steinhaus, Aufriss von Norden.



Abb 39: Steinhaus, Innenraum, überglaste „Schlucht“ zwischen den beiden Baukörpern, Blick zum „schiefen Würfel“.



Abb 40: Der „schiefe Würfel“



Abb 41: Der „Huckepack“ rechts oben (mit darunterliegender Garage).



Abb 42: Die stählernen „Schwebesteine“ (im oberen Bereich des Bildes).



Abb 43: Arbeits- und Wohnraum im Schwebestein.



Abb 44: Der über zwei Stockwerke gehende Spiralraum mit zentralem Brunnenobjekt.



Abb 45: Der Brunnen im Spiralraum (Mit Röhre zum „Objekt PPP“)



Abb 46: Die „Finger“



Abb 47: Teile des „Objekt PPP“ von Außen: der „Regenfänger“ mit der „Peitsche“, diese zeigt auf den „Grabstein für Hehe“.



Abb. 48: Der „Vogel Nixnuznix“ vor seinem Transport in das Steinhaus.



Abb 49: Der „Vogel Nixnuznix“ von Hinten



Abb 50: Die „Explosion“ an ihrem heutigen Aufstellunsort



Abb 51: Der „Kärntner Gebirgslandschaft“



Abb 52: Günther Domenig, Fundernovum-Schauraum am Fundermax-Werk II, St. Veit an der Glan, 1987.



Abb 53: Kärntner Landesausstellung Hüttenberg, Stollenförmiger Anbau Günther Domenigs an den historischem Baubestand, 1993.

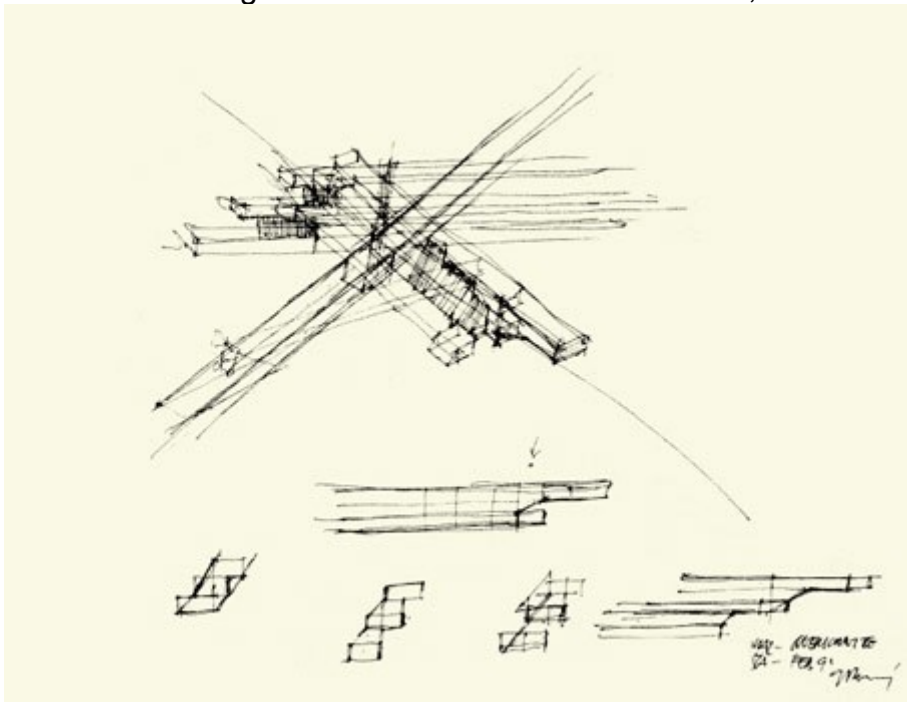


Abb 54: Skizze: nicht realisiertes Projekt für eine Landesausstellung in Knappenberg, 1993.



Abb 55: Domenig, Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände, 1995, Eintritt des „Pfeils“ in den Baukörper der Kongresshalle.

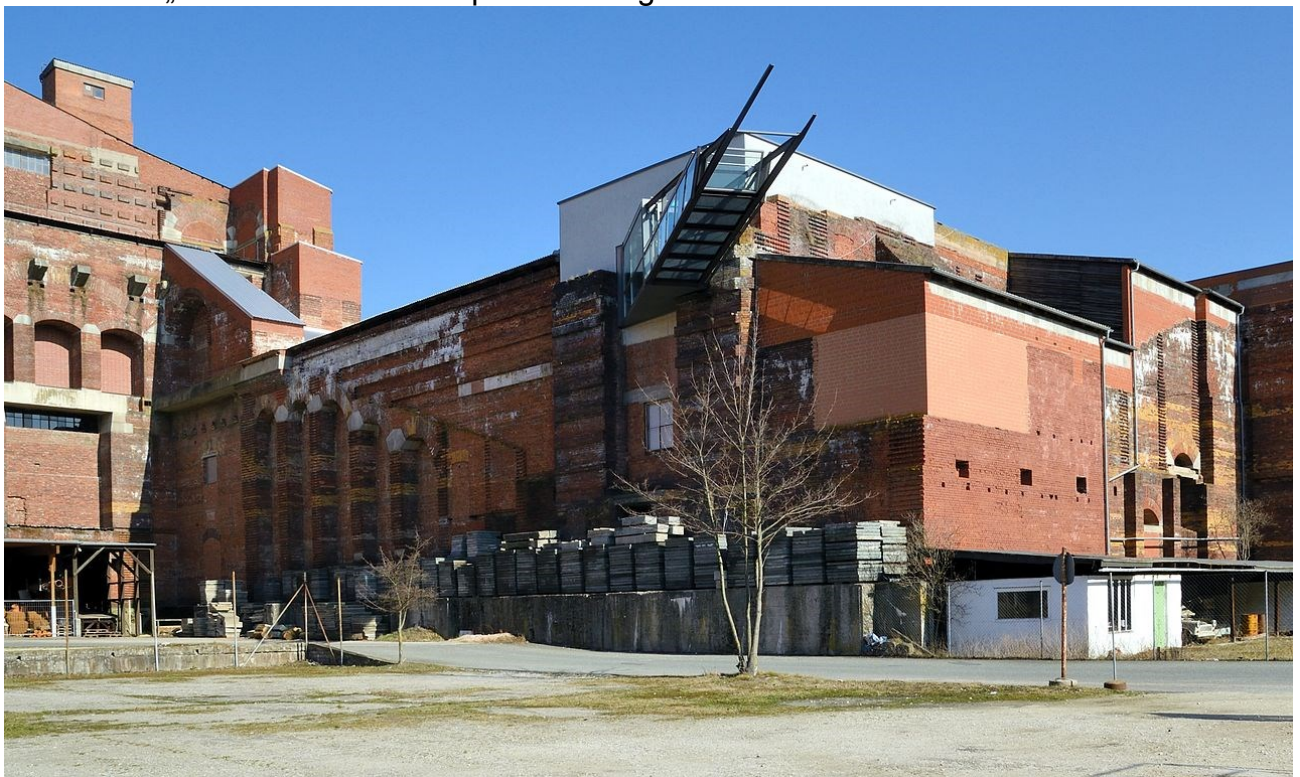


Abb 56: Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände, Austrittsstelle des „Pfeils“



Abb 57: Dokumentationszentrum, Innenraum



Abb 58: Günther Domenig mit Herfried Peyker und Hermann Eisenköck, T-Center in Erdberg



Abb 59: Sant'Ivo alla Sapienza in Rom, Francesco Borromini, 1642-1664, spiralförmiger Turmhelm

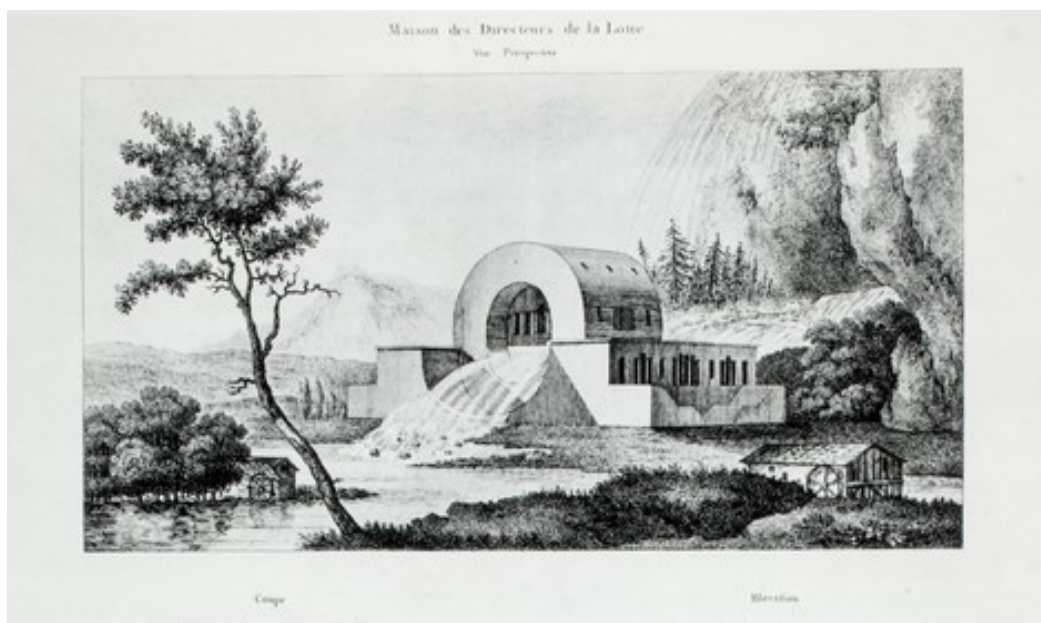


Abb 60: Ledoux, Entwurf für ein Flusswächterhaus, 1804



Abb 61: Wladimir Tatlin, Modell für einen Turm für die III. Internationale, 1917



Abb 62: Sydney Opera, Jörn Utzorn, 1959-73, Sydney.



Abb 63: Architekt Unbekannt, Haus in Form einer Ente, Flanders, New York, ca. 1930



Abb 64: Antonio Gaudi, Casa Milà, Parc Güell, 1905, Barcelona.



Abb 65: Einsteinturm, Felix Mendelssohn, 1919-22, Potsdam.



Abb 66: Rudolf Steiner, Goetheanum, 1925-28, Dornach



Abb 67: Rudolf Steiner, Goetheanum, Heizhaus von 1915.



Abb 68: Imre Makovecz, Landhaus in Bak, 1985.



Abb 69: Imre Makovecz, Aufbahnungshalle am Fakraszet Friedhof Budapest, 1977, Innenraum.



Abb 70: Le Corbusier, Kirche Notre-Dame-du-Haute du Ronchamp, 1950-55.



Abb 71: Walter Förderer, Kirche Saint-Nicolas de Héménence, 1976-79.



Abb 72: Gehry Privathaus, Frank Gehry, dekonstruktivistischer Anbau ab 1977, Santa Monica.

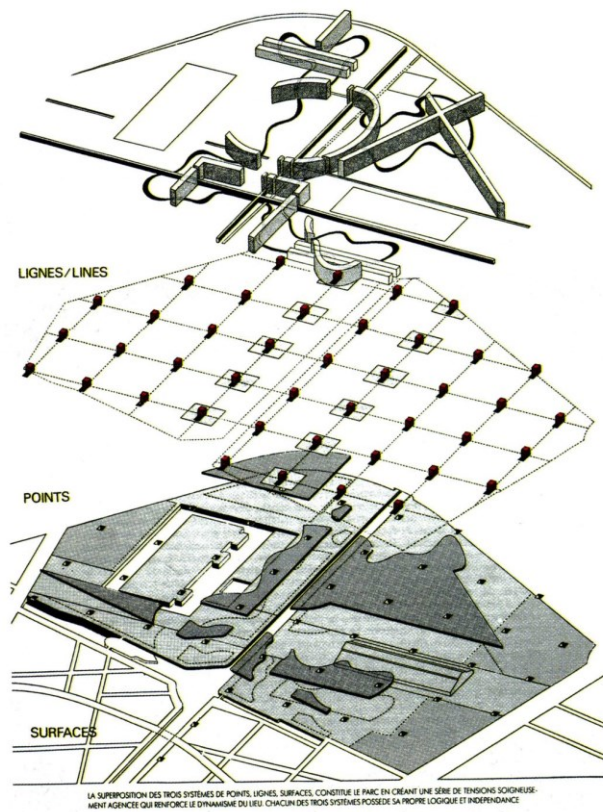


Abb 73: Tschumis Beitrag für die Neugestaltung des Parc de la Villette, 1982



Abb 74: Eine von Tschumis „Follies“ im Parc de la Villette



Abb 75: Frank Gehry, Vitra Design Museum, Weil am Rhein, 1989



Abb 76: Coop Himmelb(l)au, Dachausbau Falkestraße, Wien, 1983-88.



Abb 77: Vlado Milunić und Frank Gehry, Tanzendes Haus, Prag, 1994.



Abb 78: Zaha Hadid, Vitra Feuerwache, Weil am Rhein, 1993.



Abb 79: Walter Pichlers Beitrag zur Biennale di Venezia 2013, Installationsansicht.

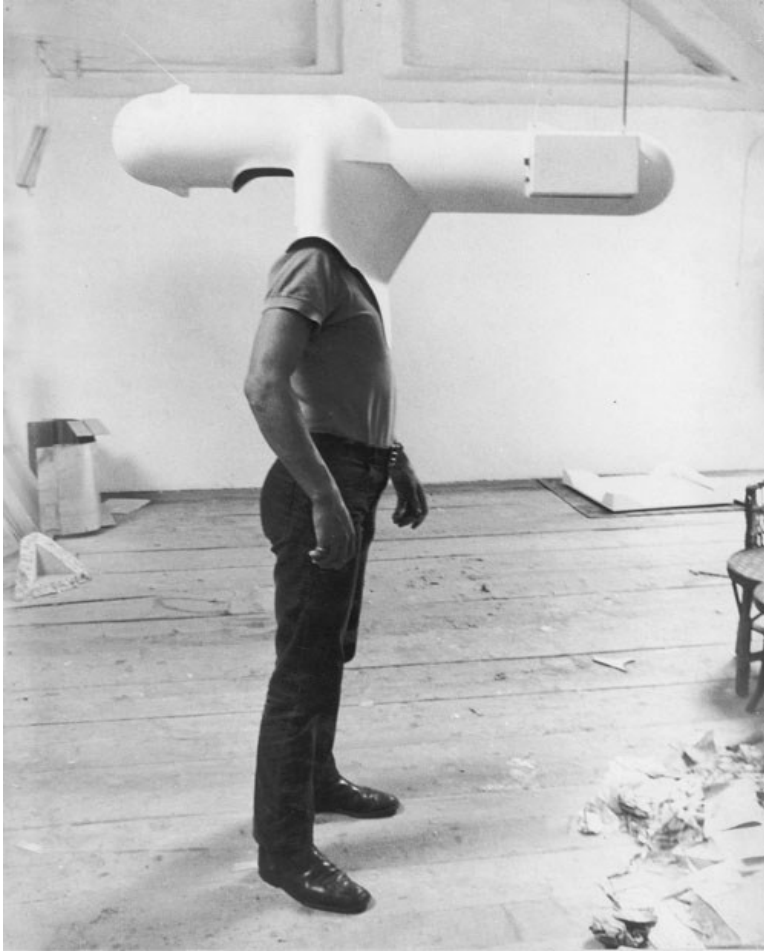


Abb 80: Walter Pichler, TV-Helm, (Tragbares Wohnzimmer), 1967.



Abb 81: Walter Pichlers Hof in St. Martin mit „Pavillons“



Abb 82: Walter Pichlers „Haus für die Frauen“, Außen- und Innenansicht.



Abb 83: Walter Pichlers Haus für die zwei Tröge, Ansicht durch das Dach.



Abb 84: Hermann Obrist, Entwurf für ein Denkmal, Gips, 1989



Abb 85: Malevitschs Architekton „Gota“, Rekonstruktion, orig. 1923.

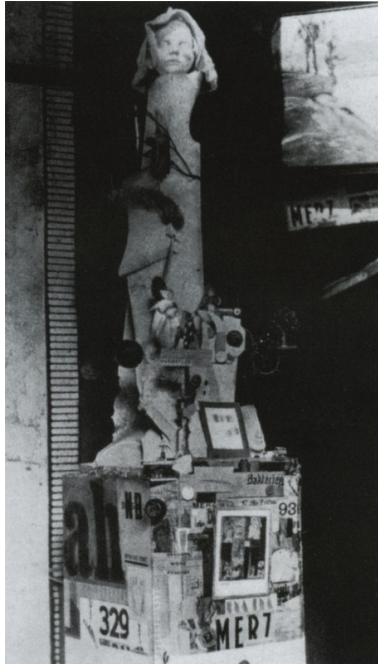


Abb 86: „Merzsäule“, Kurt Schwitters', 1923 und Lichtsäule im Schauspielhaus Berlin, 1920



Abb 87: Constantin Brancusis Studio, Nachbau im Centre Pompidou 1977, mit zahlreichen Versionen der „Endlosen Säule“



Abb 88: Fritz Wotruba, „Stehende Figur“, 1960 und Kirche zur heiligen Dreifaltigkeit in Wien, 1965-1976.



Abb 89: Umberto Boccioni, Einzigartige Formen der Bewegung..., 1913



Abb 90: Umberto Boccioni, Entwicklung einer Flasche im Raum, Bronze, 1911.



Abb 91: Matta-Clark, Conical Intersect, Paris, 1975.



Abb 92: Ferdinand Cheval, Palais Idéal in Hauterives, 1879-1912.

8. Zusammenfassung / English Abstract

Die vorliegende Arbeit widmet sich dem Werk des Kärntner Architekten Günther Domenig (1934 – 2012), welcher nach seiner Ausbildung an der TU Graz und der Realisierung zahlreicher preisgekrönte Projekte in In- und Ausland auch nach seinem Tod einen Sonderplatz in der österreichischen Architekturlandschaft einnimmt. Domenig bediente in seinem Werk einer eigenwilligen Formensprache, die sich im Laufe seiner Karriere mehrfach radikal änderte und die in der Literatur oftmals als „Skulptural“ bezeichnet wird. Die vorliegende Arbeit untersucht diesen Aspekt in Domenigs Oeuvre und beleuchtet damit sein Schaffen vor der Folie der „Skulpturalen“ neu.

Nach der Untersuchung seiner wichtigsten Werke legt die Arbeit die Skulptur als durchgehendes Paradigma in seinem Schaffen fest und erklärt seine Formensprache sowie seine zahlreichen Stilwechsel durch Einflüsse von bildenden Künstlern wie etwa Walter Pichler. Vergleiche mit historischen Positionen sowie die Untersuchung von Domenigs wenigen autonomen Skulpturen untermauern die These, dass Domenigs Arbeitsweise die eines bildenden Künstlers ist: händisch-haptische Arbeit und das Spiel mit der Materialität ziehen sich als Leitfaden durch sein komplettes Oeuvre.

Günther Domenig's extraordinary approach to sculptural architecture is the subject of this paper. The award-winning Austrian architect (1934 - 2012) created numerous buildings that have since become landmarks - his very idiosyncratic architectural language makes it difficult to classify him into established architectural schools or directions. Domenig's career went through many changes in architectural style: from beton brut to organic-biomorph to deconstructivist in his later phase. By examining these changes and by trying to find out the reasons for them, this paper shows how deeply influenced Domenig was by sculpture and fine arts rather than by architectural colleagues, and by comparing his work to contemporary architects, artists and historic positions is coming to the conclusion that Domenig was more of a sculptor himself rather than an architect.

9. Curriculum Vitae

Name	Raphael Dillhof
Geburtsdatum	14. Juli 1986
Geburtsort	Wien
Adresse	Inzersdorferstraße 40/1/50, 1100 Wien
E-Mail	ra.dillhof@gmail.com

2012 - 2014 Universität Wien, Masterstudium der Kunstgeschichte

2008 - 2012 Universität Wien Bachelorstudium der Kunstgeschichte

2006 - BOKU Wien, Studium der Lebensmittel- und
Biotechnologie,

1996 - 2004 Gymnasium Laaer-Berg-Straße, 1100 Wien

1992 - 1996 Volksschule Institut Neulandschule, 1100 Wien