Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 76 (1989)

Heft: 7/8: Die 60er Jahre in der Schweiz = Les années 60 en Suisse = The 60ies in Switzerland

Artikel: Anspruch auf eine unsichtbare Architektur : zu neuen Arbeiten von Frank O. Gehry

Autor: Angélil, Marc M.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-57583

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

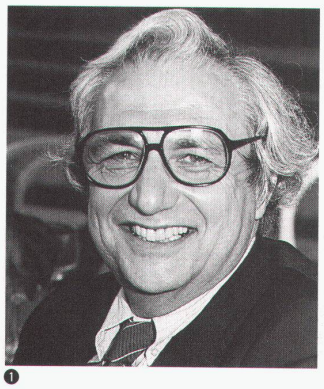
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch



Anspruch auf eine unsichtbare Architektur

Zu neuen Arbeiten von Frank O. Gehry

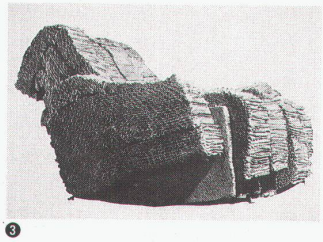
Frank O. Gehry, im Spannungsfeld gegenwärtiger Architekturdebatten oft als *enfant terrible* bezeichnet, besteht darauf, als Architekt verstanden zu werden. Seine Bauten, obwohl immer wieder hinsichtlich deren esoterischer Formen betrachtet, sind weder Kunstobjekte noch Ausdruck narrativer Spielereien. Architektur entsteht für Gehry innerhalb einer Auseinandersetzung mit den realen Bedingungen der Wirklichkeit, im Rahmen sozialer, ökonomischer und kultureller Sachverhalte. Obwohl pragmatische Gegebenheiten berücksichtigt werden, um Nutzungsansprüchen sowie bautechnischen Voraussetzungen gerecht zu werden, wird der *status quo* nicht im Sinne vorgegebener Normen als unausweichliche Konvention verstanden, sondern als Ausgangspunkt eines Entwurfsprozesses, der die essentiellen Aspekte der Bauaufgabe berücksichtigt.[1]

In dieser Hinsicht werden bauliche Problemstellungen, mit denen Architekten im allgemeinen konfrontiert werden, als Anlass genommen, um neue Lösungsmöglichkeiten zu entwickeln. Hier spielt der Begriff des Experimentierens, wie er von Theodor Adorno definiert wurde, als *modus operandi* kreativer Arbeitsprozesse eine wesentliche Rolle.[2] Experimentieren beinhaltet das Potential unvorhergesehener Lösungen, die nicht unmittelbar erkannt werden und daher auf neue Möglichkeiten hinweisen. Wesentliches Merkmal eines experimentellen Entwurfsverfahrens, in welchem neue Erkenntnisse bezüglich Materialien und Formen gewonnen werden, ist das Verständnis für Untersuchung und Erforschung als sich wiederholende Teile des Arbeitsprozesses. Frank Gehrys Architekturbüro ist, in Anlehnung an die historische, ursprüngliche Verbindung von handwerklicher und wissenschaftlicher Arbeit, als Synthese zwischen Werkstatt und Laboratorium zu verstehen. Das *atelier* ist der Ort, in welchem Ideen konzipiert und in Formen umgesetzt werden; Hypothesen werden geprüft, verworfen und neu formuliert. Das architektonische Produkt, das geschaffen wird, steht in engem Zusammenhang mit den Strukturen des Arbeitsprozesses, die den Bezug zwischen Inhalt und Form grundlegend bestimmen.

Versuche, Gehrys Entwurfsmethoden zu verstehen, weisen darauf hin, dass rationale Absichten nicht ausschliesslich den Entwurf bestimmen, sondern auch dem Potential des Un- und Zufalls eine wesentliche Rolle beigemessen werden muss. Hier erlauben die Begriffe des *Bastlers* oder *Bricoleurs*, wie sie von Claude Lévy-Strauss definiert wurden, ein bestimmtes Verständnis des Arbeitsverfahrens.[3] Der *Bricoleur* erzielt und bringt erstaunlich viel fertig mit allerlei vorgefundem Material oder, im übertragenen Sinn des Ausdruckes, mit «auf der Hand liegenden» Mitteln. Ungeachtet konventioneller Konzepte, die bestimmte Vorgehensweisen unterstützen, werden Aufgaben gelöst. Anspruchsvolle Technologie ist kaum von Bedeutung und wird ersetzt durch einfache Techniken, die oft an eine *Do-it-yourself*-Vorgehensweise erinnert.[4] In Gehrys Möbelserie *Easy Edges*, die von 1969 bis 1972 entwickelt wurde, ist dieses Konzept deutlich erkennbar. Aus Wellkarton, einem Material, das von Architekten oft für Modelle verwendet wird, wurden verschiedene Sessel, Stühle und Tische hergestellt. Die unmittelbare Beziehung zwischen bestehenden Mitteln und deren Anwendung für bestimmte Zwecke ist in diesem Beispiel von Interesse. Der Architekt macht von gegebenen Umständen Gebrauch und setzt in direkter Art und Weise die ihm vertrauten Materialien und Techniken ein.

Im Bereich bautechnischer Anforderungen ist ein ähnliches Vorgehen zu beobachten. Konventionelle Baumethoden, die dem Handwerker und Bauunternehmer allgemein bekannt sind, dienen als Ausgangspunkt für neue architektonische Lösungen. Die in den Vereinigten Staaten vorherrschende Bauweise in Holz, deren Ursprung im traditionellen *Ballon Frame* zu finden ist, wird von Gehry aufgrund ökonomischer Überlegungen übernommen. Die genagelte Verbindung konstruktiver Bauteile zum Beispiel wird in deren Einfachheit erkannt und entsprechend eingesetzt. So werden auch im Handel erhältliche Konstruktionsmaterialien wie Gipskarton- oder Sperrholzplatten verwendet. Mit der Absicht, den Bedingungen einer Bautradition gerecht zu werden, wird die Arbeitsweise des *Bricoleurs* auf die Baustelle übertragen. Infolgedessen ist der formale Ausdruck der Architektur, wie am Beispiel der Innenausstattung der *Indiana Avenue Houses* erkennbar ist, von den Gegebenheiten der Baustelle massgeblich beeinflusst. Hier werden nicht nur Materialien und Techniken in Erscheinung gebracht, sondern auch die Eigenschaft der Baustelle als Ort der Produktion als konstituierender Bestandteil des architektonischen Bildes verstanden.

Die Arbeitsmethode des *Bri-*



❶ Frank O. Gehry

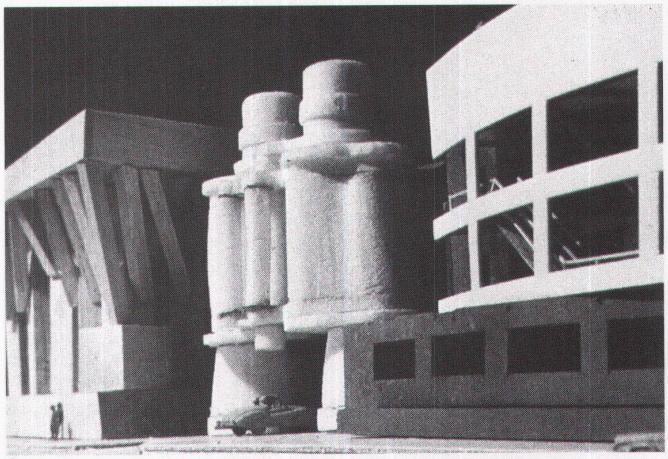
❷ Atelier des Architekten

❸ Sessel aus Wellkarton, «Experimental Edges»-Serie, 1980

❹ «Easy Edges»-Serie, 1969–1973, spielerische Belastungsüberprüfung der Möbel

5

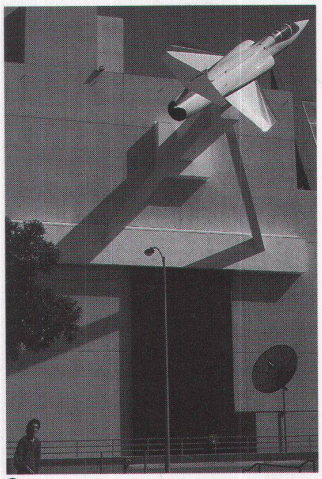
6



7

coleurs, falls überhaupt von einer gesprochen werden kann, bezieht auch formale Gesichtspunkte ein. Da der visuellen Sinnesfunktion, als direkteste Form der Wahrnehmung, Priorität eingeräumt wird, sind Überlegungen bezüglich Erscheinungsform von Bedeutung. Schönheitsbegriffe, ästhetische Normen sowie gesellschaftlich anerkannte Formenvokabulare spielen aber kaum eine Rolle. Formen, wie in den vorgehenden Beispielen die Wahl der Materialien und Techniken, werden aus einem vertrauten Umkreis genommen und im Entwurf verarbeitet. Eine Parallele zum Konzept der *Ready Mades,* wie sie wiederholt von Architekturkritikern vorgeschlagen wird, kann ohne Zweifel erstellt werden, nicht aber auf der Ebene künstlerischer Absicht, sondern in Anbetracht einer Strategie, die auf Spontaneität und Improvisation beruht.[5] In Gehrys Entwurf für das 1983 erstellte Norton House in Venice, California, ist diese Art der Auseinandersetzung mit architektonischen Formen zu erkennen. Die Seitenansicht besteht aus einer Ansammlung formaler Fragmente, die, während der direkte Bezug auf bestehende Formen vermieden wird, auf ein Verständnis der unmittelbaren Umgebung hinweisen. Die Erscheinungsform der Fassade als *Bricolage* schliesslich bringt um so deutlicher die Arbeitsweise des Architekten in der Rolle des *Bricoleurs* zum Ausdruck.

8



9

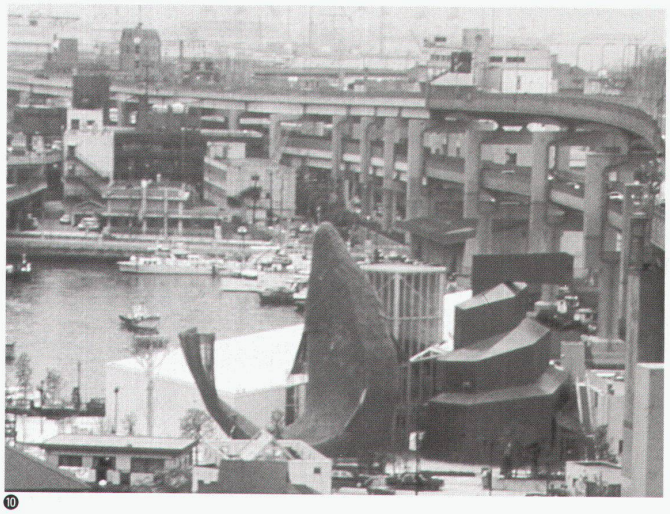
5
Einkaufszentrum Santa Monica Place, Santa Monica, 1973–1980

6
Indiana Avenue Houses, Venice, California, 1981

7
Chiat/Day Advertising Agency – Main Street, Venice, California, 1975–1986

8
Norton House, Venice, California, 1983–1984

9
California Aerospace Museum, Los Angeles, 1982–1984



⑩

⑪

In diesem Zusammenhang weisen Frank Gehrys Bauten und Projekte auf ein Verständnis der Stadt, in der er arbeitet, hin. Los Angeles ist eine Agglomeration verschiedenster Kulturen, eine urbane Gegend, die nicht dem europäischen Bild einer traditionellen Stadt entspricht. Vorherrschendes Merkmal sozialer und ökonomischer Bedingungen ist der Ausdruck alltäglicher Handlungen. Das Gewöhnliche, oft an Banalität Grenzende, prägt nicht nur Lebensformen, sondern auch urbane Strukturen und deren architektonische Erscheinung. Baumaterialien und -techniken billigster Art bestimmen die grundlegende Bausubstanz der Stadt, auf welche der Ausdruck *cheapscape architecture* zutrifft.[6] Da der Bezug zum Ort in Gehrys Arbeiten auf einem Verständnis existierender Erscheinungsformen beruht, sind seine Bauten, obwohl Kritiker wiederholt auf das Aussergewöhnliche der Formen hinweisen, aus einem Interesse für das Gewöhnliche geschaffen. Der Begriff *invisible architecture*, den Gehry verwendet, ist kennzeichnend für seine Auseinandersetzung mit der Bausubstanz der Stadt.[7] Die Wahl der Terminologie ist zutreffend; «unsichtbare Architektur» konstituiert den monotonen Grundton städtischer Strukturen und wird von Gehry als kontextueller Bezug seiner Architektur verstanden.

Der *Bricoleur* arbeitet mit Bildern und nicht mit abstrakten Konzepten. Da der visuellen Wahrnehmung als grundlegendes Prinzip des Erkennens Vorrang gegeben wird, findet die Bezugnahme auf den städtischen Kontext in Gehrys Arbeiten auf einer formalen Ebene statt. «Unsichtbare Architektur» beruht auf einem Verständnis sichtbarer Formen, die in umgesetzter Art den Bezug zur Stadt erlauben. Hier spielt auch die Ikonographie der *Strip*-Architektur, wie sie von Robert Venturi in *Learning from Las Vegas* behandelt wurde, eine wesentliche Rolle.[8] Der Entwurf für das Einkaufszentrum *Santa Monica Place* zum Beispiel kann als eine mögliche Form der Interpretation von Venturis Schriften verstanden werden. Die Fassade der Parkgarage ist als Werbetafel gestaltet und kennzeichnet den Bau als Ausdruck einer bestimmten Kultur. So ist auch die Fassade des *Air and Space Museum* in Los Angeles, in Anlehnung an Venturis *decorated shed*, mit Symbolen der Luftfahrt behängt. Für Venturi, wie auch für Gehry, sind die Werbeplakate, die das Bild der Stadt dominieren, sowie der Einfluss der Fernseh- und Filmindustrie, bestimmende Zeichen gegenwärtiger Lebensformen. Architektur erlaubt, im Kontext dieses Verständnisses, sowohl die Darstellung von Bildern und Symbolen als auch die Interpretation ihrer semantischen Inhalte.

In der Vorliebe für bildliche Darstellung erkennt Lévi-Strauss in seinen anthropologischen Studien primitiver und moderner Gemeinschaften ein wesentliches Merkmal gesellschaftlicher Strukturen. Lévi-Strauss beschreibt die ursprüngliche Rolle des Bildes im Ritual und in den Symbolen mystischer Traditionen, von welchen er ein Verständnis moderner Mythologien ableitet.[9] So weisen auch Roland Barthes' Betrachtungen gegenwärtiger Kulturformen, die in Frankreich unter dem Titel *Mythologies* publiziert wurden, auf die Dominanz bildlicher Repräsentation für das Verständnis moderner Gesellschaften.[10] Gehry verwendet in diesem Sinne bestimmte Bilder, deren formaler Ausdruck auf präzise Inhalte deutet. Die Freundschaft mit dem Künstler Claes Oldenburg mag insofern von Interesse sein, als ihre Zusammenarbeit bei verschiedenen Projekten auf die Bedeutung ikonographischer Zeichen hinweist. Bilder werden als Bedeutungsträger verwendet, in Analogie zur Rolle des Wortes in der Sprache, um Information zu vermitteln. Da der Wahrnehmung, wie am Beispiel des Entwurfs für die Werbeagentur *Chiat/Day* ersichtlich ist, Assoziation und Gedankenverbindung anhaftet, kann der Imagination ein

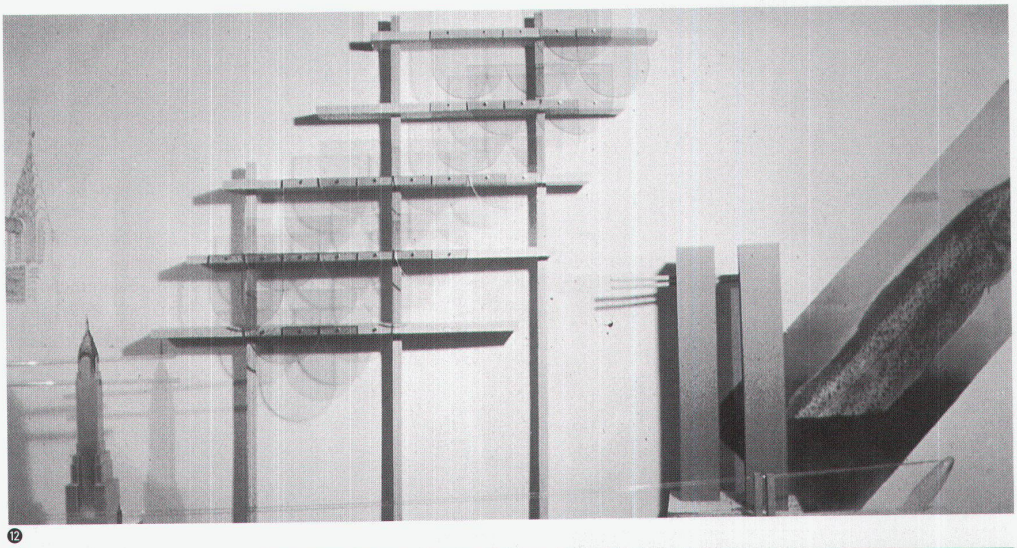
⑩
Fishdance Restaurant, Kobe, Japan, 1987–1988

⑪
Tower Record Building, Boston, 1988 (Foto: David Hewitt)

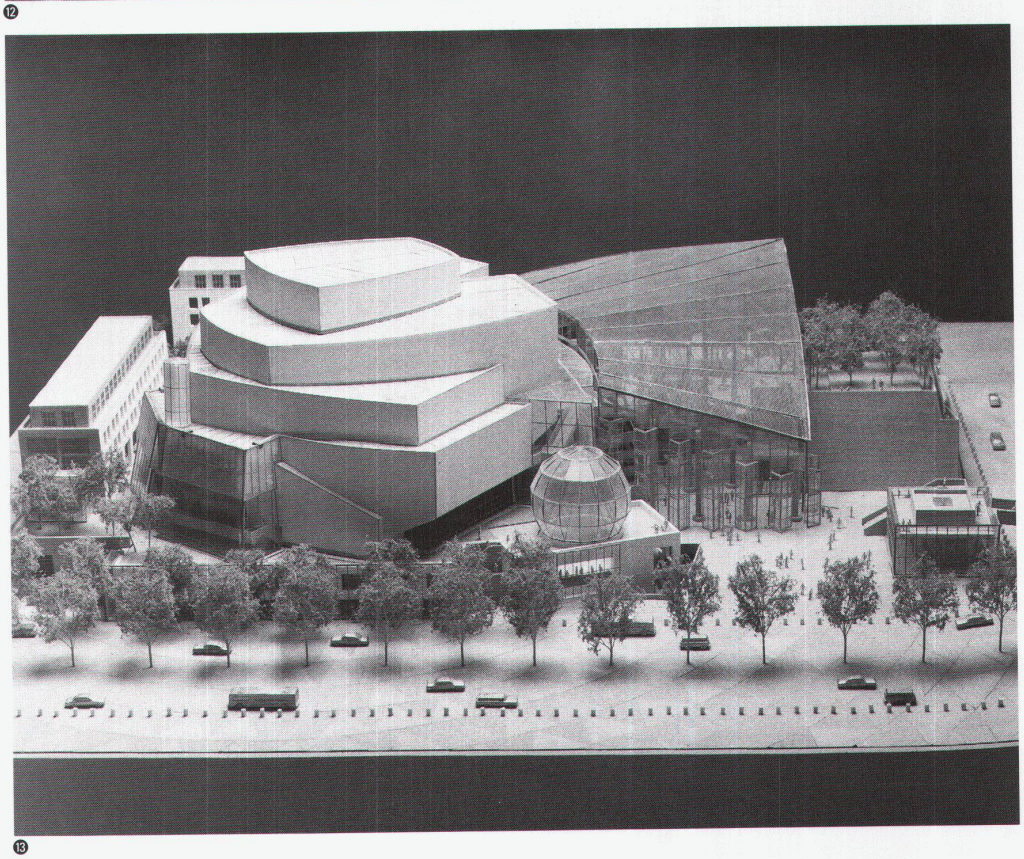
wesentlicher Beitrag innerhalb des Verhältnisses zwischen Inhalt und Form der Architektur zugemessen werden. Einbildungskraft und Phantasie prägen dementsprechend den Entwurfsprozess. Gehrys formale Auseinandersetzung mit Schlangen und Fischen, die als Motive wiederholt in seinen Arbeiten auftreten und in einem kürzlich eröffneten Restaurant in Japan zum erstenmal in gebaute Form umgesetzt wurden, gestattet ihm, Bilder seiner Imagination in einem kreativen Prozess zu verarbeiten. Bildliche Zeichensetzung erlaubt den persönlichen Ausdruck innerhalb eines kulturellen und gesellschaftlichen Rahmens, in welchem der Wirkungskraft symbolischer Darstellung eine unumstrittene Position beigemessen werden muss.

Gehrys Entwurfsmethode liegt die Arbeitsweise des Bastlers oder *Bricoleurs* zugrunde, wie die vorangegangenen Erläuterungen nachzuweisen versuchten. Diese Annahme muss insofern relativiert werden, als seine Vorgehensweise im Arbeitsprozess weder dem Zufall überlassen, noch als Teil eines unbewussten Vorgangs verstanden, sondern als Strategie bewusst nachvollzogen und als Konzept eingesetzt wird. Rationale Absicht bestimmt hier eine Arbeitsmethode, die das Potential irrationaler Zusammenhänge auf konzeptioneller Ebene in den architektonischen Entwurf einbezieht. Lévi-Strauss stellt dem *Bricoleur* die Arbeitstechniken des *Ingenieurs* entgegen; die Erkenntnis logischer Gedankengänge und deren Funktion zum Erreichen bestimmter Ziele wird der Arbeitsweise des Ingenieurs zugeordnet.[11] Gehrys berufliche Identität scheint hier durch zwei entgegengesetzte, aber einander nicht unbedingt ausschliessende Rollen, die des *Bricoleurs* und Ingenieurs, geprägt zu sein.

Das Verhältnis dieser Strategien ist am deutlichsten in einer Reihe von Projekten zu erkennen, die als Umbauten die Klarheit ordnender Prinzipien bedingten; Gehrys eigenes Haus in Santa Monica, die *Loyola*



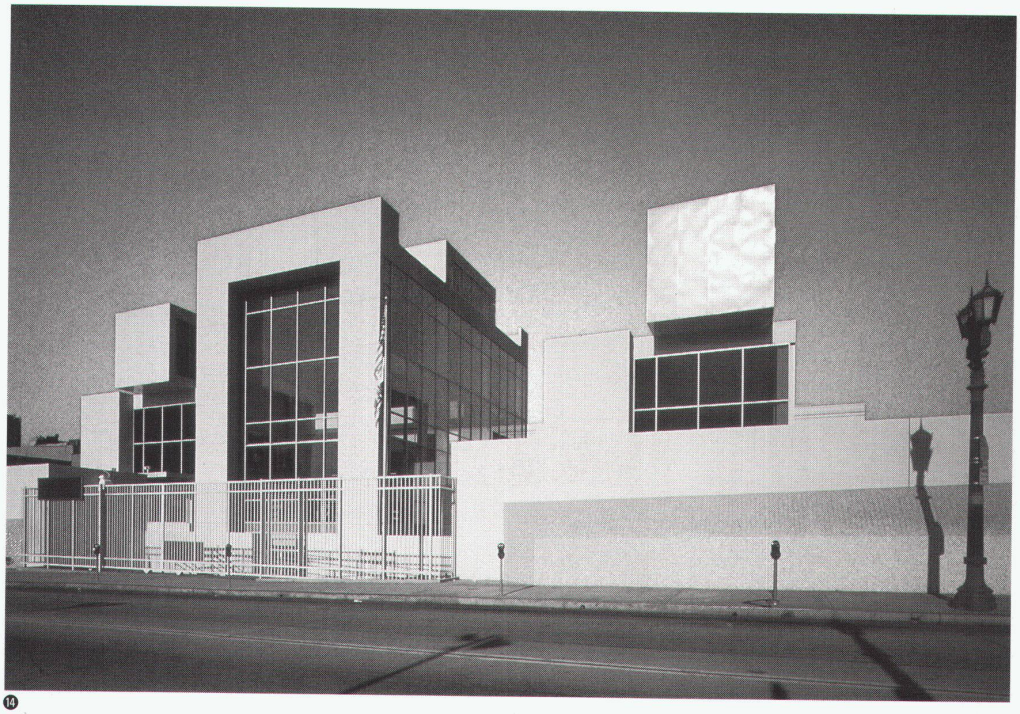
⓬

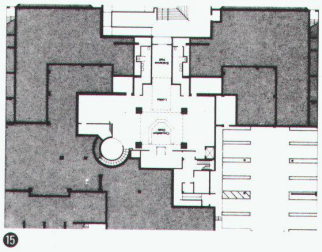


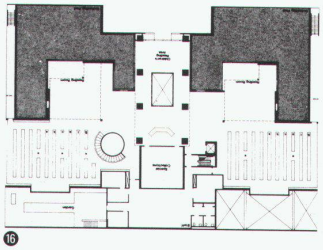
⓭

⓬ Brückenprojekt für die Ausstellung «Collaboration: Artists and Architects», New York, 1981, in Zusammenarbeit mit Richard Serra

⓭ Wettbewerbsentwurf für die Los Angeles Philharmony, Los Angeles, 1988–1989







Law School in Los Angeles und der kürzlich renovierte *Tower Records*-Bau in Boston erlaubten – im Entwurfsprozess – die Zusammenführung beider Methoden. Bild und Konzept, die Rolle der Imagination und präziser Gedankengänge sowie die Möglichkeiten irrationaler und rationaler Zusammenhänge tragen im Arbeitsprozess einheitlich zur Formulierung des architektonischen Resultats bei. Die Synthese entspringt einer dialektischen Gegenüberstellung der Methoden, die Lévy-Strauss als Bedingung künstlerischer Arbeit erkennt: «Es ist allgemein bekannt», schreibt er, «dass der Künstler auf eine gewisse Art sowohl Wissenschaftler als auch *Bricoleur* ist.»[12] Obwohl Gehry sich nicht als Künstler versteht, beinhaltet seine Vorgehensweise, in Anlehnung an Lévy-Strauss' Terminologie, ein Verständnis der Architektur als Ausdruck künstlerischer Produktion. Am deutlichsten ist diese Interpretation in Gehrys Interesse an der Zusammenarbeit mit Künstlern zu erkennen. Das Projekt einer Brückeninstallation in New York, die Gehry mit Richard Serra erarbeitete, entstand aus der Überzeugung, dass Architektur und Kunst als sich nicht ausschliessende Einheiten zu verstehen seien.[13]

Dieses Verständnis, wie Gehrys Projekte bekunden, prägt zweifellos seine Architekturauffassung und bestimmt die Methoden seines experimentellen Entwurfsverfahrens. Ob er aber nun, als etablierter Architekt, diese Haltung und seine grundlegende Beziehung zur Arbeitsweise des *Bricoleurs*, Ingenieurs und Künstlers auch an Bauprojekten umfangreicheren Ausmasses aufrechterhalten kann, wird sich bald am Projekt für die Los Angeles Philharmony erweisen, die das Architekturbüro *Frank O. Gehry and Associates* aufgrund eines gewonnenen Wettbewerbes innerhalb des nächsten Jahrzehnts ausführen wird.

Marc M. Angélil

⑭–⑰
Regional Library, Hollywood, 1985

⑭
Hauptfassade gegen Ivar Avenue

⑮ ⑯
Erd- und Obergeschoss

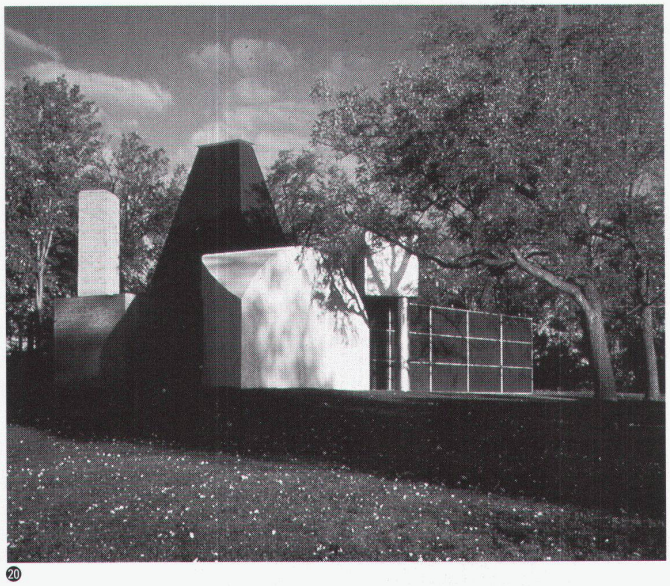
⑰
Lesesaal

Anmerkungen

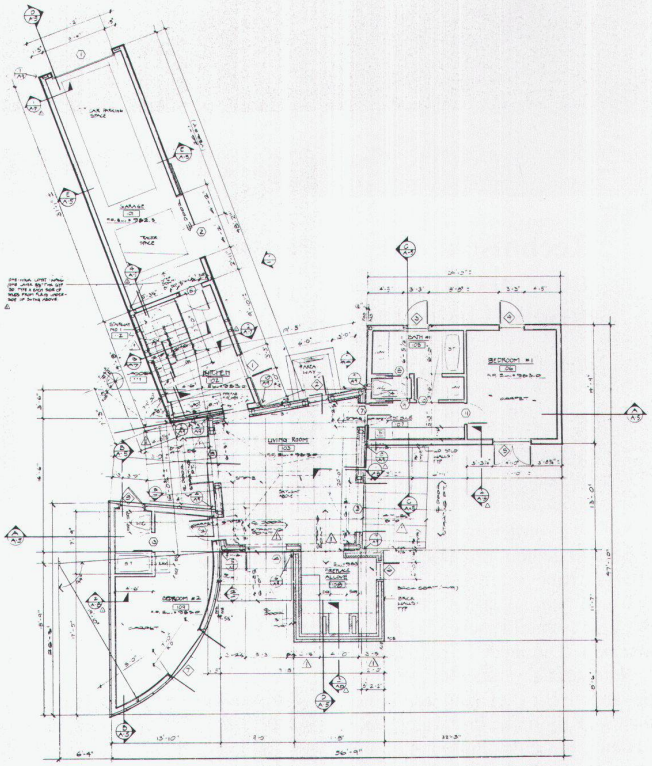
1 Henry N. Cobb, «Foreword», in *The Architecture of Frank Gehry*, Walker Art Center & Rizzoli International (New York), 1986, S. 8–9.
2 Theodor Adorno, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag (Frankfurt am Main), 1970; der Verfasser bezieht sich auf die englische Übersetzung, *Aesthetic Theory*, Routledge & Kegan Paul (London), 1984, S. 35, 36 und 55.
3 Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, 1962; der Verfasser bezieht sich auf die englische Übersetzung, *The Savage Mind*, siehe die Unterscheidung zwischen den Begriffen *Bricoleur* und *Ingenieur* im ersten Kapitel «The Science of the Concrete», The University of Chicago Press (Chicago), 1966, S. 16–22.
4 Rosemarie Haag Bletter, «Frank Gehrys' Spatial Reconstructions», in *The Architecture of Frank Gehry*, Walker Art Center & Rizzoli International (New York), 1986, S. 31. Siehe auch vom gleichen Autor «Dekonstruktionen», in *Werk, Bauen+Wohnen*, Juli/August 1984, Nr. 7/8, S. 20.
5 Siehe Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, «Das Bild des Provisorischen», in *Werk Bauen+Wohnen*, Juli/August 1984, Nr. 7/8, S. 19.
6 Janet Nairn, «Frank Gehry: The Search for a ‹No Rules› Architecture», *Architectural Record*, Juni 1976, S. 95.
7 Ibid.
8 Robert Venturi, *Learning from Las Vegas: The forgotten Symbolism of Architectural Form*, MIT Press (Cambridge, Massachusetts), 1972.
9 Claude Lévi-Strauss, op.cit., S. 17.
10 Roland Barthes, *Mythologies*, Editions du Seuil (Paris), 1957.
11 Claude Lévi-Strauss, op.cit. S. 19.
12 Ibid., S. 22. (Die deutsche Übersetzung wurde vom Verfasser des Artikels vorgenommen.)
13 Projekt für eine Brücke, *Architectural League of New York*, Ausstellung mit dem Titel *Collaboration: Artist & Architect*, 1981.

⓲

⓳



⓴



㉑

⓲–㉑
Winton Guest House, Wayazta, 1987

⓲–⓴
Das Haus als Dorf: Ansicht der einzelnen Hausteile (Fotos: Mark Darley)

㉑
Grundriss