

Gewöhnliche und aussergewöhnliche Architektur

Autor(en): **Angélil, Marc M.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **77 (1990)**

Heft 7/8: **Los Angeles**

PDF erstellt am: **13.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-58389>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Gewöhnliche und aussergewöhnliche Architektur

Los Angeles ist gekennzeichnet durch das gewöhnliche Aussergewöhnliche und das aussergewöhnlich Gewöhnliche des städtischen Erscheinungsbildes. Der Begriff *Stadt* ist aber nicht ganz zutreffend für das Verständnis von Los Angeles. L.A. ist eine Gegend und keine Stadt im traditionellen Sinne des Wortes. L.A. ist eine Metropole, eine Ansammlung verschiedenster urbaner und suburbaner Strukturen, die sich über weite Gebiete erstrecken, und deren Bausubstanz endlos und vorab gewöhnlich, regelmässig, alltäglich und banal wirkt. Robert Venturi nennt dieses Phänomen in der Architektur «the ugly and ordinary». Ein bestimmtes Verständnis der Baukunst in ihrer realisierten und konkreten Form wird hier erkannt. Es handelt sich um den Ausdruck einer Auffassung, die das Bauen als notwendige Massnahme im Rahmen ökonomischer Bedingungen versteht. In diesem Zusammenhang wird das Gebiet der Baukonstruktion weder als Disziplin noch als Ausdruck präziser Prinzipien und poetischer Inhalte verstanden. Konstruktion ist nichts anderes als direkte Handlung, ein Ablauf, der auf dem einfachsten und schnellsten Weg zum Ziel führt: «In alltäglicher Weise bauen bedeutet, das gewöhnlich verwandte Baumaterial zu wählen samt den entsprechenden Techniken, sich mit der gegenwärtig bestehenden Organisation in der Bauindustrie abzufinden, die Usancen der Baufinanzierung nicht in Frage zu stellen und im übrigen auf schnelle, solide und preiswerte Baufortschritte zu hoffen. Darauf kommt es auf kurze Sicht vor allem an, und fast immer sind es aktuelle Wünsche, um derentwillen die Auftraggeber uns unter Vertrag genommen haben.»¹

Da ökonomische Bedingungen, als zentrale Anliegen, Bauaufgaben vorherrschend bestimmen, kann die Architektur nur noch im Rahmen pragmatischer Gegebenheiten verstanden werden. Qualitätsansprüche werden kaum gestellt. Architekten, falls überhaupt welche herangezogen werden, erfüllen eine Dienstleistung, die in möglichst effizienter Art und Weise, auf dem schnellsten und billigsten Weg, die Problemstellungen einer Bauaufgabe erfüllen soll. Handwerk und Bauindustrie unterstützen diese Tendenz, indem nur ihnen vertraute, einfache Techniken des Bauens angeboten werden. Der Weg des geringsten Widerstandes wird zum Leitmotiv einer Haltung, die Architektur nicht als Baukunst, sondern als Mittel zum Zweck versteht. Das Resultat tritt als monotoner Grundton in Erscheinung und ist insofern bemerkenswert, als die Stadtsubstanz, obwohl weit verstreut, den Eindruck eines gesamtheitlichen Bildes vermittelt. Die Normalität des Alltages, der Umgang mit der Mittelmässigkeit, die Welt des Beiläufigen und Selbstverständlichen, tragen zu einer anonymen Manifestation der Architektur bei. Das Gewöhnliche wird zum zusammenhängenden Thema eines Stadtgefüges, welches, um Venturis Ausdruck zu verwenden, als *almost all right* betrachtet werden könnte.

Der soeben angesprochene Ausdruck der Banalität ist von solcher Bedeutung, dass nicht nur das einzelne Bauobjekt, sondern auch strukturelle Zusammenhänge der Stadt massgebend geprägt werden. So scheinen die Beziehungen zwischen den Objekten dem Zufall überlassen zu sein. Tankstellen, Werbetafeln, Hochspannungsleitungen, Verkehrsbau-

ten, aber auch Geschäfts- und Wohnbauten sind nebeneinander- und teilweise übereinandergestellt, ohne einer einheitlichen Ordnung zu folgen. Zwischen- und Resträume werden belanglos behandelt. Die Manifestation hintereinander geschalteter Bauprozesse tritt damit direkt in Erscheinung und erlaubt eine dem Zufall überlassene Nachbarschaft einander fremder Architekturen. Während das traditionelle Bild europäischer Städte, zumindest im historischen Kontext, auf Kohärenz baut, hat Los Angeles kein eindeutiges Ordnungssystem, welches die urbane Struktur bestimmen würde. Sobald Ordnung etabliert wird, kann sie ohne weiteres wieder in Frage gestellt werden. Los Angeles ist eine Ansammlung verschiedenster Ordnungen, die als Fragmente die Struktur der Stadt bestimmen. Michel Foucault würde diesen Zustand als heterotopisches Phänomen bezeichnen, in welchem das Mehrdeutige, das Unklare und das Ungewisse die Stadt ausmachen.²

Dieser Versuch, städtische Erscheinungsformen von Los Angeles zu charakterisieren, ist widersprüchlich im Ansatz. Einerseits ist die Stadt, im Ausdruck des Alltäglichen, als monotones Feld zu verstehen, während andererseits uneinheitliche Beziehungen den Eindruck der Unordnung vermitteln. Im Paradoxon der monoton-chaotischen Strukturen könnte man vielleicht das aussergewöhnlich Typische der Stadtsubstanz erkennen. Jean Baudrillard nimmt in seinem Buch «America» auf die Koexistenz entgegengesetzter und widersprüchlicher Zustände Bezug. Sowohl die unausweichliche Auflösung von Differenzen als auch der starke Kontrast extremer Positionen vermitteln durch



1



2

1
Coca-Cola Bottling Company Plant, 1963–1937;
Architekt: Robert V. Derrah (Foto: Marc Angéllil)

2
Reifenfabrik am Firestone Boulevard / Usine de
pneumatiques sur Firestone Boulevard / Tire factory
on Firestone Boulevard (Foto: Marc Angéllil)

ihre Simultanität den Eindruck einer Konstanten, die für Baudrillard im Erlebnisbereich der Menschen am ehesten dem Traumzustand oder der Trance gleichkommt. Er schreibt:

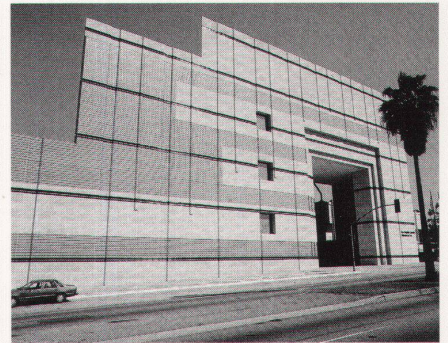
«... man muss alles auf einmal akzeptieren, ... Die Gewaltigkeit der Kontraste, die Ununterscheidbarkeit der Positiv- und Negativeffekte, ... ist solcher Art, dass man sie wie die Elemente des Traums in ihrer undurchschaubaren Aufeinanderfolge akzeptieren muss; man muss in ihrer Bewegung die unumgängliche Grundtatsache überhaupt erblicken.»³

Um ein umfassenderes Bild der Stadt zu erhalten, wird hier auf das menschliche Unterbewusstsein hingewiesen. So ist auch die Wahl der Terminologie in Reyner Banhams Studie über Los Angeles insofern bezeichnend, als er bestimmte Begriffe aus dem Gebiet der Psychologie verwendet, um den Lebensraum der Stadt zu beschreiben. Die grosse topographische Ebene, die Los Angeles kennzeichnet, wird von Banham mit dem Ausdruck *the plain of id* benannt. *Id* wird, im Sinne von Sigmund Freud, als das unterbewusste «Es» verstanden. Der Begriff wird von Banham auf das Verständnis der Stadt übertragen, um auf eine Erscheinungsform hinzudeuten, die den monotonen Grundton architektonischer und urbaner Strukturen festlegt. Dieses Phänomen wird als das «Es» der Stadt bezeichnet, da es die unbewusste, allgemeingültige und akzeptierte Norm der urbanen Kultur in Los Angeles ausmacht.⁴

Das Erleben der Stadt hat eine emotionale und hypnotische Wirkung auf den Betrachter; eine Wirkung, die um so stärker durch die Bedeutung des Automobils geprägt wird. Eine unaufhörliche,

konstante und gleichmässige Bewegung zeichnet das Bild von Los Angeles und prägt die Normalität des Alltages. Banham nennt dieses Phänomen *autopia*, Ausdruck der Autokultur als Lebensform. Dieses Bedürfnis nach Mobilität steht wiederum im Zusammenhang mit *suburbia*, Los Angeles' vorherrschender Stadtkultur und Wohnform.⁵

Die Architektur dieser Lebensform ist bestimmt durch das *suburban house*, welches als freistehendes Objekt den geeigneten Rahmen für individuelles Wohnen darstellt. Der Begriff *my home is my castle* weist auf die Bedeutung des Individuums und dessen persönlicher Autonomie hin. Eng verbunden mit dieser Wohnform ist die starke Dezentralisierung der Stadt – ein diametral entgegengesetztes Anliegen der europäischen Stadtauffassungen. «Urbane» Lebensformen sind nicht erwünscht; sie werden im allgemeinen als politisch korrupt und sozial unmoralisch angesehen. Das Konzept *Stadt* verkörpert demzufolge, in sozialer Hinsicht, einen unerwünschten Ausdruck des gesellschaftlichen Zusammenlebens. Die amerikanischen Philosophen Emerson, Thoreau und Whitman sahen eine Lebensform des Individuums in Einheit mit der Natur, welche den Mythos des freien und reinen Menschen unterstützt. Das Ideal der modernen Gartenstadt, das suburbane Strukturen unterstützt, fand deswegen auch grossen Anklang in Nordamerika. In Los Angeles ist diese Lebensform, die durch das kalifornische *bungalow house* getragen wird, äusserst spürbar in der niedrigen Ausnützung des Landes, dem Fehlen an Dichte und der weit verstreuten Zersiedlung der Stadt. Hier wird der Rahmen für das Alltägli-



3



4

3 Atlantic Richfield Gallery (Los Angeles County Museum of Art), 1981–1984; Architekten: Hardy, Holtzman, Pfeifer

4 Universal Studios, abbrennbares Haus / Universal Studios, maison incendiable / Universal Studios, house built to be burned down

che, Gewöhnliche und Banale des städtischen Erscheinungsbildes gesetzt.

In diesem kulturellen Kontext ist der Wunsch, aus dem Alltäglichen und Konformen auszubrechen, von essentieller Bedeutung. Um innerhalb gesellschaftlicher Zusammenhänge das Undifferenzierte des Systems zu überwinden, werden ikonographische Mittel – expressive Bilder und Symbole, die die persönliche Identität zum Ausdruck bringen sollen – eingesetzt. Auf der Ebene städtebaulicher Betrachtungen bilden diese Formen individuellen Ausdrucks zusammen eine zusätzliche Schicht ikonographischer Elemente. Mit dem Begriff *Ikonographie* wird auf die äussere Erscheinung städtischer Bestände verwiesen und nicht auf deren syntaktische Strukturen. Dieses Phänomen, allgemein bekannt von Hollywood-Filmen, stellt visuelles Geschehen vor die Vermittlung von Bedeutungsinhalten. Umberto Eco spricht von einer Ersatzkultur, die dem Schein – vor den realen Bedingungen der Wirklichkeit – Priorität gibt. Der Ausdruck *hyperreality*, den Eco in diesem Zusammenhang verwendet, weist auf die Rolle einer anderen Realität hin, die eben in der Erschaffung einer Schein- oder Traumwelt ihre Existenzberechtigung findet.⁶

Symbole werden auf direkteste Art angewendet: Ein Hot-Dog-Stand kann ohne weiteres die Form eines überdimensionierten Hot Dogs haben, ein Klaviergeschäft als Klavier gebaut werden; ein Laden für Touristen bei einer archäologischen Ausgrabungsstätte als Dinosaurier in Erscheinung treten. In solchen Fällen wird Architektur zum direkten Bedeutungsträger, indem die Form des Baus auf ganz bestimmte Bilder Bezug

nimmt, welche von der Nutzung abgeleitet werden.⁷ Bilder können aber auch vollkommen bezugslos die Architektur bestimmen. Eine Zahnarztklinik für Kinder kann als mittelalterliche Burg erscheinen, eine Reifenfabrik als Babylonische Mauer oder eine Coca-Cola-Fabrik als Ozeandampfer. Wichtig ist, dass man den Bau damit erkennen kann, dass das Gewöhnliche als aussergewöhnlich erkannt wird.

Im privaten Wohnbereich ist eine ähnliche Art formaler Manifestation zu beobachten. Auf Dekoration wird im *suburban house* Wert gelegt und der Stilwahl als Kriterium der Architektur des Einfamilienhauses grosse Bedeutung zugemessen. Ob *Tudor-Stil*, *Victorian*, *Spanish Colonial* – oder auch klassisch-modern: vieles scheint im Bereich des privaten Hauses möglich. Krasse Stilunterschiede werden zur Konvention. Die Norm ist nicht gegeben durch die Einheit eines Types, der eine bestimmte Erscheinungsform erfordern würde, sondern im steten Wechsel des äusseren Bildes. Hierin liegt die Monotonie. Diese Architektur, die das Originelle und Exquisite sucht, ist Kulisse. Eine Phantasiewelt wird angesprochen, die, obwohl äusserst mondän, auf Traumvorstellungen beruht. Los Angeles ist bekanntlich eine Filmstadt und vielleicht deshalb so professionell im Schaffen imaginärer Bilder, die die alltägliche Realität der Stadt bilden.⁸

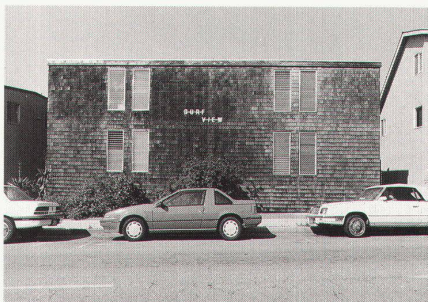
Es war Walt Disney, der das Potential der Filmindustrie – Bildvorstellungen zu kreieren und mit deren Manipulationen arbeiten zu können – früh erkannt hatte und seinen Traum einer perfekten Phantasiewelt in Disneyland verwirklichen konnte. Disneyland wird allgemein als ein Märchenland angesehen; das Ganze ist

wie ein Film, der aus Bildern verschiedenster ikonographischer Quellen besteht, in die Realität versetzt. Eine verkleinerte Kopie des Matterhorns, ein Dschungel und die Architektur einer typisch amerikanischen Kleinstadt, um nur einige Beispiele zu nennen, sind nebeneinandergestellt, durch einen süsslichen Hauch von Kitsch einheitlich miteinander verbunden. Disneyland funktioniert wie eine Maschine, welche eine perfekte Inszenierung von Phantasie in Wirklichkeit erzielt. Bedeutungsvoll ist aber, dass die Wirklichkeit die Welt der Phantasie massgebend bestimmt. Die Faszination von Transportmitteln, zum Beispiel, prägt nicht nur die gesamte Anlage und deren Organisation, sondern unterstützt auch den Mythos des Verkehrs innerhalb der Gesellschaft. Mini- und Monorails, fahrbare Tribünen und Rolltreppen sowie die Simulation von Unterseeboot- und Raumschifffahrten verkünden ein Zeitalter, in welchem das Transportmittel zum dominantesten Umweltfaktor erhoben wird.

Die Wirklichkeit aber hat die Phantasie längst überholt. Das Bild von Los Angeles als Paradies der Westküste ist in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren zunehmend in Frage gestellt worden, da die Stadt mit den Problemen der Wirklichkeit auf extremste Art und Weise konfrontiert wurde. Aus dieser Sicht wird das Bauen nicht als kreativer Akt, im gestalterischen Sinne, verstanden, sondern als direkte Handlung, die einfache und effiziente Lösungen vorzieht. Aus der Normalität des Alltages entsteht eine ihr angemessene Bausubstanz, deren Voraussetzung im Gewöhnlichen und Gewohnten zu finden ist.

5
Apartmenthaus in Hermosa Beach, Strassenseite /
Immeuble d'habitat à Hermosa Beach, côté rue /
Apartment house in Hermosa Beach, street side
(Foto: Christa Zeller)

6
Schuhgeschäft / Magasin de chaussures / Shoe store



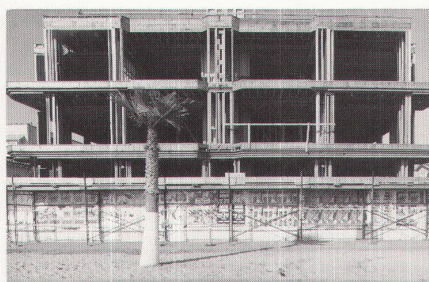
In diesem Kontext stellt sich die Frage nach den Möglichkeiten, die sich für die Architektur stellen, und nach dem Beitrag, die der Berufsstand der Architekten leisten kann. In Los Angeles ist aber die Präsenz der Baukunst kaum festzustellen; die rege Bautätigkeit in der Stadt bedarf, so scheint es wenigstens, keiner Architekten. Gleich einer Manifestation des Anonymen entstehen städtische Konglomerate ohne Autorenschaft. Nur im kleinen Rahmen exklusiver Aufträge tritt der Architekt, als Designer, in Erscheinung. Im Dienste einer Elite werden ästhetisch anspruchsvolle Entwürfe realisiert, wird die Aufgabe beschränkt auf formale Gesichtspunkte, auf das Aussergewöhnliche des Erscheinungsbildes. Die Auseinandersetzung mit der architektonischen Komposition der Form, als primäre Aufgabe der Entwurfsarbeit verstanden, kann als Flucht vor den Problemen der Realität betrachtet werden. Von den Medien unterstützt, folgt die Architektur verschiedenen Modeströmungen, die zur Definition einer oberflächlichen Ersatzkultur beitragen.

Dieses Phänomen wird zum konstituierenden Merkmal der gegenwärtigen Architekturszene: Nachdem Robert Venturi in seinen Schriften die amerikanische Strip-Architektur als konform erklärt und gesellschaftlich anerkannt gemacht hatte, entwickelte sich in L.A. eine Bewegung in der Architektur, die sich auf formaler Ebene mit den heterogenen Verhältnissen der Stadt beschäftigen konnte. Die Verwendung billiger Baumaterialien und das Akzeptieren diskontinuierlicher Stadtstrukturen wurden im Rahmen ästhetischer Überlegungen betrachtet, die die Möglichkeit neuer ikono-

graphischer Referenzen erlaubte. Während neue architektonische Vokabulare spielerisch angewendet werden, wird der Anschein einer Auseinandersetzung mit den existierenden Verhältnissen vorgetäuscht. Statt sich mit den «wirklichen» Problemen der Stadt zu beschäftigen, wird weiterhin der Form in der Architektur Priorität eingeräumt. Es wäre an der Zeit, dass die Flucht der Architekten in ihrer Suche nach aussergewöhnlichen Erschei-

nungsformen ernsthaft in Frage gestellt und dass die essentielle Bedeutung des Gewöhnlichen als strukturelles Merkmal alltäglicher Handlungen und gegenwärtiger Lebensweisen angesprochen wird. Nicht das äussere Bild ist von Bedeutung, sondern die Auseinandersetzung mit den tiefgreifenden Strukturen, die das potentielle Überleben der Architektur als kulturelle Instanz vielleicht gewährleisten wird.⁹

M.M.A.



7



8

Anmerkungen

- 1 Robert Venturi, «Lernen von Las Vegas», Braunschweig/Wiesbaden, 1979, S. 151
- 2 Siehe Michel Foucault, «The Order of Things» («Les Mots et les Choses»), Vintage Books, New York, 1973, und «The Archeology of Knowledge» («L'Archéologie du Savoir»), Pantheon Books, New York, 1972
- 3 Jean Baudrillard, «Amérique», Bernard Grasset, Paris, 1986; der Autor dieses Artikels nimmt auf die englische Übersetzung des Textes Bezug, «America», übersetzt bei Chris Turner, Verso, London & New York, 1988, S. 67 («Amerika», dt. München 1987, S. 96)
- 4 Reyner Banham, *Ecology III: The Plains of Id*, «Los Angeles, The Architecture of Four Ecologies», The Penguin Press, Harmondsworth, England, 1971, S. 161–177
- 5 Ibid., S. 213–222
- 6 Umberto Eco, «Travel Through Hyperreality»
- 7 Siehe Robert Venturis Unterscheidung zwischen

den Begriffen *the decorated shed* und *the duck*, in «Learning from Las Vegas; the Forgotten Symbolism of Architectural Form», MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1972 und 1977

8 Diese Haltung, die eine Auffassung von Architektur als Bühnenbild unterstützt, fand ihren Höhepunkt während der Olympischen Spiele 1984. Keine Neubauten wurden erstellt – stattdessen wurden, aus farbigem Stoff und Papier, dekorative Elemente an Gerüsten montiert, ihr Standort aufgrund der Sichtwinkel der Fernsehkameras bestimmt. Architektur wurde durch Szenerie ersetzt, die als Hintergrundkulisse der verschiedenen Sportveranstaltungen das geeignete Stimmungsbild abgeben musste.

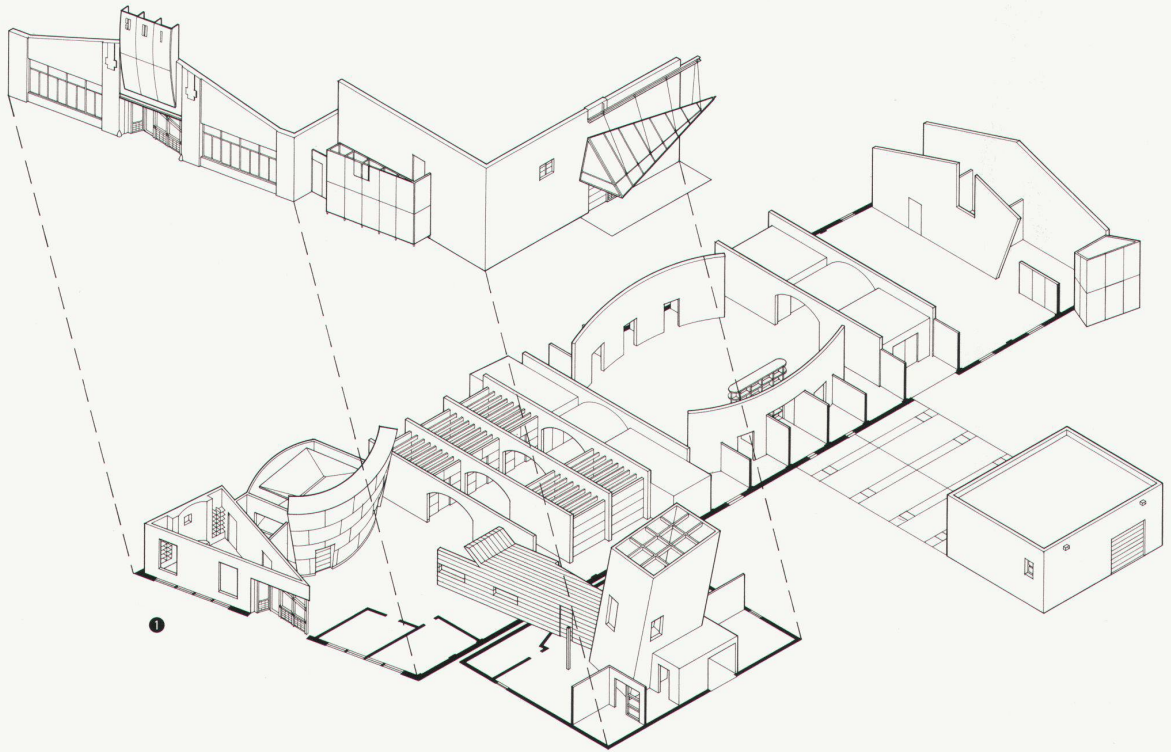
9 «Wir wollen nicht ausserordentliche Bauten von gewöhnlicher Qualität, sondern gewöhnliche Bauten von ausserordentlicher Qualität.» Herbert E. Kramel, «On Basic Design», ETH Zürich, 1987

7 Apartmenthaus im Rohbau, Venice / Immeuble d'habitation en construction, Venice / Apartment house under construction, Venice (Foto: Christa Zeller)

8 Osiris-Apartmenthaus, Union Avenue, 1926; Architekt: J.M. Close / Immeuble d'habitation Osiris / Osiris apartment house (Foto: Christa Zeller)

Bright and Associates, Venice, 1989

Architekt: Franklin D. Israel



1 Axonometrie / Axonométrie / Axonometry

2 Haupteingang / Entrée principale / Main entrance

Beim Projekt am 901 W. Washington Blvd. in Venice galt es drei bestehende Bauten zu renovieren und für die auf Corporate Identity und Design spezialisierten Keith Bright and Associates umzubauen. Die von 1929 datierende Gebäudegruppe war ursprünglich ein Eisenbahnschuppen gewesen, danach ein Bestattungsinstitut und zuletzt das Büro von Charles und Ray Eames, nachdem die beiden 1948 auf dem Grundstück zuerst die Herman-Miller-Möbelfabrik eingerichtet hatten.

Die beiden grösseren Backsteinbauten – früher durch eine feuerfeste Tür getrennt – sind jetzt durch einen «Tunnel» aus Blech verbunden, der den Übergang vom einen Gebäude ins andere überspielt. Am Eingang zum Tunnel befindet sich ein zweigeschossiges, durch Oblicht erhelltes Atrium, das von Räumlichkeiten für die Verwaltung umgeben ist. Der Grundriss dieses Raumkörpers ist ein Parallelogramm und auf die unregelmässigen Winkel der bereits bestehenden Gebäude zurückzuführen. Ausser bezeichnet ein Stahl-Glas-Vordach den Beginn der dramatisch inszenierten Eingangssequenz.

Am anderen Ende des Tunnels, im grössten und ältesten Gebäude, wird ein offener Mehrzweckraum von einem mit Sperrholz verkleideten umgekehrten Kegel dominiert, der

ein grosses Konferenzzimmer enthält. Darum herum sind die Direktionsbüros angeordnet. Von diesem Punkt aus führt eine «innere Strasse» ostwärts in den grossen Entwurfssaal sowie in den Produktionsbereich. Am Ende dieser Achse erhebt sich ein Obelisk, der den von oben belichteten Ort der Fotoreproduktion kennzeichnet.

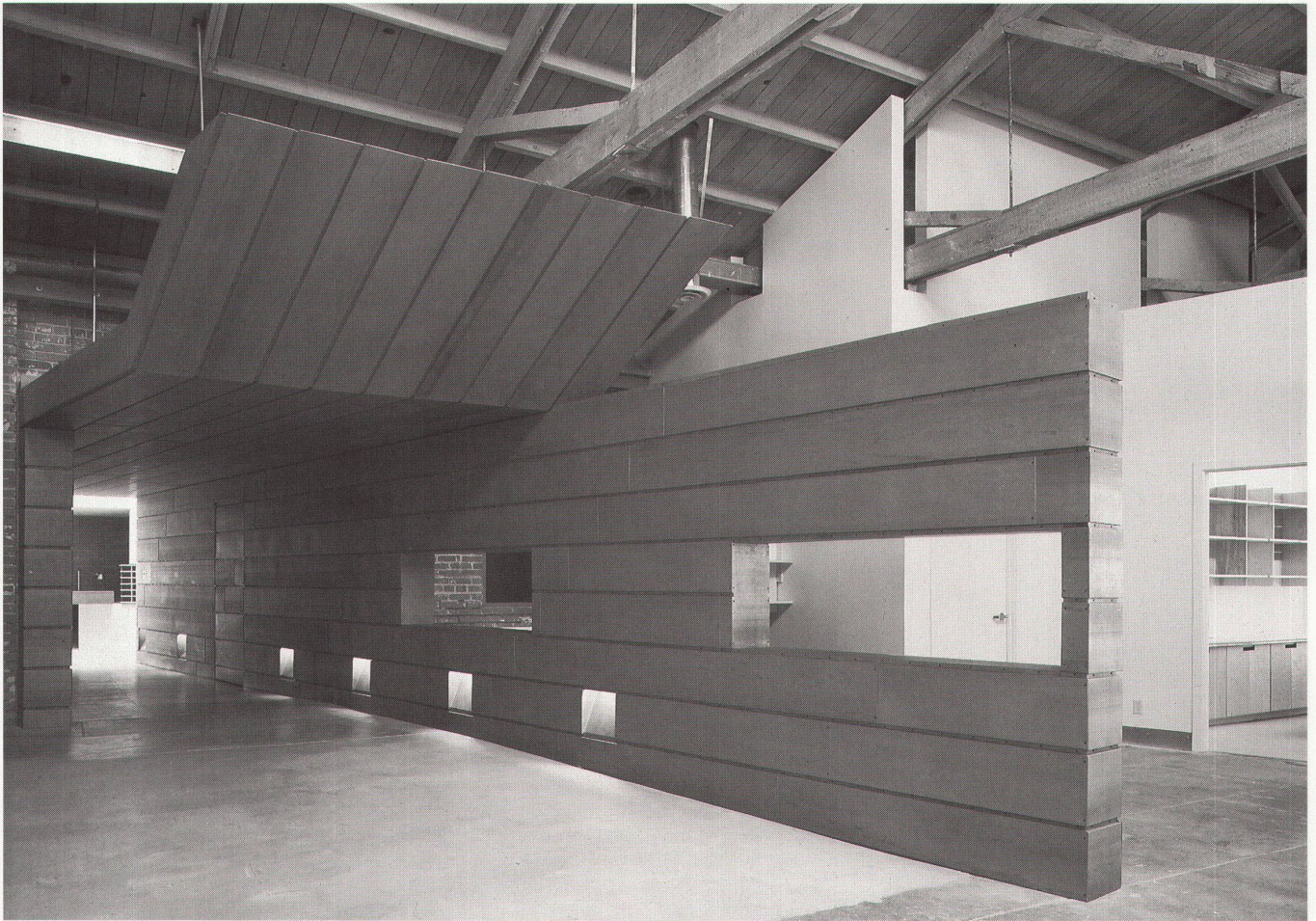
Im Freien wurden verschiedene skulpturartige Objekte aufgestellt. Sie dienen einerseits dazu, die Baugruppe aus dem Kontext der Umgebung innerhalb von Venice herauszuheben, und andererseits zur Lokalisierung des Eingangs, der Feuertrappe, des Schilds mit der Gebäudenummer. Sie sind aus Stahl, Glas und Blech. Das Atrium ist von aussen auszumachen, da es über das Dach hinausragt. Die Geschichte des Ortes legte es nahe, an den Gebäuden äusserlich möglichst wenig zu ändern. Als Charles Eames Teile der Fassaden weiss anstrich, tat er es aus der Überzeugung heraus, dass die Reflexe der umgebenden Bäume und Telefonstangen oder der Flugzeuge am Himmel faszinierende, sich bewegende Bilder seien, visuelle Äusserungen des städtischen Lebens. Diese Eamesische Vision versuchten die Architekten aufrechtzuerhalten und trotzdem für Bright einen unverwechselbaren Ort zu schaffen.

F.I.

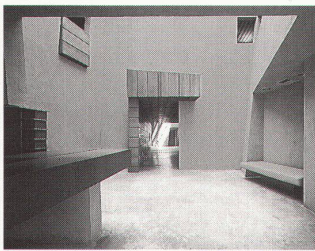


3 «Innere Strasse» / «Rue intérieure» /
"Interior street"

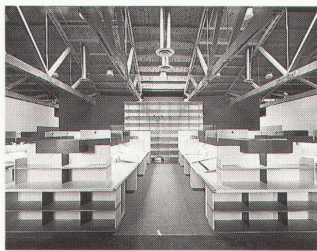
4 Grundriss / Plan / Ground-plan



5



6



7

5
Der die beiden Gebäude verbindende
«Tunnel» / Le «tunnel» reliant les deux
bâtiments / Connecting "tunnel"

6
Atrium

7
Entwurfssaal / Salle de dessin / Design
studio

Arango-Berry Residence, Los Angeles, 1989

Architekt: Franklin D. Israel

Dieser Wohnsitz in Beverly Hills wurde für einen Drehbuchautor und Filmproduzenten umgebaut und erweitert. Vom ursprünglichen Bau aus den fünfziger Jahren wurde nur die Struktur übernommen, die Fassaden neu entworfen. Das grosse, alles überspannende Dach wurde erneuert (weil man Heizung, Air Condition sowie Kanäle für die Ventilation einbaute) und mit Blech gedeckt, ein Material, das auch beim Anbau mit Badezimmer und Ankleideraum Anwendung fand. Das 50er-Jahre-Interieur wurde herausgerissen und die der Stadt zugewandte Fassade mit riesigen Panoramafenstern und Glasbausteinwänden für den Ausblick geöffnet. Als Materialien herrschen Sperrholz, sandgestrahlter Stahl und Glas vor. Die Eingangshalle hat eine gewellte Gipsdecke mit indirekter Beleuchtung.

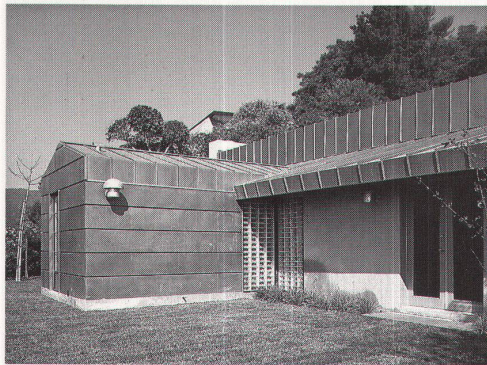
Ein wichtiges Kompositionselement ist die blau verputzte Gartenmauer; sie verbindet die neue Garage mit der Haustür und setzt sich im Gebäudeinnern durch die Eingangshalle bis zum Hauptwohnraum fort.

Zeitgenössische Einflüsse zeigen sich im Nebeneinander von Materialien und Stilen an der Strassen- und der rückwärtigen Fassade, historische Reminiszenzen, d.h. Anklänge an Schindler und Neutra, beim Gebrauch der Materialien und der volumetrischen Beziehung der verschiedenartig geformten Teile.

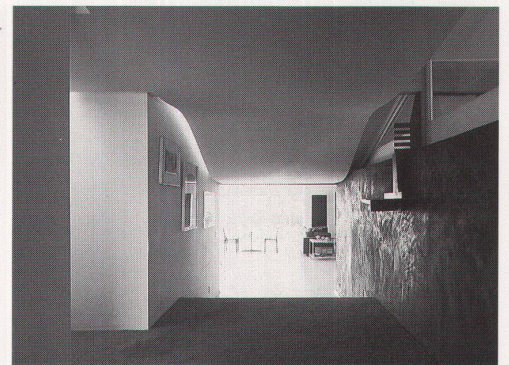
F.I.



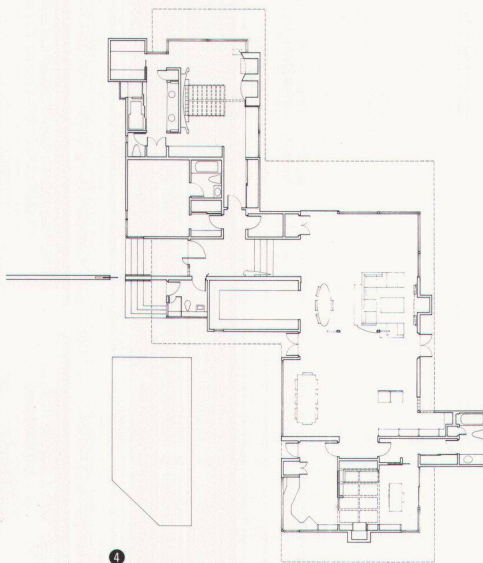
1



2



3



4

1 2
Ansichten / Vues / Elevations

3
Eingangshalle / Hall d'entrée / Entrance hall

4
Grundriss / Plan / Ground-plan

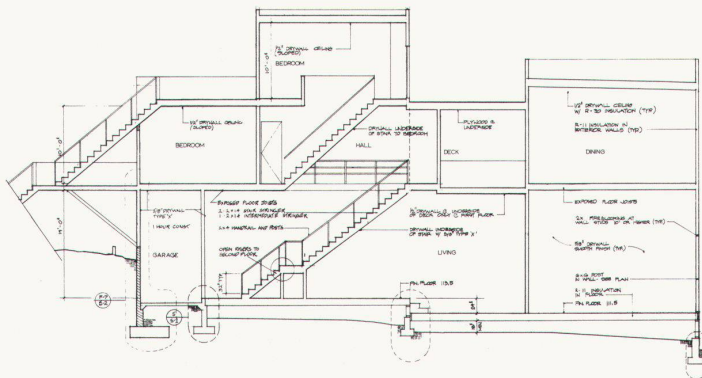
Herman Residence and Studio, Los Angeles, 1986

Architekt: Frederick Fisher



1

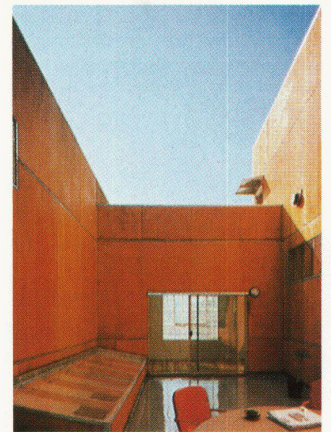
Der Bauherr, ein Künstler, dessen Werk teilweise aus grossformatigen Gemälden und Holzschnitten besteht, wollte grosse, preiswerte Räume im Stil einer Downtown-Wohnung mit den Annehmlichkeiten eines Vorstadthauses verbinden. Er fand ein dreieckiges, in einem an Parkland grenzenden Tal gelegenes Grundstück. Im Erdgeschoss des Abhang erstellten, preisgünstigen Baus wurde ein ca. 225 m² grosses Atelier konzipiert. Das Obergeschoss ist durch eine Terrasse in einen Wohn-, Ess- und Küchenbereich und eine Zone mit zwei Schlafzimmern und einem Bad aufgeteilt. Ein weiteres Schlafzimmer und drei Terrassenabschnitte bilden das Dachgeschoss. Das Haus mit ca. 460 m² Nutzfläche, bei dem einfachste Materialien und Konstruktionsmethoden zur Anwendung kamen, kostete um die 150000 Dollar. FF



2

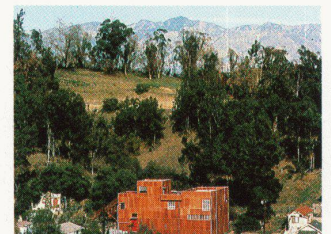
1 Ansicht von Nordwesten / Vue du nord-ouest / View from north-west

2 Schnitt / Coupe / Section



3

3 Dachterrasse / Terrasse attique / Roof terrace



4

4 Ansicht von Südwesten / Vue du sud-ouest / View from south-west



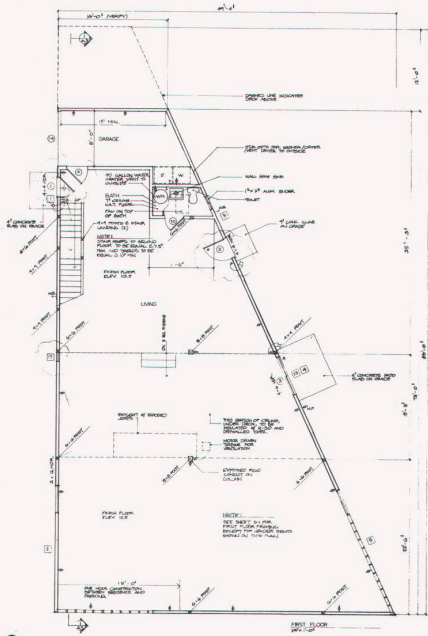
5

5 Ansicht von Südwesten / Vue du sud-ouest / View from south-west

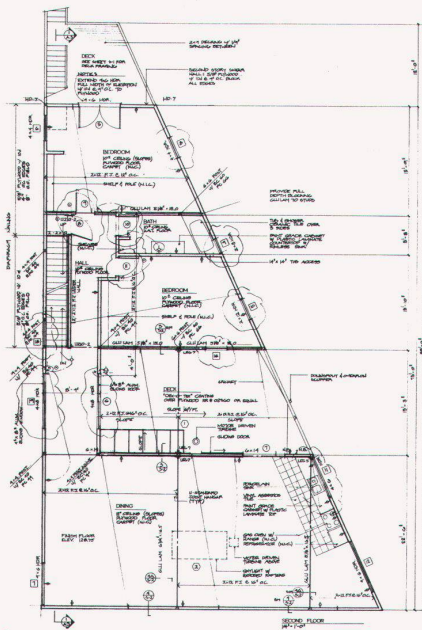
6 Erdgeschoss / Rez-de-chaussée / Ground-floor

7 Obergeschoss / Etage / Upper floor

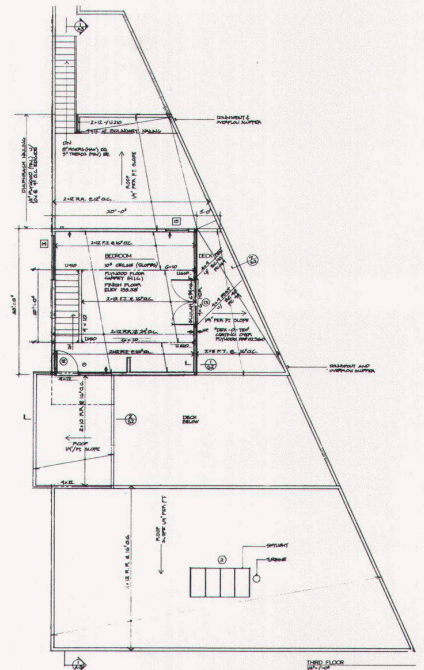
8 Dachgeschoss / Etage attique / Roof floor



6

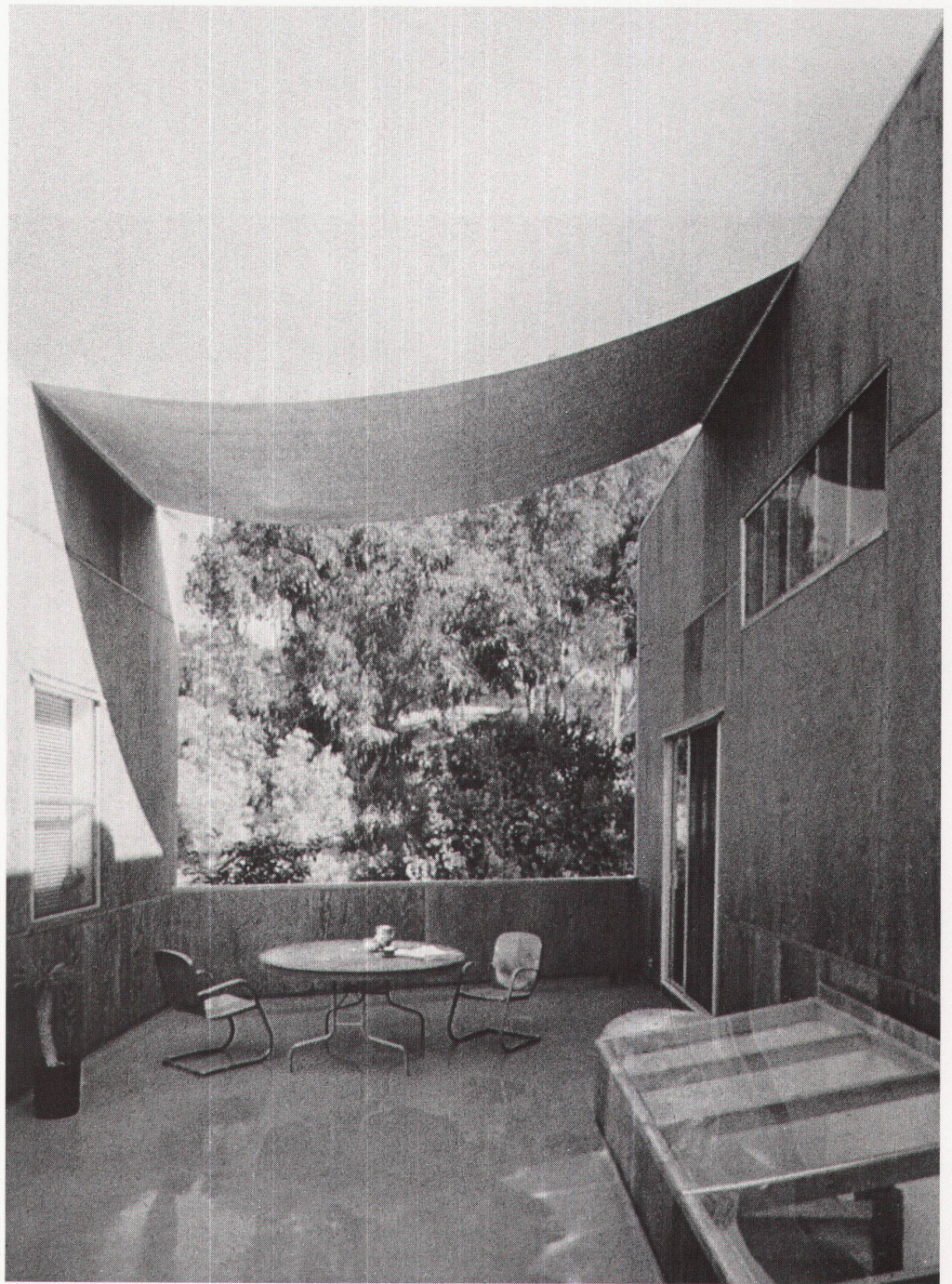


7



8





9 10
Innenaufnahmen / Intérieurs / Interiors

11
Dachterrasse / Terrasse attique / Roof
terrace

Fotos: Tim Street-Porter

Haus Schnabel, Los Angeles, 1988

Architekt: Frank O. Gehry and Assoc.



Architektonische Bilder und Räume werden in Los Angeles fast ausschliesslich aus Bewegungen wahrgenommen. Die Verbindung von «Screen» und Mobilität schafft nicht nur eine spezifische Erfahrung und Rezeption von Bildern, sondern auch eine Bilderproduktion, die sich auf diese Erfahrung abstützt.

Gehrys Haus Schnabel thematisiert die für Los Angeles typische Lese- und Deutungsart von Architektur. Die einzelnen Räume des Gebäudes bestimmen die Formen der verschiedenen Objekte, die in einer zufälligen Ordnung auf dem Grundstück verteilt sind. Wie man auf dem Situationsplan erkennen kann, besteht zwar teilweise eine orthogonale Ordnung. (Die Planordnung, eine Art transformierte Kreuzform, taucht bereits in früheren Bauten auf und verweist auf Gehrys Interesse an romanischen Kirchen.)

Der Plan zeigt seine Wirkung erst im bewegten perspektivischen Raum. Im Garten ist der Besucher mit einer Gruppe mehr oder minder abstrakter Formen konfrontiert. Es sind aneinandergereihte oder gestapelte Volumina; jedes ist ein Raum mit einer bestimmten Funktion. Eine eigenwillige wörtlich gemeinte Umsetzung von «Form follows function»? Der Blick schweift weiter von Objekt zu Objekt, von Haus zu Haus bis zu zwei Palmen, die durch ihre starke Bildhaftigkeit wie ein Filmschnitt einen Szenenwechsel zwischen Haus A und Haus C bewirken. Das Wohnhaus setzt sich aus zahlreichen Kuben zusammen, die den einzelnen Funktionen im Inneren (Kamin, Eingang, Sitzgruppe) entsprechen. Wiederum gleitet der Blick aufwärts bis zum schwebenden Kubus im Blau des Himmels. Daneben befindet sich ein kleines Gebäude, das an ein Observatorium von Los Angeles erinnert. Das turmartige Element ist der Kamin, der schmale Kubus das Bad und

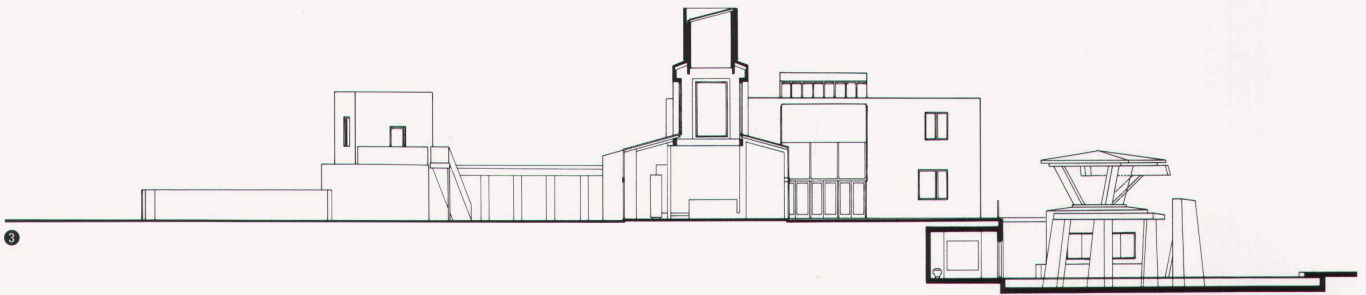
① Wohnraum / Séjour / Living-room

② Ansicht von Osten, im Vordergrund Schlafräum-Haus und Sauna / Vue de l'est, au premier plan, l'aile des chambres et sauna / View from the east, bedroom house and sauna in the foreground

③ Schnitt / Coupe / Section



2



3

zwei grosse Kupferpilaster sind Wegweiser. Ein kleiner Olivenhain, ein langgestrecktes Schwimmbassin, eine Palme, ein Beet von Blumen – alle diese einzelnen Elemente stehen in einem komplexen und unerklärlichen Zusammenhang. Haus D unterstreicht diesen Eindruck; es unterscheidet sich (wie alle anderen) zwar auch durch seine besondere Materialisierung, aber es erscheint einfacher, gewöhnlicher, obwohl es auch verschiedene Räume (Küche, Studio und zwei Schlafzimmer im ersten Stock) enthält. Die funktionelle Zuordnung der Räume zu diesem Gebäude hat diesmal nichts mit dessen Ausdrucksform zu tun. Wer geglaubt hat, im funktionalistischen Prinzip von Raum und Form das Rätsel des Plans gelöst zu haben, wird also erneut verwirrt sein. Erst wenn man die Gebäudegruppe von dem tiefer gelegenen Wasserbassin aus von Osten betrachtet, wird der Plan als bildliche Simulation von Erinnerungen und abstrakten Fragmenten dechiffrierbar.

Schon in früheren Zeiten spürte der wohlhabende Amerikaner keinen kulturellen Konflikt, wenn er Teile von verschiedenen venezianischen Palästen erwarb, um sie – wo auch immer in den USA – irgendwie zusammenzusetzen. Disneyland zum Beispiel versucht innerhalb weniger Stunden eine Reise um die Welt vorzutäuschen. Das filmische Erlebnis in einer abstrahierten Form findet auch im Haus Schnabel statt. Auf das Observatorium, den Olivenhain in Miniaturform, wurde schon hingewiesen. Manche mögen sich über das gigantische Wasserbecken am Ostende des Gebäudes wundern. Dieses repräsentiert (und simuliert) das Ambiente einer Besprechung zwischen dem Architekten und dem Bauherrn, der zu dieser Zeit als amerikanischer Diplomat in Finnland lebte. Dort traf man sich in einer Sauna am See. Dieser See findet im Bassin als Erinnerungsstück seinen Ausdruck. Die Sauna mit Baderäumen und Konditionsraum liegt am Seeufer. Über diesen Häuschen schwebt die Kulisse der Ministadt.

Einer Kritik, die die Potemkinische Stadt ansprechen möchte, kann in diesem Fall entgegengehalten werden, dass diese Architekturlektüre sehr nahe an die Lektüre von Los Angeles mit ihren schnell wechselnden und

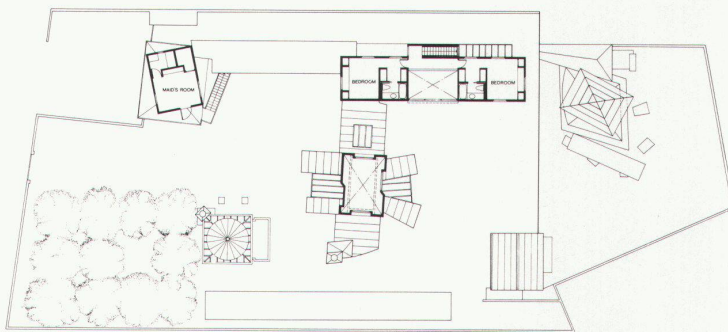
simulierten Bildern heranreicht. Im Inneren des Wohnraumes wird das fragmentierte Komponieren bis in die Details fortgesetzt. Die einzelnen vertikalen Kuben, Palmengruppen und Figuren als Hintergrund für eine Reihe komplex verteilter Fensteröffnungen schaffen ein dramatisches Bühnenbild für den Betrachter des Innenraumes. Diese Kulisse ist additiv zusammengesetzt, das heisst der Betrachter ist fähig, durch die Kombination von mehreren oder zusätzlichen Rahmen weitere Bilder zu entfalten, besonders wenn er sich durch den Raum bewegt. Nur ein Film könnte diesen Effekt darstellen. Gemischt wird dieses visuelle Erlebnis mit einzelnen Öffnungen, die zwischen die fragmentierten Grossbilder eingeschnitten sind. Hier findet man den Fernseher, Vitrinen mit gesammelten Objekten, den Kamin und eingebaute Stilleben, die zusammen als kleine Vignetten eine weitere architektonische Szenographie vorführen. Das Auge wandert permanent und versucht die Einzelbilder cinematographisch wieder zusammenzusetzen: Das Gebäude ist eine Bildersammlung aus der Bewegung betrachtet.

«Remote Control» hat die Technik des Fernsehens sehr schnell verändert. Heutzutage sieht man mit Hilfe zahlreicher Fernsehprogramme und «Remote Control» sein eigenes Programm durch die permanente Überlappung einzelner Fragmente verschiedener Sendungen. Gehrys Architektur für Los Angeles ist diese «partizipatorische Bildlektüre» als visueller Rap übersetzt.

D.R.
(gekürzt)



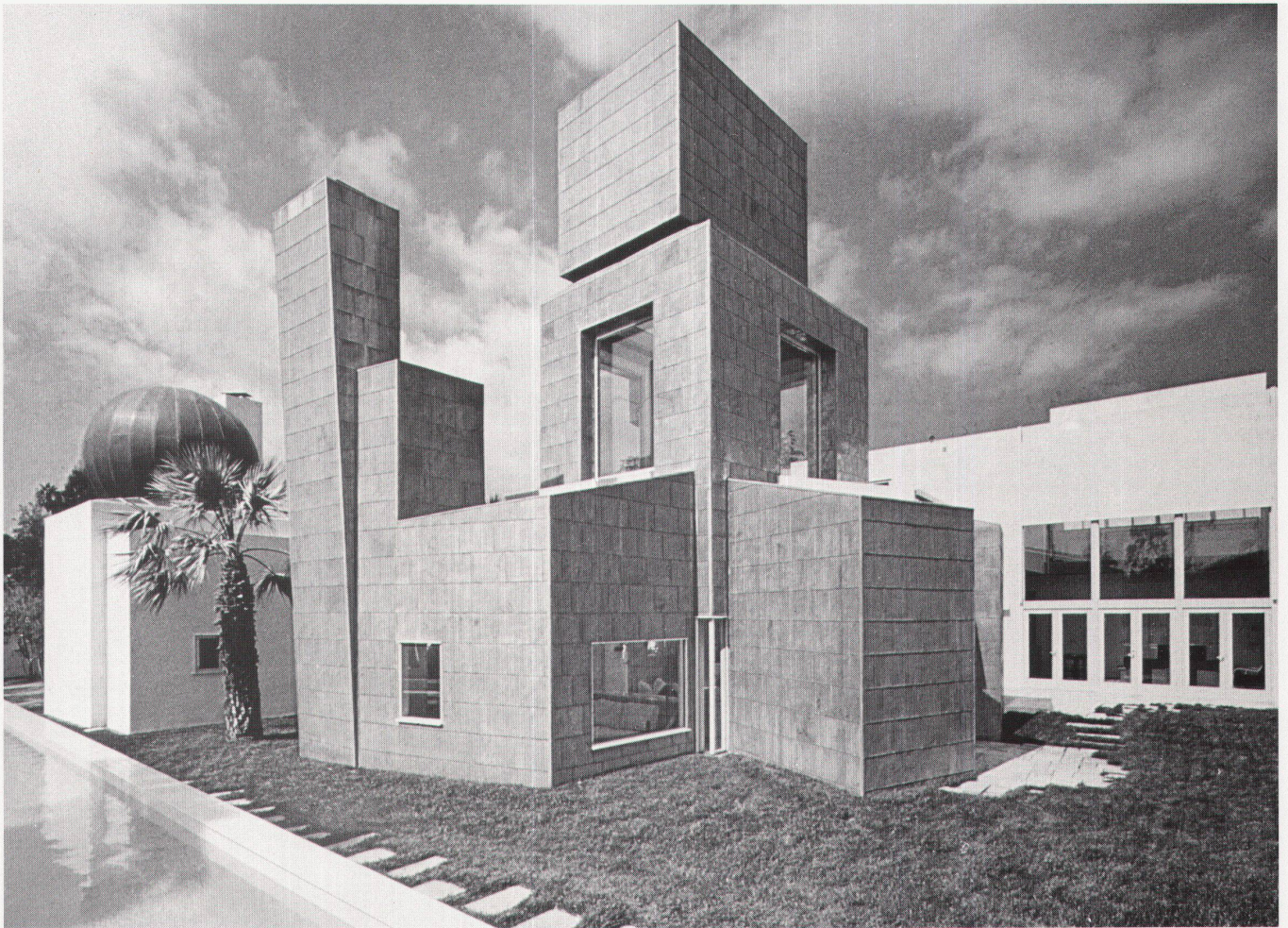
4



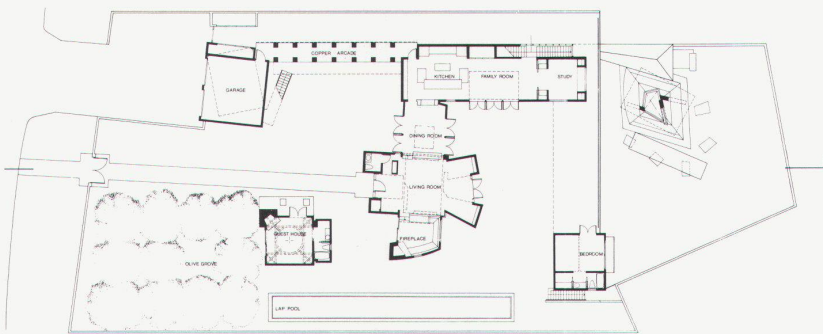
5

4 Ansicht von Südosten, im Vordergrund das Wohnraum-Haus / Vue du sud-est, au premier plan, l'aile de séjour / View from south-east, in the foreground the living-room house

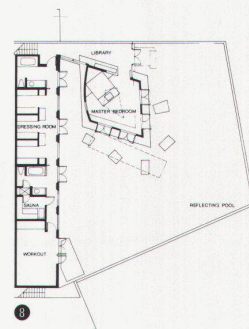
5 Ansicht von Westen, Eingang / Vue de l'ouest, entrée / View from the west, entrance



6



7



8

6
Obergeschoss / Etage / Upper floor

7 8
Erdgeschoss und Grundriss von Schlafräum-Haus
und Sauna / Rez-de-chaussée et plan de l'aile des
chambres avec sauna / Ground-floor and ground-plan of
the bedroom house, plus sauna

9
Wohnraum / Séjour / Living-room

Fotos: Grant Mudford, Los Angeles



9

Umbau eines Lagerhauses, National Boulevard, 1989

Architekt: Eric Owen Moss

Ein Lagerhauskomplex am National Boulevard in Venice, erbaut in den 30er Jahren, wurde etappenweise für Läden und Ateliers umgestaltet. In die langgezogenen Hallen ist ein sekundäres Konstruktionssystem gesetzt, das eine flexible Raumunterteilung für spezifische Nutzungen ermöglicht. Die dreischiffige Gliederung übernimmt das «Basilika»-Muster des Altbaus. Für die neuen Einbauten und Zwischenwände wurde ein Raster gewählt, der zum alten leicht verschoben ist.

Die orthogonale Raumordnung durchbrechen zwei elliptische Raumsolitäre, die in den langen mit Arkaden flankierten Korridoren wie innere Plätze erscheinen.

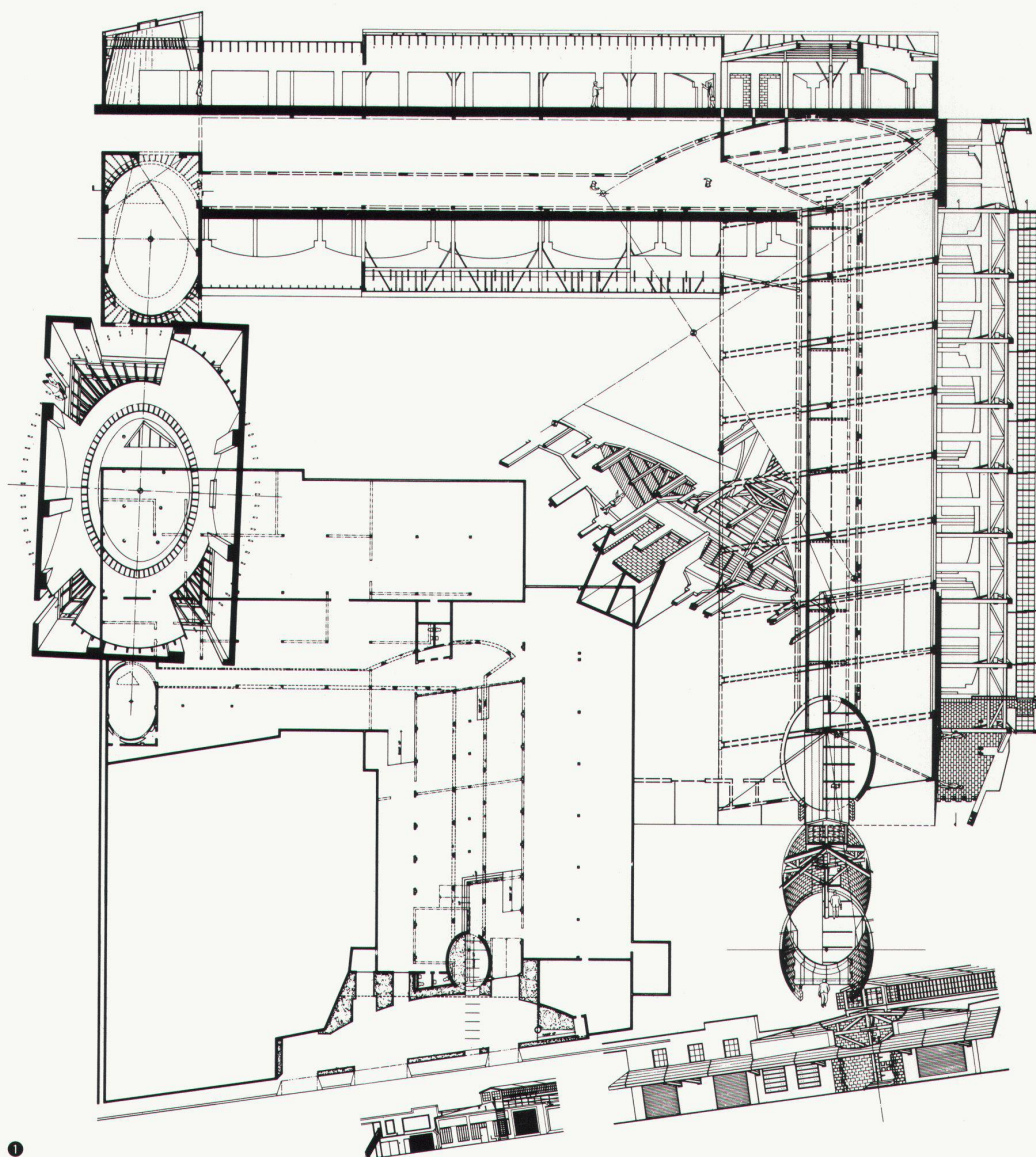
Die Verwendung und Verdinglichung von städtebaulichen Motiven in Miniaturform ist eine andere Version des «Visual Rap» (vergleiche dazu das Haus Schnabel von Frank Gehry). Die Simulation städtischer Atmosphäre findet bei Moss einen direkteren Ausdruck: die elliptische «Rotunde» (eine Anspielung an

Asplunds Stockholmer Bibliothek?) ist wie eine Kulisse hergestellt, deren Konstruktion von «hinten» aufgebaut und sichtbar ist.

Eine ins Lyrische spielende Detailbehandlung der Einbauten setzt diese in Kontrast zum schuppenartigen Altbau. Für fast alle Bauteile verwendet er verschiedene Materialien, Holzarten, Steine und Putze, kombinierte gewöhnliche und wertvolle Materialien, wie etwa Sperrholz mit Messingschrauben (für die Wände im Konferenzsaal). *Red.*

① Plancollage mit Situation, Grundriss, Schnitt und Ansichten / Collage de plan avec situation, plan, coupe et élévations / Plan collage with site, ground-plan, section and views

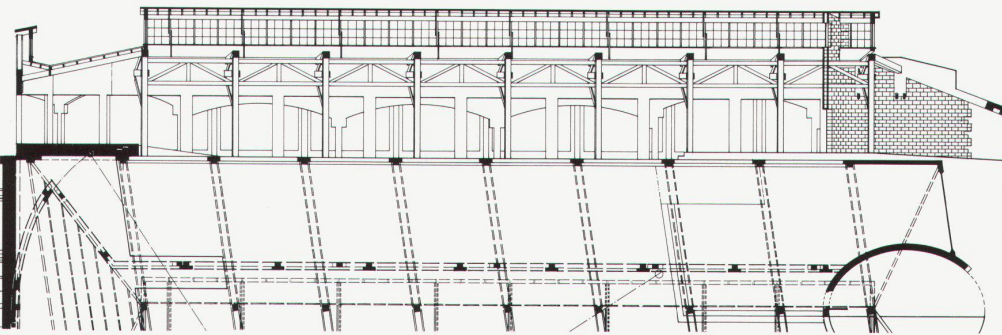
② Eingangshalle / Hall d'entrée / Entrance hall







3



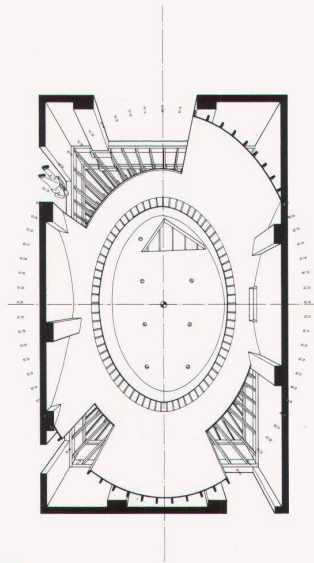
5



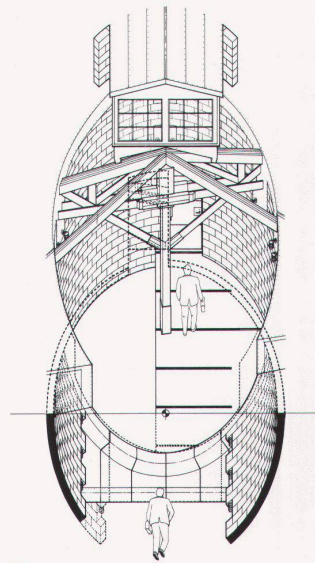
6



4



7



8

3
Eingang / Entrée / Entrance

4
Konferenzraum / Salle de conférence /
Conference room

5 6
Längsschnitt und Blick in die «Basilika» /
Coupe longitudinale et vue dans la
«basilique» / Longitudinal section and
view into the "basilica"

7 8
Eingangs- und Konferenzraum / Hall
d'entrée et salle de conférence / Entrance
and conference room

Fotos: Tom Bonner (Abb. 2, 6) und
Tim Street-Porter (Abb. 3, 4)