

Zeitschrift:	Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber:	Bund Schweizer Architekten
Band:	77 (1990)
Heft:	3: "Hot spots"
Artikel:	Kunst als Bau : kürzlich wurde das Vitra-Design Museum eröffnet, der erste Bau des amerikanischen Architekten Frank O. Gehry in Europa
Autor:	Weiss, Klaus-Dieter
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-58333

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: 14.02.2026

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

Kunst als Bau

Kürzlich wurde das Vitra-Design-Museum eröffnet, der erste Bau des amerikanischen Architekten Frank O. Gehry in Europa.

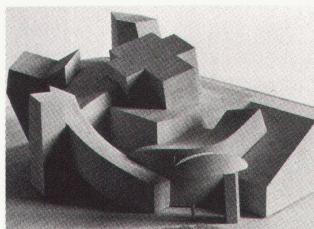
Damit hat in Weil am Rhein, nahe Basel, die amerikanische Urform des Dekonstruktivismus Fuss gefasst, und der Streit um die Auflösung der Konvention kann neu entbrennen. Mehr als ein Jahrzehnt nach Gehrys Schlüsselbau, seinem eigenen Wohnhaus in Santa Monica, das eine Entwicklung der Architektur auslöste, für die Gehry am 18. Mai dieses Jahres mit dem begehrten Pritzker-Preis ausgezeichnet worden ist. In einem selbst unter Architekten für innovative Kehrtwenden eher ungewöhnlichen Alter von sechzig Jahren. Für «Bauten, die in einzigartiger Weise eine Gesellschaft mit ambivalenten Werten darstellen..., in einem künstlerischen Umfeld, das viel zu oft in der Vergangenheit und nicht in der Zukunft orientiert ist. Eine verwegene Ästhetik, die Architektur als Kunst versteht...», so die Würdigung des Auswahlgremiums, mehr als fünfhundert Personen aus über vierzig Ländern.

Dem Sitzmöbelhersteller Vitra hätte für ein bis zwei Prozent Mehrkosten gegenüber einer lokalen Vergabe, so die Vitra-Presseinformation, nichts Besseres einfallen können, als das *enfant terrible* Gehry zu beauftragen. Der Ansturm des Publikums aus der Umgebung und das nächtliche Reifenquietschen mit meist nachfolgendem Crash-Geräusch belegen eine Anziehungskraft, die sich zwar oft genug im Streit der Meinungen äußert, auch zwischen den beteiligten Autofahrern,

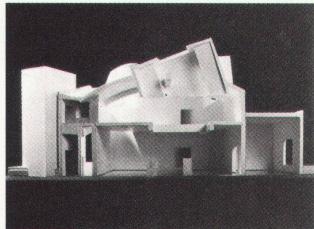
die aber in jedem Fall ein Höchstmaß an Aufmerksamkeit erregt. Das Gebäude vor dem mit plastisch geformten Vordächern und Zufahrten aus der Norm ausbrechenden neuen Fabrikationstrakt, gleichfalls ein Gehry, wird bei Dunkelheit dämonisch angestrahlt und enthüllt sich vor allem dann als modernes Schlossgespenst. Ganz in Weiss gehalten sind die Brüche und Verschiebungen der scharfkantig aneinandergeratenen und sich gegenseitig aufwiegelnden Gebäudeschollen in diffusen Tageslicht viel schwerer auszumachen. Ist es also ein Stück aus dem nächtlichen Eismeer der Titanic, das hier zu sehen ist, mit allen Metaphern des Untergangs, nur diesmal warnend ausgeleuchtet, oder ist es – in Gegenrichtung – der Aufruf zu einem Neubeginn, der die Schnörkel und Symmetrien des postmodernen Klassizismus mit Verachtung strafft und spielerisch übergeht?

Die Firma Vita wird nach dem schon jetzt dokumentierten Erfolg, unabhängig von der Antwort darauf, weiter im Gespräch bleiben. Gehry plant bereits ein Bürogebäude in Birsfelden (CH), und das neue Feuerwehrhaus von Zaha M. Hadid, die laut «Schöner Wohnen» schrillsten Figur unter den international gefeierten Architekten, liegt bereits auf dem Zeichentisch. Vielleicht wird die Verkehrspolizei in Weil, auf der das Firmengelände tangierenden Ausfallstrasse jedoch Schilder aufstellen müssen: «Vorsicht Architektur!». Oder besser: «Vorsicht Kunst!»? Im Gegensatz zur aufgeregten Nahsicht, die für Architekten immer auch eine kom-

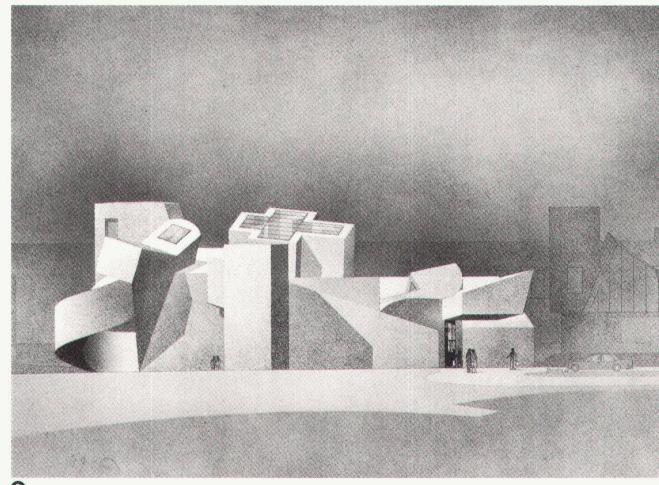
merzielle Seite hat, geht die Einordnung des Dekonstruktivismus auf Seiten der Kunstgeschichte viel gelassener vor sich. Mit Hans Scharoun, der selbst von einer «Zeit zwischen den Kulturen» sprach und der zum Beispiel mit dem nicht realisierten Staatstheater in Kassel Mitte der 50er Jahre der Irregularität von Coop Himmelblau sehr nahestand, sieht man darin ein stetig wiederkehrendes, revolutionäres Moment der Baugeschichte, ganz im Sinne Hegelscher Geschichtsphilosophie. Die Architekten scheinen sich trotz des Publikumsansturms bei Vitra dennoch mehrheitlich den Ausverkauf der augenfälligen Standfestigkeit eines Gebäudes zu verbitten. Das belegt auf fast schon kuriose Art und Weise (oder war es als Scherz gemeint?) der diesjährige Journalistenpreis der Bundesarchitektenkammer, dessen erster Preisträger in der «Frankfurter Allgemeinen» die Architektengruppe Coop Himmelblau der Obhut der Nervenärzte empfahl, um schliesslich in der Feststellung zu gipfeln, dass «diese verhinderten Musiker» als Studienabbrecher gar nicht berechtigt seien, den Amtstitel «Architekt» zu führen. Vergessen sind Scharoun und Finsterlin, vergessen auch die fast zeitgleich zu Gehrys eigenem Wohnhaus konzipierte Kirche des Bildhauers Fritz Wotruba in Wien-Mauer. Auch diesem Bau wurde damals als «gebaute Superplastik» das Etikett Architektur schlicht vorenthalten, da sie sich nicht des «klassischen Instrumentariums der Architektur» bediene. «Da ist kein rational komponierter Rhythmus von ge-



1



2

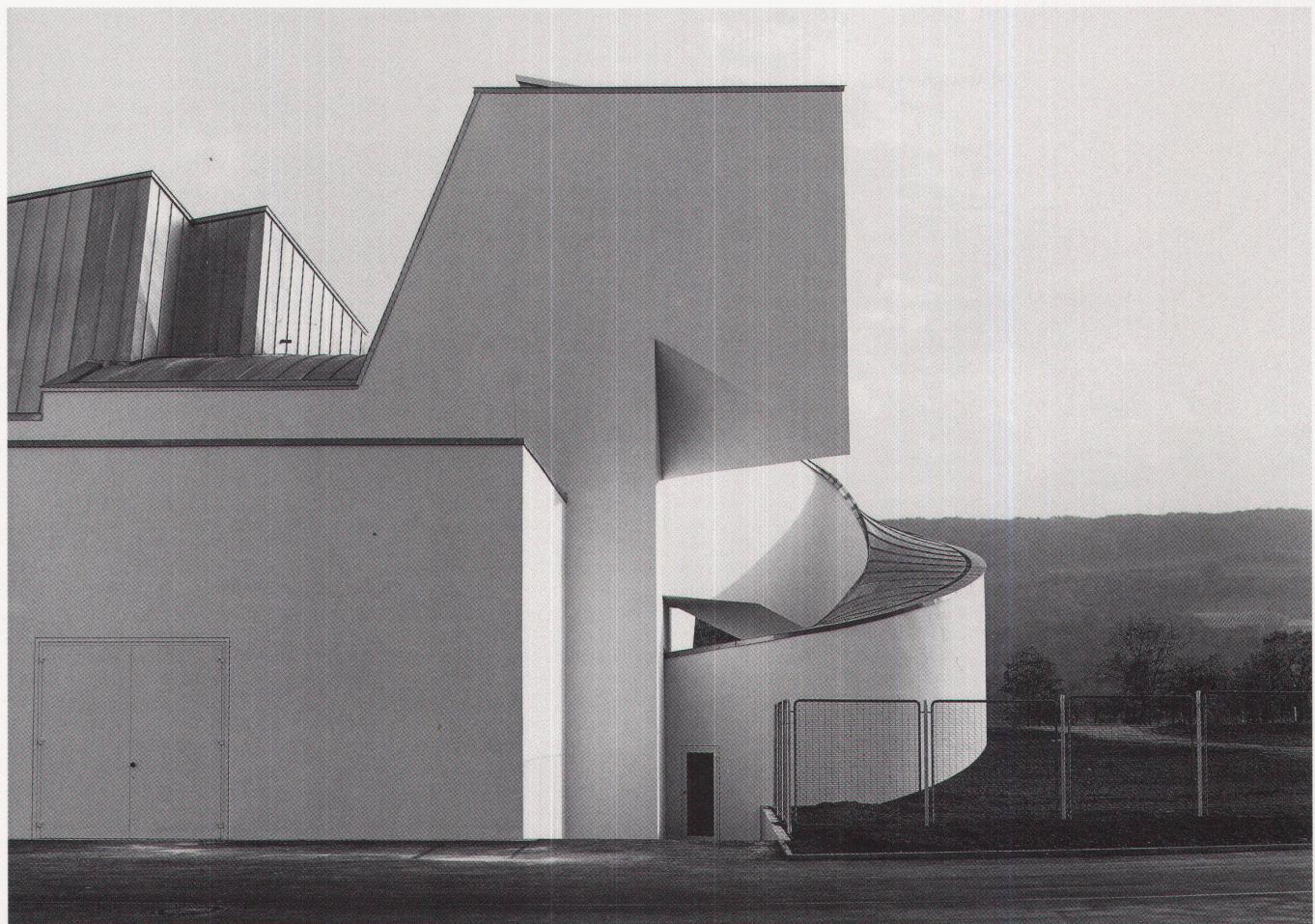


3

1
Holzmodell

2
Schnittmodell

3
Entwurfsskizze



4



5

4
Ansicht von Südwesten

5
Ansicht von Norden

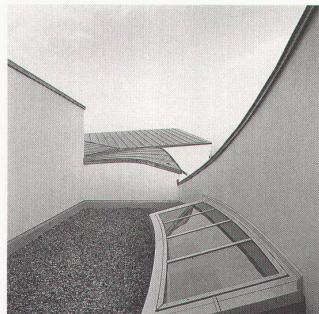
schlossenen Flächen und Öffnungen ablesbar, kein logischer Zusammenhang zwischen vertikalen und horizontalen Baugliedern erkennbar. Vielmehr scheinen Spiel und Zufall den Entwurf gelenkt zu haben. Die Gesamtform, obwohl stilisiert und hochkünstlich, erinnert eher an geologisch-kristalline Naturgebilde als an berechnete Ästhetik.» (Peter M. Bode, 1980)

Wäre damit in Weil am Rhein eine Warntafel mit der Aufschrift «Vorsicht Steinschlag!» die richtige? Die Nähe Frank Gehrys zum künstlerischen Standpunkt ist aktenkundig. Gehry auf die Frage nach seinen architektonischen Vorbildern: «Mir liegen künstlerische Gesichtspunkte tatsächlich näher.» Er konzipierte bereits mehrere Ausstellungen in Los Angeles, so über die «Russische Avantgarde 1910–1930» oder über die «Deutsche Expressionistische Skulptur». Er entwarf für seine Künstlerfreunde Häuser, Ateliers und Studios. Oft genug arbeitete er mit Richard Serra und Claes Oldenburg an gemeinsamen Projekten und Installationen. So zum Beispiel mit Richard Serra an einer quer durch New York gespannten, doppelten Seilkonstruktion zwischen World Trade Center und Chrysler Building, mit Verankerungsobjekten in East und Hudson River. Und nicht zuletzt war es die Skulptur «Balancing Tools» von Claes Oldenburg, die den Kontakt zu Vitra herstellte. Denn Frank Gehry beriet seinen Freund bei der Plazierung seines Kunstwerks auf dem Firmengelände. «Ich glaube wirklich, es ist Zeit, dass Künstler Architekten werden. – Wenn ich mit Philip

Johnson oder Robert Stern spreche, behaupten sie, es gäbe keine Verbindung. Kunst ist Kunst, und Architektur ist Architektur – jedenfalls haben sie mir das früher gesagt. Ich weiß, dass Maler auf Leinwand malen, und dass ich Werkzeichnungen für Auftraggeber zu machen habe, dass ich eine Toilette in mein Haus bauen muss und sie nicht, aber sie haben mit ähnlichen Problemen umzugehen.»

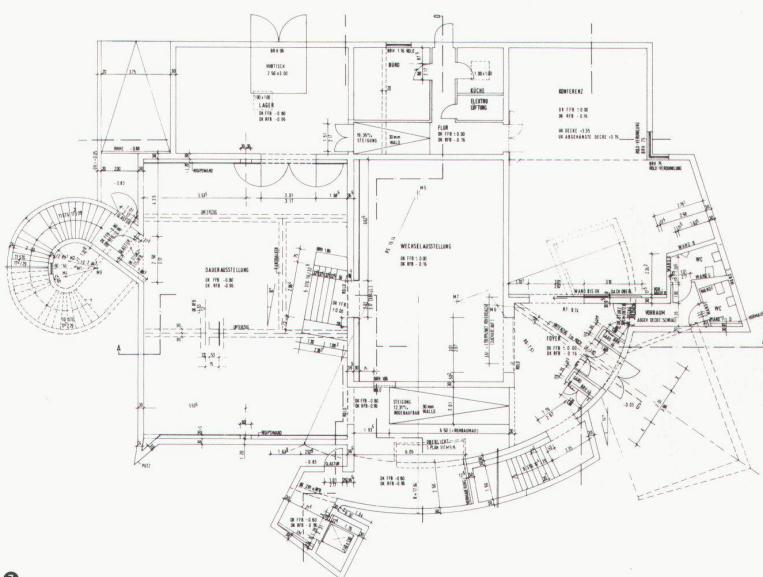
Ist Kunst keine Antriebskraft der Architektur? Sind Rationalität und Logik wirklich zwingende Voraussetzungen von Architektur? Muss Ästhetik in jedem Fall «berechnet» werden? – «Nein, die griechische Harmonie ist ein Trugbild brillenträgender Philologen. Diese Architektur aus drei Horizontalen, drei Senkrechten und zwei Schrägen hat uns die unerschöpfliche Fülle von Formen versteckt, hat unser Herz eingekapselt und unser Auge verdorben. Sie hat uns das Vorbild aller modernen Reissbrettarchitektur beschert und uns verleitet, alle Architektur als glatt unmöglich zu verdächtigen, die kreuz und quer, quellend, bunt, dithyrambisch ist, die mit Prismen und Blasen, mit Kugeln, mit Treppen, unregelmäßigen Buckeln, mit Licht, mit Bildern aus Stein und aus Farbe, mit Hohlräumen, mit tausend unerkennbaren Schönheiten arbeitet.» Da verabschiedet sich nicht etwa ein jugendlicher Eiferer leichten Herzens vom klassischen Ansatz. Nein, hier kam tatsächlich ein unverdächtiger Kunstkritiker der 20er Jahre, Adolf Behne, zu Wort, noch dazu zierte und aufgegriffen von Oswald Mathias Ungers in seinem Berufungs-

vortrag an der Technischen Universität Berlin vor mehr als 25 Jahren. Beide, sowohl Ungers wie Behne, bekannten sich also zum dialektischen Prinzip der Baugeschichte: Klassik versus Romantik und vice versa. Ungers 1963: «Im Gegensatz zur klassischen Ruhe wird immer wieder das Bewegte, das leidenschaftliche Gefühl, das sich von allen Bindungen befreit, durchbrechen.» Denn der klassische Ansatz hat in seinem ruhevollen Bleiben und Glänzen, in seinem Dauern über Jahrhunderte hinweg, einen notwendigen Fehler: «... und das ist seine Eintönigkeit und Einförmigkeit, sein Zwang zur Ruhe und Unaktivität, sein Foliocharakter, der ihn leicht zum Schemaatismus werden lässt.» Es war das Verdienst von Ungers, von Architektur mehr zu verlangen als die kleinliche Zweckerfüllung der 60er und 70er Jahre: «Architektur ist Kunst – nämlich die Kunst zu bauen.» Sollte diese ganze langwierige Diskussion tatsächlich neu geführt werden müssen? Lassen selbst die Bauten von Ungers inzwischen diesen Verdacht auftreten? Der mittlerweile von soviel Theoriegewicht nahezu erdrückte kleine Bau von Gehry lässt dem vermeintlichen Gegensatz von Architektur und Kunst an keiner Stelle Raum. Und man muss nicht zur Polemik der Gegenseite, etwa zu Kurt Schwitters, greifen, um das eine gegen das andere auszudeuten. «Da aber die meisten Menschen – und sogar auch hier und da einige Künstler – überwiegend Trottel sind und da die Trottel am meisten von ihrer Sache überzeugt sind und die Einigung aller nur auf mittlerer Linie



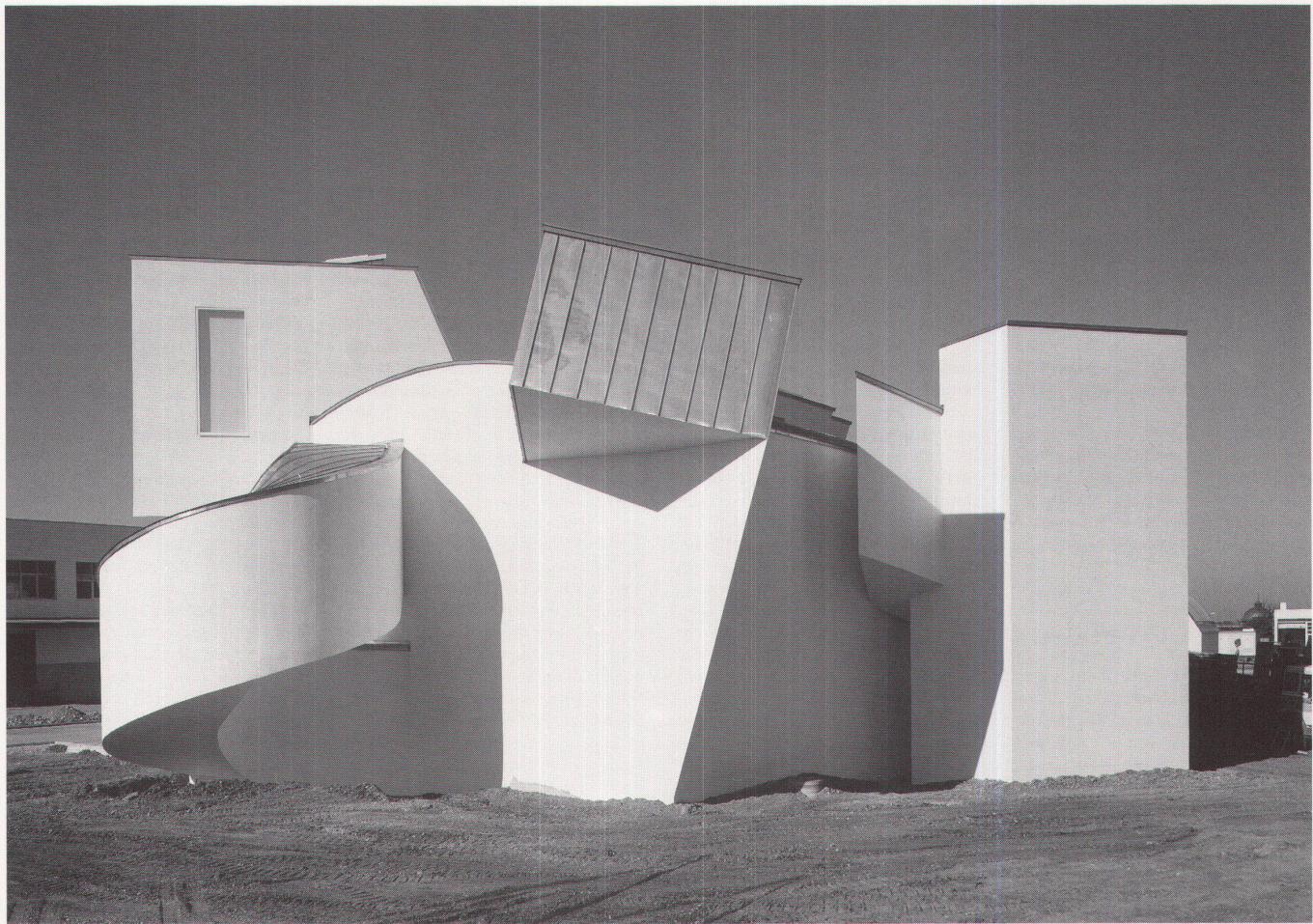
6

Oblichter, Dachaufbauten
Oblighter, Dachaufbauten

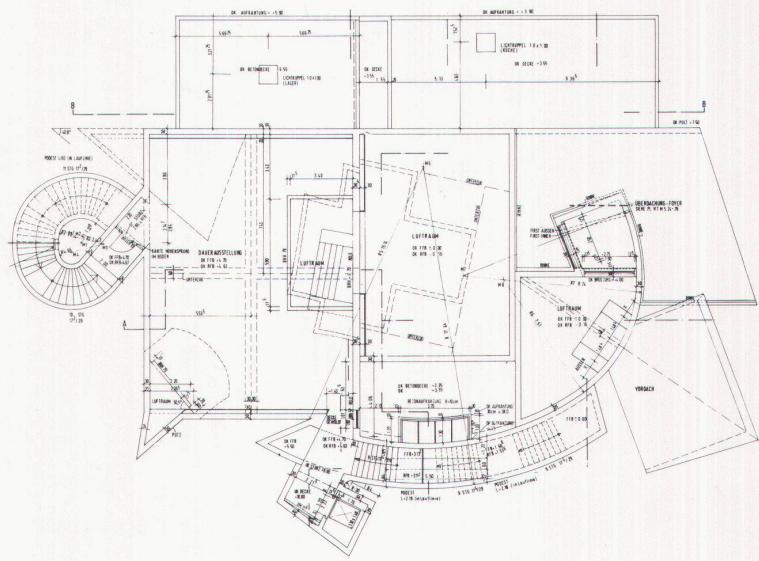


7

Erdgeschoss



8



8 Ansicht von Osten (Foto: Waltraud Krase, Frankfurt)

9 Obergeschoss

geschehen kann, so ist Stil meist Kompromiss von Kunst und Nichtkunst, von Spiel und Zweck.»

Im Inneren des Museums entpuppt sich die aussen noch unverstandene Skulptur, die ihre volle Dynamik leider nur in der Vogelperspektive oder der Modellbauwerkstatt entfaltet – ein Mangel der fast ausschliesslich am Modell orientierten Arbeitsweise Gehrys – als eine Abfolge von beeindruckend ineinandergreifenden Räumen. Die Flächen, auf denen der verdutzte Besucher steht, sind durchaus eben und normal begehbar, der funktionelle Ablauf – Vordach, Eingang, Foyer, Nassräume... – ist, wie von Gehry angekündigt, ganz alltäglich, und mit ein paar Türen und Fenstern mehr liesse es sich hier sogar trefflich wohnen. Wenn sich die Raumwirkung dieser 740 m² Ausstellungsfläche auch kaum, ohne Schaden zu nehmen, auf ein übliches Wohnquantum zurückführen liesse. Das immerhin ein Beleg für die Schlüssigkeit der Konzeption. Ungewöhnlich, aber in diesem Fall überzeugend, ist die amerikanische Art des Eintritts. Nach dem Windfang steht man mitten im Museum, ein Kontrast zu den langwierigen und pompösen Foyerfeierlichkeiten der Louvre-Pyramide, der nicht eindringlicher zu akzentuieren ist und den Frank Gehry schon für frühere Museumsplanungen in Betracht gezogen hatte. «Andere Museen haben grosse Foyers und Treppenhäuser, soviel Grossartiges empfängt den Besucher, dass er, wenn er zu den Ausstellungsräumen kommt, meint, vor der Kunst in die Knie gehen zu müssen. Da-

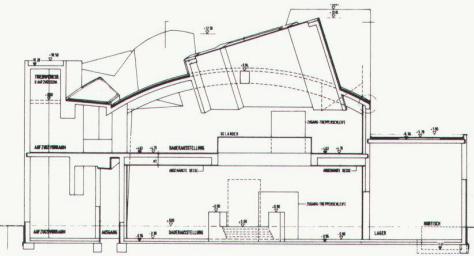
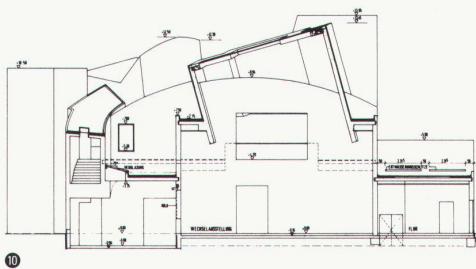
durch wird der Kunst zuviel abverlangt.» Gehry, der sein Geld auch schon als Radioansager verdient hat, will weder mit seiner Architektur noch mit den Exponaten des Vitra-Museums Schwellen aufbauen. Hier ist eben kein Kulturtempel entstanden; die Stühle lassen sich wie bei Ikea aus dem Regal ziehen und ausprobieren, auch der «Little Beaver» von Gehry selbst. Die Architektursprache übt sich nicht bierernst in einem vorauselenden Gehorsam, auch dort, wo er konstruktiv gar nicht notwendig ist, sondern sucht zuerst die Form und dann die Möglichkeit der Realisierung. Auf der Baustelle sieht das zwar mitunter gewagt und wenig perfekt aus, das offene Metallkorsett unter der scheinbar waghaligen Eingangsüberdachung ist da noch die ehrlichste Stelle. Ansonsten Titan-Zink, weißer Putz, Duratech-Estrich bzw. Holzparkett. Aber der Vorwurf kann nicht der sein, dass hier Zufälligkeiten entstehen. Oder der, dass ein Mikado-Spiel bewusst in Szene gesetzt wird, obwohl es eben nicht dem Zufallsprinzip folgt. Der Zufall hat in der Architektur wenig Chancen, hatte es nicht einmal in der vermeintlichen Irregularität «gewachsener» historischer Stadtbilder. Ziel muss vielmehr sein, die neue Freiheit des Entwerfens produktiv zu nutzen. Und das erfordert in so komplexen Raumgefügen einen Mehraufwand an räumlicher Phantasie. So häufen sich spontane Raumideen, die in einem geordneteren Entwurfsablauf schon viel früher durch Regularien abgelöst werden können.

Frank Gehry zeigt in seinem Bau,

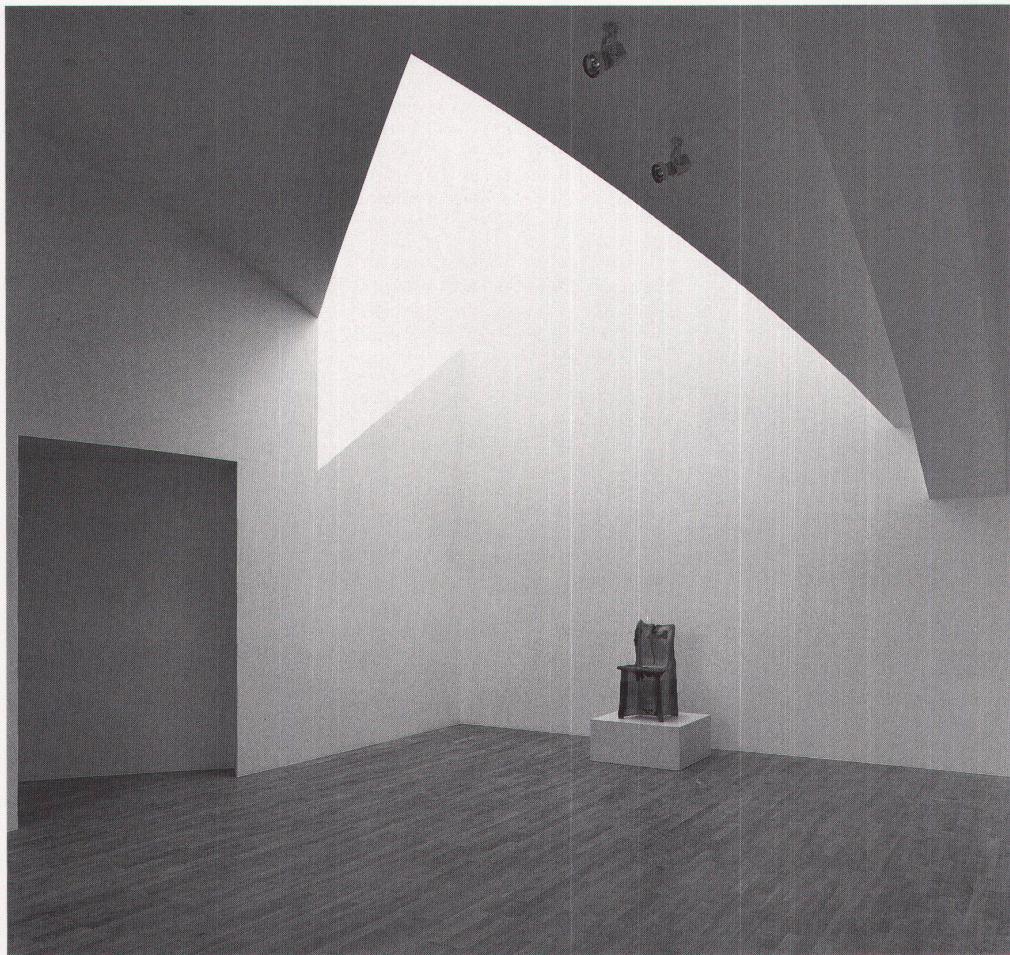
dass diese neue/alte Dimension der Architektur faszinierende Formen und Überschneidungen bereithält. Er provoziert nicht mehr mit dem unästhetischen Moment von Maschendraht, Sperrholz und Wellblech. Die weisse Pracht in Weil am Rhein nähert sich hingegen, abseits der von Gehry sonst aufgetragenen distanzierenden Verpackungsfarben Rosa, Himmelblau, Pistache – und das ist die wirkliche Überraschung – mit grossen Schritten der Konvention «des kunstvollen, korrekten und grossartigen Spiels der unter dem Licht versammelten Baukörper». Dekonstruktivismus im weissen Dinnerjacket. Zwar hatte Le Corbusier bei seiner berühmten Definition der Architektur zu Beginn der 20er Jahre vor allem an primäre Einzelformen gedacht, aber – und das wird tatsächlich erst anhand des gebauten Gegenbeispiels deutlich – auch er sah durchaus das Gegenmodell. Denn als denkbare Wirkung der artiger Kompositionen nennt er Feinheit, aber auch Brutalität, heitere Ruhe, aber auch Aufruhr, und er stellt in seinen Erläuterungen und Beispielen eine nicht näher definierte Schrägen neben Waagerechte und Senkrechte. So puristisch und rational wollte Le Corbusier mithin gar nicht sein, spricht er doch in seiner Definition ausdrücklich das spielerische Moment an. Dennoch benutzte er die Geometrie, ein «perfektes System ohne materielle Berührung mit der Wirklichkeit», als Kunstgriff, um dem Chaos der Natur eine absolute Ordnung gegenüberzustellen. Diesen Ansatz kann Gehry nur ablehnen, dennoch bleibt er in diesem

Projekt den formalen Forderungen Le Corbusiers in auffälliger Art und Weise verhaftet. Das Material ist weder symbolisch aufgeladen noch zukunftsbelegt, wie es etwa das Hysolar-Institut von Günter Behnisch annoncierte. Das monochrome, opake Gemenge nimmt vielmehr die Primärformen Le Corbusiers und schiebt sie verformend bis zur Unkenntlichkeit ineinander (viel stärker als beim kurz zuvor konzipierten Winton Guest House), um in Kongruenz zu den Realitäten dieser Welt dennoch Architektur zu schaffen, ohne Winkelmaß und Richtschnur. «... dass ihr Anblick uns eindeutig anführt...», war die Forderung Le Corbusiers. Fast scheint es, als öffne sich in der Konstellation zwischen Architektur und Publikum für einen kurzen Augenblick der Baugeschichte ein Verständigungsfenster, ohne dass die Architekten selbst ganz davon überzeugt wären. Es muss ein merkwürdiger innerer Zwiespalt sein, der da die Architekten immer wieder von neuem quält.

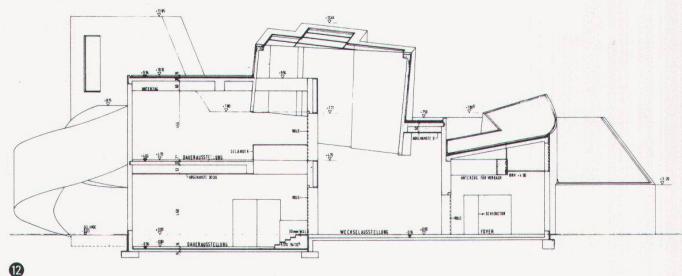
Die Baukörper geraten in Bewegung und schieben sich vielgestaltig ineinander. Bewegung aber ist Aktivität. Dieses Aktivitätsbedürfnis gliedert und differenziert die Baumasse, löst gleichzeitig die Ruhe in Bewegtheit auf und setzt an die Stelle der Einfachheit Mannigfaltigkeit. Hier ist nicht der gleichmässige Eindruck des gesamten Baukörpers angestrebt, sondern alles drängt sich zu einem Hauptbaukörper zusammen. Gegenüber dem Unpersönlichen oder besser gesagt – Universellen – tritt hier das Individuelle, das ausschliesslich an die



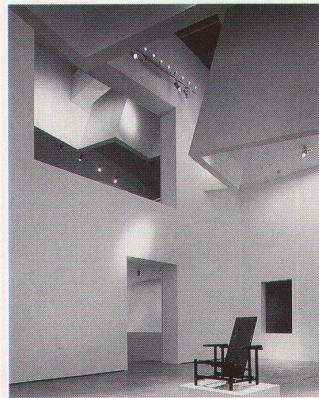
10
Querschnitte im Bereich des Raumes für Wechselausstellungen



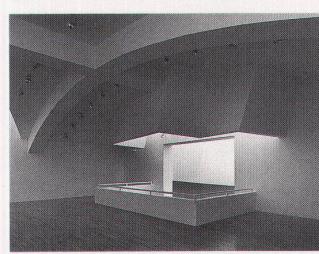
⑪



⑫



⑬



⑭

⑪ ⑭
Ausstellungsräume im Obergeschoss

⑫
Längsschnitt

⑬
Ausstellungsraum im Erdgeschoss
(Foto: Ian Mckinnell)

Fotos: Hans H. Münchhalfen, Lörrach
(Abb. 4, 5, 6, 11, 14)

eigene Vorstellung gebunden ist, in Erscheinung. Alles ist auf fluktuierende räumliche Wirkung, auf eine Überwindung der Materie und damit auf Geistigkeit abgestellt. Das Wesentliche sind nicht Gesetz und Regel, sondern die unmittelbare persönliche Aussage. Das Zitat, das hier endet und das nur um der Überraschung willen ohne Anführungszeichen auskommt, stammt aus dem schon erwähnten Berufungsvortrag von Oswald Mathias Ungers aus dem Jahr 1963 und beschreibt das Kasseler Theaterprojekt von Hans Scharoun, nicht den Gehry-Bau des Jahres 1989. Was sich auf dieser unverhofften Brücke zwischen Realität und Kunst abspielen kann oder könnte, lässt sich erst ahnen, wenn sie wirklich ernst genommen wird.

Klaus-Dieter Weiss