

Kontinuität/Ambivalenz Continuity/Ambivalence

Ambivalenz ist neben vielen anderen ein Schlüsselbegriff der Moderne. Er entstand im Kontext der Psychoanalyse im frühen 20. Jahrhundert, in der Hochphase des letzten industriell geprägten Zeitalters. Erst da also wächst das Bewusstsein, dass Gefühle und manchmal auch Dinge verschiedene Seiten haben können (lat. ambo). Vor diesem Hintergrund betrachtet ist Ambivalenz die Kehrseite des „Unambivalenten“, des Eindeutigen, und sie ist auch mit den großen Vorhaben der Neuzeit verbunden, mit der Wissensexplosion oder der kolonialen Expansion und als Gegenbegriff zum aufkommenden Phänomen eines Hanges zur totalen Ordnung zu verstehen. Es scheint also kein Zufall, dass mit dem Aufkommen des Begriffs Ambivalenz auch ein erstes Moment der Modernekritik fassbar wird.

Der Soziologe und Philosoph Zygmunt Bauman spricht in seinem Buch *Moderne und Ambivalenz* von einer „Suche nach Ordnung“ durch die Benennungs- und Klassifizierungsfunktionen unserer Sprache, welche Ambivalenz vermeiden möchte, da sie Unbehagen erzeugt.¹ Aber Ambivalenz lässt sich letztlich nicht vermeiden, denn die postulierte Ordnungsleistung kann von unserem Bewusstsein nie vollständig erledigt werden (und auch von keinen anderen Instanzen). Mit anderen Worten: Wir können mit unseren kognitiven Fähigkeiten keine vollständig nicht-ambivalente Situation kreieren und daher auch niemals vollständige Klarheit herstellen. Dennoch aber möchte unser Bewusstsein zumindest kleinere Ordnungseinheiten schaffen, um in dieser Situation (behaglicher) akzeptieren zu können, dass das Bestreben nur teilweise gelingen kann. Wir scheitern also lieber unambivalent, als dass wir Unbehagen über unser Unvermögen, Klarheit herzustellen, in Ambivalenz empfinden.

Wie ließe sich nun Ambivalenz für die Architektur des 21. Jahrhunderts denken? Architektur kann lediglich als Zeichen ambivalent sein, im Sinne von „uneindeutig“, ein Gebäude als ambivalent zu charakterisieren, scheint ein Widerspruch zu sein, denn wir wollen eine eindeutige Zuordnung – ein Vordach ist ein Vordach. Aber bei Pichler & Traupmann ist genau das möglich: Ein bestimmtes architektonisches Element kann sehr wohl mehrere Funktionen übernehmen und wäre dann vielleicht mehr als ambivalent, nämlich „polyvalent“.

Bezogen auf die Projekte von pxt-Architekten könnte man vielleicht hier ansetzen, wo die Funktion eines Bauteils nicht als Applikation zum Gesamtvolumen des Baukörpers hervortritt, sondern sich aus der Form selbst ableitet. Zum Beispiel entfaltet sich ein Projekt wie die Neue Mitte Hagenberg als ein kontinuierliches Band, dessen raumbildende Elemente idealerweise erst im fortschreitenden Prozess festgelegt werden. Die einzelnen Abschnitte sind dann in dem Sinn ambi- oder eben polyvalent, dass sie sowohl als Boden als auch als Decke verwendet werden. Die Designaufgabe lautet daher abstrakt formuliert: Wie kann sich ein Gebilde so durch eine geometrische Operation organisieren, dass die benötigten Aufgaben daraus evolutionär hervorgehen?

Die Idee von Kontinuität lässt sich mit einem geometrischen Gedanken illustrieren: Man stelle sich ein Blatt Papier vor, das mehrfach gefaltet, geknickt und gewendet wird und aus dem ein komplexes Gebilde entsteht, das als Raumhülle definiert wird. Aus der kontinuierlichen Hülle entwickeln sich die verschiedenen Funktionen des tektonischen Gesamtkörpers. Die Mehrdeutigkeit entsteht quasi organisch aus der Geometrie der Gesamtfigur und ist besonders bei den Übergängen erkennbar: Innenraum und Außenraum, Terrasse und Garten, Dach und Stützmauer, Stirnwand und Ebene – sie alle bilden transitorische Momente.

Zurück zur Moderne und der Kritik an ihr, die sich in der Architektur des 20. Jahrhunderts vor allem durch eine Krise des Funktionalismus manifestierte, jener Doktrin, die die Rettung aus den verkrusteten Akademismen der Beaux Arts-Schulen und des Historismus bedeutete. Kritik an einem unhinterfragten, stereotypen Funktionalismus ist *der* Antrieb der Postmoderne – bei aller Beliebigkeit ihrer sonstigen ästhetischen Prämissen ist dies ein eindeutiges Merkmal. Die Rettung aus dieser Funktionalismus-Falle wurde durch ganz unterschiedliche Szenarien postuliert: durch eine Rückbindung an die Geschichte – so geschehen bei Aldo Rossi, durch

eine Neubewertung der „positiven“ Eigenschaften der Moderne als architektonische Erneuerung aus einem neo-rationalen Geist oder durch eine organische Formensprache wie bei Alvar Aalto. Und auch die Auseinandersetzung von pxt mit einer „straighten“ Geometrie, aus der sich die wesentlichen Gedanken ihrer Gebäude ableiten, ist in ihrem transitorischen Ansatz als eine solche Modernekritik-aus-dem-Geist-der-Moderne heraus argumentierbar. In der Betrachtung des Begriffs per se lässt sich der Gedanke der Kontinuität jedenfalls mit Bezug einer moderne-kritischen Position verbinden, denn einer der großen selbstgemachten Mythen der frühen Avantgarde war gerade jener radikale Bruch mit der Vergangenheit. Die Wiederherstellung einer Kontinuität der Tradition ist nicht nur ein wesentliches Moment der Erkenntnis von postmodernen Architektinnen und Architekten, sondern äußert sich bereits in einzelnen Schriften aus den 1920er Jahren. Der österreichische Kunst- und Architekturhistoriker Emil Kaufmann (1891–1953) beispielsweise hat in bahnbrechenden frühen Studien bereits damals darauf hingewiesen, dass die frühe Avantgarde wie Le Corbusier oder Richard Neutra sich sehr wohl auf historische Vorläufer beziehen ließ, nämlich auf die sogenannte französische Revolutionsarchitektur von Claude-Nicolas Ledoux oder Étienne-Louis Boullée.² Der Geist der Geometrie, den diese Architekten atmeten, schwebt durch ihre Autonomie (noch so ein Schlüsselbegriff des 20. Jahrhunderts) auch über den Projekten von pxt. (pg)

- 1 Zygmunt Bauman, *Moderne und Ambivalenz*, Hamburger Editionen HIS, Hamburg 2005 (1991). Bauman verbindet den „Krieg gegen die Ambivalenz“ mit der Ära der Moderne.
- 2 Emil Kaufmann, „Architektonische Entwürfe aus der Zeit der französischen Revolution“, in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, hg. v. Richard Graul, Leipzig, Bd. 63, 1930, S. 38–46, basierend auf Kaufmanns unveröffentlichter Dissertation von 1920. Ders., *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Wien/Leipzig, 1933.

Along with many others, ambivalence is a key concept of modernism. It arose in the context of psychoanalysis in the early 20th century, at the peak of the last industrial era. Only then does the awareness grow that feelings and sometimes things can have different sides (Latin: ambo). Seen against this background, ambivalence is the flip side of the “unambivalent,” of the unequivocal, and it is also associated with the great projects of modern times, with the explosion of knowledge or colonial expansion, and is to be understood as a counter-concept to the emerging phenomenon of a tendency towards total order. Therefore, it seems no coincidence that with the emergence of the term ambivalence, an initial moment of the criticism of modernism also becomes tangible.

In his book *Modernity and Ambivalence*, the sociologist and philosopher Zygmunt Bauman speaks of a “quest for order” through the naming and classification functions of our language, which wants to avoid ambivalence because it creates discomfort.¹ Ambivalence, however, cannot ultimately be avoided, because the postulated ordering process can never be entirely completed by our consciousness (nor by any other instances either). In other words: we cannot create a completely non-ambivalent situation with our cognitive abilities and therefore never achieve complete clarity. Nevertheless, our consciousness would like to at least make smaller units of order to be able to accept (more comfortably) in this situation that the endeavor can only partially succeed. We would thus rather fail unambivalently than feel ambivalent about our inability to establish clarity.

How could ambivalence be thought of in the architecture of the 21st century? Architecture can only be ambivalent as a sign, in the sense of “ambiguous.” To characterize a building as ambivalent seems to be a contradiction, because we want a clear assignment – a canopy is a canopy. But that is exactly what is possible with Pichler & Traupmann: a specific architectural element can very well take on several functions and would then perhaps be more than ambivalent, namely “polyvalent.”

With regard to the projects of pxt architects, one could perhaps start here, where the function of a component does not appear as an application to the overall volume of the building but is derived from the form itself. A project like New Town Center Hagenberg, for example, unfolds as a continuous band whose space-defining elements are ideally only determined as the process progresses. The individual sections are then ambivalent or even polyvalent in the sense that they are used both as a floor and as a ceiling. The design task is therefore formulated abstractly: How can a structure be organized by a geometric operation in such a way that the required tasks emerge from it in an evolutionary manner?

The notion of continuity can be illustrated with a geometric thought: imagine a sheet of paper that is folded, creased, and turned several times and from which a complex structure that is defined as a spatial envelope originates. The various functions of the tectonic body as a whole develop from the continuous shell. The ambiguity arises almost organically from the geometry of the overall figure and is particularly recognizable in the transitions: interior and exterior, terrace and garden, roof and retaining wall, end wall and plane – they all form transitory moments.

Let us return to modernism and the critique of it that manifested itself in 20th-century architecture above all through a crisis of functionalism, the doctrine that meant salvation from the encrusted academies of the Beaux Arts schools and historicism. Criticism of an unquestioned, stereotypical functionalism is the impetus of postmodernism – despite the arbitrariness of its other aesthetic premises, this is a clear characteristic. Rescue from this functionalism trap was postulated by very different scenarios: by linking back to history – as happened with Aldo Rossi, by re-evaluating the “positive” qualities of modernism as an architectural renewal from a neo-rational spirit, or through an organic design vocabulary like Alvar Aalto’s. And pxt’s examination of a “straight” geometry, from which the essential ideas of their buildings are derived, can be argued in its transitory approach as such a critique of modernism emanating from the spirit of modernism. In considering the term per se, the idea of continuity can be linked to a modern-critical position, because one of the great self-made myths of the early avant-garde was precisely that radical break with the past. The re-establishment of a continuity of tradition is not only an essential element of the knowledge of postmodern architects but is also expressed in individual writings from the 1920s. The Austrian art and architecture historian Emil Kaufmann (1891–1953), for example, pointed out in his pioneering studies that the early avant-garde such as Le Corbusier or Richard Neutra could very well be related to historical predecessors, namely the so-called French revolutionary architecture of Claude-Nicolas Ledoux or Étienne-Louis Boullée. The spirit of geometry that these architects breathed also hovers over pxt’s projects through their autonomy (another key term of the 20th century). (pg)

- 1 Zygmunt Bauman, *Modernity and Ambivalence* (London, 1991). Bauman links the “fight against ambivalence” with the modern era.
- 2 Emil Kaufmann, “Architektonische Entwürfe aus der Zeit der französischen Revolution,” in *Zeitschrift für bildende Kunst*, ed. Richard Graul, Leipzig, Vol. 63, 1930, 38–46, based on Kaufmann’s unpublished dissertation of 1920. Idem., *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur* (Vienna and Leipzig, 1933).

Das Begriffspaar Schichten & Ebenen ist nicht so sehr von einer inneren Polarität als von einer sich überlagernden Semantik geprägt. Was sowohl Schichten als auch Ebenen verbindet, ist der starke Gedanke einer horizontalen Ausrichtung, eine Eigenschaft, die bei einigen der markantesten Projekte von Pichler & Traupmann als ausladende, „epische“ Geste zentral ist, wie beim Portterminal Yokohama oder dem Wettbewerbsprojekt für das Festspielgelände St. Margarethen.

Aber dazu gehören auch die neuen Esterházy-Büros in Eisenstadt, ein Umbau eines Stallungskomplexes aus dem späten 18. Jahrhundert, der ausgekernt und durch einen Dachaufbau erweitert wurde. Hier entspricht der Entwurf eher der Implementierung einer Landschaft, die raffiniert aufs Dach gesetzt wurde, indem ein Schnitt entlang einer neu definierten Linie gezogen wurde und weitere Dachflächen daraus hervorgezogen wurden. Das Resultat ähnelt einem Giebel, ist aber von der Konstruktion her etwas völlig anderes und entspringt der inneren Logik des Gesamtaufbaus. Geplant wurde kein Satteldach, sondern eine „topologische Gesamtsituation“ (Hannes Traupmann), aus welcher der Giebel als geometrische Form, nicht als Bauaufgabe resultiert. Die neu entstandenen Flächen wurden rundum verglast, so dass auch hier der Eindruck von epischer Breite entsteht.

Phänomenologisch betrachtet ist die Horizontalität gegenüber der Vertikalen durch eine Abwesenheit oder zumindest „Verflachung“ der Hierarchien gekennzeichnet. Nebeneinander sind alle gleich, aber übereinander gestapelt entsteht sofort eine Rangfolge, eine Hierarchie von oben und unten. Auch in historischen Bautypologien ist dies schnell einmal erkannt worden. Frühindustrielle Bauten, die um oder kurz nach der Französischen Revolution entstanden sind, weisen zwar noch kaum oder keine horizontalen Strukturmerkmale auf, sie entfalten sich jedoch „hierarchielos“ in der Breite. In dieser Weise wurden die Fensterbänder von Le Corbusiers oder Mies van der Rohes weißen Villen als Antithesen zum traditionellen, hierarchisierenden Landhaus (= ergo Schlossbau) gedeutet. Gerade im Projekt Esterházy fällt die nüchterne Fassade des frühbiedermeierlichen Ursprungsbaus auf, der Verzicht auf schmückende, gliedernde Fassadenelemente scheint den hierarchiefern Geist des Klassizismus zu atmen. In Verbindung mit dem Dachaufbau nun ändert sich dies zwar real, aber nur wenn wir nicht bereit sind, den neuen Baukörper als Teil einer logischen Entwicklung aus dem vorhandenen Bauvolumen zu verstehen.

In diesem gedanklichen Spannungsfeld von oben und unten, links und rechts ist es reizvoll, sich ein frühes Wettbewerbsprojekt von Pichler & Traupmann anzusehen, nämlich das Österreichische Kulturinstitut in New York – später von Raimund Abraham realisiert. Die Thematiken der verschiedenen Pole und Spannungsfelder, die sich durch die Projekte bei p×t ziehen, überlagern und ergänzen sich in unterschiedlichen Kombinationen. Das ACF New York, das in diesem Buch nicht direkt im Kontext von Schichten & Ebenen genannt wird, zeigt aber Strukturmerkmale dieses Themas, wie auch in anderen Projekten sich Parameter von unterschiedlichen Kategorien zeigen. Der Bauplatz ist winzig, die einzige Möglichkeit, hier ein Gebäude zu errichten, ist der Weg nach oben. Die Architekten setzten eine Art Keil in die Lücke, einen schmalen mehrgeschossigen Sockel, auf den zurückversetzt zwei weitere schmale, hohe Baukörper platziert sind. Der Entwurf korrespondiert mit der vertikalen Hochhausstruktur New Yorks, ist aber gleichzeitig der Versuch, die Simplizität der reinen Stapelung auf kleiner Grundfläche zu vermeiden, indem die einzelnen Ebenen durch ihre jeweilige Position innerhalb der für den Entwurf charakteristischen Hüllfiguren unterschiedliche Bedeutungen erlangen. Die Felder von außen und innen, vor allem aber von oben und unten, können hier als kommunizierende Einheiten verstanden werden, sie heben sich in einem komplexen Gesamtverhältnis auf wie Ying und Yang.

New York, Manhattan, boomender Immobilienmarkt: Ein Haus in einer schmalen Baulücke weckt auch Assoziationen zu künstlerischen Auseinandersetzungen mit der gebauten Struktur der Stadt, die inzwischen zu den Klassikern der Stadtkritik zählen. Gordon Matta-Clark (1943–1978) machte mit seinen spektakulären Häuserschnitten auf sich aufmerksam – Aktionen, die den Charakter von „forensischen Dokumentationen“¹ annahmen. Bei seinen „splittings“ ging es darum, dass der Künstler mit einem Team von Freunden und Gleichgesinnten leerstehende Gebäude aufschnitt und sie veränderte. In einem Fall wurde eine gesamte Gebäudeseite eines alten Wohnhauses gekippt, so dass sich der Spalt keilförmig öffnete, es wurden aber auch neue Öffnungen eingeschnitten oder Ecken gekappt. Diese Projekte, die später als „Anarchitecture“ bekannt wurden, führen das Brüchige, das Temporäre urbaner Strukturen vor Augen, die von jeher schon, aber in der neoliberalen Stadt besonders, von ungeheuren Transformationen begleitet waren. Durch die brachiale Anwendung destruktiver Methoden führt uns Matta-Clark genau diesen Kreislauf von Aufbau und Abbruch, von Produktion und Zerstörung vor Augen.

Das Manhattan-Projekt von Pichler & Traupmann tariert in seiner räumlichen Schichtung weitere Pole aus, wie die von transluzent und blickdicht, die in den Materialien Glas und Stein verkörpert sind. Die zwei Schalen aus Glas und Stein verzahnen sich ineinander und verbinden dabei die symbolischen Funktionen des Kulturinstituts mit den sozialen Strukturen der Metropole: die interkulturelle Kommunikation und der Austausch mit der lokalen Bevölkerung. So ist der Theorienkosmos von pxt-Architekten immer wieder durch Begriffe geprägt, die keine fixe Setzung bedeuten, sondern durch verschiedene Fragestellungen – theoretischen und praktischen – geprägt sind, die letztlich in die Findung einer sehr selbstverständlich wirkenden Form münden. (pg)

1 Gordon Matta-Clark: *Moment to moment: Space*, 15, hg. v. Hubertus v. Amelunxen, Angela Lammert, Philip Ursprung, Nürnberg 2000, 15.

The pair of terms *Layers & Planes* is characterized not so much by any internal polarity but rather by a superimposed semantic. What connects both layers and planes is the powerful idea of a horizontal orientation, a quality that is central to several of the most striking projects by Pichler & Traupmann in the form of a sweeping, “epic” gesture, as in the Yokohama Port Terminal or the project for the St. Margarethen festival grounds.

These projects also include the new Esterzházy offices in Eisenstadt, the conversion of a late-18th-century stables complex that was gutted and extended by adding a rooftop story. In this case, the design reflects more the implementation of a landscape that was cleverly placed on the roof by making a cut along a newly defined line and extracting further roof spaces from it. While the result resembles a gable, it is built completely differently and is derived from the internal logic of the entire construction. It was not a pitched roof that was planned here but a “topological overall situation” (Hannes Traupmann) out of which the gable results as a geometric form, not a structural necessity. The newly created spaces were glazed all around so that here, too, an impression of an epic breadth is created.

In phenomenological terms, the horizontal is distinguished from the vertical by the absence, or at least “flattening,” of hierarchies. Placed beside each other, all are equal, but if stacked on top of each other a ranking develops immediately, a hierarchy with below and above. In historical building typologies, too, this was once quickly recognized. Early industrial buildings, erected around or shortly after the French Revolution, have little or no horizontal structuring elements; they develop in width without a hierarchy. In the same way, the ribbon windows in the white villas by Le Corbusier or Mies van der Rohe were interpreted as antitheses to the traditional hierarchical country house (or palace). In the Esterzházy project the sober façade of the early Biedermeier original building stands out, the absence of decorative articulating façade

elements seems to breathe the spirit of classicism, far removed from hierarchies. Due to the roof conversion, this spirit does in fact change, but only if we are unwilling to understand the new building element as part of the logical development of the existing building volumes.

In this intellectual field of tension of above and below, left and right, it is interesting to look at an early competition project by Pichler & Traupmann, the Austrian Cultural Forum in New York (later built to Raimund Abraham’s design). The themes of the different poles and fields of tension, which run through projects by pxt, overlay and augment themselves in different combinations. The ACF New York, which in this book is not directly mentioned in the context of layers and planes, does however display structural characteristics of this theme, in the same way as parameters of different categories are revealed in other projects. The site is tiny, the only way to erect a building here is to build upwards. The architects placed a kind of wedge in the urban gap, a narrow, multi-story plinth on which, set back, two further narrow, tall volumes are placed. While the design relates to the vertical structure of New York’s high-rise buildings, at the same time it attempts to avoid the simplistic approach of just stacking parts on a small plot. Through their respective positions within the shell figures that characterize the design, the individual planes acquire different meanings. Here the fields of outside and inside and, above all, below and above can be understood as communicating entities that balance each other in a complex, overall relationship, like yin and yang.

New York, Manhattan, booming real estate market: a building on a narrow, vacant site calls to mind artistic examinations of the built structure of the city that today are numbered among the classics of urban criticism. Gordon Matta-Clark (1943–1978) attracted attention with his spectacular cross-sections through buildings – actions that acquired the character of “forensic documentations.”¹ In his “splittings,” made with a team of friends and like-minded people, the artist cut vacant buildings open and thus changed them. In one case, the entire side of an old house was tilted so that the gap opened in the shape of a wedge, but in other cases new openings were cut or corners were capped. These projects, later to be known as “anarchitecture,” present the fragility, the temporary nature of urban structures, which have always – and especially in the neoliberal city – been accompanied by gigantic transformations. Through the brachial application of destructive methods, Matta-Clark shows us this cycle of construction and demolition, of production and destruction.

In its spatial layering, the Manhattan project by Pichler & Traupmann balances a number of other opposites such as translucent and opaque, embodied in the materials of glass and stone. The two shells of glass and stone interlock in the process, connecting the symbolic function of the cultural forum with the social structures of the metropolis: the intercultural communication and the exchange with the local populace. And so, pxt architects’ cosmos of theory is repeatedly shaped by terms that do not signify a fixed setting but are shaped by various questions – theoretical and practical – which ultimately lead to finding a form that seems entirely self-evident. (pg)

1 Hubertus von Amelunxen, Angela Lammert, and Philip Ursprung, eds., *Gordon Matta-Clark. Moment to Moment: Space* (Nuremberg, 2000), 15.

Die Angst vor der Gleichförmigkeit schwebt über unserem individualistischen Zeitalter und nicht nur in der Architektur braucht es starke Nerven, um sich ihr nicht durch expressiven Ausdruckswillen, vielmehr durch fokussierte Planung zu stellen. Die Stringenz eines Entwurfs von p×t-Architekten wird vielleicht dort am deutlichsten, wo die Projekte den Bezug zur übergeordneten Idee souverän erkennen lassen, ohne dies jedoch zu stark in den Vordergrund zu stellen. Das klingt abstrakter als es gemeint ist. Eines der Entwurfsprinzipien von Pichler & Traupmann lässt sich als eine Modul-Matrix-Polarität beschreiben. Sie manifestiert sich vor allem dort, wo individuelle Gestaltungsformen trotz stringenter Ordnungssysteme etwa städtebaulicher Logiken oder rationaler Programmvorgaben in Wohnbautypologien gewünscht sind. Die Siedlung Heustadelgasse in Wien 22 ist ein gutes Beispiel einer solchen Modul-Matrix-Lösung: Aus einem Grundtyp wird eine Anzahl von Varianten entwickelt, die, ausgelegt auf zu erwartende unterschiedliche Ansprüche und Lebensformen der zukünftigen Bewohnerinnen und Bewohner, entwickelt wurden. Ein weiteres Beispiel ist eine nicht ausgeführte Feriensiedlung bei Šibenik in Kroatien. Auch hier wird ein modularer Urtyp als veränderbare Zelle konzipiert, die sich dem bestehenden Kontext gegebenenfalls anpasst. Das Ausgangsmodul ist immer das gleiche, aber in der Konkretisierung der Planung beginnt es sich zu verändern und anzupassen: entweder aufgrund der realen äußeren Bedingungen – z. B. von Topografie – oder aufgrund anderer Parameter wie z. B. unterschiedlichen Nutzungsgrundlagen. Dieses aus der Natur geborgte Strukturprinzip entfaltet sich besonders eindrücklich innerhalb einer gewachsenen Kulturlandschaft, wie im inhaltlich verwandten Projekt der Hotelanlage Ratschen im Südburgenland der Fall. Hier wurde die Idee radikaler als in den anderen Projekten umgesetzt, denn die Wohneinheiten scheinen sich direkt aus der Morphologie der Rebanlage heraus zu entwickeln und bilden eine unbezwingbare Einheit mit der Umgebung. Die Architektur ist symbiotisch mit der Natur. Das Modul wird zu einem Teil der Matrix dieser Rebkultur.

Wie gesagt, es braucht starke Nerven, um sich der Versuchung zu widersetzen, die Variation zu bunt zu treiben. Der Gegenpol dieser Gefahr liegt in der zu strikten Befolgung des einmal entwickelten Prinzips: in der stereotypen Wiederholung desselben Musters, wie es in den riesigen Wohnbebauungen der Nachkriegszeit so flächendeckend geschehen ist, indem man die Menschen aus Effizienzgründen in gleichförmige Kästen sperrte. Natürlich liegt auch dieser Ursprungsidee von serieller Bauweise nicht unbedingt ein negatives Prinzip zugrunde. Auch sie hat sich aus einem an sich produktiven Gedanken der Systematisierung von Bauetappen entwickelt. Ihr Anfang liegt – wie so vieles, was wir heute eher mit Skepsis betrachten – im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert bei den großen französischen Rationalisten Durand und Dubut. Jean-Nicolas-Louis Durand entwickelte als Lehrer an der École polytechnique eine modulare Entwurfstechnik auf der Basis eines egalitären Rastersystems als Lehrmittel für die Studierenden. Dies markierte einen ersten Höhepunkt rationalistischer Bauplanung. Neben den unzweifelhaft positiven Effekten – effiziente Entwurfspraxis, systematische Entwicklung von Rasterplänen, schnelle Errichtung ganzer Stadtviertel in der Gründerzeit – wurden schnell auch die Kehrseiten benannt und Monotonie wurde hier zum Schlagwort.

In ganz besonderer Weise aber sind die Figuren von Monotonie, Serialität und Wiederholung auch immer wieder mit den dunklen Seiten der Moderne verknüpft worden: nicht nur mit dem Totalitarismus der großen Kriege und der Disponierung von gigantischen Menschenmassen, sondern auch in der Architektur mit phänomenologischen Beobachtungen, und zwar mit dem Unheimlichen. Es gibt zwar alle möglichen Bezüge zwischen moderner Architektur und dem Unbehagen, das uns angesichts von leeren Tiefgaragen, zu groß dimensionierten Plätzen oder unproportionierten Wohnanlagen befällt. Anthony Vidler bezieht sich in Anlehnung an Sigmund Freuds Aufsatz „Das Unheimliche“ (1919) auf die nur im Deutschen vorhandene Entsprechung von Heim und heimlich bzw. auf die Negation in „un-heimlich“, das die nahe Verwandtschaft zwischen etwas sehr Vertrautem und dessen Umspringen in etwas Erschreckendes beinhaltet.¹ Auch ich möchte mich hier auf einen Aspekt bei Freud beziehen, und zwar auf die Figur des Doppelgängers, die laut Freud als

archetypische Figur auf eine verdrängte Kindheitserinnerung weist und ihren Ursprung in zwei Erzählungen von E.T.A. Hoffmann, „Die Elixire des Teufels“ und „Der Sandmann“, hat. Im Auftauchen des Doppelgängers zeigt sich dessen wiedergängerische Natur, welche mit einem überwunden geglaubten Animismus gekoppelt ist, der deswegen als nicht geheuer empfunden wird. Freud listet eine ganze Reihe von weiteren Ursachen auf, nach denen das Gefühl des Unheimlichen entsteht: nach dem Animismus ist es auch die Möglichkeit des intellektuellen Orientierungsverlusts sowie die Kastrationsangst, was allerdings aus gendertheoretischen Perspektiven kaum mehr aufrechterhalten werden kann und auch von feministischen Psychoanalytikerinnen wie Kaja Silverman oder Sarah Kofman kritisiert wurde. Der Doppelgänger – natürlich auch die Doppelgängerin – sind im Vokabular der Moderne auch mit dem Seriellen verknüpft. Wir können statt „Doppelgänger“ auch das Wort „Formalismen“ setzen, das uns nicht nur misstrauisch macht, sondern auch mit Schauern erfüllt. Genau daher beziehen auch Andy Warhols Serien abgründiger Bildsujets wie diejenigen der *Car Crashes* oder der *Electric Chairs* ihre unzweifelhaft unheimliche Note.

Alle diese negativen Gefühle sind, so würde ich argumentieren, eben auch für die Seiteneffekte monotoner, stereotyper Wiederholungen in der Architektur verantwortlich, die sich in diesem (unheimlichen) Doppelgänger-Bild manifestieren. In der Ästhetik haben sich in den letzten Jahrzehnten auf der Grundlage von naturwissenschaftlichen Phänomenen wie Selbstähnlichkeit und fraktaler Geometrie neue Strukturen entwickelt, in denen das Form- und Wiederholungsprinzip neu gelöst wird, ohne den Eindruck von Monotonie zu erwecken. In den Projekten, die besonders von der Modul-Matrix-Thematik geprägt werden, sind diese Phänomene auch in der Architektur von Pichler & Traupmann evident. (pg)

- 1 Anthony Vidler: unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur, Hamburg, 2001; Sigmund Freud: Das Unheimliche, 1919

The fear of uniformity hovers over our individualistic age and – not just in architecture – strong nerves are needed to confront it, not through a strong expressive will but rather by means of focused planning. The design stringency of pxt architects is perhaps most clearly evident where the projects allow the relationship to the overall idea to be easily recognized, while not placing it obtrusively in the foreground. This may sound more abstract than it is. One of the design principles of Pichler & Traupmann can be described as a module-matrix polarity. This is manifested above all where, despite stringent ordering systems such as the logics of urban planning or rational specifications for housing typologies, individual design forms are called for. The housing development Heustadelgasse in Vienna's 22nd district offers a good example of one such module-matrix solution. Starting with a basic type, a number of variations based on the anticipated different demands and ways of life of the future residents were developed. A further example, although never built, is the holiday housing development near Šibenik in Croatia. Here, too, a modular primary type was conceived as a flexible cell that can be adapted to the existing context where necessary. The initial module is always the same, but as the planning becomes more concrete it begins to change and adapt; either on account of the real external conditions – for instance, the topography – or because of changes in the parameters, e.g., different demands of use. This structural principle, which is borrowed from nature, develops particularly impressively in a historically developed cultivated landscape, as is illustrated by the project for the Ratschen hotel complex in southern Burgenland, which is similar in terms of content. But here the idea was implemented more radically than in the other projects, as the dwelling units appear to develop directly out of the morphology of the vineyard and form a convincing entity with their surroundings. The architecture is symbiotic with the natural setting. The module becomes a part of the matrix of this vine culture.

As mentioned earlier, strong nerves are needed to resist the temptation to take variations too far. The opposite danger is the strict pursuit of the principle developed: the stereotypical repetition of the same pattern, as exemplified, for instance, by the huge housing developments of the postwar period in which, for reasons of efficiency, people were cooped up in uniform boxes. Naturally, the principle on which the idea of the serial building method was originally based is not necessarily a negative one. It, too, developed out of productive thoughts about systemizing the various stages of construction. As with so much else that we tend to view skeptically today, its origins lie in the late 18th and early 19th century, with the great French rationalists Durand und Dubut. While a teacher at the Ecole Polytechnique, as a teaching aid for his students Jean-Nicolas-Louis Durand developed a modular design technique based on an egalitarian grid system. This marked a first highpoint of rationalized building planning. Alongside the unquestionably positive effects – efficient design practice, systematic development of grid plans, quick construction of entire urban districts in the 19th century – the drawbacks were soon recognized, and monotony here became a catchword.

The figures of monotony, seriality, and repetition have repeatedly been linked with the dark sides of modernism in a particular way: not only with the totalitarianism of the great wars and the organization of enormous numbers of people, but in architecture also with phenomenological observations – with the uncanny or sinister. There are many different kinds of relationships between modern architecture and the sense of unease we feel when confronted with empty underground garages, oversized public squares, or ill-proportioned housing complexes. Referring to Sigmund Freud's essay "Das Unheimliche" (The Uncanny) (1919), Anthony Vidler mentions the relationship (which only exists in German) between the words *Heim* (home) and *heimlich* (secretly, furtively) and the negative term *unheimlich* (sinister, uncanny) which contains the close relationship between something very familiar and its transformation into something frightening.¹ Here I, too, would like to refer to something from Freud, the figure of the *Doppelgänger* (double or look-alike), which Freud saw as an archetypal figure that indicates a suppressed childhood memory and originates from two stories by E. T. A. Hoffmann, *Die Elixire des Teufels* (The Devil's Elixirs) and *Der Sandmann* (The Sandman) When it emerges, the *Doppelgänger* reveals its revenant nature, which is linked with an animism that was thought to have been overcome and on this account is found upsetting. Freud lists an entire series of further possible causes for the feeling that something is uncanny: as well as animism there is the possibility of the intellectual loss of orientation and fear of castration, which, from the perspective of gender theory, is no longer acceptable today and has been criticized by feminist psychoanalysts such as Kaja Silverman or Sarah Kofman. In the vocabulary of modernism, the *Doppelgänger* – naturally both male and female – is also linked with the serial. Instead of *Doppelgänger* we could also use the term formalisms, which not only makes us distrustful but also causes us to shudder. This is precisely where Andy Warhol's series of cryptic picture subjects such as the *Car Crashes* or the *Electric Chairs* derive their undeniably unsettling note from.

I would argue that all these negative feelings are also responsible for the side effects of the monotonous, stereotyped repetitions in architecture that are manifested in this (eerie) *Doppelgänger* image. In aesthetics in recent decades on the basis of scientific phenomena such as self-similarity and fractal geometry new structures have developed in which the form and repetition principle is addressed in a new way, without creating an impression of monotony. In those projects that are particularly marked by the module-matrix theme, these phenomena are evident in the architecture of Pichler & Traupmann. (pg)

- 1 Anthony Vidler, unHEIMlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur (Hamburg, 2001). Original English publication: idem., The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely (Cambridge, MA and London, 1992); Sigmund Freud, "Das Unheimliche," 1919.

Welche Handschrift hinterlässt ein Architekt, eine Architektin? Sollen ihre Projekte eine wiedererkennbare Sprache sprechen, sollen sie über ein Alleinstellungsmerkmal verfügen, oder brauchen sie das nicht? In der bildenden Kunst wird das Fehlen einer solchen „USP“ oft als Karriere-Nachteil für eine Künstlerin oder einen Künstler angesehen.

In der Architektur gibt es zwar genauso Akteure, die unverkennbar eine Marke bilden, aber aktuell ist dieser Trend, so denke ich, am Abklingen. Die Entwürfe der ersten Generation der Digital Turn-Architekten wie Zaha Hadid oder Frank Gehry waren vielleicht noch bewusste Versuche, eine unverwechselbare Handschrift über die – zunächst analog entworfene – Form zu generieren.¹ Die Komplexität von aktuellen Architekturaufgaben lässt es hingegen immer weniger zu, eine solche ästhetische Linie bewusst zu verfolgen. Oder, mit Blick auf Pichler & Traupmann Architekten, könnte man dies dahingehend relativieren, dass die Unverkennbarkeit einer Handschrift nicht dort zu finden ist, wo das hauptsächliche Ziel eines Entwurfs im einzigartigen Objekt liegt, sondern im Zugang und der differenzierenden Suche nach einer Form, die sich aus dem elaborierten Zusammenspiel von Funktion und Kontext, von Programm und Hülle, entwickelt hat. Die Handschrift ist demnach auch eine Frage des Zugangs und der Strategie.

Das gilt für eine Reihe von Entwürfen, die als Mixed use-Projekte des Büros umschrieben werden können. Das Kapitel Transformation & Expansion bezieht sich daher dezidiert mit einigen Großprojekten auf die Komplexität der Vereinigung verschiedener Programme und Aufgaben von multifunktionalen Gebäuden, mit der die Frage nach einer Planungs- und Entwurfsstrategie verknüpft ist. Es geht also um die permanente Herausforderung durch Innovation, um die Adaptierung eigener Herangehensweisen, um die Hinterfragung derselben und um die Verbindung (= Transformation) mit anderen Methoden.

Die ÖAMTC-Zentrale in Wien, ein Gebäude, das sich um ein zentrales Atrium arrangiert, erinnert entfernt an einen ikonischen Bau des 20. Jahrhunderts, das Guggenheim-Museum von Frank Lloyd Wright, das in den späten 1950er-Jahren ein Novum als Kunstmuseum darstellte. Auch hier eine Innovation der Form, in der sich neue Ideen und Anforderungen an den Kontext – in diesem Fall u.a. der weltweite ökonomische Aufschwung der boomenden Nachkriegszeit – ausdifferenzierten. Die Ausstellungsflächen liegen entlang eines inneren Wegesystems, das sich an den Wänden eines Konus hochschraubt. Hier bewegen sich auch die Museumsbesucher:innen, für die das Wandeln auf diesem Weg zum inspirierenden Erlebnis wird. Das ÖAMTC-Headquarter ist im Gegensatz zur Monofunktion eines Ausstellungshauses vielschichtiger. Es versammelt in sich mehrere Programmelemente: eine Organisations- und Verteilerebene, Servicewerkstätten, ein Callcenter mit einer nach mehreren Seiten offenen Kommunikationsstruktur. Zudem muss der untere Bereich als Servicestelle mit Autos befahrbar sein. Aus diesen inhaltlich dichten Nutzungsvorgaben entwickelte sich eine expressive, für p×t „untypische“ Form, die auf den ersten Blick nicht zur Handschrift der Architekten passt, dennoch viele Themen, an denen das Büro schon jahrelang gearbeitet hat, erweitert (= Expansion) und neu einsetzt.

Im Zentrum des Entwurfs des RAIQA-Komplexes in Innsbruck steht nun der Transformationsgedanke, der hier die Frage nach dem Verhältnis von Alt und Neu, von Bestand und Neubau enthält. Die Integration von neuen bzw. zusätzlichen Funktionen zur ehemaligen Bank hinzukommend, wie etwa Hotel, Infrastruktur und Kulturkomplex erfordert ein Zusammendenken der unterschiedlichen Nutzungen. Das neunstöckige Gebäude der ehemaligen Raiffeisen-Landesbank Tirol wurde komplett entkernt. Die herausgeschälte Stahlbeton-Skelettstruktur bleibt als Gerüst, quasi in den neuen Komplex eingebaut, bestehen, um das herum sich alle neuen Funktionen entwickeln. Das mutierte Bestandstragsystem generiert ein neues Atrium als öffentliche Halle, die zum Zentrum eines hybriden Gebäudekomplexes und damit zum Identitätsfaktor für das gesamte Quartier wird.

Die Komplexität zeitgenössischer Großprojekte – logistischer, technologischer, aber zunehmend auch umwelttechnischer Art – fordert auch die „Methodenfrage“ neu heraus. Längst lässt sich nicht mehr mit Eindeutigkeit entscheiden, wie unsere Umwelt gebaut werden soll. Die Dichotomie des Körper-Geist-Problems, wie sie für die abendländische Philosophie lange vorherrschend war, hat sich in eine überfordernde „Unübersichtlichkeit“ verwandelt. Was wir hier sehen, hat Mark Foster Gage mit Blick auf die Philosophie von „000“ in der Architektur als „Killing Simplicity“ bezeichnet² und Bernard Tschumi hat bereits in den 1990er-Jahren darauf hingewiesen, dass die Architektur von einem Paradox bestimmt ist, in dem Körper und Geist nicht als getrennte Einheiten, sondern als ein Ganzes konzipiert sind.³ Architektur sei eben beides, sowohl „Cosa mentale“ – diesem Begriff ordnet Tschumi die Pyramide zu – als auch der erfahrbare Raum, für den er das Bild des Labyrinths wählt. Beides zusammen zu denken, entfacht einen immerwährenden Konflikt. Die Lösung kann also nicht in einer einfachen Gegenüberstellung zweier Prinzipien bestehen, und insofern ist kein einziges Projekt von Pichler & Traupmann das simple Werkzeug einer Idee, sondern sie liegt in der formalen und multifunktionalen Überlagerung von Aufgaben, aus der letztlich ihre Autonomie hervorgeht. (pg)

- 1 Erster Digital Turn, im Gegensatz zum „Second Digital Turn“, wie beschrieben in: Mario Carpo: *The Second Digital Turn. Design Beyond Intelligence*, Cambridge Mass./ London, 2017. Der Sprung liegt in der Möglichkeit einer Konzipierung von nicht-standardisierter Serialität durch digitale Verfahren.
- 2 Marc Foster Gage: „Killing Simplicity. Object-Oriented Philosophy in Architecture“, in: *Log*, Anyone Corporation, No. 33, Winter 2015
- 3 Bernard Tschumi: „The Architectural Paradox“, in: *Architecture and Disjunction*, Cambridge Mass./ London, 1994

What type of handwriting does an architect leave behind? Should her/his projects speak a recognizable language, should they have a unique selling point, or don't they need that? In the visual arts, the lack of such a „USP“ is often considered as a career disadvantage for an artist.

There are also players in architecture who unmistakably form a brand, but I think this trend is currently fading away. The designs of the first generation of Digital Turn architects such as Zaha Hadid or Frank Gehry were perhaps conscious attempts to generate an unmistakable signature through the form, which was initially designed analogously.¹ The complexity of current architectural tasks, by contrast, makes it less and less possible to consciously pursue such an aesthetic line. Or, with a view to Pichler & Traupmann Architekten, one could put this into perspective to the effect that the unmistakable quality of a signature is not to be found where the main goal of a design lies in the unique object, but in the approach to and the differentiating search for a form that developed from the elaborate interplay of function and context, of program and shell. The handwriting is, therefore, likewise a question of access and strategy.

This applies to a series of designs that can be described as the office's mixed-use projects. The chapter Transformation & Expansion, therefore, makes specific reference with several major projects to the complexity of combining various programs and tasks of multifunctional buildings, with which the question of a planning and design strategy is linked. It thus concerns the permanent challenge through innovation, the adaptation of one's own approaches, the questioning of them, and the connection (= transformation) with other methods.

The ÖAMTC headquarters in Vienna, a building arranged around a central atrium, is vaguely reminiscent of an iconic, 20th-century structure, Frank Lloyd Wright's Guggenheim Museum, which was a novelty as an art museum in the late 1950s. Here, too, an innovation of the form in which new ideas and demands on the context – in this case, among other things, the worldwide economic upswing of the booming postwar period – differentiated themselves. The

exhibition areas are located along an inner system of paths that spiral up the walls of a cone. This is also where the museum visitors move, for whom walking along this path becomes an inspiring experience. In contrast to the mono-function of an exhibition building, the ÖAMTC headquarters is more complex. It brings several program elements together: an organizational and distribution level, service workshops, and a call center with a communication structure open to several sides. In addition, the lower area, as a service point, must be accessible for cars. From these usage specifications, which are dense in terms of content, an expressive form that was „atypical“ for pxt developed. One which at first glance does not match the architects' signature, but nevertheless expands (= expansion) and reapplies many themes the office has been working on for years.

At the center of the design of the RAIQA complex in Innsbruck is the idea of transformation, which contains the question of the relationship between old and new, between existing and new buildings. The integration of new or additional functions to the former bank, such as a hotel, infrastructure, and cultural complex, requires the different uses to be considered together. The nine-story building of the former Raiffeisen-Landesbank Tirol was completely gutted. The peeled-out, reinforced concrete skeleton structure remains as a framework, built into the new complex as it were, around which all new functions develop. The mutated, existing structural system generates a new atrium as a public hall, which becomes the center of a hybrid building complex and thus an identity factor for the entire quarter.

The complexity of contemporary, large-scale projects – of a logistical, technological, but increasingly also environmental nature – also challenges the „question of methods“ anew. It has long been impossible to decide unequivocally how our environment should be built. The dichotomy of the body-mind problem, which has long dominated Western philosophy, has turned into an overwhelming „obscurity.“ What we see here is what Mark Foster Gage described as „killing simplicity“² with regard to the philosophy of „000“ in architecture, while Bernard Tschumi already pointed out in the 1990s that architecture is determined by a paradox, in which body and mind are not conceived as separate entities but as a whole.³ Architecture is both, the „Cosa mentale“ – Tschumi assigns the pyramid to this term – as well as the experiential space, for which he chooses the image of the labyrinth. Thinking both together sparks a perpetual conflict. The solution, therefore, cannot consist in a simple juxtaposition of two principles, and, in this respect, not a single project by Pichler & Traupmann is the simple tool of one idea, but it lies in the formal and multifunctional superimposition of tasks from which their autonomy ultimately emerges. (pg)

- 1 The first Digital Turn, as opposed to the „Second Digital Turn,“ as described in Mario Carpo, *The Second Digital Turn. Design Beyond Intelligence* (Cambridge, MA and London, 2017). The leap lies in the possibility of designing non-standard seriality through digital processes.
- 2 Marc Foster Gage, „Killing Simplicity. Object-Oriented Philosophy in Architecture,“ in *Log*, No. 33, Winter 2015.
- 3 Bernard Tschumi, „The Architectural Paradox,“ in *idem.*, *Architecture and Disjunction* (Cambridge, MA and London, 1994).