

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 71 (1984)
Heft: 7/8: Frank Gehry

Artikel: Dekonstruktionen
Autor: Haag Bletter, Rosemarie
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-54268>

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: 13.01.2026

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

Dekonstruktionen

Von Schichtungen zu Raumkonzeptionen

Es ist Frank Gehrys Umgang mit dem Dreidimensionalen, dem traditionellen Metier des Architekten, im Zusammenhang mit dem zweidimensionalen, was Rosemarie Haag Bletter in ihrem Beitrag analysiert. Gehrys Beziehungen zu Kunst und Künstlern bilden dazu einen wichtigen Hintergrund, der sein ganzes Schaffen begleitet. So beginnt die Betrachtung über Gehry folgerichtig mit dem Haus für einen Künstler-Freund.

Des empilements aux conceptions spatiales

C'est la manière dont Frank Gehry approche les trois dimensions, domaine traditionnel du métier d'architecte, en conjonction avec les deux dimensions, que Rosemarie Haag Bletter analyse dans son article. Dans ce contexte, les relations de Gehry avec l'art et les artistes constituent un arrière-plan important qui accompagne toute son œuvre. C'est ainsi que l'exposé sur Gehry commence conséquemment par la maison d'un ami artiste.

From vertical layers to concepts of space

It is Frank Gehry's treatment of three-dimensional things, the traditional occupation of an architect, in connection with two-dimensional problems that Rosemarie Bletter is analysing in her contribution. Gehry's relationship with art and artists form an important background for any such study, a background visible in all of his work. Thus the studying of Gehry's work logically begins with the house he built for an artist friend of his.

Die Architektur Frank Gehrys ist nur schwer als der Moderne oder der Post-Moderne zugehörend zu definieren. Sein Werk steht ausserhalb aller Begrenzung durch Etikettierungen. Gehry begann sein verblüffendes Kommentar zur komplizierten Beziehung von Kunst und Architektur mit seinem Entwurf für das Studio und Wohnhaus von Ron Davis in Malibu, Kalifornien. Ein trapezförmiger Grundriss und ebensolcher Aufriss schaffen eine zweifach interpretierbare Form, eine Anspielung und auch Übertreibung unserer normalen Perspektivensicht orthogonaler Architektur. In konventionellen Gebäuden mit rechten Winkeln können wir ein Rechteck als Trapezform sehen. Im Studio von Ron Davis wird jede automatische Deduktion von der wahrgenommenen Realität auf die tatsächlich erbaute durch die unvermeidbare Interpretation perzeptiver Normen verunmöglicht.

Das Studio von Ron Davis ist mehr als eine bloss wiederholte Aussage perspektivischer Repräsentation. Es steht auch in einem Dialogverhältnis zu dem Werk von Davis. Seine charakteristischste Arbeit besteht aus dünnen, zweidimensionalen Mauerstücken, die eine Illusion von Perspektive hervorrufen. Eine Illusion gefalteter Bänder wird durch eine Serie trapezoider Formen, die mit räumlicher Verkleinerung assoziiert werden können, geschaffen. Sicher, die in zweidimensionaler Form geschaffene

Tiefenillusion sieht auf eine ehrwürdige Tradition innerhalb der Kunstgeschichte zurück. Wo aber punktuelle Perspektiven in vormoderner Malerei allgemein dazu benützt wurden, eine Wahrnehmung spezifischer Zeit- und Raumgegebenheiten als Hintergrund eines zu erzählenden Themas zu vermitteln, ist Davis' Anspielung auf Perspektiven Teil eines völlig abstrahierten, geometrischen Kontextes. Sein Bezug auf perspektivische Funktionen ist den optischen Illusionen einer Müller-Lyer-Figur ähnlich: das geometrische Bild kann abwechselungsweise als flaches Trapezoid oder als Rechteck gesehen werden.

Gehry führte nun das zweidimensionale System optischer Illusionen, das Davis entwickelte, ins dreidimensionale Medium der Architektur über. Das Studio von Davis, obwohl bloss ein einfacher Schuppen, erreicht einen hohen Grad visueller Komplexität durch Gehrys Manipulation unserer Wahrnehmungserwartungen. Die daraus resultierende räumliche Zweideutigkeit kann nicht im eigentlichen Sinne des Wortes skulpturhaft genannt werden. Man kann sie nicht mit den schweren, muskulösen Formen beispielsweise von Le Corbusiers Kapelle in Ronchamp vergleichen. Die räumlichen Effekte des Studios von Davis werden durch flache Ebenen, verzerrte Bildelemente, die in ihrem Wesen mehr zeitgenössischer Kunst denn den soliden orthogonalen Mauern konventioneller Archi-

tektur gleichen, erzielt. Durch das Überlagern bildhafter Realität auf ein physisch greifbares Objekt erschütterte Gehry beide Wissenssysteme, das perzeptive ebenso wie das physische, und erzielte dabei eine vielleicht erleuchtende, sicher aber antirationale Erfahrung.

Ein anderer beachtenswerter Aspekt von Gehrys Entwurf besteht in seiner ungewöhnlichen Kombination zunächst ganz gewöhnlicher Baumaterialien: Wellblech und Sperrholz. Diese spezifische Verbindung führt zu einer Kollision industrieller Assoziationen der hohen Technologie von Wellblech und der einfachen Natur des Sperrholzes, das vor allem in provisorischen Strukturen und selbstgebastelter Schreinerarbeit zur Anwendung kommt. Wie ein grosses Schutzschild bedeckt das hart scheinende Wellmetall das Äussere. Das Innere weist im Kontrast dazu die weichen und wärmeren Töne hölzerner Paneele und sichtbarer Balken auf. Die Antithese von fabriktartigem Äusseren und unorganisiertem, formlosem Inneren mit seinen Dachböden und Treppenhäusern könnte kaum grösser sein. Beide Qualitätsaspekte – hohe wie niedere Technologie – sind Ausdruck einer amerikanischen oder besser kalifornischen Mentalität, die ihren Stolz auf eine fortschrittliche Technik in nicht allzu stabiler Koexistenz mit einem tief verwurzelten Glauben an das Do-it-yourself-System zu verbinden sucht.

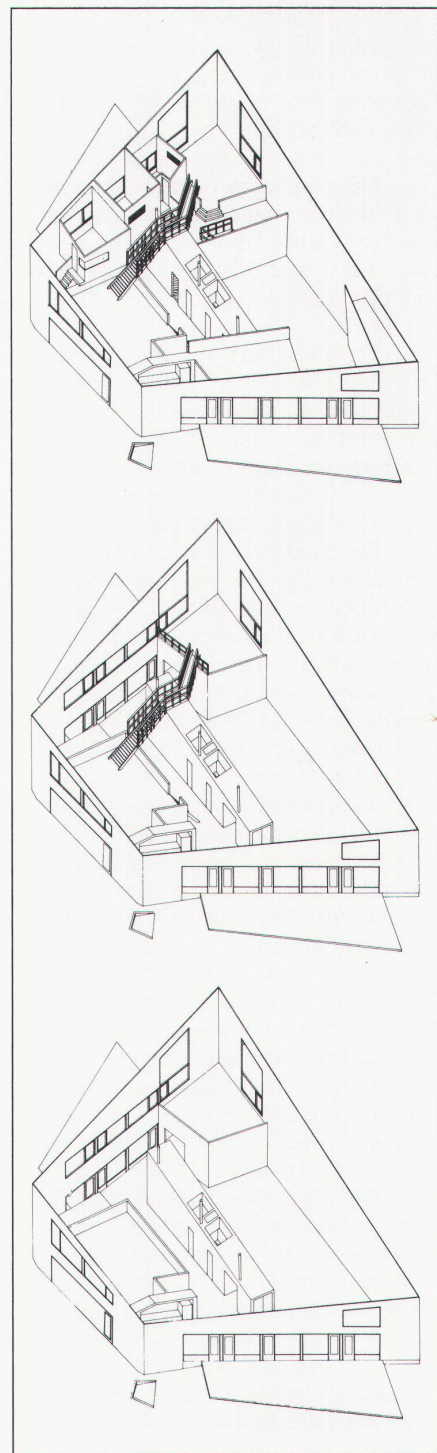
Die unerwartete Anwendung derart durchschnittlicher Materialien in ehrwürdigen Gebäudetypen wurde für das spätere Werk Gehrys typisch. Das bekannteste unter seinen reifen Werken ist gleichzeitig auch dessen am meisten idiosynkratische Ausdrucksform: sein eigenes Haus in Santa Monica, das in den Jahren 1976 – 1978 entstand. Hier blieb ihm, da er ja sein eigener Kunde war, ein hohes Mass an Experimentiermöglichkeiten offen. Dies ist auch der Grund, wieso es – obwohl es sich um ein ziemlich kleines Projekt handelt – von grösserer Bedeutung ist, das heisst seine vollen Absichten weit mehr verdeutlicht als so manches seiner anderen Projekte.

Hier wurde zusätzlich zum Wellblech Drahtgeflecht von halbindustrieller Hässlichkeit zur Definition des Aussenareals benutzt, wenn auch nicht zur Umschliessung von Raum. Wie das Wellblech wird auch ein Drahtgeflecht normalerweise im Zusammenhang mit industriellen Werkanlagen oder nichtssagenden Hinterhöfen von Wohnhäusern gesehen. Sogar noch mehr als Wellblech scheint auch das Drahtgittermaterial subversiv, da es keine architektonische Umgrenzung schafft. Gehry benützte denn auch Drahtgeflechte, um eine Serie transparenter Schilde innerhalb und rund um sein Gebäude herum zu schaffen. Seine angebliche Hässlichkeit wandelt sich so zu feinen Netzen. Er hat dieses Prinzip seither in noch höherem Masse im Cabrillo Marine Museum in Wilmington, Kalifornien (1980) und im Einkaufszentrum Santa Monica Place (1982) in Santa Monica angewandt. Am Ende werden wir durch solche Verwendungsarten lernen müssen, unsere Assoziationen zu Drahtgeflechten und deren halbindustrielle Hässlichkeit genauso sehr einer Revision zu unterziehen, wie uns Le Corbusier dazu zwang, unsere Reaktionen auf Beton erneut zu überdenken.

Trotz seinem verblüffenden Äusseren war Gehrys Haus in Santa Monica nur eine Renovation eines bereits bestehenden Hauses. Nachdem er den ziemlich durchschnittlichen Bungalow ungefähr um 1910 gekauft hatte, ging er daran, einen Teil des alten Hauses zu entfernen und ihn mit einer neuen Hülle zu ver-

sehen. Das Gerippe des mit rosarotem Stuck überzogenen Hauses bleibt teilweise noch von aussen, durch die transparenten Elemente der neuen Struktur nämlich, sichtbar. Aussen wurden Wellbleche befestigt, die an den Ecken und entlang dem Zentrum der Seitenansicht durch schräg montierte, verglaste, kubische Formen, die als Fenster für den Essraum und die Küche dienen, durchbrochen werden. Es sieht aus, als ob kristalline Formen eine feste Schale zu durchbrechen suchten. Auf der Höhe des Estrichs, oberhalb des Eingangs, enthüllen Drahtgeflechte das Dach des alten Hauses, das innerhalb der neuen Verschalung ruht. Gehrys Entwurf schafft dadurch ein Doppelbild, ein Palimpsest der Geschichte des Hauses, das dem Betrachter ganz wörtlich erlaubt, das alte Haus durch die Formen des neuen hindurch zu erkennen. Es ist dies das Konzept eines Modernisten, der versucht, mögliche Versionen einer Historisierung zu finden, denen der eher nostalgische Eklektizismus der modischen Post-Modernisten abgeht.

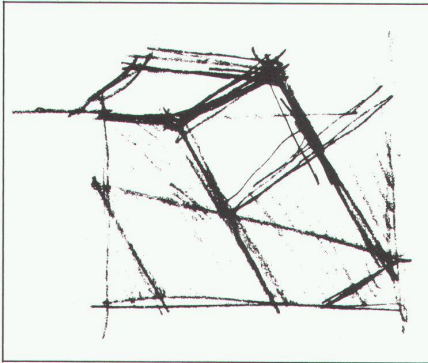
Entlang der einen Seite ist die Mauer aus Wellblech über die Grenzlinie des eigentlichen Hauses hinausgezogen, um so eine abschirmende Mauer zwischen Strasse und Hinterhof zu schaffen. Das Innere dieser Metallmauer wurde mit Sperrholz ausgekleidet, während das Ganze von innen durch verstärkende Trägerbalken gestützt wird, wie wenn einmal mehr die Formlosigkeit und das Provisoriumhafte dieses privaten Spielraums betont werden sollte. Das gleiche rohe Holzmaterial wurde entlang der Mauer verwendet, die direkt an dieses Aussenareal grenzt. So geht die metallene Schwerfälligkeit der Strassenfassade in kaum bearbeitetes Holz über, sobald wir den privaten Bereich des Hauses und des Hofes betreten. Gehry hat darüber hinaus auch die meisten der alten Mauern und Zimmerdecken bis auf ihr einfaches Holzwerk abgetragen. Die so zutage tretenden Trägerbalken und -latten stellen einen historischen Aspekt mehr in diesem Dialog zwischen alter und neuer Struktur dar. Gehry hat so einen Teil des alten Gebäudes in jenen Zustand zurückschleift, in dem er sich während des



①

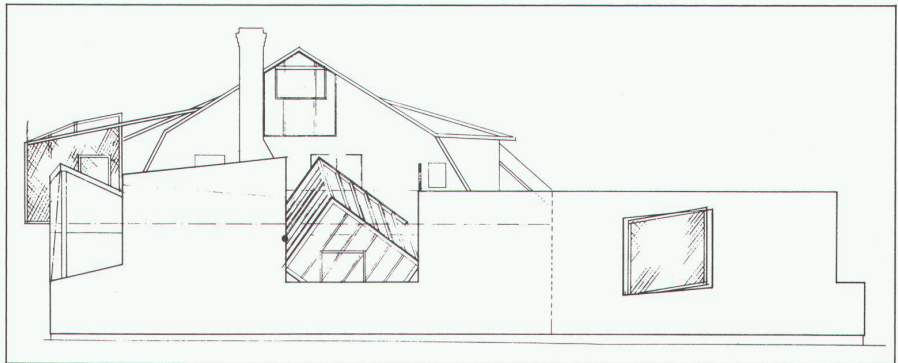
②

Frank Gehry, Atelier Ron Davis, Malibu, 1972–1974



2
Konstruktionsstadiums befunden haben muss. Dieser innere, dekonstruierte Kern repräsentiert sozusagen die Prähistorie des ursprünglichen Hauses, gefolgt vom intakten Äusseren, das seinerseits teilweise durch die dritte «Schale», die jetzige Ummantelung, ins Innere versetzt wurde.

Der Eindruck ungezwungener Formlosigkeit wird durch den «unfertigen» Anblick der Konstruktionsmaterialien noch betont. Herz und Seele des Hauses wurden offengelegt, während das Äussere zum Schutz gegen eine feindliche Nachbarschaft sozusagen befestigt wurde. Der scharfe Kontrast von hochtechnisiertem, glitzerndem Äusseren und beiläufigem, nicht beendigem Inneren, das den Eindruck von Handarbeit erweckt, ist hier noch deutlicher erkennbar als im Studio von Ron Davis. Diese unmittelbare und abrupte Definition eines separaten Äusseren und Inneren mag wohl ein Kommentar zu einem sozialen Zustand Amerikas sein, dessen Beginn sich bereits mehrere Jahrzehnte zurückverfolgen lässt. In der Architektur kann man auf Louis Kahns Einfluss während der 60er Jahre zurückblicken, wobei vor allem sein Richards-Medical-Research-Gebäude an der Universität von Pennsylvania, Philadelphia (1958–1961), und das Salk Institute of Biological Studies in La Jolla (1959–1965) symptomatisch sind. Fassaden und öffentliche Bereiche werden hier nicht in der traditionellen Art behandelt: Eine Barriere erhebt sich zwischen dem Gebäude und seiner Umgebung. Keine einladenden Gesten in bezug auf den lokalen Kontext bestehen; vielmehr liegt die Betonung auf einer



3
strukturellen Isolation von der sozialen Umgebung. Beispielsweise ist der Perimeter des Richards-Medical-Research-Gebäudes durch Türme definiert, die ihr Vorbild in jenen von San Gimignano haben. Obwohl ihre Funktion nicht im Sinne einer Verteidigung gegen Feinde zu sehen ist (die Türme enthalten Treppenhäuser und allgemeine Installationen), ist dem Ring von Türmen, welcher das Gebäude umgibt, zumindest psychologisch gesehen der gleiche defensiv-visuelle Eindruck zuzuschreiben. In ähnlicher Weise scheinen auch im von Kahn erbauten Salk Institute die eigentlichen Gebäude hinter einer Serie von Türmen entlang der äusseren Linien versteckt zu sein. Der offene Bereich zwischen den beiden Gebäudeflügeln ist so eher privat denn öffentlich zu nennen. Kahns öffentliche Gebäude drehen der Öffentlichkeit sozusagen ihren Rücken zu. Raum für Meetings findet sich dabei erst in der Sicherheit, von einer Verteidigungsbarriere umgeben zu sein. Die zunehmende Abwesenheit von sozialem Konsens und die Zerstörung der öffentlichen Bereiche durch das Automobil in dieser desinteressierten Gesellschaft mag Grund für diese introvertierte Bauform in den Vereinigten Staaten sein.

Kahns Gebäude werden so zur Metapher der gegenwärtigen nuklearen Gesellschaft. Gehry führte diese Art von Architektur sogar noch weiter, indem er sie vom Typ des öffentlichen Baus à la Kahn in die Wohnsituation hineintrug, ins private Heim also. Wo nun aber Frank Lloyd Wrights frühe Präriehäuser einen Ausdruck der erweiterten Familiengemeinschaft als positiven Sozial-

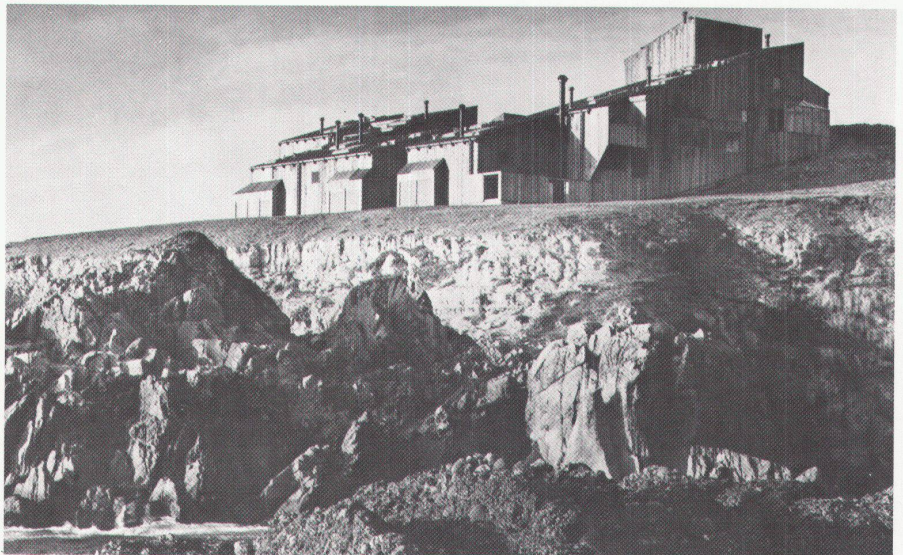
kerns darstellte, definiert Gehrys Haus in Santa Monica mit grosser Geschicklichkeit die Fragmentation dieser alten sozialen Muster.

Ein anderes, umgekehrt darauf bezogenes Charakteristikum, das in mehreren von Gehrys Arbeiten deutlich wird, ist eine Form der Miniaturisierung, der Fragmentation dessen, was eine einzelne Baumasse hätte sein können, in viele separate Bauelemente. Sein Indiana-Avenue-Haus in Venice (1982) und seine Wosk-Wohnung in Los Angeles (1984) sind charakteristische Beispiele dieser Bauart. In beiden Fällen wurde eine vereinheitlichte, ungebrochene Form zugunsten getrennter, häuserartiger Elemente verworfen. So wird das Bild einer Häuseransammlung, eines Dorfes oder einer Siedlung, dort suggeriert, wo diese Art sozialer Dichte nicht mehr existiert. Genauso wie die Künstler des 19. Jahrhunderts die Natur dann in präzisen Details wiederzugeben begannen, als die Industrialisierung deren Existenz zu bedrohen begann, so stellen Gehrys miniaturisierte Formen vielleicht eine beschützende wie auch ästhetische Geste dar. Sie beschwören in symbolischer Weise, was verloren ging. Der Drang, einen Ort zu schaffen, einen Sinn für einen bestimmten Bereich, obwohl die Umgebung immer mehr verfremdet wird, zeigt sich auch in vielen Werken von Charles Moore, besonders aber in jenem Haus, das er in Orinda, Kalifornien (1962), für sich selbst entwarf. Zwei vorkragende Dächer, die an Baldachine erinnern, wurden ins Innere des Hauses versetzt, um so ein Gefühl intimer Bereiche innerhalb eines sonst offenen Interieurs zu schaffen. In seinen



4 Searanch-Eigentumswohnungen, Kalifornien (1963–1966), schuf Moore optisch gehäufte Apartment-Einheiten um einen offenen Hof herum, mit der Absicht, das Bild einer kleinen Stadt zu suggerieren. In eher perverser Weise suchte denn auch Michael Graves inmitten eines grossen öffentlichen Gebäudes den Eindruck eines kleinen Dorfes zu erzielen. In seinem Gebäude für öffentliche Dienste in Portland (1982) entwarf er das Projekt einer Serie kleiner Pavillons auf dem Dach. Dieser Teil seines Projekts wurde jedoch vom Kunden nicht gutgeheissen. Wäre er ausgeführt worden, wäre dieses Miniaturdorf lediglich für die Büros der nahe gelegenen anderen und höheren Gebäude sichtbar gewesen. Diese Art von Miniaturisierung kann zwar ganz nostalgisch wirken, aber auch dazu benützt werden, eine neue räumliche Definition zu erzielen. Wo Michael Graves Anspielungen zur Retrospektive werden – als heiliger Tempelbereich oder historisches Dorf auf einem modernen Bürohaus –, beinhaltet Gehrys Miniaturisierung eine andere Art und Weise, mit der sozialen Fragmentierung zurechtzukommen.

Letztlich ist Gehrys Manipulation der Schirmwände, ob diese nun aus Wellblech oder Drahtgeflecht-Hecken bestehen, dreidimensionale Objekte schaffend, parallel zu ähnlichen Tendenzen in der gegenwärtigen amerikanischen Ar-



5 chitektur zu sehen. Robert Venturi hingegen reduzierte die Konzeption architektonischer Raumverteilung auf ein flaches Schild, an welches sich der umschlossene Raum als sekundäres Element anfügt, indem er als sein archetypisches Modell das Reklame-Anschlagbrett und das, was er den «verzierten Schuppen» nannte, wählte. Im Werk von Charles Moore werden vergleichbare Effekte durch szenographische Tricks erzielt. Am Beispiel des Kresge College in Santa Cruz (1973) oder der späteren Piazza d'Italia in New Orleans (1979) entsteht ein schmaler, in verschiedene Ebenen aufgeteilter Raum mit Hilfe übertriebener Fassadenformen, die wie Bühnensets funktionieren. Die Ideen des barocken Raumbegriffs oder des kontinuierlichen, fließenden Inneren der frühen Moderne findet hier nur selten Ausdruck. Statt dessen wird die architektonische Raumverteilung dünn, geschichtet und limitiert. Und obwohl diese Architektur nicht mehr offen und reich ist, wird sie dennoch in ihren besten Beispielen zu einem dichten Gewebe. In Gehrys Fall wird Skulptur-Form aus zweidimensionalen Schirm-Formen geschaffen. Seine intensive Neugier in Bezug auf Gegenwartskunst und seine enge Zusammenarbeit mit Künstlern wie Richard Serra oder Claes Oldenburg verhinderten sein Abgleiten in eine formalistische Haltung

gegenüber seinen Entwürfen. Er wagt es, mit Ideen und Formen zu experimentieren, auch wenn diese noch nicht klar definiert sind. Er gibt den Schatten, die unter der Oberfläche unserer Kultur lauern, Form. Gleichzeitig steht Gehry aber nicht völlig ausserhalb der Tradition der Moderne. Seine Konstruktion räumlicher Dimensionen aus abstrakten, malerartigen Flächen gleicht Picassos kubistischen Skulpturen, bei welchen flache Elemente mit stilisierten und bemalten Materialien zu flachen Objekten gefügt wurden. In Gehrys Werk ist die Beziehung zwischen zweidimensionaler Kunst und dreidimensionaler Architektur zur echten Symbiose geworden. Der Kunstgriff des Malers wurde so zum gehaltvollen architektonischen Bauwerk.

Rosemarie Haag Bletter

2 3 Frank Gehry, eigenes Haus in Santa Monica 1977–1979, Studienskizze und Nordfassade

4 Louis I. Kahn, A.N. Richards Building, School of Medicine, University of Pennsylvania, Philadelphia 1957–1964

5 Charles W. Moore, Sea Ranch, Big Sur CA, 1963