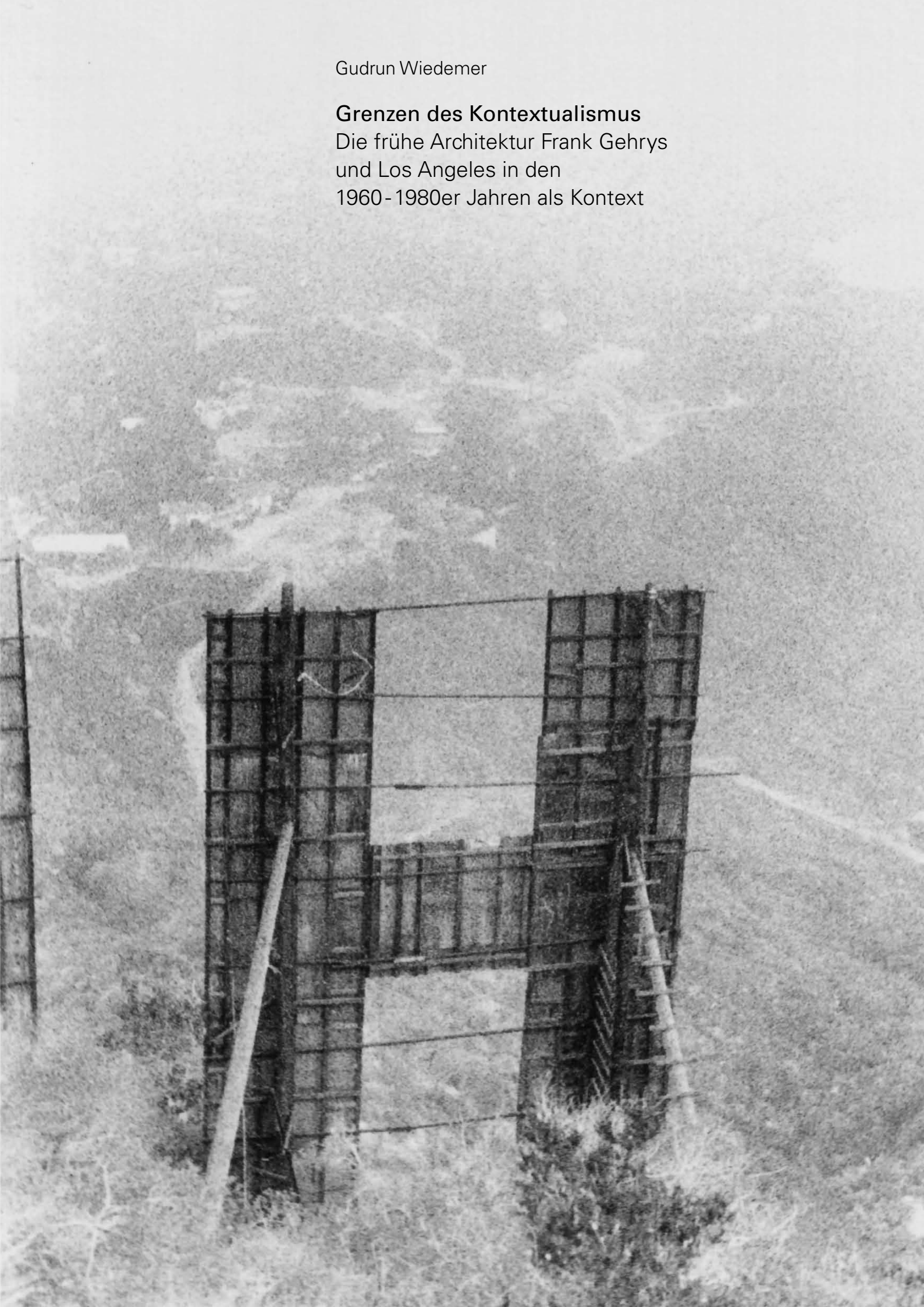


Gudrun Wiedemer

Grenzen des Kontextualismus
Die frühe Architektur Frank Gehrys
und Los Angeles in den
1960-1980er Jahren als Kontext



Titelblatt

Grenzen des Kontextualismus
Die frühe Architektur Frank Gehry's
und Los Angeles in den
1960-1980er Jahren als Kontext

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades
eines DOKTOR-INGENIEURS.

Von der Fakultät für Architektur
der Universität Karlsruhe (Technische Hochschule)/
des Karlsruher Instituts für Technologie (KIT)
genehmigte Dissertation von

Dipl.-Ing. M (Arch) Gudrun Wiedemer
Schwarzwaldstrasse 29, D-76137 Karlsruhe
E-Mail: gudrun.wiedemer@kit.edu

Tag der mündlichen Prüfung:
14. Oktober 2008

Referent:
Professor Walter Nägeli

Korreferent:
Professor Alex Wall

Weiteres Mitglied des Prüfungsausschusses:
Professor v. Dr. Werner Sewing

Gudrun Wiedemer

Grenzen des Kontextualismus
Die frühe Architektur Frank Gehrys
und Los Angeles in den
1960-1980er Jahren als Kontext

„We are constraint by language much more than we know, as Borges so knowingly admits: what we can see in Los Angeles and in the spatiality of social life is stubbornly simultaneous, but what we write down is successive, because language is successive.“

Soja, Edward: *Postmodern Geographies*. London: Verso, 1989; S.247

Zusammenfassung

Grenzen des Kontextualismus

Die frühe Architektur Frank Gehrys und Los Angeles in den 1960 - 1980er Jahren als Kontext

Einleitung (Teil I.)

Meine Dissertation, die das Frühwerk Frank Gehrys in Los Angeles zum Gegenstand hat, geht von folgenden Thesen aus: Zum einen, dass das Frühwerk Gehrys in Los Angeles zu einer neuen Beziehung zwischen Architektur und Stadt und zu einem neuen Verständnis von Stadt innerhalb der Architektur beiträgt. Es kann damit als Beitrag innerhalb der zeitgleichen Kontextualismus-Debatte verstanden werden, weist aber gleichzeitig deren Grenzen auf. Zum anderen, dass sich das Frühwerk Gehrys in Los Angeles weiteren zeitgleichen architektonischen Debatten und einer weiteren zeitgleichen Baupraxis zuordnen lässt, an diese anknüpft, sie erweitert und darüber hinaus in ihnen das Potential auslotet, angemessen auf den Kontext Los Angeles´ zu reagieren. Das Frühwerk Gehrys in Los Angeles lässt sich folglich vor dem Hintergrund der zeitgleichen architektonischen Debatten wie der zeitgleichen Baupraxis neu interpretieren. Es kann konträr zur damaligen wie gegenwärtigen Rezeption, die die Arbeit Gehrys als subjektiven Beitrag zur Architektur sieht, als ein nachvollziehbarer kontextueller Beitrag, der auf architektonische Fragen antwortet, gelesen werden. Meine Thesen stehen dabei nicht im absoluten Gegensatz zu bestehenden Erklärungsmodellen der Architektur Gehrys. Während die Modelle innerhalb der Rezeption Gehrys Arbeit jedoch im Wesentlichen über ein übergeordnetes skulpturales, formales Interesse begründen, verweisen meine Thesen bei einigen von ihnen auf ein darüber hinausgehendes übergeordnetes, kontextuelles Interesse.

Erklärungsmodell: „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ (Teil II.)

Teil II. der Dissertation führt in die „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ ein. Kontextualismus wird dabei verstanden als eine Auseinandersetzung mit der Beziehung Architektur zu Kontext, Architektur zu Städtebau, Haus zu Stadt. Um 1960, als Reaktion auf die Auswirkungen der Moderne, rückt dieser Diskurs auf internationaler Ebene ins Zentrum des architektonischen Interesses. Der europäische Kontextualismus geht dabei von der traditionellen, gewachsenen, historischen Stadt aus. Er bezieht sich auf Geschichte, auf Typologien und vor allem auf die baulichen, räumlichen Aspekte von Stadt. Stellvertretend kann hier Aldo Rossi mit seiner theoretischen sowie seiner praktischen Arbeit insbesondere zur Stadt Venedig stehen. Der amerikanische Kontextualismus geht hingegen von der amerikanischen Streustadt aus. Er bezieht sich auf das Alltägliche, das Gewöhnliche, das industriell vorgefertigte, das Kommerzielle, das Populäre und vor allem auf die kulturellen Aspekte von Stadt. Stellvertretend können hier Robert Venturi und Denise Scott Brown mit ihrer theoretischen sowie ihrer praktischen Arbeit insbesondere zu den Städten Philadelphia und Las Vegas stehen. Ihrer Position entgegengesetzt, und damit in die Nähe des europäischen Kontextualismus rückend, steht jene Colin Rowes, dessen praktische Arbeit sich auf die

dichten amerikanischen Städte der Ostküste, insbesondere New York, bezieht.

Das Los Angeles der 1960-1980er Jahre als Kontext (Teil III.)

Die Architektur und der Städtebau in Los Angeles haben von Anbeginn an durch „theming“ ihren Kontext geleugnet oder ausradiert. Teil III. zeichnet nach, wie die Stadt zunächst wahrgenommen wird, wie sich im Gegensatz dazu ihre reale, urbane Struktur entwickelt, welche Probleme und Potentiale sie aufweist und wie diese Stadtstruktur dann nach und nach erkannt wird und Eingang in den architektonischen Diskurs findet.

Los Angeles wird vor 1960 als Landschaft oder höchstensfalls als unendliches, homogenes „suburbia“ eingebettet in einen landschaftlichen Kontext wahrgenommen. Das Los Angeles der 1960-1980er Jahre stößt jedoch im Gegensatz zu dieser Wahrnehmung an verschiedene Grenzen und ist in starkem Wandel begriffen: Die Bevölkerungsexplosion verbunden mit dem Traum des Einfamilienhauses führt zu einer enormen Bautätigkeit. Los Angeles stößt tatsächlich an seine physischen Grenzen: Pendleraufkommen und Anfahrtszeiten eskalieren, das Bauland wird knapp. Los Angeles stößt an seine ökologischen Grenzen: Es kommt zu enormen Smog-Problemen, zu einer Reihe von Umweltkatastrophen, zum Zusammenbruch der Kläranlagen und zu Grundwasserverseuchungen. Los Angeles stößt an seine ökonomischen Grenzen: Es kommt zur Finanzkrise, und zu einer enorm hohen Arbeitslosigkeit. Diese Ereignisse wirken sich auf die bauliche Struktur aus. Sie führen dazu, dass das Ideal des freistehenden Einfamilienhauses für viele zum unerreichten Luxusobjekt wird, dass sich das Verhältnis von Hauseigentümern zu Mietern umkehrt und dass eine extreme Nachverdichtung einsetzt. Neue Typologien – unter anderem das Apartmentgebäude – und damit verbundene Maßstabsprobleme entstehen. Vor diesem Hintergrund bilden sich eine Vielzahl von „outer cities“, reiche Stadtteile, die sich durch eigene Verwaltung und eigene Planungshoheit der Nachverdichtung entziehen können. Damit aber wächst der Druck zur Nachverdichtung innerhalb der verbleibenden „inner city“-Gebiete. In den 1960-1980er Jahren wächst die Bevölkerung nicht nur explosionsartig, sondern wandelt sich gleichzeitig von einer weißen, angelsächsischen, protestantischen zu der multikulturellen Einwohnerstruktur, die wir heute mit Los Angeles verbinden. Da die Wohnmöglichkeiten der Afro- und Lateinamerikaner jedoch stark eingeschränkt sind, kommt es zu massiver Wohnungsnot. Politisch lässt sich die Rassentrennung Anfang der 1960er Jahre zwar nicht mehr aufrechterhalten, sie wird aber weiter praktiziert, wenn es etwa innerhalb der „outer cities“ möglich ist, den Zuzug von ethnischen Minderheiten zu untersagen. Die Probleme gipfeln in den „riots“ von 1965 und 1992.

Die sich in Los Angeles etablierende Kunstszene der 1960-1980er Jahre, die sich mit Alltag, Stadt und Raum auseinandersetzt, spielt eine wesentliche Rolle auf dem Weg zu einem neuen Verständnis von Stadt. Sie verweist auf neue Aspekte von Stadt und lotet deren Potential aus. Ed Ruscha thematisiert die alltäglichen, die gewöhnlichen, die industriellen und die kommerziellen Aspekte von Stadt: die neuen Typologien wie Apartmentgebäude, Tankstellen, die neuen Räume und Strukturen wie Parkplätze, pools, billboards oder die neue Wahrnehmungsperspektive des Autofahrens. Dennis Hopper thematisiert die populären und die kommerziellen Aspekte von Stadt wie Zeichen oder Reklame und setzt sich mit Spiegelungen und Schattenwürfen auf Oberflächen auseinander. David Hockney thematisiert den amerikanischen Traum des Einfamilienhauses, das er als „box“ darstellt, die nicht nur als typisches Zeichen von Familienglück, sondern auch als Möglichkeit für andere, subkulturelle Lebensweisen verstanden werden kann. Hockney verweist auf das Zusammentreffen von Baustruktur der „suburbs“ und Freiheit der Stadt, auf die Vielfalt von Lebensweisen und auf die neuartige Urbanität in Los Angeles.

Los Angeles entspricht folglich um 1960-1980 nicht einfach „100 x Suburbia“, sondern einem gigantischen, komplexen, heterogenen, suburbanen wie urbanen Raum, der von der zweiten Generation bewohnt wird und aus verschiedenen Gründen an seine Grenzen stößt, der eine starke Nachverdichtung erfährt und neue Typologien integriert und entwickelt, in dem urbane Kultur wie auch Subkultur aufblühen und der massiv mit städtischen Problemen konfrontiert wird.

Nach meinem Dafürhalten bildet die Kunstszene um 1960-1980 den Ausgangspunkt dieses Wahrnehmens, dieses Bewusstwerdens von Stadt, dieses Begreifens neuer Aspekte als Aktionsfelder für Architektur – Mike Davis spricht vom Aufblitzen einer authentischen Erkenntnistheorie der Stadt. Über die Kunstszene findet das neue Verständnis von Stadt Eingang in den architektonischen Diskurs. Reynier Banhams Buch bzw. Stadtführer „Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies“ zeichnet diese Entwicklung nach.

Die frühe Architektur Frank Gehrys und das Los Angeles der 1960-1980er Jahre als Kontext (Teil IV.)

Innerhalb des Teils IV. untersuche ich, in wie weit Gehrys frühe Architektur auf diese neue Stadtstruktur, auf ihre Potentiale, Probleme und Fragestellungen reagiert und welche Aspekte und Elemente sie als Teil der Stadt begreift. Zunächst werden Gehrys Gebäude der 1960-1980er Jahre innerhalb des Kontexts Los Angeles´ verortet. Verschiedene Teilräume Los Angeles´, die spezifische Eigenschaften, Potentiale oder Probleme der Stadtstruktur verkörpern und in die Gebäude Gehrys eingeschrieben sind, zeichnen sich dabei ab. Im Anschluss wird der Stadtteil Venice sowie das Viertel Venice/Oakwood mit jeweils einem exemplarischen Gebäude detailliert analysiert. Es wird nachgezeichnet, auf welche Aspekte und Elemente des Kontexts die Gebäude reagieren. Venice ist dabei als „inner-city“-Gebiet im Besonderen mit dem Problem der Nachverdichtung, der Typologie des Apartmentgebäudes und den damit einhergehenden Maßstabsunterschieden konfrontiert. Der Bereich Venice/Oakwood gilt darüber hinaus als sozialer Brennpunkt.

Venice, Spiller House

Los Angeles entsteht zunächst im Landesinneren. Entlang des Küstenstreifens bilden sich Orte mit kleinen Ferienhäusern, die Fahrzeit entspricht einer Tagesreise. Um 1890 bindet eine Eisenbahnlinie den Küstenstreifen ans Landesinnere an. Ferienhaussiedlungen entwickeln sich zunächst zu Wohnvororten und dann zu Städten. Santa Monica stellt dabei das Zentrum dieses Prozesses dar. Die Verstädterung des südlich an Santa Monica angrenzenden Venice´ verzögert sich jedoch, da man auf Erdöl stößt und in dessen Förderung ein größeres Potential als im Bausektor sieht. Zunächst überziehen Ölbohrtürme die Ferienhausidylle, erst in den 1960-1980er Jahren – und dementsprechend verstärkt – boomt die Bauindustrie.

Der lokale Kontext weist daher in seiner baulichen Struktur unterschiedliche Typologien und Maßstäbe auf: Apartmentgebäude und Einfamilienhäuser, die zum Teil hintereinander auf einem Grundstück angeordnet sind. So beim Spiller House: das unmittelbare angrenzende dreigeschossige Apartmentgebäude entstammt nicht dem Bauboom der 1960-1980er, sondern verweist unter anderem über einen Schriftzug auf die Zeit der Strandhäuser und Hotels. Der Schwarzplan wie die Betrachtung der Gebäudemasse des Spiller House zeigen, dass das Grundstück nahezu überbaut ist. Die differenzierte Ausbildung des Volumens lässt jedoch verschiedene Leseweisen zu: „1x Apartmentgebäude“ bzw. „2x Einfamilienhaus“. Von der Nutzung umfasst das Spiller House tatsächlich zwei Wohneinheiten bzw. zwei Einfamilienhäuser, deren eines als alltägliche „box“ ausgeführt ist, während deren anderes eine „répétition différente“, eine äußerst komplexe „box“, eine Neuinterpretation von „box“ darstellt. Trotz der Dichte bieten beide Einheiten die Möglichkeit zur Identifikation und weisen darüber hinaus die Vorzüge auf, die mit dem typischen Einfamilienhaus in Verbindung gebracht werden: eigenständige Parkierung, eigenständige Erschließung von „street“ wie „alley“, Terrassen nach Süden, Ausblicke in alle vier Himmelsrichtungen. Die Einheiten präsentieren sich innerhalb des öffentlichen Straßenraums und greifen die unterschiedlichen repräsentativen Elemente der bestehenden Typologien auf. Darüber hinaus reagieren sie auf neue Aspekte von Stadt: Die Modellierung des Gebäudes bzw. der Einheiten stellt zum einen den Schriftzug des Nachbargebäudes frei und thematisiert ihn und nimmt zum anderen den Grünraum des angrenzenden Grundstücks auf der anderen Seite auf und führt ihn weiter. Die West-Ansicht des Spiller House kann somit als Reaktion auf die

angrenzende, lang gestreckte Brandwand des Apartmentgebäudes verstanden werden, während die Ost-Ansicht eine Reaktion auf die zwei angrenzenden „bungalows“ um Hof mit Palme darstellt. Das Spiller House kann dementsprechend als Verschränkung zweier örtlich gegebener Typologien im Allgemeinen bzw. der beiden angrenzenden Gebäude im Besonderen verstanden werden.

Venice/Oakwood, Indiana Avenue Houses

Während sich Santa Monica der Bauindustrie und Venice der Ölproduktion verschreibt, wird Oakwood als dazwischen liegendes Niemandsland der Wohnort der schwarzen Bevölkerung, die für die weiße Oberschicht in Santa Monica arbeitet. Die Afroamerikaner übernehmen dabei zunächst die kleinmaßstäblichen, bestehenden Ferienhäuser und rüsten sie mit einem Kamin, fließend Wasser und eventuell zusätzlichen Zimmern nach. In den 1970-1990er Jahren wird Oakwood vor diesem Hintergrund nicht nur mit dem Problem der Nachverdichtung, sondern auch der massiven Gentrifizierung konfrontiert.

Der lokale Kontext weist also wiederum in seiner baulichen Struktur unterschiedliche Typologien und Maßstäbe auf: Apartmentgebäude, Einfamilienhäuser, Strandhäuser, die mit ihren diversen Anbauten als Miniaturen wirken, sowie als Vorreiter der Gentrifizierung, als „studios“ genutzte „big boxes“.

Der Schwarzplan wie die Betrachtung der Gebäudemasse der Indiana Avenue Houses zeigen, dass das Grundstück zu einem noch höheren Grad als das des Spiller House überbaut ist. Die differenzierte Ausbildung des Volumens ausschließlich im oberen Geschoss ermöglicht zunächst vage die beiden folgenden verschiedenen Leseweisen: „1x Apartmentgebäude“ bzw. „3x ‚studio‘“. Von der Nutzung umfassen die Indiana Avenue Houses drei „studios“ mit Wohneinheiten. Alle drei Einheiten sind als einfache, große „boxen“ ausgeführt, die aber trotz der Dichte durch die Modulation der Masse eine gewisse Möglichkeit zur Identifikation bieten und alle drei Einheiten weisen die Vorzüge, die mit dem typischen „studio“ in Verbindung gebracht werden auf: eigenständige Parkierung, eigenständige Erschließung von „street“ wie „alley“ sowie eigener Werkhof. Jedem „studio“ ist über die feine Differenzierung der Baumasse hinaus ein großes, skulpturales Element bzw. Attribut – „bay-window“, Kamin und Treppe – zugeordnet. Nach meiner Recherche wie Analyse lassen diese Attribute, sowie weitere Elemente die oben erwähnten bestehenden Typologien des Kontexts anklingen. „Bay-window“ und Kamin verweisen so auf die Typologie des Einfamilienhauses, Kamin und Treppe in ihrer überdimensionalen Größe erinnern an die Typologie des Strandhauses, das ebenfalls mit seinen diversen Anbauten als Miniatur wirkt, und die räumliche Disposition dieser skulpturalen Elemente führt zu einer Neuinterpretation des „front yards“, der für die ethnischen Minderheiten den Lebensmittelpunkt darstellt. Die Indiana Avenue Houses können dementsprechend als Verschränkung der örtlich gegebenen Typologien verstanden werden.

Gehrys spezifischer Kontextualismus (Teil V.)

Teil V. fasst zusammen, wie sich die Beziehung der frühen Architektur Gehrys zum Kontext der Stadtstruktur Los Angeles´ innerhalb des Themenfelds Kontextualismus bzw. der Kontextualismus-Debatte positionieren lässt. Der spezifische Kontextualismus, den Gehrys Frühwerk impliziert oder produziert, agiert innerhalb des amerikanischen Kontextualismus analog zur Position Venturis und Scott Browns bzw. zu deren „Inclusivism“ oder sogar über diesen bzw. diese hinaus innerhalb amerikanischer suburbaner wie urbaner Strukturen. Er reagiert dabei jedoch nicht nur auf kulturelle, sondern auch analog zur Position Rowes bzw. zum „Contextualism“ Rowes auf bauliche, räumliche Aspekte seines Kontexts. Er integriert traditionelle wie neue Elemente von Stadt, öffnet sich unterschiedlichen Ebenen und verweist auf ein differenziertes, mehrdimensionales, realitätsbezogenes, aktuelles Verständnis von Stadt. Er liefert einen Beitrag auf der Suche nach neuen Typologien innerhalb suburbaner wie urbaner Räume, die nachverdichtet, von der zweiten Generation bewohnt und mit städtischen Problemen konfrontiert werden. Dabei lassen sich zwei Strategien innerhalb Gehrys kontextbezogener Architektur unterscheiden: die „Räumliche Strategie“, die

vermittelnde Form der Architektur, für die das Spiller House und die „Skulpturale Strategie“, die radikale Form der Skulptur, für die die Indiana Avenue Houses stehen können. Die letztere Strategie deutet im Falle der Indiana Avenue Houses die Grenzen des Kontextualismus auf, da die Architektur zum Teil zu einer gebauten Kritik reduziert wird.

Weitere Erklärungsmodelle (Teil VI.)

Teil VI. untersucht zwei weitere innerhalb der Rezeption vertretene Erklärungsmodelle, die die Arbeit Gehrys eindeutig einem zu Grunde liegenden subjektiven, individuellen skulpturalen Interesse Gehrys zuschreiben: Gehrys Architektur als eine „Auseinandersetzung mit Einheiten“ sowie als eine „Auseinandersetzung mit der Kunst“. Ausgehend von Gehrys eigenen Aussagen sowie seiner Biographie, seinem Umfeld und Freundeskreis, können diese weiteren Modelle, als sein eigentliches Interesse oder als Motivation seiner Arbeit eingestuft werden. Diese Modelle lassen sich – und das wurde bisher innerhalb der Rezeption vernachlässigt – anlog den vorliegenden Untersuchungen zeitgleichen theoretischen Diskursen bzw. der zeitgleichen Baupraxis zuordnen und innerhalb derer positionieren. Sie überschneiden sich zudem mit der „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ bzw. können einem zu Grunde liegenden, kontextuellen Interesse zugeordnet werden. Das heißt, Gehrys Annäherung an die Architektur – über eine „Auseinandersetzung mit Einheiten“ sowie eine „Auseinandersetzung mit der Kunst“ – produziert innerhalb eines gewissen Kontexts – der Stadtstruktur Los Angeles´ – zu einem gewissen Zeitpunkt – den 1960-1980er Jahren – einen spezifischen, erweiterten Kontextualismus.

Resumée (Teil VII.)

Teil VII. bietet eine Zusammenfassung und gibt einen Ausblick auf die beiden Fragestellungen, die sich vor dem Hintergrund der Ergebnisse meiner Untersuchungen ergeben. Zum einen: Wie lässt sich, vor diesem Hintergrund meiner Auslegung des Frühwerks Gehrys, die gegenwärtige Architektur Gehrys einordnen? Und zum anderen: Inwieweit ist die Stadtstruktur Los Angeles´ der 1960-1980er Jahre als Kontext für uns Architekten in Europa gegenwärtig relevant? Innerhalb der global-lokal-Debatte wird Gehrys gegenwärtiges Werk als autonome, beliebig austauschbare, skulpturale Architektur kritisiert, die ihren Kontext nicht nur vernachlässigt, sondern ausradiert. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob Gehry für seine gegenwärtige Arbeit ein Bruch mit der Haltung seiner frühen Werksphase eingegangen ist? Nach meinem Dafürhalten wäre es interessant zu überprüfen, ob Gehrys gegenwärtige Arbeit eventuell noch immer als „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ verstanden werden kann. Um diese These nachzuzeichnen, bedarf es unter Umständen einer neuen Definition von Kontext und neuer Analysemethoden.

Für einen Bruch Gehrys mit einer „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ sprechen nach meinem Dafürhalten folgende Gründe: Gehrys Interesse galt und gilt, wie bereits angedeutet, anderen Auseinandersetzungen bzw. Themen. Diese haben zu einem bestimmten Zeitpunkt innerhalb des Kontexts von Los Angeles zu einem kontextuellen Beitrag geführt, sie haben sich jedoch zwischenzeitlich verselbständigt. Auch führen die vermehrt internationalen Aufträge dazu, dass Gehry mit dem Kontext, in dem er baut, weniger vertraut ist. Oder es führt die Größe der Aufträge zu dem Problem, dass die Architektur ihren eigenen Kontext bildet. Möglicherweise haben ihm auch frühe Arbeiten in problematischen urbanen Zusammenhängen, in denen sich die Architektur zu einer gebauten Kritik reduzierte, die Grenzen des Kontextualismus aufgezeigt.

Der Kontext von Los Angeles steht seit den 1990er Jahren als Stadtmodell für die zeitgenössische Stadt. Er bildet den Rahmen unseres gegenwärtigen Bauens auch in Europa. Vor diesem Hintergrund sind viele gegenwärtige Studien innerhalb Europas weniger auf historische, dichte Städte oder deren Zentren, als vielmehr auf suburbane wie urbane Strukturen gerichtet. Diese Studien versuchen dabei, den Kontext bzw. die reale (sub)urbane Struktur aufzuzeigen bzw. sichtbar zu machen, notwendige neue Begriffe und neue Analysemethoden einzuführen.

Der Kontext von Los Angeles in den Jahren von 1960 bis 1980 und Gehrys frühe Architektur, die sich mit diesem Kontext auseinandersetzt, helfen nach meinem Dafürhalten die Rolle, die dem gestaltenden, Raum bildenden Architekten innerhalb dieses Kontexts zukommt, zu definieren.

Inhalt

I. Einleitung

1. Gegenstand der Dissertation 1
2. Thesen 1
3. Rezeption 2
 - 3.1 Gehrys frühe Architektur innerhalb der Rezeption im Allgemeinen 2
 - 3.2 Gehrys frühe und gegenwärtige Architektur innerhalb der Rezeption und deren Bezug zum Kontext 3
 - 3.3 Erklärungsmodelle zu Gehrys früher Architektur innerhalb der Rezeption 3
4. Gehrys frühe Architektur 4
5. Gehrys frühe Architektur in Los Angeles 4
6. Erklärungsmodelle zu Gehrys früher Architektur 5
7. Aufbau des Untersuchungsteils 6

II. Erklärungsmodell: Auseinandersetzung mit dem Kontext

1. Der Diskurs 7
 - 1.1 „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ innerhalb der Architektur 7
 - 1.2 „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ innerhalb anderer Disziplinen bzw. „Urbaner Stadtdiskurs“ 15
 - 1.3 „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ und Gehrys frühe Architektur in Los Angeles 16
2. Rowes Contextualism 18
 - 2.1 Einführung 18
 - 2.2 Bezugspunkte bzw. Elemente 20
 - 2.3 Strategien 23
 - 2.4 Monumentalität, Öffentlicher Raum, Architektur zu Städtebau 25
 - 2.5 Beziehung zur bzw. Kritik an der Moderne 26
 - 2.6 Kritik 27
 - 2.7 Einfluss 30
3. Venturis Inclusivism 33
 - 3.1 Einführung 33
 - 3.2 Definition bzw. Verständnis von Kontext 35
 - 3.3 Bezugspunkte bzw. Elemente 36
 - 3.4 Strategien 37
 - 3.5 Monumentalität, Öffentlicher Raum, Architektur zu Städtebau 43
 - 3.6 Beziehung zur bzw. Kritik an der Moderne 44
 - 3.7 Kritik 44
 - 3.8 Einfluss 48

III. Los Angeles in den 1960-1980er Jahren als Kontext

1. Einführung 53
 - 1.1 Gehrys Frühwerk und sein Kontext, das LA der 1960-1980er Jahre 53
 - 1.2 Kontext Los Angeles? 53
 - 1.3 Prozesse des Bewusstwerdens des Kontexts Los Angeles 53
2. Soziale, politische, ökonomische Hintergründe der Veränderung der Stadtstruktur 54

- 2.1 Enormer Bevölkerungsanstieg, ökologische Probleme, ökonomische Engpässe, politische Reaktionen führen zur Nachverdichtung Los Angeles 54
- 2.2 Heterogene Bevölkerungsstruktur und Ende der Rassentrennung führen über entstehende „outer cities“ zur Polarisierung Los Angeles 55
- 3. Stadtstruktur 56
 - 3.1 Einführung, Begriffe, Definitionen, Literatur 56
 - 3.2 Elemente 57
 - 3.3 Syntax 59
- 4. Stadtstruktur in der zeitgenössischen Kunst und im Architekturdiskurs 60
 - 4.1 Einführung 60
 - 4.2 Stadtstruktur in der zeitgenössischen Kunst 60
 - 4.3 Stadtstruktur im Architekturdiskurs 63
 - 4.4 Stadtstruktur und Architektur-Praxis 71
- 5. Zusammenfassung 75
 - 5.1 Stadtstruktur Los Angeles 75
 - 5.2 Verständnis der Stadtstruktur 76
 - 5.3 Probleme, Fragestellungen und Potentiale der Stadtstruktur für die Architektur 76
 - 5.4 Kunst, Stadtstruktur und die Bedeutung für die Architektur 77
 - 5.5 Stadtstruktur und die Bedeutung für die Architektur: boxes als Einheiten 77
- 6. Einschub: Elemente des privaten Wohnens im Detail 78
 - 6.1 Einfamilienhaus 78
 - 6.2 Um-, Anbau 81
 - 6.3 Apartmentgebäude 86

IV. Die frühe Architektur Frank Gehrys und Los Angeles in den 1960-1980er Jahren als Kontext

- 1. Los Angeles in den 1960-1980er Jahren, Teilräume und Gebäude Gehrys 91
 - 1.1 Los Angeles in den 1960-1980er Jahren, Teilräume und Gebäude Gehrys, Kartierungen 91
 - 1.2 Teilräume und Gebäude Gehrys, Grafiken 92
 - 1.3 Teilräume und Gebäude Gehrys im Überblick 92
 - 1.4 Venice und Venice/Oakwood als untersuchter Teilraum 92
 - 1.5 Spiller House und Indiana Avenue Houses als untersuchte Gebäude 93
- 2. Venice, Venice/Oakwood 114
 - 2.1 Einführung 114
 - 2.2 Soziale, ökonomische, politische Hintergründe der Veränderung der Stadtstruktur 114
- 3. Venice, Spiller House 1978-79 122
 - 3.1 Stadtstruktur 122
 - 3.2 Probleme und Fragestellungen 127
 - 3.3 Analyse 128
 - 3.4 Zusammenfassung 135
- 4. Venice/Oakwood, Indiana Avenue Houses 1979-81
 - 4.1 Stadtstruktur
 - 4.2 Probleme und Fragestellungen
 - 4.3 Analyse
 - 4.4 Zusammenfassung

V. Gehrys spezifischer Kontextualismus

- 1. Einführung 178
 - 1.1 Gehrys theoretisches Fundament? 178
 - 1.2 Gehrys Lebenslauf und zeitgleiche Entwicklungen innerhalb der Architektur und des Städtebaus 178
 - 1.3 Aussagen Gehrys oder Verweise der Rezeption auf Gehrys Kenntnis der zeitgleichen Entwicklung 179
 - 1.4 Eigene Recherche und Analyse 180
- 2. Bezugspunkte bzw. Elemente 180
- 3. Entwurfsprozess 181

- 3.1 Entwurfsprozess, chronologisch 181
- 4. Strategien 182
 - 4.1 Die Räumliche Strategie – physischer Kontextualismus 182
 - 4.2 Die Skulpturale Strategie bzw. die radikale Form der Skulptur kultureller Kontextualismus 182
 - 4.3 Verschränkung, Transformation und Neuinterpretation bestehender Typologien 183
 - 4.4 Strategien, chronologisch 183
 - 4.5 Bezüge zu Rowe 183
 - 4.6 Bezüge zu Venturi 186
- 5. Monumentalität, Öffentlicher Raum, Architektur zu Städtebau 189
 - 5.1 Monumentalität 189
 - 5.2 Architektur zu Städtebau, Rolle des öffentlichen Raums 195
- 6. Überschneidung mit weiteren Erklärungsmodellen 197
- 7. Beziehung zur bzw. Kritik an der Moderne 197
- 8. Kritik 199
 - 8.1 Kritik seitens Mike Davis in „City of Quartz“ 199
 - 8.2 Kritik innerhalb der global-lokal Debatte 200
- 9. Einfluss 200
 - 9.1 Rezeption 200
 - 9.2 Eigene Recherche und Analyse 201
- 10. Zusammenfassung 201
 - 10.1 Positionierung der frühen Architektur Gehrys innerhalb der „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ 201
 - 10.2 Gehrys spezifischer Kontextualismus und Rowes „Contextualism“ 202
 - 10.3 Gehrys spezifischer Kontextualismus und Venturis „Inclusivism“ 202

VI. Weitere Erklärungsmodelle

- 1. Auseinandersetzung mit Einheiten 204
 - 1.1 Der architektonische Diskurs 204
 - 1.2 Gehrys „Auseinandersetzung mit Einheiten“ 204
- 2. Auseinandersetzung mit der Kunst 216
 - 2.1 Der architektonische Diskurs 216
 - 2.2 Gehrys „Auseinandersetzung mit der Kunst“ 222

VII. Resumée

- 1. Zusammenfassung 231
 - 1.1 Einschätzung der Erklärungsmodelle 231
 - 1.2 Gehrys spezifischer Kontextualismus 231
- 2. Ausblick 232
 - 2.1 Neubewertung seines gegenwärtigen Werks? Oder: Gehrys Werk heute, eine „Auseinandersetzung mit dem Kontext“? 232
 - 2.2 Relevanz des Frühwerks Gehry? Oder: Gehrys Frühwerk und der gegenwärtige Kontext Europas? 232

Literaturverzeichnis 234

Inhaltsverzeichnis 242

I. Einleitung

1. Gegenstand der Dissertation

Gegenstand meiner Dissertation ist die frühe Architektur Frank Gehrys in Los Angeles.

2. Thesen

These 1: Gehrys frühe Architektur in Los Angeles trägt zu einer neuen Beziehung zwischen Architektur und Stadt und zu einem neuen Verständnis von Stadt innerhalb der Architektur bei.

Sie kann als eine „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ bezeichnet und innerhalb der zeitgleichen Kontextualismus-Debatte positioniert werden und liefert dort einen eigenständigen Beitrag. Sie definiert neu, welche Aspekte und Elemente als Teil der Stadt verhandelt werden können. Sie integriert physische und kulturelle und reagiert indirekt auf soziale, ökonomische und politische Aspekte. Sie setzt sich dabei mit dem suburbanen wie urbanen amerikanischen Kontext und den damit verbundenen alltäglichen, gewöhnlichen, vernakularen Bauformen auseinander, die bis zu diesem Zeitpunkt innerhalb der Beziehung zwischen Architektur und Stadt vernachlässigt oder erst am Rande diskutiert werden. Sie reagiert dabei selbst auf (sub)urbane Strukturen, die eine Beziehung zur Architektur unmöglich erscheinen lassen.

These 2: Gehrys frühe Architektur in Los Angeles knüpft an zeitgleiche architektonische Debatten bzw. an eine zeitgleiche Baupraxis an, erweitert diese und erkennt darüber hinaus ihr Potential, angemessen auf den Kontext, auf neue Strukturen von Stadt zu reagieren.

Gehrys frühe Architektur kann über eine „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ (siehe These 1), in Übereinstimmung mit der Rezeption, unter anderem als eine „Auseinandersetzung mit Einheiten“ oder als eine „Auseinandersetzung mit der Kunst“ innerhalb der Architektur verstanden werden.

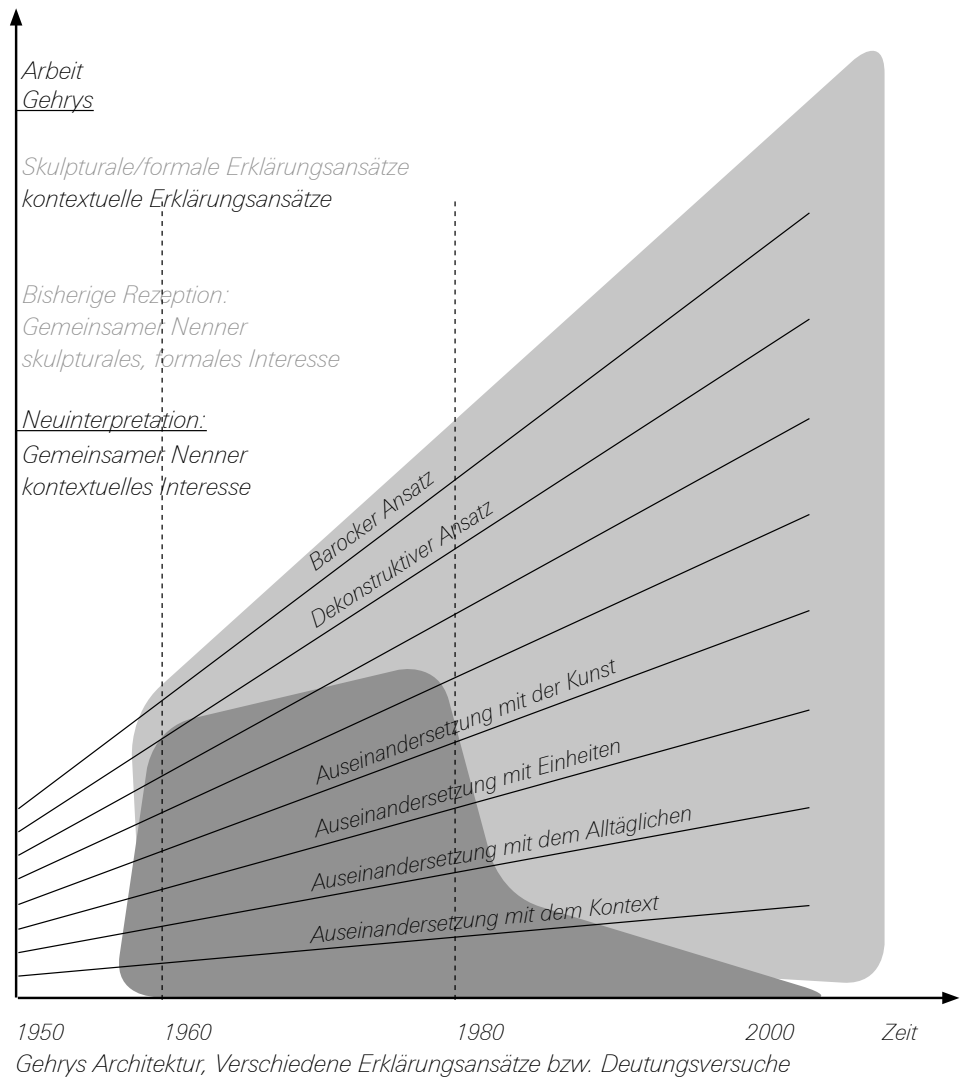
Diese Erklärungsmodelle oder Deutungsversuche lassen sich dabei, von der Rezeption unberücksichtigt, dabei zeitgleichen architektonischen Diskursen bzw. einer zeitgleichen Baupraxis zuordnen und innerhalb derselben positionieren. Gehrys frühe Architektur nimmt innerhalb dieser Erklärungsmodelle demnach in seinem Umfeld vorhandene theoretische Forderungen auf oder arbeitet mit dort bereits zur Verfügung stehenden Entwurfsansätzen oder Sets von Bausteinen und entwickelt diese weiter. Sie erkennt in ihnen ein gestalterisches Potential und schöpft es aus.

Diese Erklärungsmodelle werden, innerhalb der Rezeption, einem übergeordneten skulpturalen, formalen Interesse Gehrys an der Architektur zugeschrieben. Sie können jedoch darüber hinaus unter einem anderen Nenner, einem übergeordneten kontextuellen Interesse, zusammengefasst werden. Es ist dabei nicht relevant, ob oder inwieweit diese Auslegung dem primären, bewusst fokussierten und belegten Interesse Gehrys entspricht. Gehrys frühe Architektur erkennt

dementsprechend in vorhandenen theoretischen Forderungen oder bereits zur Verfügung stehenden Entwurfsansätzen oder Sets von Bausteinen das Potential, flexibel auf die unterschiedlichen Aspekte des neuen suburbanen wie urbanen Kontexts reagieren zu können, und überträgt sie in diesen.

These 3: Gehrys Frühwerk lässt sich vor dem Hintergrund der zeitgleichen Architekturtheorie und Baupraxis neu interpretieren

Gehrys Frühwerk bezieht sich auf den kulturellen, den architektonischen und den städtebaulichen Diskurs sowie auf die vernakulare, die alltägliche, die gewöhnliche, die industriell in Masse produzierte, die in „do-it-yourself“-Bauweise hergestellte und die populäre Baupraxis innerhalb seines Kontextes und seiner Zeit. Es lässt sich vor diesem Hintergrund neu interpretieren und wird damit – konträr zur damaligen und gegenwärtigen Rezeption, die die Arbeit Gehrys als subjektiven Beitrag zur Architektur sieht – zu einem nachvollziehbaren Beitrag, der auf architektonische Fragen antwortet.



3. Rezeption

3.1 Gehrys frühe Architektur innerhalb der Rezeption im Allgemeinen

Gehrys Werk als Ganzes und selbst seine Projekte im Einzelnen werden innerhalb der Rezeption und durch seine eigenen Äußerungen ganz unterschiedlichen Erklärungsmodellen zugeordnet. All diesen Modellen wird jedoch ein einheitliches, im Vordergrund stehendes, übergeordnetes skulpturales und formales Interesse Gehrys zugeschrieben. Gehrys Werk wird folglich als individueller,

künstlerischer, subjektiver Beitrag zur Architektur gesehen, der sich jeglicher Analyse entzieht. Die Darstellung seiner Arbeiten in Publikationen unterstreicht diese Sichtweise. Trotz unzähliger und umfangreicher Dokumentationen werden die Projekte ausschließlich chronologisch und nicht nach Erklärungsmodellen geordnet. Potentiellen Entwicklungslinien innerhalb der einzelnen Erklärungsmodelle wurde also bisher nicht nachgegangen. Die Projekte werden innerhalb der chronologischen Ordnung zudem weder sachlich noch einheitlich dargestellt: Lagepläne fehlen häufig; die Anordnung der einzelnen Pläne (der Grundrisse, der Schnitte, der Ansichten) zueinander, sowie zu Fotos und Skizzen ist mangelhaft. Darüber hinaus sind die Pläne nur schwer lesbar, weil keine Präsentationszeichnungen oder wenigstens Planunterlagen aus dem Baugesuch, sondern, extrem verkleinert, jene der Ausführungsplanung abgebildet werden, in denen Vermaßungen, Beschriftungen, wie Hinweise von Seiten der Haustechnik sowie Darstellungen, der jeweils eingesetzten Materialien, dominieren. Darstellungen der Gebäude innerhalb ihres Kontexts bzw. ihrer Stadtstruktur sind selten.

3.2 Gehrys frühe und gegenwärtige Architektur innerhalb der Rezeption und deren Bezug zum Kontext (siehe These 1)

Gehrys frühe Architektur wird innerhalb der Rezeption vereinzelt dem Erklärungsmodell „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ zugeschrieben. Siehe Mirko Zardini's Buch „Frank O. Gehry: America as Context“, das die Beziehung der Architektur Gehrys zu ihrem Kontext andeutet, Fotos der Gebäude innerhalb ihrer Umgebung präsentiert und die Gebäude und Projekte zumindest nach privater und öffentlicher Nutzung differenziert.¹ Die Eigenschaften, Potentiale oder Probleme des Kontexts sowie die Art und Weise, in der Gehrys Architektur auf diesen reagiert, werden jedoch nicht näher bestimmt. Auch eine mögliche Positionierung der frühen Architektur Gehrys in Los Angeles innerhalb des Themenfelds Kontextualismus bzw. der zeitgleichen Kontextualismus-Debatte wird nicht angesprochen.

Dieses Erklärungsmodell widerlegend werfen ab Mitte der 1980er Jahre einzelne Stimmen und gegenwärtig vor allem Vertreter der global-lokal Debatte Gehrys Arbeit vor, dass sie ihren Kontext vernachlässigt oder sogar ausradiert und damit zu Problemen innerhalb dieses Kontexts, vor allem auf sozialer Ebene führt bzw. diese eskalieren lässt.²

3.3 Erklärungsmodelle zu Gehrys früher Architektur innerhalb der Rezeption (siehe These 2)

Mit meinen Thesen möchte ich die verschiedenen Erklärungsmodelle, denen Gehrys Werk innerhalb der Rezeption zugeordnet wird, nicht widerlegen. Ich verweise lediglich zum einen darauf, dass einige dieser Modelle zeitgleichen Diskursen zugeordnet werden können und versuche Gehrys Position innerhalb dieser Diskurse zu lokalisieren. Ich belege zum anderen, dass sich einige dieser Modelle aufeinander beziehen oder sich überschneiden und unter einem neuen gemeinsamen Interesse zusammengefasst werden können. Ich stelle folglich der sowohl von der damaligen wie gegenwärtigen Rezeption gesehenen Gemeinsamkeit des skulpturalen, formalen Interesses am Entwerfen bzw. an der Architektur, die sich aus den Modellen herzuleiten scheint, eine weitere mögliche Übereinstimmung gegenüber: das Interesse am Kontext oder anders formuliert das Interesse an der alltäglichen, gewöhnlichen, vernakularen amerikanischen Architektur und an der neuen suburbanen wie urbanen Stadtstruktur sowie deren Beziehung zueinander.

Das Erklärungsmodell „Gehrys Frühwerk als Auseinandersetzung mit der Kunst“ sieht zum Beispiel Gehrys Arbeit als eine Vermittlung zwischen den Disziplinen der Architektur und der Kunst. Es wird bisher als rein skulpturales, formales Interesse interpretiert. Die Vermittlung zwischen der Architektur und der amerikanischen Kunst der 1960-80er Jahre im Allgemeinen sowie jener Los Angeles' im Besonderen, die Alltag, Raum und Stadt reflektiert, kann zu einer Auseinandersetzung und Konfrontation mit der Realität der Stadt führen. Gehrys Frühwerk

1 Zardini, Mirko: *Frank O. Gehry: America as Context*. Italy: Electa, 1994 (Quaderni di Lotus 20 Doc.)

Folgende Publikation bietet eine sehr gute, detaillierte Übersicht über das Frühwerk Gehrys:

Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry. Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985

Viele der nachfolgenden Publikationen arbeiten mit denselben Bildern, dieser oben genannten Publikation, jedoch mit einer geringeren Anzahl, und z.T. selbst mit den gleichen Texten, diese werden jedoch unvoreilhaft gekürzt oder umgeschoben und verlieren dabei ihren eigentlichen Sinnzusammenhang, u.a.:

Dal Co, Francesco; Forster, Kurt W.: *Frank O. Gehry. The Complete Works*. N.Y.: The Monacelli Press, 1998

2 Zur Kritik bereits der frühen Arbeiten Frank Gehrys im Bezug auf ihre Auswirkungen auf den Kontext siehe:

Davis, Mike: *City of Quartz: Frank Gehry als Dirty Harry*. 3. Aufl. Berlin: Schwarze Risse/Rote Straße, 1999, S.275ff, Orig. Ausg.: London/NY: Verso, 1990

„Gehrys von Mauern umgebene Komplexe und Städte bieten sich mit anderen Worten als mächtige Metaphern für den Rückzug von der Straße und die Wendung des Raumes nach innen an, die die Stadtplanung nach den städtischen Aufständen in den 60er Jahren vollzog.“

bezieht sich vor diesem Hintergrund auf neue amerikanische Strukturen von Stadt der 1960-80er Jahre im Allgemeinen bzw. auf Los Angeles im Besonderen.

4. Gehrys frühe Architektur

Die frühe Architektur Frank Gehrys, auf die ich mich in meinen Thesen und Untersuchungen beziehe, umfasst folgenden Zeitraum bzw. schließt folgende Gebäude ein: 1964 stellt den Beginn meines Untersuchungszeitraums dar. Das Projekt „Atkinson Park Recreation“ in Santa Monica, das sich noch stark an Vorbilder anlehnt, wird fertig gestellt. Weitere Projekte des selben Jahres, in Ansätzen das „Kline House“, das Gebäude für die „Faith Plating Company“, aber vor allem das „Danziger Studio“ in West Hollywood, dessen Baubeginn in dieses Jahr fällt, lösen sich jedoch von bekannten Beispielen und entwickeln eine Eigenständigkeit, eine eigene Sprache. 1978 erfolgt der Umbau seines eigenen Hauses, des „Gehry House“ in Santa Monica. Mit diesem Gebäude erhält Gehry internationale Anerkennung. Die Phase seiner frühen Arbeiten ist gemäß der Rezeption zu diesem Zeitpunkt zu Ende. Auch für meine Recherche stellt dieses Projekt definitiv eine Zäsur dar. Da Gehry Architekt und Bauherr in einem ist, kann er in seiner Arbeit die von ihm gewünschte Beziehung zwischen Architektur und Stadt herstellen bzw. kann er auf jene Aspekte und Elemente der Stadt reagieren, die ihm relevant erscheinen. Ich möchte meine Untersuchungen dennoch, vor folgendem Hintergrund, über diesen Zeitpunkt hinaus bis etwa zum Jahr 1985 erweitern: Zum einen interessieren mich analog zu These 2 einige Erklärungsmodelle zu Gehrys Arbeit, die sich nach meinem Dafürhalten überschneiden und gemeinsam als kontextueller Beitrag gewertet werden können. Im „Tract House“ von 1978-80, einem nicht realisierten Projekt, sehe ich einen Vorreiter für eine Entwicklung, die dieser Überschneidung und somit dem Potential der Gebäude Gehrys, sich auf ihren Kontext zu beziehen, entgegen wirkt. Diese Entwicklung, die sich jedoch erst allmählich in den realisierten Projekten niederschlägt, siehe „Wosk Residence“ von 1982-84 oder „Schnabel Residence“ von 1986-89, markiert das Ende meines Untersuchungszeitraums. Zum anderen erscheint mir eine Begrenzung des Untersuchungszeitraums mit der Fertigstellung der „Francis Howard Goldwyn Regional Branch Library“ in West Hollywood 1982-86 für gerechtfertigt. Es handelt sich um ein öffentliches Gebäude, das in einem urbanen, stark nachverdichteten Teilbereich Los Angeles´ liegt, der von erheblichen sozialen Unterschieden und damit verbundenen Spannungen geprägt ist. Gehry wird für dieses Projekt insbesondere bezüglich dessen Reaktion auf den Kontext massiv kritisiert. Mike Davis etwa sieht die „library“ als Architektur, die die Probleme der Stadt, vor allem die sozialen Probleme, bewusst verstärkt. Gehrys architektonische Antwort auf diese Facette der Stadt – seine „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ – scheint hier an ihre Grenzen zu stoßen. Ich stelle im Teil IV. diese frühe Architektur Frank Gehrys von 1964 bis 1986 vor.

5. Gehrys frühe Architektur in Los Angeles

Analog zu meiner These 1 lässt sich eine Beziehung zwischen Gehrys früher Architektur und der Stadt anhand der Stadtstruktur Los Angeles´ nachweisen. Frank Gehry ist zum einen mit den Bedingungen und Besonderheiten von Los Angeles vertraut: Los Angeles ist die Stadt, in der er seit circa 1950, mit nur kürzeren Unterbrechungen lebt, sein undergraduate Studium absolviert, den Großteil seiner praktischen Erfahrung gesammelt und 1962 sein Büro gegründet hat, das sich auch bis heute dort befindet. Diese enge Beziehung zu Los Angeles ermöglicht Gehry, jene Aspekte und Elemente der Stadt in seine Architektur aufzunehmen, die für ihn Stadt definieren, und damit die Beziehung von Architektur und Stadt herzustellen, die ihm innerhalb seiner Zeit und seines Kontextes angemessen erscheint. Zum anderen wird der Großteil der realisierten wie projektierten Arbeiten der frühen Architektur Gehrys für Grundstücke im Großraum Los Angeles entwickelt. Darüber hinaus wird das Los Angeles der 1960-1980er Jahre

innerhalb der aufkommenden Kunstszene reflektiert. Analysebeispiele innerhalb dieser Stadt ermöglichen es, die Erklärungsmodelle „Auseinandersetzung mit der Kunst“ und „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ auf eine mögliche Überschneidung zu prüfen bzw. zu klären, inwieweit der enge Zusammenhang zwischen baulichen und kulturellen Prozessen dafür verantwortlich ist bzw. den Ausschlag dafür gibt, dass Gehrys Architektur für eine gewisse Zeitspanne an einem gewissen Ort einen außerordentlichen Beitrag zum Kontextualismus leistet.

Der Kontext von Los Angeles ist stark fragmentiert; er weist hinsichtlich seiner physischen wie kulturellen Zusammensetzung größte Differenzen auf. Vor diesem Hintergrund scheint er zunächst ungeeignet als Ort oder Ausgangspunkt, an dem eine Beziehung von Architektur zur Stadt und Aspekte und Elemente der Stadt, die als relevant interpretiert und in die Architektur integriert werden, kohärent aufgezeigt werden können. Ich versuche daher, mir einen Überblick über die verschiedenen Teilräume zu verschaffen, aus denen Los Angeles zusammengesetzt ist und in denen Gebäude Gehrys eingeschrieben sind, und auf mehrere dieser Teilräume einzugehen. Die Vielzahl der Bauten wie Projekte Gehrys in Los Angeles ermöglicht einen Überblick über ein breites Spektrum an städtischen Bedingungen, die Los Angeles bietet.

Die suburbane wie urbane Struktur Los Angeles um 1960-1980 stellt dabei eine Stadtstruktur dar, die heute auch innerhalb Europas den Rahmen unseres Bauens bildet. Der Nachweis einer Beziehung zwischen Gehrys früher Architektur und dieser Stadtstruktur ermöglicht anzudenken, inwieweit Gehrys Ansatz Antworten oder Lösungsansätze innerhalb gegenwärtiger (sub)urbaner Strukturen bietet. Ich stelle im Teil III. den Kontext Los Angeles´ der 1960-1980er Jahre detailliert vor.

6. Erklärungsmodelle zu Gehrys früher Architektur

Teil II. bis V. der Dissertation widmen sich ausführlich, analog zu meiner These 1, dem Erklärungsmodell, das die frühe Architektur Gehrys als eine „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ bezeichnet. Teil VI. schließt, analog zu meiner These 2, weitere Erklärungsmodelle dieser frühen Architektur in die Betrachtung bzw. Untersuchung mit ein. Das sind Gehrys Frühwerk als eine „Auseinandersetzung mit Einheiten“ und als eine „Auseinandersetzung mit der Kunst“.

Ich verstehe diese Erklärungsmodelle dabei, analog zu meiner These 3 und im Gegensatz zur Rezeption, als Möglichkeiten, sich Gehrys Arbeiten objektiv zu nähern oder als Blickweisen, in denen diese Kohärenz aufweisen, eine Entwicklungslinie aufzeichnen und Lösungsansätze erarbeiten.

Ich versuche im Teil II. sowie im Teil VI. umfassend darzulegen, inwieweit diese Erklärungsmodelle zum einen Diskursen innerhalb der Architektur oder des Städtebaus entsprechen oder sich in der Arbeit weiterer Architekten niederschlagen. Ich reiße die entsprechenden Diskurse und die entsprechende Praxis kurz an, benenne deren Forderungen, Entwurfsansätze und Bausteine. Darüber hinaus untersuche ich im Teil IV. sowie im Teil VI., wie sich diese Modelle konkret in Gehrys Werk abzeichnen und eventuell eine Entwicklungslinie erkennbar machen. Ich kläre zum einen im Teil V. und zum anderen im Teil VI. welchen Positionen Gehry nahe kommt oder zugeordnet werden könnte und inwieweit seine Arbeit eine eigenständige Position darstellt. Zum anderen prüfe ich, inwiefern die Zuordnung zu diesen Modellen mit Äußerungen Gehrys belegt werden kann oder innerhalb der Rezeption ihren Niederschlag findet und wie sie in dieser dargestellt wird. Abschließend kläre ich in Teil VI., sowie Teil VII., inwieweit sich die verschiedenen Erklärungsmodelle im Werk Gehrys entsprechen, sich unterscheiden, sich gegenseitig bedingen und folglich einem weiteren gemeinsamen Nenner zugeordnet werden können.

7. Aufbau des Untersuchungsteils

Ich kläre zunächst, vor dem Hintergrund der These 1, im Teil II. wie sich das Themenfeld Kontextualismus bzw. die Kontextualismus-Debatte darstellen, welche Positionen darin vertreten sind und wie Kontext jeweils definiert wird. Im Teil III. zeichne ich den Kontext, innerhalb dessen das Frühwerk Gehrys eingeschrieben ist, dezidiert nach. Im Teil IV. analysiere ich, inwieweit die Gebäude und Projekte Gehrys innerhalb dieses Kontextes auf dessen Charakteristika, Potentiale, Probleme und Fragestellungen eingehen, sie widerspiegeln oder Lösungsansätze aufzeichnen und fasse im Teil V. zusammen, wie sich der spezifische Kontextualismus Gehrys folglich verstehen lässt. Im Teil VI. untersuche ich dann vor dem Hintergrund der These 2, inwieweit sich das Frühwerk Gehrys innerhalb weiterer Diskurse positionieren lässt und ob diese weiteren Entwicklungsmodelle den spezifischen Beitrag der frühen Architektur Gehrys zur Beziehung zwischen Architektur und Stadt, analog meiner These1, beeinflussen.

II. Erklärungsmodell: Auseinandersetzung mit dem Kontext

1. Der Diskurs

In den folgenden Teilen II., III., IV. und V. meiner Dissertation möchte ich meine These 2 überprüfen bzw. nachweisen, dass Gehrys Frühwerk als eine „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ verstanden werden kann. Ich skizziere in diesem ersten Kapitel im Anschluss an meine Recherche auf, welche Rolle die „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ im Bereich der Architektur und in angrenzenden Disziplinen einnimmt. Ich benenne die bestehenden Diskurse innerhalb dieser Auseinandersetzung, zeichne nach vor welchem Hintergrund sie sich entwickeln, auf welche Probleme sie reagieren und welche Forderungen und Ziele mit ihnen verbunden sind. Ich stelle die grundlegenden kontextuellen Haltungen, deren Ausprägungen und Positionen innerhalb des architektonischen Diskurses, vor allem jenem der 1960-1980er Jahre, und ihre relevanten Begriffe vor und versuche Gehrys Arbeit zur Stadt Los Angeles innerhalb dieser einen Platz zuzuweisen.

Innerhalb des Zeitraums, den ich in meiner Dissertation vorrangig behandle – die 1960-1980er Jahre – spielt ein Sich-Auseinandersetzen mit dem Kontext sowohl in der Architektur als auch in folgenden weiteren Disziplinen eine Rolle: Der Kontext wird in den 1960-1970er Jahren, in denen Gehrys Frühwerk entsteht, in der Landschaftsarchitektur, der Soziologie, der Anthropologie und den Künsten sowie ab Ende der 1980er Jahre, das heißt zu Ende meines Untersuchungszeitraums bis zur Gegenwart, vor allem in der Soziologie und der urbanen Geographie verhandelt. Innerhalb der Architektur lassen sich Projekte und Positionen, die sich spezifisch mit dem Kontext auseinandersetzen, bis 1750 zurückverfolgen.

1.1 „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ innerhalb der Architektur

1.1.1 1960-1980er Jahre

Im Nachzeichnen der Bedeutung, die einem Sich-Auseinandersetzen mit dem Kontext innerhalb der Architektur der 1960-1980er Jahre zukommt beziehe ich mich im Anschluss an meine Literaturrecherche vor allem auf folgende Literatur: Thomas Wills „Eine Stadt(um)baumethode“ von 1988,¹ Dan Grahams „Nicht Post-Moderne: Konflikt zwischen Geschichte und Geschichtsbewußtsein, europäischer Archetypus und amerikanischer Kommerzialisismus, der Gegensatz von Stadtstruktur und Einzelhaus“ von 1993,² Nan Ellins „Urban Design Theory: The Anglo American Axis“ von 1996³ sowie Kate Nesbitts „Urban Theory“ von 1996.⁴

Auf Wills Aufsatz greife ich in der Übersicht und Abgrenzung der unterschiedlichen, breitgefächerten kontextuellen Haltungen dieser Zeit zurück. Er definiert dabei den Begriff „Kontextualismus“ als eine Methode, die sich auf den Kontext der Stadt bezieht und von diesem ausgeht. Er verweist in diesem Zusammenhang dezidiert auf die Vorreiterrolle Amerikas in der akademischen Entwicklung dieser spezifischen „Auseinandersetzung mit dem Kontext.“ Zum einen treten die Probleme der modernen Stadt in den USA, die über keine ausgleichende traditionelle, europäische Stadt-Textur verfügen, viel deutlicher auf und zum

1 Will, Thomas: *Eine Stadt(um)baumethode*. In: *Baumeister* vol.85, no.8, Aug 1988, S.44-50

2 Graham, Dan: *Nicht Post-Moderne: Konflikt zwischen Geschichte und Geschichtsbewußtsein, europäischer Archetypus und amerikanischer Kommerzialisismus, der Gegensatz von Stadtstruktur und Einzelhaus*. In: Wilmes, Ulrich (Hrsg.): *Dan Graham. Ausgewählte Schriften*. Stuttgart: Oktagon 1994 sowie Graham, Dan: *Architecture: Art/Design/Urbanism*. In: Wallis, Brian (Ed.): *Dan Graham. Rock My Religion: Writings and Art Projects 1965-1990*. Cambridge, Mass: MIT, 1993, S.192-309

3 Ellin, Nan: *Urban Design Theory: The Anglo-American Axis: Regionalism and Vernacular Design. Venturi and Contextualism*. In: Ellin, Nan: *Post-modern Urbanism*. Rev. Edition. N.Y.: Princeton, 1999, S.72ff, Orig.: 1996

4 Nesbitt, Kate: *Urban Theory*. In: Nesbitt, Kate (Ed.): *Theorizing A New Agenda For Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. N.Y.: Princeton, 1996, S.51ff

anderen steht das Prinzip der modernen Stadt, ein totales Ordnungssystem, im Widerspruch zum Gedanke von Stadt oder Staat innerhalb der USA. Will rückt jedoch nach meinem Dafürhalten jedoch die amerikanische Ausprägung des „Kontextualismus“ einseitig in den Vordergrund und verweist innerhalb dieses amerikanischen „Kontextualismus“ ausschließlich auf die Position Rowes bzw. auf Rowes „Contextualism“.

Auf Grahams Aufsatz greife ich vor allem in der weiteren Beschreibung von „Kontextualismus“ zurück. Er erscheint mir vor folgendem Hintergrund innerhalb meiner Dissertation bzw. einer architekturtheoretischen Arbeit zum amerikanischen Kontext im Allgemeinen relevant: Mein Interesse an der Arbeit Grahams – und damit am amerikanischen Kontext sowie an (sub)urbanen Strukturen im Allgemeinen – stammt zunächst aus meiner Studienzeit an der Städelschule in Frankfurt in der Klasse „Architektur und konzeptionelles Entwerfen“ (WS 1991/92 - SS 1994) in der Graham für ein Jahr als Gastdozent im Bereich der Bildenden Künste unterrichtete und ein Atelier im Gebäude, in dem die Studios von uns Architekturstudierenden lagen, bezog. Darüber hinaus erschien 1993 – ab WS 1993/94 war ich, zunächst im Rahmen des Austauschprogramms, Studierende an SCI-Arc in Los Angeles – Grahams Buch „Rock My Religion: Writings and Art Projects 1965-1990“ in Amerika, das durch seinen starken Bezug auf die Architektur breiten Eingang innerhalb des amerikanischen architektonischen Diskurses bzw. akademischen Rahmens gefunden hat. Das Buch stellt Grahams theoretische wie praktische Arbeiten von 1965 bis 1990 zusammenfassend vor und bildet die Grundlage für den hier zitierten Artikel.

Graham untersucht in diesem Artikel in wie weit die Arbeiten junger Architekten in den 1960er Jahren einen Beitrag zur Auseinandersetzung von Einzelhaus und Stadtstruktur und somit zum „Kontextualismus“ im Sinne Wills liefern und unterscheidet dabei zwei sich diametral gegenüberstehende zentrale Ausprägungen – eine europäische, vertreten durch die Position Aldo Rossis, und eine amerikanische, vertreten durch die Position Robert Venturis. Graham wählt dementsprechend stellvertretend für den amerikanischen „Kontextualismus“ die Position Venturis und nicht analog zu Will jene Rowes. Für Graham sieht Venturi im Gegensatz zu Rowe tatsächlich in den typischen, amerikanischen (sub)urbanen Strukturen einen Handlungsbedarf und setzt sich mit diesen theoretisch wie praktisch auseinandersetzt. Er räumt dabei dem europäischen wie dem amerikanischen Kontext und damit verbunden der Arbeit Rossis wie Venturis, die nach seinem Dafürhalten die Bandbreite der Positionen innerhalb des „Kontextualismus“ aufspannen, die gleiche Wertigkeit ein. In dieser gleichwertigen Behandlung unterscheidet sich Graham von anderen Theoretikern, die die Position Venturis oder einen „Kontextualismus“, der auf (sub)urbane Strukturen reagiert oder das Alltägliche thematisiert, hinterfragen oder stark kritisieren. Grahams Beschreibung deckt sich mit dem Verständnis von „Kontextualismus“, das ich an Hand meiner Recherche für angemessen erachte, und stellt dieses nach meinem Dafürhalten präzise, aufs Wesentlichste reduziert dar. Ich nehme Grahams Beschreibung – die zentrale Position die er Venturi innerhalb des amerikanischen „Kontextualismus“ zuordnet – im Folgenden in meine Arbeit auf. Graham zeichnet darüber hinaus nach, dass die Vertreter dieser beiden Pole des „Kontextualismus“ in den 1960er Jahren Polemiken gegen den Funktionalismus veröffentlichten, in denen sie prinzipiell die gleiche Kritik an der Moderne bzw. an der modernen Architektur und am modernen Städtebau – und zwar an deren zu Grunde liegenden Ideologie – äußern; beide stehen der theoretischen Position Tafuris nahe. Der unterschiedliche Kontext, in dem ihre Arbeit jedoch verortet ist – Europa und Amerika – führt trotz dieser gleichen Kritik zu differenzierten Forderungen die Beziehung zwischen Architektur und Städtebau betreffend. Grahams Nachzeichnen eines gemeinsamen Ausgangspunktes oder Anliegens in der Arbeit Rossis wie Venturis ist vor allem vor dem Hintergrund der scharfen Kritik Rossis an Venturis Arbeit interessant. Graham leistet damit Überzeugungsarbeit für die Position Venturis und für den Bedarf an kontextuellen Strategien innerhalb neuer suburbaner wie urbaner Strukturen.

Grahams Essay bzw. seine theoretische Arbeit interessiert mich darüber hinaus, da sie sich mit den Erfahrungen seiner praktischen Arbeit als Künstler überschneidet. In dieser setzt er sich mit Raum und Alltag und dementsprechend

mit suburbanen, industriell vorgefertigten, in Masse produzierten Typologien, damit verbundenen suburbanen Strukturen sowie den Lebensweisen und Bedürfnissen innerhalb dieser auseinander – unter anderem dem bereits sehr frühen Zusammentreffen von suburbanem „nest-making“ mit dem städtischen Bedürfnis nach Repräsentation und Identifikation – und lotet deren ästhetisches Potential aus. Grahams praktische Arbeit beschäftigt sich dementsprechend analog zu seiner theoretischen Arbeit mit dem amerikanischen „Kontextualismus“. Sie wird innerhalb der Rezeption sowie nach meinem Verständnis dem Bereich zwischen Kunst und Architektur zugeordnet.

Gehrys Arbeit wird innerhalb der Rezeption dem Bereich zwischen Architektur und Kunst zugeordnet. Analog meiner These produziert Gehrys frühe Architektur unter anderem über ihre „Auseinandersetzung mit der Kunst“ und über ihre „Auseinandersetzung mit dem Alltäglichen“ einen spezifischen „Kontextualismus“ innerhalb amerikanischer suburbaner wie urbaner Strukturen. Vor dem Hintergrund der praktischen Arbeit Grahams, die aus dem Bereich der Kunst kommend einen Beitrag zum „Kontextualismus“ liefert, ist meine These nachvollziehbar. Gleichzeitig verweist Grahams theoretische Arbeit darauf, dass eine mögliche Beziehung der Architektur Gehrys auf den amerikanischen Kontext, auf neue (sub)urbane Strukturen einen wertvollen Beitrag darstellen würde, da es dieser Beziehung bedarf und sie von architektonischer Seite aus hinterfragt und vernachlässigt wird.

Definition „Kontext“?

Der „Kontextualismus“ ist zunächst vereinfacht ausgedrückt eine architektonische Entwurfsmethode oder Haltung bei Bauaufgaben im urbanen Umfeld. Er fordert, dass die Architektur auf ihren „Kontext“ reagiert. Das Problematische ist jedoch, dass es keine klare Definition von „Kontext“ gibt. „Kontext“ lässt sich nicht auf den „Genius loci“ reduzieren, der zum Beispiel im Kontextualismus des Christian Norberg-Schulz die Basis für die Verortung der Architektur bildet und „Kontext“ geht ebenfalls über das Erfassen der unmittelbaren, aktuellen sowie der überkommenen architektonischen oder urbanen Substanz vor Ort hinaus. Gegenwärtige Interpretationen des Kontextualismus weisen zudem darauf hin, dass der „Kontext“ nicht zwangsläufig etwas Gegebenes, sondern immer etwas Produziertes ist. Zur kontextuellen Architektur werden zur Zeit vor dem Hintergrund dieser weichen oder unpräzisen Definition Arbeiten von Caruso St. John Architects bis MVRDV gezählt. Meist wird der Begriff „Kontextualismus“ auch einfach reduziert auf ein triviales Verfahren, das neue additive Elemente an den „Kontext“ definiert als Stil und Größenverhältnisse eines bestehenden Gebäudes, anpaßt.

Kontextuelles Bauen und „Kontextualismus“

Thomas Will unterscheidet in seinem Aufsatz „Kontextualismus: Eine Stadt(um)baumethode“ zwischen „Kontextuellem Bauen“ und „Kontextualismus“. Innerhalb des „Kontextuellen Bauens“ wiederum verweist er zum einen auf die Architektur-Haltung „Das empirische Eingehen auf die räumlichen und kulturellen Verhältnisse: Anonymes und regionalistisches Bauen“ und zum anderen auf die Haltung „Die Ergründung des Ortes, die Beschwörung des Genius Loci.“

Den „Kontextualismus“ definiert Will wie folgt: *„Von diesen beiden oft als „kontextuell“ bezeichneten Architektur-Haltungen unterscheidet sich der ursprünglich amerikanische Contextualism in zweifacher Hinsicht: Zunächst [wird]... statt dessen mit den räumlichen und syntaktischen Beziehungen der Stadtelemente zueinander experimentiert, mit der städtischen Struktur, ihrer Ergänzung, Verwandlung, Erweiterung. Zum anderen geht es nicht allein um die Verarbeitung des realen, urbanen Kontextes, sondern vielmehr um die dialektische Auseinandersetzung zwischen diesem und den idealen Typen der architektonischen Entwurfslehre. ... [Der Contextualism] mündet... in eine kritische Auseinandersetzung mit der Stadt als komplexer Gesamtgestalt ein. Ihre gebaute Realität interessiert ebenso wie ihre Abhängigkeit von Idealbildern der Kultur- und Stadtbaugeschichte... „Kontextuell“ wird hier ein urbanistischer Begriff...“*⁵. Damit ist der „Kontextualismus“ laut Will im Gegensatz zum „Kontextuellen Bauen“ klar auf die Beziehung zwischen Architektur und

⁵ Will, Thomas: *Eine Stadt(um)baumethode*. In: *Baumeister* vol.85, no.8, Aug 1988, S.44

Stadt ausgerichtet.

Zu Vertretern der kontextuellen Architektur-Haltung „Die Ergründung des Ortes, die Beschwörung des Genius Loci“ zählt Will „Alberti bis van Eyck, Ungers, Moore und Norberg-Schulz“⁵. Charles Moores Arbeit setze ich im „Teil VI. Weitere Erklärungsmodelle: 1. Auseinandersetzung mit Einheiten“ mit Gehrys Arbeit gleich. Wills Einordnung verweist und bestätigt meine Analyse, dass Moores Arbeit über eine „Auseinandersetzung mit Einheiten“ einen Beitrag zur „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ leistet. Gehrys frühe Architektur liefert gemäß meiner These analog zu Moores über die „Auseinandersetzung mit Einheiten“ eine „Auseinandersetzung mit dem Kontext“. Sie erweitert Moores „Kontextuelles Bauen“, das zu einem Beitrag innerhalb des kalifornischen Landschaftsraums führt, indem es dieses auf kalifornische suburbane wie urbane Strukturen, konkret auf das neue Stadtmodell Los Angeles, überträgt und somit einen Beitrag zum „Kontextualismus“ liefert.

Definition „Kontextualismus“

Den „Kontextualismus“, den ich in Zusammenhang mit Gehrys Frühwerk bringe, definiere ich wie folgt: Der „Kontextualismus“ setzt sich mit der Beziehung zwischen Architektur und Kontext, Architektur und Städtebau, Haus und Stadt auseinander. Spätestens ab 1750 wird eine Beziehung zwischen Architektur und Städtebau innerhalb des architektonischen Diskurses thematisiert. Um 1960, als Reaktion auf die Auswirkungen der Moderne, rückt dieser Diskurs auf internationaler Ebene ins Zentrum des architektonischen Interesses. Diese Entwicklungen werde ich später näher erläutern. Je nach Definition was als Kontext bzw. als Stadt verhandelt werden kann, und auf welchen Aspekte des Kontexts bzw. der Stadt die Architektur reagieren sollte, bilden sich unterschiedliche Ausprägungen und Positionen heraus, die mit unterschiedlichen Ländern in Zusammenhang gebracht werden können. Man kann demnach eine europäische und eine amerikanische Ausprägung von „Kontextualismus“ unterscheiden. (Abb.1)

Vereinfacht lässt sich sagen, dass der europäische „Kontextualismus“ von der traditionellen, gewachsenen, historischen Stadt bzw. von deren Wiederentdeckung und Neubewertung ausgeht. Er bezieht sich vor allem auf deren physische Aspekte, auf den baulichen und räumlichen Kontext, auf Geschichte, auf Typologien, auf den inneren Aufbau der Gebäude, deren räumliche Disposition, deren Gestaltcharakter sowie auf den Gestaltcharakter des Außenraums. Also Rossis theoretische wie praktische Arbeit kann beispielhaft für den europäischen „Kontextualismus“ stehen. 1966 erscheint Rossis Buch „L'architettura della città.“⁶ Die praktische Arbeit Rossis setzt sich vor allem mit der Stadt Venedig auseinander.

Der amerikanische „Kontextualismus“ geht von der amerikanischen Stadt bzw. Stadtlandschaft, von urbanen wie suburbanen Strukturen, aus. Er fördert ein Interesse an den großen Hallen mit Flachdach – den einfachen „boxes“ – die erst durch die neue Technologie unter anderem der Klimaanlage möglich sind, an neuen Nutzungen und Programmen und den damit verbundenen neuen Gebäudetypen wie Supermärkte, „malls“, Casinos, „headquarters“ und Großraumbüros, an den neuen Infrastrukturen wie „highways“, „freeways“, deren Auffahrten, Brücken und Kreuzungen, an den neuen Siedlungsmustern wie „suburbs“ und an Räumen, die durch ökonomische Entwicklungen geprägt sind. Der amerikanische „Kontextualismus“ bezieht sich auf deren physische aber vor allem auf deren kulturelle Aspekte, auf die Symbole bzw. Zeichen, mit denen die Gebäude arbeiten und die Raum und Wahrnehmung der neuen Strukturen definieren. Er schließt vor diesem Hintergrund das Alltägliche, das Gewöhnliche, das Vernakulare, das industriell Vorgefertigte, das Kommerzielle sowie das Populäre in seine Betrachtung mit ein und bewertet diese neu. Venturis theoretische wie praktische Arbeiten kann beispielhaft für den amerikanischen „Kontextualismus“ stehen. (Abb.2) Die für die amerikanischen Verhältnisse formulierten und umgesetzten eigenständigen kontextuellen Positionen, lassen sich des Weiteren in einen „Cultural Contextualismus“, der auch als „Inclusivism“ bezeichnet wird, und in einen „Physical Contextualismus“, der eine Nähe oder Hinwendung zur europäischen Ideologie aufweist, unterscheiden. Robert Venturis Position wird dabei als „Inclusivism“, Colin Rows Position als „Physical Contextualismus“ verstanden.

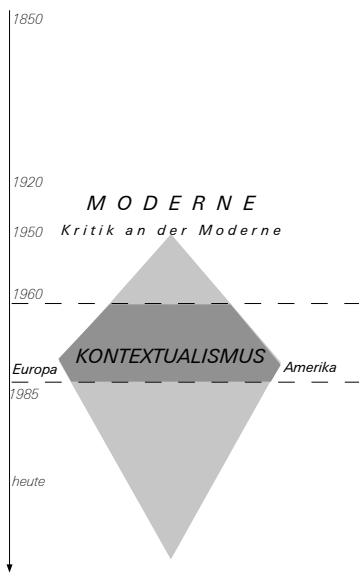


Abb.1

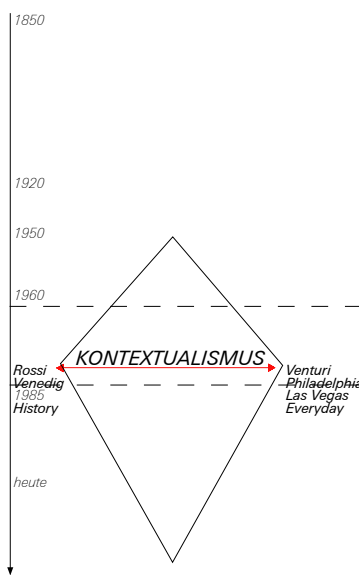


Abb.2

6 Rossi, Aldo: *The Architecture of the City*. First paperback printing, Cambridge, Mass.: MIT, 1984 (Oppositions Books) Orig. Ausg.: 1966

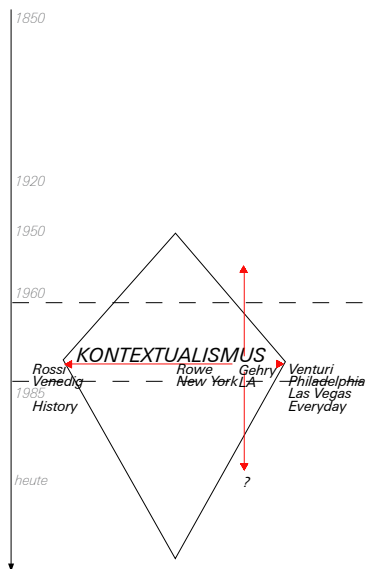


Abb.3

7 Venturi, Robert: *Complexity and Contradiction in Architecture*. N.Y.: The Museum of Modern Art, 1966

8 Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise; Izenour, Steven: *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Mass.: MIT, 1972

9 Rowe, Colin; Koetter, Fred: *Collage City*. 5. erw. Aufl., Dt. Ausg. Basel: Birkhäuser 1997 Orig.: *Collage City*. Cambridge, Mass.: MIT, 1978

10 Will, Thomas: *Eine Stadt(um)baumethode*. In: *Baumeister* vol.85, no.8, Aug 1988, S.44

11 Scott Brown, Denise: *Talking About the Context*. In: *Lotus* 74, S.125ff
 „The term „context“ came into general use in the 1970s. Robert Venturi used it in the title and text of his masters thesis, „Context in Architectural Composition,“ at Princeton in 1950.“

12 Venturi, Robert: *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture : Context in Architectural Composition*: M.F.A. Thesis, Princeton University Cambridge, Mass.: MIT, 1996, S.335ff
 „Content: The thesis of the problem in short is that its setting gives a building expression; its context is what gives a building its meaning. And consequently change in context causes change in meaning.“

13 Will, Thomas: *Eine Stadt(um)baumethode*. In: *Baumeister* vol.85, no.8, Aug 1988, S.44
 „Er [Kontext als Begriff] wurde in den 60er Jahren im Städtebau-Studio der Cornell Universität im Staat New York eingeführt, das seither unter der Leitung des englischen Architekten und Theoretikers Colin Rowe zunehmend an Einfluß gewonnen hat.“

14 Ellis, William: *Type and Context in Urbaism: Colin Rowe's Contextualism*. In: *Opposition-Reader* S.251
 „The term was originally coined as „contextualism“ by one of Rowe's students at Cornell, Stuart Cohen, suggesting an overriding concern for the „texture“ of the problem context...“

15 Tafuri, Manfredo: *Die Krise der Linearität*. In: *Arch+* 105/106, S.99

16.) Neumeyer, Fritz: *Realität als Disziplin. Großstadtarchitektur und urbane Identität*. In: *Archithese* vol.20, no.1, 1990 Jan/Febr, S.12-72,

1966 erscheint Venturis Buch „Complexity and Contradiction in Architecture“⁷; 1972 erscheint „Learning from Las Vegas“⁸ Venturi setzt sich in seiner praktischen Arbeit v.a. mit den unterschiedlichen Teilräumen der Stadt Philadelphia, sowie mit weiteren urbanen wie suburbanen amerikanischen Strukturen, vor allem Las Vegas, auseinander. 1978 erscheint Rowes Buch „Collage City.“⁹ Rowe setzt sich in seiner praktischen Arbeit mit verschiedenen kompakten, dichten Städten der Ostküste, vor allem New York, auseinander.

In Europa gibt es, innerhalb des Diskurses an den Rand gedrängt, neben der Auseinandersetzung mit der gewachsenen Stadt und der Geschichte auch vereinzelt Positionen, die sich mit Alltag und Popkultur beschäftigen, unter anderem die Smithsons. Ihre theoretischen wie praktischen Arbeiten setzen sich mit den verschiedenen Teilräumen Londons auseinander. Dennoch werden bis heute architektonische Entscheidungen, die auf einer Auseinandersetzung mit neuen Strukturen, Typologien und Aspekten, kulturellen Aspekten, von Stadt beruhen und das Alltägliche, das Kommerzielle oder das Populäre aufgreifen, vor allem vom europäischen Standpunkt aus kritisch gesehen und hinterfragt.

Begriffsbildung „Kontextualismus“ bzw „Kontext“

Thomas Will weist darauf hin, dass die Anfänge des so definierten „Kontextualismus“ im amerikanischen Raum liegen bzw. verortet werden können.¹⁰ Für die Einführung des Begriffs „Kontext“ in die Architektur werden dementsprechend verschiedene Theoretiker innerhalb des amerikanischen Diskurses genannt: Robert Venturi benutzt den Begriff „Context“ im Titel und Text seiner Thesis „Context in Architectural Composition“ 1950 in Princeton.^{11,12} Colin Rowe setzt den Begriff „Context“ in den 1960er Jahren im Städtebau-Studio der Cornell University ein.¹³ Der Begriff „Contextualism“ selbst wird dabei jedoch von Stuart Cohen, einem Studenten Rowes, geprägt, der damit die Arbeitsweise seines Lehrers bezeichnet, den Begriff aber bereits auch der Position Venturis zuordnet.¹⁴

Gehrys Position

Gemäß meiner These 2 würde ich vorläufig die frühe Architektur Gehrys zur Stadt Los Angeles im Bereich des amerikanischen „Kontextualismus“ verorten. Ich sehe Gehrys Position dabei in ihrer Auseinandersetzung mit der amerikanischen Stadt bzw. mit neuen suburbanen wie urbanen Strukturen in der Nähe zu jener Venturis, eventuell sogar über diese hinausgehend, jedoch in ihrem Einbeziehen nicht nur kultureller, sondern auch physischer – baulicher wie räumlicher – Aspekte des Kontexts gleichzeitig etwas näher als jene an die Position Rowes herangerückt. (Abb.3) In den folgenden beiden Kapiteln „2. Rowes Contextualism“ und „3. Venturis Inclusivism“ beschreibe ich die Positionen Rowes wie Venturis detailliert, um diese vorläufige Einordnung nachweisen zu können und um im „Teil V. Gehrys spezifischer Kontextualismus“ die Position Gehrys mit den für den Kontextualismus relevanten Begriffen darstellen und klären zu können.

1.1.2 Bezug zur Moderne

Im Folgenden versuche ich den Hintergrund zu skizzieren, der dazu führt, dass die Beziehung zwischen Architektur und Kontext, zwischen Architektur und Städtebau, zwischen Haus und Stadt seit der Aufklärung bzw. seit dem frühesten Zeitpunkt, der mit der Moderne in Verbindung gebracht wird, innerhalb des architektonischen Diskurses erörtert wird. Gleichzeitig zeichne ich dabei die Probleme nach, die die moderne Architektur und der moderne Städtebau vor diesem Hintergrund entstehen und eskalieren lassen und die den „Kontextualismus“ in den 1960-1980er Jahren auf internationaler Ebene ins Zentrum des architektonischen Diskurses rücken. In der Darstellung der Hintergründe und Probleme beziehe ich mich vor allem auf: Manfredo Tafuris: „Die Krise der Linearität“¹⁵ und Fritz Neumeyers: „Realität als Disziplin. Großstadtarchitektur und urbane Identität“¹⁶ Der Beginn der Moderne wird mit Veränderungen auf verschiedenen Ebenen – technischer, ökonomischer, politischer, sozialer und kultureller – die neue Fragen aufwerfen und zu neuen Aufgaben führen, in Zusammenhang gebracht.

Ich zeichne an Hand zweier dieser Ebenen nach, um welche Veränderungen es sich konkret handelt, welche Auswirkungen sie auf die bauliche Ebene haben und mit welchen neuen Aufgaben die Architektur der Moderne auf Grund dieser Änderungen konfrontiert wird. Dann ziehe ich Bilanz, inwieweit die moderne Architektur um oder bis 1960 dieser Aufgabe nachgegangen ist bzw. sie erfüllt hat. Abschließend stelle ich die Positionen dar, die sich im Bezug auf die Frage, warum die moderne Architektur diese Aufgabe eventuell nicht erfüllt hat, ab 1960 herausbilden.

Veränderungen auf technischer Ebene

Die Moderne beginnt auf technischer Ebene um 1760 mit der industriellen Revolution oder um 1825 mit der Eröffnung der ersten Eisenbahnlinie. Sie bringt als Neuerungen bzw. Veränderungen die moderne Technik sowie die Industrialisierung, die auf baulicher Ebene zu neuen Arbeitsstätten mit neuen Typologien, einer neuen Maßstäblichkeit, einer nie dagewesenen Infrastruktur, ein enormes Bevölkerungswachstum in den Städten und damit zum Phänomen der Großstadt führt. Diese Veränderungen führen zum einen zu Widersprüchen zwischen der neuen, modernen Realität und der historischen Stadt. Zum anderen werden aber durch die Eingriffe in die historische Stadt, durch ihre Zerstörung bzw. Fragmentierung, gleichzeitig ihre inhärenten, seit langem existierende Probleme sichtbar und ihre Struktur somit in Frage gestellt. Die „neue“ Stadt präsentiert sich dementsprechend als eine Stadt, die aus Fragmenten zusammengesetzt ist, in der bestehende klassische Bilder, Strategien und Ordnungsprinzipien nicht mehr funktionieren und die folglich neuer ästhetischer Prinzipien bedarf. Neue Aufgabe der Architektur in der Moderne ist es, sich bezüglich der technischen Ebene, die direkte Auswirkungen für die bauliche Struktur mit sich bringt, auf die neue Realität, die Realität der Großstadt, zu beziehen und angemessen auf ihre Probleme zu antworten.

Um 1960, retrospektiv betrachtet, liefert die moderne Architektur in Anbetracht dieser Aufgabenstellung jedoch lediglich antiurbane Typologien oder innerhalb der bestehenden Stadt eine moderne Architektur, die in Opposition zur historischen Stadt steht. Sie bricht damit die traditionelle Vorstellung, dass Architektur innerhalb der Stadtmorphologie stabile Formen und bleibende Werte verkörpert; das heißt konkret: sie gibt die Beziehung zwischen Architektur und Städtebau auf. Diese Tatsache führt spätestens ab 1960 zur Kritik an der modernen Architektur bzw. vor allem an der modernen Stadt; beide werden ab 1960 als gescheitert betrachtet.

In Bezug auf die Frage, wieso die moderne Architektur ihrer Aufgabe nicht nachkommt, bilden sich ab 1960 die folgenden drei unterschiedlichen Positionen heraus: Zum einen die Auffassung, dass die Aufgabe, sich auf die Realität der Großstadt zu beziehen, nicht lösbar ist. Zum anderen die Auffassung, dass die moderne Architektur und der moderne Städtebau noch nicht zu Ende gedacht sind. Angenommen wird, dass die moderne Architektur vor allem in der Phase der Spätmoderne, des Internationalen Stils, falsch umgesetzt wurde und folglich zu keinem Lösungsansatz geführt hat oder dass vorhandene parallele Ansätze der modernen Architektur wie des Städtebaus vor allem zur Zeit der „heroischen“ Moderne ausgeblendet wurden und somit deren inhärentes Potential, das der Aufgabe definitiv gewachsen ist, erst noch ausgeschöpft werden muss. Darüber hinaus wird die Auffassung vertreten, dass die Ideologie der Moderne an sich ein Problem darstellt und die moderne Architektur vor diesem Hintergrund nicht gewillt war, sich ihrer eigentlichen Aufgabe anzunehmen bzw. andere Aufgaben als relevant erachtet hat. Diese letzte Position vertritt unter anderem der Theoretiker Tafuri. Sie bildet die gemeinsame Basis für die Positionen bzw. den „Kontextualismus“ Rossis wie Venturis.

Veränderungen auf sozialer Ebene

Tafuri sieht als wesentliche Neuerung bzw. Veränderung der Moderne den sich herausbildende Glaube an eine utopische Vision. Die Moderne beginnt, ausgehend von dieser Ideologie der utopischen Vision, auf sozialer Ebene mit der französischen Revolution von 1789 und dem mit ihr verbundenen Wunsch nach einer Erneuerung der Gesellschaft. Die moderne Architektur setzt nach Tafuri vor

diesem Hintergrund einseitig darauf, diesem Wunsch auf sozialer Ebene innerhalb der Architektur, also auf physischer – auf baulicher wie räumlicher – Ebene, gerecht zu werden. Sie sieht ihre Aufgabe in der Umsetzung dieser utopischen Vision, in der Kritik der bestehenden und der Darstellung der neuen Gesellschaft. Sie sieht ihre Aufgabe dementsprechend als eine moralische oder rhetorische, als ein direktes Kommunizieren mit „dem Volk.“ Sie versteht sich als Modell oder Zeichen dieser neuen, besseren Gesellschaft – dieser Utopie. Dabei kommt es zu folgenden Widersprüchen: Zum einen unterstützt die Architektur trotz dieses Utopiegedankens bzw. -anspruchs die bestehende herrschende Gesellschaft – sie steht in ihrem Dienst – und zum anderen wird diese gesellschaftliche Utopie, die sie anstrebt und darstellt, nie Realität.

Die moderne Architektur manövriert sich damit bis 1960 nicht nur in eine Opposition zur realen Gesellschaft, sondern auch in eine Opposition zu fast allen anderen – physischen, sozialen, kulturellen – Aspekten der Realität. Diese Tatsache möchte ich im Folgenden näher ausführen: Die Geschichte der Architektur wird auf Grund dieser utopischen Vision auf eine Suche nach individuellen Formen oder Fragmenten, die in ihrer Formfindung miteinander konkurrieren und den Bezug zur Stadt verlieren, reduziert. Die moderne Architektur bildet dementsprechend einen Gegenpol zur historischen Stadt. Die Geschichte der Stadtplanung wird auf Grund dieser utopischen Vision auf individuelle, symbolträchtige Kommentare zur Gesellschaft reduziert. Die eigentliche moderne Stadt der architektonischen Fragmente sollte dabei erst entstehen, sobald die bestehende Stadt niedergerissen ist. Die moderne Architektur bildet damit einen Gegensatz zum Städtebau, zum Kontext, zur Geschichte, zur Tradition sowie zur Kultur. An Betrachtung dieser Widersprüche wird sie ab 1960 als gescheitert betrachtet.

Zusammenfassend ignorieren die moderne Architektur und der moderne Städtebau die Veränderungen bzw. Probleme, die tatsächlich auf baulicher Ebene anstehen. Sie reagieren statt dessen einseitig auf die Interessen der sozialen Ebene, deren Lösung ihre Kompetenz jedoch übersteigt. Um 1960 lassen sich die dabei entstehenden Probleme und Widersprüche innerhalb der baulichen Struktur, vor allem die eklatante Diskrepanz zwischen moderner Architektur bzw. modernem Städtebau und der Realität, nicht mehr kaschieren. Der „Kontextualismus“ und mit ihm die Forderung, Architektur wieder in Beziehung zur Realität, zu ihrem Kontext, zum Städtebau, zu Geschichte und Tradition, zur Kultur zu setzen, rückt ins Zentrum des architektonischen Interesses.

1.1.3 Chronologie

Im vorangegangenen Abschnitt habe ich das Problem nachgezeichnet, dass sich die moderne Architektur um 1960 ganz wesentlich von der Realität und damit auch vom Kontext bzw. vom Städtebau distanziert hat. Der „Kontextualismus“ wird vor diesem Hintergrund oft als Gegenposition zu der architektonischen Haltung der Moderne im Allgemeinen gesehen. Zum Teil wird er auch als Reaktion auf die Auswirkungen und Probleme, die der Internationale Stil bezüglich der Architektur wie des Städtebaus mit sich bringt und die ab den 1960er Jahren, wie gerade nachgezeichnet, eklatant zum Vorschein treten, verstanden und beschrieben. Eine genauere Betrachtung zeigt, dass es sich beim „Kontextualismus“ jedoch nicht um eine kurzfristige Reaktion handelt. Er ist statt dessen über einen langen Zeitraum, der spätestens mit der Aufklärung beginnt und in die Gegenwart reicht, Teil des architektonischen Diskurses. Er hat diese um 1960 vehement eingeforderte Beziehung zwischen Architektur und Städtebau bereits seit jenem Zeitpunkt anvisiert und auch umgesetzt. Der „Kontextualismus“ existiert somit parallel zu den Strömungen und Tendenzen, die innerhalb der „heroischen“ Moderne, vor allem innerhalb der CIAM-Kongresse vor dem zweiten Weltkrieg oder innerhalb des Internationalen Stils, in den Vordergrund gerückt wurden. Es lässt sich sogar nachzeichnen, dass sich ab 1750 im Hinblick auf diese fragliche Beziehung zwischen Architektur und Stadt jeweils zwei unterschiedliche Positionen herausbilden; eine, die ganz zentral auf diese Beziehung setzt, an ihr festhält, und eine, die diese in Frage stellt und aufgibt. Erst die CIAM-Kongresse vor dem zweiten Weltkrieg vereinheitlichen das Gedankengut der Moderne so stark, dass diese parallelen Ansätze innerhalb des Diskurses

völlig ausgeblendet werden und fast zum Erliegen kommen. Im Aufzeichnen dieser knappen Übersicht über die kontextuellen Ansätze ab 1750, die parallel zur Hauptströmung der Moderne entwickelt werden, beziehe ich mich vor allem auf Manfredo Tafuri: „Die Krise der Linearität“¹⁷ sowie auf Thomas Wills und Jörg Stabnows „Im Kontext der modernen Stadt“¹⁸:

Laugiers „Theorien zur Stadtgestaltung“ von 1753 bilden den Beginn der Architekturtheorie der Aufklärung und damit der Moderne. Piranesis „Rekonstruktion des Marsfeldes, Rom“ von 1762 veranschaulicht Laugiers Forderungen; sie macht das Problem der modernen Architektur und der modernen Stadt – die Stadt als Assemblage architektonischer Einzelstücke und der Kampf zwischen Architektur und Stadt – sichtbar. Die Weiterentwicklung des Ansatzes Laugiers führt um 1800 in Mailand zum ersten Mal zu den sich diametral gegenüberstehenden Positionen, die Beziehung von Architektur und Städtebau betreffend, die mehr oder weniger ausgeprägt über den gesamten Zeitraum der Moderne präsent sind: Zum einen Antolinis Entwurf für das Foro Bonaparte in Mailand von 1801, das für den Bruch zwischen Architektur und Städtebau, für die Ablehnung jeglichen Dialogs mit der bestehenden Stadt, steht. Zum anderen der Kommissionsplan für Mailand von 1807, der im Gegensatz dazu das Festhalten an einer Beziehung zwischen Architektur und Stadt, den Dialog mit der geschichtlich entstandenen Struktur der Stadt, darstellt. Während des Klassizismus sowie des romantischen Klassizismus stellen die Ansätze Schinkels, Weinbrenners, Klenzes und Soanes Spuren einer kontextuellen Moderne dar. Im Zeitraum von 1890 bis 1910 werden die Grundpositionen des modernen Städtebaues formuliert. Die Position Sittes ist dabei dem Kontext verpflichtet und dominiert zunächst den städtebaulichen Diskurs. Um die Jahrhundertwende wird sie von der diametral gegenüberstehenden Position Wagners abgelöst. Von diesem Zeitpunkt an bis in die 1960er Jahre werden innerhalb des städtebaulichen sowie architektonischen Diskurses kontextuelle Belange stark vernachlässigt bzw. in den Hintergrund gedrängt. Fischer verfolgt innerhalb dieses Zeitraums als „untergeordnete“ Position jenseits des „mainstreams“ den kontextuellen Ansatz Sittes weiter und kann dessen Tradition auch an spätere Protagonisten der heroischen Moderne wie Mendelsohn, Taut, May, Welzenbacher und Vorhoelzer weitergeben. Im anschließenden Zeitraum von 1910–1940, der „heroischen“ Moderne, wird vor allem durch den Einfluss der CIAM-Kongresse vor dem zweiten Weltkrieg die ursprüngliche Bandbreite der städtebaulichen Optionen verengt bzw. ausgeblendet. Folgende Positionen bzw. Projekte außerhalb des „mainstreams“ beinhalten dennoch einen kontextuellen Ansatz: die größeren städtebaulichen Einheiten, die Siedlungen, Tauts und Mays; die Stadt-Architekturen Le Corbusiers und Meyers, die subtil auf ihren Kontext reagieren und damit im Gegensatz zu deren urbanistischen Visionen stehen; die Stadt-Objekte van der Rohe's, die den bestehenden Kontext konfrontieren und dennoch die vorhandene Komposition der Stadt auf ihre Art und Weise ergänzen, die somit als Suche nach einem komplementären, signifikanten Element verstanden werden können, das wie ein Schlüssel in den vorhandenen Kontext passt und ihn für eine neue Realität erschließt; die Dramatisierung des Objekts im Expressionismus Poelzigs oder Mendelsohns, die zwar zu keiner neuen urbanen Realität oder zu keiner neuen Beziehung zwischen Architektur und Stadt führt, aber zumindest die bestehenden Widersprüche aufgreift und kommentiert und die offene Struktur die Le Corbusiers Plan Obus aufweist.

Während des „Internationalen Stils“ bzw. dem Modernismus im Zeitraum von 1945–1960 wird das Gedankengut der Moderne weiter auf seine formalen, ästhetischen Aussagen und Werte reduziert. Der Zeitraum von 1960–1975 ist für meine Untersuchungen und Thesen besonders relevant. Einerseits kommen um 1960 die kontextuellen Ansätze fast vollständig zum Erliegen, während andererseits die Widersprüche und Probleme, die die zunehmende Diskrepanz zwischen Architektur und Stadt entstehen lässt, eklatant zum Vorschein kommen. Es kommt zu massiven Forderungen nach einer neuen Beziehung zwischen Architektur und Stadt.

¹⁷ Tafuri, Manfredo: *Die Krise der Linearität*. In: *Arch+*, 105/106

¹⁸ Will, Thomas; Stabnow, Jörg: *Im Kontext der modernen Stadt*. In: *Arch+*, 105/106, Oktober 1990, S.88-94

1.2 „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ innerhalb anderer Disziplinen bzw. „Urbaner Stadtdiskurs“

Die folgenden Disziplinen, die sich parallel zur Architektur mit dem Kontext auseinandersetzen, sprechen der Stadt zum Teil neue Eigenschaften und Aspekte zu und führen zum Teil zu einem neuen Verständnis von Stadt.

Die Landschaftsarchitektur verweist auf die drastisch zunehmende Mobilität, die damit verbundene Infrastruktur und deren Auswirkungen auf die Landschaft, die Architektur und die Stadt: Der Landschaft kommt vor diesem Hintergrund eine neue Aneignung und Nutzung zu. Die Architektur sieht sich mit neuen Programmen von zum Teil unbekannt Dimensionen konfrontiert. Der Stadt werden wesentliche Funktionen und damit verbundene Eigenschaften und Qualitäten entzogen. Eine neue, andersartige Wahrnehmung prägt das Verständnis von Landschaft, Architektur und Stadt. John Brinkerhoff-Jackson verweist auf und entwickelt als zentrale Gestalt ein gesteigertes Interesse für die eigene, amerikanische Kultur, die amerikanische Landschaft, die amerikanische Kleinstadt wie Stadt, amerikanische Typologien und Räume sowie das Alltägliche und das Gewöhnliche im Allgemeinen. Er zeichnet detailliert die Eigenschaften und Potentiale der amerikanischen Kleinstadt am Beispiel Optimo Citys nach.

Die Soziologie verweist auf die heterogene Zusammensetzung der Gesellschaft, auf ihre unterschiedlichen kulturellen bzw. subkulturellen Ebenen sowie auf die neuen urbanen Bedingungen und sucht nach einem Verständnis für diese Aspekte. Herbert Gans verweist als zentrale Gestalt auf den alltäglichen, gewöhnlichen, industriell in Massen gefertigten bzw. produzierten Einfamilienhausbau, auf das Phänomen der „suburbs“; auf das eigentliche Subjekt der Architektur, den Bewohner, dessen Umfeld die Nachbarschaft, dessen Bedürfnisse und Aneignung von Raum und folglich auf die sozialen Aspekte und Phänomene von Raum im Allgemeinen. Er zeichnet detailliert die Eigenschaften und Potentiale neuer suburbaner Strukturen am Beispiel Levittowns nach.

Die urbane Geographie verweist auf die Homogenität und gleichzeitige vollständige Fragmentierung der Städte, auf die bestehende und zunehmende soziale Ungerechtigkeit und die daraus resultierende Polarisierung. Sie zeigt, dass die Architektur diese Zustände zum einen verschleiert oder zum anderen manifestiert und sie in beiden dieser Fälle verschärft. Ed Soja verweist als zentrale Gestalt auf die politischen, ökonomischen und sozialen Aspekte von Raum und Stadt. Er zeichnet detailliert die Eigenschaften neuer spätkapitalistischer urbaner Strukturen des späten 20. Jahrhunderts am Beispiel Los Angeles nach.

Zusammenfassend verweisen die Diskurse dieser anderen Disziplinen auf die gesellschaftlichen, ökonomischen und politischen Aspekte und Belange von Raum und damit von Architektur und Stadt; ich verhandle sie im Folgenden als „urbanen Stadtdiskurs“.

1.2.1 Einflüsse des „Urbanen Stadtdiskurses“ auf die Architektur

Die Architektur ist stark einer tradierten Annäherung an Stadt bzw. einem tradierten Verständnis von Stadt verpflichtet. Sie konzentriert sich folglich trotz der Überschneidung mit anderen Fachbereichen auf ihr eigenes Metier und öffnet sich nicht oder nur sehr bedingt den Erkenntnissen des urbanen Stadtdiskurses. Konkret bedeutet das, dass die Aspekte und Aneignungen von Stadt die zeitgleich zu Gehrys Frühwerk in anderen Bereichen diskutiert werden, nur sehr rudimentär Eingang in den architekturtheoretischen Diskurs bzw. die Baupraxis finden:

Innerhalb Europas sind Alison und Peter Smithson und stellvertretend durch sie das Team X mit den Ansätzen der Anthropologie und der Künste vertraut. Die Smithsons sind Mitglieder der Independent Group. Für sie zeichnen die Photographien und die Milieustudie Nigel und Judith Hendersons zu Londons Bethnal Green Aspekte auf, die innerhalb architektonischer oder städtebaulicher Entscheidungen relevant sind und integriert werden müssen.

Innerhalb Amerikas sind Robert Venturi und im Besonderen Denise Scott Brown mit den Ansätzen der Soziologie, vor allem der Arbeit Herbert Gans, der Landschaftsarchitektur, vor allem der Arbeit John Brinkerhoff-Jacksons, sowie mit

jenen der Künste, vor allem der Arbeiten der englischen Independent Group, der amerikanischen Pop Art und Ed Ruschas, vertraut und beziehen sich innerhalb ihres kulturellen „Kontextualismus“ – ihres „Inclusivism“ – auf diese. Ihre Studien und theoretischen Arbeiten sowie ihre Baupraxis zeichnen ihr Interesse an sozialen und kulturellen Hintergründen wie Fragen nach. Ihre Studien bzw. ihre Analysemethoden, um Stadt zu beschreiben, werden dabei durch Abbildungsverfahren bzw. -techniken, die innerhalb der Kunst, insbesondere der Arbeit Ed Ruschas, Anwendung finden, erweitert und bereichert. Sie zeichnen dabei für viele der Stadtmodelle, die innerhalb des urbanen Stadtdiskurses auftauchen, neue Wege der Analyse sowie einer architektonischen Antwort auf. Sie versuchen sich so als Architekten konkret Levittown, dem Modell von Stadt, das über die Soziologie Eingang in den Stadtdiskurs findet, sowie weiteren suburbanen wie urbanen Strukturen, unter anderem Las Vegas, anzunähern und deren Eigenschaften, Bedingungen und Potentiale auszuloten. Gleichzeitig versuchen sie typischen amerikanischen Kleinstädten, die exemplarisch innerhalb der Landschaftsarchitektur vorgestellt werden, und deren alltäglicher und gewöhnlicher Architektur, unter anderem den verschiedenen Facetten Philadelphias, innerhalb ihrer Baupraxis gerecht zu werden.

Innerhalb Amerikas kommt der Stadt Los Angeles´ in der urbanen Geographie eine besondere Bedeutung zu. Sie wird als typische, als paradigmatische, Stadtform des zu Ende gehenden 20. Jahrhunderts, die über ökonomische – spätkapitalistische – politische wie soziale und nicht über gestaltbildende oder räumliche Bedingungen entstanden und von diesen grundlegend geprägt ist, verhandelt. Von Seiten der Architektur wurde dieses Stadtmodell innerhalb meines Untersuchungszeitraums sowie bis fast zur Gegenwart nicht näher untersucht. Möglichen Annäherungen und Beiträge von Seiten der Architektur zu dieser Stadt kommt vor diesem Hintergrund eine besondere Bedeutung zu.

Die Aspekte und Aneignungen von Stadt, die ab 1980 bzw. gegenwärtig innerhalb anderer Disziplinen diskutiert werden, finden bisher keinen Eingang in den architekturtheoretischen Diskurs bzw. die Baupraxis.

1.3 „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ und Gehrys frühe Architektur in Los Angeles

Analog meiner Recherche wie Analyse kann Gehrys Frühwerk zur Stadt Los Angeles als „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ verstanden werden. Zum einen lässt es sich innerhalb des architektonischen Diskurs einordnen (siehe oben). Zum anderen kann es darüber hinaus mit dem urbanen Stadtdiskurs wie folgt in Verbindung gebracht werden: Es weist Parallelen zu den Diskursen der Landschaftsarchitektur und Soziologie, die zeitgleich zum Frühwerk stattfinden, sowie zu den Diskursen der Soziologie und urbanen Geographie, die erst zu Ende des Untersuchungszeitraums bzw. gegenwärtig verhandelt werden, auf. Die Eigenschaften und Aspekte, die der Stadt innerhalb dieser Fachrichtungen zugesprochen werden, und das aus ihnen resultierende neue Verständnis von Stadt, werden in Gehrys Frühwerk reflektiert. Gehrys frühe Architektur nimmt somit zum Teil eine Vorreiterrolle ein, da sie Aspekte der Stadt in die Baupraxis integriert, die nicht Teil des architektonischen Diskurses sind bzw. die auch innerhalb des urbanen Stadtdiskurses erst zu einem späteren Zeitpunkt theoretisch erörtert werden.

Im Anschluss an diese Einführung „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ untersuche und beschreibe ich in den nächsten zwei Kapiteln die beiden Positionen innerhalb des architektonischen Diskurses der 1960-1980er Jahre, zwischen denen ich gegenwärtig Gehrys Ansatz verorten würde. – Rowes „Contextualism“ und Venturis „Inclusivism“. Ich beschreibe deren Positionen an Hand eines Kriterienkatalogs, den ich mir innerhalb meiner Recherche erarbeitet habe und der es mir im Anschluß an meine Analyse zum Los Angeles der 1960-1980er Jahre im Teil III. sowie zu Gehrys früher Architektur in Los Angeles im Teil IV. ermöglicht, Gehrys Position, Gehrys spezifischen Kontextualismus, im Teil V. analog bereits bestehender Begriffe darstellen und gegebenenfalls auch abgrenzen zu können. Dieser Kriterienkatalog umfasst zwei Schwerpunkte: Zum einen beschreibe ich detailliert welcher Ansatz theoretisch und/oder praktisch

verfolgt wird und was dieser innerhalb der Architektur und des Städtebaus bewirken soll bzw. welche Ziele er fokussiert. Ich stelle seine Definition bzw. sein Verständnis von Kontext, die Bezugspunkte und Elemente die ihm zugrunde liegen, den Entwurfsprozess und die Strategien, die er einsetzt, und die mit ihnen verbundenen Hilfsmittel und Darstellungstechniken sowie seine Beziehung zu den Themen Monumentalität, öffentlicher Raum und Architektur zu Städtebau, zusammen („Definition bzw. Verständnis von Kontext“, „Bezugspunkte bzw. Elemente“, „Entwurfsprozess“, „Strategien“, „Monumentalität, öffentlicher Raum, Architektur zu Städtebau“). Zum anderen versuche ich folgende sich aufeinander beziehende Fakten und Fragestellungen bzw. folgenden Gedankengang nachzuzeichnen: Zunächst kläre ich, was die jeweilige Position erreichen will, wie sie sich auf die Ansätze ihrer Zeit – die Moderne – bezieht, welche Kritikpunkte sie ihnen bezüglich äußert und wie sich vor diesem Hintergrund ihr eigener Ansatz herauskristallisiert. Darüber hinaus versuche ich aufzuzeigen, welche Schwachstellen oder Kritikpunkte ihr Ansatz aufweist, innerhalb welchen Kontexts oder welcher Bedingungen er einen Beitrag leistet, Fragen offen lässt oder versagt, inwieweit die jeweilige Position ihren eigenen Forderungen und Versprechen nicht gerecht wird oder ihren Ansatz selbst überschätzt („Beziehung zu bzw. Kritik an der Moderne“, „Kritik“). Dieser zweite Schwerpunkt des Kriterienkatalogs ermöglicht die Quintessenz der Positionen darzustellen sowie die Positionen miteinander zu vergleichen und damit zu klären ob und was sie voneinander übernehmen, welche Aspekte welcher Positionen überzeugender, relevanter, tragfähiger oder ausbaufähiger sind und ob und wie vor diesem Hintergrund die Positionen weitergeführt werden oder weitergeführt werden sollten („Einfluss“, „Zusammenfassung“).

2. Rowes „Contextualism“

2.1 Einführung

Nach Literaturrecherche und deren Auswertung beziehe ich mich in dieser Übersicht zu Rowe's „Contextualism“ vor allem auf folgende Bücher und Aufsätze: auf Colin Rowe und Fred Koetters „Collage City“ von 1978¹, auf Stuart Cohens „Physical Context/Cultural Context: Including it All“ von 1974², auf William Ellis „Type and Context in Urbanism: Colin Rowe's Contextualism“ von 1979³ sowie auf Thomas Wills „Kontextualismus: Eine Stadt(um)baumethode“ von 1988⁴. Der „Contextualism“ setzt sich aus theoretischem Überbau und praktischen Entwurfsansätzen und -methoden zusammen. Er führt zu einer neuen Beziehung zwischen Architektur und Kontext, Architektur und Städtebau. Er reagiert im Wesentlichen auf die physischen Aspekte des Kontexts.

„Zunächst befasst er sich weniger mit dem konkreten Einzelort, mit seinem heute wieder als „Genius loci“ beschworenen „Charakter“. Statt dessen wird mit den räumlichen und syntaktischen Beziehungen der Stadtelemente zueinander experimentiert, mit der städtischen Struktur, ihrer Ergänzung, Verwandlung, Erweiterung. Zum anderen geht es nicht allein um die Verarbeitung des realen urbanen, [unperfekten] Kontextes, sondern vielmehr um die dialektische Auseinandersetzung zwischen diesem und den idealen, [perfekten] Typen der architektonischen Entwurfslehre... [Der Contextualism] mündet statt dessen in eine kritische Auseinandersetzung mit der Stadt als komplexer Gesamtgestalt ein. Ihre gebaute Realität interessiert ebenso wie ihre Abhängigkeit von den Idealbildern der Kultur- und Stadtbaugeschichte... „Kontextuell“ wird hier ein urbanistischer Begriff: aus der Gegenüberstellung der beiden Stadt-Modelle, dem traditionellen (kompakteren) und dem modernen (funktionell gegliederten, aufgelockerten), wird eine Synthese postuliert: Die kontextuelle Stadt.“⁵

Der „Contextualism“ beschäftigt sich folglich mit den Stadtelementen – den freistehenden Baukörpern der modernen sowie der Textur, den Typen und den urbanen Räumen der traditionellen Stadt – und deren räumlichen wie syntaktischen Beziehungen zueinander. Die räumlichen Beziehungen werden dabei über den Figur-Grund Plan bzw. das Figur-Grund Phänomen in ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Masse und Raum gebracht, während die syntaktischen Beziehungen kein zugrunde liegendes Ordnungssystem, sondern das Vorhandensein von Ambivalenz, Komplexität und Fragmentarischem nachzeichnen.

Ab 1963 über einen Zeitraum von zwanzig Jahren findet die akademische Entwicklung des „Contextualism“ am Städtebau-Studio der Cornell University unter der Leitung des englischen Architekten und Theoretikers Colin Rowe im Rahmen von Analyse- und Entwurfsarbeiten statt.⁶ Ebenfalls ab Anfang der 60er Jahre entspricht die Entwurfsarbeit innerhalb der Büros Rowe und Koetter/Wells, v.a. im Bereich städtebaulicher Wettbewerbe, dem „Contextualism“^{2,3} Aufsätze unter anderem von Colin Rowe, von seinen Schülern Thomas Schumacher und Stuart Cohen, von William Ellis begleiten die Entwicklung auf theoretischer Ebene.^{7,2,3} 1978 erscheint „Collage City“⁸ Colin Rowe und Fred Koetter formulieren in diesem Manifest zusammenfassend die theoretischen Grundlagen zur Praxis des „Contextualism“: Aufbau und Form des Manifests können als historisch-kritischer Essay – als Stadtkritik – beschrieben werden. Die konkrete Entwurfsarbeit oder -methodik steht im Hintergrund. Der Begriff „Contextualism“ wird von Stuart Cohen – einem Schüler Rowes – geprägt, der damit den Entwurfsansatz seines Lehrers bezeichnet, diesen jedoch gleichzeitig in der Arbeit Venturis widergespiegelt sieht.^{9,10,11} Der Begriff „Contextualism“ wird im Buch „Collage City“; eventuell auf Grund des Abweichens von der Entwurfspraxis, vermieden.

Die vier zuvor genannten Quellen, auf die ich mich im Wesentlichen beziehe, beschreiben, vor dem Hintergrund ihrer zum Teil weit auseinander liegenden Entstehungszeiten – 1974, 1978, 1979, 1988 – und ihrer verschiedenen Bezugspunkte zum „Contextualism“ – die Entwurfsarbeit am Cornell Studio, der theoretische Überbau, den „Collage City“ liefert, oder die Entwurfspraxis der Büros Rowe und Koetter/Wells – die Arbeitsweise innerhalb des Contextualism sehr unterschiedlich. Sie arbeiten mit anderen kategorisierenden Begriffen, bewerk-

1 Rowe, Colin; Koetter, Fred: *Collage City*. 5. erw. Aufl., Basel: Birkhäuser, 1997. Orig.: Cambridge, Mass: MIT, 1978

2 Cohen, Stuart: *Physical Context/Cultural Context: Including it All*. 1974 In: *Opposition-Reader*

3 Ellis, William: *Type and Context in Urbanism: Colin Rowe's Contextualism*. 1979 In: *Opposition-Reader*

4 Will, Thomas: *Kontextualismus: Eine Stadt(um)baumethode*. In: *Baumeister*, 8/1988

5 s.o. S.44

6 Cohen, Stuart: *Physical Context/Cultural Context: Including it All*. 1974 In: *Opposition-Reader*, S.102 Notes 9.

„This approach to urban design is the product of the graduate program in architecture at Cornell University which has been under the direction of Colin Rowe since 1963.“

7 Schumacher, Thomas L.: *Contextualism: Urban Ideals and Deformations*. circa 1970 In: Nesbitt, Kate (Hg.): *Theorizing A New Agenda For Architecture – An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. N.Y.: Princeton Architectural Press, 1996, S.294ff

8 Nesbitt, Kate: *Introduction*. Colin Rowe and Fred Koetter. In: Nesbitt, Kate (Hg.): *Theorizing A New Agenda For Architecture – An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. N.Y.: Princeton, 1996, S.266

„... Colin Rowe and Fred Koetter's *Collage City*, written in 1973 and published in 1978. This excerpt appeared in the British monthly, *Architectural Review*, in 1975...“

9 Nesbitt, Kate (Hg.): *Theorizing A New Agenda For Architecture – An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*: Introduction: Contextualism: Urban Ideals + Deformations: Thomas L. Schumacher. N.Y.: Princeton Architectural Press, 1996, S.295
„Thomas L. Schumacher, unpublished statement, May 1995: In fact, the term originally used by Steven Hurtt and Stuart Cohen was Contextualism, a conflation of Context and Texture. We were interested in urban texture, what Italians call the „tessuto urbano“ (more literally „Urban Fabric“), and urban form. We were not interested in style... our representative projects sought to reconcile modern urbanism with the traditional city... the inadequacies and problems of modern architecture are urban, not stylistic... It is possible to make good cities using modern architecture...“
„A second important component of contextualist theory is the idea of the „differentiated building“. Schumacher acknowledges a debt to Robert Venturi's *Complexity and Contradiction* for the development of this notion: he refers no doubt to Venturi's statement that the building should accommodate difficult conditions without concealing the accommodation.“

10 Ellis, William: *Type and Context in Urbanism: Colin Rowe's Contextualism*. 1979 In: *Opposition-Reader*, S.251 Notes 5.
„The term was originally coined as „contextualism“ by one of Rowe's students at Cornell, Stuart Cohen, suggesting an overriding concern for the „texture“ of the problem context.“

11 Cohen, Stuart: *Physical Context/Cultural Context: Including it All*. 1974 In: *Opposition-Reader*, S.102 Notes 9.
„The term contextualism was first applied to Cornell urban design work by Stuart Cohen and Steven Hurtt in 1965.“

ten bestehende Verfahren unterschiedlich, als gleichwertige Strategien oder als übergeordnete Prozesse bzw. übergeordnetes Werkzeug, und sie unterscheiden aber nur zum Teil zwischen zwei Maßstabsebenen, innerhalb derer der „Contextualism“ agiert.^{12,13} Ich versuche im Folgenden die unterschiedlichen Aussagen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, sie miteinander zu vereinbaren.

Stuart Cohens Aufsatz von 1974 verweist auf gebäudeplanerischer Ebene auf folgende Eingriffsmöglichkeiten: infilling, completion, subtraction, replacement. Diese wiederum können nach Cohen im Bezug auf ihren Kontext zwei unterschiedliche Strategien aufweisen: die „Strategie of Response“ und die „Deformation of Ideal Types“. Beide sieht er gleichwertig innerhalb der praktischen Entwurfsarbeit des „Contextualism“ angewendet.¹⁴

Colin Rowes und Fred Koetters „Collage City“ von 1978 lässt sich zunächst übergeordnet in folgende Bereiche unterteilen: Das Kapitel [3] „Die Krise des Objektes. Der unerfreuliche Zustand der Textur“ bezieht sich auf die gebäudeplanerische, die Kapitel [4,5] „Collision City und die Strategie der Bricolage“ sowie „Collage City und die Wiedereroberung der Zeit“ auf die städtebauliche Ebene. Die Kapitel [3,4] „Die Krise des Objektes. Der unerfreuliche Zustand der Textur“ sowie „Collision City und die Strategie der Bricolage“ formulieren konkrete Handlungsanweisungen für jeweils eine der beiden Maßstabsebenen. Sie beschäftigen sich jeweils mit dem Pol innerhalb der Bandbreite der Strategien, der innerhalb der Moderne ausgeklammert wurde. Das Kapitel [5] „Collision City und die Strategie der Bricolage“ ist stärker ideell ausgerichtet. Es generiert einen idealisierten, spekulativen Ausblick auf eine zukünftige Stadt. Das Kapitel „Die Krise des Objektes. Der unerfreuliche Zustand der Textur“ verweist auf gebäudeplanerischer Ebene auf die Strategien „Strategie of Response“ und „Deformation of Ideal Types“. Die erstere steht der Strategie, mit der die moderne Architektur auf ihren Kontext reagiert bzw. eben nicht reagiert hat, diametral gegenüber. Sie wird vor diesem Hintergrund als Möglichkeit aufgezeichnet, die innerhalb der Moderne ausgeklammert wurde und der es gegenwärtig als Ausgleich zum realisierten Umgang mit dem Kontext bedarf, aber zusammenfassend als eine eher zu einseitige, zu passiv Reaktion auf den Kontext eingestuft. Rowe und Koetter präzisieren, differenzieren bzw. werten somit im Vergleich zu Cohen die beiden Strategien. Das Kapitel [5] „Collision City und die Strategie der Bricolage“ verweist auf städtebaulicher Ebene auf die Strategie der „Bricolage“ bzw. „Collision“. Sie steht der Strategie, mit der der moderne Städtebau gearbeitet hat, diametral gegenüber. Sie wird vor diesem Hintergrund als Möglichkeit aufgezeichnet, die innerhalb der Moderne ausgeklammert wurde und der es gegenwärtig als Ausgleich zum bestehenden, bereits realisierten Städtebau bedarf, aber zusammenfassend als ein eher zu einseitiges, zu aktives städtebauliches Modell eingestuft. Das Kapitel „Collage City“ behandelt auf städtebaulicher Ebene die Vermittlung beider Pole – dem modernen Städtebau und der Stadt der „Collision“ – indem es auf die Strategie der „Collage“ verweist.

William Ellis Aufsatz von 1979 verweist generell auf die unterschiedlichen Maßstabsebenen – vom „city fragment“ oder „set piece“ zu „whole areas of the city“¹² – auf die sich der „Contextualism“ bezieht. Er unterscheidet innerhalb der contextualistischen Arbeitsweise zunächst zwischen Strategien und Prozess und beschreibt sie in dieser Reihenfolge. Als Prozess benennt er dabei zum einen den Figur-Grund Plan, den er später, nach meinem Dafürhalten präziser dann auch als „general armature for Rowe’s process“ bezeichnet.¹⁵ Zum anderen taucht der Gedanke des „set piece“ wieder auf, das Ellis jetzt alternativ auch als „composite building“ bezeichnet.¹⁶ Er beschreibt dieses vereinfacht zusammengefasst bzw. ausgedrückt wie folgt: „Ein komplexes Gebäude oder eine zusammenhängende Gruppe von Gebäuden wird zunächst mit einem Kontext konfrontiert. Im Folgenden kommt es zu einer wechselseitigen Deformation, aus der etwas Neues entsteht. Das Neue – das „composite building“ – verfügt einerseits in seinem Innern über eine typologische Identität und andererseits an seinen Ecken oder Rändern über die Eigenart des lokalen Kontexts, der Gesamtkomposition. Als mehrdeutiges, hybrides Gebilde hat es einen collagenartigen Charakter. Größe und Komplexität des Neuen führen entweder eher zu einem Abgrenzen oder eher zu einem Aufgehen im Kontext, also in die Nähe der „Figur“ oder die Nähe des „Grunds“.¹⁷ Das „set piece“ oder „composite building“ sieht er demnach zum einen als wesentliche

Maßstabsebenen des Contextualism:

12 Ellis, William: *Type and Context in Urbanism: Colin Rowe’s Contextualism*. 1979 In: *Opposition-Reader*, S.250

„Under the rubric, the, of the discourse between type and context, Rowe’s development can be seen to go... from work at the scale of city fragment or set piece to the deductive design of whole areas of the city.“

13 Will, Thomas: *Kontextualismus. Eine Stadt(um)baumethode*. In: *Baumeister*, 8/1988, S.47

„Die Tendenz, in die Textur der Stadt einzugreifen, führte zu Bebauungsstudien in zum Teil riesigen Maßstäben. Einen andere Richtung verfolgt der Gedanken der Kollision unmittelbar...“

14 Cohen, Stuart: *Physical Context/Cultural Context: Including it All*. 1974 In: *Opposition-Reader*, S.67

„Design strategies would be largely those of infilling, completion, and occasionally subtraction or replacement as seen appropriate to a particular site... Two models for accomplishing this were suggested. They dealt with either local or previously identified urban forms. These were the strategies of response and the deformation of ideal types.“

15 Ellis, William: *Type and Context in Urbanism: Colin Rowe’s Contextualism*. 1979 In: *Opposition-Reader*, S.231

„If the figure-ground plan forms the general armature for Rowe’s process, then the set piece, or composite building acts as the principal device within that process.“

16 s.o., S.230f

„These conflicting requirements led to a process of design and presentation featuring two main components: the figure-ground plan and the notion of the „set piece“, or composite building.“

Begriff „composite building“:

17 s.o., S.231

„[The composite building] is usually a complex building or a coherent grouping that can be imposed upon a context, undergo a mutual deformation with that context, and become something new. It sustains a general typological identity, usually through geometrical regularity at its core, and promotes a local particularity of composition, usually through irregularity at its edges... Through their particular scale and innate complexity, they separate from or fuse with existing contexts of buildings, acting as either objects in open space or as parts of built-up fields. In other words, they act as either figure or ground, and thus the „figures“ could be either buildings or „spatial objects“.

Grundlage der kontextualistischen Arbeitsweise, als Fundament, als Ausgangspunkt weiterer Strategien, als Modell, das unterschiedliche Ausprägungen erfahren kann, und zum anderen beschreibt er sie analog zu Thomas Will im folgenden Artikel als Eingriffe auf gebäudeplanerischer Ebene – die in der vorangegangenen Literatur auch als Strategie der „Deformation of Ideal Types“ benannt wurden. Als logisch aufeinander aufbauende bzw. diametral einander gegenüber stehende Strategien bzw. Ausprägungen des „composite building“ – die Grundidee jetzt auf den städtebaulichen Bereich übertragen – bezeichnet Ellis: Resolution – Collage – Collision.

Thomas Wills Aufsatz von 1988 verweist auf zwei verschiedene Maßstabsebenen, auf die sich der „Contextualism“ bezieht. Er unterscheidet innerhalb der kontextualistischen Arbeitsweise zwischen Grundlagen und Strategien. Als Grundlage benennt er die dualistische Leseart der Stadt und analog zu Ellis das graphische Mittel der Figur-Grund Darstellung. Texturbrüche werden nach seinem Dafürhalten innerhalb des „Contextualism“ entweder auf großmaßstäblicher Ebene integriert oder auf kleinmaßstäblicher Ebene über eine Konzentration auf die Zwischenbereiche zur Kollision gebracht.^{13,18} Auf städtebaulicher Ebene spielt dabei der Begriff des Feldes als einen städtischen Bereich bzw. als ein gestalthaftes Ganzes eine Rolle. Als Strategien auf dieser Ebene benennt Will in Annäherung an Ellis: Trennung – Erweiterung – Verbindung. Auf gebäudeplanerischer Ebene kommt das Kompositgebäude, als mehrdeutiges, hybrides Gebilde mit collageartigem Charakter zum Einsatz.

Ich werde im Folgenden zunächst im Unterkapitel „Bezugspunkte bzw. Elemente“ die wesentlichen Elemente, auf die sich nach meiner Recherche und meinem Dafürhalten der „Contextualism“ bezieht und zwischen denen er vermittelt, vorstellen. „Bezugspunkte bzw. Elemente“ entspricht in etwa Ellis „Prozess“ oder später „general armature“ genannt oder Wills „Grundlagen“. Ich werde in diesem Unterkapitel den Figur-Grund Plan, der für mich das wesentliche Werkzeug des „Contextualism“ darstellt und über den sich zugleich die Wahl der Elemente erklären lässt, einführen. Dann werde ich im folgenden Unterkapitel die Kompositions-Strategien, die innerhalb des „Contextualism“ zur gewünschten Vermittlung zwischen traditioneller und moderner Stadt, zwischen Kontext und Typus, zwischen Kontinuität und Ideal führen, vorstellen. Ich unterscheidet dabei, analog zur Interpretation von Ellis wie Will, zwischen den zwei Maßstabsebenen gebäudeplanerisch bzw. stadtplanerisch. Ellis Essay dient mir dabei, die übergeordneten Pole, zwischen denen sich die Strategien aufspannen, im Blick zu behalten, während ich jedoch konträr zu Ellis auch auf die Reihenfolge der einzelnen Kapitel in „Collage City“ eingehe und diese nachzeichne. Die nachfolgenden Unterkapitel werden die Themenfelder „Architektur zu Städtebau, öffentlicher Raum, Monumentalität“, „Beziehung zur bzw. Kritik an der Moderne“, „Kritik“ und „Einfluss“ kurz anreißen.

2.2 Bezugspunkte bzw. Elemente

2.2.1 Moderne Kunst und moderner Städtebau

„[Colin Rowe und Fred Koetter] unterscheiden zwei Arten von Modernismus: den technikbesessenen und möchtegern-wissenschaftlichen Modernismus und einen ganz anders gearteten Modernismus der modernen Kunst (eines Picasso, Strawinsky, Joyce, T.S.Eliot). Während der erste sie abschreckt, begrüßen sie die Implikation des zweiten.“¹⁹ Den ersten Modernismus sehen Rowe und Koetter zum Teil in der Architektur, in ihrem Ausgerichtetsein auf das Objektivhaftes und vor allem im Städtebau, den zweiten Modernismus sehen sie innerhalb der Malerei angewandt. Sie fordern vor diesem Hintergrund innerhalb des „Contextualism“, dass sich die Architektur und v.a. der Städtebau dem Verständnis von Moderne innerhalb der Kunst und damit Verfahren wie der Collage und der Mehrdeutigkeit öffnen sollte. Der „Contextualism“ erhebt somit die Collage zum Mittel der städtebaulichen Analyse, der Kritik wie der Komposition.

Begriff „composite building“:

¹⁸ Will, Thomas: *Kontextualismus. Eine Stadt(um)baumethode*. In: *Baumeister*, 8/1988, S.47ff
„Einen andere Richtung verfolgt den Gedanken der Kollision unmittelbar: Texturbrüche werden nicht großmaßstäblich integriert, sondern die „räumliche Energie“ wird auf die Zwischenbereiche konzentriert. An solchen Stellen der Kollision entstehen Gelenke, entweder als Räume oder als Baukörper, die verschiedenen Richtungsenergien aufnehmen, sie zentrieren und reorientieren. Kompositgebäude reagieren nach allen Seiten auf ihren Kontext. Als mehrdeutige, hybride Gebilde haben sie collagenartigen Charakter.“

¹⁹ Rowe, Colin; Koetter, Fred: *Collage City*. 5. erw. Aufl., Basel: Birkhäuser, 1997, Klappentext

2.2.2 Kompositionsprinzipien der modernen Kunst und des modernen Städtebaus

Innerhalb der modernen Kunst bzw. Malerei spielt die Komposition eine wesentliche Rolle. Komposition wird dabei verstanden als eine Beziehung zwischen individuellen Objekten, deren typischen Charaktereigenschaften jedoch zugunsten der Gesamtkomposition zurückgestellt werden. Innerhalb des modernen Städtebaus basieren Entscheidungen zum einen im wesentlichen auf funktionalistischen anstelle kompositorischer Erwägungen. Zum anderen werden in der so entstehenden Komposition oder eher geometrischen Logik die typischen Charaktereigenschaften der individuellen Objekte in den Vordergrund gehoben. Das Verhältnis von Objekt zu Komposition richtet sich dementsprechend nach dem Maßstab der jeweiligen Aufgabe. Das kleinmaßstäbliche Arbeiten innerhalb der Malerei setzt auf eine Betonung der Komposition bzw. lässt diese in den Vordergrund treten, das großmaßstäbliche Arbeiten innerhalb des Städtebaus setzt auf eine Betonung des Objekts oder Typus bzw. rückt diesen in den Vordergrund. Es lässt sich folglich kritisch bemerken, dass sich die Moderne auf unterschiedliche Prinzipien bezieht.

Der moderne Städtebau und sein verwendetes Prinzip, die die Idealvorstellung einer totalen Ordnung zu verwirklichen suchen, die den öffentlichen Raum und damit den Kontext vernachlässigen bzw. dem privaten Objekt unterordnen und sich damit einem Wahrnehmen von Stadt entziehen, werden mit dem technikbesessenen und möchtegern-wissenschaftlichen Modernismus gleichgesetzt und kritisch gesehen. Die moderne Kunst bzw. Malerei und ihr verwendetes Prinzip, die sich im Gegensatz dazu als kontextuell bezeichnen lassen und sich der Wahrnehmung erschließen, werden mit dem anders gearteten Modernismus gleichgesetzt und positiv gesehen. Der „Contextualism“ versucht vor diesem Hintergrund eine Annäherung zwischen moderner Kunst bzw. Malerei und Städtebau. Er fordert die Prinzipien der modernen Kunst auf den Städtebau zu übertragen. Der „Contextualism“ propagiert dementsprechend innerhalb des Städtebaus analog zur abstrakten Kunst bzw. Malerei zu arbeiten, das heißt innerhalb des Städtebaus zweidimensional zu entwerfen bzw. zu komponieren. Der Städtebau wird damit wieder kompositorisch betrachtet bzw. städtebauliche Elemente werden wieder nach kompositorischen Grundsätzen geordnet; das stellt einen Gegensatz zum städtebaulichen Verständnis der Moderne dar.

2.2.3 Figur-Grund-Plan als Prinzip der modernen Kunst und dessen Aussage zur traditionellen sowie zur modernen Stadt

Figur-Grund stellt eine Technik vor allem der abstrakten Malerei dar, die sich mit Fragen der Gestalt auseinandersetzt, Aussagen zu einer Wahrnehmbarkeit macht und dementsprechend Entscheidungshilfen und Kriterien zu Beziehungen zwischen Objekten oder zu abstrakten Mustern bietet.

Die Figur-Grund-Technik auf den Städtebau, die traditionelle wie die moderne Stadt, angewendet, führt zu folgenden Erkenntnissen: Sie verweist zum einen darauf, dass sich die traditionelle Stadt im Gegensatz zur modernen Stadt einfacher, klarer und, da die Höhe der Dächer im wesentlichen einheitlich ist, ohne große Verluste zweidimensional als Bild (re)präsentieren lässt. Das Muster, das sich dabei aus Gebäuden und Leerräumen – aus Masse und Raum – ergibt, ist zudem interessanter. Diese Tatsache verweist auf eine bessere Lesbarkeit bzw. Wahrnehmbarkeit der traditionellen Stadt. Sie zeigt zum anderen, dass das Verhältnis von Masse zu Raum innerhalb des traditionellen bzw. des modernen Städtebaus diametral entgegengesetzt ist: Einerseits im wesentlichen der Einsatz von Raumkörpern innerhalb der traditionellen Stadt – der Stadt der Textur – bzw. andererseits im wesentlichen der Einsatz von Baukörpern innerhalb der modernen Stadt – der Stadt der Objekte. Der Einsatz von Raumkörpern bietet dabei folgende Vorteile: Sie können auf einen bestehenden Kontext reagieren, sie bilden klar differenzierte Außenräumen, sie führen zu einer Wahrnehmbarkeit des öffentlichen Raums – der öffentlichen und nicht der privaten Belange – und folglich zu einer Wahrnehmbarkeit von Stadt. Der Einsatz von Baukörpern muss, im Gegensatz dazu, vor dem Kriterium der Wahrnehmbarkeit verurteilt werden;

nicht der öffentliche Raum, sondern die Vielzahl der singulären, privaten Baukörper bzw. Objekte sind wahrnehmbar; sie erzeugen eine Reizüberflutung. Die Figur-Grund-Technik verbildlicht somit innerhalb des Städtebaus die Kritikpunkte der modernen Stadt bzw. verweist auf die Qualitäten der traditionellen Stadt, die innerhalb der modernen Stadt ausgeklammert werden. Auch die im jeweiligen Stadtmodell verwendeten idealen Typen sind zum einen eher über einen Raumkörper und zum anderen klar über den Baukörper definiert.

2.2.4 Vermittlung von traditioneller und moderner Stadt als Aufgabe des Städtebaus

Ziel des „Contextualism“ ist es jedoch nicht, eines der beiden Modelle von Stadt auszuschließen, sondern auf die Existenz beider und ihrer jeweiligen Charakteristika hinzuweisen, beide anzuerkennen und miteinander zu versöhnen.

Der „Contextualism“ vermittelt zwischen den zwei architektonischen Bildern, die es von „Stadt“ gibt: der traditionellen Stadt und Le Corbusiers „City in the Park“ – der modernen Stadt. Er integriert die Charakteristika beider Stadtmodelle, indem er zum einen das innerhalb der traditionellen, europäischen Stadt bestehende städtebauliche Element des urbanen Raums wieder einführt und dementsprechend raumbetont agiert und zum anderen das architektonische Element des freistehenden Körpers der modernen Stadtmorphologie anerkennt. Sittes bzw. Berlages räumliche Fassungen sowie das damit verbundene erneute Interesse an einem öffentlichen Charakter des Raums und Le Corbusiers plastische Architektur treffen aufeinander und lassen sich miteinander vereinbaren. Urbanismus wird gleichzeitig als eine ästhetische (siehe die Forderungen Sittes, Geddes, Burnhams) wie technologische Auseinandersetzung verstanden. Gesucht wird folglich nach einem Masse-Raum-Verhältnis im Stadtgrundriß, das im Gegensatz zu dem der beiden bestehenden Stadttypen, das jeweils zu Gunsten eines Parameters – des Raums bzw. der Masse – verschoben ist, ausgewogen ist; gesucht wird das ambivalente Spiel zwischen Textur und Objekt bzw. Solitärhaftigkeit. Städtebauliche Veränderungen werden vor diesem Hintergrund zu dialektischen Auseinandersetzungen.

2.2.5 Figur-Grund-Phänomen im Städtebau als Möglichkeit eine Dialektik zwischen Masse und Raum bzw. duale Lesarten von Stadt zu erzielen

Für die Figur-Grund-Darstellungen bzw. -Technik gilt im Allgemeinen: das Umschlagen des Figur-Grund-Phänomens ermöglicht bzw. erzeugt alternative Lesearten.

Figur-Grund-Darstellungen auf den Städtebau übertragen, können mittels des Figur-Grund-Phänomens zwischen den beiden Stadtmodellen – der traditionellen und der modernen Stadt, der Stadt der Textur und der Stadt des Objekts – vermitteln; sie können eine Dialektik zwischen Masse und Raum bzw. eine duale Lesart oder Leseweise von Stadt erzeugen. Zu diesem Zweck wird der Figur-Grund-Plan nach den Gesetzen der Gestaltlehre weiterentwickelt und graphisch abstrahiert, so dass durch einen völligen Verzicht auf symbolische Zusatzinformation eine ausschließlich auf die Gestaltqualitäten konzentrierte Lesart erzwungen wird. Das Verhältnis von Masse zu Raum, bzw. von idealen Typen und realem Kontext bzw. realen kontextuellen Bindungen (s. Strategien) kann so zu doppelt lesbaren, fluktuierenden Figur-Grund-Beziehungen, wie sie aus den Vexierbildern der Gestaltlehre bekannt sind, weiterentwickelt werden.

Folgenden Gründen sprechen des Weiteren für den Einsatz der Figur-Grund-Technik im Entwurfs- wie Präsentations-Prozess innerhalb des Städtebaus: Die Figur-Grund-Technik kann die wesentlichen Schichten der städtischen Wirklichkeit auf einfache Art und Weise abbilden. Sie kann demzufolge die Tradition, die durch Nollis Stadtplan des barocken Roms (Nolliplan), Sittes Darstellungen städtebaulicher Detailsituationen, sowie Touristenpläne der alten Baedeker-Ausgaben aufgezeichnet wird, fortführen. Sie ermöglicht generell den traditionellen städtischen Raum und die Ebene der Wahrnehmung, da sie Aussagen zu dieser macht, wieder in den Städtebau aufzunehmen. Sie führt zu einem rationalen Entwurfs- und Präsentations-Prozess; rational bezieht sich dabei auf eine for-

malistische, nicht, wie innerhalb der Moderne propagiert, auf eine funktionalistische Ebene. Sie ermöglicht den Entwurfs- und Präsentations-Prozess auf einen großen, übergeordneten Maßstab, den Maßstab des Kontexts – den Vorhaben Corbusiers entsprechend – zu übertragen, innerhalb diesem zu arbeiten bzw. Entscheidungen zu treffen.

Grundlage dieses praktischen Entwerfens wie Darstellens bildet dabei die auf vergleichenden Studien von Stadtgrundrissen ausgehende Annahme, dass sich die Gestalt der Stadt derart abstrahieren und deuten lässt, dass sie eine dualistische oder doppelte Lesart zulässt – dass sie als Abbild der spezifischen wie soziokulturellen Verhältnisse interpretiert werden kann – dass demnach über das Verständnis der Stadt als Form Korrelationen zur kulturellen Situation begreifbar werden.

2.2.6 Weitere Vorzüge des Figur-Grund-Plans im Städtebau

William Ellis sieht die Vorzüge, die nach seinen Worten der „Prozess“ des Figur-Grund-Plans für die Entwurfsarbeit mit sich bringt, darin, dass er Entscheidungen innerhalb des Städtebaus analog zur modernen Kunst bzw. analog zum „anderen Modernismus“ auf Kompositions-Strategien gründet und dabei gleichzeitig folgende Faktoren berücksichtigt: Er überträgt den Entwurfsprozess der modernen Architektur, der im Gegensatz zum modernen Städtebau auf Teile, die ihren jeweiligen Funktionen gerecht werden, setzt, auf die städtebauliche Ebene. Der aus dieser Übertragung hervorgehende neue städtebauliche Entwurfsprozess ist folglich im Gegensatz zum vorangegangenen Streben nach einer totalen Ordnung partiell, kann sich selbst ständig verbessern und kann folglich auch auf den großen Maßstab der Stadt übertragen werden. Er bezieht sich auf die Malerei, distanziert sich jedoch von einer malerischen Annäherung an die Stadtlandschaft oder Stadt, geht über das reine Formgenerieren hinaus und kann als rational bezeichnet werden, da sich die Form auf einen viel größeren Kontext bezieht. Er sagt etwas über Beziehungen anstatt über Objekte aus, über Muster statt über Bilder. Er trägt zum einen Kontinuität und zum anderen Veränderung in sich und kann folglich historische Prozesse reflektieren.

2.3 Strategien

Die Kompositions-Strategien innerhalb des „Contextualism“ können zusammengefasst wie folgt beschrieben werden:

2.3.1 Gebäudeplanerische Ebene

„Strategie of Response“

Die „Strategie of Response“ führt von der Definition der Ecken und Rändern im ersten Schritt zur Organisation des Innern im nachfolgenden Schritt. Sie bildet den gegenüberliegenden Pol zur Arbeitsweise der Moderne und muss vor diesem Hintergrund wieder ins architektonische und städtebauliche Gedächtnis gerückt werden. Sie kann als Ausgleich zu den bestehenden Eingriffen der Moderne fungieren, wird aber generell als zu passive Strategie eingestuft.

„Deformation of Ideal Types“ bzw. Typus und Kontext

Die Strategie „Deformation of Ideal Types“ führt von der Organisation des Innern im ersten Schritt zu der Definition der Ecken und Rändern im nachfolgenden Schritt oder einfacher ausgedrückt vom Typus zum Kontext. Sie vermittelt zwischen der Strategie der Modernen und der „Strategie of Response“. Ihre genauen Implikationen werden in „Collage City“ detailliert ausgeführt: Erkennbare, ideale, perfekte Typen der architektonischen Entwurfslehre werden mit dem unvollkommenen, realen, unperfekten, physischen, urbanen Kontext konfrontiert und, um auf diesen und nachfolgende architektonische Überlegungen (wie die Orientierung, die Eingangssituation, die Definition von öffentlichen Straßenräumen, Plätzen bzw. semi-öffentlichen Hofräumen) reagieren zu können, angepaßt oder deformiert unter anderem geometrisch. Der Typus steht dabei für das Allgemeine, er ist mit Bedeutung aufgeladen, er wirkt als

Zeichen. Der Kontext steht für das Besondere, die Form, das Anpassungsfähige. Die eingesetzten Typen verweisen dabei in ihrer Grundrisstypologie und/oder ihrer visuellen Erscheinung auf formale Aspekte des physischen Kontexts. Dies führt zu einem kontextualistischen Arbeiten sowie zu einer kulturellen Kontinuität. Das heißt der physische Kontext wird vervollständigt, ohne den Wert der bestehenden sozialen oder kulturellen Strukturen zu mindern und ohne weitere Gebäude, deren Zeichen er verwendet, ersetzen zu müssen. (Venturi arbeitet im Gegensatz zu Rowe mit Typen, die im Wesentlichen nicht auf formale, sondern auf gesellschaftliche Aspekte des Kontexts reagieren; er erzeugt jedoch analog zu Rowe eine kontextualistische Arbeit wie eine kulturelle Kontinuität.)

Innerhalb der Strategie werden zwei kontextuelle Situationen unterschieden:

Vom Kontext zum Typus: Zum Teil legt der Kontext einen bestimmten Typus nahe. In diesem Fall besitzt der Kontext ein Potential; er weist inhärente Qualitäten oder Möglichkeiten auf.

Vom Typus zum Kontext: Zum Teil wird über einen Typus ein bestimmter Kontext gebildet. In diesem Fall besitzt der Kontext kein wesentliches Potential oder ist negativ belastet. Innerhalb der Geschichte der Architektur wird dann nach Typen gesucht, die Möglichkeiten – Regeln oder Gesetzmäßigkeiten – für eine Veränderung des Kontexts bieten. Es kommt folglich zu einer vollständigen Überlagerung, zu einem förmlichen Aufnehmen oder Aufsaugen des Kontexts durch den Typus.

Komplexität, Ambivalenz und Fragmentation statt oder als Ordnung: Charakteristisch für die „Deformation of Ideal Types“ ist, dass anstelle eines dominanten Ordnungsprinzips, das Komplexe, das Ambivalente, das Fragmentarische bzw. das Hybride Anerkennung findet. Diese neuen Formen können als Abbild der soziokulturellen Vielfalt verstanden werden.

„Poché“: Im Zusammenhang mit der „Deformation of Ideal Types“ wird auf das architektonische Mittel des „pochés“ zurückgegriffen. Es wird darauf hingewiesen, dass Venturis „Complexity and Contradiction“ von 1966 zu der erneuten Einführung des „pochés“ in den architektonischen Diskurs bzw. die Baupraxis geführt hat. Im Gegensatz zu Venturi wird das „poché“ jedoch im Wesentlichen auf den Grundriss und nicht parallel dazu innerhalb des Schnitts angewendet.²⁰

Eingriff und Bestand: Der Eingriff auf gebäudeplanerischer Ebene antwortet auf die inhärenten Probleme der jeweiligen kontextuellen Situation, indem er weitere Gebäude innerhalb des Bestands miteinbezieht; die bestehenden Gebäude verursachen somit das Problem und tragen aber gleichzeitig zu seiner Lösung bei. Sie werden in die Lesearten bzw. in die „neue“ Wahrnehmung des Kontexts integriert.

Varianten: In „Collage City“ wird auf die unzähligen Varianten dieser Strategie verwiesen: „Züchtungen von Mischformen, Angleichung, Verzerrung, Herausforderung, Erwidern, Aufpfropfung, Überlagerung, Vermittlung.“²¹

2.3.2 Städtebauliche Ebene

„Trennung, Erweiterung, Verbindung“ oder „Resolution, Collage, Collision“

Thomas Will verweist auf städtebaulicher Ebene, auf den Begriff „des Feldes, eines städtischen Bereiches, der durch klare Kanten, Zentren oder durch seine Textur als gestalthaftes Ganzes definiert ist. Typisches Entwurfsproblem wurde die Definition der Kanten und die Behandlung der Stellen, an denen sie sich berühren oder durchdringen... Taktische Mittel beim Entwerfen mit Feldern sind: 1. Trennung (Isolierung); 2. Erweiterung; 3. Verbindung über Brüche hinweg. [Durch flächige Überlagerung oder aber durch Gelenkstellen, siehe „composite building“].“²²

William Ellis verweist auf städtebaulicher Ebene auf die Mittel: resolution, collage, collision.²³

„Collage City“ verweist in „Collision City und die Strategie der Bricolage“ auf das Mittel der „Bricolage“. Es bildet – analog zur „Strategie of Response“ auf gebäudeplanerischer Ebene – den gegenüberliegenden Pol zur Arbeitsweise der Moderne auf städtebaulicher Ebene und muss vor diesem Hintergrund wieder ins architektonische und städtebauliche Gedächtnis gerückt werden. Es kann als Ausgleich zu den bestehenden Feldern der Moderne fungieren, wird aber generell als Strategie als zu aktiv eingestuft. Das Kapitel „Collage City und die

Begriff „poché“:

20 Rowe, Colin; Koetter, Fred: *Collage City*. 5. erw. Aufl., Basel: Birkhäuser, 1997, S.113ff
„Während so durch das Hin und Her des Figurgrund-Phänomens... die Betrachtung angeregt werden mag, scheinen indessen die Möglichkeiten derartiger Aktivitäten... weitgehend davon abzuhängen, ob das, was man poché zu nennen pflegt, vorhanden ist.“

Varianten der „Deformation of Ideal Types“:
21 s.o., S.119

22 Will, Thomas: *Kontextualismus. Eine Stadt(um)baumethode*. In: *Baumeister*, 8/1988, S.47

23 Ellis, William: *Type and Context in Urbanism: Colin Rowe's Contextualism*. 1979 In: *Opposition-Reader*, S.228

„...he envisioned that this argument between type and context – between ideals and continuity – might be carried out through a range of compositional strategies: either a complete resolution of parts, or a collage of parts, or a collision between parts.“

Wiedereroberung der Zeit“ verweist auf das Mittel der „Collage“, als Möglichkeit beide bestehenden Modelle von Stadt miteinander zu vereinbaren oder in Übereinstimmung zu bringen.

2.3.3 Strategien chronologisch

Im Verlauf seiner Auseinandersetzung zwischen Typus und Kontext entwickelt Rowe eine Vorliebe für eine der beiden, diametral einander gegenüberstehenden Kompositions-Strategien: In der praktischen Arbeit Rowes überwiegt die Strategie der „Resolution“. Die gesamte Organisation steht im Vordergrund; ein räumlicher, öffentlicher Bereich lässt die visuellen, monumentalen Qualitäten der einzelnen Teile in den Hintergrund treten. In der theoretischen Arbeit Rowes überwiegt die Strategie der „Collision“. Die visuellen, monumentalen Qualitäten der einzelnen Teile stehen im Vordergrund, und zwar nicht nur durch Kontrast, sondern durch Widerspruch, Unentschlossenheit und visuelle Einfachheit. Sie sind in einen Kontext eingeschrieben oder zurückgeholt, der nirgendwo existiert.²⁴

2.4 Monumentalität, Öffentlicher Raum, Architektur zu Städtebau

2.4.1 Monumentalität

Ellis verweist im Allgemeinen auf zwei unterschiedliche Konzepte von Monumentalität innerhalb der Geschichte: Zum einen wird Monumentalität vor der Romantik als Idee, die mit dem kollektiven städtischen Leben aufs Engste verknüpft ist, begriffen. Zum anderen wird Monumentalität seit der Romantik als ein Bild oder eine dreidimensionale Szene, die etwas verloren gegangenes, etwas ohne Kontextbezug darstellt, die nicht mit unserem alltäglichen Leben verbunden ist, die irrational, surreal oder unvollständig anmutet, begriffen.²⁵

Ellis verweist im Besonderen auf die zwei unterschiedlichen Ausprägungen von Monumentalität innerhalb des „Contextualism“, die jeweils einem dieser beiden allgemeinen Konzepte von Monumentalität entsprechen. Diese beiden Ausprägungen bzw. Konzepte von Monumentalität können jeweils einem der beiden Pole innerhalb der Strategien zugeordnet werden. Rowe entwickelt eine Vorliebe für einen der Pole der Strategien und damit auch für eine der beiden Konzepte von Monumentalität: Innerhalb der Strategie „Resolution“ wird die gesamte Organisation bzw. Komposition betont; ein öffentlicher Raum tritt in den Vordergrund, der die visuelle Monumentalität der einzelnen Teile bzw. Objekte schwächt. In der praktischen Arbeit Rowes überwiegt dieses Konzept von Monumentalität. Innerhalb der Strategie „Collision“ wird die visuelle Monumentalität der einzelnen Teile bzw. Objekte betont, zum einen durch Kontraste und zum anderen durch Widersprüche, Unentschlossenheit und visuelle Einfachheit. Die einzelnen Teile bzw. Objekte sind in einen Kontext zurückgeholt, der nirgendwo existiert. In der theoretischen Arbeit Rowes überwiegt dieses Konzept von Monumentalität.²⁴

Innerhalb der weiteren Rezeption wird Rowe zusammengefasst als Position verhandelt, die im Anschluss an und im Gegensatz zur Moderne Monumentalität wieder in die Architektur und den Städtebau einführt. Zum einen kommt, vor allem in der Praxis, dem öffentliche Raum wieder ein größerer und zwar der gleiche Stellenwert wie den Objekten zu. Zum anderen spielt, vor allem in der Theorie, die Arbeit mit Typen, die mit Erinnerungswerten verknüpft sind, eine wesentliche Rolle. Die Monumentalität innerhalb des „Contextualism“ kann als neo-klassisch bezeichnet werden. Sie weist zum Teil Parallelen zu Rossis oder Kriers Monumentalität auf. Sie distanziert sich jedoch von jener der meisten anderen Architekten bzw. Stadtplanern, da sie den eher auf Sensation oder Atmosphäre ausgelegten Aspekt der visuellen oder szenischen Monumentalität, der sich in der Romantik entwickelt hat und der (zur Zeit) von vielen Vertretern des „ästhetischen Städtebaus“ eingesetzt wird, vor allem innerhalb der Praxis, ablehnt.

Diese neue Hinwendung zur Monumentalität innerhalb des „Contextualism“ wird unter folgenden Gesichtspunkten äußerst kritisch gesehen: Die Stadt selbst

24 s.o., S.248

„... Rowe's struggle with the two concepts of monumentality comes down to a decision between two compositional strategies. One is the complex and refined resolution of parts, which tends to emphasize the entire organization of a compositional field, establishing a complete spatial public realm, and thus diminishing the visually monumental effect of any of its parts. The other is raw collision, which tends to emphasize the visual monumentality of discrete parts, not only through contrast, but also through contradiction, irresolution, and blatant visual simplicity. In his work the first and perhaps more wholesome concept seems to dominate... In his book *Collage City*, the second and perhaps more illicit interpretation seems to hold sway.“

25 s.o., S.248

„... it can be suggested that prior to the Romantic movement, monumentality was an idea... integral with collective civic life. Since the Romantic movement, monumentality has been perceived... as a scene,... a scene depicting something lost or out of context, removed from rather than integral to our daily lives... It constitutes a subjective, privately held perception of loss, a thing remote in time or space – somehow isolated, empty, apart... at odds with its surroundings.“

wird innerhalb des „Contextualism“ zum Monument. Dieser Stellenwert, der der Monumentalität damit zukommt, stellt ein Problem dar. Es wird nicht geklärt für wen und von wem der öffentliche Raum getragen wird und welche Bausubstanz die nötige Dichte oder Textur, die diesen definieren soll, liefern soll. Die rein auf gestalterische bzw. kompositorischen Prinzipien ausgerichtete Monumentalität kann darüber hinaus nur unzulänglich der gegenwärtigen Realität gerecht werden und trotz der propagierten ablehnenden Haltung gegenüber einer visuellen oder szenischen Monumentalität, driftet die Monumentalität des „Contextualism“, vor allem innerhalb der Theorie, in diese Richtung ab.

2.4.2 Öffentlicher Raum

Innerhalb des „Contextualism“ kommt dem öffentlichen Raum eine zentrale Stellung zu. Er wird als wichtigstes Element oder Charakteristika der Stadt verstanden. Gefordert wird eine Les- und Wahrnehmbarkeit und damit ein Gestaltcharakter bzw. eine Gestaltqualität dieses öffentlichen Raums. Vor diesem Hintergrund dient im Allgemeinen der Außenraum der traditionellen Stadt, der unterschiedliche Eigenschaften aufweisen kann, der öffentlich oder privat sein kann, und im Besonderen der öffentliche Raum der traditionellen Stadt, als Vorbild. Der kontinuierliche, fließende Außenraum der modernen Stadt, der keine Gestaltqualität aufweist und nicht wahrgenommen werden kann, fungiert hingegen als Negativbeispiel. Diese Überbewertung des öffentlichen Raums, sowie die Überzeugung ihn rein gestalterisch umsetzen zu können, stößt innerhalb der Rezeption auf scharfe Kritik. Zum einen fehlen gegenwärtig Funktionen, um einem solchen öffentlichen Raum gerecht zu werden, und zum anderen die notwendige Dichte, diesen Raum zu definieren.

2.4.3 Architektur zu Städtebau

Der „Contextualism“ stellt prinzipiell ein Versuchs dar, die moderne Architektur städtebaulich einzubinden. Er sucht nach einer Ausgewogenheit zwischen Objekt und Textur, zwischen Architektur und Städtebau, zwischen Haus und Stadt. Er glaubt an eine Lesbarkeit von Stadt, an die Möglichkeit eine Beziehung zwischen ihren Elementen über das Mittel der Komposition erzielen zu können. Das Verständnis von Stadt bezieht sich jedoch im Wesentlichen auf die traditionelle Stadt. Gegenwärtige urbane wie suburbane Strukturen werden ausgeblendet.

2.5 Beziehung zur bzw. Kritik an der Moderne

„Der Contextualism unterscheidet zwei Arten von Modernismus: den technikkbesessenen und möchtegern-wissenschaftlichen Modernismus und einen ganz anders gearteten Modernismus der modernen Kunst (eines Picasso, Strawinsky, Joyce, T.S.Eliot). Während der erste sie abschreckt, begrüßen sie die Implikation des zweiten.“¹⁹

Der „Contextualism“ kann zum einen als Kritik am modernen Städtebau verstanden werden. Er reagiert auf die utopischen Visionen der Moderne und die damit verbundenen realitätsfeindlichen, totalitären, ganzheitlichen und technologischen Annahmen der Planer. Er bemühte sich in Opposition zur Moderne, die gefährdete Kontinuität einer städtebaulichen Kultur und der Städte überhaupt neu zu konzipieren. Er sieht die Tatsache, dass sich die moderne Stadt einer Les- bzw. Wahrnehmbarkeit entzieht, als wesentliches Problem an. Er führt es auf ein Fehlen des öffentlichen Raums bzw. auf eine Überbetonung des Objekts zurück. Er hat als Ziel, mit diesem Anliegen auch innerhalb des großen Maßstabs, verbindliche Aussagen treffen zu können. Er versucht dabei, die Erhabenheit und Monumentalität der Bilder des modernen Städtebaus beizubehalten.

Der „Contextualism“ kann zum anderen, aber nur zum Teil, als Kritik an der modernen Architektur verstanden werden. Er wendet sich von der ideologischen Tendenz der Wissenschaft und des Fortschritts, die im 19ten und frühen 20ten Jahrhundert das architektonische Gedankengut geprägt hat, ab und versteht die Architektur als eine eigene Disziplin. Er wendet sich massiv gegen die moderne

Überbetonung des isolierten Baukörpers und räumt dem ihm gegenüberstehenden bzw. den ihn komplementierenden Raum die gleiche Bedeutung zu. Er stellt dabei jedoch nicht die moderne Architektur im Allgemeinen in Frage.

Der „Contextualism“ sieht zusammengefasst das Potential der Moderne insgesamt als noch nicht ausgeschöpft. Er fordert eine Übertragung der sehr weit entwickelten Potentiale innerhalb der Kunst auf den Bereich der Architektur und vor allem der Stadtplanung. Er übernimmt vor diesem Hintergrund das Kompositionsprinzip der modernen Kunst bzw. Malerei in den Städtebau (siehe „Bezugspunkte bzw. Elemente“) und führt darüberhinaus die kompositorischen Prinzipien des „poché“, sowie die Hierarchisierung der Räume wieder ein, die innerhalb der Moderne ausgeklammert waren. Der „Contextualism“ versucht ferner die eigentlichen Entdeckungen der Moderne – Begriffe wie Relativität, Unschärfe, Collage, Mehrdeutigkeit – konzeptionell im Städtebau zu integrieren. Er verlässt damit die rückschrittliche, „prä-kubistische“ Sehweise der modernen Stadtplanung.

Der „Contextualism“ bietet so eine Versöhnung von traditionellem Städtebau und moderner Architektur. Er sucht nach einer dialektischen Lösung, nach einer dialogischen Stadt, die raumbetonende und moderne Stadtmorphologien integriert, die aus einer ausgewogenen Durchdringung von Körper und Raum besteht. Das Konzept von idealen oder perfekten Typen, das er dabei einsetzt, gibt es seit dem Modernismus; die Konfrontation oder Transformation der Typen mit dem bestehenden, unperfekten Kontext stellt jedoch eine Neuerung, eine Reaktion gegen dieses Konzept dar.

Ich möchte im Folgenden noch einmal kurz zusammenfassen welche Lösungsansätze der „Contextualismus“ für die bestehenden Probleme, die er als vorrangig einstuft, durch diese Beziehung oder diese Kritik an der Moderne zu liefern glaubt, welche von ihm als wesentlich erachtete Bedingungen er zu erfüllen bzw. welche Ideale oder Ziel er zu verwirklichen versucht. Im Anschluss daran versuche ich im Unterkapitel „Kritik“ zu klären, inwieweit der „Contextualism“ seinen eigenen Forderungen gerecht wird oder eventuell versucht hat zum Teil fragliche und kritische Forderungen umzusetzen.

Der „Contextualism“ möchte vermeiden rückschrittlich zu sein. Folglich verwirft er die Moderne nicht an sich, sondern knüpft an sie an und führt deren eigentliche Leistungen fort. Er versucht vor allem das in der modernen Kunst inhärente Potential auf den Städtebau zu übertragen. Der „Contextualism“ möchte, obwohl er sich mit Kunst bzw. Malerei auseinandersetzt und deren Prinzipien auf den Städtebau überträgt, nicht malerisch oder szenographisch, sondern wie es innerhalb der Moderne gefordert wird, fortschrittlich und damit rational arbeiten und Entscheidungen treffen. Er versucht, ohne reaktionär zu sein, wesentliche, traditionelle Qualitäten von Stadt, wie Lesbarkeit, Beziehung der Elemente zueinander, funktionierender öffentlicher Raum, wieder in den Diskurs und die Praxis von Stadt zu integrieren. Er möchte zu einer neuen Identifikation mit Stadt verhelfen. Er ist daran interessiert im Städtebau auch den grossen Maßstab zu bedienen. Er möchte die Realität – deren Facetten wie Heterogenität etc. – integrieren.

2.6 Kritik

Folgende Punkte des „Contextualism“ werden innerhalb der Rezeption kritisiert bzw. sehe ich selbst kritisch:

2.6.1 Der „Contextualism“ stellt sich nicht der Realität

Die **grundlegende Ideologie** des „Contextualism“ entzieht sich der Realität, denn die Frage nach der Zukunft der gebauten Stadt als kulturell relevantem System wird innerhalb des „Contextualism“ angeschnitten, aber nicht beantwortet. Der im „Contextualism“ enthaltene Entwurf eines spätmodernen Urbanismus widersetzt sich der Sicht, den Zerfallsprozess der Stadt als historisch determinierte Entwicklung zu betrachten, blendet damit die unabänderliche Konsequenz der Industriekultur aus und entzieht sich der Realität.

Die Bausteine bzw. Elemente, die die Grundlage des „Contextualism“ bilden, entziehen sich der Realität.

Moderne Architektur: Von den beiden Bausteinen – der modernen Architektur und dem traditionellen Städtebau – auf die sich der „Contextualism“ bezieht, scheint sich zunächst zumindest der erstere von seinem Ansatz her der Realität zu stellen. Vielen ausgeführten Beispiele der modernen Architektur fehlt jedoch der reale Bezug. Venturi verwendet für diese Beispiel den Begriff „ducks“. Basierend auf dieser Grundlage werden die praktischen Beispiel des „Contextualism“ ihrem theoretischen Grundgedanke, fortschrittlich und realitätsbezogen zu sein, nicht gerecht; sie scheitern analog zu Beispielen der modernen Architektur an ihrer ästhetisch, formalen Ausrichtung.

Traditionelle Stadt versus neue Strukturen von Stadt: Der „Contextualism“ sucht nach einer Beziehung, nach einer Ausgewogenheit zwischen Architektur und Städtebau bzw. Haus und Stadt. Das Verständnis von Stadt bezieht sich jedoch ausschließlich auf die traditionelle Stadt und ist damit nicht realitätsbezogen. Die Theorie sowie die Entwurfsmethodik stellt keinen Handlungsansatz innerhalb gegenwärtiger urbaner wie suburbaner Strukturen dar.

Der „Contextualism“ klammert außerdem diverse Möglichkeiten aus, indem er sich einseitig auf die traditionelle Stadt bezieht. Er verfährt mit der Moderne, wie zuvor die Moderne mit ihrer Tradition verfahren hatte. Er erkennt die bauliche Substanz der Moderne nicht als gleichberechtigten Teil der Stadt bzw. nicht als Teil der Tradition an; damit wiederholt er die Geschichte. Grundsätzlich sollte jedoch innerhalb der Architektur und Stadtplanung aus dem ganzen Spektrum zwischen revolutionärer Moderne und Kontextualismus geschöpft werden. Ein kontextueller Städtebau muss auch die Solitäre des späten Funktionalismus als Kontext integrieren.

Die Entwurfsmethodik und die mit ihr verbundene Auswahl an Formen kann im Wesentlichen nur auf einen Kontext reagieren, der bereits einen hohen Grad an Unregelmäßigkeit und Kollision aufweist. Sie ist vor diesem Hintergrund eher unflexibel.

Parzellen, die die Textur bilden: In gegenwärtigen Strukturen von Stadt kann zum Beispiel der Wohnungsbau nicht mehr die Textur für den öffentlichen Raum bilden, da die Parzelle nicht mehr der Ausgangspunkt für seine Planung darstellt. Vor diesem Hintergrund bedarf es im Gegensatz zu Textur der Großformen, die einen übergeordneten Halt bilden.

Poché: Das innerhalb des „Contextualism“ wieder ins architektonische bzw. städtebauliche Repertoire zurückkehrende „poché“ lässt zum einen Resträume entstehen, die innerhalb der Moderne vermieden wurden, und führt zum anderen zu einer klaren Hierarchisierung der Räume, während die Moderne gleichwertige Räume angestrebt hat. „Poché“ wird dabei verstanden als Gebäudemasse, in der sich das einzelne Gebäude so vollkommen zurücknimmt, dass es in der städtischen Textur aufgeht und als Individuum eigentlich nicht mehr existiert, und aus der die wichtigsten Räume figural herausgeschnitten sind. Diese Resträume bzw. Hierarchisierung der Räume lassen sich heute nur schwer mit Inhalt füllen, da das Nutzungsspektrum fehlt. Darüber hinaus setzt das „poché“ eine Bebauungsdichte voraus, die heute in der Regel aus Belichtungs- und Belüftungsgründen nicht mehr möglich ist.

Öffentlicher Raum und Monumentalität: Die Entwurfsmethodik bzw. das Verständnis von Stadt innerhalb des „Contextualism“ basiert auf einem hervorgehobenen Interesse am öffentlichen Charakter des Raumes bzw. der Voraussetzung, dass das öffentliche Leben erhalten und mit neuen Mitteln weiterentwickelt werden kann. Die Architektur wird folglich in Opposition zur Moderne im Wesentlichen dem öffentlichen Raum untergeordnet oder gleichberechtigt zu jenem verhandelt. Dieses Interesse am öffentlichen Raum bzw. die Voraussetzung, die diesem gerecht werden könnten, entsprechen immer weniger der gegenwärtigen Realität. Es ist demnach fraglich, inwieweit sich der öffentliche Raum gegenwärtig mit sozialem Leben füllen lässt bzw. ob man als Architekt und Stadtplaner nicht akzeptieren und darauf reagieren muss, dass sich ein Teil dessen, was traditioneller städtischer Raum war, in die Gebäude – in die Architektur – verlagert. Im Zusammenhang mit dem Konzept von Monumentalität wird kritisiert, dass der „Contextualism“ nur funktioniert, wenn die Stadt zum

Monument wird. Der Stellenwert, der der Monumentalität vor diesem Hintergrund eingeräumt wird, ist problematisch.

Physische Aspekte versus kulturelle Aspekte: Der „Contextualism“ reagiert nicht auf den Unterschied zwischen architektonischen Formen bzw. der formalen Organisation und einer Bildersprache. Der einseitige Gebrauch von a priori architektonischen Formen und Geometrien, der, rein formal, physische Aspekte des Kontexts einschließt, kann zu Situationen führen, in denen wichtige kulturelle Belange ausgeschlossen oder vernachlässigt werden. Der „Contextualism“ kann folglich als physischer „Kontextualismus“, als ein „Kontextualismus“ der Objekte, bezeichnet werden, der sich folglich ausschließlich der physischen Realität stellt. Vor diesem Hintergrund muss er als traditionell bezeichnet werden. Um der umfassenden, gegenwärtigen Realität gerecht zu werden, müsste er durch einen kulturellen „Kontextualismus“, einen „Kontextualismus“ der Bildersprache bzw. Bilder im Sinne Venturis „Inclusivism“, ergänzt werden. Im Gegensatz zu Rowes „Contextualism“ fordert Venturi auf theoretischer Ebene explizit, sich der Realität zu öffnen. Sein „Inclusivism“ sowie Gehrys spezifischer „Kontextualismus“ setzen diese Forderung in vielen Punkten um.

2.6.2 Kritik an der Strategie „Deformation of Ideal Types“ und an der Unentschiedenheit bezüglich ihrer Ausprägung: „resolution versus collision“

Die Strategie der „Deformation of Ideal Types“ bzw. die Auseinandersetzung mit Typus und Kontext wird zum Teil positiv – als nützlich, offen, vielen Aspekten gerecht werdend – zum Teil aber auch kritisch – als hypothetisch und überdesignt, als „exclusive“ Architektur, die sich mit „idealen formalen und sozialen Bildern“ auseinandersetzt – eingeschätzt. Es wird zudem hinterfragt, inwieweit ein Bautypus überall eingesetzt werden kann oder ob den Dingen mit diesem Unterfangen eine Ideologie übergestülpt wird, anstatt sie das werden zu lassen, was in ihnen steckt. Darüber hinaus widersprechen sich einige Unterpunkte der Strategie: So öffnet sie sich unter anderem den von außen kommenden Entwicklungen, während sie sich gegen äußere stilistische Einflüsse verschließt. Theorie und Praxis des „Contextualism“ im Allgemeinen bzw. der Strategie „Deformation of Ideal Types“ verfolgen zum einen unterschiedliche Schwerpunkte oder widersprechen sich sogar und sind zum anderen teils auch in sich selbst widersprüchlich: Die praktische Arbeit aus dem Cornell Studio räumt der Kompositions-Strategie „Resolution“ einen besonderen Stellenwert ein. Die theoretische Arbeit – in „Collage City“ – räumt im Gegensatz dazu der Kompositions-Strategie „Collision“ diesen besondere Stellenwert ein. Die Rolle der aus der Architekturgeschichte übernommenen Ideal-Typen wird folglich stärker betont, während das Interesse an der urbanen Textur zurücktritt. Theoretisch wird dementsprechend eine städtebauliche Arbeitshypothese vertreten, die aus virtuos bzw. manieristisch kompositionierten städtebaulichen Eingriffen besteht. Sie weisen ein gewisses Übermaß an idealen Monumentalbauten auf, werden zwar gelegentlich durch die kontextuelle Realität deformiert, verfügen aber über relativ wenig Hintergrund an neutraler Baumasse. Sie erscheinen vor diesem Hintergrund teils eher als Ästhetizismus denn als „Kontextualismus“. Die in der Praxis dominierende, übergeordnete intellektuelle Ordnung und Entschiedenheit der kompositorischen Belange und die Faszination innerhalb der Theorie für das isolierte, monumentale Ereignis – das szenographische Objekt – widersprechen sich geradezu. Gleichzeitig präsentiert „Collage City“ aber auch einen anspruchsvollen theoretischen Überbau.

Nach meinem Dafürhalten arbeitet Venturis „Inclusivism“ sowie Gehrys spezifischer „Kontextualismus“ ebenfalls mit Typen und deren Transformationen, diese entsprechen jedoch stärker ihrem Kontext oder werden diesem eher gerecht. Diese Tatsache ist nicht Gegenstand der Rezeption.

2.6.3 Der „Contextualism“ ist nicht auf den großen Maßstab übertragbar

Rowes „Contextualism“ behauptet von sich, eine Entwurfsmethode darzustellen, die auch auf den großen Maßstab übertragen werden kann. Dieser schein-

bare Vorzug des „Contextualism“ stellt sich jedoch als Trugschluß heraus. Die Entwurfsmethode des „Contextualism“ – eine deduktive parti-Methode, die innerhalb bereits existierender Städte greift bzw. diese zu renovieren vermag – kann dem großen Maßstab nicht gerecht werden, da es ihr dann nicht möglich ist, auf gegenwärtige Entwicklungen einzugehen oder sie mit einzubeziehen. Die Entwurfsmethode kann innerhalb des großen Maßstabs nicht dem Veränderungsprozess der Stadt bzw. dem wirklichen Urbanismus entsprechen, der sich im Bereich heterogener, kleinteiliger Additionen abspielt. Der deduktive Formalismus entpuppt sich vor diesem Hintergrund als architektonischer Totalitarismus in einer liberalen Verkleidung. Die späten Projekte innerhalb der Praxis des „Contextualism“ sind zum Teil auf Grund ihrer Größe folglich sehr formal gehalten, vermeiden jegliche Differenzen und gleiten zu ästhetischen Spielereien ab. Oder Texturbrüche werden nicht mehr großmaßstäblich integriert, sondern die „räumliche Energie“ wird ausschließlich auf die Zwischenbereiche gelenkt. Venturis „Inclusivism“ und Gehrys spezifischer „Kontextualismus“ gehen jeweils von der Architektur, von der Einheit des Einfamilienhauses oder An- und Umbaus aus und leisten von diesem kleinen Maßstab einen Beitrag innerhalb der Stadt, einen Beitrag zu einem neuen Verständnis von Stadt.

2.7 Einfluss

2.7.1 Einfluss in Amerika und Europa

Innerhalb des Interesses an einer Beziehung zwischen Architektur und Kontext, zwischen Architektur und Städtebau übernimmt die USA, vor allem Rowes „Contextualism“, zunächst eine Vorreiterrolle. Sie übernimmt diese Rolle, weil zum einen die Probleme der modernen Stadt in den USA, die über keine ausgleichende traditionelle, europäische Stadt-Textur verfügt, viel deutlicher auftreten. Zum anderen stehen die Prinzipien der modernen Stadt – ein totales Ordnungssystem – im Widerspruch zum Gedanke von Stadt oder Staat innerhalb der USA. Rowes „Contextualism“ liefert ein akademisches Fundament und Rowe und seine Schüler haben parallel zur Entwicklung der Thesen zwanzig Jahre lang deren konkrete Anwendung erforscht und sind dabei zu unterschiedlichen Arbeitsweisen und Ergebnissen gekommen. Das Städtebau-Studio der Cornell University gewinnt durch diese Recherchen bzw. diese Arbeit auf nationaler wie internationaler Ebene an Einfluss.

An der Ostküste der USA etablieren sich um 1960 zwei architektonische Gruppierungen oder Lager, die unterschiedliche, zum Teil entgegengesetzte Positionen vertreten. Rowe und Venturi stehen zunächst stellvertretend für jeweils eine dieser beiden Gruppierungen. Rowes „Contextualism“ wird dem Lager der „Whites“ (Meier, Eisenman, Hejduk etc.), Venturis „Inclusivism“ dem Lager der „Grays“ (Moore, Scully etc.) zugeordnet. Dennoch weisen die Ansätze Rowes und Venturis folgende Gemeinsamkeit auf: beide bemühen sich um das Verknüpfen von Architektur mit dem spezifischen Kontext des Ortes.

Innerhalb Europas findet der „Contextualism“ zunächst nur zaghaft Eingang in den architektonischen Diskurs, obwohl sein akademisches Fundament zunächst europäisch ausgerichtet ist. Zum einen bietet jedoch „Collage City“ keine praxisbezogene Entwurfsmethodik, sondern stellt eher ein historisch-kritischer Essay dar. Zum anderen bezieht sich die Entwurfstätigkeit innerhalb des „Contextualism“ rein auf amerikanische Verhältnisse, auf die Situation der amerikanischen Stadt. Seit den 1970er Jahren werden die Gedanken des „Contextualism“ jedoch auch in Europa weiterentwickelt und verbreitet vor allem durch Oswald Mathias Ungers²⁶, James Stirling, sowie Bernhard Hoesli, Franz Oswald und Paul Hofer an der ETH Zürich. Nach und nach öffnet sich die städtebauliche Praxis in ganz Europa den Ideen des „Contextualism“, weil er vor allem eine Alternative zu Archigramms „Tube City“ bildet, indem er nicht mit szenographischen, neo-futuristischen und pseudo-technologischen Bildern arbeitet. Es kommt durch Überlagerungen mit anderen Arbeitsweisen zu verschiedenen Varianten „insbesondere mit dem Ansatz der venezianischen Schule, der Stadtmorphologie und mit dem wiedererstandenen, raumbetonenden Städtebau. Die daraus hervorgegangene europäische Variante eines kontextuellen Urbanismus ist vielfältiger in ihren Bezügen, die unter anderem auch zum sogenannten Rationalismus der 1970er

26 Will, Thomas: *Kontextualismus. Eine Stadt(um)baumethode*. In: *Baumeister*, 8/1988, S.50

Anmerkung 12

„Ungers wurde aufgrund seiner international Aufsehen erregenden Architekturlehre an der TU Berlin 1969 an die Cornell Universität berufen und war lange mit Colin Rowe für das Graduate Program verantwortlich.“

Jahre führten, vor allem zur französischen/belgischen/luxemburgerischen Schule.“ Einige dieser als kontextuell bezeichneten Architekturhaltungen müssen jedoch auch klar von Rowes „Contextualism“ abgegrenzt werden, da sie zu stark von ihm abweichen. So weisen einige Kritiker darauf hin, dass die „Tendenza“ und Rossis Position einen anderen Weg einschlagen: *„Der radikale, von Italien ausgehende Neo-Rationalismus („Tendenza“) hat trotz des gemeinsamen Interesses an der Stadtmorphologie mit dem kontextuellen Städtebau wenig zu tun, da er letztendlich die Diktatur des Funktionsprogramms durch die Diktatur des autonomen Typus ablöste und die gebaute Geschichte nur als Analogie, leer jeder modernen Bedeutung, akzeptiert.“*²⁷ Gehry verweist in seinen eigenen Aussagen im Wesentlichen auf Parallelen zwischen seiner Arbeit und der Rossis. Nach meinem Dafürhalten bezieht er sich auf Rossi, weil er in ihm analog zu seiner eigenen Situation einen praktizierenden Architekten, einen Architekten der sich detailliert mit einer Stadt – Venedig – auseinandersetzt, sieht. Innerhalb meiner Argumentationslinie zeichne ich unter anderem von Rossi über Rowe eine Nähe Gehrys zum „Contextualism“ nach. Vor diesem Hintergrund ist es mir wichtig darauf zu verweisen, dass sich trotz dieser Aussage Wills in vielen Punkten (Monumentalität, öffentlicher Raum, Lesbarkeit von Stadt) eine Analogie von Rowes „Contextualism“ zu Rossis Position nachzeichnen lässt. Rowes „Contextualism“ unterscheidet sich eindeutig, in mehrfacher Hinsicht von Strömungen des Regionalismus oder des angepaßten Bauens, die eine reine Übereinstimmung oder Versöhnung mit dem Kontext suchen.

2.7.2 Gegenwärtiger Einfluss in Amerika und Europa

Gegenwärtig zeichnen sich nachfolgende Positionen im Umgang mit dem Contextualism ab:

Viele Ideen und Forderungen des „Contextualism“ gehören heute zum Repertoire des Entwerfens, ohne dass man sich über deren ursprüngliche Bedeutung, Kritik und Zielsetzung klar ist, diese bewusst erreichen oder weiterführen will. Unter anderem *„die Verflechtung von Körper und Raum, die... Kunst der kontextuellen Deformation idealer Bautypen [oder] die komplexe Ordnung der Gesamtgestalt unter Einbeziehung des Fragmentarischen... [Zu den geschätzten] Grundprinzipien des Contextualismus [werden des Weiteren] der Respekt vor dem Andersartigen, die Bereitschaft zu Kompromissen und die Anerkennung der hybriden Form [gerechnet].“*²⁸

Zum Teil wird der „Contextualism“ – die zugrundeliegende Idee des „Contextualism“ – konstruktiv weiterentwickelt. Seine Kritikpunkte und eigenen Fehleinschätzungen bieten dabei Anhaltspunkte für verschiedene Revisionen. Seine Bezugspunkte bzw. Elemente werden dementsprechend geändert, angepasst oder neu festgelegt. So wird zum Beispiel der Gedanke der „Collage“ durch neu in den Kontext eingefügte Architekturen, die mehrschichtig agieren können, die zum einen eine Kontinuität herstellen (zum Beispiel auf räumlicher, lokaler Ebene) und zum anderen diese zerbrechen können (zum Beispiel auf architektonischer, programmatischer Ebene), weiterentwickelt. Oder als Stadtarchitektur wird so zum Beispiel gegenwärtig die Praxis konstruktiver „reformatorischer“ Eingriffe in das urbane Gefüge bezeichnet, die der Tradition des „Contextualism“ entspricht. Für diese Haltung stehen unter anderem die Arbeiten Moneos, Snozzis, Diener & Dieners, Canalis, Secchis, Baldewegs, Bach/Moras, Schattners, Galfettis, Cruz/Ortis, der Gruppe Kras, selbst Rogers und Nouvels. Das Konzept des „Contextualism“ wird in diesen Arbeiten von stilistischen oder nostalgischen Interpretationen befreit, während die kontextuellen Belange zeitgemäß und realistisch bleiben.

Zum Teil bietet die Weiterentwicklungen des „Contextualism“ jedoch keine neuen Lösungsansätze, sondern verstärkt die bestehenden Kritikpunkte an ihm. So führt eine erneute Rückbesinnung auf die Architektur, sowie eine Ästhetisierung der Mittel, die zu einem Dialog mit der Stadt beitragen, zu folgenden Facetten von „Contextualism“: zur Kollision als Selbstzweck oder zur sentimental Überhöhung des Historischen und des Zufälligen zum Ideal. Letzteres führt in einem weiteren Schritt zur Rekonstruktion der Stadt, die die Gefahr des „Pasticchio“ vorindustrieller Formen in sich trägt. Der Gedanke der „Collage“ entwickelt

27 s.o., S.49

28 s.o., S.50

sich vor diesem Hintergrund zum Eklektizismus, der Gedanke des Tektonischen zum Szenographischen.

Zum Teil wird die kontextuelle Methode gegenwärtig auch fälschlicherweise „*als Form des Widerstandes, der sich z.B. gegen den modernen Fortschrittsmythos oder den reaktionären Postmodernismus richtet*“ verstanden.

2.7.3 Rowes „Contextualism“ 1978 und Venturis „Inclusivism“ 1966, 1972: Überschneidungen und Differenzen

Rowe und Venturi werden zunächst unterschiedlichen Lagern zugeordnet (s.o.). Dennoch lassen sich nach meinem Dafürhalten sowie innerhalb der Rezeption Gemeinsamkeiten nachweisen: So beanspruchen Rowe wie Venturi von sich, den Begriff des „Contexts“ in den architektonischen Diskurs eingeführt zu haben. Den Begriff „Context“ verwendet Venturi bereits in seiner „masterthesis“ 1950. Der Begriff „Contextualism“ wird von Stuart Cohen, einem Schüler Rowe geprägt, der damit die Arbeitsweise seines Lehrers bezeichnet, ihn aber parallel in der Arbeitsweise Venturis aufgenommen sieht und damit auch die erste Parallelität oder Überschneidung der beiden Positionen nachzeichnet.

Weitere Artikel von Schülern Rowes wie „Physical Context/Cultural Context: Including it all.“ von Stuart Cohen, in *Opposition Reader* vergleichen die Positionen Rowes und Venturis miteinander und kommen zum Ergebnis, dass beide Ansätze miteinander verbunden werden müssten.

Rowe selbst verweist auf Venturis Wiedereinführung des Begriffs „poché“, der innerhalb seiner Strategien und Mitteln analog zu Venturi eine große Rolle spielt, unter anderem innerhalb der Vermittlung zwischen idealem Typus und Kontext. Rowe wie Venturi verweisen beide auf die Notwendigkeit von Mehrdeutigkeit bzw. mehrfacher Lesbarkeit, Ambivalenz, Ambiguität, etc..

3. Venturis „Inclusivism“

3.1 Einführung

1 Anthologien:

Kruff, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart : Kap.30. Tendenzen seit 1945. Studienausg., 4. Aufl.*, München: C.H.Beck, 1995
Neumeyer, Fritz: *Quellentexte zur Architekturtheorie : Nachdenken über Architektur : Eine kurze Geschichte ihrer Theorie.* München: Prestel, 2002, S.9ff;
Moravánszky, Ákos (Hg): *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert: Eine kritische Anthologie.* Wien: Springer, 2003
Nesbitt, Kate (Ed.): *Theorizing a new Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995 : Introduction.* N.Y.: Princeton Architectural Press, 1966, S.16ff
Hays, K. Michael (Ed.): *Architecture Theory since 1968.* Cambridge, Mass.: MIT, 1998
Ellin, Nan: *Postmodern Urbanism.* Rev. Edit., N.Y.: Princeton, 1999, S.77

2. Venturi, Primärliteratur:

Klotz, Heinrich (Hrsg.): *Venturi, Robert: Komplexität und Widerspruch in der Architektur.* Basel: Birkhäuser 2003. Orig. Ausg.: Venturi, Robert: *Complexity and Contradiction in Architecture.* N.Y.: The Museum of Modern Art, 1966
Robert Venturi, Denise Scott-Brown, Steven Izenour: *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt.* 2. Aufl.; Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg & Sohn, 1997. Orig. Ausg.: Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise; Izenour, Steven: *Learning from Las Vegas.* MIT, 1972
Venturi, Robert; Scott Brown Denise: *A Significance for A&P Parking Lots or Learning from Las Vegas.* In: Nesbitt, Kate (Hg.): *Theorizing a New Agenda for Architecture - An Anthology of Architectural Theory 1965-1995.* N.Y.: Princeton Architectural Press, 1996, S.308ff
Venturi, Robert: *Eine Definition von Architektur als Gehäuse mit Dekoration darauf und ein weiteres Plädoyer für eine Symbolik des Gewöhnlichen in der Architektur.* In: Moos von, Stanislaus; Weinberg-Staber, Margit: *Venturi and Rauch. Architektur im Alltag Amerikas.* Niederteufen: Niggli, 1979, S.20
Scott Brown, Denise: *Learning from Pop.* In: Hays, Michael (Ed.): *Architecture Theory since 1968.* Cambridge, (MA): MIT Press and Columbia Univ., 1998
Scott Brown, Denise: *Talking about the Context.* In: *Lotus* no.74, 1992, S.109-131

3 Venturi, Sekundärliteratur von v. Moos:

Moos von, Stanislaus: *Venturi, Rauch & Scott Brown. Die Herausforderung des Status Quo. 5 Punkte zur Architektur von VRSB.* München: Schirmer/Mosel, 1987, S.9ff
Moos von, Stanislaus: *Bemerkungen zur Theorie und zum Schaffen von Robert Venturi und Denise Scott Brown.* In: *Archithese* 13/1975, S.5ff
Interview Stanislaus von Moos mit Robert Venturi und Denise Scott Brown: *Lachen, um nicht zu weinen.* In: *Archithese* 13/1975, S.17ff
Moos, Stanislaus von; Weinberg-Staber, Margit: *Venturi and Rauch. Architektur im Alltag Amerikas : 50 Bauten und Projekte.* Niederteufen: Niggli und Kunstgewerbe Museum Zürich, 1979, S.79-106

4 Venturi, Sekundärliteratur:

Klotz, Heinrich; Cook, John W.: *Architektur im Widerspruch : Robert Venturi und Denise Scott Brown.* Zürich: Artemis, 1974, S.253-274
Stierli, Martino: *Die Stadt ins Bild gerückt. Der Alameda Report als Beispiel visueller Stadtanalyse bei Venturi und Scott Brown.* In: Lampugnani, Vittorio Magnago; Noell, Matthias: *Stadtformen.* Zürich: gta, 2005
Sommer, Richard M.: *Four Stops Along an Architecture of Postwar America.* In: *Perspecta*
Sewing, Werner: *No more Learning from Las Vegas.* In: *Arch+*, 162, Okt 2002, S.26ff;

5 Literatur zum Kontextualismus

Will, Thomas: *Kontextualismus: Eine Stadt(um)baumethode.* In: *Baumeister* vol.85, no.8, Aug 1988, S.44-50;
Rowe, Colin; Koetter, Fred: *Collage City.* 1978
In: Neumeyer, Fritz: *Quellentexte zur Architekturtheorie.* München: Prestel, 2002, S.547
Cohen, Stuart: *Physical Context/Cultural Context: Including it All.* In: Hays, Michael: *Opposition Reader.* N.Y.: Princeton Architectural Press, 1998, S.65ff

Die damalige wie gegenwärtige unterschiedliche Wahrnehmung und Beurteilung der Arbeit der Venturis innerhalb des architektonischen Diskurses – einerseits ihr Erscheinen in sämtlichen Anthologien und andererseits die Unsicherheit hinsichtlich der Bewertung und Relevanz ihres Beitrags – ist frappierend und lässt eine detaillierte Untersuchung dieser notwendig erscheinen. Ich reiße zunächst kurz an, welchen Diskursen im Allgemeinen die Arbeit der Venturis zugeordnet wird, welche Kontroversen es diesbezüglich gibt und inwieweit es zu Überschneidungen zwischen diesen diversen Einordnungen und jener, die sie dem Kontextualismus-Diskurs zuordnet und die mich vorrangig interessiert, kommt. Innerhalb meiner Untersuchung interessiert mich folglich im Wesentlichen die Arbeit der Venturis im Bezug auf ihre „Auseinandersetzung mit dem Kontext.“ Ich zeichne ein, inwieweit die Venturis der Kontextualismus-Debatte – innerhalb der Architektur sowie innerhalb weiterer Disziplinen – laut Rezeption sowie analog zu meiner Recherche wie Analyse zugerechnet werden bzw. werden könnten und ich versuche, sie innerhalb der architektonischen Kontextualismus-Debatte einzuordnen. Ich kläre, inwieweit ihre Positionierung als äußerster Pol der amerikanischen Ausprägung – die Interpretation Grahams – und/oder als gleichwertige Position zu Rowe – die Interpretation der Schüler Rowes – gerechtfertigt erscheint. Ich versuche aufzuzeigen welche Erkenntnisse oder welches Verständnis von Stadt, welcher weiterer Disziplinen ihr „Kontextualismus“ bzw. ihr „Inclusivism“ beinhaltet. Ich versuche die gegenwärtige Relevanz der Venturis im Zusammenhang mit dieser Einordnung innerhalb der Kontextualismus-Debatte auszuloten.

Ich versuche dabei die Position der Venturis innerhalb des „Kontextualismus“ so aufzubereiten und darzustellen, dass sie mit jener Rowes und Gehrys verglichen werden kann. Das heißt, ich untersuche sie analog des Kriterienkatalogs, mit dem ich im vorangegangenen Kapitel bereits die Position Rowes dargestellt habe. Ich versuche darüber hinaus Parallelen zwischen den Probleme und Potentiale, mit denen die Architektur der damaligen Zeit konfrontiert war, und den theoretischen Forderungen und der praktischen Arbeit der Venturis sowie der Kritik an ihnen, deren Einfluss sowie deren gegenwärtige Relevanz aufzuzeigen. Anthologien¹, Primär²- wie Sekundärliteratur^{3,4} zu den Venturis, Literatur zum Kontextualismus⁵ sowie zum Alltäglichen, zum Gewöhnlichen und zum Populären von 1950 bis zur Gegenwart⁶ bilden die Grundlage meiner Zusammenfassung. Innerhalb der Rezeption wird dabei mehrfach darauf verwiesen, dass die frühe praktische Arbeit der Venturis einen größeren Beitrag für die Architektur darstellt als ihre theoretischen Leistungen. Gleichzeitig fehlen jedoch im Wesentlichen analytische Betrachtungen zu ihren Gebäuden und Projekten.

Ich beziehe mich in der Darstellung des „Inclusivism“ der Venturis dementsprechend zum einen auf ihre theoretischen Forderungen vor allem in „Complexity and Contradiction in Architecture“ von 1966 und in „Learning from Las Vegas“ von 1972 und zum anderen aber auch auf ihre frühen praktischen Arbeiten von 1957 bis circa 1987, die ich selbst sowie innerhalb eines Seminars im WS 07/08 mit einer Gruppe Studierender⁷ detailliert analysiert habe.

Ein starker Bezugspunkt zur Arbeit der Venturis im Allgemeinen sowie zur Analyse ihre praktischen Arbeit im Besonderen stellen die Beiträge bzw. Studien Stanislaus von Moos³ dar. Er hat sich spätestens ab Mitte der 1970er Jahre intensiv mit der theoretischen wie praktischen Arbeit der Venturis beschäftigt und beide bereits zueinander in Beziehung gesetzt. In „Venturi, Rauch & Scott Brown: Die Herausforderung des Status Quo: 5 Punkte zur Architektur von VRSB“ von 1987 überprüft von Moos anhand eines Gebäudes der Venturis, dem Guild House in Philadelphia von 1960-63, exemplarisch die Forderungen der Venturis und zeigt beispielhaft deren Strategien auf. In „Venturi and Rauch. Architektur im Alltag Amerikas“ von 1979 bespricht bzw. evaluiert von Moos ihre praktische Arbeit nicht in chronologischer Reihenfolge, sondern versucht über ein eigenes Ordnungssystem, das sich an deren theoretischen Forderungen orientiert, den einzelnen Arbeiten gerecht zu werden. Er unterscheidet zunächst

programmatisch zwischen Stadtplanung, öffentlichen Bauten, Innenausbauten und Einrichtungen sowie Einfamilienhäusern, daran anschließend nach ihren theoretischen Forderungen bzw. den unterschiedlichen Phasen, die sie durchlaufen und denen die Gebäude entsprechen („Complexity and Contradiction“ oder „Learning from Las Vegas“), und darüber hinaus nach diversen Themenfeldern, bzw. nach Stilen, die innerhalb der Gebäude jeweils aufgegriffen bzw. thematisiert werden.⁸

Um über die praktische Arbeit der Venturis Aussagen im Bezug auf ihre Positionierung innerhalb des Kontextualismus-Diskurses treffen zu können und ihre Arbeit dementsprechend mit jener Rowes und Gehry's vergleichen bzw. von jenen abgrenzen zu können, lehne ich mich in deren Analyse und Bewertung zunächst an die Ordnungsprinzipien bzw. die Analysekriterien von Moos an. Ich erweitere sie jedoch durch folgende Kriterien bzw. Untersuchungen: durch ein präzises Aufzeigen der theoretischen Forderungen, denen das Gebäude nachkommt (einerseits der geforderte Bezug zur Realität, zum Außen, zum Kontext; andererseits das geforderte Zulassen und Aufzeigen der diversen Widersprüche); durch eine damit verbundene Analyse des Kontexts bzw. der städtebaulichen Situation, in die die Gebäude eingeschrieben sind; des weiteren durch ein Benennen der unterschiedlichen, gleichzeitig präsenten Aspekte, Themenfelder und Ebenen des Kontexts, auf die das jeweilige Gebäude der Venturis reagiert und damit ein Klären, inwieweit es räumlich oder ausschließlich kulturell auf seinen Kontext eingeht; durch ein präzises und differenziertes Benennen der Attribute, Zeichen und Symbole, mit denen die Gebäude arbeiten, sowie der Art und Weise wie diese Attribute, Zeichen und Symbole eingesetzt werden; durch ein zum anderen damit verbundenes Benennen der Widersprüche innerhalb des Inneren, des Äußeren sowie zwischen Innen und Aussen.

Im Zusammenhang mit der Analyse ihrer frühen praktischen Arbeit fällt unter anderem auf, dass die Venturis zwar zum Teil dem Kontextualismus-Diskurs zugeordnet werden, im Wesentlichen jedoch zu ihren Gebäuden und Projekten Lagepläne, Schwarz- wie Raumpläne sowie Darstellungen der Gebäude innerhalb ihres Kontexts, die diese Zuordnung belegen könnten, fehlen. Das Recherchieren und Aufbereiten dieser Unterlagen hat im Seminar⁸ zu verblüffenden Einsichten und Ergebnissen geführt.

6 Literatur zum Alltäglichen, Gewöhnlichen, Populären

DeWitt, Dennis J.: *Neo-Vernacular. Eine moderne Tradition*. In: *Archithese* 9/1974, S.15ff

Corboz, André: *Remarques sur un problème mal défini: L'architecture des non-architectes*. In: *Archithese* 9/1974, S.4ff

Steinmann, Martin: *Forme forte : Architektur als Sprache*. Basel: Birkhäuser, 2003, S.153ff

Cohen, Jean-Louis: *Populismus. Ein historischer Überblick*. In: *Arch+*, 162, Okt 2002, S.30ff

Kaliski, John: *The Present City and the Practice of City Design*. In: Chase, John; Crawford, Margaret; Kaliski, John (Ed.): *Everyday Urbanism*. N.Y.: Monacelli, 1999, S.89ff

Fausch, Deborah: *Ugly and Ordinary: The Representation of the Everyday*. In: Harris, Steven; Berke, Deborah (Ed.): *Architecture of the Everyday*. N.Y.: Princeton Architectural Press, 1997, S.75ff

7 Seminar: *Analytisches Betrachten. Learning from Bob & Denise*. WS 07/08, Universität Karlsruhe (TH), LS Bauplanung und Entwerfen, Prof. Walter Nägeli, Seminarleitung: Gudrun Wiedemer

8 Moos, Stanislaus von; Weinberg-Staber, Margit: *Venturi and Rauch. Architektur im Alltag Amerikas : 50 Bauten und Projekte*. Niederteufen: Niggli und Kunstgewerbe Museum Zürich, 1979, S.79-106

Ordnungskriterien der Projekte:

Stadtplanung

- „Learning from Las Vegas“
- Erhaltung und/oder Neunutzung alter innerstädtischer Quartiere
- Eingriffe in monumentale städtebauliche Ensembles

Öffentliche Bauten

- repräs. Charakter vs begrenztes Budget
- Rückgriff auf geläufige Formen alltagl. Bauens
- Hochschulbauten und Unterrichtsbauten
- Bauten der Feuerwehr

Innenausbauten und Einrichtungen

Einfamilienhäuser

- „Complexity and Contradiction“
- und repräsentative Landhäuser,
- und Weekendhäuschen,
- und englisches Landhaus und Le Corbusier,
- und die Holzhütte,
- und klassizistische Landhäuser

Öffentliche Bauten

- repräs. Charakter vs begrenztes Budget
- Rückgriff auf geläufige Formen alltagl. Bauens
- Hochschulbauten und Unterrichtsbauten
- Bauten der Feuerwehr

Innenausbauten und Einrichtungen

Einfamilienhäuser

- „Complexity and Contradiction“
- und repräsentative Landhäuser,
- und Weekendhäuschen,
- und englisches Landhaus und Le Corbusier,
- und die Holzhütte,
- und klassizistische Landhäuser

Öffentliche Bauten

- repräs. Charakter vs begrenztes Budget
- Rückgriff auf geläufige Formen alltagl. Bauens
- Hochschulbauten und Unterrichtsbauten
- Bauten der Feuerwehr

Innenausbauten und Einrichtungen

Einfamilienhäuser

- „Complexity and Contradiction“
- und repräsentative Landhäuser,
- und Weekendhäuschen,
- und englisches Landhaus und Le Corbusier,
- und die Holzhütte,
- und klassizistische Landhäuser

3.1.1 Einführung „Inclusivism“

„Inclusivism“ ist eine Haltung, die mit der theoretischen wie praktischen Arbeit vor allem Robert Venturis, Denise Scott Browns, aber auch Charles Moores und Vincent Scullys in Verbindung gebracht wird. Ich werde im Folgenden im Zusammenhang mit Robert Venturi und Denise Scott Brown die vereinfachte, wenn auch inkorrekte Bezeichnung die „Venturis“ verwenden. Die Vertreter des „Inclusivism“ argumentieren im Wesentlichen, daß die gegenwärtige Architektur, das Vermächtnis der „heroischen Zeit“ der modernen Architektur, „ausschließend“ ist. 1966 erscheint „Complexity and Contradiction in Architecture“ von Robert Venturi, in dem er fordert Aspekte der Realität, die in der Polemik der Moderne keinen Platz gefunden und die die Ideologie der Moderne folglich aus dem architektonischen Entwerfen bzw. Bereich ausgeschlossen hatte, wieder in die Architektur einzuschließen. 1972 erscheint „Learning from Las Vegas“ von den Venturis, in dem sie die einzuschließenden Aspekte auf kulturelle, symbolische oder kommunikative erweitern bzw. laut Kritik reduzieren. Die Venturis sind ab 1957 bzw. 1961 an unterschiedlichen Universitäten, unter anderem der University of Pennsylvania und Yale, stark in der Lehre involviert. Recherchearbeiten und neue Analysemethoden innerhalb des „architectural design and research studios“ in Yale vor allem 1968 zu Las Vegas und 1970 zu Levittown bilden die Voraussetzung zu ihrem Buch „Learning from Las Vegas“ von 1972. Dennoch kommen ihrer Lehrtätigkeit und dem Beitrag, der Entwurfstätigkeit, ihrer Studenten nicht der Stellenwert zu, der Rowes Lehre einnimmt, statt dessen steht ihre eigene theoretische und vor allem ihre praktische Arbeit im Vordergrund. Innerhalb der Rezeption wird der zuvor analysierte „Contextualism“ Rowes als Auseinandersetzung mit dem physischen Kontext verhandelt,

während der „Inclusivism“ der Venturis hauptsächlich als Auseinandersetzung mit dem kulturellen Kontext, mit Bildsprache und Symbolismus verstanden wird.

3.2 Definition bzw. Verständnis von Kontext

Die Rezeption, allen voran Rowe, geht davon aus, dass sich der Kontextbegriff, mit dem die Venturis spätestens ab „Learning from Las Vegas“ von 1972 theoretisch sowie seit 1960 praktisch arbeiten, ausschließlich auf den kulturellen Kontext bezieht. Abweichend zu dieser Haltung sehen die Schüler Rowes den Kontextbegriff der Venturis in der Nähe zu jenem Rowes und als wesentlichen Beitrag innerhalb der Kontextualismus-Debatte. Sie fordern einen Kontextbegriff, der Rowes wie Venturis Verständnis von Kontext miteinander vereinbart und verbindet – der physische wie kulturelle Aspekte von Kontext einschließt.

Die Venturis beziehen sich nach eigenen Aussagen sowohl auf den physischen wie den kulturellen Kontext und integrieren darüber hinaus die Definition der Soziologen, die Kontext als die lebendige, obwohl leidende, soziale Stadt um sie herum definieren.⁹ Sie verweisen auf ihr gesteigertes Interesse am kulturellen Kontext ab ihrer „Learning from...“-Studien: *„Unsere Sichtweise hat sich auf mehr als das rein Visuelle bezogen. Als architektonische Handwerker haben wir die physische Beziehung der Zeichen und Gebäude am „strip“ analysiert, aber den weiteren Kontext ebenfalls eingeschlossen, den ökonomischen, den politischen, den kulturellen, den symbolischen und den geschichtlichen.“*¹⁰ *„Unsere „Learning from...“ Studien der sechziger Jahre entwickelten sich... aus unseren Erfahrungen mit der historischen Architektur und Stadt in Europa und Themen, die aus unserer Erziehung stammten.“*¹¹ *„Unsere „Learning from Levittown“ Studie, die sich daran anschloß betonte die soziale, geschichtliche und kulturelle Dimension des Wohnens und besonders die der Bildsprache und des Symbolismus.“*¹⁰

Die Venturis verweisen darauf, dass sich ihr Verständnis von „Kontext“ von jenem der Moderne grundlegend unterscheidet, dass „Kontext“ eine aktive Rolle zukommt und nicht etwas ist, das ein für alle Mal festgelegt ist, sondern sich über neue Architektur ändern kann: *„Unter diesen Einflüssen [das Wahrnehmen der verschiedenen kulturellen Ebenen über Scotts Browns Aufenthalt in Afrika, sowie deren Kenntnis des New Brutalism in London, über das Hinterfragen der Moderne, über das Interesse an den sozialen Planern und deren Definition von Kontext, über die Kenntnis der Pop Art und wiederum deren Interesse am Alltäglichen] verlangten unsere „Learning from...“ – Studien viel mehr vom Kontext als es die Modernen getan hatten: wenn bisher der Kontext immer „von“ oder „für“ etwas war, so mußte es jetzt zu einer aktiven Beziehung zwischen Objekt und Kontext kommen. Der Kontext war viel größer als sein eigentlicher Gegenstand; er hatte ein eigenständiges Leben, war abhängig von Kräften, die ihn ständig formten und umformten – Kräfte, die sich auch auf das individuelle Projekt auswirken würden.“*¹¹

*„Durch die Princeton School der vierziger Jahre und die Recherchen zu seiner Thesis hatte Bob die Ansicht, daß eine gewisse Aufmerksamkeit dem Kontext der Architektur gegenüber zum einen Gebäudeentwürfe bereichern konnte und zum andern, daß infolge dessen der Kontext eine Bedeutung erlangen würde, er konnte mit jedem weiteren Teil des Gebäudes neu interpretiert werden. Das individuelle Gebäude konnte folglich seinem Kontext eine neue Bedeutung zuweisen.“*¹¹

*„Der Designer eines Gebäudes oder eines Komplexes hatte die Möglichkeit, in diesen sich verändernden Kontext einzutreten, seine Bedeutung im individuellen Projekt zu nutzen und sich ihm anzupassen, und dadurch den Kontext wieder zu verändern.“*¹²

Die Venturis sind generell offen für die unterschiedlichsten Strategien, um auf ihre Definition, ihre Aspekte, ihr Verständnis von Kontext reagieren zu können. Sie betonen, dass Architektur aber in jedem Fall einen positiven, angemessenen Beitrag zum Kontext leisten bzw. eine Bereicherung dessen darstellen muss, sie ahnen jedoch, dass diese vage Definition später zum Problem der Trivialisierung kontextueller Belange führen wird: *„Es gibt millionen Möglichkeiten das zu erreichen [, dass ein Ort, eine Umgebung zum Leben erwacht]. Beziehungen zum Kontext können unterschiedlichster Art sein. Anspielungen können zur direkten Aneignung des benachbarten Gebäudes führen oder flüchtig wie das Aufblitzen eines Fisches in Sonnenlicht getauchtes Wasser sein; aber sie sollten da sein, ob wir*

9

10 Scott Brown, Denise: *Talking about the Context*. In: *Lotus* no.74, 1992, S.127 – Übersetzung: G.W.

11 s.o. S.126 – Übersetzung: G.W.

uns ihrer bewußt sind oder nicht. Bewußte und kreative Achtsamkeit, die wir diesen Anspielungen entgegenbringen, können eine Architektur reicher und angemessener machen.“¹²

„Besonders wichtig ist, dass alle Gebäude, selbst solche, die einen Hintergrund bilden, ihrem Kontext etwas hinzufügen, obwohl die Angemessenheit dessen, was angefügt wird, ein Thema sein sollte, das zur Diskussion offen steht. Und obwohl wir viele postmoderne Gebäude dafür verurteilt haben, dass sie zu stolz bzw. dominant innerhalb ihres Kontext stehen oder ihm gegenüber nicht angemessen reagieren, sollte jedes Gebäude seine Kontext besser machen, als es ihn aufgefunden hat.“¹²

„Auf der anderen Seite, Architektur, die sich nur um den Kontext kümmern, kann sehr leicht ins Banale ... abrutschen.“¹²

Nach meiner Recherche sowie Analyse der praktischen Arbeit der Venturis würde ich vor allem ihre frühen öffentlichen Projekte bis 1972 als Architektur bezeichnen, die sich dezidiert sowohl auf den physischen wie auch den kulturellen Kontext bezieht.

3.2.1 Begriff „Kontext“

Robert Venturi benutzt den Begriff „Kontext“ bereits in seiner „master thesis“ „Context in Architectural Composition“ 1950 an der Princeton University und führt ihn dabei in den architektonischen Diskurs ein.

3.3 Bezugspunkte bzw. Elemente

Städtebaulicher Bezugspunkt des „Inclusivism“ der Venturis bildet auf theoretischer Ebene vor allem der „urban sprawl“, die amerikanische „Streu-Stadt“ oder auch „Dispersive Stadtstruktur“ genannt,¹³ bzw. neue amerikanische suburbane wie urbane Strukturen. Diese werden in den „Learning from...“ Studien vor allem in „Learning from Las Vegas“ von 1972 explizit an den Beispielen Las Vegas und Levittown vorgestellt und analytisch betrachtet. Denise Scott Brown verweist auf die Übertragbarkeit der architektonischen wie städtebaulichen Phänomene Las Vegas auf (sub)urbane Strukturen im Amerika im Allgemeinen: „... unsere Kontextanalysen begannen mit dem „commercial strip“, der in Las Vegas verherrlicht wird, der aber den Archetypus für die Peripherie jeder amerikanischen Stadt darstellt.“¹⁴

In ihrer praktischen Arbeit werden die Venturis mit der amerikanischen Stadt in all ihren Facetten konfrontiert. Sie formulieren vor diesem Hintergrund Lösungsansätze unter anderem zu den unterschiedlichsten Stadtteilen Philadelphias, zu zahlreichen Kleinstädten, zu Ferienorten sowie zu neuen urbanen wie suburbanen Strukturen vor allem der Ostküste. Graham zeigt auf, dass die Venturis innerhalb ihrer Praxis überaus spezifisch und prägnant auf zwei parallel existierende, amerikanische Modelle von Stadt reagieren. Zum einen auf Washington D.C., das aus einer theoretisch fundierten Überlagerung zweier Systeme beruht, von denen das eine auf europäische Modelle von Stadt zurückgreift, von denen beide mit multiplen Assoziationen bzw. Bedeutungszusammenhängen arbeiten und die gegenwärtig im Widerspruch zu neuen Stadtentwicklungen stehen (Venturi & Rauch: Entwurf für Western Plaza, Washington D.C., 1978). Zum anderen auf Philadelphia, das weniger theoretisch fundiert oder idealisiert ist, in dem aber unterschiedlichste geschichtliche Ebenen mitschwingen und in dem gegenwärtige Stadtentwicklungen ebenfalls zu starken Differenzen führen (Venturi & Rauch: Benjamin Franklin Court, Philadelphia, 1972).

Architektonischer Bezugspunkt des „Inclusivism“ der Venturis bildet auf theoretischer wie praktischer Ebene zum einen vor allem die amerikanische Architektur in all ihren Facetten: der Klassischen, der Traditionellen, der Alltäglichen, der Vernakularen, der Gewöhnlichen und Häßlichen, der industriell in Masse Produzierten, der Kommerziellen sowie der Populären. Insbesondere die Architektur des Häßlichen und des Alltäglichen – „ugly and ordinary architecture“¹⁵ – wird in „Learning from Las Vegas“ von 1972 explizit vorgestellt. Zum anderen stellt die Arbeit Alvar Aaltos, Elliel Saarinens sowie Louis Kahns eine wichtige Quelle dar.

12 Scott Brown, Denise: *Talking about the Context*. In: *Lotus* no.74, 1992, S.128 – Übersetzung: G.W.

13 „urban sprawl“ und seine Übersetzung: Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise; Izenour, Steven: *Learning from Las Vegas: Urban Sprawl and the Megastructure*. Rev. Edit. 13. print., Cambridge (MA): MIT 1994. S.117ff
Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise; Izenour, Steven: *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftstadt: Dispersive Stadtstruktur und Megastruktur*. 2. Aufl., Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1997, S.139 Anmerkung 4a, S.139ff

14 Scott Brown, Denise: *Talking about the Context*. In: *Lotus* no.74, 1992, S.127 – Übersetzung: G.W.

15 Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise; Izenour, Steven: *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftstadt*. 2. Aufl., Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg 1997, S.139

3.4 Strategien

Ich stelle im Folgenden knapp die wesentlichen theoretischen Forderungen der Venturis dar. Ich zeichne dabei gleichzeitig nach, wie sich diese auf die damalige Situation – die Ideologie der Moderne, die sich aus ihrer entwickelnden modernen Architektur und deren Auswirkungen – beziehen und nehme damit das Kapitel „Beziehung zu bzw. Kritik an der Moderne“ voraus. Ich versuche aufzuzeigen, wie diese Forderungen innerhalb ihrer praktischen Arbeit Anwendung finden und Strategien und Arbeitsmethoden, die sie einsetzen, prägen. Ich versuche darüber hinaus anzudeuten, inwieweit sich diese Forderungen eher dem Hintergrund und Interesse Robert Venturis oder Denise Scott Browns zuordnen lassen und auf welchen Erfahrungen oder Kenntnissen sie beruhen.

Die Forderungen bzw. dementsprechend die Arbeitsschritte der Venturis bauen wie folgt aufeinander auf: Eine der beiden zentralen Forderungen ist der Bezug der Architektur zur Realität. Diese wird im Weiteren differenziert in Forderungen nach dem Bezug der Architektur zum Kontext, zur Geschichte und zur Tradition. Diese werden zusätzlich unterteilt in Forderungen nach einem Bezug der Architektur zum physischen bzw. kulturellen Kontext. Darüber hinaus bezieht sich die Forderung auch auf einen Bezug der Architektur zur Gesellschaft und Kultur sowie zu verschiedensten Themenfeldern des kulturellen Kontexts. Die zweite zentrale Forderung ist das erneute Zulassen und Thematisieren von Widersprüchen innerhalb der Architektur. Sie wird im Weiteren differenziert in Forderungen das Außen, das Innen sowie die Vermittlung zwischen dem Außen und dem Innen betreffend. Die Forderungen bilden gleichzeitig einen Kriterienkatalog, an Hand dessen die praktischen Arbeiten der Venturis – deren Gebäude und Projekte – analysiert, evaluiert und mit anderen Positionen verglichen werden können.

3.4.1 Realität

Die Ideologie der Moderne setzt auf eine physische und soziale Utopie, die alle visuellen und gesellschaftlichen Werte (außer jener, die ihr eigen sind,) ausschließt. Diese „ausschließende“ Haltung führt innerhalb der Architektur dazu, dass sich diese von allen physischen und kulturellen Aspekten des bestehenden Kontexts, von der Geschichte wie der Tradition löst, dass sich diese der Realität verweigert. Robert Venturi sieht vor diesem Hintergrund zunächst in „Complexity and Contradiction in Architecture“ von 1966 das übergeordnete, zentrale, generell formulierte Problem der modernen Architektur in ihrem Ausschluß fast aller Aspekte der Realität. Er kritisiert diese „ausschließende“ Haltung als „Exklusivismus“. Er fordert eine Architektur, die sich dem Realen öffnet, die einschließt – des „Inklusivismus“.

Kontext, Geschichte und Tradition

Das Reale in die Architektur einzuschließen, bedeutet für Venturi in „Complexity and Contradiction in Architecture“ sich vor allem erneut dem Kontext sowie der Geschichte und der Tradition zu öffnen, auf sie zu reagieren bzw. sie in die architektonischen Entscheidungen mit einzubeziehen.

Physischer und Kultureller Kontext

Das Reale in die Architektur einzuschließen – den „Inklusivismus“ – erweitern die Venturis in „Learning from Las Vegas“ von 1972. Sie sehen das Problem der modernen Architektur vor allem in ihrem Ausschluss der kulturellen, der symbolischen, der kommunizierenden Aspekte der Architektur. Sie weisen nach, dass die Architektur immer mit Bildern und Symbolen gearbeitet hat und dass eine Architektur, die die kulturelle, symbolische und kommunizierende Aspekte ausschließt, zu einer beliebig austauschbaren, bedeutungslosen, sinnentleerten, zusammenhangslosen, menschenunwürdigen Umwelt führt. Sie zeigen auf, dass diese Aspekte gegenwärtig wichtigere Anhaltspunkte zur Wahrnehmung oder Orientierung innerhalb und damit zum Verständnis der Realität bzw. des Kontexts bilden als physische – bauliche bzw. räumliche – Aspekte, dass diese somit die Realität strukturieren. Das Reale in die Architektur einzuschließen bedeutet für

die Venturis folglich, sich nicht nur erneut den baulichen, räumlichen Aspekten – dem Bauvolumen, dem Raumvolumen oder der Höhenentwicklung – sondern sich auch erneut den kulturellen Aspekten des Kontexts – zum einen den Attributen, den Zeichen, den Symbolen sowie zum anderen der Art und Weise wie gebaut wird – zu öffnen, Architektur wieder als Mittel der Kommunikation zu begreifen. Graham verweist auf diese Eigenschaft der Arbeit der Venturis wie folgt: „*Venturis Formen ... sind nicht abstrakt, sondern stehen für etwas anderes, sie markieren kontextuellen und historischen Sinn.*“¹⁶

Die Architektur kann sich dabei zum einen der Attribute, Zeichen und Symbole sowie zum anderen der Art und Weise, wie gebaut wird, der verschiedensten Themenfelder bedienen: vor allem dem Themenfeld des Alltäglichen, des Vernakularen, des Gewöhnlichen bzw. Häßlichen und des Modernen, aber ebenso des traditionell und geschichtlich Verwurzelten, des Kommerziellen, des Industriellen, des Vulgären sowie des Populären.

Entwurfsstrategien: Scott Brown beschreibt zum einen die Art und Weise, in der die verschiedenen Themenfelder aufgenommen werden. Zum anderen begründet sie deren Wahl, vor allem das Bezugnehmen auf das Alltägliche und das Moderne, folgendermaßen: „*Um relevant für ihre jeweilige Zeit zu sein, sollten Architekten vom kulturellen Kontext lernen, wie Dinge zu einem gewissen Zeitpunkt gemacht werden. Die Art und Weise wie Gebäude gemacht werden – wie Wände und Dächer gebaut, wie Türen gerahmt werden – kann von der unbedeutenden alltäglichen Architektur gelernt werden. Architekten, so glauben wir, sollten für den größten Teil diesen Konventionen folgen und weil diese Konventionen gegenwärtig der modernen Architektur entstammen, sollten wir, im Allgemeinen und zum größten Teil innerhalb unserer Gebäude, den modernen Konventionen folgen.*“¹⁷

Die Attribute, Zeichen, Symbole sowie die Art und Weise, wie gebaut wird, werden dabei zum einen im Wesentlichen ohne Werturteil und zum anderen klar ablesbar als Zeichen, Symbole etc. eingesetzt. Scott Brown beschreibt diese Haltung bzw. Art der Anwendung wie folgt: „*Unserer Meinung nach sollten kontextuelle Anleihen nie etwas vortäuschen; man sollte wissen, aus was das Gebäude wirklich unter seiner Haut besteht. Aus diesem Grund repräsentieren unsere Hinweise ihre historischen Vorgänger anstatt sie kopieren.*“¹⁸

Sie fährt fort, dass Themenfelder, die einen bestimmten Stil aufnehmen oder entsprechen, nicht willkürlich oder beliebig eingesetzt werden können, sondern sich spezifisch auf den jeweiligen Kontext und/oder die jeweilige Nutzung beziehen sollten: „*Auf Grundlage dieser Studien verurteilen wir die Tendenz innerhalb der Postmoderne wahllos Metaphern vom Nachbargebäude zu übernehmen, dabei meist Ideen, die intellektuell unmittelbar aus der gegenwärtigen Architektur oder von Architekten, die von den Modernisten bewundert wurden, stammen... [z.B. Ledoux]. Aber war seine Arbeit relevant für die symbolischen oder funktionalen Bedürfnisse der Wohnarchitektur der Vereinigten Staaten in den siebziger und achtziger Jahren? Für uns scheint Palladio eine kulturell relevantere Quelle. Betrachtet man die Geschichte der „Leihungen“, erst zwischen Italien und England und später zwischen England und Amerika, und basierend auf unseren Analysen der Bildsprache bzw. des Symbolismus in der amerikanischen Wohnarchitektur, erscheint Palladio für den Wohnungsbau bedeutend, sowohl in Levittown wie in Hamptons. Auf ähnliche Weise hinterfrage ich, ob die neuen Bürogebäude der Achtziger in Chicago wirklich Themen der Theatergebäude Sullivans kopieren müssen oder ob die Bürogebäude des 19. und 20. Jahrhunderts der Chicagoer Schule nicht eine angebrachtere Vorlage wären.*“¹⁹

Zu den Strategien „**decorated shed**“ und „**duck**“ siehe unten Abschnitt „Außen versus Innen“

¹⁶ Graham, Dan: *Nicht Post-Moderne: Konflikt zwischen Geschichte und Geschichtsbewußtsein, europäischer Archetypus und amerikanischer Kommerzialisismus, der Gegensatz von Stadtstruktur und Einzelhaus.* In: Wilmes, Ulrich (Hrsg.): *Dan Graham. Ausgewählte Schriften.* Stuttgart: Otagon, 1994, S. 231;

¹⁷ Scott Brown, Denise: *Talking about the Context.* In: *Lotus* no.74, 1992, S.127 – Übersetzung: G.W.

¹⁸ s.o. S.128 – Übersetzung: G.W.

¹⁹ s.o. S.127 – Übersetzung: G.W.

Gesellschaft und Kultur

Die moderne Architektur glaubt die Gesellschaft mittels der Architektur erziehen zu können. Sie versteht Gesellschaft dabei als eine Einheitsgesellschaft und kommuniziert in ihrem folglich eindimensionalen, jedoch gleichzeitig elitären Denken ausschließlich mit einem Teil der Gesellschaft, der Hochkultur.

Die Venturis brechen zum einen mit dem erzieherischen Moment der modernen Architektur und verstehen Gesellschaft zum anderen als zusammengesetzt aus mehreren, diversen Kulturen. Das Reale in die Architektur einzuschließen, bedeu-

tet für die Venturis dementsprechend, dass die Architektur gleichzeitig mit den diversen Facetten der Gesellschaft, den multiplen Kulturen – Mehr- wie Minderheiten, Hoch- wie Subkultur – kommunizieren muss. Sie muss alle Ebenen von „high“ bis „low“ umfassen. Sie muss das Heterogene einschließen.

Entwurfsstrategien „Dialektische Arbeitsweise“, „répétition différente“:

Graham verweist auf die Strategie der „Dialektischen Arbeitsweise“ bzw. des „Bereitstellens multipler Lesearten“ der Venturis in der Anwendung und Wahl der zuvor angesprochenen Themenfelder und der mit ihnen verbundenen Ebenen. Nach Graham sind in der praktischen Arbeit der Venturis gleichzeitig folgende Themenfelder und damit auch Ebenen und dementsprechend Lesearten präsent: Zum einen eine akademische, formalistische oder architekturhistorische und zum anderen eine volkstümliche, konventionelle und ephemere. Graham sieht in dieser Strategie die Qualität, dass die Venturis beide Ebenen oder Positionen kritisch hinterfragen oder ironisch zur Diskussion stellen und diese eben nicht unreflektiert übernehmen. Gleichzeitig aber ist ihm das Problem bewusst, dass die Venturis von beiden Ebenen hinterfragt bzw. nicht akzeptiert werden: „Venturi hat nie – wie die akademischeren Pop-Künstler – die Kultur des Volkes nur von ihren eigenen Bedingungen her begriffen, sondern gleichwohl formalistische und architekturhistorische Lesarten angewandt, so daß sich zwischen diesen und volkstümlichen Auffassungen eine dialektische Perspektive eröffnete. Ein von Venturi, Rauch und Scott Brown entworfenes Gebäude bietet sich beiden Lesarten an: der „hohen Warte“ der Architektur ebenso wie dem volkstümlichen, ephemeren Verständnis. ... Da die Einbeziehung konventioneller Codes dieser Architektur scheinbar einen ephemeren Charakter verleiht, kann die akademische Architektur solches Vorgehen zunächst nicht gut heißen. Andererseits verwahrt sich aber auch die Massenkultur erst einmal gegen eine Arbeitsweise, die ihren Ursprung ja doch in der „hohen“ Architektur hat. Aber gerade die Vorbehalte von beiden Seiten ermöglichen dieser Strategie, beide Positionen zu hinterfragen (und sich dabei weder zur einen noch zur anderen in Widerspruch zu setzen), sondern Volks-Kultur und Wertvorstellungen der Architektur unter formalen und historischen Gesichtspunkten von innen zu beleuchten.“²⁰

Und Graham verweist an anderer Stelle auf die Ironie, die in dieser dialektischen Arbeitsweise mitschwingen kann: „Venturis Pop-verwandte Architektur gibt sich zweideutig ... [sie gibt] die Gesinnungen und Konventionen der Massenkultur entweder einfach wie ein Spiegel wieder oder sie übernimmt sie in ironischer Absicht.“²¹

Die Venturis setzen die Strategie der „répétition différente“²² ein. Sie geht von Zeichen, Symbolen, Attributen (Türen, Fenstern, Lüftungsöffnungen, Treppen, Kaminen), von Typologien (unter anderem von der gewöhnlichen „box“) sowie von der Art und Weise der Herstellung aus und bezieht sich insbesondere auf die Themenfelder des Alltäglichen und des Gewöhnlichen bzw. Häßlichen. Diese werden wiederholt und unter anderem durch Maßstabsänderungen – Vergrößern, Verkleinern – durch eine ungewöhnliche, feine Proportionierung oder durch das ungewöhnliche Hinzuziehen kompositorischer Mittel verfremdet. Dabei entsteht ein ungewöhnlicher Effekt: Die Zeichen, Attribute, Typologien etc. erscheinen gleichzeitig konventionell und unkonventionell.

Das Interesse und die Thematisierung gesellschaftlicher wie kultureller Aspekte sowie damit verbundener unterschiedlicher Ebenen basiert vor allem auf dem Hintergrund Denise Scott Browns. Sie beschreibt im Zusammenhang mit ihrer Offenheit für und ihrem Interesse an dem Zusammentreffen oder dem Zusammenspiel unterschiedlicher Kulturen und deren unterschiedlicher Ebenen sowie an den verschiedenen Aspekten von Stadt: „Da ich in Afrika aufwuchs, war ich auf das differieren von verschiedenen kulturellen Gruppen und zwischen kolonialer und großstädtischer Kulturen eingestimmt.“²³ und weiter „Der Kontakt mit dem englischen New Brutalism in den frühen fünfziger Jahren zeigte mir ähnliche Divergenzen zwischen den Kulturen einer Massengesellschaft und zeigte mir den Vorteil den man hatte, wenn man sich der Architektur des Alltäglichen öffnete.“²³

Darüber hinaus spielt ihre Kenntnis der Soziologie, insbesondere der Person und des Werks Herbert Gans, eine wesentliche Rolle. Den Hintergrund für das Interesse am Alltäglichen und am Gewöhnlichen bzw. Häßlichen im Allgemeinen sowie der Strategie „répétition différente“ im Besonderen bilden Arbeitsweisen und Techniken, die zeitgleich innerhalb der Kunst, vor allem der Minimal Art wie

20 Graham, Dan: *Nicht Post-Moderne: Konflikt zwischen Geschichte und Geschichtsbewußtsein, europäischer Archetypus und amerikanischer Kommerzialisismus, der Gegensatz von Stadtstruktur und Einzelhaus*. In: Wilmes, Ulrich (Hrsg.): *Dan Graham. Ausgewählte Schriften*. Stuttgart: Oktagon, 1994, S. 233f

21 s.o., S.232

22 „répétition différente“: Ich übernehme den Begriff von Martin Steinmann, der in seinem Artikel „Architektur als Sprache“ die Suche nach der „natürlichen Sprache“ der Architektur nachzeichnet. Steinmann verweist auf Beispiele der Tessiner Schule wie der Venturis und arbeitet deren Strategien heraus. Der Begriff „répétition différente“ oder auch „Verfremdung“ steht bei ihm somit analog zu den Venturis im Zusammenhang mit der „gewöhnlichen“ Architektur. Im Anschluß belege ich, dass dieser Begriff der Arbeit der Venturis gerecht wird, indem ich aus „Lernen von Las Vegas“ zitiere.

Steinmann, Martin: *Forme Forte: Ecrits/Schriften 1972-2002: Architektur als Sprache*. Basel: Birkhäuser, 2003, S.153ff, v.a. S.160
„Der andere Teil [der „gewöhnlichen“ Architektur] dagegen verwendet die stilistischen Merkmale der verfremdung, der „répétition différente“ usw.“

Steinmann, Martin: *Forme Forte: Ecrits/Schriften 1972-2002: Neuere Architektur in der deutschen Schweiz*. Basel: Birkhäuser, 2003, S.93ff, v.a. S.98;

„1980 habe ich versucht, die Haltungen die sich in der Deutschen Schweiz abzeichneten, mit den Worten „einfach“ und „gewöhnlich“ zu benennen. Mit dem zweiten meinte ich eine Architektur, die auf die Zeichen von Gewöhnlichkeit zurückgreift. Sie geht von Robert Venturi aus, gibt seinen Vorstellungen aber eine kritische Wendung. Es ging nicht darum, diese Zeichen einfach zu wiederholen, auch nicht in einem populistischen Sinne; es ging um „répétition différente“, um Wiederholung, die Verschiedenheit hervorbringt: das Ergebnis soll zu gleicher Zeit die Sache und die Kritik der Sache sein.“

Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise; Izenour, Steven: *Lernen von Las Vegas*. 2. Aufl., Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1997 S.109

„Die Fenster sehen ganz vertraut aus; sie sehen aus wie und sie sind Fenster;... Aber wie alle symbolisch wirksamen Formen, sollen sie gleichzeitig vertraut und fremd erscheinen. Sie sind gewöhnliche Bauelemente, die in gewisser Hinsicht ungewöhnlich verwendet werden. Wie die Objekte der Pop-Art sind sie alltägliche Dinge, die durch leichte Veränderungen in der Größe und den Proportionen... sowie durch die Veränderung des gesamten Kontexts... verfremdet werden.“ S.152

„[Eine reiche Konformität] kann aber ebenso auch das Resultat einer Veränderung von Maßstäblichkeit und Sinnzusammenhang vertrauter und gewöhnlicher Elemente samt dadurch hervorgerufenen ungewöhnlichen Bedeutungen sein. Die Pop-Künstler bedienen sich eines ungewohnten Nebeneinanders alltäglicher Gebrauchsgegenstände... um die gewohnten Sinnzusammenhänge... außer Kraft zu setzen... Das etwas von seinem gewohnten Platz gerückte Alt-Vertraute wird uns dabei entfremdet, vermittelt aber gerade deshalb neue, unerwartete Einsichten.“

23 Scott Brown, Denise: *Talking about the Context*. In: *Lotus* no.74, 1992, S.126 – Übersetzung: G.V.

der Pop Art, angewendet werden. Die Kunstszene Londons gilt mit der Independent Group als Ausgangspunkt dieser Kunstrichtungen bzw. dieses Arbeitens mit dem Alltäglichen, dem Gewöhnlichen, dem Kommerziellen, dem Industriel- len und dem Populären. Denise Scott Brown ist über ihre Studienzeit in London mit diesen Kunstrichtungen und ihren Arbeitsweisen vertraut. Venturi und Scott Brown haben sich darüber hinaus mit der Kunstszene Amerikas vor allem der Arbeit Ed Ruschas zum Kontext Los Angeles auseinandergesetzt.

3.4.2 Widersprüche

Venturi fordert in „Complexity and Contradiction in Architecture“ von 1966 als Reaktion bzw. als Kritik an der Moderne die Widersprüche in der Architektur wieder zu zulassen und auch aufzuzeigen. Widersprüche bestehen nach Venturi innerhalb der Architektur im Allgemeinen im Äußeren (zwischen unterschiedlichen außenräumlichen Situationen und Bedürfnissen) wie im Inneren (zwischen Konstruktion, Raum und Programm) sowie im Besonderen zwischen den Bedürf- nissen und Anforderungen des Äußeren und des Inneren (zwischen Kontext bzw. Städtebau und Programm bzw. Funktionalität). Venturi verweist auf die Widersprüche der Moderne. Zum einen zeichnet er die Widersprüche zwischen ihren einzelnen theoretischen Forderungen, nach einem formalen Äußeren und einem funktionalen Inneren, auf. Zum anderen spricht er die Widersprüche zwi- schen ihren theoretischen Forderungen und ihrer praktischen Umsetzung – das Äußere weicht vom Inneren oder vom tatsächlich Benötigten, sei es strukturel- ler, funktionaler, technischer oder ökonomischer Art, so weit ab, dass einfache Gebäude stark deformiert bzw. selbst zur Dekoration werden – an. Die Ventu- ris bezeichnen die abweichende moderne Architektur in „Learning from Las Vegas“ von 1972 als die Strategie der „ducks“²⁴ Sie bemerken ironisch, dass die Moderne diesen Widerspruch negiert und ihre gebauten „ducks“ als reine „sheds“ verkauft hat.²⁵

Außen

Das Äußere der Architektur wird innerhalb der modernen Architektur mit zwei unterschiedlichen Forderungen in Verbindung gebracht. Zum einen soll der Entwurfsprozess vom Inneren ausgehend direkt bzw. unvermittelt zum Äußeren führen. Das Äußere soll folglich das Innere widerspiegeln, soll Ausdruck des Inneren, soll Resultat der funktionalen, technologischen, ökonomischen inneren Notwendigkeit sein. Zum anderen soll das Äußere aus klaren geometrischen oder abstrakten Formen im Licht bestehen. Die Bilder, derer sich dieses Äußere dabei eventuell oder maximal bedienen kann, sollen auf Maschinen oder auf die Konstruktion, den Raum und das Programm, die harmonisch in Einklang zu bringen sind, verweisen. Das Äußere präsentiert Architektur damit als unabhän- giges, freistehendes Objekt, als Fragment der „neuen Ordnung“, der besseren Welt, die entsteht, wenn alles Alte niedergerissen und ersetzt ist. Das Äußere bezieht sich analog zu diesen beiden unterschiedlichen Forderungen entwe- der einseitig auf das Innere und vernachlässigt damit sämtliche Bedürfnisse und Anforderungen – räumliche wie kulturelle – des Kontexts, des Städtebaus bzw. des Außenraums oder es mißachtet bzw. konfrontiert diese bewusst. In beiden Fällen lehnt das Äußere sämtliche kontextuellen, geschichtlichen und traditionellen Werte ab und steht damit im Widerspruch zur Realität. Die zweite Forderung an das Äußere – das Äußere als klare, geometrische Form – steht darüber hinaus im Widerspruch zu der Forderungen bezüglich des Inneren bzw. des Entwurfsprozesses. Gefordertes formales Äußeres und funktionales Inneres widersprechen sich bzw. stoßen aufeinander.

Venturi fordert in „Complexity and Contradiction in Architecture“ 1966, in seinem „Inclusivism“, im Gegensatz zur Moderne, dass das Äußere sämtliche, räumliche wie kulturelle, Aspekte des Kontexts bzw. des Städtebaus einschließt und gleichzeitig verschiedenen kontextuellen Situationen bzw. Anforderungen zum Beispiel dem Straßen- und dem Landschaftsraum und verschiedenen Bedürfnissen zum Beispiel dem der Repräsentation, das damit einhergeht, gerecht wird. Venturi fordert zudem explizit eine aktive Beziehung²⁶ zwischen Architektur und Kontext, zwischen Architektur und Städtebau.

24 Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise; Izenour, Steven: *Lernen von Las Vegas*. 2. Aufl., Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1997, S.104
„Wir werden diesen Widersprüchen in den beiden wichtigsten Erscheinungsformen nachgehen: 1. Da, wo die architektonischen Dimensionen von Raum, Konstruktion und Nutzung durch eine alles zudeckende symbolische Gestalt in ihrer Eigenständigkeit aufgelöst und bis zur Unkenntlichkeit verändert werden. Diese Art eines zur Skulptur werdenden Hauses werden wir als „Ente“ bezeichnen.“

25 s.o., S.105
„Wir betonen, daß selbstverständlich beide Typen ihre volle Berechtigung haben... glauben, jedoch, daß die Ente heute eine seltene Ausnahme bleiben muß, obwohl sie in der Architektur der Moderne immer wieder vorkommt.“

26 Scott Brown, Denise: *Talking about the Context*. In: *Lotus* no.74, 1992, S.126, siehe 11

Das Interesse und die Thematisierung des Außen, des Kontexts, des Städtebaus lässt sich vor allem auf Robert Venturi zurückführen, der sich bereits in seiner „master thesis“ „Context in Architectural Composition“ 1950 an der Princeton University mit dem Kontext auseinandergesetzt und den Begriff „Kontext“ dabei in den architektonischen Diskurs eingeführt hat und anschließend während seines Aufenthalts in Rom die Bedürfnisse des europäischen Kontexts analysiert hat. Aber auch Denise Scott Browns Biographie, ihr Studium im „master“-Programm in „land and city planning“ 1958 an der University of Pennsylvania in Philadelphia, belegt ein Interesse für und ein breites Wissen im Bereich des Städtebaus.

Entwurfsstrategie Hybrid, Transformation, Verschränkung: Die Venturis arbeiten, um diesen multiplen Forderungen an das Äußere entsprechen zu können, mit den Strategien des Hybriden, der Transformation sowie der Verschränkung.

Innen

Das Innere der Architektur wird in der modernen Architektur mit der Forderung nach unbedingter Funktionalität bzw. nach stringenter Umsetzung program-matischer Bedürfnisse verknüpft. Die Räume entsprechen folglich in ihrer Größe, ihrem Zuschnitt und ihrer Anordnung rein funktionalen Bedürfnissen. Als Hilfsmittel räumlicher Disposition wird dabei das „bubbel-diagram“ eingesetzt und die Beziehung der Räume zueinander auf einen Strich innerhalb dieses Diagramms reduziert. Zwischen privaten Räumen und semi-privater bis öffentlicher Erschließung wird strikt getrennt und die Erschließung dabei als rein funktionale „circulation“ bezeichnet und gesehen. Das Innere wird folglich zusammenfassend auf rein funktionale Aspekte reduziert.

Venturi fordert, dass das Innere gleichzeitig verschiedenen Anforderungen und Bedürfnissen gerecht werden muss. Das Innere muss so, analog zur Moderne, auf funktionale Bedürfnisse, aber auch auf weitere Bedürfnisse wie unterschiedlichen Vorstellungen räumlicher Organisation, räumlicher Übergänge, der Erschließung oder der Repräsentation, auf Bedürfnisse des Äußeren, des Kontexts, des Städtebaus sowie auf Elemente, Symbole, Attribute, die eine wesentliche Rolle spielen (Treppe, Kamin), reagieren.

Entwurfsstrategie Hybrid, Transformation, Verschränkung: Die Venturis arbeiten, um diesen multiplen Forderungen an das Innere entsprechen zu können, analog zum Äußeren mit den Strategien des Hybriden, der Transformation sowie der Verschränkung.

Außen versus Innen (Kontext bzw. Städtebau versus Programm bzw. Funktionalität)

Die Ideologie der Moderne sieht die Welt platonisch und idealisiert. Sie setzt auf eine physische und soziale Utopie, die mit Hilfe der neuen Technologie entstehen soll. Vor diesem Hintergrund propagiert die moderne Architektur im Allgemeinen klar, sachlich, ehrlich und folglich „modern“ zu sein. Die Beziehung zwischen dem Äußeren und dem Inneren verknüpft sie im Besonderen mit der Forderung, dass das Äußere dem Ausdruck der inneren Bedürfnisse, der inneren Funktionalität entsprechen muss bzw. dass das Äußere und das Innere harmonisch miteinander in Einklang zu bringen sind. In der Realität weichen ihre Gebäude jedoch in einem viel größeren Maß als jene, die sie zu reformieren suchen, vom tatsächlich Benötigten, sei es struktureller, funktionaler, technischer oder ökonomischer Art, bzw. von ihren Forderungen bezüglich des Äußeren und des Inneren ab. Die Venturis zeigen zum einen den Widerspruch zwischen funktionalem Inneren und formalem Äußeren, die die realisierten Gebäude aufweisen und die die Moderne negiert, und zum andern den Widerspruch der Forderung an sich auf, indem sie auf die unterschiedlichen Bedingungen, Bedürfnisse und Anforderungen, die dem Äußeren und dem Inneren zukommen, verweisen. Sie fordern den Widerspruch zwischen den unterschiedlichen Anforderungen, des Äußeren bzw. des Kontexts und des Inneren bzw. des Programms, wieder zuzulassen und sichtbar zu machen.

Entwurfsstrategie „decorated shed“ oder „duck“ und von „decoration“ zur Schichtung zum poché: Die Venturis stellen in „Learning from Las Vegas“ zwei unterschiedliche Strategien, diesen Widerspruch zwischen Äußeren und

Inneren zuzulassen, bzw. kulturellen Aspekten innerhalb der Architektur gerecht zu werden, vor: „decorated shed“ und „duck“²⁷ Sie argumentieren, dass die „decorated shed“ die nötige Beziehung zwischen Gebäude und physischen bzw. vor allem kulturellem Kontext herstellt und dass sie folglich in den meisten Fällen einen angemesseneren Beitrag zur Realität leistet.²⁸ Sie ist funktionaler, ökonomischer, technologisch sinnvoller und sie wird prinzipiell den theoretischen Forderungen der modernen Architektur, sowie der Kritik an dieser, gerecht: Die Forderungen der modernen Architektur bezüglich des Inneren wie des Äußeren (innere Funktionalität versus äußere klare Form) können vom „shed“ erfüllt werden. Die Anforderungen und Bedürfnisse des Äußeren, die die moderne Architektur vernachlässigt und die die Venturis inzwischen auf kulturelle, symbolische Aspekte „reduzieren“, können dann als „decoration“ vor die „shed“ gestellt werden und sind also solche klar ablesbar. Die „decorated shed“ entspricht folglich den Forderungen der Moderne und erweitert diese durch die benötigte Beziehung zwischen Innen und Außen.

Innerhalb ihrer praktischen Arbeit kommt folgende Strategie zum Einsatz: Die frühen öffentlichen Projekte der Venturis ab 1960 – vor „Learning from...“ – können als ein Art „decorated shed“ bezeichnet werden. Die Strategie der „decorated shed“ wird dabei in abgewandelter Form bzw. in unterschiedlichen Ausprägungen angewendet. Die Gebäude weisen zwischen „decoration“ und „box“, da sie noch stark dem Gedanken von „Complexity and Contradiction“ verhaftet sind, ein ambivalentes, ein mehrdeutiges Verhältnis (vor allem die North Penn Visiting Nurses Association Headquarters von 1960) auf und die „decoration“ bezieht sich nicht ausschließlich auf die kulturelle Ebene des Kontexts, sondern stellt darüber hinaus auch eine räumliche Verbindung zum Kontext her bzw. bildet einen öffentlichen Raum aus (vor allem die North Penn Visiting Nurses Association Headquarters, 1960; das Guild House, Philadelphia 1960-63; das North Canton Town Center, Ohio 1965; die Fire station No.4, Columbus 1965-68). Die einfache, platte bzw. zweidimensionale „decoration“ wird dabei zu einer äußerst differenzierten, räumlich interessanten Schichtung bis zum poché, also von vorgestellter Fläche zu einem eigenständigen Grenzraum sowohl im Grundriss wie im Schnitt, erweitert.

Erst die späteren öffentliche Projekte der Venturis ab 1972 – nach „Learning from...“ – sind ganz bzw. eindeutig dem „dekorierten Schuppen“ verpflichtet (vor allem die National Football Hall of Fame; New Brunswick, N.J. 1967; das Branch Office, County Federal Savings and Loan Association, Fairfield CO 1977; das Visitor's Center, Hartwell Lake, Georgia 1978).

Die privaten Projekte der Venturis entsprechen zum Teil den „ducks“ (so das Liebhouse, Loveladies N.J. 1962; das Trubek + Wislocky House, Nantucket Island, Mass. 1970) oder stellen Mischformen zwischen „decorated sheds“ und „ducks“ dar (so das Vanna Venturi House, Chestnut Hill, Pa. 1962).

Entwurfsstrategie „deformation of ideal types“ bzw. Hybridisierung, Transformation oder Verschränkung vor allem gewöhnlicher wie alltäglicher Typen:

In „Collage City“ von 1978 beschreibt Rowe eine Entwurfsstrategie des „Contextualism“, die „deformation of ideal types“, die innerhalb des Cornell Studios sowie seiner eigenen praktischen Arbeit angewendet wird. Rowe arbeitet innerhalb dieser Strategie mit idealen, traditionellen, geschichtlich verankerten Typen, die vor allem geometrisch deformiert bzw. angepasst werden, um auf den physischen Kontext bzw. auf formale Aspekte des Kontexts reagieren zu können. Bereits der verwendete Typ verweist dabei auf den bestehenden physischen Kontext. Die praktische Arbeit der Venturis entspricht ab 1960, mit geringfügigen Veränderungen, dieser Strategie. Diese Veränderungen beruhen zum einen auf dem unterschiedlichen Kontext, mit dem sich die Venturis auseinandersetzen und der den Hintergrund ihrer praktischen Arbeiten bildet. Zum anderen basieren sie auf dem unterschiedlichen Verständnis von Stadt der Venturis und deren breiter angelegten Integration unterschiedlichster Aspekte von Stadt in ihre architektonischen Überlegungen. Die Venturis arbeiten dementsprechend mit klassischen, modernen (freier Grundriss oder funktionales Bürogebäude), gewöhnlichen, alltäglichen und häßlichen (Mietskaserne), venakularen (Scheune), industriell in Masse produzierten, kommerziellen sowie populären Typen. Zwei oder mehrere dieser Typen werden dabei miteinander verschränkt,

27 Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise; Izenour, Steven: *Lernen von Las Vegas*. 2. Aufl., Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1997, S.104f, siehe 24

28 s.o. S.105, siehe 25

um auf den physischen sowie vor allem den kulturellen Kontext bzw. gesellschaftliche, symbolische, kulturelle und kommunikative Aspekte reagieren zu können. Bereits der verwendete Typ verweist dabei auf den bestehenden physischen und kulturellen Kontext.

Rowe sowie die Venturis vervollständigen beide innerhalb dieser Strategie einen physischen Kontext, ohne weitere Gebäude, deren Zeichen sie verwenden, ersetzen zu müssen bzw. ohne den Wert der bestehenden sozialen oder kulturellen Strukturen herabzusetzen. Ihre Entwurfsstrategie ergänzt dabei nicht nur einen bestehenden städtischen Kontext mit einem neuen Gebäude, sondern antwortet gleichzeitig auf die inhärenten Probleme vor Ort. Dieses Antworten ist dabei nur möglich, da die bestehende Bebauung in die Lesarten bzw. in die „neue“ Wahrnehmung des Kontexts miteinbezogen wird. Die bestehende Struktur verursacht somit das Problem und/oder trägt gleichzeitig zu seiner Lösung bei. Bei Rowe wie den Venturis führt die Strategie folglich zu einer kontextuellen Arbeit sowie zu einer kulturellen Kontinuität.

Das Interesse und die Thematisierung dieser Strategie lässt sich auf Venturis Aufenthalt in Rom und seiner damit verbundenen Kenntnis städtebaulichen Situationen, die diese Strategie vorstellen und auf die auch Rowe in „Collage City“ zurückgreift, zurückführen.

3.5 Monumentalität, Öffentlicher Raum, Architektur zu Städtebau

3.5.1 Monumentalität

Die Venturis verweisen auf theoretischer Ebene in „Learning from Las Vegas“ von 1972 auf neue Strukturen von Stadt, auf die amerikanische Streustadt, katalogisieren ihre Eigenschaften und untersuchen und unterscheiden im Kapitel „Architektonische Monumentalität und die weiten Räume architektonischen Nichts“ alte und neue Formen der Monumentalität. Sie verweisen dabei ebenfalls auf eine Monumentalität, die Innenräumen zukommt und die gleichfalls – durch andere Proportionen (Höhe, Weite) und einen anderen Grad an Öffentlichkeit bzw. Privatheit – im Wandel begriffen ist.²⁹ Sie versuchen vor diesem Hintergrund Monumentalität innerhalb und mit der gegenwärtigen Wirklichkeit zu erzeugen. Diese neue Art der Monumentalität, die das Alltägliche einschließt ist überraschend, da sich beide Begriffe laut Definition von Moravánszky aber auch Moore zunächst diametral gegenüberstehen.^{30,31} Die Venturis setzen diese Begriffe über die Strategie der „decorated shed“ zueinander in Beziehung. Sie ermöglichen ihren Gebäuden, besonders ausgeprägt ihren Öffentlichen, über die „decoration“ – zunächst einfache vorgestellte Fassade und deren räumliche Entwicklung – mit dem öffentlichen Raum in Kontakt zu treten, zu kommunizieren und vor diesem Hintergrund monumental zu wirken („I’m a monument“). Monumentalität und real zur Verfügung stehendes Budget lassen sich dementsprechend miteinander vereinbaren und können zu architektonisch bzw. räumlich interessanten Lösungen führen. Ich sehe im Ansatz der Venturis im Allgemeinen eine Nähe zu Moores Verständnis und spezifischem Interesse an Monumentalität und innerhalb ihrer Praxis ein Entgegenkommen an Moores Forderungen. Die beiden Möglichkeiten von Monumentalität, die Ellis Definitionen³² bereitstellt, scheinen zunächst von jener der Venturis weit entfernt bzw. unvereinbar. Nach der Analyse der praktischen Arbeit der Venturis, können jedoch vor allem deren frühe öffentliche Projekte ab 1960 als die Möglichkeit, von der Ellis spricht, die auf ein urbanes Leben innerhalb des öffentlichen Raums ausgerichtet ist, interpretiert werden (Visiting Nurses Association Headquarters, North Penn, 1960; city hall, library, ymca-building, Canton, Ohio, 1965). Diese frühen Beispiele versuchen noch innerhalb (sub)urbaner Strukturen über eine präzise Setzung der einzelnen Gebäude sowie die „decoration“ Raum zu definieren bzw. aufzuspannen. Die Venturis gehen bei diesem Unterfangen folglich nicht analog zu Rowe zurück auf tradierte, europäische, dichte Modelle von Stadt, sondern beziehen sich eher auf Aaltos Stadtzentren in Finnland, die über weit auseinander stehende, aber präzise gesetzte Gebäude bzw. Wandscheiben einen geschlossenen, dichten und urbanen Raum erzeugen. Sie versuchen folglich den Bedingungen neuer Formen von Stadt gerecht zu werden.

29 Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise; Izenour, Steven: *Lernen von Las Vegas : Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftstadt*. 2. Aufl., Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1997, S.64f

30 Moravánszky, Ákos (Hg.): *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert: Eine kritische Anthologie : IV. Monumentalität*. Wien: Springer, 2003, S.365-392

31 Moore, Charles W.: *You Have to Pay for the Public Life*. Orig. in: *Perspecta 1965*. In: Keim, Kevin (Hg.): *You have to Pay for the Public Life. Selected essays of Charles W. Moore*. Cambridge (MA): MIT, 2001

32 Ellis, William: *Type and Context in Urbanism: Colin Rowe's Contextualism*. 1979. In: *Opposition-Reader*

Ein möglicher Kritikpunkt der Strategie der „decorated shed“ stellt die Tatsache dar, dass öffentlichen wie privaten Gebäuden gleichermaßen diese Monumentalität zukommt. Dieser Vorwurf kann jedoch an Hand von Moores Hinweis auf und Forderung nach neuen Formen von Monumentalität zurückgewiesen werden. Monumentalität ist nach Moore zunächst zwar klar als öffentliche Handlung definiert. Später relativiert er jedoch diese Zuschreibung, da das Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit innerhalb neuer (sub)urbaner Strukturen ein anderer ist. Er plädiert dementsprechend für neue Formen von Öffentlichkeit und Monumentalität sowie für das Erkunden einer neuen Lobby für diese. Laut Moravánszky können Rossis, Venturis, Gehrys und Oldenburgs Praxis gemeinsam als Versuche gewertet werden, Monumentalität innerhalb und mit der gegenwärtigen Wirklichkeit zu erzeugen, und verweisen, wenn auch jeweils mit anderen Mitteln – Typen, „dekorierten Schuppen“, Pop-Objekten – „auf die Schwierigkeit, [diese] mit architektonischen Mitteln zu reflektieren“³³. Moravánszky sieht ihre Ansätze vor diesem Hintergrund als gescheitert. Steinmann lässt im Zusammenhang mit der Monumentalität im amerikanischen Raum bzw. bei Venturi das Problem anklingen, dass die historische Bausubstanz, und damit verbunden Gebäude mit Alters- oder Erinnerungswert, fehlen. Nach Steinmann versucht Venturi dieses Fehlen über die „decoration“ zu ersetzen, die jedoch dem „shed“ damit nicht ermöglicht, Spuren der Vergänglichkeit bzw. des Lebens nachzuzeichnen.³⁴

3.5.2 Öffentlicher Raum, Architektur zu Städtebau

Die Venturis fordern innerhalb ihres „Inclusivism“ eine Beziehung der Architektur zur Realität und damit zur Stadt. Sie verweisen zum einen darauf, dass ausschließlich gestaltbildende Prinzipien innerhalb gegenwärtiger Stadtstrukturen nicht mehr adäquat sind, um eine Beziehung zwischen Architektur und Städtebau herzustellen, und akzeptieren zum anderen, dass diese Beziehung innerhalb gegenwärtiger Bedingungen eventuell nicht mehr aufrecht erhalten werden kann. Sie sehen ihre Aufgabe folglich darin, die problematische Beziehung zwischen Architektur und Städtebau zu thematisieren, zur Sprache zu bringen bzw. aufzuzeigen. Die Haltung der Venturis führt im Bezug auf den öffentlichen Raum zu einer Auseinandersetzung mit und Akzeptanz der spezifischen, amerikanischen Bedingungen und damit der neuen Strukturen von Stadt. Vor allem die frühen öffentlichen Projekte der Venturis versuchen, einen diesen Stadtformen gerecht wertenden öffentlichen Raum zu definieren und eine Identifizierung mit diesem mit neuen, adäquaten Mitteln zu ermöglichen. (siehe auch V.1.6 „Gehrys spezifischen Kontextualismus : Monumentalität, öffentlicher Raum, Architektur zu Städtebau“)

3.6 Beziehung zur bzw. Kritik an der Moderne

Zur Beziehung zur bzw. Kritik an der Moderne siehe II.2.3 „Strategien“

3.7 Kritik

3.7.1 Kritik am „Inclusivism“ im Umfeld von Rowe bzw. innerhalb der amerikanischen Kontextualismus-Debatte

Im Umfeld von Rowe, das heißt innerhalb der amerikanischen Kontextualismus-Debatte, wird am „Inclusivism“ der Venturis kritisiert, dass dieser ab „Learning from Las Vegas“ die Analyse der formalen bzw. äußeren Organisation als Teil der Kritik am „Exclusivism“ der Moderne aufgibt und sich auf jene der kulturellen, symbolischen und kommunikativen Aspekte des Kontext beschränkt. Stärkster Kritikpunkt ist folglich, dass die Venturis die physischen – die räumlichen, baulichen – Aspekte des Kontexts vernachlässigen bzw. eine räumliche Reaktion auf den Kontext als nicht angemessen oder relevant erachten. Die Arbeitsweise der Venturis wird vor diesem Hintergrund, da sie sich ausschließlich auf kulturelle Aspekte bezieht, analog zur Moderne als „exklusiv“ und utopisch bezeichnet. In diesem Zusammenhang wird darüber hinaus bemängelt, dass die Venturis dieses Fehlen räumlicher Bezüge in neuen (sub)urbanen Struk-

33 Moravánszky, Ákos (Hg.): *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert. Eine kritische Anthologie*. Wien: Springer, 2003, S.386

34 Steinmann, Martin: *Forme forte. Ecrits/ Schriften 1972-2002 : Architektur als Sprache*. Basel: Birkhäuser, 2003, S.153ff, v.a. S.158

turen nicht einklagen, sondern diese und damit den Status quo stillschweigend akzeptieren bzw. sogar euphorisch begrüßen (siehe im Folgenden auch die Kritik von Rossi).

Weiterer Kritikpunkt stellt vor allem der Lösungsansatz der „decorated shed“, den die Venturis im nachfolgenden Zusammenhang zur Diskussion stellen bzw. präsentieren, dar. Die Venturis kritisieren ihrerseits in „Learning from Las Vegas“, dass die moderne Architektur zum einen den Gebrauch zusätzlicher Dekoration untersagt hat, zum anderen ihre Gebäude jedoch, indem gewisse Gebäudeelemente, wie zum Beispiel die Struktur, besonders gestaltet wurden, dekoriert hat. Sie unterscheiden vor diesem Hintergrund zwei Typen von Gebäuden: „decorated sheds“ bzw. „dekorierte Schuppen“ und „ducks“ bzw. „Enten“. Im Hinblick auf diese Unterscheidung wurden innerhalb der Moderne einfache Gebäude, um dem Bedürfnis nach Dekoration gerecht zu werden, so stark deformiert, dass sie nach den Venturis selbst als Dekoration, als „ducks“, bezeichnet werden konnten. Die Venturis schlagen als eine ehrlichere und angemessenere Alternative zu diesen „ducks“ ein einfaches Gebäude, dem die Dekoration vorangestellt ist, die „decorated shed“, vor.³⁵ Dieser Lösungsvorschlag der „decorated shed“ wird im Umfeld von Rowe vehement kritisiert, weil er zum einen zwischen Dekoration und Symbol, Zeichen bzw. Bildsprache nicht unterscheidet und damit einen eher oberflächlichen und bewusst ironischen oder provokativen Ansatz darstellt. Zum anderen räumt er kulturellen, symbolischen und kommunikativen Aspekten innerhalb der Architektur einen Vorrang ein bzw. überbewertet diese, entzieht der Architektur damit ihre eigentlichen Aufgaben, Potentiale und Ausdrucksmöglichkeiten, entmystifiziert bzw. banalisiert sie und stellt ökonomische Interessen in den Vordergrund. Darüber hinaus liefert der aufgezeichnete Lösungsvorschlag ausschließlich Hinweise zur äußeren Erscheinung, jedoch nicht zur formalen Struktur – des „shed“, der „decoration“ oder der Beziehung zwischen „shed“ und „decoration“ – zu organisatorischen Strategien, um zu dieser Form zu gelangen, oder zu der Beziehung von formaler Struktur zur Bedeutungsebene.

Ein weiterer Kritikpunkt stellt darüber hinaus dar, dass die Venturis nicht an einer Beziehung zwischen Architektur und Städtebau festhalten, sondern die Aufgabe des Architekten darauf beschränken, das Fehlen dieser Beziehung aufzuzeigen.

Contra der Kritik innerhalb der amerikanischen Kontextualismus-Debatte

Gegen diese Kritik innerhalb der amerikanischen Kontextualismus-Debatte spricht nach meinem Dafürhalten, dass die Venturis in „Learning from Las Vegas“ lediglich die bis zu diesem Zeitpunkt vernachlässigten, aber allgegenwärtigen, neuen, amerikanischen (sub)urbanen Strukturen und deren Aspekte vorstellen, sie sichtbar und diskursfähig machen. Die Venturis beschränken sich jedoch im Aufzeigen von Lösungsansätzen innerhalb ihrer praktischen Arbeit nicht ausschließlich auf diese Strukturen, sondern öffnen sich einem breiten Spektrum diverser, kontextueller bzw. städtischer Situationen, in denen zum Teil noch Reaktionen auf räumliche Aspekte des Kontexts als angemessen erscheinen oder erwartet werden und von ihnen dementsprechend auch aufgegriffen und umgesetzt werden. Der Exkurs Grahams³⁶ zeigt auf, dass die Venturis angemessen auf verschiedenste Modelle von Stadt reagieren. Die Stärke der Venturis sehe ich selbst gerade darin, dass sie sich der allgegenwärtigen, neuen (sub)urbanen Strukturen annehmen. Ihr Ansatz ist vor diesem Hintergrund angebrachter und aktueller als der „Contextualism“ Rowes.

Als bemerkenswerten Punkt des „Inclusivism“ der Venturis sehe ich ihre Akzeptanz wirklich aller Facetten der Realität. Die zum Teil geäußerte Kritik, dass das Ideal der Moderne jetzt Teil einer Tradition ist, die sowohl vom Kontextualismus und man vermutet ebenfalls vom „Inclusivism“ verleugnet wird, lässt sich klar zurückweisen, da sie viele technischen Errungenschaften und Konventionen der Moderne als Teil der Realität anerkennen und sich in ihrer Architektur auf diese beziehen.³⁷ Siehe auch Hays, der im Bezug auf die Venturis vermerkt: „Behind both [their] propositions lies a powerful conceptual reversal of modern architecture's emphasis on the production of objects, via a diagnosis of modernity through its ephemeral, surface-born appearances and modes of reception.“³⁸

Auch das Einschließen kultureller Aspekte (sowie den damit verbundenen

35 Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise; Izenour, Steven: *Lernen von Las Vegas*. 2. Aufl., Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1997, S.104f, siehe 24

36 Graham, Dan: *Nicht Post-Moderne: Konflikt zwischen Geschichte und Geschichtsbewusstsein, europäischer Archetypus und amerikanischer Kommerzialisismus, der Gegensatz von Stadtstruktur und Einzelhaus*. In: Wilmes, Ulrich (Hrsg.): *Dan Graham. Ausgewählte Schriften*. Stuttgart: Oktagon, 1994, S. 233f

37 Scott Brown, Denise: *Talking about the Context*. In: *Lotus* no.74, 1992, S.127

38 Hays, K. Michael (Ed.): *Architecture Theory since 1968 : Einführung zu Scott Brown, Denise: „Learning from Pop“* Cambridge (MA): MIT, 1998, S.60

Lösungsvorschlag der „decorated shed“) begrüße ich als Offenheit und Hinwendung zu den gegenwärtig verstärkt sich manifestierenden Bedürfnissen vor allem nach Repräsentation und Identifikation innerhalb des architektonischen Bereichs. Im Bezug auf den Lösungsvorschlag des „decorated shed“ habe ich jedoch folgende Bedenken, die gleichwertige Anwendung der Strategie innerhalb des öffentlichen wie privaten Bereichs betreffend: Die Venturis sprechen zwei Facetten oder Bereiche der Streu-Stadt an: den Privaten und den Öffentlichen, „suburbia“ und „commercial strip“.³⁹ Nach meinem Dafürhalten ist es fraglich inwieweit das Modell der „decorated shed“ beiden dieser Bereiche gerecht werden kann oder inwieweit das Modell, angewendet innerhalb „suburbias“, nicht auf ein eventuell triviales und fragwürdiges Schattenboxen reduziert wird. Rowes Schüler fassen den kontroversen Diskurs wie folgt zusammen: Für Rowe und Wells/Koetter erscheint der Städtebau, die Arbeit am Grundstück bzw. die Disposition der Gebäudemassen geeignet, auf den physischen Kontext zu reagieren, während für die Venturis eine spezifische architektonische Bildsprache ermöglicht, auf den kulturellen Kontext einzugehen. Beide Ansätze entsprechen damit nicht einer wirklich einschließenden Architektur. In Rowes „Contextualism“ richten sich die Gebäude ausschließlich nach den formalen, physischen Aspekten ihres Kontexts, während sich Venturis „Inclusivism“ ausschließlich auf Gebäude, die eine entsprechende Bildsprache verwenden, bezieht. Dabei kann der Gebrauch von a priori architektonischen Formen und Geometrien bei Rowe bzw. Wells/Koetter zu Situationen führen, die wichtige kulturelle Belange ausschließen, während das Beharren auf einer a priori Bildsprache bzw. einem a priori Symbolismus bei den Venturis eine Architektur generieren kann, die wichtige physische Belange ausschließt. Rowes Schüler sehen innerhalb der Entwurfsphilosophie des „physical Contextualism“ und des „Inclusivism“, den sie als „cultural Contextualism“ bezeichnen, vor diesem Hintergrund wichtige, sich oft überlagernde Anliegen. Sie fordern vor diesem Hintergrund einen „physical Contextualism“, die Bedeutung, die der Begriff „Contextualism“ bei Rowe inne hat, und einen „cultural Contextualism“; der Erstere ein „Contextualism“ der Objekte und der letztere ein „Contextualism“ der Bilder bzw. Bildsprache. Sie sehen die Arbeit der Venturis folglich innerhalb der amerikanischen Kontextualismus-Debatte verankert und positionieren sie gleichberechtigt zum Ansatz Rowes.⁴⁰

3.7.2 Kritik am „Inclusivism“ im Umfeld von Rossi bzw. innerhalb der europäischen Kontextualismus-Debatte

Im Umfeld von Rossi, das heißt innerhalb der europäischen Kontextualismus-Debatte, wird am „Inclusivism“ der Venturis im Wesentlichen kritisiert, dass sich dieser parallel zur Moderne in den Dienst der bestehenden, herrschenden Gesellschaftsordnung und Machtsysteme stellt. Er verzichtet dabei lediglich auf den Anspruch der Moderne, eine utopische Vision umzusetzen, und vermeidet damit einen der Widersprüche, in den sich jene begeben hat und der nachfolgend kurz angerissen wird. Er stellt sich jedoch innerhalb der Architektur keiner neuen Aufgabe oder Herausforderung, so dass diese im ausschließlichen Übernehmen des Status quo ihre Autonomie verliert. Die moderne Architektur hatte sich der Ideologie der utopischen Vision verschrieben und ihre Aufgabe darin verstanden, eine neue, besser Gesellschaft zu propagieren und zu gestalten bzw. zu realisieren. Es kam folglich zum Widerspruch, da sie gleichzeitig der herrschenden Gesellschaft gedient bzw. sich dem Machtsystem untergeordnet und damit in Wirklichkeit den Status quo bestätigt hat. Die Venturis sprechen sich gegen die Ideologie der Moderne, gegen die utopische Vision der Moderne aus. Sie fordern eine Architektur, die sich dem Realen öffnet und schließen alle physischen wie kulturellen Aspekte aller Ebenen, „high“ wie „low“, in ihre architektonische und städtebaulichen Überlegungen und Entscheidungen ein. Rossi kritisiert dieses Einschließen des Alltäglichen, des Gewöhnlichen und Hässlichen, des industriell in Masse produzierten, des Populären, des Vulgären und vor allem des Kommerziellen sowie das damit verbundene Einbeziehen bestehender, neuer Strukturen und der damit einhergehenden neuen Architektur in den architektonischen Diskurs bzw. die Praxis des Architekten. Er sieht in ihnen eine klare, eindeutige, uneingeschränkte und unkritische Affirmation oder sogar

39 Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise; Izenour, Steven: *Lernen von Las Vegas*. 2. Aufl., Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1997, S.139

„Der für Städte dispersiver Struktur dominierende Symbolismus findet sich auch in den Wohngebieten, nicht nur in den schreienden Überredungs- und Anpreisungssequenzen beidseitig eines kommerziellen Strip...“

„... das „Ranch“-Haus... wird dann aber dekoriert mit verschiedensten, gleichwohl immer wiederkehrenden Schmuckformen...“

40 Cohen, Stuart: *Physical Context/Cultural Context: Including it All*. in: *Opposition Reader*, S.65-103 v.a. S.85-86

euphorische Bejahung des Status quos.

Graham zitiert Rossi wie folgt: „[Rossi] argumentiert so, dass eine Architektur, die alle zur Umgebung gehörenden Zeichen als ihren eigenen Inhalt versteht, selbst dem System zum Opfer fällt. Venturis Erweiterung des Systems gebräuchlicher Codes sieht er als passive Spiegelung der Umgebung. Wenn Venturis System die nach der Maßgabe gegenwärtig gültiger Ideologie kodierte „Wirklichkeit“ als gegeben hinnimmt, gebe sie Autonomie auf und verlöre die Perspektive.“ und weiter Krier wie folgt: „Eine kommerzielle Ikonographie und deren maßlose Verlogenheit zu den wichtigsten Säulen des Strebens und Ausdrucks einer Kultur zu machen, ist nichts als der schlecht vertuschte Versuch, dem engstirnigen Imperialismus der Geschäftswelt das dringend benötigte kulturelle Fundament zu liefern...“⁴¹

Diese Kritik an der gleichwertigen Behandlung unterschiedlicher Ebenen sowie der affirmativen Haltung der Venturis wird über das Umfeld Rossis hinaus bis zur Gegenwart immer wieder geäußert bzw. thematisiert.^{42,43}

Das Umfeld von Rossi vermisst innerhalb des „Inclusivism“ darüber hinaus einen Beitrag oder zumindest einen Ansatz zum besehenden problematischen Verhältnis von Architektur zu Stadtstruktur. Er ermöglicht ihrer Ansicht nach nicht, den Konkurrenzkampf zwischen den einzelnen architektonischen Objekten einzudämmen, sondern fordert ihn weiter heraus. Der fehlende Bezug von Architektur zur Stadtstruktur wird zudem über die vorangestellten bzw. zitierten, global verwendeten Symbole und Zeichen nach ihrem Dafürhalten noch weiter verstärkt. Graham zitiert Krier wie folgt: „[Venturis] „Typologie der Zeichen“ wertet [Krier] als „oberflächliches Hinklatschen hergebrachter Zeichen“, die „der Möglichkeit, Orte zu schaffen, an denen Gesellschaft sich anders ereignet, Hohn spricht. Denn die Coca-Cola- und Holiday-Inn-Schriftzüge sind in Los Angeles und Las Vegas dieselben.“⁴⁴

Contra der Kritik innerhalb der europäischen Kontextualismus-Debatte

Diese Kritik innerhalb der europäischen Kontextualismus-Debatte lässt sich an Hand der Analyse Grahams⁴⁵ sowie anlog zu meiner Recherche und Analyse widerlegen: Die Architektur der Venturis steht nicht affirmativ im Dienst der Machtverhältnisse, sondern reflektiert diese, macht diese sichtbar, verweist mit Ironie auf deren Widersprüche und inhärente Probleme. Sie legt jeglichen utopischen Anspruch ab, sie veranschaulicht die architektonische Suche nach dieser Utopie und zeigt das Abgleiten dieses Bestrebens in regressive Visionen auf. Gleichzeitig verweist sie auf den Widerspruch, der dieser Haltung zu Grunde lag: Architektur als Utopie versus Architektur als Stütze der herrschenden Gesellschaftsordnung. Die Architektur der Venturis widmet sich der gegenwärtigen, heterogenen Realität sowie den diversen kulturellen Ebenen, macht deren Bedingungen deutlich und kann und möchte vor diesem Hintergrund keine Lösungsansätze aufzeigen. Sie zeigt die Ohnmacht der Architekten auf und spiegelt die irreparable Diskrepanz zwischen Architektur und Städtebau wider, da die Venturis im Gegensatz zu Rossi und Krier nicht daran glauben, die Beziehung von Architektur zu Stadtstruktur ändern, verbessern oder wieder in Einklang bringen zu können.

3.7.3 Gegenwärtige Kritik am „Inclusivism“

Gegenwärtig wird am „Inclusivism“ der Venturis vor allem kritisiert, dass sein Bezugnehmen auf bzw. Einschließen kultureller Aspekte sowie sämtlicher Ebenen in den Bereich der Architektur, insbesondere das damit einhergehende Arbeiten mit Symbolen, Zeichen und Bildern, gescheitert ist. Werner Sewing verweist in „No more Learning from Las Vegas“⁴⁶ dass sich die Bilder verselbstständigt haben, dass sie innerhalb der ökonomischen und politischen Prozesse vereinnahmt wurden. Argumentiert wird, dass der „Inclusivism“ der Venturis einseitig auf einem Aufarbeiten der Moderne bzw. einer Kritik an dieser gründet. Die Venturis und ihre Generation haben damit jedoch die Relevanz der Moderne überschätzt, denn diese stellt aus heutiger Sicht nicht zwangsläufig die ausschlaggebende Entwicklung innerhalb der Architektur Ende des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts dar.⁴⁷ Vielmehr spielten und spielen historistische, traditionelle und konservative Tendenzen, die sich parallel zur Moderne und jenseits der Aufmerksamkeit des internationalen Diskurses wie der breiten Öffentlichkeit

41 Graham, Dan: *Nicht Post-Moderne: Konflikt zwischen Geschichte und Geschichtsbewußtsein, europäischer Archetypus und amerikanischer Kommerzialisismus, der Gegensatz von Stadtstruktur und Einzelhaus*. In: Wilmes, Ulrich (Hrsg.): *Dan Graham. Ausgewählte Schriften*. Stuttgart: Oktagon, 1994, S. 224f

42 Nesbitt, Kate (Ed.): *Theorizing a new Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995 : Introduction*. N.Y.: Princeton, 1966, S. 57
„They insist that the sign applied to a „dumb box“ of a building is the most economical, and therefore the most honest and appropriate way to communicate. This argument – founded on existing conditions including the market economy, construction practice, and urbanism (or rather the lack thereof) – is not neutral. It affirms the status quo of development in late-twentieth-century America, and nece is conservative. ... While clearly they attempt to correct for the overly negative view of world and its objects characteristic of the Modern Movement, their uncritical approach also misses the mark.“

43 Hays, K. Michael (Ed.): *Architecture Theory since 1968 : Einführung zu Scott Brown, Denise: „Learning from Pop“*. Cambridge (MA): MIT, 1998, S.61
„... Kenneth Frampton made the point that the absolute effacement of the distinction between architecture and the popular culture would be far from untroubling development, harboring the prospect of an architecture cynically fused with the degradation of daily life.“

44 Graham, Dan: *Nicht Post-Moderne: Konflikt zwischen Geschichte und Geschichtsbewußtsein, europäischer Archetypus und amerikanischer Kommerzialisismus, der Gegensatz von Stadtstruktur und Einzelhaus*. In: Wilmes, Ulrich (Hrsg.): *Dan Graham. Ausgewählte Schriften*. Stuttgart: Oktagon, 1994, S. 225

45 s.o., S.218-244

46.) Sewing, Werner: *No more Learning from Las Vegas*. In: *Arch+*, 162, Okt 2002 S.26ff; In: Sewing, Werner: *Bildregie. Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur*. Basel: Birkhäuser, 2003, S.7

47 s.o., S.27
„Hatte die Neo-Avantgarde die ansteigende tatsächlich gebaute Bilderflut der Neotraditionalisten in den Neunzigern noch ignoriert oder amüsiert belächelt, so kann jetzt nicht mehr übersehen werden, daß die neotraditionale Idylle der Schönen Stadt nicht auf Seaside oder Celebration in Florida beschränkt ist... Im Gegenteil, der Neotraditionalismus erweist sich als die eigentliche Gefahr für die Zweite Moderne.“

48 „minimal tradition“:

Die Tendenz innerhalb der Schweizer Architektur auf Aspekte der Minimal Art zurückzugreifen sowie zum Begriff „minimal tradition“ siehe: Bundesamt für Kultur (Hrsg.): *Minimal Tradition: Max Bill und die „einfache“ Architektur 1942-1996*. Baden: Lars Müller, 1996
Steinmann, Martin: *Forme forte. Ecrits/Schriften 1972-2002 : Die Gegenwärtigkeit der Dinge*. Basel: Birkhäuser, 2003, S. 111ff, v.a. S. 114

49 Steinmann, Martin: *Forme forte. Ecrits/Schriften 1972-2002 : Die Gegenwärtigkeit der Dinge*. Basel: Birkhäuser, 2003, S.114
„Diese Aussage [–“Das Material ist dazu da, den Bau zu bestimmen“–] weist auf Veränderungen im Werk dieser – und anderer – Architekten hin, die sich schon in der Mitte der 80er Jahre zeigen. An dieser Stelle ist auf einen zweiten Strang der Bildenden Kunst hinzuweisen, der, verglichen mit der Pop Art, mit Verspätung zur Kenntnis genommen wird: die Minimal Art.“

„„Was man sieht, ist alles was man sieht“, sagt Judd um auszudrücken, dass sich die Werke der Minimal Art auf sich selbst beziehen, genauer auf die Erfahrung, die der Betrachter an ihnen macht: eine Erfahrung, deren Gegenstand „die Erfahrung“ selber ist.“

50 Nesbitt, Kate (Ed.): *Theorizing a new Agenda for Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995 : Introduction*. N.Y.: Princeton, 1996, S.16ff

51 Hays, K. Michael (Ed.): *Architecture Theory since 1968*. Cambridge (MA): MIT, 1998

52 Moravánszky, Ákos (Hg): *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert: Eine kritische Anthologie*. Wien: Springer, 2003

53 Kruf, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart : Kap.30. Tendenzen seit 1945*. Studienausg., 4. Aufl., München: C.H.Beck, 1995

54 Neumeyer, Fritz: *Quellentexte zur Architekturtheorie : Nachdenken über Architektur*. München: Prestel, 2002, S.9ff

55 Hays, K. Michael (Ed.): *Architecture Theory since 1968*. Cambridge (MA): MIT, 1998, S.60

56 Kruf, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie*. Studienausg., 4. Aufl., München: C.H.Beck, 1995, S.515
„Postmodernismus als quasi neuer Stillbegriff wird in dem... Buch von Charles A. Jencks „The Language of Post-Modern Architecture“ (1977) etabliert... Postmodernismus wird seit Jencks zur Leerformel für alles wirklich oder vermeintlich den Funktionalismus Überwindende und neuerdings gleichermaßen auf Neo-Rationalisten wie Aldo Rossi oder dem Funktionalismus durchaus verpflichtete Architekten wie die New York Five angewandt.“

57 Neumeyer, Fritz: *Quellentexte zur Architekturtheorie*. München: Prestel, 2002, S.70f
„Der Reichtum der geschichtlichen Architektur wird auch außerhalb von Europa wiederentdeckt. Ebenfalls 1966, also zeitgleich mit Rossi, veröffentlicht der amerikanische Architekt Robert Venturi, dem die Pop-art näher liegt als die reine Architektur, sein vom Überdruß an der banalen Kiste der geschichts- und geschichtslosen modernen Architektur geprägtes Traktat „Complexity and Contradiction“. Daß diese Schlüsselchrift für den Paradigmenwechsel zum postmodernen Pluralismus und Eklektizismus im Angesicht der Bauten von Florenz und Rom entsteht, ist eine Erwähnung wert. Mit der Kritik am cartesianischen Rationalismus der Moderne und ihrem überzeitlichen, universalen Vernunftbegriff beginnt die „fröhliche Wissenschaft“ der Postmoderne. Sie propagiert eine subversive Architektur, die spielerisch und selbstkritisch, dabei nicht ohne Ironie, mit sich selbst umgeht, dabei vor allem aber wieder die von der Moderne verneinte Beziehung der Architektur zum Ort, zur Geschichte und zur Benutzerkultur anerkennt und thematisiert. Über die mit subtiler Dialektik theoretisch vorgetragene Forderung nach „Complexity and Contradiction“, die der Resemantifizierung des architektonischen Vokabulars durch das Repertoire der Baugeschichte gilt, schreitet eine bunte Praxis des Zitierens und Collagierens historischer Motive rasch hinweg. Venturi hat dazu selbst 1972 mit seiner in „Learning from Las Vegas“ aufgestellten trivialen antifunktionalistischen Formel von „decorated shed“ die Weichen gestellt.“

entwickelt und etabliert haben, eine viel bedeutendere Rolle.“ Diese haben bereits zu diesem frühen Zeitpunkt die Macht der Bilder erkannt und mit ihnen gearbeitet. Sie haben sich der Forderungen und der Bilder der Venturis, ohne deren theoretischen Überbau, deren Ironie oder Kritik, bedient und kunden- und profitorientiert eingesetzt und vermarktet.

Weiterer Kritikpunkt stellt die Forderung und Begeisterung der Venturis dar, sich gleichzeitig der unterschiedlichen, diametral sich gegenüberstehenden Ebenen, „high“ und „low“, innerhalb der Architektur zu bedienen, da diese gegenwärtig anders kodiert sind. Aus der Ebene des „low“ lässt sich zur Zeit keine aufregende, lebendige, hippe, kontroverse oder provokante Architektur gestalten. Zum einen ist die Polarisierung zwischen „high“ und „low“ aufgehoben bzw. irrelevant, da die Gesellschaft aus einer breiten Mittelschicht besteht bzw. sich mit dieser identifiziert und die Ebene des „low“ vor diesem Hintergrund eher mit Abstiegsängsten als mit dem neu zu Entdeckenden besetzt ist. Zum anderen ist der Unterschied zwischen „high“ und „low“ mittlerweile fließend bzw. nicht mehr klar definiert oder ablesbar.

Der Einfluss der Venturis lässt sich analog zu Sewing vor diesem Hintergrund zum einen bei Jon Jerde bzw. den Architekten Disneylands bzw. verschiedener Themenparks oder den diversen, neuen Siedlungen im Sinne des New Urbanism erkennen. Diese haben die Forderungen, Sichtweisen, Ansätze und Strategien der Venturis ihrem theoretischen Fundament und ihrer elitären Ausrichtung entledigt und dem ökonomisch ausgerichteten, kommerziellen, populären, teils freizeit- und vergnügungsorientierten und teils traditionell und konservativ verankerten Bereich geöffnet. Der „Einfluss“ bzw. die Auswirkungen des „Inclusivism“ der Venturis beruht vor diesem Hintergrund zum anderen eher auf dem gegenwärtigen Rückzug der Architektur aus dem Bereich der Bilder bzw. der einseitigen Ausrichtung auf die Wahrnehmung.

Dieser Rückzug führt vor allem in der Schweiz zu einer neuen Architektur, die die Prinzipien der Minimal Art bzw. der „minimal tradition“⁴⁸ fortsetzt. Verstärkt richtet sich die Architektur innerhalb dieser Tendenzen auf andere Sinneseindrücke, die über Materialität, Fügung und Konstruktion bestimmt werden oder auf „eine Erfahrung, deren Gegenstand „die Erfahrung“ selber ist.“⁴⁹ Zum Teil besinnt sich die Architektur auch wieder auf Typologien und zieht sich somit zusammenfassend auf den der Architektur inhärenten Bereich zurück.

3.8 Einfluss

3.8.1 Einfluss der theoretischen Tätigkeit der Venturis

Einfluss der Venturis auf den architektonischen Diskurs im Allgemeinen

Die Venturis sind Teil des architektonischen Diskurses. Sie sind zunächst in den einschlägigen Anthologien – in jenen, die ausschließlich die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts,^{50,51} die das gesamte 20. Jahrhundert⁵² oder die die Theorie seit ihren Anfängen bei Vitruv^{53,54} behandeln – grundsätzlich vertreten. Ihre Arbeit wird jedoch unterschiedlichen Debatten zugeordnet und unterschiedlich innerhalb der jeweiligen Debatten positioniert und bewertet.

Die Venturis werden grundsätzlich als eine Position verhandelt, die auf die Moderne reagiert, diese evaluiert, diese aufarbeitet und die vor allem den Funktionalismus kritisiert. Einige Anthologien⁵⁵ zeichnen dabei dezidiert nach, dass die Venturis auf die Moderne reagieren, ohne sie jedoch als Ganzes zu verwerfen.

Der größte Teil der Anthologien rechnet die Venturis, zusammen mit einer Vielzahl weiterer Tendenzen dieser Zeit, der Postmoderne⁵⁶ zu. Neumeyer sieht dabei bereits „Complexity and Contradiction“ von 1966 als Paradigmenwechsel zum für ihn fragwürdigen postmodernen Pluralismus.⁵⁷ Moravánszky sieht „Lernen von Las Vegas“ als wichtigstes Dokument der Postmoderne, hinterfragt jedoch gleichzeitig die Ergebnisse, zu denen es führt.⁵⁸ Kruf benennt abweichend zu Moravánszky „Learning from Las Vegas“ von 1972 als „Gründungsmanifesto“ der sogenannten postmodernen Architektur und verweist zudem darauf, dass sich das Buch lediglich so verstehen lässt, auch wenn das qualitativ hohe Niveau der eigenen Architektur der Venturis diese theoretischen Konsequenzen nicht will.⁵⁹ Ellin hingegen verweist auf die Widersprüche dieser Zuordnung.⁶⁰

58 Moravánszky, Ákos (Hg): *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert*. Wien: Springer, 2003 S.97
„Das großformatige Buch [Lernen von Las Vegas]... gilt als das wichtigste Dokument der Postmoderne in der Architektur. ...Der Witz der Formulierungen und die Vielschichtigkeit der Argumentation können jedoch darüber nicht hinwegtäuschen, dass die direkte Umfunktionierung der Analyse Venturis in ein Architekturprogramm der zülfreudigen Postmoderne in den siebziger und achtziger Jahren (auch) zu fragwürdigen Ergebnissen geführt hat.“

59 Kruf, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie*. Studienausg., 4. Aufl., München: C.H.Beck, 1995, S.513
„Die Bedeutung von „Learning from Las Vegas“ liegt darin, daß unter dem Feigenblatt von Witz und Ironie eine theoretische Legitimation gegeben wird, sich historischer Formen wie des „primitive vernacular“ beliebig zu bedienen. ... Wenn man das qualitativ hohe Niveau von Venturis eigener Architektur ansieht, wird man annehmen müssen, daß er diese theoretische Konsequenz nicht wirklich gewollt hat. Doch läßt sich das Buch so verstehen und wird damit in gewissem Sinne zum Gründungsmanifest der sogenannten „postmodernen“ Architektur.“

60 Ellin, Nan: *Postmodern Urbanism*. Rev. Edit. N.Y.: Princeton, 1999, S.74
Freud said that he was not a Freudian and [Venturi and I] say that we are not postmodernists (Denise Scott Brown 1991).
We are modernists, not postmodernists. No one is a postmodernist, Maybe postmodernism is dead (Denise Scott Brown 1990a).
The postmodern period belongs to [Venturi] even if most post.modern architecture does not (Paul Goldberger 1991).

61 s.o., S.77

62 Hays, K. Michael (Ed.): *Architecture Theory since 1968*. Cambridge (MA): MIT, 1998, S.241

63 s.o., S.240f

64 Klotz, Heinrich (Hrsg.): *Venturi, Robert: Komplexität und Widerspruch in der Architektur*. Basel: Birkhäuser, 2003 [Bauwelt Fundamente 50], S. 9

65 Kruf, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie*. Studienausg., 4. Aufl., München: C.H.Beck, 1995, S.511f
„Venturis 1966 veröffentlichtes Buch „Complexity and Contradiction in Architecture“ wurde von Vincent Scully als „probably the most important writing on the making of architecture since Le Corbusier's *Vers une Architecture, of 1923*“ bezeichnet. Mit einer solchen Qualifikation ist der Wert und das theoretische Niveau des Buches erheblich überschätzt. Dennoch kommt ihm durch einen grundsätzlichen Rekurs auf die Geschichte und die wesentliche zeichenhaftigkeit von Architektur, Distanzierung von Funktionalismus und Monumentalität eine signalhafte Wirkung zu.“

66 Sewing, Werner: *No more Learning from Las Vegas*. In: *Arch+*, 162, Okt 2002, S.27

67 Graham, Dan: *Nicht Post-Moderne: Konflikt zwischen Geschichte und Geschichtsbewußtsein, europäischer Archetypus und amerikanischer Kommerzialisismus, der Gegensatz von Stadtstruktur und Einzelhaus*. In: Wilmes, Ulrich (Hrsg.): *Dan Graham. Ausgewählte Schriften*. Stuttgart: Oktagon, 1994, S.233f

Graham, Dan: *Architecture: Art/Design/Urbanism*. In: Wallis, Brian (Editor): *Dan Graham. Rock My Religion*. Cambridge (MA): MIT, 1993, S.192-309

68 Neumeyer, Fritz: *Quellentexte zur Architekturtheorie*. München: Prestel, 2002, S.70
„[Die Postmoderne – deren Schlüsselschrift *Complexity and Contradiction* darstellt –] propagiert eine subversive Architektur, die spielerisch und selbstkritisch, dabei nicht ohne Ironie, mit sich selbst umgeht, dabei vor allem aber wieder die von der Moderne verneinte Beziehung der Architektur zum Ort, zur Geschichte und zur Benutzerkultur anerkennt und thematisiert.“

Einfluss der Venturis auf den architektonischen Diskurs der Ostküste

Die Venturis sind innerhalb des architektonischen Diskurses der Ostküste Amerikas verankert. Sie werden dem Lager der „Grays“ zugeordnet, das von sich behauptet: „[our] work expressed the reality of shades of gray, not the false perfection of pure white“⁶¹ und zu dem auch Moore, Stern, Pasanella, Robertson, Weinstein, Prentice – analog zu A + U 52, April 1975⁶² – und Scully sowie zum Teil Giurgola, Greenberg und Kahn zählen. Das Lager der „Grays“ steht in Opposition zu jenem der „Whites“, auch „Five“ oder „New York Neorational School“ bezeichnet, deren Mitglieder „shared a determination to reject the social concerns of the 1960s in favor of an inquiry into pure aesthetics“⁶¹ und zu dem Eisenman, Graves, Hejduk, Meier, Seligmann – analog zu A + U 52, April 1975⁶² – und Rowe sowie zum Teil Gwathmey gerechnet werden. Stern veröffentlicht 1976 „Gray Architecture as Post-Modernism, or Up and Down from Orthodoxy“ indem er die Strategien und Sichtweisen der „Grays“ vorstellt, die fast vollkommen den Forderungen der Venturis entsprechen.⁶³ Scully setzt im Vorwort zu „Complexity and Contradiction in Architecture“ Venturis theoretische Arbeit mit jener Corbusiers gleich, indem er schreibt „Wahrscheinlich ist dies die bedeutenste Schrift über das Bauen seit Le Corbusiers „*Vers une Architecture*“ von 1923.“⁶⁴

Vorbehalte gegenüber der Venturis innerhalb des architektonischen Diskurses

Trotz dieser ersten Ein- oder Zuordnungsversuche der Venturis und dem bereits erwähnten euphorischen Vergleich stößt ihr Werk zum Teil auf wenig Resonanz bzw. auf große Vorbehalte innerhalb der Fachwelt bzw. der breiten Öffentlichkeit.^{57,58} Ihre Anerkennung kann als zwiespältig bezeichnet werden.⁶⁵

Es existiert so eine kontroverse Diskussion im Allgemeinen welchen Stellenwert ihre Arbeit als Ganzes bzw. ihre wesentlichen theoretischen Schriften – „Complexity and Contradiction“ und „Learning from Las Vegas“ – und ihre praktische Arbeit jeweils innerhalb des architektonischen Diskurses einnehmen. Dan Graham sowie Werner Sewing⁶⁶ verweisen in diesem Zusammenhang auf das Problem, das sich weder Hoch- noch Volkskultur mit ihrer Arbeit identifizieren können: „Ein von Venturi, Rauch und Scott Brown entworfenes Gebäude bietet sich beiden Lesarten an: der „hohen Warte“ der Architektur ebenso wie dem volkstümlichen, ephemeren Verständnis. ... Da die Einbeziehung konventioneller Codes dieser Architektur scheinbar einen ephemeren Charakter verleiht, kann die akademische Architektur ein solches Vorgehen zunächst nicht gut heißen. Andererseits verwahrt sich aber auch die Massenkultur erst einmal gegen eine Arbeitsweise, die ihren Ursprung ja doch in der „hohen“ Architektur hat.“⁶⁷

Vorbehalte gegenüber der Venturis innerhalb der amerikanischen wie europäischen Kontextualismus-Debatte

Es existiert darüber hinaus eine kontroverse Diskussion im Besonderen, wie bereits innerhalb der Kritik im Umfeld Rowes sowie in jenem Rossis aufgezeigt, inwieweit ihre Arbeit innerhalb der europäischen und selbst der amerikanischen Kontextualismus-Debatte integriert werden kann oder sollte. Selbst innerhalb des gegenwärtigen Fachdiskurses wird sie dieser Debatte nur zum Teil zugeordnet bzw. als positives oder zumindest mögliches Beispiel einer kontextuellen Auseinandersetzung verstanden.

Die Anthologie Fritz Neumeyers verweist eher ironisch auf eine Beziehung zwischen Architektur und Ort innerhalb der Postmoderne, der er die Arbeit der Venturis zuordnet.⁶⁸ Als Beiträge zur Beziehung zwischen Bauwerk und städtischem Kontext sieht er im Wesentlichen die Arbeit Rowes und Rossis.⁶⁹ Die Anthologie „Theorizing Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995“ Kate Nesbitts verhandelt die Arbeit der Venturis zunächst innerhalb der „Einführung“ im Wesentlichen im Kapitel „Learning from Linguistics“ und verweist auf sie innerhalb des Kapitels „Contextualism“ nur am Rand.⁷⁰ Im Hauptteil der Anthologie ist „Complexity and Contradiction“ dem Kapitel „Postmodernism: Architectural Responses to the Crisis within Modernism“ zugeordnet, in dem prinzipiell die Positionen der „Grays“ und „Whites“ verhandelt werden. „Learning from Las Vegas ist tatsächlich dem Kapitel „Urban Theory after Modernism: Contextualism, Main Street and Beyond“ eingeschrieben, das jedoch Texte von Rowe bis

69 s.o., S.73f

„Voneinander unabhängig und von unterschiedlichen Positionen aus haben Rossi und Rowe die Rückkehr zur „Stadt in der Stadt“ geistig vorbereitet. Bei Rowe tritt der Kontext als Kriterium neben das Objekt; bei Rossi und der von ihm ausgelösten europäischen Bewegung einer neuen rationalistischen Architektur tritt er vor das Objekt.... Seither bestimmen „Collage City“ und die „Rekonstruktion der europäischen Stadt“ modellhaft die grundsätzlichen Optionen der architektonischen Konzepte für eine städtische Architektur, um die in elliptischen Bahnen seither die Grundsatzdiskussionen kreisen.“

70 Nesbitt, Kate (Ed.): *Theorizing a new Agenda for Architecture : Learning from Linguistics*. N.Y.: Princeton, 1996, S.57

Nesbitt, Kate (Ed.): *Theorizing a new Agenda for Architecture : Contextualism*. s.o., S.53f

Der Verweis auf Venturi beschränkt sich auf drei Sätze:

„This conjunction of opposites... is similar in form and intention... to Venturi's inclusive argument in *Complexity and Contradiction*. Rowe, Koetter and Venturi are all influenced by the positive view of ambivalence in Gestalt theory, which permits a multiplicity of readings.

Rowe and Koetter propose a more genuinely populist position than VSBA's „Learning from Las Vegas“.

71 Moravánszky, Ákos (Hg): *Architekturtheorie im 20. Jhd*. Wien: Springer. 2003, S.97, 531

„Die populistische Position Venturis kommt in seinem 1972 veröffentlichten nächsten Buch „Learning from Las Vegas“ noch stärker zum Ausdruck.

72 Will, Thomas: *Kontextualismus: Eine Stadt(um)baumethode*. In: *Baumeister* vol.85, no.8, Aug 1988, S.44-50

Will, Thomas; Stabnow, Jörg: *Im Kontext der modernen Stadt*. In: *Arch+*, 105/106, Oktober 1990, S.88-94

73 Cohen, Stuart: *Physical Context/Cultural Context: Including it All*. In: *Oppositions* 2, Jan 1974, In: *Opposition Reader*, pp.65

74 Graham, Dan: *Nicht Post-Moderne: Konflikt zwischen Geschichte und Geschichtsbewußtsein, europäischer Archetypus und amerikanischer Kommerzialisismus, der Gegensatz von Stadtstruktur und Einzelhaus*. In: Wilmes, Ulrich (Hrsg.): *Dan Graham. Ausgewählte Schriften*. Stuttgart: Oktagon, 1994, S.233f

Graham, Dan: *Architecture: Art/Design/Urbanism*. In: Wallis, Brian (Ed.): *Dan Graham. Rock My Religion*. Cambridge (MA): MIT, 1993, S.192-309

75 Ellin, Nan: *Postmodern Urbanism*. Rev. Edit. N.Y.: Princeton, NY 1999, S.77

76 s.o., S.79

77 s.o., S.76

78 Hays, K. Michael (Ed.): *Architecture Theory since 1968*. Cambridge (MA): MIT, 1998, S.60

79 Gegenwärtige Studien innerhalb Europas zu (sub)urbanen Strukturen:
Diener, Roger; Herzog, Jaques; Meili, Marcel; de Meuron, Pierre; Schmid, Christian: *Die Schweiz. Ein städtebauliches Porträt*. Basel: Birkhäuser, ETH Studio Basel, Inst. der Ggw. 2006
Bormann, Oliver; Koch, Michael; Schmeing, Astrid; Schröder, Martin; Wall, Alex: *Zwischen Stadt Entwerfen*. Band 5 der Schriftenreihe Zwischenstadt von Thomas Sieverts (Hrsg.), Wuppertal: Müller + Busmann, 2005;
Blödt, Raimund; Bühler, Frid; Murat, Faruki; Seifert, Jörg: *Beyond Metropolis. Eine Auseinandersetzung mit der verstädterten Landschaft*. Basel: Niggli, 2007
Lampugnani, Vittorio Magnago; Noell Matthias; Barman-Krämer, Gabriela; Brandl, Anne; Unruh, Patric (Hrsg.): *Handbuch zum Stadtrand. Gestaltungsstrategien für den suburbanen Raum*. Basel: Birkhäuser, 2007

Koolhaas umfasst. Die Anthologie Moravánszky's verhandelt in ihrem Hauptteil „Complexity and Contradiction“ noch im Kapitel „Der Ort der Architektur“, während „Learning from Las Vegas“ dem Kapitel „Vom Stilus zum Branding“ zugeordnet ist und als rein populistische Position, sowie als wichtiges Werk der Postmoderne, verhandelt wird.⁷¹ Auch die einschlägigen Artikel Thomas Wills zum Kontextualismus sind im Wesentlichen dem Contextualism Rowes gewidmet.⁷²

Die Positionierung der Venturis innerhalb der Kontextualismus-Debatte stellt vor diesem Hintergrund eine Ausnahme dar: Wie zuvor bereits erwähnt werden zum Teil die Schüler Rowes die Arbeit der Venturis als ergänzende, gleichberechtigte Position neben jener Rowes.⁷³ Dan Graham sieht die Arbeit der Venturis als einen der beiden äußersten Pole, dem Amerikanischen, zwischen denen sich die Kontextualismus-Debatte auf internationaler Ebene aufspannt.⁷⁴ Nan Ellins „postmodern urbanism“ steht mit seinem Kapitel „Venturi and Contextualism“ zunächst für diese Zuordnung. Das Kapitel stellt im Weiteren Rowes Ansatz in den Vordergrund: „Colin Rowe became the prime mover in contextualist thought in the United States...“⁷⁵, verweist jedoch gleichzeitig auf die positive und integrative Rezeption der Arbeit der Venturis durch die Schüler Rowes und schließt sich dieser an: „According to Schumacher, then, contextualists agree with Venturi that building should be „both/and“... Contextualism thus evolved to encompass the wider contexts of history and culture, recognizing built form's symbolic as well as functional aspects. While emphasizing the vitality of traditions, the contextualists did not wish to merely emulate the past, but to incorporate new elements.“⁷⁶ Er schließt aber auch Kritiken an den Venturis ein: „Mary McLeod (1986) has called attention to the fact that Venturi makes only two references to urban design in „Complexity and Contradiction“, one regarding Times Square billboards and the other regarding Main Street. She notes that in „Learning from Las Vegas“, he and his cowriters reject the notion of the traditional city entirely, adopting Pop Art as a model.“⁷⁷

Die Anthologie Hays stellt „Learning from Pop“ als Startsignal eines neuen architektonischen Diskurses sowie einer neuen Beziehung zum Kontext vor: „But „Learning from Pop“ is an early signal of a shift that would become fundamental to much of architecture theory after 1968: the motivation for new interventions would no longer be the clearing of space for some bright, new, functionally efficient utopia that architecture might help install, but rather the affirmation of the preexisting context in all its messy heterogeneity and informational flux.“⁷⁸

Vorbehalte gegenüber der Venturis innerhalb des europäischen architektonischen Diskurses

Innerhalb Europas wird die Arbeit der Venturis verhalten rezipiert. Zum einen ging man davon aus, die Forderungen und Lösungsansätze der Venturis innerhalb des europäischen, geschichtlich wie traditionell verwurzelten Raums, nicht zu benötigen, da sie sich im Wesentlichen auf ausschließlich amerikanische Verhältnisse, auf amerikanische (sub)urbane Strukturen und deren Architektur, beziehen. Zum anderen ist das Beharren auf räumlichen Lösungsansätzen bzw. Strategien oder das Verständnis des Architekten als Raumbildner im europäischen Raum viel tiefgreifender verankert.

Erst gegenwärtig sind zahlreiche Studien innerhalb Europas nicht mehr auf historische, dichte Städte oder deren Zentren, als vielmehr auf suburbane wie urbane Strukturen gerichtet.⁷⁹ Diese Studien versuchen dabei den Kontext bzw. die realen (sub)urbanen Strukturen aufzuzeigen bzw. sichtbar zu machen, notwendige neue Begriffe und neue Analysemethoden einzuführen und die Rolle, die dem Architekten innerhalb dieses Kontexts zu kommt, zu definieren. Dabei sind einige dieser Studien noch immer darauf ausgerichtet, innerhalb dieser neuen Strukturen im Wesentlichen räumliche Antworten oder Lösungen aufzuzeigen. Siehe unter anderem Lampugnani „Handbuch zum Stadtrand“ von 2007 das den (sub)urbanen Raum Zürich Glattals als Gestaltungsaufgabe thematisiert und die Rolle des gestaltenden, Raum bildenden Architekten untersucht: „Raum ist als solcher nicht wahrnehmbar... Raum kann jedoch als ein „System von Orten“ verstanden werden. Da Orte ein „abgrenzbare und damit erfahrbare Einheit des Raumes“ sind, schaffen sie die Voraussetzung für die Wahrnehmbarkeit des Raums. Durch Bewegung sind Orte nacheinander erfahrbare, so dass eine Beziehung zwi-

schen ihnen gedeutet werden kann und eine Vorstellung von Raum möglich ist.“⁸⁰

Die frühen theoretischen wie praktischen Arbeiten der Venturis, die sich mit diesem Kontext auseinandersetzen, werden innerhalb dieser Studien mit wenigen Ausnahmen⁸¹ nicht hinzugezogen, sie könnten jedoch nach meinem Dafürhalten innerhalb dieser eine Rolle spielen. Gegenwärtig zeichnet sich darüber hinaus ab bzw. wird anerkannt, dass die Beziehung zwischen Architektur und Städtebau unausweichlich gescheitert ist. Auch vor dem Hintergrund könnte die Architektur der Venturis erneut aktuell werden.

3.8.2 Einfluss der praktischen Tätigkeit der Venturis

Vorbehalte gegenüber der Baupraxis der Venturis

Was ihre Baupraxis angeht haben die Venturis massive Schwierigkeiten an Aufträge zu kommen und folglich nur selten die Gelegenheit ihre theoretischen Forderungen umzusetzen oder zu überprüfen. Zum einen fühlt sich, wie bereits angesprochen, keine gesellschaftliche Ebene – weder die der Hoch- noch der Subkultur – wirklich von ihrer Arbeit angesprochen oder kann sich mit ihr identifizieren.⁸² Zum anderen ist ihre Arbeit zu indoktrinär, zu kopflastig, zu anstrengend und kontrovers zu ihren Forderungen zu festgelegt bzw. nicht offen für individuelle Interpretationen und Lebensentwürfe und bietet keinen individuell definierbaren Raum für den Benutzer bzw. Bewohner an. Größten Rückhalt finden die Venturis noch innerhalb hochkultureller Institutionen. Vor diesem Hintergrund beschränkt sich Ihre praktische Arbeit in den letzten Jahren im Wesentlichen auf Museen und Universitätsbauten in den USA.⁸²

Einfluss der Venturis auf die damalige wie gegenwärtige Baupraxis

Trotz dem bisher eher als verhalten oder ambivalent beschriebenen Einfluss der Venturis, muss definitiv darauf hingewiesen werden, dass viele ihrer theoretischen wie praktischen Forderungen, Sichtweisen, Ansätze, Strategien und Techniken zum festen Bestandteil der gegenwärtigen architektonischen Praxis zählen. Zum größten Teil ist dabei jedoch der theoretische Überbau, auf dem diese Strategien beruhen, nicht klar. Zu diesen Strategien zählt das Arbeiten mit Hybriden, mit Verschränkungen, mit Transformationen, mit räumlichen Schichtungen, mit pochés, mit der „*répétition différente*“, mit Maßstabsversprüngen, mit Widersprüchen zwischen Aspekten im Äußeren, im Inneren wie in der Beziehung zwischen Äußeren und Inneren, mit dem Kontext, mit dem Alltäglichen und mit dem Gewöhnlichen.

Darüber hinaus sehe ich einen starken Einfluss der Arbeit der Venturis auf folgende damalige wie gegenwärtige Architekten, deren praktische Arbeit im Gegensatz zu jener Venturis innerhalb der Fachwelt wie der breiten Öffentlichkeit auf große Anerkennung stößt, bzw. sehe die Arbeit der Venturis sogar als Ausgangspunkt derer Architektur. Im spanischen Raum Rafael Moneo (vor allem mit folgenden Projekten: *Fabrica de Transformadores* in Diestre, *Bankinter* in Madrid, *Pilar y Fundación Juan Miró* in Mallorca, *Ayuntamiento* in Murcia) und dessen Umfeld, das unter anderem zu Cruz & Ortis, zu Cabrero & Perea etc. führt. Im englischen Raum Tony Fretton und dessen Umfeld, das zu Sergisons, Bates (vor allem mit folgendem Projekt: *Semi-detached houses* in Stevenage), zu Caruso St. John Architects etc. führt. Im schweizer Raum Diener und Diener und deren Umfeld sowie im amerikanischen Raum Frank Gehry. Dementsprechend übt die Arbeit der Venturis auf Architekten einen Einfluss aus, die sich im Bezug zur Moderne positioniert haben, die mit dem Gedankengut des Kontextualismus vertraut sind und dieses weiterführen, die sich mit dem Alltäglichen und Gewöhnlichen auseinandersetzen und die sich insbesondere neuer (sub)urbaner Strukturen und deren Architektur öffnen. Auf diesen Einfluss der Venturis wird jedoch nur vereinzelt hingewiesen. So widmet Rafael Moneo in seinem Buch „*Theoretical Anxiety*“ ein Kapitel der Arbeit der Venturis und verweist dezidiert auf Projekte, die innerhalb der allgemeinen Rezeption vernachlässigt werden.⁸³ Nicht aufgearbeitet ist, welche Aspekte, Strategien etc. konkret die jeweiligen Architekten von den Venturis übernehmen, inwieweit und auf welche Art und Weise sie auf deren Arbeit aufbauen, eventuell von der Kritik an deren Arbeit

80 Lampugnani, Vittorio Magnago; Noell Matthias; Barman-Krämer, Gebriela; Brandl, Anne; Unruh, Patric (Hrsg.): *Handbuch zum Stadtrand*. Basel: Birkhäuser, 2007, S.38

81 Eine Ausnahme bildet die Dissertation „Las Vegas als urbanistischer Modellfall“ Martino Stierlis am gta, ETH Zürich bei Prof. Lampugnani, die „*Learning from Las Vegas*“ in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen stellt und dieses als Leittheorie des postmodernistischen Städtebaus auffasst und untersucht:
Stierli, Martino: *Las Vegas als urbanistischer Modellfall*. Web-Seite: gta-Institut: Dissertationen
Stierli, Martino: *Die Stadt ins Bild gerückt. Der Alameda Report als Beispiel visueller Stadtanalyse bei Venturi und Scott Brown*. In: Lampugnani, Vittorio Magnago; Noell, Matthias: *Stadtformen*. Zürich: gta, 2005

82 Sewing, Werner: *No more Learning from Las Vegas*. In: *Arch+*, 162, Okt 2002, S.27
„Der intellektuelle Zugang des Büros sowohl zur Baugeschichte als auch zum *commercial vernacular* war eindeutig elitär. Aber obwohl sie von den hochkulturellen Institutionen viele Aufträge erhielten... wurden sie auch innerhalb ihrer Profession, zumindest als bauende Architekten, kaum akzeptiert. Der gebaute Intellekt, die gebaute Ironie waren ästhetisch nur schwer konsumierbar... Auf noch größere Ablehnung stießen sie bei den kommerziellen Bauherren...“

83 Moneo, Rafael: *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*. Cambridge (MA): MIT, 2004, S.51-100

lernen und diese weiterentwickeln. Im möchte diese Fragestellungen am Vergleich der Arbeit der Venturis und jener Gehrys erörtern und darlegen.

III. Los Angeles in den 1960-1980er Jahren als Kontext

1. Einführung

1.1 Gehrys Frühwerk und sein Kontext, das Los Angeles der 1960-1980er Jahre

Meine These 2 deutet Gehrys Frühwerk als eine „Auseinandersetzung mit dem Kontext“. Sie geht davon aus, dass Gehrys Arbeit vor dem Hintergrund des baulichen Kontexts, in den sie eingeschrieben ist – die Stadt Los Angeles – verstanden werden kann und dementsprechend keinen rein subjektiven, individuellen und autonomen Beitrag zur Architektur darstellt. Dieses Erklärungsmodell wird innerhalb der Rezeption teilweise, jedoch nur vage und undifferenziert, geäußert. Ich versuche im folgenden zunächst diesen Kontext, innerhalb dessen sich das Frühwerk entwickelt hat – die Stadt Los Angeles der 1960-1980er Jahre – darzustellen.

1.2 Kontext Los Angeles?

Los Angeles wird in erster Linie als Stadt verhandelt, die von Anbeginn an ihren eigenen Kontext, ihre eigene Geschichte geleugnet oder selbst ausgelöscht hat; eine Stadt, die sich selbst – ihren Kontext, ihre Geschichte – erfunden hat. Vor diesem Hintergrund erscheint das Aufzeichnen des Kontexts Los Angeles´ sowie der Nachweis einer Beziehung zwischen diesem und einer Architektur zunächst hinfällig oder fragwürdig. Es gibt jedoch seltene Momente, in denen die Stadt zu sich selbst findet, ihren eigenen Charakter, ihre eigenen Elemente, ihre eigene Syntax benennt und sich auf sie bezieht. Mike Davis spricht von „Momenten oder vom Aufblitzen authentischer Erkenntnistheorien der Stadt“¹ Der Zeitraum 1960-1980 stellt einen dieser Momente dar.² Ich zeichne anhand meiner Recherche wie Analyse die Ereignisse oder Prozesse nach, die eine Identifikation mit der Stadt ermöglichen. Ich kläre welche Eigenschaften – welche Elemente (Typologien und Räume) und welche Syntax – folglich von welchen Gruppen oder Akteuren als charakteristisch für die Stadt verhandelt werden und welche Probleme und Potentiale sich innerhalb der Stadt abzeichnen.

1 Davis, Mike: *City of Quartz. Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles*. Erw. dt.spr. Ausg. Berlin/Göttingen: Schwarze Risse, 1999, S.42

Orig.ausg.: Davis, Mike: *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles*. London/New York: Verso, 1990

„Daher werde ich im Rahmen der großen Dialektik von Sonne und Noir die Versuche dreier aufeinanderfolgender Generationen darstellen, authentische Erkenntnistheorien für Los Angeles aufzustellen.“

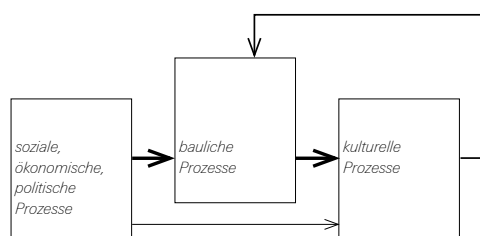
2 s.o. S.42

„Als zweites betrachte ich den Werdegang verschiedener, sehr unterschiedlicher Avantgarden..., die in den 60er Jahren einen kulturellen Untergrund von Los Angeles bildeten. Diese Arbeitszusammenhänge..., die schon Anfang der 70er Jahre zerfallen oder ausgewandert waren, stellten das Erwachsenwerden der ersten wirklich aus L.A. stammenden Bohème dar.... Was sie einte, war ihre autobiographische Suche nach repräsentativen Phänomenen des südkalifornischen Alltags...“

3 s.o. S.145-154

Kap.: Eine Stadt mit zwei Köpfen.

1.3 Prozesse des Bewusstwerdens des Kontexts Los Angeles

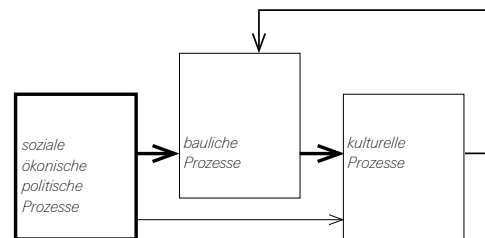


Der Zusammenhang folgender Prozesse, die aneinander anknüpfen sowie parallel zueinander stattfinden, erscheint mir dabei wesentlich: Der soziale, ökonomische und politische Hintergrund innerhalb Los Angeles´ wirkt sich auf die Stadtstruktur und ihre bauliche Substanz aus. Diese Auswirkungen werden sowohl in der Architekturtheorie als auch in der Baupraxis der „Architekten“

jedoch als nicht relevant erachtet, negiert oder verunglimpft. Sie werden allerdings über kulturelle Prozesse, zunächst die zeitgenössische Kunst sowie im folgenden den Architekturdiskurs, zurück ins Blickfeld geholt. Erst im Anschluss daran finden sie Eingang in die Architekturpraxis der „Hocharchitektur“. Ich zeichne im Folgenden dementsprechend nach, wie die Stadt zunächst gesehen wird, wie sich im Gegensatz dazu ihre reale, urbane Struktur entwickelt und wie diese dann graduell bewusst und in den architektonischen Diskurs sowie die Architekturpraxis aufgenommen wird.

Der soziale, ökonomische und politische Hintergrund wirkt sich aber auch direkt auf die kulturellen Prozesse aus. Das Los Angeles der sechziger Jahre basiert auf zwei Machtzentren; mit diesen verbunden entwickeln sich zunächst zwei kulturelle Zentren³, die jeweils einem dieser Machtzentren zugeordnet sind, dieses darstellen, über dieses gefördert und damit von ihm eingenommen werden. Die Moderne bzw. der International Style wird so beispielsweise als Stil, als Ausdrucksmittel eines dieser Machtzentren – der jüdischen Elite der „westside“ – eingesetzt. Kunst als unabhängiges, eigenständiges Phänomen oder Ausdrucksmittel kann sich folglich in Los Angeles erst spät entfalten; finanzielle Förderungen sich abzeichnender Subkultur unterbleiben. Erst um 1960 kann sich die eigenständige Kunstszene entwickeln. Sie spielt dementsprechend eine wesentliche Rolle für das zu diesem Zeitpunkt sich etablierende Selbstverständnis oder erstarkende Selbstbewusstsein der Stadt.

2. Soziale, politische und ökonomische Hintergründe der Veränderung der Stadtstruktur¹



¹ Folgende Literatur bildet die Grundlage meiner Darstellung bzw. Zusammenfassung der sozialen, politischen und ökonomischen Hintergründe der Veränderung der Stadtstruktur:
 Davis, Mike: *City of Quartz. Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles*. Erw. dt.spr. Ausg., Berlin/Göttingen: Verlag Schwarze Risse 1999
 Orig.Ausg.: Davis, Mike: *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles*. London/New York: Verso, 1990
 Davis, Mike: *Ecology of Fear. Los Angeles and the Imagination of Disaster*. N.Y.: Metropolitan Books, 1998
 Fulton, William: *The Reluctant Metropolis: The Politics of Urban Growth in Los Angeles*. Point Area, CA: Solano Press Books, 1997
 Walker, Derek (Ed.) with the University of Southern California: *Los Angeles*. o.O.: Academy Editions/St Martin's Press, o.J. [vermutl. 1981]
 McWilliams, Carey: *Southern California. An Island on the Land*. Salt Lake City Peregrine: Smith Books, 1973
 Keil, Roger: *Los Angeles. Globalization, Urbanization and Social Struggles*. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons, 1998
 Hise, Greg: *Magnetic Los Angeles. Planning the Twentieth-Century Metropolis*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1997
 Scott, Allen J.; Soja, Edward W. (Ed.): *The City. Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century*. First Paperback Printing. Berkeley and Los Angeles: Uni. of California Press, 1998
 Dear, Michael J.: *The Postmodern Urban Condition*. Oxford, Malden, Massachusetts: Blackwell Publ., 2000
 Dear, Michael J.; Schockman, H. Eric; Hise, Greg (editors): *Rethinking Los Angeles*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, 1996
 Cuff, Dana: *The Provisional City. Los Angeles Stories of Architecture and Urbanism*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2000
 bbw vol.77, no.7/8, 1990 July/Aug, S.2-73

2.1 Enormer Bevölkerungsanstieg, ökologische Probleme, ökonomische Engpässe und politische Reaktionen führen zur Nachverdichtung Los Angeles

Los Angeles wird vor 1960 als Landschaft oder höchstens als unendliches, homogenes Suburbia eingebettet in einen landschaftlichen Kontext wahrgenommen. Das Los Angeles der 1960-1980er Jahre stößt jedoch im Gegensatz zu dieser Wahrnehmung an verschiedene Grenzen und ist auf verschiedenen Ebenen in starkem Wandel begriffen. Ein enormer Bevölkerungszuwachs ab 1940 – Los Angeles bietet als Zentrum der Kriegsproduktion viele Arbeitsplätze – verbunden mit dem Traum des Einfamilienhauses führen zu einer enormen Bautätigkeit.

Los Angeles stößt vor diesem Hintergrund um 1960 tatsächlich an seine physischen Grenzen, an die Grenzen seines Wachstums. Die Ausdehnung der Stadt lässt Pendleraufkommen und Anfahrtszeiten zur Arbeit eskalieren und unrealistisch werden. Das Bauland wird knapp.

Los Angeles stößt an seine ökologischen Grenzen. Umweltbelastungen, die sich durch den Pendlerverkehr sowie die Aufrechterhaltung der städtischen Infrastruktur, der Ver- und Entsorgung der Stadt ergeben, lassen sich nicht mehr leugnen. Es kommt zu enormen Smogproblemen, zu einer Reihe von Umweltkatastrophen, zum Zusammenbruch der Kläranlagen und zu Grundwasserverseuchungen.

Los Angeles stößt an seine ökonomischen Grenzen. Es kommt zur Finanzkrise und zu einer enorm hohen Arbeitslosigkeit.

Diese Ereignisse wirken sich auf die bauliche Struktur aus. Sie führen dazu, dass das Ideal des freistehenden Einfamilienhauses, das mit dem Wohnen in

Los Angeles verbunden wird, für einen Großteil der Bevölkerung nicht mehr erschwinglich ist und zum unerreichten Luxusartikel bzw. -objekt wird. Als Folge werden bestehende Stadtteile – Einfamilienhausgebiete – baurechtlich neu ausgewiesen, um eine Nachverdichtung bzw. bauliche Restrukturierungsmaßnahmen und damit verbundene neue Typologien juristisch zu ermöglichen. Die Strategien der Nachverdichtung führen von Um- und Anbauten mit zum Teil über- oder umgebauten Garagen oder Garagenzufahren zum Abriss von Einfamilienhäusern und zum Neubau unzähliger Apartmentgebäude, die unter anderem das Problem der Maßstäblichkeit mit sich bringen. Das Verhältnis von Eigenheimbesitzern zu Mietern kehrt sich um.² Die Welle der Nachverdichtung stellt für die Eigenheimbesitzer ein massives Problem dar. Zum einen steht das Einfamilienhaus für den individuellen Lebensstil, den man mit Los Angeles verbindet, zum anderen aber steht es, und zwar in erster Linie, für das eigene Kapital. Stadtteile, die nachverdichtet werden, lassen den Marktwert des Eigenheims und damit des angelegten Kapitals sinken. Eigenheimbesitzer schließen sich zusammen und treten den Restrukturierungsmaßnahmen entgegen; sie versuchen, sie in ihrem Stadtteil abzuwenden, sie auszuschließen. „Outer cities“ entstehen, die durch eine eigenständige Verwaltung und eine eigene Planungshoheit auch ihre Wohnpolitik und baurechtliche Regulierungen selbst festlegen und sich damit der Nachverdichtung entziehen können – innerhalb ihrer Grenzen Apartmentgebäude verbieten oder den Zuzug verschiedener Bevölkerungsgruppen, u.a. von Mietern oder Afro- und Lateinamerikanern, untersagen können. Bis 1960 zerfällt Los Angeles in 68 dieser Einzelverwaltungen bzw. dieser „outer cities“³ Damit aber wachsen der Druck zur Nachverdichtung und die mit ihr einhergehenden Probleme innerhalb der verbleibenden „inner city“-Gebiete. Die Lebensbedingungen in „inner- und outer-city“ Gebieten driften folglich auseinander. Die Polarisierung Los Angeles´ spitzt sich zu.

2.2 Heterogene Bevölkerungsstruktur und Ende der Rassentrennung führen über entstehende „outer cities“ zur Polarisierung Los Angeles

Ab 1940 wächst die Bevölkerung nicht nur explosionsartig, sondern wandelt sich gleichzeitig von einer ursprünglich weißen, angelsächsischen, protestantischen (WASP) zu der multikulturellen, ethnisch heterogenen Einwohnerstruktur, die wir heute mit Los Angeles verbinden.⁴ Die open-shop policy des Arbeitsmarkts Los Angeles´, die Afroamerikanern äquivalente Arbeitsbedingungen bzw. Aufstiegschancen ermöglicht, führt zunächst zu einem Anstieg der schwarzen Bevölkerungsschicht. Ab 1960 ziehen vor allem Lateinamerikaner zu, deren Anteil an der Bevölkerung bald jenen der Afroamerikaner übersteigt. In Los Angeles herrscht zunächst die Rassentrennung. Obwohl der Bevölkerungsanteil der Afro- und Lateinamerikaner drastisch zunimmt, sind ihre Wohnmöglichkeiten auf wenige Stadtteile innerhalb Los Angeles beschränkt. Diese Wohngebiete werden durch staatliche Großbauprojekte und infrastrukturelle Maßnahmen weiter limitiert, wie dem Bau der freeways, des Dodger Stadiums mit seinem gigantischen Flächenverbrauch an Parkplätzen oder des neuen Downtowns und der mit diesem verbundenen Komplettsanierung Bunker Hills. Es kommt vor diesem Hintergrund zur massiven Wohnungsnot. Die Rassentrennung lässt sich Ende der 1950er Jahre politisch nicht mehr aufrechterhalten. Gesetzlich wird es untersagt, Wohngebiete nur für bestimmte Bevölkerungsgruppen auszuweisen. Die mögliche Zuwanderung anderer Rassen bzw. ethnischer Minderheiten und Klassen in ihren Stadtteil stellt für die WASP-Eigenheimbesitzer, parallel zu den drohenden Nachverdichtungsmaßnahmen, ein massives Problem dar. Die im Prozess (siehe oben) dargestellte Entwicklung der „outer cities“ reagiert zugleich auf dieses Problem, da es innerhalb dieser möglich ist, den Zuzug verschiedener Bevölkerungsgruppen zu untersagen. Die Rassentrennung wird folglich in Realität weiterpraktiziert. Die Lebensbedingungen und Wohnverhältnisse der Afro- und Lateinamerikaner sind katastrophal. Die unterschiedliche Wahrnehmung Los Angeles um 1960 je nach zugehöriger Ethnizität – WASP bzw. afroamerikanisch – die auf diese starken Restriktionen der ethnischen Minderheiten zurückzuführen ist, lässt sich an Kevin Lynchs „mind maps“ veranschaulichen. Die Probleme

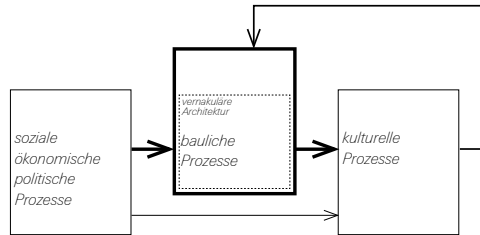
2 Davis, Mike: *City of Quartz. Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles*. Erw. dt.spr. Ausg., Berlin/Göttingen: Verlag Schwarze Risse, 1999, S.204 „An Orange County – der Häuselbauer-Neubaufront der 50er Jahre – läßt sich diese historische Veränderung sehr lebhaft beobachten. 1960 waren über zwei Drittel der in der County neugebauten Wohneinheiten einzeln stehende Einfamilienhäuser gewesen. Ende der 60er Jahre hatte sich das Verhältnis praktisch ins Gegenteil verkehrt: 60 Prozent der Neubauten waren Miet- und Eigentumswohnungen. Als Ende der 60er Jahre die Zinsen stiegen... konnten sich viele Leute plötzlich kein eigenes Haus mehr leisten. Einsteigerhäuser für unter 20 000 Dollar... starben aus, und der Anteil von Haushalten, die genug verdienten, um eine Hypothek aufzunehmen, fiel in Südkalifornien von über der Hälfte auf weniger als ein Viertel.“

3 Smiley, David: *Suburbs–R–Us*. In: Ray, Mary-Ann; Sherman, Roger; Zardini, Mirko (Ed.): *The Dense-city. After the Sprawl*. 22. Lotus Quaderni Documents 1999, S.116-125, hier: S.122

4 Hansen, Henning S. (Hrsg.); Nitvte, Lars; Crenzien, Helle (Kuratoren): *Sunshine & Noir: Art in L.A. 1960-1997*. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg 1997, Ostfildern-Ruit: Dr. Cantz´sche, 1997 „Zwischen 1970 und 1990 hat sich diese Hochburg des weißen Protestantismus in einen ... Teil der Dritten Welt verwandelt. Vor zwanzig Jahren waren mehr als 70% der Bevölkerung angloamerikanisch, heute sind über 60% nichtangloamerikanisch. ... Eine lange Tradition des Rassismus, der Fremdenfeindlichkeit und der ethnischen Spannungen ... bis hin zu den Krawallen 1965 in Watts...“

gipfeln in Rassenunruhen und Ausschreitungen. In den riots von 1965 kommt es zu Ausschreitungen zwischen Afroamerikanern und Weißen. In den riots von 1992 verbünden sich Afro- und Lateinamerikaner gegen Asiaten und Weiße.

3. Stadtstruktur



3.1 Einführung

Die Stadt Los Angeles stellt eine neue Stadtstruktur dar. Ab Ende der achtziger Jahre ist sie Gegenstand zahlreicher, intensiver Untersuchungen. Anthony Vidler und Marc Angéilil bezeichnen sie als „posturbane Stadt“¹ oder Frank Eckardt schreibt „Die empirische Grundlage für die Proklamation der postmodernen Stadt und damit einhergehend der postmodernen Stadtforschung bildet Los Angeles. Die kalifornische Metropole wird von der sogenannten „Los Angeles School“ als für die postmoderne Stadtentwicklung paradigmatisch betrachtet. Mit ihren Arbeiten wollen sie zeigen, dass „L.A.“ nicht die Ausnahme einer ansonsten modernen Stadt, wie sie die „Chicago School“ erforscht hat, darstellt. Stattdessen halten die Autoren ihre Befunde als den Hinweis für die weltweite Zukunft des Städtischen.“² Die Stadt Los Angeles besteht laut Angéilil aus „einer Ansammlung verschiedenster urbaner und suburbaner Strukturen“³, die durch ökonomische, ökologische, politische und soziale Prozesse bestimmt werden. Um sie beschreiben und analysieren zu können, bedarf es anderer Methoden bzw. Instrumentarien und neuer Vokabularien.^{4,5} Analysekriterien zu finden, die dieser neuen Struktur von Stadt, die sich ab den 1960-1980er Jahren herauszubilden beginnt, gerecht werden, stellt sich als äußerst schwieriges Unterfangen dar. Erste Anhaltspunkte hierzu liefern die Ausführungen oder Abhandlungen zur Stadtstruktur Los Angeles´ innerhalb des Architekturdiskurses, auf die ich im nächsten Kapitel näher eingehen werde: vor allem Reyner Banhams Buch „Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies“ von 1971, das eine Vorreiterfunktion einnimmt, sowie weitere Stadtführer oder Beschreibungen zu Los Angeles von Charles Moore, Ed Soja oder Mike Davis. Weitere Hilfestellungen oder Vorschläge liefern mit einigen wenigen Ausnahmen – vor allem der Venturis – erst gegenwärtige Studien, die nicht mehr ausschließlich auf historische Städte und deren Zentren, sondern auf suburbane wie urbane Strukturen ausgerichtet sind und somit neue Begriffe und Analysemethoden einführen: so „Zwischen Stadt Entwerfen“ von 2005, das den urbanen wie suburbanen Raum Gesamtdeutschlands untersucht, „Beyond Metropolis“ von 2006, das sich mit den neuen Strukturen von Stadt innerhalb des Bodenseeraums beschäftigt, „Die Schweiz. Ein städtebauliches Porträt“, das die Schweiz als Ganzes als einen urbanisierten Raum versteht und dessen Charakteristika differenziert zu erfassen und beschreiben sucht oder „Handbuch zum Stadtrand“ von 2007, das Begriffe für die Strukturen von Stadt des Züricher Glatttals definiert.⁶ Um die Stadtstruktur Los Angeles´ der 1960-1980er Jahre im Folgenden adäquat beschreiben zu können, verwende ich die Kategorien bzw. Begriffe „Elemente“ und „Syntax“, die Marc Angéilil, der sich mehrfach auch ausführlich mit der Stadtstruktur Los Angeles´ auseinandergesetzt hat, in seinem Buch „Indizien“ von 2006 in „City X: Die Stadt mit/ohne Eigenschaften“⁷ einführt und die mir für Los Angeles angemessen und repräsentativ erscheinen. Zum Begriff „Element“ schreibt Angéilil im Abschnitt „Morphologische Bestimmtheit“ „Auch die neue Stadt weist ihre eigenen Elemente auf. Diese bilden die eigentliche Bausubstanz des Territoriums und tragen zur Morphologie der Stadtlandschaft bei. Im Sinne einer typologischen Betrachtung können einige Grundelemente hervorgehoben werden, ohne dokumentarische Objektivität vortäuschen zu wollen. Der Katalog traditio-

1 Vidler, Anthony: *The Architecture Uncanny: Posturbanismus*. Cambridge, MA: MIT Press, 1992. S.177-186

2 Eckardt, Frank: *Soziologie der Stadt*. Bielefeld: Transcript, 2004. S.56

3 Angéilil, Marc: *Gewöhnliche und Aussergewöhnliche Architektur*. In: wbw 7/8/1990 sowie Angéilil, Marc: *Indizien. Zur politischen Ökonomie urbaner Territorien*. Sulgen/Zürich: Niggli, 2006. S.11

4 Lampugnani, Vittorio Magnago; Noell, Matthias (Hrsg.): *Handbuch zum Stadtrand. Gestaltungsstrategien für den suburbanen Raum*: 1. Theorie und Methode: 2. Begriffe. Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser, 2007. S.26-69, S.70-99

5 Angéilil, Marc: *Indizien. Zur politischen Ökonomie urbaner Territorien: Los Angeles – Schatten im Paradies: Prototyp der posturbanen Stadt*. S.10-37, City X. s.o. *Die Stadt mit/ohne Eigenschaften*. S.184-213 Die beiden Artikel versuchen sich der neuen Stadtlandschaft anzunähern, sie zu verstehen. Sie verweisen darauf, dass alte Kategorien, Ordnungsprinzipien nicht mehr fassen und zeigen neue Analysemethoden auf. Sie beschreiben die neuen Bausteine und die neue Syntax dieser Stadtlandschaft. „Bestehende theoretische Modelle, oft europäischen Ursprungs, erweisen sich als unzulänglich, um das Phänomen der Megastadt [Los Angeles] zu erklären. Die Morphologie... kann kaum mit einem traditionellen Verständnis urbaner Typologien erfasst werden. Andere Methoden müssen entwickelt, neue Vokabularien untersucht und ein Instrumentarium erarbeitet werden, um die den Stadtbildungsprozess determinierenden Kräfte zu verstehen....“ „Die Stadtlandschaft konstituiert einen dynamischen Prozess von geschlossenen zu offenen Strukturen, der die Autorität der eigenständigen architektonischen Form in Frage stellt. Die überlieferte Morphologie urbaner Organisation hingegen... beruht auf formalen Prinzipien, deren vordergründige Aufgabe darin besteht, einen geordneten Zustand anzustreben. ... Ein solches Regelwerk [etablierte Prinzipien] scheint betreffend der gegenwärtigen Entwicklungen ... fehlzuschlagen.“

6 Bormann, Oliver; Koch, Michael; Schmeing, Astrid; Schröder, Martin; Wall, Alex: *Zwischen Stadt Entwerfen*. Band 5 der Schriftenreihe Zwischenstadt herausgegeben von Thomas Sieverts. Wuppertal: Verlag Müller + Busmann, 2005
Blödt, Raimund; Bühler, Frid; Murat, Fakuri; Seifert, Jörg: *Beyond Metropolis. Eine Auseinandersetzung mit der verstäderten Landschaft*. Sulgen/Zürich: Niggli, 2006
Diener, Roger; Herzog Jaques; Meili, Marcel; de Meuron, Pierre; Schmid, Christian: *Die Schweiz. Ein städtebauliches Porträt*. Basel: ETH Studio Basel, Inst. der Ggw., Birkhäuser, 2006
Lampugnani, Vittorio Magnago; Noell, Matthias; Barman-Krämer, Gabriela; Brandl, Anne; Unruh, Patrick (Hrsg.): *Handbuch zum Stadtrand*. Basel: Birkhäuser 2007

7 Angéilil, Marc: *Indizien. Zur politischen Ökonomie urbaner Territorien: City X. Die Stadt mit/ohne Eigenschaften*. Sulgen/Zürich: Niggli, 2006. S.184-213

ner Bautypen scheint durch eine bizarr anmutende Reihe neuer Elemente ergänzt worden zu sein.⁸ Zum Begriff „Syntax“ schreibt Angéilil im Abschnitt „Syntaktische Unbestimmtheit“ „Somit stehen die Artefakte der städtischen Substanz fest. Wie steht es aber mit dem Beziehungssystem, das diese Teile zu einem Komplex verbindet? Hier scheint sich die Syntax des stadtlandschaftlichen Terrains entlang anderer Vektoren zu entwickeln.“⁹

Die Stadt Los Angeles geht dementsprechend zunächst vom typischen „Element“ suburbias – dem Einfamilienhaus – aus, das bei ihr aufgrund der ökonomischen, ökologischen, politischen und sozialen Prozesse zum Teil anders genutzt bzw. transformiert oder erweitert wird. Sie ergänzt diese private Wohnform jedoch um weitere Wohntypologien bzw. „-elemente“ sowie um weitere, eigene „Elemente“, die spezifische Attribute, Symbole oder Zeichen aufweisen, und sie ist durch eine eigene „Syntax“ gekennzeichnet.

3.2 Elemente

3.2.1 Elemente des privaten Wohnens

Elemente des privaten Wohnens zunächst ausgehend von jenen typischer, gewöhnlicher suburbaner Strukturen

Die Stadt Los Angeles der 1960-1980er Jahre erscheint zunächst grob vereinfacht oder idealisiert als ein sich uferlos ausbreitendes suburbanes Wohngebiet – als 100 mal „suburbia.“ Dabei wird „suburbia“ definiert als eine Ansammlung folgender Elemente: „Die Architektur dieser Lebensform – [suburbias] – ist bestimmt durch das ‚suburban house‘, welches als freistehendes Objekt den geeigneten Rahmen für individuelles Wohnen darstellt.“¹⁰ oder „...die suburbanen Wohnquartiere, auch suburbia genannt, die Pete Seeger in einem Lied der 1960er-Jahre folgendermassen schildert: ‚Little boxes, little boxes, little boxes on the hillside. Little boxes made of ticky-tacky and they all look just the same.‘...“¹¹

Die Elemente „suburbias“ stammen dementsprechend ausschließlich aus dem Bereich der vernakularen Architektur. Die vernakulare Architektur Amerikas wird dabei innerhalb des architektonischen Diskurses, der zunächst ausschließlich auf die Hocharchitektur ausgerichtet war, im Wesentlichen erst ab den sechziger Jahren thematisiert und aufgearbeitet. Akteure sind Norman Isham und Albert F. Brown als Ausnahmeerscheinung um 1890, John Brinckerhoff Jackson ab den 1950er Jahren, Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour sowie Charles Moore ab den 1960er Jahren, Herbert J. Gans mit seinen Büchern „The Urban Villagers“ von 1962 und „The Levittowners: Ways of Life and Politics in a New Suburban Community“ von 1967, Charles Moore und Donlyn Lyndon ab den 1970er Jahren, Robert Winter und John Chase ab den 1980er Jahren. Vernakular wird dabei in „Home Sweet Home: American Domestic Vernacular Architecture“ von 1983 von Charles Moore wie folgt definiert: „So vernacular has come to mean ‚of the people, of ordinary people in particular‘; according to Webster’s, it can be a style, ‚of artisic or technical and especially architectural expression emplying the commonest forms, materials, and decorations of a place, periode, or group.“¹² oder von Gere Kavanaugh wie folgt mit der Wohnarchitektur in Zusammenhang gebracht: „At the moment we are using vernacular to describe the vast conglomeration of domestic buildings in this country. ...All vernacular dwellings were built in response to the perticular needs of people... within the limitations of a given time and the demands or resources of a given region....“¹³

Im Folgenden beschreibe ich die typischen Elemente des privaten Wohnens „suburbias“ im Allgemeinen sowie deren spezifische Ausprägung in Los Angeles.

Das Einfamilienhaus: Die typische Element des privaten Wohnens suburbaner Wohngebiete und folglich zunächst auch Los Angeles stellt somit das Einfamilienhaus dar. Das Einfamilienhaus Los Angeles´ unterscheidet sich jedoch analog meiner Recherche wie Analyse zum Teil in zweierlei Hinsicht von jenem des typischen, gewöhnlichen bzw. bis zu diesem Zeitpunkt bekannten „suburbias“. Zum einen bildet das typische „suburbia“ und seine Wohnform des Einfamilienhauses zunächst ein Stadt- und Wohnmodell für die weiße Bevölkerungsschicht, erst später entwickelt es sich, siehe Werner Sewing in „www.janejacob.com.“, auch für die ethnischen Minderheiten „zum Wohnideal, zum Aufstiegs- und

8 s.o. S.198-201

9 s.o. S.201-204

10 Angéilil, Marc: *Gewöhnliche und aussergewöhnliche Architektur.* In: *wbw 7/8/1990*

11 Angéilil, Marc: *Indizien. Zur politischen Ökonomie urbaner Territorien : City X. Die Stadt mit/ohne Eigenschaften: Morphologische Bestimmtheit.* Sulgen/Zürich: Niggli, 2006. S.198-201
„... In Thomas Pynchons Novelle *The Crying of Lot 49* werden Vorstädte als ein Feld von Häusern beschrieben, das wie eine wohl gepflegte Ernte aussehe oder eine elektronische, einem Transistor-Radio entnommene Schaltkarte.“

Definition: Vernaculare Architektur

12 Moore, Charles W.: *Introduction.* In: Moore, Charles W., Smith, Kathryn, Becker, Peter: *Home Sweet Home: American Domestic Vernacular Architecture.* N.Y.: Rizolli, 1983

„The word vernacular derives from the Latin *vernaculus*, itself probably from the Etruscan *verna*, which means a slave born in the house of his master, a definition that is obviously not very useful for categorizing anything in North America in the years since the Civil War. So vernacular has come to mean ‚of the people, of ordinary people in particular‘; according to Webster’s, it can be a style, ‚of artisic or technical and especially architectural expression emplying the commonest forms, materials, and decorations of a place, periode, or group.“

13 Kavanaugh, Gere: *Foreword.* In: s.o.
„... Many vernacular houses represent a safe place, almost a fortress, a reflection of a basic tribal memory of the need for security...“

14 Sewing, Werner: *www.janejacobs.com: Überlungen im Anschluß an David Brooks Bobos in Paradise.* 2000. In: Sewing, Werner: *Bildregie: Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur.* Basel: Birkhäuser, 2003
„Deren Wohnideal ist nach wie vor das suburbane Haus, ein Typus, der auch den ethnisch heterogenen, vor allem asiatischen und lateinamerikanischen Immigranten, Arbeitern und African-Americans als Vehikel des sozialen Aufstiegs und der Integration dient. Das „gewöhnliche“ Suburbia mit seinen räumlichen „Pufferzonen“ ist längst zum multiethnischen Laboratorium geworden.“

15 Angéilil, Marc: *Gewöhnliche und Aussergewöhnliche Architektur.* In: *wbw 7/8/1990*
„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.“

16 Moore, Charles W.: *Introduction*. In: Moore, Charles W., Smith, Kathryn, Becker, Peter: *Home Sweet Home. American Domestic Vernacular Architecture*. N.Y.: Rizolli, 1983

„...J.B. Jackson, has made the point that vernacular architecture in Europe, especially, has never been the timeless phenomenon celebrated in Rudofsky's *Architecture Without Architects*; only after the eighteenth century or so has it even been permanent. Its ephemeral qualities are evidenced... each generation changed their house, adjusting the way they were oriented as well as what they looked at. The houses of common people... have... been flexible and everchanging; ... vernacular building responds to ever-quickening and, let's admit, ever-fashionable impulses.“

17 Chase, John: *Interior Decoration 1982*

„... die meisten der Umbauten sind nur zum Teil umgebaut. Änderungen werden erzielt durch dazugefügte Elemente, die nur die von außen sichtbaren Teile des Hauses abdecken oder ändern. Meistens geht die neue Schicht, welche die Vorderseite des Hauses umgibt an der Seite nur noch ein paar Zentimeter weiter. Die Rückseite sowie die Seitenflächen des Hauses bleiben meistens unberührt.“

„... die Philosophie derer, die das Haus umbauten, war die gleiche wie jener, die das Haus im ursprünglichen Zustand erbauten, sie beschränkten sich auch nur auf die Architektur auf der Vorderseite des Hauses...“

„diese patchworkartige Annäherung der „Remodeler“ hat für jene, welche das Gebäude von außen anschauen, oft einen sehr bizarren Effekt. Diese Collage von alt und neu schafft in den meisten Umbauten die gleiche Ironie, wenn auch unbeabsichtigt, wie sie beabsichtigt in Frank Gehrys eigenem Haus ausgedrückt ist. In seinem 1978 umgebauten Haus stehen die neu dazugefügten Elemente in starkem Gegensatz zu dem übrigen Stil des Hauses (american-colonial revival stil). Aber diese Spannung zwischen alten und neuen Elementen ist hier Teil des Designs. Gehry adoptiert in seinen Arbeiten, und zwar verspätet, anti-rationale Impulse und die selbst-analytische Arbeitsweise der Kunst des 20igsten Jahrhunderts.“

„Daß die Umbauten der Häuser in West Hollywood oft so erscheinen als wären sie auf ebenso hohem Niveau umgebaut worden macht gerade ihren Reiz aus. Die Naivität, die sich einen Scherz mit der Kunst erlaubt, ist genau deshalb so anziehend, so attraktiv, weil diese Anspielung auf die Kunst nur in den Augen des Betrachters stattfindet, nicht aber in den Augen desjenigen, der den Umbau bewerkstelligt hat...“

18 Mike Davis Seminar: *Oakwood : A Case Study in Space, Politics, and „Progressive“ Architecture*. An SCI-Arc, Los Angeles, fall term 1994/95

19 Higgins, Tim; Lowry, Carol: *Improvisational Housing in East Los Angeles*. In: *The Dense-city*. 1999

20 Angéllil, Marc: *Indizien. Zur politischen Ökonomie urbaner Territorien : Los Angeles – Schatten im Paradies: Prototyp der posturbanen Stadt*. 2006 S.16

„Die Analyse einer Hinterhoffassade eines typischen Gewerbebaus in Los Angeles erlaubt, bestimmte Kriterien und Prinzipien des anonymen Bauens zu erkennen, die zum Verständnis der Stadtbildungsprozesse im grossen Massstab beitragen.“

„Diese Beobachtungen [innerhalb der Fallstudie] umschreiben einen Modus Operandi, der nicht nur die Fassade, sondern – in einem grösseren Massstab – die Formationsprozesse der städtischen Substanz bestimmt.“

s.o. *City X. Die Stadt mit/ohne Eigenschaften*. Syntaktische Unbestimmtheit. S.201-204

21 Angéllil, Marc: *Indizien. Zur politischen Ökonomie urbaner Territorien : City X. Die Stadt mit/ohne Eigenschaften : Morphologische Bestimmtheit*. Sulgen/Zürich: Niggli, 2006. S.198-201

Angéllil verweist in diesem Unterkapitel auf die eigenen Elemente, die eigentliche Bausubstanz der neuen Stadt und damit auf die die traditionellen Bautypen ergänzenden Typen, die über „präzise umrissene Nutzungen definiert werden“: Parkfelder, Autobahnen, suburbia = suburbane Wohnquartiere, commercial strip, shopping mall, corporate offices, Flughafen, Ergänzungen: Tankstellen, Raststätten, Verkehrskreisel, business parks, Touristenklaven, fitness centers, retail big boxes,...

Integrationsmodell“.¹⁴ Innerhalb Los Angeles´ steht das Einfamilienhaus bereits ab dem Zuzug der ethnischen Minderheiten in den vierziger Jahren und vor allem in den 1960-1980er Jahren für die typische Wohnform der weißen, wie der afro- und lateinamerikanischen Bevölkerungsschicht. Die Wohngebiete der Afroamerikaner wie East Los Angeles, Watts, Compton oder Oakwood weisen dabei zunächst die gleiche Wohnform – die des Einfamilienhauses – auf. Das Einfamilienhaus wird jedoch in seinem Verständnis von und seiner Nutzung des „front yards“, sowie in seiner damit verbundenen Beziehung zum Straßenraum von den jeweiligen ethnischen Gruppen unterschiedlich genutzt.

Zum anderen verband und verbindet das Einfamilienhaus Los Angeles´, im Gegensatz zu jenem des gewöhnlichen „suburbias“, den Wusch des „domestic nestmaking“, der in „suburbia“ ausgelebt wird, mit dem Verlangen nach Repräsentation, das dem Wohnen in der Stadt entspricht. Marc Angéllil spricht von der essentiellen Bedeutung des Wunsches, aus der Konformität des Kontexts Los Angeles´ auszubringen. Die diesem Wunsch entsprechenden ikonographischen Mittel sieht er als eine eigenständige zusätzliche Schicht.¹⁵

Folgende Typologien, Modelle oder Ausprägungen des Einfamilienhauses, die jeweils mit bestimmten Konstruktionsweisen und Materialien bzw. Verkleidungen dieser Konstruktionen in Zusammenhang gebracht werden können, sind charakteristisch für Los Angeles: das „ranch house“ (adobe), der „California bungalow“ (wood), die „tile, stucco walls and arches“ (covered with stucco) sowie die „eclectic box“ (covered with stucco).

Elemente des privaten Wohnens der suburbanen wie urbanen Struktur Los Angeles

Der Um-, Anbau: Die suburbane wie urbane Struktur Los Angeles entspricht eben doch nicht ‚einfach‘ 100 mal „suburbia“, sondern einer neuen Form „suburbias“, die verstädtert und extrem nachverdichtet wird. Als Zeichen dieser Nachverdichtung innerhalb der Einfamilienhausgebiete erscheinen zusätzlich Um- bzw. Anbauten, die ich als weitere, eigenständige Elemente des privaten Wohnens werte. Diese veränderten, ergänzten oder verunreinigten Elemente als neue, eigenständige Elemente zu interpretieren, verstehe ich als eine wesentliche Eigenschaft dieser neuen Stadtstruktur, die Los Angeles darstellt, während in der traditionellen Stadt Typologien bzw. Elemente für eine originäre Form stehen. Diesen Rückschluss oder dieses Verständnis sehe ich in nachfolgenden Artikeln und Untersuchungen bestätigt: In Charles Moores Einleitung seines Buchs „Home Sweet Home“ von 1984, in dem er die vernakularen Wohntypen Kaliforniens ansatzweise systematisch aufarbeitet.¹⁶ In John Chases Buch „Exterior Decoration“ von 1982, in dem er die Umbauten, die „remodels“, in West-Hollywood innerhalb des Zeitraums 1960-1980 beschreibt und kategorisiert.¹⁷ In meiner eigenen auf Chases Studie aufbauende Recherche, die im Rahmen eines Seminars von Mike Davis an SCI-Arc im Los Angeles im Wintersemester 1994/95 entstanden ist, die die Typen der „remodelings“ für das Viertel Oakwood/Venice bestätigt und ergänzt.¹⁸ In Tim Higgins´ und Carol Lowrys Recherche „Improvisational Housing in East Los Angeles“ von 1999, in der sie die improvisatorischen Anbauten in East Los Angeles, dessen Bewohnerstruktur vor allem von Lateinamerikanern geprägt wird, untersuchen und typologisch erfassen.¹⁹ In Marc Angéllils Fallstudie „Gewerbe-Rückfassade in Los Angeles“ von 2006 und seinem Verweis auf deren Analogie zu den Formationsprozessen der städtischen Substanz im Allgemeinen.²⁰

Folgende Typologien, Modelle oder Ausprägungen der Um- bzw. Anbauten sind charakteristisch für Los Angeles: Zum einen die provisorischen „remodels East Los Angeles“, in Gebieten ethnischer Minderheiten und zum anderen die auf Gestaltung und qualitative Wohnflächen ausgerichteten „remodels West-Hollywoods“, der weißen Bevölkerungsschicht.

Das Apartmentgebäude: In der suburbanen wie urbanen Struktur Los Angeles´ werden zusätzlich als Zeichen der Nachverdichtung die bestehenden Einfamilienhaus-Gebiete abgerissen und durch Apartmentgebäude ersetzt, die ein neues Element mit einer neuen Maßstäblichkeit und neuen Eigentumsverhältnissen bzw. Nutzungs- und Aneignungsstrukturen darstellen. Folgende Typologien der Apartmentgebäude sind charakteristisch für Los Angeles: die „stucco box“, auch

„dingbat“ genannt, sowie an diese anschließende größere Modelle. Eine detaillierte Beschreibung meinerseits zu diesen drei, für meine Untersuchungen wesentlichen, Elementen des privaten Wohnens – dem Einfamilienhaus, dem Um- bzw. Anbau und dem Apartmentgebäude – und deren Attribute, Zeichen oder Symbole findet sich unter „VI. Einschub: Elemente im Detail“

3.2.2 Weitere Elemente

Los Angeles besteht, ebenfalls im Gegensatz zum typischen „suburbia“, jedoch über private Wohnmodelle hinaus aus weiteren Elementen. Ich beziehe mich in deren Aufzählung auf Marc Angéllis Beschreibung neuer Strukturen von Stadt in „City X. Die Stadt mit/ohne Eigenschaften: Morphologische Bestimmtheit.“ Los Angeles besteht dementsprechend auch aus „edgemars“ und „shopping malls“; aus Raststätten oder „diners“; aus Tankstellen und Flughäfen, aus „retail big boxes“ und „corporate offices“ und aus einer Infrastruktur, die sich aus „boardwalks“; aus „streets and alleys“; aus „mainstreets“ oder „commercial strips“; aus Verkehrskreuzungen, Autobahnen, deren Knotenpunkte und Auffahrten, aus Abflugschneisen und Landebahnen, sowie aus unzähligen Parkplätzen zusammensetzt sowie aus Stränden und „parks“²¹

Diese Liste umfasst zum einen, für eine Beschreibung von Stadt bis zu diesem Zeitpunkt und zum Teil selbst gegenwärtig unüblich, statt Elementen der elitären bzw. der Hocharchitektur, vor allem oder ausschließlich jene der vernakularen und populären Architektur. Zum anderen enthält sie, für eine Beschreibung typischer oder rein suburbaner Strukturen von Stadt unüblich, gleichberechtigt neben den typischen Gebäuden, den klassischen Baukörpern, auch die verschiedenen Elemente der Infrastruktur. Einige der aufgezählten Elemente bilden dabei sogar Freiflächen bzw. Räume, die innerhalb suburbaner oder dieser neuen Strukturen von Stadt nicht erwartet und selbst gegenwärtig selten verhandelt werden, aus. Diese Räume unterscheiden sich jedoch grundsätzlich von den vertrauten, bewährten, klar definierten und gefassten Räumen der europäischen Stadt.

3.3 Syntax

In der Beschreibung der Syntax der neuen Stadtstruktur Los Angeles der 1960-1980er Jahre beziehe ich mich auf die Ausführung Marc Angéllis in „Los Angeles – Schatten im Paradies: Prototyp der posturbanen Stadt“ von 2006.²² Das heißt Begriffe, die der Beziehung zwischen den Elementen der neuen Stadtstruktur Los Angeles' zumindest annäherungsweise gerecht werden, und damit verbundene neue Analysemethoden, werden im Wesentlichen erst ab Anfang des 21. Jahrhunderts behandelt.

Die oben aufgelisteten Elemente der Stadtstruktur Los Angeles sind „*beiläufig aneinandergesetzt, liegen nebeneinander, bilden eine Koexistenz von Kontinuität und Diskontinuität, von vollkommener Monotonie und übermäßig komplizierter Artikulation.*“ Die Stadtstruktur ist demnach suburban wie urban, sie ist „*unzusammenhängend, bruchstückhaft, heterogen, komplex, ununterbrochen gestaltet und a-dimensional bzw. dimensionslos.*“ Leseweisen dieser Struktur sind „*nicht linear, sondern a-hierarchisch organisiert, weisen ‚intertextuelle Referenzen‘ auf, lassen Geflechte oder Netzwerke entstehen, begreifen sie mehrschichtig, als Montage, Bricolage und Collage oder gar als Palimpsest.*“²²

Marc Angéllil weist innerhalb seiner Fallstudie zu Gewerbebau-Rückfassaden in Los Angeles, West-Hollywood darauf hin, dass die nachträglichen Ergänzungen bzw. provisorischen Anbauten den spezifischen Charakter der gesamten Stadtstruktur Los Angeles widerspiegeln. Die Formationsprozesse, die zu den Elementen und ihrer Syntax führen und somit die Stadtstruktur bilden, charakterisiert er dabei mit folgenden Begriffen: „*Gewöhnlichkeit, Automatismus, Zufälligkeit, Fragmentation und Anästhetik.*“²²

Gewöhnlichkeit bedeutet dabei, dass die den Nutzungsanforderungen entsprechenden Elemente auf direkte Art ausgeführt bzw. umgesetzt werden.

Automatismus bedeutet dabei, dass immer mit denselben Mitteln und einfachen Ausführungsmethoden Standardlösungen angeboten werden.

22 Charakteristika der Beziehungen zwischen den Typologien bzw. Elementen,...
Angélli, Marc: *Indizien: Zur politischen Ökonomie urbaner Territorien : Los Angeles – Schatten im Paradies: Prototyp der posturbanen Stadt.* Sulgen/ Zürich: Niggli, 2006

Am Fallbeispiel einer Gewerbebau-Rückfassade werden spezifische Eigenschaften der Bausubstanz wie des Bauprozesses aufgezeigt und benannt, die stellvertretend für die städtebauliche Struktur und Organisation LAs insgesamt stehen können.

„Diese Beobachtungen umschreiben einen Modus Operandi, der nicht nur die Fassade, sondern – in einem grösseren Massstab – die Formationsprozesse der städtischen Substanz bestimmt.“

Folgende Charakteristika werden benannt:
Gewöhnlichkeit;

„Die einzelnen Elemente folgen den jeweiligen Nutzungsanforderungen. Diese werden mit baulichen Massnahmen auf möglichst direkte Art erfüllt.“

„Bauen wird von ihnen [Venturi, Scott Brown] als eine notwendige Massnahme beschrieben, die ökonomischen Bedingungen untersteht.“

Automatismus;
Zufälligkeit;

„Die technischen Infrastrukturen werden als voneinander unabhängige Systeme behandelt. ... tragen zu einem heterogenen Gefüge bei, dessen Elemente unabhängig voneinander entwickelt wurden, einem Gebilde aber, das in seiner Gesamtheit ein System, eine funktionierende Einheit darstellt.“

„...liegen nebeneinander, ohne einer einheitlichen Ordnung zu folgen. Zwischen- und Resträume werden als belanglos behandelt, ähnlich der Beiläufigkeit der Relationen zwischen architektonischen Objekten. ... Stadtkomplex als eine dem Zufall überlassene Nachbarschaft fremder Architekturen...: eine Ansammlung fragmentierter Ordnungen;“

„Zwei Phänomene, die einander vermeintlich widersprechen, koexistieren... Stadt... als monotonen Feld... als Gefüge mit unbeständigen, teilweise chaotischen Binnenbeziehungen... Paradoxon monoton-chaotischer Strukturen... Koexistenz einander entgegengesetzter Zustände...“

Anästhetik;

„... Gleichgültigkeit gegenüber ästhetischer Belange;“

„...gestalterisches Erscheinungsbild kein vordergründiges Anliegen...“

„bricolage ... Manifestation der jeweils zur Verfügung stehenden Mittel und deren unmittelbarem Einsatz...“

„Die visuelle Erscheinungsform untersteht nicht länger einem spezifischen Kanon der schönen Form: vielmehr geht sie... aus den Produktionsbedingungen hervor. Stadt entsteht im Grossen und Ganzen ohne einen bestimmten Gestaltungswille.“

Der Text verweist darauf, dass gerade die provisorischen Anbauten bzw. nachträglichen Ergänzungen den spezifischen Charakter der Stadtstruktur bilden.

23 bricoleur:

Lampugnani, Vittorio Magnago; Noell, Matthias (Hrsg.): *Handbuch zum Stadtrand.* Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser, 2007

„Unter Rückgriff auf Claude Lévi-Strauss' Text ‚La pensée sauvage‘ brachten Rowe und Koetter den Begriff des bricoleur in den Kontext von Architektur und Städtebau und zeigten, wie mit vorhandene Versatzstücken... umgegangen werden kann. Der Stadtplaner als bricoleur kann auf bereits vorhandene und teilweise abwegig erscheinende Werkzeuge zurückgreifen, kann sie aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang entfernen, um seine Aufgaben zu lösen und sie zur Grundlage für die Weiterentwicklung der Stadt machen. Für Wolfgang Christ eignen sich die Ausführungen Claude Lévi-Strauss' dazu, ein grundsätzliches Umdenken im Rollenverständnis und Gestaltungsanspruch von Städtebau und Stadtplanung – ‚Bricolage statt Plan Voisin‘ einzufordern.“

1 Hackman, William R.: *L.A. – Chronik*. In: Hansen, Hening S.; Nittve, Lars; Crenzien, Hellen (Hrsg.): *Sunshine & Noir*. Ostfildern: Dr. Cantz'sche Druckerei+Verlag, 1997
 „Die Popkünstler fanden ein offenes Umfeld in einer Stadt, die weniger traditionsverhaftet war als New York...“
 Grenier, Catherine: *Experimental City*. In: Grenier, Cathrine (Hrsg.): *Los Angeles 1955-1985*. Snoeck-Ducaju & Zoon, Belgium 2006
 „... Pop Art, soon disparaged in New York for its literalism and lack of depth, an then eclipsed by burgeoning Minimalism and Conceptualism, found an adoptive home in Los Angeles, where it was manipulated and adapted to mainly subversive ends.“
 Whiting, Cécile: *Pop L.A.: Art and the City in the 1960s*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2006
 „Given the reputation of Los Angeles as the mecca of popular culture, Pop Art's natural home would seem to have been Los Angeles all along ... however, Manhattan retained its grip on the contemporary art world. Nevertheless, Pop Art, in the galleries and museums of New York, always projected its principal object of interest – popular culture – elsewhere, outside Manhattan: above all else, perhaps, to the homes managed by, and supermarkets patronized by, efficient homemakers in the vast plains of American suburbia, ... Los Angeles is, in fact, nothing other than the perfect realization of the popular.“

2 s.o.
 „... in the 1960s, however, Los Angeles was attempting to claim a new identity as a centre of high culture.“

3 Hackman, William R.: *L.A. – Chronik*. In: Hansen, Hening S.; Nittve, Lars; Crenzien, Hellen (Hrsg.): *Sunshine & Noir*. Ostfildern: Dr. Cantz'sche Druckerei+Verlag, 1997
 „... Anfang einer Chronik der Kunstszene von Los Angeles... am North La Cienega Boulevard Nr. 736A am 15. März 1957. Der Tag an dem die Ferus Gallery ihre Pforten für das Publikum öffnete.“

4 s.o.
 „Viele der meistdiskutierten und einflussreichsten Künstler fingen in der ersten Hälfte der sechziger Jahre an, mit einer gewissen Regelmäßigkeit Abstecker nach Los Angeles zu machen.“
 „Mit der Ansiedlung der Graphikwerkstatt Gemini Ltd. im Jahr 1965 bot sich ... ein zusätzlicher Anreiz... Kienholz stellte das riesige Werk 1971 auf dem Parkplatz von Gemini G.E.L. ... aus.“
 „... die meisten Galerien höchstens einige Häuserblocks voneinander entfernt am La Cienega Boulevard drängten...“
 „Im Jahr 1966 waren in Los Angeles mindestens ein Dutzend wirklich innovativer Galerien, zwei Museen, die moderne und zeitgenössische Kunst ausstellten [Los Angeles County Museum of Art LACMA, 1965; Pasadena Art Museum], und eine Zeitschrift [artforum] von wachsender überregionaler Bedeutung. Dann, nach und nach, fing alles an zu zerbröckeln.“
 „Als sich die Galerieszene am La Cienega Boulevard auflöste und das Pasadena Art Museum seine Pforten schloß, kam der Kunstwelt von L.A. ihr Gravitationszentrum abhanden...“

Whiting, Cécile: *Pop L.A.: Art and the City in the 1960s*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 2006
 „In the early 1960s the various art galleries assembled along La Cienega Boulevard... the Los Angeles County Museum of Art, the largest museum structure built in the United States since the National Gallery of Art, in Washington, D.C., completed in 1941.“

5 Kunstszene allgemein:
 Grenier, Catherine: *Experimental City*. In: Grenier, Cathrine (Hrsg.): *Los Angeles 1955-1985*. Belgium: Snoeck-Ducaju & Zoon, 2006
 „The 60s hybridization of established avant-garde models with elements borrowed from a range of sources notably including vernacular culture, took on, in the 70s...“
 „This doubtless explains the empathy, and sometimes even friendship, between movements whose aesthetics were diametrically opposed: Assemblage and Light and Space in the early 60s, for example, or Pop and Conceptualism which, by the end of the decade...“

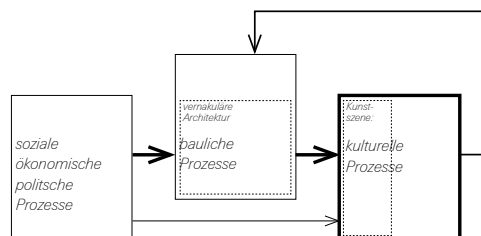
Zufälligkeit und Fragmentation bedeuten dabei, dass die unabhängig voneinander entwickelten Elemente, die Zwischen- und Resträume ausbilden, ein heterogenes Gefüge bzw. ein Nebeneinander fragmentierter, unterschiedlicher Ordnungen bilden; zwei sich widersprechende Phänomene können dabei koexistieren – es können paradoxerweise monoton-chaotische Strukturen entstehen. **Anästhetik** bedeutet dabei eine bizarre Ästhetik, die der Arbeitsweise der Bricolage²³ – definiert als unmittelbarer Einsatz der jeweils zur Verfügung stehenden Mittel – entspricht, die einen improvisatorischen Charakter aufweist, die im Gegensatz zur Auffassung des architektonischen Entwerfens als bewusster Formfindungsprozess steht und die Architektur als über die Produktionsbedingungen der Stadt und nicht über die schöne Form bestimmt sieht. Ich zeichne im Folgenden nach wann diese neue Stadtstruktur Los Angeles´ oder analoge Phänomene im gegenwärtigen europäischen Kontext – ihre Elemente und ihre Syntax – von welchen Gruppen bzw. Akteuren oder kulturellen Prozessen – der Kunstszene oder dem architektonischen Diskurs – auf welche Art und Weise beschrieben oder wissenschaftlich aufgearbeitet und bewertet werden.

4. Stadtstruktur in der zeitgenössischen Kunst und im Architekturdiskurs

4.1 Einführung

Im vorangegangenen Kapitel II. habe ich die sozialen, politischen und ökonomischen Hintergründe, die zur Veränderung der Stadtstruktur führen und vor deren Hintergrund diese damit an ihre Grenzen stößt und mit massiven Problemen konfrontiert wird, nachgezeichnet. Einige dieser Probleme verweisen jedoch gleichzeitig auf die Potentiale der sich neu herausbildenden Stadtstruktur: Der Film „the endless summer“ von Bruce Brown aus dem Jahr 1964 zeichnet noch den „sunshine-mythos“ Los Angeles´ um 1960 nach. Die Stadt wird im Wesentlichen als einziger Küstenstreifen, als Surfpardies, wahrgenommen. Der Film „dogtown and z-boys“ von Agi Orsi aus dem Jahr 2002 zeichnet im Gegensatz dazu nach, dass Los Angeles in der 1960-1980er Jahren an seine Grenzen stößt. Er verweist auf die Serie von Umweltkatastrophen innerhalb dieses Zeitraums – auf die enorme Dürreperiode in den Sommermonaten 1974/75 – und auf die mit ihr verbundene Begrenztheit, den mit Los Angeles assoziierten Lebensstil aufrecht zu erhalten, da die „pools“ der Einfamilienhäuser nicht betrieben werden durften. Gleichzeitig thematisiert er die Potentiale der neuen urbanen Struktur, das Aufkeimen einer Subkultur – der „z-boys“, die die leeren „pools“ der verlassenen Villen als Möglichkeit begreifen, einen neuen „skate-style“ zu entwickeln.

4.2 Stadtstruktur in der zeitgenössischen Kunst



Die Kunstszene der 1960-1980er Jahre, die sich in Los Angeles etabliert, spielt eine wesentliche Rolle im Verständnis der Stadt. Sie führt zu einer veränderten Sichtweise, die Architektur und die Stadtstruktur betreffend, sie verweist auf deren neue Aspekte und lotet deren Qualitäten aus. Sie kann damit selbst als ein Potential der Stadtstruktur verstanden werden.

New York stellt das unanfechtbare kulturelle Zentrum – das Zentrum der Kunstproduktion wie des Ausstellungswesens – dar. Die aufkommenden Tendenzen innerhalb dieser Kunstszene der sechziger Jahre, vor allem die Pop Art, setzen sich jedoch mit einem Alltag, einem Bild von Stadt und Raum auseinander, die

nicht den Bedingungen Manhattans entsprechen, sondern eher Lebensverhältnisse „suburbias“ im Allgemeinen bzw. Los Angeles´ im Besonderen spiegeln.¹ Charaktere bzw. Aspekte sowie Poesie und Ästhetik dieser allgegenwärtigen suburbanen wie urbanen Stadtstrukturen werden ausgelotet und aufgezeigt. Vor diesem Hintergrund etabliert sich in den sechziger Jahren innerhalb Los Angeles eine Kunstszene und für einen kurze Zeitspanne scheint die Stadt das Potential in sich zu tragen, zum Zentrum der Kunstszene zu avancieren.² Galerien lassen sich in den Sechzigern vor allem entlang des La Cienega Blvd – 1957 öffnet die Ferus Galery³ – in den Achzigern vor allem entlang des La Brea Blvd, beide in West-Hollywood, nieder.⁴ Die Kunstszene stellt eine dieser „authentischen Erkenntnistheorien“ Los Angeles´, von denen Mike Davis spricht, dar. Sie spielt eine wesentliche Rolle im neuen Vertrauen, im neuen Selbstverständnis und im erstarkenden Selbstbewusstsein, die sich gegenüber der Stadtstruktur und ihrer Bausubstanz entwickeln. Sie ermöglicht den Bewohnern, sich mit der Stadt zu identifizieren und vermittelt ihnen damit ein Selbstwertgefühl. Sie lässt neue Aspekte und Sichtweisen als Teil der Stadt begreifen. Sie verändert, wie Stadt per se wahrgenommen und verhandelt wird, indem sie den Nutzer bzw. Bewohner als Subjekt in der Aneignung von Stadt anerkennt.

6 Light and Space + Minimalism/„Finish Fetish“: Grenier, Catherine: *Experimental City*. In: Grenier, Cathrine (Hrsg.): *Los Angeles 1955-1985*. Belgien: Snoeck-Ducaju & Zoon, 2006. S.17-30
„Both the „Light and Space“ movement and the local version of Minimalism that was developing at the same period – the „Finish Fetish“... – ... set the human body at the core of the artistic experience. ... the beholder was always the target, with the works demanding all his attention and sometimes engulfing him completely.“
„... Minimalism and the Light and Space movement were equally marked with the dual stamp of eccentricity... and the push toward total experience...“
 Fox, Howard N.: *SoCal Content: The Big Picture*. In: s.o. S.31-48
„...another... artistic mode variously called „light and space“, „finish fetish“, or „L.A. Cool“...“
„... Los Angeles artist who shared their interest in informally reductive art took a very different direction. There is a brutal literalism, a relentless aggressiveness of materiality at the heart of East Coast minimal art that Los Angeles „minimalist“ art sought to transcend.“

7 Minimalism/„Finish Fetish“: Grenier, Catherine: *Experimental City*. In: s.o.
„... the way color was applied referenced the automobile or surfing ethos...“
„... Impact of automobile and sports technology on the formal characteristics of what came to be known as the „L.A. Look“.“
 Fox, Howard N.: *SoCal Content: The Big Picture*
„... „the California Sublime“ as an outpost of New York minimalism.“

8 Light and Space:
„... drei Ausstellungen [Irwin, Turrell, Wheelers], in denen sich die Geburt einer neuen Kunstrichtung andeutete, die bald mit dem Etikett „Light and Space“ versehen wurde. Viele der Künstler... haben nicht nur die Bezeichnung an sich in Frage gestellt, sondern vor allem auch die damit verbundene Andeutung, ihr Werk sei in erster Linie als Reaktion auf das Licht und die Landschaft Südkaliforniens zu sehen. [Sie]... haben mit allem Nachdruck darauf hingewiesen, daß ihr Hauptaugenmerk dem Wesen der Wahrnehmung und der Beziehung zwischen Beobachter und Beobachteten, zwischen Subjekt und Objekt gelte.“

9 Literatur zur Kunstszene Los Angeles der 1960-1980er Jahre:
 Grenier, Cathrine (Hrsg.): *Los Angeles 1955-1985*. Catalog of the exhibition at the Centre Pompidou, Galerie 2006. Belgien: Snoeck-Ducaju & Zoon, 2006
 Hansen, Hening S.; Nittve, Lars; Crenzien, Hellen (Hrsg.): *Sunshine & Noir. Art in L.A. 1960-1997*. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg 1997. Ostfildern: Dr. Cantz'sche Druckerei+Verlag, 1997
 de la Motte, Manfred (Hrsg.): *USA West Coast*. Katalog zur Ausstellung im Kunstverein in Hamburg, Hannover, Köln und Stuttgart. Hannover: Schäfer, 1972
 Whiting, Cécile: *Pop L.A.: Art and the City in the 1960s*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2006

10 Ed Ruscha:
 Winer, Helene: *The Los Angeles „look“*. In: de la Motte, Manfred (Hrsg.): *USA West Coast*. Hannover: Schäfer 1972
„Of all the Los Angeles artist Ed Ruscha's work most specifically and pointedly draws from the Los Angeles experience. ... The Hollywood and Standard Gasoline Station paintings and graphics, as well as the books... are distinctly Los Angeles subjects.“
 Hansen, Hening S.; Nittve, Lars; Crenzien, Hellen (Hrsg.): *Sunshine & Noir. Art in L.A. 1960-1997*. Ostfildern: Dr. Cantz'sche Druckerei+Verlag, 1997
„... zahlreiche Kunstbücher, die Dinge wie Tankstellen,... oder Appartments aus LA dokumentierten.“

4.2.1 Kunstszene der Ostküste: Pop Art und Minimal Art

Innerhalb der renommierten, amerikanischen Kunstszene der Ostküste mit dem Zentrum New York, bildet sich in den 1960er Jahren vor allem die Pop Art und die Minimal Art heraus. (Zur Beschreibung der Pop Art und der Minimal Art und deren Überschneidung mit der Disziplin der Architektur bzw. des Städtebaus, indem sie neue Strukturen von Stadt, deren Architektur und deren Nutzung und Aneignung durch die Bewohner thematisiert, sowie speziell zur Arbeit von Dan Graham, etc. siehe: VI.2. Auseinandersetzung mit der Kunst)

4.2.2 Kunstszene der Westküste: Pop Art und von Minimal Art zu „Finish Fetish“ und „Light and Space“

Die Kunstrichtungen bzw. -strömungen der Ostküste – vor allem die Pop Art und die Minimal Art – werden innerhalb der Kunstszene Los Angeles weiterentwickelt.

Die Pop Art sieht in der Stadt Los Angeles und deren Lebensbedingungen ihre eigenen Inhalte manifestiert und betrachtet sie damit als ihr eigentliches Aktionsfeld bzw. ihren eigentlichen Bestimmungsort.

Die Minimal Art wird innerhalb der Kunstszene Los Angeles mit Elementen aus unterschiedlichen Quellen, vor allem der alltäglichen Kultur, zusammengebracht. Es entwickeln sich innerhalb dieser Richtung im Wesentlichen zwei Tendenzen heraus, deren gemeinsames Interesse vor allem der Kunst des Wahrnehmens und des Erkennens gilt.^{5,6} Die eine dieser Tendenzen wird unter den Begriffen des „Finish Fetishes“, des „L.A. Cools“, des „L.A. Looks“ des „California Sublimes“ oder der „Surf- und Heißer-Ofen-Kultur Südkaliforniens“ verhandelt und arbeitet mit den schimmernden, satten Farbwirkungen der Automobillacke sowie der neuen Polymer- und Kunstharze.⁷ Die andere dieser Tendenzen, die sich ab 1968 herauskristallisiert, wird unter dem Begriff „Light and Space“ geführt.⁸ Die Bildhauerei und Keramikbildhauerei, die bereits ab 1954 vor allem durch die Person Peter Voulkos repräsentiert wird und mit den Oberflächenwirkungen von Glasuren arbeitet, stellt ein Vorreiter der Tendenzen dar.

Zusammenfassend setzt sich die herausbildende Kunstszene Los Angeles´ im Allgemeinen mit Raum, Stadt und Alltag und im Besonderen mit der Struktur und Architektur von Los Angeles selbst auseinander und lotet deren ästhetisches Potential aus. Sie verweist dabei analog meiner Recherche bzw. Analyse auf folgende Aspekte bzw. Elemente und Charakteristika bzw. Syntax Los Angeles´, die sich exemplarisch anhand der Arbeit dreier von mir ausgewählter Künstler zusammenfassend darstellen lassen.⁹

noch 10 Whiting, Cécile: *Pop L.A.: Art and the City in the 1960s*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2006

„Several of Ruscha's photographic books appear to document the Los Angeles infrastructure systematically. ... the books promise a rational and quantifiable catalog of building type. Within the books' covers, the black-and-white photographs, divested of all romanticism and human drama, record mundane, mass-produced commercial and residential architecture. ... invite viewers to sample and to scan the Los Angeles landscape, attentive to both the deviant within the pattern and the wordplay within the mass-produced. These photographic books provide a model for an objective visual analysis of the city. ...“

„Ruscha's art about Los Angeles avoids outrage, blind enthusiasm, or the call for more meaningful alternatives. His paintings and photographic books instead define a new urban aesthetic.“

Folgende Bücher Ruschas dokumentieren die neuen Typologien, Räume und Elemente von Stadt: „Twenty-six Gasoline Stations“ 1963, „Some Los Angeles Apartments“ 1965, „Thirty-four Parking Lots“ 1967 (Pershing Square underground lot, 5th & Hill), „Nine Swimming Pools and a Broken Glass“ 1968, „Real Estate Opportunities“ 1970, „A Few Palm Trees“ 1971, „Colored People“ 1972. Folgende Arbeiten Ruschas verweisen auf Räume und Elemente, aber auch auf die Mythen sowie die Probleme der Stadt: „Every Building on the Sunset Strip“ 1966, „Hollywood“ 1968, „A Blvd. Called Sunset“ 1975, „The Los Angeles County Museum on Fire“ 1965-68

11 Metzger, Rainer: *Kunst in der Postmodern: Dan Graham*. Köln: Walther König, 1996. S.60

Hier widerspreche ich bewusst Rainer Metzgers Aussage in der er die Nobilitierung des Alltäglichen und ihre Parallele in der Ästhetik der Fotografien erst bei Graham sieht:

„Sowohl Ruschas Fotografien als auch besonders jene von Bernd und Hilla Becher... setzen auf die lichtbildnerische Delikatesse“

Auch Ruscha Fotografien haben

„keine Scheu vor dem Dilettantismus einer Allerweltsknipserei“, sie sind z.T. aus dem fahrenden Auto hinausknipsend entstanden.

12 Dennis Hopper:

Hansen, Hening S.; Nittve, Lars; Crenzien, Hellen (Hrsg.): *Sunshine & Noir. Art in L.A. 1960-1997*. Ostfildern: Dr. Cantz'sche, 1997

„Fotos... welche die einzigartige urbane und sub-urbane Situation von Los Angeles festhalten.“ siehe folgende Arbeiten Hoppers: „Double Standard“ 1961, „Ed Ruscha“ 1964

13 David Hockney:

Folgende Arbeiten Hockneys verweisen auf die übergeordnete Struktur Los Angeles: „Hancock Street West Hollywood/Without Sun“ 1989, „Building, Pershing Square, Los Angeles“ 1964, „Study to Santa Monica Blvd.“ 1979, „Pearblossom Hwy.“ photographic collage 1986

14 Hansen, Hening S.; Nittve, Lars; Crenzien, Hellen (Hrsg.): *Sunshine & Noir. Art in L.A. 1960-1997*. Ostfildern: Dr. Cantz'sche Druckerei+Verlag, 1997

„... Hockney ... verband seinen charakteristischen figurativen Realismus mit dem Lebensgefühl von Los Angeles.“

Keil, Roger: *Handlungsräume/Raumhandeln. Postfordristische Perspektiven zwischen Raumbildern und Raumbildnern*. In: Wentz, Martin (Hrsg.): *Stadträume*. Frankfurt a.M.: Campus 1991

„... Ruft man sich sein [David Hockneys] *The Bigger Splash* aus den sechziger Jahren in Erinnerung, so hat man jene flächige Gleichförmigkeit vor Augen, die das Bild von Kalifornien in dieser Periode auszeichnete: endlose Suburbs, die Elemente des „simplen, aber guten Lebens“, das auf der Grundlage von Erfolgen der ansässigen Militärindustrie entstanden war. ... Nur das unruhige Element des „splash“, ... , kündigt von den nahenden Erschütterungen durch die sozialen Reorientierungen des Jahrzehnts, die ein Gefühl des Verlusts verbreiten.“

Folgende Arbeiten Hockneys verweisen auf das EFH: „Hollywood Garden“ 1966, „A Lawn Being Sprinkled“ 1967, „A Bigger Splash“ 1967

4.2.3 Ed Ruscha

Ed Ruscha thematisiert ab Anfang der sechziger Jahre die alltäglichen, die gewöhnlichen, die industriellen und die kommerziellen Aspekte von Stadt. Er dokumentiert (quasi-wissenschaftlich) die neuen Typologien, Räume und Elemente von Stadt, wie gasoline stations, apartment buildings, parking lots, pools, billboards, palm trees und colored people (die Vegetation) und deren Charakteristika.¹⁰

In seinem Buch „Some Los Angeles Apartments“ stellt er das Element des „apartment buildings“ als überdimensional große „box“ dar. Sie wird ohne jegliche Anpassungsleistung auf ihren Kontext abgestellt. Ihre meist vollständig geschlossene, auf ein Minimum an Detail reduzierte, zum größten Teil in „stucco“ ausgeführte „repräsentative“ Fassade unterscheidet sich dabei zum Teil nur durch ihre Adresse, den Strassennamen und die Hausnummer, vom Nachbargebäude. Dieser eher graphischen als architektonischen Art und Weise der Adressbildung kommt folglich als identitätsstiftendem Element eine besondere Bedeutung zu. Die gewählte Darstellungsweise – das „dead-panning“ sowie die serielle Reihung der Gebäude innerhalb des Buches – ermöglicht es, in den „boxen“ trotz oder auf Grund ihrer Abstraktion ein ästhetisches oder poetisches Potential zu entdecken.

In seinem Buch „A Few Palm Trees“ dokumentiert er den für Los Angeles charakteristischen Maßstabssprung von Palmen zur meist eingeschossigen Bau-substanz der Einfamilienhäuser, deren skurrile Gestalt, die ironischerweise die klassische Dreiteilung widerspiegelt, deren Analogie zur allgegenwärtigen technischen Infrastruktur der Telegraphenmasten etc., sowie deren Schattenwurf bzw. -spiel auf den fast vollständig geschlossenen, in „stucco“ ausgeführten Fassaden der simplen „boxen“.

Die Darstellungsweise Ruschas entspricht der neuen, im Vordergrund stehenden Wahrnehmungsperspektive des Autofahrens, in der die neue Struktur von Stadt erlebt wird bzw. sich präsentiert.¹¹

4.2.4 Dennis Hopper

Dennis Hopper thematisiert ab Anfang der sechziger Jahre u.a. in „Double Standard“ von 1961 die kommerziellen wie populären Elemente der Stadt wie Zeichen, Schriftzüge, Reklame, billboards etc., die Wirkung von Oberflächen, Spiegelungen und Schattenwürfen bzw. -spielen auf diesen, sowie das dominierende Fortbewegungsmittel des Autos und die mit ihm verbundene Wahrnehmung bzw. Perspektive.¹²

4.2.5 David Hockney

David Hockney thematisiert ab Mitte der sechziger Jahre zum einen, auf übergeordneter Ebene, die neue Struktur von Stadt, „suburbia“. Er stellt ihre Bau-substanz, ihre Elemente, das Meer kleinteiliger Einfamilienhäuser sowie deren Aufeinandertreffen mit den paradoxer Weise gleichzeitig präsenten vereinzelt Megastrukturen und den damit verbundenen Problemen dar. „Hancock Street West Hollywood, Without Sun“ von 1989 gibt West-Hollywood als „reines Wohngebiet“ und gleichzeitigem Standort des Pacific Design Centers, des „Blue Whales“, wieder. Hockney stellt des Weiteren die neuen Elemente und Räume der neuen Struktur von Stadt dar. Er gibt in seinen zahlreichen Studien zum Santa Monica Boulevard wie zum Mullholand Drive die Infrastruktur als funktionales wie symbolisches Element der Stadt wieder. (Siehe analog dazu Moores erst 1984 erschienener Stadtführer zu Los Angeles, der die Stadt nicht nach Stadtteilen, sondern über ihre Infrastruktur gliedert, beschreibt und im wörtlichen Sinne erfahrbar werden lässt.) Er dokumentiert die „parking lots“ bzw. in „Building, Pershing Square, Los Angeles“ von 1964 das Phänomen dieses Squares, der über einem „parking lot“ entsteht, und somit innerhalb Los Angeles´ eher Zeichen von Stadt als von sich uferlos ausbreitendem „suburbia“ darstellt.¹³ Hockney geht zum anderen explizit und detailliert auf das Element des Einfamilienhauses ein, das für die Idylle und den Traum des Wohnens im Grünen

15 Folgende Arbeiten Hockneys verweisen auf das EFH und alternative Lebensmodelle zum traditionellen Familienglück: „Man Taking Shower in Beverly Hills“ 1964, „California“ 1965, „Peter Getting Out of Nick’s Pool“ 1966, „Portrait of an Artist/Pool with Two Figures“ 1971
Folgende Arbeiten Hockneys verweisen auf die Heterogenität der Stadtlandschaft: Pearlblossom Highway, 19??

16 Keil, Roger: *Handlungsräume/Raumhandeln. Postfordristische Perspektiven zwischen Raumbildern und Raumbildnern*. In: Wentz, Martin (Hrsg.): *Stadräume*. Frankfurt a.M., Campus 1991
„Vergleicht man damit hingegen Hockneys jüngere Arbeiten, vor allem die Fotocollagen – beispielhaft sei hier Pearlblossom Highway –, entsteht ein Bild großer Zerissenheit. ... Die erwartungsvolle Spannung des „splash“ ist einer bedrückenden Erkenntnis gewichen...“
„Die selbstberwulste Ein-Punkt-Perspektive des Tauchers im „Bigger Splash“ ist längst um nebeneinandergeordnete weitere Perspektiven des räumlichen Sehens ergänzt, von denen keine privilegiert erscheint.“

Künstler, Amerika allgemein:
Lewis Balz: *The Tract Houses*. 1971
Robert Adams: *The New West*. 1970, *The Sunset Strip*. 1976/1995
Dan Graham: *Homes for America*. 1966-67

17 Whiting, Cécile: *Pop L.A.: Art and the City in the 1960s*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2006
„Ruscha’s art about Los Angeles avoids outrage, blind enthusiasm, or the call for more meaningful alternatives. His paintings and photographic books instead define a new urban aesthetic.“

18 Lynch, Kevin: *Das Bild der Stadt*. 2. Aufl. Braunschweig: Friedr. Vieweg & Sohn, 1989, Orig.: Lynch, Kevin: *The Image of the City*. Cambridge Mass.: M.I.T. Press & Harvard University Press, 1960

19 Whiting, Cécile: *Pop L.A.: Art and the City in the 1960s*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2006, S.102
„A dispassionate visual analysis of the city from the perspective of the urban dweller enabled urban theorists, planners and architects... in the debate about Los Angeles...to take the city seriously in the 1960s. ... Kevin Lynch... analyzed Los Angeles, Jersey City, and Boston with the aid of photographs, plans, and drawings...“
„In his... book, *The Image of the City*,... Lynch presented the theory that the built environment inspired people to create mental maps of their location within cities; key elements contributing to the „imageability“ of the urban landscape included the path, landmark, edge, node, and district. Los Angeles, in Lynch’s analysis, exemplified the failure of a city to represent itself clearly to its inhabitants...“
„Lynch valued spatial orientation above all else in urban design. The lack of cues for movement through the city and arrival at a destination gave him reason for concern.“

20 s.o. S.205
„Lynch’s conversation with residents in Los Angeles revealed... that... the city lacked legibility...“
„Los Angeles failed miserably as a city...“

21 s.o. S.102
„In a second book, *The View from the road*, Lynch teamed up with two colleagues at MIT, Donald Appleyard and John R. Myer, to demonstrate how well-designed highways could locate and orient drivers while deepening their understanding of the surrounding lanscape. Lynch promoted a new creed of urban planning to bring the legibility of the pedestrian city to the vehicular one.“

22 Keim, Kevin (Editor): *You Have to Pay for the Public Life. Selected Essays of Charles W. Moore*. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2001

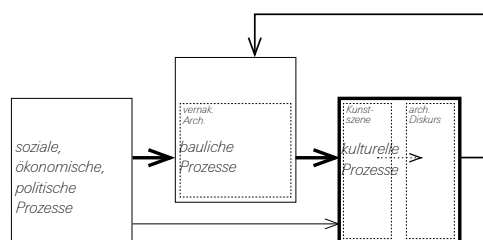
23 Banham, Reyner: *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*. First published by Allen Lane Reprinted, Penguin Books 1990, Orig.: Penguin, 1971

„suburbias“ im Allgemeinen und Los Angeles’ im Besonderen steht. Er zeichnet unter anderem in „A Lawn Being Sprinkled“ oder in „A Bigger Splash“, beide von 1967, deren äußere Erscheinung als einfache, abstrakte „box“, in deren in Aluminiumrahmen gefassten Glasscheiben sich weitere „boxes“ spiegeln und über der sich in Relation zur Bebauung unverhältnismäßig weiter Höhe die Vegetation der Palmen aufspannt, nach.¹⁴ Darüber hinaus spricht er auch die sozialen Aspekte und Veränderungen dieser neuen Struktur von Stadt an und verweist somit auf deren Abgründe oder Schattenseiten sowie deren Potentiale. Er verweist auf die Differenz zwischen Vorder- und Rückseite des Einfamilienhauses, auf die Kluft zwischen öffentlichem und privatem Raum, und auf das Phänomen, dass dieses Element des privaten Wohnens nicht mehr ausschließlich den Traum des Familienglücks verkörpert, sondern gleichzeitig für unterschiedliche Lebensformen stehen kann, die vor allem im „backyard“ ausgelebt werden. Er deutet damit in seinen Bildern unter anderem „California“ von 1965 oder „Peter Getting Out of Nick’s Pool“ von 1966 die sich entwickelnden und aufblühenden subkulturellen Lebensstile bzw. -modelle innerhalb der Stadt – vor allem die Homosexuellenszene West-Hollywoods – an. Er zeichnet damit den Verstädterungsprozess „suburbias“, das Entstehen einer neuartigen Urbanität – das Zusammentreffen von suburbaner Bausubstanz und einer Vielfalt von Lebensformen bzw. -weisen und der damit verbundenen Freiheit der Stadt nach.¹⁵ In seinem späteren Werk verweist er zunehmend auf die Heterogenität der Stadtlandschaft.¹⁶ (Die Ausführungen zu Ed Ruscha, Dennis Hopper und David Hockney werden auch im Abschnitt „VI.2. Auseinandersetzung mit der Kunst“ besprochen.)

4.2.6 Zusammenfassung

Innerhalb der Kunstszene der Westküste werden zum einen neue Aspekte – alltägliche und gewöhnliche, industriell in Masse produzierte, kommerzielle sowie populäre Elemente des Wohnens, Räume und weitere Elemente – als Teil der Stadt wahrgenommen. Zum anderen eröffnen sich, durch das Einbeziehen der Autokultur, neue Perspektiven und Sichtweisen, die die Stadt zum Teil in neue, auch neue räumliche Zusammenhänge bringen. Darüber hinaus rückt das Wahrnehmen und Erkennen von Stadt, da deren Nutzer und Bewohner als Subjekt von Architektur und Städtebau verhandelt werden, in den Vordergrund. In diesem Zusammenhang kommt den Oberflächen der Bausubstanz, deren Erscheinungs- bzw. Wahrnehmungsmöglichkeiten und nicht nur deren abstrakten Volumen bzw. dem Raum, den sie bilden, eine besondere Bedeutung zu. Die Elemente Los Angeles werden vor diesem Hintergrund nicht idealisiert, sondern realistisch, als einfache, reduzierte, abstrakte „boxen“, die unter anderem durch ihre Anordnung und ihre Oberflächengestaltung über ein gewisses ästhetisches Potential verfügen, wahrgenommen. Die „boxen“ weisen dabei zwischen der äußeren, öffentlichen Erscheinung und der inneren, privaten Funktionalität eine Differenz auf. Sie zeichnen die zunehmende Kluft zwischen öffentlichem und privatem Raum, das Scheitern der Beziehung zwischen Architektur und Städtebau und die damit verbundenen Probleme nach. Die neuen Aspekte der Stadt werden von den Künstlern nicht abgefeiert oder verherrlicht, sondern als Realität akzeptiert.¹⁷

4.3 Stadtstruktur im Architekturdiskurs



Ich habe im vorangegangenen Abschnitt nachgezeichnet, dass die Veränderungen der Stadtstruktur innerhalb der Kunstszene bereits ab Anfang der 1960er Jahre thematisiert werden. Dargestellt werden einerseits deren neue Elemente

24 Whiting, Cécile: *Pop L.A.: Art and the City in the 1960s*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2006. S.102 Zusammenfassung Los Angeles...
„Dismissing the „pueblo-centric historians... [who] have always tended to see the development of the city as a „normal“ outward sprawl from a centre which is older than the rest of the city.“ Banham divided Los Angeles into what he termed four ecologies: the beach and coastline, the Santa Monica Mountains, the plains of the central valley, and the freeway. By featuring the term „ecology“ in his analytical lexicon, Banham shifted urban analysis from the social sciences to th natural sciences... Banham punctuated his... geographic sweep with... individual buildings... from case-study houses to hot-dog stands. Equally important, he summarized the geography, history, and architecture of Los Angeles with as much attention to the processes of perception in a car-oriented city as to particular building.“

Künstler

„Lynch’s and Banham’s books bracket a decade during which many artist residing in Los Angeles represented the city or invented in the built environment, concentrating on L.A.’s architecture, infrastructure, and urban spaces as well as on mechanisms of seeing unique to the city. None of the artists followed Lynch into downtown Los Angeles or condemned the city for failing to live up to the model of an older northeastern or European city built around a historic core. ... Rather, artist depicted the city’s new commercial facades, suburban homes, parking lots, and freeways, or they brought attention to older, dilapidated, and ignored neighborhoods in an attempt either to comprehend, appreciate, or contest the city’s new, sprawling built environment.“

Künstler, Übereinstimmung zu Banham

„L.A. artists did not assume the perspective of the pedestrian... Instead they, like Banham, viewed the city from behind the wheel of a car; ...the city was organized around a car. ... We are often conscious in L.A.art of the 1960s of our containment in cars and their shaping of our perception of urban space.“

Künstler, Unterschiede zu Banham

„The buildings and commercial signs depicted by artist typically stand as isolated structures, not located in the historical or geographic fabric of the city as described by Banham. Ruscha’s paintings... eliminate the surrounding streets that would identify a neighborhood... Ruscha’s photographic books... typically separate buildings from their environs. The reiteration of building types in these books – or the isotropic layout of structures in Every Building on the Sunset strip – highlights the uniformity of the city instead of distinguishing it by neighborhood or ecology.“
„... [the art] points to the standardization of urban space. All of these works hint at the emergence of an increasingly depersonalized city in which drivers... move through a rationalized urban space emptied of disorder and human life. Nevertheless, scanning the modern built environment from the car provides its rewards: artists suggested that commercial facades and city streets... while numbing in their sameness, could be stunning in their design and surprising in their idiosyncrasies. ... Artists attentive to the urban environment uncover surprises and incongruities amid the seeming sterility of modernization.“
„In the art of the 1960s Los Angeles hovers between the urban nightmare of rationalization – sameness, sprawl, isolation, emptiness – and the utopia of delirium and difference. Yet this was no simple dichotomy: even the most functional urban space could manifest complexity through wordplay, ambiguity, and eroticism.“
„...recent art about Los Angeles continues to recalibrate the relationship between urban space and social life, between sameness and difference.“

– die neuen Elemente des privaten Wohnens, die neuen Räume, die Infrastruktur, etc. – sowie andererseits die neuen, urbanen Lebensstile bzw. die neuartige Urbanität, die das Zusammentreffen von zunächst suburbaner Bausubstanz und diesen neuen Elementen hervorbringt. Diese Veränderungen werden im Wesentlichen neutral wiedergegeben oder wiedergespiegelt, zum Teil wird darüber hinaus deren ästhetisches und poetisches Potential ausgelotet.

Ich möchte im Folgenden aufzeigen, ab wann die Veränderungen der Stadtstruktur innerhalb des architektonischen Diskurses thematisiert werden bzw. „diskussionswürdig“ erscheinen; wie sie aufgenommen, verhandelt oder bewertet werden, welche Aspekte oder Elemente von Stadt erörtert werden und in wie weit die Kunstszene innerhalb dieses Prozesses, innerhalb des sich wandelnden Verständnisses von Stadt, eine Rolle spielt. Der Abschnitt umfasst nicht den gesamten architektonischen Diskurs oder die gesamte Breite der Literatur zu Los Angeles der 1960-1980er Jahren, sondern leistet lediglich einen kurzen Abriss über diesen bzw. diese. Er versucht einerseits die Literatur vorzustellen, die eine einschneidende Wirkung hatte und die das Verständnis von Los Angeles grundlegend geändert hat. Er bezieht aber auch andererseits Studien mit ein, die eher Randerscheinungen darstellen, aber dennoch einen wesentlichen Beitrag bezüglich der Sichtweise auf die Stadt geleistet haben bzw. die in der Betrachtungsweise Los Angeles´ einen Wendepunkt darstellen oder die eine neue Annäherung an die Stadt ermöglicht haben.

4.3.1 Kevin Lynch: „The Image of the City“ 1960^{18,19}

Kevin Lynch analysiert in seinem Buch „The Image of the City“ von 1960 exemplarisch drei amerikanische Städte, darunter Los Angeles. Er führt in diesen Untersuchungen einerseits neue Begriffe, Kriterien und Methoden ein, um Stadt zu beschreiben, zu verstehen und zu beurteilen. So wird zum Beispiel der Bewohner bzw. Nutzer der Stadt – seine Wahrnehmung, seine Erfahrung mit dieser – ausschlaggebend für deren Bewertung. Dennoch kann Lynch andererseits, im Gegensatz zu zeitgleichen Tendenzen innerhalb der Kunstszene, keine Qualitäten innerhalb der neuen Stadtstruktur Los Angeles´ erkennen. Stellvertretend für die Stadt bzw. die suburbane wie urbane Struktur untersucht er deren „Zentrum“, Downtown, und kritisiert sie im Anschluss aufgrund fehlender Ordnungsprinzipien. Los Angeles versagt nach Lynch, da sie ihrem Benutzer oder Bewohner keine Möglichkeit der Orientierung und damit auch keine Möglichkeit zur Identifikation oder zur Aneignung bietet.^{19,20} Lynchs Verständnis von Stadt ist demnach, trotz neuer Analysemethoden, traditionell verankert. Lynch scheitert vor diesem Hintergrund mit seiner Herangehensweise am Beispiel Los Angeles´, da es ihm nicht möglich ist, angemessen auf die Heterogenität bzw. die Vielfalt oder den visuellen Reichtum und die Komplexität der Stadtstruktur – auf deren neue Aspekte und deren Ästhetik bzw. Poesie – zu reagieren. Lynchs Untersuchungen zu „The Image of the City“ verweisen allerdings bereits zu einem sehr frühen Zeitpunkt auf ein eklatantes Problem der Stadt. Die unterschiedliche Wahrnehmung Los Angeles´ um 1960 je nach zugehörigem ethnischen Hintergrund – WASP bzw. afroamerikanisch – die auf die starken Restriktionen der ethnischen Minderheiten zurückzuführen ist, lässt sich an seinen „mind maps“ veranschaulichen. Diese Kritikpunkt wird jedoch innerhalb des Buchs nicht angesprochen. (In seinem zweiten Buch „The View from the road“ kommt Lynch den gegenwärtigen Bedingungen der Stadt im Allgemeinen entgegen, indem er die Wahrnehmung des Autofahrenden in seine Analyse der Stadt mit einbezieht, er beharrt aber in seinem Verständnis von Stadt auf seiner Forderung nach „imageability“.)²¹

4.3.2 Charles Moore: „You Have to Pay for the Public Life“ 1965²²

Charles Moores Aufsatz „You Have to Pay for the Public Life“ von 1965 in der *Perspecta*-Ausgabe 9-10 stellt eine absolute Ausnahme innerhalb der Literatur zu Los Angeles dar. Moore zeichnet zu diesem frühen Zeitpunkt, entgegen der damals vertretenen Meinung innerhalb des architektonischen Diskurses, ein sehr genaues Bild der Potentiale wie Probleme der Stadtstruktur Los Angeles´. Er

sieht innerhalb der Stadtstruktur – ihrer neuen Elemente, u.a. der Infrastruktur – Qualitäten, wie z.B. neue Formen von Öffentlichkeit und angemessener Monumentalität, die sich natürlich nicht ohne weiteres mit bestehenden Erwartungen an diese in Einklang bringen lassen. Er verweist jedoch gleichzeitig auf den akuten Bedarf nach diesen neuen Formen von Öffentlichkeit und auf die Aufgabe der Architektur diesem nachzukommen. Die Ausführungen innerhalb der zeitgleichen Kunstszene sind für Moores Darstellung der Stadtstruktur Los Angeles' nicht ausschlaggebend. (siehe auch: V. 1.6 Gehrys spezifischer Kontextualismus: Monumentalität, öffentlicher Raum, Architektur zu Städtebau)

4.3.3 Reyner Banham: „Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies“ 1971^{23,24}

Reyner Banhams Buch bzw. Stadtführer „Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies“ von 1971 öffnet sich, im Gegensatz zu der 11 Jahre zuvor entstandenen Untersuchung Kevin Lynchs in „The Image of the City“, den neuen Aspekten, den neuen Elementen – den Elementen und Räumen – der Stadtstruktur und begrüßt sie euphorisch. Die neuen Elemente von Stadt stehen nach Banham für den spezifischen Charme, der die Stadt auszeichnet; sie stellen für ihn ein Potential bzw. eine Bereicherung dar.

Banham bezieht sich in diesem neuen Verständnis von Stadt explizit auf die Darstellung und die Neuinterpretation von Stadt innerhalb der Kunstszene. Er bemerkt: „*Anyone who begins to understand Los Angeles visually has to accept, even celebrate, [the elementary cubes] normative standing – as David Hockney has done in his paintings of the city.*“²⁶ David Hockneys Bild „A Bigger Splash“ von 1967 prägt das Cover des Buches.

Die vier Kapitel zu den „ecologies“ beziehen sich auf bzw. umfassen folgende Teilräume der Stadt: Surfurbia, Foothills, Plains of Id, Autopia. Das heißt Banham schließt zum einen die Strände sowie zum anderen die Infrastruktur – die freeways, die Autobahnzubringer sowie -knotenpunkte – als Aspekte von Stadt in die Betrachtung und Charakterisierung Los Angeles' mit ein. Gleichzeitig stellt er in „The Plains of Id“ die von architektonischer Seite bis zu diesem Zeitpunkt vernachlässigte eigentliche Baustruktur bzw. das eigentliche Aktionsfeld Los Angeles' und deren allgegenwärtige, alltägliche und gewöhnliche Architektur vor.²⁵ Die vier Kapitel zur Architektur umfassen zum einen die „high architecture“ Irving Gills und Frank Lloyd Wrights, jene Rudolph Schindlers und Richard Neutras sowie jene der case study Architekten der fünfziger Jahre. Eines der Kapitel „Architecture II: Fantastic“ stellt jedoch im Gegensatz dazu ausschließlich die „low architecture“ vor. Es widmet sich der gewöhnlichen, der alltäglichen und der do-it-yourself Architektur, aber ebenso der exotischen Architektur oder der populären Architektur der „diners“ sowie der fantastischen Architektur der „Watts Towers“.²⁶ Während Lynch noch, stellvertretend für die Stadtstruktur an sich, Downtown untersucht und damit von dessen zentraler Rolle für die Stadt ausgeht, bespricht Banham, in seinem neuen Verständnis der Stadtstruktur, Downtown nur noch in einer Randbemerkung: im Kapitel 10: „A Note on Downtown...“²⁷

Banham verweist in seinem Buch darüber hinaus auf den Zusammenhang von ökonomischen und politischen Prozessen und den damit einhergehenden neuen Elementen des Wohnens, vor allem dem Apartmentgebäude, das von ihm als „dingbat“ bezeichnet wird. Banhams Beschreibungen oder Definitionen der Elemente des Wohnens Los Angeles zeichnen die Beziehung zwischen Architektur und „box“ nach bzw. verweisen auf die Realität von Architektur als abstrakter „box“. Er sieht in dieser Realität ein Potential, dem Kontext der Stadt gerecht zu werden – er sieht die „box“ als Weiterentwicklung oder Transformation zum einen der traditionellen hispanischen, aber zum anderen auch der aus Europa übergeschwappten, sich in Los Angeles etablierenden modernen Architektur.²⁸ Er bezieht sich dabei auch auf die Arbeit Gehrys.²⁹ Er verweist im Zusammenhang mit den Elementen des Wohnens auf deren Differenz zwischen äußerer Erscheinung und dahinterliegender innerer Funktionalität und Konstruktion, begrüßt diese Tatsache euphorisch als Faszinosum, als bizarre, die Stadt bereichernde Erscheinung und sieht diese Polarität nicht als mögliches Problem

noch 24 Whiteley, Nigel: *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future*. Cambridge, Mass.: MIT, 2002

Nigel Whiteley fasst Reyner Banhams Los Angeles zusammen. Eine Übersicht der Kapitel des Buchs verweist auf die neuen Aspekte von Stadt, die angesprochen werden:

„The subtitle of the book is somewhat misleading, in that it does not necessarily imply that this is architecture in the expanded field which is one of the book's distinguishing characteristics. ... Banham discusses his aim for the book, pointing out that it is not a standard architectural history text. ... Los Angeles meant for Banham something far more than the sum of the architectural parts. ... Banham means the interrelationship of „geography, climate, economics, demography, mechanics and culture.““

25 s.o

The four ecologies of the subtitle comprise: Ecology I: Surfurbia: the beaches and beach culture; Ecology II: Foothills: „foothill ecology [is all about] narrow, tortuous residential roads serving precipitous house-plots that often back up directly on unimproved wilderness; Ecology III: The Plains of Id: the „great service feeding and suppling the foothills and beaches; Ecology IV: Autopia: the freeways;

26 s.o

There are also four architectures: Architecture I: Exotic Pioneers: a revisionist Modernist account of the work of Irving Gill, the Greene brothers, and Wright; Architecture II: Fantastic: the nonconventional, „expanded? Pop architecture of hamburger bars and fats food restaurants, signs, Disneyland, ans simon Rodia's Watts Towers; Architecture III: The Exiles: principally Schindler and Richard Neutra; Architecture IV: The Style That Nearly... : Charels Eames and the Case Study house style. Five other chapters include: An introduction: In the Rear-view Mirror and conclusion: An Ecology for Architecture; The Transportation Palimpsest: the growth of the rail and road networks; The Art of Enclave: communities and areas, planned and unplanned; A Note on Downtown...: „because that is all downtown deserves.“

27 Whiting, Cécile: *Pop L.A.: Art and the City in the 1960s*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2006. S.102 Banham vs. Lynch

„At the end of the 1960s Reyner Banham wrote his paeen to Los Angeles, making sense of the city's geographic expanse by adopting the perspective of the driver. Lynch had focused his study on downtown Los Angeles and on the pedestrian; Banham acknowledges the city's center only near the end...“

für den Stadtraum.

Banham öffnet sich den neuen Aspekten von Stadt und sieht vor diesem Hintergrund, die herkömmliche Definition oder Kategorisierung von Stadt zu kurz gegriffen und überholt. Seine Publikation hat, im Gegensatz zu Moores Aufsatz, eine einschneidende Wirkung auf den architektonischen Diskurs. Lynchs und Banhams Beschreibungen zu Los Angeles, die ein Jahrzehnt auseinander liegen, zeichnen das sich wandelnde oder sich im Umbruch befindliche Verständnis von Stadt innerhalb des architektonischen Diskurses nach. Dieses Anerkennen neuer Aspekte und Elemente von Stadt erfolgt jedoch erst 10 Jahre zeitversetzt zur Kunstszene und basiert auf deren Darstellung und Interpretation von Stadt.

4.3.4 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour: „Learning from Las Vegas“ 1972^{30,31}

28 Banham, Reyner: *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. Reprint. London, Penguin Books 1990. Orig.: 1971

Definition der stuccoed box:

s.o. Kap.9: *Architecture III: The Exiles*. S.179-200
„If it is possible to put up a simple stuccoed box in Los Angeles and regard the result as architecture, it is much due to what the pioneer modernists have done as it is to plain avarice stripping the Hispanic tradition of its ornamental detail.“

„Very large areas of Los Angeles are made out of just these kind of elementary cubes. . . . They are economically, structurally, and . . . architecturally, the local norm and vernacular.“

„Anyone who begins to understand Los Angeles visually has to accept, even celebrate, their normative standing – as David Hockney has done in his paintings of the city. Furthermore, the plain plastered cube has the added status now of forming a firm vernacular basis from which more conscious architecture can develop. . . . I don't mean just the fancy fronts of the otherwise plain dingbats . . . but also something simpler and more notably architectural.“

„What is important and striking is the way in which this elegantly simple envelope not only reaffirms the continuing validity of the stucco box as Angeleno architecture, but does so in a manner that can stand up to international scrutiny. The cycle initiated by Schindler comes around again with deft authority.“

Definition des Dingbat = apartment building:

s.o. Kap.8: *Ecology III: The plains of Id*. S.161-178

„This useful term – „the basic Los Angeles Dingbat“ – . . . invented by Francis Venturi . . . denotes the current minimal form of multi-family residential unit. It is normally a two storey walk-up apartment-block developed back over the full depth of the site, built of wood and stuccoed over. . . . and the dingbats, left to its own devices, often exhibits the basic characteristics of a primitive modern architecture. Round the back, away from the public gaze, they display simple rectangular forms and flush smooth surfaces, skinny steel columns and simple boxed balconies. . . . But out the front, dingbats cannot be left to their own devices; the front is a commercial pitch and a statement about the culture of individualism. A row of dingbats with standardized neat backs and sides will have every street facade competitively individual, to the extent that it is hard to believe that similar buildings lie behind.“

„The dingbat . . . is the true symptom of Los Angeles' urban Id trying to cope with the unprecedented appearance of residential densities too high to be subsumed within the illusions of homestead living.“

„. . . to the extent that Los Angeles has these qualities, then to that same extent all the most admired theorists of the present century from the Futurists and Le Corbusier to Jane Jacobs. . . have been wrong. The belief that certain densities of population, and certain physical forms of structure are essential to the work of a great city. . . must be to that same extent false.“

29 s.o

„For instance, the studio-house on Melrose Avenue that Frank Gehry built. . . . Melrose is just the kind of street that forms the natural habitat for commercial stuccoed cubes, and the studio is built in exactly that same way. . . . to provide a surface that can absorb the dirt of a heavily used thoroughfare. . . the forms look commonly boxy. . . .“

30 Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise; Izenour, Steven: *Learning from Las Vegas*. Rev. Edition. Thirteenth printing. Cambridge, Mass.: MIT, 1994; Orig.: 1972

Außerhalb dieser Literatur, die sich spezifisch auf Los Angeles bezieht, erscheint es mir wesentlich auf Robert Venturis, Denise Scott Browns, Steven Izenours Buch „Learning from Las Vegas“ von 1972 hinzuweisen. Es stellt eine sehr frühe Studie zu Las Vegas im Besonderen dar, kann aber als Studie zu amerikanischen, suburbanen wie urbanen Strukturen im Allgemeinen verstanden werden.

Es bietet neue Begriffe, neue Darstellungsweisen und Analysemethoden, um diese beschreiben zu können an, und erweitert die Aspekte, die innerhalb der Analyse, Beschreibung oder Beurteilung derer erfasst werden.

Traditionelle Aspekte von Stadt – das Erfassen der Baukörper sowie der klar definierten Raumkörper oder das Herausstellen verwendeter Typologien – werden durch neue Aspekte ergänzt. Zum einen findet neben der traditionellen auch die gewöhnliche, die alltägliche, die vernakulare, die populäre, die kommerzielle sowie die industriell in Masse produzierte Architektur Beachtung. Als relevant wird in diesem Zusammenhang nicht nur ihr Baukörper, ihr Volumen, erachtet, sondern auch deren Abwicklungen, deren Ansichten, deren Fassadengliederung, deren spezifische Oberflächen, deren Attribute, Zeichen und Symbole. Zum anderen werden weitere Elemente in die Betrachtung und Beurteilung von Stadt integriert, u.a. die neuen Räume, z.B. die Flächen von Parkplätzen, die neue Infrastruktur, z.B. freeways, die Vegetation, die „billboards“, die Reklame oder diverse Schriftzüge. In diesem Zusammenhang geht die Betrachtungsweise von Stadt nicht mehr im Wesentlichen von klar über Ränder definierte Räume aus, sondern von der komplexen, vielschichtigen Beziehung der Elemente zueinander bzw. der Elemente im Raum. Es wird unterstrichen, dass auch weitere Elemente, u.a. Zeichen, Symbole, etc. eine Orientierung oder Lesbarkeit anbietet oder dass auch scheinbar endlose Monotonie oder Reihungen und Massenproduktion Akzente, Irritationen und Poesie beinhalten. Architektur wird vor diesem Hintergrund nicht mehr auf ein raumbildendes Element reduziert, sondern als kommunizierendes Element verhandelt. In leichter Annäherung an Kevin Lynch wird das Erleben, das Begehen, das Erfahren von Stadt zum Ausgangspunkt städtischer Reflexionen, dessen Auffassung von Stadt wird dabei jedoch grundsätzlich erweitert. Ein Erfassen von Stadt, ein sich Orientieren in ihr oder eine mögliche Identifikation mit dieser wird nicht auf eine „einfache“ „imageability“ reduziert, sondern es wird auch innerhalb komplexer, sich überlagernder Situationen von der Möglichkeit eines sich Zurechtfindens ausgegangen. Verschiedene Sichtweisen und Perspektiven – wie die des Fußgängers oder die des Autofahrers – werden gleichzeitig berücksichtigt. Das Buch verabschiedet sich folglich einerseits von traditionellen Vorstellungen von Stadt und revidiert andererseits die Auffassung, eine Stadt müsse ein klares Bild, eine „imageability“, aufweisen. Das Buch stellt damit ein neues Verständnis von Stadt zur Diskussion.

Es baut dabei direkt auf Sichtweisen, auf Erfahrungen, auf Darstellungsweisen und Techniken innerhalb der Kunstszene, vor allem der Arbeit Ed Ruschas auf.³¹ Meine These, in der ich Gehrys Frühwerk als eine Auseinandersetzung mit ihrem Kontext, der Stadt Los Angeles, verstehe, schließt auch dieses Verständnis von Stadt, dass die Venturis mit diesem Buch geprägt haben, mit ein.

(siehe: VI.2. „Weitere Erklärungsmodelle : Auseinandersetzung mit der Kunst“ und II.3. „Erklärungsmodell: Auseinandersetzung mit dem Kontext : Venturis Inklusivsm“)

4.3.5 John Chase: „Exterior Decoration“ 1982³²; Charles Moore, Kathryn Smith, Peter Becker: „Home Sweet Home“ 1983³³

John Chases sowie Charles Moores, Kathryn Smith und Peter Beckers Studien von 1982 bzw. 1983 untersuchen quasi wissenschaftlich die alltäglichen, gewöhnlichen oder vernakularen Elemente des privaten Wohnens innerhalb Kaliforniens bzw. konkret innerhalb eines Stadtteils – eines „inner-city“-Gebiets – Los Angeles´. Beide Arbeiten zeichnen die Entsprechung der Architektur – der Einfamilienhäuser, der Um- und Anbauten sowie der Apartmentgebäude – innerhalb des Raums zur einfachen, abstrakten „box“ nach. Sie lassen vor diesem Hintergrund Analogien zur dokumentarischen Arbeit Ruschas sowie zu Darstellungen der Architektur bei Hockney anklingen.

Moores, Smiths und Beckers Untersuchung widmet sich detailliert, objektiv und nicht wertend den verschiedenen Typen oder Ausprägungen des Einfamilienhauses, die innerhalb der kalifornischen Tradition verwurzelt sind, sowie dem neuen Typen des Apartmentgebäudes. Sie verweist im Zusammenhang mit dem Apartmentgebäude jedoch nicht auf den Druck an Nachverdichtung innerhalb der Stadtstruktur Los Angeles´. (siehe: III.6.1 „Einschub: Elemente des privaten Wohnens im Detail : Einfamilienhaus“ und III.6.3 „Einschub: Elemente des privaten Wohnens im Detail : Apartmentgebäude“)

Chases Analyse zeichnet prinzipiell die verschiedenen Typen der Um- und Anbauten eines Stadtteils Los Angeles´ nach. Chase betont dabei jedoch eher deren individuellen und skurrilen Charakter und wertet diesen positiv bzw. begrüßt diesen, als dass er auf die damit einhergehenden Veränderungen und Probleme der Architektur und der Stadt verweist. Die Tatsache, dass diese Um- und Anbauten, da sie auf die ansteigenden funktionalen wie repräsentativen Bedürfnisse der Stadt reagieren, im doppelten Sinne ein Zeichen der Nachverdichtung darstellen, wird nur rudimentär angesprochen. Die sich herausbildende Differenz zwischen Innen und Außen und der unter anderem mit diesem Prozess verbundene Rückzug aus dem öffentlichen Raum werden ganz ausgeklammert. (siehe: III.6.2 „Einschub: Elemente des privaten Wohnens, im Detail : Um-, Anbau“) Beide Arbeiten werden innerhalb des architektonischen Diskurses eher am Rande aufgenommen.

4.3.6 Charles Moore: „Los Angeles: The City Observed“ 1984³⁴

Charles Moores „Los Angeles: The City Observed“ von 1984 – ein Stadt- bzw. Architekturführer zu Los Angeles – stellt innerhalb des architektonischen Diskurses eher eine Randerscheinung dar. Die Auswahl der Elemente von Stadt, die im Buch vorgestellt werden, beschränkt sich jedoch im Wesentlichen auf jene Elemente, die traditionellen Typologien entsprechen, und verweist damit auf ein tradiertes Verständnis von Stadt. Der Stadtführer reflektiert jedoch in seinem Aufbau, in seiner Gliederung, die neuen Aspekte von Stadt bzw. zeugt von einem neuen Verständnis für die Zusammenhänge innerhalb dieser. Er stellt dementsprechend die diversen „highlights“ – die sich jedoch wie bereits angedeutet im Gegensatz zur Darstellung Banhams im Wesentlichen auf die „high architecture“ beschränken – eben nicht traditionell nach Stadtteilen, sondern nach Routen, nach Boulevards oder nach Straßen geordnet vor. Er erschließt die Stadt Los Angeles damit über verschiedene traditionelle wie gegenwärtige Zusammenhänge, die sich zum Teil überlagern, die zum Teil in keiner Beziehung zueinander stehen oder die sich zum Teil sogar widersprechen – unter anderem über die „Route of the Padres“ die „Route 66“, den „Pacific Coast Highway“, den „Wilshire Boulevard“ oder den „Sunset Boulevard“. Er lässt die Stadt über diese Zusammenhänge „erfahrbar“ werden. Damit verweist er in seinem primären Aufbau auf die unterschiedlichen Layer der Stadt und betont dabei die Rolle der Infrastruktur nicht nur innerhalb der gegenwärtigen Struktur, sondern verfolgt deren Bedeutung zeitlich zurück, siehe „Route of the Padres“ oder „Route 66“. Er bezieht sich damit gleichzeitig auf die Darstellung und Neuinterpretation von Stadt innerhalb der Kunstszene, u.a. Ed Ruschas „Every building on the Sunset Strip“ von 1966 und thematisiert parallel zu dieser die „car culture“ Los Angeles´.

31 Whiting, Cécile: *Pop L.A.: Art and the City in the 1960s*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2006. S.103ff
„In the late 1960s another group of influential urban observers, who espoused dispassion, actually turned to Ruscha’s photographic books for inspiration when they undertook a study of Las Vegas. The architects Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steven Izenour traveled to Los Angeles and Las Vegas with their studio of thirteen students from Yale university in the fall of 1968. In analyzing the Las Vegas strip, they specifically adopted Ruscha’s photographic aesthetic as a model of detachment. Moreover, Ruscha participated in the final critique of the Las Vegas studio.“
„Scott Brown, who took up residence in Los Angeles when she began teaching at UCLA in 1965, quickly gained familiarity with the local art scene. Particularly taken with Ruscha’s visual example...“
„In this key text for understanding the aesthetic approach with which the studio studied Las Vegas, Scott Brown argues that architects and urban designers should dispense with their moralizing assessments of urban sprawl in favor of a new nonjudgemental attitude already influential in the arts... to study what they called a ‚new type of urban from...‘“
„The book that resulted from the Yale studio collaboration, *Learning from Las Vegas*, included informational graphics meant to document an objective analysis of the city and to prove conclusion.“
„Taking the commercial vernacular seriously and studying it through the windshields of a car...“
„But what they ultimately discovered about the commercial landscape built around cars was something Ruscha highlighted in his paintings: everyday signage and commercial buildings serve as effective place markers precisely when they communicate through dazzling surface design and dramatic placement in space.“
„the graph, the map, the diagram, the elevation study, and the photograph enabled another approach to urban analysis, a purportedly straightforward account of how urban dwellers viewed the city and imagined themselves in space.“

32 Chase, John: *Exterior Decoration*. 1982

33 Moore, Charles W.; Smith, Kathryn; Becker, Peter: *Home Sweet Home: American Domestic Vernacular Architecture*. New York: Rizzoli, Craft and Folk Art Museum Los Angeles, 1983

34 Moore, Charles; Becker, Peter; Campbell, Regula: *Los Angeles: The City Observed: A Guide to Its Architecture and Landscapes*. Reprinted. Santa Monica: Hennessey + Ingalls, 1998. Orig.: Vintage Books, 1984

4.3.7 Edward Soja: „Postmodern Geographies“ 1989³⁵; Mike Davis: „City of Quartz“ 1990³⁶

Frank Eckardt verhandelt beide Autoren in seinem Kapitel „Postmoderne Urbanität: Los Angeles School“, das er wie folgt einleitet: „Die empirische Grundlage für die Proklamation der postmodernen Stadt und damit einhergehend der postmodernen Stadtforschung bildet [ab Ende der 1980er Jahre] Los Angeles. Die kalifornische Metropole wird von der sogenannten ‚Los Angeles School‘ als für die postmoderne Stadtentwicklung paradigmatisch betrachtet.“³⁷

Edward Sojas Abhandlung zu Los Angeles in seinem „Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory“ von 1989 fasst Eckardt wie folgt zusammen: „Für Edward Soja (1989) ist Los Angeles eine dezentrale Metropolis, die durch die Fragmentierung des Postfordismus gekennzeichnet wird. In Los Angeles finden seines Erachtens sechs Restrukturierungen statt, die aufeinander bezogen sind: Postfordismus (Postindustrialisierung), Cosmopolis (Globalisierung), Exopolis (Städtebau), Fractal City (Ethnisches Mosaik), Carceral Archipelago (Soziale Polarisierung) und Sim Cities (Deterritorialisierung).“³⁸ und weiter „Los Angeles konnte insofern als Paradigma [der postmodernen Stadt] gelten, als hier ein Prozess der Stadtentwicklung abzulesen war, wie er sich in nuce in ganz Amerika und ansatzweise auch in Europa finden ließ.“³⁹ oder „Los Angeles kondensiert viele weltweit beobachtbare Veränderungsprozesse in den Städten.“³⁹ Soja untermauert seine These zur Stadtstruktur Los Angeles´ in weiteren Veröffentlichungen wie „Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imagined Places“ von 1996 oder „Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions“ von 2000. Mike Davis „City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles“ von 1990 – ein Buch zur Stadt Los Angeles – zeichnet detailliert die sozialen, politischen und ökonomischen Hintergründe, die zur Entstehung der spezifischen Stadtstruktur führen, nach. Ich beziehe mich im Kapitel III.2. „Soziale, politische, ökonomische Hintergründe der Veränderung der Stadtstruktur“ dezidiert auf diese Literatur. Davis sieht die Stadtstruktur, die vor diesem Hintergrund entsteht, im Gegensatz zu den Künstlern, die sie prinzipiell wertfrei darstellen, oder vor allem zu Banham, der die neuen Aspekte der Stadt euphorisch begrüßt, äußerst kritisch. Als ganz konkrete Probleme der Stadt bzw. des Stadtraums sieht er vor allem, dass der öffentliche Raum privatisiert wird, überdies in einem Ausmaß, das zu einer Ghettoisierung sowie einer kompletten Überwachung verschiedener Bevölkerungsschichten führt. Dieser Zustand kommt einer Militarisierung des Raums gleich und gipfelt in einer Polarisierung der Gesellschaft. Die Stadtstruktur wie die Architektur tragen analog seiner Recherchen und Darstellungen zu diesem Prozess bei, werden konkret für diesen eingesetzt bzw. verschreiben sich diesem. Die Stadt Los Angeles zeichnet folglich vor, wie über Raum Macht ausgeübt wird bzw. Machtansprüche verhandelt und Minderheiten von Raum ausgeschlossen werden. Davis bezichtigt Gehry, diesen Prozess der Ungerechtigkeit mit seiner Architektur bewusst zu bedienen, ihn sogar verstärkt zum Ausdruck zu bringen, zu beschleunigen und eskalieren zu lassen. Er verweist des Weiteren darauf, dass Gehry Zeichen des Widerstands als Stil absorbiert und damit der Subkultur oder diversen Minderheiten die Möglichkeit nimmt, sich zu artikulieren, sich auszudrücken. Davis zeichnet im Anschluss an „City of Quartz“ in seinem Buch „Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster“ von 1998⁴⁰ detailliert die ökologischen Veränderungen der Stadtstruktur Los Angeles nach. Sojas und Davis Publikationen rücken die Veränderungen und die mit ihnen einhergehenden massiven Probleme der Stadtstruktur Los Angeles´, die sich ab den 1960er Jahren abzeichnen und zu jenem Zeitpunkt analog in der Kunstszene thematisiert werden, schließlich Ende der 1980er bzw. Anfang der 1990er Jahre ins Zentrum des allgemeinen Interesses und vor allem des urbanen Stadtdiskurses.

35 Soja, Edward W.: *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London/N.Y.: Verso, 1989

36 Davis, Mike: *City of Quartz. Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles*. Erw dt.spr. Ausg., Berlin/Göttingen: Schwarze Risse, 1999
Orig.: Davis, Mike: *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles*. London/New York: Verso, 1990

37 Eckardt, Frank: *Soziologie der Stadt*. Bielefeld: Transcript, 2004, S.56

38 s.o. S.57

39 s.o. S.58

40 Davis, Mike: *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*. N.Y.: Henry Holt/Metropolitan, 1998

41 Flusty, Steven: *Building Paranoia: The Proliferation of Interdictory Space and the Erosion of Spatial Justice*. LA: LA Forum for Architecture and Urban Design, 1994

4.3.8 Steven Flusty: „Building Paranoia“ 1994⁴¹

Steven Flustys Studie „Building Paranoia: The Proliferation of Interdictory Space and the Erosion of Spatial Justice“ von 1994 stellt in jeder Hinsicht eine Randscheinung innerhalb des architektonischen Diskurses dar. Sie zeichnet äußerst

detailliert und feinfühlig, auf kleinmaßstäblicher, konkreter und anschaulicher Ebene Veränderungen, Probleme innerhalb der Stadtstruktur, nach, die Mike Davis „City of Quartz“ von 1990 auf einer übergeordneten, allgemeinen Ebene thematisiert hat. Sie ähnelt in ihrer Herangehensweise, ihrer quasi wissenschaftlichen Dokumentation, den Untersuchungen Chases sowie Moores, Smiths und Beckers zu den Elementen, den Typen des privaten Wohnens, und in ihrer leichten Ironie und gleichzeitigem Charme vor allem jener Chases. Ein Kapitel „Attributes of Insecurity“ ist zum Beispiel den unterschiedlichen Ausprägungen oder Typen des öffentlichen Raums innerhalb der Stadtstruktur gewidmet. In ihm unterscheidet Flusty, vor allem an beispielhaften Räumen innerhalb des neuen Downtowns, unter anderem nach dem Grad einer möglichen Nutzung oder Aneignung des Raums folgende Typen: „Interdictory, Stealthy, Slippery, Crusty, Prickly and Jittery Space.“ Oder ein anderes Kapitel „Paranoid Typologies“ erweitert die Elemente des privaten Wohnens durch die Typen „Blockhomes“, „Luxury Laagers“ und „Pocket Ghettos“ und die Elemente der öffentlichen Nutzung durch die Typen „Strongpoints“ and „Citadels“.

4.3.9 Mary-Ann Ray, Roger Sherman, Mirko Zardini: „The Dense-city“ 1999⁴²

Mary-Ann Rays, Roger Shermans und Mirko Zardinis Studie „The Dense-city: After the Sprawl“ von 1999 ist pragmatisch ausgerichtet und benennt im Wesentlichen zum ersten Mal konkret von Seiten der Architekten zumindestens teilweise die Probleme der Stadtstruktur Los Angeles´, die tatsächlich innerhalb des architektonischen Rahmens bewerkstelligt bzw. gelöst werden können und müssen: die Nachverdichtung der zunächst suburbanen Struktur Los Angeles´ bei einem gleichzeitigen Festhalten der Bewohner am „Traum des Einfamilienhauses“ sowie am Wunsch des „Wohnens im Grünen.“ Zum einen wird dabei innerhalb der Architekturgeschichte Los Angeles´ nach bereits bestehenden Lösungsansätzen zu dieser Thematik recherchiert. Die Elemente des privaten, verdichteten Wohnens – Um- bzw. Anbauten, Apartmentgebäude etc. – werden des Weiteren nach Typen – „Building Out/Over“, „Building In“, „Building Over (Again)“ – geordnet und vorgestellt. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird dabei im Wesentlichen auf die Arbeiten Irving Gills, Athur und Nina Zwebells, Rudolph Schindlers und Richard Neutras zurückgegriffen. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird als frühester Beitrag zu dieser Thematik eine Arbeit Eric Moss´ von 1990 präsentiert, die damit gleichzeitig stellvertretend für den Ansatz der „Santa Monica School“ steht. Auf Frank Gehry, der im Allgemeinen als Vaterfigur der „Santa Monica School“ verhandelt wird, und seine Arbeit ab 1964, die nach meinem Dafürhalten bereits zu diesem frühen Zeitpunkt dezidiert Lösungsansätze bezüglich dieser Problematik bereitstellt, wird jedoch innerhalb der Studie nicht verwiesen. Zum anderen werden aufbauend auf eine vorangegangene Studie „Re: American Dream“ alternative Lösungsvorschläge zu „Urban Housing Prototypes in Los Angeles“ gegenwärtig praktizierender Architekten neu eingefordert und vorgestellt.

4.3.10 John Chase: „Glitter Stucco & Dumpster Diving“ 2000⁴³; Literatur zum Alltäglichen, zum Gewöhnlichen, zum Vernakularen

John Chases Buch „Glitter Stucco & Dumpster Diving: Reflections on Building Production in the Vernacular City“ von 2000, in dem unter anderem sein Artikel zum Typ der „stucco box“, der bereits 1984 in Moores, Smiths und Beckers Studie „Home Sweet Home“ erschienen ist, ein Retro erhält und erweitert wird, steht stellvertretend für die erst gegenwärtige auf breiter Ebene und nicht am Rand des architektonischen Diskurses wahrgenommene Aktualität dieser Thematik. Es steht für das gegenwärtig gesteigerte Interesse, den Hype, an der alltäglichen, der gewöhnlichen, der vernakularen oder der industriell in Masse produzierten Architektur und deren diversen Typen.

Steven Harris´ und Deborah Berkes „Architecture of the Everyday“ von 1997 oder John Chases, Margaret Crawford und John Kaliskis „Everyday Urbanism“ von 1999 sind als weitere Veröffentlichungen in diesem Bereich zu erwähnen. In diesem Zusammenhang ist auch das gegenwärtige Interesse an und die Würdi-

42 Ray, Mary-Ann; Sherman, Roger; Zardini, Mirko (Ed.): *The Dense-city: After the Sprawl*. Martellago (Ve): Elemond S.p.A., 1999 (22. Lotus Quaderni Documents)

43 Chase, John: *Glitter Stucco & Dumpster Diving: Reflections on Building Production in the Vernacular City*. Paperback edition. N.Y./London: Verso, 2004. Orig.: N.Y./London: Verso, 2000

gung der Person John Brinckerhoff-Jacksons zu begrüßen, der sich ab 1950 gezielt mit dem amerikanischen Vernakular auseinandergesetzt hat und damit eine Vorreiterposition einnimmt. Siehe u.a. Chris Wilsons und Paul Groths „Everyday America: Cultural Landscape Studies after J.B. Jackson“ von 2003.

4.3.11 Literatur zu suburbanen wie urbanen Strukturen

Ebenfalls erst zur Zeit auf breiter Ebene innerhalb des europäischen Raums wahrgenommen wird die Allgegenwart bzw. die Realität suburbaner wie urbaner Strukturen. Vor diesem Hintergrund boomen gegenwärtig Studien, die nicht mehr ausschließlich auf historische Städte und deren Zentren, sondern auf suburbane wie urbane Strukturen ausgerichtet sind und somit neue Begriffe und Analysemethoden einführen: so „Zwischen Stadt Entwerfen“ von 2005, das den urbanen wie suburbanen Raum Gesamtdeutschlands untersucht, „Beyond Metropolis“ von 2006, das sich mit den neuen Strukturen von Stadt innerhalb des Bodenseeraums beschäftigt, „Die Schweiz. Ein städtebauliches Porträt“, das die Schweiz als Ganzes als einen urbanisierten Raum versteht und dessen Charakteristika differenziert zu erfassen und beschreiben sucht oder „Handbuch zum Stadtrand“ von 2007, das Begriffe für die Strukturen von Stadt des Züricher Glatttals definiert.⁴⁴

Teils überschneiden sich dabei unbemerkt Beobachtungen und mit diesen verbundene Forderungen, die gegenwärtig geäußert werden, mit jenen die Moore bereits 1965, dementsprechend 40 Jahre zuvor, in seinem Aufsatz „You Have to Pay for the Public Life“⁴⁵ im Bezug auf die Stadtstruktur Los Angeles' geäußert hat. Vorgegangene Untersuchungen zu neuen Formen von Stadt innerhalb des amerikanischen Raums bleiben jedoch innerhalb europäischer Studien zum größten Teil unbeachtet.

Zwei weitere gegenwärtige Quellen zu Los Angeles erscheinen mir innerhalb dieses kurzen Abriss' noch relevant:

4.3.12 James Rojas: „The Enacted Environment“ 2003⁴⁶

James Rojas Recherche „The Enacted Environment: Examining the Streets and Yards of East Los Angeles.“ von 2003 in „Everyday America: Cultural Landscape Studies after J.B.Jackson“ knüpft in ihren eher kleinmaßstäblichen, feinfühligsten, detaillierten Beobachtungen an die Studien Moores, Smiths und Beckers sowie Chases, beide Anfang der 1980er Jahre, an. Sie versucht jedoch im Wesentlichen nicht unterschiedliche Typen zu benennen, sondern die spezifische Nutzung und Aneignung von Raum nachzuzeichnen. Sie berücksichtigt dabei unterschiedliche Nutzergruppen bzw. deren ethnischen Hintergrund. Sie verweist jedoch nicht auf das Konfliktpotential, das beim Zusammentreffen unterschiedlicher Nutzergruppen in ein und demselben Stadtteil oder Viertel und deren unterschiedliche Interpretation von Raum entsteht.

4.3.13 Marc Angéilil: „Indizien“ 2006⁴⁷

Marc Angéilils Studie zu Los Angeles „Los Angeles – Schatten im Paradies“ in seinem Buch „Indizien: Zur politischen Ökonomie urbaner Territorien“ von 2006 untersucht analog zu Chase (1982), Moore, Smith und Becker (1983) und eventuell Rojas (2003) das Phänomen der Umbauten bzw. die vernakulare Architektur in Los Angeles. Im Gegensatz zu den vorgegangenen Analysen versucht er jedoch nicht unterschiedliche Typen herauszufiltern und zu benennen oder die Aneignung von Raum nachzuzeichnen, sondern den Prozess, der mit den Um- und Anbauten oder der vernakularen Architektur im Allgemeinen verbunden ist, einzufangen und zu beschreiben. Er sieht in diesem Prozess, in den die Um- und Anbauten etc. eingeschrieben sind, Parallelen zur spezifischen Stadtstruktur Los Angeles' und nicht wie zuvor Chase, der in deren individuellen, skurrilen, bizarren Gestalt vor allem Parallelen zum Wunsch nach Repräsentation, der innerhalb der Stadt ausgelebt wird, nachzeichnet.

Angéilils Studie zu neuen suburbanen wie urbanen Strukturen „City X“ in der gleichen Publikation unterstreicht das gegenwärtige Interesse sowie den Bedarf

44 Bormann, Oliver; Koch, Michael; Schmeing, Astrid; Schröder, Martin; Wall, Alex: *Zwischen Stadt Entwerfen*. Band 5 der Schriftenreihe Zwischenstadt Hrsg.: Thomas Sieverts. Wuppertal: Müller + Busmann, 2005
Blödt, Raimund; Bühler, Frid; Murat, Fakuri; Seifert, Jörg: *Beyond Metropolis. Eine Auseinandersetzung mit der verstädterten Landschaft*. Sulgen/Zürich, Niggli, 2006
Diener, Roger; Herzog Jaques; Meili, Marcel; de Meuron, Pierre; Schmid, Christian: *Die Schweiz. Ein städtebauliches Porträt*. Basel: ETH Studio Basel, Inst. der Ggw. Birkhäuser, 2006
Lampugnani, Vittorio Magnago; Noell, Matthias; Barman-Krämer, Gabriela; Brandl, Anne; Unruh, Patrick (Hrsg.): *Handbuch zum Stadtrand*. Basel: Birkhäuser, 2007

45 Moore, Charles W.: *You Have to Pay for the Public Life*. In: Keim, Kevin (Ed.): *You Have to Pay for the Public Life. Selected essays of Charles W. Moore*. Cambridge/MA: The MIT Press, 2001. S.113ff Originally published in: *Perspecta*, no. 9-11, 1965

46 Rojas, James: *The Enacted Environment*. In: Wilson, Chris; Groth, Paul (Ed.): *Everyday America: Cultural Landscape Studies after J.B. Jackson*. Berkeley and Los Angeles: Uni. of California Press, 2003. S.275-292

47 Angéilil, Marc: *Indizien: Zur politischen Ökonomie urbaner Territorien*. Sulgen/Zürich: Niggli, 2006

nach neuen Begriffen, Ordnungskriterien und Methoden, um neuen Strukturen von Stadt gerecht werden zu können. In meiner Beschreibung der Stadtstruktur Los Angeles´ im vorangegangenen Kapitel beziehe ich mich auf die einfachen, präzisen Begriffe bzw. Ordnungskategorien – Elemente und Syntax – Angéllis.

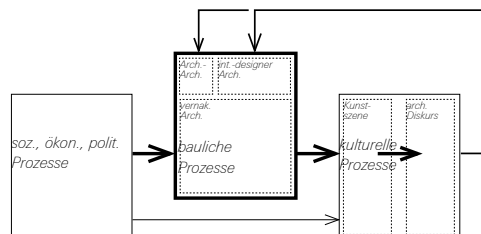
4.3.14 Zusammenfassung

Über die Kunstszene beginnt der architektonische Diskurs vereinzelt ab 1971 und dementsprechend 10 Jahre später die Veränderungen der Stadtstruktur zu benennen bzw. sie zunächst euphorisch zu begrüßen (Banham). Die Kritikpunkte oder massiven Probleme dieser neuen Stadtstruktur werden jedoch erst weitere 20 Jahre später, ab Ende der 1980er Jahre, von Seiten der urbanen Geographie bzw. der Soziologie angesprochen (Soja, Davis). Von Seiten der Architektur werden sie sogar erst ab Ende des 20. Jahrhunderts erfasst und als konkretes Aufgaben- oder Handlungsfeld der Architektur bzw. des Städtebaus begriffen (Ray, Sherman, Zardini).

Die Studien zu Los Angeles versuchen zum einen ab Anfang der siebziger Jahre bis zur Gegenwart die diversen Elemente auch jenseits der traditionellen Wohn-, bzw. Gewerbetypologien der Stadt (Banham, Angéllil) oder ab Mitte der achtziger Jahre den neuartigen Zusammenhang der eher traditionellen Elementen über die verschiedenen infrastrukturellen Layer (Moore) zu benennen. Zum anderen untersuchen sie ab den frühen achtziger Jahren aber auch detailliert und feinfühlig die Charakteristika und Vorzüge der traditionellen oder alltäglichen und gewöhnlichen baulichen Elemente (Chase, Moore, Smith, Becker), ab Anfang des 21. Jahrhunderts auch deren Nutzung und Aneignung (Rojas) sowie deren Entstehungsprozess (Angéllil).

Relevant erscheint mir überdies, dass analog zur Kunstszene ab Anfang der 1960er Jahre auch im anschließenden architektonischen Diskurs ab Anfang der 1970er Jahre, v.a. innerhalb der Studien der 1980er Jahre die Architektur bzw. Bausubstanz Los Angeles´ – vom Einfamilienhaus, über den Um- bzw. Anbau bis zum Apartmentgebäude – im wieder mit der einfachen, abstrakten „box“ in Zusammenhang gebracht wird.

4.4 Stadtstruktur und Architektur-Praxis



4.4.1 Interior-designers/Do-it-yourself architecture

Es erscheint mir vorab wesentlich anzumerken, dass West-Hollywood, auf das ich mich im folgenden Beispiel beziehe, als „outer-city“; die Nachverdichtung weniger extrem als die „inner-city“-Gebiete erfährt. Es liegt zwischen Beverly Hills, ebenfalls „outer-city“ und als äußerst elitäre Adresse bekannt, und Hollywood, „inner city“ und als „home of the flee-people“ bekannt. Es bildet in den 1960-1980er Jahren die Anlaufstelle oder Adresse der sich etablierenden Kunstszene. In West-Hollywood werden nicht ganze Gebiete von Einfamilienhäusern durch Apartmentgebäude ersetzt, sondern der geringere Druck auf Nachverdichtung führt zu Um- und Anbauten.

Die „remodels“ West-Hollywoods der 1960-1980er Jahre, die John Chase in seiner Studie von 1982 vorstellt, die zum großen Teil von „interior designers“ aber auch zum Teil von ihren meist neuen Bewohnern der zweiten Generation selbst erbaut bzw. umgebaut wurden, belegen die Veränderungen innerhalb der Stadtstruktur, reagieren auf deren Probleme wie Potentiale oder verschärfen diese. Die Um- und Anbauten sind Zeichen der zweiten Generation von Bewohnern der suburbanen Bausubstanz wie -struktur, die nachverdichtet wird. Sie

reagieren dabei auf das Problem bzw. das zunehmende Bedürfnis innerhalb der privaten Elemente des Wohnens nach Repräsentation – d.h. das Einfamilienhaus als Medium, um ein gewünschtes Image nach außen zu vermitteln, zu benutzen – oder nach Möglichkeiten der Identifikation. Das heißt die „remodels“ übernehmen innerhalb des suburbanen wie urbanen Kontexts Los Angeles´ Funktionen, denen die Architektur bislang ausschließlich innerhalb des städtischen Kontexts, mit definiertem öffentlichen Außenraum, nachgegangen ist. Sie greifen das Potential bzw. die Analogien zwischen der neuen Bausubstanz und einfachen, abstrakten „boxen“, die innerhalb der Kunstszene nachgezeichnet werden, auf und loten deren Ästhetik und Poesie aus. Fassaden werden vor diesem Hintergrund fast vollständig geschlossen und mit stucco-Oberflächen ausgeführt. Gewisse Akzente werden lediglich über diverse Grafiken oder Schriftzüge – zum Beispiel der Straßensname und die Hausnummer – und deren Schattenwürfe gesetzt. Die „remodels“ verleihen folglich der „outer-city“ West-Hollywood über ihre spezifische Ausprägung einen gewissen Charme und ermöglichen eine Identifikation mit dieser. Sie spiegeln jedoch gleichzeitig das Problem der zunehmenden Differenz bzw. Polarisierung zwischen außen und innen wieder und verschärfen den Rückzug der Architektur aus dem öffentlichen Bereich bzw. das Abwenden dieser vom Stadtraum.

Die „remodels“ West-Hollywood belegen, dass innerhalb der Architektur-Praxis zunächst die „interior designers“ die Veränderungen der Stadtstruktur wahrnehmen und thematisieren, zum Teil deren Probleme adressieren und deren Potentiale ausloten.

4.4.2 Architekten

Eigene Recherche

Analog meiner Recherche wie Analyse werden die Veränderungen der Stadtstruktur, deren Probleme wie Potentiale, in Gebäuden, die von Architekten realisiert werden, zunächst nicht adressiert.

Rezeption

In der Literatur wird von diversen Seiten auf eine oder mehrere Tendenzen in der Architektur verwiesen, die sich innerhalb der Stadt Los Angeles´ entwickeln und die sich auf diese beziehen. Diese Tendenzen werden verschieden benannt und deren Beginn zum Teil einem unterschiedlichen Zeitpunkt zugeordnet. Aaron Betsky bemerkt im Bezug auf diese Benennungen *„[Charles Jencks und] andere Autoren haben versucht die verschiedenen Stile und Bezüge zu benennen, die sich in den letzten zwanzig Jahren in Los Angeles entwickelt haben und dafür Wortkreationen von „Blendo“ bis „Dead Tech“ erfunden, jedoch keine davon umfassend oder präzise genug.“*⁴⁸

„L.A. School of architects“: Charles Jencks spricht so in seinem Buch „Heteropolis“ zu Los Angeles von 1993 von einer „Architekturschule“, die sich innerhalb der Stadt entwickelt und für die er den Begriff „the L.A. School of architects“ prägt⁴⁹. Diese Stilrichtung muß – wie Aaron Betsky in seinem Artikel „How to Make Architecture in Los Angeles“ 2001 formuliert – klar von der Denkrichtung „L.A. School“ unterschieden werden, *„die weniger von Architekten verfolgt wird als von Sozialkritikern, die anhand des Phänomens Los Angeles Rückschlüsse über die Entwicklung für den Rest der Welt zu finden trachten.“*⁵⁰ (siehe: III.4.3.7 „Stadtstruktur im Architekturdiskurs : Edward Soja, Mike Davis“) Jencks bezeichnet Frank Gehry als Vaterfigur dieser „L.A. School of architects“⁴⁹, obgleich dieser, wie Jencks auch selbst vermerkt, den Einfluss seinerseits auf weitere, jüngere Kollegen zurückweist^{51,52}. Jencks datiert den Ausgangspunkt der „L.A. School“ auf 1978, also fast 20 Jahre nachdem die Kunstszene die Veränderungen der Stadt thematisiert hat, und macht ihn an folgendem Gebäude Gehrys fest: *„In the late seventies, and with his own house conversion, [Frank Gehry] suddenly forged his second style, the one for which he is known and the fundamental basis of the L.A. Syle.“*⁵³ Als Vertreter der Schule benennt er v.a. Charles Moore, Frank Gehry, Morphosis, Franklin D. Israel und Eric Owen Moss.

„Santa Monica School“, „Moore School“: John Morris Dixons Aufsatz „The Santa Monica School: What’s Its Lasting Contribution?“ von 1995⁵⁴ benennt die

48 Betsky, Aaron: *How to Make Architecture in Los Angeles*. In: *Baumeister* B11, Nov. 2001. S.54-61, hier S.57

49 Jencks, Charles: *Heteropolis: Los Angeles, the Riots and the Strange Beauty of Hetero Architecture*. London: Academy Editions, 1993. S.7f
„... or a set of different metaphors and contrasting materials as in Frank Gehry’s. This last approach has become the shared method of the L.A. school of architects and it is most evident in the transformations of existing warehouses for new purposes.“

50 Betsky, Aaron: *How to Make Architecture in Los Angeles*. In: *Baumeister* B11, Nov. 2001. S.54-61, hier S.55

51 s.o. S.33
„For those inside the maelstrom the mutual identity is far from clear, and it is noteworthy that the very ceber of the movement – Frank Gehry – often disclaims an influence on his followers.“
„In the book... Experimental Architecture in Los Angeles, 1991, the editors and publishers claim this tradition three times as the Gehry-schule, or ‚the Gehry Kids‘, and three times gehry disclaims paternity.“

52 Gehry, Frank: *Let a Thousand Flowers Bloom*. In: *Los Angeles Forum for Architecture and Urban Design: Experimental Architecture in Los Angeles*. N.Y.: Rizzoli, 1991. S.9-11, hier S.10
„I truly don’t see that I’ve directly influenced any of these kids... and I don’t recognize any of my ideas in the work of people like... Maybe they’ve copied my mannerism rather than my method.“
„Have I spawned a school, as some people claim? I don’t see it...“

53 Jencks, Charles: *Heteropolis: Los Angeles, the Riots and the Strange Beauty of Hetero Architecture*. London: Academy Editions, 1993. S.40

„Architekturschule“ präziser als „the Santa Monica School“ und datiert sie auf einen früheren Zeitpunkt, bereits ab den 1970er Jahren allgemein und nicht ab Ende des Jahrzehnts. Dixon zu seinem Begriff der „Santa Monica School“: „... Charles Jencks speaks of an ‚L.A. School‘, which he had identified in the 1980s, but the group’s home ground is actually just a portion of L.A.’s Westside, now marked off as area code 310, centered on Santa Monica.“⁵⁵ Dixon differenziert des Weiteren zwischen dieser „Santa Monica School“ ab den 1970er Jahren und der parallel dazu existierenden „Moore School“ ab den 1980er Jahren⁵⁶. Im Abschnitt „The Distinctions Among Them“ zeichnet er die zum Teil gravierenden Unterschiede zwischen den einzelnen Vertretern der „Santa Monica School“ nach – Frank Gehry, Morphosis (Thom Mayne und Michael Rotondi), Franklin D. Israel und Eric Owen Moss – und verweist auf die neuen Ansätze der Vertreter der dritten Generation dieser Schule – David Kellen, Josh Schweitzer, Kate Diamond, Hank Koning und Julie Eizenberg – die sich im Buch „Experimental Architecture in Los Angeles“ von 1991 präsentieren⁵⁷.

„Gehry-Schule“, „SCI-Arc und Morphosis“: Aaron Betskys Aufsatz „Building (in) the Brave New World“ von 1991, in der gerade erwähnten Publikation „Experimental Architecture in Los Angeles“ unterscheidet innerhalb dieser dritten oder jüngeren Generation zwischen der „Gehry-Schule“ und einer anderen Schule, die er wie folgt bezeichnet: „this focused around the Southern California Institute of Architecture and the work of Morphosis“⁵⁸. SCI-Arc wurde dabei 1972 in Santa Monica gegründet und wird 1991 von Michael Rotondi geleitet.

Eigene Recherche zu Rezeption

Im Folgenden möchte ich an einigen Beispielen aufzeigen, welche Charakteristika die Architektur, die diesen Schulen angerechnet wird oder die auf diese zurückzuführen ist, aufweist und in wie weit sich diese Eigenschaften laut Literatur bzw. analog meines Ermessens auf den Kontext Los Angeles', auf dessen Veränderungen, Probleme oder Potentiale, beziehen oder in diesem von der Literatur zugesprochenen Ansatz zu kurz greifen.

„Hetero-architecture“: Die Architektur wird von Jencks vor allem als „hetero-architecture“ charakterisiert. Er sieht in diesem Stil dabei folgenden Lösungsansatz von Seiten der Architektur auf die Probleme des Kontexts Los Angeles', der nach meinem Dafürhalten jedoch sehr allgemein gehalten ist: „The major problem facing us today is obviously the destruction of the ecosphere and the mass-extinction of species, but a close second, and not unconnected, issue is the mass-migration of different ethnic groups into cities... In this book I have used the concepts of a heteropolis and hetero-architecture to think about this phenomenon and the problems which are often debated under the rubric of multiculturalism.“⁵⁹ und weiter „As for the architecture, a few Los Angeles designers have shown a creative opening towards a way of building that manages to be inclusive without being condescending. Frank Gehry, Morphosis, Eric Owen Moss, Frank Israel and a host of other designers have begun to fashion a hetero-architecture which suggest ethnic pluralism without naming it, and includes various taste-cultures...“⁶⁰. Jencks bringt damit, stark vereinfacht, den Wandel der Bevölkerungsstruktur mit im Wesentlichen positiven Eigenschaften – mit Heterogenität als Zeichen von Lebendigkeit und Vielfalt – in Verbindung, auf die analog seiner Interpretation eine stilistische Antwort von Seiten der Architektur überzeugt. Er übersieht dabei aber die mit dieser Heterogenität ebenfalls verbundene unterschiedliche Nutzung und Aneignung von Raum und das in diesem Zusammenhang stehende Konfliktpotential, auf das dieser Stil nicht reagieren kann.

„En-formality“: Eine weitere wesentliche Eigenschaft der „L.A. School“, die einen wichtigen Bezug zur Stadt leistet, sieht Jencks in folgender Arbeitsweise oder Methode „En-formality is more than a style and approach to design, it is a basic attitude towards the world, of living with uncertainty, celebrating flux and capturing the possibilities latent within the banal... The bricoleur,... also stays very close to materials and whatever is at hand, improvising with his limited tool-box and restricted set of methods... Such basic creativity is valued, even idealized by the Los Angeles School as a method, and it results in ‚ad hoc‘ concatenations that are clearly recognized as such.“ und weiter mit Bezug auf die Arbeit Gehrys „Although there are many precedents, Frank Gehry was the first architect to bring

54 Dixon, John Morris: *The Santa Monica School: What's Its Lasting Contribution?* In: *Progressiv Architecture*. May 1995. S.63-71

55 s.o. S.66

56 s.o. S.68

„The competing new movement on L.A.'s Westside as this Santa Monica school emerged was the quintessential Post-Modernism of Charles Moore, who was architecture program head of U.C.L.A from 1978 to 1985.“

„While the Moore school suggests the transient monumentality of a Cecil B. DeMille movie set, the Santa Monica work recalls the back of these sets, with their ragged edges, improvised bracing, and accidental spatial effects.“

57 Los Angeles Forum for Architecture and Urban Design: *Experimental Architecture in Los Angeles*. N.Y.: Rizzoli, 1991

58 Betsky, Aaron: *Building (in) the Brave New World*. In: s.o. S.44-49, hier S.48

59 Jencks, Charles: *Heteropolis: Los Angeles, the Riots and the Strange Beauty of Hetero Architecture*. London: Academy Editions, 1993. S.8

60 s.o. S.15

*this adhocist method to self-consciousness, and public consciousness, with his own house completed in 1979.*⁶¹ Die Beziehung, die er zwischen dieser architektonischen Arbeitsweise oder Haltung und Los Angeles herstellt – die Andeutung des ebenfalls flüchtigen oder ständig in Bewegung befindlichen Charakters der Stadt – ist dabei jedoch eher oberflächlicher Art. Die weitere Literatur benennt bezüglich dieser Methode, ebenfalls sehr unscharf, des weiteren den hohen Stellenwert der Individualität und dem do-it-yourself Gedanken innerhalb der Stadt zugeschrieben wird. Dixon stellt Bezüge zum Set Design der innerhalb der Stadt verankerten Filmbranche her: „*While the Moore school suggests the transient monumentality of a Cecil B. DeMille movie set, the Santa Monica work recalls the back of these sets, with their ragged edges, improvised bracing, and accidental spatial effects.*“⁶² Die real vor Ort existierenden Arbeitsbedingungen wie die verfügbare handwerkliche Kompetenz oder die gängige Konstruktionsweise, die dieser Methode zugrunde liegen und die auch innerhalb der Kunstszene bereits seit den 1960er Jahren Thema sind, werden dabei nicht angesprochen. Angéilil verweist auf eine andere mögliche Interpretation dieser Methode. Er schreibt in seinem Aufsatz „*Informe, die Strategien des Formlosen*“ von 2006⁶³ „*Formlos' und 'Architektur' bilden... ein System entgegengesetzter Ideologien*“ und weiter „*Die vorliegende Untersuchung will jene Potentiale innerhalb der Architektur erkunden, die Strategien des Formlosen zugerechnet werden können...*“⁶⁴. Er unterscheidet dabei folgende Operationen: Felder, Materialität, Temporalität, Zufälligkeit und Situationen. Er begründet seine Untersuchung wie folgt: „*Eine These könnte lauten, dass die Arbeit innerhalb des Fachgebiets einerseits ‚mit‘ der Architektur operiert... andererseits auch gegen die Architektur vorzugehen hat, insofern ihre etablierten Mechanismen aufgedeckt und hinterfragt werden; und schließlich einen Beitrag ‚für‘ die Architektur leistet – im Sinne ihrer Weiterentwicklung.*“⁶⁵ Innerhalb der Operation Materialität verweist Angéilil explizit auf Gehrys Frühwerk. Er sieht in Gehrys Methode ein Neupositionieren von Systemen durch unvertraute und unerwartete Zuordnungen – ein Sichtbarmachen unter anderem der „cheapscape“ der zeitgenössischen Stadt, die sich dem kollektiven Bewusstsein entzieht – und damit ein Potential.⁶⁶ Gehrys Ansatz führt nach meinem Dafürhalten vor diesem Hintergrund zu einem neuen Verständnis von Stadt.

Conversion: Jencks verweist auf das typische Aufgabengebiet der Sanierung oder Restrukturierung von Lagerhallen oder bestehender Gewerbeflächen bzw. dem Thema „alt und neu“ allgemein, dem innerhalb dieser Schulen – vor allem in den Arbeiten Gehrys, Moss', Israels und Rotondis – ein besonderer Stellenwert zukommt. Er schreibt: „*One of the great strengths of the L.A. School and hetero-architecture in general is its ability to work with and against the existing context at the same time. Virtually all the best work of Morphosis, Israel, Moss, Saeed and company is a conversion – typically of a warehouse.*“⁶⁷ Jencks zeichnet jedoch nicht nach, in wie weit dieses Aufgabenfeld der sich in Veränderung befindlichen oder neuen Stadtstruktur entspricht, in der sich die zweite Generation an Nutzern einrichtet und die sich vor diesem Hintergrund von einer Suburbanen zu einer Urbanen entwickelt. Ihm entgehen die parallelen Restrukturierungsmaßnahmen der privaten Wohnarchitektur – die massive Nachverdichtung in diesem Bereich – und die damit einhergehende neue Herausforderung für die Architektur dieser Zeit bis zur Gegenwart. Betsky verweist auf diese Nachverdichtung Los Angeles': „*... the densification of Los Angeles is changing the more amorphous, spread-out character of the city. Over 50,000 people in Los Angeles live in garages. Two-story apartment buildings are making way for four-story condominiums*“ vermerkt bezüglich der Stadtstruktur jedoch lediglich „*The chaotic nature of the city becomes more evident...*“⁶⁸ und formuliert keinen Handlungsbedarf oder -ansatz für die Architektur. **The „flats“ oder „ES und die Architektur der Anonymität“**^{69,70}: Dixon verweist dezidiert auf den für diese Schulen charakteristischen Handlungsraum der „central flatlands“ „*centered on Santa Monica*“⁷¹. Er bemerkt desweiteren zu diesem „neuen Kontext“ Los Angeles „*the region's cutting-edge architecture up to about 1970 was almost always located up in the hills or in such bosky suburbs as Pacific Palisades. In the early 1970s, design-conscious clients began colonizing the ‚flats‘, the hitherto seedy Westside territories of West Hollywood, Santa Monica, Venice, and Culver City. The Santa Monica School made these areas its arena...*“⁷² und benennt das neue, eher unspektakuläre, kleinmaßstäbliche und eben nicht von

61 s.o. S.59

62 Dixon, John Morris: *The Santa Monica School: What's Its Lasting Contribution?* In: *Progressiv Architecture*. May 1995. S.63-71, hier S.68

63 Angéilil, Marc: *Informe: Die Strategien des Formlosen*. In: Angéilil, Marc: *Indizien: Zur politischen Ökonomie urbaner Territorien*. Sulgen/ Zürich: Niggli, 2006. S.254-279

64 s.o. S.256f

65 s.o. S.275

66 s.o. S.266

67 Jencks, Charles: *Heteropolis: Los Angeles, the Riots and the Strange Beauty of Hetero Architecture*. London: Academy Editions, 1993. S.43

68 Betsky, Aaron: *Building (in) the Brave New World*. In: Los Angeles Forum for Architecture and Urban Design: *Experimental Architecture in Los Angeles*. N.Y.: Rizzoli, 1991, S.46

69 Dixon, John Morris: *The Santa Monica School: What's Its Lasting Contribution?* In: *Progressiv Architecture*. May 1995. S.63-71, hier S.66

70 Betsky, Aaron: *How to Make Architecture in Los Angeles*. In: *Baumeister* B11, Nov. 2001. S.54-61, hier S.55

71 Dixon, John Morris: *The Santa Monica School: What's Its Lasting Contribution?* In: *Progressiv Architecture*. May 1995. S.63-71, hier S.64

öffentlicher Hand geförderte Aufgabenfeld, mit dem die Architekten innerhalb diesem konfrontiert werden: „*Doing much of their work on narrow infill sites or in existing industrial structures, they had little opportunity to develop those intimate building-landscape relationships that distinguish earlier L.A. Modernism.*“⁷³ und an einer anderen Stelle: „*the Santa Monica group started with the premise that the present was actually okay.*“⁷⁴ Dixon verweist jedoch nicht darauf, dass dieser wesentliche Teil der Stadt sowie der mit ihm verbundene Handlungsraum für die Architektur 1971 von Seiten des architektonischen Diskurses (Banham) oder bereits seit den 1960er Jahren von Seiten der Kunstszene vorgestellt wurde.

Auch weitere Charakteristika, die der Architektur dieser Schulen zugeschrieben werden, wie ihre additive Herangehensweise, ihre Auseinandersetzung mit dem Vernakularen oder ihr starker Kunstcharakter werden zum einen unzureichend erläutert und zum anderen wird die Beziehung dieser Eigenschaften zur Stadtstruktur nicht oder nur vage geklärt.

4.4.3 Zusammenfassung

Innerhalb der Architektur-Praxis nehmen, bereits ab 1960, die „interior designers“ die Veränderungen der Stadtstruktur wahr und thematisieren sie. Ab den 1970er bzw. Ende der 1970er Jahre zeichnen sich innerhalb der Architektur Tendenzen oder Schulen ab, die sich mit der neuen Stadtstruktur auseinandersetzen. Frank Gehry wird dabei als Vaterfigur oder Ausgangspunkt dieser Schulen bezeichnet. Die Eigenschaften dieser neuen Stadtstruktur sowie die Probleme, Fragestellungen und Potentiale, die diese im Bezug auf die Architektur mit sich bringt, werden jedoch nicht nachgezeichnet. Vor diesem Hintergrund werden die Bezüge, die die Architektur dieser Schulen zur Stadt aufnimmt, sehr oberflächlich behandelt. Die spezifischen Probleme der Stadtstruktur werden jedoch erst Ende des 20. Jahrhunderts erkannt und als Handlungsfeld der Architektur begriffen, siehe die Studie „dense-city“ von 1999. Es erstaunt innerhalb dieser Studie jedoch hinsichtlich der gerade nachgezeichneten Literatur, dass nach beispielhaften Projekten recherchiert wird, die einen Beitrag zum Problem der Nachverdichtung der Stadtstruktur leisten, und dabei auf Projekte Eric Moss', als Vertreter der „Santa Monica School“, die Ende der 1980er Jahre entstanden sind, verwiesen wird, die Projekte Gehrys jedoch unerwähnt bleiben.

Im Gegensatz zu Jencks und der weiteren Literatur sehe ich bereits Gehrys Frühwerk ab 1964 und nicht ab Ende der 1970er Jahre als eine Auseinandersetzung mit den Veränderungen der Stadtstruktur, mit deren Problemen wie Potentialen. Innerhalb dieses Abschnitts habe ich dezidiert und bar jeglicher Verallgemeinerungen versucht, diesen Rückschluss nachzuzeichnen. Im Frühwerk Gehrys werden die Veränderungen bereits parallel zum Kunstdiskurs und damit 10 Jahre bevor sie Gegenstand des architektonischen Diskurses sind und zum Teil 35 Jahre bevor sie Gegenstand der Architektur-Praxis der Hoch-Architektur sind, angesprochen.

5. Zusammenfassung

5.1 Stadtstruktur Los Angeles

Los Angeles entspricht folglich um 1960-1980 nicht einfach „100 mal Suburbia“, sondern einem gigantischen, komplexen, heterogenen, suburbanen wie urbanen Raum, der von der zweiten Generation bewohnt wird und aus verschiedenen Gründen an seine Grenzen stößt und in starkem Wandel begriffen ist, der eine starke Nachverdichtung erfährt und neue Typologien integriert und entwickelt, in dem eine urbane Kultur wie Subkultur aufblüht und der massiv mit städtischen Problemen konfrontiert wird.

72 s.o. S.66

73 s.o. S.66

74 s.o. S.70

1 Keim, Kevin (Ed.): *You Have to Pay for the Public Life: Selected Essays of Charles W. Moore*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001

5.2 Verständnis der Stadtstruktur

Charles Moores Aufsatz „You Have to Pay for the Public Life“¹ deutet eine analoge Beschreibung des Stadtraums Los Angeles bereits 1965 an. Er stellt nach meiner Recherche die einzige Quelle dar, die die Stadt zu diesem frühen Zeitpunkt so treffend formuliert und die ihre Probleme und Potentiale benennt. Analog meiner Recherche bildet abgesehen von dieser Literatur Moores, die jedoch keine einschneidende Wirkung hat, die Kunstszene ab 1960 den Ausgangspunkt der authentischen Wahrnehmung der Stadt, des Bewusstwerdens, des Begreifens der Veränderungen der Stadtstruktur und der neuen Bausubstanz als wesentlicher Teil der Stadt. Sie spielt folglich eine Vorreiterrolle im Erkennen der neuen Realität der Stadt und damit verbunden im neuen Verständnis dieser. Über die Kunstszene findet dieses neue Verständnis Eingang in den architektonischen Diskurs. Ausgehend von diesem wiederum werden die neuen Elemente und die mit ihnen einhergehenden Probleme und Potentiale als das Aktionsfeld der Architektur begriffen.

5.3 Probleme, Fragestellungen und Potentiale der Stadtstruktur für die Architektur

Die Architektur in Los Angeles wird mit folgenden Problemen oder Fragestellungen konfrontiert. Ein Großteil der Probleme basiert auf den extremen Nachverdichtungsmaßnahmen, die eine nie dagewesene Dichte, neue Elemente des Wohnens und damit neue Wohnformen sowie einen neuen Maßstab in die bis zu diesem Zeitpunkt suburbane Bausubstanz und -struktur Los Angeles' einführen. Dabei besteht gleichzeitig und unverändert der Wunsch der langjährig ansässigen wie der neu zuziehenden Bewohner, im eigenen Haus sowie im Grünen zu wohnen, der nach wie vor mit dem Leben in Los Angeles assoziiert wird. Die Architektur ist folglich gefordert, Alternativen zu den von der industriellen Bauproduktion gelieferten Modellen des verdichteten Wohnens – den Apartmentgebäuden – zu liefern, die einerseits die geforderte Dichte ermöglichen und andererseits die Charakteristika und Vorzüge, die mit dem Einfamilienhaus sowie mit dem Wohnen im Grünen gleichgesetzt werden, aufweisen. Die Architektur muss zudem zwischen den unterschiedlichen Maßstäben, die parallel, auf engstem Raum nebeneinander existieren, vermitteln. Die Architektur muss darüber hinaus dem gesteigerten Bedürfnis nach Repräsentation, nach einer Möglichkeit der Identifikation und damit auch nach neuen Formen der Öffentlichkeit und der Monumentalität, die sich im Zusammenhang mit der extremen Nachverdichtung herausbilden und die vor allem in Moores Aufsatz dezidiert angesprochen und erläutert werden, nachkommen. Ein weiterer Teil der Probleme basiert auf der sich in diesem Zeitraum herausbildenden heterogenen Bevölkerungsstruktur sowie auf den sich etablierenden unterschiedlichen Lebensmodellen im Allgemeinen und die damit einhergehende unterschiedliche Nutzung und Aneignung der privaten Wohnmodelle sowie des semi-öffentlichen wie öffentlichen Raums. Hinzu kommt, dass sich zum Teil die zweite Generation an Bewohnern innerhalb der bestehenden Bausubstanz niederlässt und einrichtet, und damit langjährig ansässige Bewohner bzw. eine überalterte Bewohnerstruktur und ein junges, alternatives, heterogenes Klientel aufeinander treffen. Das Konfliktpotential, das hierbei entsteht, und die Probleme, die die Nachverdichtung mit sich bringt, setzen zusammen die Spirale des Rückzugs aus dem öffentlichen Raum, dessen Verwahrlosung und das Zunehmen der Kriminalität innerhalb dieses in Gang. Es fehlen von architektonischer Seite Ansätze, die auf diese Probleme reagieren, die zum Beispiel die unterschiedlichen Nutzungen miteinander kompatibel machen oder sich um eine erneute Beziehung zwischen Architektur und öffentlichem Raum bzw. Architektur und Stadt bemühen. Darüber hinaus besteht für die Architektur das Problem, dass auf handwerkliche Fähigkeiten bzw. Kompetenzen nicht zurückgegriffen werden kann bzw. die kommerziell wie industriell geprägten Bauweise im Vordergrund steht. Abschließend gilt es zu klären, in wie weit die bestehende Bausubstanz, die prinzipiell einfachen, abstrakten „boxes“ entspricht, innerhalb der Architekten-Architektur entsprochen werden kann und soll.

Die Architektur in Los Angeles sollte folgende Potentiale unterstützen. Sie sollte den neuen Typologien aber auch die weiteren Elemente, die den Charakter Los Angeles´ bestimmen, innerhalb der Architektur gerecht werden. Sie sollte auf die unterschiedlichen Wahrnehmungsweisen und Perspektiven, zum Beispiel auf eine Annäherung als Fußgänger oder als Autofahrer, reagieren. Sie sollte den unterschiedlichen Lebensstilen und -entwürfen, der sich entwickelnden Heterogenität, Multikulturalität und Vielfalt gerecht werden. Sie sollte jedoch dennoch versuchen, den Charme der unterschiedlichen Stadtteile, der sich über die Benutzung und Aneignung dieser durch die ersten Generation herausgebildet hat, zu erhalten und herauszuarbeiten. Die Kunstszene der 1960-1980er Jahre sowie der architektonische Diskurs, vor allem die Studien der 1980er Jahre, die die Charakteristika der einzelnen Elemente des privaten Wohnens nachzeichnen, haben es im diesem Teil III. ermöglicht das Los Angeles der 1960-1980er Jahre detailliert zu beschreiben. Der folgende Teil IV. versucht vor diesem Hintergrund zu klären, in wie weit das Frühwerk Gehrys konkret auf diesen Kontext, eingeht. Er überprüft in wie weit das Frühwerk Gehrys auf die Elemente und die Syntax der Stadt reagiert, in wie weit es dabei spezifisch deren Charakteristika, deren Nutzung und deren nachgezeichnete Probleme wie Potentiale, adressiert. Im Teil IV. versuche ich folglich meine These zu belegen, dass Gehrys Frühwerk bereits ab 1964 auf die Probleme und Potentiale der sich verändernden Stadtstruktur reagiert. Damit würde es zeitgleich zur Kunstszene agieren und folglich 35 Jahre bevor der eigentliche architektonische Diskurs die Struktur und deren Problematik als Aufgabenfeld der Architektur reflektiert.

5.4 Kunst, Stadtstruktur und die Bedeutung für die Architektur

Die Stadtstruktur Los Angeles´ der 1960-1980er Jahre bietet einem Architekten, der an einer „Auseinandersetzung mit der Kunst“ interessiert ist, der Themen und Strategien der Kunst in die Architektur übernimmt oder in die Architektur einfließen lässt, folgendes Potential. Die Kunstszene Los Angeles´ spielt einerseits eine wichtige Rolle im Verständnis der Stadt bzw. im erstarkenden Selbstbewusstsein der Stadt. Andererseits ist sie zugleich die erste Instanz, die die Realität der Stadt nachzeichnet bzw. bewusst macht. Sie thematisiert dabei zusammengefasst das alltägliche Erscheinungsbild, die Prozesse, die Probleme wie Potentiale der Stadt und widmet sich dem Lebensgefühl innerhalb dieser. Sie öffnet sich dabei deren allgegenwärtigen, alltäglichen, gewöhnlichen, vernakularen und populären Typologien. Sie lotet deren ästhetisches und poetisches Potential aus und erschließt sie für die Architektur. Sie reflektiert detailliert die Gestaltung, die Ausführung, die Beschaffenheit, die Qualität, die Wirkung, die Erscheinung, die Materialität und die Behandlung von Oberflächen. Sie bezieht den Betrachter, den Benutzer, den Akteur, das individuelle Erfahren, das Wahrnehmen und das Erleben von Stadt mit ein. Sie verschiebt folglich den Fokus vom Objekt auf das Subjekt, den Betrachter. Kunstszene, architektonische Belange, Baustruktur und Stadt Los Angeles sind vor diesem Hintergrund aufs Engste miteinander verflochten. Eine „Auseinandersetzung mit der Kunst“ bietet sich an, um auf die typischen Eigenschaften der Stadt zu reagieren. Gehrys „Auseinandersetzung mit der Kunst“ innerhalb seiner Architektur ist vor diesem Hintergrund stärker nachvollziehbar. Das Aufzeigen der konkreten Themen und Arbeitsweisen innerhalb der Kunstszene in diesem Teil III., auf die sich Gehry bezieht, spricht gegen das gängige Klischee der Rezeption, Gehrys Arbeit über ihre „Auseinandersetzung mit der Kunst“ im Wesentlichen als individuellen, subjektiven und rein formalen Beitrag innerhalb der Architektur einzustufen. In wie weit die Arbeit Gehrys über ihre „Auseinandersetzung mit Kunst“ parallel einen Beitrag zum Kontext leistet untersuche ich näher unter VI.2. „Weitere Erklärungsmodelle : Auseinandersetzung mit der Kunst“

5.5 Einheiten bzw. „boxes“; Stadtstruktur und die Bedeutung für die Architektur

Die Stadtstruktur Los Angeles´ der 1960-1980er Jahre bietet einem Architekten, der an einer „Auseinandersetzung mit Einheiten“ oder Fragmentation interes-

siert ist, folgendes Potential. Die Bausubstanz Los Angeles´, wird im Lauf der Geschichte immer wieder mit simplen oder abstrakten „boxes“ gleichgesetzt – auch im Zeitraum der 1960-1980er Jahre, vor allem innerhalb der Kunstszene sowie innerhalb des sich anschließenden architektonischen Diskurses. Die „box“ steht dabei für bestimmte Typen von Einfamilienhäusern, für gewisse Um- und Anbauten, für verschiedene Apartmentgebäude, für die „studios“ sowie für verschiedene öffentliche kommerzielle Nutzungen. Die „boxes“ entsprechen somit den wesentlichen, den geläufigsten, den weitverbreitetsten Elementen innerhalb des Kontexts. Eine typische Eigenschaft dieser „boxes“ besteht zudem darin, dass sich Wand- und Dachflächen in ihrer Gestaltung gleichen und dass die „box“ dementsprechend als Ganzes, als Objekt und somit als Einheit gelesen wird. Die Erscheinung der Gebäude als „boxes“ beruht dementsprechend nicht nur auf ihrer äußeren Form bzw. Gestalt, sondern auch auf ihrer Ausführung, ihrer Detaillierung, ihrer Materialisierung und ihrer Oberflächenbehandlung.

Die Bausubstanz Los Angeles´ kommt folglich einem Interesse an einer Architektur, die sich aus Einheiten zusammensetzt, die auf Einheiten und einer klaren Unterscheidung dieser basiert, entgegen. Vor dem Hintergrund der Nachverdichtung kommt zudem der räumlichen Anordnung, der Disposition der „boxes“ ein besonderer Stellenwert zu. Über diese können verschiedene Probleme angegangen werden. Es kann geklärt werden wie eng die „boxes“ zueinander rücken und immer noch eine Eigenständigkeit, eine Identität, eine sie kennzeichnende Objektivität aufweisen können und wie zum anderen eine Vermittlung zwischen den unterschiedlichen, aufeinanderstoßenden Maßstäben der „boxes“ erzielt werden kann. Vor diesem Hintergrund könnte ein weiteres Erklärungsmodell zu Gehrys Architektur – Gehrys Arbeit als eine „Auseinandersetzung mit Einheiten“ – ebenfalls als eine Auseinandersetzung mit dem Kontext, der Bausubstanz Los Angeles´, interpretiert werden. Diese Möglichkeit werde ich im Teil VI.1. „Weitere Erklärungsmodelle : Auseinandersetzung mit Einheiten“ näher beleuchten.

6. Einschub: Elemente des privaten Wohnens im Detail

6.1 Das Einfamilienhaus

Das Einfamilienhaus stellt innerhalb „suburbias“ im Allgemeinen sowie innerhalb der suburbanen wie urbanen Struktur Los Angeles´ im Besonderen das wesentlichste und zunächst ausschließliche Element des privaten Wohnens dar. Innerhalb Los Angeles´ lassen sich dabei vor allem folgende Typen unterscheiden: „the ranch house“¹ (adobe), „the California bungalow“ (wood), „tile, stucco walls & arches“² (covered with stucco) sowie „the eclectic box“^{3,4} (covered with stucco).

Der „California bungalow“ und die „eclectic box“ zeichnen dabei in ihrer Gegensätzlichkeit die Bandbreite an möglichen, äußeren Erscheinungen, an möglichen Konstruktionsweisen oder an möglicher Detaillierung der Einfamilienhäuser auf. Ich stelle in diesem Abschnitt den Typ „California bungalow“ exemplarisch vor. Der Typ „eclectic box“ weist Analogien zum Typen der „stucco box“ der Apartmentgebäude auf, den ich nachfolgend explizit beschreibe. Der „California bungalow“ repräsentiert dabei eine der vorherrschenden Grundrissdispositionen sowie eine der vorrangigen Innen-Außen-Beziehung innerhalb der Typen Los Angeles´. Der „California bungalow“ steht zudem für jene Typen, die aufgrund der handwerklichen und ökonomischen Bedingungen ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr realisiert und weiterentwickelt werden können und deren Qualitäten vor diesem Hintergrund in der Gegenwart neu interpretiert werden müssen.

Durch die nachfolgenden Beschreibungen lässt sich aufzeigen, dass die Stadt Los Angeles, obwohl sie generell als „theming“ ihrer selbst verhandelt wird, über vernakulare Typen verfügt, die im gewissen Sinne als traditionell bezeichnet werden können, die sehr eng auf ihre Bedingungen – ihr Klima, ihre ansatzweise vorhandene Bautradition und ihren ökonomischen Hintergrund – eingehen und

1 McCoy, Esther; Hitchcock, Evelyn: *The Ranch House*. In: Moore, Charles W., Smith, Kathryn, Becker, Peter (Ed.): *Home Sweet Home: American Domestic Vernacular Architecture*. N.Y.: Rizzoli, 1983

2 Gebhard, David: *Tile, Stucco Walls and Arches: The Spanish Tradition in the Popular American House*. In: Moore, Charles W., Smith, Kathryn, Becker, Peter (Ed.): *Home Sweet Home: American Domestic vernacular Architecture*. N.Y.: Rizzoli, 1983

3 Peterson, Kirk E.: *Eclectic Stucco*. In: Moore, Charles W., Smith, Kathryn, Becker, Peter (Ed.): *Home Sweet Home: American Domestic vernacular Architecture*. N.Y.: Rizzoli, 1983

4 Angéll, Marc: *Indizien: Zur politischen Ökonomie urbaner Territorien : City X. Die Stadt mit/ohne Eigenschaften*. S.199
 „... suburbia... [das] Pete Seeger in einem Lied der 1960er-Jahre folgendermassen schildert: ‚Little boxes, little boxes, little boxes on the hillside. Little boxes made of ticky-tacky and they all look just the same.‘“

die selbst von der Hoch-Architektur aufgenommen und weiterentwickelt werden.

6.1.1 The California bungalow

Entwicklung⁵

Die ursprüngliche Bedeutung von „bungalow“ bezeichnet prinzipiell ein eingeschossiges, freistehendes Einfamilienhaus, das zwischen 1880 und 1930 entstanden ist. Der Begriff „bungalow“ wie der Haustyp stammen aus Bengal, dem heutigen Bangladesch. Der Typ wird von den Briten während ihrer Kolonialherrschaft übernommen und weiterentwickelt bzw. verfeinert. Ende des 18. Jahrhunderts erscheinen erste Beschreibungen der britischen Version des „bungalows“. Die Einfachheit und Bequemlichkeit der „bungalows“ machen es möglich, sie verschiedenen Nutzungen anzupassen. Ab 1880 werden innerhalb Amerikas gebaute „bungalows“ erwähnt. Ende des 19. Jahrhunderts entwickeln sie sich vom Ferienhaus zum permanenten Wohnsitz. Um 1900 tritt der typische „craftsman“ „bungalow“ in Erscheinung; er weist starke orientalische Motive sowie Bezüge zum Schweizer Ferienhaus auf. Die zunächst noch einfache, ländliche Bauform wird im Weiteren dem suburbanen Rahmen und den Bedingungen der modernen, industriellen Produktion angepasst. Die Bedingungen in Kalifornien, v.a. in Südkalifornien – billiger Boden und gute Transportmöglichkeiten – entsprechen den Kriterien, die für den Bau der „bungalows“ ausschlaggebend sind. Das kalifornische Klima ermöglicht zudem eine ökonomische Konstruktion bzw. Bauweise und eignet sich dazu, die im „bungalow“ angelegte starke Beziehung zwischen Innen und Außen auszuschöpfen und auszuleben. Von 1900 bis 1930 ist die Hochphase des „bungalows“ in Kalifornien; der Begriff „California bungalow“ bildet sich heraus.

Eigenschaften⁶

Der „California bungalow“ ist ein freistehendes, im Wesentlichen eingeschossiges Einfamilienhaus. Seine äußere Erscheinung ist niedrig, betont die Horizontale, sowie konstruktive bzw. handwerkliche Aspekte. Vermittelnde Elemente zwischen öffentlichem Straßen- und privatem Innenraum bilden der Zaun, der front yard, die einladende, großzügige, erhöhte „porch“ sowie ein darüber weit auskragender Dachvorsprung bzw. -überstand. Im Inneren befinden sich alle wesentlichen Funktionen des Hauses zusammengefasst auf einem Geschoss. Die Disposition der Räume organisiert sich dabei um einen zentralen Raum für die Familie; ein wichtiges Attribut stellt der Kamin dar.

5 Entwicklung des „California bungalows“:
Winter; Robert: *The Common American Bungalow*.
In: Moore, Charles W., Smith, Kathryn, Becker, Peter (Ed.): *Home Sweet Home: American Domestic Vernacular Architecture*. N.Y.: Rizzoli, 1983

6 Charakteristika des „California bungalows“:
Lewis, Pierce: *The Monument and the Bungalow*.
In: Wilson, Chris; Groth, Paul (Ed.): *everyday america. cultural landscape studies after j. b. jackson*. Berkeley/Los Angeles/London: Univ. of California Press, 2003, S. 105ff
Schab, Jennifer: *Aspects of the Single-Family House*. In: Ray, Marie-Ann, Sherman, Roger; Zardini, Mirko (Ed.): *The Dense-city. after the Sprawl*. Electa, 1999 (22. Lotus Quaderni Documents)
Winter; Robert: *The Common American Bungalow*.
In: Moore, Charles W., Smith, Kathryn, Becker, Peter (Ed.): *Home Sweet Home: American Domestic Vernacular Architecture*. N.Y.: Rizzoli, 1983
„[a bungalow describes] any basically one-story, free-standing, single-family dwelling built in the period 1880-1930;... the major characteristic of the bungalow was that it accommodated all the functions of living... on one floor.“
„... the house type came from Bengal where the word bangala refers to... the native dwelling, which generally consisted of a central family space surrounded by smaller rooms for sleeping and utilities.“
„Notable is the emphasis on the living room with its fireplace, often in an inglenook...“
„... this simple rural dwelling was altered to fit into an urban or suburban setting as well as the requirements of modern factory production. The acres of bungalows in every American city and large towns attest to the popularity of this house type in the first three decades of the twentieth century. ... they were relegated to the suburbs.“
„Surrounded by its own lawn and garden, the common American bungalow stood for the good life, the American Dream come true. It still does.“

6.1.2 Thematisierung und Bewertung

Tendenzen oder Ausprägungen

Die Einfamilienhaus-Typen lassen sich zunächst hinsichtlich ihrer Konstruktionsweise und der mit ihr verbundenen Materialität oder aber der mit der Konstruktionsweise zusammenhängenden äußeren Verkleidung oder Erscheinung, unterscheiden – adobe, wood oder covered with stucco. Dementsprechend kommt dem Einsatz und der Bewertung der handwerklichen Fähigkeiten und der Präzision in der Ausführung eine unterschiedliche Bedeutung zu. Im Typ des „California bungalow“ spielen diese eine besondere Rolle, während sie im Typ der „eclectic box“ in den Hintergrund gedrängt werden, das Einfamilienhaus erscheint als „box“, die oft auf ein Minimum an Detail reduziert ist. Beide dieser gegensätzlichen Tendenzen bezüglich der Konstruktion wie Materialisierung und deren Bewertung werden innerhalb der Hoch-Architektur aufgegriffen und verfeinert. Auf der einen Seite stehen Bernard Maybeck und die Brüder Greene & Greene, auf der anderen Irving Gill, Rudolph Schindler, Richard Neutra und mit ihnen weitere Ausprägungen des International Style.

Die Einfamilienhaus-Typen unterscheiden sich des Weiteren in ihrer prinzipiellen räumlichen Disposition. Zum einen gruppieren sich die einzelnen Räume, analog dem „ranch house“ bzw. spanischer Vorläufermodelle um einen Innenhof oder zum anderen geht die Disposition analog dem „California bungalow“ von einem zentralen Raum aus. Dementsprechend stellt sich die Beziehung von Innen- zu Außenraum zum einen eher introviert dar, also nach innen gekehrt, zum anderen

extrovertiert dar: das Gebäude öffnet sich zunächst allseitig nach außen. Letzteres orientiert sich in einem weiteren Schritt im Wesentlichen zweiseitig nach außen, dabei wird des Weiteren nochmals zwischen einem eher öffentlichen „front yard“ und einem privaten „back yard“ unterschieden.

Rezeption

Die Eigenschaften und Qualitäten des „California bungalow“ werden innerhalb des architektonischen Diskurses erst ab 1980 thematisiert und erfasst.⁷ Robert Winter verweist darauf, dass der „California bungalow“ selbst in dem Zeitraum, in dem er die wesentliche gebaute Substanz Kaliforniens bildet und somit das Bild der suburbanen Struktur prägt und dominiert, nicht innerhalb der den Diskurs führenden Architekturzeitschriften, sondern lediglich innerhalb handwerklicher, auf Innenausstattung ausgerichteter oder populärer Magazine aufgenommen wird: „*Although the Eastern architectural establishment, led by the Architectural Record, generally frowned on the cheap dream-house as simply not architecture, the anti-establishment and the popular journals like Good Housekeeping, the Ladies Home Journal, and House and Garden took up the bungalow as a cause.*“ Selbst Architekten, die den Typ des „California bungalow“ zur Perfektion weiterentwickelt haben, wie Frank L. Wright, die Brüder Greene & Greene und Bernard Maybeck findet nur vereinzelt Anerkennung.⁸

Erst ab Ende der neunziger Jahre werden die unterschiedliche Nutzung und Aneignung des Einfamilienhauses bzw. des „bungalows“ je nach Ethnizität der Bewohner thematisiert.⁹ Im Wesentlichen werden diese Erkenntnisse jedoch als bizarre und skurrile Anekdoten, als Ausdruck von Individualität oder als neue Offenheit bezüglich ethnischer Minderheiten und deren Lebensstil, der ein ästhetisches wie poetisches Potential aufweist, gewertet. Vor dem Hintergrund des gegenwärtigen Rückzugs aus dem öffentlichen Raum, dessen Verwahrlosung sowie des Anstiegs der Kriminalität innerhalb dessen, wird diese Tatsache auch als Möglichkeit, den öffentlichen Raum wieder zu aktivieren, ihn wieder in den Alltag einzubeziehen, verstanden.

Bewertung analog meiner Recherche

Es erstaunt, dass die Stadt Los Angeles, obwohl sie als „theming“ ihrer selbst bezeichnet wird, über eigene Typen des Einfamilienhauses verfügt, die innerhalb ihrer Geschichte verankert sind, und dass diese Gegebenheit so wenig Beachtung findet bzw. so unzureichend dokumentiert ist. Gerade vor dem Hintergrund, dass das Einfamilienhaus nicht mehr den Standard, sondern ein Luxusobjekt darstellt, der Traum vom Einfamilienhaus aber ungebrochen allgegenwärtig präsent ist, erscheint eine fundierte Recherche zu den Charakteristika, die mit diesem Traum verbunden sind, angebracht. Diese Charakteristika könnten dann in weiteren Wohnmodellen, die auf den Druck nach Nachverdichtung reagieren, eingefordert werden.

Ich möchte nochmals auf den Zusammenhang von der Nutzung des Einfamilienhauses sowie des öffentlichen Raums⁷ und der Ethnizität der Bewohner des Stadtteils verweisen. Für Eigentümer der weißen, angelsächsischen, mittelständischen Bevölkerungsschicht stellt der „back yard“ den Raum bzw. Ort für soziale Kontakte und Austausch dar. Der „front yard“ lässt sich eher als „*sehr unpersönlicher Raum*“, als „*psychologische Abstandszone*“ zwischen öffentlichem Straßen- und privatem Innenraum, als „*anonymer Raum, der eine eindimensionale, vereinheitlichende Identität für das gemeinschaftliche Leben*“ vorgibt, beschreiben.¹⁰ Für Eigentümer ethnischer Minderheiten stellen der Straßenraum sowie der „front yard“ den Raum bzw. Ort für soziale Kontakte und Austausch dar, dem innerhalb des Alltagslebens eine außerordentliche Bedeutung beigemessen wird und der folglich stark aktiviert ist. Der Zaun wird als kommunizierendes Element genutzt. Der „front yard“ ist Raum bzw. Ort an dem die individuellen, privaten Lebensgeschichten und -entwürfe vorgestellt werden bzw. aufeinandertreffen. Er dient multiplen Nutzungen, er entspricht beinahe einem privaten Innenraum. Er erhält eine reiche, individuelle, überschwengliche Detaillierung und fungiert als Abstellplatz der Attribute des eigenen Lebens.

Ich sehe in dieser unterschiedlichen Nutzung und Aneignung des Einfamilienhauses und des öffentlichen Raums im Gegensatz zur bestehenden Literatur vor

7 Literaturverzeichnis zu „California bungalows“: Winter verweist auf weitere Literatur zum „California bungalow“ aus den Jahren 1911, 1958, 1982.

Winter; Robert: *The Common American Bungalow*. In: Moore, Charles W., Smith, Kathryn, Becker, Peter (Ed.): *Home Sweet Home: American Domestic vernacular Architecture*. N.Y.: Rizzoli, 1983

Angéllil, Marc: *Gewöhnliche und Aussergewöhnliche Architektur*. In: wbw 7/8/1990
„Die amerikanischen Philosophen Emerson, Thoreau und Whitman sahen eine Lebensform des Individuum 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 Ausnutzung des Landes, dem Fehlen an Dichte und der weit verstreuten Zerstreuung der Stadt. Hier wird der Rahmen für das Alltägliche, Gewöhnliche und Banale des städtischen Erscheinungsbildes gesetzt.“

8 McCoy's Buch bildet eine dieser Ausnahmen: McCoy, Esther: *Five California Architects*. Reinhold Book Corporation, 1960

9 Nutzung und Aneignung des Einfamilienhauses durch ethnische Minderheiten: Higgins, Tim; Lowry, Carol: *Improvisational Housing in East Los Angeles*. In: Ray, Mary-Ann; Sherman, Roger; Zardini, Mirko (Ed.): *The Dense-city: After the Sprawl*. Electa, 1999 (22. Lotus Quaderni Documents)
Rojas, James: *The Enacted environment: Examining the Streets and Yards of East Los Angeles*. In: Wilson, Chris; Groth, Paul (Ed.): *everyday america. cultural landscape studies after j.b.jackson*. Berkeley and LA: University of California Press, 2003

10 s.o. S.279ff
Übersetzung: Wiedemer

allem ein Konfliktpotential bzw. ein massives Problem, auf das die Architektur im Weiteren antworten muss.

Einfamilienhäuser und Gehrys Architektur

Es ist vor diesem Hintergrund interessant, in der nachfolgenden Analyse zu überprüfen, in wie weit sich das Frühwerk Gehrys mit dem Element des Einfamilienhauses und dessen spezifischen Ausprägungen auseinandersetzt, in wie weit es diese aufnimmt, weiterentwickelt oder neuinterpretiert. In wie weit es Lösungsansätze für die Problematik, mit der das Einfamilienhaus vor allem durch den Wandel von suburbanem zu urbanem Kontext konfrontiert wird, aufzeichnet. Nach meinem Dafürhalten verfolgt Gehrys Frühwerk den Typen der „box“ weiter, der sich innerhalb der Bedingungen Los Angeles zu diesem Zeitpunkt eher realisieren lässt, da unter anderem auf handwerkliches Wissen und Können nicht zurückgegriffen werden kann. Es stellt jedoch die praktizierte ökonomische und den industriellen Bedingungen entsprechende Konstruktionsweise der „balloon frame construction“, analog der zuvor inszenierten „craftsmanship“ im „California bungalow“, zur Schau.

Gehrys Frühwerk übernimmt des Weiteren die von einem zentralen Raum ausgehende Disposition und entwickelt sie weiter. Vor allem das Danziger Studio, das Gehry House, das Spiller House, die Indiana Avenue Houses, das Norton House und die Wosk Residence stellen Lösungsansätze dar, die die erwarteten und gewünschten Charakteristika des Einfamilienhauses und verdichtete Wohnmodelle und/oder einen verdichteten, urbanisierten Kontext miteinander verbinden und in Einklang bringen. Das Wagner House sowie das Benson House interpretieren das Einfamilienhaus am Hang neu, im Falle des Benson Hauses handelt es sich um einen Nordhang. Das Schnabel House, ebenfalls an einem Nordhang, stellt eine Weiterentwicklung des luxuriösen, repräsentativen Einfamilienhauses dar, das zu diesem Zeitpunkt durch die gewünschte Größe an Wohn-, Garagen- sowie Vorfahrtflächen fast das gesamte Grundstück beansprucht und damit dem mit ihm assoziierten Wohnen im Grünen nicht mehr entspricht. Die Rezeption geht auf die Weiterentwicklung oder Neuinterpretation des Elements des Einfamilienhauses innerhalb des Frühwerk Gehrys nicht ein. Sie zeichnet nicht nach, in wie weit die Arbeit Gehrys die Potentiale des Einfamilienhauses selbst innerhalb eines verdichteten und urbanisierten Kontexts umzusetzen versteht. Sie wird vor diesem Hintergrund seiner Arbeit nicht gerecht.

6.2 Der Um-, Anbau

Der Um- und Anbau stellt innerhalb Los Angeles aus verschiedenen Gründen, die im Folgenden näher erläutert werden, spätestens ab den 1960er Jahren – in manchen Stadtteilen bereits wesentlich früher, siehe IV.2. „Venice, Venice/Oakwood“ – ein weiteres spezifisches, repräsentatives Element des privaten Wohnens dar. Jedoch erst ab Ende der achtziger Jahre werden diese Um- und Anbauten Gegenstand des theoretischen Diskurses. Studien versuchen die „remodels“ einerseits nach unterschiedlichen Typen zu klassifizieren, das heißt sie quasi wissenschaftlich einzuordnen oder andererseits deren Formationsprozess nachzuzeichnen.

6.2.1 „improvisational housing“ East Los Angeles

Eine Studie Tim Higgins und Carol Lowrys von 1999 untersucht die „improvisational housing“ im East Los Angeles der Gegenwart. Die Bewohnerstruktur des Untersuchungsgebiets wird von Lateinamerikanern gebildet. Higgins und Lowry stellen vier „housing“-Typen heraus.¹¹

Eine Studie James Rojas von 2003 untersucht die Straßen und Yards East Los Angeles über den gesamten Zeitraum von 1960 bis zur Gegenwart und benennt und charakterisiert die Bereiche des Außenraums, die von den Bewohnern, den Lateinamerikanern, in den Alltag integriert werden, sowie die zum Teil geringfügigen baulichen Maßnahmen oder Eingriffe, die zu diesem Miteinbeziehen beitragen. Seine Ergebnisse unterstreichen die Aneignung und Nutzung des öffentlichen Raums und den improvisatorischen Charakter baulicher Interventi-

11 Higgins, Tim; Lowry, Carol: *Improvisational Housing in East Los Angeles*. In: Ray, Mary-Ann; Sherman, Roger; Zardini, Mirko (Ed.): *The Dense city. After the Sprawl*. Electa, 1999 (22. Lotus Quaderni Documents)

12 Rojas, James: *The Enacted Environment: Examining the Streets and Yards of East Los Angeles*. In: Wilson, Chris; Groth, Paul (editors) *everyday america: cultural landscape studies after j.b.jackson*. University of California Press, Berkeley and LA 2003

onen, wie sie von Higgins und Lowrys beschrieben werden und lassen vermuten, dass deren Typen bereits im Zeitraum von 1960-1980 Teil des Kontexts East Los Angeles sind.¹²

1. The Converted Garages: Bestehende Garagen werden zum Wohnraum umgebaut oder neuer Wohnraum entsteht über diesen. Dieser Prototyp ist überall in Los Angeles vertreten, von East Los Angeles bis Beverly Hills, Brentwood etc. Er weist innerhalb der Stadtteile in sofern Unterschiede auf, da er zu einen vom Architekten innerhalb weniger Wochen oder zum anderen vom Eigentümer in do-it-yourself Bauweise innerhalb mehrerer Jahre ausgeführt wird.

2. The Side Car Dwelling: In der Einfahrt abgestellte Wohnwägen, Wohnmobile oder deren Aufbauten werden zunächst funktional, dann räumlich domestiziert, also zu Anbauten des Einfamilienhauses. Teils finden sie auch kuriose Verwendung neben oder selbst auf anderen bestimmten Bereichen des Hauses. Durch ihre ursprüngliche Definition als auf einem Parkplatz rechtmäßig abgestelltes Fahrzeug verletzen sie keine baurechtlichen Vorschriften bezüglich freizuhaltenen Abstandsflächen zum Nachbargebäude oder pro Wohneinheit zur Verfügung zu stellender Parkplätze.

3. The Leftover Space: Unbenutzte Räume und Restflächen zum Beispiel Räume unter Treppen oder „alleys“, die für die gegenwärtige Fahrzeuge zu schmal dimensioniert sind, werden okkupiert und zu Anbauten des Einfamilienhauses.

4. The Rooftop Dwelling: Vor allem bei Gebäuden in Hanglage entstehen Additionen, also Anbauten auf den bestehenden Dächern, die über die Topographie bzw. den Geländeversprung eigenständig erschlossen bzw. an den Straßenraum angebunden werden können. Diese Anbauten stellen innerhalb dieser typologischen Betrachtung bzw. Reihe die dramatischste Veränderung dar, da sie die Form und Grundrissdisposition des bestehenden Einfamilienhauses grundlegend neu interpretieren.

Eigenschaften

Die „improvisational housings“ in East Los Angeles erfüllen funktionale Bedürfnisse. Sie führen zu einem Mehr an quantitativem Wohnraum. Sie zielen auf eine größere Anzahl an Räumen. Sie weisen einen provisorischen, aber auch stark individuellen Charakter auf. Sie setzen die Technik der Bricolage ein. Sie stellen eine individuelle, improvisatorische Nachverdichtungsmaßnahme dar. Sie führen zum Teil zu mehreren Wohneinheiten auf einem Grundstück.

13 Ich beziehe mich auf ein Buch von John Chase, in dem er die Umbauten in Westhollywood beschreibt und kategorisiert:
Chase, John: *Exterior Decoration*. 1982

„... die meisten der Umbauten sind nur zum Teil umgebaut. Änderungen werden erzielt durch dazugefügte Elemente, die nur die von außen sichtbaren Teile des Hauses abdecken oder ändern. Meistens geht die neue Schicht, welche die Vorderseite des Hauses umgibt an der Seite nur noch nur ein paar Zentimeter weiter. Die Rückseite sowie die Seitenflächen des Hauses bleiben meistens unberührt.“
„... die Philosophie derer, die das Haus umbauten, war die gleiche wie jener, die das Haus im ursprünglichen Zustand erbauten, sie beschränkten sich auch nur auf die Architektur auf der Vorderseite des Hauses...“
„... diese patchworkartige Annäherung der „Remodeler“ hat für jene, welche das Gebäude von außen anschauen, oft einen sehr bizarren Effekt. Diese Collage von alt und neu schafft in den meisten Umbauten die gleiche Ironie, wenn auch unbeabsichtigt, wie sie beabsichtigt in Frank Gehrys eigenem Haus ausgedrückt ist. In seinem 1978 umgebauten Haus stehen die neu dazugefügten Elemente in starkem Gegensatz zu dem übrigen Stil des Hauses (american-colonial revival stil). Aber diese Spannung zwischen alten und neuen Elementen ist hier Teil des Designs. Gehry adoptiert in seinen Arbeiten, und zwar verspätet, anti-rationale Impulse und die selbst-analytische Arbeitsweise der Kunst des 20igsten Jahrhunderts.“
„Daß die Umbauten der Häuser in West Hollywood oft so erscheinen als wären sie auf ebenso hohem Niveau umgebaut worden macht gerade ihren Reiz aus. Die Naivität, die sich einen Scherz mit der Kunst erlaubt, ist genau deshalb so anziehend, so attraktiv, weil diese Anspielung auf die Kunst nur in den Augen des Betrachters stattfindet, nicht aber in den Augen desjenigen, der den Umbau bewerkstelligt hat...“

6.2.2 „remodels“ Westhollywood und Venice

Eine Studie John Chases von 1982 untersucht die „remodels“ in Sherwood, West-Hollywood im Zeitraum zwischen 1960-1980. Die Bewohnerstruktur des Untersuchungsgebiets wird von einer weißen Mittelschicht gebildet; sie setzt sich aus „interior designers“ und Beschäftigten innerhalb der Filmindustrie zusammen, die zu einem großen Teil in der Homosexuellenszene verkehren. Chase stellt drei verschiedene „remodel“-Typen heraus:¹³

1. the „box“: Der Versuch das bestehende Haus durch den Um- oder Anbau als klare, minimalistische „box“, die ein Minimum an Detail aufweist, erscheinen zu lassen. Erst gegenwärtig finden sich Hinweise, dass die Ausprägung des „box“-Typen, die das gesamte Grundstück einnimmt oder beansprucht und folglich zur internen Belichtung Innenhöfe einführt, Analogien zur ursprünglichen spanischen Einfamilienhaus-Typ des „ranch houses“ aufweist. Diese Interpreten folgern im Weiteren bzw. glaubt darüberhinaus nachweisen zu können, dass diese Ausprägung somit in Stadtteilen vorwiegend lateinamerikanischer Anwohner anzutreffen ist.

2. the „classic“: Der Versuch, dem bestehenden Haus bzw. zumindest seinem Äußeren durch den Um- oder Anbau klassische Ordnungsprinzipien (wie Symmetrie etc.) einzuschreiben;

3. the „mansard“: Der Versuch im bestehenden Haus bzw. zumindest in seinem Äußeren durch den Um- oder Anbau ein ursprünglich konstruktiv und räumlich reiches, traditionelles Thema – das Mansarddach – anklingen zu lassen; dieses Thema wird jedoch auf rein formale Anspielungen reduziert.

Meine eigene auf Chases Studie aufbauende Recherche, die im Rahmen eines Seminars von Mike Davis 1994/95 entstanden ist, untersucht die „remodels“ in Oakwood, Venice. Die Bewohnerstruktur des Untersuchungsgebiets ist im Wandel begriffen. Die langjährig ansässige schwarze Bevölkerungsschicht wird von der weißen Mittel- und Oberschicht verdrängt. Diese setzt sich aus Alternativen, Künstlern, Architekten bis hin zu „filmstars“ zusammen. Meine Recherche beschäftigt sich mit den „remodels“ dieser weißen Mittel- und Oberschicht; sie bestätigt die „remodel“-Typen Chases für das Untersuchungsgebiet Venice/Oakwood und ergänzt sie um drei weitere.¹⁴

4. the „subculture goes culture“: Der Versuch der zugezogenen, aus einer anderen Rasse wie Klasse stammenden Bewohner, das bestehende Haus und seinen Anbau, dessen Maßstäblichkeit und aufgewendete finanzielle Mittel vor Ort fremd sind, dem Charme, den die bestehende Bebauung mit den improvisatorischen Anbauten der ursprünglichen Anwohner aufweist, anzupassen. Der Anbau greift dabei bestimmte Symbole, Zeichen, Materialien, Farben, Texturen, Konstruktionsweisen oder Detaillierungen innerhalb des Kontexts auf. Der Typ und die mit ihm verbundene Tendenz birgt die Gefahr, ethnischen Minderheiten und Subkulturen die Möglichkeit zu nehmen, sich innerhalb der Öffentlichkeit darzustellen bzw. zu artikulieren.

5. the „language of the armed response“: Der Versuch über den Um- oder Anbau dem Bedürfnis nach Sicherheit entgegen zu kommen. Das Haus mit seinem Anbau formuliert oder definiert vor diesem Hintergrund seinen eigenen Außenraum, seinen eigenen Kontext. Es visualisiert und unterstreicht die Warnung „armed response“, indem es unter anderem die mit diesem Verhalten einhergehenden Symbole, Zeichen, Materialien, Konstruktionsweisen und Detaillierungen in übersteigertem Maße anwendet. Dabei ist die mit diesem Aufnehmen einhergehende Ironie meist unbeabsichtigt. Haus und An- bzw. Umbau verstärken dabei jedoch den Prozess des sich Zurückziehens aus der Öffentlichkeit, des sich Verbarrikadierens.

6. the „copies: the architect and the decorator“: Der Versuch das bestehende Haus mittels des An- oder Umbaus einer relevanten „Architekten“-Architektur anzugleichen, dabei bezieht sich die Entsprechung jedoch ausschließlich auf formale Belange.

Eigenschaften

Die „remodels“ werden zunächst funktional begründet. Sie entsprechen aber in Wirklichkeit vor allem dem Bedürfnis nach Repräsentation und nach Orten, die Identität stiften können bzw. die eine Identifikation ermöglichen. Dementsprechend beziehen sie sich im Wesentlichen auf die äußere Erscheinung, sie stellen ein „face lifting“ dar. Sie kreieren dabei ein Äußeres, das im absoluten Widerspruch zu seinem Inneren steht. Darüber hinaus führen sie zum Teil zu einer höheren Qualität des Wohnraums, zu einem Mehr an qualitativem Wohnraum. Sie zielen nicht auf eine größere Anzahl an Räumen, sondern auf weitläufigere, luxuriösere Räume, auf bessere Belichtung, auf mehr Außenräume, die Aufenthaltsqualität aufweisen bzw. Innenräumen gleichkommen. Vor allem aber garantieren sie eine größere Privatheit.

6.2.3 Anonymes Bauen, Hollywood

Eine Studie Marc Angéllils von 2006 untersucht das anonyme Bauen anhand einer Hinterhoffassade eines typischen Gewerbebaus innerhalb Hollywoods der Gegenwart. Die Anwohnerstruktur des Untersuchungsgebiets ist stark heterogen; sie wird von der Unter- bis unteren Mittelschicht gebildet. Der „commercial strip“ innerhalb des Gebiets ist gegenwärtig enorm „hip“ oder „trendy“; das angelagerte Gewerbe bedient dementsprechend die Mittel- bis Oberschicht. Seine Untersuchung isoliert und benennt innerhalb der bestehenden baulichen Substanz keine Typen, sondern erfasst die Kriterien, Prinzipien und Formationsprozesse des anonymen Bauens einschließlich deren nachträglichen Ergänzungen bzw. provisorischen Anbauten. Er benennt diese mit den Begriffen: Gewöhnlichkeit, Automatismus, Zufälligkeit, Fragmentation und Anästhetik.¹⁵ **Gewöhnlichkeit** bedeutet dabei, dass die den Nutzungsanforderungen entspre-

¹⁴ Mike Davis Seminar: *Oakwood : A Case Study in Space, Politics, and „Progressive“ Architecture*. An SCI-Arc, Los Angeles, fall term 1994/95

¹⁵ Angéllil, Marc: *Indizien: Zur politischen Ökonomie urbaner Territorien : Los Angeles – Schatten im Paradies: Prototyp der posturbanen Stadt*. Sulgen/ Zürich: Niggli, 2006

und Angéllil, Marc: *Los Angeles – Shadows in Paradise*. In: Bauer, Matthias; Pesch, Franz (Ed.): *Concept Never Ends. 12 Strategies researching urban identity and city branding in Los Angeles, Berlin and Stuttgart during LABS-studio 00/01*, University of Stuttgart, 2002. S.96f

chenden Elemente auf direkte Art angewendet werden.

Automatismus bedeutet dabei, dass immer mit denselben Mitteln und einfachen Ausführungsmethoden Standardlösungen angeboten werden.

Zufälligkeit und Fragmentation bedeuten dabei, dass die unabhängig voneinander entwickelten Elemente, die Zwischen- und Resträume ausbilden, ein heterogenes Gefüge bzw. ein nebeneinander, fragmentierter, unterschiedlicher Ordnungen bilden; zwei sich widersprechende Phänomene können dabei koexistieren (monoton – chaotisch).

Anästhetik bedeutet dabei eine bizarre Ästhetik, die der Arbeitsweise der Bricolage – definiert als unmittelbarer Einsatz der jeweils zur Verfügung stehenden Mittel – entspricht, die einen improvisatorischen Charakter aufweist, die im Gegensatz zur Auffassung des architektonischen Entwerfens als bewusster Formfindungsprozess steht, die Architektur als über die Produktionsbedingungen der Stadt und nicht über die schöne Form bestimmt sieht.

Angéilil verweist darauf, dass dieses anonyme Bauen den spezifischen Charakter der Stadtstruktur Los Angeles bzw. deren Syntax – die Art und Weise, in der ihre Elemente zueinander in Beziehung treten – wiederspiegelt. (siehe: III.3.3 „Stadtstruktur : Syntax“)

6.2.4 Thematisierung und Bewertung

Um- und Anbauten als typische Elemente des privaten Wohnens innerhalb Los Angeles treten im Wesentlichen ab 1960 auf. Sie sind Zeichen der Nachverdichtung und Urbanisierung der zunächst eher suburban geprägten Struktur Los Angeles. Sie verweisen auf das Übernehmen, das Anpassen und das Weiterentwickeln der bestehenden suburbanen Bausubstanz durch die zweite Generation an Bewohnern. Sie entsprechen den verschiedenen Bedürfnissen ihrer neuen Nutzer – sei es funktionaler oder repräsentativer Art.

Tendenzen oder Ausprägungen

Zusammenfassend lassen sich folglich zwei Grundtendenzen innerhalb der Um- und Anbauten nachzeichnen: Zum einen lässt sich eine Gruppe von Um- und Anbauten klar als funktional motiviert bezeichnen. Ein Teil dieser Gruppe oder Kategorie wiederum reagiert mit dieser Haltung auf das explosionsartige Wachstum der Bevölkerung, den Mangel an Bauland etc., das heißt zusammengefasst auf die sozialen, ökonomischen und politischen Hintergründe der Veränderung der Stadtstruktur bzw. auf die Probleme dieser. Diese Um- und Anbauten stellen eine individuelle Nachverdichtungsmaßnahme dar, sie liefern ein quantitatives Mehr an Raum bzw. die Möglichkeit mehrere Wohneinheiten auf einem Grundstück unterzubringen. Stellvertretend für diese Haltung stehen die „improvisational housing“, East Los Angeles. Einen anderen Teil dieser Gruppe oder Kategorie bilden die Um- und Anbaumaßnahmen, die auf neue Anforderungen der verschiedenen Ebenen reagieren, wie jene von Seiten der Haustechnik, der besseren Belichtung oder Verzahnung des Inneren mit dem Äußeren oder der zu gewährenden oder gewünschten Sicherheit als Reaktion auf die steigende Kriminalität. Der Prozess der Nachverdichtung spielt bei diesen Um- und Anbauten keine bzw. nur eine untergeordnete Rolle, sie bieten einen gehobeneren Lebensstandard und damit verbunden eine Integration der neusten Technik. Stellvertretend für diese Unterkategorie steht das „Anonyme Bauen“, Hollywoods. Zum anderen lässt sich eine Gruppe von Um- und Anbauten klar als ästhetisches, formales, auf die äußere Erscheinung bezogenes oder vom Wunsch nach Repräsentation motiviertes Unterfangen bezeichnen. Sie reagiert auf die a-dimensionale Ausbreitung der Stadt und den damit verbundenen Qualitätsverlust bzw. verstärkte Suche nach einer Möglichkeit zur Identifikation bzw. nach einem Image^{16,17}. Stellvertretend für diese Haltung stehen die „remodels“, West-Hollywoods.

Rezeption

Die formale Tendenz der Um- und Anbauten wird ab Anfang der achtziger Jahre, die Funktionale ab Ende der Neunziger verhandelt. Generell werden die Um- und Anbauten innerhalb des Diskurses zunächst positiv verhandelt. Sie werden als

16 Ausdehnung und Nachverdichtung Suburbias und das aufkommende Bedürfnis nach dem Aussergewöhnlichen, nach Identität: Lampugnani, Vittorio Magnago; Noell, Matthias (Hrsg.): *Handbuch zum Stadtrand*. Basel-Boston-Berlin: Birkhäuser, 2007
Der Artikel zeichnet in erster Linie Qualitäten nach, die mit suburDer Artikel zeichnet den Qualitätsverlust und die Probleme suburbias, die mit deren a-dimensionalen Wachstum/Ausbreitung und Nachverdichtung verbunden sind, nach.
„Unter sozialräumlichen Kriterien zeigen suburbane Räume älterer Siedlungsstruktur „Probleme der Überalterung, der nicht mehr passenden Baustruktur und der sozialen Segregation“ auf. Für suburbane Räume, die... in einer früheren Phase der Suburbanisierung entstanden sind, lässt sich... inzwischen eine bauliche Verdichtung feststellen, diese offenbart unter qualitativen Aspekten jedoch einen grossen Handlungsbedarf. Begleiterscheinung einer ungesteuerten und ungestalteten Verdichtung sind... In Bezug auf den suburbanen Raum als Wohnstandort tragen diese Entwicklungen zu einer Abnahme der Wohn- und Lebensqualität bei. Betrachtet man die Wohnqualität des suburbanen Raums näher, ist ein Grund für seine Attraktivität als Wohnstandort die Nähe zur un bebauten Landschaft bzw. zu ländlich geprägten Räumen. Diese Randlage zeichnet den suburbanen Raum gegenüber der Kernstadt aus, allerdings ist diese Qualität durch die beschriebenen Verdichtungsprozesse gefährdet.“
„Der Wunsch „im Grünen zu wohnen“ ist ein häufig genanntes Wanderungsprinzip.“

17 Angéilil, Marc: *Gewöhnliche und Aussergewöhnliche Architektur*. In: wbv 7/8/1990. S.24ff
„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 Ikongraphie wird auf die äussere Erscheinung städtischer Bestände verwiesen und nicht auf deren syntaktische Strukturen. Dieses Phänomen... stellt visuelles Geschehen vor die Vermittlung von bedeutungsinhalten.“
„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. Bilder können aber auch vollkommen bezugslos die Architektur bestimmen... Wichtig ist, dass man den Bau damit erkennt, dass das gewöhnliche als aussergewöhnlich erkannt wird.“
„Im privaten Wohnbereich ist eine ähnliche Art formaler Manifestation zu beobachten, auf Dekoration wird im suburbanen house Wert gelegt und der Stilwahl als Kriterium der Architektur des Einfamilienhauses grosse Bedeutung zugemessen.“

authentische, bizarre oder skurrile Lösungen präsentiert, die ein ästhetisches und poetisches Potential besitzen, die einen Ausdruck von Individualität, der in der Stadt eine besondere Bedeutung zukommt, verkörpern und eine positive Aneignung von Raum darstellen. Ihre Auswirkung auf die Stadt Los Angeles – realistisch und nicht mehr idealistisch wahrgenommen als Stadtstruktur, die vor allem aus einem a-dimensionalen „grid“ oder analog Reyner Banham aus den „Plains of ID“ besteht – wird in diesem Zusammenhang ebenfalls positiv gesehen. Es wird unterstrichen, dass diese alltägliche, gewöhnliche und anonyme Architektur zum eigenständigen Charakter des jeweiligen Stadtteils beiträgt, innerhalb dessen eine Möglichkeit zur Identifikation bildet und demnach für dessen Charme verantwortlich ist. Los Angeles wird vor diesem Hintergrund nicht mehr ausschließlich als einheitliches, identitätsloses Häusermeer gesehen, sondern als zusammengesetzt aus differenzierten Stadtteilen.¹⁸ Ab Ende der neunziger Jahre wird die funktionale Tendenz, im Zuge der Reflexion über oder der Suche nach Möglichkeiten der Nachverdichtung innerhalb Los Angeles bzw. weiterer suburbaner wie urbaner Strukturen im Allgemeinen, als ein zu überprüfendes Modell für dieses Unterfangen erachtet und geschätzt. Die Arbeit Eric Moss' von 1989 wird innerhalb dieser Recherche erwähnt, nicht jedoch jene Frank Gehrys der 1960-1980er Jahre.¹⁹ Marc Angéilil verweist 2006 erneut und explizit auf die An- und Umbauten als Ausdruck des Lebensstils oder der spezifischen Situation bzw. der Prozesse innerhalb der Stadt. Darüber hinaus fordert er dazu auf, die Rolle des Architekten innerhalb der Masse des anonymen oder ökonomisch bedingten Bauens neu auszuloten und zu definieren bzw. hinterfragt sie.²⁰ Mike Davis bildet innerhalb dieser Bewertung der An- und Umbauten eine Ausnahme. Er zeichnet 1990 auf, dass diese zum Teil zu vollständig überbauten Grundstücke und privatisierten Außenräume führen und bezeichnet und kritisiert diese als „staelt buildings“.²¹

18 Gandelsonas, Mario: *X-Urbanism: Architecture and the American City*. N.Y.: Princeton Architectural Press, 1999

„The uniquely American one-mile grid, the relentless continental grid that organizes the megalopolis, is seen in contrast to the urban grids and the boulevards.“

„This drawing presents the opposition between the one-mile grid and a complex morphology that condensates the historical (the gridded cities) and the geographical (the hills).“

19 Ray, Mary-Ann; Sherman, Roger; Zardini, Mirko (Ed.): *The Dense-city. After the sprawl*. Eric Owen Moss: *Over the Road*. Electa, 1999 (22. Lotus Quaderni Documents), S.58f.

20 Angéilil, Marc: *Gewöhnliche und Aussergewöhnliche Architektur*. In: *wbiv* 7/8/1990, S.24ff
„In diesem Kontext stellt sich die Frage nach den Möglichkeiten, die sich für die Architekten stellen, und nach dem Beitrag, die der Berufsstand der Architekten leisten kann. ... die rege Bautätigkeit in der Stadt bedarf ... keiner Architekten.“

„Nur im kleinen Rahmen exklusiver Aufträge tritt der Architekt, als Designer, in Erscheinung. Im Dienste einer Elite werden ästhetische 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. ... [es] wird der Anschein einer Auseinandersetzung mit den existierenden Verhältnissen vorgetauscht. 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 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 essentielle Überleben der Architektur als kulturelle Instanz vielleicht gewährleisten wird.“

21 Davis, Mike: *City of Quartz. Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles*. Berlin: Schwarze Risse, 1994, S.275ff

Orig.: *City of Quartz – Excavating the Future in Los Angeles*. London/New York: Verso, 1990

„Sein Danziger Studio in Hollywood ist das allererste Beispiel für ein „stealth-Haus“. Mittlerweile gibt es in Los Angeles eine ganze Spezies von Häusern, die ihre Luxusqualitäten mit proletarischen oder Gangster-Fassaden tarnen. Die Straßenfront des Danziger zur Melrose ... war einfach eine massive raue Mauer mit rauhem Putz. ... Gehry suchte ausdrücklich nach einem „introvertierten und festungsartigen“ Entwurf mit der stillen Aura eines „stummen Kastens“. (Original S.238: a "dumb box") ... Gehrys von Mauern umgebene Komplexe und Städte bieten sich mit anderen Worten als mächtige Metaphern für den Rückzug von der Straße und die Wendung des Raumes nach innen an, die die Stadtplanung nach den städtischen Aufständen in den 60er Jahren vollzog.“

Bewertung analog meiner Recherche

Ich sehe die An- und Umbauten im Anschluss an die Rezeption bzw. über diese hinaus vor allem als Modelle der Nachverdichtung, die es ermöglichen, auf die Veränderungen und die durch sie entstehenden Bedürfnisse der Stadtstruktur einzugehen. Ich sehe sie als Zeichen, als Repräsentation dieser Veränderungen, dieser Nachverdichtung und Urbanisierung Los Angeles.

Die Um- und Anbauten stellen nach meinem Dafürhalten jedoch analog zu Davis insofern ein Problem dar, da sie unter anderem auch dem Wunsch nach einer größeren Privatsphäre nachkommen. Die zum Teil vollflächige Überbauung des Grundstücks und die mit dieser verbundenen introvertierten Innenhöfe zur Belichtung führen zur Spirale des Rückzugs aus dem öffentlichen Raum. Selbst gegenwärtig werden vollständig überbaute Grundstücke und die damit einhergehende Privatisierung des Außenraums zum Teil noch positiv gewertet. Sie werden als Anklänge an den regionalen, spanischen Typ des adobe „ranch houses“ interpretiert.

Die An- und Umbauten führen darüber hinaus des Weiteren zu einer Kluft zwischen Architektur und Stadt, indem sie zum Teil von baurechtlicher Seite festgeschriebene Bebauungsgrenzen bzw. städtische Rahmenbedingungen ignorieren und für eine Überbetonung der Individualität stehen.

Es erstaunt, dass innerhalb des Diskurses nicht geprüft wird, in wie weit die suburbane wie urbane Struktur die, über die Um- und Anbauten erzielte, Dichte überhaupt zulässt oder welche Probleme sie entstehen und eskalieren lässt, oder dass der qualitative Wohnraum, den die Um- und Anbauten entstehen lassen, nicht gemessen oder bewertet wird.

An- und Umbauten und Gehrys Architektur

Gehrys Architektur geht analog meiner Recherche und Analyse auf dieses neue Element des privaten Wohnens innerhalb der Stadtstruktur Los Angeles der 1960-1980er Jahre ein; sie nimmt beide Tendenzen dieses Elements – die funktionale wie die repräsentative – auf.

John Chase vermerkt in diesem Zusammenhang belustigt und zugleich kritisch, dass das „anonyme Bauen“ in die Hoch-Architektur aufgenommen wird. Konkret verweist Chase darauf, dass Frank Gehry auf die Um- bzw. Anbauten, er bezieht

22 Charakteristika der „stucco box“:

Chase, John; Beach John: *The Stucco Box*. In: Chase, John: *Glitter Stucco & Dumpster Diving: reflections on building production in the vernacular city*. New York/London: Verso, 2000

„... the stucco box apartment houses were only made possible by advances in technology. The use of exposed steel poles, the development of the nail-on aluminium frame window and the acceptability of putting the automobile on display made the stucco box possible.“

„As important as parking in determining the look of the stucco box were its surface materials: the stucco finish of its wall, the ornament and trim added to these walls and the aluminium-frame sliding windows.“

„... the buildings had flat facades and flat roofs because the two went together nicely and because they were the most economical choices possible.“

Fassaden Front

„... the naming and painting of these buildings made them qualify as a recreational experience, albeit an everyday one and one that requires the use of a good deal of imagination.“

„The ornamental components of the stucco box were normally confined to the publicly visible surface (street elevation, courtyard)“

„The name of the stucco box, written in large plywood script, was frequently one of the key design elements in a larger blank front. ... The buildings were packaged objects. ... and the name was the label...“

„The abstraction and minimalism inherent in the stucco box... produced some facades that were simply blank walls, interrupted only by the entrance, the address, two or three lights and perhaps a few scattered ornaments. By the 1950s in Los Angeles the need for privacy was more important than any desire to maintain contact with the street. ... allowed the stucco designers to ignore orthodox notions of welcoming domesticity that the inclusion of windows on a facade might have conveyed.“

„... partially concealed the architectonic order of the windows and the wall behind it, creating a new, superimposed cosmetic order.“

Back, Side

„... from the side or rear [similar] to one of the purist German „Siedlungen“ housing exhibitions of the 1920s and '30s.“

Fenster

„Windows were mass-produced, metal-frame units placed at the surface of the wall with no reveal. These windows created the image of a depthless plane, a light technologically advanced membrane.“

„By 1954 the use of mass-produced aluminium-frame sliding windows and standard sizes for sliding doors became wide-spread. In effect, the nail-on aluminium window was pushed almost flush with wall plane, emphasizing the overall flat appearance. Another common aluminium-frame window treatment... was a large pane of fixed glass flanked by panels of louvered jalousies.“

Auto, Parken

„The automobile was an important influence on the stucco box. It became... part of the building, on display in the carport. The need to accommodate it helped to determine the form of the building...“

„Parking was the chief limit on the size of stucco box developments.“

Soziale Komponente der „stucco box“

Chase, John; Beach John: *the stucco box*. s.o.
„... the stucco box maintained some of the social amenities of the bungalow court...“

Städtebaulichen Auswirkungen der „stucco box“

Chase, John; Beach John: *The Stucco Box*. s.o.
„The stucco box was constructed as in-fill housing in already established neighborhoods... through Santa Monica...“

„The urbanism created by the basic stucco box, crammed in on its lot, set-back line to set-back line, could be downright nasty.“

sich dabei vor allem auf deren repräsentative Eigenschaften, reagiert, dass er den „unbeabsichtigten“ Charme, den diese aufweisen, bewusst im Um- und Anbau seines eigenen Hauses aufnimmt. Nach Chase sieht Gehry in den „remodels“ jedoch ein ausschließlich gestalterisches Potential, unter anderem da zu ihrer Realisierung Arbeitsmethoden eingesetzt werden, die innerhalb der Kunst Anwendung finden. Chases Aussage impliziert damit zum einen, dass wesentliche Aspekte, die mit den Um- und Anbauten einhergehen, wie der Ausdruck von Individualität oder Authentizität oder die Möglichkeit zur Identifikation mit oder zur Aneignung von Raum durch die Bewohner, verloren gehen, weil die Um- bzw- Anbauten von außen, vom Architekten, geliefert und nicht vom Individuum selbst zusammengebastelt werden. Zum anderen deutet sie an, dass die bestehende vernakulare Kultur bzw. Subkultur sprachlos zurückbleibt.

Die Möglichkeit, dass sich der Um- und Anbau des Gehrys Houses sowie weitere Projekte Gehrys, die das Element der Um- und Anbauten aufgreifen und thematisieren, durch diese Referenz mit dem bestehenden Kontext auseinandersetzen, bleibt dabei unberücksichtigt. Dass sie, über ein Aufgreifen dieses Elements, die individuell ausgeprägte Lebensweise Los Angeles unterstreichen, einen Beitrag für das jeweilige Stadtviertel leisten, indem sie zu seinem spezifischen Charme beitragen, so eine Identifikation mit diesem und damit eine differenzierte Wahrnehmung dieses innerhalb des „grids“ ermöglichen, dass sie vor allem aber die geforderte Nachverdichtung umsetzen bzw. das sich Einrichten, das sich Niederlassen der zweiten Generation unterstützen, wird innerhalb der Rezeption ausgeklammert.

6.3 Das Apartmentgebäude

Die Apartmentgebäude stellen ab Mitte der fünfziger Jahre innerhalb Los Angeles´ ein weiteres wesentliches Element des privaten Wohnens dar, das auf den Druck der Nachverdichtung reagiert und einen Lösungsansatz für diesen von Seiten der Bauindustrie darstellt. Die „stucco box“ repräsentiert dabei den ersten Typ dieses Elements. Ihre Eigenschaften können klar umrissen werden; sie bezieht sich auf weitere traditionelle Bauformen der Stadt und bildet den Ausgangspunkt für die sich im Anschluss entwickelnden weiteren, größeren Apartmentgebäude. Mit einigen Ausnahmen, auf die ich später näher eingehen werde, ist das Apartmentgebäude bzw. die „stucco box“ erst gegenwärtig Gegenstand des architektonischen Diskurses.

6.3.1 „stucco box“ oder „dingbat“ – covered with stucco²²

Entwicklung

Die „stucco box“ stellt keine komplett neue Erscheinung bzw. kein komplett neues Element dar. Sie hat verschiedene Vorläufer bzw. bezieht sich auf verschiedene Bautypen, die innerhalb der Geschichte Los Angeles relevant waren und die die Bausubstanz Los Angeles´ nachhaltig geprägt haben: das sind die Gebäude, unter anderem die Wohnhäuser, der spanischen Siedler, die Mietshäuser bzw. -kasernen aus Holz oder Backstein der Jahrhundertwende sowie die Gebäude des regionalen, einheimischen Modernismus bzw. des International Style. Die typische, die reine, „stucco box“ entstehen im Wesentlichen im Zeitraum von 1954-60.

Eigenschaften

Die „stucco-box“ ist ein zwei- bis dreigeschossiges Apartmentgebäude, das in den meisten Fällen die gesamte Fläche seines Grundstück besetzt. Sie ist ökonomisch und dementsprechend billig gebaut. Die angewendete Konstruktionsweise und Detaillierung sowie die eingesetzten Materialien sind einfach und alltäglich. Ihre äußere Erscheinung entspricht im Wesentlichen einer einfachen „box.“ Die von baurechtlicher Seite vorgeschriebenen notwendigen Parkplätze bestimmen die Größe und Form der „box“, deren detaillierte Erscheinung, da sie bzw. die in ihnen geparkten Autos Teil des Äußeren werden sowie die Gestalt des öffentlichen Außenraums, da das „back-in-parking“ keine Vegetation entlang des StraÙe zulässt und zu vollständig versiegelten Oberflächen führt. Wand- zu

Ursprung bzw. Herleitung der „stucco box“:
 Chase, John; Beach John: *The Stucco Box*. s.o.
„The concept of building a simple, boxlike structure with the most easily available construction materials and methods and then fronting it with an elaborate facade was nothing new, especially in Los Angeles. The boxy utilitarian building had been used in residential and other construction ever since the Spanish first settled the region. Turn-of-the-century brick or wood tenement buildings were often completely unadorned at their side and rear elevations. New: the materials of the stucco box lack any sense of weight, plasticity or physical presence... ?spotlights“
„It reached its fullest development as a type during the years from 1954... to 1960...“
„In California stucco was first employed... 1880s... Buildings partially or entirely sheathed in stucco did not begin to appear regularly until the 1890s, as part of the Mission Revival, when stucco was used on wood-frame buildings to suggest adobe construction. The plainness of its surface also lent it Craftsman associations, as in, for example, some of Irving Gill's earlier buildings. By the 1920s, California was a stucco Eden. Its stucco surfaces had evolved into a well-defined vernacular, wood-frame construction type...“
„The trademarks of vernacular modernism in the 1950s and '60s were taken from four primary sources: high-art architecture, abstract art, automobile design and interior decoration.“
„Borrowing from the local tradition of high-art architectural Modernism, apartment builders converted the exhibitionistic expression of John Lautner and Lloyd Wright into a graphic language of pattern and decoration.“
„In Southern California the stucco box was Part of a regional vernacular of Modernism.“
„... but the modern urban environment is the product not of the culture of high-art architecture, but rather of the forces of mass production and consumption. Any serious attempt to understand that environment must inevitably account for building types, styles and genres...“
„After all, part of the point of the true small and cheap stucco boxes was the divorce of building form and ornament.“
„The stucco boxes were not anonymous developer buildings. Many of them had architects, and their type and style were clearly defined as a genre of commercial vernacular architecture.“

Gebhard, David: *Tile, Stucco Walls and Arches: The Spanish Tradition in the Popular American House*.
 In: Moore, Charles W., Smith, Kathryn, Becker, Peter (Ed.): *Home Sweet Home. American Domestic Vernacular Architecture*. N.Y.: Rizzoli, 1983
„Stucco is ... redolent of old Spain, ... central vision of the International Style.“
„The Stucco Box'... concentrates on the speculative stucco-faced apartment house in Los Angeles of the years from 1954 until the end of the '50s, when a change in zoning and parking requirements spelled their doom, and a bigger and uglier format was mandated.“
„If a house has its exterior covered with stucco, it is Spanish.“
„In the 1920s, the Spanish Mediterranean image was seen as something very close to the newly evolving popular Moderne, and the elitist International Style. In the '30s the California Ranch House of Cliff May, William W. Wurster... were seen as gentle domesticated versions of the Modern.“
„In the post-World War II years, the California Ranch House was seized upon by the American middle class as the popular dwelling for suburban spec housing.“
„While the first of the spec condominiums of the '60s reflected the Third Bay Tradition of Charles Moore and others...“
„The vocabulary of the Mission image was keyed to four ingredients: stucco walls, arched openings, parapeted end gables, and tile roofs.“

Bibliographie der „stucco box“:
 Chase, John; Beach John: *The Stucco Box*. s.o.
 · Ruscha, Ed: *Some Los Angeles Apartments*, 1965
 · Banham, Reyner: *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*. 1971
 · Los Angeles Times West magazine: *The Blooming of the Plastic Apartment House*. 1972
 · Jencks Charles: *Daydream House of Los Angeles*. 1978
 · Gebhard, David: *L.A., The Stucco Box*. 1970
 · Chase, John: *Exterior Decoration*. 1982

Dachflächen gleichen sich in ihrer Gestaltung, die „box“ wird dementsprechend als Einheit, als Ganzes, als Objekt gelesen. Es besteht eine Differenz zwischen Vorder- und Rück- bzw. Seitenfassaden. Unter anderem führt die einsetzende Tendenz des Rückzugs aus dem öffentlichem Raum dazu, dass die Vorderfassade zum größten Teil komplett geschlossen bleibt. Um der gewünschten Repräsentation nach Außen zu entsprechen, werden Schriftzüge, Farbe, Beleuchtungskörper und eventuell ein gewisses Dekor, das sich deutlich von der „box“ abhebt, eingesetzt. Die Geschossigkeit sowie die innere Funktionalität des Gebäudes werden dabei überspielt. Diese Differenz zwischen repräsentativem, öffentlichem Äußerem und funktionalem, privatem Innerem wird dabei zum Teil bewusst in Kauf genommen und sogar inszeniert bzw. übersteigert thematisiert. Die „box“ erscheint vor diesem Hintergrund maßstabslos. Eingesetzte Schrift und Dekor sollen an Feriengefühle und einen damit verbundenen Erholungswert appellieren. Die Seiten- und Rückfassaden bleiben in ihrer Gestaltung nüchtern, abstrakt, ohne jegliches Dekor. Sie spiegeln unter anderem in der Anordnung und Gestaltung der Fenster die innere Funktionalität des Gebäudes wieder und entsprechen damit Forderungen des „neuen Bauens“. Die Gestaltung der Vorderfassaden, die nicht mehr auf das „bay-window“ zurückgreifen kann, setzt statt dessen auf eine vorangestellte geschlossene Fassade. Dies führt dazu, dass Sichtbeziehungen zwischen privatem Innen- und öffentlichem Straßenraum aufgegeben oder sogar bewusst unterbunden werden. Der öffentliche Raum wird vor diesem Hintergrund anonym; er verwaht.

Die Oberflächen der Fassaden werden in „stucco“ ausgeführt. Sie wirken stark zweidimensional, flächig, entmaterialisiert, abstrakt und weisen ein Minimum an Detail auf (siehe oben). Die „stucco box“ verfügt über gewöhnliche, billige, standardisierte Schiebefenster oder Ganzverglasungen mit Aluminiumrahmen vom Baumarkt, die von außen auf die Fassade genagelt werden und eine mit dem „stucco“ bündige Oberfläche bilden.

6.3.2 Thematisierung und Bewertung

Die „stucco box“ als typisches Element des privaten Wohnens innerhalb Los Angeles tritt im Wesentlichen ab Mitte der fünfziger Jahre auf. Im Zeitraum von 1954-1960 erreicht der Bau der „boxes“ seinen Höhepunkt. Sie werden dann ab 1960 auf Grund neuer baurechtlicher Vorschriften, die unter anderem das „back-in-parking“ beschränken, die grundsätzliche zulässige Bebauungsdichte jedoch anheben, durch größere Apartmentgebäude ersetzt und später sogar verdrängt. Das heißt, im Prozess der Nachverdichtung Los Angeles werden zunächst Einfamilienhausgebiete abgerissen und mit „stucco boxes“ überbaut und diese werden wiederum im nächsten Schritt durch größere Apartmentgebäude und -projekte ersetzt. Die „stucco box“ ist folglich Zeichen der massiven Nachverdichtung bzw. des Nachverdichtungsprozesses sowie der damit zusammenhängenden Urbanisierung der zunächst eher suburban ausgeprägten Struktur Los Angeles. Sie stellt den Lösungsvorschlag von Seiten der Bauindustrie für diesen Druck auf Nachverdichtung dar. Vor diesem Hintergrund erstaunt es, dass sie innerhalb der Literatur zu Los Angeles eine eher untergeordnete Rolle spielt bzw. erst ab den achtziger Jahren vereinzelt untersucht und dargestellt wird.

Rezeption

Die „stucco box“ wird zuerst innerhalb der Kunstszene vor allem in den Arbeiten Ed Ruschas – besonders eindrücklich in einer seiner Buch-Dokumentationen, in „Some Los Angeles Apartments“ von 1965 – als Bestandteil der Stadt vorgestellt.

Zu Beginn der 1970er Jahre, also im Anschluss an die Darstellung innerhalb der Kunst, erhält die „stucco box“ Einzug in den architektonischen Diskurs: 1971 verweist Reyner Banham in seinem Stadtführer „Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies“ innerhalb des Kapitels „Ecology III: The Plains of Id“ auf die Allgegenwärtigkeit dieser Typologie, benennt sie als „dingbat“ und beschreibt ihre Grundzüge. Desweiteren wird sie sporadisch in Magazinen erwähnt. 1983 erfasst Moores „Home Sweet Home: American domestic vernacular Architecture“ die Entstehungsgeschichte sowie die präzisen Charakteristika der Typolo-

gie. 1990 wird sie in Mike Davis „City of Quartz“ als Teil der Stadt verhandelt. Die „stucco box“ bzw. das „dingbat“ wird in Moores Buch bzw. John Beachs und John Chases Aufsatz von 1983 und in Mike Davis' Buch von 1990 aus unterschiedlichen Perspektiven dargestellt und dementsprechend auch unterschiedlich bewertet.

Beach und Chase verweisen zunächst auf die Perspektive der damaligen Bewohner der „stucco boxes“, die diese als positiv bewerten. Sie sprechen in diesem Zusammenhang die funktionalen und ökonomischen Aspekte der Grundrisse und des Bauprozesses der „stucco boxes“ an und stufen diese im Wesentlichen positiv bzw. als realistische Antwort auf die Situation in Los Angeles ein. Sie zeigen dabei unter anderem die überzeugende Beziehung zwischen Auto und Wohneinheit auf, die den Lebensverhältnissen bzw. -bedingungen Los Angeles' explizit entspricht. Sie reflektieren die soziale Komponente der „stucco boxes“ und zeichnen nach, dass diese „boxes“, analog zu den „court yard bungalows“, durch ihren Innenhof die Kontakte zwischen den verschiedenen Bewohnern fördern. Sie betonen darüberhinaus die gewisse Atmosphäre, die gewisse Individualität und das ästhetische und poetische Potential, die von diesem Bautypus ausgehen und die auch von den damaligen Bewohner anerkannt und geschätzt werden.

Beach und Chase verweisen jedoch gleichzeitig auf die Perspektive der damals gegenwärtigen, der zweiten Generation an Bewohnern um 1980, die sie als negativ einstufen. Für diese zweite Generation stellt die reduzierte, zum Teil auf Schriftzüge limitierte Gestaltung keine Möglichkeit der Identifikation mehr dar. Beach und Chase beziehen sich in diesem Zusammenhang auch auf die Weiterentwicklung der „stucco boxes“ und sehen in diesen nachfolgenden, größeren „boxes“ ein Konfliktpotential durch deren Baumasse. Auf städtebaulicher Ebene leitet die „stucco box“ dementsprechend einen Prozess ein, der zum einen zu einer enormen Dichte, zu ungewohnten schmalen bzw. engen Zwischenräumen und zu Maßstabssprüngen innerhalb der Baustruktur führt. Fenster benachbarter Baukörper stehen sich dabei zum Teil direkt gegenüber. Zum anderen führt die ansteigende Anzahl an Wohneinheiten pro Baugrundstück bereits ab dem Bau der „stucco boxes“ sowie die, durch die Typologie bestimmte Art des „back-in-parkings“ zu unattraktiven, komplett versiegelten und damit ökologisch problematischen Oberflächen innerhalb des öffentlichen Raums, ohne jegliche Vegetation und ohne die Möglichkeit des „street-parkings“ für potentielle Besucher.

Davis verweist im Gegensatz zu Beach und Chase auf die Perspektive der Eigenheimbesitzer, die der „stucco box“ extrem kritisch bzw. feindselig gegenüberstehen. Er zeichnet damit das, der „stucco box“ inhärente, soziale Konfliktpotential nach. Das Erscheinen von „stucco boxes“ innerhalb einer von Einfamilienhäusern dominierten Nachbarschaft wird gleichgesetzt mit Kriminalität, mit Zuwanderung von sozial Schwachen oder von ethnischen Minderheiten. Es stellt grundsätzlich ein Zeichen der Nachverdichtung dar, die die Eigenheimbesitzer in jedem Fall verhindern oder zumindest eindämmen wollen.

Bewertung analog meiner Recherche

Ich sehe über diese Ausführungen zum Element des Apartmentgebäudes hinaus im Erscheinen dieses innerhalb der Stadtstruktur Los Angeles, für dessen Ausgangspunkt die „stucco box“ steht, folgende Probleme, die nicht oder nur bedingt innerhalb der Rezeption angesprochen werden. Zum einen müssen die enorme Baumasse und Höhenentwicklung der Apartmentgebäude – dreigeschossig und mehr– als problematisch bewertet werden. Sie führen einen ganz neuen Maßstab in das zuvor kleinteilige Meer freistehender, zum größten Teil eingeschossiger Einfamilienhäuser ein. Sie reduzieren darüber hinaus den öffentliche Außenraum zu einer reinen Verkehrsfläche bzw. dieser bleibt als versiegelte Fläche zurück. Zwischen ihm und dem privaten Innen- wie Außenraum wird jegliche Beziehung aufgegeben, er wird anonym und verwahrlost. Zum anderen führen die Apartmentgebäude zu komplett neuen Eigentums- und Nutzungsverhältnissen innerhalb zunächst suburbaner Strukturen. Ihr Erscheinen untergräbt vor diesem Hintergrund den Grundgedanken, der zum Entstehen suburbaner Strukturen geführt hat – ausgleichende Freiflächen bzw. der landschaftliche

Aspekt als Möglichkeit zur Identifikation innerhalb „suburbias“, die ursprünglich intensive Beziehung zwischen Innenraum und diesem Außenraum oder das Ausleben der eigenen Individualität in den eigenen vier Wänden.

Ich sehe die Literatur der 1970-1980er Jahre zu den „stucco boxes“, mit Ausnahme der einschneidenden Wirkung Banhams „Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies“, im Wesentlichen als Randerscheinungen.

Erst gegenwärtig kommt dieser Literatur eine größere Bedeutung, ein größeres Interesse oder sogar eine gewisse Popularität zu. Sie trifft den gegenwärtigen Nerv der Zeit. Erst zur Zeit wird man sich bewusst, dass die vernakulare und kommerziell geprägt Architektur der „stucco boxes“ ein wesentliches Phänomen neuer amerikanischen suburbaner wie urbaner Strukturen darstellte und darstellt, dass sie ein Element repräsentiert, das sich nicht ausklammern bzw. ohne das sich neue Strukturen von Stadt nicht erschließen und beurteilen lassen. Eventuell tragen Stadtstrukturen innerhalb Europas, die den Rahmen unseres gegenwärtigen Bauens bilden, die den suburbanen und urbanen Verhältnissen Los Angeles der 1960-1980er Jahren entsprechen – zunächst suburbane Strukturen, die jedoch des Weiteren nachverdichtet und von der zweiten Generation benutzt werden – und die neue Probleme und Fragen aufwerfen, zu dieser neuen Erkenntnis bzw. Rezeption bei. Die kompilatorisch zusammengestellten Aufsätze aus „Home Sweet Home“ erscheinen gegenwärtig aufgearbeitet in Buchformat, siehe John Chases „Glitter Stucco & Dumpster Diving: Reflections on Building Production in the Vernacular City“ von 2000. Moores Beitrag und Position innerhalb dieser Debatte sehe ich bis heute, trotz einer Zusammenstellung seiner Schriften von 1950-1990 in „You Have to Pay for the Public Life“ von 2001, unterbewertet. Sie werden in der gegenwärtigen Literatur zu neuen Stadtstrukturen oder „zum Stadtrand“ nicht erwähnt bzw. fließen nicht in diesen Diskurs ein, obwohl sich seine Forderungen von vor über 40 Jahren mit gegenwärtigen Überlegungen decken. Sein Name wird im Wesentlichen mit dem Partizipationsgedanken oder vor allem dem Postmoderne-Diskurs in Zusammenhang gebracht, seine theoretischen wie praktischen Arbeiten vor allem auch jene vor 1965 bleiben unberücksichtigt. Das Los Angeles der 1960-1980er Jahre weist vergleichbare Zustände zur gegenwärtigen Stadtstruktur auf. Der aktuelle Diskurs bezieht sich jedoch im Wesentlichen auf die Leistung der Geographen und Soziologen der „LA School“, aber nicht auf die ersten theoretischen wie praktischen Ansätze der Architekten zu diesem Stadtraum.

Überdies erstaunt, dass, trotz diesem gegenwärtigen neuen Interesse, Studien zu Apartmentgebäuden als Nachverdichtungsmaßnahme zunächst suburbaner Strukturen fehlen, die recherchieren und ausloten welche Dichte innerhalb dieser Strukturen „problemlos“ realisierbar wäre. Darüber hinaus fehlen zum größten Teil weitere alternative Elemente oder Modelle zur Nachverdichtung von Seiten der Architekten bzw. der Hoch-Architektur. Der Typ der „stucco box“ – der bezüglich der Möglichkeit zur Identifikation sowie seiner Baumasse ein noch akzeptables Modell darstellt – spielt jedoch in diesen vereinzelt Untersuchungen keine Rolle.

Apartmentgebäude und Gehrys Architektur

Es ist vor diesem Hintergrund interessant, in der nachfolgenden Analyse zu überprüfen, in wie weit sich das Frühwerk Gehrys mit dem Element des Apartmentgebäudes, dessen spezifischer Ausprägung und der Problematik, für die dieses steht, auseinandersetzt, in wie weit es diese aufnimmt, weiterentwickelt oder neuinterpretiert. In wie weit es Lösungsansätze für die Problematik, die das Erscheinen des Apartmentgebäudes für die Bewohner sowie den Kontext mit sich bringt, aufzeichnet. Nach meinem Dafürhalten setzen sich vor allem das Danziger Studio, das Spiller House, die Indiana Avenue Houses, das Norton House und die Wosk Residence mit diesem Element und dessen Problematik auseinander. Der Nachweis dieser Vermutung könnte aufzeigen, dass Gehrys Architektur auf die neuen Elemente von Stadt sowie auf die Probleme, die sich zu diesem Zeitpunkt in der Stadt abzeichnen oder niederschlagen, reagiert, sich dieser Probleme von Seiten der Architekten-Architektur annimmt und Lösungsansätze aufzeichnet.

Die Rezeption geht auf die Weiterentwicklung oder Neuinterpretation des Element des Apartmentgebäudes innerhalb des Frühwerk Gehrys nicht ein und wird vor diesem Hintergrund seiner Arbeit nicht gerecht.

IV. Die frühe Architektur Frank Gehrys und Los Angeles in den 1960-1980er Jahren als Kontext

1. Los Angeles in den 1960-1980er Jahren, Teilräume und Gebäude Gehrys

1.1 Los Angeles in den 1960-1980er Jahren, Teilräume und Gebäude Gehrys, Kartierungen

Im Folgenden versuche ich dezidiert nachzuzeichnen, in wie weit Gehrys frühe Architektur auf die Stadt Los Angeles der 1960-1980er Jahre, deren Elemente wie Syntax, deren Eigenschaften, deren Probleme wie Potentiale, reagiert und welche der Elemente er somit als Bestandteil der Stadt begreift.

In einer Übersichtskarte zu Los Angeles County im M 1:500.000 habe ich zunächst die frühen Gebäude und Projekte Gehrys verortet. Der sich 12,5 km in nord-südliche und 30 km in ost-westliche Richtung ausdehnende Bereich, im Wesentlichen die „westside“ Los Angeles´, in dem die meisten Gebäude realisiert sind, ist im nächsten Schritt vergrößert im M 1:70.000 dargestellt. In diesen Stadtplan-Ausschnitt habe ich zum einen erneut die frühen Gebäude Gehrys und zum anderen die Probleme und Potentiale, die in den diversen Stadtteilen in unterschiedlichen Intensitäten präsent sind, markiert. Sieben Teilräume Los Angeles, innerhalb derer zum einen frühe Gebäude Gehrys eingeschrieben sind und die auf ganz besondere Weise von den Problemen und Potentiale der Stadt geprägt sind, lassen sich unterscheiden. Die Gebäude innerhalb eines Teilraums können folglich präzise auf ihre „Auseinandersetzung mit dem Kontext“, auf mögliche Lösungsansätze, die sie im Bezug auf diese beinhalten, untersucht werden.

Zeitgleich zu Gehrys früher Arbeit im Los Angeles der 1960-1980er Jahre beschäftigen sich die Venturis mit der amerikanischen, im Wesentlichen suburbanen Struktur von Stadt, die sie als „Streustadt“ oder „dispersive Stadtform“ bezeichnen, sowie mit derer alltäglichen und gewöhnlichen Architektur (siehe Teil II., Kapitel 3. „Venturis ‚Inclusivism‘“). In Teil III. komme ich zu dem Schluß, dass Los Angeles diese „dispersive Stadtform“ jedoch 100 mal vergrößert darstellt und diese zusätzlich eine strake Nachverdichtung erfährt und mit städtischen Problemen wie Potentialen konfrontiert wird. Die Venturis unterscheiden und untersuchen innerhalb ihrer „dispersiven Stadtform“ zwei Ausprägungen, das eher von einer privaten Nutzung geprägte Wohngebiet – „suburbia“ – und der eher von einer öffentlichen Nutzung geprägte kommerzielle Bereich – die „mainstreet“. Drei der sich herauskristallisierenden sieben Teilräume Los Angeles´ entsprechen zunächst in etwa der Ausprägung „suburbias“ der Venturis, ein weiterer Teilraum kommt in die Nähe ihrer Ausprägung „mainstreet“. Die Teilräume weisen jedoch über die Ähnlichkeit hinaus auch eigene Charakteristika auf; so sind sie stärker urban geprägt und werden folglich mit den Potentialen und vor allem den Problemen von Stadt konfrontiert.

Teilraum 1: West-Hollywood, Hollywood; „mainstreet“

<i>Danziger Res. + Studio</i>	1964-65	
<i>Gemini G.E.L.</i>	1976-79	<i>öff. Gebäude</i>
<i>F. H. Goldwyn Reg. Branch Library</i>	1980-85	<i>öff. Gebäude</i>

**Teilraum 2: Santa Monica, Venice, Venice/Oakwood, Beverly Hills;
Urbanisierte Suburbs**

<i>Gehry House</i>	1978	
<i>Spiller House</i>	1978-79	
<i>Indiana Avenue House</i>	1979-81	
<i>Norton House</i>	1983	
<i>Wosk Residence</i>	1982-84	
<i>Santa Monica Place</i>	1973-80	öff. Gebäude
<i>Edgemar Development</i>	1984-88	öff. Gebäude

Teilraum 3: Brentwood; Exclusiver Suburb

<i>Schnabel House</i>	1986-89	
-----------------------	---------	--

Teilraum 4: Calabasas; Natur- und Landschaftsraum

<i>Benson House</i>	1981-84	
---------------------	---------	--

Teilraum 5: Malibu; Natur- und Landschaftsraum

<i>Davis Studio</i>	1972	
<i>Wagner House</i>	1978	

1.2 Teilräume und Gebäude Gehrys, Grafiken

Die Gebäude und Projekte der einzelnen Teilräume stelle ich jeweils auf einem Blatt im gleichen Maßstab und einer einheitlichen Darstellungsweise wie folgt vor: Zum einen über eine Darstellung im M 1:2000, die vor allem in den ersten drei Teilräumen das Verhältnis von Baumasse zu Grundstücksgröße verdeutlicht. Zum anderen über die Grundrisse im M 1:500, die auf die Disposition der einzelnen Räume und auf die sich ausbildenden Außenräume verweisen. Die Pläne sind dementsprechend auf die wesentlichen Informationen reduziert und werden nicht einfach, analog der Darstellungsweise innerhalb der Publikationen, der Ausführungsplanung entnommen. Vermaßungen, diverse Vermerke der Haustechnik sowie Aussagen die verwendeten Materialien betreffend, die die Pläne schwer lesbar machen, werden ausgeblendet. Darüber hinaus ist ein prägnantes Foto im M 1:200 den Grundrissen zugeordnet.

1.3 Teilräume und Gebäude Gehrys im Überblick

Die wichtigsten Eckdaten der Gebäude – ihr Kontext, ihre Nutzung, die Disposition ihrer Baukörper, die innenräumliche Disposition dieser Baukörper, ihr Bezug zu den Elementen des privaten Wohnens und deren Attribute oder ihr Bezug zu weitere Elementen des Kontexts – sind darüber hinaus tabellarisch zusammengefasst. Die Darstellungen im M 1:2000 sind des Weiteren nochmals zum Vergleich nebeneinander gestellt. Die kleinteiligen Grundstückszuschnitte der Teilräume „1. West-Hollywood, Hollywood“ und „2. Santa Monica, Venice, Venice/Oakwood, (Beverly Hills)“ sowie die multiplen Baukörper, die sich jeweils auf einem dieser Grundstücke zusammendrängen und die von der Nutzung her häufig jeweils eine Wohneinheit aufweisen, verweisen auf die massive Nachverdichtung. Sie stehen im Gegensatz zum einen zur Grundstücks- und Einfamilienhausgröße des Teilraums „3. Brentwoods“ sowie zum anderen zur Grundstücks- und Gebäudegröße der landschaftlich geprägten Teilräume „4. Calabasas“ und „5. Malibus“.

1. 4 Venice und Venice/Oakwood als untersuchter Teilraum

Im Anschluss an den Überblick möchte ich exemplarisch für Los Angeles den Teilraum „2. Santa Monica, Venice, Venice/Oakwood, (Beverly Hills)“ im Detail untersuchen. Die zusammenfassende Darstellung von Baumasse zu Grundstücksgröße im M 1:2000 hat darauf verwiesen, dass dieser Teilraum die zeitgleiche Beschreibung „suburbias“ der Venturis erweitert, da das spezifische „suburbia“ Los Angeles´ mit dem Problem der Nachverdichtung konfrontiert wird. Der Teilraum 2. ermöglicht, da er eine Vielzahl an Gebäuden Gehrys

aufweist, einen Bezug der frühen Architektur Gehrys auf die spezifische Stadtstruktur mehrfach zu prüfen oder ein Reagieren dieses auch auf feine Nuancen innerhalb des Teilraums nachzuweisen. Ich beschränke mich innerhalb des Teilraums auf den Stadtteil Venice, der als „inner-city“-Gebiet im Besonderen mit dem Problem der Nachverdichtung, der Typologie des Apartmentgebäudes und dem damit verbundenen Zusammentreffen unterschiedlicher Maßstäbe konfrontiert ist. Das Viertel Oakwood innerhalb von Venice wird darüber hinaus massiv mit städtischen Problemen konfrontiert; es stellt einen sozialen Brennpunkt dar. (siehe Kap. 2. „Venice, Venice/Oakwood“)

Ich zeige im Kapitel 2. „Venice, Venice/Oakwood“ zunächst detailliert auf, wie sich der Kontext innerhalb des Teilraums 2. in Venice und Venice/Oakwood darstellt. Ich zeichne die sozialen, ökonomischen, politischen und zum Teil kulturellen Hintergründe der Veränderung der Stadtstruktur sowie die daraus resultierende Struktur selbst – ihre Elemente des privaten Wohnens, deren Typen und deren Attribute, sowie ihre weiteren Elemente – innerhalb dieses Teilraums nach. Ich erläutere daran anschließend die Fragen und Problemstellungen, die sich vor dem Hintergrund dieser Stadtstruktur ergeben.

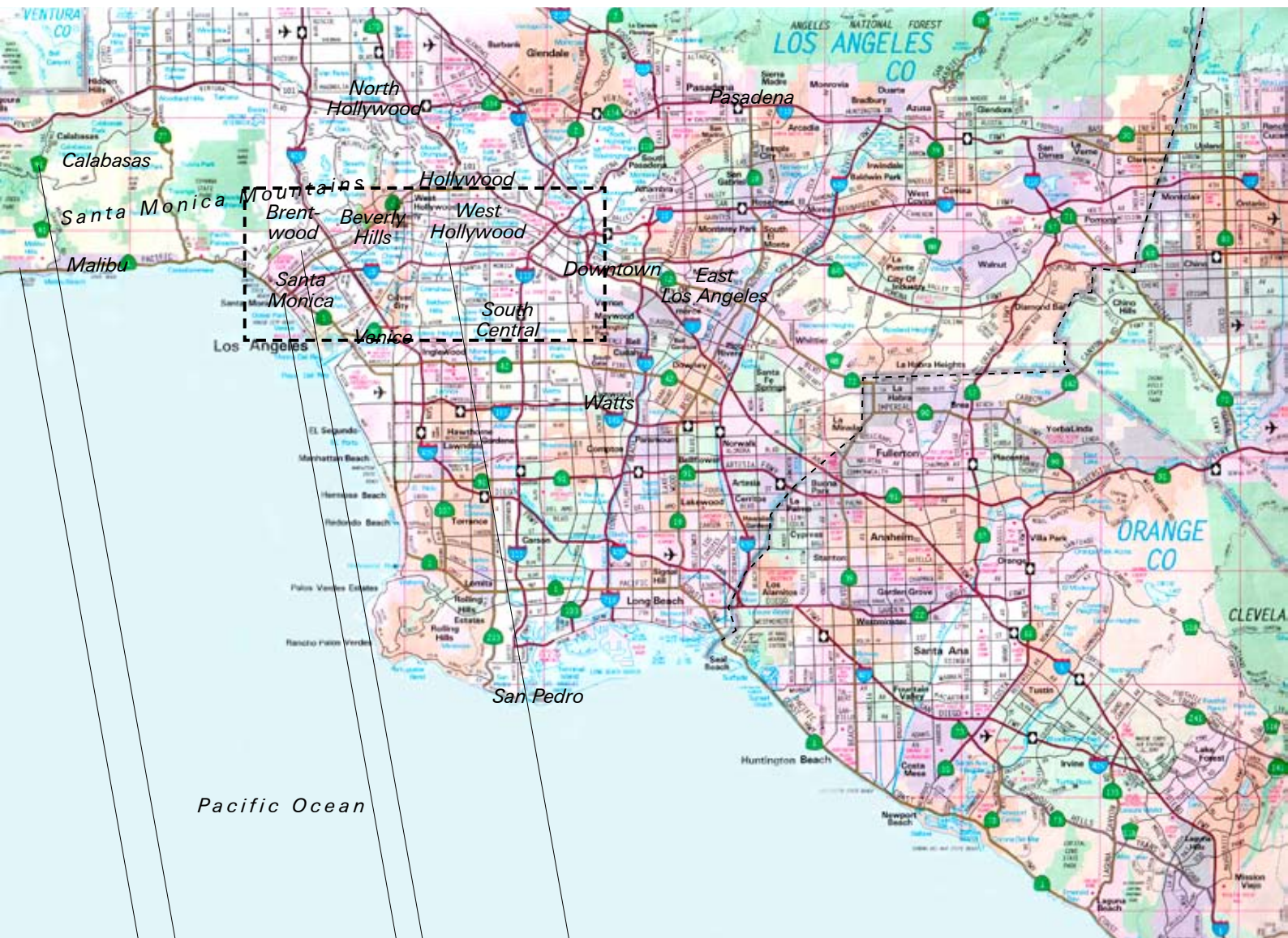
1. 5 Spiller House und Indiana Avenue Houses als untersuchte Gebäude

In einem weiteren Schritt untersuche ich in den Kapiteln 3. „Venice, Spiller House 1978-1979“ und 4. „Venice/Oakwood, Indiana Avenue Houses 1979-1981“, inwieweit und mit welchen Mitteln die Gebäude Gehrys zum einen auf den übergeordneten Kontext – die Stadt Los Angeles – zum anderen parallel dazu auf den lokalen Kontext – die Stadtstruktur Venice bzw. Venice/Oakwoods, deren spezifischen Elemente, deren Probleme wie Potentiale – oder darüber hinaus auf den kleinmaßstäblichen Kontext – ihre Nachbargebäude etc. – reagieren, diese reflektieren oder deren Problem sogar zum Teil beantworten und lösen.

Ich untersuche für Venice, wo mehrere Gebäude Gehrys stehen, das Spiller House, das nach meinem Dafürhalten die Probleme und Potentiale des Stadtteils am ausgeprägtesten widerspiegelt. (siehe Kap. 3. „Venice, Spiller House 1979-80“) Stellvertretend für das Viertel Oakwood/Venice stehen die Indiana Avenue Houses. (siehe Kap. 4. „Venice/Oakwood, Indiana Avenue Houses 1979-81“) Die beiden Gebäude können dabei stellvertretend für die zwei unterschiedlichen Strategien Gehrys innerhalb seiner „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ stehen.

zu 1.1 Los Angeles 1960-80, Teilräume und Gebäude Gehrys, Kartierungen

Karte M 1:500.000



Teilraum 4:
Calabasas;
Natur- und
Landschaftsraum

Teilraum 3:
Brentwood;
Exklusiver Suburb

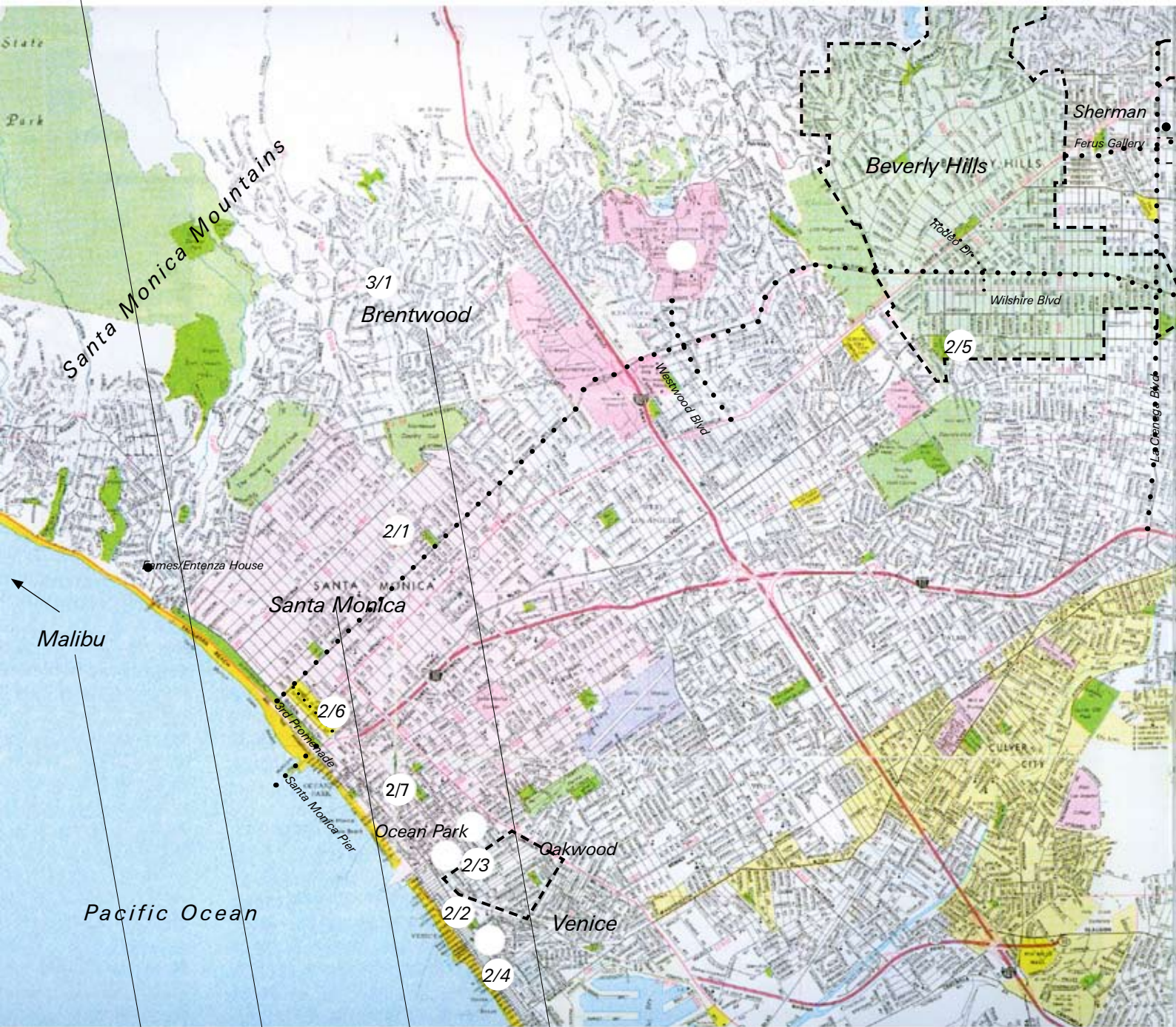
Teilraum 5:
Malibu;
Natur- und
Landschaftsraum

Teilraum 2:
Santa Monica,
Venice,
Venice/Oakwood,
Beverly Hills;
Urbanisierte Suburbs

Teilraum 1:
West Hollywood,
Hollywood;
„mainstreet“

Kartengrundlage: Rand Mc Nelly:
Los Angeles, Hollywood. City Map, 1997,
Überarbeitung: G. W.

Calabasas

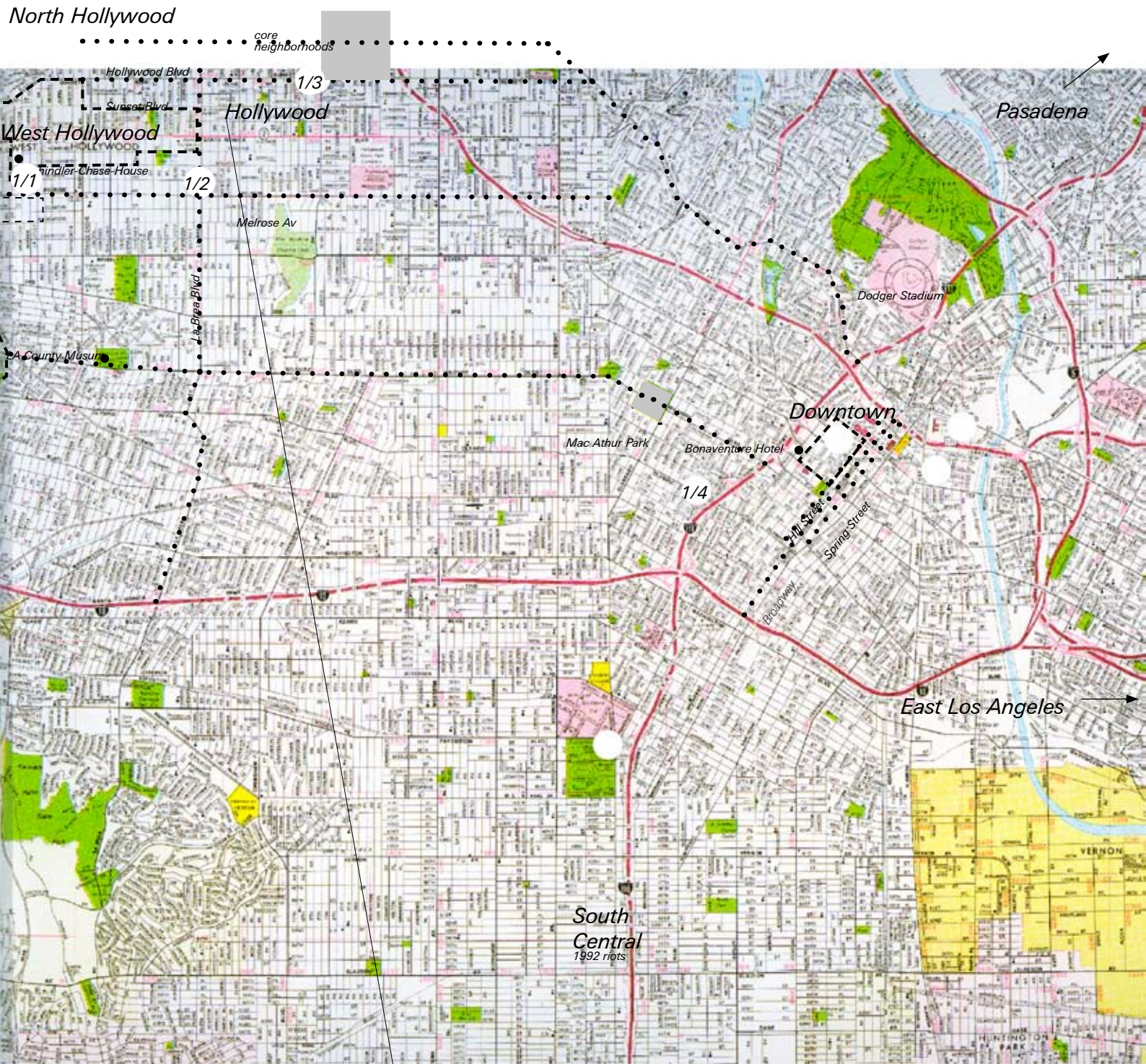


Teilraum 4:
 Calabasas;
 Natur- und Landschaftsraum
 4/1 Benson House, 1981-84

Teilraum 3:
 Brentwood;
 Exklusiver Suburb
 3/1 Schnabel House, 1986-89

Teilraum 5:
 Malibu;
 Natur- und Landschaftsraum
 5/1 Davis Studio, 1972
 5/2 Wagner House, 1978

Teilraum 2:
 Santa Monica, Venice,
 Oakwood, Beverly Hills;
 Urbanisierte Suburbs
 2/1 Gehry House, 1978
 2/2 Spiller House, 1978-79
 2/3 Indiana Avenue House, 1979-81
 2/4 Norton House, 1983
 2/5 Wosk Residence, 1981-84
 2/6 Santa Monica Mall, 1973-80
 2/7 Edgemar Development, 1984-88



Teilraum 1:
West Hollywood,
Hollywood;
„mainsstreet“
1/1 Danziger Residence & Studio, 1964-65
1/2 Gemini G.E.L., 1976-79
1/3 F. H. Goldwyn Regional Branch Library, 1980-85

Watts
1965 riots

Kartengrundlage: Zardini, Mirko: *America as Context*. Italien: Electa/Elemo, 1994
(Lotus 20 Documents), S.142f.
Überarbeitung: G. W.

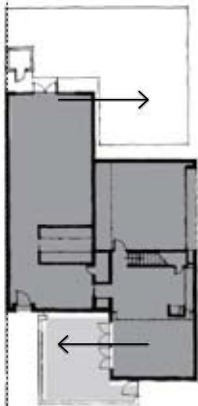
zu 1.2 Teilräume und Gebäude Gehrys, Grafiken

Teilraum 1: West Hollywood, Hollywood; „mainstreet“
1/1 Danziger Residence and Studio, 1964-65

Grundstück: 13,5x27m / 365qm

Einheiten: 2x 6x15m / 2x 90qm

Pläne: 1:2000, 1:500; Foto: ca. 1:200w



EG



OG



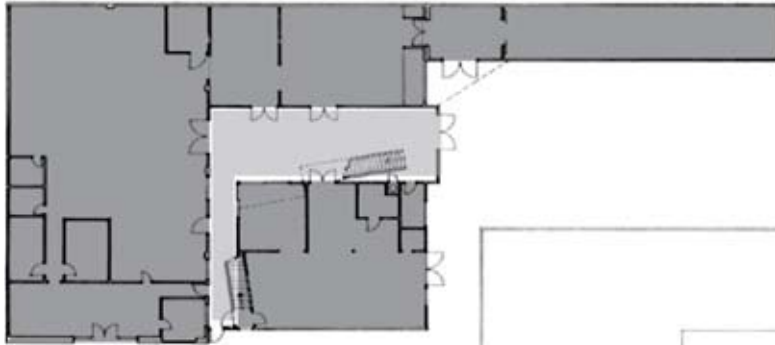
Plangrundlagen: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*.
N. Y.: Rizzoli, 1985, S. 32, Überarbeitung: G. W.
Abb.: s. o., S. 30

1/2 Gemini G.E.L., 1976-79

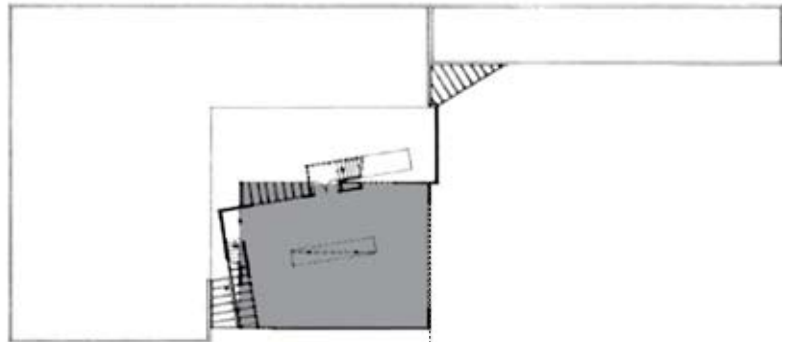
Grundstück: 23x51m

Einheit 1: 23x28m; Einheit 2: 10x12,5m

Pläne: 1:2000, 1:500; Foto: ca. 1:200



EG



OG



Plangrundlagen: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S. 86, Überarbeitung: G. W. Abb. rechts: s. o., S. 87; Abb. links: Dal Co, Francesco; Forster, Kurt W.: *Frank O. Gehry*. N.Y.: Monacelli, 1998, S. 146

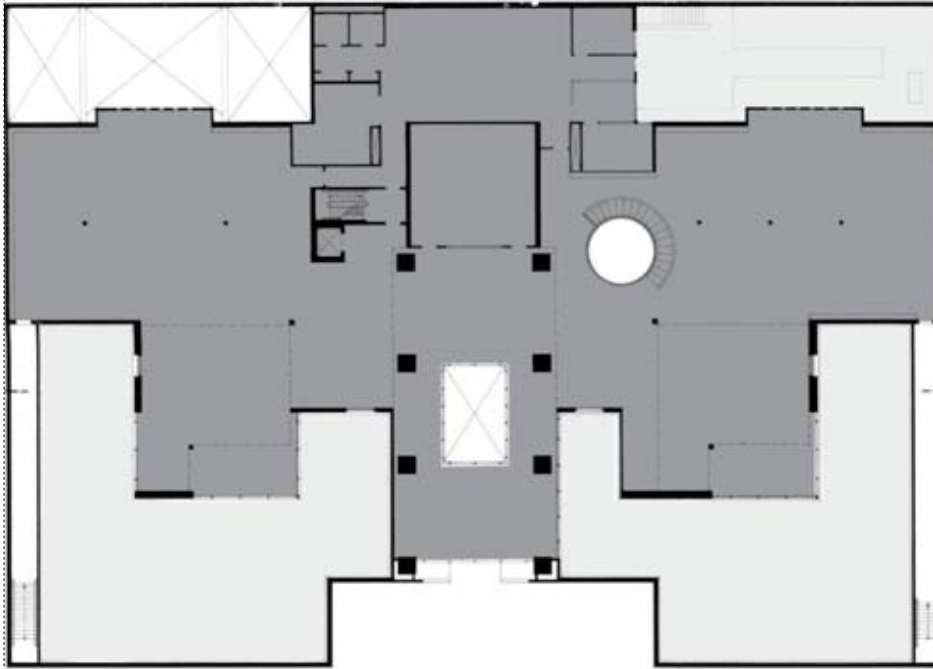
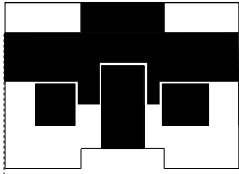
1/3 Francis Howard Goldwyn Regional Branch Library, 1980-85

Grundstück.: 44x62m / 2728qm

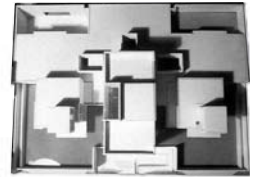
Grundfläche: 1500qm

Pläne: 1:2000, 1:500; Fotos: ca. 1:2000, ca. 1:500

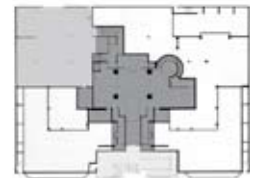
→ z



1. OG



Dachaufsicht



EG



Plangrundlagen: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S. 278, Überarbeitung: G. W.
Modellphoto Aufsicht: Zardini, Mirko: *America as Context*. Italien: Electa/Elemont, 1994, S. 70
Abb.: s. o., S. 74

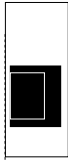
Teilraum 2: Santa Monica, Venice, Oakwood, Beverly Hills;
Urbanisierte Suburbs

2/1 Gehry House, 1978

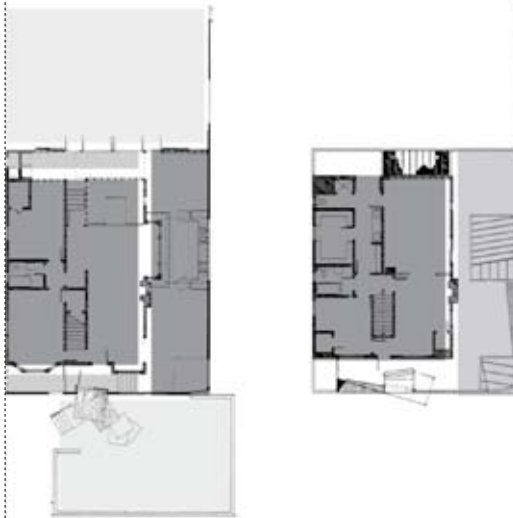
Grundstück: 16,8x41m / 690qm

Einheit alt: 9,2x12,4m / 114qm; Einheit neu: 13,5x16,2m / 220qm

Pläne: 1:2000, 1:500; Foto: ca. 1:200

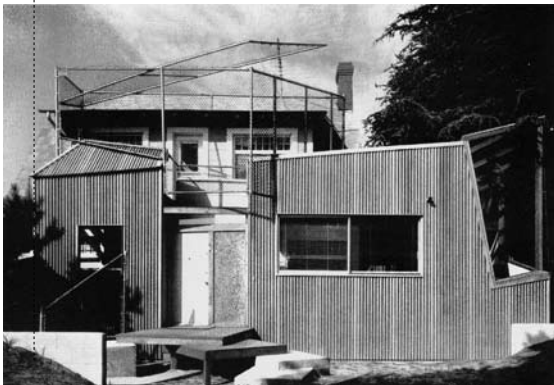


→ z



EG

OG



Plangrundlagen: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S. 140, Überarbeitung: G. W.
Abb.: s. o., S. 138

2/2 Spiller House, 1978-79

Grundstück: 9x27,3m / 246qm

Grundfläche: 6,6x22,2m / 146,5qm

Einheit 1: 6,6x9,5m / 63qm; Einheit 2: 6,6x7,2m / 47,5qm

Pläne: 1:2000, 1:50; Foto: ca. 1:200

N
↑



EG



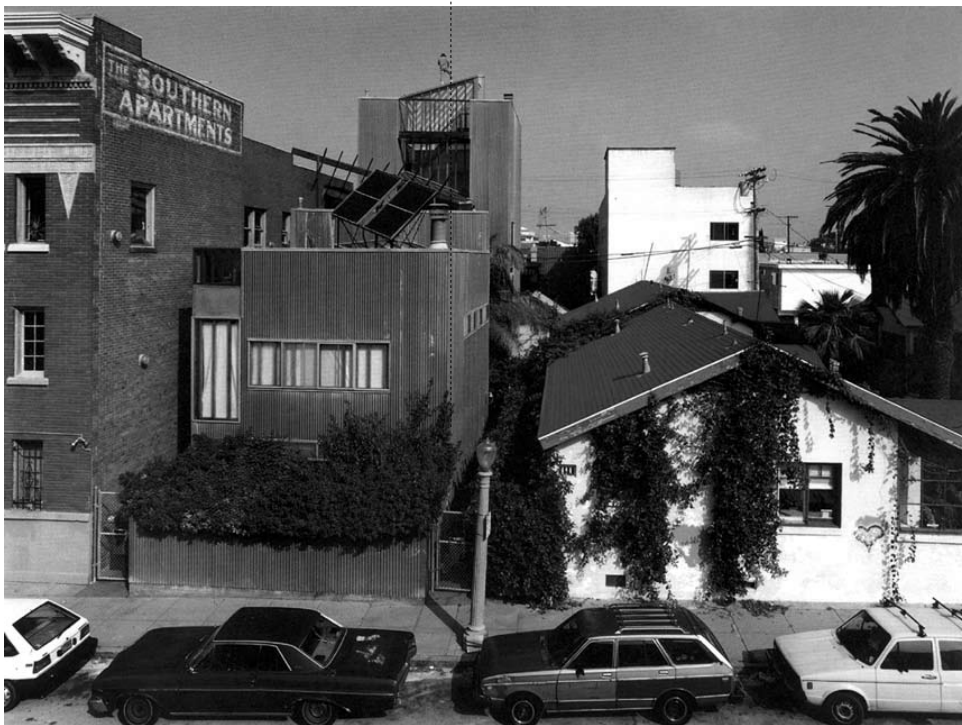
1. OG



2. OG



3. OG



Grundrisse: Plangrundlagen: Zardini, Mirko:
America as Context. Italien: Electa/Elemo, 1994
(Lotus 20 Documents), S. 116,
Überarbeitung: G. W.
Abb.: s. o., S. 117

2/3 Indiana Avenue House, 1979-81

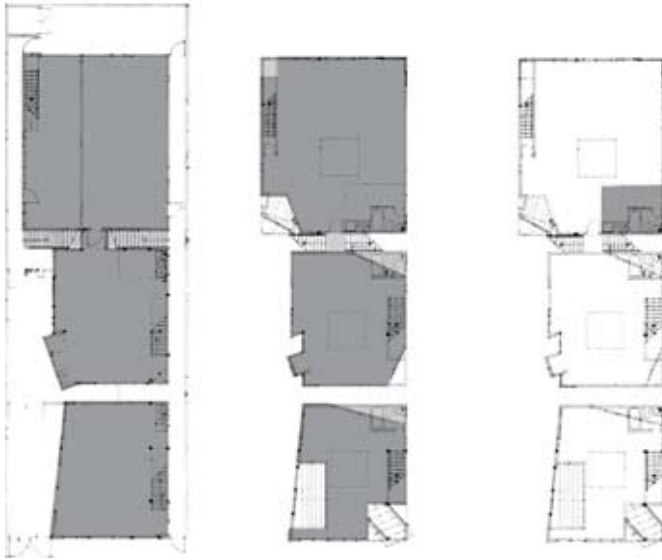
Grundstück: 12,2x40m / 490qm

Grundfläche: 9,7x32m / 310qm

Einheit 1: 9,7x11,5m / 112qm; Einheit 2: 7,7x9m / 70qm;

Einheit 3: 7,7x9m / 70qm

Pläne: 1:2000, 1:500; Foto: ca. 1:200



EG

1. OG

2. OG



Plangrundlagen: Zardini, Mirko: *America as Context*. Italien: Electa/Elemo, 1994 (Lotus 20 Documents), S. 120, Überarbeitung: G. W. Abb.: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N. Y.: Rizzoli, 1985, S. 210f

2/4 Norton House, 1983

Grundstück: 9x25,5m / 230qm

Grundfläche: 6,75x22,3m / 150qm

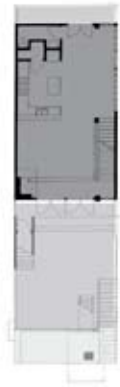
Einheit 1: 6,75x11,2m / 75,6qm; Einheit 2: 2,3x3,15m / 7,25qm

Pläne: 1:2000, 1:500; Foto: ca. 1:200

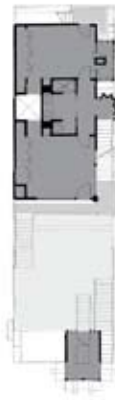
z ←



EG



1. OG



2. OG



Grundrisse: Plangrundlagen: Arnell, Peter; Bickford, Ted; *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N. Y.: Rizzoli, 1985, S.261, Überarbeitung: G. W. Abb.: s. o., S. 262f

2/5 Wosk Residence, 1982-84
 Grundstück: 12,75x32,50m / 415qm
 Einheit: 8,75x28,25m / 275qm
 Pläne: 1:2000, 1:500; Fotos: ca. 1:500



3. OG



DG



DG
 3. OG
 2. OG
 1. OG
 EG

Grundrisse: Plangrundlagen: Arnell, Peter; Bickford, Ted; *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S. 253, Überarbeitung: G. W. Abb. rechts: s.o., S. 255
 Abb. links: Bechtler, Cristina (Hrsg.): *Kurt W. Forster: Frank O. Gehry*. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999, S. 103

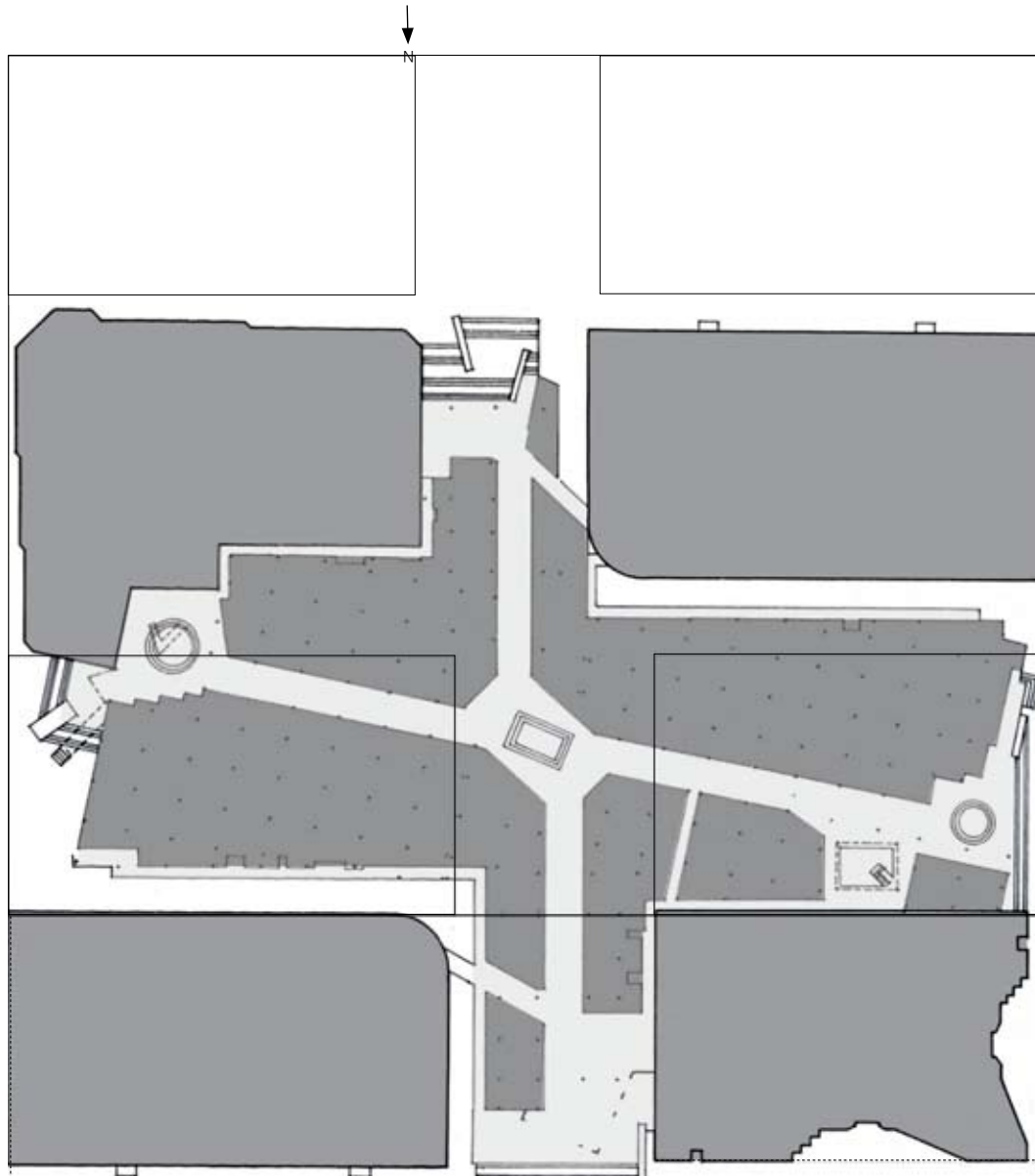
2/6 Santa Monica Place, 1973-80

Grundstück: 280x232,5m / 65.000qm

Einheit 1: 70x105m / 7350qm; Einheit 2: 70x120m / 8400qm;

Einheit 3: 65x120m / 7800qm; Einheit 4: 65x110m / 7150qm

Pläne: 1:2000, 1:2000; Fotos: ca. 1:2000, ca. 1: 4000



EG



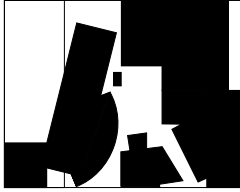
Plangrundlagen: Arnell, Peter; Bickford, Ted; Frank Gehry: *Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S. 185, Überarbeitung: G. W.
Abb. mitte: s. o., S. 182
Abb. unten: s. o., S. 186

2/7 Edgemar Development, 1984-88

Grundstück: 50,5x63,3m / 3200qm

Pläne: 1:2000, 1:500; Fotos: ca. 1:200, ca. 1:2000

z ←



EG



Plangrundlagen: Zardini, Mirko: *America as Context*. Italien: Electa/Elemo, 1994, S. 78, Überarbeitung: G. W.
Modellphoto Aufsicht: s.o., S. 79
Abb.: s. o., S. 77

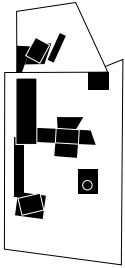
Teilraum 3: Brentwood; Exklusiver Suburb
3/1 Schnabel House, 1986-89

Grundstück: 280x232,5m / 65.000qm

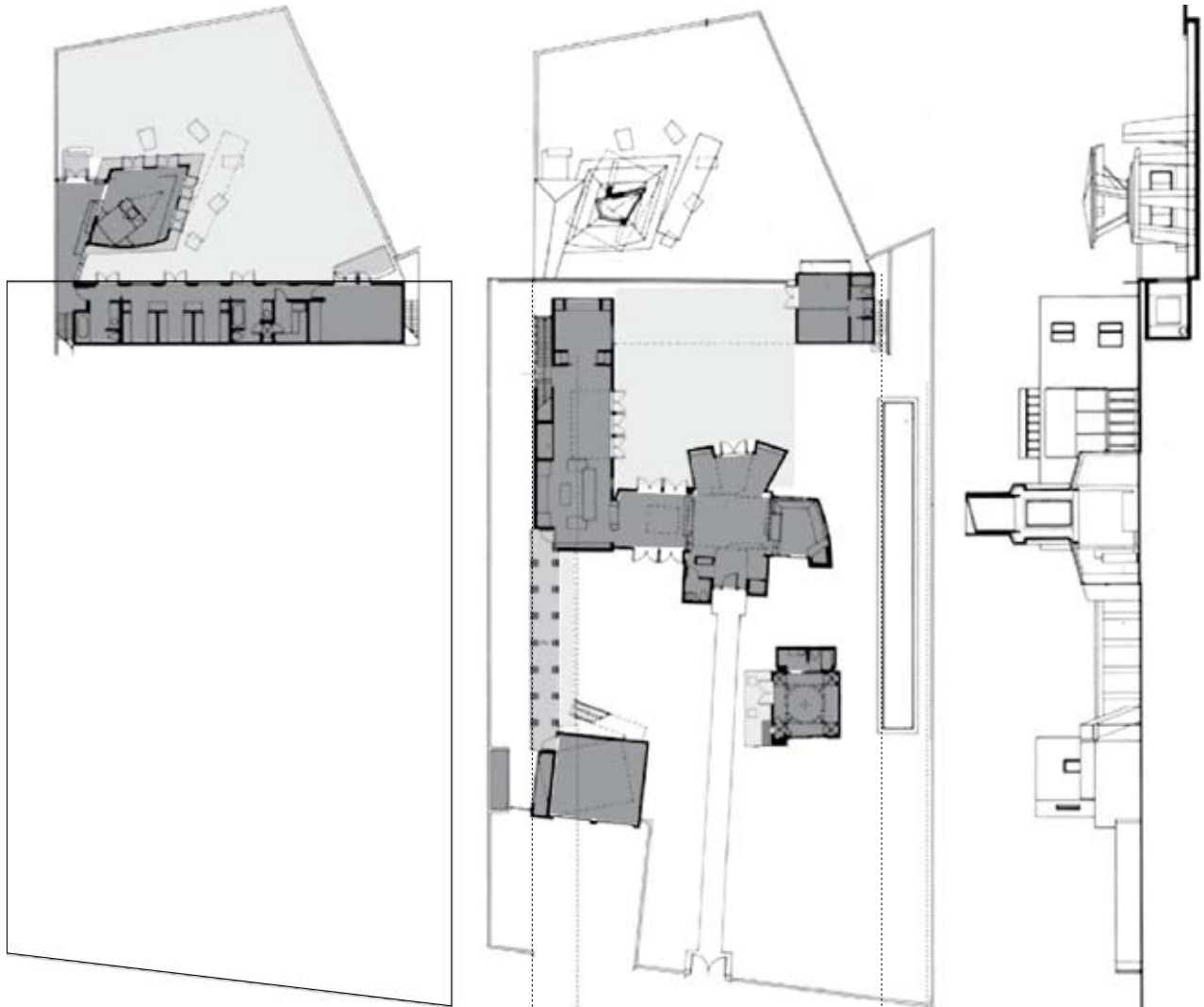
Einheit 1: 70x105m / 7350qm; Einheit 2: 70x120m / 8400qm;

Einheit 3: 65x120m / 7800qm; Einheit 4: 65x110m / 7150qm

Pläne: 1:2000, 1:2000; Foto: ca. 1:2000



z ←



UG

EG

Plangrundlagen: Zardini, Mirko: *America as Context*. Italien: Electa/Elemo, 1994 (Lotus 20 Documents), S.128, 129, Überarbeitung: G. W. Abb.: s. o., S. 129



Teilraum 4: Calabasas

Natur- und Landschaftsraum

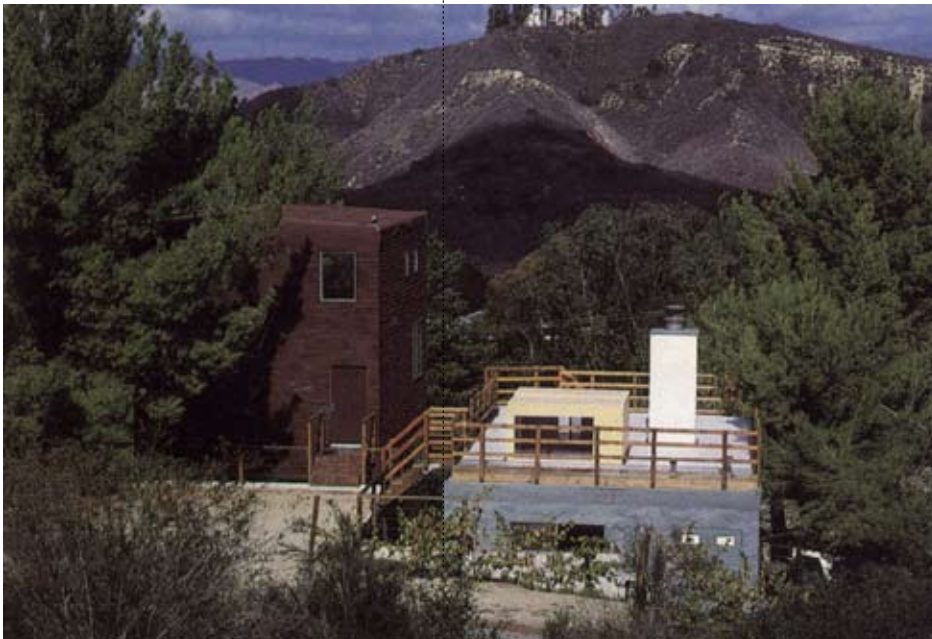
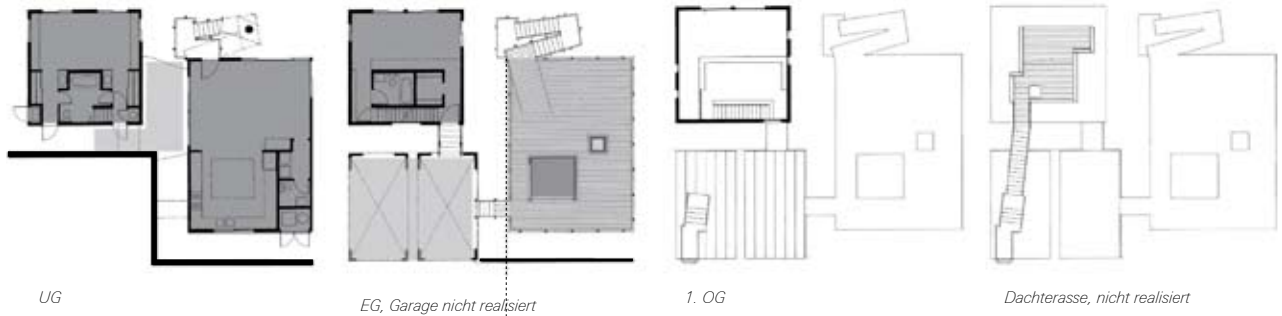
4/1 Benson House, 1981-84

Grundfläche: 19x16,65m / 316qm

Einheit 1: 8,65x11,5m / 100qm; Einheit 2: 7,4x7,65m / 57qm;

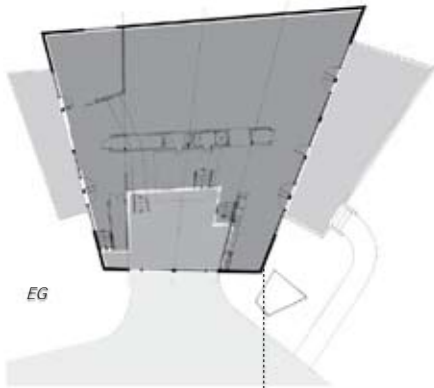
Einheit 3: 8,55x7,2m / 61qm

Pläne: 1:2000, 1:500; Foto: ca. 1:200

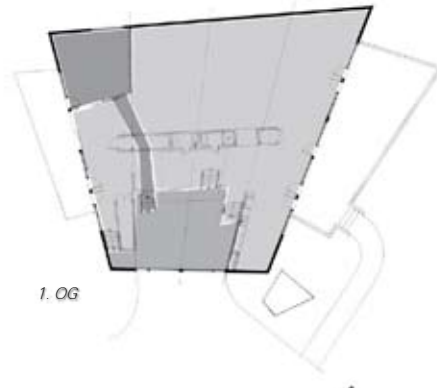


Plangrundlagen: Arnell, Peter; Bickford, Ted; *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S. 201, Überarbeitung: G. W. Abb.: s. o., S. 202

Teilraum 5: Malibu
Natur- und Landschaftsraum
5/1 Davis Studio, 1972
 Grundstück: ohne Angaben
 Einheit: 16x16,6m / 265qm
 Pläne: 1:2000, 1:500; Foto: 1:200



EG



1. OG



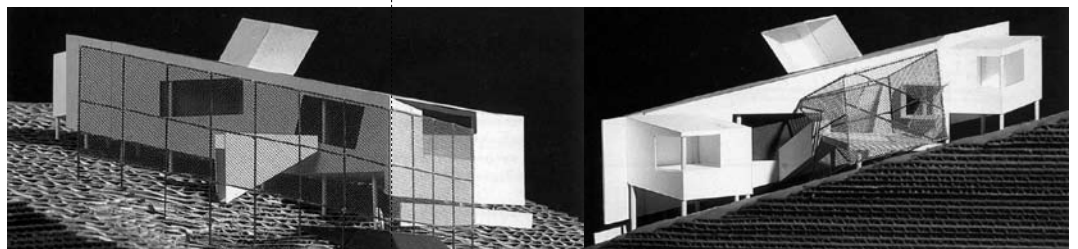
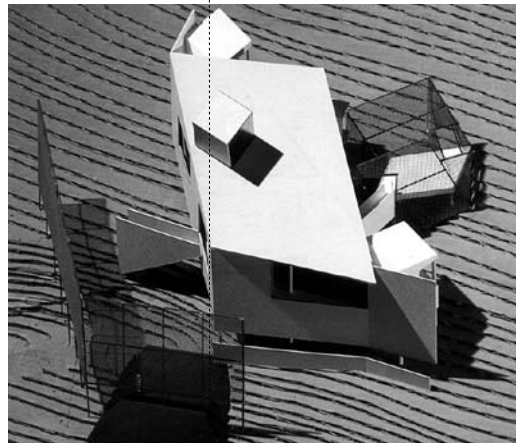
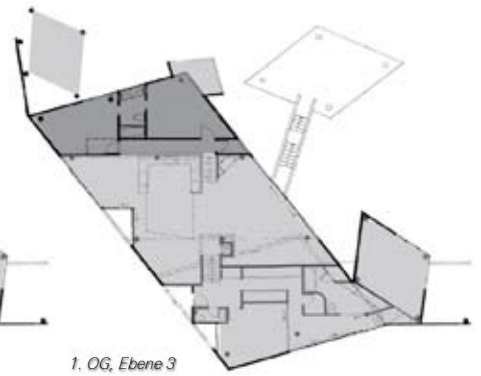
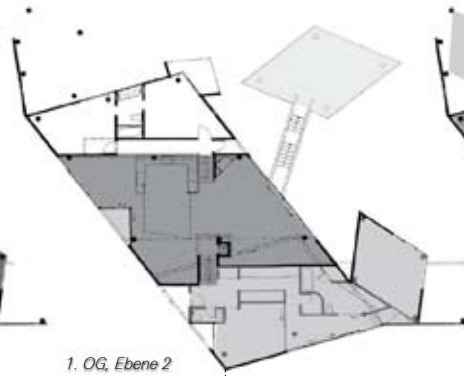
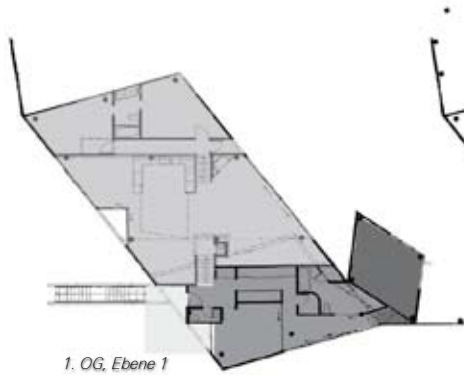
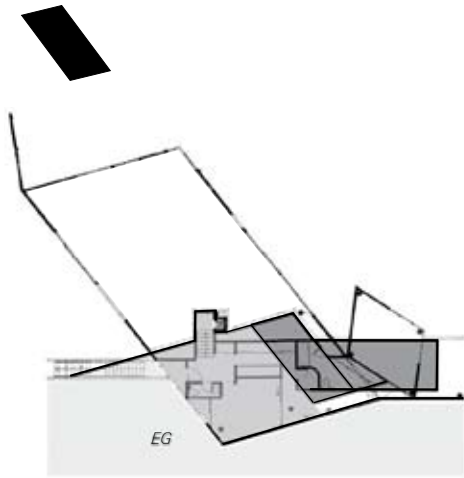
Plangrundlagen: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S. 59, Überarbeitung: G.W.
 Axonometrien.: s. o., S. 61
 Abb.: Friedman, Mildred (Ed.): *Gehry Talks. Architecture + Process*. N.Y.: Rizzoli, 1999, S. 37

5/2 Wagner House, Projekt 1978

Grundstück: ohne Angaben

Einheit: 10x21,7m / 216qm

Pläne: 1:2000, 1:500; Fotos: ca. 1:500



Plangrundlagen: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S. 123, Überarbeitung: G. W.
Modellphotos: unten r.: s. o., S. 126; unten l.: Dal Co, Francesco; Forster, Kurt W.: *Frank O. Gehry*. N.Y.: Monacelli, 1998, S. 169; mitte: s. o., S. 168

Kontext	inner (i), outer city (o),	exklusiv, rich (+) – middle (o) – working/poor (–)	westside Elite – downtown Elite	landschaftl. geprägt	Bev.struktur homogen (h) – gemischt (g)	Kunstszene/Subkultur	Schwieriger Kontext	Nachverdichtung	remodels	Alt-, Umbau	Programm	privat – öffentlich (ö)	Wohnen (Einheiten)/+Studio/Gewerbe/...	Parken	Kunst
----------------	----------------------------	--	---------------------------------	----------------------	---	----------------------	---------------------	-----------------	----------	-------------	-----------------	-------------------------	--	--------	-------

Teilraum 1: West Hollywood, Hollywood; „mainstreet“

1/1	Danziger Res. + Studio	1964-65	i	–		g	•	-	•	•		1w,1s	P,EG	•	
1/2	Gemini G.F.L.	1976-79	i	o	w	g	•	-	•	•	•	ö	g	P,Hof	•
1/3	F. H. Goldwyn Reg. Branch Library	1980-85	i	--		g	--	•				ö	g		

Teilraum 2: Santa Monica, Venice, Venice/Oakwood, Beverly Hills; urbanisierter Suburb

2/1	Gehry House	1978	SM	o	w	g	-	•		•		1w			
2/2	Spiller House	1978-79	i	o	w	g	-	•				2/3w	P,EG		
2/3	Indiana Avenue House	1979-81		--		g	•	--	•	•		3w,3s	P,EG	•	
2/4	Norton House	1983	i	+	w	•	h					2w	P,EG		
2/5	Wosk Residence	1981-84	o	+	w	h	-	•		•		1w			
2/6	Santa Monica Mall	1973-80	SM	o	w	g	-	•				ö	g	P,haus	
2/7	Edgemar Development	1984-88	SM	o	w	g	-	•		•		ö	g	P,Hof	•

Teilraum 3: Brentwood; exklusiver Suburb

3/1	Schnabel House	1986-89	i	+	w	•	h					1w		
-----	----------------	---------	---	---	---	---	---	--	--	--	--	----	--	--

Teilraum 4: Calabasas; Natur- und Landschaftsraum

4/1	Benson House	1981-84	o	o	w	•	h					1w	P,ter	
-----	--------------	---------	---	---	---	---	---	--	--	--	--	----	-------	--

Teilraum 5: Malibu; Natur- und Landschaftsraum

5/1	Davis Studio	1972	o	+	w	•	h	•				1w,1s	P,EG	•
5/2	Wagner House	1978	o	+	w	•	h					1w,1s	P,EG	

zu 1.3 Teilräume und Gebäude Gehrys im Überblick Überblick, tabellarisch

Gebäudeorganisation Einheiten, Teile Wohnen im Grünen Transformation, Neuinterpretation		stucco-box	abstrakt – bildhaft Symbole, Zeichen	Vergleiche
2 • 1Fam.h.><gew./ind.	comp.	aa	remodels West Hollywood, Kunst: Pop Art, Minimal Art.	
2 opt. c.pr.: box	comp./deform.	aa billboard	Venturi: Verwalt.zentrale der N.Pennsylvania Vis.Nurses Ass. 1960.	
x •	comp.	aa		
2 • trad.h.><box	comp./deform.	b giebel, gaube, zaun		
2 • bung.><apart.	comp.			
3 • 1Fam.h.><apart	comp.	bb kamin, treppe, baywindow	Venturi: Lieb House; Loveladies, NJ 1967; remodels	
2 • bung.><apart.	comp.	bb baywatchh.		
3 • 1Fam.h.><apart.	comp.	b		
subu.><i.städt.mall				
x opt. c.pr.	comp.	b		
x •	comp.	b		
2 • box/Hang	comp.	farbe, material		
2/1 box/Hang	deform./comp.		c.s.h., Entenza House, Fames House, Internationale Stile.	
1 • 1Fam.h./box/Hang	deform.	b	Venturi: Vana Venturi House; Chestnut Hill, PE 1962	

Übersicht, grafisch M 1:2000

Teilraum 1:
West Hollywood;
Hollywood;
„mainstreet“

Teilraum 2:
Santa Monica,
Venice,
Venice/Oakwood,
Beverly Hills;
Urbanisierte Suburbs

Teilraum 3:
Brentwood;
Exklusiver Suburb

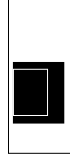
Teilraum 4:
Calabasas;
Natur- und Landschaftsraum

Teilraum 5:
Natur- und Landschaftsraum;
Malibu

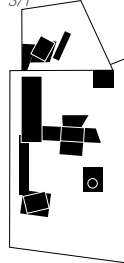
1/1



2/1



3/1



4/1



5/1



Private
Gebäude

2/2



2/3



2/4



2/5



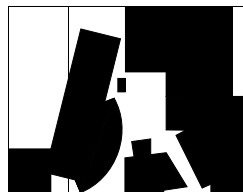
5/2



1/2

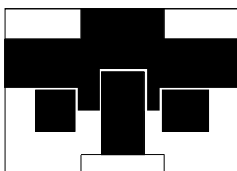


2/7

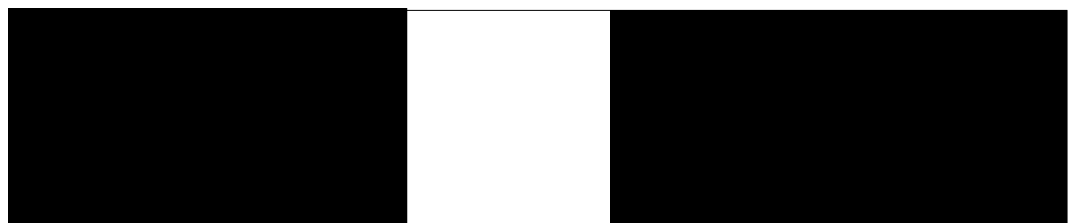


Öffentliche
Gebäude

1/3



2/6



2. Venice, Venice/Oakwood

2.1 Einführung

Venice ist ein Stadtteil Los Angeles', ein „inner-city“ Gebiet, direkt an der Küste südlich von Santa Monica gelegen. Seine Begrenzungen bilden im Westen der Pazifik bzw. der Ocean Front Walk, im Osten die South Centinela Avenue, im Norden die Dewey Street und im Süden der Washington Boulevard. Analog Banhams „Los Angeles: The Architecture of four Ecologies“ lässt sich Venice der „Ecology I: Surfurbia“ und der „Ecology III: The Plains of Id“¹ zuordnen. Analog Moores „Los Angeles: The City Observed“ erfährt man Venice entlang des „Pacific Coast Highways“² Moore schreibt über den Teilraum Los Angeles', den der „Pacific Coast Highway“ erschließt: „In the past decades that long Pacific shoreline and the people on it have come to be, for many, synonymous with what life in Southern California is all about.“³ und spezifisch über Venice innerhalb dieses Teilraums: „There are huge beaches (Venice is the largest, with 238 acres [96,3 ha] of sand and 1,260 parking spaces)...“⁴

Oakwood/Venice ist ein Viertel am nord-westlichen Rand von Venice. Drei „blocks“ weiter westlich schließen „boardwalk“, „beach“ und „pacific“ und ein „block“ weiter südlich Santa Monica/Ocean Park an. Die Begrenzungen Oakwoods bilden im Westen der Hampton Drive, im Osten der Lincoln Boulevard (der highway Nr. 1), im Norden die Rose Avenue, im Süden die Electric und die California Avenue. Oakwood umfasst eine Fläche von 1 km² oder x ha. Um die Eigenschaften, die Probleme und Potentiale Venice' und Venice/Oakwoods kohärent beschreiben zu können, muß ich zunächst auf die Entwicklungsgeschichte Los Angeles im Allgemeinen, sowie die des Küstenstreifens im Besonderen zurückgreifen. Das Spiller House steht am westlichen Rand Venice' zwischen Ocean Front Walk und Pacific Avenue. Einerseits grenzt dieser Block direkt an den „boardwalk“, „beach“ und „pacific“ an, andererseits liegt er in unmittelbarer Nähe zur Windward Avenue und zum Windward Circle, dem ursprünglichen Zentrum Venice'. Ich gehe ich in der Beschreibung des Stadtteils folglich im Besonderen auf diesen Bereich Venice' ein. Da Oakwood einen sozialen Brennpunkt darstellt, werde ich innerhalb der Entwicklung Venice/Oakwoods dezidiert auf die Bewohnerstruktur und die Probleme, die diese mit sich bringt, eingehen und versuchen zu klären, welche Rolle dabei die Bausubstanz bzw. die baulichen Struktur spielt oder spielen kann. Ich verfolge die Entwicklung Oakwoods vor diesem Hintergrund bis einschließlich Anfang der 1990er Jahre. Grundlage meiner Recherche zu Oakwood/Venice bildet dabei ein Seminar Mike Davis „Oakwood: A Case Study in Space, Politics, and ‚Progressive‘ Architecture“, das ich im Rahmen eines Masterprogramms an SCI-Arc, Los Angeles im fall term 1994/95 belegt habe, sowie ein Artikel Mike Davis', der im Anschluss an das Seminar entstanden und in zwei verschiedenen Publikationen 1998 und 1999 mit leicht veränderten Schwerpunkten auch ins Deutsche übersetzt erschienen ist.⁵

2.2 Soziale, ökonomische, politische Hintergründe der Veränderung der Stadtstruktur

2.2.1 1781

Los Angeles wird ursprünglich 1781, entgegen gegenwärtiger Assoziationen, die die Stadt sogleich mit „beach“ und „pacific“ in Zusammenhang bringen, im Landesinneren in den Niederungen des Flußstals gegründet⁶ und breitet sich zunächst v.a. nach Norden und Süden entlang des Flusses, aber auch in die nahegelegene Gebirgsregion nach Westen und Osten aus. Das Gebiet, an dem der Santa Monica Canyon in den Pazifik mündet, das spätere Santa Monica, ist bereits vor der Fertigstellung der Eisenbahnlinie um 1875 Ausflugsziel für verlängerte Wochenende; die Reisezeit beträgt noch bis zu zwei Tagen.⁷

1 Banham, Reyner: *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. Reprint, London: Penguin, 1990. Orig.: London: Penguin, 1971, S.37-56, S.161-178

2 Moore, Charles; Becker, Peter; Campbell Regula: *Los Angeles: The City Observed. A Guide to its Architecture and Landscapes*. Santa Monica: Hennessey + Ingalls, 1998. Orig.: N.Y.: Vintage Books, 1984, S.107-140

3 s.o. S.109

4 s.o. S.109

5 Grundlage meiner Recherche zu Oakwood bilden nachfolgendes Seminar und nachfolgende Bücher Mike Davis:
Davis, Mike: *Oakwood : A Case Study in Space, Politics, and „Progressive“ Architecture*. Seminar an SCI-Arc, Los Angeles, fall term 1994/95
Davis, Mike: *Oakwood enteignet*. In: Nittve, Lars; Crenzien, Helle (Kuratoren): *Sunshine & Noir. Art in L.A. 1960-1997*. Ostfildern: Dr. Cantz'sche, 1998. S.158f.
Davis, Mike: *Casino Zombies und andere Fabeln aus dem Neon-Westen der USA : Die Enteignung von Oakwood*. Berlin/Hamburg: Schwarze Risse/ Rote Straße, 1999, S.217-223

6 Banham, Reyner: *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. Reprint, London: Penguin, 1990. Orig.: London: Penguin, 1971, S.37f
„Historically this situation is entirely apt. In the long view of geological time, Los Angeles has only recently emerged from the ocean.“
„But Los Angeles is not a seaside city in the classical mould. It was not entered or conquered from the sea... It was an inland foundation that suddenly began leap-frog to the sea in the railway age, establishing on the shoreline sub-cities...“

7 Fulton, William: *The Reluctant Metropolis: The Politics of Urban Growth in Los Angeles*. Point Area, CA: Solano, 1997, S.24

8 Banham, Reyner: *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. Reprint, London: Penguin, 1990. Orig.: London: Penguin, 1971, S.77f
„These five lines radiating from the pueblo towards San Fernando, San Bernardino, Anaheim, Wilmington, and Santa Monica constitute the bones of the skeleton on which Greater Los Angeles was to be built... But these lines did more than provide the skeleton, they brought the flesh. Subdivision of adjoining land proceeded as fast as the laying of rails – construction of the Santa Monica line began in January 1875, and land sales began in Santa Monica itself in July the same year.“
„The pueblo/downtown area did indeed concentrate the bulk of the population in the second half of the last century, but the nearer to the end of the century the less convincing its dominance – the immigrants who came in after 1885 tended to broadcast themselves more evenly across the face of the land.“
„The real rush to subdivide did not begin until another two decades later, when competition between Southern Pacific and the Santa Fe Railroads brought the settlers flooding in...“

2.2.2 1875

Bis 1875 werden im Raum Los Angeles fünf Eisenbahnlinien realisiert, die von dessen Zentrum ausgehend in verschiedene Richtungen eine Verbindung zum Umland herstellen. Sie bilden das Gerüst für das weitere Wachstum der Stadt. Gebiete längs der Bahnlinie werden parzelliert und bebaut.⁸

Entlang der Union Pacific Eisenbahnlinie, die zur Mündung des Santa Monica Canyons führt, werden zusätzlich die Hollywood Hills und die Santa Monica Mountains als Bebauungsgebiete ausgewiesen. Ab 1895 entstehen Siedlungen zwischen der Bahnlinie und dieser Bergregion. Los Angeles breitet sich dementsprechend nach Westen aus. Die Santa Monica Linie erleichtert gleichzeitig die Reise an die Pazifikküste. Santa Monica entwickelt sich zu einer Ansiedlung an Hotels um 1890 und zu einem Ferienort.

Nach der Erweiterung der Eisenbahnverbindung entlang der Küste nach Süden von Santa Monica bis Ocean Park um 1896⁹ entwickeln sich Venice ebenfalls zum Ferienort. Die bauliche Substanz Venices besteht zunächst aus kleinen Wochenend- bzw. Ferienhäusern.

2.2.3 1900-1925

Der Bau der „Miracle Mile“ am Wilshire Boulevard von 1895-1919 verstärkt die Suburbanisierung nach Westen Richtung Pazifik.¹⁰ Die sich herausbildende „westside“ ist im Wesentlichen Wohnort der weißen Mittelschichtsgesellschaft. Sie stellt gleichzeitig das Machtzentrum der sich herauskristallisierenden jüdischen Elite dar, die ein Gegenpol zur alteingesessenen, protestantischen Downtown-orientierten Elite bildet.¹¹

Die Küstengebiete werden in den 1920er Jahren ebenfalls besiedelt. Sie werden Teil der Stadtlandschaft und verstädtern graduell. Der gesamte Küstenstreifen bleibt dabei analog zur übrigen „westside“ ebenfalls der weißen Bevölkerungsschicht vorbehalten.¹² Die Rassentrennung wird demzufolge in Los Angeles strikt eingehalten.¹³

Santa Monica, als älteste Ansiedlung an der Küste, kann als erste ab 1925 als Stadt bezeichnet werden, sie ist mit einem starken Prestige sowie mit einem erheblichen Wohlstand verbunden.¹⁴

Venice, südlich an Santa Monica angrenzend, versucht sich ab 1900 unter Abbot Kinney ebenfalls als Stadt zu etablieren. Kinney sieht in Venice das Potential statt einem gewöhnlichen Wohnort innerhalb des Küstenstreifens, statt einer gewöhnlichen „beach community“, ein kulturelles Zentrum zu werden, das sich ganz der Hochkultur zuwendet, ein Zentrum, das für die Westküste und die gesamte Nation einen neuen kulturellen Impuls liefert. Die namensgleiche berühmte norditalienische Stadt soll dabei als Vorbild dienen. Aus diesen Beweggründen heraus lässt er einen Stadtplan anfertigen, der die Pacific Electric Eisenbahnlinie an ein Netz von Kanälen, die zusammen eine Länge von 16 Meilen aufweisen, und einen an Italien erinnernden Geschäftsbereich, mit Nobelhotel und Stadthalle, anschließt. 1904-05 werden innerhalb von nur 12 Monaten 6,5 ha des sumpfigen, den Gezeiten ausgesetzten Küstenstreifens Venice´ in eine exotische Stadt verwandelt. The Architekten Marsh and Russell sprechen von einer „magic city with its stately arcades, shimmering lagoons, floating pennants, and glistening minarets.“¹⁵ Innerhalb weniger Jahre zeigt sich jedoch, da die Resonanz von Seiten der Öffentlichkeit ernüchternd ist, dass sich die Investitionen nur tragen, wenn sich Venice der Unterhaltungs-, Vergnügungs- und Freizeitindustrie und damit erneut dem „beach“ und „pacific“ zuwendet. Nach weiteren Planungen entstehen zwischen 1907 und 1912 Vergnügungspaläste, ein Casino und eine Achterbahn.¹⁶ Venice verwandelt sich laut Moore zu einer „fun zone“;¹⁷ er zieht dabei folgenden Vergleich: „[Abbot Kinney] developed Venice over the next four years into the largest and most elaborate amusement park in the world, precursor to the modern theme park.“¹⁸ Aufgrund dieses erneuten Wandels etabliert sich Venice tatsächlich für ein Jahrzehnt zum „favorite playground and resort, and Hollywood movie stars built fashionable homes along the canals.“¹⁹

9 s.o. S.81

„In the process, lines were built... out through Hollywood to Santa Monica with an extension to Ocean Park in 1896 – perhaps the most important of all the ventures since it provided the transportation infrastructure for an area of land that was to contribute much to the present character of the city.“

10 s.o. S.84

11 Davis, Mike: *City of Quartz: Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles*. 3. Aufl. Berlin: Schwarze Risse, 1999. Orig.: *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. London/N.Y.: Verso, 1990, S.144-151

Mike Davis zeichnet den Zusammenhang von Besiedlung zu Bewohnerstruktur zu architektonischem Stil der Bebauung am Beispiel der Westside Los Angeles nach:

„Während die Suburbanisierung der Mittelschicht Richtung Ozean nach und nach die Funktionen des CBD [] entlang einer Achse am Wilshire Boulevard zerstreute...“

„Der 1920 gegründete Hillcrest Country Club war für die neuen und alten jüdischen Eliten ein Schmelztiegel, in dem ... die Zutaten zu einer zukünftigen Machtstruktur der „Westside“ zusammenkamen.“

„„Hollywood“ war ... Beispiel für diese Entkopplung von regionaler Wirtschaftsmacht und Downtown-orientierter Elite“

„Das Debakel der Republikaner 1958 signalisierte auch..., daß an der Westside Machtzentren entstanden waren, die ihr historisches Monopol auf politischen Einfluß im ganzen Staat in Frage stellen wollten und konnten.“

„Der Aufstieg dieses vom Boom genährten, vom Bund subventionierten Bau- und Spar-Komplexes an der Westside verschob die ethnischen und geographischen Machtachsen in der Region.“

„Darüber hinaus erhob... der Bauboom an der Westside... in einem Jahrzehnt faktischen Baustops in Downtown die Moderne in der Architektur zum unverwechselbaren Emblem der von den jüdischen Eliten dominierten Westside-Gesellschaft.“

12 s.o., S.190

„Im Kaufvertrag festgelegte Beschränkungen... trugen dazu bei, daß sich schon zur Zeit des Ersten Weltkriegs die isolierte, weiße Mittelschichtswelt auf der Westside von Los Angeles herausbildete.“

13 s.o., S.190

„Auf diese Weise wurden in den 20er Jahren 95 Prozent des Wohnungsbestands in der Stadt praktisch zum Sperrgebiet für Schwarze und Asiaten erklärt.“

14 Banham, Reyner: *Los Angeles: The Architecture of Four Ecoogies*. Reprint, London: Penguin, 1990. Orig.: London: Penguin, 1971, S.38-46

„The date of change-over from resort status to that of residential suburb can be identified by a variety of techniques: ... that Santa Monica has indeed become a home city... wrote... 1925 of the prototyp of all Angeleno beach cities, and this has been the pattern all along this shore.“

„The most senior of the beach cities, „San Mo“ has probably the most distinctive civic atmosphere...“

„The railroad... got it started as a resort city well before most others were even a twinkle in a realtor's eye.“

15 Gebhard, David; Winter, Robert: *Los Angeles: An Architectural Guide*. Salt Lake City: Gibbs Smith, 1994, S.36

16 s.o., S.36f

17 Moore, Charles; Becker, Peter; Campbell Regula: *Los Angeles: The City Observed. A Guide to its Architecture and Landscapes*. Santa Monica: Hennessey + Ingalls, 1998. Orig.: N.Y.: Vintage Books, 1984, S.122

18 s.o., S.122

19 s.o., S.122

2.2.4 1925-1960

Mehrere Umweltkatastrophen, verschiedene Planungsfehler, öffentliche Korruption und allgemeine Versäumnisse führen dazu, dass das glamouröse Venice um 1925 einen verwahten, desolaten Zustand aufweist bzw. einem Notstandsgebiet gleichkommt. Weitere Ereignisse treiben den Verfall zusätzlich voran. So schließt der Durchbruch des Automobilverkehrs weitere Strandorte des Küstenstreifens gleichwertig ans Landesinnere Los Angeles an und lässt sie gleichermaßen attraktiv erscheinen. 1925 verliert Venice seine Unabhängigkeit und wird der Stadt Los Angeles eingemeindet. Bis 1928 verwahten und verwahten auch das Zentrum Venice um Pacific und Windward Avenue und dem heutigen Windward Circle sowie die malerischen Kanäle. Da diese folglich eher ein Ärgernis als eine Bereicherung des Stadtteils darstellen, werden die meisten von ihnen ab 1928 zugeschüttet.^{20,21} 1927 stößt man in Venice auf Öl, das vor dem Hintergrund der aufgezeigten Entwicklungen einen größeren Profit verspricht als der verbleibende Vergnügungssektor oder der Wohnungsmarkt. In kürzester Zeit entwickelt sich Venice zu einem erdölproduzierenden Industriegebiet.⁹ Ölbohrtürme überziehen den Stadtteil. Reyner Banham beschreibt die Entwicklung von Venice wie folgt: „*South along the beaches, the immediately succeeding cities [to Santa Monica] are much less stylish, Venice, intended to be the most stylish of the lot, was overrun by oil drilling and is now a long uncertain strip of frame houses of varying ages, vacant lots, oil-pumps, and sad gravel scrub.*“²² und an anderer Stelle „... *romantically blighted Venice. Decreed by Abbott Kinney in 1905, it created a dream city of gondolas, bridges, and lagoons out of the squiggly sands and marshes south of Santa Monica. ... It must have been a splendid vision – but in 1927 oil was struck there and fantasy had to give way to fact.*“²³

Die zu diesem Zeitpunkt unterschiedlichen Entwicklungen Santa Monicas und Venices bis und um 1925 führen dazu, dass Venice/Oakwood, am nördlichen Rand des ab Ende der 1920er Jahre industriell genutzten Venice liegend bzw. direkt südlich an Santa Monica angrenzend, eine eigene Entwicklung durchläuft. Es wandelt sich in den 1920er Jahren vom Ferien- zum Wohnort. Dieser Wandel Oakwoods ist mit dem Prozess des „Schwarzwerdens“ des Viertels verbunden. Damit bildet Venice/Oakwood die Bewohnerstruktur betreffend innerhalb der „westside“ eine Ausnahme. Es bietet den afroamerikanischen Bediensteten der weißen Mittel- und Oberschicht Santa Monicas die Möglichkeit, innerhalb der „westside“ Wohnraum zu finden; es ist das Dienstbotenviertel, obwohl es in unmittelbarer Strandnähe liegt und gegenwärtig einer der begehrtesten Wohnorte Los Angeles darstellt.²⁴

Vor diesem Hintergrund kommt es in Venice/Oakwood um 1920 zu folgenden baulichen Änderungen: Die ins Viertel zuziehenden Afroamerikaner übernehmen zum einen die bestehenden ehemaligen Wochenendresidenzen und rüsten sie mit einem Kamin, fließendem Wasser und eventuell weiteren Zimmern nach. Sie bauen zum anderen neue, einfache „bungalows“, die dann nach und nach den sich ändernden Lebensumständen der Familien entsprechend angepasst bzw. erweitert werden. In beiden Fällen zeichnen die Um- und Anbauten – ihre Konstruktionsweise, Materialität, Detaillierung und Gestaltung – die Mentalität und Lebensbedingung der Bewohner nach. Sie können mit den in East Los Angeles nachgewiesenen und kategorisierten „remodel“-Typen gleichgesetzt werden (wie den „converted garages, den „side car dwellings und den „leftover spaces“). Zusammenfassend ist die Bausubstanz Oakwoods dementsprechend zunächst geprägt durch einfache, gepflegte Wochenendhäuser bzw. kleine „bungalows“, die improvisatorische aber auch sehr bildhaft, assoziative, poetische Anbauten bzw. Ergänzungen aufweisen.²⁵

Die Bewohnerstruktur wirkt sich folglich auf die Bausubstanz und deren Änderungs- bzw. Nachverdichtungsmaßnahmen aus. Die Bewohnerstruktur wirkt sich darüber hinaus auch wie folgt auf die Nutzung und Aneignung des öffentlichen Raums aus:²⁶ Innerhalb suburbaner Stadtlandschaften mit vorwiegend WASP mittelständischer Bewohnerstruktur stellt der „backyard“ den Raum bzw. Ort für soziale Kontakte und Austausch dar. Der „front yard“ lässt sich eher als „sehr unpersönlicher Raum“ beschreiben, als „psychologische Abstandszone“ zwischen öffentlichem Straßenraum und privatem Innenraum, als „anonymer Raum,

20 s.o., S.122

21 Gebhard, David; Winter, Robert: *Los Angeles: An Architectural Guide*. Salt Lake City: Gibbs Smith, 1994, S.37

22 Banham, Reyner: *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. Reprint, London: Penguin, 1990. Orig.: London: Penguin, 1971, S.47

23 s.o., S.158f

24 Davis, Mike: *Oakwood enteignet*. In: Nittve, Lars; Crenzien, Helle (Kuratoren): *Sunshine & Noir. Art in L.A. 1960-1997*. Ostfildern: Dr. Cantz'sche, 1998. S.158f.

25 Higgins, Tim; Lowry, Carol: *Improvisational Housing in East Los Angeles*. In: Ray, Mary-Ann; Sherman, Roger; Zardini, Mirko (Ed.): *The Dense-city*. Italia: Elemond/Electa, 1999 (22. Lotus Documents), S.46-49

Der Artikel untersucht den Zusammenhang zwischen einer sich wandelnden Bevölkerungsstruktur (und der mit dieser verbundenen Lebensbedingungen) und den damit einhergehenden Veränderungen innerhalb der Bausubstanz (improvisatorische Anpassungsmaßnahmen, individuelle Nachverdichtungen) am Beispiel East Los Angeles. Die baulichen Veränderungen bzw. Ergänzungen werden nach Typen kategorisiert/unterschieden. Prozesse innerhalb East Los Angeles lassen sich dabei auf Oakwood übertragen.

Der Wandel der Baustruktur East Los Angeles wird wie folgt beschrieben:

1. ...first subdivided: single family dwelling units in a semi-rural setting... fabric of traditional bungalows...
2. ...have reclaimed the area so successfully that the popular density of these East Los Angeles neighborhoods approximates that of midtown Manhattan. Despite this, the single family dwelling appears to have remained the primary unit of the urban fabric...

Der Artikel stellt folgende typischen Lösungen der Anpassung oder Nachverdichtung vor: The Side Car Dwelling, Leftover Space (alley infill, space under an outdoor stair,...), Rooftop Dwelling, Converted Garages.

„The prototyp for this example exists all over Southern California, from Beverly Hills and Brentwood to the neighborhoods of East Los Angeles. ... most familiar as well as most widely accepted of the building extensions...“

„The exaggeration of original uses and the recycling of materials...“

Der Artikel verweist dabei auf folgende Spirale innerhalb Los Angeles im Allgemeinen: Langjährig ansässige Bewohner bzw. Bewohner, die bereits in der vorangegangenen Generation in Los Angeles Fuß gefasst haben, wandern aus den inner-city Gebieten ab. Neu entstandene, aus dem Wüstenboden gestampfte Gebiete am Rande der Stadt (meist gated communities) verkörpern für sie (wieder) das Ideal des Lebens innerhalb suburbias, das sich den Problemen der Stadt entzieht. Neu zugezogenen Bewohner oder jene der 2. Generation richten sich innerhalb der bestehenden inner-city Gebiete ein. Es kommt zur Transformation und Nachverdichtung dieser Gebiete. Damit zeigt der Artikel auf, dass sich die Stadtstruktur Los Angeles gegenwärtig nicht rein quantitativ auf 100x suburbia reduzieren lässt.

„As the white middle class has carved walled neighborhoods out of the Mojave Desert, the tidy, if aging, neighborhoods they left behind have mutated in order to accept their portion and more of the net additional ten million people that Southern California has had to house since the end of the Second World War.“

26 Rojas, James: *The Enacted environment. Examining the Streets and Yards of East Los Angeles*. In: Wilson, Chris; Groth, Paul (Ed.): *Everyday America*. Berkeley: University of California, 2003, S.275-292

Der Artikel legt dar, dass sich der Wandel der Bewohnerstruktur(1) East Los Angeles innerhalb der Jahre 1963 bis zur Gegenwart auf das Verständnis von Stadt und damit verbunden auf die Bebauung und vor allem die Nutzung bzw. Aneignung des öffentlichen Raums(2) auswirkt. East Los Angeles weist analog zu Oakwood eine Bevölkerungsstruktur auf, die sich zu einem gewissen Zeitpunkt aus einer ethnischen „Minderheit“ zusammensetzt und eine intakte Neighborhood bildet (East Los Angeles: Lateinamerikaner; Oakwood: Afroamerikaner). Der Artikel stellt die Schlüsselemente(3) vor, auf die die unterschiedliche Nutzung und Aneignung von Raum zurückzuführen ist. (Respektieren der Bebauungsgrenze und des front yards als semi-öff. Element, sorgfältiges Ausformulieren der Übergangszonen zwischen öff. Aussen- und priv. Innenraum und deren Elemente wie Zaun, „porch“; Eingang,...) Die Prozesse innerhalb East Los Angeles lassen sich dabei reziprok auf jene Oakwoods übertragen.

(1) Bewohnerstruktur:

East LA: um 1963: Arbeiterklasse; weiße, ältere, kinderlose Ehepaare, die sich in ihren priv. Bereich/Raum zurückziehen; ab 1970: Unterschicht, Arbeiterklasse; lateinamerikanische, junge Paare mit Kindern, die den frontyard als semi-öff. Bereich intensiv nutzen und damit den öff. Raum aktivieren. Die Nutzung bzw. Aneignung des öff. Raums wird als Aufwertung, als Bereicherung verstanden.
Oakwood: um 1920: Arbeiterklasse/Dienstbotenviertel; schwarze, junge Paare mit Kindern; um 1990: unterschiedlichste Einkommensschichten; 20% Schwarze, 50% Latinos, 25% Weiße; Die Nutzung bzw. Aneignung des öffentlichen Raums der langjährig ansässigen Bewohner sowie der zugezogenen ethnischen „Minderheiten“ wird als Konfliktpotential gesehen und führt u.a. zum Rückzug aus dem öffentlichen Bereich;

(2) Nutzung/Aneignung des öffentlichen Raums:

„As greater numbers of Latino immigrants and native-born Mexican American citizens have settled in the suburbs of East Los Angeles, they have brought different use patterns to the existing built environment. The newcomers' former communities... were structured differently, both physically and socially. By examining the patterns by which Latinos transformed early suburban east Los Angeles...“
„My architect professors emphasized the importance of form, while the urban planners examined social issues and policy. Neither group addressed the use of space by real people.“

(3) Schlüsselemente:

„... key elements of the Los Angeles enacted environment: people, front yards, fences, props, street vendors.“
set back
„... the housing stock of East Los Angeles was built primarily between the 1920s and 1940s. Neighborhoods of two- and three-bedroom bungalows were produced with front porches, all set back a uniform distance from the street.“
streets, front yards
„... you can tell [where Los Angeles begins] because of the large number of people in the front yards and on the streets... everybody has a role. ... People on the streets in East Los Angeles exercise implicit social control. In each neighborhood area of the district, everyone knows everyone else.“
„The streets and front yards were accessible at all times; they were the public spaces where we would gather daily to become part of the larger community.“

27 s.o., S.279ff

middle-class Anglo American suburbs:
„J.B. Jackson suggests that the front yards in middle-class Anglo American suburbs become „a space dedicated to showing that we are good citizens, and responsible members of the community.“
„In the typical American front yard, a balance is struck between the collective and the individual identity. Since most suburban Americans socialize in their backyard, Jackson describes the front yard as a very impersonal space... This kind of front yard acts as a psychological barrier...“

der eine eindimensionale, vereinheitlichende Identität für das gemeinschaftliche Leben“ vorgibt.²⁷ Innerhalb suburbaner Stadtlandschaften mit einer Bewohnerstruktur, die vorwiegend von einer Minderheit gebildet wird, stellen der Straßenraum sowie der „front yard“ den Raum bzw. Ort für soziale Kontakte und Austausch dar, dem innerhalb des Alltagsleben eine außerordentliche Bedeutung beigemessen wird und der folglich stark aktiviert ist. Der „front yard“ ist Raum bzw. Ort an dem die individuellen, privaten Lebensgeschichten und -entwürfe vorgestellt werden bzw. aufeinandertreffen. Er dient multiplen Nutzungen; er entspricht beinahe einem privaten Innenraum.²⁸ (Siehe auch Teil III.6.: „Einschub: Elemente des privaten Wohnens im Detail: Einfamilienhaus“). Der Straßenraum sowie die „front yards“ im Oakwood der 1920er Jahre stellen diesen stark frequentierten, bespielten sozialen Raum bzw. Ort dar.

2.2.5 Ende 1960er Jahre

Los Angeles und mit ihm Santa Monica und der gesamte Küstenstreifen erfahren Ende der 1960er Jahre eine starke Nachverdichtung:^{29,30} William Fulton beschreibt das Aufkommen dieser Nachverdichtung folgendermaßen: „*Except for the beach, postwar Santa Monica was indistinguishable from the Plains of Id. It was a suburban paradise for working people. But when the Santa Monica Freeway opened in 1966, everything changed. ... the growth machine went into high gear. An entire generation of homes was torn down and replaced with block after block of large apartment buildings that boosted the city's population. Between 1960 and 1972, fourteen thousand apartments were built – forty percent of the city's total housing stock and most came in the form of large buildings with ten or more apartments. The renter population rose from sixty-five to eighty percent.*“³¹ Und an anderer Stelle: „*For three decades after war... the city retained a sleepy small-town atmosphere... But the building boom that followed the freeway dramatically changed the city.*“³²

Der Druck auf Nachverdichtung zeichnet sich auch massiv direkt nördlich, südlich und östlich von Venice ab: In Santa Monica/Ocean Park, das nördlich an Venice/Oakwood angrenzt, bilden, obwohl sich Santa Monica als „outer city“ der Nachverdichtung noch zu einem gewissen Grad entziehen kann, ab 1972 zwei 17-geschossige Apartmenttürme – the Santa Monica Shores – die Vorreiter des Umstrukturierungsprozesses.³³ Im südlich an Venice angrenzenden Marina del Rey wird zwischen 1966-74 ein neuer Wohnort – Marina City – der den Hafen mit einschließt und sich eng auf diesen bezieht mit „low- and high-rise housing units“ von Victor Gruen Associates geplant und fertiggestellt. Für das Gebiet östlich von Venice werden – als Playa Vista bezeichnet – ebenfalls Vorschläge zur Bebauung erarbeitet. Vor diesem Hintergrund kommt es in den 1960er und den frühen 1970er Jahren in Venice erneut zum Wandel. Venice wird zunächst von den Künstlern entdeckt, entwickelt sich zum Wohnort dieser Boheme und zum Ort, der bald von einer Vielzahl an „murals“ geprägt wird. Reyner Banham beschreibt Venice 1971 wie folgt: „*It [Venice] has the charm of decay...*“³⁴ und an anderer Stelle „*This district is run-down still, something between a ghetto and a hippie haven, with social problems on both counts... attracts the kind of Angeleno who needs or prefers a basically European type of city. Kinney's dream has come true to that extent...*“³⁵ Moore notiert über das Venice dieser Zeit: „*... strange bohemian Venice with its artists and filled-in canals.*“³⁶ und Fulton vermerkt zu Venice und seiner Bausubstanz: „*By the 1960s [Ocean Park and Venice] were considered dangerous slums, filled with the homeless and drug activity. Both neighborhoods were inexpensive... they were filled with small, old, interesting resort cottages that retained a strong flavor of pre-war Southern California... In 1973... Venice and Ocean Park became a staging ground for the counterculture.*“³⁷ In Oakwood/Venice überreden Immobilienspekulanten die alt eingesessenen Eigenheimbesitzer ihre Häuser zu verkaufen. In der ersten Welle der Nachverdichtung kommt es zu folgenden baulichen Änderungen: Die bestehenden „bungalows“ werden durch Mietshäuser ersetzt, da die Bauunternehmer bzw. Developer, indem sie in den sozialen Wohnungsbau investieren, die Steuervorteile bzw. Subventionierung des staatlichen „Section 8“-Wohnungsbauprogramms ausnützen können. 15 billig gebaute Apartmentgebäude entstehen, die

noch 27 „Unlike anglo middle-class suburbanites, who, in effect, pull away from the street, people in East Los Angeles graciously extend their home life toward the street and bring the street's party, work space, and conversation into the front yard.“

28 s.o., S.181ff

East Los Angeles:

„The front yards in East L.A. are not anonymous spaces upholding a single community identity, but rather exuberant vignettes of the individual owners' lives. Upon entering one of these enclosed spaces, the residents' private world suddenly unfolds. ... the enclosed front yard is almost a like another room in the house.“

„The element of the East Los Angeles landscape that most demonstrates the Mexican use of space, while also expressing personal and family identity, is the enclosed front yard.“

front yards, front porch

„Because of all the activity in the front yard, the front porch becomes the focal point of the house. Since the rise of the automobile, air conditioning, and television, the use and importance of the front porch has declined in most American homes.“

fences

„In non-Latino neighborhoods, people also build fences for security and privacy. ... In Latino neighborhoods, as elsewhere, fences define boundaries between public and private space. ... However, in east Los Angeles, fences serve additional purposes. ... they serve as social catalysts.“

Weitere Literatur zur Rolle der set backs, fences, front yards, porches, living rooms, back yards innerhalb des Anglo American suburbs:

Schab, Jennifer: *Aspects of the Single-Family House*. In: Ray, Marie-Ann, Sherman, Roger, Zardini, Mirko (Ed.): *The Dense-city: After the Sprawl*. Italia: Electa, 1999 (22. Lotus Quaderni Documents), S.16-23

sowie

Schulz, Robert: *The Levittown Look*. In: Harris, Steven; Berke, Deborah (Ed.): *Architecture of the Everyday*. N.Y.: Princeton, 1997, S.182-190

„... in American suburbia, the front and back of the house do indeed take on different functions and meanings. The front yard, the front facade, and even the front rooms act as forum for display while the routines of the TV, the easy chair, and the backyard grill go on behind.“

29 Fulton, William: *The Reluctant Metropolis. The Politics of Urban Growth in Los Angeles. Point Area, CA: Solano Press Books, 1997, S.23-41*
Fulton beschreibt die politischen, ökonomischen, bauliche Prozesse bzw. Aspekte Santa Monicas der 1960er Jahre bis zur Gegenwart:

„... the city government had been engaged in a bulldozer-style effort at urban renewal. Seeking to arrest the growing seediness of the neighborhood after the closer of Pacific Ocean Park, the city moved out ten percent of the neighborhood's population and more than two hundred businesses in the name of slum clearance. They were replaced by two seventeen-story apartment towers, known as Santa Monica Shores.

To residents of Ocean Park, Santa Monica Shores stood as daily reminder that the city had shoved them aside.“

30 Davis, Mike: *City of Quartz: Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles*. 3. Aufl. Berlin: Schwarze Risse, 1999. Orig.: *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. London/N.Y.: Verso, 1990, S.200, S.206

„Ab 1965 änderte sich der strukturelle Kontext. ... die an Freifläche gebundenen Lebensqualität [war] von hemmungsloser, groß angelegter Bautätigkeit bedroht; ... andererseits wurden traditionelle Einfamilienhaussiedlungen plötzlich von Wellen neuer Mietshäuser überschwemmt.“

„[1960-70] Gleichzeitig füllten die developers fleißig die Einfamilienhausgürtel der städtischen Küstenebene mit Mehrfamilienhäusern auf – sorgfältig segmentiert, um die Bodenwerte und die Marktnachfrage optimal auszunutzen. Für die gehobenen Ansprüche boten sie... Eigentumswohnungen und Strandhäuser an; für das untere Marktsegment bauten sie Unmengen von „dingbats“ genannten Mietshäusern aus dünnem Putz. ... In einigen älteren Stadtteilen ... Teilen von Santa Monica – wurden ganze Bungalow-Viertel aus den 20er Jahren abgerissen und durch Reihen schlecht gebauter „dingbats“ ersetzt.“

jeweils zwei bis vier Grundstücke in Anspruch nehmen und 13 bis 24 Apartments aufweisen. In dieser ersten Welle der Nachverdichtung ziehen mittellose afro- und v.a. lateinamerikanische Mieter ins Viertel. Dabei werden ca. 180 langjährig ansässige afroamerikanische Bewohner durch 1100 afro- und lateinamerikanische, einer anderen Schicht angehörende Anwohner ausgetauscht. Die Gesamtbevölkerung des Viertels liegt dabei zum Vergleich zu diesem Zeitpunkt bei 8.000 Einwohnern.³⁸ In der zweiten Welle der Nachverdichtung kommt es in Oakwood zu folgenden baulichen Änderungen: Weitere „bungalows“ weichen Apartmentgebäuden mit Eigentumswohnungen, da von Seiten der Developer inzwischen das Marktpotential, das von der jungen, alternativen WASP Bevölkerungsschicht ausgeht, erkannt und entsprechend bedient wird. Für diese Alternativen wird die schwarze neighbourhood bzw. das anstehende Spannungsverhältnis, in dem sich das Viertel zu diesem Zeitpunkt befindet, als New Frontier, die es zu besetzen bzw. zu erobern gilt, empfunden. Prozesse, die innerhalb der traditionellen, gewachsenen, zentralen, dichten Städte der Ostküste Amerikas wie Europas spätestens seit Beginn der 1960er Jahre bekannt sind, untersucht und unter dem Begriff der „Gentrifikation“ verhandelt werden, treten dementsprechend Ende der 1960er Jahre innerhalb der neuen, dezentralen, suburbanen, jedoch im Begriff der Nachverdichtung stehenden und dementsprechend auch urbanen Struktur Oakwoods auf.³⁹

Im Anschluß an diese zweite Welle der Nachverdichtung besteht die Bewohnerstruktur des Viertels aus langjährig ansässigen, älteren schwarzen Eigenheimbesitzern, aus mittellosen v.a. hispanischen Mietern sowie aus jungen, WASP Alternativen bzw. Künstler und Architekten der Mittelschicht.

Innerhalb dieser Bewohnerstruktur bzw. dieser unterschiedlichen sozialen Gruppen kristallisieren sich folgende Problemfelder heraus. Zum einen treffen ein konträres Verständnis von Stadt und damit verbunden unterschiedliche Nutzungen bzw. Aneignungen des öffentlichen Raums (der afro- und lateinamerikanischen versus der WASP sowie jüdischen Anwohnern) aufeinander und stellen ein zunehmendes Konfliktpotential dar.⁴⁰ Zum anderen zerstört zunächst die weiße Mittel- und dann anschließend die Oberschicht mit ihren baulichen Eingriffen den Charakter, den Charme, des Viertels, den Reyner Banham mit dem Begriff „hippie haven“ einfängt⁴¹, und der sie ursprünglich bewogen hat in dieses zu ziehen.

2.2.6 Ende 1970er, Anfang 1980er Jahre

Das Los Angeles der späten 1970er und Anfang der 1980er Jahre und mit ihm Santa Monica und der Küstenstreifen sind geprägt durch den Immobilienboom, den Mike Davis wie folgt beschreibt: „Als sich Ende der 70er Jahre der Bauboom durch auswärtige Investitionen beschleunigte, erstickten ältere Vororte im Verkehr, während immer neue Bürobauten sich über ihnen auftürmten. Trotz der... ‚Downtown-Renaissance‘ entstanden in den ehemaligen Vorortgürteln an der Westside... über dreimal so viel Hochhausflächen. So verwandelten sich L.A.s Mittelschichtskerngebiete von einem Dr. Jekyll in einen Mr. Hyde.... Trotz Beschwerden bei den Coastal Commissions rückte den Strandbewohnern in Santa Monica und Ocean Park Miami Beach plötzlich bis in den Vorgarten...“.⁴²

Der Immobilienboom schlägt sich auch in Venice massiv nieder, das durch seine Küstennähe und auch die damit verbundene geringe smog-Belastung außerordentlich attraktiv erscheint. Es kommt zu Umstrukturierungsmaßnahmen und unzähligen Neubauten. Reyner Banham erahnt bereits 1971 diese Entwicklung Venice indem er schreibt „It [Venice] has the charm of decay but this will almost certainly disappear in the redevelopments that follow the creation of the Yacht Harbor inland behind Venice.“⁴³ oder „This district is ... something between a ghetto and a hippie haven... – but may not long survive the impending avalanche of affluent aspiring house-owners who are just discovering the abundance of attractive building sites along the banks of the rehabilitated canals.“⁴⁴ Parallel dazu entwickeln sich Venice und der angrenzende südliche Bereich Santa Monicas in den späten 1970er Jahren zu einem Zentrum, das eine selbstbewußte, avantgardistische Architektur unterstützt, die sich v.a. im Wohnungsbau und dem Bau von „studios“ niederschlägt. Die Kanäle und Brücken werden aufpoliert und bilden den

31 Fulton, William: *The Reluctant Metropolis: The Politics of Urban Growth in Los Angeles*. Point Area, CA: Solano, 1997, S.24f

32 s.o., S.26

33 s.o., S.28

34 Banham, Reyner: *Los Angeles: The Architecture of Four Ecoogies*. Reprint, London: Penguin, 1990. Orig.: London: Penguin, 1971, S.47

35 s.o., S.160

36 Moore, Charles; Becker, Peter; Campbell Regula: *Los Angeles: The City Observed. A Guide to its Architecture and Landscapes*. Santa Monica: Hennessey + Ingalls, 1998. Orig.: N.Y.: Vintage Books, 1984, S.109

37 Fulton, William: *The Reluctant Metropolis: The Politics of Urban Growth in Los Angeles*. Point Area, CA: Solano, 1997, S.26f

38 Recherche vor Ort.

39 New Frontier und Gentrification:

Smith, Neil: *New City, New Frontier: The Lower east side as Wild, Wild West*. In: Sorkin, Michael: *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. N.Y.: Hill and Wang, 1992

„Gentrification is widely scripted in the media as a struggle to conquer and civilize the urban frontier. As the real-estate industry pushes new development and rehabilitation into existing neighborhoods, threatened areas mount a militant defense of home and community.“

„As a new frontier, the city bursts with optimism. Hostile landscapes are regenerated, cleansed, reinfused with middle-class sensibility; ... The contradictions of the actual frontier are not entirely eradicated in this imagery, but they are smoothed into an acceptable paradox. As with the old West, the frontier is idyllic but dangerous, romantic but ruthless. ... In taming the urban wilderness, the cowboy gets the girl but also finds and tames his inner self for the first time.“

40 siehe 26, 27, 28

41 Banham, Reyner: *Los Angeles: The Architecture of Four Ecoogies*. Reprint, London: Penguin, 1990. Orig.: London: Penguin, 1971, S.160

42 Davis, Mike: *City of Quartz: Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles*. 3. Aufl. Berlin: Schwarze Risse, 1999. Orig.: *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. London/N.Y.: Verso, 1990, S.222

43 Banham, Reyner: *Los Angeles: The Architecture of Four Ecoogies*. Reprint, London: Penguin, 1990. Orig.: London: Penguin, 1971, S.47

44 s.o., S.160

45 Gebhard, David; Winter, Robert: *Los Angeles: An Architectural Guide*. Salt Lake City: Gibbs Smith, 1994, S.37

46 Moore, Charles; Becker, Peter; Campbell Regula: *Los Angeles: The City Observed. A Guide to its Architecture and Landscapes*. Santa Monica: Hennessey + Ingalls, 1998. Orig.: N.Y.: Vintage Books, 1984, S.123

47 s.o., S.124

48 Rochlin, Davida: *The Front Porch*. In: Moore, Charles W.; Smith, Kathryn; Becker, Peter (Ed.): *Home Sweet Home: American Domestic vernacular Architecture*. N.Y.: Rizzoli, 1983, S.24-29

Der Artikel liefert eine Übersicht über den Stellenwert und die Typologien der front porch innerhalb der amerikanischen Geschichte. „The bungalow, from the early 1900s, was the last major type of vernacular housing to have a full front porch... In California, where some bungalows even had sleeping porches off the bedrooms, the front porch became the most prominent part of the house with its gable roof...“

„In the mid-twentieth century, the front porch went into a decline. Automobile noise and pollution made facing the street unappealing; instead of talking on the porch, people spent more time in their living rooms, watching television. By the 1960s air conditioning made it no longer necessary to go outdoors to cool off... but reoriented the house to the backyard as the focal point of family entertainment, with a new emphasis on privacy.“

Hintergrund dieser ausdrucksstarken, z.T. skulpturalen Architektur.⁴⁵ Kinneys fein ausgearbeitetes kulturelles und kommerzielles Zentrum lässt sich um 1980 im Umfeld der Kreuzung Windward und Pacific Avenues über verschiedene erhaltene Reste der ursprünglichen Bebauung noch erahnen. So sind die Arkadenzonen des ehemaligen St. Marks Hotel, einige andere Gebäude und ein „mural“ auf der Rückseite des ehemaligen St. Charles Hotel noch erhalten oder der Windward Circle verweist auf die Grand Lagoon Planung Kinneys.⁴⁶ Moore schreibt 1984 über die Stimmung auf dem „boardwalk“ in Venice: „Your tour of Venice should also include a stroll along the boardwalks to view the enduring oceanside carnival that has been the main draw since the town was founded.“⁴⁷ Vor diesem Hintergrund realisiert Frank Gehry 1978-79 das Spiller House.

In Oakwood kommt es in der dritten Welle der baulichen Neuordnungs- bzw. Nachverdichtungsmaßnahmen zu folgenden baulichen Veränderungen: Weitere „bungalows“ werden durch Luxussanierungen – entweder Apartmentgebäude mit Eigentumswohnungen für den gehobenen Anspruch oder Villen – ersetzt, die zum großen Teil das gesamte Grundstück beanspruchen. Sie setzen sich damit über die Bebauungsrichtlinien bzw. -grenzen und die damit verbundene Ausbildung eines „front yards“ hinweg bzw. integrieren diesen in ihre Gebäudehülle. Sie beziehen sich folglich nicht mehr auf den öffentlichen Außenraum, sondern ausschließlich auf sich selbst und setzen damit die Spirale des Rückzugs aus dem öffentlichen Raum in Gang. Für diesen Rückzug sowie die vollflächige Überbauung des Grundstücks sind folgende Gründe ausschlaggebend: Zum einen wird, da sich die Villen bzw. die gewünschten Wohnflächen, die mit diesen einher gehen, nur schwer mit den kleinteilig parzellierten Grundstücken Oakwoods vereinbaren lassen, der „front yard“ aus pragmatischen Gründen aufgegeben. Zum anderen sehen die neuen Eigenheimbesitzer in der Nutzung und Aneignung des Straßenraums wie des „front yards“ der alteingesessenen Bewohner bzw. der ethnischen Minderheiten ein Konfliktpotential, dem sie sich über die spezifische Ausbildung ihres Neubaus entziehen. Gleichzeitig verfügen sie dabei über die finanziellen Möglichkeiten, sich von den von staatlicher Seite festgelegten Bebauungsgrenzen sowie der Instandsetzung des öffentlichen Raums, die mit einem Neubau gekoppelt ist, loszukaufen. Darüber hinaus sind „front yard“ wie „portico“ innerhalb des anglo-amerikanischen Verständnisses zeitgleich generell einem Bedeutungswandel unterworfen. Die zunehmende Mobilität, der damit verbundene Anstieg des Geräuschpegels wie der Luftverschmutzung, technische Errungenschaften wie Fernseher und Klimaanlage, sowie der größere Wunsch nach Privatheit untergraben deren ursprüngliches Potential.⁴⁸

Im Anschluß an diese dritte Welle der Nachverdichtung setzt sich die Bewohnerstruktur des Viertels aus Filmstars bis zu Angehörigen von Jugendbanden, zunächst noch als Ausdruck ethnischer Minderheiten und nicht eskalierender Gewalt, zusammen. Der Einwohneranteil lateinamerikanischer, v.a. mexikanischer, Einwanderer steigt dabei rasant, da diese durch Neuzonierung und -bebauung ihres eigenen Viertels zwangsweise nach Oakwood in überfüllte Wohnanlagen zu Wuchermieten umgesiedelt werden. Innerhalb dieser Bewohnerstruktur bzw. dieser unterschiedlichen sozialen Gruppen kristallisieren sich ab den 1980er Jahren folgende beiden Problemfelder, die sich gegenseitig bedingen, heraus. Zum einen kommt es zur verstärkten Nutzung des „back yards“ bzw. zu komplett abgeschirmten, introvertierten Innenhöfen und damit zum Rückzug aus dem öffentlichen Raum, der zum sich selbst überlassenen Niemandsland, ohne soziale Kontrolle mutiert, verwahrlost und die Kriminalität ansteigen lässt. Dieser Rückzug an sich ist zu diesem Zeitpunkt für urbane und suburbane Strukturen nicht ungewöhnlich. Dessen Auswirkungen sind jedoch in Vierteln, die zu einem großen Teil von ethnischen Minderheiten bewohnt sind, gravierender bzw. fataler, da diese auf die sozialen Funktionen des öffentlichen Raums angewiesen sind. Das Viertel ist zum anderen durch soziale Unruhen, durch Spannungen zwischen den verschiedenen Klassen bzw. Einkommensschichten und Rassen bzw. ethnischen Gruppen gekennzeichnet. Das Aufeinandertreffen von unterschiedlichen ethnischen Minderheiten führt zu Konflikten zwischen den jeweiligen Jugendbanden – der Afroamerikanischen, den Venice Shoreline Crips, und der Lateinamerikanischen, den Venice-13s – die

sich innerhalb des gleichen Gebiets behaupten müssen. Dieser Bandenkrieg kann sich im vernachlässigten öffentlichen Raum ausbreiten bzw. findet in diesem einen geeigneten Nährboden. Er wird durch das Aufkommen von Kokain verschärft. Bei ersten Auseinandersetzungen kommen vier Menschen um. Die soziale Entwicklung Oakwoods verläuft dementsprechend widersprüchlich bzw. in zwei Richtungen: Zum einen prägen billig gebaute, großmaßstäbliche Apartmentgebäude, die durch Überfüllung gekennzeichnet sind, das Straßenbild und lassen das Viertel immer stärker verelenden. Zum anderen aber entstehen exklusive Villen, die in ihrem Ausmaß ein gesamtes Grundstück beanspruchen. Beide Tendenzen untergraben das bisher praktizierte Ideal des intakten öffentlichen Raums. Die kleinmaßstäbliche bauliche Substanz der 1920-1960er Jahre aus gepflegten „bungalows“ und improvisierten Anbauten, die auf diesen öffentlichen Raum ausgerichtet war bzw. diesen miteinbezogen hat und die die Eigenart und den Charme des Viertels geprägt hat, verwaht. Vor diesem Hintergrund realisiert Frank Gehry 1979-81 die Indiana Avenue Houses.

2.2.7 Ende 1980er, Anfang 1990er Jahre

In der anschließenden vierten Welle der baulichen Nachverdichtung bzw. Umstrukturierung des Viertels kommt es in Oakwood zu folgenden baulichen Veränderungen: Weitere „bungalows“ werden durch Villen, die sogenannte „stealth buildings“ ersetzt. Das Haus Dennis Hoppers, das 1990 auf dem östlich an das Indiana Avenue House angrenzenden Grundstück realisiert wird, stellt ein solches „stealth-building“ dar. Oakwood wird als einer der „heißesten Grundstücksmärkte der ‚westside‘“ gehandelt, da es die einzige Möglichkeit bietet innerhalb Los Angeles in Strandnähe noch Grund und Boden zu bekommen, der fast ohne staatliche Vorschriften neu bebaut bzw. überbaut werden kann. Im Anschluß an diese vierte Welle der Nachverdichtung zählt Oakwood 9.200 Einwohner, das entspricht zwischen 3.000 bis 3.500 Einwohnern pro Quadratkilometer. Die Bewohnerstruktur des Viertels besteht dabei aus 20% Afroamerikanern im Gegensatz zu 100% um 1960, aus 50% Lateinafrikanern und aus 25% WASP Amerikanern. Damit hat sich die Bewohnerstruktur innerhalb von 30 Jahren ausgetauscht.

Innerhalb dieser Bewohnerstruktur bzw. dieser unterschiedlichen sozialen Gruppen kristallisieren sich folgende Problemfelder heraus: Die Afroamerikaner sehen sich als Opfer einer von staatlicher Seite gebilligten bzw. geförderten Gentrifizierung. Indem sie aus dem Viertel wegziehen, polarisieren sich die Unterschiede der Bewohnerstruktur innerhalb des Viertels des Weiteren. Laut Mike Davis weist das Viertel die größten sozialen Diskrepanzen und Einkommensunterschiede in ganz Westamerika auf. Die Spirale des zunehmenden Rückzugs aus dem öffentlichen Raum, dessen damit einhergehender Verwahtung, des weiteren Anstiegs der Kriminalität und damit verbunden des noch stärkeren Abwendens aus dem öffentlichen Bereich spitzt sich zu. Soziale Unruhen bzw. Bandenkriege weiten sich vor diesem Hintergrund aus. Im April 1992 kommt es bei Ausschreitungen schwarzer Jugendlicher, die über offenkundige Symbole der Luxussanierungen herfallen, zu zwei Toten. Am 27. 9.1994 kommt es zu 11 weiteren, am 20.3.1995 zu weiteren Toten. Während sich die „riots“ von 1965 noch nicht auf Oakwood auswirken, finden die „riots“ von 1992 innerhalb des ansonsten weißen Küstenstreifens ihren Niederschlag.⁴⁹

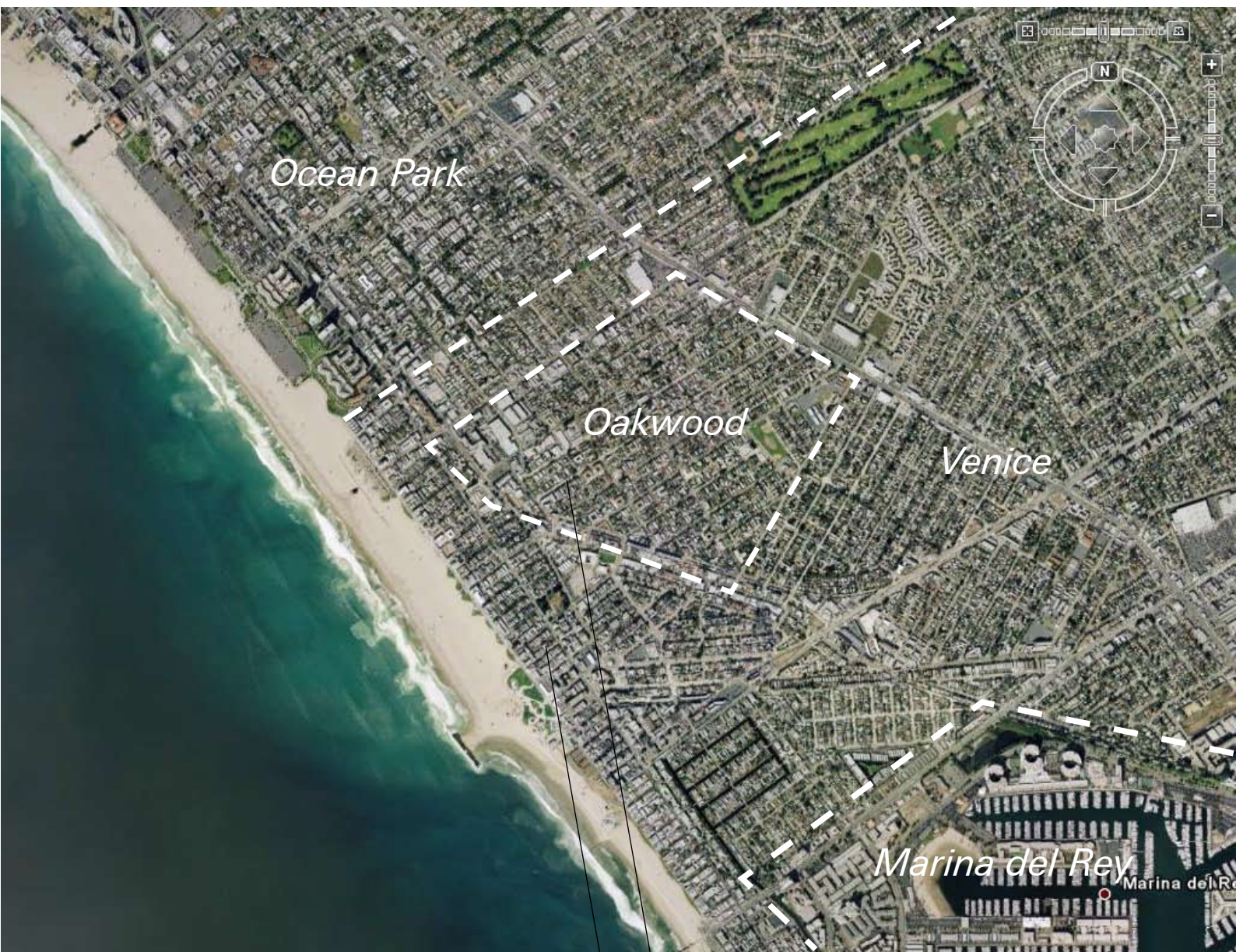
49 Halle, David (Ed.): *New York & Los Angeles*. Chicago: The University of Chicago, 2003, S.348-352

Watts Riot, August 11, 1965: 6 Tage, 34 Tote, 1.032 Verletzte, 3.952 Festnahmen, Unruheherde: Large areas in and around Watts. Die Riots von 1965 wirken sich demnach noch nicht auf Oakwood aus.

Rodney King Riot, April 29, 1992: 5 Tage, 45 Tote, 2.383 Verletzte, 9.500 Festnahmen, Unruheherde: Central City and numerous inner-city suburban areas. Die Riots von 1992 finden auch innerhalb des ansonsten weißen Küstenstreifens ihren Niederschlag.

zu 2.1 Einführung

Satellitenaufnahme M: ca 1:20.000



2/3 Indiana Avenue House, 1979-81

2/2 Spiller House, 1978-79

3. Venice, Spiller House 1978-1979

3.1 Stadtstruktur

3.1.1 Elemente des privaten Wohnens

Die typischen **Einfamilienhäuser**, die die spezifische Stadtstruktur Venice prägen, sind die ab 1890 erbauten Typen des „bungalows“, der „tile, stucco walls & arches“ sowie der „eclectic box“. Ab Ende der 1960er Jahre werden diese im Zuge der Nachverdichtung auch hintereinander auf einem Grundstück angeordnet.

Die typischen **Apartmentgebäude** Oakwoods sind zum einen die zu Anfang des 20. Jahrhunderts entstehenden dreigeschossigen Backsteingebäude, die als Hotel fungieren oder Ferienapartments zur Verfügung stellen. Zum anderen entstehen ab Ende der 1960er Jahren im Zuge der Nachverdichtung unzählige „dingbats“ bzw. deren großmaßstäbliche Nachfolgemodelle.

Um- und Anbauten spielen in Venice eine untergeordnete Rolle, da der extreme Druck auf Nachverdichtung zum Abriß der bestehenden Bausubstanz und zu einer Neubebauung, die das komplette Grundstück oder gleich mehrere beansprucht, führt. Wie überall im Raum Los Angeles ist jedoch der Typ der „converted garages“ der „improvisational housings“, die v.a. auf funktionale Bedürfnisse reagieren, auch innerhalb des Stadtraums Venice präsent.

3.1.2 Elemente des privaten Wohnens: Attribute, Zeichen, Symbole

Die Attribute, Zeichen und Symbole bzw. die spezifischen Charakteristika der Elemente des privaten Wohnens sind ausführlich im Teil III.6. „Das Los Angeles der 1960 -1980er Jahre als Kontext: Einschub: Elemente des privaten Wohnens im Detail“ beschrieben. Im Folgenden wird lediglich auf eventuelle Unterschiede dieser Elemente innerhalb des spezifischen Kontexts von Venice hingewiesen.

Einfamilienhäuser

Die östlich **angrenzenden „bungalows“**: Auf den beiden Parzellen zwischen dem Grundstück des Spiller Houses und der Pacific Avenue, dementsprechend östlich an das Gebäude Gehrys angrenzend, sind vier eingeschossige „bungalows“ um bzw. auf beiden Seiten entlang eines schmalen „courts“, der linear von der Straße zur „alley“ verläuft, angeordnet. Die „bungalows“ sind in der alltäglichen, gewöhnlichen Konstruktionsweise des „balloon-framing“ ausgeführt; die äußere Verkleidung ist in „stucco“ gehalten. Die „bungalows“ verfügen über flach geneigte Satteldächer, deren Giebel zur Straße ausgerichtet sind. Die vorderen beiden „bungalows“ grenzen dabei direkt, ohne vermittelnden Grünstreifen oder „front yard“ an den Straßenraum an. Jeder der „bungalows“ umfasst zwei Einheiten – 2 „studios“ oder max. 2 „one-bedroom apartments“. Jede der Einheiten ist vom „court“ über zwischen außen und innen vermittelnde kleine „porches“ erschlossen. Die Anordnung der Fenster entspricht selbst in der Fassade zum Straßenraum der inneren Funktion. Eine Ausnahme bildet die Einheit zur Straße des vorderen, östlichen „bungalows“, die einen direkten Zugang zur Straße besitzt. Der Eingang wird von zwei symmetrisch zu ihm positionierten Fenstern betont. Das Ensemble der „bungalows“ wendet sich insgesamt vom Straßenraum ab; es kündigt den Rückzug aus dem öffentlichen Raum an.

Apartmentgebäude

Bei den Apartmentgebäude in Venice, die ab Ende der 1960er Jahre realisiert werden, handelt es sich nicht um den Typ der „stucco box“, sondern um wesentlich größere Modelle, denen jegliches ästhetisches Potential abhanden gekommen ist.

Das westlich **angrenzende Apartmentgebäude**: Auf der westlich an das Grundstück des Spiller Houses angrenzenden Parzelle, die in etwa die doppelte Breite wie jene des Gebäude Gehrys aufweist, steht ein Apartmentgebäude vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Es ist dreigeschossig, wobei sein „Erdgeschoss“ bereits vom Straßenniveau angehoben ist und seine Geschosse insgesamt äußerst großzügig dimensioniert sind. Das Apartmentgebäude ist in Backstein

ausgeführt und verfügt über ein Flachdach, dass zur Straßenseite mit einem ausragenden und überhöhten Gesims abschließt. Es grenzt direkt an den Straßenraum an. Die zum Straßenraum ausgerichtete Südfassade fungiert als repräsentative Schaufassade, die den Eingang mittig inszeniert, symmetrisch aufgebaut und klassisch in drei horizontale Teile (Sockel, Mittelteil, Kapitel) gegliedert ist. Die Anordnung der Fenster in der Fassade zum Straßenraum richtet sich folglich nicht nach den inneren Funktionen sondern kommt dem Bedürfnis nach Repräsentation des Gebäudes sowie jenen des öffentlichen Raums entgegen; die Fassade definiert den Straßenraum, aktiviert und belebt ihn. Die Fassade nach Osten ist im Gegensatz dazu vollständig schmucklos ausgeführt. Die Anordnung der vereinzelt gesetzten Fenster richtet sich ganz nach der inneren Funktion. Sie besticht jedoch durch die gleichmäßige Struktur, die über den Backsteinverband erzeugt wird.

3.1.3 Weitere Elemente

Raum

Zu Anfang des 20. Jahrhunderts wird die Stadtstruktur von einem **öffentlichen Straßenraum** geprägt. Zum einen definieren die Fassaden zum Teil dreigeschossiger Gebäude diesen Straßenraum, indem sie unmittelbar an ihn angrenzen und sich in ihrer Gestaltung und Ausbildung eindeutig auf ihn beziehen, ihn aktivieren oder bespielen. Zum anderen bildet ein **semi-öffentlicher „front yard“** eine vermittelnde Zone zwischen diesem öffentlichem Straßen- und dem privaten Innenraum der eher kleinmaßstäblichen Bausubstanz, wobei diese Abstandsfläche baurechtlich verankert ist. Ab Ende der 1960er Jahre, im Zuge der Übernahme des Stadtteils durch Immobilienspekulationen, entwickelt sich dieser Straßenraum jedoch zu einer undefinierten Restfläche, an die unvermittelt private Nutzungen angrenzen, ohne sich auf diese zu beziehen oder ohne die baurechtlich festgelegte vermittelnde Übergangszone, den „front yard“ auszubilden.

Die Stadtstruktur wird vereinzelt geprägt von **semi-öffentlichen „courts“** die die Vermittlung zwischen dem öffentlichen Straßenraum und dem privaten Innenraum kleiner Gebäudeensembles übernehmen. Diese „courts“ beziehen sich zu Anfang des 20. Jahrhunderts noch explizit auf den Straßenraum (siehe Irving Gills Horatio West Court von 1919-20 im südlich angrenzenden Santa Monica/Ocean Park). In der weiteren Entwicklung der Stadtstruktur mutieren diese „courts“ jedoch zu rein privaten, introvertierten Räumen und antizipieren damit den Rückzug vom öffentlichen Raum.

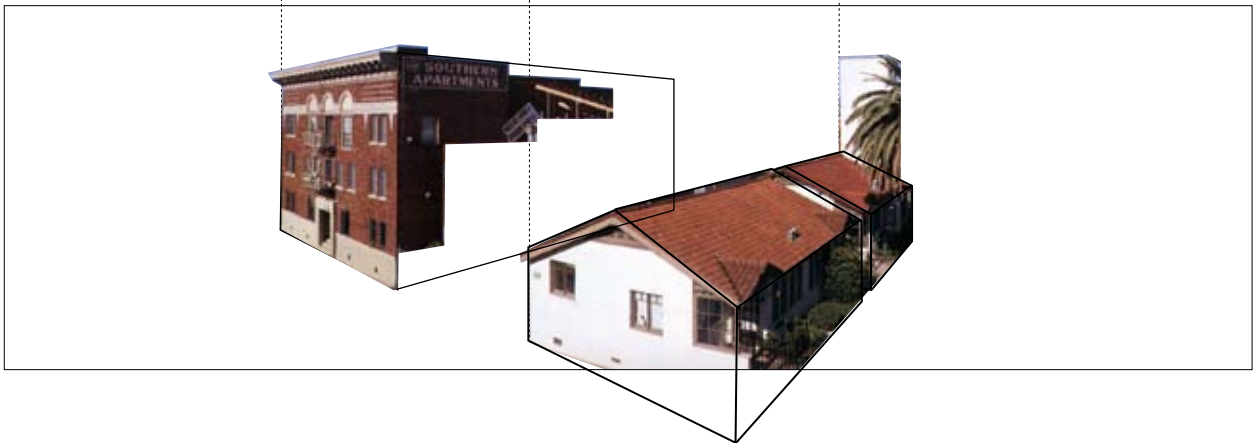
Weitere Elemente

Eine **Palme** im „court“ der östlich angrenzenden Bebauung verweist auf die reiche Vegetation Südkaliforniens. Sie lässt diesen „court“ trotz unvorteilhafter Proportionen – im Prinzip ist der „court“ ein einfacher Weg, der Straße und „alley“ miteinander verbindet – als zentralen Grünraum erscheinen, der sich, obwohl er nur minimalen Kontakt zum öffentlichen Straßenraum aufnimmt, dennoch in diesem abzeichnet.

Das westlich angrenzende Apartmentgebäude arbeitet mit zwei einprägsamen Bildern, die den Flair anklingen lassen, der vom ursprünglichen lebendigen und bunten Ferienort aber auch dessen eigenartiger Urbanität, die von Freizeitverhalten wie Kommerz geprägt war, ausging. Die eine Leseweise bezieht sich auf die repräsentative Fassade, die dem Straßenraum zugeordnet ist, diesen aktiviert und bespielt, und damit auf das vordere Volumen des Gebäudes, das bis an die seitlichen Grundstücksgrenzen heranreicht und damit analog einer Blockrandbebauung die gesamte Breite des Grundstücks besetzt. Die andere Leseweise bezieht sich auf die 25m lange, in die Tiefe des Grundstücks verweisende, alltägliche, gewöhnliche, schmucklose, jedoch durch die gleichmäßige Textur des Backsteinverbands veredelte, durch unregelmäßige, nach funktionalen Anforderungen ausgerichteten Öffnungen und Zuluftauslässen bespielte **Wandscheibe**. Diese verläuft die ersten 8m entlang der Grundstücksgrenze, verspringt dann und läuft 1,2m parallel zu dieser weiter. Im hinteren Bereich verspringt sie leicht in der Höhe. Vom Straßenraum aus erscheint sie dadurch rhythmisch, mehrfach seitlich oder graduell in ihrer Höhe zu verspringen. Ein in den Straßenraum

gerichteter, überdimensional großer **Schriftzug** „The Southern Apartments“ in weißen Großbuchstaben und ebenfalls weiß umrahmt über 8m Länge und 1,5m Höhe prägt dabei die obere südliche Ecke dieser Backsteinwand.

zu 3.1.1 Elemente des privaten Wohnens



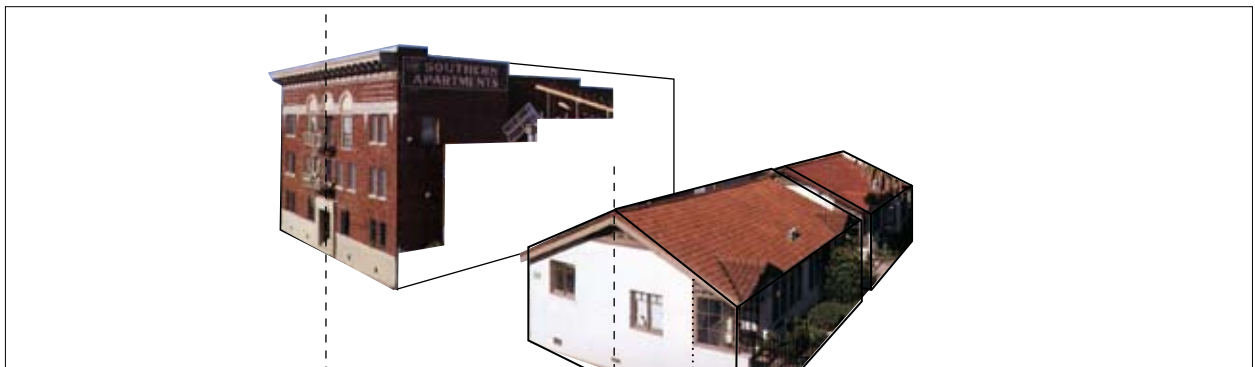
Apartmentgebäude

2 bungalows

überbaute Garage

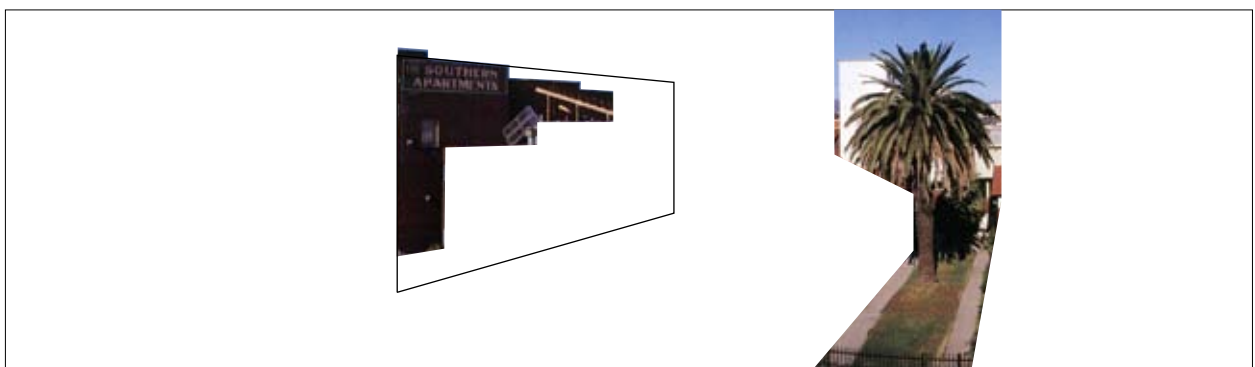
Abb.: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S. 170, Überarbeitung: G. W.

zu 3.1.2 Elemente des privaten Wohnens: Attribute, Zeichen, Symbole
zu 3.1.3 Weitere Elemente



*Symmetrisch:
bay-windows, balconys*

Symmetrisch: Giebel *Asymmetrisch:
Eingang, porch*



Brandwand, Schriftzug

Vegetation, Palme

Abb.: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N. Y.: Rizzoli, 1985, S. 170, Überarbeitung: G. W.

3.2 Probleme und Fragestellungen

Ich habe soweit die sozialen, politischen und ökonomischen Prozesse innerhalb Venice´ nachgezeichnet und die spezifische Stadtstruktur, die sich vor deren Hintergrund entwickelt, deren Elemente v.a. des privaten Wohnens, beschrieben. Ich versuche im Folgenden zu klären, mit welchen Problemen und Fragestellungen die Architektur im Venice der 1960-1980er Jahre auf Grund dieser Entwicklungen konfrontiert wird bzw. welchen Problemen und Fragestellungen sie sich konkret stellen sollte.

Im Allgemeinen ist es innerhalb der Architektur nur möglich, auf bauliche Prozesse bzw. auf die Veränderungen der Stadtstruktur zu reagieren. Soziale, politische und ökonomische Prozesse können nur insofern aufgenommen werden, indem sich die Architektur ganz konkret auf die aktuellen baulichen Veränderungen, die diese hervorbringen, bezieht. Die sozialen, ökonomischen, politischen Prozesse in Venice führen zum Grundkonflikt der enormen Nachverdichtung, der sich in der Bausubstanz oder Stadtstruktur niederschlägt und für den folglich von Seiten der Architektur Lösungsansätze formuliert werden können und sollten. Im Folgenden werde ich diesen Grundkonflikt näher erläutern.

3.2.1 Probleme der spezifischen Aufgabe und ihrer Nutzung

Bereits das geforderte Programm an sich, die Realisierung zweier Wohn-Einheiten mit jeweils zwei Stellplätzen auf einer einzigen schmalen Parzelle in Venice (27m x 3m, also nur 3 Stellplätze breit), die trotz der dabei entstehenden Dichte die Charakteristika und Vorzüge des typischen Einfamilienhauses aufweisen, stellt eine Herausforderung dar. Charakteristika des typischen Einfamilienhauses sind dabei: eigene vier Wände, die Möglichkeit der Identifikation mit dem eigenen Haus bzw. das Sich-Repräsentieren mit diesem im Straßenraum, eigene Zugänge sowohl von der Straße wie von der „alley“, eigene Parkierungsmöglichkeiten in direkter Verbindung mit dem Haus sowie das Wohnen mit Terrasse nach Süden. Des weiteren scheint, da das Grundstück in unmittelbarer Nähe zu „boardwalk“, Strand und Pazifik, die direkt einen halben Block weiter nach Westen anschließen, liegt, ein Bezug, eine Orientierung, nach Westen außerordentlich wünschenswert. Als problematisch erweist sich in diesem Zusammenhang, dass das Grundstück zunächst prinzipiell die Abmessungen für ein einzelnes nach nord-süd ausgerichtetes Gebäude besitzt, wobei jedoch die Straße im Süden verläuft. Zudem verhindert das dreigeschossige Nachbargebäude jeglichen Bezug nach Westen, da es im vorderen Bereich zur Straße komplett bis zur Grundstücksgrenze heranreicht und im hinteren Bereich fast bis zur „alley“ lediglich eine minimale Abstandfläche von 1,2m freihält. Es präsentiert sich in dieser Abwicklung als eine schmucklose, fast fensterlose Backsteinwand.

3.2.2 Probleme und Fragestellungen innerhalb des Kontexts

Extreme Nachverdichtung

In Venice herrscht als Grundkonflikt ein Druck auf Nachverdichtung. Dieser führt zu folgenden neuen Elementen des privaten Wohnens: Zum einen zu extrem überbauten Garagen, die eigenständigen Einfamilienhäusern gleichkommen, zum anderen zu mehreren „bungalows“, die einem Grundstück eingeschrieben werden, sowie zu Apartmentgebäuden, die ein oder mehrere Grundstücke komplett beanspruchen.

Diese Elemente der Nachverdichtung sind in Venice mit folgenden Problemen verknüpft: Zum einen lässt sich das Einfamilienhaus und das „Wohnen im Grünen“ für einen großen Teil der Bevölkerung nicht mehr realisieren, bleibt aber auch weiterhin deren Wunsch und Ideal und wird auch weiterhin mit dem typischen Wohnen in Los Angeles assoziiert. Zum anderen führen die gebietsfremden Elemente des privaten Wohnens zu Maßstabsproblemen: Kleinmaßstäbliche Einfamilienhäuser mit semi-öffentlichem „front yard“ und privatem „back yard“ treffen auf großmaßstäbliche Apartmentgebäude, von denen ein einzelnes Gebäude mehrere gesamte Grundstücke in Anspruch nimmt. Darü-

ber hinaus setzen die Elemente der Nachverdichtung die Spirale des Rückzugs aus dem öffentlichen Raum in Gang. Des weiteren verweisen Moore (1960) und Lampugnani (2007) darauf, dass die Qualitäten, die mit dem Wohnen in suburbanen wie urbanen Strukturen assoziiert werden – die Nähe zur unbebauten Landschaft bzw. zu ländlich geprägten Räumen und damit verbunden im Grünen zu wohnen und mit städtischen Problemen nicht konfrontiert zu werden – infolge der Nachverdichtung verloren gehen.¹ Die Qualität und Attraktivität Venice der 1960-1980er Jahre besteht zwar nicht in diesem gerade beschriebenen locker bebauten, idyllischen Landschaftsraum, droht aber gleichfalls infolge der Nachverdichtung verloren zu gehen. Die Qualität und Attraktivität Venices besteht dabei in seiner unmittelbaren Nähe zu „boardwalk“, „beach“ und „pacific“ und in dem besonderen Charme den der Stadtteil v.a. in diesen an den Strand angrenzenden Blocks aufweist. Dieser Charme wird geprägt durch das Nebeneinander von Öffentlichkeit und Privatheit, von Konsum, Freizeit und Wohnen, von einem Sehen und Gesehen-Werden auf dem „boardwalk“ und einem Ausleben verschiedener, unkonventioneller Lebensmodelle, da sich der Stadtteil noch nicht wirklich als Wohnort etabliert hat. Dieser Charme ist folglich gekennzeichnet durch eine Heterogenität, eine Buntheit, eine Lebendigkeit und eine gewisse Urbanität.

Forderungen an die Architektur: Eine Architektur, die sich mit dem Kontext Venice auseinandersetzt, sollte dementsprechend folgenden Beitrag leisten: Sie muss zum einen dem Bedarf nach neuen Wohntypen nachkommen. Diese sollten im Gegensatz zu den durch die Bauindustrie entwickelten Apartmentgebäuden auch auf extrem verdichteten Grundstücken die Charakteristika und Vorzüge des Einfamilienhauses bzw. des „Wohnens im Grünen“ aufweisen und damit dem ungebrochenen Wunsch nach diesem zumindest ansatzweise entsprechen. Diese neuen Typen müssen ebenfalls, im Gegensatz zu den durch die Bauindustrie entwickelten Elementen der Nachverdichtung, auf die bestehende kleinteilige Struktur des Kontexts reagieren bzw. zwischen den derzeit existierenden unterschiedlichen Elementen und Maßstäben vermitteln. Die Architektur darf zum anderen nicht den öffentlichen Raum negieren, dem gerade innerhalb des Stadtteils, im Besonderen im Bereich der Blocks, die an den „boardwalk“ angrenzen, eine besondere Bedeutung zukommt. Sie muss dementsprechend den öffentlichen Raum adressieren und zu einer gewissen Beziehung zwischen öffentlichem und privatem Raum, zwischen „boardwalk“, „beach“, „pacific“ und Wohnen führen. Die Architektur sollte darüber hinaus den Charme des Stadtteils, der v.a. durch das Nebeneinander unterschiedlichster Aktivitäten und auch Bedürfnissen geprägt ist, der suburbane Struktur und Urbanität miteinander verbindet, der von der ursprünglichen Bausubstanz, ihrem Einbeziehen des öffentlichen Raums, ihrer Art der Materialisierung und der Detaillierung, ihren verwendeten Attributen, Zeichen und Symbolen ausgeht, erhalten.

1 Eigenschaften/Qualitäten suburbaner und urbaner Strukturen:
Lampugnani, Vittorio Magnago; Noell, Matthias (Hrsg.): *Handbuch zum Stadtrand*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2007
Der Artikel zeichnet in erster Linie Qualitäten nach, die mit suburbanen Räumen in Verbindung gebracht bzw. von ihnen erwartet werden. Im Los Angeles der 1960-1980er Jahre, das sich eindeutig selbst von 100x suburbia unterscheidet, werden jedoch die gleichen Qualitäten erwartet und stellt das Einfamilienhaus im Grünen nach wie vor die bevorzugte Typologie dar.

Notwendigkeit von Gestaltung
„Unter sozialräumlichen Kriterien zeigen suburbane Räume älterer Siedlungsstruktur „Probleme der Überalterung, der nicht mehr passenden Baustruktur und der sozialen Segregation“ auf. Für suburbane Räume, die... in einer früheren Phase der Suburbanisierung entstanden sind, lässt sich ... inzwischen eine bauliche Verdichtung feststellen, diese offenbart unter qualitativen Aspekten jedoch einen grossen Handlungsbedarf. Begleiterscheinung einer ungesteuerten und ungestalteten Verdichtung sind... In Bezug auf den suburbanen Raum als Wohnstandort tragen diese Entwicklungen zu einer Abnahme der Wohn- und Lebensqualität bei. Betrachtet man die Wohnqualität des suburbanen Raums näher, ist ein Grund für seine Attraktivität als Wohnstandort die Nähe zur unbebauten Landschaft bzw. zu ländlich geprägten Räumen. Diese Randlage zeichnet den suburbanen Raum gegenüber der Kernstadt aus, allerdings ist diese Qualität durch die beschriebenen Verdichtungsprozesse gefährdet.“
„Der Wunsch „im Grünen zu wohnen“ ist ein häufig genanntes Wanderungsprinzip.“

3.3 Analyse

3.3.1 Gebäudemasse

Die Gebäudemasse des Spiller Houses besetzt das Grundstück fast vollflächig. Der Bau ist zwei- bis viergeschossig. Er lässt sich je nach Interpretation als ein oder zwei Baukörper sowie als zwei- bis viergeschossiges Volumen bezeichnen.

Wertung

Probleme: Die Gebäudemasse entspricht zunächst zum einen jener der Apartmentgebäude, die um 1920 als Hotel fungiert bzw. Ferienwohnungen in Strandnähe für die Elite in Downtown angeboten haben. Von diesen ging ein gewisser Flair aus; sie haben sich repräsentativ dem öffentlichen Außenraum, dem Straßenraum, zugewandt und haben diesen definiert. Zum anderen entspricht die Gebäudemasse jener der Apartmentgebäude, die zeitgleich entstehen, die ein Zeichen der Nachverdichtung darstellen, die der rein privaten Nutzung dienen und die den öffentlichen Außenraum trotz ihrer Masse, trotz ihrer Präsenz innerhalb dessen, komplett ausschließen. Von Seiten des Programms und dessen Beziehung zum Außenraum (siehe unten) ist die Masse des Spiller Houses eindeutig der zeitgleichen Gebäudetypologie zugeordnet. Sie stellt vor dem Hin-

tergrund der bestehenden Bausubstanz, die zum überwiegenden Teil kleinmaßstäblich ausgebildet ist bzw. eine feinere Körnung aufweist, und weil sie einer rein privaten Nutzung dient und keine Beziehung zum öffentlichen Außen- bzw. Straßenraum aufweist, ein Maßstabsproblem dar.

Lösungsansätze: Die differenzierte Modulation oder Gestaltung der Gebäudemasse des Spiller Houses ermöglicht unterschiedliche Leseweisen und vermittelt so zwischen den unterschiedlichen Maßstäben innerhalb des Stadtteils Venices im Allgemeinen sowie innerhalb des lokalen Kontexts der beiden angrenzenden Nachbargebäude im Besonderen. Die Masse lässt sich einerseits analog zu ihrem westlich angrenzenden Nachbargebäude, einem Apartmentgebäude, das aus den 1920er Jahren stammt und drei Geschosse aufweist, die über einen Sockel vom Straßenniveau angehoben sind und über eine sehr großzügige Raumhöhe verfügen, als ein einzelner Baukörper mit gleicher Höhenentwicklung, der das ganze Grundstück bespielt, interpretieren. Andererseits lässt sich die Masse analog zu ihren östlich angrenzenden Nachbargebäuden, zwei eingeschossigen, hintereinander auf einem Grundstück angeordneten „bungalows“, als zwei „freistehende“ Baukörper auf einer Parzelle lesen. Darüber hinaus kann sie analog zum nördlich über die „alley“ hinweg anschließenden Nachbargebäude, einer mehrgeschossig überbauten Garage, als zwei Baukörper, einem Einfamilienhaus bzw. einer „box“ zur Straße und einer massiv überbauten Garage zur „alley“, verstanden werden.

3.3.2 Programm und Disposition

Das **Programm** des Spiller Houses umfasst auf dem Parameter einer Parzelle zwei Wohn-Einheiten mit jeweils zwei Stellplätzen. Die Grundstücksbreite entspricht dabei drei Stellplätzen. Das Programm stellt ein typisches Beispiel der zeitgleichen wie gegenwärtigen Nachverdichtungsmaßnahmen dar. Die Gebäudemasse entspricht diesem geforderten Programm.

Die **zwei Baukörper**, die sich in einer der möglichen Leseweisen abzeichnen, scheinen auf den ersten Blick diese zwei Einheiten direkt zu verkörpern. Bei genauerer Betrachtung stellt sich die Verteilung des Programms bzw. der Einheiten auf diese beiden Baukörper jedoch als komplexer heraus. Die beiden Baukörper sind bedingt durch die geringe Grundstücksbreite hintereinander, in die Tiefe des Grundstücks angeordnet.

Der **vordere** zweigeschossige **Baukörper** nach Süden zur Straße weist eine rechteckige Grundfläche im Verhältnis 2 (Breite) : 3 (Tiefe) auf, das Verhältnis von Gebäudehöhe zur Längsseite beträgt dabei ebenfalls 2 (Höhe) : 3 (Tiefe). Er umfasst zunächst kompakt über die beiden Ebenen verteilt eine der beiden Wohneinheiten. Der Wohnbereich der Einheit ist wie allgemein praktiziert und erwartet im Erdgeschoss angesiedelt. Der Wohnraum öffnet sich zunächst, analog der gängigen Vorstellung vom Wohnen im Einfamilienhaus bzw. vom Wohnen im Grünen, auf eine dem Baukörper vorgelagert Terrasse nach Süden, die jedoch an die Straße angrenzt, während die Küche im rückwärtigen Bereich nach Norden liegt. Der Schlaf- und Arbeitsbereich ist im Obergeschoss angeordnet. Das Arbeiten liegt nach vorn, die Terrasse überblickend, das Schlafen im rückwärtigen, ruhigen Bereich, der Sanitärbereich ist dazwischen geschaltet. Erdgeschoss, Obergeschoss sowie Dachfläche sind jeweils über einfache, parallel zur westlichen Außenwand und damit auch parallel zur langgestreckten Brandwand des Nachbargebäudes verlaufende, übereinanderliegende einläufige Treppen miteinander verbunden. Darüber hinaus sind die Ebenen über großzügige Öffnungen in den Geschossdecken zueinander in Beziehung gesetzt. Diese Öffnungen entsprechen, liest man die Grundflächen der Ebenen als „nine-square-grid“, jeweils dem mittleren Quadrat bzw. in der Dachfläche ist dieses leicht verdreht und nach Norden verschoben. Diese Öffnungen lassen eine Zweigeschossigkeit im Wohnbereich entstehen und ermöglichen eine zusätzliche, zentrale Belichtung dessen sowie des rückwärtigen Schlaf- und Sanitärbereichs im Obergeschoss. Die Dachfläche wird im Gegensatz zum übrigen Baukörper von beiden Wohneinheiten beansprucht. Der größere Bereich der Dachfläche – die sechs südlichen Quadrate – die die Terrasse nach Süden im Erdgeschoss überblicken, bilden den Dachgarten der vorderen Einheit. Der schmale Bereich

– die drei nördlichen Quadrate – der über das Oberlicht sowie eine Wandscheibe vom Südlichen abgeschirmt ist und der den Hofraum, der zwischen den beiden Baukörpern entsteht, bespielt und aktiviert, bildet die dem hinteren Baukörper bzw. der hinteren Einheit vorgelagerte Terrasse nach Süden.

Der **hintere**, dreigeschossige und zusätzlich um ein Geschoss angehobene **Baukörper** zur „alley“ weist eine quadratische Grundfläche auf; diese ist im Vergleich zur vorderen Einheit kleiner abgebildet; sie entspricht im Vergleich dem Verhältnis 2 : 2. Das Verhältnis von Gebäudehöhe zur Seitenlänge beträgt 3 (Höhe) : 2 (Breite wie Tiefe), bezieht man das angehobene Geschoss mit ein 4 : 2. Der Baukörper umfasst zunächst kompakt im ersten und zweiten Obergeschoss, wobei das letztere eine Raumhöhe von zwei Geschossen aufweist, die zweite Wohneinheit. Der Schlafbereich ist entgegen der geläufigen Praxis im ersten Obergeschoss, der Wohnbereich darüber im zweiten Obergeschoss angeordnet. Erstes und zweites Obergeschoss sowie die Dachterasse sind über eine interne Treppe miteinander verbunden. Diese verläuft vom ersten zum zweiten Obergeschoss zunächst noch einfach, einläufig und entlang der westlichen Außenwand. In ihrem weiteren Verlauf löst sie sich von diesem Bezug und bespielt als Skulptur einerseits die Zweigeschossigkeit des zweiten Obergeschosses sowie andererseits die südliche Außenwand, die in diesem Bereich großzügig verglast ist. Die Treppe aktiviert damit den angrenzenden Hof, ermöglicht diesen als Teil des Wohnraums zu erfahren und lässt interne wie externe Erschließung sowie Hof und Dachfläche zueinander in Beziehung treten. Der verglaste Aufbau, der den Übergang von Treppe zu Dachfläche aufnimmt, besetzt dementsprechend den äußersten, südlichen Bereich dieser. Er bildet den Rücken für den Dachgarten der hinteren Einheit, definiert damit diesen und verhindert die direkte Einsicht von diesem auf den Dachgarten der vorderen Einheit. Die beiden Nutzgeschosse der hinteren Einheit sind über eine externe Treppe, die den südlich angrenzenden Hof umgibt, definiert und diesen bespielt, an das Niveau des Grundstücks angebunden und damit auch unabhängig voneinander zu nutzen. Das Erdgeschoss- bzw. Straßenniveau unterhalb des hinteren Baukörpers sowie der Außenraum, der sich zwischen beiden Baukörpern, die in ihrer Positionierung die Bebauungsgrenzen ausreizen, aufspannt, wird im Gegensatz zum übrigen Baukörper von beiden Wohneinheiten beansprucht. Es umfasst die vier geforderten Stellplätze beider Einheiten sowie eine Freifläche bzw. einen Hof oder „court“. Die beiden Stellplätze der vorderen Einheit sind hintereinander entlang der westlichen Grundstücksgrenze und damit die langgestreckte Brandwand des Nachbargebäudes nachfahrend und unterstreichend aufgereiht und führen direkt zum Hintereingang der vorderen Einheit, zu deren Küche, Abstell- wie Sanitärraum. Die beiden Stellplätze der hinteren Einheit sind nebeneinander im rückwärtigen, überbauten Bereich zur „alley“ angeordnet. Der mittlere Stellplatz ist dabei als Garage ausgebildet, die die konstruktive Basis dieses hinteren, um ein Geschoss angehobenen Baukörpers bildet und einen kleinen Lastenaufzug integriert. Der Hof oder „court“ umfasst den süd-östlichen, nach oben offenen Bereich. Er wird über Wandscheiben von den Stellplätzen abgegrenzt und räumlich gefasst und ist der hinteren Einheit zugeordnet.

Eine **Wand**, die auf den ersten Blick als einfache, zweidimensionale, dreigeschossige, parallel zur westlichen Grundstücksgrenze und damit zur langgestreckten Brandwand des Nachbargebäudes verlaufende Scheibe wahrgenommen wird, setzt die beiden Baukörper zueinander in Beziehung. Über verschiedene vertikale wie horizontale Faltungen, Differenzierungen in ihrer Höhenentwicklung sowie Aussparungen teilt sie den Raum über dem vorderen und unter dem hinteren Baukörper sowie zwischen diesen souverän funktionalen Anforderungen entsprechend unter den beiden Nutzungseinheiten auf. Die zunächst scheinbar eindeutige Zuordnung – Wohneinheit eins: vorderer Baukörper; Wohneinheit zwei: hinterer Baukörper – wird dabei wie bereits angedeutet überraschend neuinterpretiert; es kommt zu Überlagerungen und zur Verzahnung zwischen den beiden Nutzungsprofilen. Zudem wird der zwischen den Baukörpern liegende Außenraum über die Wandscheibe präzisiert; der östliche Bereich, der der hinteren Einheit zugeordnet ist, wird als Hof bzw. „court“ räumlich gefasst. Die externe Treppenanlage der hinteren Einheit, die im Wesentlichen entlang der Wandscheibe verläuft sowie an diese Scheibe angelagerte Freiflä-

chen, u.a. auf der Dachfläche des vorderen Baukörpers, bespielen und aktivieren den Hof und lassen ihn als räumliche Erweiterung der hinteren Einheit begreifen. Die **Anordnung** der einzelnen **Räume** innerhalb der beiden Baukörper bzw. Einheiten lässt sich vor diesem Hintergrund wie folgt beschreiben. Die verschiedenen Räume bzw. Nutzungen des vorderen Baukörpers beziehen sich zum einen auf die vorgelagerte Terrasse nach Süden. Zum anderen gruppieren sie sich um bzw. umspielen einen von oben belichteten Raum doppelter Höhe, den die beiden Geschosse ausformulieren und der den Dachgarten anbindet. Diese Disposition der Räume ermöglicht eine starke Identifikation mit der eigenen Einheit, ohne dabei auf wesentliche äußere Bezugspunkte, zum Beispiel landschaftliche Qualitäten, angewiesen zu sein. Die vordere Einheit kann dementsprechend als einfache „box“ bezeichnet werden, die die räumliche Disposition „rooms around a core“ oder „a great room within“, die beide innerhalb der amerikanischen Wohnbautradition verankert sind, aufweist. Die beiden Nutzgeschosse des hinteren Baukörpers bzw. dessen verschiedene Räume beziehen sich zum einen auf den vorgelagerten Außenraum im Süden – dessen tiefergelegene Hofffläche auf Straßenniveau sowie dessen angegliederte Terrasse auf der Dachfläche des vorderen Baukörpers auf Ebene des zweiten Obergeschosses. Zum anderen gruppieren sie sich um die interne sich, freispielende, skulpturale, von oben belichtete Treppe, die zum Dachgarten führt und die über eine großzügige Verglasung den südlichen Außenraum als Teil des Innenraums erfahren lässt und zum Teil parallel zu diesem verläuft. Die hintere Einheit kann dementsprechend als komplexe „box“ bezeichnet werden, die die räumliche Disposition „rooms around a core“ oder „a great room within“ weiterentwickelt und neuinterpretiert.

Zusammenfassend scheint sich demnach das umbaute Volumen bzw. die Kubatur beider Einheiten zu entsprechen. Das quaderförmige Volumen der vorderen Einheit lagert horizontal, während jenes der hinteren Einheit ein Geschoss angehoben und vertikal aufgerichtet ist. Während die vordere Einheit als einfache „box“ an eine Terrasse nach Süden anschließt und sich um einen zentralen Raum, der als zusätzliche Lichtquelle dient, organisiert, integriert die hintere Einheit als komplexe „box“ den südlichen Zwischenraum bzw. Hof in ihre räumliche Organisation, die ebenfalls einen innenliegenden von oben belichteten Raum aufweist.

Wertung

Probleme und Lösungsansätze: Das geforderte Programm des Spiller Houses stellt wie zuvor bereits angesprochen von der Nutzungsanforderung und dem damit einhergehenden Flächenbedarf bzw. umbauten Volumen ein Beispiel der Nachverdichtung dar. Der Wunsch in einem Einfamilienhaus mit all seinen Vorzügen und Charakteristika zu wohnen und die Realität der zur Verfügung stehenden Fläche bzw. die Doppelbelegung des Grundstücks stehen sich diametral gegenüber und fordern neue Lösungsansätze bezüglich möglicher alternativer Wohnformen.

Das Aufsplitten des Programms in zwei Baukörper und das Ausformulieren eines Zwischenraums ermöglichen eine Identifikation von Seiten der Besitzer bzw. Bewohner mit ihrer jeweiligen Einheit trotz gemeinsamen Grundstück. Beide Maßnahmen stellen damit einen ersten Lösungsansatz dar. Die gewünschte oder naheliegende Übereinstimmung zwischen den programmatisch geforderten beiden Einheiten und den beiden Baukörpern stellt jedoch vor folgendem Hintergrund zunächst ein Problem dar. Die beiden Baukörper sollen jeweils eine der geforderten Einheiten aufnehmen und repräsentieren. Beide Einheiten sollten dabei die Vorzüge und Charakteristika des typischen Einfamilienhauses aufweisen, wie eine optimale Belichtung und Besonnung, einen Außenbezug bzw. eine Terrasse nach Süden, ein Zugang von Straße wie „alley“, Parkierungsmöglichkeiten zur „alley“ und eine Präsenz im öffentlichen Straßenraum. Gleichzeitig aber kommen den Baukörpern über ihre Positionierung auf dem Grundstück und damit verbunden über ihre Orientierung oder Lage zu Straße oder „alley“ spezifische Aufgaben, Vorteile und Nachteile zu. Das Spiller House ermöglicht durch eine Transformation oder Manipulation der Baukörper, durch eine Transformation und Neuinterpretation gängiger Eigentumsverhältnisse bzw. Grenz-

ziehungen zwischen verschiedenen Parteien und durch eine Transformation und Neuinterpretation geläufiger Attribute, Räume sowie räumlicher Dispositionen die oben genannten sich widersprechenden Anforderungen miteinander im Einklang zu bringen. Die scheinbare Unvereinbarkeit der Anforderungen wird zudem genützt, um den Baukörpern und damit den Einheiten die nötige Eigenständigkeit zukommen zu lassen. Der Widerspruch führt in der Gestaltung der beiden Baukörper somit zu Spiel von Thema und Variation. (siehe auch: „Elemente des privaten Einfamilienhauses – Charakteristika und Vorzüge“) So entspricht die Höhenentwicklung der hinteren, nördlichen Einheit und die Nutzungsverteilung innerhalb derer – 1.OG: Schlafbereich; 2.OG: Wohnbereich – der spezifischen Situation, dass zwei Baukörper hintereinander auf einem Grundstück angeordnet und damit die Belichtungsbedingungen der nördlichen Einheit erheblich beeinträchtigt sind. Die unterschiedliche Beziehung der zunächst identischen Volumen zum Straßenniveau – ein horizontales Lagern des Volumens versus ein vertikales Aufgerichtet sein dieses, das zusätzlich noch um ein Geschoss angehoben wird – ermöglicht zudem eine weitere Leseweise der Disposition als ein Übereinander. Durch dieses Übereinander können sich beide Einheiten im öffentlichen Strassenraum präsentieren.

3.3.3 Elemente des privaten Wohnens

Das Spiller House lässt unterschiedliche Leseweisen zu. Zum einen bezieht es sich auf die den Kontext prägenden, kleinmaßstäblichen und zum anderen auf die großmaßstäblichen Elemente des privaten Wohnens vor Ort. Als großmaßstäbliches Element verweist es dabei sowohl auf die Hotels und Apartmentgebäude der 1920er Jahre mit ihren repräsentativen, symmetrischen Fassaden zur Straße und langgestreckten Brandwänden in die Tiefe des Grundstücks als auch auf die sich ab 1960 etablierenden Nachverdichtungsmaßnahmen, die Apartmentgebäude, die ein ganzes oder zum Teil sogar mehrere Grundstücke komplett beanspruchen. Es kann zum einen als zwei hintereinandergeschaltete Gebäude auf einem Grundstück, als „2x Einfamilienhaus“ oder als „1x Einfamilienhaus + 1x überbaute Garage“ interpretiert werden. Es kann aber auch als ein Gebäude, als „1x Apartmentgebäude“ gelesen werden. Es stellt somit eine Transformation und Neuinterpretation der bestehenden Elemente des privaten Wohnens sowie der vor Ort verwendeten Strategien der Nachverdichtung dar. Folgende Blickwinkel lassen dabei v.a. folgende Leseweisen anklingen:

Die **Leseweise „2x Einfamilienhaus“** stellt sich vor allem bei einer Annäherung an das Gebäude über die Straße von Osten kommend ein. Das Spiller House präsentiert sich aus diesem Blickwinkel analog zu seinen östlich angrenzenden Nachbargebäuden, zwei mal zwei hintereinandergeschaltete, eingeschossige „bungalows“ um einen gemeinsamen schmalen „court“, als ebenfalls zwei hintereinandergeschaltete Einfamilienhäuser, als einfache „boxen“ ausgeführt, ebenfalls um einen „court“ gruppiert, der jenen des Nachbargrundstücks aufgreift und weiterführt.

Die **Leseweise „1x Apartmentgebäude“** stellt sich vor allem bei einer Annäherung an das Gebäude über die Straße von Westen kommend ein. Das Spiller House präsentiert sich aus diesem Blickwinkel analog zu seinem westlich angrenzenden Nachbargebäude, einem dreigeschossigen Apartmentgebäude der 1920er Jahren, als ein einziges Apartmentgebäude, dessen langgestreckte, fast fensterlose Wandscheibe zur angrenzenden Parzelle parallel zu jener des Nachbargebäudes in die Tiefe des Grundstücks verweist.

3.3.4 Elemente des privaten Wohnens: Attribute, Zeichen, Symbole

Die unterschiedlichen Leseweisen, die sich auf verschiedene Elemente des privaten Wohnens beziehen, werden nicht nur über die Differenzierung der Gebäudemasse erzielt, sondern auch über deren äußere Erscheinung, über die Gestaltung der Ansichten und über deren Detaillierung. Dabei kommen verschiedene Attribute, die klar bestimmten Elementen zugeordnet werden können bzw. mit diesen assoziiert werden, zum Einsatz.

Verwendete Attribute des typischen **Apartmentgebäudes um 1920**: Die Neuin-

terpretation der klassischen Dreiteilung in der Fassade zum Straßenraum – das Aufnehmen der Sockelzone durch die Einfassung des „front yards“ und des oberen Abschlusses durch das teilweise Freistellen der Brüstung der Dachterasse oder das Aufblitzen des hinteren Baukörpers – sowie das Anklingen lassen einer Symmetrie durch eine präzise Setzung der Öffnungen verweisen auf die Attribute des benachbarten Apartmentgebäude der 1920er Jahre. Die einheitliche Materialisierung und Detaillierung der in die Tiefe des Grundstücks gestaffelten einzelnen Teile des Spiller Houses – „front yard“, horizontaler Baukörper, „court“, vertikaler Baukörper – lässt diese analog dem Apartmentgebäude der 1920er Jahre mit seiner repräsentativen, den Straßenraum definierenden Fassade als ein Ganzes in den Straßenraum rücken bzw. innerhalb dessen präsent erscheinen. Die langgestreckte, in die Tiefe des Grundstücks verweisende, fast vollständig fensterlose Wandscheibe, die die Westansicht des Spiller Houses bildet, bezieht sich auf die Brandwand des benachbarten Apartmentgebäudes, die sich über den gleichmäßigen Backsteinverband sowie subtile Versätze und damit verbundene Schattierungen auszeichnet und interpretiert diese neu. **Verwendete Attribute des typischen, amerikanischen Einfamilienhauses:** Innerhalb der Ansicht zur Straße wie zur „alley“ werden über die spezifische Gestaltung verschiedener Öffnungen, typische Attribute des amerikanischen Einfamilienhauses wie die „porch“ oder das „baywindow“ angesprochen. Während zuvor aufgezeigt wurde, dass die Fassade zur Straße einen symmetrischen Aufbau anklingen lässt, der diese als Teil des öffentlichen Raums begreifen lässt, lassen diese Attribute die Fassade gleichzeitig asymmetrisch erscheinen und verweisen auf die innenliegenden funktionalen Aspekte und Bedürfnisse. Das Freilegen der verwendeten „balloon-frame“ Konstruktion im Bereich der Attika oberhalb des Eingangsbereichs bzw. der „porch“ erinnert darüber hinaus an R.M. Schindlers „sleeping-baskets“, die im Schindler-Chase House vorgestellt werden. Das Schindler-Chase House stellt dabei ein frühes, alternatives Wohnmodell dar, das versucht spezifisch und angemessen auf die klimatischen Bedingungen Südkaliforniens zu reagieren. Darüberhinaus wird der „front yard“ aufgegriffen und neuinterpretiert.

Verwendete Attribute der typischen „stucco-box“ bzw. des typischen Apartmentgebäudes: Die gleiche Behandlung von Wand und Dach bzw. Attika, die standardisierten, bündig in der äußeren Oberfläche bzw. Verkleidung sitzenden Aluminium-Schiebefenster, die die Baukörper als „box“ erscheinen lassen, sowie die im Erdgeschoss parkierten Autos, die als Teil der Ansicht zur „alley“ in Erscheinung treten, verweisen auf die typischen Attribute und Charakteristika der „stucco-box“ bzw. des Apartmentgebäudes. Die einheitliche Gestaltung wird dabei neu interpretiert und so weit geführt, dass sie z.B. selbst die Einfassung des „front yards“ erfasst. Diese Maßnahme ermöglicht auf einer funktionalen Ebene dem „front yard“, der aufgrund der Nachverdichtung einen wesentlichen Außenbezug der vorderen Einheit nach Süden darstellt bzw. den „backyard“ ersetzt, eine größere Privatheit zukommen zu lassen, ohne ihn gänzlich aufgeben zu müssen. Zudem wirkt das Spiller House durch diese Maßnahme maßstabslos und lässt sich folglich unterschiedlichen Maßstäben zuordnen.

Verwendete Attribute des alltäglichen, standardisierten, seriellen Bauens innerhalb suburbias im Allgemeinen: Das Thematisieren des Einfamilienhauses als „box“, der Versuch den Bewohnern trotz serieller Reihung der immer gleichen „box“ über diverse Variationen dieser, eine Möglichkeit zur Identifikation zu ermöglichen, dessen Potential hier ausgelotet und auf die Spitze getrieben wird – einfache „box“; komplexe „box“ – sowie das Arbeiten mit und zur Schau stellen der „balloon-frame“ Konstruktion und das damit verbundene Inszenieren der äußeren wie inneren Verkleidung kann als typisches Charakteristika des alltäglichen, gewöhnlichen, standardisierten und seriellen Bauens gewertet werden.

3.3.5 Elemente des privaten Wohnens: Einfamilienhaus – Charakteristika und Vorzüge

Die Dichte, die durch das Spiller House erzielt wird, ist nicht nur innerhalb ihres Kontexts, sondern auch für ihre Bewohner erträglich. Beide Einheiten weisen die nachfolgenden Vorzüge des Einfamilienhauses auf, die mit dem Wohnen

in Los Angeles assoziiert werden. Beide Einheiten sind einem eigenständigen Baukörper zugeordnet und verfügen folglich über ihre eigenen vier Wände. Beide Baukörper stellen zugleich aufgrund der Technik von „Thema und Variation“ individuelle Gebäude dar. Sie stimmen dabei in ihrem Volumen, ihrer Disposition der Räume, ihrer Konstruktion, ihrer Materialisierung und Detaillierung sowie ihrer prinzipiellen Gestaltung überein. Während der vordere Baukörper jedoch horizontal ausgerichtet, erdverbunden und als einfache „box“ ausgebildet ist, ist der hintere Baukörper vertikal ausgerichtet, zusätzlich ein Geschoss über das Straßenniveau angehoben und als komplexe „box“ ausgebildet. Beide Einheiten sind über diese Variationen im Straßenraum präsent. Ihren Bewohnern bieten diese Eigenschaften die Möglichkeit, sich mit ihrem jeweiligen Baukörper trotz Dichte zu identifizieren. Die Grundfläche der Parzelle ist auf Erdgeschoss- bzw. Straßenniveau so den beiden Einheiten zugeordnet, dass beide über einen eigenen Zugang von Seiten der Straße wie der „alley“, über eine eigene Zufahrt von der „alley“, über zwei eigene, klar abgegrenzte Stellplätze verfügen und beide Einheiten selbst jeweils einen Vorder- sowie einen Hintereingang besitzen bzw. der hintere Baukörper einen separaten Zugang für die Schlaf- wie die Wohnebene aufweist. Beide Einheiten besitzen eine Terrasse nach Süden sowie einen Dachgarten, wobei die Außenräume in sehr enger Beziehung zum Innenraum bzw. der inneren räumlichen Disposition der jeweiligen Einheit stehen und trotz Dichte die erwünschte Privatheit bieten. Darüber hinaus bieten beide Einheiten Ausblicke in alle vier Richtungen, die teils gezielt die bestehende Bebauung ausblenden und landschaftliche Aspekte anvisieren. Der vordere Baukörper bietet im ersten Obergeschoss einen Blick über den Bestand nach Osten in dessen Grünraum, während der hintere Baukörper zusätzlich auf der Dachterrasse einen Blick über den Bestand nach Westen zum Pazifik ermöglicht.

Wertung

Das Spiller House stellt trotz seines großen Bauvolumens über das Aufnehmen, die Transformation und Neuinterpretation von ursprünglichen wie gegenwärtigen Elementen des privaten Wohnens innerhalb des Kontexts, einen Bezug zur Stadtstruktur Venices her. Es vermittelt zwischen dem großen Maßstab, den sein Bauvolumen zunächst erzeugt, und jenem kleinteiligen, den ein großer Teil der bestehenden Gebäude aufweist. Gleichzeitig entspricht es trotz der hohen Dichte, die es erzielt, über seine innere Organisation auch den mit der Typologie des Einfamilienhauses verbundenen Charakteristika und Vorzügen, die von Seiten der Bewohner erwartet werden. Es kommt damit auch den Bedürfnissen seiner Nutzer entgegen. Vor diesem Hintergrund stellt das Spiller House einen Lösungsansatz für Nachverdichtungsmaßnahmen innerhalb suburbaner Strukturen dar.

Das Spiller House veranschaulicht, dass Gehry nicht nur traditionell verankerte oder zumindest langjährig bestehende, sondern auch alltägliche, gewöhnliche, industriell in Masse gefertigte wie gegenwärtige, den Nachverdichtungsmaßnahmen entsprechende Elemente des privaten Wohnens innerhalb der suburbanen Struktur als relevant für den spezifischen Charakter des Kontexts erachtet und in seiner Architektur reflektiert. Das Spiller House ist dementsprechend in seinen äußeren Bezügen weder ausschließlich nostalgisch einem vergangenen Charme, noch einseitig dem Ideal des Einfamilienhauses verpflichtet, sondern lotet gleichzeitig das ästhetische Potential der alltäglichen, gewöhnlichen, industriell in Masse gefertigten Typologien und deren Attribute aus, die eher als Problem in der Nachbarschaft gewertet werden.

3.3.6 Weitere Elemente

Zeichen, Schriftzüge, Brandwände

Das Spiller House bezieht sich über das Arbeiten, über das Aufgreifen und Neuinterpretieren ursprünglicher wie gegenwärtiger Elemente des privaten Wohnens hinaus, auf weitere Elemente des übergeordneten sowie des kleinräumlichen, unmittelbaren Kontexts. Wie bereits angesprochen lässt sich das Spiller House als ein Baukörper interpretieren. Folgende weitere Elemente innerhalb des Kontexts liefern ein Erklärungsmodell für diese Leseweise: Die

in ihrem hinteren Bereich zunächst leicht nach innen zurückgesetzte und dann in der Höhe leicht verspringende und damit von der Straßensicht aus nach hinten in der Höhenentwicklung abgetreppte, im Wesentlichen geschlossene Backsteinwand des westlich angrenzenden Apartmentgebäudes, wird im Spiller House über eine ebenfalls im Wesentlichen geschlossene, langgestreckte Wandscheibe, deren Höhenentwicklung in entgegengesetzter Richtung verläuft, gespiegelt und betont. Zudem wird der überdimensional große Schriftzug „Southern Apartments“ des bestehenden Gebäudes aus den 1920er Jahren, über die Höhenentwicklung der Wandscheibe des Spiller Houses freigestellt und geradezu gerahmt.

Vegetation

Wie bereits angesprochen lässt sich das Spiller House als zwei Baukörper interpretieren. Folgende weitere Elemente innerhalb des Kontext liefern ein Erklärungsmodell für diese Leseweise: Die Vegetation, die das östlich angrenzende Grundstück durchzieht, kann über den Außenraum den das Spiller House mittels seiner beiden Baukörpern bildet, aufgenommen und fortgesetzt werden. Das Spiller House öffnet sich dementsprechend dem Grünbereich, um den sich die bestehenden „bungalows“ gruppieren und erweitert diesen.

Wertung

Das Spiller House veranschaulicht, dass Gehry nicht nur auf bestehende Elemente des privaten Wohnens innerhalb der suburbanen Struktur reagiert, sondern weitere Elemente wie Zeichen, Schriftzüge, Brandwände und die Vegetation als relevant für den spezifischen Charakter des Kontexts erachtet und in seiner Architektur reflektiert. Die Modulation bzw. die spezifische Gestaltung der Gebäudemasse des Spiller Houses lässt sich dementsprechend zum einen über die bestehenden Elemente des privaten Wohnens, über ein Verschränken, ein Transformieren oder ein Neuinterpretieren dieser verstehen. Sie lässt sich jedoch auch über die weiteren Elemente innerhalb des Kontexts, über ein Reagieren auf, ein Unterstreichen und ein Neuinterpretieren dieser herleiten.

3.4 Zusammenfassung

3.4.1 Rezeption

Das Spiller House ist wie die übrigen Projekte Gehrys chronologisch innerhalb des Gesamtwerks Gehrys eingeordnet und wird gleichfalls als eines der vielen Projekte verhandelt, die die individuelle, subjektive und künstlerische Herangehensweise Gehrys an die Architektur unterstreichen. In der Rezeption dominieren in der Darstellung des Spiller Houses zum einen Photographien, die den Innenraum der über zwei Geschosse reichenden Wohnebene der hinteren Einheit mit eingestellter, skulpturaler Treppe von verschiedenen Blickwinkeln aus einfangen. Diese Darstellung deutet an, daß sich Gehrys Architektur zunächst v.a. durch individuelle, komplexe Innenräume auszeichnet, die jedoch auch einen maximalen Einsatz an gestalterischen Mitteln erfordern, die dementsprechend den unbändigen Gestaltungswille von Seiten des Architekten ständig durchblicken lassen, die sich folglich jeglicher Erklärung oder Logik entziehen und die keine zugrunde liegende innere Organisation oder Lösungsansätze für bestehende Probleme erwarten lassen.

Zum anderen betont die Rezeption in der Darstellung des Spiller Houses die unterschiedlichen verwendeten Materialien und die mit ihnen verbundene Differenz zwischen hartem, kaltem, metallischem, modernem, high-tech Äußeren und behaglichem, warmen, in Holz gehaltenem, in do-it-yourself Manier ausgeführtem Inneren sowie die in diesem Zusammenhang zur Schau gestellte alltägliche Konstruktionsweise des „balloon-framing“. Das Spiller House wird in diesem Zusammenhang über die chronologische Einordnung hinaus in Verbindung mit dem Norton Simon Guest House, dem Familian House und dem Gehry House oder auch mit dem Ron Davis House, in denen das gleiche Thema präsent ist, besprochen. Bezüglich dieser Thematik wird vage darauf verwiesen, dass sich die Gebäude Gehrys zum einen durch das collageartige Zusammenstellen unterschiedlicher Materialien, das der Arbeitsmethode R.M. Schind-

lers entspricht, und durch das Verbinden der Ästhetik der case-study-houses und jener der do-it-yourself Architektur auf den übergeordneten Kontext Los Angeles beziehen.¹ Zum anderen wird darauf verwiesen, dass „diese abrupte und getrennte Definition eines separaten Innen und Aussen... als Kommentar zur amerikanischen Gesellschaftssituation gelten kann“ und damit „gleichzeitig jeden bloßen Regionalismus transzendiert“²

In der Rezeption wird das Spiller House vereinzelt, in Annäherung an meine These 1, als eine Architektur verhandelt, die sich auf ihren Kontext bezieht. In Mirko Zardini's Buch „Frank O. Gehry: America as Context“ im Teil „Private Gebäude“³ zeigen so drei Photos das Spiller House innerhalb seines Kontexts⁴, eine Darstellungsweise, die für die Gebäude Gehrys neu oder zumindest selten ist. Die äußerst knapp gehaltene schriftliche Erläuterung in diesem Beitrag ist jedoch für eine Beschreibung der Architektur Gehrys typisch; sie gibt keinerlei Hinweise auf welche Art und Weise oder mit welchen konkreten Mitteln sich das Spiller House dabei auf welche Charakteristika, Potentiale oder Probleme des Kontexts bezieht.

3.4.2 Meine Recherche wie Analyse

Meine Recherche wie Analyse zum Stadtteil Venice und dem Spiller House führt über die Rezeption hinaus zu folgender Einschätzung oder Beurteilung wobei meine Analyse dabei in einem genauen Nachzeichnen des Kontexts besteht, dessen Probleme (der Nachverdichtung) wie Potentiale (der unmittelbaren Nähe zu „boardwalk“, Strand und Pazifik, des Flairs des ursprünglichen Ferienorts) sowie dessen spezifischer Elemente.

Das Spiller House und das Verständnis von Stadt, das es impliziert

Das Spiller House spricht innerhalb seiner „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ folgende Aspekte von Stadt bzw. der bestehenden baulichen Struktur an. Es bezieht sich zum einen auf die Elemente des privaten Wohnens – auf jene, die ursprünglich, sowie auf jene, die gegenwärtig, als Zeichen der Nachverdichtung, den Kontext prägen. Auf das typische Einfamilienhaus oder mehrere Einfamilienhäuser, die auf einem Grundstück eingeschrieben sind, oder auf das Apartmentgebäude, in seiner Ausprägung der 1920er Jahre, das sich am öffentlichen Raum orientiert, oder der Gegenwart. Es bezieht sich damit nicht auf traditionell verwurzelte, sondern auf alltägliche, gewöhnliche, industriell in Masse produzierte oder in do-it-yourself Manier errichtete Elemente. Das Spiller House bezieht sich zum anderen auf die Attribute dieser Elemente des privaten Wohnens; auf jene des Einfamilienhauses, wie das „bay-window“, die porch, der „sleeping basket“ oder die Konvention, die Öffnungen und damit Gestaltung der Fassade an der inneren Funktion zu orientieren; auf jene der zeitgleich entstehenden Apartmentgebäude, wie die bündig in der Fassade sitzenden Aluminium-Schiebefenster und die einheitliche Behandlung von Dach- und Wandfläche; wie jene der um 1920 entstandenen Apartmentgebäude, wie die Gestaltung der Fassade an einer Symmetrie sowie an den Bedürfnissen des Außenraums zu orientieren. Das Spiller House bezieht sich zudem auf Räume, die mit diesen Elementen im Zusammenhang stehen, wie den zwischen öffentlichem Straßenraum und privatem Innenraum vermittelnden „front yard“ des typischen Einfamilienhauses oder wie den Hof oder „court“, um den sich mehrere Einheiten, die auf einem Grundstück eingeschrieben sind, versammeln. Der „court“ spielt dabei in der zeitgleichen Nachverdichtung eine gewisse Rolle, taucht aber auch in frühen innovativen Wohnmodellen zu Los Angeles auf. Es bezieht sich darüber hinaus auf weitere Elemente, wie Brandwände, Schriftzüge, Vegetation, etc., die zum einen die damalige wie gegenwärtige Urbanität des Kontexts unterstreichen oder zum anderen auf dessen landschaftliche Qualitäten oder einzigartigen Flair hinweisen. Das Spiller House bezieht sich zusammenfassend zum einen auf den lokalen Kontext, der unmittelbar angrenzenden Gebäude – das Apartmentgebäude der 1920er Jahre, dessen Fassadengliederung, dessen Brandwand, dessen Schriftzug, etc. sowie die hintereinander gestaffelten „bungalows“ und deren „court.“ Es bezieht sich zum anderen auf den übergeordneten Kontext des Stadtteils Venice – das Problem der Nachverdichtung. Es

1 Zur Differenz zwischen Äußerem und Innerem in den Gebäuden Gehrys siehe: Haag Bletter, Rosemarie: *Dekonstruktionen*. In: *wbw*, juli/aug 1984 S.20-23 S.20

„Ein anderer beachtenswerter Aspekt von Gehrys Entwurf besteht in seiner ungewöhnlichen Kombination zunächst 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.... Die Antithese von fabrikartigem Äußeren und unorganisiertem, formlosen 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.“

Haag Bletter, Rosemarie: *Frank Gehrys Raumrekonstruktionen*. In: *Frank Gehry und seine Architektur*. Basel: Wiese, 1989, S.25-62 S.33

Zitat Gehrys: „Die in [meinem Haus] enthaltenen Ideen wurden im Spiller House weiterentwickelt. Sie wurden wohl im Familial House geboren und in einem für Norton Simon am Strand von Malibu gebauten Haus getestet.“

„Die metallische Stumpfheit der Strassenfassade geht so in unbehandelte Holzstrukturen über, sobald wir in die Privatsphäre des Hofes und des Hauses eindringen.... Der Eindruck unbeschwerter Zwanglosigkeit wird durch den unfertigen Anblick von Gehrys bevorzugten Materialien – Wellblech, Drahtgeflecht und Sperrholz – nur noch betont. Herz und Seele des Hauses werden somit ans Licht gezogen, während das Äußere gegen die etwas feindselige Nachbarschaft befestigt wird.“

Musso, Florian: *I did it my way: Die Neubauten der Firma Vitra in Weil am Rhein*. In: *Archithese* 1-90, S.79-81 S.80

„Aussen homogene Grossplastik, innen ein Raumgefüge, das sich trotz seiner bescheidenen Ausmasse vorschneller Erfassbarkeit widersetzt. Gebrochene Raumkanten, Durchblicke und nicht zuletzt die schlauchartigen Treppenräume machen den Innenraum zu einer unendlich scheinenden Architekturplastik.“

2 Haag Bletter, Rosemarie: *Frank Gehrys Raumrekonstruktionen*. In: *Frank Gehry und seine Architektur*. Basel: Wiese, 1989, S.25-62 S.40

„Der scharfe Kontrast zwischen dem glitzernden High-tech-Ausseren und dem zufälligen, unfertigen Inneren wurde in seinem Haus in Santa Monica noch genauer umrissen, als beim Ron Davis Studio. Diese abrupte und getrennte Definition eines separaten Innen und Aussen... mag als Kommentar zur amerikanischen Gesellschaftssituation gelten, die sich seit Mitte der sechziger Jahre auch in der Architektur niederschlägt.... Dieses Phänomen lässt sich schon in Louis Kahns... Werken jenes Jahrzehnts erkennen... Der Raum für soziales Zusammensein wird hinter der Sicherheit einer Verteidigungsbarriere entwickelt.... Gehry hat diese Art des indirekten architektonischen Ausdrucks aus dem eher öffentlichen Bereich von Kahns Werk auf die Wohnsituation, das Privathaus übertragen.... Gehrys Einsatz heutiger lokal gebräuchlicher Materialien ist tatsächlich eine spezifisch örtlich vorgegebene Antwort, aber ihre allgemeine Konfiguration – ein hartes Äußeres, das einen gemütlichen Innenraum beschützt – transzendiert gleichzeitig jeden blossen Regionalismus.“

3 Zardini, Mirko (Ed.): *Frank O. Gehry: America as Context*. Italien: Electa/Elmond, 1994 (Lotus 20 Documents), S.110-131

4 s.o., S.116-119

bezieht sich zusätzlich auf den darüber hinausweisenden Kontext, den die Stadt Los Angeles darstellt – der Traum des Einfamilienhauses oder das Wohnen im Grünen, das Auslebens der eigenen Individualität und die do-it-yourself Mentalität, die frühen innovativen Wohnmodelle eines R.M. Schindlers oder eines Irving Gills⁵ oder bestehende traditionell verwurzelte (innen)räumliche Dispositionen, wie die des „rooms around a core“⁶, die im Spiller House in der vorderen Einheit einfach und in der hinteren Einheit komplex bzw. als Neuinterpretation angewendet wird.

Das Spiller House reagiert damit auf Aspekte von Stadt, die bis zu diesem Zeitpunkt im Wesentlichen innerhalb der Kunstszene, und nur vereinzelt innerhalb des architektonischen Diskurses thematisiert werden. Analog zur Kunstszene bezieht es sich auf alltägliche, gewöhnliche, vernakulare, industriell in Masse produzierte sowie in do-it-yourself Bauweise hergestellte Elemente des Wohnens, deren Attribute, Symbole und Zeichen sowie auf weitere Elemente der Stadtstruktur und lotet deren ästhetisches und poetisches Potential aus. Es arbeitet darüber hinaus mit den innerhalb der Kunst präsenten Strategien der Wiederholung, der Verfremdung sowie der Maßstabslosigkeit. Es übernimmt desweiteren deren Arbeitsweise – das direkte „hands-on“ – deren Konstruktionsweise, deren Materialien und Detaillierungen sowie die besondere Achtsamkeit gegenüber der Oberflächengestaltung. Dieser Zugang zur Architektur ermöglicht Gehry spezifisch auf die Charakteristika des Kontexts einzugehen und Lösungsansätze für dessen Problematik zu formulieren. Gehry öffnet u.a. mit dem Spiller House diese neuen Aspekte der Stadt für die Disziplin der Architektur.

Das Spiller House als Lösungsansatz

Das Spiller House stellt ein Beispiel einer Nachverdichtung dar. Trotz seiner Masse passt es sich dennoch den Eigenschaften und der Maßstäblichkeit seines heterogenen Kontexts an. Verschiedene mögliche Leseweisen, denen sich das Gebäude öffnet und die dieses als einen oder zwei Baukörper und als zwei- bis viergeschossig interpretieren und es dementsprechend z.T. maßstabslos erscheinen lassen, sprechen dabei die unterschiedlichen Maßstäbe und die mit ihnen verbundenen Elemente des privaten Wohnens vor Ort an. Es ist dem Gebäude jedoch nicht nur auf gestalterischer oder visueller Ebene innerhalb des Kontexts möglich, seine Masse als teils kleinmaßstäbliches Einfamilienhaus erscheinen zu lassen. Auch auf gebäudeplanerischer, funktionaler Ebene weisen die Grundrisse der beiden hintereinander angeordneten Einheiten auf einem Grundstück trotz der Dichte die mit einem Einfamilienhaus verbundenen Qualitäten auf. Ausschlaggebend für diese Qualitäten ist dabei die Grenzziehung zwischen den beiden Parteien, die nicht auf die gängige Praxis einer einfachen vertikalen oder horizontalen Teilung (Doppelhaus bzw. Apartmentgebäude) des Grundstücks zurückgreift, sondern statt dessen auf jeder Ebene (Straßenniveau, 1.OG, 2.OG) neu über die Architektur die Fläche unter den beiden Einheiten aufteilt. Diese komplexe, räumliche, dreidimensionale Grenze lässt keine Abstands- oder Restflächen entstehen, sondern weist jedem Bereich des Grundstücks eine gezielte Nutzung zu bzw. lässt für jeden Bereich eine konkrete Aneignung möglich erscheinen. Das Spiller House reagiert damit auf den Bedarf nach neuen Typologien, jenseits der Apartmentgebäude. Damit stellt es einen Lösungsansatz bezüglich der Nachverdichtung oder baulichen Restrukturierung innerhalb Venice bzw. innerhalb urbaner wie suburbaner Strukturen im Allgemeinen dar. Es kann im Zusammenhang mit weiteren Projekten Gehrys, die nach meinem Dafürhalten einen Beitrag zu dieser Thematik leisten, gesehen werden.

Das Spiller House führt die Tendenz des Rückzugs aus dem öffentlichen Raum innerhalb des Kontexts zunächst insofern fort, als über die Doppelbelegung des Grundstücks, die von Seiten des Programms gefordert wird, traditionellen semi-öffentlichen Räumen eine private Nutzung zukommt. So fungiert der semi-öffentliche „frontyard“, da er nach Süden ausgerichtet ist, als privater „back yard“ der vorderen Einheit. Das Spiller House reagiert jedoch auf den Rückzug aus dem öffentlichen Raum, indem sich beide Baukörper bzw. Einheiten, obgleich sie hintereinander angeordnet sind, durch ihren unterschiedlichen Bezug zum Straßenniveau, durch ihre einheitliche Materialisierung und die spezifische Gestaltung ihrer Fassade auf den Straßenraum beziehen, sich in ihm präsentiert und ihn

5 R.M. Schindler: Schindler-Chase-House oder Schindler Studio House, 1921-22
Irving Gill: Horatio West Court, 1919-21 in Santa Monica, South; Ocean Park

6 Moore, Charles; Allen, Gerald; Lyndon, Donlyn: The Place of Houses: Assembling the rooms. Berkeley: Univ. of California, 2000, S.147-175; Orig: N.Y.: Holt, 1974

definieren. Oder indem es noch immer mit dem typischen Raum des „frontyards“, wenn auch neu interpretiert, arbeitet. Es kommt damit, im Gegensatz zu den östlich angrenzenden „bungalows“, die sich vom Straßenraum ab- und einseitig einem internen Grünraum zuwenden, zu einem gewissen Grad, den Bedürfnissen des öffentlichen Außenraums entgegen.

Das Spiller House reagiert damit zusammenfassend konkret auf die neusten baulichen Veränderungen, die vor dem Hintergrund der sozialen, ökonomischen und politischen Prozesse bzw. der Nachverdichtungsprozesse entstehen.

Das Spiller House als „Räumliche Strategie“ Gehrys

Bezogen auf die beiden verschiedenen Herangehensweisen oder Strategien, die sich innerhalb meiner Analyse in Gehrys „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ abzeichnen, steht das Spiller House für eine „Räumliche Strategie“. In seiner äußeren Erscheinung wirkt es eher zurückhaltend oder abstrakt, es tritt nicht über eine überschwengliche Formensprache oder über ausladende Gesten in den Vordergrund. Es bietet dabei im Wesentlichen konkrete Lösungsansätze für zeitgleiche Entwicklungen oder Probleme, die innerhalb des Bereichs der Architektur beantwortet werden können, und stellt diese nicht in erster Linie als Skulptur übersteigert dar.

zu 3.3.1 Gebäudemasse

Verschiedene Interpretationen des Schwarzplans

M 1:5000

N



2x Einfamilienhaus



1x Apartmentgebäude

Schwarzpläne: Seminar "Analytisches Betrachten:
Frank Gehry und Los Angeles" SS 2007;
Universität Karlsruhe, Institut für Gebäudepla-
nung; Lehrstuhl für Bauplanung und Entwerfen,
Prof. Walter Nägeli; Seminarleitung: Gudrun
Wiedemer, Bearbeitung: Kathrin Häusler, Philipp
Gärtner

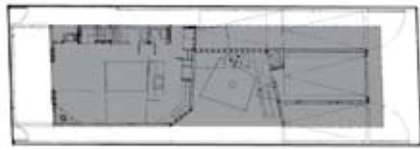
zu 3.3.1 Gebäudemasse

M 1:500

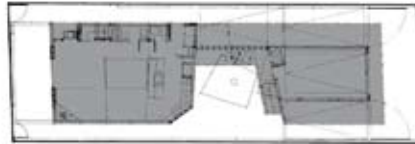
→ z

1 x Apartmentgebäude

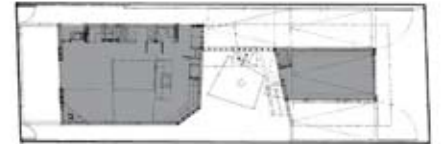
2 x Einfamilienhaus



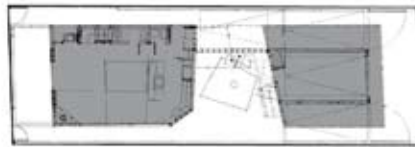
EG



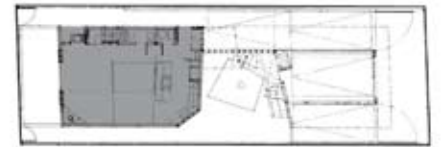
EG



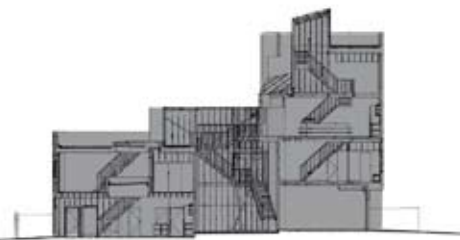
EG



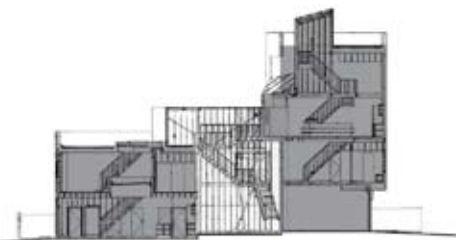
EG



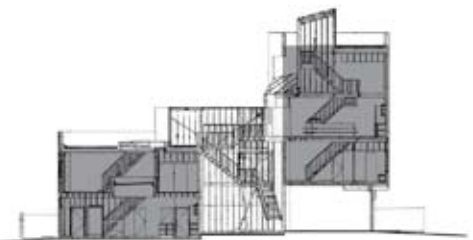
EG



Schnitt



Schnitt



Schnitt

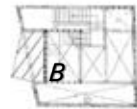
Plangrundlagen: Zardini, Mirko: *America as Context*. Italien: Electa/Elemo, 1994 (Lotus 20 Documents), S. 116, 118, Überarbeitung: G. W.

zu 3.3.2 Programm und Disposition

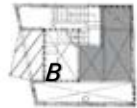
Gefordertes Programm: 2-3 Wohn-Einheiten, 4 Stellplätze

M 1:500

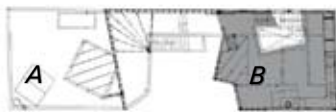
→ z



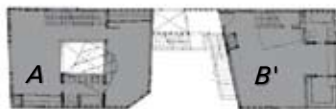
Dachterrasse



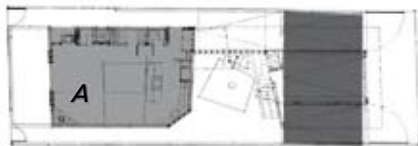
3. OG



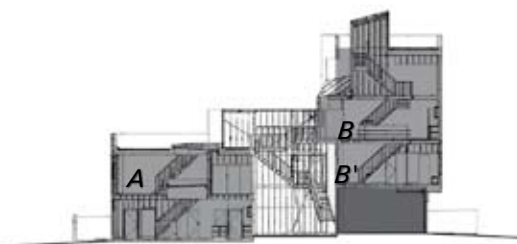
2. OG



1. OG



EG

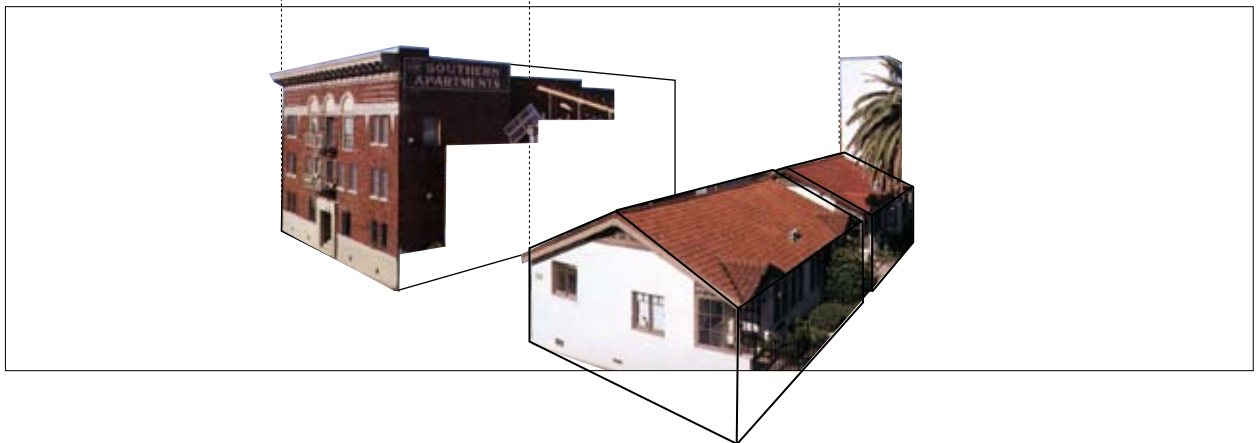


Schnitt

Plangrundlagen: Zardini, Mirko: *America as Context*. Italien: Electa/Elemo, 1994 (Lotus 20 Documents), S. 116, 118, Überarbeitung: G. W.

zu 3.3.3 Elemente des privaten Wohnens

Transformation und Neuinterpretation der bestehenden Elemente:
2x Einfamilienhaus, überbaute Garage, Apartmentgebäude.



Apartmentgebäude

2 bungalows

überbaute Garage

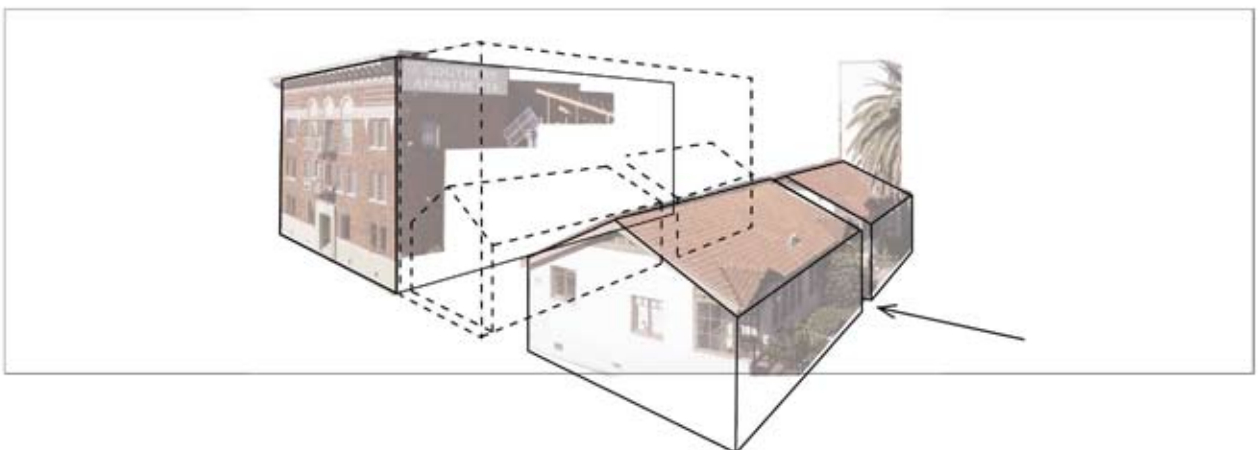
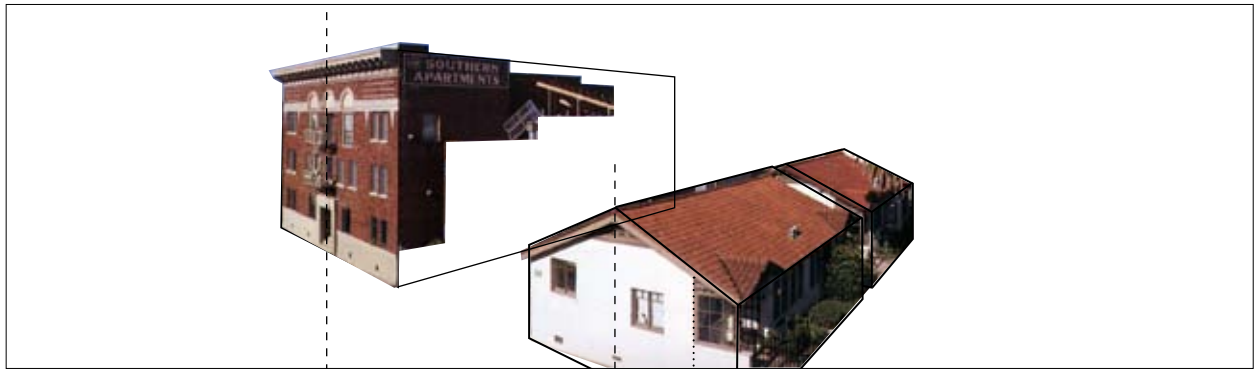


Abb.: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N. Y.: Rizzoli, 1985, S. 170, Überarbeitung: G. W.

zu 3.3.4 Elemente des privaten Wohnens, Attribute, Symbole, Zeichen

Fasadengliederung und repräsentative Elemente

Beide Einheiten sind im Straßenraum präsent.



Symmetrisch:
bay-windows, balconys

Symmetrisch: Giebel
Asymmetrisch: Eingang, porch

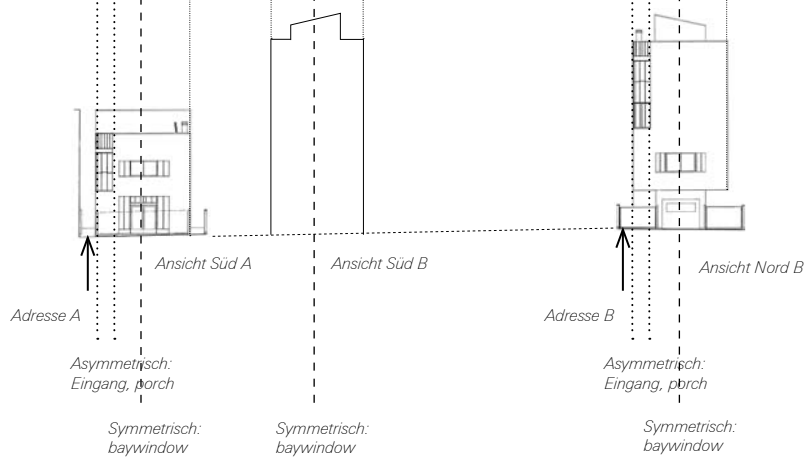
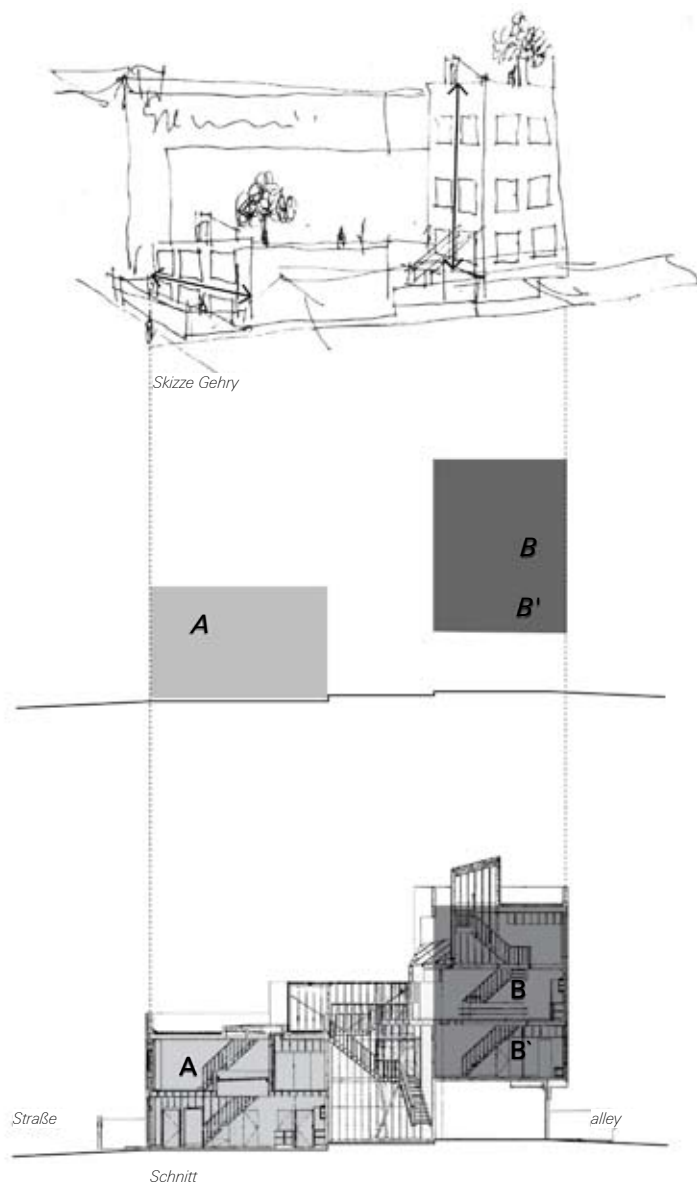


Abb.: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N. Y.: Rizzoli, 1985, S. 170, Überarbeitung: G. W.

zu 3.3.5 Elemente des privaten Wohnens: Einfamilienhaus bzw. „studio“ als „box“ – Charakteristika und Vorzüge

Thema und Variation, „répétition différente“, einfach und komplex
Individuelle Einheiten bzw. Möglichkeit zur Identifikation mit der Einheit
M 1:500



Schnitt: Zardini, Mirko: *America as Context*. Italien: Electa/Elemo, 1994 (Lotus 20 Documents), S. 118, Überarbeitung: G. W.
Skizze Gehry: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N. Y.: Rizzoli, 1985, S. 171

Individuelle Zugänge, individuelles Parken

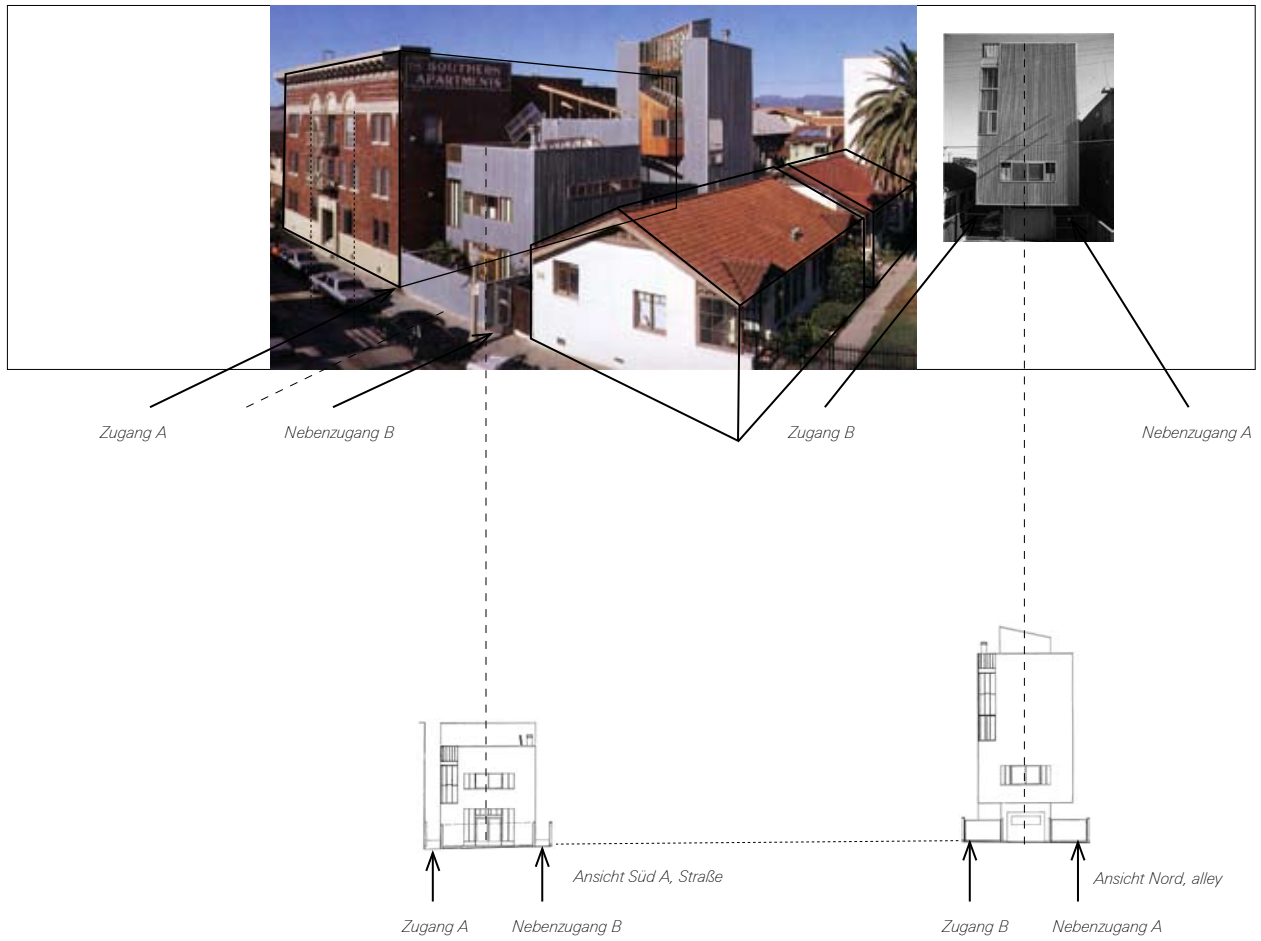
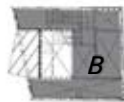


Abb.: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N. Y.: Rizzoli, 1985, S. 170, Überarbeitung: G. W.
 Grundrisse: Zardini Mirko: *America as Context*. Italien: Electa/Elemo, 1994 (Lotus 20 Documents), S. 116, Überarbeitung: G. W.
 Ansichten: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N. Y.: Rizzoli, 1985, S. 172, Überarbeitung: G. W.
 Skizze Gehry, oben: s. o., S. 171
 Skizze Gehry, unten: s. o., S. 171

Individuelle Außenräume und Terrassen
M 1:500

→ z

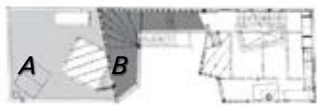
Abb.: Arnell, Peter; Bickford, Ted; Frank Gehry: *Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S. 170, Überarbeitung: G. W.
Plangrundlagen: Zardini, Mirko: *America as Context*. Italien: Electa/Elemo, 1994 (Lotus 20 Documents), S. 116, 118, Überarbeitung: G. W.



4. OG B: Dachterasse



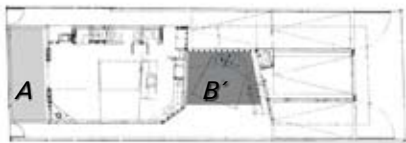
3. OG



2. OG, A: Dachterasse, B: Terrasse

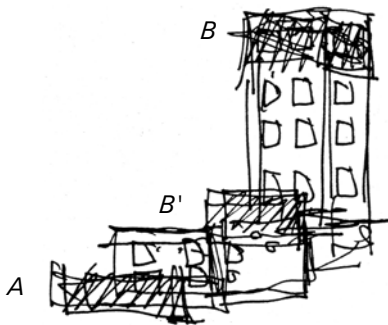


1. OG



→ z

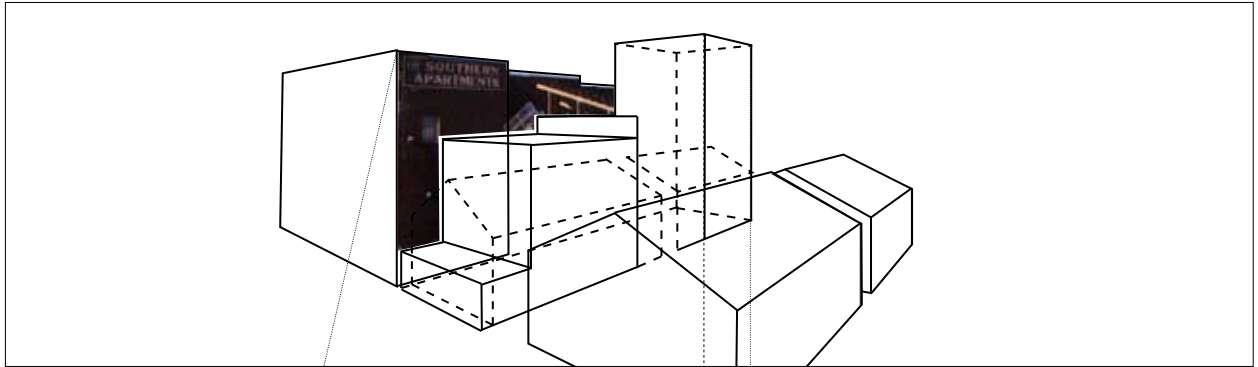
EG, A: Garten, B: court



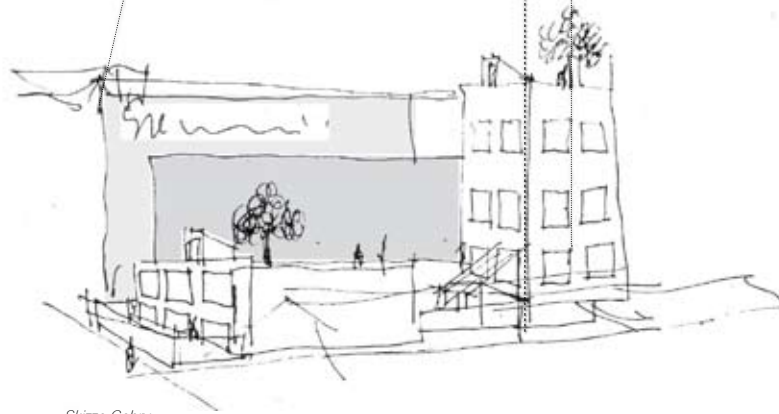
Skizze Gehry

zu 3.3.6 Weitere Elemente

Brandwand, Schriftzug



Brandwand, Schriftzug



Skizze Gehry

Abb., oben: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S. w170, Überarbeitung: G. W.
Skizze Gehry: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S. 171, Überarbeitung: G. W.

Vegetation, Palme

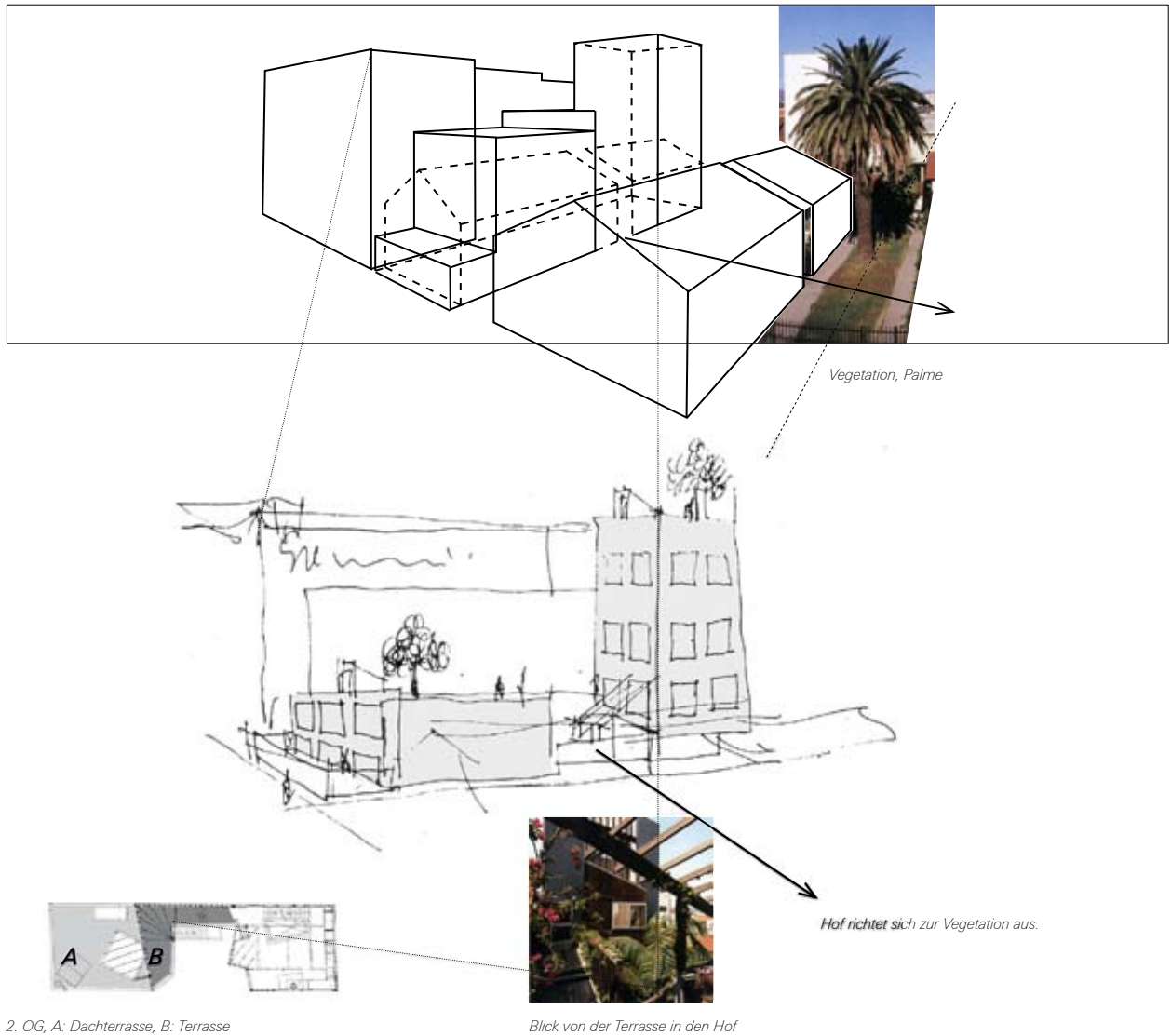


Abb., oben: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S.170, Überarbeitung: G.W.

Abb., unten: Zardini, Mirko: *America as Context*. Italien: Electa/Elemo, 1994 (Lotus 20 Documents), S.118

Skizze Gehry: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S.171, Überarbeitung: G.W.

Zusammenspiel

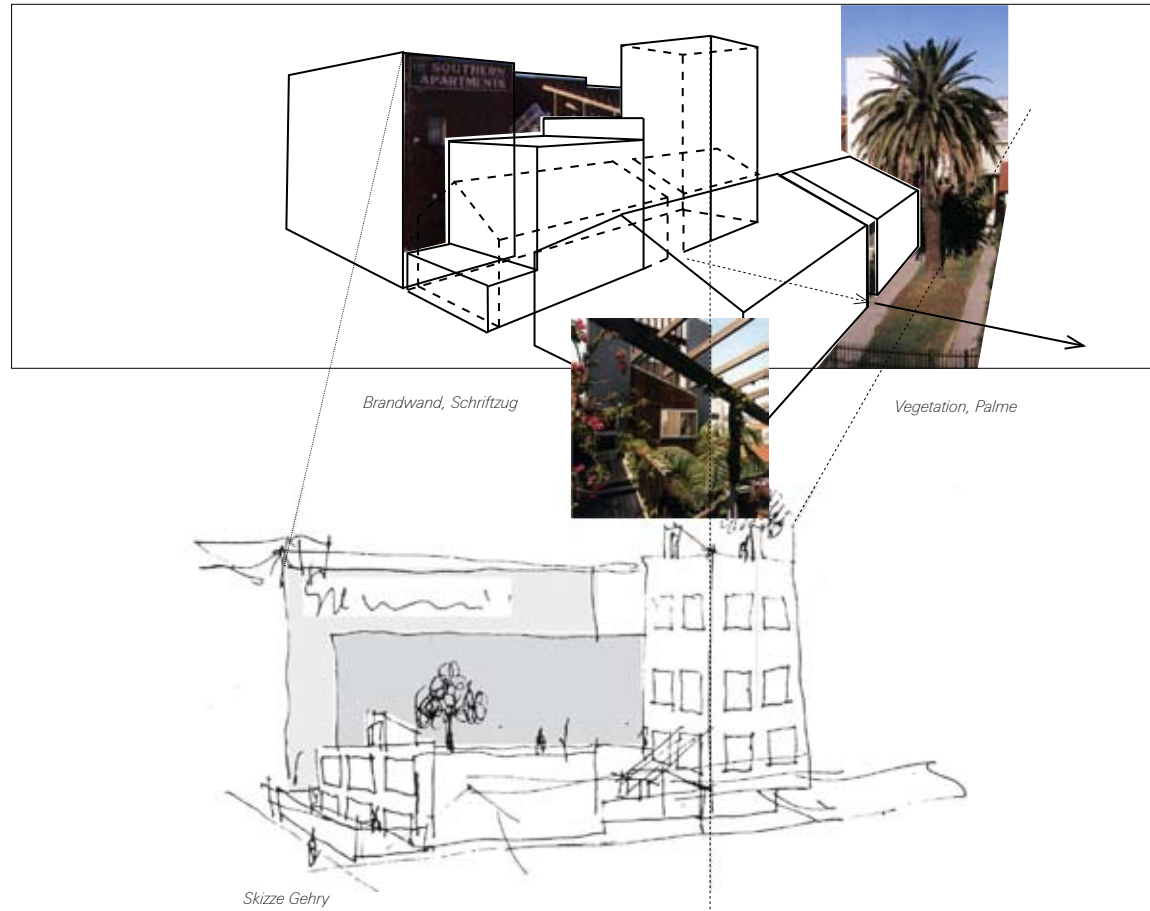
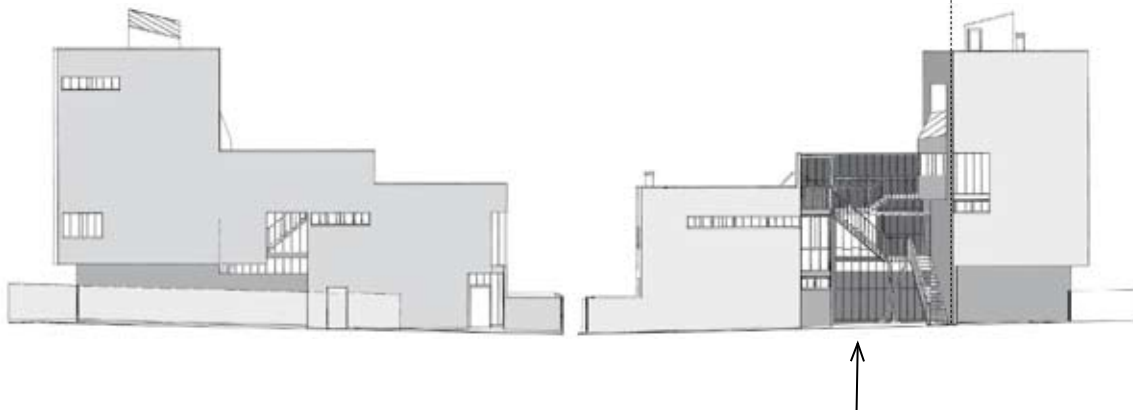


Abb., oben: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N. Y.: Rizzoli, 1985, S. 170, Überarbeitung: G. W.
 Abb., unten: Zardini, Mirko: *America as Context*. Italien: Electa/Elemo, 1994 (Lotus 20 Documents), S. 118
 Skizze Gehry: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N. Y.: Rizzoli, 1985, S. 171, Überarbeitung: G. W.
 Ansichten: Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N. Y.: Rizzoli, 1985, S. 172, Überarbeitung: G. W.



Ansicht West, gegenüber Brandwand

Ansicht Ost, gegenüber bungalows mit court

4. Venice/Oakwood, Indiana Avenue Houses 1979-1981

4.1 Stadtstruktur

4.1.1 Elemente des privaten Wohnens

Folgende Elemente des privaten Wohnens prägen die spezifische Stadtstruktur Oakwoods/Venice¹:

Die typischen **Einfamilienhäuser** Oakwoods bilden die bereits vor 1920 entstandenen Ferien- und Strandhäuser, die im Anschluß daran ab 1920 erbauten Typen vor allem des „bungalows“; zum Teil aber auch jene der „tile, stucco walls & arches“ sowie der „eclectic boxes“ sowie die ab Ende der 1980er Jahren hinzukommenden diversen Villen, z.T. als „stealth buildings“ ausgeführt.

Die typischen **Um- und Anbauten** Oakwoods bilden zum einen ab 1920 die „improvisational housings“, vor allem die Typen der „converted garages“, der „side car dwellings“ sowie des „leftover spaces“ und zum anderen ab den 1960 bzw. 1970er Jahren die „remodels“, mit den Typen der „boxes“, der „classics“, der „mansards“, der „subculture goes culture“, der „language of the armed response“, der „copies: the architect and the decorator“ sowie der „stealth buildings“.

Die typischen **Apartmentgebäude** Oakwoods bieten zum einen ab Ende der 1960er Jahren Mietwohnungen und zum anderen ab Ende der 1970 bzw. 1980er Jahre auch Eigentumswohnungen.

„**Studios**“ bilden darüber hinaus ab den 1970er Jahren ein wesentliches Element Oakwoods.

4.1.2 Elemente des privaten Wohnens: Attribute, Zeichen, Symbole

Die Attribute, Zeichen und Symbole bzw. die spezifischen Charakteristika der Elemente des privaten Wohnens sind ausführlich im Teil III. „Los Angeles in den 1960-1980er Jahren als Kontext: Einschub: Elemente des privaten Wohnens im Detail“ beschrieben. Im Folgenden wird lediglich auf eventuelle Unterschiede dieser Elemente innerhalb des spezifischen Kontexts Oakwoods/Venice hingewiesen.

Einfamilienhäuser

Die **Ferien- bzw. Strandhäuser** Oakwoods sind kleinmaßstäbliche, eingeschossige Gebäude.

Die „**bungalows**“¹ Oakwoods sind tendenziell sehr einfach ausgebildet und kleinmaßstäblich, ihr Äußeres ist in Materialität, Textur und Farbigkeit sehr unterschiedlich gestaltet. Bedingt durch die Strandnähe, sind einige der „bungalows“ Oakwoods, abweichend von der typischen äußeren Erscheinung dieser, teils auffällig zweiseitig ausgerichtet, zum einen zur öffentlichen Straße, zu ihrer eigentlichen Adresse, und zum anderen aber auch nach Westen zum „boardwalk“, zum Strand und zum Pazifik. Standardisierte Fenster vom Baustoffhändler werden dabei zum Teil kompositorisch angeordnet.

Die **Villen** sind ein- bis zweigeschossige Gebäude, die von ihrer eingeschriebenen Fläche und dem damit verbundenen Ausmaß für die vorhandenen Grundstückszuschnitte in Oakwood zu groß sind. Zum Teil entstehen vor diesem Hintergrund sowie im Zusammenhang mit dem verstärkten Rückzug aus dem öffentlichen Raum innerhalb des Stadtteils sogenannte „stealth buildings“, die das Grundstücke vollständig überbauen. Außenräume werden dabei komplett privatisiert als introvertierte Innenhöfe angeboten, die gleichzeitig als wesentliche Lichtquelle fungieren.

Um-, Anbauten²

Die Um- und Anbauten innerhalb Oakwoods treten in mehreren Wellen auf, die mit unterschiedlichen Intensionen und damit Typen in Zusammenhang gebracht werden können

Die „**improvisational housings**“, die im wesentlichen auf funktionale Bedürfnisse reagieren, rüsten ab den 1920er Jahren prinzipiell die bestehenden Ferien- bzw. Strandhäuser mit Kaminen, mit benötigter Haustechnik, wie Was-

¹ Arnell, Peter; Bickford, Ted (editors): *Frank Gehry. Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985
„The scale of the houses in Venice characteristically borders on the miniatur, with standard-size windows and doors seeming oddly over-scaled. Gehry's program – fifteen hundred-square-foot houses, with double-story studio spaces and a garage at the rear – made physical prominence in the neighborhood inevitable. Adapting the peculiarities of the perceptual scale of the neighborhood buildings, elements on the three studio buildings have been oversized, giving the paradoxical impression that the comparatively large buildings are somehow rather small.“

² Higgins, Tim; Lowry, Carol: *Improvisational Housing in East Los Angeles*. In: *The Dense-city*.

serleitungen für fließend Wasser oder Regenrohren, mit zusätzlichen Räumen und mit eventuell zusätzlichen Übergangszonen, um den semi-öffentlichen wie öffentlichen Außenraum besser integrieren zu können, wie Vordächer, Veranden oder porches, und eventuell damit einhergehenden weiteren Öffnungen, wie bay-windows, nach.

Die „remodels“, die auf funktionale vor allem aber immer stärker auch auf repräsentative Bedürfnisse regieren, bilden ab den 1960 bzw. 1970er Jahren die zweite Welle der Um- und Anbauten. Sie zeugen zunächst noch von dem erstarkenden Selbstbewusstsein der langjährig ansässigen, afroamerikanischen „neighborhood“, dann von deren Reaktion auf den Zuzug der lateinamerikanischen Anwohner der Unterschicht in die neuentstehenden Apartmentgebäude des staatlich geförderten Wohnungsbauprogramms. Des Weiteren wandeln sie sich jedoch zu einem Zeichen der zuziehenden alternativen WASP Anwohner und damit der Gentrifizierung des Stadtteils und ab Ende der 1980er Jahre verweisen sie mit dem Typ der „stealth buildings“ auf die zuziehenden WASP Anwohner der Oberschicht.

Abweichend vom typischen Einfamilienhaus und den typischen Um- und Anbauten der „remodels“ wird der semi-öffentliche „front yard“ sowie der öffentliche Straßenraum bis in die 1960er Jahre durch die ansässigen afro-amerikanischen Anwohner stark genutzt bzw. in das alltägliche Leben eingebunden. Elemente, die einen graduellen Übergang zwischen innen und außen, zwischen privat und öffentlich ermöglichen, wie Veranden, porches und Zäune, kommen verstärkt zum Einsatz und verweisen auf diese Nutzung und Aneignung von Raum. Sie führen zur Vielfalt, zur Buntheit, zur Lebendigkeit und damit zu der Attraktivität, die das Stadtteil auszeichnen.

Die bis zu den 1960er Jahren entstehenden eher kleinmaßstäblichen Einfamilienhäuser wirken im Verhältnis zu den überdimensional wirkenden nachträglich additiv angefügten Attribute oder Ergänzungen bzw. Anbauten wie Miniaturen. Sie prägen ebenso den Charme des Stadtteils.

Apartmentgebäude

Die **Apartmentgebäude mit Mietwohnungen**, die Ende der 1960er Jahre im Zuge des staatlichen Wohnungsbauprogramms gefördert und unter anderem in Oakwood realisiert werden, entsprechen nicht dem Typ der „stucco box“, sondern den an diesen anschließenden wesentlichen größeren Modellen. Im Anklang an die „stucco box“ werden innerhalb der „repräsentativen“ Straßenfassade die verwendeten typischen Schiebefenster, die zunächst rein funktional und nicht repräsentativ die interne Nutzung und Geschossigkeit widerspiegeln, über eine einfache Ornamentik und Farbgestaltung zusammengefasst und überzeichnet bzw. kaschiert. Statt Wand und Dach gleich zu behandeln und damit das gesamte Gebäude als homogene Einheit erscheinen zu lassen, kommen jedoch flache Satteldächer zum Einsatz, die sich eventuell auf die benachbarten Giebel der „bungalows“ beziehen sollen. Vor allem entspricht jedoch die enorme dreigeschossige Baumasse dieser Apartmentgebäude nicht jener der typischen „stucco box“. Über die äußere Gestaltung wird rein oberflächlich versucht, die Masse als untergliedert in zwei bis vier Baukörper und damit innerhalb des Kontexts maßstabsgerechter erscheinen zu lassen. In Realität, und auch auf den ersten Blick abzulesen, hängen diese Baukörper jedoch zusammen. Die geforderten Stellplätze, die mit dieser Masse und der Anzahl an Wohneinheiten, die sie bietet, einhergehen, übersteigen die Möglichkeit diese innerhalb des Erdgeschosses, als „back-in-parking“ zu integrieren. Parkflächen werden folglich vor allem seitlich auf den Grundstücken ausgewiesen. Der gewisse Charme, den John Chase noch innerhalb dem Typ der „stucco box“ nachzuweisen vermag, ist diesen größeren Modellen sichtlich abhanden gekommen.

Die **Apartmentgebäude mit Eigentumswohnungen** für den gehobenen Bedarf, die ab den 1970 bzw. 1980er Jahre realisiert werden, entsprechen luxuriösen „boxes“, die ein oder mehrere Grundstücke zum Teil vollständig überbauen.

„studios“

„Studios“ als zweigeschossige, große „boxes“ für ein alternatives WASP Künstlerklientel entstehen ab den 1970er Jahren; sie bilden die Vorboten der Gentrifizierung des Stadtteils.

Die Elemente des privaten Wohnens, die spätestens ab Ende der 1960er Jahre entstehen, weisen eine Tendenz zu enormen Sicherheitsvorkehrungen, die bis zu einer Fortifikation der Architektur führen, auf.

4.1.3 Weitere Elemente

Raum

Folgende Räume prägen die spezifische Stadtstruktur Oakwoods/Venice: Im Zeitraum von 1920-1970 werden die von baurechtlicher Seite festgeschriebenen Bebauungsgrenzen respektiert. Die Stadtstruktur wird geprägt von einem definierten **Straßenraum** sowie von einem **semi-öffentlichen „front yard“**, der als Übergangszone zwischen öffentlichem Außen- und privatem Innenraum verstanden wird. Ab 1970 werden diese Bebauungsgrenzen zu einem großen Teil nicht mehr eingehalten. Öffentlicher Außen- und privater Innenraum werden nicht mehr über eine vermittelnde Übergangszone zueinander in Beziehung gesetzt, sondern stoßen über eine zweidimensionale Grenzfläche aufeinander. Die Spirale des Rückzugs aus dem öffentlichem Außenraum wird in Gang gesetzt.

zu 4.1.1 Elemente des privaten Wohnens

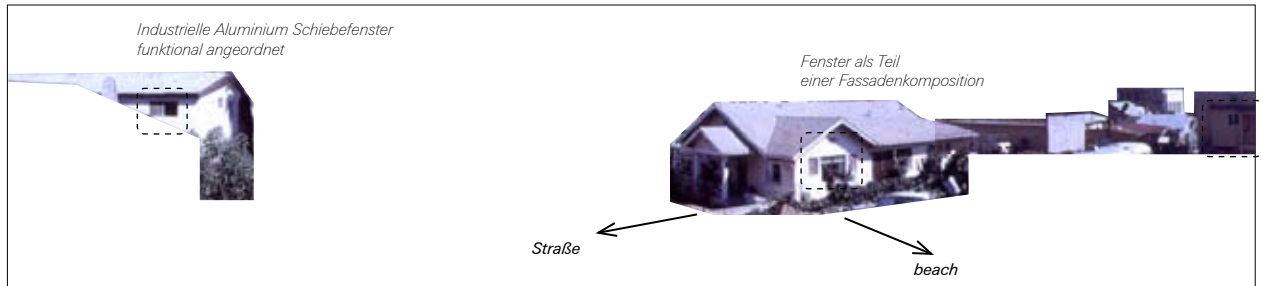


Weitere Elemente ab Mitte der 1980er Jahre: Villen als "stealth buildings"



Abb., oben: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S. 210, Überarbeitung: G. W.
Abb., unten: s. o., S. 210, Überarbeitung: G. W.

zu 4.1.2 Elemente des privaten Wohnens: Attribute, Zeichen, Symbole



Ausrichtung der bungalows nach 2 Seiten

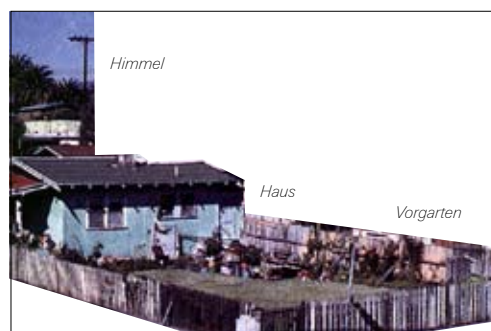


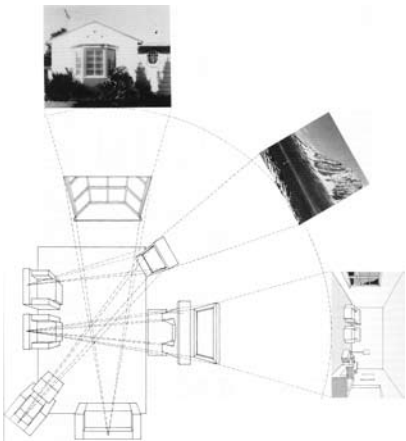
Abb., oben: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S.210, Überarbeitung: G.W.
Abb., unten: s.o., S.210, Überarbeitung: G.W.

zu 4.1.2 Elemente des privaten Wohnens: Attribute, Zeichen, Symbole

Verhandeln der Attribute, Zeichen und Symbole innerhalb des architektonischen Diskurses



Thematisierung der Um- und Anbauten sowie der Aneignung von Raum durch ethnische Minderheiten: side car dwellings, converted garages, left over spaces, front yard und porch Nutzung



Thematisierung der typischen Elemente des amerikanischen Wohnzimmers: bay-window, Kamin und Kaminsims mit Familienphotos, Fernseher;

Abb. oben: 1., 2. Reihe: Higgins, Tim; Lowry, Carol: *Improvisational Housing in East Los Angeles*. In: Ray, Mary-Ann; Sherman, Roger; Zardini, Mirko (Ed.): *The Dense-City*. Martellago (Ve): Elemond/Electa, 1999 (22. Lotus Documents), S.46f.; 3. Reihe: Rojas, James: *The Enacted Environment*; in: Wilson, Chris; Groth, Paul: *Everyday America*; Berkeley:University of California, 2003, S. 281
Abb. unten: Schab, Jennifer: *Aspects of the Single-Family House*. In: Ray, Mary-Ann; Sherman, Roger; Zardini, Mirko (Ed.): *The Dense-City*. Martellago (Ve): Elemond/Electa, 1999 (22. Lotus Documents), S. 23

zu 4.1.2 Elemente des privaten Wohnens: Attribute, Zeichen, Symbole

Verhandeln der Attribute, Zeichen und Symbole innerhalb der Kunstszene



Thematisierung des Elements des Apartmentgebäudes: Mehrgeschossigkeit, integrierte Garagen im EG, Aluminium Schiebefenster, stucco Oberfläche



Thematisierung des Elements des Einfamilienhauses: front yard – back yard; sich zeigen – sich zurückziehen; do-it-yourself Kultur



Thematisierung des standardisierten Bauens, der Massenproduktion im Wohnungsbau und der Wunsches nach Individualität: Variationen bei Eingangssituationen, Materialwahl und Farbgebung

Abb. oben: Ed Ruscha „Some Los Angeles Apartments“ 1965, In: Wolf, Sylvia: *Ed Ruscha and Photography*. N.Y.: Whitney Museum of American Art, 2004, S. 130-136
 Abb. mitte: Dan Graham „Staten Island House“ 1978; „Two Home Housing, Staten Island, N.Y.“ 1978; „Family in Backyard, Staten Island“ 1969 In: Chevriar, Jean-Francois (Ed.): *Walker Evans & Dan Graham*. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst, 1993, S. 149, 151
 Abb: unten: Dan Graham „Homes of America“ 1965-70 In: s.o., S. 132

4.2 Probleme und Fragestellungen

Ich habe soweit die sozialen, politischen und ökonomischen Prozesse innerhalb Oakwoods/Venice nachgezeichnet und die spezifische Stadtstruktur, die sich vor deren Hintergrund entwickelt, deren Elemente vor allem des privaten Wohnens, beschrieben. Ich versuche im Folgenden zu klären, mit welchen Problemen und Fragestellungen die Architektur im Oakwood der 1960-1980er Jahre auf Grund dieser Entwicklungen konfrontiert wird bzw. welchen Problemen und Fragestellungen sie sich konkret stellen sollte.

Im Allgemeinen ist es innerhalb der Architektur nur möglich, auf bauliche Prozesse bzw. auf die Veränderungen der Stadtstruktur zu reagieren. Soziale, politische und ökonomische Prozesse können nur insofern aufgenommen werden, indem sich die Architektur ganz konkret auf die aktuellen Veränderungen, die diese hervorbringen, bezieht. Die sozialen, ökonomischen, politischen Prozesse in Oakwood führen zu folgenden Grundkonflikten, die sich in der Bausubstanz oder Stadtstruktur niederschlagen und für die folglich von Seiten der Architektur Lösungsansätze formuliert werden können und sollten. Zum einen stellt die heterogene Zusammensetzung der Bewohner und zum anderen die enorme Nachverdichtung einen dieser Grundkonflikte dar, die ich im Folgenden näher erläutern werde.

4.2.1 Probleme der spezifischen Aufgabe und ihrer Nutzung

Zum einen stellt bereits das geforderte Programm an sich, die Realisierung dreier „studio“-Wohn-Einheiten mit jeweils zwei überdachten Garagenstellplätzen auf einem einzigen Grundstück in Oakwood, die trotz der dabei entstehenden enormen Dichte die Charakteristika und Vorzüge typischer „studios“ aufweisen, eine Herausforderung dar. Charakteristika des typischen „studio“ sind dabei: eigene Zugänge sowohl von der Straße wie von der „alley“, eigene Parkierungsmöglichkeiten in direkter Verbindung mit dem „studio“, eigene vier Wände, eigener Werkhof, großzügige Belichtung von Norden, größtmögliche Freiheit im Inneren sowie die Möglichkeit der Identifikation mit dem eigenen „studio“ bzw. das Sich-Repräsentieren mit diesem im Straßenraum. Zum anderen stellen die Auftraggeber, das Klientel, die mit dem geforderten Programm verbunden sind, prinzipiell ein Problem dar, da sie den Gentrifizierungsprozess innerhalb des Gebiets vorantreiben. Darüber hinaus wurde das Gebäude durch verschiedene Fehlinformationen für ein anderes Grundstück und damit verbunden andere angrenzende Nachbargebäude geplant als jenes, auf dem es dann tatsächlich errichtet wird. Konkrete Bezüge zu den direkt angrenzenden Gebäude lassen sich folglich nicht nachweisen.

4.2.2 Probleme und Fragestellungen innerhalb des Kontexts

Extreme Nachverdichtung

In Oakwood/Venice ist der Grad der Nachverdichtung extrem hoch. Es kommt zu folgenden Typologien der Nachverdichtung, in der beschriebenen Reihenfolge: zunächst zu Anbauten des Typs „improvisational housing“, dann zu Apartmentgebäuden, die zunächst als Mieter die Unterschicht und in einem weiteren Schritt als Käufer die Mittelschicht adressieren, daran anschließend zu Anbauten des Typs „decorative remodel“ und letztendlich zu Villen, die zu einem großen Teil als „stealth building“ ausgeführt werden.

Diese Typologien der Nachverdichtung beinhalten folgende Konflikte: Zunächst lässt sich die Nutzung und Aneignung bzw. die Integration des „front yards“ und des öffentlichen Raums, die die frühe Bausubstanz der Ferien- bzw. Strandhäuser und der ersten „bungalows“ mit ihren Anbauten, den „improvisational housing“, und ihre Bewohner mit sich bringen, nicht mit den Apartmentgebäuden, die ab Ende der 1960er Jahre realisiert werden, vereinbaren. Im Anschluss daran führt die Nutzung und Aneignung des „front yards“ und des öffentlichen Raums durch die langjährig ansässigen Bewohner sowie die Bausubstanz der billigen Apartmentgebäude für die Unterschicht dazu, dass sich die Einfamilienhäuser der neu hinzuziehenden WASP Anwohner über die „dekorativen remodels“

bis hin zum „stealth building“ aus dem öffentlichen Raum zurückziehen. Die Entwicklung innerhalb des Viertels verläuft damit nicht linear, sondern unterschiedliche, extrem widersprüchliche bauliche Prozesse finden parallel zueinander statt (siehe auch Marc Angéilils Charakterisierung Los Angeles als gleichzeitig monoton wie chaotisch¹). Zum einen werden Grundstücke komplett nachverdichtet und lassen damit Elendsquartiere entstehen, die vom öffentlichen Außenraum abhängig sind, diesen jedoch negativ prägen (siehe die Apartmentgebäude, die vom staatlichen Wohnungsbauprogramm gefördert werden). Zum anderen werden Einfamilienhäuser als Villen realisiert, die sich immer stärker aus dem öffentlichen Raum zurückziehen und bis zu einer Fortifikation der Architektur führen (siehe die „stealth buildings“).

Zusammenfassend sind folgende weitere Probleme mit diesem Grundkonflikt verknüpft: Das Ideal des Einfamilienhauses und des „Wohnen im Grünen“, das mit dem Wohnen in Los Angeles assoziiert wird, lässt sich für einen großen Teil der Bevölkerung nicht mehr realisieren. Vor diesem Hintergrund entstehen gebietsfremde Typologien. In Oakwood kommt es in diesem Zusammenhang, innerhalb der Elemente des privaten Wohnens, zu enormen Maßstabsproblemen: Kleinmaßstäbliche Ferien- bzw. Strandhäuser sowie Einfamilienhäuser, die wie Miniaturen wirken, treffen auf Apartmentgebäude, von denen ein einzelnes Gebäude mehrere gesamte Grundstücke in Anspruch nimmt, sowie auf „studios“, die mit ganz anderen Raumhöhen- und -größen arbeiten. Zum anderen wird die Spirale des Rückzugs aus dem öffentlichen Raum, v.a. durch die „stealth buildings“, in Gang gesetzt, die die Konflikte innerhalb des Gebiets noch verschärft.

Moore (1960) und Lampugnani (2007) verweisen des weiteren darauf, dass die Qualitäten, die mit dem Wohnen in suburbanen wie urbanen Strukturen assoziiert werden – die Nähe zur unbebauten Landschaft bzw. zu ländlich geprägten Räumen und damit verbunden im Grünen zu wohnen und mit städtischen Problemen nicht konfrontiert zu werden – infolge der Nachverdichtung verloren gehen.² Die Qualität und Attraktivität Oakwoods der 1960-1980er Jahre besteht nicht in diesem gerade beschriebenen locker bebauten, idyllischen Landschaftsraum, sondern zum einen in seiner Nähe zu „board walk“, zum Strand und zum Pazifik und zum anderen in dem besonderen Charme des Viertels, den ich noch einmal kurz zusammenfassen möchte: Die ursprünglichen kleinmaßstäblichen Elemente Oakwoods, die Einfamilienhäuser sowie ihre Anbauten, die „improvisational housings“, mit ihren überdimensionierten, poetischen Attributen, die das „nestmaking“ versinnbildlichten, und deren reiche Beziehung zum Außenraum, die das alltägliche Leben der afro-amerikanischen neighborhood der 1920-1960er Jahre widerspiegelte, sind oder waren für die Vielfältigkeit, die Buntheit, das Spielerische, das Poetische – den Charme – des Viertels verantwortlich. Dieser Charme droht, infolge der Nachverdichtung verloren zu gehen.

Forderungen an die Architektur: Eine Architektur, die sich mit dem Kontext Oakwoods auseinandersetzt, sollte dementsprechend folgenden Beitrag leisten: Sie muss zum einen dem Bedarf nach neuen Wohntypen nachkommen. Diese sollten im Gegensatz zu den durch die Bauindustrie entwickelten Apartmentgebäuden auch auf extrem verdichteten Grundstücken die Charakteristika und Vorzüge des Einfamilienhauses aufweisen und damit dem ungebrochenen Wunsch nach diesem zumindest ansatzweise entsprechen. Zum anderen müssen diese neuen Typen ebenfalls im Gegensatz zu den durch die Bauindustrie entwickelten Elementen der Nachverdichtung auf die bestehende kleinteilige Struktur des Kontexts reagieren bzw. zwischen den derzeit existierenden unterschiedlichen Elementen und Maßstäben vermitteln. Die Architektur darf darüber hinaus nicht zum Ausschluss des öffentlichen Raums führen, dem innerhalb des Gebiets aufgrund der Bewohnerstruktur eine besondere Bedeutung zukommt (siehe auch unten: Heterogene Zusammensetzung der Bewohner). Sie sollte dabei den Charme, der von der ursprüngliche Bausubstanz, ihrer Art der Materialisierung und der Detaillierung, sowie von ihren verwendeten Attributen, Zeichen und Symbolen ausgeht, erhalten.

1 Angéilil, Marc: Indizien: *Los Angeles – Schatten im Paradies*. Sulgen/Zürich: Niggli, 2006, S.19

2 Eigenschaften/Qualitäten suburbaner und urbaner Strukturen: Lampugnani, Vittorio Magnago; Noell, Matthias (Hrsg.): *Handbuch zum Stadtrand*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 2007
Der Artikel zeichnet in erster Linie Qualitäten nach, die mit suburbanen Räumen in Verbindung gebracht bzw. von ihnen erwartet werden. Im Los Angeles der 1960-1980er Jahre, das sich eindeutig selbst von 100x suburbia unterscheidet, werden jedoch die gleichen Qualitäten erwartet und stellt das Einfamilienhaus im Grünen nach wie vor die bevorzugte Typologie dar.

Notwendigkeit von Gestaltung

„Unter sozialräumlichen Kriterien zeigen suburbane Räume älterer Siedlungsstruktur „Probleme der Überalterung, der nicht mehr passenden Baustruktur und der sozialen Segregation“ auf. Für suburbane Räume, die... in einer früheren Phase der Suburbanisierung entstanden sind, lässt sich ... inzwischen eine bauliche Verdichtung feststellen, diese offenbart unter qualitativen Aspekten jedoch einen grossen Handlungsbedarf. Begleiterscheinung einer ungesteuerten und ungestalteten Verdichtung sind... In Bezug auf den suburbanen Raum als Wohnstandort tragen diese Entwicklungen zu einer Abnahme der Wohn- und Lebensqualität bei. Betrachtet man die Wohnqualität des suburbanen Raums näher, ist ein Grund für seine Attraktivität als Wohnstandort die Nähe zur unbebauten Landschaft bzw. zu ländlich geprägten Räumen. Diese Randlage zeichnet den suburbanen Raum gegenüber der Kernstadt aus, allerdings ist diese Qualität durch die beschriebenen Verdichtungsprozesse gefährdet.“
„Der Wunsch „im Grünen zu wohnen“ ist ein häufig genanntes Wanderungsprinzip.“

Heterogene Zusammensetzung der Bewohner

In Oakwood/Venice findet ein Wandel der Bevölkerungsstruktur statt, dabei stoßen folgende unterschiedliche Rassen und Klassen aufeinander: Die langjährig ansässigen afro-amerikanischen Anwohner der unteren Mittelschicht oder Mittelschicht werden zunächst mit einer latein-amerikanischen Unterschicht konfrontiert. Im Anschluss daran wird das Viertel zunächst durch eine kreative, mittelständische und desweiteren durch die äußerst wohlhabende und renommierte WASP Bevölkerungsschicht in Besitz genommen. Diese Übernahme des Gebiets kommt einer Eroberung gleich. Diese verschiedenen ethnischen Gruppen und Klassen führen unter anderem, von Seiten der Architektur betrachtet, zu einem Grundkonflikt, da ihr Einzug ins Viertel mit unterschiedlichen Typologien verbunden ist oder sie die gleichen Typologien sowie den öffentlichen Raum unterschiedlich nutzen bzw. sich aneignen. (siehe Teil III: „Los Angeles in den 1960-1980er Jahren als Kontext : 6. Einschub: Elemente des privaten Wohnens im Detail“).

Forderungen an die Architektur: Eine Architektur, die sich mit dem Kontext Oakwoods auseinandersetzt, sollte folgenden Beitrag leisten: Sie muss zum einen auf den Bedarf an Lösungsansätzen oder Typen, die das unterschiedliche Verständnis und die unterschiedliche Aneignung des „front yards“ wie des öffentlichen Raums nicht eskalieren lassen, reagieren. Sie muss dementsprechend den öffentlichen Raum adressieren und integrieren, sie muß einen graduellen Übergang zwischen öffentlichem und privatem Raum entstehen lassen und darf sich nicht aus diesem zurückziehen, da die mittellose Schicht innerhalb des Viertels auf einen nicht-militarisierten öffentlichen Raum angewiesen ist. Sie muss zum anderen mit Attributen, Zeichen und Symbolen arbeiten, die diese unterschiedlichen Ebenen der Bewohner bedienen bzw. zwischen ihren unterschiedlichen Bedürfnissen und Anforderungen vermitteln, die dementsprechend die Heterogenität des Viertels zur Sprache bringen, die die Diskrepanzen aufzeigen und diese nicht verschleiern oder negieren.

4.3 Analyse

4.3.1 Anmerkung¹

Bei der Planung der Indiana Avenue Houses ist Gehry durch verschiedene Fehlinformationen von einem anderen Grundstück auf der gegenüberliegenden Straßenseite und damit von einer anderen Orientierung und anderen Nachbargebäuden ausgegangen. Straße und „alley“ auf den erstellten Planunterlagen wurden auf der Baustelle als Fixpunkte betrachtet und die „houses“ somit um 180° gedreht auf dem „richtigen“ Grundstück errichtet. Damit verweisen sämtliche Öffnungen der Gebäude in eine Himmelsrichtung, die der angedachten um 180° entgegengesetzt ist. Die großflächigen Atelierfenster und die mit ihnen einhergehenden Manipulationen der Gebäudemassen weisen nach Süden statt nach Norden. Der gemeinsame „front yard“ ist nach Nord-Osten statt wie angedacht nach Süd-Westen und in Richtung „boardwalk“, „beach“ und „pacific“ ausgerichtet.

Geplante Bezüge zu den direkt angrenzenden Nachbargebäuden sind vor diesem Hintergrund gegenstandslos. Eine der beiden Seitenansichten bzw. seitlichen Abwicklungen der Indiana Avenue Houses, die eher subtil und einheitlich gestaltet ist, die die drei Baukörper als zusammenhängendes Gesamtvolumen interpretiert, sollte analog zum angrenzenden Apartmentgebäude errichtet werden und folglich dessen Masse und Attribute wiederspiegeln.² Die Vorderseite sowie die andere der beiden seitlichen Abwicklungen, die im Gegensatz dazu eher skulptural, bildhaft und repräsentativ gestaltet sind, die zusammen eine Fassade um einen gemeinsamen „front yard“ bilden, sollten ursprünglich die benachbarten repräsentativen Vorderseiten der Einfamilienhäuser und deren „front yard“ aufgreifen und weiterführen und Richtung Strand verweisen.

Gewählte Bezüge zum weiter gefassten Kontext – wie die Typologien, die thematisiert und zitiert werden, oder die Reaktion des bzw. der Gebäude in ihrer Nutzung und Gestaltung auf die Straße bzw. die „alley“ – bleiben jedoch erhalten.

Diese Tatsache, dass für ein bestimmtes Grundstück geplante Gebäude um 180° gedreht auf dem gegenüberliegend Grundstück realisiert und innerhalb dieses neuen Kontexts immer noch in einen Sinnzusammenhang gebracht werden

¹ Gehrys Planung geht von einem anderem Grundstück aus:

Frank Gehry und seine Architektur. Basel: Wiese Verlag, 1989. Orig. Ausg.: N.Y. Rizzoli, 1986
„[Das ist das falsche Grundstück. Es ist da drüben – auf der anderen Seite der Straße. Die Künstler hatten mir das falsche Grundstück gezeigt. ... und der Landvermesser hatte einen falschen nach Norden weisenden Pfeil angebracht, so dass das Grundstück meine Vorstellung irreführte. ... Alles war richtig, bloss war es das Grundstück auf der anderen Strassenseite. ... Alle Fenster, die nach Norden blicken sollten, blicken nun nach Süden. Und der Raum, den wir am besten mögen, ist falsch.“

² Futagawa, Yukio (Ed.): „Frank O. Gehry“. Tokyo: Edita, 1993, (GA Architect 10), S.56
Lageplan verweist auf „Existing Apt. Building“

können, verdeutlicht nach meinem Dafürhalten die Eigenschaften urbaner wie suburbaner Strukturen.

4.3.2 Gebäudemasse

Die Gebäudemasse der Indiana Avenue Houses besetzt das Grundstück fast vollflächig. Der Bau ist dreigeschossig. Er lässt sich je nach Interpretation als ein oder als drei Baukörper bezeichnen. Auf Erdgeschossniveau wirkt die Gebäudemasse stärker als ein Körper; mit zunehmender Höhenentwicklung zeichnen sich über eine Modulation der Masse drei Baukörper ab, die eine gewisse Eigenständigkeit und Individualität aufweisen.

Wertung

Probleme: Die Gebäudemasse der Indiana Avenue Houses weist folgende Probleme auf: Sie entspricht den Neubaumaßnahmen, den Apartmentgebäude des staatlich geförderten Wohnungsbaus bzw. den Luxuscondominiums, innerhalb des Viertels und stellt somit ein Beispiel der extremen Nachverdichtung dar. Für die ursprüngliche und zum Teil immer noch vorhandene Baustruktur, die eine andere Maßstäblichkeit bzw. eine feinere Körnung aufweist, stellt die Gebäudemasse ein Maßstabsproblem dar. Sie verschärft sogar die bestehenden Maßstabsunterschiede bzw. das Aufeinanderstoßen dieser unterschiedlichen Maßstäbe.

Lösungsansätze: Folgende Lösungsansätze werden durch die differenzierte Modulation oder Gestaltung der Gebäudemasse angeboten: Die Masse ermöglicht unterschiedliche Leseweisen. Sie kann als ein oder als drei Baukörper gelesen werden und erscheint darüber hinaus je nach Interpretation ein- oder dreigeschossig. Vor diesem Hintergrund wirkt die Kubatur trotz ihrer enormen Masse maßstabslos. Die Indiana Avenue Houses zeichnen durch ihre Masse und deren verschiedene Lesemöglichkeiten, die Verdichtungsprozesse bzw. baulichen Restrukturierungsmaßnahmen innerhalb des Stadtteils und die mit ihnen verbundenen Probleme übersteigert nach.

4.3.3 Programm

Das geforderte Programm der Indiana Avenue Houses umfasst drei Einheiten mit jeweils einem „studio“, einer Wohnung und zwei Garagenstellplätzen. Es stellt ein typisches Beispiel der Nachverdichtungsmaßnahmen und des Gentrifizierungsprozesses vor Ort dar.³ Die Gebäudemasse entspricht diesem geforderten Programm. Auf den ersten Blick scheinen die drei sich abzeichnenden Baukörper als gleiche, als identische, Volumen diesen drei geforderten „studio“-Wohn-Einheiten zu entsprechen bzw. diese individuell umzusetzen. Bei genauer Betrachtung sind die drei Baukörper jedoch unterschiedlich: Der vordere Baukörper zur Straße sowie der mittlere Baukörper umfassen jeweils im Erdgeschoss die geforderte Wohneinheit und im Bereich des ersten und zweiten Obergeschosses das über beide Ebenen ausgebildete „studio“. Der hintere Baukörper zur „alley“ umfasst im Erdgeschoss die sechs Garagen-Stellplätze für alle der drei Einheiten und im Bereich des ersten und zweiten Obergeschosses das über beide Ebenen ausgebildete „studio“ sowie eine eingestellte Wohneinheit. Um trotz dieser gemeinschaftlichen Erdgeschoss-Nutzung die gleichen geforderten Quadratmeter für das „studio“ wie die Wohneinheit aufzuweisen, ist die Grundfläche dieses hinteren Baukörpers und damit seine Kubatur entsprechend größer.

3 Oakwood als Kontext; Verweis auf Gentrifikation:

Futagawa, Yukio (Ed.): *Frank O. Gehry*. Tokyo: Edita 1993 (GA Architect Nr.10)

„Located in the Oakwood ghetto area of Venice, this project is comprised of three individual 1,500-square-foot live-in artist studios on a 40-foot-wide lot. Security for the occupants was a prime consideration and California Coast Commission requirements imposed a total area limitation, a 29-foot height limit and off-street parking for two cars per unit. This project was the beginning of many attempts to create, in new construction, „loft-like“ inexpensive working and living environments for artists in the area.“

Wertung

Probleme: Das geforderte Programm der Indiana Avenue Houses und die mit ihm assoziierten oder erwarteten drei Baukörper führen zu folgenden Problemen: Das Programm und das mit ihm verbundene Klientel der Künstler stellen ein Beispiel der Gentrifizierung dar. Die Kunstszene ebnet den Weg bzw. leistet die Pionierarbeit für die Verdrängung der langjährig ansässigen Bewohner, deren Rasse wie Klasse, und der Vereinnahmung des Viertels durch die wohlhabende WASP Bevölkerungsschicht. Das Programm stellt wie zuvor bereits angespro-

chen von der Nutzungsanforderung und dem damit einhergehenden Flächenbedarf bzw. umbauten Volumen ein Beispiel der Nachverdichtung dar. Es stellt auch bezüglich der Größe, der Körnung, der einzelnen Räume, da die Typologie der „studios“ im Gegensatz zur kleinteiligen Struktur der bestehenden Einfamilienhäuser steht, ein Problem dar. Darüber hinaus gestaltet sich die gewünschte und naheliegende Übereinstimmung zwischen den programmatisch geforderten drei Einheiten und drei innerhalb des Gesamtvolumens ablesbaren Baukörpern komplexer, als es zunächst zu erwarten wäre. Das bzw. die Gebäude müssen, um dieser Übereinstimmung zu entsprechen, zwei sich widersprechende Parameter miteinander vereinbaren. Zum einen sollen die drei Baukörper funktional auf ihre jeweilige Positionierung auf dem Grundstück und auf die mit ihr verbundenen Anforderungen reagieren. Das bedeutet, dass dem Baukörper zur Straße prinzipiell der „front yard“ und der repräsentativen Eingang und dem Baukörper zur „alley“ prinzipiell die Garagen zugeordnet werden sollten. Zum anderen sollen die Baukörper vereinfacht das geforderte Programm – die drei Einheiten – widerspiegeln, um trotz enormer Dichte eine Identifikation von Bewohner und Einheit zu ermöglichen.

Lösungsansätze: Folgende Lösungsansätze v.a. bezüglich des letzteren Problems werden angeboten: Die Indiana Avenue Houses werden beiden oben beschriebenen, sich zunächst widersprechenden Parametern bezüglich der Funktion gerecht. Der Widerspruch wird sogar genutzt, um den Baukörpern und damit den Einheiten die nötige Eigenständigkeit zukommen zu lassen. So ist der hintere Baukörper gedrungener, weil er durch seine Anbindung an die „alley“ die benötigten Garagenstellplätze aller Einheiten umfasst. Der Widerspruch führt in der Gestaltung der einzelnen Baukörper somit zu einem Spiel von Thema und Variation. (siehe auch: „Typologie: Einfamilienhaus – Charakteristika und Vorzüge: Individuelle Einheiten durch Thema und Variation“)

4.3.4 Disposition

Die geringe Grundstücksbreite, 40' bzw. 12m, lässt eine Anordnung der Baukörper bzw. der geforderten drei Einheiten der Indiana Avenue Houses lediglich hintereinander, in die Tiefe des Grundstücks, zu. Die Disposition der Körper wird demzufolge auf den ersten Blick als ein eindeutiges Hintereinander gelesen.

Wertung

Probleme: Diese Disposition des Hintereinander weist folgende Probleme auf: Die einzelnen Baukörper können sich nicht im Straßenraum abzeichnen bzw. sie können sich nicht mit einer repräsentativen Fassade in den öffentlichen Raum einschreiben. Den Bewohnern die Möglichkeit zu geben, sich mit ihrer Einheit zu identifizieren oder sich über diese zu repräsentieren, stellt vor diesem Hintergrund ein Problem dar. Die Disposition der Baukörper des Spiller Houses wird ebenfalls auf den ersten Blick als ein Hintereinander gelesen. Sie kann jedoch im Gegensatz zu jener der Indiana Avenue Houses gleichzeitig als ein Übereinander gelesen werden. Beide Baukörper und damit beide Wohneinheiten des Spiller Houses sind auf Grund dieser parallelen Leseweise innerhalb des Straßenraums präsent.

Lösungsansatz: Die Indiana Avenue Houses bieten folgenden Lösungsansatz bezüglich dieses Problems: Die Baukörper ermöglichen eine weitere Leseweise der Disposition. Durch einen geringfügigen Versatz, der über den hinteren, größeren Baukörper ausgebildet wird, sowie minimale Modulationen der einzelnen Körper können diese gleichzeitig als ein Nebeneinander dreier gleichwertiger Einheiten interpretiert werden, die sich um einen gemeinsamen, in die Tiefe des Grundstücks verweisenden, „front yard“ dem öffentlichen Straßenraum zuwenden.

4.3.5 Elemente des privaten Wohnens

Die Indiana Avenue Houses lassen unterschiedliche Leseweisen zu. Zum eine beziehen sie sich auf die, sich im Zuge der Nachverdichtung ab 1960 etablierenden, großmaßstäblichen Elemente des privaten Wohnens. Zum anderen

reflektieren sie, obwohl ihre Masse zunächst ausschließlich diese großmaßstäbliche Bezüge erwarten lässt, die kleinmaßstäblichen Typologien und deren Um- und Anbaumaßnahmen, die den ursprünglichen Kontext prägen. Sie können als „1x Einfamilienhaus“, „3x Einfamilienhaus“, „1x Apartmentgebäude“ oder „3x ‚studio‘“ gelesen werden und stellen somit eine Transformation und Neuinterpretation der bestehenden Typologien dar. Sie können darüber hinaus als Apartmentgebäude, überbaute Garage oder mehrere hintereinander geschaltete Gebäude auf einem Grundstück interpretiert werden und stellen folglich ebenfalls eine Transformation und Neuinterpretation der vor Ort verwendeten Strategien der Nachverdichtung dar. Folgende Blickwinkel lassen dabei vor allem folgende Leseweisen anklängen:

Die **Leseweise „3x Einfamilienhaus“** stellt sich vor allem aus einer gewissen Distanz betrachtet und bei einer Annäherung über die Straße an die Gebäude ein, geplant war dabei aus Richtung „boardwalk“, „beach“ und „pacific“ kommend. Aus diesem Blickwinkel ist es möglich, sich mit den einzelnen Baukörper über ein ihnen eindeutig zugeordnetes Attribut aus dem Bereich des typischen Einfamilienhauses sowie über ihre jeweils eigene Materialität und Farbigkeit zu identifizieren.

Die **Leseweise „1x Einfamilienhaus“** stellt sich vor allem in unmittelbarer Nähe zu den Gebäuden, bei einer Annäherung über die Straße an diese, ein, geplant war dabei aus Richtung „boardwalk“, „beach“ und „pacific“ kommend. Die verwendeten Attribute des typischen Einfamilienhauses präsentieren sich aus dieser Perspektive als Teile eines einzigen Gebäudes bzw. einer einzigen Fassade und entsprechen in der Planung jener des benachbarten Gebäudes.

Die **Leseweise „1x Apartmentgebäude“** stellt sich vor allem aus einer gewissen Distanz betrachtet und bei einer Annäherung über die Straße an die Gebäude ein, geplant war dabei aus Richtung des Inneren der stark nachverdichteten, mit Apartmentgebäuden übersäten, suburbanen wie urbanen Struktur kommend. Die bündig in die äußere Fassade eingeschriebenen Schiebefenster mit Aluminiumrahmen, die die innere Nutzung teils real – im Falle der Fenster die den Treppenverlauf nachzeichnen oder die dem Bad zugeordnet sind – und teils zum Schein – im Falle der Fenster die dem „studio“ zugeordnet sind, jedoch eine scheinbare Dreigeschossigkeit suggerieren – widerspiegeln, tragen zu dieser Leseweise bei.

Die **Leseweise „3x ‚studio‘“** stellt sich vor allem bei einer Annäherung über die „alley“ an die Gebäude ein. Zur „alley“ sind dabei im Allgemeinen passend zur Assoziation „3x ‚studio‘“ die Rückseiten der Gebäude mit ihren diversen Anbauten, die Garagen mit ihren Ergänzungen sowie zusätzliche Schuppen oder Werkstätten, die nach rein funktionalen anstelle repräsentativen Kriterien ausgeführt sind, ausgerichtet. Über die Deformationen bzw. Manipulationen der einzelnen Baukörper im obersten Geschoss ist es möglich jedem der Baukörper, zumindest analog der ursprünglichen Planung, ein gezielt nach Norden orientiertes, großflächiges Atelierfenster einzuschreiben, das wiederum konkret die Funktion „studio“ lesbar werden lässt.

4 Attribute/Symbole – Kontext:

Frank Gehry und seine Architektur. Basel: Wiese Verlag, 1989. Orig. Ausg.: N.Y.: Rizzoli, 1986

„So war dies hier ein Kommentar über Treppen, offene Kaminstellen und Wohnblöcke aus den 30er Jahren in L.A.. Ich benutzte diese Ideen, um das Gebäude humaner zu gestalten.“

Arnell, Peter; Bickford, Ted (Ed.): Frank Gehry: Buildings and Projects. N.Y.: Rizzoli, 1985

„The scale of the houses in Venice characteristically borders on the miniatur, with standard-size windows and doors seeming oddly over-scaled. Gehry's program – fifteen hundred-square-foot houses, with double-story studio spaces and a garage at the rear – made physical prominence in the neighborhood inevitable. Adapting the peculiarities of the perceptual scale of the neighborhood buildings, elements on the three studio buildings have been oversized, giving the paradoxical impression that the comparatively large buildings are somehow rather small.“

Futagawa, Yukio (Ed.): Frank O. Gehry. Tokyo: Edita, 1993 (GA Architect Nr.10)

„Overscaled building parts... are intended as both a commentary on Postmodernism and a way of creating humanizing scale elements.“

Ragheb, J. Fiona (editor): Frank Gehry, Architect. Guggenheim Museum Publications, New York 2001, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2001

„To minimize the boxlike masses, Gehry abstracted the exteriors with oversized details: a chimney, stairway, and protruding bay window. The coverings, one each in green asphalt shingles, unpainted plywood, and blue stucco, contribute to the quirky overall appearance.“

4.3.6 Elemente des privaten Wohnens: Attribute, Zeichen, Symbole⁴

Die unterschiedlichen Leseweisen, die mit den verschiedenen Elementen des privaten Wohnens gekoppelt sind, werden wie bereits angedeutet nicht nur über die feinen Differenzierungen der Gebäudemasse erzielt, sondern auch über die äußere Erscheinung, über die Gestaltung der Ansichten und über deren Detaillierung. Dabei kommen verschiedene Attribute, die ganz klar bestimmten Elementen und damit verbundenen Nutzern zugeordnet werden können bzw. mit diesen assoziiert werden, zum Einsatz.

Verwendete Attribute der **Um- und Anbauten** bzw. der Aneignung von Raum durch **ethnische Minderheiten**: Die verwendeten Typen der Um- und Anbauten, „the Converted Garages“ (im hinteren Baukörper zur „alley“), „the Leftover Space“ (im vorderen Baukörper zur Straße), die fast additiv hinzugestellten Elemente, v.a. der Kamin und die Treppe, und deren überdimensionale Größe, die die Baukörper selbst als Miniatur erscheinen lassen, die eingesetzten Materialien und deren Vielfalt sowie die Herangehensweise der „bricolage“ beziehen sich

auf die improvisatorischen Um- und Anbauten innerhalb des Kontexts. Darüber hinaus verweist die Tatsache, dass der Ausbildung des „front yards“ eine besondere Bedeutung zukommt, dieser durch die locker dazugestellten Elemente belebt oder bespielt wird und das „bay-window“ diesen und den angrenzenden Straßenraum im Blick behält und aktiviert, auf die intensive Nutzung bzw. die Intergration des semi-öffentlichen wie öffentlichen Bereichs von bestimmten Bevölkerungsschichten vor Ort.

Verwendete Attribute des typischen, amerikanischen **Einfamilienhauses**: Die skulpturalen Elemente – der Kamin, das „bay-window“ und die Treppe – spiegeln die Attribute des typischen, amerikanischen „living rooms“ des typischen, amerikanischen Einfamilienhauses wieder.⁵ Darüber hinaus reflektieren die zum Teil kompositorischen anstelle funktionalen Anordnungen der Fenster, das Thematisieren eines „front yards“ sowie einer repräsentativen Fassade und die damit verbundene Unterscheidung zwischen einem repräsentativen, öffentlichen Vorn und einem privaten Hinten weitere typische Attribute und Charakteristika des Einfamilienhauses.

Verwendete **Attribute** der typischen „**stucco-box**“ bzw. Apartmentgebäude: Die gleiche Behandlung von Wand und Dachflächen, die standardisierten, bündig mit der äußeren stucco-Oberfläche bzw. Verkleidung sitzenden Aluminium-Schiebefenster, die den bzw. die Baukörper als „box“ erscheinen lassen, verweisen auf die typischen Attribute und Charakteristika der „stucco-box“ bzw. des Apartmentgebäudes.

Verwendete Attribute des typischen „**studios**“: Die großflächigen Verglasungen nach Norden, die über zwei Geschosse ausgebildeten Räume sowie die Interpretation des „front yards“ als jeweils zugeordneter Werkhof stellen typische Attribute des „studios“ dar.

Verwendete Attribute des **alltäglichen, standardisierten, seriellen Bauens** innerhalb suburbias (EFH, RH) im Allgemeinen: Der Versuch über minimale Variationen in der Materialwahl, der Farbgebung, der Eingangssituation oder der Befestigung der Regenrohre den Bewohnern eine Möglichkeit zur Identifikation mit ihrer jeweiligen Einheit zu ermöglichen sowie die unterschiedlichen Gestaltungen der Fassaden zum öffentlichen Straßenraum bzw. zum rückwärtigen, privaten Bereich können als typische Attribute oder Charakteristika des alltäglichen, gewöhnlichen, standardisierten und seriellen Bauens gewertet werden.

Zusammenfassung⁶

Die unterschiedlichen Leseweisen werden zudem durch Maßnahmen, die eine Maßstabslosigkeit der Baukörper generieren, wie Maßstabssprünge oder das Arbeiten mit Elementen, die sich verschiedenen Maßstäben zuordnen lassen, erzielt.

Zum Teil überlagern sich auch die unterschiedliche Interpretationen. So erscheint der Gebäudekomplex zum Beispiel frontal, von der Straße aus gesehen, zunächst als dreigeschossiges Apartmentgebäude, gleichzeitig präsentiert sich jedoch das „bay-window“ der hinteren Einheit, das ein typisches Zeichen des Einfamilienhauses darstellt. Selbst die einzelnen Attribute lassen verschiedene Interpretationen zu. Der Sturz des „bay-windows“ lässt sich beispielsweise als zwei gegenläufige Treppen lesen und stellt somit ein Element dar, dass sich innerhalb des Gebäudekomplexes in unterschiedlichen Maßstäben wiederholt, das zum Teil funktional begründet ist, zum Teil aber auch surreal ins Nirgendwo führt. Der Zugang zur bzw. die Anbindung der hinteren „studio“-Wohn-Einheit, die im ersten Obergeschoss liegt, an den „front yard“ bzw. Werkhof sowie die seitliche Erschließung ist in diesem Zusammenhang ebenfalls über zwei gegenläufige Treppen gelöst und unter dieser Konstruktion ist damit gleichzeitig eine direkte Anbindung der Garagenstellplätzen zur mittleren Einheit möglich.

Nach meinem Dafürhalten stellen die drei überdimensional grossen skulpturalen Elemente – das Fenster, der Kamin und die Treppe – zum einen typische Elemente aus dem Wohnungsbau dar bzw. sie beschreiben typische Räume oder Situationen. Das Fenster kann für das „Zimmer mit Aussicht“, der Kamin für das „Kaminzimmer“ und die Treppe für das „Zimmer unterm Treppenab-satz“ stehen. Zum anderen können die Materialwahl und Farbgebung – der himmelblaue Putz, das unbehandelte Sperrholz und die grünen Asphalt-schindeln

5 Schab, Jennifer: *Aspects of the Single-Family House*. In: Ray, Mary-Ann; Sherman, Roger; Zardini, Mirko (Ed.): *The Dense-city: After the Sprawl*. Martellago (Ve): Elemond S.p.A., 1999/22. Lotus Quaderni Documents), S.16-23, hier S.22

6 Materialien – Kontext:

Frank Gehry und seine Architektur. Basel: Wiese Verlag, 1989. Orig. Ausg.: N.Y.: Rizzoli, 1986
„Jedes der drei Häuser ist mit einem anderen Material verschalt: grünen Asphaltplatten, ungestrichenem Sperrholz und blauen Verputz-Materialien, die in diesem Quartier voller kleiner, vorwiegend hölzernen Bungalows passend scheinen.“
Ragheb, J. Fiona (Ed.): *Frank Gehry, Architect*. N.Y.: Guggenheim Museum Publications, 2001.
Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2001
„The three studios are tightly grouped on a narrow lot, and their materials and exterior details are varied to break up the mass.“
Futagawa, Yukio (Ed.): *Frank O. Gehry*. Tokyo: Edita 1993 (GA Architect Nr.10)
„Exterior materials relate to the existing neighborhood and are different for each of the three „units“. Gray-green asphalt shingles, experimental unpainted plywood and pale blue stucco enable the dense volumes to blend into the surrounding Venice neighborhood.“

– als Anspielung auf die typische kalifornische Konstruktionsweise sowie auf das typische Einfamilienhaus in Kalifornien im Allgemeinen verstanden werden. Der Putz kann für die innenliegenden Gipskartonplatten, das Sperrholz für die Holzkonstruktion, das „balloon framing“, und die Asphaltshindeln für die äußere Verkleidung stehen. Darüber hinaus kann die himmelblaue Farbe des Putzes für den immer blauen Himmel, das unbehandelte Sperrholz für das Haus und die grünen Asphaltshindeln für den „front yard“ stehen.

4.3.7 Elemente des privaten Wohnens: „studio“ bzw. Einfamilienhaus als „box“ – Charakteristika und Vorzüge

Die extreme Dichte, die durch die Indiana Avenue Houses erzielt wird, ist nicht nur in ihrer Beziehung zum Kontext, sondern auch für ihre Bewohner erträglich. Innerhalb der drei Einheiten bleiben die nachfolgenden Vorzüge des „studios“ bzw. des freistehenden Einfamilienhauses als „box“, die mit dem Wohnen in Los Angeles assoziiert werden, gewahrt. Alle drei Einheiten stellen aufgrund der Technik von „Thema und Variation“ zu einem gewissen Grad individuelle Gebäude dar, die folglich ihren Bewohnern die Möglichkeit bieten, sich mit ihnen zu identifizieren. Alle drei Einheiten verfügen über eine eigene Zufahrt, über eigene, abtrennbare Garagenstellplätze und über individuelle Zugänge bzw. Eingangssituationen. Sie besitzen jeweils einen eigenen Außenraum bzw. Werkhof. Jedes der „studios“ ist so gestaltet, dass, zumindest analog der ursprünglichen Planung, einem natürlichen Lichteinfall von Norden eine besondere Bedeutung zukommt. Darüber hinaus sind von jeder Einheit Ausblicke zum größten Teil in alle vier Himmelsrichtungen möglich. Die einzelnen Einheiten verfügen über ihre eigenen vier Wände.

Wertung

Lösungsansatz: Die Indiana Avenue Houses versuchen trotz ihres enormen Bauvolumens über das Aufnehmen, die Transformation und die Neuinterpretation von ursprünglichen wie gegenwärtigen Typologien, einen Bezug zu ihrem Kontext herzustellen. Sie versuchen zwischen dem Maßstab, der von ihrem Volumen ausgeht, und jenem der bestehenden ursprünglichen Bebauung zu vermitteln. Gleichzeitig entsprechen sie trotz der enormen Dichte, die mit ihnen verbunden ist, auch über ihre innere Organisation den mit der Typologie des Einfamilienhauses verbundenen Charakteristika. Sie versuchen folglich auch den Bedürfnissen und Erwartungen ihrer Bewohner zu entsprechen. Vor diesem Hintergrund stellen sie einen Lösungsansatz für Nachverdichtungsmaßnahmen innerhalb suburbaner Strukturen dar. Sie versuchen dabei nicht einseitig das Ideal des Einfamilienhauses zu bedienen, sondern loten gleichzeitig das ästhetische Potential der alltäglichen, gewöhnlichen, industriell in Masse gefertigten und kommerziellen Typologien und deren Attribute aus, die eher als Problem innerhalb der Nachbarschaft gewertet werden.

4.3.8 Äußeres

Die Indiana Avenue Houses sind in ihrer äußeren Gestaltung stark bildhaft, äußerst plakativ bzw. sehr direkt. Die Attribute, Zeichen und Symbole, die sie verwenden, treten figürlich in ihrem Äußeren in Erscheinung, im Gegensatz zum Beispiel zum Spiller House, dessen Äußeres eher abstrakt gehalten ist.

Wertung

Lösungsansatz: Dieses bildhafte, figürliche Äußere lässt sich vor folgendem Hintergrund erklären bzw. rechtfertigen. Zum einen stellen die Indiana Avenue Houses im Vergleich mit dem Spiller House ein Beispiel einer noch massiveren Nachverdichtung dar. Nach meinem Dafürhalten bietet nur diese bildhafte, diese stark skulptural ausgeprägte Gestaltung des Äußeren trotz dieser Dichte die Möglichkeit den Baukörpern und den mit ihnen verbundenen Einheiten eine Individualität zu verleihen – eine Individualität, die die Einheiten zum einen innerhalb des öffentlichen Straßenraums präsent werden lässt und die damit zum anderen eine Identifikation von Seiten des Bewohners ermöglicht. Wie bereits

angesprochen können sich die Einheiten im Vergleich zum Spiller House nicht durch ein Übereinander im Straßenraum abzeichnen, welches ein reduziertes, eher abstraktes Äußeres zulassen würde. Sie müssen sich statt dessen sehr direkt anhand ihrer bildhaften Symbole auf gleicher Höhe in den Straßenraum „drängen.“ Zum anderen spricht die Multikulturalität, die Lebendigkeit, die Spontanität und die Vielfalt des Viertels sowie die in ihm zum Einsatz kommenden nachträglich angefügten Elemente bzw. improvisatorischen Anbauten, die die ursprüngliche Bausubstanz als Miniatur erscheinen lassen, für diese direkte und reiche Gestaltung des Äußeren. Darüber hinaus wird diesem explizit gestalteten, extrem individualisierten Äußeren, das jedoch nicht beliebig ist, sondern sich auf seinen Kontext bezieht bzw. den Anforderungen des Außenraums entspricht, als Ausgleich ein undefiniertes, unfertiges Inneres, das sich einer individuellen Gestaltung von Seiten des Bewohners öffnet und der Funktion des „studios“ entspricht, entgegengesetzt.

1 Futagawa, Yukio: *Frank O. Gehry*. Tokyo: Edita 1993 (GA Architect 10), S.56
„Exterior materials relate to existing neighborhood and are different for each of the three units. Gray-green asphalt shingles, experimental unpainted plywood and pale blue stucco enable the dense volumes to blend into the surrounding Venice neighborhood.“

2 Ragheb, J. Fiona (Ed.): *Frank Gehry, Architect*. N.Y.: Guggenheim Museum Publications, 2001. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001, S.55
„In each of the three 1.500 square-foot live-in studios, the aesthetics of the surrounding community are integrated.“

3 Futagawa, Yukio: *Frank O. Gehry*. Tokyo: Edita 1993 (GA Architect 10), S.56
„Overscaled building parts... become abstract sculptures on the building and are intended both a commentary on Postmodernism and a way of creating humanizing scale elements.“

4 Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S.208
„Adapting the peculiarities of the perceptual scale of the neighborhood buildings, elements on the three studio buildings have been oversized, giving the paradoxical impression that the comparatively large buildings are somehow rather small.“

5 Jencks, Charles: *Heteropolis*. Berlin: Academy Group, Ernst & Sohn, 1993, S.59
„Plywood and asphalt shingle are used ‚as found‘, as if they were picked up off the beach and each house is a different color thereby articulating personal identity.“

6 Gehrys Planung geht von einem anderem Grundstück aus:
Frank Gehry und seine Architektur. Basel: Wiese Verlag, 1989. Orig. Ausg.: N.Y.: Rizzoli, 1986, S.112-115

7 Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S.208
„On the other hand, as in much of Gehrys work, one may choose to abandon all search for formal relationships and retreat to the comfort of enjoying the composition while scratching one’s head – the pleausurably mysterious results of careful, meticulous composition.“

8 s.o. S.115
„Alles war richtig, bloss war es das Grundstück auf der anderen Strassenseite. ... Alle Fenster, die nach Norden blicken sollten, blicken nun nach Süden. Und der Raum, den wir am besten mögen, ist falsch.“

9 Davis, Mike: *City of Quartz. Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles*. Erw. dt.spr. Ausg. Berlin/Göttingen: Schwarze Risse, 1999, S.275f
 Orig. Ausg.: Davis, Mike: *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles*. London/N.Y.: Verso, 1990

10 Arbeitsweise Gehrys = Fragmentation:
 Haag Bletter, Rosemarie: *Einleitung*. In: *wbw*, Nr. 7/8 1984
„Ein anderes ... 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 ... 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. ...“
„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.“

4.4 Zusammenfassung

4.4.1 Rezeption

Innerhalb der Rezeption der Indiana Avenue Houses wird auf der einen Seite auf deren Bezug zu ihrem Kontext hingewiesen. Wie sich der Kontext jedoch spezifisch darstellt, und inwieweit und mit welchen Mitteln die Indiana Avenue Houses auf diesen reagieren, wird jedoch nicht formuliert oder nur sehr vage angedeutet. Verwiesen wird auf die Farbgebung der drei Einheiten, die sich wie selbstverständlich in ihren Kontext einfügt,^{1,2} auf die überdimensional großen, beigestellten Attribute, die die Houses analog zur bestehenden Bebauung wie Miniaturen erscheinen lassen^{3,4} sowie auf die starke Individualität, die die drei Einheiten über ihre beigestellten Attribute, ihre Farbgebung und ihre Materialität erhalten.⁵

Auf der anderen Seite werden innerhalb der Rezeption die Indiana Avenue Houses als eindeutig nicht Kontext bezogene, individuelle Skulpturen verhandelt. Die „Verwechslung des Grundstücks“ wird folglich als absurde, skurrile und zugleich belustigende Anekdote präsentiert, die dafür steht, dass die Verortung eines Gebäudes in Gehrys Arbeitsweise letztendlich keine oder eine nebensächliche Rolle spielt.^{6,7} Es wird von Seiten der Literatur gar nicht erwartet, dass seine Gebäude auf ihren Kontext eingehen oder in Übereinstimmung zu diesem geplant werden. Dementsprechend wird der Aussage Gehrys, die dieser im Bezug auf die Verwechslung des Grundstücks äußert: „Und der Raum, den wir am besten mögen, ist falsch“⁸ auch nicht weiter nachgegangen. Die Indiana Avenue Houses und die Tatsache der Verwechslung werden als Beweis der individuellen, subjektiven, künstlerischen Haltung Gehrys gesehen.

Zum Teil werden die Gebäude Gehrys innerhalb der Rezeption sogar als Problem für ihren Kontext gewertet. Mike Davis kritisiert so bereits Gehrys Danziger Studio von 1964 als „stealth building“⁹, das die Spirale des Rückzug aus dem öffentlichen Raum in Gang setzt und zur Gentrifizierung des Viertels beiträgt. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage in wie weit dieser Vorwurf auch die Indiana Avenue Houses betrifft.

Darüber hinaus wird innerhalb der Rezeption über das Beispiel der Indiana Avenue Houses auf die Arbeitsweise der Fragmentation im Allgemeinen, die in Gehrys Arbeiten auffällig ist, hingewiesen. Diese wird jedoch ebenfalls äußerst fragwürdig begründet.¹⁰

4.4.2 Meine Recherche wie Analyse

Meine Recherche wie Analyse zum Stadtteil Oakwood/Venice und den Indiana Avenue Houses führt über die Rezeption hinaus zu folgender Einschätzung oder Beurteilung. Meine Analyse besteht dabei in einem genauen Nachzeichnen des Kontexts, dessen Probleme (Nachverdichtung, Gentrifizierung) wie Potentiale (Vielfalt, Buntheit) sowie dessen spezifischer Elemente. Aufgrund der „Verwechslung“ des Grundstücks, gehe ich dabei im Gegensatz zum Spiller House nur sehr zurückhaltend auf die angrenzenden Nachbargebäude im Besonderen ein. Dieses Nachzeichnen des Kontexts vermisse ich in der bestehenden Literatur.

Die Photographien in Peter Arnells und Ted Bickfords Buch „Frank Gehry: Buildings and Projects“ von 1985¹¹, die die Indiana Avenue Houses innerhalb ihres Kontexts aufzeigen, belegen meine Einschätzung und Beurteilung. Ich sehe im Gegensatz zur Rezeption einen Bezug der Indiana Avenue Houses zu ihrem Kontext. Dieser Bezug lässt sich auf der übergeordneten Ebene Los Angeles sowie auf der eher lokalen Ebene des Viertels Venice/Oakwoods nachweisen. Aufgrund der Verwechslung lassen sich Bezüge zum konkreten Kontext der angrenzenden Gebäude nicht oder nur schwer aufzeigen. Nach meinem Dafürhalten bezieht sich jedoch Gehrys Äußerung „Und der Raum, den wir am besten mögen, ist falsch“⁸ auf den Raum bzw. die Neuinterpretation des „front yards“, der gleichzeitig als Werkhof gelesen werden kann, der sich in die Grundstückstiefe zieht und selbst die hinterste Einheit noch an den Straßenraum anbindet. Dieser „Raum“ sollte sich gemäß der Planung Richtung Süd-Westen, Richtung „boardwalk“, „beach“ und „pacific“ öffnen. Nach meinem Dafürhalten ist der Vorwurf, dass Gehrys Gebäude „stealth buildings“ und damit ein Problem innerhalb ihres Kontexts darstellen, weder im Falle des Danziger Studios noch in jenem der Indiana Avenue Houses gerechtfertigt. Die Indiana Avenue Houses tragen zwar durch ihr Klientel – Künstler bzw. alternative WASP der Mittelschicht – dem geforderten Programm und der Auflage der gehobenen Sicherheitsstandards zunächst zur Gentrifikation innerhalb des Viertels bei.¹² Sie stellen jedoch analog meiner Recherche wie Analyse eine Alternative zu den zeitgleichen und gegenwärtigen Entwicklungen dar, die diesen Prozess konkret vorantreiben. Sie reagieren äußerst sensibel auf die bestehende und auf die neue Bausubstanz sowie die Stadtstruktur, die sich vor dem Hintergrund der sozialen, ökonomischen, politischen Prozesse entwickelt haben.

Indiana Avenue Houses und das Verständnis von Stadt, das sie implizieren

Die Indiana Avenue Houses sprechen innerhalb ihrer „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ folgende Aspekte von Stadt an: Sie beziehen sich zum einen auf die Elemente des privaten Wohnens der bestehenden baulichen Struktur, wie zum Beispiel das Einfamilienhaus, der Um- oder Anbau, das Apartmentgebäude, das „studio“ und deren diverse Typen, zum anderen auf deren Attribute, wie das „bay-window“, der Kamin oder die Treppe, wie die kompositorisch gestalteten Fenster oder wie die Dreigeschossigkeit oder die bündig in der Fassade sitzenden Aluminium-Schiebefenster oder wie der Werkhof oder die großflächigen Verglasungen nach Norden sowie darüber hinaus auf deren Räume, wie den zwischen öffentlichem Straßenraum und privatem Innenraum vermittelnden „front yard“.

Die Indiana Avenue Houses schließen damit Aspekte von Stadt ein, die bis zu diesem Zeitpunkt nur innerhalb der Kunstszene, nicht jedoch innerhalb des architektonischen Diskurses thematisiert werden und loten analog zur Kunstszene deren ästhetisches Potential aus. Sie beziehen sich auf alltägliche, gewöhnliche, vernakulare, industriell in Masse produzierte sowie in do-it-yourself Bauweise hergestellte Elemente bzw. Typen und deren Attribute, Symbole und Zeichen. Damit beziehen sie sich auf alle innerhalb des Kontexts vertretenen Ebenen. Sie gehen darüber hinaus analog zu der Arbeitsweise oder den Interessen der Künstler auf die unterschiedlichen Sichtweisen bzw. Perspektiven – des Fußgängers wie des Autofahrers – ein. Der „front yard“ bezieht sich dementsprechend in Form und Ausrichtung u.a. auf die Perspektive des Autofahrers. Sie arbeiten darüber hinaus mit den innerhalb der Kunst präsenten Strategien der Wiederholung, der Verfremdung sowie der Maßstabslosigkeit. Sie übernehmen desweiteren deren Arbeitsweise – das direkte „hands-on“ – deren Konstruktionsweise, deren Materialien und Detaillierungen sowie die besondere Achtsamkeit gegenüber Oberflächengestaltung. Vor diesem Hintergrund stellen die Indiana Avenue Houses innerhalb ihres Kontexts einen Lösungsansatz dar. (siehe unten)

Indiana Avenue Houses als Lösungsansatz

Die Indiana Avenue Houses stellen ein extremes Beispiel einer Nachverdichtung dar. Trotz ihrer enormen Masse – einer fast vollständigen, dreigeschossigen Überbauung des Grundstücks – passen sie sich dennoch den Eigenschaften und der Maßstäblichkeit ihres Kontexts an. Verschiedene mögliche Leseweisen,

11 Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizolli, 1985. S.208-211

12 Futagawa, Yukio: *Frank O. Gehry*. Tokyo: Edita 1993 (GA Architect 10), S.56-60
„Located in the Oakwood ghetto area of Venice, this project is comprised of three individual 1,500-square-foot live-in artist studios on a 40-foot-wide lot. Security for the occupants was a prime consideration and California Coastal Commission requirements imposed a total area limitation, a 29-foot height limit and off-street parking for two cars per unit. This project was the beginning of many attempts to create, in a new construction, ‚loft-like‘ inexpensive working and living environments for artists in this area.“

denen sich die Gebäude öffnen und die diese als einen oder drei Baukörper und als ein- oder dreigeschossig interpretieren, sprechen dabei die unterschiedlichen Maßstäbe und die mit ihnen verbundenen Elemente und Typen vor Ort an und lassen die Gebäude selbst zum Teil maßstabslos erscheinen. Es ist den Gebäuden dabei jedoch nicht nur auf gestalterischer oder visueller Ebene innerhalb des Kontexts möglich, ihre Masse, die der eines Apartmentgebäudes entspricht, als zum Teil kleinmaßstäbliches Einfamilienhaus erscheinen zu lassen. Auch auf gebäudeplanerischer, funktionaler Ebene weisen die Grundrisse der einzelnen, dicht hintereinander gedrängten Einheiten auf dem Grundstück die mit einem einzelnen „studio“ verbundenen Qualitäten auf. Sie reagieren damit auf den Bedarf nach neuen Typologien, jenseits der Apartmentgebäude. Damit stellen sie einen Lösungsansatz bezüglich der Nachverdichtung oder baulichen Restrukturierung innerhalb Oakwoods bzw. innerhalb urbaner wie suburbaner Strukturen im Allgemeinen dar.

Die Indiana Avenue Houses reagieren auf den Rückzug aus dem öffentlichen Raum und auf die mit diesem verbundene neue Typologie des „stealth buildings“. Jede der „studio“-Wohn-Einheiten bezieht sich trotz der extremen Verdichtung bzw. Mehrfachbelegung des Grundstücks durch die spezifische Gestaltung und Ausrichtung ihrer Fassade und damit verbundenen Attributen, wie dem überdimensionalen „bay-window“ in der hintersten Einheit, das gleichzeitig Blickbeziehungen zum öffentlichen Außenraum ermöglicht, sowie über ihren Anteil am „front yard“ auf den Straßenraum, präsentiert sich in ihm und aktiviert ihn damit auch. Da die extreme Nachverdichtung keinen rein räumlichen Lösungsansatz zulässt, stellen die großmaßstäblichen, skulpturalen Maßnahmen, von denen eine signalhafte Wirkung ausgeht, die einzige Möglichkeit dar, eine Identifikation mit den Einheiten, die hintereinander in die Tiefe des Grundstücks gestaffelt sind, bzw. ein sich Präsentieren der einzelnen Einheit im Straßenraum zu gewährleisten.

Gleichzeitig verweisen die gewählten bildhaften, figürlichen und poetischen Attribute, ihr improvisatorischer Charakter und ihre Positionierung an der Schnittstelle zwischen semi-öffentlichem und privatem Raum, auf die intensive „front yard“ Nutzung der schwarzen neighbourhood. Sie gewinnen der Aneignung des semi-öffentlichen wie öffentlichen Raums einen positiven Aspekt ab. Damit betonen sie die Übergangszone zwischen öffentlichem und privatem Raum, in der sich das Leben und der Charme dieses multikulturellen Viertels ausdrückt und interpretieren sie neu. Die Indiana Avenue Houses können damit als Antwort auf den sehr bildhaften, lebendigen, bunten, expressiven Kontext und auf die überdimensional wirkenden Attribute der Um- und Anbauten und die damit einhergehende Miniaturisierung der Gebäude gelesen werden.

Die Indiana Avenue Houses verweisen zudem auf die ausgeprägte do-it-yourself Mentalität der Anwohner Venice/Oakwoods. Sie ermöglichen darüber hinaus das „nestmaking“ bzw. die typischen Eigenschaften die mit dem Einfamilienhaus assoziiert werden und die von der ursprünglichen Bebauung stark thematisiert werden, innerhalb dieser starken Verdichtung und trotz des „gebietsuntypischen“ Programms dreier „studios“ anklingen zu lassen.

Die Indiana Avenue Houses reagieren damit zusammenfassend nicht auf die sozialen Probleme innerhalb ihres Kontexts, statt dessen aber konkret auf die neusten baulichen Veränderungen und die neuesten Typologien, die vor dem Hintergrund der sozialen, ökonomischen und politischen Prozesse entstehen. Sie stellen damit z.T. diese gegenwärtige Entwicklungen auch skulptural dar. Sie machen diese sichtbar und laufen dementsprechend Gefahr als gebaute Kritik gelesen oder verstanden zu werden. Fraglich bleibt darüber hinaus in wie weit die Indiana Avenue Houses als Architektur, die sich der Sprache der Subkultur bedient und damit deren Möglichkeit zu kommunizieren einschränkt, ein Problem darstellen.

Indiana Avenue Houses als „Skulpturale Strategie“ Gehrys

Bezogen auf die beiden verschiedenen Herangehensweisen oder Strategien in Gehrys „Auseinandersetzung mit dem Kontext“, die sich in meiner Analyse abzeichnen, stehen die Indiana Avenue Houses zunächst eher für eine „Skulpturale Strategie“, in der die Architektur als Skulptur die Probleme übersteigert

darstellt bzw. veranschaulicht, sich aber Lösungsansätzen verweigert. Die Neuinterpretation des „front yards“, des „Raums, den wir am besten mögen“, der von repräsentative Fassaden und skulpturalen Elementen bespielt wird, kann jedoch eindeutig als Element einer „Raumbildenden Strategie“ – einer Wendung zum Raum – gewertet werden, die Lösungsansätze bietet. Die Architektur Gehrys, die am Beispiel der Indiana Avenue Houses zunächst eindeutig als Skulptur bewertet wird, reagiert immer noch räumlich.

zu 4.3.2 Gebäudemasse

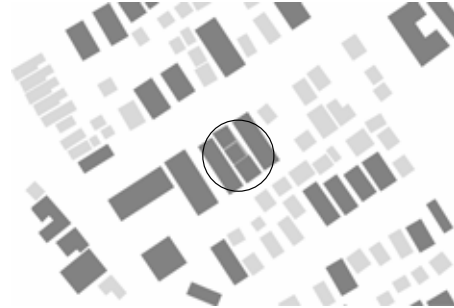
Verschiedene Interpretationen des Schwarzplans

M 1:5000

N



3 x Einfamilienhaus



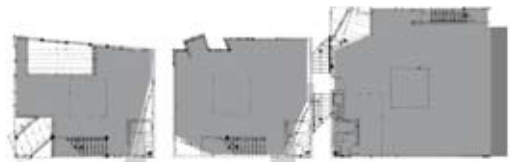
1x Apartmentgebäude

zu 4.3.2 Gebäudemasse
M 1:500

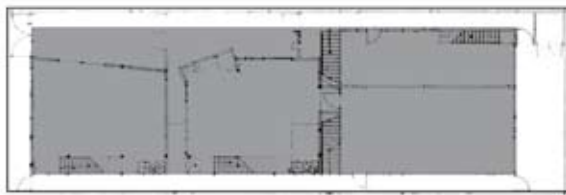


1 x Apartmentgebäude

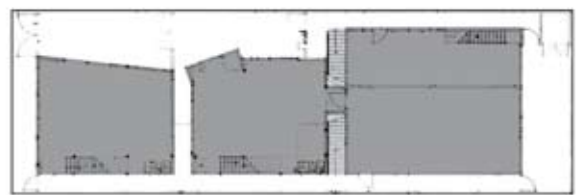
3 x Einfamilienhaus



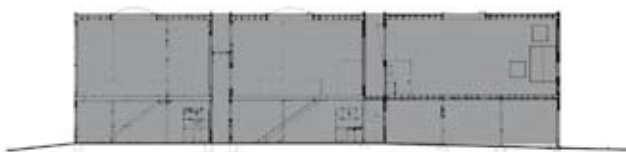
1. OG



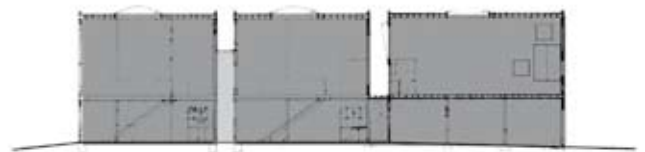
EG



EG



Schnitt



Schnitt

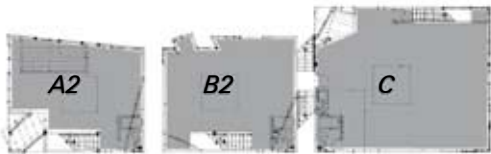
Plangrundlagen: Zardini, Mirko: *America as Context*. Italien: Electa/Elemo, 1994 (Lotus 20 Documents), S. 120, Überarbeitung: G. W.

zu 4.3.3 Programm

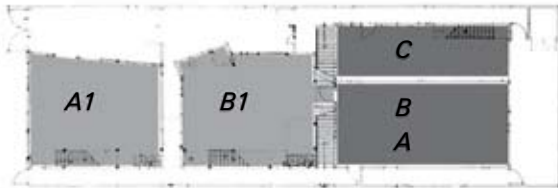
Gefordertes Programm: 3x: „studio“ + Wohn-Einheit +
Garage mit 2 Stellplätzen;



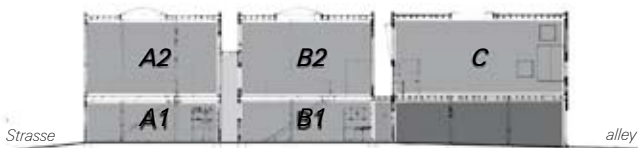
1. OG



1. OG



EG



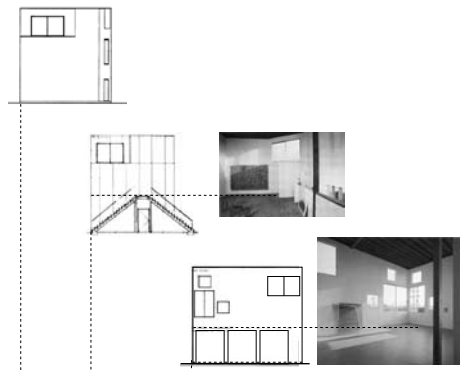
Schnitt

Plangrundlagen: Zardini, Mirko: *America as
Context*. Italien: Electa/Elemo, 1994 (Lotus 20
Documents), S. 120, Überarbeitung: G. W.

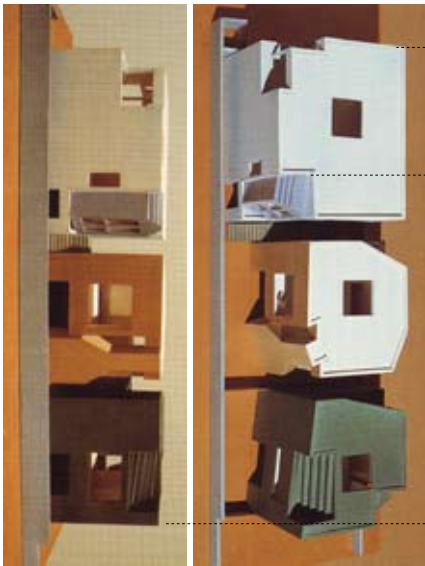
zu 4.3.4 Disposition
zu 4.3.5 Elemente des privaten Wohnens

verschiedene Leseweisen:
1x Einfamilienhaus
3x Einfamilienhaus
1x Apartmentgebäude
3x „studio“

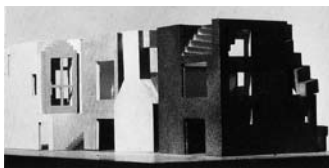
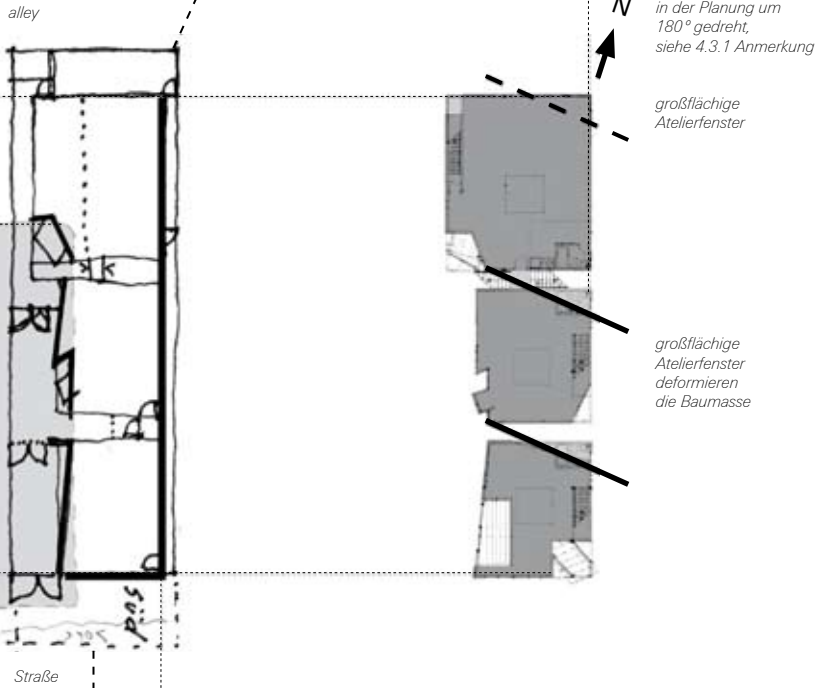
Plangrundlagen: Zardini, Mirko: *America as Context*. Italien: Electa/Elemo, 1994 (Lotus 20 Documents), S. 120.
Überarbeitung: G. W.
Abb. „3x Einfamilienhaus“: Modellphoto Ansicht: Dal Co, Francesco; Forster, Kurt W.: *Frank O. Gehry*. N.Y.: Monacelli, 1998 S. 206; Modellphoto Aufsicht: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S. 209
Abb. „1x Einfamilienhaus“: Modellphoto Ansicht: s.o., S. 208; Photo: s.o., S. 210f
Abb. „1x Apartmentgebäude“: Photo Front: s.o., S. 210; Photo Seite: Zardini, Mirko: *America as Context*. Italien: Electa/Elemo, 1994 (Lotus 20 Documents), S. 121
Abb. „3x „studio““: Ansichten: s.o., S. 206, Überarbeitung: G. W.; Photos Innenräume: s.o., S. 208; Skizze Gehry, oben: s.o., S. 205; Skizze Gehry, unten: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S. 208; Photo Ansicht: s.o., S. 210



3x „studio“



3x Einfamilienhaus



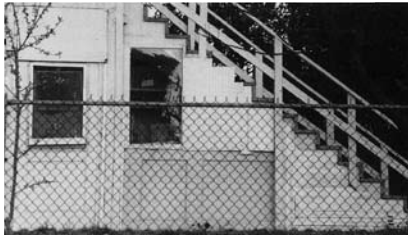
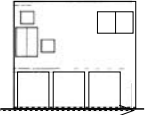
1x Einfamilienhaus



1x Apartmentgebäude



zu 4.3.6 Elemente des privaten Wohnens: Attribute, Symbole, Zeichen



Verwendete Attribute der Um- und Anbauten sowie der Aneignung von Raum durch ethnische Minderheiten: converted garages, left overspaces, front yard Nutzung

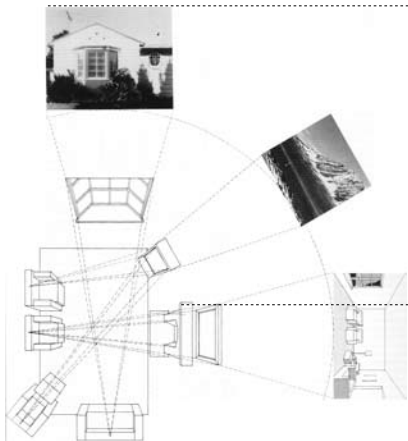
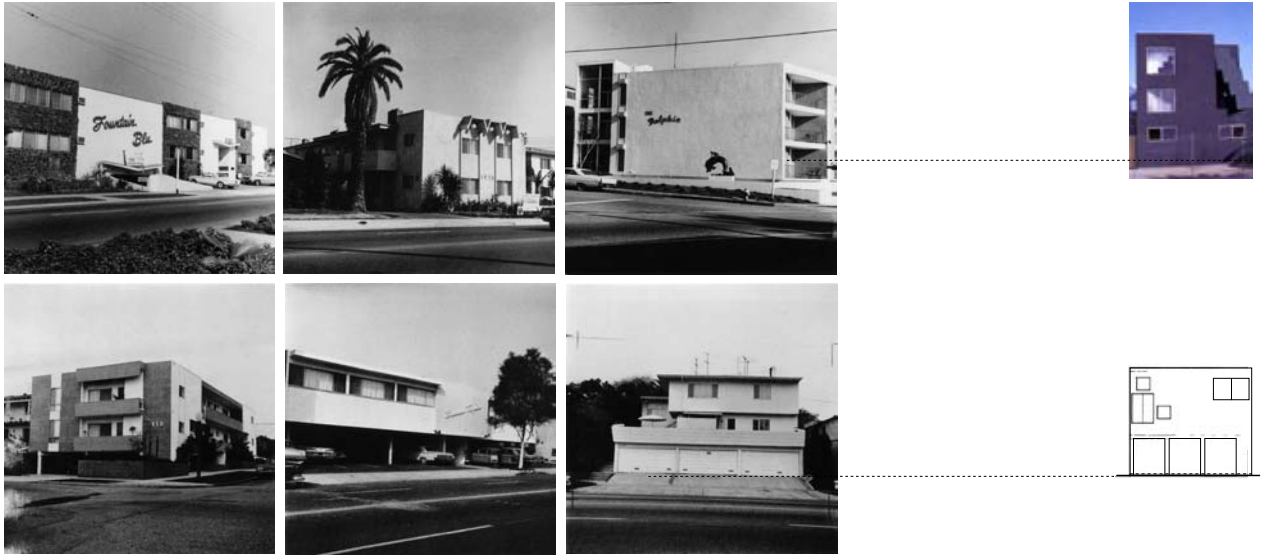
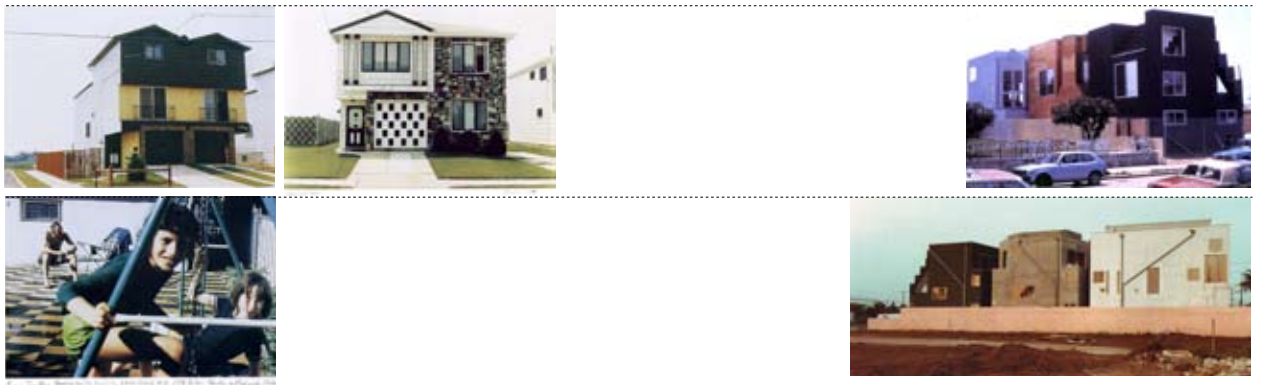


Abb. oben: 1., 2. Reihe: Higgins, Tim; Lowry, Carol: *Improvisational Housing in East Los Angeles*. In: Ray, Mary-Ann (Ed.): *The Dense-City*. Martellago (Ve): Elemond/Electa, 1999, S. 46f.;
3. Reihe: Rojas, James: *The Enacted Environment*. In: Wilson, Chris: *Everyday America*; Berkeley: University of California, 2003, S. 281
Indiana Avenue Houses: Ansicht: Plangrundlagen: Dal Co, Francesco; Forster, Kurt W.: *Frank O. Gehry*. N.Y.: Monacelli, 1998, S. 206, Überarbeitung: G. W.; Photos: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S. 210, 211
Abb. unten: Schab, Jennifer: *Aspects of the Single-Family House*. In: Ray, Mary-Ann (Ed.): *The Dense-City*. Martellago (Ve): Elemond/Electa, 1999, S. 23
Indiana Avenue Houses, Photos: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S. 211

Verwendete Attribute des typischen amerikanischen Wohnzimmers: bay-window und Kamin



Verwendete Attribute des Apartmentgebäudes: Mehrgeschossigkeit, integrierte Garagen im EG, Aluminium Schiebefenster, stucco Oberfläche



Verwendete Attribute des Einfamilienhauses: front yard – back yard, sich zeigen – sich zurückziehen; do-it-yourself Kultur



Abb. oben: Ed Ruscha „Some Los Angeles Apartments“ 1965, In: Wolf, Sylvia: *Ed Ruscha and Photography*. N. Y.: Whitney Museum of American Art, 2004, S. 130-136

Indiana Avenue Houses: Photo: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N. Y.: Rizzoli, 1985, S. 211

Abb. mitte: Dan Graham „Staten Island House“ 1978; „Two Home Housing, Staten Island, N.Y.“ 1978; „Family in Backyard, Staten Island“ 1969 In: Chevrier, Jean-Francois (Ed.): *Walker Evans & Dan Graham*. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst, 1993, S. 149, 151

Verwendete Attribute der Massenproduktion im Wohnungsbau: Variationen bei Eingangssituationen, Materialwahl und Farbgebung

Zusammenfassung



das Fenster
das Zimmer mit Aussicht



der Kamin
das Kaminzimmer



die Treppe
das Zimmer unter dem Treppenabsatz

Ihre Materialwahl sowie ihre Farbgebung:

himmelblauer Putz

unbehandeltes Sperrholz

grüne Asphaltshindel

können als Anspielungen auf die typische kalifornische Konstruktionsweise:

innenliegende Gipskartonplatten

balloon frame Holzkonstruktion

äußere Verkleidung

oder auf das typische Einfamilienhaus in Kalifornien gelesen werden:

Himmel

Haus

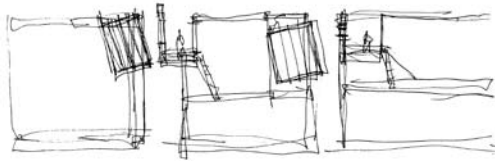
Vorgarten

Indiana Avenue Houses, vorherige Seite: Photo oben: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N. Y.: Rizzoli, 1985, S. 211, Photo unten: Zardini, Mirko: *America as Context*. Italien: Electa/Elemo, 1994 (Lotus 20 Documents), S. 121
Abb: unten: Dan Graham „Homes of America“ 1965-70 In: s.o., S. 132
Indiana Avenue Houses: Photo: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N. Y.: Rizzoli, 1985, S. 210f
Photos, obere Reihe: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N. Y.: Rizzoli, 1985, S. 211
Photos, unten: s.o., S. 210

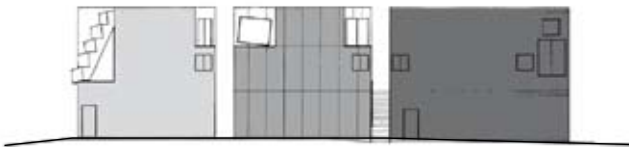
zu 4.3.7 Elemente des privaten Wohnens: „studio“ bzw. Einfamilienhaus als „box“ – Charakteristika und Vorzüge

Individuelle Gebäude (durch Thema und Variation)

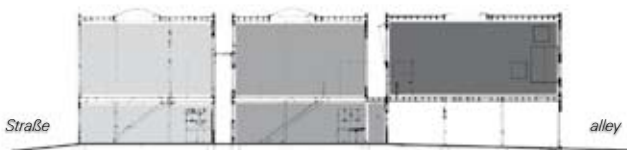
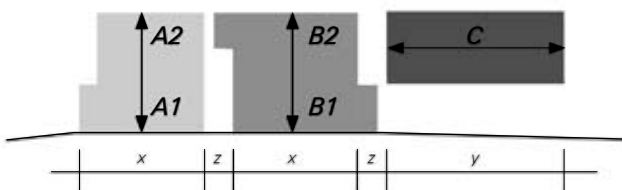
M 1:500



Skizze Gehry



Ansicht



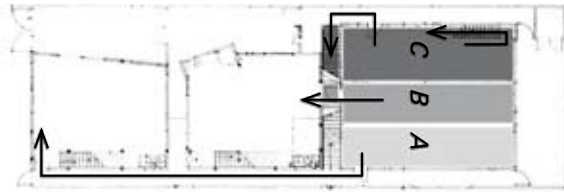
Schnitt

Schnitt: Zardini, Mirko: *America as Context*. Italien: Electa, 1994, S. 120, Überarbeitung: G. W.
Ansicht: Dal Co, Francesco; Forster, Kurt W.:
Frank O. Gehry. N. Y.: Monacelli, 1998 S. 206
Skizze Gehry: Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry*. N. Y.: Rizzoli, 1985, S. 208

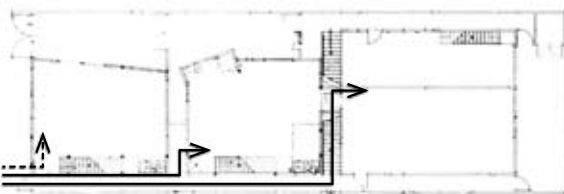
Individuelle Zufahrten/Parken, Zugänge/Eingänge

Eigene Werkhöfe

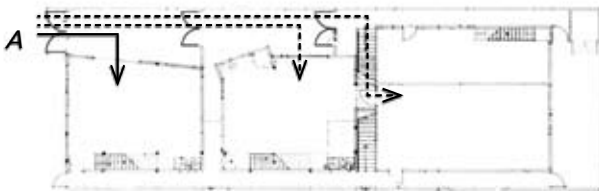
M :500



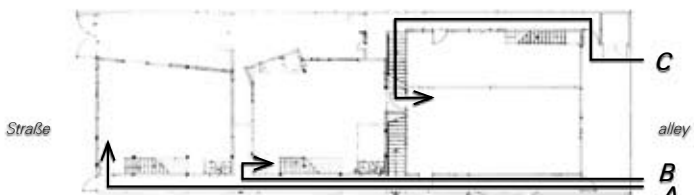
Garagen



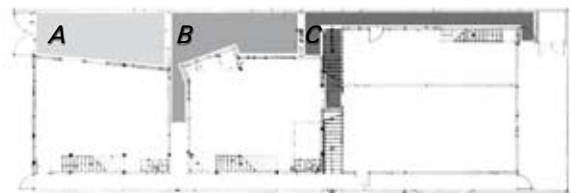
Zugänge Straße



Zugänge Werkhof



Zugänge Alley



Werkhöfe

Plangrundlagen: Zardini, Mirko: *America as Context. Italien: Electa/Elemoind, 1994 (Lotus 20 Documents)*, S. 120, Überarbeitung: G. W.

V. Gehrys spezifischer Kontextualismus

1. Einführung

1.1 Gehrys theoretisches Fundament?

Gehry liefert im Vergleich zu Rowe oder Venturi kein theoretisches Fundament zu seiner Arbeit.

1.2 Gehrys Lebenslauf und zeitgleiche Entwicklungen innerhalb der Architektur und des Städtebaus

Entwicklungen innerhalb der Architektur und des Städtebaus parallel zu Gehrys Studien- und ersten Praxisjahren

Ende der 1950er Jahre bis Anfang der 1960er Jahre wandeln sich die Rolle, die städtebaulichen Überlegungen innerhalb des architektonischen Entwurfs zukommt, sowie die Kriterien, denen der Städtebau gerecht werden muss, bzw. die Prinzipien und Leitbilder, nach denen er sich richten soll, grundlegend. Neue Tendenzen, die eine intensive Beziehung zwischen Architektur und Städtebau fordern und in diesem Zusammenhang den Begriff des Kontexts einführen, bilden sich heraus. Die nachfolgende knapp gefasste Chronik verweist auf diese aufkommende Kritik am modernen Städtebau, das sich Öffnen für neue Aspekte und das Ringen um ein neues Verständnis von Stadt:

1947: 6. CIAM-Kongress findet in Bridgewater unter dem Titel „Wiederaufbau der Städte“ statt.

1949: 7. CIAM-Kongress findet in Bergamo unter dem Titel „The Synthesis of the Arts“ statt.

1951: 8. CIAM-Kongress findet in Hoddesdon unter dem Titel „The Core of the City“ statt.

1952: In London konstituiert sich am ICA die „Independent Group“.

1953: 9. CIAM-Kongress findet in Aix-en-Provence statt. Alison und Peter Smithson zeigen den CIAM-„Grille“, in dem Photographien von Nigel Henderson die alltäglichen und gewöhnlichen Situationen innerhalb Londons Stadtteil Bethnal Green festhalten und auf die Aneignung von Stadt durch ihre Bewohner verweisen.

1954: In Doorn treffen sich einige junge CIAM-Mitglieder (unter anderem Jaap Bakema, Aldo van Eyck, Alison und Peter Smithson, John Voelcker), um die Leitvorstellungen den Städtebau betreffend, die innerhalb der CIAM vertreten werden, kritisch zu debattieren. Sie formieren die Gruppe „Team 10“ innerhalb der CIAM.

1955: Le Corbusiers „Notre Dame du Haut“ in Ronchamp wird eingeweiht.

1956: 10. CIAM-Kongress findet in Dubrovnik statt. Die Führungscrew der CIAM, damals vor allem Le Corbusier, Walter Gropius, José Lluís Sert, Cornelis Van Eesteren und Sigfried Giedion, stellt auf Verlangen der jungen CIAM-Mitglieder das Thema der Stadt neu zur Diskussion. Jaap Bakema, Aldo van Eyck, Giancarlo de Carlo, Georges Candilis, Rolf Gutmann, Alison und Peter Smithson und andere („Team 10“) bereiten den Kongress vor. Sie bemühen sich um einen zugleich differenzierteren und realistischeren Stadtbegriff, als das grob vereinfachende Athener Modell. Die Diskussion wird jedoch von der Führungscrew des CIAM nicht mitgetragen. Le Corbusier, Gropius, Van Eesteren bleiben dem Kongress fern.

1959: 11. und letzter CIAM-Kongress findet in Otterlo statt.

Stationen in Gehrys Lebenslauf

Gehry kann dieser Wandlungsprozess innerhalb des städtebaulichen Diskurses nicht entgangen sein. Folgende Stationen innerhalb Gehrys Lebenslauf verweisen auf seine Kenntnis dieses Prozesses, ein gewisses Interesse seinerseits an der Beziehung zwischen Architektur und Städtebau und auf die Bedeutung, die er dem Städtebau beimisst. Gehry beabsichtigt einen Masterstudiengang in Stadtplanung an der Harvard University Graduate School of Design zu besuchen und schreibt sich 1956 für ein Semester in diesen Studiengang ein. Er trifft in Harvard auf unterschiedlichste Vertreter innerhalb der städtebaulichen Auseinandersetzung, unter anderem auf Josep Lluís Sert, Joseph Hudnut, sowie Mitglieder des Team 10.

1.3 Aussagen Gehrys oder Verweise der Rezeption auf Gehrys Kenntnis der zeitgleichen Entwicklung

Im Bezug auf sein Studium spricht Gehry von seinem Interesse in Serts Studio aufgenommen zu werden.¹ Er bemerkt ferner, dass er zu diesem Zeitpunkt davon ausgeht, dass wesentliche Entscheidungen, die Architektur betreffend, auf stadtplanerischer Ebene bzw. im großen Maßstab getroffen werden.^{2,3} Verschieden Aussagen von Seiten Gehrys sowie der Rezeption verweisen auf seine Kenntniss und ein gewisses Interesse seinerseits an der zeitgleichen Kontextualismus-Debatte und den Positionen Rowes bzw. Venturis innerhalb dieser.^{4,5,6,7,8,9} Konkrete Verweise jedoch, inwieweit Gehry mit dem Unterricht des Städtebau-Studios an der Cornell University Anfang der 1960er Jahre, der Theorie Rowes (1978) oder jener der Venturis (1966, 1972) vertraut ist, fehlen. Nach meinem Dafürhalten kann man, obwohl sich Gehry generell nicht bzw. sehr zurückhaltend bezüglich theoretischer Inhalte äußert, davon ausgehen kann, dass er deren Theorien kennt bzw. die Theorie seiner Zeit verinnerlicht hat. Folgende Fakten verstärken die Vermutung, dass Gehry diese Theorien und Recherchearbeiten bekannt sind: Gehry steht spätestens ab 1956 durch die Aufnahme seines Studiums an Harvard in Boston, durch seinen Freundeskreis bzw. seine Arbeitsgemeinschaften in New York, vor allem unter den dort ansässigen Künstlern, verbunden mit häufigen Aufenthalten, in sehr enger Beziehung zu den kulturellen Prozessen der Ostküste. Gehry beschreibt sich darüberhinaus selbst als der Moderne verpflichtet und bekundet sein Interesse an einer Aufnahme im Studio Serts innerhalb Harvards.^{10,11} Vor diesem Hintergrund müsste Rowes „vermittelndes Modell“ – das auf diverse Aspekte der Moderne aufbaut – Gehrys Interesse geweckt haben oder zumindest kann man von seiner Kenntnis dieses Modells ausgehen.

Folgender Zusammenhang zwischen der Theorie Rowes und Gehrys Frühwerk erscheint mir darüberhinaus interessant: In „Collage City“ von 1978 wird die „Strategie der Bricolage“¹² vorgestellt, die vor allem auf städtebaulicher bzw. stadtplanerischer Ebene greift, sich also auf den großen Maßstab bezieht. Los Angeles steht dabei stellvertretend für den Stadttyp, der diese „Strategie der Bricolage“ bereits verkörpert oder umsetzt.¹³ Gehry wird im Zusammenhang mit seinen frühen Arbeiten in Los Angeles spätestens ab 1964 innerhalb der Rezeption wohlwollend wie kritisch motiviert als Bricoleur bezeichnet.¹⁴ Das heißt Gehry verwendet bereits ab 1964 innerhalb der Architektur zu Los Angeles eine Strategie, die erst 14 Jahre später als typisches Charakteristika oder Syntax¹⁵ der Stadt selbst bezeichnet wird. Diese Tatsache unterstreicht meine These, dass Gehrys Frühwerk konkret auf die Charakteristika und Aspekte von Stadt verweist, die erst später innerhalb des architektonischen Diskurses angesprochen werden.

Gehry bemerkt im Bezug auf die Arbeit Venturis, dass diese hinsichtlich seines eigenen [Gehrys] Interesses, eine Architektur zu schaffen, in die man buchstäblich hineinläuft bzw. auf die man stößt, bevor man sie als solche registriert, zu wesentlichen authentischeren Ergebnissen gekommen ist.¹⁶

Gehry sieht darüber hinaus Parallelen in seiner Arbeitsweise zu jener folgenden Architekten, die mit Rowes Contextualism in Verbindung gebracht werden können bzw. die auf den Einfluss Rowes zurückgeführt werden können: Aldo Rossi, James Stirling sowie weitere Architekten, die sich zu diesem Zeitpunkt

1 Bechtler, Cristina (Hrsg.): *Kurt W. Foster: Frank O. Gehry*. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999, S.55ff

2 Bechtler, Cristina (Hrsg.): *Kurt W. Foster: Frank O. Gehry*. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999, S.55ff

3 Cohen, Jean-Louis: *Frankly Urban: Gehry from Billboards to Bilbao*. In: Ragheb, J. Fiona (Ed.): *Frank Gehry, Architect*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001. Orig.: N.Y.: Guggenheim Museum Publications, 2001, S.323-336, hier: S.327-331

4 Bechtler, Cristina (Hrsg.): *Kurt W. Foster: Frank O. Gehry*. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999, S.88-92

5 Zardini, Mirko: *Los Angeles as Context*. In: Lotus no.74, 1992, S.109-131

6 Zardini, Mirko: *Frank O. Gehry: America as Context*. Italien: Electa/Elemont, 1994 (Lotus 20 Documents)

7 Zaera, Alejandro: *Frank O. Gehry, Still Life*. In: El Croquis 45: *Frank O. Gehry*. Madrid: 1990, S.6-21, hier: S.7, 13

8. Zaera, Aljeandro: *Conversations with Frank O. Gehry*. In: El Croquis 74/75: *Frank Gehry 1991-1995*. Barcelona, 1995, S.6-38, hier: S.10f, 20

9 Sorokin, Michael: *Frozen Light*. In: Friedman, Mildred (Ed.): *Architecture + Process. Gehry Talks*. N.Y.: Rizzoli, 1999, S.29-57, hier: S.38

10 Bechtler, Cristina (Hrsg.): *Kurt W. Foster: Frank O. Gehry*. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999, S.55ff

11 Cohen, Jean-Louis: *Frankly Urban: Gehry from Billboards to Bilbao*. In: Ragheb, J. Fiona (Ed.): *Frank Gehry, Architect*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001. Orig.: N.Y.: Guggenheim Museum Publications, 2001, S.323-336, hier: S.327f

12 Rowe, Colin; Koetter, Fred: *Collage City: Collision City und die Strategie der Bricolage*. 5. erw. Aufl., Dt. Ausg. Basel: Birkhäuser 1997, S.123-172, hier: S.148f; Orig.: *Collage City*. Cambridge, Mass.: MIT, 1978

13 s.o., S.164

14 Ragheb, Fiona J.: *Sites of Passage*. In: Ragheb, J. Fiona (Ed.): *Frank Gehry, Architect*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001, S.339-351, hier: S.342

15 siehe auch Angéllis Aufzählung der Charakterisitka – der Elemente wie Syntax – Los Angeles von 2006: Angéllil, Marc: *Los Angeles – Schatten im Paradies*. In: Angéllil, Marc: *Indizien: Zur politischen Ökonomie urbaner Territorien*. Sulgen/Zürich: Niggli, 2006, S.10-37

16 Zaera, Alejandro: *Frank O. Gehry, Still Life*. In: El Croquis 45: *Frank O. Gehry*. Madrid: 1990, S.6-21, hier: S.13

mit Fragmentation bzw. Aufsplitterung und Collision auseinander gesetzt haben.¹⁷ Stirling war dabei vor 1953 Student Rowes an der Liverpool School of Architecture. Ungers wurde aufgrund seiner international Aufsehen erregenden Architekturlehre an der TU Berlin 1969 an die Cornell Universität berufen und war lange mit Rowe für das Graduate Program verantwortlich.¹⁸ (siehe auch I.3. „Rezeption“)

1.4 Eigene Recherche und Analyse

Analog meiner Recherche wie Analyse öffnet sich Gehrys Frühwerk einem weitgefassten Begriff von Kontext. Es schließt physische wie kulturelle, traditionelle wie neue Aspekte von Kontext ein. Es integriert Rowes wie Venturis Definition von Kontext. Es integriert dabei Aspekte – neue wie alltägliche – die zu diesem Zeitpunkt noch nicht innerhalb der Architektur und auch nur zum Teil innerhalb der Kunstszene als Kontext verhandelt wurden: wie zeitgleich entstehende Typologien, die ein Zeichen der Nachverdichtung darstellen (Um- bzw. Anbauten, Apartmentgebäude); wie traditionelle sowie neue Räume und neue Elemente von Stadt („front yards“, Parkplätze, Palmen, Kakteen, Regenrohre, „billboards“, Zeichen, Schriftzüge); wie alltägliche, gewöhnliche, vernakulare und industrielle Konstruktionsweisen und Produktionstechniken („balloon frame construction“, „do-it-yourself“-Bauweise, provisorische Konstruktionen; Einsatz von Wiederholung und serieller Reihung); wie alltägliche und gewöhnliche Materialien (2x4“, Wellblech, Maschendrahtzaun); wie eine extreme Aufmerksamkeit bezüglich der Wirkung von Oberflächen (Schattenwürfe, -spiele, Schmutzfänger).

Den Abbruch des Studiums an Harvard, sowie die anschließende praktische Arbeit Gehrys und das Verständnis von Stadt bzw. die Beziehung zwischen Architektur und Städtebau, die sich in ihr manifestiert, verweisen nach meinem Dafürhalten auf ein geändertes Interesse Gehrys und auf seine eigenständige Position innerhalb der zeitgleichen Debatte, die sich wie folgt umreißen bzw. interpretieren lässt. Die theoretischen Auseinandersetzungen innerhalb des akademischen Rahmens werden für Gehry den Anforderungen der Realität nicht gerecht. Er versucht im Gegensatz dazu, die neue Aufbruchsstimmung direkt mit der Realität zu konfrontieren. Seine frühen Arbeiten – und zwar als kleinste Einheit das Einfamilienhaus oder der Um- oder Anbau – zeigen dementsprechend konträr zu seiner früheren Äußerung auf, dass Architektur Aussagen den großen Maßstab betreffend ermöglicht, dass über Architektur Stadt neu gelesen, neu interpretiert und neu verstanden werden kann.

2. Bezugspunkte bzw. Elemente

Im Anschluss an meine Recherche und Analyse sehe ich in Gehrys Arbeit bzw. Auseinandersetzung mit dem Kontext folgende architektonische und städtebauliche Bezugspunkte: Gehrys architektonischer Bezug ist die alltägliche, die gewöhnliche, die vernakulare, die in do-it-yourself Manier hergestellte, die industriell gefertigte, die kommerzielle amerikanische Architektur. Des Weiteren spielen die Arbeiten Charles Moores, Louis Kahns, James Stirlings, Aldo Rossis und Oswald Mathias Ungers eine gewisse Rolle bzw. gibt es Parallelen zu diesen Arbeiten. Gehrys städtebaulicher Bezug ist Los Angeles, eine Variante der amerikanischen Streustadt, die eine Weiterentwicklung jener darstellt, auf die sich Venturi bezieht. Gehry bezieht sich sowohl auf die privat genutzten Wohngebiete – „suburbia“ – als auch auf die öffentlich genutzten, kommerziellen Bereichen – die „mainstreet“ – dieser spezifischen Streustadt. Gehrys Ansatz ist hinsichtlich der architektonischen wie städtebaulichen Bezugspunkte stärker mit der Arbeit Venturis verbunden.

¹⁷ Bechtler, Cristina (Hrsg.): *Kurt W. Foster: Frank O. Gehry*. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999, S.29f

¹⁸ Will, Thomas: *Kontextualismus. Eine Stadt(um)baumethode*. In: *Baumeister* 8/1988, S.50 Anmerkung 12

3 Entwurfsprozess

Im Anschluss an meine Recherche und Analyse lässt sich Gehrys Entwurfsprozess wie folgt beschreiben: Ich sehe bei Gehry das Programm als Ausgangspunkt seines Entwurfsprozesses. In einem ersten Schritt wird das Programm in Einheiten bzw. Teile zerlegt und auf die Anordnungsmöglichkeiten bzw. Dispositionen dieser Einheiten zueinander und auf deren Beziehungen zum Außenraum untersucht. Im zweiten Schritt werden die möglichen Dispositionen, die das Programm zulässt, mit dem Kontext konfrontiert. Die Bedingungen des Kontexts klären, welche der Dispositionen angewendet und wie diese dann umgesetzt bzw. weiterbearbeitet wird. Dieser Entwurfsansatz Gehrys ist inhärent in der amerikanischen Baugeschichte bzw. -tradition. Er prägt unter anderem die Arbeiten von Kahn und Moore.

Meines Wissens deutet nur Rafael Moneo, und zwar kritisch in seinem Buch „Theoretical Anxiety and Design Strategies“ von 2004, diesen Entwurfsprozess Gehrys an bzw. verweist auf dessen ersten Schritt, zeichnet jedoch nicht den zweiten Schritt nach.¹⁹ Ansonsten wird Gehrys Entwurfsprozess innerhalb der Rezeption ausgeklammert bzw. als subjektiv und nicht nachvollziehbar verhandelt.

3.1 Entwurfsprozess, chronologisch

Die Körnung, die Anzahl und die Größe, der Einheiten, die im ersten Schritt gebildet werden, sowie deren Reaktion auf den Kontext im zweiten Schritt und ihr damit verbundenes Äußeres, ihre Gestalt, ihre Form durchläuft chronologisch betrachtet folgende Entwicklung:

Anzahl und Größe der Einheiten: Die Zahl der Einheiten pro Projekt nimmt zu. Die Größe der Einheiten bzw. die Anzahl der Räume, die die Einheit umfasst, nimmt ab.

Äußere Form bzw. Gestalt der Einheiten: Das Äußere der Einheiten und die Bilder bzw. Symbole des Kontexts, auf die sie sich beziehen, ändern sich: Das Äußere ist zunächst abstrakt, minimalistisch gehalten. Es entspricht klaren, geometrischen „boxes.“ Subtile Unterschiede ermöglichen eine Identifikation mit den einzelnen Einheiten bzw. „boxes.“ Chronologisch betrachtet wird das Äußere der Einheiten bzw. der „boxes“ in der weiteren Entwicklung mit bildhaften, figürlichen, skulpturalen, poetischen Attributen versehen. Die Einheiten selbst werden im Folgenden immer stärker modelliert bzw. skulptural gestaltet. Zunächst spielt die Dach-Form, die Dach-Gestalt, eine wesentliche Rolle, dann werden die Einheiten selbst zur eigenständigen Form bzw. zum Mini-Monument. Mehrdeutige Leseweisen dieser Formen werden dabei angestrebt. Die einzelnen Einheiten unterscheiden sich in dieser Phase über ihre äußere Gestalt, sowie über unterschiedliche Materialien, Texturen und Farben eindeutig und bildhaft voneinander.

Folgende Gründe scheinen mir für die Entwicklungen innerhalb des Entwurfsprozesses verantwortlich: Die Einfachheit und die geringe Größe der Programme, mit denen Gehry zunächst konfrontiert wird, sind nicht geeignet kraftvolle Ausdrucksformen hervorzubringen bzw. verfügen über keine inhärente Formkraft und führen demnach nicht direkt zu einer eigenständigen Form. Die Projekte, für die Gehry verantwortlich zeichnet, werden jedoch immer größer, ihr Programm immer differenzierter, vom Wohnen oder Wohnen mit Studio zu exklusiven Einfamilienhäusern mit unzähligen Zimmern. Gleichzeitig verfügen die Bauherrn oder Auftraggeber, die mit diesen Projekten zusammenhängen, über ein größeres Budget und haben einen höheren gestalterischen Anspruch.

Die „Auseinandersetzung mit Einheiten“ stellt nach meinem Dafürhalten den eigentlichen Ausgangspunkt für Gehrys Arbeit dar. Der Beitrag zur „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ ist zu einem bestimmten Zeitpunkt ein Nebenprodukt. Die „Auseinandersetzung mit Einheiten“ entfernt sich in ihrer weiteren Entwicklung von der „Auseinandersetzung mit dem Kontext“, sie verselbstständigt sich. (Siehe auch VI.1. Auseinandersetzung mit Einheiten)

¹⁹ Moneo, Rafael: *Theoretical Anxiety and Design Strategies*. Cambridge (MA): MIT, 2004 S.254ff
„For Gehry, this rupture of the oneness of a work is not merely aesthetic matter. It has other important implications. Above all, it allows a freer analysis of the program. Gehry likes to come across as a practical architect who respects programs and budgets... Contrary to what some think, his houses are not objects for purely aesthetic satisfaction. Whatever they may look like, they address the wishes and requirements of their owners. They comply with a program. ...for Gehry the fundamental thing is the program.“

4 Strategien

Im Anschluss an meine Recherche und Analyse lassen sich innerhalb Gehrys „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ im Wesentlichen zwei unterschiedliche Strategien, mit denen die Architektur auf ihren Kontext reagiert, nachzeichnen und wie folgt beschreiben:

4.1 Die Räumliche Strategie – physischer Kontextualismus

Das Gebäude reagiert im zweiten Schritt räumlich auf seinen Kontext bzw. innerhalb seines Kontexts und dessen Probleme. Dabei lässt es einerseits Räume entstehen, die analog zu den Forderungen Rowes mittels der Figur-Grund-Technik dargestellt und erfasst werden können. (Siehe private Gebäude: Spiller House; Schnabel House; siehe vor allem die frühen öffentlichen Gebäude Gehrys, die die Definition und Besetzung des öffentlichen Raums typischer amerikanischer Klein-Städte, wie sie John Brinkerhoff-Jackson in seiner Beschreibung Optimo Citys nachzeichnet, aufgreifen und neu interpretieren.)²⁰ Es lässt andererseits aber auch Räume entstehen, die sich einer Darstellung durch diese Technik entziehen, die aber innerhalb urbaner wie suburbaner Strukturen Relevanz haben. (Siehe: Spiller House: Neuinterpretation des „front yards“ für die beiden Einheiten; Indiana Avenue House: Neuinterpretation des „front yards.“) Gehry zeigt vor diesem Hintergrund auf, dass Los Angeles neue Räume oder analog zu Venturi neue Ordnungssysteme bildet, die sich nicht über traditionelle Schwarzplan-Analysen bzw. Figur-Grund Darstellungen erkennen und erfassen lassen. Die „Räumliche Strategie“ kommt Rowes Ansatz bzw. den Forderungen des „physical Contextualism“ nahe und erweitert diesen. Sie zeigt dementsprechend dessen Möglichkeiten und Erweiterungen innerhalb suburbaner wie urbaner Strukturen auf. Diese Strategie wird innerhalb der Rezeption nicht einmal ansatzweise angedeutet. Das Spiller House entspricht eher der „Räumlichen Strategie“ – dem „physical Contextualism“ (siehe ausführliche Gebäudeanalyse: IV.3. „Venice, Spiller House 1978-79“).

4.2 Die Skulpturale Strategie bzw. die radikale Form der Skulptur – kultureller Kontextualismus

Das Gebäude reagiert im zweiten Schritt als Skulptur auf seinen Kontext bzw. innerhalb seines Kontexts. Es stellt dementsprechend den Kontext und dessen Probleme bildlich bzw. skulptural übersteigert dar bzw. kommentiert sie. Der skulpturale Ausdruck bzw. die Gestalt des Gebäudes rückt dabei in den Vordergrund bzw. dominiert die Wahrnehmung. Diese Strategie kommt Venturis Ansatz nahe. Die Strategie bzw. dieses Potential der Arbeiten Gehrys wird innerhalb der Rezeption, vor allem innerhalb jener, die Gehry als Vertreter der „L.A. School“, sowie in diesem Zusammenhang mit dem „Dirty Realism“ sieht, vermutet bzw. angedeutet (siehe III.4.3 „Stadtstruktur im Architekturdiskurs“). Diese Strategie zeigt nach meinem Dafürhalten im Extremfall die Grenzen des Kontextualismus auf, da sich die Rolle der Architektur auf eine rein formale Reaktion, auf eine gebaute Kritik reduziert. Die Indiana Avenue Houses entsprechen eher der „Skulpturalen Strategie“ – dem „cultural Contextualism“ (siehe ausführliche Gebäudeanalyse: IV.4. „Venice/Oakwood, Indiana Avenue Houses 1979-81“) Gehrys Gebäude liegen im Spannungsfeld dieser beiden Strategien. So definieren bzw. lassen Gebäude, die zunächst eindeutig der skulpturalen Strategie zu entsprechen scheinen, die als Skulpturen im Raum stehen, zum Teil dennoch Räume entstehen (siehe die Indiana Avenue Houses, deren „Skulpturen“ immer noch einen Raum, eine Neuinterpretation des „front yards“, bilden oder das Schnabel House, dessen „Skulpturen“ das räumliche Potential des Grundstücks ausloten).

20 Brinkerhoff Jackson, John: *The Almost Perfect Town*. In: *Landscape*, 1952; In: LeGates, Richard T.; Stout, Frederic: *The City-Reader*. 2. Edition. London: Routledge, London 2000. S.162-169

4.3 Verschränkung, Transformation und Neuinterpretation bestehender Typologien

Beide Strategien arbeiten in einer unterschiedlichen Intensität und einer unterschiedlichen Lesbarkeit mit dem Mittel der Verschränkung, der Transformation sowie der Neuinterpretation bestehender Typologien und damit verbundener Räume und Attribute: Als Neuinterpretation von traditionellem Einfamilienhaus und eher modernem Um- oder Anbau kann das Gehry House, als Neuinterpretation von Einfamilienhaus, repräsentativem Um- oder Anbau, „studio“ und eventuell Apartmentgebäude kann das Danziger Studio, als Transformation von Einfamilienhaus und Apartmentgebäude können das Spiller House und die Wosk Residence, als Transformation von „studio“ und Apartmentgebäude können die Indiana Avenue Houses, als Neuinterpretation des Einfamilienhauses am Hang können das Benson House und das Wagner House und als Neuinterpretation des luxuriösen Einfamilienhauses kann die Schnabel Residence bezeichnet werden. Gehrys Gebäude, vor allem die, die am Anfang der nachgezeichneten Entwicklungslinie stehen, und jene, die sich der „Räumlichen Strategie“ zuordnen lassen, formulieren dementsprechend neue Typologien, die Lösungsansätze zum einen für das Problem der Nachverdichtung innerhalb ihres Kontexts und zum anderen für das mit der Nachverdichtung verbundene Maßstabsproblem darstellen. Das heißt die formulieren Lösungsansätze für das Bewohnen (sub)urbaner Räume durch die zweite Generation und für das Wohnen innerhalb suburbaner Räume, die mit städtischen Problemen wie Potentialen konfrontiert werden. Sie formulieren damit bereits in den 1960-1980er Jahren Lösungen, nach denen gegenwärtig gesucht wird (siehe „Dense-City“ von 1999). Dieses Potential, das die Arbeiten Gehrys innerhalb ihres Kontexts aufweisen, wird innerhalb der Rezeption nicht erwartet bzw. ist neu. Gehrys Gebäude, die am Ende der nachgezeichneten Entwicklungslinie stehen und die der „Skulpturalen Strategie“ zugeordnet werden können, lassen sich nur schwer innerhalb ihres Kontexts interpretieren oder lesen und reagieren nicht auf die bestehende Maßstabsproblematik.

4.4 Strategien, chronologisch

Zunächst steht die „Räumliche Strategie“ innerhalb der Arbeiten Gehrys im Vordergrund. Die „Skulpturale Strategie“ bzw. „die radikale Form der Skulptur“ kommt zunächst nur in kontextuellen Situationen zum Einsatz bzw. zum Tragen, in denen eine räumliche Lösung nicht realisierbar ist bzw. in denen der Kontext keine räumliche Lösung mehr einfordert. In der weiteren Entwicklung des Werk Gehrys tritt die „Räumliche Strategie“ jedoch fast vollständig in den Hintergrund und wird durch die Anwendung der „Skulpturalen Strategie“ ersetzt. Folgende Gründe scheinen mir für die Entwicklungen innerhalb der Strategien verantwortlich: Die kontextuellen Situationen, in die die Gebäude Gehrys eingeschrieben sind, sind immer stärker mit Problemen belastet, die keine räumlichen Lösungen mehr einfordern und die folglich die Architektur nicht mehr lösen, sondern nur noch darstellen kann. Damit reduziert sich die Architektur zur gebauten Kritik. (siehe auch Entwurfsprozess, chronologisch)

4.5 Bezüge zu Rowe

Gehrys Arbeiten können analog meiner Analyse als Beiträge zu Rowes „Contextualism“ gelesen werden. Sie weisen eine Beziehung zu Rowes gebäudeplanerischer Strategie oder übergeordnetem Prozess „Deformation of Ideal Types“ sowie zu seiner städtebaulichen „Strategie of Bricolage“ bzw. „Collision“ oder der vermittelnden Form der „Collage“ auf. Innerhalb der Rezeption werden Gehrys Arbeiten nicht mit Rowes Strategien in Zusammenhang gebracht.

4.5.1 Strategie „Deformation of Ideal Types“ bzw. „Typus und Kontext“

Ein Zusammenhang zwischen Gehrys Arbeit und der gebäudeplanerischen Strategie bzw. dem übergeordneten Prozess „Deformation of Ideal Types“ bzw. Typus und Kontext taucht innerhalb der damaligen wie gegenwärtigen Rezeption im Gegensatz zur nachfolgend beschriebenen Strategie nicht einmal ansatzweise auf.

Gehry verhält sich wie folgt im Bezug auf die einzelnen Punkte der Strategie „Deformation of Ideal Types“ Rowes – stimmt mit ihnen überein, interpretiert sie neu oder weicht von ihnen ab: Den Kontext betreffend, stehen seine Gebäude nicht innerhalb kontextueller Situationen, die der traditionellen, dichten, europäischen Stadt, die Rowe als Basis sieht, entsprechen. Gehrys Gebäude stehen innerhalb und arbeiten mit der von Venturi erst um 1972 in den architektonischen Diskurs aufgenommenen Streustadt, deren Varianten und Weiterentwicklungen. Vor diesem Hintergrund ist Gehrys Umgang mit Stadt gegenwärtig aktueller bzw. relevanter. Die Typen betreffend, entsprechen jene, die Gehry verwendet, transformiert bzw. neu interpretiert, nicht idealen, traditionellen Typen, die Rowe als Basis sieht, sondern alltäglichen, gewöhnlichen, gegenwärtigen, vernakularen, industriell produzierten, kommerziellen, do-it-yourself Typen – vor allem dem Typus der „box“ in all seinen Varianten. Analog zu Rowe setzt Gehry jedoch zum Teil, bei privaten und vor allem bei öffentlichen Gebäuden, Typologien ein, die ihre Definition über einen Raumkörper anstelle des Baukörpers erhalten (private Gebäude: Spiller House, Norton House; öffentliche Gebäude: Arbeit mit dem „Optimo-City-Typen“: Gemini G.E.L., Edgemar, Maritim Museum). Die Deformation der Typen betreffend, werden die Typen Gehrys ebenfalls analog zu Rowe entsprechend den Bedingungen oder Bedürfnissen – den Problemen, den Einschränkungen, den Potentialen – des realen Kontexts auf unterschiedliche Arten und Weisen deformiert bzw. miteinander verschränkt, transformiert oder neuinterpretiert (siehe Rowes Strategie-Varianten). Die Typen lassen über die Deformation zum einen ebenfalls eine multiple Lesbarkeit – als Masse wie Textur, als Figur wie Grund – zu. Das heißt das Außen bzw. der Kontext erhält über die Deformation gestalt- bzw. raumbildende Qualitäten. Es wird zum les- und wahrnehmbaren Außenraum. Die so entstehenden Außenräume öffentlicher Projekte haben jedoch zum Teil semi-öffentlichen Charakter. Damit weisen sie einen stärkeren Bezug zur Realität auf, stehen aber im Gegensatz zu Rowes Forderungen. Die Typen lassen über die Deformation zum anderen keine Außenräume mit Figurcharakter im Sinne Rowes, sondern „neue Räume“ entstehen. Die Deformation zeichnet bei Gehry Lösungsansätze für die extreme Nachverdichtungsproblematik innerhalb des Kontexts auf, indem sie zu neuen Typologien führt, deren Notwendigkeit erst ab 1999 innerhalb des architektonischen Diskurses gefordert wird. Die Deformation reagiert bei Gehry zudem auf das Problem der unterschiedlichen Maßstäbe innerhalb des Kontexts, indem sie zwischen diesen vermittelt.

4.5.2 „Strategie of Bricolage“ bzw. „Collision“

Ein Zusammenhang zwischen Gehrys Arbeit und der städtebaulichen „Strategie of Bricolage“ bzw. „Collision“ ist vor dem Hintergrund der allgemeinen Rezeption zu Gehry nicht überraschend bzw. lässt sich mit der Rezeption in Einklang bringen. Aussagen, die Gehrys Arbeiten ab 1978, die aus einer Vielzahl von Einheiten bestehen, als Fragmentation bezeichnen bzw. Gehry als „Bricoleur“ sehen, deuten eine Nähe zu dieser Strategie Rowes an (siehe Aussagen zum Tract House, Wosk Residence, Schnabel House, Loyola Law School). Innerhalb der Rezeption unbeachtet oder nicht thematisiert werden jedoch die außenräumlichen Qualitäten, die innerhalb Gehrys Fragmentation oder Arbeitsweise der „Bricolage“ freigesetzt werden und die sich über die Figur-Grund Technik, die Rowe vom Bereich der Kunst auf jenen der Architektur und des Städtebaus überträgt, darstellen bzw. nachweisen lassen.

Gehry verhält sich wie folgt im Bezug auf die einzelnen Punkte der „Strategie of Bricolage“ Rowes – stimmt mit ihnen überein, interpretiert sie neu oder weicht von ihnen ab: Den Kontext betreffend, stehen seine Gebäude nicht innerhalb

kontextueller Situationen, die der traditionellen, dichten, europäischen Stadt, die Rowe als Basis sieht, entsprechen. Gehrys Gebäude stehen innerhalb und arbeiten mit der von Venturi erst um 1972 in den architektonischen Diskurs aufgenommenen Streustadt, deren Varianten und Weiterentwicklungen. Vor diesem Hintergrund ist Gehrys Umgang mit Stadt gegenwärtig aktueller bzw. relevanter. Die Typen betreffend, entsprechen jene, die er verwendet, transformiert bzw. neu interpretiert, nicht idealen, traditionellen Typen, die Rowe als Basis sieht, sondern alltäglichen, gewöhnlichen, gegenwärtigen, vernakularen, industriell produzierten, kommerziellen, do-it-yourself Typen – vor allem dem Typus der „box“ in all seinen Varianten. Die „Bricolage“ bzw. die „Collision“ betreffend, bilden die Typen in ihrer Zusammenstellung Außenräume mit Figurcharakter im Sinne Rowes. Diese Qualität der Gebäude wie Außenräume Gehrys wird innerhalb der Rezeption ausgeklammert.

4.5.3 Mehrdeutigkeit, Ambivalenz, Dialektik

Die Mehrdeutigkeit, die Rowe anstrebt, bezieht sich auf die Eigenschaft der Architektur bzw. des Außenraums parallel als Figur wie als Grund gelesen werden zu können. Er überträgt dabei eine Strategie bzw. eine Technik der modernen Kunst auf die Architektur und den Städtebau.

Gehrys Architektur lässt sich zum Teil, vor allem zu Beginn der Entwicklungslinie mit den Begriffen der Mehrdeutigkeit, Ambivalenz, Dialektik, wie sie Rowe verwendet, charakterisieren. Sie lässt sich jedoch zu einem noch stärkeren Maße mit den Begriffen der Mehrdeutigkeit, der Komplexität und der Widersprüchlichkeit, wie sie Venturi verwendet, beschreiben.

4.5.4 Kunst als Bezugspunkt der Architektur

Rowes „Contextualism“ bezieht sich auf die Kunst der Moderne. Er greift theoretisch reflektiert bzw. fundiert auf Strategien und Techniken innerhalb dieser Kunst zurück (Figur-Grund-Technik, Collage, Mehrdeutigkeit etc.).

Gehrys Arbeit bezieht sich auf unterschiedliche Richtungen innerhalb der Kunst. Sie greift dezidiert – laut Rezeption wie auf Aussagen Gehrys selbst basierend – auf das Genre des Stillleben unterschiedlicher Epochen, auf italienische Maler von Canaletto bis Morandi, bei denen die Komposition und damit verbunden Figur-Grund Verhältnisse oder auch die Technik der Collage eine außerordentlich wichtige Rolle spielen, zurück.²¹ Sie wird ebenfalls in der Rezeption sowie auf Aussagen Gehrys beruhend in eine Beziehung zu Kunst, unterschiedlichster Herkunft und Datums, die sich auf verschiedene Weisen mit dem Thema der Bewegung oder der Simultanität auseinandersetzt – explizit Marceles Duchamps Akt eine Treppe herabsteigend – gebracht.²² Sie verweist auf die zu diesem Zeitpunkt in Los Angeles aufblühende und gegenwärtig in Vergessenheit geratene Keramikunst, unter anderem Glenn Lukens, mit ihrer Behandlung von Oberflächen, die zu ganz neuen Effekten geführt hat.^{23,24} Sie geht vor allem auf die damals gegenwärtige Kunst der 1960er Jahre, die Pop Art und die Minimal Art der Ostküste sowie den „LA Look“ der Westküste ein. Sie reflektiert zum einen das Verständnis von Stadt, dass innerhalb dieser Kunst thematisiert wird: Die neuen Typologien, die neuen Räume, die neuen Elemente sowie die neuen Wahrnehmungsweisen von Stadt. Sie nimmt zum anderen Techniken, die innerhalb dieser Kunst Verwendung finden, auf wie Wiederholung, Verfremdung, Arbeiten mit dem Alltäglichen bzw. dem Gewöhnlichen sowie die besondere Behandlung von Oberflächen. Gehry versucht folglich die Probleme der modernen Architektur bzw. des modernen Städtebaus nicht auf theoretischer Ebene zu erfassen und zu lösen, sondern stellt sich eventuell unreflektiert aber konsequent den neuen Aspekten und Formen von Stadt; Gehrys „Kontextualismus“ ist folglich realistischer und fortschrittlicher.

21 Forster, Kurt W.: *Frank O. Gehry*. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999, S.25ff

„Gehry: ...damals fing ich an zu überlegen, wenn ich ein Stilleben machte, wenn ich einen Morandi machte mit drei Flaschen und zwei Töpfen, drei großen Flaschen und drei kleinen Flaschen...“
 „Forster: Erinnere dich aber mal an die frühen achtziger Jahre, als du anfingst, dich mit einer Reihe von Komponenten zu befassen, von denen jede eine andere Funktion übernahm.“

Gehry: aber ich war nicht der einzige, der das tat... Jim Stirling hat das getan, und Aldo Rossi sprach über Chardin's Stillebengemälde...“

„Forster: Wußtest du das Rossi in seinem *L'architettura della città* von 1966 Venedig als eines der Schlüsselbeispiele zur Unterstützung seiner Theorie wählte, insbesondere ein fiktives Venedig, wie es Canaletto malte...“

Gehry: Ich habe mir diese Bilder angesehen und die von Chardin. Dann hörte ich, dass sich auch Rossi für Chardin interessierte. Aber ich schaute mir außerdem noch Morandi an... Morandi fand ich wirklich spannend...“

Forster: Wo hast du seine Arbeiten kennengelernt? Es gab in Amerika nur sehr wenig Ausstellungen von Morandi...“

Gehry: Es gab 1981 diese große Ausstellung in San Francisco, und dann besaß ich den Band der zur gleichen Zeit erschien.

Forster: ...deinem seit langem bestehenden Interesse an stillebenmalerei und ihrer architektonischen Ordnung...“

22 s.o., S.31ff

„Forster:... wie fand die Vorstellung von Bewegung Eingang in dein Werk?“

Gehry:... mein Interesse an Bewegung begann zu der Zeit, als ich 1976 in Malibu das Gästehaus für Norton Simon und die Galerie baute. Er besaß diese indische Bronzefigur von Schiwa... Da gab es noch Marcel Duchamps Akt, eine Treppe herabsteigend.“

23 s.o., S.53ff

„Gehry:...Ich habe mit dem Kunststudium an der University of Southern California begonnen und bei Glenn Lukens einen Keramikursus belegt.“

24 Hansen, Henning S. (Hrsg.); Nittve, Lars; Crenzien, Helle (Kuratoren): *Sunshine & Noir*. Ostfildern-Ruit: Dr. Cantz'sche, 1997, S.15ff

„Ein anderer wichtiger Einfluß ergab sich nicht über die Malerei, sondern über die Bildhauerei – insbesondere über die Keramikbildhauerei, die von Bengston, Price, Mason und Peter Voukos entwickelt wurde. Voukos war 1954 nach Los Angeles gekommen, um am Otis Art Institute zu unterrichten. Bengston und Price zählten dort zu seinen Studenten, während Mason kurz vorher vom Otis zum Chouinard Art Institute gewechselt war. Obgleich Voukos und Mason bis in die sechziger Jahre hinein weiterhin monumentale, expressionistische Skulpturen aus Ton schufen, interessierten Bengston und Price zunehmend die Oberflächenwirkungen von Glasuren. ... Ebenso wie an die schimmende, satte Farbwirkung der Automobillacke und der neuen Polymer- und Kunstharze... lehnen sich die sogenannten „Finish-Fetish“-Bilder... an.“

4.6 Bezüge zu Venturi

4.6.1 Gehrys Gebäude als Beitrag zum „Inclusivism“ der Venturis

Gehrys Gebäude können analog meiner Analyse als Beiträge zu Venturis „Inclusivism“ gelesen werden. Venturi fordert innerhalb seines „Inclusivism“, Architektur müsse sich allen Facetten der Realität öffnen bzw. diese einschließen. Gehrys Gebäude gehen auf die physische wie kulturelle sowie zum Teil auf die ökonomische, politische und soziale Realität ein bzw. auf die baulichen Prozesse, die diese in Gang setzen. Sie schließen wirklich neue Materialien und neue Arbeitsweisen ein. Sie stellen dabei die Realität dar bzw. spiegeln sie wieder und kritisieren sie auch zum Teil; sie gehen damit in der Umsetzung der Forderung Venturis sogar über dessen praktischen Ansatz hinaus. (Siehe vor allem das Gemini G.E.L., die Indiana Avenue Houses, die Frances Goldwin Regional Branch Library; bezüglich der Kritik siehe vor allem das Gehry House.)

5.6.2 Gehrys Gebäude als Beitrag zu „Complexity and Contradiction“ der Venturis

Gehrys Gebäude können analog meiner Analyse als Beiträge zu Venturis Forderungen innerhalb „Complexity and Contradiction“ gelesen werden.

Venturis Forderungen innerhalb „Complexity and Contradiction“

Venturi fordert in „Complexity and Contradiction“ im Allgemeinen Charakteristika wie Komplexität, Widersprüche, Mehrdeutigkeit, multiple Lesbarkeit, Ambivalenz und Ambiguität wieder in der Architektur zu zulassen. Venturi fordert in „Complexity and Contradiction“ im Besonderen den Widerspruch zwischen Innen und Außen wieder in der Architektur zu zulassen. Inneres und Äußeres können dementsprechend unterschiedlichen Bezügen nachgehen oder Bedürfnisse erfüllen und dennoch zueinander in Beziehung gesetzt bzw. miteinander vereinbart werden. Folgende Mittel setzt Venturi dabei in der Praxis ein: Einem funktionalen und ökonomischen Zwängen unterworfenen Inneren – der „box“ bzw. dem „shed“ – wird ein vorwiegend auf städtebauliche, kontextuelle, öffentliche, repräsentative, kommunikative und symbolische Bedürfnisse reagierendes Äußeres, im einfachsten Fall als zweidimensionale Fassade ausgeführt, vorangestellt. Dieses einfache Äußere, diese zunächst rein zweidimensionale, vermittelnde, vorangestellte Fläche oder Fassade, wird innerhalb Venturis Werk den inneren und äußeren Umständen entsprechend räumlich differenzierter ausgebildet: Es kann als weiteren Layer und Bedeutungsträger eine Farbschicht erhalten – aus mehreren, hintereinandergestaffelten bzw. räumlich auseinander liegenden Layer zusammengesetzt – oder als vertikales poché, als dreidimensionaler Grenzraum mit dreidimensionalen, mehrdeutigen Öffnungsvolumen ausgebildet sein. Dieses zwei- bis dreidimensionale Äußere wird dem Inneren ein-, zwei- oder allseitig vorangestellt. Venturis Gebäude reagieren und erscheinen durch diese sehr spezifische bzw. stark punktuell ausgerichteten Vermittlung zwischen Innen und Außen verstärkt zweiseitig. Der Widerspruch zwischen Innen und Außen wird somit überstrapaziert oder theatralisch überspitzt zur Schau gestellt. Venturis öffentliche Gebäude im Allgemeinen, seine Gebäude, die einseitig auf einen öffentlichen Bereich, zum Beispiel die „mainstreet“, ausgerichtet sind und vor allem seine späten Arbeiten sind dem „dekorierten Schuppen“ verpflichtet. Venturis Gebäude in kontextuellen Situationen, in denen die Gebäude allseitig wirken müssen, entsprechen eher „Enten“ oder Mischformen zwischen „Enten“ und „dekorierten Schuppen“ (siehe Strandhouse, Lovelady; Trubeck-, Wislocki House).

Im Folgenden Abschnitt stelle ich die beiden Begriffe der möglichen architektonischen Antworten auf den Widerspruch zwischen Innen und Außen vor, die Venturi in „Learning from Las Vegas“ definiert, ohne zunächst auf die Weiterentwicklung des „Inclusivism“ innerhalb dieser Schrift näher einzugehen: Venturi unterscheidet in „Learning from Las Vegas“ zwei Möglichkeiten, wie programmatische, innere und kommunikative, äußere Anforderungen architektonisch gelöst werden können: „decorated shed“ und „duck“:

Der „dekorierte Schuppen“ besteht aus dem klar ablesbaren „Schuppen“ – der

einfachen „box“ bzw. Kiste, deren äußere Form sich aus ihrer innern, funktionalen und ökonomischen Notwendigkeit ergibt – und einem ihm vorangestellten Symbol bzw. Zeichen.

Die „Ente“ besteht aus einem Schuppen der in seiner äußeren Erscheinung zum Symbol bzw. Zeichen transformiert wurde bzw. mit ihm identisch ist. Am Modell der „Ente“ lässt sich ein Widerspruch aufzeigen, der in der Architektur der Moderne inhärent ist. Die Moderne hatte propagiert, daß das Entwerfen von innen nach außen statt zu finden hat; sie wollte das Äußere als Resultat einer funktionalen, technologischen, ökonomischen inneren Notwendigkeit sehen. Diese Forderung aber widersprach zum einen dem gleichzeitig aufgestellten Bild der Architektur als klare geometrische Formen im Licht und zum anderen kam es in der Realität zur Diskrepanz zwischen dem funktionalen Inneren und den Bedürfnissen und Anforderungen des Äußeren. Dieser Widerspruch wurde in der Moderne jedoch negiert. Die Architektur der Moderne – die gebauten „Enten“ – wurden als reine „sheds“ verkauft.

Venturi argumentiert (auf theoretischer Ebene), dass der „dekorierte Schuppen“ den Widerspruch zwischen Innen und Außen, der vor allem innerhalb gegenwärtiger öffentlicher Neubauten eklatant ist, zulässt bzw. nachzeichnet und parallel dessen architektonisches, räumliches Potential auszuloten vermag. Er verweist auch darauf, dass der „dekorierte Schuppen“ im Alltag einen angemesseneren Beitrag zur Realität leistet, dass er hinsichtlich funktionaler, ökonomischer, technologischer Aspekte meist die sinnvollere Möglichkeit darstellt.

Venturi sieht seine Forderung nach Komplexität und Widerspruch im Gegensatz zu Rowe nicht innerhalb der modernen Kunst, sondern zum einen in der Realität der unterschiedlichen Bedingungen, die schon immer gegeben war, gegenwärtig jedoch noch stärker ausgeprägt ist, begründet.

Gehrys frühe Architektur

Gehrys Gebäude versuchen gemäß Venturis Forderung im Allgemeinen die Aspekte der funktionalen Zusammenhänge, der innenräumlichen Organisation, der stadträumlichen Anforderungen, der repräsentativen Bedürfnisse, der Konstruktion sowie des technischen Ausbaus nicht zwanghaft in Übereinstimmung zu bringen. Inneres wie Äußeres können demnach gleichzeitig unterschiedlichen Bezüge nachgehen oder unterschiedliche Bedürfnisse erfüllen bzw. mehrere Ebenen gleichzeitig bedienen. Das Innere kann dementsprechend gleichzeitig sich widersprechende funktionale, organisatorische, technische, repräsentative, stilistische Bedürfnisse unterschiedlichster Ebenen aufnehmen.

Das Äußere kann dementsprechend gleichzeitig – selbst in einer einzigen Fassade – unterschiedliche Aspekte, Maßstäbe und Ebenen des lokalen wie übergeordneten Kontexts aufnehmen. Gehrys Gebäude weisen dementsprechend Charakteristika wie Komplexität, Widersprüche, Mehrdeutigkeit, multiple Lesbarkeit, Ambivalenz und Ambiguität auf.

Das Innere der Gebäude Gehrys entspricht zu einem stärkeren Grad, als es bei Venturi der Fall ist, funktionalen Bedürfnissen und ökonomischen Zwängen. Es bezieht sich darüber hinaus auf prinzipielle, grundsätzliche räumliche Dispositionen vernakularer Typologien (siehe Moore). Es steht dabei gleichzeitig, im Gegensatz zum Inneren der Gebäude Venturis, der Definition und Aneignung durch den Bewohner offen. Gehrys Architektur wird vor diesem Hintergrund stärker von seinen Bewohnern bzw. seinen Nutzern angenommen.

Das Äußere der Gebäude Gehrys durchläuft chronologisch betrachtet einen Entwicklungsprozess. Es verweist zunächst sehr direkt auf die einzelnen Programmenteile und auf die funktionalen, organisatorischen Bedingungen des Inneren. Es reflektiert jedoch parallel zu den Inneren, die äußeren Bedingungen und kann darüberhinaus als vernakulare Typology gelesen werden. Es entspricht simplen Einheiten oder „boxen“, die zueinander in Beziehung gestellt oder die zunächst geringfügig transformiert werden. Die „boxen“ können sich durch diese Komposition, Disposition bzw. Transformation zum einen äußeren Bedingungen anpassen und erhalte zum anderen jeweils für sich selbst wie zusammen betrachtet eine gewisse Individualität, eine Aussage-, eine Zeichenkraft. Sie werden jedoch zunächst noch nicht zu einem klar erkennbaren oder ablesbaren Symbol bzw. Zeichen transformiert. Dieser Transformation des Äußeren wird im nächsten

Schritt des Entwicklungsprozesses ein zusätzliches Symbole bzw. Zeichen zugeordnet, das ebenfalls äußere Bedingungen aufgreift bzw. widerspiegelt (zum Beispiel Fenster, Kamin und Treppe im Beispiel der Indiana Avenue Houses). In einem weiteren Schritt verschmilzt die Transformation des Äußeren und ihre beigeestellten Attribute, Zeichen bzw. Symbole zu einer dreidimensionalen Skulptur, zu einer eigenständigen Form bzw. Gestalt, die nur schwer als Resultat äußerer Bedingungen gelesen werden kann.

Gehrys Gebäude unterscheiden analog zu Venturis Forderungen im Besonderen zwischen inneren und äußeren Bedürfnissen und vermitteln zwischen diesen. Deren Widerspruch wird jedoch im Gegensatz zu Venturi nicht in den Vordergrund gestellt bzw. didaktisch unterstrichen. Die Mittel mit denen Gehrys Gebäude diese Forderungen umsetzt weichen von jenen Venturis ab. Sie agieren weniger zweiseitig und lassen vor diesem Hintergrund das Gebäude stärker dreidimensional, skulptural bzw. plastisch erscheinen. Die räumliche Weiterentwicklung der Differenzierung zwischen Innen und Außen zu einem Arbeiten mit unterschiedlichen Schichten bis zu Pochés taucht erst in den späten Arbeiten bzw. der „letzten Entwicklungsphase“ Gehrys auf. Gehrys Gebäude lassen sich nicht so einfach, einer der beiden möglichen Innen-Außen-Beziehungen, die Venturi formuliert, zuordnen. Innerhalb des Entwicklungsprozesses könnte man jedoch postulieren, dass sich die „boxes“ immer stärker zu „Enten“ entwickeln.

4.6.3 Gehrys Gebäude als Beitrag zu „Learning from Las Vegas“ der Venturis

Gehrys Gebäude können nach/analog meiner Analyse als Beiträge zu Venturis Forderungen innerhalb „Learning from Las Vegas“ gelesen werden. Sie loten im Besonderen die Rolle der Architektur in städtebaulichen Strukturen aus, die eine Weiterentwicklung jener darstellen, auf die sich die Arbeit Venturis bezieht.

Venturis Forderungen innerhalb „Learning from Las Vegas“

Venturi verweist theoretisch auf die Streustadt als gegenwärtigen Kontext und damit Aktionsfeld der Architektur und des Städtebaus. Er fordert sich diesem neuen Modell von Stadt und dessen Architektur zu stellen. Er verweist auf die beiden Bereiche der Streustadt – deren kommerziellen, öffentlichen Bereich, den unter anderem die Main Street symbolisiert, wie deren privaten Bereich, den die Wohnquartiere „suburbias“ darstellen – und schließt beide in seine weiteren Betrachtungen ein. Beide Bereiche bestehen aus „häßlichen und alltäglichen“ Gebäuden. Venturi verweist auf diese neue Aspekte von Stadt – auf neue Elemente, neue Räume sowie eine neue Syntax. Er fordert Architektur als Sprache, als Kommunikation, als Symbol, als Zeichen, als Bild- und Bedeutungsträger zu verstehen. Er verweist dabei auf die unterschiedlichen Bedeutungsebenen innerhalb der Stadt und auf die Aufgabe der Architektur mehrere dieser Ebenen gleichzeitig zu bedienen bzw. gerecht zu werden. Er fordert, dass sich die Architektur den neuen Wahrnehmungsebenen (Fußgänger, Autofahrer) öffnen und deren Leseweise von Stadt integrieren muß. Er beschreibt eine Verschiebung der Wahrnehmung von Stadt, die sich über das Lesen von Räumen zum Erfassen und Interpretieren von Zeichen im Raum verlagert.

Er verdeutlicht, dass das neue Modell von Stadt und die Forderungen an die Architektur, die mit ihr einhergehen, zu neuen Begrifflichkeiten und neuen Analysemethoden von Stadt führen. Diese neuen Analysemethoden sieht Venturi zum Teil innerhalb der Kunstszene vorgezeichnet. Er bedient sich in seinen Studien zur Stadt Las Vegas der „dead-panning“ Methode Ed Ruschas. Venturis Praxis liefert erste Ansätze einer möglichen architektonischen Antwort innerhalb dieses Kontexts, dieses neuen Modells von Stadt.

Gehrys frühe Architektur

Gehrys öffentliche wie private Gebäude verweisen auf diese Forderung Venturis. Gehrys Architektur arbeitet mit und reagiert auf ein neues Modell von Stadt als Kontext, auf Los Angeles. Los Angeles stellt dabei eine Variante, eine Weiterentwicklung der Streustadt Venturis dar, die auch über die beiden oben aufgeführten Nutzungsbereiche von Stadt verfügt. Sie ist eine Streustadt gigantischen Aus-

maßes, die stark nachverdichtet, die von der zweiten Generation bewohnt und die mit städtischen Problemen wie Potentialen konfrontiert wird (siehe III. „Los Angeles in den 1960-1980er Jahren als Kontext). Gehrys Architektur öffnet sich den neuen Aspekten von Stadt. Sie reflektiert und reagiert auf neue Typologien, neue Räume (Parkplätze) und neue Elemente (Schriftzüge, Palmen, Kakteen). Gehrys Architektur wird analog zu Venturis Forderungen als Bildsprache, als kommunikatives Mittel eingesetzt. Die Symbole, mit denen sie arbeitet, werden aber im Gegensatz zu Venturi eher abstrakt als gegenständlich, eher skulptural als zeichenhaft und zweidimensional in die architektonische Sprache integriert. (Gehrys Arbeit mit Symbolen durchläuft dabei einen Entwicklungsprozess: von der Arbeit mit abstrakten, geometrischen Einheiten bzw. „boxes“ die innerhalb ihres Kontexts als ideale „Typen“ gelesen werden können, über „boxes“ mit beigestellten Attributen zu freigestalteten, skulpturalen Formen.) Gehrys Architektur bezieht sich auf unterschiedliche Ebenen von Stadt, jedoch zum Teil auf andere als jene Venturis. So spielt die Ebene der Hocharchitektur, zum Beispiel im Sinne einer Symmetrie oder einer Dreigliederung der Fassade, innerhalb der Gebäude Gehrys eine untergeordnete Rolle bzw. sie ist innerhalb des Kontexts, in dem die Gebäude stehen, weniger relevant. Die „do-it-yourself“-Ebene hingegen spielt innerhalb des Kontexts, in dem Gehrys Gebäude verortet sind eine außerordentlich wichtig Rolle und ist dementsprechend in seiner Architektur vertreten. (Gehry arbeitet innerhalb des öffentlichen, kommerziellen Bereichs analog zu Venturi mit einer gewissen Höhenstaffelung der Gebäude zum öffentlichen Raum, der Farbe weiß, dem Einsatz von Schriftzügen und symmetrischer Dispositionen sowie einer entsprechenden öffentlichen Typologie.) Gehrys Architektur reagiert auf die unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen von Stadt. Bezieht man die Wahrnehmungsperspektive des Autofahrers in die Analyse der Architektur Gehrys mit ein, lassen sich viele Entscheidungen die Disposition, die äußere Form sowie die Innen-Außen Beziehung betreffend, erklären. Die Gebäude werden durch diese Sichtweise in ganz neue Sinnzusammenhänge gesetzt. (siehe Spiller House, Indiana Avenue House, Gemini G.E.L., Santa Monica Place – die Positionierung der Gebäude erschließt sich über eine Annäherung mit dem Auto.) Um die Stadt Los Angeles, innerhalb derer Gehrys Architektur eingeschrieben ist, adäquat verstehen, erfassen und beschreiben zu können, bedarf es neuer Begriffe wie neuer Analysemethoden. In den 1960-1980er Jahren liefert die aufblühende Kunstszene innerhalb Los Angeles zum Teil diese neue Sichtweise, dieses neue Erkennen, diese neuen Analysemethoden von Stadt. Gehry verwendet im Gegensatz zu Venturi diese Beiträge innerhalb der Kunst nicht als eigene Analysemethode, um sich der Stadt zu nähern, oder als theoretischen Überbau, um seine Architektur zu erklären, sondern übernimmt die innerhalb der Kunstszene vorgestellten neuen Typologien, Räume, Elemente, Ebenen, Wahrnehmungsweisen, Arbeitsweisen und Strategien eins zu eins in seine Architektur.

5. Monumentalität, Öffentlicher Raum, Architektur zu Städtebau

Im folgenden Kapitel behandle ich die Themen Monumentalität, öffentlicher Raum sowie Architektur zu Städtebau, die aufs Engste miteinander verflochten sind. So wird eines der beiden Konzepte von Monumentalität gleichgesetzt mit dem kollektiven, öffentlichen Leben, der kollektiven und räumlichen Natur der griechischen Polis und folgedessen mit dem öffentlichen Raum. Oder Monumentalität tritt vor allem im Anschluss an die Moderne im Zusammenhang mit der Forderung nach einer Lesbarkeit von Stadt auf, bei der die Beziehung zwischen den Elementen bzw. das Verhältnis von Architektur zu Städtebau als wesentlich erachtet wird.

5.1 Monumentalität

Im folgenden Abschnitt beziehe ich mich im Besonderen auf folgende Aufsätze, die nach meiner Literaturrecherche und nach meinem Dafürhalten zum einen einen Überblick über die verschiedenen Definitionen und Einordnungsmög-

lichkeiten von Monumentalität bieten, zum anderen den Stellenwert bzw. die Bedeutung von Monumentalität innerhalb des amerikanischen bzw. vor allem des kalifornischen Raums ausloten und darüber hinaus ermöglichen, den Monumentalitätsbegriff von Rowe, Venturi und Gehry differenziert zu klären und die einzelnen Positionen miteinander zu vergleichen: auf Charles Moores „You Have to Pay for the Public Life“ von 1965²⁵, auf William Ellis „Type and Context in Urbanism: Colin Rowe’s Contextualism“ von 1979²⁶, auf Francesco Collottis „Architekturtheoretische Notizen: Monument“ von 2001²⁷ sowie auf Ákos Moravánszky „Architekturtheorie im 20. Jahrhundert: Eine kritische Anthologie: Monumentalität“ von 2003²⁸.

5.1.1 Definition und Chronologie von Monumentalität

Monumentalität analog zu Ákos Moravánszky und Francesco Colotti

Collotti wie Moravánszky verweisen darauf, dass Monumentalität zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich definiert wird, dass ihr verschiedene Eigenschaften zugeschrieben bzw. abverlangt werden. Monumentalität wird so mit Größe, mit Erinnerung, mit einer „spezifischen Form, die sich von der alltäglichen Umgebung unterscheidet und diese dadurch strukturiert“²⁹ oder „die wesentliche Aspekte einer Gesellschaft und ihrer Kultur verkörpert“³⁰, mit Dauerhaftigkeit oder Permanenz, mit Theatralität, mit Symbolgehalt, mit Alterswert, mit Stimmung, mit Einheit oder mit Vielfalt und mit Komposition in Zusammenhang gebracht.

Als Monumente der Großstadt zählen „im Kontext der amerikanischen Stadt der neue Bautyp des Wolkenkratzers“³¹, im Kontext der europäischen Stadt wird den Monumenten eine „großlinige Gesamtwirkung, eine ernste hohe Würde, eine Gemessenheit, eine gewisse Kühle und eine Unnahbarkeit“ oder aber „eine erhöhte Ausdruckskraft und eine starke Expressivität, der Tauts hierarchisch organisierte, kristalline Stadtkrone entsprach“³², abverlangt.

Die Hauptströmungen innerhalb der Moderne wenden sich gegen den Gedanken der Monumentalität. „Ihre undifferenzierte Behandlung der Elemente der Stadt etabliert keine Hierarchien und gestattet keine Wertungen“³³. Bereits um 1930 zeichnet sich eine Wende im Bezug auf diese moderne Haltung ab. Das Fehlen eines architektonischen Ausdrucks, einer architektonischen Sprache für öffentliche Gebäude bzw. das Fehlen monumentaler Gestaltung, als Mittel sozialen Belangen und Bedürfnissen nach Bedeutung nachzukommen, wird innerhalb der europäischen wie der amerikanischen Stadt als Defizit wahrgenommen und kritisiert.³⁴ V.a. die CIAM 7 Konferenz in Bridgewater sowie die CIAM 8 Konferenz in Hoddesdon 1951 widmen sich diesem Problem, obwohl der Begriff Monumentalität selbst kaum vorkommt. Gefordert wird ein erneutes Bemühen um die Stadt bzw. um den Kern der Stadt. „Rezentralisierung, neue Äquivalente der antiken Agora, die mit urbanen Mitteln demokratisches Stadtleben und Gemeinschaftsgefühl generieren sollen, ... Vitalität, ... Spontanität, ... Intergration der Architektur und der Künste in den städtischen Kontext sind die wichtigsten Forderungen.“³⁵

„Louis Kahns Arbeit gewinnt vor diesem Hintergrund eine besondere Bedeutung.“³⁶ „Die Nachkriegszeit [entwickelt] eine... vertiefte Auseinandersetzung mit Fragen der historischen Stadt. Es geht weniger darum, die Rolle von Monumentalität im öffentlichen Leben darzustellen, als die formalen Einheiten der Stadtstruktur und ihr Verhältnis zueinander zu bestimmen. Monumente haben nur im Verhältnis zu den nicht-monumentalen Strukturen, zur architektonischen Prosa der Stadt eine Bedeutung; es sind nicht die Punkte, sondern ihre Beziehungen zueinander, was die Stadt lesbar macht.“³⁷

Unterschiedliche Positionen kristallisieren sich heraus, die jedoch gemeinsam „auf der Überzeugung einer Tragfähigkeit des städtischen Kontexts, auf der Überzeugung, dass die Legitimation der Stadt in den Beziehungen ihrer Teile zueinander zu suchen ist, basieren“³⁸.

Muratori und Caniggia stellen einen konservativen, typologischen Ansatz dar; Aymonino und Rossi verweisen im Gegensatz zu diesem auf die „historischen Gründe des Bruchs“³⁹ mit dem früheren Verhältnis zwischen Gebäude und Stadt: „Die permanenten Elemente der Stadt... sind die Monumente... Sie geben dem Leben der Stadt Bedeutung. [Diese] typologisch fassbaren Formen... stehen [aber] in einem dialektischen Verhältnis zu den dynamischen Kräften, die die Stadt

25 Moore, Charles W.: *You Have to Pay for the Public Life*. In: *Perspecta* 1965. In: Keim, Kevin (Hrsg.): *You have to Pay for the Public Life. selected essays of Charles W. Moore*. Cambridge (MA): MIT, 2001

26 Ellis, William: *Type and Context in Urbanism: Colin Rowe’s Contextualism*. 1979. In: *Opposition-Reader*

27 Collotti, Francesco: *Architekturtheoretische Notizen*. Luzern: Quartz, 2001

28 Moravánszky, Ákos (Hg.): *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert : Monumentalität*. Wien: Springer, 2003, S.365-392

29 s.o., S.365

30 s.o., S.368

31 s.o., S.370

32 s.o., S.375

33 s.o., S.379

34 s.o., S.381

„Im Jahre 1932... beginnt [der Architekturkritiker Peter Meyer] die Frage der Monumentalität zu revidieren als eine Möglichkeit, eine Wertskala zu reflektieren, die den einzelnen Aufgaben ihren genauen Ort und Rang innerhalb des sozialen Organismus zuteilt. Da Architektur Bedeutungsträger ist, muss der Hierarchie der öffentlichen Bauaufgabe... eine Hierarchie der Monumentalität im Ausdruck entsprechen... Die Ursache des Architekturelends der letzten hundert Jahre sieht er darin, dass Architekten nicht mehr spüren, wann monumentale Gestaltung angebracht ist und wann nicht.“ „Im Jahr 1943 schrieb [Giedion]... mit... Sert und... Léger... ein Manifest mit dem Titel: *Nine Points on Monumentality*... erts im drauffolgenden Jahr erscheint ein Aufsatz von Giedion mit dem Titel: *The Need for a New Monumentality*.“ „Elizabeth Mock, Direktorin der Architekturabteilung des Museum of Modern Art in New York hat... das Problem anders formuliert... Andererseits braucht auch eine Demokratie Monumente, die „everyday casualness of living“ auf eine höhere, mehr „zeremonielle“ Ebene erheben, die die gegenseitige Abhängigkeit des Individuums und der sozialen Gruppe würdig und kohärent ausdrücken.“

35 s.o., S.383

36 s.o., S.381

37 s.o., S.384

38 s.o., S.3XX

39 s.o., S.385

gestalten.“⁴⁰ Sie definieren dabei verschiedene Begriffe neu: „Typen sind in der Erinnerung verankert, sie sind deshalb monumental im wortwörtlichen Sinne“⁴¹ und „Monumente sind als Zeichen des kollektiven Willens Fixpunkte in der urbanen Dynamik... Sie verkörpern die kollektive Erinnerung. Die Aufgabe des Architekten ist es, an der Produktion von Monumenten teilzunehmen, obwohl die Bedeutung des Monuments letzten Endes verborgen bleiben muss.“⁴²

Rationalismus, Tessiner Schule und Krier stehen ebenfalls für diese erneute Lesbarkeit der Stadt und setzen dabei v.a. auf eine Konzentration auf die der Architektur eigenen Mittel, v.a. der Komposition.

Rowe liegt in der Nähe zur Position Rossis, „mit dem Unterschied, dass im Vordergrund von Rowes Interesse weniger die Geschichte als die formale Beziehung zwischen Objekt und Außenraum steht... Sein Vorschlag ist das Ergebnis einer Collage-Technik, die sowohl Kontinuität als auch Brüche in der Stadttexur erlaubt.“⁴³

Rowe setzt jedoch auch auf das Mittel der Komposition „als Spiel mit Formen, eine bricolage... Die Bausteine dieses Spiels sind zwar historisch entstanden, der Urbanist-Bastler kann sich jedoch über die historische Bedeutung hinwegsetzen und sie aufgrund formaler Überlegungen zusammenfügen.“⁴⁴ Rowes Monumentalität basiert laut Moravánszky folglich zusammengefasst auf der Grundannahme einer Lesbarkeit von Stadt. Sie wird zum einen in eine Beziehung zu jener Rossis gebracht – Monumenten kommen innerhalb jener eine zentrale Stellung zu, lassen sich jedoch mit der Dynamik der gegenwärtigen, realen Stadt vereinbaren – und zum anderen eng mit dem Mittel der Komposition verknüpft.

Rossis, Venturis und Gehrys und Oldenburgs Praxis werden laut Moravánszky als Versuche, Monumentalität innerhalb und mit der gegenwärtigen Wirklichkeit zu erzeugen, gewertet. Sie verweisen, wenn auch jeweils mit anderen Mitteln – Typen, „dekorierten Schuppen“, Pop-Objekten – „auf die Schwierigkeit, [diese] mit architektonischen Mitteln zu reflektieren“⁴⁵. Moravánszky sieht ihre Ansätze vor diesem Hintergrund als gescheitert.

„Anfang der 80er Jahre wurde es jedoch klar, dass städtische Implantate im Sinne von Collage City... höchstens als Inseln eines heroischen Gestaltungswillens funktionieren können, was die Probleme der heutigen Stadt nicht löst.“⁴⁶ Es kommt zur Absage einer Lesbarkeit von Stadt. Folgende Positionen stellen sich heraus: Unter „Dirty realism“ versteht man die Frage und damit verbundene Haltung „ob die Lösung der Probleme im Sinne einer lesbaren Stadttexur überhaupt angestrebt werden soll – [oder] man... das Bild der Stadt, das aufgrund vor allem wirtschaftlicher Kräfte entsteht und eher ein loses Gewebe von Verkehr, Industriebauten, Wohnbezirken, landschaftsähnliche Grünflächen und ihren Hybriden darstellt, auch schön finden [kann].“⁴⁷

Rem Koolhaas rät den Architekten „sich nicht mehr als Gestalter [zu] sehen, sondern als „Surfer“... Die Ablehnung der Komposition und Kontext-Diskussion soll [dabei] als Befreiung verstanden werden. Monumentalität, wenn überhaupt ein brauchbarer Begriff, ist [für ihn] nichts anderes als die Einsamkeit des großen Objektes, das durch seine schiere Größe Auswirkungen auf die umgebende Stadtsubstanz hat.“⁴⁸

Bemerkenswert vor dem Hintergrund meiner Untersuchungen bzw. Thesen ist, dass Moravánszky auf die Nähe von Rowes zu Rossis Ansatz verweist und daran anschließend Rossi, Venturi und Gehry gemeinsam als Architekten, die jeweils mit anderen Mitteln nach einer Lesbarkeit von Stadt bzw. der gegenwärtigen Wirklichkeit und folglich nach Monumentalität streben, wertet. Gehrys Arbeiten also im Gegensatz zur global-lokal Debatte nicht analog zu Koolhaas Verständnis von Monumentalität als große, einsame Objekte, die Gedanken der Komposition und des Kontexts ablehnen, interpretiert und kritisiert. Dies deckt sich oder präzisiert Gehrys eigenen Aussagen, in denen er auf Parallelen zwischen seiner und zum einen Rossis sowie zum anderen Venturis Arbeit aufmerksam macht.

40 s.o., S.386

41 s.o., S.385

42 s.o., S.385

43 s.o., S.387

44 s.o., S.388

45 s.o., S.386

46 s.o., S.389

47 s.o., S.389

48 s.o., S.389

Monumentalität analog zu William Ellis

Ellis fasst die von Collotti wie Moravánszky beschriebenen unterschiedlichen Definitionen von Monumentalität oder die unterschiedlichen Eigenschaften, die ihr zugeschrieben werden, in zwei übergeordneten Konzepten von Monumentalität zusammen. Zum einen wird Monumentalität vor der Romantik vor allem mit Urbanität, mit dem urbanen Leben innerhalb des öffentlichen Raums in Zusammenhang gebracht. Zum anderen wird Monumentalität ab der Romantik als ideale, bedeutungsgeladene, dreidimensionale Szene, als ein surreales Zusammenfinden unterschiedlichster Formen oder Typen in einem Kontext, den es nirgendwo gibt, verhandelt. (siehe II.2 „Rowes Contextualism“)

Nach Ellis lassen sich die beiden Konzepte von Monumentalität vor allem innerhalb Rowes „Contextualism“ nachzeichnen. Rowes Praxis zeigt eine Vorliebe für das erstere, das auf den öffentlichen Raum ausgerichtete Konzept von Monumentalität, während seine Theorie eine Präferenz für das zweite aufweist.

Rowes Monumentalität sieht Ellis vor diesem Hintergrund in der Nähe zu jener Rossis, während jene Kriers auch innerhalb dessen Praxis ausschließlich dem szenischen, surrealen Konzept zugeschrieben werden kann.⁴

Über Ellis Definitionen lässt sich Venturis Verständnis von Monumentalität nur schwer fassen. Venturis frühe öffentliche Arbeiten versuchen das dem öffentlichen Raum gerecht werdende Konzept umzusetzen, aber im Gegensatz zu Rowe innerhalb neuer urbaner wie suburbaner Strukturen von Stadt.

Ellis Definition von Monumentalität ermöglicht einen Vergleich zwischen Rowes und Gehrys Verständnis von Monumentalität zu ziehen. Gehrys Frühwerk lässt sich analog zu Ellis im Bezug auf Monumentalität wie folgt diesen beiden Konzepten zuordnen: Gehrys Arbeiten, vor allem seine öffentlichen Gebäude zu Beginn der von mit nachgezeichneten Entwicklungslinie und jene, die der „räumlichen Strategie“ zugerechnet werden können, setzen auf das den öffentlichen oder semi-öffentlichen Raum in den Vordergrund rückende Konzept von Monumentalität, ohne dabei jedoch auf europäische Stadtmodelle zurückgreifen zu müssen. Seine Arbeiten gegen Ende der nachgezeichneten Entwicklungslinie und jene, die der „skulpturalen Strategie“ zugerechnet werden können, verschreiben sich eher dem die visuellen Aspekte der einzelnen Teile bzw. Einheiten in den Vordergrund rückenden Konzept. Problematisch innerhalb der letzten Kategorie ist, dass auch privaten Gebäuden diese Monumentalität zukommt.

49 Moore, Charles W.: *You Have to Pay for the Public Life*. Orig. in: *Perspecta* 1965. In: Keim, Kevin (Hg.): *You have to Pay for the Public Life*. Cambridge (MA): MIT, 2001, S.111f

„Any discussion of monumental architecture in its urban setting should proceed from a definition of...what constitutes „monumental“, and what „urban“ means to us. The two adjectives are closely related: both of them involve the individual's giving up something, space or money or prominence or concern, to the public realm.

Monumentality... has to do with monuments. And a monument is an object whose function is to mark a place, either at that place's boundary or at its heart. There are, of course, private monuments,... but to merit our attention here, and to be of any interest to most of the people who view it, a monument must make a place of more than private importance or interest. The act of marking is then a public act...

Monumentality, considered this way, is not a product of compositional technique..., of flamboyance of form, or even of conspicuous consumption of space, time, or money. It is, rather, a function of the society's taking possession of or agreeing upon extraordinarily important places on the earth's surface, and of the society's celebrating their preeminence. A version of this agreement and this celebration was developed by José Ortega y Gasset...: „The

urbs or polis starts by being an empty space, the forum, the agora, and all the rest is just a means of fixing that empty space, of limiting its outlines...“⁴⁹ Ortega y Gasset's product is the city, the urban unit based upon the Mediterranean open square... The process of achieving an urban focus is the same as that of achieving monumentality: it starts with the selection, by some inhabitants, of a place which is to be of particular importance, and continues when they invest that place with attributes of importance...

Charles Eames has made the point that the crux of this civilization process is the giving up by individuals of something in order that the public realm may be enhanced. In the city, say, urban and monumental places, indeed urbanity and monumentality themselves, can occur when something is given over by people to the public.“

Monumentalität analog zu Charles Moore

Moore verweist in seinem Artikel auf die inhaltliche Nähe der Begriffe „monumental“ und „urban“, da beide darauf basieren, dass das Individuum etwas zu Gunsten der öffentlichen Sphäre aufgibt. Er definiert „Monumentalität“ zunächst über den abgeleiteten Begriff des „Monuments“, der ein Objekt bezeichnet, dessen Funktion darin besteht, einen Ort auszuweisen und zu betonen, wobei diesem Ort mehr als nur eine private Bedeutung zukommen muß und damit die Handlung des Betonens zu einer öffentlichen Handlung wird. Er fährt fort, dass Monumentalität folglich nicht an eine bestimmte Kompositions-Technik, eine extravagante Form, ein Ausmaß an Raum, Zeit oder Geld geknüpft ist. Er erinnert mit dem Hinweis, dass der Prozess, Urbanität zu erzeugen, der gleiche ist wie jener, Monumentalität zu erzeugen, an José Ortega y Gasset's Definition von Urbanität: „*The urbs or polis starts by being an empty space, the forum, the agora, and all the rest is just means of fixing that empty space, of limiting its outlines...*“⁴⁹

Moore's zunächst so definiertes Verständnis von Monumentalität entspricht demnach klar jenem der beiden von Ellis unterschiedenen Monumentalitätsbegriffen, der sich der Zeit vor der Romantik zuordnet lässt, der mit dem kollektiven urbanen Leben und dem öffentlichen Raum verbunden ist.

Die *Perspecta*-Ausgabe, für die Moore den hier zitierten Artikel schreibt, verhandelt monumentale Architektur als Teil der urbanen Szene bzw. geht von der These aus, dass monumentale Architektur und urbane Szene aufs engste miteinander verbunden sind. Moore versucht in seinem Artikel, Beispiele monumentaler Architektur der Westküste vor allem des kalifornischen Raums und der Stadt Los Angeles aufzuspüren bzw. zu klären, welche Rolle Monumenten bzw. der Monumentalität innerhalb dieses Kontexts zukommt. Hintergrund seiner Recherche bildet die zu diesem Zeitpunkt vertretene Meinung und damit

einhergehende massive Kritik, dass Kalifornien eine zeitgemäße monumentale Architektur sowie eine urbane Szene fehlt. Moore verweist vorerst kurz zusammengefasst zum einen – vor dem oben nachgezeichneten Hintergrund verblüffender Weise – auf die Existenz einer solchen monumentalen Architektur, die aber gängigen Vorstellungen oder Erwartungen von Monumentalität nicht unbedingt entspricht, im Gegensatz dazu aber laut Moore auf ihren spezifischen Kontext reagiert. Zum anderen zeichnet er dezidiert den „anderen“ Stellenwert, der der Monumentalität innerhalb dieses Raums zunächst – 1900 bis 1940 – zukam bzw. eben nicht zukam⁵⁰ und zu dem Zeitpunkt seines Artikels 1965 aber plötzlich ganz massiv zukommt, nach. Die monumentale Architektur Kaliforniens kleidet sich, für eine solche sehr ungewöhnlich, in spanischem Stil oder ist dem „Bay Region Style“ verpflichtet. Programme, die mit ihr verbunden sind, sieht Moore weniger in den typischen City Halls als in Campusanlagen und -gebäuden, in Kinos, in „Diners“ oder in Vergnügungsparks wie Disneyland. Das bedeutet, dass die Auftraggeber und somit die Finanzierung der monumentalen Architektur nicht wie traditionell und auch in Moores eigener Definition verankert und erwartet von öffentlicher Hand kommen, sondern sich eine neue Lobby für diese herausbildet. Nach Moore bedarf der kalifornische Raum zunächst – in den ersten vier Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts – keiner monumentalen Architektur. Die im Vordergrund stehende, stark ausgeprägte Landschaft ersetzt zunächst das Bedürfnis nach Monumentalität. 1965 stellt sich die Situation jedoch anders dar: Das sich uferlos ausbreitende Häusermeer, gegenwärtig auch unter dem Begriff „Verstädterung der Landschaft“ verhandelt, lässt den landschaftlichen Aspekt in den Hintergrund treten und das Bedürfnis und damit die Nachfrage nach Monumentalität und Urbanität zum zentralen Thema werden. Aufgabe des Architekten ist es um 1965 demnach analog zu Moore, diesem neuen Bedürfnis nach Monumentalität nachzukommen. Er sieht jedoch eine große Gefahr darin, dass bei diesem Unterfangen unreflektiert auf Modelle von Monumentalität zurückgegriffen wird, die weder dem Ort oder Kontext noch dem spezifischen Problem gerecht werden. Er verweist als bereits bestehende Lösungsansätze auf Gebäude Eshericks, die nach seinem Dafürhalten ein solche spezifische Monumentalität innerhalb des damals gegenwärtigen kalifornischen Raums darstellen. Aufgabe des Architekten ist es demnach analog zu Esherick eine angemessene Form und einen geeigneten Ausdruck, für diese spezifische Monumentalität zu finden. Er deutet außerdem auf das unerkannte Potential, dem Bedürfnis nach Monumentalität nachzukommen, das seiner Meinung nach den „freeways“, die ganz wesentlich die Stadtstruktur Los Angeles bestimmen und deren Eigenschaften symbolisieren bzw. einfangen, zu Grunde liegt, hin. Damit sieht er die Aufgabe des Architekten darin, auch neue und ungewohnte Wege auf der Suche nach Monumentalität einzuschlagen, die jedoch den neuen Aspekten der urbanen Struktur gerecht werden.⁵¹ Er sieht darüber hinaus als neue Aufgabe des Architekten, innerhalb Kaliforniens ganz gezielt nach einer neuen Lobby, die analog zu Disney eine spezifische Monumentalität unterstützt, zu suchen bzw diese zu akquirieren und zu bedienen. Moore geht also über eine allgemeine, theoretische Definition von Monumentalität und ihrem zugeordneten Begriff Urbanität hinaus – die wir zuvor mit jener Ellis vergleichen konnten – und versucht sich, der spezifischen Monumentalität amerikanischer, neuer suburbaner wie urbaner Strukturen von Stadt anzunähern. Moore verweist, um die damalige Aktualität seiner Betrachtungsweise und Forderungen bezüglich dieser Thematik nochmals zu unterstreichen, in der gleichen Zeitschriftenausgabe, in der Ausschnitte zu dem ein Jahr später veröffentlichten ersten Buch Venturis „Complexity and Contradiction“ erscheinen – also sieben Jahre vor Veröffentlichung von „Learning from Las Vegas“, des zweiten Buchs der Venturis – bereits auf spezifische Merkmale neuer Strukturen von Stadt und auf die sich in diesem Zusammenhang ausbildende spezifische neue Monumentalität innerhalb Kaliforniens. Er zeichnet präzise die Potentiale sowie die aufkommenden und eskalierenden Probleme innerhalb des kalifornischen Raums im Allgemeinen und Los Angeles im Besonderen nach: Das durch die baulichen Prozesse entstandene neue Bedürfnis nach Monumentalität und Urbanität. Eine Architektur, die sich mit dem Kontext des kalifornischen Raums bzw. der Stadt Los Angeles auseinandersetzt, muss folglich auf diese neuen Bedürfnisse, auf

50 s.o., S.112

„The most evident thing about Los Angeles, especially, and the other new cities of the West is that... hardly anybody gives anything to the public realm. Instead, it is not at all clear what the public realm consists of, or even, for the time being, who needs it.“

51 s.o., S.113

„...we should consider what the public realm is, or rather, what it might be in California now and during the decades ahead, so that the „monumentality“ and the „urbanity“ that we seek may be appropriate as functions of our own society and not of some other one.“

die Suche nach Monumentalität und Urbanität, reagieren, ohne dabei auf bestehende Modelle zurückgreifen zu können, und sich der Frage stellen, wie sich diese Bedürfnisse innerhalb eines gigantischen Häusermeers und ohne Lobby, dementsprechend in einem ganz neuen Verhältnissen von privatem zu öffentlichem Raum, umsetzen lassen.

5.1.2 Monumentalität bei Rowe

Rowes Theorie wie Praxis begeben sich gerade in die Gefahr, von der Moore spricht, auf tradierte Modelle aus einem andern kulturellen Raum oder Zusammenhang zurückzugreifen, die aber dem Ort und dem spezifischen Problem nicht gerecht werden. Sie setzen auf eine Monumentalität und einen öffentlichen Raum, die über Gestalt und Komposition definiert sind, die jedoch nicht auf neue Strukturen von Stadt reagieren, und klären nicht, wer diese neuen öffentlichen Räume nutzen oder welche Lobby sich ihrer Finanzierung annehmen sollte. Vor diesem Hintergrund werden sie den Forderungen Moores nicht gerecht.

5.1.3 Monumentalität Venturi

Venturi verweist auf theoretischer Ebene in „Learning from Las Vegas“ 1972 auf die amerikanische Streustadt, katalogisiert ihre Eigenschaften und untersucht und unterscheidet im Kapitel „Architektonische Monumentalität und die weiten Räume architektonischen Nichts“ alte und neue Monumentalität. Er verweist dabei ebenfalls auf Monumentalität, die Innenräumen zukommt und die gleichfalls im Wandel begriffen ist: andere Proportionen (Höhe, Weite), anderer Grad an Öffentlichkeit bzw. Privatheit.⁵² Innerhalb seiner Praxis versucht er bereits ab 1960 (Visiting Nurses Association Headquarters, North Penn, 1960; city hall, library, ymca-building, Canton, Ohio, 1965) diesen neuen Strukturen von Stadt und dem mit ihnen einhergehenden neuen Verständnis von Monumentalität entgegenzukommen. Ich sehe in Venturis Ansatz im Allgemeinen eine Nähe zu Moores Verständnis und spezifischem Interesse an Monumentalität und in seiner Praxis ein Entgegenkommen an Moores Forderungen.

5.1.4 Monumentalität bei Gehry

Ich möchte im Folgenden zusammenfassend klären in wie weit Gehrys Architektur den Forderungen Moores entspricht, in wie weit sie auf das Bedürfnis nach Monumentalität und Urbanität reagiert, in wie weit sie zu diesem Zweck spezifisch auf ihren Kontext eingeht und darüber hinaus eventuell eine neue Lobby aktiviert. Gehrys Gebäude sind in Übereinstimmung zu jenen Eshericks spezifisch auf ihren Kontext und dessen Probleme zugeschnitten und beziehen sich auf in diesem Kontext eingeschriebene Stile. Viele von ihnen erzeugen über unterschiedlichste Programme eine neue Art von Monumentalität und Öffentlichkeit, die dem Kontext, der Stadt Los Angeles, gerecht wird und akquirieren damit auch eine neue Lobby für diese neuen Formen von Öffentlichkeit (Malls; Edgemars; Campusanlagen; Museen; lithographische Werkstatt: zu einem Zeitpunkt als die Kunstszene zur Identität der Stadt beiträgt;). Der Santa Monica Place von 1973-80 – die Mall Santa Monicas – präsentiert in diesem Zusammenhang den überdimensional großen Schriftzug „Santa Monica“ zu der Seite, auf der der Park mit den repräsentativen, öffentlichen Verwaltungsgebäuden, unter anderem der City Hall, anschließen. Sie verweist damit auf ein innerhalb amerikanischer Strukturen praktiziertes sich Einschreiben in den öffentlichen Raum und generiert damit eine größere Öffentlichkeit oder Möglichkeit zur Identifikation als die repräsentativen öffentlichen Gebäude selbst. Bemerkenswert ist diese Haltung vor dem Hintergrund, dass sich der Haupteingang der Mall, der sich auf die 3rd Street Promenade und damit die kommerzielle Öffentlichkeit bezieht, auf der gegenüberliegenden Seite befindet. Analog meiner Recherche wie Analyse sehe ich in Gehrys Arbeit ab 1964 ebenfalls analog zu Venturi eine Nähe zu Moores Forderungen, um so mehr, als sie Antworten innerhalb des kalifornischen Raums bzw. Los Angeles liefern.

52 Robert Venturi, Denise Scott-Brown, Steven Izenour: *Lernen von Las Vegas*. 2. Aufl., Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg, 1997. S.64f

Vergleich: Monumentalität bei Rowe und bei Gehry

Gehrys Gebäude beziehen sich wie folgt auf Monumentalität im Sinne Rowes: Gehrys Gebäude, vor allem seine öffentlichen Gebäude und vor allem jene, die der „räumlichen Strategie“ zugeordnet werden können, erzeugen eine Monumentalität, die sich auf den öffentlichen Raum bezieht oder einen eigenen öffentlichen – einen semi-öffentlichen – Raum ausbildet – analog zu Rowes Praxis. Gehrys öffentliche Räume beziehen sich dabei jedoch nicht reaktionär auf europäische Piazzas, sondern auf traditionelle oder neue, amerikanische öffentliche Räume.

Gehrys Gebäude, vor allem jene, die der „skulpturalen Strategie“ zugeordnet werden können, lassen eine szenographische Monumentalität anklingen oder driften zum Teil in diese ab – analog zu Rowes Theorie. Ihre Gestalten oder Formen und Typen sind jedoch aktueller bzw. beziehen sich stärker auf den realen, heterogenen, diffusen Kontext und werden diesem somit gerecht. (siehe: Loyola Law School, Los Angeles, 1981-84; Camp Good Times, Malibu, 1984-85; Chiat/Day Building, Venice 1985-91; Schnabel House, Brentwood 1986-89). Gehrys Gebäude entzieht sich vor diesem Hintergrund der Kritik an Rowes „Contextualism“ im Bezug auf die Monumentalität.

Vergleich: Monumentalität bei Venturi und bei Gehry

Gehrys Gebäude beziehen sich wie folgt auf Monumentalität im Sinne Venturis: Monumentalität und Alltäglichkeit stehen sich laut Definition Moravánszky aber auch Moores zunächst diametral gegenüber. Venturi setzt die beiden gegensätzlichen Begriffe über die Strategie der „decorated shed“ zueinander in Beziehung. Er ermöglicht seinen Gebäuden und besonders ausgeprägt seinen Öffentlichen über die „decoration“ – die zunächst einfache vorgestellte Fassade und deren räumliche Entwicklung – mit dem öffentlichen Raum in Kontakt zu treten, zu kommunizieren und vor diesem Hintergrund monumental zu wirken („I’m a monument“). Diese Strategie weist den Vorteil auf, real zur Verfügung stehendes Budget und Monumentalität miteinander zu vereinbaren, also dementsprechend Alltäglichkeit und Monumentalität miteinander zu verbinden, sowie architektonisch, räumlich interessante Lösungen entstehen zu lassen. Ein Kritikpunkt dieser Strategie stellt eventuell die Tatsache dar, dass öffentlichen wie privaten Gebäuden eine Monumentalität zukommt. Dieser Vorwurf kann jedoch auf Grund Moores Hinweis auf neue Formen von Monumentalität zurückgewiesen werden. Monumentalität ist nach Moore zunächst klar als öffentliche Handlung definiert. Später relativiert er jedoch diese Zuschreibung, da das Verhältnis von Öffentlichkeit und Privatheit innerhalb neuer (sub)urbaner Strukturen ein neuartig ist. Er plädiert für neue Formen von Öffentlichkeit und Monumentalität sowie für das Erkunden einer neuen Lobby für diese. Steinmann lässt im Zusammenhang mit der Monumentalität im amerikanischen Raum bzw. bei Venturi das Problem anklingen, dass die historische Bausubstanz und damit verbunden Gebäude mit Alters- oder Erinnerungswert fehlen. Nach Steinmann versucht Venturi dieses Fehlen über die „decoration“ zu ersetzen, die jedoch damit dem „shed“ eben nicht ermöglicht, Spuren der Vergänglichkeit bzw. des Lebens nachzuzeichnen.⁵³ Gehrys Ansatz erlaubt ebenfalls beide Positionen, Alltäglichkeit und Monumentalität, miteinander zu vereinbaren. Er ist jedoch im Gegensatz zu Venturi differenzierter bzw. weniger eindeutig. Vor allem die räumlich angeordneten „boxes“, zu Beginn meines Untersuchungszeitraums, aber zum Teil auch die späteren, szenographischen „Skulpturen“ zeichnen im Gegensatz zu den Gebäuden Venturis diese von Steinmann geforderten Spuren des Lebens nach und entziehen sich damit dieser Kritik. Gehrys Gebäude weisen, zusammengefasst, eine Nähe zur Monumentalität im Sinne Venturis auf.

5.2 Architektur zu Städtebau, Rolle des öffentlichen Raums

5.2.1 Architektur zu Städtebau bei Rowe

Rowes „Contextualism“ sucht nach einer gleichwertigen Behandlung der Belange von Architektur und Städtebau und damit nach einer Beziehung und Vermittlung zwischen diesen. Rowe kritisiert so den Objektcharakter der modernen Architektur und fordert, analog zur modernen Kunst innerhalb der Architektur und

53 Steinmann, Martin: *Forme Forte. Ecrits/Schriften : Architektur als Sprache. 1972-2002.* Basel: Birkhäuser 2003. S. 153ff, v.a. S. 158

des Städtebaus ein Kompositionsprinzip einzuführen, dass nicht auf die figurative Gestaltung der Architektur ausgerichtet ist, sondern auf eine Gesamtkomposition der Gebäude sowie der Räume abzielt. Diese Haltung führt im Bezug auf den öffentlichen Raum auf dessen Überbetonung, die gegenwärtigen Bedingungen und Bedürfnissen nicht gerecht wird und sich folglich nicht umsetzen lässt.

5.2.2 Architektur zu Städtebau bei Venturi

Venturis „Inclusivism“ fordert eine Beziehung der Architektur zur Realität und damit zur Stadt. Venturi verweist jedoch darauf, dass ausschließlich gestaltbildende Prinzipien innerhalb gegenwärtiger Stadtstrukturen nicht mehr adäquat sind, um eine Beziehung zwischen Architektur und Städtebau zu organisieren oder in Zusammenhang zu bringen. Er akzeptiert vor diesem Hintergrund die gegenwärtig schwere Rückkopplung von Architektur zu Städtebau und versucht diese Schwierigkeit zur Sprache zu bringen bzw. aufzuzeigen. Venturis Haltung führt im Bezug auf den öffentlichen Raum zu einer Auseinandersetzung und Akzeptanz der spezifischen, amerikanischen Bedingungen und damit der neuen Strukturen von Stadt. Vor allem Venturis frühe öffentliche Projekte versuchen, einen diesen Stadtformen gerecht wertenden öffentlichen Raum zu definieren und eine Identifizierung mit diesem mit neuen, adäquaten Mitteln zu ermöglichen.

5.2.3 Architektur zu Städtebau bei Gehry

Aussagen Gehrys

Nach eigenen Aussagen geht Gehry 1956 noch davon aus, dass wesentliche Entscheidungen innerhalb der Architektur im großen Maßstab, also auf städtebaulicher Ebene getroffen werden. Die Aussage verweist auf Gehrys Interesse für Städtebau, als Aktionsfeld, in dem die eigentlichen Entscheidungen, die Architektur betreffend, stattfinden. Vor diesem Hintergrund ist sein Interesse, sich zunächst im Städtebaustudio der Harvard University einzuschreiben, verständlich.

Verweise der Rezeption

Innerhalb der Rezeption wird Gehrys Architektur im Wesentlichen nicht auf ihre Beziehung zur Stadt bzw. zum Städtebau, sondern als individuelle, gestaltbetonte Skulpturen verhandelt, die keinen Bezug zu ihrem Kontext bzw. der Stadt aufnehmen oder die allenfalls als Initialzündung einen städtebaulichen Beitrag leisten.

Eigene Recherche und Analyse

Analog meiner Analyse und Recherche verweist Gehrys Arbeit ab 1964 auf folgende Beziehung zwischen Architektur und Städtebau: Während Gehry 1956 noch davon ausgeht, dass wesentliche Entscheidungen innerhalb der Architektur auf städtebaulicher Ebene getroffen werden, verweist seine praktische Arbeit ab 1964 auf der kleinmaßstäblichen Ebene des Einfamilienhauses oder der Um- und Anbauten darauf, dass konträr zu dieser frühen Aussage Architektur etwas über Stadt aussagen, das Verständnis von Stadt ändern, Aussagen zum großen Maßstab machen und auf die Stadt, auf das übergeordnete Ganze, verweisen kann. Gehrys Architektur hält sich an die Auflagen und Festsetzungen von städtebaulicher bzw. städtischer Seite, unterwandert diese nicht, kauft sich nicht von diesen frei, sondern interpretiert sie spielerisch. Sie stellt in dieser Hinsicht definitiv einen Gegensatz zu den „stealth buildings“ dar, die sich von diesen Auflagen, zum Beispiel der Bebauungslinie, die in der Regel den Bereich des „front yards“ als allgemeinen Grünraum definiert und nicht als Bauland zur Disposition stellt, freikaufen. Der Vorwurf Davis diesbezüglich⁵⁴ muß klar zurückgewiesen werden. (Siehe Indiana Avenue Houses in Oakwood, die die ausgewiesene Fläche des „front yards“ tatsächlich unbebaut lassen, diese zusätzlich in die Grundstückstiefe hineinziehen und damit den „front yard“ innerhalb der Nachverdichtungsmaßnahmen erweitern und neuinterpretieren, statt analog zu

54 Davis, Mike: *City of Quartz: Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles: Frank Gehry als Dirty Harry*. Erw. dt.spr. Ausg. 3. Aufl. Berlin: Schwarze Risse/Rote Straße, 1999, S.275-278, Orig.: 1990

den „stealth buildings“ – siehe Nachbargebäude von Hopper – sich von diesen Bestimmungen freizukaufen und das gesamte Grundstück zu besetzen. Oder auch der gegenwärtige Beitrag Gehrys für die DG-Bank am Pariser Platz in Berlin, der nicht versucht, den festgelegten Prozentsatz an Glasflächen innerhalb der Fassade zum öffentlichen Raum durch das Zahlen einer „Ablösesumme“ zu überschreiten, im Gegensatz zu angrenzenden Neubauten.)

Gehrys Architektur, seine öffentlichen wie privaten Gebäude respektieren und definieren zum einen den öffentlichen Raum. Sie beziehen sich, adressieren bzw. kommunizieren mit ihm (so beim Spiller House oder Gemini G.E.L.). Sie bilden zum anderen Übergangsbereiche bzw. vermitteln zwischen öffentlichem und privaten, zwischen öffentlichem und semi-öffentlichem Raum (so beim Danziger Studio oder den Indiana Avenue Houses). Die Kritik Davis, die die Gebäude Gehrys als „stealth buildings“ versteht, die die Privatisierung und Militarisierung des öffentlichen Bereichs vorantreiben, sowie die Kritik innerhalb der global-lokal Debatte kann vor diesem Hintergrund ebenfalls zurückgewiesen werden.⁵⁵ Typisch für Gehrys öffentliche Gebäude ist, dass sie um einen semi-öffentlichen Bereich organisiert sind bzw. dass ihnen ein solcher Bereich eingeschrieben ist. Diese Tatsache wird innerhalb der Rezeption als eine architektonische Haltung, die sich der Privatisierung des öffentlichen Raums verschreibt, stark kritisiert. Nicht erwähnt wird jedoch innerhalb der Rezeption, dass dieser semi-öffentliche Raum graduell an den öffentlichen Raum angebunden ist und Gehry zudem bei diesen öffentlichen Gebäude und dem durch sie gebildeten Raum auf einen traditionellen amerikanischen Typus zurückgreift, wie ihn John Brinkerhoff-Jackson für Optimo-City beschreibt.⁵⁶ Gehry bezieht sich mit seinen öffentlichen Gebäuden folglich, im Gegensatz zu Rowe, nicht auf Modelle der europäischen Stadt, sondern auf die Tradition der amerikanischen Kleinstadt bzw. Stadt. Gehrys Architektur entspricht vor diesem Hintergrund eher der gegenwärtigen Realität, im Gegensatz zu den Versuchen, europäische Piazzas auf amerikanische Verhältnisse oder neue Strukturen von Stadt zu übertragen.

Die Beziehung von Architektur zu Städtebau, die Gehrys Architektur aufzeigt, ist in gewisser Hinsicht der Position Venturis verpflichtet. Die Stadt wird nicht mehr als Gesamtkomposition gesehen, die Architektur rückt in den Vordergrund. Dennoch möchte ich erneut darauf verweisen, dass Gehrys Gebäude vor diesem Hintergrund nicht ausschließlich Objektcharakter, sondern im Gegensatz zur Rezeption auch räumliche Qualitäten aufweisen. Gehrys Verständnis von und Umgang mit dem öffentlichen Raum nähert sich in seiner Auseinandersetzung mit neuen Formen von Stadt und seinen Versuchen innerhalb derer zunächst räumlich und später vor allem skulptural Öffentlichkeit oder Möglichkeiten der Identifikation zu erzeugen, der Position Venturis an.

6. Überschneidungen mit weiteren Erklärungsmodellen

Eine „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ weist innerhalb des Kontexts Los Angeles der 1960-80er Jahre, meinem Untersuchungszeitraum, Überschneidungen mit einer „Auseinandersetzung mit der Kunst“ sowie mit einer „Auseinandersetzung mit dem Alltäglichen“ auf.

Der spezifische Entwurfsprozess Gehrys, sowie die Strategien, die er im Weiteren einsetzt, führen darüber hinaus zu einer Überschneidung mit einer „Auseinandersetzung mit Einheiten“.

7. Beziehung zu bzw. Kritik an der Moderne

Kontextualismus im Allgemeinen und in diesem Sinne die Positionen Rowes und Venturis, in deren Nähe ich Gehrys Arbeit einordne, lassen sich aus ihrer Beziehung zur Moderne erklären, sind als eine Reaktion auf die Moderne zu verstehen, arbeiten sich folglich an dieser ab, ohne sie dabei vollständig zu verwerfen. Vor diesem Hintergrund ist Gehrys Kritik an bzw. Beziehung zu der Moderne relevant.

55 s.o., S.275-278

56 Brinkerhoff Jackson, John: *The Almost Perfect Town*. In: *Landscape*, 1952; In: LeGates, Richard T.; Stout, Frederic: *The City-Reader*. 2. Edition. London: Routledge, London 2000. S.162-169

Aussagen Gehrys

Gehrys selbst äußert nach meinem Wissen keine Kritik an der Moderne, sondern bezeichnet sich selbst als der Moderne verpflichtet, definiert jedoch nicht welche Aspekte betreffend, bezogen auf welche Kriterien oder bezüglich welcher Ebene – der Architektonischen oder der Städtebaulichen.

Verweise der Rezeption

Die Rezeption äußert sich nicht zu einer Beziehung der Arbeit Gehrys zur Moderne, sie vernachlässigt dieser Frage nachzugehen. Die Arbeit Gehrys wird weder mit der Moderne, noch mit Positionen, die sich auf die Moderne beziehen, sie aufarbeiten oder ihr kritisch gegenüber stehen, in Zusammenhang gebracht. Gehrys Arbeit wird als eigenständiger, subjektiver, absolut individueller Beitrag verhandelt, der außerhalb des kontinuierlichen, architektonischen Diskurses angesiedelt ist und der sich damit jeglichen Vergleichen, Gegenüberstellungen oder Einordnungsversuchen entzieht.

Eigene Recherche und Analyse

Gemäß meiner Recherche und Analyse kann Gehrys Architektur im Bezug zur Moderne wie folgt beschrieben werden bzw. lässt sich wie folgt im Verhältnis zur Moderne positionieren. Die Arbeit Gehrys führt zu einem Potential der Moderne fort, indem sie unter anderem deren Forderungen nach Funktionalität aufnimmt. Sie reagiert jedoch zum anderen gleichzeitig auf viele der Kritikpunkte, die im Bezug auf die Moderne geäußert werden, indem sie eben nicht utopisch ausgerichtet ist. Im Gegensatz zu Rowe greift sie in dieser Abkehr von der Utopie jedoch nicht reaktionär auf überholte Modelle von Stadt zurück, sondern öffnet sich der Realität der amerikanischen Stadt bzw. neuen Modellen von Stadt. Vor diesem Hintergrund ist der gegenwärtige Boom der Arbeiten Gehrys nachvollziehbar. Im Detail betrachtet geht Gehrys frühe Architektur analog zur Moderne vom Programm aus und ist damit zumindest in ihrer inneren Organisation der Funktionalität verpflichtet. Sie schließt wirklich neue Materialien sowie neue Arbeitsweisen, die aus den unterschiedlichsten Ebenen und nicht nur aus dem Bereich der industriellen Fertigung und der neuen Technologie stammen und die vor diesem Hintergrund nicht zwanghaft den neusten Stand der Technik widerspiegeln, ein. Im Gegensatz zur Moderne ist Gehrys Architektur keiner utopischen Vision verpflichtet, sondern orientiert sich, analog zu Forderungen der Venturis, an der Realität. Sie integriert dabei traditionelle wie neue Aspekte von Stadt sowie die unterschiedlichen Ebenen der Realität. Sie stellt keine heroische und originelle Architektur dar, sondern kann unter anderem als häßliche und alltägliche oder als do-it-yourself Architektur gelesen werden. Sie kann folglich im Sinne der Venturis als „inclusiv“ bezeichnet werden. Sie spiegelt zum Teil die Realität nicht nur wieder, sondern zeigt zum einen Lösungsansätze bezüglich deren Probleme auf, kann zum anderen aber auch als deren gebaute Kritik bezeichnet werden (siehe das Gehry House oder die Frances Goldwin Regional Branch Library). Damit erweitert sie den Ansatz Venturis. Gehrys Architektur versucht nicht in Übereinstimmung mit der Moderne Gestaltung, Konstruktion und technische Anforderungen in Einklang zu bringen, sondern setzt analog zu Venturi auf Differenzen und Widersprüche. Ihr Äußeres spiegelt vor diesem Hintergrund weder konsequent die innere Organisation und Funktionalität wieder, noch entspricht es klaren, geometrischen Formen im Licht. Gehrys Architektur beinhaltet keine erzieherischen Momente, sondern ist den Vorstellungen des Bauherrn verpflichtet, sieht ihre Aufgabe als Dienstleistung und ist für Interpretation von Seiten der Bewohner offen. Sie sieht ihre Aufgabe, analog zu Venturi, auch im Kommunizieren und im Vermitteln von Bildern und Symbolen. Sie entfernt sich von der Moderne in ihrem Umgang mit Raum – der Disposition von Raum, der Beziehungen von Räumen, den Raumübergängen – und nähert sich jenem Kahns an. Obwohl Gehry nach eigenen Aussagen seine Arbeit als innerhalb der Moderne verankert darstellt bzw. charakterisiert, sehe ich seine Positionierung zur Moderne vor diesem Hintergrund eher in der Nähe zu Venturis Forderungen.

8. Kritik

8.1 Kritik seitens Mike Davis in „City of Quartz“

Davis fordert von der Architektur im Allgemeinen, sich gestalterisch zurückzunehmen und auf politische, ökonomische und vor allem soziale Prozesse, Aspekte und Probleme von Raum zu reagieren.

Davis wirft im Besonderen Gehrys Architektur vor, sich den bestehenden ökonomischen und politischen Interessen zu verschreiben, diese zu unterstützen, deren Interessen abzubilden, zu manifestieren und damit die sozialen Probleme vor Ort bzw. innerhalb des Kontexts zu verschärfen und damit eskalieren zu lassen. Er sieht in Gehrys Arbeit bzw. Ansatz lediglich, wie aus sozialen, politischen, ökonomischen Prozessen Formen – also eine neue Ästhetik bzw. ein neuer Stil – generiert werden. Er macht diesen Vorwurf am Danziger Studio in Westhollywood von 1964 und explizit an der Frances H. Goldwyn Regional Branch Library Gehrys in Hollywood von 1983-84 fest. Er sieht das Danziger Studio als „stealth building“, das die Privatisierung des öffentlichen Raums unterstützt und beschleunigt und ihm jegliches Potential entzieht, indem es zum einen den öffentlichen Raum unkontrolliert zurücklässt, und seiner Verwahrlosung zuarbeitet und indem es zum anderen diesen Prozess nach Außen abbildet. Er sieht in der „Library“ eine Architektur, die die ökonomischen und politischen Forderungen nach einem überwachbaren, kontrollierbaren öffentlichen Raum vollkommen unreflektiert umsetzt und darüber hinaus diese Forderungen als Bild in ihren Kontext – ins Stadtbild – projiziert. Damit unterstützt es nach Davis zum einen die Privatisierung des öffentlichen Raums und entzieht ihm jegliches Potential und verschärft zum anderen die ethnischen und sozialen Diskrepanzen vor Ort und lässt sie eskalieren. Davis sieht vor allem in der „Library“ ausschließlich skulpturale Aspekte bzw. eine skulpturale Reaktion auf den Kontext.⁵⁷

Nach meinem Dafürhalten kann die Architektur den Forderungen Davis im Allgemeinen – auf ökonomische, politische und vor allem soziale Probleme zu reagieren – nicht nachkommen. Sie stößt im Bezug auf diese Forderungen an ihre Grenzen. Sie kann lediglich auf die baulichen Auswirkungen, die sich auf Grund wirtschaftlicher, politischer und sozialer Prozesse ergeben – auf die neuesten Typologien, unter anderem die „stealth buildings“ – reagieren.

Nach meinem Dafürhalten wird Davis Kritik der Architektur Gehrys nicht gerecht. Ich sehe in ihr gerade eine Reaktion auf diese neuesten baulichen Auswirkungen der ökonomischen, wirtschaftlichen und sozialen Prozesse. Gehry baut keine „stealth buildings“, sondern antwortet auf diese. Er begreift damit die neuen Typologien, auch der „stealth buildings“, als typische Stadtbausteine. Er erweitert den Kontextualismus nicht, weil er auf ökonomische, politische und soziale Prozesse reagiert, sondern weil er die neuesten baulichen Aspekte, die sie generieren, mit einbezieht. Das Danziger Studio zum Beispiel verstehe ich so im Gegensatz zu Davis als Reaktion auf die bereits entstandenen „stealth buildings“ – zum Beispiel die An- und Umbauten der Kategorie „the box“ – innerhalb des Kontexts. Die „Library“ verstehe ich zum einen zunächst analog zu Davis als eine Architektur, die zum Teil ihren Kontext – dazu gehören die eklatanten sozialen Unterschiede, die ökonomischen und politischen Einschreibungen und Ansprüche an Raum, unter anderem der Ausschluß gewisser Bevölkerungsschichten vom öffentlichen Raum – als Skulptur abbildet oder die ihren Kontext als Skulptur im Raum zu Sprache bringt. Sie kann durch dieses Darstellen im Gegensatz zur Kritik Davis aber auch als eine Architektur verstanden werden, die die Probleme innerhalb ihres Kontexts anspricht, die sie sichtbar macht und eben nicht verschleiert. Sie kann als gebaute Kritik verstanden werden. Dieses Darstellen entspricht unter anderem auch den Forderungen des „dirty realism“, der innerhalb der Rezeption als eine „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ verhandelt wird⁵⁸ Gehrys Architektur stößt mit dem Gebäude der „Library“ nach meinem Dafürhalten innerhalb eines Kontexts, der extrem negativ belastet ist, an die Grenzen des Kontextualismus. Die „Library“ sehe ich zum anderen jedoch im Gegensatz zu Davis, vor allem nach der Begehung vor Ort, auch als ein Gebäude, das beeindruckend und sehr differenziert unter anderem auch räumlich auf seinen Kontext reagiert bzw. Beziehungen zu diesem eröffnet, diesen neu

⁵⁷ Davis, Mike: *City of Quartz: Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles: Frank Gehry als Dirty Harry*. Erw. dt.spr. Ausg. 3. Aufl. Berlin: Schwarze Risse/Rote Straße, 1999, S.275-278, Orig.: 1990

⁵⁸ Lefavre, Liane: ‚Dirty Realism‘ in der Architektur. In: *Archithese* vol.20, no.1, 1990 Jan/Feb, S.14-21

erfahren bzw. erleben lässt und das zudem architektonisch überaus reich ist. Als eher kleines und kompaktes Gebäude, dessen Räume funktional klar organisiert sind, erscheint es äußerlich wie innenräumlich, vor allem in seiner Eingangssituation und seiner Durchwegung, überraschend groß bzw. großzügig. Es erscheint innenräumlich zudem als eingebettet in einen bzw. mehrere unterschiedlich gestaltete Parks und verweist damit auf ihr vielzitiertes, renommiertes Pendant, die Library in Downtown Los Angeles von Goodhue and Winslow von 1922-26, dessen Typologie und Parkanlagen sie damit innerhalb des Kontexts, den Los Angeles zu diesem Zeitpunkt und gegenwärtig bietet, realisiert und neuinterpretiert. Die „Library“ bzw. deren Innenräume und Ausblicke vermögen ein sehr vielschichtiges Bild von Los Angeles einzufangen (wie „billboards“; Schriftzüge, die auf das Hollywood verschiedenster Epochen verweisen; das „Hollywood“-sign; die Hollywood Mountains; die eigenen Parkanlagen wie die beiden Wasserflächen, der Grünraum, der Parkplatz). Die „Library“ adressiert den öffentlichen Raum, ihre Volumetrie ist klar dem öffentlichen Raum zugewendet und ihre öffentlichsten, repräsentativsten Innenbereiche sind ebenfalls zum öffentlichen Außen- bzw. Straßenraum ausgerichtet. Die Gebäudemasse der „Library“ fungiert nicht nur als Skulptur, die den Kontext nachzeichnet, sondern reagiert auf die Volumetrie der Gebäude vor Ort. Das relativ kleine Programm der „Library“ erscheint so als Masse, die sich zum einen den „big boxes“ vor Ort anpasst – Format und Detaillierung der Fensterflächen unterstreichen diese Leseweise. Zum anderen lässt sich die Gebäudemasse, die Disposition ihrer einzelnen „boxen“, jedoch gleichzeitig durch ihr Anspielen an eine zugrundeliegende Symmetrie und ihr Betonen des öffentlichen Straßenraums als ein traditionelles öffentliches, repräsentatives Gebäude interpretieren. Die „Library“ geht dementsprechend bei genauerer Betrachtung eine äußerst präzise und vielschichtige Beziehung zu ihrem Kontext ein. Sie stellt vor diesem Hintergrund nach meinem Dafürhalten keine Skulptur dar, die die Bedingungen und Bedürfnisse des Kontexts vernachlässigt oder ausschließlich dessen Probleme eskalieren lässt.

8.2 Kritik innerhalb der global-lokal Debatte

Innerhalb der global-lokal Debatte werden Gehrys Gebäude gegenwärtig als Architektur verhandelt, die nicht nur ihren Kontext vernachlässigt, sondern diesen ausradiert, diesem seine spezifischen Eigenschaften entzieht und die damit alle Orte gleich erscheinen lässt.

Diese Kritik steht im Gegensatz zu meiner These bezüglich seines Frühwerks in Los Angeles. Folgende Fragen ergeben sich: Welche Aussagen lassen sich, ausgehend von meiner These, zu seiner gegenwärtigen Arbeit machen? Sind Gehrys gegenwärtige Gebäude tatsächlich Solitäre, die im Widerspruch bzw. in keiner Beziehung zum Kontext bzw. zur Stadtstruktur mehr stehen? Hat sich aus Gehrys frühem Ansatz eine kontext- und damit realitätsfremde, unnahbare, elitäre, utopische Architektur entwickelt? Stellt Gehrys gegenwärtige Arbeit folglich einen Bruch mit dem Frühwerk dar? Welche Gründe, welche Tendenzen innerhalb der Entwicklung der Praxis Gehrys sprechen für ein Abweichen der gegenwärtigen Arbeiten vom frühen kontextuellen Ansatz? Oder leistet Gehrys gegenwärtige Arbeit konträr zur Rezeption, bzw. bisher unbeachtet, einen Beitrag innerhalb ihres Kontexts? Und bedarf es, um diese neue These nachzuweisen unter Umständen einer neuen Definition von Kontext und neuer Analysemethoden? (siehe VII.2. „Ausblick“)

9. Einfluss

9.1 Rezeption

Innerhalb der Rezeption wird Gehry Arbeit zum einen als subjektiver, individueller Beitrag zur Architektur verstanden, die in diesem Sinne keine Nachfolger, sondern bestenfalls Nachahmer zulässt, von denen es tatsächlich international unzählige Beispiele gibt. Zum anderen wird sie zum Teil als Ausgangspunkt der „L.A. School“ und nachfolgend des „Dirty Realism“ verhandelt. (siehe III.4.4

„Stadtstruktur und Architektur-Praxis“) Interessant ist in diesem Zusammenhang jedoch, dass bezüglich eines Bereitstellen von Antworten auf architektonische oder städtebauliche Probleme maximal auf die zweite, die an Gehry anschließende Generation der „L.A. School“ zurück gegriffen wird, weil man davon ausgeht dass von Gehrys Architektur keine direkten Handlungsanweisungen ausgehen bzw. abzuleiten sind. Stellvertretend für diese Aussage kann die Recherche „Dense .City“ von 1999 zu bestehenden Lösungsansätzen bezüglich der Nachverdichtungsproblematik innerhalb Los Angeles stehen. Sie greift innerhalb der „L. A School“ bis zu den Arbeiten Moss zurück und zeichnet deren Lösungsvorschläge nach, schließt jedoch die Arbeit Gehrys, der Vaterfigur der „L.A. School“, nicht ein, die nach meinem Dafürhalten Ansätze bezüglich der gegenwärtigen Problematik liefert.⁵⁹ Darüber hinaus wird der Einfluss, den Gehrys Arbeit auf Mitarbeiter wie Greg Walsh, Paul Lubowicki oder Michael Maltzan ausübt, eher als Problem – sich formal nicht lösen zu können – denn als Potential – auf ein architektonisches Fundament zurückgreifen zu können – gesehen.

9.2 Eigene Recherche und Analyse

Analog meiner Recherche wie Analyse sehe ich im Gegensatz zur Rezeption einerseits einen sehr positiven und produktiven Einfluss von Gehrys Arbeit auf mehrere zeitgleiche wie gegenwärtige Architekten, die sich auch mit dem Kontext neuer Strukturen von Stadt auseinandersetzen, unter anderem Rafael Moneo oder Tony Fretton und Sergison, Bates. Gespräche mit Tony Fretton 2007 sowie mit Sergison and Bates 2006 bestätigten meine Vermutung. Ich sehe andererseits einen Einfluss von Gehrys Arbeit auf die zeitgleiche bzw. leicht zeitlich verschobene Kunstszene, unter anderem bei Künstlern der Westküste, die sich ebenfalls mit der Stadt Los Angeles beschäftigt haben, wie David Hockney, aber auch bei Künstlern der Ostküste wie Siah Armajani oder Vito Acconci. (Siehe VI.2. „Auseinandersetzung mit der Kunst“). Darüber hinaus verweisen meine Recherche und Analyse darauf, dass Gehrys frühe Arbeit gegenwärtig nicht auf formaler Ebene, sondern vor dem Hintergrund der Fragestellung „Wie Bauen in neuen Strukturen von Stadt?“ einen großen Einfluss ausüben könnte. Ich sehe meine Recherche und Analyse als einen Beitrag, der es ermöglicht, die Arbeit Gehrys innerhalb des architektonischen Diskurses einzuordnen und der aufzeigt inwieweit sie Antworten auf architektonische Fragen bietet und vor diesem Hintergrund weiterentwickelt werden kann, jenseits einer Imitation ihres Formenkanons.

10 Zusammenfassung

10.1 Positionierung der frühen Architektur Gehrys innerhalb der „Auseinandersetzung mit dem Kontext“

Gehrys Arbeit kann analog meiner Recherche und Analyse zusammenfassend als Beitrag zum amerikanischen Kontextualismus verstanden werden. Sie orientiert sich am bzw. reflektiert den physischen wie den kulturellen Kontext. Damit fällt sie in die Kategorie des „Contextualism“ (physical „Contextualism“) – wie er in „Collage City“ von Rowe definiert wird bzw. dessen theoretisches Gerüst „Collage City“ darstellt – sowie des „Inclusivism“ (cultural „Contextualism“) – wie er in „Complexity and Contradiction“ und vor allem in „Learning from Las Vegas“ von Venturi definiert bzw. gefordert wird. Sie lässt sich folglich zwischen dem Ansatz Rowes und Venturis verorten. Sie stellt jedoch innerhalb der „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ einen eigenständigen Ansatz bzw. eine eigenständige Position dar.

Wird Gehrys Architektur innerhalb der Rezeption vereinzelt mit dem Kontext in Zusammenhang gebracht (unter anderem innerhalb der „Dirty Realism“ Debatte), so wird ihr ein eher kultureller kontextueller Beitrag zugesprochen – eine Reaktion auf den Kontext über Zeichen, Symbole, skulpturale Qualitäten, Konstruktions- oder Arbeitsweisen vor Ort und Materialien. Meine Analysen

59 Ray, Mary-Ann; Sherman, Roger; Zardini, Mirko (Ed.): *The Dense-City: After the Sprawl*. Martellago (Vè): Elemond S.p.A., 1999 (22. Lotus Quaderni Documents)

verweisen jedoch parallel auf einen physischen kontextuellen Beitrag, den Gehrys Gebäude innerhalb ihres Kontexts leisten.

10.2 Gehrys spezifischer Kontextualismus und Rowes „Contextualism“

Gehrys Architektur leistet analog zu den Forderungen Rowes eine räumliche „Auseinandersetzung mit dem Kontext“, auch in urbanen Situationen, die scheinbar keine räumliche Reaktion oder Antwort zulassen, das heißt in Situationen, die nicht den Grund, die Textur, die Masse, die Bausubstanz bzw. die Dichte der traditionellen gewachsenen Stadt als Ausgangspunkt aufweisen, auf die sich die kontextuellen Strategien Rowes beziehen. Gehrys Architektur arbeitet darüber hinaus mit bestehenden Typologien und deren Transformation sowie mit Typologien und deren „Collision“ bzw. Disposition, die jeweils auf die Belange des Kontexts reagieren. Sie agiert ebenfalls mehrdeutig und kann als „Collage“ oder „Bricolage“ bezeichnet werden. Sie setzt sich darüber hinaus mit Prinzipien, die innerhalb der Kunst Anwendung finden, auseinander. Gehry überträgt damit Rowes Ansatz auf ein anderes Modell von Stadt, auf die gegenwärtige dezentrale Stadtstruktur der Objekte bzw. die Streustadt.

10.3 Gehrys spezifischer Kontextualismus und Venturis „Inclusivism“

Gehrys praktiziertes Verständnis von Kontext entspricht jenem, das Venturi theoretisch fordert und geht zum Teil sogar über jenes, das Venturi praktisch umsetzt, hinaus. Gehrys Arbeit stimmt mit folgenden Forderungen Venturis überein: Gehrys Gebäude reagieren innerhalb des Inneren wie des Äußeren auf unterschiedlichste Forderungen und Aspekte: Das Innere ist optimal funktional organisiert. Es gewährleistet dem Bewohner darüber hinaus einen gewissen Freiraum bezüglich eigener Interpretationen, Bedürfnisse und Wünsche. Im Gegensatz zu Venturi werden die Widersprüchlichkeiten und Mehrdeutigkeiten im Inneren weniger theatralisch ausgespielt bzw. treten in den Hintergrund. Das Äußere weist multiple Leseweisen auf. Diese sind im Gegensatz zu jenen Venturis, die häufig in ein und derselben Ansicht gleichzeitig präsent sind, vor allem von unterschiedlichen Standpunkten oder Betrachtungswinkel, also von der Bewegung des Betrachters oder Nutzers abhängig und zielen auf eine stärkere dreidimensionale Wirkung des Gebäudes. Gehrys Architektur erscheint vor diesem Hintergrund stärker als skulpturale, drei-dimensionale Einheit oder „oneness“, während Venturis Architektur stärker als zusammengesetztes Gebilde, vor allem aus zwei Teilen, erscheint bzw. stark zweiseitig – eine andere Wirkung von vorn wie von hinten erzielend – wirkt und die unterschiedlichen Leseweisen provokativer gegeneinander stellt. Die unterschiedlichen Leseweisen basieren jedoch zum Teil auf gleichen Strategien (Schichtung, Maßstabslosigkeit, Wiederholung, Verfremdung).

Gehrys Gebäude reagieren auf Forderungen des Inneren wie des Äußeren. Die dabei entstehende Differenz zwischen Innen und Außen wird nicht überspielt oder ausgeklammert; ihr kommt jedoch nicht die gleiche Bedeutung zu, die sie in Venturis Arbeiten erfährt.

Gehrys Gebäude stellen analog zu Venturis Verschränkungen, Transformationen und Neuinterpretationen bestehender Typologien dar. Gehrys Gebäude spiegeln innerhalb dieser Transformation nicht nur ihren Kontext wider, sondern stellen zum Teil auch Lösungsansätze bezüglich der dessen Problematik (Nachverdichtungs-, Maßstabsproblematik) dar.

Gehrys Gebäude verweisen auf Architektur als Mittel der Kommunikation, auf Architektur als Träger oder Vermittler kultureller Bedeutung und nicht ausschließlich auf Architektur reduziert auf ein raumbildendes Element. Sie arbeiten mit Attributen, Zeichen und Symbolen aus unterschiedlichen Ebenen (der alltäglichen, gewöhnlichen, populären, kommerziellen, subkulturellen sowie der klassischen). Im Gegensatz zu Venturi schließen Gehrys Gebäude wirklich alle Ebenen ein und fokussieren nicht einseitig auf dem Gegensatz „high-low.“ Insofern regieren sie auf die Kritik Sewings, die im Bezug auf die Weiterentwicklung

der Arbeit Venturis darauf hinweist, dass eine Unterscheidung in „high–low“ gegenwärtig nicht mehr klar kodiert ist. Sie wirken weniger polarisierend, weniger belehrend, weniger eindeutig, weniger eindimensional und weniger plakativ, bildlich oder figürlich. Sie sind vor diesem Hintergrund architektonisch bzw. räumlich reicher und sind nicht auf eine Zweidimensionalität reduziert. Im Gegensatz zu Venturi reagieren die Gebäude Gehrys zum einen zum Teil auf die innerhalb des Kontexts inhärenten Probleme bzw. Fragestellungen, machen diese sichtbar oder liefern Lösungsansätze. Zum anderen üben sie zum Teil ihren Kontext betreffend Kritik.

VI. Weitere Erklärungsmodelle

1. Auseinandersetzung mit Einheiten

Gehrys Frühwerk kann als Auseinandersetzung mit Einheiten gelesen werden.

1.1 Der architektonische Diskurs

Im Verlauf der Geschichte pendelt das Verständnis von Architektur zwischen zwei konträren Betrachtungsweisen: Zum einen Architektur, als das aus Einheiten additiv zusammengesetzte bzw. komponierte (unter anderem im Klassizismus) und zum anderen Architektur als das Einheitliche, das Ganze (unter anderem im Barock). Das Frühwerk Gehrys lässt sich im Bezug auf diese Betrachtungsweisen als Architektur, die aus Einheiten zusammengesetzt oder komponiert ist, beschreiben. Dieses Verständnis von Architektur wird zeitgleich von weiteren Architekten innerhalb Amerikas (Kahn, Fuller, Moore, Venturi, Machado)¹, sowie innerhalb Europas (Stirling, Rossi) theoretisch thematisiert oder in der Praxis umgesetzt.

1.1.1 Kahns und Moores Position innerhalb Amerikas

Kahn lehrt zu dem Zeitpunkt, an dem Gehrys Frühwerk entsteht in Philadelphia, Pennsylvania. Er ist einer der gefragtesten Lehrer wie Architekten innerhalb Amerikas. Moore lehrt zu dem Zeitpunkt zunächst in Berkeley und daran anschließend in Yale. Er wird zum einen als führender Vertreter des „bay-region styles“ gesehen und zum anderen zusammen mit Venturi den „greys“ zugeordnet. Seine praktische Arbeit wird als typische, amerikanische Architektur verhandelt. Ab 1965 veröffentlicht er verschiedene Aufsätze und Bücher. Vor diesem Hintergrund kann davon ausgegangen werden, dass Gehry mit den praktischen und theoretischen Arbeiten Kahns wie Moores vertraut ist.

1.2 Gehrys „Auseinandersetzung mit Einheiten“

1.2.1 Zitate

Das Erklärungsmodell Gehrys Frühwerk als eine „Auseinandersetzung mit Einheiten“ wird durch eigene Äußerungen Gehrys mehrfach unterstrichen. Er sieht Parallelen zwischen seiner Arbeit und jener zeitgleicher Architekten innerhalb Amerikas wie Europas wie Kahns, Stirlings und Rossis. Er benennt eigenen Entwurfstechniken und Arbeitsweisen, die auf dieses additiv Zusammengesetzt hinweisen. Er spricht so von seiner Vorliebe für Gebäude-Kompositionen sowie für Einheiten, die nicht in Dach und Wand zerfallen, sondern die als präzise Objekte, als eigenständige Formen oder Bausteine zu einer Gesamtkomposition zusammenfinden. Er verweist auf sein Interesse an Stillleben im Allgemeinen – an deren Komposition einfacher Gegenstände – und italienischen Malern (Morandi) im Besonderen.²

1.2.2 Rezeption

Auf das Erklärungsmodell Gehrys Arbeiten als eine „Auseinandersetzung mit Einheiten“ wird innerhalb der Rezeption zum Teil verwiesen.

Ein Teil der Literatur benennt die Arbeitsweise der „Auseinandersetzung mit Einheiten“ als Fragmentation. Einige dieser Fragmentation-Interpretationen zitieren den Wunsch Gehrys, das Haus als Stadt erscheinen zu lassen, und sehen diesen in der Realität der Gegenwart, die keine städtischen oder verankerte Räume mehr bietet, begründet. Der Ansatz Gehrys wird aus dieser Sichtweise heraus kritisch gesehen. Vereinzelt wird hier eine Nähe zu den späten Arbeiten Moores, die der Postmoderne zugerechnet werden, nachgezeichnet. Einige dieser Fragmentation-Interpretationen verweisen dagegen auf analoge Tendenzen innerhalb der Kunst Simultanität oder Bewegung auszudrücken. Einige dieser Fragmentation-Interpretationen wiederum werten diese Arbeitsweise als dekonstruktiven Ansatz.

Zusammenfassend sieht der Großteil der Literatur Gehrys „Auseinandersetzung mit Einheiten“ jedoch als eine subjektive, formale, künstlerische Herangehensweise an Architektur. Die zeitgleiche Thematisierung dieses Verständnisses von Architektur weiterer Architekten innerhalb Amerikas und Europas wird in der Literatur nur selten erwähnt.^{1,2}

Parallelen der Arbeit Gehrys zur Position Kahns und Moores

Innerhalb der Rezeption wird Gehrys „Auseinandersetzung mit Einheiten“ zum Teil mit Kahns Arbeit und zum Teil auch, als Fragmentation bezeichnet, mit Moores Arbeit verglichen. Die Fragmentierung innerhalb der Architektur Moores wie Gehrys wird dabei als Wunsch oder Versuch gewertet, städtebauliche, räumliche Situationen in einem Kontext nachzuahmen, der diese nicht mehr bietet, sowie soziale Interaktionen, die es innerhalb der Gesellschaft nicht mehr gibt, vorzutauschen. Ihre Architektur wird dabei als eine rein formale Reaktion interpretiert, die an den tatsächlichen physischen wie sozialen Bedürfnissen vorbeiläuft und vor diesem Hintergrund kritisch gesehen.

1.2.3 Eigene Recherche und Analyse

Im Anschluss an meine Recherche wie Analyse sehe ich es kritisch, dass der Großteil der Literatur Gehrys „Auseinandersetzung mit Einheiten“ als eine subjektive, formale, künstlerische Herangehensweise an Architektur interpretiert und auch nicht versucht Gehrys Werk nach diesem Erklärungsmodell systematisch zu ordnen, die Entwicklungslinie innerhalb dieses Ansatzes nachzuzeichnen oder die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu den parallelen Entwicklungen anderer Architekten herauszuarbeiten.

Parallelen der Arbeit Gehrys zur Position Kahns und Moores

Der Vergleich zwischen Moore und Gehry ist nach meinem Dafürhalten oberflächlich. Er bezieht sich bestenfalls auf das Werk Moores beginnend mit dessen Yale-Phase bzw. dem Entwurf zum Piazza Italy und schließt seine frühen Arbeiten zum kalifornischen Kontext bzw. zum kalifornischen Landschaftsraum, nicht mit ein. Er übersieht, dass Moore innerhalb der zeitgleichen Literatur auch dem Lager der „greys“, das sich ungewohnt doch explizit mit dem Kontext auseinandersetzen, zugeordnet wird. Nicht berücksichtigt wird in dem Vergleich ebenfalls der gesamte oder weitere Entwurfsprozess bei Moore wie Gehry. Das Arbeiten mit Einheiten stellt dabei jeweils lediglich den Ausgangspunkt innerhalb des Entwurfsprozesses dar. Im Falle Moores ist dieser Entwurfsprozess auf theoretischer Ebene auch klar formuliert.³ Nicht genannt wird folglich auch der Beitrag, den das Frühwerk Moores mit dieser „Auseinandersetzung mit Einheiten“ als Ausgangspunkt des Entwurfsprozesses innerhalb des kalifornischen Landschaftsraums geleistet hat. Oder auch der Verweis Moores bereits um 1960 auf die anstehenden Probleme der sich uferlos ausdehnenden Stadtstruktur Los Angeles und auf eine Übertragbarkeit seiner Entwurfsmethodik auf diese Stadtstruktur, als Möglichkeit diese Probleme zu lösen, wird unterschlagen.^{4,5} Folglich wird einerseits nicht überprüft, inwieweit der Ansatz Gehrys im Los Angeles der

1 Sommer, Richard M.: *Four Stops Along an Architecture of Postwar America*. In: *Perspecta* 32, 2001 pp 76-89

2 Bechtler, Cristina (Hrsg.): *Kurt W. Foster: Frank O. Gehry*. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999, S.25ff
... wenn ich ein Stilleben machte, wenn ich einen Morandi machte... Damit jedes Stück seinen Objektcharakter beibehält, mußte das Ding einen Spalt haben, es mußte unterteilt sein, konnte kein fortlaufendes Gebilde sein... Die Teile des Gebäudes müssen wie separate Teile aussehen.
G: Ja, ich stellte die Elemente auf.
F: Du hattest sie auf dem Tisch, stelltest sie zusammen, aber du hattest noch kein wirkliches Stilleben aus ihnen zusammengesetzt. Und das Wunderbare an einem Stilleben, im Gegensatz zum reinen Nebeneinanderstellen, ist, daß die Entfernungen und die Ausrichtung der Teile zueinander beweglich werden, eine skulpturale Anordnung ergeben.
F: Erinner dich aber mal an die frühen achtziger Jahre, als du anfingst, dich mit einer Reihe von Komponenten zu befassen, von denen jede eine andere Funktion übernahm.
G: Aber ich war nicht der einzige, der das tat.
F: Nein?
G: Jim Stirling hat das getan, und Aldo Rossi sprach über Chardins Stillebengemälde...
G: Ich wußte gerne, warum das passiert, dieses Zerlegen. Ich habe eine Theorie, nach der das mit der Suche nach einer neuen Urbanität zu tun hat, einer neuen Richtung für die moderne Großstadt, weil die alten Formen nicht mehr passen.
F: Diese Veränderung folgte unmittelbar auf die Idee mit den Megabauten, die mit der Vorstellung der Stadt als einem Ort, an dem man sich aufhalten will, endgültig aufräumte. Also bemühtest sich du, Rossi und Stirling alle um dieselbe Sache?
G: Ich glaube, ich stand damals eher in Beziehung zu Stirling und vermutlich auch zu Lou Kahn, der am zerlegen der Gebäude interessiert war, nur daß sie, wenn Kahn sie zerlegte, ihre Einheit behielten.
F: Wusstest du, daß Rossi in seinem *L'architettura della città* von 1966 Venedig als eines der Schlüsselbeispiele zur Unterstützung seiner Theorie wählte, insbesondere ein fiktives Venedig, wie es Canaletto malte...
G: Ich habe mir diese Bilder angesehen und die von Chardin. Dann hörte ich, daß sich auch Rossi für Chardin interessierte. Aber ich schaute mir außerdem noch Morandi an.

3 Zur Theorie Moores:

Moore, Charles; Allen, Gerald; Lyndon, Donlyn: *The Place of Houses*. Berkeley: Univ. of California, 1974

4 Moore verweist 1965 auf die anstehenden Probleme Los Angeles. LA steht dabei exemplarisch für den urbanen wie suburbanen Kontext:
Moore, Charles W.: *You Have to Pay for the Public Life*. Orig. in: *Perspecta*, no. 9-11, 1965. In: Keim, Kevin (Ed.): *You Have to Pay for the Public Life*. *Selected essays of Charles W. Moore*. Cambridge/MA: MIT, 2001, S.113ff.

5 Lampugnani verweist 2007 auf die anstehenden Probleme des sich uferlos ausbreitenden Stadtrands. Der Verweis zeichnet Moores These innerhalb des europäischen suburbanen Raums nach:
Lampugnani, Vittorio Magnago; Noell, Matthias (Hrsg.): *Handbuch zum Stadtrand. Gestaltungsstrategien für den suburbanen Raum*. Basel: Birkhäuser, 2007

Kahn

Ausgangspunkt der Architektur > Raum > Einheiten

Der Ausgangspunkt der Architektur besteht nach Kahn im Schaffen eines Raums. Jeder Raum muss dabei auf sich selbst verweisen, eine für sich eigenständige Einheit darstellen („I don't want to sleep with my head in one room and with my feet in another.“). Ein Gebäude besteht aus Räumen, aus Einheiten, die zueinander in Beziehung stehen („rooms which talk to each other“). Räume lassen sich dabei hierarchisch in bediente und dienenden Räume unterteilen. Kahns Auffassung von Architektur und damit verbunden von Raum kommt dem Arbeiten mit Einheiten entgegen. (Einheiten und deren Disposition bilden den Ausgangspunkt des Entwurfsprozesses.)

Moore

Ausgangspunkt der Architektur > Raum > Disposition > Kontext

Der Ausgangspunkt der Architektur besteht nach Moore im sowohl physischen wie metaphorischen Abstecken eines Raums zum Wohnen. Ausgangspunkt der Architektur ist damit das Haus. Es muss seinem Bewohner definieren wo und wer er ist. Es muss somit für seinen Bewohner das Zentrum der Welt bilden und dennoch eine Beziehung zum größeren Ort dem es angehört aufweisen – einen besonderen Ort innerhalb eines Ortes schaffen. Es muss damit das Innere definieren und das Verhältnis von Innen zu Außen. Aufgabe der Architektur ist es dementsprechend eine Balance herzustellen zwischen Haus und Umgebung. Moores Auffassung von Architektur kann nicht direkt in Zusammenhang mit einer Auseinandersetzung mit Einheiten gebracht werden. Sie stellt jedoch analog zu Kahn bzw. weiteren Vertretern, die mit Einheiten arbeiten, die Disposition der einzelnen Räume an die erste Stelle des Entwurfsprozesses. In einem zweiten Schritt wird diese Disposition dann in Beziehung zu ihrem Kontext gesetzt.

Venturi

Der Ausgangspunkt der Architektur besteht nach Venturi in einer Auseinandersetzung mit der Realität sowie im Kommunizieren der verschiedenen Aspekte, die Architektur bestimmen. Venturis Auffassung von Architektur räumt dem Arbeiten mit Einheiten eine ungeordnete Rolle ein. Das Arbeiten mit Einheiten taucht im Frühwerk Venturis v.a. im Pearson House auf. In diesem Projekt zeichnet sich bereits ein Vermitteln zwischen einer klaren, funktionalen Organisation des Inneren, die gleichzeitig den bedienten Räume einen spezifischen Charakter zukommen lässt, und weiteren Anforderungen, v.a. jenen des Äußeren, ab, das sein Werk im Folgenden bestimmen wird. Nur in wenigen seiner folgenden Projekte lässt sich ein Arbeiten mit Einheiten nachzeichnen (Brant House, Trubeck + Wislocky House, House nach dem Vorbild von Mount Vernon, Coxe-Hayden House and Studio). Einige weitere Projekte können eventuell hinsichtlich der Anordnung des Programms sowie der Gestalt/Form des Daches als aus zwei oder mehreren Einheiten zusammengesetzt (Strandhouse, Meiss House, Vanna Venturi House, Gebäude/Rathaus für eine Stadt in Ohio, Visiting Nurses, Firestation No. 4) oder als Transformation verschiedener Typologien gelesen werden (Vanna Venturi House, Meiss House = repräs. Einfamilienhaus und Scheune/Schuppen; Guild House = Mietskaserne und repräs. Stadtvilla; Visiting Nurses, Firestation No.4 = Zweckbau und repräsentatives, öffentliches Gebäude, dass den Strassenraum definiert).

7 Zusammensetzung der Einheiten, Größe, Anzahl

Kahn

Die Einheiten entsprechen bei Kahn, bezieht man sich auf seine grundsätzlichen Überlegungen, einem Raum. In der Praxis umfassen die Einheiten jedoch einen oder mehrere Räume – v.a. in seinem späteren Werk bzw. den damit verbundenen größeren Projekten (bedienter und dienender Raum, Wohntrakte,...) – oder sogar das gesamte Programm – bei einigen seiner „komprimierten“ Lösungen (Fischer House, Studentinnenwohnheim, Salk Institute, Exceter Library). Die Räume innerhalb einer Einheit stehen dabei in ganz klaren Beziehungen zueinander. (siehe Darstellung der Projekte Kahns, chronologisch sowie nach Einheiten geordnet.)

1960-1980er Jahre ebenfalls eine kontextuelle Auseinandersetzung und eventuell sogar eine Lösungsmöglichkeit der bestehenden Probleme innerhalb der Stadtstruktur darstellt. Andererseits wird auch nicht aufgezeigt inwieweit Gehry damit das Potential der frühen Arbeit Moores auf einen erweiterten Kontext – die suburbane wie urbane Struktur – sowie auf größere Projekte und öffentliche Gebäude überträgt.

„Auseinandersetzung mit Einheiten“: Gehry, Kahn, Moore, Venturi

Ich versuche im Folgenden Gehrys Frühwerk analog meiner Recherche bzw. Analyse unter dem Blickwinkel „Auseinandersetzung mit Einheiten“ kurz zu skizzieren und mit parallelen Arbeiten zu vergleichen. Ich beziehe mich dabei auf Richard M. Sommers Artikel „Four Stops Along an Architecture of Postwar America“¹, indem er die Positionen, die innerhalb der amerikanischen Architektur die Zeit der Nach- bzw. Postmoderne prägen, auslotet. Dieser Artikel bestätigt meine These, dass sich das Werk Gehrys in den baupraktischen Kontext seiner Zeit einordnen lässt, indem er auf das zeitgleiche Interesse an der „Auseinandersetzung mit Einheiten“ weiterer Architekten innerhalb Amerikas verweist. Gehrys Arbeit lässt sich analog zu Sommer als Bauen innerhalb Amerikas im Anschluß an die Moderne verstehen. Sie ermöglicht eine Auseinandersetzung mit architektonischen Fragestellungen, die zu diesem Zeitpunkt diskutiert wurden. Der Artikel liefert zudem Analyse Kriterien, mit deren Hilfe die verschiedenen Beiträge zu dieser Auseinandersetzung untersucht werden können. Ich vergleiche im Folgenden analog zu Sommer die Arbeit Gehrys mit jener Kahns und Venturi, ersetze jedoch die Arbeit Machados, auf die sich Sommer bezieht, durch jene Moores. Die Architektur Moores setzt sich dabei nach meinem Dafürhalten im ersten Entwurfsschritt mit der Disposition des Programms, mit der Disposition der einzelnen Räume oder Einheiten auseinander. Wie ich im Weiteren zeigen werde, liefert dieser Ausgangspunkt sowohl in der Arbeit Moores wie in jener Gehrys gleichzeitig einen Beitrag im Bezug auf den jeweiligen Kontext. Moore reagiert dabei auf die kalifornische Landschaft, Gehry auf die urbane wie suburbane Struktur Los Angeles.

1.2.4 Entwurfsansatz und Einheiten⁶

Gehrys Entwurfsansatz geht zunächst vom Programm aus. Dieses wird in seine einzelne Teile aufgesplittet. Dieser Entwurfsansatz kommt dem Arbeiten mit Einheiten entgegen.

1.2.5 Zusammensetzung der Einheiten, Größe, Anzahl⁷

Die Zusammensetzung und damit auch die Größe und die Anzahl der Einheiten ändert sich innerhalb des Frühwerks Gehrys graduell: Gehry arbeitet zunächst innerhalb eines Projekts mit einer geringen Anzahl an Einheiten (1,2,3). Diese umfassen jeweils eine oder mehrere Wohneinheiten – also jeweils Gruppen von Räumen. Chronologisch betrachtet nimmt des weiteren die Zahl der Einheiten pro Projekt zu (1,2,3 bis x); das Raumprogramm wird immer feiner differenziert; die Einheiten selbst werden immer kleinteiliger (siehe Darstellung der Projekte Gehrys, chronologisch sowie nach Einheiten geordnet). Sie entsprechen bald nur noch funktional zusammenhängenden Räumen einer Wohneinheit bzw. einem Wohntrakt (Wo-Kü-Trakt, Schlaftrakt, studio, bedienter und dienender Raum), dann stehen sie für einzelne Räume oder sogar nur für Teil-Räume. Gehrys Interpretation der Einheiten, dass sie, je nach Größe und Nutzung des Projekts oder nach Kontext, unterschiedlich strukturiert oder zusammengesetzt sein können, entspricht jener Kahns wie Moores. Die Tendenz in Gehrys Arbeit zu einer immer größeren Anzahl an Einheiten und einer immer feineren Differenzierung des Programms lässt sich bei Kahn und Moore nicht ausmachen. Die Einheiten entsprechen zunächst in ihrer Größe und Form bzw. Gestalt, einzeln sowie zusammen gelesen, den alltäglichen Typologien (Einfamilienhaus, Apartmentgebäude, „studio“) sowie der Maßstäblichkeit Los Angeles. Gleichzeitig vermitteln sie zwischen den unterschiedlichen Maßstäben dieser Typologien und bilden, durch eine Verschränkung dieser, neue Typologien aus, die spezifisch

auf die bestehenden Probleme des Kontexts reagieren. (unter anderem das Danziger Studio, das Spiller House, die Indiana Avenue Houses). Die Entwicklung innerhalb der Arbeit mit Einheiten bei Gehry führt dazu, dass die Einheiten diesen Bezug zum Kontext verlieren. Sie entsprechen nicht mehr den Typologien oder den Maßstäblichkeiten vor Ort.

1.2.6 Disposition der Einheiten⁸

Die Einheiten bzw. die mit ihnen verknüpften Programmpunkte werden bei Gehry analog meiner Recherche wie Analyse in einem ersten Schritt ihrer funktionalen Logik entsprechend einander zugeordnet. Damit weist die Disposition eine Analogie zur Moderne auf, siehe die funktionale Zuordnung der Räume in den „Bubble-Diagrammen“. Darüber hinaus spielt innerhalb dieser anfänglichen Zuordnung der Gedanke das Wesen des Gebäudes zu erfassen und einem grundlegendes Verständnis für räumliche Dispositionen zu entsprechen bzw. auf typische bestehende, klare Grundrissdispositionen zurückzugreifen, ohne sie jedoch zu theoretisieren, eine gewisse Rolle. Das heißt die Disposition weist zum einen eine Analogie zu Kahn auf, für den die „Idee der Institution“ bei der Anordnung der Räume ausschlaggebend ist. Zum anderen besteht eine Analogie zu Moore, für den es innerhalb seiner theoretischen wie seiner praktischen Arbeit wesentlich ist, zunächst eine grundlegende Ordnung für das Gebäude aufzustellen und sich dabei an klaren, räumlichen, traditionellen Dispositionen zu orientieren. Selbst in Gehrys gegenwärtigen Projekten, wie zum Beispiel dem Museum in Bilbao, ist die Disposition der Einheiten bzw. Räume an Betracht der Komplexität der Gebäudes auf verblüffende Weise einfach, eindeutig und schlüssig. (Die Grundrissdisposition des Museums in Bilbao entspricht nach Moore der Disposition „a great room within“)

Die Einheiten werden in einem weiteren Schritt im Bezug auf ihren Kontext ausgerichtet. Sie thematisieren oder überhöhen seinen Charakter und ermöglichen qualitativ hochwertige Außenräume (siehe unten: 1.2.7 „Zwischen den Einheiten“).

Die Disposition der Einheiten, geht bei Gehry damit zusammenfassend zunächst von der Funktion aus und reagiert in einem weiteren Schritt auf den Kontext. Dieser Entwurfsprozess oder diese aufeinander folgenden Entwurfsschritte entsprechen in Ansätzen der Arbeitsweise Kahns und direkt dem Entwurfsverständnis Moores.

Diese funktionale und gebäudespezifische Disposition der Einheiten wird räumlich umgesetzt. Gehry verwendet dabei einzelne Räume, deren Ecken und Grenzen eindeutig definiert, deren Öffnungen klar gesetzt und die als separate Einheiten lose zusammengestellt sind. Gehrys Räume wenden sich dementsprechend von der Idee des Raums und den räumlichen Zusammenhängen bzw. Übergängen der Moderne ab und weisen eine Nähe zu Kahn auf. Gehry unterscheidet jedoch im Gegensatz zu Kahn nicht hierarchisch zwischen bedienten und dienenden Räumen. Diese Auffassung von Raum kommt dem Arbeiten mit Einheiten entgegen.

1.2.7 Zwischen den Einheiten⁹

Zwischen den Einheiten spannen sich bei Gehry zum einen Räume unterschiedlicher Nutzung auf. Diese Räume haben entweder semi-öffentlichen Charakter, das heißt sie bilden unvermutet, vermittelnde Schnittstellen zwischen privatem und öffentlichem Raum aus, oder privaten Charakter, das heißt sie bilden Außenräume mit qualitativ hochwertigem, teils innenräumlichem Charakter aus, die den klimatischen Bedingungen und dem Wunsch „des Wohnens im Grünen“, der mit Los Angeles assoziativ verbunden wird, entgegenkommen. Sie müssen dabei zum Teil den Grünraum zum „Wohnen im Grünen“ – der im Zuge der uferlosen Ausdehnung Los Angeles verloren geht – selbst kreieren. Diese Ausbildung qualitativ hochwertiger Zwischen-Räume in den frühen Projekten Gehrys wird innerhalb der Rezeption übersehen.

Zum anderen entstehen zwischen den Einheiten Resträume. Sommer vermerkt am Beispiel des Tract House Gehrys, dessen Außen- oder Zwischenräume

noch 7 Venturi

Die Einheiten entsprechen bei Venturi zunächst einem Raum (Pearson House), in der weiteren Entwicklung variieren die Einheiten von einem zu mehreren Räumen zu Wohntrakten zu Wohneinheiten.

8 Disposition der Einheiten

Kahn

Die Einheiten werden bei Kahn in einem ersten Schritt dem Programm bzw. dem Grundverständnis des Programms entsprechend angeordnet. (Der Institutionsbegriff spielt dabei eine wesentliche Rolle?). Radiale, von einem zentralen, vertikalen Raum ausgehende Dispositionen der Einheiten stehen dabei im Vordergrund. Die Einheiten nehmen darüber hinaus, in einem weiteren Schritt, vage einen Bezug zu ihrem Kontext auf.

Moore

Die Einheiten werden bei Moore in einem ersten Schritt dem Programm entsprechend angeordnet. Im Gegensatz zu Kahn spielt jedoch nicht der einzelne Raum die entscheidende Rolle, sondern die Beziehung der Räume zueinander sowie die Beziehung des Inneren zum Äußerem. Es gibt nach Moore zunächst theoretisch betrachtet insgesamt sechs Möglichkeiten Räume zuzuordnen. Radiale oder axiale Dispositionen der Räume, die ein Zentrum ausbilden oder einen „sense of place“ entstehen lassen und damit das Gebäude an seinem Ort verankern, stehen in Moores praktischer Arbeit analog zu Kahn im Vordergrund. Die Einheiten nehmen darüber hinaus, in einem weiteren Schritt eindeutig einen Bezug zu ihrem Kontext auf.

Venturi

Die Einheiten bzw. die Grundrisse werden bei Venturi je nach Projekt jeweils einem Set an Kriterien, die aus ganz unterschiedlichen Ebenen stammen können, gerecht. Beispielsweise ist die Grundrissdisposition des Vanna Venturi Houses einerseits klassisch, symmetrisch, andererseits rein funktional organisiert, darüber hinaus reagiert sie jedoch gleichzeitig auf die Bedürfnisse oder Forderung des Äußerem. Die funktionale Beziehung der Räume steht demnach innerhalb der Disposition im Gegensatz zu Kahn und Moore nicht im Vordergrund.

9 Zwischen den Einheiten

Kahn

Zwischen den Einheiten spannen sich bei Kahn Aussenräume auf, die Gestaltcharakter besitzen (Arbeit mit Reziprozität) und innenräumliche Qualitäten aufweisen. Innen und Aussen werden auf diese Weise in enge Beziehung zueinander gebracht.

Moore

Die Disposition der Räume lassen bei Moore Aussenräume entstehen, die innenräumliche Qualitäten aufweisen. Innen und Aussen werden auf diese Weise in enge Beziehung zueinander gebracht und können dementsprechend den klimatischen Bedingungen des Kontexts entsprechen.

Venturi

Die Disposition der Einheiten bzw. die Organisation des Grundrisses lässt z.T. bewusst Aussenräume entstehen (Vanna Venturi House, Visiting Nurses, Geisteswiss. Fakultät, Verwaltungsgbd.).

10 Charakter der Einheiten
Ich beziehe mich in den nachfolgenden Definitionen auf:
Lampugnani, Vittorio Magnago: *Handbuch zum Stadtrand*. Basel: Birkhäuser, 2007

Analog zu Lampugnani verweist Charles Moore bereits 1965 auf die Nachverdichtungsprozesse innerhalb Los Angeles, die dabei entstehenden Probleme und den damit verbundenen Bedarf an Gestaltung:

Moore, Charles W.: You Have to Pay for the Public Life. Orig. in: *Perspecta*, no. 9-11, 1965. In: Keim, Kevin (Ed.): *You Have to Pay for the Public Life. Selected essays of Charles W. Moore*. Cambridge/MA: MIT, 2001, S.113ff.

Kahn

Kahn glaubt dem jeweiligen Raum bzw. der jeweiligen Einheit in ihrem Äußern wie ihrem Innern v.a. über eine präzise Konstruktion wie Detaillierung und der damit verbundenen Materialität sowie über eine jeweils eigene Lichtführung Identität, Bedeutung, Verankerung am Ort verleihen zu können. Dienende Attribute werden zu dienenden Räumen, die den bedienten Räume zugeordnet werden, jedoch nicht deren innerer Charakter definieren. (Es gibt jedoch Ausnahmen, in denen die dienende Attribute sehr klar den Charakter des Innenraums prägen, siehe Studentinnenwohnheim: Eingang mit Kamin, Wohnzimmer, Esszimmer). Die Form/Gestaltung des Äußeren spielt bei Kahn eine unwesentliche Rolle. Sie ist abstrakt bzw. reduziert, eine Ornamentik entsteht allein über die Perfektion der Konstruktion bzw. das artgerechte Verwenden oder Einsetzen des Materials. Sie greift nicht auf Bilder oder Attribute zurück. Das Äußere bildet die innere Funktion nicht ab; es erscheint oft maßstabslos; v.a. dem Äußeren öffentlicher Gebäude kommt dabei eine gewisse Monumentalität zu (elitäre Herangehensweise). Das Äußere differenziert subtil zwischen vorn und hinten; es bezieht sich damit zu einem gewissen Grad auf seinen Kontext.

Moore

Moore glaubt seinen Gebäuden über das Äußere wie das Innere Identität, Bedeutung, Verankerung am Ort verleihen zu können. Die folgende Faktoren ermöglichen eine Identifikation. Das Äußere verfügt zum einen über eine klar fassbare Gestalt – eine einheitliche Dachform, lässt den bzw. die differenzierten Baukörper nach Aussen als Ganzes erscheinen – und arbeitet zum anderen nicht mit Ornamenten, greift aber subtil auf elementare Bilder/Symbole/Zeichen (Körper, Dach) zurück, die die alltägliche Architektur (Haus, Scheune, Schuppen) widerspiegeln. Das Äußere wie das Innere wird geprägt durch Moores Einsatz der vor Ort verfügbaren Materialien und einer klaren, nüchternen, sachlichen, alltäglichen, gewöhnlichen, vernakularen Konstruktion. Das Innere verfügt zum einen über eine klare, meist zentral organisierte Grundrissdisposition, die sich subtil nach außen abzeichnet, und zum anderen führen dienende Attribute wie Treppen, Kamine als zentrale Elemente des übergeordneten Raums zu einem eigenständigen Charakter, eine Verankerung am Ort.

Venturi

Venturi glaubt seinen Gebäuden über die Referenz zu Bildern/Symbolen/Zeichen unterschiedlichster Ebenen (high, low) zum einen eine Identität, Bedeutung, Verankerung am Ort verleihen und zum anderen sie in ihren Kontext (Strassenraum - Landschaftsraum, kleinteilige Verhäuslung - großmaßstäbliche Gewerbegebäude) integrieren zu können. Vor allem das Äußere bedient sich vor diesem Hintergrund verschiedener bildhafter, figürlicher, erzählender, zeichenhafter Elemente. Es lässt multiple Leseweisen zu. Es besteht aus Fassaden, die einzeln betrachtet, kein Ganzes zu ergeben scheinen. Es ist jedoch innerhalb des Werks Venturis trotz dieses Einsatzes verschiedenster Bilder/Symbole und multipler Leseweisen zu jedem Zeitpunkt möglich von Fassaden zu sprechen. Dienende Attribute (Kamin, WC, Treppe), die die Räume im Innern charakterisieren treten gleichzeitig nach Aussen in Erscheinung; sie versammeln sich als repräsentative Elemente in der Fassade (siehe Disposition der Einheiten: die Grundrissdisposition unterliegt z.T. dem gewünschten äußeren Bild). Widersprüche zwischen Äußeren und Innerem werden bewusst thematisiert. Öffnungen in der Fassade entsprechen unterschiedlichen Anforderungen: sie entsprechen der inneren Nutzung; unterliegen formalen, ästhetischen, kompositorischen Ansprüchen des Äußeren; bieten gezielte Ein-, Ausblicke.

ich als Resträume bezeichnen würde, dass es Gehry nicht auf die Gestalt der Einheiten an sich ankommt, sondern auf das Dazwischen, auf das Nebeneinander, auf das Zusammentreffen der unterschiedlichen Gestalten. Dieses Dazwischen verweist laut Sommer auf den Kontext innerhalb dessen Gehrys Gebäude stehen – auf „suburbia“ – auf eine sich ständig wiederholende Szene, angefüllt mit Stützmauern, Zäunen, heruntergekommenen Äußeren bzw. Oberflächen.¹ Vor diesem Hintergrund sieht Sommer in Gehrys Ansatz ein Aufmerksammachen auf diese „unwesentlichen Details“, ein Verlagern der Sehgewohnheit auf das Dazwischen und damit auf das, was nicht zum eigentlichen Repertoire der Architektur zählt bzw. nicht dem typisch Architektonischen entspricht. Chronologisch betrachtet nimmt die Zahl der Zwischenräume innerhalb der Arbeiten Gehrys analog zur Anzahl der Einheiten zu. Zunächst lässt die geringe Anzahl an Einheiten noch qualitativ hochwertige Außenräume entstehen. Die Vielzahl der verwendeten Einheiten und die dabei entstehenden Zwischenräume einiger späterer Projekte lassen noch immer Außenräume entstehen, die eine hohe Qualität aufweisen, die das gesamte Potential des Grundstücks ausloten und bespielen und damit auf den Kontext reagieren und ihn bereichern so beim Norton House, beim Benson House und eventuell beim Schnabel House. Die Vielzahl der Einheiten und der Zwischenräume anderer späterer Projekte lassen jedoch im Wesentlichen Resträume entstehen, so beim Tract House. Das Tract House skizziert damit stellvertretend die weitere Entwicklung innerhalb Gehrys „Auseinandersetzung mit Einheiten“ und den damit verbundenen Zwischenräumen vor. Ich sehe im Gegensatz zu Richard Sommer die Entwicklung innerhalb Gehrys „Auseinandersetzung mit Einheiten“, die das Tract House u.a. im Bezug auf die Zwischenräume exemplarisch vorzeichnet, kritisch. Der Beitrag den die „Auseinandersetzung mit Einheiten“ zur „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ leistet geht verloren oder wird zumindest stark reduziert. Er umfasst nicht mehr räumliche, sondern wenn überhaupt rein gestalterische, formale Aspekte. Das Aufspannen von Außenräumen zwischen den Einheiten, die Gestaltcharakter besitzen und qualitativ hochwertige und zum Teil innenräumliche Qualitäten aufweisen, findet sich in der Arbeit Kahns wie Moores. Gehry lotet das Potential dieser Ansätze innerhalb des suburbanen wie urbanen Raums aus.

1.2.8 Charakter der Einheiten 1

Ich verweise im Folgenden auf die Gründe, die ab den 1960er Jahren dazu führen, dass einer Identifikation mit den gebauten Elementen „suburbias“ und damit einer Identifikation der Bewohner mit ihrem eigenen Haus eine besondere Relevanz zukommt.¹⁰ Ich definiere dafür zunächst die Begriffe Identität, Identifikation, Ort und Raum. Und ich kläre anschließend den Zusammenhang zwischen ihnen sowie die Rolle der Architektur bzw. des Städtebaus – deren Möglichkeiten und Grenzen – innerhalb des Feldes oder Aktionsrahmens, den diese Begriffe aufspannen. Ich versuche des Weiteren innerhalb dieses Abschnitts nachzuzeichnen inwieweit und mit welchen Mitteln die Gebäude Gehrys bzw. die verschiedenen Einheiten aus denen sich die Gebäude zusammensetzen ihren Bewohnern ermöglichen, sich mit ihnen zu identifizieren.

Identität und Identifikation

Identität bezeichnet einen dynamischen, nicht linear verlaufenden, menschlichen, emotionalen – individuellen und/oder kollektiven – Prozess der Auseinandersetzung, der Aneignung oder der Selbstvergewisserung. Identifikation bezeichnet den Prozess der Identitätsbildung.

Identifikation mit Orten und Räumen

Raum ist nicht abgrenzbar und als solcher zunächst nicht erfahr- und wahrnehmbar. Raum setzt sich aus einem System von Orten zusammen. Ein Ort ist dabei eine abgrenzbare und damit erfahrbare Einheit des Raums. Er oder die gebaute bzw. physische Umwelt kann aus sich selbst heraus keine Identität beinhalten. Er oder die gebaute bzw. physische Umwelt kann jedoch Teil des menschlichen Identitätsbildungsprozesses – der Identifikation – werden. Er lässt dementsprechend eine Identifikation zu. Die Identifikation mit einem Ort oder der gebauten

Umwelt verläuft über seine bzw. ihre Lesbarkeit. Diese stellt eine visuelle Qualität dar. Über im wesentlichen zwei gestalterische Parameter – physisch-materielle Eigenschaften und/oder eine einprägsame Gestalt – müssen unterschiedliche, prägende und unverwechselbare Elemente eine Erkennbarkeit oder Wiedererkennbarkeit – eine Lesbarkeit – zulassen. Orte lassen sich durch Bewegung nacheinander erfahren; so kann eine Beziehung zwischen ihnen gedeutet werden und eine Vorstellung von Raum – eine Identifikation mit dem Raum – ist möglich. Raum kann vier verschiedene Potentiale aufweisen: symbolische, physiognomische/ästhetische, funktionale, soziale.

Identifikation und die Rolle der Architektur bzw. des Städtebaus

Der Architektur bzw. dem Städtebau kommt innerhalb des Identitätsbildungsprozesses folgende Rolle zu: Sie müssen ermöglichen, dass Orte eine Bedeutungszuweisung durch den Menschen, durch den Bewohner oder Nutzer, erhalten können, indem sie zur Lesbarkeit der Orte beitragen. Die Gestaltung kann über physisch-materielle Eigenschaften oder eine einprägsame Gestalt zu einer Abgrenzbarkeit und Erfahrbarkeit und damit sowohl zur Entstehung von Orten als auch zu deren Wahrnehmung und damit Lesbarkeit beitragen.

Die symbolischen wie die physiognomischen, ästhetischen Potentiale des Raums sind verknüpft mit der Lesbarkeit seiner Orte, mit der Möglichkeit sich mit seinen Orten zu identifizieren. Diese Potentiale des Raums lassen sich folglich über die Architektur bzw. den Städtebau beeinflussen. Das symbolische Potential lässt sich über bauliche Elemente, die als Wahrzeichen fungieren, beeinflussen, das physiognomische, ästhetische Potential über Kriterien der Überschaubarkeit und Grenzbildung, der Vielfalt, der Stimmigkeit und Homogenität, der Unverwechselbarkeit, der Lage, sowie der Verankerung.

Nachverdichtung „suburbias“ und die Relevanz der Identifikation mit der gebauten Umwelt bzw. dem suburbanen Raum

Die ab der 1960er Jahren innerhalb Los Angeles bzw. im letzten Quartal des 20. Jahrhunderts innerhalb Europas erfolgende bauliche Verdichtung „suburbias“ stellt folgende sozial-räumliche Probleme dar: Zum einen nimmt die Wohn- und Lebensqualität suburbias ab und zum anderen geht die ursprüngliche Attraktivität „suburbias“ – die Möglichkeit sich mit den Qualitäten unbebauter Landschaft zu identifizieren – verloren.

Die Herausgeber des Buchs „Dense-City“ von 1999 versuchen auf das erstgenannte Problem zu antworten, indem sie Elemente des Wohnens bereitstellen, die trotz der Dichte die mit dem Einfamilienhaus verbundenen Charakteristika und Vorzüge aufweisen. Ich sehe Gehrys frühe Arbeit als ein Aufzeichnen und Bereitstellen solcher neuer Elemente des Wohnens.

Lampugnani versucht in seinem Buch von 2007 auf das zuletzt genannte Problem zu reagieren, indem er drängt Freiflächen auszuweisen. Ich sehe Gehrys frühe Arbeit ebenfalls als einen Ansatz, der sich auf dieses letztere Problem bezieht. Sie stellt innerhalb des suburbanen wie urbanen Raums neue Anhaltspunkte für eine Identifikation bereit. Sie erzielt damit eine Identifikation mit „suburbia“ über weitere oder andere Qualitäten und nicht mehr ausschließlich über landschaftliche.

Die bauliche Verdichtung suburbias stellt folgende wahrnehmungsbezogene Probleme dar

Die Identifikation mit suburbia bzw. dem suburbanen Raum geht zunächst von landschaftlich qualitativen Orten und deren Lesbarkeit aus. Durch die Nachverdichtung wird diese landschaftliche Qualität der Orte ausradiert oder in den Hintergrund gedrängt; ihre Lesbarkeit geht verloren. Den nun im Vordergrund stehenden gebauten, (städtebaulichen) Elementen fehlt jedoch zum einen die Bildhaftigkeit oder Bildfähigkeit und zum anderen wirken sie nicht zusammen bzw. lassen sich nicht als Ganzes lesen. Sie stiften keinen Sinn oder lassen den Eindruck von Austauschbarkeit entstehen und liefern damit keine Grundlage für eine Lesbarkeit bzw. individuelle oder kollektive Erinnerung. Lesbarkeit sowie Kognitive Vernetzung, Sinnproduktion und Erinnerung sind jedoch wichtige Bestandteile der Identifikation mit Orten und über diese mit einem Raum. Ich

sehe in Gehrys früher Arbeit ein Verweis auf eine mögliche Bildhaftigkeit oder Bildfähigkeit der gebauten Elemente des suburbanen bzw. urbanen Raums und damit eine mögliche Grundlage für dessen Lesbarkeit und Identifikationsfähigkeit.

1.2.9 Charakter der Einheiten 2

Aussen

Im Frühwerk Gehrys prägt im Wesentlichen die Gestaltung des Äußeren die einzelnen Einheiten. Die Gestaltungsmittel und die Bilder bzw. Symbole, die eingesetzt werden, ändern sich dabei graduell.

1. Das Äußere der Einheiten ist zunächst abstrakt, minimalistisch gehalten. Es entspricht klaren, geometrischen „boxes“. Subtile Unterschiede ermöglichen eine Identifikation mit den einzelnen Einheiten bzw. „boxes“: Sie sind zum Beispiel gleich dimensioniert, jedoch unterschiedlich, horizontal oder vertikal, gelagert oder verfügen über unterschiedliche Lichtverhältnisse in ihrem Innern (siehe Kahn). (Beispiele: Danziger Studio 1964-65, Spiller House 1979-80;)
2. Chronologisch betrachtet wird das Äußere der Einheiten bzw. der „boxes“ in der weiteren Entwicklung mit bildhaften, figürlichen, skulpturalen, poetischen Attributen versehen. (Bsp. Indiana Avenue House 1981, Norton House 1983;)
3. Die Einheiten selbst werden im Folgenden immer stärker modelliert bzw. skulptural gestaltet. Zunächst spielt die Dach-Form, die Dach-Gestalt, eine wesentliche Rolle, dann werden die Einheiten selbst zur eigenständigen Form bzw. zum Mini-Monument. Mehrdeutige Leseweisen dieser Formen werden dabei angestrebt. Die einzelnen Einheiten unterscheiden sich in dieser Phase über ihre äußere Gestalt, sowie über unterschiedliche Materialien, Texturen und Farben eindeutig und bildhaft voneinander. Es wird in diesem Zusammenhang unmöglich, noch von Fassaden im herkömmlichen Sinne zu sprechen (ab Gehry House 1978). (Bsp. Tract House 1981-84, House for a filmmaker, Benson House 1981-84, Schnabel Residence 1986-89;)

Bilder/Symbole

Das Äußere bezieht sich damit teils indirekt, teils direkt auf Bilder bzw. Symbole. Diese stammen zunächst aus dem Bereich der industriellen, der kommerziellen, der alltäglichen, der gewöhnlichen, der vernakularen oder der klassischen Architektur (das Haus als „box“ oder Attribute wie Kamine, bay-windows, Treppen, Regenrohre) und bedienen damit verschiedene Ebenen bzw. kulturelle Positionen (z.B. die Anspielung auf eine klassische Dreiteilung der Gebäude bei gleichzeitigem Aufnehmen von do-it-yourself Elementen). Die Rezeption verweist darüber hinaus auf mögliche Anspielungen in der Bilder- bzw. Symbolwahl auf fundamentale Konstruktionsprinzipien oder architektonische Positionen. Im weiteren Verlauf der Entwicklung lassen sich verwendete Bilder bzw. Symbole nur noch schwer benennen oder zuordnen. Die Bilder bzw. Symbole ermöglichen, ob eindeutig lesbar oder nicht, grundsätzlich unterschiedliche Leseweisen (zum Beispiel die Treppe, verwendet als „raum-inszenierendes“ Element innerhalb des Gebäudes analog zu Vorstellungen des Barock oder als „raum-bildendes“ Element, als Möglichkeit des Zimmers unter dem Treppenabsatz, analog zur provisorischen do-it-yourself Architektur).

Innen

In der Arbeit Gehrys werden die Einheiten nicht über ihr Inneres definiert. Das Innere ist einheitlich nüchtern, undefiniert, unfertig, roh belassen, nur mit den wesentlichsten Einbauten bzw. haustechnischen Einrichtungen ausgestattet. Es bildet den Rahmen für das alltägliche Leben. Es steht den individuellen Wünschen und Lebensentwürfen der Bewohner offen bzw. kann von ihnen individuell bespielt oder thematisiert werden. Das Indiana Avenue House zeigt diese Haltung am eindeutigsten, am radikalsten auf.

Aussen – Innen

Es besteht vor diesem Hintergrund eine Differenz zwischen dem Äußeren und dem Inneren der Einheiten.

Zusammenfassung

Die Lesbarkeit der Gebäude bzw. der einzelnen Einheiten innerhalb ihres Kontexts, für die Gehry als Architekt verantwortlich zeichnet, und damit die Möglichkeit sich mit ihnen zu identifizieren, geht im Wesentlichen von ihrer äußeren Gestaltung aus. Das Äußere der Einheiten bzw. das Bild, das die Einheiten durch ihre Größe wie Gestalt nach Außen evozieren, entspricht zunächst den Typologien und der Maßstäblichkeit innerhalb des Kontexts (Einfamilienhaus – überbaute Garage – Apartmentgebäude – Gewerbe-„box“). Die im Folgenden eingesetzten Attribute beziehen sich ebenfalls noch auf den Kontext – sind dem Kontext entnommen oder reflektieren diesen. Die Lesbarkeit bezieht sich dementsprechend auf innerhalb des Kontexts vorhandene Elemente, reflektiert diese. Gehrys Gebäude ergeben vor diesem Hintergrund innerhalb ihres Kontexts ein Ganzes. Sie ermöglichen verallgemeinert ausgedrückt eine Lesbarkeit suburbaner wie urbaner Orte. Sie reagieren auf sozial-räumliche, wie wahrnehmungsbezogene Probleme suburbias. Sie werten das symbolische wie physiognomische, ästhetische Potential des suburbanen Raums auf.

Im weiteren Verlauf der Entwicklung reagiert die in den Vordergrund rückende individuelle Gestalt der Einheiten nur noch vage oder ironisch auf ihren Kontext; die Lesbarkeit dieser Beziehung zum Kontext ist dementsprechend fraglich. Innerhalb der nachgezeichneten Entwicklungslinie der „Auseinandersetzung mit Einheiten“ kann das Projekt Tract House als Ausgangspunkt für diese skulpturale Gestaltung der einzelnen Einheiten, deren Potential Gehry in den folgenden Gebäuden auslotet, gesehen werden. Die Rezeption verweist jedoch gerade beim Tract House auf folgende Beziehung zwischen der äußeren Gestalt und dem Kontext: Dieses „die Individualität in der Öffentlichkeit zur Schau stellen“, dieses „das Innere in der Öffentlichkeit heraushängen lassen“ entspricht dem gegenwärtigen Verständnis von Außen – innerhalb des Kontexts Los Angeles – bzw. beschreibt die Aufgabe des öffentlichen Raums in Los Angeles. Es stellt sich jedoch die Frage, wie diese ausschließlich auf visueller, symbolischer, kommunikativer und nicht auf räumlicher Ebene ausgetragene Beziehung zum Kontext zu bewerten ist, welchen Beitrag sie innerhalb der Probleme und Fragestellungen des Kontexts leistet, inwieweit sie als eine gebaut Kritik die Grenzen des Kontextualismus vorzeichnet. Die nachgezeichnete Entwicklung der äußeren Gestalt führt nach meinem Dafürhalten dazu, daß die „Auseinandersetzung mit Einheiten“ ihr Potential, sich gleichzeitig auf den Kontext zu beziehen, verliert. Die Entwicklung verstärkt Parallelen zur „Auseinandersetzung mit der Kunst“, ohne diese jedoch für Kriterien des Architektonischen zu öffnen. Diese Einschätzung der Entwicklung spiegelt sich eventuell in der Kritik der gegenwärtigen Arbeiten Gehrys innerhalb der global-lokal Debatte wieder.

Parallelen der Arbeit Gehrys zur Position Kahns, Moores und Venturis

Im Gegensatz zu Kahn kann Gehry innerhalb seiner Zeit und seines Umfelds nicht mehr auf eine Ehrlichkeit oder Klarheit der Konstruktion, Detaillierung und Materialisierung als Identitäts- oder Bedeutungsträger der Einheiten – für ihr Äußeres oder ihr Inneres – zurückgreifen [Zitat Gehry]. Die Einheiten werden jedoch bei Gehry z.T. über unterschiedliche Materialien, Texturen und Farben definiert.

Gehrys Arbeitsweise im Bezug auf den Charakter der Einheiten weist am Anfang der Entwicklungslinie Parallelen zu jener Moores auf. Moore verleiht seinen Einheiten einen Charakter, einen Wiedererkennungswert über eine einfache Gestalt bzw. Form, die auf die vernakulare Architektur zurückzuführen, vor deren Hintergrund lesbar ist und mit dieser ein Ganzes bildet. Gehrys verleiht seinen Einheiten analog zu Moore einen Charakter über eine einfache Form bzw. Gestalt, die dem alltäglichen, dem kommerziellen, dem industriell produziertem Bild von Haus innerhalb Los Angeles entspricht. Gehry arbeitet demnach nicht innerhalb und mit der vernakularen Architektur des Landschaftsraums, sondern innerhalb und mit der vernakularen Architektur der (sub)urbanen Landschaft. Ebenfalls analog zu Moore setzt Gehry dabei auf einfache Konstruktionsweisen, Materialien und Detaillierungen. Im Gegensatz zu Moore ist er jedoch daran interessiert, deren ästhetisches Potential auszuloten. Ebenfalls in Annäherung an Moore, jedoch in sehr abgeschwächter Form und nicht mit dem gleichen

Selbstverständnis, erreicht Gehry eine Identifikation mit dem Inneren zum Teil über eine zentrale Anordnung der Einheiten bzw. Räume oder über dem Inneren eingeschriebene Attribute (Kamin, Treppe,...).

Venturi setzt in der äußeren wie inneren Gestaltung seiner Gebäude bzw. Einheiten auf Symbole bzw. Bilder, die sich auf ihren Kontext – dessen Typologien, dessen Attribute – beziehen. Er bedient sich in seiner Symbol-/Bilderwahl verschiedenster Ebenen und ermöglicht multiple Leseweisen. Die Gestaltung des Äußeren weist bei Gehry viele Parallelen zu jener Venturis auf. Im Gegensatz zu Venturi ist das Äußere bei Gehry jedoch abstrakter, weniger bild- oder zeichenhaft, weniger didaktisch bzw. belehrend gestaltet und weniger intellektuell aufgeladen. Gehry untermauert seine Bilder bzw. Symbole nicht über ein theoretisches Fundament. Die multiplen Leseweisen treten bei Gehry nicht in der gleichen Eindeutigkeit auf. Das Äußere der späten Arbeiten Gehrys lässt sich im Gegensatz zu Venturi nicht mehr als Fassade, sondern nur als Form/Gestalt im Allgemeinen beschreiben. Die Gestaltung des Inneren ist bei Gehry im Gegensatz zu Venturi stärker nach funktionalen Kriterien sowie den Bedürfnissen der Bewohner ausgerichtet. Gehrys Architektur weist vor diesem Hintergrund einen hohen Wohnwert auf. Zwischen Äußeren und Innerem besteht bei Gehry analog zu Venturi eine Differenz. Diese Differenz betont Gehry jedoch nicht explizit. Gehrys Architektur erfährt vor diesem Hintergrund eine größere Akzeptanz bzw. wird außerhalb der Architektur stärker angenommen.

1.2.10 Entwicklung und deren Gründe

Gehrys „Auseinandersetzung mit Einheiten“ durchläuft chronologisch betrachtet zusammenfassend folgende Entwicklung: Die Zahl der Einheiten pro Projekt nimmt zu. Die Größe der Einheiten bzw. die Anzahl der Räume, die die Einheit umfasst, nimmt ab. Das Äußere der Einheiten und die Bilder bzw. Symbole, auf die sie sich beziehen, ändern sich. Sie entsprechen zunächst abstrakten „boxen“, dann „boxen“ bestückt mit Attributen und werden schließlich zu eigenständigen, subjektiven Gestalten. Die „Auseinandersetzung mit Einheiten“ verliert dabei den Bezug zum Kontext.

Folgende Gründe scheinen mir für diese Entwicklung verantwortlich: Zum einen werden die Projekte, für die Gehry verantwortlich zeichnet, immer größer, ihr Programm immer differenzierter (exklusive Einfamilienhäuser mit x Zimmern). Gleichzeitig verfügen die Bauherrn oder Auftraggeber, die mit diesen Projekten zusammenhängen, über ein größeres Budget und haben ein höheren gestalterischen Anspruch. Zum anderen stellt die „Auseinandersetzung mit Einheiten“ nach meinem Dafürhalten den eigentlichen Ausgangspunkt für Gehrys Arbeit dar. Der Beitrag zur „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ ist zu einem bestimmten Zeitpunkt ein Nebenprodukt dieses Ausgangspunkts. Die „Auseinandersetzung mit Einheiten“ entfernt sich in ihrer weiteren Entwicklung von der „Auseinandersetzung mit dem Kontext“, sie verselbstständigt sich. Eventuell ist die Einfachheit und die geringe Größe der Programme – Wohnen, Wohnen + Studio – mit denen Gehry zunächst konfrontiert wird, ausschlaggebend für die aufgezeigte Entwicklung. Die Programme sind, da sie über keine inhärente Formkraft verfügen, nicht geeignet kraftvolle Ausdrucksformen hervorzubringen und führen demnach nicht direkt zu einer eigenständigen Form.

1.2.11 Überschneidungen mit weiteren Erklärungsmodellen¹¹

Gehrys „Auseinandersetzung mit Einheiten“ überschneidet sich mit „der Auseinandersetzung mit dem Kontext“

Gehrys „Arbeit mit Einheiten“ kann vor allem in ihrer Anfangsphase als Beitrag zu einer Beziehung zwischen Architektur und Kontext, zwischen Architektur und Stadt verstanden werden. Das heißt Gehrys Entwurfsansatz leistet, auch wenn er im ersten Schritt vom Programm ausgeht, in einem weiteren Schritt einen Beitrag zu seinem Kontext. Gehry Arbeitsweise greift damit zunächst Tendenzen auf, die in Kahns Arbeit sehr vage und in Moores Arbeit deutlich vorgezeichnet werden. Gehry überträgt jedoch diesen Ansatz Moores in einen anderen Kontext – von landschaftlichen in suburbane wie urbane Strukturen. Im Gegensatz zu

11 Überschneidung mit weiteren Erklärungsmodellen

Moore

Moores Arbeit mit Einheiten bzw. mit der Grundrissdisposition überschneidet sich mit „der Auseinandersetzung mit dem Kontext“. Der Kontext mit dem sich Moore auseinandersetzt ist der kalifornische Landschaftsraum. Moores Arbeit stellt einen Beitrag zum Regionalismus dar.

Venturi

Venturis Interesse an der Arbeit mit Einheiten verschiebt sich zu einem sehr frühen Zeitpunkt zugunsten „der Auseinandersetzungen mit dem Kontext“, mit dem Alltäglichen und Gewöhnlichen, mit dem kommunikativen Aspekt der Architektur und mit der Realität im übergeordneten Sinne.

Venturis Arbeit mit Einheiten bzw. mit Transformationen überschneidet sich mit „der Auseinandersetzung mit der Kunst“. Venturis Interesse gilt v.a. der Pop Art, die sich uneingeschränkt der Realität – dem Alltäglichen, dem Gewöhnlichen wie dem Populären – widmet und mit Wiederholung und Übertreibung arbeitet. [Quelle Sommer]

Moore steht innerhalb Gehrys Arbeit die „Auseinandersetzung mit Einheiten“ noch stärker im Vordergrund. Nur für einen gewissen Zeitraum leistet sie einen Beitrag zur „Auseinandersetzung mit dem Kontext“.

Folgende Faktoren führen für einen gewissen Zeitraum zu einer Überschneidung dieser Erklärungsmodelle: Zum einen weisen das Äußere – die Form bzw. Gestalt oder die beigelegten Attribute – sowie die Größe der Einheiten Parallelen zu den Elementen des Wohnens vor Ort (Einfamilienhaus, Apartmentgebäude) und zu von diesen verwendeten Attributen auf und vermitteln zwischen deren unterschiedlicher Maßstäbe. Zum anderen reagiert die Positionierung der Einheiten auf die bestehenden baulichen Elemente wie Räume sowie auf die Syntax des Kontexts.

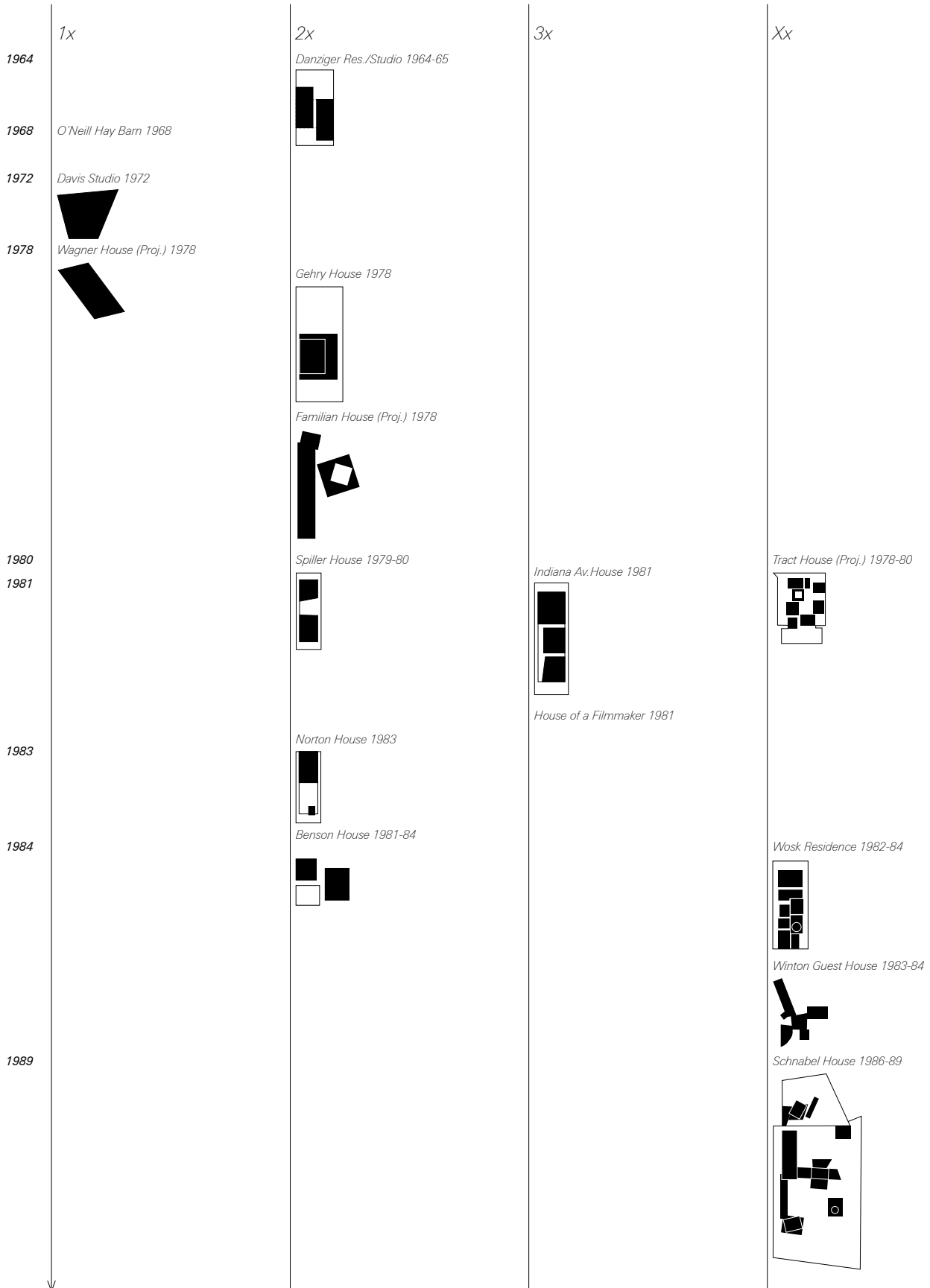
Es kommt dabei zu folgenden Parallelen der Arbeit Gehrys und jener Moores und Venturis: Gehry gelingt dieser Beitrag zum Kontext, indem er analog zu Moore und Venturi auf bestehende Elemente des Wohnens anspielt, indem er analog zu Moore auf vor Ort übliche Konstruktionsprinzipien, Materialien und Detaillierungen setzt, indem er analog zu Venturi bestehende Elemente des Wohnens miteinander verschränkt, Attribute, Zeichen und Symbole, die innerhalb des Kontexts eingesetzt werden, einschließt und unterschiedliche Maßstäbe vor Ort anklingen lässt und miteinander vereinbart.

Gehrys „Auseinandersetzung mit Einheiten“ überschneidet sich mit „der Auseinandersetzung mit der Kunst“

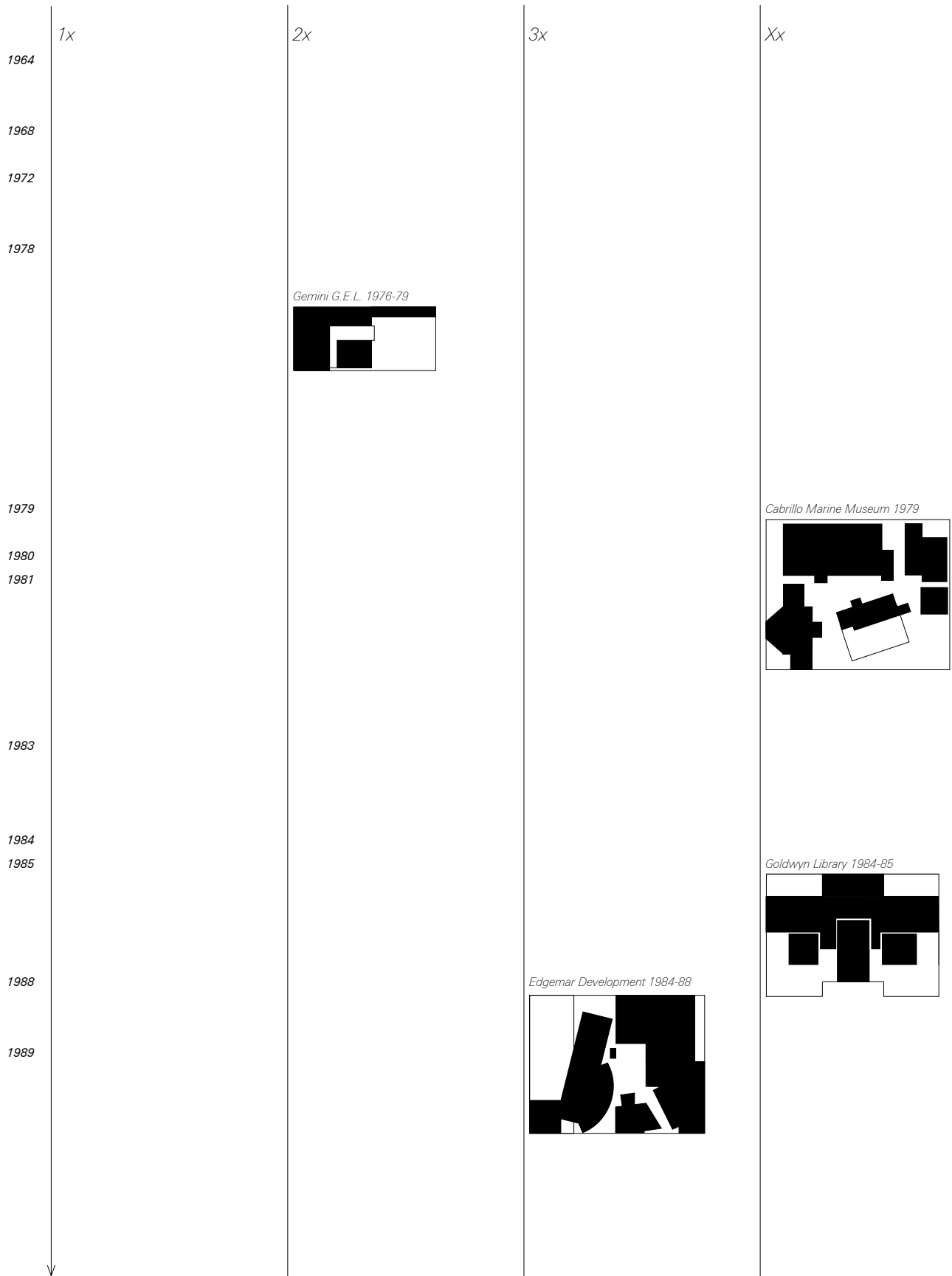
Gehrys „Auseinandersetzung mit Einheiten“ innerhalb der Architektur lässt sich eventuell auf sein Interesse an der zeitgleichen Kunstpraxis, die vergleichende Arbeitsweisen einsetzte, zurückführen. Zum einen lassen sich Parallelen zur Pop Art und Minimal Art, mit ihren Vorlieben für Wiederholung, für Reihung, für Übertreibung, für Mehrdeutigkeit nachzeichnen. Gehry greift jedoch in der Disposition der Einheiten trotz seiner Begeisterung für die Minimal Art und die Arbeiten Carl Andres nicht einfach auf die in der Kunst eingesetzte serielle Reihung zurück, sondern er überträgt die künstlerischen Ansätze auf die Bedürfnisse und Anforderungen (Funktion, Kontext) innerhalb der Architektur. Zum anderen zeichnen sich Parallelen zum Genre des Stilleben und dessen italienische Vertreter, vor allem Giorgio Morandi, ab, der sich über sein gesamtes Leben mit der Beziehung von einfachen, alltäglichen Objekten zueinander und zu den von ihnen definierten Räumen auseinandergesetzt hat. Gehrys Ansatz greift damit Tendenzen auf, die in der Arbeit der Venturis, durch deren Bezug vor allem zur Pop Art, vorgezeichnet werden.

Gehry verleiht „der Auseinandersetzung mit Einheiten“ durch diese Überschneidungen mit weiteren Auseinandersetzungen oder Themenfeldern eine neue Richtung, ein neues Potential.

Einfamilienhäuser



Öffentliche Gebäude



2. Auseinandersetzung mit der Kunst

Ein Erklärungsmodelle, mit dem Gehrys Arbeit, unter anderem ausgehend von seinen eigenen Aussagen, verhandelt wird, stellt die „Auseinandersetzung mit der Kunst“ dar. Ich überprüfe im Folgenden zum einen, inwieweit sich dabei Gehrys Arbeit analog zu meiner These 1 in einen parallelen Diskurs einordnen lässt bzw. diese Vorgehensweise ausschließlich auf die Person Gehrys zurückzuführen ist.

Zum anderen untersuche ich, inwieweit diese „Auseinandersetzung mit der Kunst“, die Gehrys Arbeit zugeschrieben wird, meine These 2, die davon ausgeht, dass Gehrys Frühwerk einen Beitrag zu seinem Kontext, zu einer neuen Beziehung von Architektur und Stadt und zu einem neuen Verständnis von Stadt leistet, eventuell stützt und inwieweit es folglich eine Überschneidung zwischen der „Auseinandersetzung mit der Kunst“ und einer „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ gibt.

Auf Grund dieser Fragestellungen prüfe ich zunächst, ob ein analoger, zeitgleicher Diskurs existiert bzw. sich weitere Architekten mit Kunst bzw. weitere Künstler mit Architektur befassen und es dabei zu einer „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ kommt. Dann fasse ich Gehrys Verweise auf seine „Auseinandersetzung mit der Kunst“, seine Interessen diesbezüglich, sowie die Darstellung dieses Erklärungsmodell innerhalb der Rezeption zusammen. Im Anschluss erläutere ich wie sich mir, nach meiner Recherche wie Analyse, Gehrys „Auseinandersetzung mit der Kunst“ darstellt und welche Überschneidungen mit weiteren Erklärungsmodellen ich sehe.

2.1 Der architektonischer Diskurs

Die „Auseinandersetzung mit der Kunst“ innerhalb der Architektur umfasst zwei Komponenten. Zum einen setzen sich immer wieder verschiedene Architekten innerhalb ihrer Arbeit mit der Disziplin der Kunst oder konkret mit Künstlern auseinander. Kurt W. Forster, der sich mit der Beziehung Architekt zu Künstler, unter anderem auch im Falle Gehrys, beschäftigt hat, unterscheidet hier ebenfalls zwei Tendenzen: *„Man könnte sagen, daß es eine Möglichkeit zur Zusammenarbeit zwischen Architekten und Künstlern gibt, wenn entweder ihre jeweiligen Gebiete deutlich abgegrenzt sind oder wenn sie die Tendenz haben, miteinander zu verschmelzen. Bei neoklassizistischer Architektur kann man leere Flächen mit Skulpturen füllen,... Im Barock verhält es sich umgekehrt. Bei Borrominis Bauten ist es völlig beliebig und nebensächlich zu unterscheiden, wo die Wand aufhört, eine Wand zu sein, und zu einem plastischen Körper wird,...“*¹.

Zum anderen wird immer wieder von Seiten der Architekturkritiker wie der Künstler kritisch hinterfragt, inwieweit eine Auseinandersetzung der Architektur mit dem Bereich der Kunst möglich ist, inwieweit die Architektur Themen, Verfahrensweisen und Arbeitsmethoden der Kunst aufnehmen kann und darf, da sie auch eine Funktion zu erfüllen hat bzw. als Dienstleistung zu verstehen ist. Francesco Dal Co zitiert in seinem Aufsatz zu Gehrys „Complete Works“ „The World Turned Upside-Down“ Richard Serra zu diesem Thema: *„Consider, for example, the words of Richard Serra, one of the artists closest to Gehry, in defense of the traditional differences between art forms in an explicit reference to the work of architects: „I don't think there is any possibility for architecture to be a work of art,“ says Serra, „I have always thought that art was non-functional and useless. Architecture serves needs which are specifically functional and useful. Therefore architecture as a work of art is a contradiction in terms... I would hope that architects could accept the fact that they are architects and useful as architects, and could stop flirting with the notion of being both artist and architect.“*²

Ich versuche im Folgenden nachzuzeichnen, welche Rolle diese Auseinandersetzung bzw. die mit ihr verbundenen kritischen Fragestellungen innerhalb meines Untersuchungszeitraums, der 1960-1980er Jahre, spielen, ob ein Diskurs besteht, in den die Arbeit Gehrys diesbezüglich einzuordnen wäre.

1 Bechtler, Cristina (Hrsg.): *Frank O. Gehry: Kurt W. Forster*. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999, S.72f.

2 Dal Co, Francesco; Forster, Kurt W.: *Frank O. Gehry: The Complete Works*. N.Y.: Monacelli, 1998, S.42f.

2.1.1 Zeitgleicher Diskurs?

Es scheint zunächst in den 1960-1980er Jahren keinen benennenswerten parallelen Diskurs innerhalb der Architektur zu geben, dem Gehrys „Auseinandersetzung mit der Kunst“ zugeordnet werden kann. Die sechziger Jahre stehen eher für einen Rückzug der Architektur aus dem Bereich der Kunst, für ein Rückbesinnen dieser auf die ihr inhärenten Bereiche oder aber ein sich Öffnen dieser für soziale Themen und Fragestellungen.³ Eine Auseinandersetzung der Architektur mit der Kunst lebt erst in den achtziger Jahren innerhalb der Postmoderne erneut auf.

2.1.2 Architekten und Kunst

Trotz dieses Fehlens eines übergeordneten Diskurses beziehen sich verschiedene Architekten – die mich im Zusammenhang mit Gehry interessieren bzw. die im Umfeld der Kontextualismus-Debatte stehen (siehe II.1. „Erklärungsmodell: Auseinandersetzung mit dem Kontext: Bestehender Diskurs“), in die ich Gehry einordne – innerhalb ihrer Theorie und/oder ihrer praktischen Arbeit auf Aspekte, Sichtweisen, Strategien und Prinzipien der Kunst.

In Europa sind es unter anderem folgende Architekten:

Die Smithsons, und stellvertretend mit ihnen ab 1954 das Team X, haben vor allem über ihre Partizipation innerhalb der „Independent Group“ ab 1952 Anschluss zur Kunstszene.⁴ Ihre Kenntnis der Photographien Nigel Hendersons zu Londons Bethnal Green von 1945-52⁵ und deren Verwendung in ihrer „Urban Re-Identification“ CIAM-Grille, die sie am 9.CIAM-Kongress 1953 vorstellen⁶, leitet ein neues Verständnis von Stadt ein. Themen wie Aneignung von Stadt und damit verbunden die Sichtweise derer Bewohner und Nutzer werden vor diesem Hintergrund in Entscheidungen bezüglich des Städtebaus integriert. Die „Independent Group“ liefert dabei die Voraussetzungen für die sich anschließend herausbildende Pop Art der Ostküste sowie zum Teil für die sich parallel dazu herausbildende Kunstszene der Westküste Amerikas. Richard Hamilton ist Teil der „Independent Group“. Bereits 1956 entsteht in London seine berühmte Collage „Just What Is It That Makes Today's Houses So Different, So Appealing?“⁷ David Hockney und seine Pop-Art-Kollegen studieren ab 1960 am Royal College of Arts in London⁸.

Architekten innerhalb der Schweiz beziehen sich laut Martin Steinmann um 1980 analog zu Aldo Rossi und den Venturis auf die Pop Art und vor allem auf die zeitgleich aufkommende Minimal Art. Steinmann verweist in diesem Zusammenhang auf die Suche innerhalb der architektonischen Disziplin nach einer natürlichen Sprache, nach einer Architektur als Sprache, als Kommunikation, sowie nach einer Architektur, die die Erfahrung zum Gegenstand ihrer Disziplin macht. Damit verbunden erhalten die Themenfelder des Alltäglichen und Gewöhnlichen sowie die Strategie der Verfremdung, der „*répétition différente*“, Einzug in die Architektur.⁹ Das Gewöhnliche umfasst dabei das „Einfache“ und das „Gewöhnliche“. Das letztere bezieht sich auf die Zeichen der Venturis sowie auf „*die Macht dieser Dinge, Stimmungen zu wecken*“¹⁰. Formen werden vor diesem Hintergrund zum Teil auf Grund „*der Assoziationen, die sie wecken*“¹⁰ verwendet, „*[sie entwickeln sich damit] zu einer Sprache, mit der sich Bedeutungen „sagen“ lassen*“¹¹. Zusammenfassend führt diese „Auseinandersetzung mit der Kunst“ innerhalb der Architektur der Schweiz zu einem Beitrag zur Stadt bzw. zu einer neuen Beziehung zwischen Architektur und Stadt. Steinmann schreibt: „*[Die Architektur] liefert die Möglichkeit, die Stadt weiterzubauen und dabei die Geschichte als Material des Entwerfens zu verwenden, ohne dabei in Historismus zu zerfallen.*“¹²

Oswald Mathias Ungers, James Stirling, Aldo Rossi und Álvaro Siza beziehen sich innerhalb ihrer Architektur auf Strategien der Collage oder der Fragmentation, die aus dem Bereich der Kunst bekannt sind. Gemeinsam ist diesen Architekten, dass sie mittels dieser Strategien nach einer neuen Beziehung zwischen Architektur und Stadt, zwischen Teil und Ganzem Suchen.¹³

Aldo Rossis Ansatz in dem sich laut Steinmann „*wissenschaftliche Darstellung und Erfindung verbindet wie in jenem Bild von Canaletto, das zum Ausgangspunkt*

3 Steinmann, Martin: *Forme Forte. Ecrits/Schriften 1972-2002: Neuere Architektur in der Deutschen Schweiz*. Basel: Birkhäuser, 2003, S.93ff, v.a. S.93 „Die Antworten gingen in zwei entgegengesetzte Richtungen: Auf der einen Seite führte das Bedürfnis, die verschiedenen, technischen und wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und politischen, aber auch soziologischen und biologischen Grundlagen zu durchdringen, zur Auflösung der Architektur in diesen „anderen“ Disziplinen.... Auf der anderen Seite stand die Auffassung, dass die Architektur die Ergebnisse dieser „fremden“ Disziplinen nur aufnehmen könne, wenn sie sich als autonom versteht und auf sich selbst aufbaut.“

4 Lichtenstein, Claude; Schregenberger, Thomas (Hrsg.): *As Found. Die Entdeckung des Gewöhnlichen*. Zürich: Lars Müller, 2001, S.12

5 s.o., S.84-105

6 s.o., S.140f

7 s.o., S.15

8 s.o., S.17

9 Steinmann, Martin: *Forme Forte. Ecrits/Schriften 1972-2002*. Basel: Birkhäuser, 2003 *Neuere Architektur in der Dt. Schweiz*. S.93ff *Die Gegenwärtigkeit der Dinge*. S.111ff, S.114 *Wirklichkeit als Geschichte*. S.143ff *Architektur als Sprache*. S.153ff

10 s.o., S.98

11 s.o., S.99

12 s.o., S.100

13 Bechtler, Cristina (Hrsg.): *Frank O. Gehry: Kurt W. Forster. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999, S.29 F. „Erinnere dich aber mal an die frühen achtziger Jahre, als du anfangst, dich mit einer Reihe von Komponenten zu befassen, von denen jede eine andere Funktion übernahm.“ G.: „Aber ich war nicht der einzige, der das tat. ... Jim Stirling hat das getan, und Aldo Rossi sprach über Chardins Stillebensgemälde. ... Ich wußte gerne, warum das passierte, dieses Zerlegen. Ich habe eine Theorie, nach der das mit der Suche nach einer neuen Urbanität zu tun hat, einer neuen Richtung für die moderne Großstadt, weil die alten Formen nicht mehr passen. Ich glaube, ich stand damals eher in Beziehung zu Stirling und vermutlich auch zu Lou Kahn, der am Zerlegen der Gebäude interessiert war.“*

eines Entwerfens geworden ist...“¹⁴ wird in dieser Suche nach einer erneuten Beziehung zwischen Architektur und Stadt darüber hinaus mit dem Genre der Stilleben in Zusammenhang gebracht.^{15,16}

In Amerika sind es unter anderem folgende Architekten:

Colin Rowe bezieht sich auf die moderne Kunst, die nach seinem Dafürhalten die Forderungen der Moderne stärker als die Architektur aufgearbeitet und umgesetzt hat, auf deren Kompositionsprinzipien und Techniken, die sich gleichermaßen der einzelnen Teile wie dem übergeordneten Ganzen verpflichtet fühlen, wie der Figur-Grund Technik, der Fragmentation und der Collage sowie auf deren Einbeziehen mehrdeutiger Leseweisen. Er übernimmt diese Prinzipien innerhalb seines „Contextualism“, um eine erneute Beziehung zwischen Architektur und Städtebau zu gewährleisten. An Rowes Übertragung künstlerischer Prinzipien auf die Architektur bzw. den Städtebau wird vor allem von den Venturis kritisiert, dass sie architektonische wie städtebauliche Belange zu formal, auf Kompositions- oder Gestaltungsprinzipien reduziert und damit zu einseitig, zu abstrakt und zu ausschließend behandelt und ihnen damit nicht gerecht wird. (siehe II.2. „Erklärungsmodell: Auseinandersetzung mit dem Kontext : Rowes Contextualism“)

Die Venturis beziehen sich auf die Pop Art sowie die Arbeit Ed Ruschas, deren Themenfelder und Aspekte sowie deren Darstellungsweise von Stadt, dem „dead-panning“, und deren Prinzip der „Withholding Judgement“^{17,18} Innerhalb ihres „Inclusivism“ führt dieses Einbeziehen zu neuen Analysemethoden und einem neuen Verständnis von Stadt innerhalb der Architektur. Die theoretischen Forderungen und praktischen Umsetzungen der Venturis, analog zur Kunst die Themenfelder des Alltäglichen und Gewöhnlichen in die Architektur zu integrieren und sichtbar zu machen, wurden damals und werden zum Teil auch noch gegenwärtig in Frage gestellt und stark kritisiert. Aldo Rossi sieht so im Ansatz der Venturis ein sich in den Dienst der ökonomischen Ordnungs- bzw. Machtverhältnisse Stellen der Architektur, der zum Verlust deren Autonomie führt.¹⁹ Richard Sommer kritisiert, dass es für die Architektur im Gegensatz zur Kunst nur schwer möglich ist, den Blick auf das Alltägliche zu lenken, da sie in erster Linie einen Gebrauchsgegenstand darstellt und folglich nicht auf einen „one liner“ reduziert werden kann²⁰. (siehe II.3. „Erklärungsmodell: Auseinandersetzung mit dem Kontext : Venturis Inclusivism“)

Zusammengefasst gibt es dementsprechend zeitgleich zu Gehrys „Auseinandersetzung mit der Kunst“ Architekten in Europa wie Amerika, die sich mit unterschiedlichen Aspekten, Sichtweisen, Strategien und Prinzipien von Kunst auseinandersetzen und deren Werk dabei einen differenzierten Beitrag zu einer erneuten Beziehung zwischen Architektur und Stadt leistet.

2.1.3 Künstler und Architektur

Im Zusammenhang mit dieser Betrachtung weiterer Architekten, die sich innerhalb ihrer Arbeit mit Kunst auseinandergesetzt haben, erachte ich darüber hinaus die entgegengesetzte Richtung, Künstler, die sich zeitgleich zu Gehrys Frühwerk innerhalb ihrer Arbeit mit Architektur beschäftigt haben und die mit jener Gehrys in Zusammenhang gebracht werden können, für relevant.

Kunstszene der Ostküste

Innerhalb der renommierten, amerikanischen Kunstszene der Ostküste mit dem Zentrum New York, bildet sich in den 1960er Jahren insbesondere die Pop Art und die Minimal Art heraus.

Pop Art: Rainer Metzger definiert in seiner Dissertation „Kunst in der Postmoderne: Dan Graham“ Pop Art zunächst allgemein wie folgt: „Pop Art – sie initiiert die Aufwertung des Banalen, Alltäglichen, Nebensächlichen in künstlerische Thematik, in künstlerische Sprache und in künstlerischem Medium“²¹. Er verweist im Anschluss auf die Überschneidung der Pop Art mit der Disziplin der Architektur bzw. des Städtebaus, indem sie neue Strukturen von Stadt, deren Architektur und deren Nutzung und Aneignung durch die Bewohner thematisiert: „Die Suburb entspricht genau der Alltäglichkeit, Banalität und Beiläufigkeit, wie sie die Pop

14 Steinmann, Martin: *Forme Forte. Ecrits/ Schriften 1972-2002 : Neuere Architektur in der Deutschen Schweiz*. Basel: Birkhäuser 2003, S.99

15 Bechtler, Cristina (Hrsg.): *Frank O. Gehry: Kurt W. Forster. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999, S.30 F: „Wußtest du, das Rossi in seinem l'architettura della citta von 1966 Venedig als eines der Schlüsselbeispiele zur Unterstützung seiner Theorie wählte, insbesondere ein fiktives Venedig, wie es Canaletto malte, ...“*

16 Arnell, Peter; Bickford, Ted (Ed.): *Frank Gehry. Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985, S.XV PA. „But about the work something that always strikes me is a parallel between Robert Venturi and Aldo Rossi and you. Take Venturi – his office understands very well how to make a building, both how to build it well and how to make a building that accepts its environment...“

17 Stierli, Martino: *Die Stadt ins Bild gerückt. Der Alameda Report als Beispiel visueller Stadtanalyse bei Venturi und Scott Brown*. In: Lampugnani, Vittorio Magnago; Noell, Matthias: *Stadtformen*. Zürich: gta, 2005, S.294, S.299 Quote 36, 37

18 Moos von, Stanislaus: *Venturi, Rauch & Scott Brown. Die Herausforderung des Status Quo. 5 Punkte zur Architektur von VRSB*. München: Schirmer/Mosel, 1987, S.63, S.73 Quote 122 „Nimmt das Buch Learning from Las Vegas... als das, was es auch ist, nämlich als Bilderbuch und Fotosammlung, so gehört es tatsächlich einer amerikanischen Tradition an: jener der Fotobücher des kalifornischen Popkünstlers Edward Ruschas aus den sechziger Jahren zum Beispiel, auf den sich die Verfasser auch explizit beziehen...“

19 Graham, Dan: *Nicht Post-Moderne: Konflikt zwischen Geschichte und Geschichtsbewußtsein, europäischer Archetypus und amerikanischer Kommerzialisismus, der Gegensatz von Stadtstruktur und Einzelhaus*. In: Wilmes, Ulrich (Hrsg.): *Dan Graham. Ausgewählte Schriften*. Stuttgart: Oktagon, 1994, S.224f

20 Sommer, Richard M.: *Four Stops Along an Architecture of Postwar America*. In: *Perspecta 32*, 2001, pp 85 „Architecture differs from fine art in this fundamental aspect: experience over time and in a distracted state, it does not, with the exception of the monument, lend itself well to the profound one liner. An architecture that enables temporary moments of aesthetic transcendence, albeit within suspended attention of everyday experience, requires sensitivity to efforts that warp the seams of the expected, thereby invisible, scene.“

21 Metzger, Rainer: *Kunst in der Postmodern: Dan Graham*. Köln: Walther König, 1996, S.58

Art zur Kunstwürdigkeit zu erheben suchte“²² und an anderer Stelle „Die Suburb ist nicht weniger ein Topos Amerikas als sein Fernsehen, als das Star-Spangled-Banner oder der Dollar. Im Motiv der Vorstadt verbinden sich das uramerikanische Phantasma des New Frontiers, der Sozialstruktur des Melting Pot mit einer Parzellierung des Zusammenlebens nach Ethnien und Klassen zu begegnen... und eine Wegwerf-Mentalität, die nicht nur Papiertaschentücher und Fast Food, sondern auch die Bereitschaft hervorbrachte, ständig den Wohnort zu wechseln. Die Suburb gibt, mit anderen Worten, ein genuines Sujet für die Pop Art.“²³.

Minimal Art: Metzger beschreibt Minimal Art zunächst allgemein als „Gedanken über Serialität, über anonyme Herstellungsverfahren und die damit zusammenhängende Selbstproduktion des Kunstwerks“²¹. Er verweist im Anschluss ebenfalls auf die Überschneidung der Minimal Art mit der Disziplin der Architektur bzw. des Städtebaus, indem sie die neuen Strukturen von Stadt, deren Architektur, deren Herstellungsverfahren und deren Zusammenhang mit industriellen und ökonomischen Bedingungen aufgreift und wiederspiegelt: „Die Suburb ist ein Musterbeispiel jener Serienhaftigkeit, die aus industrieller Herstellung und Einfachheit des Prototyps resultiert, und die in der Minimal Art in den Mittelpunkt künstlerischer Reflexionen gerückt wurde“²³.

Dan Grahams Arbeit siedelt Metzger im Kapitel „Das Alltägliche, das Serielle, das Entropische: ‚Homes For America‘ und die Suburbs als Kunst“ im Spannungsfeld der Pop Art, mit ihrer Aufwertung des Alltäglichen, der Minimal Art Sol Le Witts, mit ihrer Logik des Seriellen und Robert Smithsons Gedanke der Entropie an.²⁴ Graham bezieht sich dementsprechend in seiner Arbeit bzw. Kunst ab 1965 auf neue Strukturen von Stadt, auf „suburbia“, und deren alltägliche, deren gewöhnliche und häßliche, deren industriell in Masse produzierte, deren populäre sowie deren kommerzielle Architektur und somit vor allem auf die Wohnformen bzw. Typologien des Einfamilien-, des Doppel- oder Reihenhauses sowie des Apartmentgebäudes. Metzger arbeitet den Zusammenhang zwischen Grahams Arbeit und der Disziplin der Architektur, insbesondere der Position Venturis, und dem Phänomen der Suburbs explizit heraus. Er charakterisiert Grahams Arbeit wie folgt: „[Dan Grahams] ‚Homes for America‘ beschreibt in zunächst sachlicher, distanzwahrender Sprache die Einzelelemente an Architektur, aus denen sich in der Gegenwart des Jahres 1966 amerikanische Vorstädte zusammensetzen. Sie konstituieren „the new city“, es gibt sie überall, regionale Unterschiede oder eine spezielle Identität sind ihnen nicht anzumerken. Die Standarteinheit, aus der sich die Häuser aufbauen, ist eine Schachtel, „a box“; sie reihen sich aneinander, bilden Serien,...“²⁵. Graham behandelt darüber hinaus die Widersprüche bzw. die Dialektik innerhalb dieser Architektur, die insbesondere über die öffentlichen wie privaten Bedürfnisse – der Wunsch nach einer Möglichkeit zur Identifikation sowie nach Repräsentation auf der einen und jener des sich Zurückziehens und des Auslebens der eigenen Individualität auf der anderen Seite – hervorgerufen werden. Er zeichnet nach, dass das standardisierte Bauen bzw. die Massenproduktion bzw. -fertigung im Wohnungsbau diesem Wunsch nach Identifikation und Individualität über das Prinzip von Thema und Variation nachkommt. Die Variation reduziert sich dabei jedoch auf ein unterschiedliches Modell bzw. einen unterschiedlichen Stil der Eingangstür, eine unterschiedliche Farbgebung oder im äußersten Falle Materialwahl für das Eigenheim oder eine unterschiedliche Befestigung und damit Gestaltung der Regenrohre. Er widmet seine Arbeit des Weiteren der Wahrnehmung sowie der Nutzung und Aneignung von Raum und damit dem Subjekt, dem Nutzer bzw. Bewohner dessen. Darüber hinaus beschäftigt er sich mit den gleichzeitig präsenten unterschiedlichen kulturellen Ebenen, mit deren parallelen Leseweisen. Metzger vermerkt in diesem Zusammenhang, dass „Dan Graham ist nicht der erste, der die Bild- und Kunstwürdigkeit der Instant-Architektur entdeckt hat... Die Suburbs selbst, als Konglomerat politischer wie ästhetischer, sozialer wie historischer Spezifika, hat allerdings Graham als erster zum Anlaß für Kunst genommen“²⁶. Um diesen Themen gerecht werden zu können, kommt in Grahams Werk der Arbeit mit Hybriden, mit Typologien und deren Dekonstruktionen sowie mit Oberflächen und deren Wirkungen eine zentrale Bedeutung zu.²⁷

Gordon Matta-Clarks Arbeit wird 2006 in der NZZ, im Zusammenhang mit der ersten Gesamtausstellung seines Werks in Madrid, indem sie nicht zurück zur Natur, sondern vorwärts zur Durchdringung des Stadtgewebes strebt, als eine

22 s.o., S.66f.

23 s.o., S.67

24 s.o., S.57-67

25 s.o., S.54

26 s.o., S.58

27 Folgende weitere Publikation bietet nach meinem Dafürhalten, indem sie die Arbeiten Grahams von 1965-1988 nicht chronologisch, sondern nach Themenfeldern ordnet, einen fundierten, erläuternden Einblick in diese:

- Chevrier, Jean-Francois; Sekula, Allan; Buchloh, Benjamin H.D.: *Walker Evans & Dan Graham*. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1993
- Homes for America
- Houses and People
- The City
- Interiors and Ornaments

Weitere Literatur:

- Johnston, Pamela: *Dan Graham. Architecture*. London: AA Publications, 1997
- Charre, Alain; Macdonald, Marie-Paule; Pereman, Marc: *Dan Graham*. Paris: Dis Voir, 1995
- Marian Goodnab Gallery: *Dan Graham. Models to Projects 1978 to 1995*. N.Y.: The Wall Street Group, 1996
- Moure, Gloria (Ed.): *Dan Graham*. Barcelona: Poligrafa, 1998

28 Jacob, Markus: *Alchemist mit Kreissäge. zur Ausstellung Matta-Clarks im Centro de Arte, reina Sofia, Madrid.* In: NZZ, 2. Sept. 2006

29 Alborch, Carmen: *Einführung.* In: Casanova, Maria (Coord.): *Gordon Matta-Clark.* Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993, S.359

30 Russi Kirshner, Judith: *Non-uments.* In: Casanova, Maria (Coord.): *Gordon Matta-Clark.* Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993, S.368

31 Graham, Dan: *Architecture: Art/Design/Urbanism.* In: Wallis, Brian (Editor): *Dan Graham. Rock My Religion. writings and art projects 1965-1990.* Cambridge (MA): MIT, 1993, S.194-205

32 Linker, Kate: *Vito Acconci.* N.Y.: Rizzoli, 1994, S.111-189

33 Metzger, Rainer: *Kunst in der Postmodern: Dan Graham.* Köln: Walther König, 1996, S.211

34 Linker, Kate: *Vito Acconci.* N.Y.: Rizzoli, 1994, S.112ff.

35 Ammann Jean-Christophe: *Foreword.* In: Ammann Jean-Christophe; Armajani, Siah; Suter, Margrit: *Siah Armajani.* Basel: Kunsthalle, 1987

36 Ammann Jean-Christophe: *Introduction.* In: s.o. „The idea is to place a work in an overlapping context that lends it aesthetic, social, communicational and functional meaning... Art in public place as Armajani understands it, must be motivated by the attitude that seeks less to create a literally towering work than to address the ordinary needs of people in their response to public spaces... public art is nonmonumental. It is low, common and near to the people... What we try to do here in architecture and public art... is to give it an American context and identity.“

37 s.o.

38 Ammann Jean-Christophe: *Foreword.* In: s.o.

39 Literatur zur Kunstszene Los Angeles der 1960-1980er Jahre: Grenier, Cathrine (Hrsg.): *Los Angeles 1955-1985.* Catalog of the exhibition at the Centre Pompidou, Galerie 2006. Belgium: Snoeck-Ducaju & Zoon, 2006

Hansen, Hening S.; Nittve, Lars; Crenzien, Hellen (Hrsg.): *AA 1960-1997.* Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg 1997, Ostfildern: Dr. Cantz'sche, 1997

de la Motte, Manfred (Hrsg.): *USA West Coast* Katalog zur Ausstellung im Kunstverein in Hamburg, Hannover, Köln und Stuttgart, Hannover: Schäfer, 1972
Whiting, Cécile: *Pop L.A.: Art and the City in the 1960s.* Berkeley: Univ. of California, 2006

40 Folgende Bücher Ruschas dokumentieren die neuen Typologien, Räume und Elemente von Stadt:

- „Twenty-six Gasoline Stations“ 1963
- „Some Los Angeles Apartments“ 1965
- „Thirty-four Parking Lots“ 1967 (Pershing Square underground lot, 5th & Hill)
- „Nine Swimming Pools and a Broken Glass“ 1968
- „Real Estate Opportunities“ 1970
- „A Few Palm Trees“ 1971
- „Colored People“ 1972

Folgende Arbeiten Ruschas verweisen auf Räume und Elemente, aber auch auf die Mythen sowie die Probleme der Stadt:

- „Every Building on the Sunset Strip“ 1966
- „Hollywood“ 1968
- „A Blvd. Called Sunset“ 1975
- „The Los Angeles County Museum on Fire“ 1965-68

Erweiterung bzw. Konterkarierung der Konzeptkunst wie der Land-Art, verhandelt²⁸ oder im Katalog zu seinem Gesamtwerk von 1993 beschrieben als „*Gordon Matta-Clark's work does not solely represent an investigation into the interaction between architecture and sculpture but rather... his oeuvre represents a fusion of space, light and politics.*“²⁹ oder an anderer Stelle wird Matta-Clark bezeichnet als „... an integrational artist, a continual crossover, neither conceptual nor minimalist. Trained as an architect, he dedicated his career to the deconstruction of architecture, and to the presentation rather than the preservation of cultural memory in layered extractions.“³⁰ Er bezieht sich in seiner Arbeit bzw. Kunst ab Anfang der siebziger Jahre dementsprechend auf die alltägliche und gewöhnliche Architektur. Er setzt sich mit dem Thema des Raums, dessen ökonomischer, politischer wie sozialer Dimension bzw. „Konstruktion“ und damit mit den Besitz- und Machtverhältnissen, denen er unterliegt, auseinander. Er behandelt die Grenzen und Restriktionen von Raum, die Beziehung von Äußerem zu Innerem, von Öffentlichem zu Privatem und vice versa. Einfachen, präzise gesetzten Eingriffen bzw. Einschnitten – zwei- wie dreidimensionaler Art – in bestehende, meist für den Abbruch bestimmter Strukturen, die die Potentiale, die Überlagerungen, die Komplexität aber auch die Widersprüche räumlicher Bedingungen, Zusammenhänge und Konstrukte nachzeichnen, kommen vor diesem Hintergrund in seinem Werk eine zentrale Bedeutung zu.³¹

Vito Acconcis Arbeit spätestens seit Anfang der achtziger Jahre passt zu folgender Beschreibung: „*art that negated the primacy of the author to attend to the viewer... in form of publicly sited sculpture.*“ und weiter „*sculpture nods toward furniture and collides with architecture.*“³² Metzger verweist auf die Überschneidung der Arbeit Acconcis mit der Disziplin der Architektur bzw. des Städtebaus, wie folgt: „*Acconci... hat in der Architektur und Urbanistik sein genuines Betätigungsfeld gefunden. Seit den späten Siebzigern entstehen Projekte für Parkanlagen und Platzgestaltungen. „Sub-Urb“ von 1983 nimmt ihren Titel wörtlich und pflanzt einen stollenartigen Gang unter die Erdoberfläche. Sein „Bad Dream House“ von 1984 greift dekonstruktivistische Tendenzen auf.*“³³ Darüber hinaus ist Acconci mit der praktischen Arbeit Charles Moores, Michael Graves und der Venturis vertraut, setzt sich intensiv mit der Theorie der Venturis auseinander und bezieht sich in seiner Arbeit explizit auf diese.³⁴

Siah Armajani, der sich analog zu Acconci als public artist bezeichnet³⁵, bezieht sich in seiner Arbeit auf alltägliche und gewöhnliche sowie auf traditionelle architektonische Elemente, deren funktionale, ästhetische, kommunikative, semiotische wie soziale Aspekte er beleuchtet; er setzt sich explizit mit dem öffentlichen Raum auseinander und lässt sich insbesondere auf den spezifischen amerikanischen Kontext ein.³⁶ 1974/75 entsteht sein „*Dictionary for Building*“ indem er „*systematically subverted the form, function and position of all elements in a house (stairs, doors, windows, etc.) as well as the purpose of a house as such*“³⁷. 1986 folgen die „*Elements*“ „*in which Armajani reduces the figuration of his previous work to its semiotic parameters, thus expanding the base of his work in public places*“³⁸.

Kunstszene Los Angeles

Die sich ab den 1960er Jahren herausbildende Kunstszene innerhalb Los Angeles setzt sich im Allgemeinen mit Raum, Stadt und Alltag und im Besonderen mit der Struktur und Architektur Los Angeles selbst auseinander und lotet deren ästhetisches Potential aus. Sie verweist dabei analog meiner Recherche bzw. Analyse auf folgende Aspekte bzw. Elemente und Charakteristika bzw. Syntax Los Angeles, die sich exemplarisch anhand der Arbeit dreier von mir ausgewählter Künstler zusammenfassend darstellen lassen. Die Kunstszene spielt eine überaus wichtige Rolle für Los Angeles. Die Stadt entwickelt vor ihrem Hintergrund ein neues Selbstbewusstsein.³⁹

Ed Ruscha thematisiert ab Anfang der sechziger Jahre die alltäglichen, die gewöhnlichen, die industriellen und die kommerziellen Aspekte von Stadt. Er dokumentiert (quasi-wissenschaftlich) die neuen Typologien, Räume und Elemente von Stadt, wie gasoline stations, apartment buildings, parking lots, pools, billboards, palm trees und colored people (die Vegetation) und deren Charakteristika.⁴⁰ In seinem Buch „*A Few Palm Trees*“ dokumentiert er den für

41 Metzger, Rainer: *Kunst in der Postmoderne: Dan Graham*. Köln: Walther König, 1996, S.60
 Hier widerspreche ich bewusst Rainer Metzgers Aussage: „Sowohl Ruschas Photographien als auch besonders jene von Bernd und Hilla Becher... setzen auf die lichtbildnerische Delikatesse“ in der die Nobilitierung des Alltäglichen und ihre Parallele in der Ästhetik der Photographien erst bei Graham sieht. Auch Ruscha Photographien haben „keine Scheu vor dem Dilettantismus einer Allerweltsknipserei“, sie sind z.T. aus dem fahrenden Auto hinausknipsend entstanden.

42 siehe folgende Arbeiten Hoppers:
 · „Double Standard“ 1961
 · „Ed Ruscha“ 1964

43 Folgende Arbeiten Hockneys verweisen auf die übergeordnete Struktur Los Angeles:
 · „Hancock Street West. Hollywood/Without Sun“ 1989
 · „Building, Pershing Square, Los Angeles“ 1964
 · „Study to Santa Monica Blvd.“ 1979
 · „Pearlblossom Hwy.“ photographic collage 1986

44 Folgende Arbeiten Hockneys verweisen auf das EFH:
 · „Hollywood Garden“ 1966
 · „A Lawn Being Sprinkled“ 1967
 · „A Bigger Splash“ 1967

45 Folgende Arbeiten Hockneys verweisen auf das EFH und alternative Lebensmodelle zum traditionellen Familienglück:
 · „Man Taking Shower in Beverly Hills“ 1964
 · „California“ 1965
 · „Peter Getting Out of Nick's Pool“ 1966
 · „Portrait of an Artist/Pool with Two Figures“ 1971

46 El Croquis 74/75: Frank Gehry 1991-1995. S.8f
 G: „I was interested in art from way back.“
 G: „Art has always attracted me.“

47 Bechtler, Cristina (Hrsg.): *Frank O. Gehry: Kurt W. Forster. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999, S.62*
 G: „Aber die Künstler, deren Werk ich am meisten schätze, waren Don Judd, Carl Andre und die Minimalisten.“

48 Gehry, Frank: *Materials and Methods*. In: Friedman, Mildred (Ed.): *Gehry Talks: Architecture + Process*. N.Y.: Rizzoli, 1999, S.49
 G: „I'm interested in Pop Art. However, that's not what moves my work, even though it is often misunderstood as that.“

49 Gehry, Frank: *Then and Now*. In: s.o., S.44
 G: „Painting and sculpture influence my work... I think my ideas are derived more from painting than sculpture. But I'm all over the place.“

50 s.o., S.44
 G: „For instance, when I had the Bellini picture with the Madonna and Child, I originally thought of it as the Madonna-and-Child strategy for architecture. You see a lot of big buildings with a lot of little buildings, little pavilions in front. I attribute that to the Madonna and Child composition.“

51 Futagawa, Yukio: *Frank O. Gehry*. Tokyo: A.D.A., 1993 (GA Architect 10) S.174
 G: „Paintings are a way of training the eye. You see how people compose a canvas. The way Bruegel composes a canvas versus the way Caravaggio composes a canvas or Jasper Johns. I learned about composition from their canvases. I picked up all those visual connections and ideas. And I find myself using them sometimes. The idea of space through paintings, through the Pinturucchio paintings in Siena which are just beautiful, huge, spatial experiences. They are about cities... All of these paintings are about space and cities.“

52 El Croquis 74/75: Frank Gehry 1991-1995. S.8f
 G: „My artistic preferences were very far from the environment where I was living, and it took me a while to feel comfortable in LA... The LA artists were not painting at that time; they were very interested in car finish, spray guns... it was a kind of finish fetish... From them I learned to find inspiration around me, to develop an appreciation for the everyday things.“

Los Angeles charakteristischen Maßstabssprung von Palmen zur meist eingeschossigen baulichen Substanz der Einfamilienhäuser, deren skurrile Gestalt, die ironische Weise die klassischen Dreiteilung widerspiegelt, deren Analogie zur allgegenwärtigen technischen Infrastruktur, der Telegraphenmasten etc., deren Schattenwurf bzw. -spiel auf den fast vollständig geschlossenen, in „stucco“ ausgeführten Fassaden der simplen „boxen“ Die Darstellungsweise Ruschas entspricht der neuen, im Vordergrund stehenden Wahrnehmungsperspektive des Autofahrens, in der die neue Struktur von Stadt erlebt wird bzw. sich präsentiert.⁴¹

Dennis Hopper thematisiert ab Anfang der sechziger Jahre u.a. in „Double Standard“ von 1961 die kommerziellen, wie populären Elemente der Stadt wie Zeichen, Schriftzüge, Reklame, billboards etc., die Wirkung von Oberflächen, Spiegelungen und Schattenwürfen bzw. -spielen auf diesen, sowie das dominierende Fortbewegungsmittel des Autos und die mit ihm verbundene Wahrnehmung bzw. Perspektive.⁴²

David Hockney thematisiert ab Mitte der sechziger Jahre zum einen, auf übergeordneter Ebene, die neue Struktur von Stadt, suburbia. Er stellt ihre Bausubstanz, ihre Typologien, das Meer kleinteiliger Einfamilienhäuser sowie deren Aufeinandertreffen mit den paradoxer Weise gleichzeitig präsenten vereinzelt Megastrukturen und den damit verbundenen Problemen dar. „Hancock Street West Hollywood, Without Sun“ von 1989 gibt West-Hollywood als „reines Wohngebiet“ und gleichzeitigem Standort des Pacific Design Centers, des „Blue Whales“, wieder. Hockney stellt des Weiteren die neuen Elemente und Räume der neuen Struktur von Stadt dar. Er gibt in seinen zahlreichen Studien zum Santa Monica Boulevard wie zum Mullholand Drive die Infrastruktur als funktionales wie symbolisches Element der Stadt wieder. (Siehe analog dazu Moores erst 1984 erschienener Stadtführer zu Los Angeles, der die Stadt nicht nach Stadtteilen, sondern über ihrer Infrastruktur gliedert, beschreibt und im wörtlichen Sinne erfahrbar werden lässt.) Er dokumentiert die „parking lot“s bzw. in „Building, Pershing Square, Los Angeles“ von 1964 das Phänomen dieses Squares, der über einem „parking lot“ entsteht und somit innerhalb Los Angeles' eher Zeichen von Stadt als von sich uferlos ausbreitender „suburbia“ darstellt.⁴³ Hockney geht zum anderen explizit und detailliert auf das Element des Einfamilienhauses ein. Er zeichnet unter anderem in „A Lawn Being Sprinkled“ oder in „A Bigger Splash“, beide von 1967, deren äußere Erscheinung als einfache, abstrakte „box“, in deren in Aluminiumrahmen gefassten Glasscheiben sich weitere „boxes“ spiegeln und über der sich in Relation zur Bebauung unverhältnismäßig weiter Höhe die Vegetation der Palmen aufspannt, nach.⁴⁴ Darüber hinaus spricht er auch die sozialen Aspekte und Veränderungen dieser neuen Struktur von Stadt an und verweist somit auf deren Abgründe oder Schattenseiten sowie deren Potentiale. Er verweist auf die Differenz zwischen Vorder- und Rückseite des Einfamilienhauses, auf die Kluft zwischen öffentlichem und privatem Raum, und auf das Phänomen, dass dieses Element des privaten Wohnens nicht mehr ausschließlich den Traum des Familienglücks verkörpert, sondern gleichzeitig für unterschiedliche Lebensformen stehen kann, die vor allem im „backyard“ ausgelebt werden. Er deutet damit in seinen Bildern unter anderem „California“ von 1965 oder „Peter Getting Out of Nick's Pool“ von 1966 die sich entwickelnden und aufblühenden subkulturellen Lebensstile bzw. -modelle innerhalb der Stadt – vor allem die Homosexuellenszene West-Hollywoods – an. Er zeichnet damit den Verstädterungsprozess „suburbias“, das Entstehen einer neuartigen Urbanität – das Zusammentreffen von suburbaner Bausubstanz und einer Vielfalt von Lebensformen bzw. -weisen und der damit verbundenen Freiheit der Stadt nach.⁴⁵ In seinem späteren Werk verweist er zunehmend auf die Heterogenität der Stadtlandschaft.

(Zur Rolle der Kunstszene innerhalb des Verständnis der Stadt Los Angeles und zum parallelen Werk Gehrys siehe III.4.2 „Das Los Angeles der 1960-1980er Jahre als Kontext : Stadtstruktur in der zeitgenössischen Kunst“)

2.2 Gehrys „Auseinandersetzung mit der Kunst“

2.2.1 Zitate, Lebenslauf, Fakten

Gehry und Kunst bzw. Künstlern

Gehry selbst verweist grundsätzlich und explizit auf sein Interesse an der Kunst.

Er schließt dabei fast sämtliche Kunstrichtungen aller Epochen bis zur Gegenwart ein: die griechische Kunst, die indische Kunst, die japanische Kunst, die italienische Kunst der Wegbereiter der Renaissance, der Früh- wie der Renaissance, vor allem Giotto di Bondone und Giovanni Bellini mit ihren Madonnen mit Kind, die Kunst des 18. Jahrhunderts mit ihren Stillleben und Genrebildern, vor allem Giovanni Canaletto und Jean Siméon Chardin, die zeitgenössischen Stillleben Giorgio Morandis, Tendenzen innerhalb der modernen Kunst, wie den Kubismus, den Futurismus, den Surrealismus oder die Konzeptkunst, vor allem Marcel Duchamp sowie die zeitgleiche Kunstszene der Ost- wie der Westküste Amerikas, vor allem Donald Judd, Carl Andre und damit die Minimal Art sowie zum Teil die Pop Art.^{46,47,48} Er betont hierbei insbesondere sein Interesse an der Malerei und nicht wie zunächst erwartet an der Bildhauerei bzw. Skulptur.⁴⁹ Er benennt etwas präziser die Themen und Arbeitsweisen bzw. Strategien innerhalb der Kunst, die ihn für seine Architektur interessieren.

Zum einen beschäftigt Gehry im Besonderen ihre Aussagen zur Komposition, die er gleichermaßen in Darstellungen der Madonna mit Kind innerhalb der Renaissance zum Beispiel bei Bellini – groß zu klein – oder in solchen, die sich tatsächlich auf die Stadt beziehen oder diese zum Inhalt haben, zum Beispiel bei Canaletto, sieht.^{50,51} Er verweist in diesem Zusammenhang, dass die Künstler der Westküste seine Arbeit zunächst eher weniger beeinflussen, da sie keine Aussagen oder Erkenntnisse zur Komposition liefern, sondern sich mit dem Alltäglichen und mit der Behandlung von Oberflächen auseinandersetzen, Themen, die erst allmählich Eingang in seine Arbeit finden.⁵² Ausführlich verweist er auf eine Übereinstimmung der Arbeiten Morandis mit seiner Architektur im Bezug auf die Komposition, vor allem auf die klare Trennung und Unterscheidung der einzelnen Objekte, der „bottles“, auf die Ausführung des Spalt, des Zwischenraums, der sie jeweils als „oneness“ erfahrbar macht. Seine Ausführung legt es nahe zwischen seiner „Auseinandersetzung mit der Kunst“ und einer „Auseinandersetzung mit Einheiten“ eine Überschneidung zu sehen.^{53,54}

Zum anderen beschäftigt Gehry das Thema der Bewegung und mit diesem verbunden jenes des Unfertigen. Er bezieht sich in dieser Thematik auf die Malerei, die Bildhauerei sowie den Tanz bzw. die Choreographie – auf die indische Kunst, den Kubismus unter anderem Duchamps sowie die damalige Kunst der Ost- wie Westküste.⁵⁵ Er stellt eine Verbindung zwischen Duchamps „Akt eine Treppe hinabsteigend“ und der spezifischen Ausbildung des Eckfenster seines eigenen Hauses her.^{56,56a} In diesem Zusammenhang spielt die Offenheit innerhalb der Kunst der sechziger Jahre bezüglich des Alltäglichen und Gewöhnlichen, des Industriellen, des Kommerziellen, sowie des Populären, deren ungewöhnlicher Einsatz gewöhnlicher Materialien und Konstruktionsweisen, deren außer-gewöhnliche Behandlung von Oberflächen sowie deren damit verbundenen Tendenz zum Unfertigen und dem sich in Bewegung befindlichen eine wesentliche Rolle. Gehry verweist wie folgt auf die Vorzüge dieser Thematik innerhalb der Architektur. Zunächst begründet er auf ästhetischer, subjektiver Ebene, dass Gebäude in der Konstruktionsphase authentischer und damit interessanter aussehen, dass die einzelnen Schritte, die zur Architektur führen klarer abgelesen werden können.⁵⁷ Darüber hinaus verweist er auf das zum damaligen Zeitpunkt auftauchende Problem innerhalb der Architektur, die gelehrte und erwartete Präzision in der Ausführung, der Konstruktion wie der Detaillierung der Gebäude, aus Mangel an Fachkräften und dem nötigen Budget, nicht mehr gewährleisten zu können. Gehry ist vor diesem Hintergrund fasziniert, dass es innerhalb der Kunst möglich ist aus Trash, aus alltäglichen Materialien und Konstruktionsweisen oder über Arbeitsprozessen, die auf der do-it-yourself Haltung basieren, Kunstwerke zu schaffen.^{58,59}

An dieses Thema anknüpfend beschreibt Gehry mehrfach seine Frustration, dass innerhalb der Architektur in der Umsetzung des Entwurfs zu viele Personen und Instanzen involviert sind und die eigentliche Idee, Stringenz und Kohärenz

53 Bechtler, Cristina (Hrsg.): Frank O. Gehry: Kurt W. Forster. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999, S.25f.
G.: „...wenn ich ein Stilleben machte, wenn ich einen Morandi machte mit drei Flaschen und zwei Topfen, drei großen Flaschen und drei kleinen Flaschen. Damit jedes Stück seinen Objektcharakter beibehält, mußte das Ding einen Spalt haben, es mußte unterteilt sein, konnte kein fortlaufendes Gebilde sein. ... weil ich diesen Spalt brauche, damit es wie eine Skulptur wirkt. Die Teile des Gebäudes müssen wie separate Teile aussehen...“

54 Futagawa, Yukio: Frank O. Gehry. Tokyo: A.D.A., 1993 (GA Architect 10) S.174
G.: „... I was thinking of buildings in terms of bottles. You put them together and there's an energy that you don't get from a bottle alone. They have an effect on each other.“

55 Bechtler, Cristina (Hrsg.): Frank O. Gehry: Kurt W. Forster. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999, S.31ff
F.: „Bei deinem seit langem bestehenden Interesse an Stillebenmalerei und ihrer architektonischen Ordnung, wie fand die Vorstellung von Bewegung Eingang in dein Werk?“
G.: „Das war mein nächster Schritt.... Du hast geschrieben, es bestünde eine Beziehung zum Tanz, und ich denke, du hast recht damit.“
56.) s.o. S.34

56a Colomina, Beatriz: The House That Built Gehry. In: Ragheb, Fiona (Ed.): Frank Gehry, Architect. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001, S.310

57 Arnell, Peter; Bickdorf, Ted: Frank Gehry: Building and Projects. N.Y.: Rizzoli, 1985, S.XV
FG: „Okay: Buildings under construction look nicer than buildings finished.... There's an immediacy in paintings.... I think about paintings all the time, so one part of architecture that I felt an interest in exploring was how to bring these ideas to buildings.“

58 Bechtler, Cristina (Hrsg.): Frank O. Gehry: Kurt W. Forster. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999, S.87
G.: „Ich erzähle dir zwei Sachen über unsere Kultur, die mir bewußt waren. Die eine ist, daß ein Mangel an Handwerkskunst herrscht. Victor Gruen lehrte mich Wiener Perfektion und Detailbehandlung schätzen, aber es war eine Lüge. Du konntest es nicht machen.... Es gab also einen Zwiespalt zwischen dem Objekt der Begierde und dem Faktum Zeit, der Fertigungsrealität.... Auf der anderen Seite verwendeten Rauschenberg und Johns und all die anderen Künstler, ... Schrott für ihre Gemälde und Skulpturen. Also dachte ich mir: „Wenn die aus Schrott Sachen machen können, die sich in Galerien verkaufen lassen, dann kann ich das vielleicht auch.“ Zumindest löste es bei mir den Gedanken aus: „Vielleicht muß es nicht so perfekt sein, vielleicht ist das, was wir haben, gut genug; vielleicht ist es sogar besser.“

59 El Croquis 74/75: Frank Gehry 1991-1995. S.15f
G.: „I studied the Details of Frank Lloyd Wright,... When I started my own practice in 1962, I found it very difficult to find the budgets to do those kind of things.... I tried it, but the craftsmanship was not available; they just weren't here, and the details became futile and frustrating. I started searching for another way to deal with this when I came across the work of Rauschenberg and Jasper Johns.... They were using junk to do art, and it inspired me to explore that idea in architecture. I thought that this could be turned into a virtue if you take the visual character of clumsy craftsmanship in all its traits, and look at it as if it was a color on a pallet.“

60 Bechtler, Cristina (Hrsg.): Frank O. Gehry, Kurt W. Forster. S.88
Cantz, Ostfildern-Ruit, 1999
A.: „Es ist die taktile Erfahrung beim Aufstellen...“
G.: „Ich fing an, über die Erfahrung beim Arbeiten mit Materialien nachzudenken.“

61 Colomina, Beatriz: The House That Built Gehry. In: Ragheb, Fiona (Ed.): Frank Gehry, Architect. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001, S.310
„For Gehry, artists are first of all role models because of the enviable control they have over their work.“

62 s.o., S.61ff

63 s.o., S61ff

64 s.o., S.61

„[Als ich das Danziger Studio baute] lernte ich eine Menge Künstler kennen, weil sie kamen, um meinen Rohbau anzuschauen;... Ich freute mich sehr, daß sie sich für das, was ich tat, interessierten, und ich interessierte mich sehr für das, was sie taten.“

65 El Croquis 74/75: Frank Gehry 1991-1995. S.9
G.: „When I came out of school and started working as an architect, the architects were not very receptive to me. I was doing several buildings in LA, and then I would go to the site and find the artists looking at the construction... It was a funny feeling to have my work looked at by these people whom I thought better of than the architects.“

66 Futagawa, Yukio: Frank O. Gehry. Tokyo: A.D.A., 1993 (GA Architect 10), S.174
G.: „I am an architect. I do think that art and architecture come from the same source. They involve some of the same struggles. My first work, when I started to do my own stuff, was encouraged by artists, not by other architects. Actually aother architects were suspicious of my work.“

67 Arnell, Peter; Bickford, Ted (Ed.): Frank Gehry: Buildings and Projects. N.Y.: Rizzoli, 1985 S.XIVf.

PA: „But you are an artist, right?“

FG: „I'm an architect. I get that a lot because I've hung around with a lot of artists and I'm very close to a lot of them. I'm very involved with their work; I think a lot of my ideas have grown out of it, and that there's been some give and take. So sometimes I get called an artist. Somebody'll say, „Oh, well, Frank's an artist.“ I feel in a way that's used like a dismissal. I want to say I'm an architect. My intention is to make architecture.“

S.XVIII

FG: „Yeah, I can't imagine doing anything else. That's why when somebody calls and says, „You're an artist“ I say, „No, I'm an architect.“ I don't see it any other way. I see what I'm doing as the only thing I could do. I'm intensely involved with it, I don't understand anything else.“

68 Bechtler, Cristina (Hrsg.): Frank O. Gehry: Kurt W. Forster. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999, S.75

69 s.o., S.29ff

70 Zaera Polo, Alejandro: Frank O. Gehry, Still Life. In: El Croquis 45: Frank O. Gehry. Madrid: 1990, S.13

„I had a funny notion that you could bump into it before you realize it was architecture. I deluded myself with that idea for a long time. Obviously I haven't been able to do it. I'd love to do that. Probably, Venturi gets closer than anybody else I know.“

71 Futagawa, Yukio: Frank O. Gehry. Tokyo: A.D.A., 1993 (GA Architect 10), S.174

G.: „My 1978 model is a tough adversary in 1991. I was recently lamenting this fact to a reporter who innocently asked if maybe another architect could do today's needed remodelling and if so, who? to which, without thinking, I replied. Robert Venturi. Hey Bob, do you need some work?“

72 Bechtler, Cristina (Hrsg.): Frank O. Gehry: Kurt W. Forster. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999, S.8ff.

73 Futagawa, Yukio: Frank O. Gehry. Tokyo: A.D.A., 1993 (GA Architect 10), S.13

74 Colomina, Beatriz: The House That Built Gehry. In: Ragheb, Fiona (Ed.): Frank Gehry, Architect. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001, S.310

„Repeatedly, Gehry drops the names of his artist friends, colleagues, collaborators, role models, and clients. The list has been enormous. Critics have added other names, so that now the whole history of avant-garde – from Europe in the early twentieth century to southern California at the end of the century – has become involved.“

75 siehe v.a. Artikel zu Gehrys Werk wie: Art as Architecture In: P/A may 1995; Baukünstler und Visionär In: NZZ 24.11.2006; oder die Darstellung Gehrys im Film Sketches of Frank Gehry von Sydney Pollack, 2006.

eines Projekts dabei verloren geht. Er begründet auch seine Abwendung von der Stadtplanung bzw. dem Städtebau und seine Hinwendung zur Architektur, zum kleinen Eingriff auf Maßstabsebene des Einfamilienhauses oder des An- und Umbaus im Zusammenhang mit diesem Problem. Ihn begeistert folglich die direkte Umsetzung der Projekte durch die Künstler, ihre Arbeitsweise des „hands-on“, die ihm in einer Unterredung mit Carl André bewusst wird.^{60,61} Gehry erwähnt seine teilweise eigene Interpretation oder sein zum Teil anders geartetes Interesse an den jeweiligen Arbeiten der Künstler innerhalb dieser Kunst (z.B. der Arbeitsweise Carl Andrés).⁶²

Gehry selbst unterstreicht explizit seine zum Teil enge Verbindung – Freundschaften, Arbeitsgemeinschaften oder Auftraggeber – zu zeitgleichen Künstlern der Ost- wie Westküste Amerikas (vor allem Oldenburg und Serra).⁶³ Er betont die Akzeptanz seiner architektonischen Arbeit innerhalb dieser Kunstkreise im Gegensatz zu innerhalb der Architektur ^{64,65}, spricht jedoch von sich selbst klar als Architekt und als Dienstleister.^{66,67}

Sein Werkverzeichnis belegt, dass die Künstler bzw. die Kunstszene seine ersten Auftragsgeber darstellen: Aufträge für Wohnhäuser bzw. Ateliers von Künstlern, so das Danziger Studio, das Ron Davis Studio, das Norton Simon Guest House & Gallery und die Indiana Avenue Houses; Aufträge für lithographische Werkstätten, Museen- wie Neubauten, Ausstellungen, so das Gemini G.E.L., das Cabrillo Marine Museum das California Aerospace Museum, das Temporary Contemporary und das Edgemar Development. Gehrys Biographie zeichnet seine Verbindungen zur Kunstszene der Ost- wie Westküste eindrücklich nach.⁶⁸ Gehry bietet demnach zusammenfassend keine Überscheidungen zwischen seiner „Auseinandersetzung mit der Kunst“, die er explizit untermauert, und einer „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ an. Er erklärt seine Hinwendung zur Kunst insbesondere über sein Interesse an der Komposition, der er in seiner Architektur eine wesentliche Rolle zukommen lässt. Einen Zusammenhang zwischen Kunst und Stadt lässt sich nur insofern herstellen, dass Gehry Stadt analog zur Kunst als kompositorisches Problem betrachtet.

Gehry und weitere Architekten, die sich mit Kunst auseinandersetzen

Gehry verweist auf Parallelen seiner Arbeit zu jener James Stirlings, Aldo Rossi und Louis Kahns.⁶⁹ Er ist sich bewusst, dass sich Aldo Rossi in seiner theoretischen wie praktischen Arbeit insbesondere zur Stadt Venedig auf Giovanni Canaletto bezieht. Er verweist aber darauf, dass er in seiner Arbeit den Bezugspunkt der Kunst ebenfalls auf die Arbeiten Jean Siméon Chardins und Giorgio Morandis erweitert hat.⁶⁹ Er verweist explizit auf Parallelen bzw. auf gleiche Interessen seiner Arbeit zu jener Robert Venturis und sieht in jener diese Interessen sogar stärker oder prägnanter umgesetzt.^{70,71} Gehry macht jedoch keine Aussage zu dessen Kunstbezug. Gehry sieht demnach zusammenfassend Parallelen zwischen seiner Arbeit und jener weiterer Architekten, die sich zeitgleich mit Stadt bzw. einer neuen Beziehung zwischen Architektur und Stadt auseinandersetzen, begründet diese Gemeinsamkeiten jedoch ausschließlich in der Verwendung ähnlichen Kompositionsprinzipien.

2.2.2 Rezeption

Rezeption zu Gehry und Kunst bzw. Künstler

Gehry wird innerhalb der damaligen wie gegenwärtigen Rezeption mit der japanischen Kunst, mit den italienischen Malern Giovanni Canaletto und Giorgio Morandi, mit jenen zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Kubisten, Futuristen, Dadaisten) sowie mit fast allen zeitgleichen Künstlern der Ostküste der Pop Art wie der Minimal Art sowie der Westküste in Zusammenhang gebracht.^{72,73,74} Gehrys Arbeit wird dementsprechend als Architektur bezeichnet, die sich der Kunst annähert, die zwischen den Disziplinen der Architektur und der Kunst vermittelt.⁷⁵

Es bleibt jedoch im Wesentlichen unausgesprochen bzw. es wird nur sehr vage geklärt welche Themen, Sichtweisen, Arbeitsweisen und Strategien dieser Künstler bzw. dieser Kunst Gehry auf seine Arbeit überträgt.

Es wird im Allgemeinen nahegelegt, dass sich die subjektive, individuelle, formal

wie skulptural geprägte Arbeitsweise, die seinem Werk anscheinend zugrunde liegt, aus seinem Bezug zur Kunst erklären und damit rechtfertigen lässt. Nur wenige Ausnahmen versuchen konkrete Bezüge zwischen Ansätzen oder Arbeitsweisen innerhalb Gehrys Werk und innerhalb der Kunst nachzuzeichnen. Diese übernehmen dabei im wesentlichen alle eben erwähnten Aussagen Gehrys. In diesem Zusammenhang wird seine Arbeitsweise, die ich innerhalb meiner Untersuchungen als „Auseinandersetzung mit Einheiten“ bezeichne und die in der Rezeption „Fragmentation“ benannt wird, in Verbindung mit der Kunst des Kubismus sowie des Genre des Stillleben gebracht. Oder es wird auf eine Übertragung von Bewegung und dem Zustand des Unfertigen aus dem Bereich der Kunst auf jenen der Architektur gesprochen und dabei analog zu Zitaten Gehrys Marcel Duchamps „Akt die Treppe hinabsteigend“ als Vorlage für Entscheidungen – unter anderem der Ausführung des Eckfensters – innerhalb des Umbaus seines eigenen Hauses gesehen (siehe „Gehry und Kunst bzw. Künstler“).

76 Jencks, Charles

„The artist he met as a student symbolized the personal freedom an American culture.“

77 Forster, Kurt W.: *Architectural Choreographie*. in: Dal Co, Francesco; Forster, Kurt W.: *Frank O. Gehry: The Complete Works*. N.Y.: Monacelli, 1998, S.24f

„In the early 1960s, Claes Oldenburg often fashioned the same objects in hard and soft version, in sketchy collages and solid finishes.... At the same time, he began to make models of miniature pieces of furniture, and in 1963 exhibited the first full-scale „Bedroom Ensemble“, which was followed in 1965 by „bathroom Group in a Garden“. These projects consist of geometrically and materially independent objects framed within a single field. Perspectively distorted and accentuated by grossly textured materials,... A decade after Oldenburg built his ensemble, Gehry began to conceive of buildings in terms of a number of individual objects that float apart like boats on a pond.“

78 Colomina, Beatriz: *The House That Built Gehry*. In: Ragheb, Fiona (Ed.): *Frank Gehry, Architect*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001, S.311

„Very rarely do Gehry or his critics refer to the influence of other Architects.“

79 Bechtler, Cristina (Hrsg.): *Frank O. Gehry: Kurt W. Forster*. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999, S.29ff

80 Zaera Polo, Alejandro: *Frank O. Gehry, Still Life*. In: *El Croquis* 45: *Frank O. Gehry*. Madrid: 1990, S.7

„The links between Gehry's work and the more populist currents of North America architecture are obvious:... The posture is not entirely new: it was first advanced by Venturi/Scott Brown in *Learning from Las Vegas*, although looking towards a more democratic architecture without architects. In practice, however, Venturi/Scott Brown have not been able to match popular success achieved by a less intellectual sensibility such as Gehry's.“

81 Musso, Florian: „I did it my way“ In: *architese* 1-90, S.79

Musso beschreibt Gehrys Neubau der Firma Vitra in Weil am Rhein, indem er bewusst auf Begriffe, die die Venturis geprägt haben zurückgreift und so auf eine Parallele zu deren Arbeit hinweist. „Zur „main street“ hin Ausdruck, dahinter Funktionalität – ein uramerikanisches Prinzip.“

„Aussen homogene Grossplastik, innen ein raumgefüllt, das sich trotz seiner bescheidenen Ausmasse vorschneider Erfassbarkeit widersetzt.“

82 Haag Bletter, Rosemarie: *Frank Gehry Raumrekonstruktionen*. In: *Frank Gehry und seine Architektur*. Basel: Wiese, 1989 S.45f.

„Gehrys Rekonstruktion von Schutzmauern, ob aus Wellblech, Tischlerplatten oder anderem Material, in dreidimensionale Bauwerke verläuft parallel zu anderen Tendenzen der zeitgenössischen, amerikanischen Architektur. Robert Venturi hat zum Beispiel seine archetypischen Modelle des Werbeplakats und dessen was er und seine Partnerin... einen „decorated shed“... nannten, verwendet... Die Fassade wird hier zum Bedeutungsträger der Entwurfsgesten, während der Container auf den drei übrigen Seiten als gewöhnliches Objekt dargestellt wird, und so die Trennung der Fassade von Gebäude betont.“

siehe auch:

Haag Bletter, Rosemarie: *Rekonstruktionen*. In: *wbw* Juli/Aug 1984

Darüberhinaus verweist die Rezeption auf die konkrete Arbeitsweise Gehrys, die Parallelen zu jener der Künstler aufweist. Ebenfalls Gehrys Hinweis auf einen Zusammenhang zwischen der Problematik, gegenwärtig innerhalb der Architektur handwerklich perfekte Ausführungen und Detaillierungen zu erzielen, und dem damit verbundenen Rückgriff auf Arbeitsweisen und Materialisierungen innerhalb der Kunst wird in der Rezeption aufgegriffen.

Ohne sich auf Gehrys Aussagen stützen zu können, verweist die Literatur auf einen Zusammenhang zwischen Gehrys „Auseinandersetzung mit der Kunst“ und dem Stellenwert, den diese innerhalb der amerikanischen Gesellschaft einnimmt: Kunst als Ausdruck der für das amerikanische Verständnis wesentlichen Individualität.⁷⁶ Ebenfalls ohne auf Aussagen Gehrys zurückgreifen zu können, werden konkrete Parallelen zwischen Gehrys Arbeit und jener Claes Oldenburgs nachgezeichnet, die auf gängige Klischees verzichten.⁷⁷

Bis auf wenige Ausnahmen wird Gehrys „Auseinanderstetzung mit der Kunst“ zusammenfassend mit einer subjektiven und individuellen Entscheidungsfindung verbunden oder es wird im äußersten Fall eine Überschneidung mit einer „Auseinandersetzung mit Einheiten“ gesehen, die jedoch ebenfalls als rein kompositorisches Unterfangen eingestuft wird.

Rezeption zu Gehry und weiteren Architekten

Bisher wird in der Literatur im Allgemeinen nur sehr selten auf Beziehungen zwischen Gehry und weiteren Architekten verwiesen und damit die Eigenständigkeit, Einzigartigkeit und folglich Unvergleichbarkeit seiner Arbeit unterstrichen.⁷⁸ Zum Teil wird auf Parallelen zwischen dem Ansatz Gehrys und jenem Aldo Rossis oder jenem James Stirlings und Oswald Mathias Ungers verwiesen. Diese Parallelen werden jedoch im Bezug auf Rossi ausschließlich im gleichen Interesse am Genre des Stillleben bzw. an den Arbeiten Canalettos gesehen und im Bezug auf Stirling und Ungers in der gleichen, als Fragmentation bezeichneten, Arbeitsweise und nicht im Hinblick auf ein Interesse an oder eine „Auseinandersetzung mit dem Kontext bzw. der Stadt“.⁷⁹

Zum Teil wird auch auf Parallelen zwischen der Arbeit Gehrys und jener Robert Venturis verwiesen, näherer Erläuterungen dazu bleiben jedoch aus. Weder wird auf ein gleiches Kunstinteresse noch auf eine vergleichbare Auseinandersetzung mit neuen Strukturen von Stadt verwiesen. Vor diesem Hintergrund sind diesbezüglich auch keine weiterführenden Schlüsse zum Werk Gehrys oder dessen Beitrag innerhalb der Architektur möglich.^{80,81,82}

Thesen zu Rezeption

Analog meiner Recherche und Analyse sehe ich in Übereinstimmung mit der Rezeption im Allgemeinen ebenfalls einen Zusammenhang zwischen Gehrys Arbeiten und den folgenden genannten Kunstrichtungen bzw. -szenen: dem Genre des Stillleben, der Kunst der Moderne, der Kunstszene der Ostküste mit der Pop Art sowie der Minimal Art und vor allem der Kunstszene der Westküste. Ich sehe jedoch das Problem, dass bisher mögliche Parallelen zwischen der Architektur Gehrys und der Kunst nur sehr oberflächlich und auf rein formaler Ebene nachgezeichnet wurden. Zum einen wird die Kunst, mit der sich Gehry

auseinandersetzt, nur sehr allgemein benannt – prinzipiell wird das gesamte Spektrum, das die Kunst über alle Epochen hinweg bietet, als möglicher Bezugspunkt oder Inspirationsquelle für Gehrys Arbeit angeboten. Zum anderen werden die jeweiligen Themen, Sichtweisen, Arbeitsweisen und Strategien der benannten Kunstrichtungen oder Künstler mit einigen wenigen Ausnahmen nicht näher erläutert. Kritisch sehe ich, dass vor diesem Hintergrund Gehrys „Auseinandersetzung mit der Kunst“ im Wesentlichen als ein rein subjektiver, individueller Beitrag zur Architektur eingestuft wird. Sie wird im äußersten Fall mit den weiteren Erklärungsmodellen „Auseinandersetzung mit dem Alltäglichen“ oder „Auseinandersetzung mit Einheiten“ in Zusammenhang gebracht.

2.2.3 Die Kunst der 1960er Jahre, vor allem die Kunstszene der Westküste

Ich möchte im Folgenden die Beziehung der Arbeit Gehrys zur Kunst der sechziger Jahre und die Kunstszene der Westküste hervorheben und deren Einfluss bzw. Auswirkungen auf das Frühwerk Gehrys herausarbeiten bzw. näher darlegen.

Thematisierung von Alltag, Stadt und Raum

Die Kunst der sechziger Jahre, vor allem jene der Westküste, beschäftigt sich, wie ich zuvor kurz angerissen habe, zum überwiegenden Teil mit Themen des Alltags, der Stadt und des Raums. Sie greift dementsprechend Themen auf, die aufs Engste mit der Architektur verknüpft sind und deren Erkenntnisse sich direkt anbieten, in jene übernommen zu werden. Sie setzt sich selbst mit Themenfeldern und Aspekten der Architektur auseinandersetzen, die innerhalb jener ausgeklammert oder vernachlässigt werden.

Die Kunst der sechziger Jahre öffnet sich neuen Formen von Architektur und neuen Strukturen von Stadt und führt vor diesem Hintergrund zu einem neuen Verständnis von Architektur und Stadt im Allgemeinen und der Stadt Los Angeles im Besonderen. Sie lotet unterschiedliche Themenfelder und Ebenen aus, die auch, bis zu diesem Zeitpunkt jedoch vernachlässigt, für den Bereich der Architektur relevant sind. Oldenburg, mit dem Gehry mehrfach zusammenarbeitet, äußert sich wie folgt: *„ich stehe hinter einer Kunst(auffassung), die sich mit dem täglichen Kruscht auseinandersetzt und dennoch ganz oben ankommt.“*⁸³ Gehry entdeckt analog zu Oldenburg das Alltägliche als das bewusste Subjekt der Architektur. Er setzt sich mit dem „alltäglichen Kruscht“ innerhalb der Architektur Los Angeles der 1960-1980er Jahre auseinander: mit dem Einfamilienhaus und seinem repräsentativen Vorne und privaten Hinten, mit den An- und Umbauten, die meist in do-it-yourself Manier ausgeführt sind, mit der „ballon-frame“ Konstruktion und ihrer bizarren Ästhetik sowie ihrer räumlichen Trennung von äußerer und innerer Begrenzung, mit den neuen Materialien wie Wellblech und Maschendrahtzaun, mit dem Traum des „Wohnen im Grünen“ innerhalb eines Kontexts, der extrem nachverdichtet und massiv mit städtischen Problemen wie Potentialen konfrontiert wird, mit den absurden Elementen der Nachverdichtung, den überbauten Garagen und Garageneinfahrten, mit dem Sich-Zeigen-Wollen im öffentlichen Raum und dem gleichzeitigen Sich-Zurückziehen aus diesem aus Angst vor dem Neuen, dem Fremden, dem Heterogenen.

Die Kunst der 1960er Jahre hinterfragt darüberhinaus kritisch oder deckt ökonomische und politische Aspekte von Raum auf.

Es ist vor diesem Hintergrund wenig nachvollziehbar, dass Gehrys Architektur zwar im Zusammenhang mit der Kunstszene der Westküste verhandelt, jedoch nicht untersucht und nachgezeichnet wird, inwieweit er konkret die Themen dieser Kunst in seine Arbeit übernimmt und eventuell weiterentwickelt. Es erstaunt, dass Gehrys Frühwerk bisher nicht als ein Versuch gesehen wird, der eine erneute Beziehung zwischen Architektur und Stadt leistet, der zu einem neuen Verständnis von Architektur und Stadt führt, oder der das Terrain der Architektur reflexiv oder kritisch betrachtet und erweitert.

Fragwürdig ist darüber hinaus, dass Gehrys Arbeit zwar mit fast allen zeitgleichen Künstlern, auch jenen der sechziger Jahre, aber nur äußerst verhalten mit Dan Graham und Gordon Matta-Clark in Zusammenhang gebracht wird. Eine Parallele zwischen der Arbeit Matta-Clarks und jener Gehrys wird erst 1993 und

zwar von Seiten Grahams, eines Künstlers, eines Grenzgänger der Disziplinen Architektur und Kunst und nicht eines Architekturkritikers geäußert. Graham kritisiert dabei, dass Gehrys Arbeit jene Matta-Clarks' kopiert bzw. auf rein formale und ästhetische Werte reduziert und vermarktet.⁸⁴ Erst gegenwärtig erscheinen von Seiten der Architekturkritik vage, undifferenzierte Hinweise zu einer möglichen Parallele, die jedoch zur Kritik Grahams keine Stellung beziehen und zu keiner wesentlichen Neubewertung der Arbeit Gehrys führen^{85,86,87}. Ich sehe analog meiner Analyse klare Parallelen und Bezüge zwischen der Arbeit Gehrys und jener Grahams sowie jener Matta-Clarks, ein Interesse an und sich Beziehen auf gleiche Themen. Gehrys Arbeit setzt sich analog zu Graham mit neuen suburbanen Strukturen und deren alltäglicher und gewöhnlicher bzw. häßlicher Architektur auseinandersetzt, macht diese sichtbar, thematisiert sie, rückt sie ins Bewusstsein oder sogar ins Zentrum des Interesses und lotet gleichfalls deren ästhetisches Potential aus. Gehrys Arbeit setzt sich analog zu Matta-Clark kritisch mit Architektur auseinandersetzt und reagiert direkt auf die baulichen Strukturen und Phänomene sozialer, ökonomischer und politischer Prozesse, die zu diesem Zeitpunkt noch nicht innerhalb des Architekturdiskurses thematisiert werden. Die intensive Auseinandersetzung Gehrys mit der Kunst der 1960er Jahre, vor allem jener der Westküste, die sich mit Alltag, Stadt und Raum auseinandersetzt, führt folglich nach meinem Dafürhalten dazu, dass seine Architektur einen Beitrag zur Stadt leistet bzw. eine Beziehung zur Stadt aufnimmt. Ich möchte in diesem Zusammenhang nochmals verschiedene relevante Punkte ansprechen, die meine Wertung unterstreichen.

84 Graham, Dan: *Architecture: Art/Design/Urbanism*. In: Wallis, Brian (Editor): *Dan Graham. Rock My Religion: writings and art projects 1965-1990*. Cambridge (MA): MIT, 1993, S.202ff.

„In a certain sense, Matta-Clark's ideas have been reappropriated in the world of architecture. Frank Gehry's house, for example, has the fashionable „ecological“ look; he has partially cut into the original house, exposing hidden beams and creating a complex modern work of architecture in the „style“ of Matta-Clark's work. But Gehry recontextualizes Matta-Clark's anti-architectural gesture, employing the notion of cutting buildings to play with formal or compositional ideals.... What Matta Clark's projects attempted, but which is avoided by the many compositional stratagems of modern architects, is to expose to public view the property lines and general containerization of the space to which the urban space is subjected.“

85 Colomina, Beatriz: *The House That Built Gehry*. In: Gagheb, Fiona (Ed.): *Frank Gehry, Architect*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001, S.301-321, S.320, quote 51, v.a. S.310

„Repeatedly, Gehry drops the names of his artist friends, colleagues, collaborators, role models, and clients. The list has become enormous. Critics have added other names, so that the whole history of avant-garde art – from Europe in the early twentieth century to California at the end of the century – has become involved. ...

Faced with such a pantheon of artist, one is left wondering, where is Gordon Matta-Clark, whose stripping, cutting, and exposure of the timber frame of an old house is perhaps the most obvious reference point in Gehry's house.“

86 Forster, Kurt W.: *Architectural Choreography*. In: Dal Co, Francesco; Forster, Kurt W.: *Frank O. Gehry: The Complete Works*. N.Y.: Maoncelli, 1998, S.9-38, v.a. S.28

„Gehry transformed the existing house as thoroughly as anyone could ever hope to edit the past... Only a few years earlier, the artist Gordon Matta-Clark, who died while Gehry was finishing his house, had exhibited wall segments he had cut from a condemned house in a New York gallery. Notwithstanding the violence that had brought them into being, Matta Clark's segments made for unwittingly pretty parts. Gehry's action upon the house he purchased as well as the anarchic resistance of old and new to the traditional ideal of integration suggest something other than a splitting of, and from, architecture.“

87 Dal Co, Francesco: *The World Turned Upside-Down: The Tortoise Flies and the Hare Threatens the Lion*. In: s.o. S.39-61, v.a. S.42

88 Graham, Dan: *Architecture: Art/Design/Urbanism*. In: Wallis, Brian (Editor): *Dan Graham. Rock My Religion. writings and art projects 1965-1990*. Cambridge (MA): MIT, 1993, S.202ff.

„In a certain sense, Matta-Clark's ideas have been reappropriated in the world of architecture. Frank Gehry's house, for example, has the fashionable „ecological“ look; he has partially cut into the original house, exposing hidden beams and creating a complex modern work of architecture in the „style“ of Matta-Clark's work. But Gehry recontextualizes Matta-Clark's anti-architectural gesture, employing the notion of cutting buildings to play with formal or compositional ideals.... What Matta Clark's projects attempted, but which is avoided by the many compositional stratagems of modern architects, is to expose to public view the property lines and general containerization of the space to which the urban space is subjected.“

89 Arnell, Peter; Bickdorf, Ted: *Frank Gehry: Building and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985 S. 30, Abb.1 „At Melrose“

S. 32, Abb.4 „Picture of Melrose in an Ornate Gold Frame“ by David Hockney, 1965 Diese frühe Publikation, die das Frühwerk Gehrys am besten dokumentiert und auf deren Qualität auch mehrfach zu Recht hingewiesen wird, belegt meine Aussage, ohne auf sie innerhalb ihres Textteils zu verweisen.

Kunst(szene) und deren Relevanz für die Stadt Los Angeles:

Zum einen kommt der sich neu etablierenden und aufblühenden Kunstszene Los Angeles – sowohl der Kunstproduktion selbst wie dem Ausstellungswesen – die für einen „Augenblick“ ein Pendant zur renommierten, langjährig etablierten Kunstszene der Ostküste mit dem Zentrum New Yorks bildete, eine zentrale Rolle innerhalb der Stadt zu. Los Angeles entwickelt darüber ein neues Selbstbewusstsein bzw. Selbstverständnis. Als Kultur-Interessierter oder Kultur-Schaffender in Los Angeles, den Gehry auch nach eigenen Aussagen verkörpert, konnte man sich dieser Szene nicht entziehen.

Kunst(szene) und Gehry und vice versa

Zum anderen spricht für die von mir als intensiv und überaus bereichernd dargestellte Beziehung Gehrys zu dieser Kunstszene der 1960er Jahre und deren Thematik – Alltag, Stadt und Raum – folgender Sachverhalt.⁸⁸ Analog meiner Recherche bzw. Analyse lässt sich Gehrys „Auseinandersetzung mit der Kunst“ nicht auf eine einseitige Beeinflussung durch die Kunst reduzieren, sondern als wechsel- bzw. gegenseitiger Austausch mit dieser verstehen. Ich setze mich hier von Dan Graham ab, der kritisiert, dass seine eigene und Matta-Clarks Arbeiten bewußt anti-architektonisch zu verstehen, klar gegenüber den Arbeiten verschiedener Architekten, auch explizit Gehrys, abzugrenzen sind und zu jener der Venturis ausschließlich inhaltliche Bezüge aufweisen. Nach meinem Dafürhalten liefert Gehrys Architektur selbst Impulse, die innerhalb der Kunstszene aufgenommen und weiterentwickelt werden. Diese gegenläufige Beeinflussung lässt sich analog meiner Recherche mehrfach nachzeichnen.

1964 entsteht das Danziger Studio von Gehry in West-Hollywood an der Melrose Ecke Sycamore Avenue. Auf Fotos aus dieser Zeit, die das Gebäude in seinem weiteren Kontext festhalten, ist jeweils das Straßenschild „Melrose Avenue 7001/7000 W<—“ vor dem Gebäude präsent. 1965, ein Jahr später, entsteht David Hockneys Bild „Melrose Avenue 8200 W<—“; das die Architektur Gehrys, als exemplarischen Teil des Kontexts widerspiegelt.⁸⁹

1979-81 entstehen die Indiana Avenue Houses von Gehry in Oakwood/Venice. Sie präsentieren oder collagieren analog meiner Analyse die einzelnen Elementen des typischen amerikanischen Einfamilienhauses. Die drei Einheiten können als „Zimmer mit Aussicht“, „Kaminzimmer“ und „Zimmer unter dem Treppenabsatz“ gelesen werden. Ab 1974/75 entwickelt Siah Armajani sein „Dictionary for Building“: 1985, vier Jahre nach Fertigstellung der Indiana Avenue Houses, entsteht im Rahmen des „Wörterbuchs“ die „Kammer unter

Treppenabsatz“ im Maßstab 1:1. 1986 schließt Armajani das „Wörterbuch“ ab und entwickelt die architektonischen Bausteine in seiner Reihe „Elements“ zu begehbaren Skulpturen.

1978 entsteht das Gehry House in Santa Monica. Vito Acconci arbeitet ab 1984, sechs Jahre nach Fertigstellung des Gehry House, an seinen „bad-dream-house“-Installationen, die traditionelle Vorstellungen des typischen Einfamilienhauses hinterfragen bzw. im wörtlichen Sinne auf den Kopf stellen und die laut Metzger an Frank Gehry erinnern.⁹⁰

Diese Beispiele zeigen auf, dass Gehrys Architektur innerhalb der Kunstszene, die Architektur und Stadt thematisiert, und vor allem von Hockney, der sich konkret mit der Stadt Los Angeles auseinandersetzt, zitiert bzw. aufgenommen wird. Ich sehe sie als Beweis oder Bestätigung, dass sich Gehrys Architektur auf die Stadt Los Angeles bezieht und damit auch einen Beitrag zur Stadt im Allgemeinen leistet.

Weitere Architekten und Kunst und die Thematisierung von Alltag, Stadt und Raum

Meine These, dass Gehry sich über die Kunstszene mit neuen Formen von Architektur und neuen Strukturen von Stadt auseinandersetzt und infolge dessen zu einem neuen Verständnis von Stadt beitragen kann, lässt sich analog meiner Recherche wie folgt belegen: Parallel zu Gehrys Frühwerk leistet die Arbeit weiterer Architekten, die ich unter „Architekten und Kunst“ kurz dargestellt habe und die sich zeitgleich mit der Kunst auseinandersetzen, ebenfalls einen Beitrag zur Stadt. Ich habe exemplarisch den Zusammenhang zwischen der Thematisierung des Alltäglichen innerhalb der Kunst und den daran anschließenden Entwicklungen innerhalb des architektonischen wie städtebaulichen Diskurses sowie der Architektur-Praxis zum einen in Europa, v.a. im Großbritannien der 1950er Jahre, sowie zum anderen in Amerika nachgezeichnet. In Amerika habe ich hierbei auf die Venturis verwiesen, die die amerikanische Stadt bzw. die suburbs als eigenständige Stadtstruktur parallel zur europäischen, gewachsenen, traditionellen Stadt thematisiert haben. Gemeinsamkeiten oder Überschneidungen sowie Differenzen der Arbeit der Venturis zu jener Gehrys zeichne ich im Kapitel II. „Erklärungsmodell: Auseinandersetzung mit dem Kontext“ detailliert nach. Es ist vor diesem Hintergrund erstaunlich, dass die Arbeit Gehrys innerhalb der Rezeption mit jener der Smithsons nie, mit jener Rossis, Stirlings und Ungers´ nur im Zusammenhang mit der Fragmentation als kompositorischem Prinzip und mit jener der Venturis selten, jedoch nie detaillierter betrachtet, in Zusammenhang gebracht wird. Dementsprechend wird auch nicht überprüft, in wie weit Gehrys Arbeit analog zu diesen Architekten ebenfalls einen Beitrag zur Beziehung zwischen Architektur und Stadt leistet.

90 Metzger, Rainer: *Kunst in der Postmodern: Dan Graham*. Köln: Walther König, 1996, S.211
„[Acconci] „Bad Dream House“ von 1984 greift dekonstruktivistische Tendenzen auf und erinnert in der Betonung der Schräge und dem auf den Kopf gestellten Glashauss an Frank Gehry.“

91 Dal Co, Francesco: *The World Turned Upside-Down: The Tortoise Flies and the Hare Threatens the Lion*. In: Dal Co, Francesco; Forster, Kurt W.: *Frank O. Gehry: The Complete Works*. N.Y.: Monacelli, 1998 S.39-61, hier S.42
„There are obvious parallels, for example, between the experimentation of Larry Bell on the chromatic cohesion of surfaces and the research conducted by Gehry for the facing and cladding of his architecture.“

92 Bechtler, Cristina (Hrsg.): *Frank O. Gehry: Kurt W. Forster*. Ostfildern-Ruit: Cantz 1999, S.53
G.: „Ich habe mit dem Kunststudium an der University of Southern California begonnen und bei Glen Lukens einen Keramikkurs belegt.“

93 Hackman, William R.: *L.A.-Chronik*. In: Hansen, Hening S.; Nittve, Lars; Crenzien, Hellen (Hrsg.): *Sunshine & Noir. Art in L.A. 1960-1997*. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg 1997, Ostfildern: Dr. Cantz'sche, 1997, S.15
„Ein anderer wichtiger Einfluß ergab sich nicht über die Malerei, sondern über die Bildhauerei – insbesondere über die Keramikbildhauerei, die von Bengston, Price, Mason und Peter Voukos entwickelt wurde. ... interessierten Bengston und Price zunehmend die Oberflächenwirkungen von Glasuren. Außerdem waren sie fasziniert von Werken erlesener japanischer Töpferkunst. ... Ebenso sehr wie an die schimmernde, satte Farbwirkung der Automobillacke und der neuen Polymer- und Kunstharze, die bei der Herstellung von allen möglichen Gegenständen von Surfbrettern bis hin zu Flugzeugen verwendet fanden, lehnen sich die sogenannten „Finish-Fetish“-Bilder, die Bengston und Kauffman schufen an die kostbare, edelsteingleiche Beschaffenheit dieser kleinen japanischen Keramiken an.“

Thematisierung der sinnlichen Erscheinung der Objekte und damit der Oberflächen

Am Rande möchte ich noch darauf verweisen, dass die Kunstszene der Westküste, parallel zum gerade aufgezeichneten Thema – Alltag, Stadt und Raum – über die Keramik Kunst sowie die „Finish-Fetish“-Bilder das Interesse auf die Gestaltung, die Ausführung und Behandlung von Oberflächen und damit deren Wirkungen lenkt. Dieses Interesse kann mit Gehrys Vorliebe für eine spezifische Behandlung des Äußeren bzw. der Oberfläche seiner Gebäude – vom Spritzverputz zu „facings and claddings“⁹¹ – in Zusammenhang gebracht werden kann. Gehry berichtet in seinem Interview mit Kurt W. Forster, dass der Einstieg seines Studiums an der University of Southern California, etwa um 1952, ein Keramik Kurs bei Glen Lukens bildet⁹². Im Sydney Pollacks Film „Sketches of Frank Gehry“ von 2007 beschreibt Gehry, bezugnehmend auf seine Erfahrungen an der USC, explizit die Faszination, die für ihn von Glasuren innerhalb der Keramik Kunst ausgegangen sind oder ausgehen. Der Keramikbildhauerei kommt im Los Angeles dieser Zeit dabei eine besondere Bedeutung zu. Unter dem Einfluss japanischer Töpferkunst sowie der Surf-und-Heißer-Ofen-Kultur Südkaliforniens entwickelt sie sich zu den „Finish-Fetish“-Bildern.⁹³ Auch weitere Künstler Los Angeles´, von der Minimal Art kommend und diese erweiternd, setzen sich mit der sinnlichen Erscheinung von Objekten und folglich mit den spezifischen

Eigenschaften von Oberflächen auseinander.^{91,94} Und wie zuvor kurz angerissen verweisen auch Ed Ruscha und Dennis Hopper, die sich mit neuen Formen von Architektur und neuen Strukturen von Stadt beschäftigen, auf die Wirkung von Oberflächen. Sie thematisieren Schattenwürfe oder -spiele auf Oberflächen oder Spiegelungen und Brechungen in diesen und fangen damit verschiedener parallel zueinander existierende Realitäten ein. Sie verstehen damit Stadt nicht ausschließlich als ein Definieren oder Wahrnehmen von Raum oder als Versammlung von Körpern im Raum, sondern verweisen auf weitere Aspekte von Stadt, auf die ästhetische wie sinnliche Qualität der baulichen Substanz und damit derer Oberflächen.

2.2.4 Überschneidung mit weiteren Erklärungsmodellen

Die verschiedenen Facetten der „Auseinandersetzung mit der Kunst“ überschneiden sich zusammenfassend mit folgenden weiteren Erklärungsmodellen. Eine „Auseinandersetzung mit der Kunst der sechziger Jahre“, vor allem mit jener der Westküste kann zu einer „Auseinandersetzung mit dem Kontext“, insbesondere mit der Stadt Los Angeles, führen.

Eine Auseinandersetzung mit dem Genre des Stillleben und dessen Fokus auf der Komposition oder dessen Balance zwischen Figur und Grund, mit der modernen Kunst, vor allem dem Kubismus, mit der Minimal Art und ihrer seriellen Reihung sowie mit der Pop Art und ihren Strategien der Wiederholung, deren Verfremdung oder Transformation kann zum einen zu einer „Auseinandersetzung mit Einheiten“ führen. Zum anderen kann sie aber auch auf Grund nachfolgenden Sachverhalts in die Nähe einer „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ rücken: Die Bausubstanz der neuen Strukturen von Stadt im Allgemeinen bzw. Los Angeles´ im Besonderen wird von verschiedenen Seiten mit dem Bild endlos aneinandergereiht oder auch kompositorisch zusammengestellter „boxes“ gleichgesetzt.

Eine Auseinandersetzung mit der modernen Kunst sowie der Kunst der sechziger Jahre kann sich aber auch auf die Themen des Unfertigen und der Bewegung beziehen und folglich zum einen in die Nähe einer „Auseinandersetzung mit dem Alltäglichen und dem Gewöhnlichen“ gerückt werden. Zum anderen kann sie aber auch auf Grund nachfolgenden Sachverhalts als eine „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ interpretiert werden: Gewöhnlichkeit, Automatismus, Zufälligkeit und Anästhetik werden als Charakteristika, Unbestimmtheit und dynamische Stabilität als Syntax und Montage, Bricolage und Collage als Modell der Stadt Los Angeles beschrieben.⁹⁵ Überdies konnte ich nachzeichnen, wie weitere Architekten innerhalb Europas wie Amerikas zeitgleich über die „Auseinandersetzung mit dem Alltäglichen“ einen Beitrag zu einem neuen Verständnis von Stadt geleistet haben.

Vor diesem Hintergrund sehe ich Gehrys Frühwerk auf Grund seiner „Auseinandersetzung mit der Kunst“ nicht als subjektiven, individuellen Beitrag zur Architektur, sondern als Beitrag zu einer neuen Beziehung zwischen Architektur und Stadt und zu einem neuen Verständnis von Stadt. Dieser nachgezeichnete Zusammenhang zwischen der „Auseinandersetzung mit der Kunst“ und der „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ innerhalb der Arbeit Gehrys blieb innerhalb der Rezeption bisher im Wesentlichen unberücksichtigt.

2.2.5 Kritik

Die Kritikpunkte der Rezeption im Hinblick auf Gehrys „Auseinandersetzung mit der Kunst“ lassen sich wie folgt zusammenfassen: Offensichtlichster Kritikpunkt ist, dass Entscheidungen in der Architektur auf Grund der Analogie zur Kunst auf subjektiver, individueller Basis getroffen werden und dass die Architektur auf rein ästhetische, formale oder kompositorische Belange reduziert wird und damit ihr inhärentes Terrain bzw. eigenen Aufgaben aufgibt oder zumindest vernachlässigt. In diesem Zusammenhang wird vor allem innerhalb der global-lokal Debatte kritisiert, dass die architektonischen Projekte durch die Überschneidung mit dem Bereich der Kunst einseitig auf Ausdruck, Effekt und Darstellung des Autors ausgerichtet und vor diesem Hintergrund als reine Objekte ausgebildet werden.

94 s.o. S.220

95 Angélie, Marc: *Indizien: Zur politischen Ökonomie urbaner Territorien*. Sulgen/Zürich: Niggli, 2006
S.14-22: *Los Angeles – Schatten im Paradies: Prototyp der posturbanen Stadt: Fallstudie: Gewerbe-Rückfassade*
S.202: *City X: Die Stadt mit / ohne Eigenschaften: Syntaktische Unbestimmtheit*

Diese Objekte wiederum stehen im Konkurrenzkampf zueinander, lassen sich bestenfalls optimal vermarkten und kommen der Nachfrage nach einem „branding“ entgegen, ebnen jedoch die Identität des Kontexts ein oder löschen diese sogar aus, anstatt eine Beziehung zur Realität und damit zur Stadt einzugehen. Darüber hinaus wird das Aufnehmen folgender Themen bzw. Arbeitsweisen der Kunst kritisiert. Es wird hinterfragt, ob die Architektur analog zur Kunst das Alltägliche und Gewöhnliche thematisieren soll und kann. Es wird bezweifelt, dass die Architektur das Wahrnehmen von Alltäglichkeit heraufbeschwören kann, da Funktion wie Wahrnehmungsweise dieser von jener der Kunst abweichen. Architektur wird, mit Ausnahme des Monuments, über einen langen Zeitraum und eher „nebensächlich bzw. als Hintergrund“ wahrgenommen. Will sie innerhalb der Wahrnehmung unserer alltäglichen Erfahrung Augenblicke ästhetischer Transzendenz vermitteln – um analog zur Kunst reagieren zu können – müsste sie äußerst sensibel die Momente, die erwartet werden, aber dennoch unsichtbar sind, freilegen oder einfangen. Befürchtet wird jedoch, dass die Architektur statt dessen ein Wahrnehmen von Alltäglichkeit erzielt, indem sie analog zu Arbeitsweisen innerhalb der Kunst aber unangemessen für ihre Disziplin als „one liner“ agiert. Andererseits gibt es in diesem Zusammenhang auch Stimmen, die diesen Ansatz, innerhalb der Architektur das Alltägliche und Gewöhnliche einzuschließen und zu thematisieren, befürworten. Sie verweisen auf die gegenwärtige, pluralistische Gesellschaft, der die Architektur gerecht werden sollte und auf die unterschiedlichen Interpretationen desselben Gegenstands, desselben Materials bzw. derselben Form innerhalb dieser Gesellschaft, „*where one man's chain-link security fence is another's monumental sign*“⁹⁶. Sie vertrauen darauf, dass Architektur, da sie auf dem Zusammenspiel von Technik, Kontext und Betrachter bzw. Bewohner beruht, prinzipiell diese unterschiedlichen kulturellen Positionen bedienen kann. Gehrys Frühwerk stellt analog zu diesen Stimmen der Rezeption eine solche Arbeit dar.⁹⁷ Als weiterer Kritikpunkt wird vermerkt, dass die Themen, die Gehry für die Architektur entdeckt, schon lange in der Kunst verankert sind. Gehrys Ansatz oder Anliegen wird demzufolge als rein nachahmend und verspätet bezeichnet.

Für meine These bzw. meine Untersuchung ist es nicht relevant, ob Gehry verspätet Themen der Kunst aufgreift. Diese Kritik an Gehry lässt sich überdies auf Grund der gegenseitigen Beeinflussung der Arbeiten der Künstler zu jener Gehrys und vice versa, die ich nachgezeichnet habe, zurückweisen. Es ist auch eher nebensächlich, ob sich diese Themen tatsächlich schwieriger von der Architektur einfangen lassen. Wesentlich ist hingegen, ob den Themen der Kunst innerhalb der Architektur und des Städtebaus eine besondere Bedeutung zukommt, ob die Themen neue Aspekte von Architektur und Stadt definieren und zu einem neuen Verständnis von Stadt führen. Gehrys Architektur basiert über ihre „Auseinandersetzung mit der Kunst“ nicht auf rein subjektiven, individuellen Entscheidungen oder weist deshalb einen einseitigen Objektcharakter auf, sondern sie bezieht sich nach meiner Recherche und Analyse unter anderem auf Grund dieser „Auseinandersetzung mit der Kunst“ auf ihren Kontext, auf die Stadt Los Angeles. Gehrys Arbeiten zeigen innerhalb der Architektur ein neues Verständnis von und einen neuen Umgang mit Stadt.

(Bezüglich des Zusammenhangs von Kunstszene, architektonischem Diskurs, Architektur im Allgemeinen und Gehrys Architektur im Besonderen siehe III. „Das Los Angeles der 1960-80er Jahre als Kontext“)

96 Sommer, Richard M.: *Four Stops Along an Architecture of Postwar America*. In: *Perspecta* 32, 2001, S.85

97 s.o., S.85

„Architecture differs from fine art in this fundamental aspect: experienced over time and in a distracted state, it does not, with the exception of the monument, lend itself well to the profound one liner. An architecture that enables temporary moments of aesthetic transcendence, albeit within the suspended attention of everyday experience, requires sensitivity to efforts that warp the seams of the expected, thereby invisible, scene. How does one conjure such invisibility? In a pluralistic democracy, where one man's chain-link security fence is another's monumental sign, the identity of a work of architecture is a conceptual one, contingent upon a nexus between technique, context, and audience. Gehry's most important work has, until recently, always embraced this relative fray of the cultural marketplace.“

2.2.6 Zusammenfassung

Parallel zu Gehrys „Auseinandersetzung mit der Kunst“ lässt sich zunächst kein zeitgleicher Diskurs nachzeichnen. Es gibt jedoch zum einen eine Reihe weiterer Architekten, die über ihre „Auseinandersetzung mit der Kunst“ ebenfalls ein neues Verständnis von Stadt aufkommen lassen. Zum anderen gibt es zeitgleich verschiedene Tendenzen in der Kunst oder Künstlerpersönlichkeiten, die sich keiner eindeutigen Richtung zuordnen lassen, die sich mit Alltag, Stadt und Raum beschäftigen und deren Arbeit für den Bereich der Architektur wie des Städtebaus eine Bereicherung darstellt. Eine Bereicherung nicht die Komposition, sondern das grundlegende Verständnis von Stadt betreffend. Gehrys

„Auseinandersetzung mit der Kunst“ wird jedoch analog seiner eigenen Aussagen im Wesentlichen über sein Interesse an Komposition begründet sowie innerhalb der Rezeption zum größten Teil mit individuellen, genialen und subjektiven Entscheidungsfindungen oder mit einem Betonen ästhetischer Belange verbunden. Das Erklärungsmodell „Auseinandersetzung mit der Kunst“ wird im äußersten Fall mit jenem der „Auseinandersetzung mit Einheiten“ – das jedoch als reine Beschäftigung mit Fragen der Komposition verstanden wird – sowie mit jenem der „Auseinandersetzung mit dem Alltäglichen, dem Gewöhnlichen“ – das jedoch als Beschäftigung mit Fragen der Ästhetik, Gedanken des Unfertigen und der Bewegung in die Architektur zu integrieren, verstanden wird – in Zusammenhang gebracht. Analog meiner Recherche wie Analyse lässt sich eine Überschneidung zwischen Gehrys „Auseinandersetzung mit der Kunst“ und einer „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ zum damaligen Zeitpunkt, den 1960-1980er Jahren, vor alle innerhalb der Stadt Los Angeles explizit nachzeichnen.

VII. Resumée

1. Zusammenfassung

Ich möchte abschließend knapp festhalten, wie ich im Anschluss an meine Recherche und Analyse die verschiedenen Erklärungsmodelle einschätze und zu welchen wesentlichen Überschneidungen es innerhalb dieser kommt. Danach möchte ich den spezifischen Kontextualismus, den Gehrys Frühwerk auch vor diesem Hintergrund der verschiedenen Erklärungsmodelle impliziert und dem Teil V. gewidmet ist, nochmals zusammenfassen.

Als Ausblick möchte ich dann auf die beiden Fragestellungen, die sich im Zusammenhang mit meiner Untersuchung ergeben, eingehen. Zum einen: Wie lässt sich, vor diesem Hintergrund meiner Auslegung des Frühwerks Gehrys, die gegenwärtige Architektur Gehrys einordnen? Und zum anderen: Inwieweit ist der Kontext Los Angeles' der 1960-1980er Jahre für uns Architekten in Europa gegenwärtig relevant?

1.1 Einschätzung der Erklärungsmodelle

Vor dem Hintergrund der Interessen und Bezugspunkte Gehrys (seines Studiums, seines Freundes- und Bekanntenkreises) sowie der Weiterentwicklung seines Werks ist es naheliegender bzw. schlüssiger, die „Auseinandersetzung mit Einheiten“ sowie die „Auseinandersetzung mit der Kunst“ als Leitgedanken oder treibende Kraft innerhalb seines Frühwerks zu sehen. Diese stellen jedoch zu einem gewissen Zeitpunkt bzw. innerhalb einer Entwicklungsstufe des Werks Gehrys gleichzeitig eine Möglichkeit dar, auf den Kontext zu reagieren, eine Beziehung zwischen Architektur und Stadt herzustellen. Sie ermöglichen ganz konkret, auf die Aspekte, die Elemente, die Potentiale, Probleme und Fragestellungen des urbanen wie suburbanen Kontexts Los Angeles' der 1960-1980er Jahre einzugehen.

1.2 Gehrys spezifischer Kontextualismus

Gehrys verschiedene Annäherungen an Architektur – seine „Auseinandersetzung mit Einheiten“ und „mit der Kunst“ – führen dementsprechend um 1960-1990 innerhalb des Kontexts Los Angeles' zu einem spezifischen, erweiterten Kontextualismus. Dieser Kontextualismus, den Gehrys Frühwerk gleichsam produziert, integriert räumliche wie kulturelle Aspekte von Stadt und traditionelle wie zeitgenössische Elemente der Stadtstruktur. Er öffnet sich unterschiedlichen Ebenen und verweist auf ein differenziertes, mehrdimensionales, realitätsbezogenes, aktuelles Verständnis von Stadt. Er liefert einen Beitrag auf der Suche nach neuen Elementen des Wohnens innerhalb suburbaner wie urbaner Räume, die nachverdichtet, von der zweiten Generation bewohnt und mit städtischen Problemen konfrontiert werden. Es lassen sich innerhalb Gehrys kontextbezogener Architektur zwei Strategien unterscheiden: Zum einen die „Räumliche Strategie“, die vermittelnde Form der Architektur, für die das Spiller House und zum anderen die „Skulpturale Strategie“, die radikale Form der Skulptur, für die die Indiana Avenue Houses stehen können. Die letztere Strategie deutet im Falle

der Indiana Avenue Houses die Grenzen des Kontextualismus an, da die Architektur zum Teil zu einer gebauten Kritik reduziert wird.

2. Ausblick

2.1 Gehrys Werk heute – eine „Auseinandersetzung mit dem Kontext“?

Gehrys gegenwärtige Arbeiten werden vor allem innerhalb der „global-lokal“-Debatte als autonome, beliebig austauschbare Skulpturen, als paradigmatische Vertreter der „generic city“ interpretiert und kritisiert, die ihren Kontext nicht nur vernachlässigen, sondern gar ausradieren.

In Bezug auf diese Kritik werden die vorgestellten Thesen interessant, dass Gehrys frühe Arbeiten sowohl auf ihren architekturgeschichtlichen Hintergrund, ihre Tradition, ihre Geschichte eingehen, als auch einen Beitrag zu einem neuen Verständnis von Stadt und einer neuen Beziehung von Architektur zu Stadt leisten und somit einen Versuch darstellen, Forderungen nach lokalen Identitäten nachzugehen.

Vor diesem Hintergrund stellt sich folglich die Frage, wie seine gegenwärtigen, anscheinend autonomen Skulpturen zu bewerten sind, ob das Arbeiten mit der Tradition, der Geschichte und das Herausstellen der Aspekte und Elemente, die Stadt ausmachen, und deren Aufnahmen in die Architektur für Gehrys gegenwärtige Arbeiten noch eine Rolle spielen oder ob seine gegenwärtige Architektur als Bruch mit dem Frühwerk bezeichnet werden muss. Für einen Bruch Gehrys mit einer „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ sprechen nach meinem Dafürhalten folgende Gründe: Zum einen galt und gilt Gehrys Interesse, wie bereits angedeutet, anderen Auseinandersetzungen. Diese haben zu einem bestimmten Zeitpunkt innerhalb des Kontexts von Los Angeles zu einem kontextuellen Beitrag geführt, sie haben sich jedoch zwischenzeitlich verselbständigt. Zum anderen führen die vermehrt internationalen Aufträge dazu, dass Gehry mit den urbanen Zusammenhängen, in denen er baut, nicht vertraut ist und sich ihm diese in kurzer Zeit auch nicht erschließen. Darüber hinaus führt die Größe der Aufträge zu dem Problem, dass die Architektur ihren eigenen Kontext bildet, und eventuell lassen sich Projekte, denen eine enorme Bedeutung innerhalb der Stadt zukommt und die einen hohen Grad an Öffentlichkeit erzeugen bzw. als Publikumsmagneten funktionieren, weniger mit einem kontextuellen Ansatz vereinbaren. Oder eventuell reduziert sich Gehrys kontextueller Ansatz darauf, dass seine Architektur an ihrem Ort, innerhalb ihres urbanen Zusammenhangs, als Katalysator für die Stadt fungiert – der sogenannte „Bilbao Effekt“. Eventuell haben aber auch Arbeiten seines Frühwerks in problematischen urbanen Zusammenhängen die Architektur zu einer gebauten Kritik reduziert und somit die Grenzen des Kontextualismus aufgezeigt.

Nach meinem Dafürhalten wäre es jedoch interessant zu überprüfen, ob Gehrys gegenwärtige Arbeit eventuell noch immer als „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ verstanden werden kann. Um diese These nachzuzeichnen, bedarf es unter Umständen einer neuen Definition von Kontext und neuer Analysemethoden.

2.2 Gehrys Frühwerk und der gegenwärtige Kontext Europas?

Die Diskurse zum Themenfeld „Kontextualismus“ und ihre Fragestellungen im Allgemeinen – wie Stadt gelesen wird, gelesen werden kann oder sollte, welche Aspekte und welche Elemente welcher Ebene Stadt definieren und wie vor diesem Hintergrund die Beziehung zwischen Architektur und Stadt gestaltet werden kann – in die ich die Arbeit Gehrys analog meiner These 1 einordne, haben bis heute nichts von ihrer Aktualität verloren.

Die Antworten die Gehrys Architektur auf diese Fragestellungen formuliert – die Aspekte und Elemente, die für ihn Stadt definieren, die er in seine Architektur integriert und die Beziehung zwischen dieser Architektur und der Stadt sowie das Verständnis von Stadt, die sich daraus ergeben – sind gegenwärtig relevant. Gehrys Frühwerk versteht Raum als komplexes, vielschichtiges, ganzheitliches

Phänomen, das konkret die neuesten baulichen Entwicklungen, die sich aus sozialen, ökonomischen und politischen Prozessen ergeben, mit einbezieht – das heißt es nähert sich Raumbegriffen an, die damals nicht in dieser Dimension erfasst, sondern erst gegenwärtig innerhalb des urbanen Stadtdiskurses erörtert werden.

Die Stadtstruktur, die Los Angeles im Zeitraum von 1960-1990 verkörpert, die, wie ich gezeigt habe, maßgeblichen Einfluss auf Gehrys frühe Architektur hat und für die er eine mögliche architektonische Antwort bzw. Beziehung formuliert, steht seit den 1990er Jahren als Stadtmodell für die zeitgenössische Stadt. Sie bildet immer häufiger auch innerhalb Europas den Rahmen unseres gegenwärtigen Bauens. Vor diesem Hintergrund sind viele gegenwärtige Studien innerhalb Europas weniger auf historische, dichte Städte oder deren Zentren, als vielmehr auf suburbane wie urbane Strukturen gerichtet. Diese Studien versuchen dabei den Kontext bzw. die reale (sub)urbane Struktur aufzuzeigen bzw. sichtbar zu machen, notwendige neue Begriffe und neue Analysemethoden einzuführen und die Rolle zu definieren, die dem gestaltenden, Raum bildenden Architekten innerhalb dieses Kontexts zu kommt.

Zurzeit gibt es jedoch keinen befriedigenden Ansatz, wie eine Beziehung zwischen der Architektur und dieser gegenwärtigen Stadtstruktur gestaltet werden kann. Ihre Charakteristika, ihre Elemente wie ihre Syntax und ihre Bedingungen finden selten Eingang in die Architektur. Entwurfsansätze und Bausteine, die sich mit ihr auseinandergesetzt und in ihr bewährt haben, sind vor diesem Hintergrund relevant.

Verschiedene Architekten, die den Weg – die amerikanische suburbane wie urbane Stadtstruktur, die eine Analogie zur gegenwärtigen Stadt bildet, zu definieren – vorbereitet und eingeschlagen haben, stehen 1960 bis 1990 im Zentrum des Diskurses (siehe die Arbeiten von Moore und Venturi). Das Bild von Stadt, das sie entwickelt und in ihre Architektur integriert haben, wird der komplexen Realität allerdings nicht gerecht. Die Weiterentwicklung ihres Werks hat unter anderem aus diesem Grund an Ausstrahlung und Aktualität verloren (siehe die späten Arbeiten von Moore und Venturi). Ihre Ansätze erscheinen daher aus heutiger Sicht irrelevant oder auf die gegenwärtige, auch europäische Situation nicht übertragbar.

Gehrys Verständnis von Stadt ist im Vergleich zu seinen Zeitgenossen hybrider, mehrdimensionaler, differenzierter und damit realitätsbezogener und aktueller. Es reagiert neben physischen und kulturellen auch auf soziale, ökonomische und politische Aspekte bzw. auf die aktuellen Elemente der Stadtstruktur, die sich vor deren Hintergrund entwickeln. Es reagiert somit auf Aspekte der Realität, die noch nicht als Handlungsfeld der Architektur und auch erst zum gegenwärtigen Zeitpunkt als Teil der Urbanistik und der Stadtforschung begriffen werden und mit denen sich ein gegenwärtiger architektonischer Beitrag zur Stadt auseinandersetzen sollte.

Gehrys Arbeiten standen und stehen über einen langen Zeitraum im Zentrum des öffentlichen Interesses sowie des architektonischen Diskurses. Seine frühe Architektur und der Kontext von Los Angeles der 1960-1980er Jahre, mit dem sie sich auseinandersetzt, könnten nach meinem Dafürhalten innerhalb der gegenwärtigen Studien eine Rolle spielen. Es gilt zu klären, inwieweit Gehrys frühe Arbeit Anhaltspunkte für den Umgang mit gegenwärtigen Strukturen von Stadt liefert.

Literaturverzeichnis

- Alborch, Carmen: *Einführung*. In: Casanova, Maria (Coord.): *Gordon Matta-Clark*. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993, S.359
- Ammann Jean-Christophe; Armajani, Siah; Suter, Margrit: *Siah Armajani*. Basel: Kunsthalle, 1987
- Angéllil, Marc: *Gewöhnliche und Aussergewöhnliche Architektur*. In: *wbw 7/8/1990* S.24-27
- Angéllil, Marc: *Unitas Multiplex*. In: *Archithese*, Heft 6/1995, S.53-58
- Angéllil, Marc: *Gewöhnliches thematisieren oder eliminieren? Die neue Studie über Venturi...* In: *wbw*, Apr 2001, S.56-58
- Angéllil, Marc: *Los Angeles – Shadows in Paradise*. In: Bauer, Matthias; Pesch, Franz (Ed.): *Concept Never Ends*. University of Stuttgart, 2002. S.96f
- Angéllil, Marc: *Los Angeles – Schatten im Paradies*. In: Angéllil, Marc: *Indizien: Zur politischen Ökonomie urbaner Territorien*. Sulgen/Zürich: Niggli, 2006, S.10-37
- Angéllil, Marc: *City X*. In: Angéllil, Marc: *Indizien: Zur politischen Ökonomie urbaner Territorien*. Sulgen/Zürich: Niggli, 2006, S.184-213
- Angéllil, Marc: *Informe*. In: Angéllil, Marc: *Indizien: Zur politischen Ökonomie urbaner Territorien*. Sulgen/Zürich: Niggli, 2006, S.254-281
- Arnell, Peter; Bickford, Ted: *Frank Gehry: Buildings and Projects*. N.Y.: Rizzoli, 1985
- Ausgewählte Bauten*. In: *wbw* Nr.7/8 1984, S.36-47
- Ausgewählte Projekte*. In: *wbw* Nr.7/8 1984, S.24-35
- Banham, Reyner: *Los Angeles. The Architecture of Four Ecologies*. Reprinted, London: Penguin, 1990, Orig.: London: Penguin, 1971
- Bechtler, Cristina (Hrsg.): *Kurt W. Foster: Frank O. Gehry*. Ostfildern-Ruit: Cantz, 1999
- Betsky, Aaron: *Building (in) the Brave New World*. In: Los Angeles Forum for Architecture and Urban Design: *Experimental Architecture in Los Angeles*. N.Y.: Rizzoli, 1991, S.44-49
- Betsky, Aaron: *How to Make Architecture in Los Angeles*. In: *Baumeister* B11, Nov. 2001. S.54-61
- Blödt, Raimund; Bühler, Frid; Murat, Faruki; Seifert, Jörg: *Beyond Metropolis: Eine Auseinandersetzung mit der verstädterten Landschaft*. Sulgen/Zürich: Niggli, 2006
- Blomeyer, G.R.; Tietze, B.: *In Opposition zur Moderne. Aktuelle Positionen in der Architektur : Zur Anthropologie neuer, sehr amerikanischer Architekturströmungen*. Braunschweig: Friedr. Vieweg & Sohn, 1980, S.49-71
- Bloomer, Kent C.; Moore, Charles W.: *Body, Memory, and Architecture*. New Haven: Yale University, 1977
- Bloomer, Kent: *Form, Shape, and Order in the Work of Charles Moore*. In: Eugene J., Jonson (Ed.): *Charles Moore: Bauten und Projekte 1949-1986*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987
- Bormann, Oliver; Koch, Michael; Schmeing, Astrid; Schröder, Martin; Wall, Alex: *Zwischen Stadt Entwerfen*. Band 5 der Schriftenreihe Zwischenstadt von Thomas Sieverts (Hrsg.), Wuppertal: Müller + Busmann, 2005;
- Brinckerhoff Jackson, John: *The Almost Perfect Town*. Orig. in: *Landscape*, 1952. In: LeGates, Richard T.; Stout, Frederic (Hrsg.): *The City Reader*. London: Routledge, 1996, S.162-169; Orig.: 1996
- Brownlee, David B.; De Long, David G.; Hiesinger, Kathryn B.: *Out Of The Ordinary. Robert Venturi, Denise Scott Brown and Associates*. Philadelphia, Penn.: Philadelphia Museum of Art, 2001
- Bundesamt für Kultur (Hrsg.): *Minimal Tradition: Max Bill und die „einfache“ Architektur 1942-1996*. Baden: Lars Müller, 1996
- Charre, Alain; Macdonald, Marie-Paule; Pereman, Marc: *Dan Graham*. Paris: Dis Voir, 1995
- Chase, John: *Exterior Decoration: Hollywood's Inside-Out Houses*. L.A.: Hennessey & Ingalls, 1982
- Chase, John; Beach John: *The Stucco Box*. Chase, John: *Glitter Stucco & Dumpster Diving: Reflections on Building Production in the Vernacular City*. Paperback edition. N.Y./London: Verso, 2004. Orig.: N.Y./London: Verso, 2000, S.3-38

- Chevrier, Jean-Francois; Sekula, Allan; Buchloh, Benjamin H.D. (Ed.): *Walker Evans & Dan Graham*. Münster: Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 1993
- Cohen, Jean-Louis: *Populismus: Ein historischer Überblick*. In: *Arch+*, 162, Okt 2002, S.30-35
- Cohen, Jean-Louis: *Frankly Urban: Gehry from Billboards to Bilbao*. In: Ragheb, J. Fiona (Ed.): *Frank Gehry, Architect*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001. Orig.: N.Y.: Guggenheim Museum Publications, 2001, S.323-336
- Cohen, Stuart: *Physical Context/Cultural Context: Including it All*. 1974 In: Hays, Michael: *Oppositions Reader*. N.Y.: Princeton, 1998, S.65-103
- Collotti, Francesco: *Architekturtheoretische Notizen*. Luzern: Quartz, 2001
- Colomina, Beatriz: *The House That Built Gehry*. In: Ragheb, Fiona (Ed.): *Frank Gehry, Architect*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001, S.301-321
- Coloquhoun, Alan: *Sign and Substance: Reflections on Complexity, Las Vegas, and Oberlin*. In: Hays, Michael: *Oppositions Reader*. N.Y.: Princeton, 1998, S.176-187
- Corboz, André: *Remarques sur un problème mal défini: L'architecture des non-architectes*. In: *Archithese* 9/1974, S.2-14
- Cuff, Dana: *The Provisional City. Los Angeles Stories of Architecture and Urbanism*. Cambridge, Mass.: MIT, 2000
- Dal Co, Francesco; Forster, Kurt W.: *Frank O. Gehry. The Complete Works*. N.Y.: Monacelli, 1998
- Dal Co, Francesco: *The World Turned Upside-Down: The Tortoise Flies and the Hare Threatens the Lion*. In: Dal Co, Francesco; Forster, Kurt W.: *Frank O. Gehry: The Complete Works*. N.Y.: Maoncelli, 1998 S.39-61
- Davis, Mike: *Casino Zombies und andere Fabeln aus dem Neon-Westen der USA*. Dt. Ausg. Berlin/Hamburg: Schwarze Risse/Rote Straße, 1999
- Davis, Mike: *City of Quartz: Ausgrabungen der Zukunft in Los Angeles*. Erw. dt.spr. Ausg. 3. Aufl. Berlin: Schwarze Risse/Rote Straße, 1999, Orig...: *City of Quartz: Excavating the Future in Los Angeles*. London: Verso, 1990
- Davis, Mike: *Ecology of Fear: Los Angeles and the Imagination of Disaster*. N.Y.: Henry Holt/Metropolitan Books, 1998
- Davis, Mike: *Eine Doppelbeerdigung : Oakwood enteignet*. In: Hansen, Hening S. (Hrsg.); Nittve, Lars; Crenzien, Hellen (Kuratoren): *Sunshine & Noir. Art in L.A. 1960-1997*. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg 1997, Ostfildern: Dr. Cantz'sche, 1997, S.153-160
- Dear, Michael J.; Schockman, H. Eric; Hise, Greg (Ed.): *Rethinking Los Angeles*. Thousand Oaks, CA: Sage, 1996
- Dear, Michael J.: *The Postmodern Urban Condition*. Oxford: Blackwell, 2000
- de la Motte, Manfred (Hrsg.): *USA West Coast*. Katalog zur Ausstellung im Kunstverein in Hamburg, Hannover, Köln und Stuttgart, Hannover: Schäfer, 1972
- DeWitt, Dennis J.: *Neo-Vernacular. Eine moderne Tradition*. In: *Archithese* 9/1974, S.15-20
- Diener, Roger; Herzog, Jaques; Meili, Marcel; de Meuron, Pierre; Schmid, Christian: *Die Schweiz: Ein städtebauliches Porträt*. Basel: Birkhäuser/ETH Studio Basel, Inst. der Ggw., 2006
- Dixon, John Morris: *The Santa Monica School: What's Its Lasting Contribution?* In: *Progressiv Architecture*. May 1995. S.63-71
- Eckardt, Frank: *Soziologie der Stadt*. Bielefeld: Transcript, 2004
- Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik: Funktion und Zeichen (Semiotik der Architektur)* Aut. dt. Ausg. von Jürgen Trabant, 9., unv. Aufl. München: Wilhelm Fink, 2002, (UTB 105) S.293-356
- El Croquis 45: *Frank O. Gehry*. Barcelona, 1990
- El Croquis 74/75: *Frank Gehry 1991-1995*. Barcelona, 1995
- Ellin, Nan: *Postmodern Urbanism*. Rev. Edition. N.Y.: Princeton, 1999, Orig.: 1996
- Ellis, William: *Type and Context in Urbanism: Colin Rowe's Contextualism*. 1979. In: Hays, Michael: *Oppositions Reader*. N.Y.: Princeton, 1998, S.228-251
- Fausch, Deborah: *Ugly and Ordinary: The Representation of the Everyday*. In: Harris, Steven; Berke, Deborah (Ed.): *Architecture of the Everyday*. N.Y.: Princeton, 1997, S.75-106
- Fisher, Thomas: *Art as Architecture*. In: P/A May 1995

- Flusty, Steven: *Building Paranoia: The Proliferation of Interdictory Space and the Erosion of Spatial Justice*. West Hollywood, CA: LA Forum for Architecture and Urban Design, 1994
- Forster, Kurt W.: *Architectural Choreographie*. in: Dal Co, Francesco; Forster, Kurt W.: *Frank O. Gehry: The Complete Works*. N.Y.: Monacelli, 1998, S.9-38
- Fox, Howard N.: *SoCal Content: The Big Picture*. In: Grenier, Cathrine (Hrsg.): *Los Angeles 1955-1985*. Belgium: Snoeck-Ducaju & Zoon, 2006, S.31-48
- Fulton, William: *The Reluctant Metropolis: The Politics of Urban Growth in Los Angeles*. Point Area, CA: Solano, 1997
- Frampton, Kenneth: *Die Architektur der Moderne: Eine kritische Baugeschichte : 5. Kap.: Kritischer Regionalismus: moderne Architektur und kulturelle Identität*. 6. erw. Aufl. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1997. Orig.: *Modern Architecture*. London: Thames and Hudson, 1980, S.263-273
- Frampton, Kenneth: *Kritischer Regionalismus – Thesen zu einer Architektur des Widerstands*. In: Huyssen, Andreas; Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. 5. Aufl. Rowohlt's Enzyklopädie, 1997. Orig.: Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986, S.151-171
- Friedman, Mildred (Ed.): *Architecture + Process. Gehry Talks*. N.Y.: Rizzoli, 1999
- Futagawa, Yukio: *Frank O. Gehry*. Tokyo: A.D.A., 1993 (GA Architect 10)
- Gandelsonas, Mario: *X-Urbanism: Architecture and the American City*. N.Y.: Princeton Architectural Press, 1999
- Gans, Herbert J.: *Levittown and America*. Orig. in: *The Levittowners*. 1967 In: LeGates, Richard T.; Stout, Frederic (Hrsg.): *The City Reader*. London: Routledge, 1996; S.63-68
- Gebhard, David: *Tile, Stucco Walls and Arches: The Spanish Tradition in the Popular American House*. In: Moore, Charles W., Smith, Kathryn, Becker, Peter (Ed.): *Home Sweet Home*. N.Y.: Rizzoli, 1983, S.103-111
- Gebhard, David; Winter, Robert: *Los Angeles: An Architectural Guide*. Salt Lake City: Gibbs Smith, 1994
- Gebhard, David: *William Wurster and His California Contemporaries: The Idea of Regionalism and Soft Modernism*. In: Treib, Marc (Ed.): *The Houses of William Wurster*. Berkeley: University of California Press, 1995
- Gehry, Frank: *Let a Thousand Flowers Bloom*. In: Los Angeles Forum for Architecture and Urban Design: *Experimental Architecture in Los Angeles*. N.Y.: Rizzoli, 1991. S.9-11
- Gehry, Frank: *Materials and Methods*. In: Friedman, Mildred (Ed.): *Gehry Talks: Architecture + Process*. N.Y.: Rizzoli 1999, S.49
- Graham, Dan: *Architecture: Art/Design/Urbanism*. In: Wallis, Brian (Ed.): *Dan Graham: Rock My Religion: Writings and Art Projects 1965-1990*. Cambridge, Mass: MIT, 1993, S.192-309
- Gehry, Frank: *Then and Now*. In: Friedman, Mildred (Ed.): *Gehry Talks: Architecture + Process*. N.Y.: Rizzoli, 1999, S.44
- Graham, Dan: *Nicht Post-Moderne: Konflikt zwischen Geschichte und Geschichtsbewußtsein, europäischer Archetypus und amerikanischer Kommerzialisismus, der Gegensatz von Stadtstruktur und Einzelhaus*. In: Wilmes, Ulrich (Hrsg.): *Dan Graham. Ausgewählte Schriften*. Stuttgart: Oktagon, 1994, S.218-244
- Graham, Dan: *Zeichen*. In: Wilmes, Ulrich(Hrsg.): *Dan Graham. Ausgewählte Schriften*. Stuttgart: Oktagon Verlag, 2004, S.125-137
- Grenier, Cathrine (Hrsg.): *Los Angeles 1955-1985*. Catalog of the exhibition at the Centre Pompidou, Galerie 2006. Belgium: Snoeck-Ducaju & Zoon, 2006
- Grenier, Catherine: *Experimental City*. In: Grenier, Cathrine (Hrsg.): *Los Angeles 1955-1985*. Snoeck-Ducaju & Zoon, Belgium 2006 S.17-30
- Groth, Paul; Wilson, Chris: *The Polyphony of Cultural Landscape Studys: An Introduction*. In: Wilson, Chris; Groth, Paul (Hrsg.): *Everyday America. Cultural Landscape Studies after J.B.Jackson*. Berkley: University of California, 2003, S.1-22
- Haag Bletter, Rosemarie: *Einleitung*. In: *wbw*, Nr. 7/8 1984, S.19
- Haag Bletter, Rosemarie: *Rekonstruktionen*. In: *wbw*, 7/8 1984 S.20-23
- Haag Bletter, Rosemarie: *Frank Gehry Raumrekonstruktionen*. In: *Frank Gehry und seine Architektur*. Basel: Wiese, 1989 S.25-62

- Hackman, William R.: *L.A.-Chronik*. In: Hansen, Henning S. (Hrsg.); Nittve, Lars; Crenzien, Hellen (Kuratoren): *Sunshine & Noir. Art in L.A. 1960-1997*. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg 1997, Ostfildern: Dr. Cantz'sche, 1997, S.13-32
- Halle, David (Ed.): *New York & Los Angeles*. Chicago: The University of Chicago, 2003
- Hansen, Henning S. (Hrsg.); Nittve, Lars; Crenzien, Helle (Kuratoren): *Sunshine & Noir: Art in L.A. 1960-1997*. Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg 1997, Ostfildern-Ruit: Dr. Cantz'sche, 1997
- Hays, K. Michael (Ed.): *Architecture Theory since 1968*. Cambridge, Mass.: MIT, 1998
- Herman, Daniel: *Separated at Birth. Frank Gehry versus John Jerde*. In: Koolhaas, Rem: *Harvard Design School Guide to Shopping: Project on the City 2*. Harvard Design School, 2002, S.706-719
- Higgins, Tim; Lowry, Carol: *Improvisational Housing in East Los Angeles*. In: Ray, Mary-Ann; Sherman, Roger; Zardini, Mirko (Ed.): *The Dense-city: After the Sprawl*. Martellago (Ve): Elemond/Electa, 1999 (22. Lotus Quaderni Documents), S.46-49
- Hise, Greg: *Magnetic Los Angeles. Planning the Twentieth-Century Metropolis*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University, 1997
- Hollenstein, Roman: *Baukünstler und Visionär* In: NZZ 24.11.2006
- Huyssem, Andreas: *Postmoderne - eine amerikanische Internationale?* In: Huyssem, Andreas; Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*. 5. Aufl. Rowohlt's Enzyklopädie, 1997. Orig.: Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1986, S.13-4
- Jacob, Markus: *Alchemist mit Kreissäge: Zur Ausstellung Matta-Clarks im Centro de Arte, Reina Sofia, Madrid*. In: NZZ, 2.Sept.2006
- Jameson, Fredric: *Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus: Die Postmoderne und die Stadt*. Orig. in: Forster, Hal (Hrsg.): *The Anti-Aesthetic*. Port Townsend (WA) 1983, S.119-134. In: Huyssem, Andres; Scherpe, Klaus R. (Hrsg.): *Postmoderne: Zeichen eines kulturellen Wandels*. 5. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997; S.45-102
- Jehle-Schulte Strathaus: *Frank Gehry*. In: wbw Nr.7/8 1984, S.19
- Jencks, Charles: *Heteropolis: Los Angeles, the Riots and the Strange Beauty of Hetero Architecture*. London: Academy Editions, 1993
- Johnson, Eugene J.: *Performing Architecture: The Work of Charles Moore*. In: Eugene J., Jonson (Ed.): *Charles Moore: Bauten und Projekte 1949-1986*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987
- Johnston, Pamela: *Dan Graham. Architecture*. London: AA Publications, 1997
- Johnson, Philip; Wigley, Mark: *Dekonstruktivistische Architektur*. Stuttgart: Hatje, 1988, Orig: *Deconstructivist Architecture*. N.Y.: The Museum of Modern Art, 1988
- Jormakka, Kari: *Geschichte der Architekturtheorie*. Wien: Edition Selene, 2003
- Joselit, David: *American Art Since 1945*. London: Thames & Hudson, 2003
- Kaliski, John: *The Present City and the Practice of City Design*. In: Chase, John; Crawford, Margaret; Kaliski, John (Ed.): *Everyday Urbanism*. N.Y.: Monacelli, 1999, S.88-109
- Kavanaugh, Gere: *Foreword*. In: Moore, Charles W., Smith, Kathryn, Becker, Peter: *Home Sweet Home*. N.Y.: Rizolli, 1983, S.11-13
- Keil, Roger: *Los Angeles. Globalization, Urbanization and Social Struggles*. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons, 1998
- Keil, Roger: *Handlungsräume/Raumhandeln: Postfordristische Perspektiven zwischen Raumbildern und Raumbildnern*. In: Wentz, Martin (Hrsg.): *Stadträume*. Frankfurt a.M.: Campus 1991, S.185-208
- Klotz, Heinrich; Cook, John W.: *Architektur im Widerspruch*. 2.Aufl. Zürich: Studio Paperback/Artemis 1981. Orig.: *Conversations with Architects*. N.Y.: Praeger, 1973
- Klotz, Heinrich (Hrsg.): *Die Revision der Moderne. Postmoderne Architektur 1960-80*. München: Deutsches Architekturmuseum Frankfurt a.M./Prestel, 1984

- Klotz, Heinrich (Hrsg.); *Robert Venturi: Komplexität und Widerspruch in der Architektur*. Basel: Birkhäuser, 2003 (Bauwelt Fundamente 50). Orig.: Robert Venturi: *Complexity and Contradiction in Architecture*. N.Y.: The Museum of Modern Art, 1966
- Kruft, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie: Von der Antike bis zur Gegenwart*. Studienausg., 4. Aufl., München: C.H.Beck, 1995
- Lampugnani, Vittorio Magnago; Noell Matthias; Barman-Krämer, Gebriela; Brandl, Anne; Unruh, Patric (Hrsg.): *Handbuch zum Stadtrand. Gestaltungsstrategien für den suburbanen Raum*. Basel: Birkhäuser, 2007
- Lefavre, Liane: ‚Dirty Realism‘ in der Architektur. In: *Archithese* vol.20, no.1, 1990 Jan/Feb, S.14-21
- LeGates, Richard T.; Stout, Frederic: *The City-Reader*. 2. Edition. London: Routledge, London 2000. Orig.: 1996
- Lewis, Pierce: *The Monument and the Bungalow*. In: Wilson, Chris; Groth, Paul (Ed.): *Everyday America: Cultural Landscape Studies after J. B. Jackson*. Berkeley: Univ. of California, 2003, S.85-108
- Lichtenstein, Claude; Schregenberger, Thomas (Hrsg.): *As Found: Die Entdeckung des Gewöhnlichen*. Zürich: Lars Müller, 2001
- Linker, Kate: *Vito Acconci*. N.Y.: Rizzoli, 1994
- Los Angeles Forum for Architecture and Urban Design: *Experimental Architecture in Los Angeles*. N.Y.: Rizzoli, 1991
- Lynch, Kevin: *Das Bild der Stadt*. 2. Aufl. Braunschweig: Friedr. Vieweg & Sohn, 1989, Orig: Lynch, Kevin: *The Image of the City*. Cambridge Mass.: MIT & Harvard University, 1960
- Marian Goodnab Gallery: *Dan Graham. Models to Projects 1978 to 1995* N.Y.: The Wall Street Group, 1996
- McCoy, Esther; Hitchcock, Evelyn: *The Ranch House*. In: Moore, Charles W., Smith, Kathryn, Becker, Peter (Ed.): *Home Sweet Home*. N.Y.: Rizolli, 1983, S.84-90
- McCoy, Esther: *Five California Architects*. Reprint, L.A.: Hennessey & Ingalls, 1987. Orig: Reinhold, 1960
- McWilliams, Carey: *Southern California. An Island on the Land*. Salt Lake City: Peregrine Smith Books, 1973
- Mead, Christopher (Ed.): *The Architecture of Robert Venturi*. Second Paperbound Printing, Albuquerque: University of New Mexico, 1989
- Metzger, Rainer: *Kunst in der Postmoderne: Dan Graham*. Köln: Walther König, 1996
- Moneo, Rafael: *Frank O. Gehry*. In: Moneo, Rafael: *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*. Cambridge, Mass.: MIT, 2004, S.253-306
- Moneo, Rafael: *Robert Venturi and Denise Scott Brown*. In: Moneo, Rafael: *Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects*. Cambridge, Mass.: MIT, 2004, S.51-100
- Moore, Charles W.: *You Have to Pay for the Public Life*. Orig. in: *Perspecta* No. 9-11, 1965. In: Keim, Kevin (Hg.): *You have to Pay for the Public Life. Selected essays of Charles W. Moore*. Cambridge, Mass.: MIT, 2001, S.111-141
- Moore, Charles; Allen, Gerald; Lyndon, Donlyn: *The Place of Houses*. First Cal. Paperback Printing, Berkeley: Univ. of California, 2000, Orig: N.Y.: Holt, 1974
- Moore, Charles W.: *Introduction*. In: Moore, Charles W., Smith, Kathryn, Becker, Peter: *Home Sweet Home*. N.Y.: Rizolli, 1983, S.19f
- Moore, Charles; Becker, Peter; Campbell, Regula: *Los Angeles: The City Observed: A Guide to Its Architecture and Landscapes*. Reprinted. Santa Monica: Hennessey + Ingalls, 1998. Orig.: N.Y.: Vintage Books, 1984
- Moos von, Stanislaus: *Bemerkungen zur Theorie und zum Schaffen von Robert Venturi und Denise Scott Brown*. In: *Archithese* 13/1975, S.6-16
- Interview Stanislaus von Moos mit Robert Venturi und Denise Scott Brown: *Lachen, um nicht zu weinen*. In: *Archithese* 13/1975, S.17-26
- Moos, Stanislaus von; Weinberg-Staber, Margit: *Venturi and Rauch: Architektur im Alltag Amerikas*. Niederteufen: Niggli und Kunstgewerbe Museum Zürich, 1979
- Moos, Stanislaus von: *Über Venturi und Rauch, die Konsumwelt und den doppelten Boden der Architektur*. In: *Bauwelt*, Heft 20/1980, S.842f

- Moos von, Stanislaus: *Venturi, Rauch & Scott Brown*. München: Schirmer/Mosel, 1987
- Moos, Stanislaus von: *Fussspuren*. In: *Archithese*, Heft 6/1995, S.40-44
- Moos, Stanislaus von; Diener, Roger; Lammunière, Inès; Steinmann, Martin: Ein Gespräch: *Affinitäten, Divergenzen und offene Fragen*. In: *Archithese*, Heft 6/1995, S.59-63
- Moravánszky, Ákos (Hg): *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert: Eine kritische Anthologie*. Wien: Springer, 2003
- Musso, Florian: „I did it my way“ In: *archithese* 1-90, S.79-81
- Moure, Gloria (Ed.): *Dan Graham*. Barcelona: Polígrafa, 1998
- Nesbitt, Kate (Hg.): *Theorizing A New Agenda For Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. N.Y.: Princeton, 1996
- Neumeyer, Fritz: *Realität als Disziplin. Großstadtarchitektur und urbane Identität*. In: *Archithese* vol.20, no.1, Jan/Feb 1990, S.22-27
- Neumeyer, Fritz: *Quellentexte zur Architekturtheorie*. München: Prestel, 2002
- Oackmann, Joan (Ed.): *Architecture Culture: 1943-1968*. N.Y.: Columbia/Rizzoli, 1993
- Peterson, Kirk E.: *Eclectic Stucco*. In: Moore, Charles W., Smith, Kathryn, Becker, Peter (Ed.): *Home Sweet Home*. N.Y.: Rizzoli, 1983, S.112-117
- Ragheb, J. Fiona (Ed.): *Frank Gehry, Architect*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001. Orig.: N.Y.: Guggenheim Museum Publications, 2001
- Ragheb, Fiona J.: *Sites of Passage*. In: Ragheb, J. Fiona (Ed.): *Frank Gehry, Architect*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2001. Orig.: N.Y.: Guggenheim Museum Publications, 2001, S.339-351
- Ray, Mary-Ann; Sherman, Roger; Zardini, Mirko (Ed.): *The Dense-City: After the Sprawl*. Martellago (Ve): Elemond S.p.A., 1999 (22. Lotus Quaderni Documents)
- Richter, Dagmar: *Haus Schnabel, Los Angeles, 1988* In: *wbw* 7/8 1990, S.36-39
- Rochlin, Davida: *The Front Porch*. In: Moore, Charles W.; Smith, Kathryn; Becker, Peter (Ed.): *Home Sweet Home*. N.Y.: Rizzoli, 1983, S.24-29
- Rojas, James: *The Enacted Environment*. In: Wilson, Chris; Groth, Paul (Ed.): *Everyday America: Cultural Landscape Studies after J.B. Jackson*. Berkeley and Los Angeles: Uni. of California Press, 2003, S.275-292
- Rossi, Aldo: *The Architecture of the City*. 10. Paperback Printing, Cambridge, Mass.: Oppositions Books/MIT, 1984. Orig. Ausg.: 1966
- Roth, Leland M.: *American Architecture: A History*. Boulder, Colorado: Icon Editions Westview Press, 2001
- Rowe, Colin; Koetter, Fred: *Collage City*. 5. erw. Aufl., Dt. Ausg. Basel: Birkhäuser 1997 Orig.: *Collage City*. Cambridge, Mass.: MIT, 1978
- Russi Kirshner, Judith: *Non-uments*. In: Casanova, Maria (Coord.): *Gordon Matta-Clark*. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1993, S.365-368
- Sanmartin, A. (Hrsg.): *Venturi, Rauch & Scott Brown. Bauten und Projekte 1959-1985*. Stuttgart: Krämer, 1986
- Schab, Jennifer: *Aspects of the Single-Family House*. In: Ray, Marie-Ann, Sherman, Roger; Zardini, Mirko (Ed.): *The Dense-city. after the Sprawl*. Electa, 1999 (22. Lotus Quaderni Documents) S.16-23
- Schulz, Robert: *The Levittown Look*. In: Harris, Steven; Berke, Deborah (Ed.): *Architecture of the Everyday*. N.Y.: Princeton, 1997, S.182-190
- Schumacher, Thomas L.: *Contextualism: Urban Ideals and Deformations*. circa 1970 In: Nesbitt, Kate (Hg.): *Theorizing A New Agenda For Architecture – An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. N.Y.: Princeton, 1996, S.294ff
- Scott, Allen J.; Soja, Edward W. (Ed.): *The City Los Angeles and Urban Theory at the End of the Twentieth Century*. First Paperback Printing. Berkeley and Los Angeles: Uni. of California Press, 1998
- Scott Brown, Denise: *Learning from Pop*. In: Hays, Michael (Ed.): *Architecture Theory since 1968*. Cambridge, Mass.: MIT/Columbia Univ., 1998, S.60-66
- Scott Brown, Denise: *Talking About the Context*. In: *Lotus* 74, 1992, S.109-131
- Sewing, Werner: *No more Learning from Las Vegas*. In: *Arch+*, 162, Okt 2002, S.26ff;
- Sewing, Werner: *www.janejacobs.com*. In: Sewing, Werner: *Bildregie: Architektur zwischen Retrodesign und Eventkultur*. Basel: Birkhäuser, 2003, S.45-56

- Sketches of Frank Gehry* von Sydney Pollack, 2006
- Smiley, David: *Suburbs–R–Us*. In: Ray, Mary-Ann; Sherman, Roger; Zardini, Mirko (Ed.): *The Dense-city: After the Sprawl*. Martellago (Ve): Elemond S.p.A., 1999 (22. Lotus Quaderni Documents), S.116-125
- Smith, C. Ray: *Supermannerism: New Attitudes in Post-Modern Architecture*. N.Y.: Dutton, 1977
- Smith, Neil: *New City, New Frontier: The Lower East Side as Wild, Wild West*. In: Sorkin, Michael: *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. N.Y.: Hill and Wang, 1992, S.61-93
- Sorkin, Michael: *Frozen Light*. In: Friedman, Mildred (Ed.): *Architecture + Process. Gehry Talks*. N.Y.: Rizzoli, 1999, S.29-57
- Sommer, Richard M.: *Four Stops Along an Architecture of Postwar America*. In: *Perspecta* 32, 2001, S.76-89
- Soja, Edward W.: *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso, 1989
- Soja, Edward W.: *Postmoderne Urbanisierung. Die sechs Restrukturierungen von Los Angeles*. In: Fuchs, Gotthard, Moltmann, Bernhard, Prigge, Walter (Hrsg.): *Mythos Metropole*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995, S.143-164
- Soja, Edward W.: *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Ohter Real- and Imagined Places*. Malden, Mass.: Blackwell, 1996
- Steinmann, Martin: *Architektur als Sprache*. In: Steinmann, Martin: *Forme Forte: Ecris/Schriften 1972-2002*. Basel: Birkhäuser, 2003, S.153-164
- Steinmann, Martin: *Die Gegenwärtigkeit der Dinge*. In: Steinmann, Martin: *Forme Forte: Ecris/Schriften 1972-2002*. Basel: Birkhäuser, 2003, S.111-132
- Steinmann, Martin: *Neuere Architektur in der Deutschen Schweiz*. In: Steinmann, Martin: *Forme Forte: Ecris/Schriften 1972-2002*. Basel: Birkhäuser, 2003, S.93-110
- Steinmann, Martin: *Wirklichkeit als Geschichte*. In: Steinmann, Martin: *Forme Forte: Ecris/Schriften 1972-2002*. Basel: Birkhäuser, 2003, S.143-152
- Stern, Robert A.M.: *Moderner Klassizismus*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1988
- Stierli, Martino: *Die Stadt ins Bild gerückt. Der Alameda Report als Beispiel visueller Stadtanalyse bei Venturi und Scott Brown*. In: Lampugnani, Vittorio Magnago; Noell, Matthias: *Stadtformen*. Zürich: gta, 2005, S.282-299
- Stierli, Martino: *Las Vegas als urbanistischer Modellfall*. Web-Seite: gta-Institut: Dissertationen
- Tafuri, Manfredo: *Die Krise der Linearität*. In: *Arch+* 105/106 S.99-106
- Tzonis, Alexander; Lefaivre, Liane; Diamond, Richard: *Architektur in Nordamerika seit 1960*. London: Thames and Hudson, 1995
- Tzonis, Alex; Lefaivre, Liliane: *Critical Regionalism*. München: Prestel, 2003
- Vaccaro, Carolina; Schwartz, Frederic: *Venturi, Scott Brown und Partner*. Studio Paperback.
- Venturi, Robert: *Complexity and Contradiction in Architecture*. N.Y.: The Museum of Modern Art, 1966
- Venturi, Robert: *Eine Definition von Architektur als Gehäuse mit Dekoration darauf und ein weiteres Plädoyer für eine Symbolik des Gewöhnlichen in der Architektur*. In: Moos von, Stanislaus; Weinberg-Staber, Margit: *Venturi and Rauch. Architektur im Alltag Amerikas*. Niederteufen: Niggli, 1979, S.20-36
- Venturi, Robert: *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*. Cambridge, Mass.: MIT, 1996
- Venturi, Robert; Scott Brown Denise: *A Significance for A&P Parking Lots or Learning from Las Vegas*. In: Nesbitt, Kate (Hg.): *Theorizing a New Agenda for Architecture - An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. N.Y.: Princeton, 1996, S.308ff
- Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise; Izenour, Steven: *Learning from Las Vegas*. Rev. Edition. Thirteenth printing. Cambridge, Mass.: MIT, 1994, Orig.: Cambridge, Mass.: MIT, 1972
- Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise; Izenour, Steven: *Lernen von Las Vegas: Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*. 2. Aufl.; Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg & Sohn, 1997. Orig. Ausg.: *Learning from Las Vegas*. Cambridge, Mass.: MIT, 1972

- Venturi, Robert; Scott Brown, Denise: *Architecture as Signs and Systems. For a Mannerist Time*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004
- Vidler; Anthony: *The Architecture Uncanny*. Cambridge, Mass: MIT, 1992
- Vogt, Adolf Max; Jehle-Schulte Strathaus, Ulrike; Reichlin, Bruno: *Architektur 1940-1980*. Frankfurt a.M.: Uhlstein, 1980
- Walker Art Center: *Frank Gehry und seine Architektur*. Basel: Wiese Verlag, 1989. Orig. Ausg.: N.Y. Rizzoli, 1986
- Walker, Derek (Ed.) with the University of Southern California: *Los Angeles*. o.O.: Academy Editions/St Martin's Press, o.J. [vermutl. 1981]
- Walker, Lester: *Amerikanische Wohnarchitektur*. Köln: Könemann, 2000. Orig.: N.Y.: Overlook, 1997,
- wbw vol.77, no.7/8, 1990 July/Aug, S.2-73
- Will, Thomas: *Kontextualismus: Eine Stadt(um)baumethode*. In: *Baumeister* vol.85, no.8, Aug 1988, S.44-50
- Will, Thomas; Stabnow, Jörg: *Im Kontext der modernen Stadt*. In: *Arch+*, 105/106, Oktober 1990, S.88-94
- Winer, Helene: *The Los Angeles „look“*. In: de la Motte, Manfred (Hrsg.): *USA West Coast*. Hannover: Schäfer 1972, S.120-126
- Winter; Robert: *The Common American Bungalow*. In: Moore, Charles W., Smith, Kathryn, Becker, Peter (Ed.): *Home Sweet Home*. N.Y.: Rizzoli, 1983, S.98-101
- Whiteley, Nigel: *Reyner Banham: Historian of the Immediate Future*. Cambridge, Mass.: MIT, 2002
- Whiting, Cécile: *Pop L.A.: Art and the City in the 1960s*. Berkeley: Univ. of California, 2006
- Wright, Gwendolyn: *On Modern Vernaculars and J.B. Jackson*. In: Wilson, Chris; Groth, Paul (Hrsg.): *Everyday America. Cultural Landscape Studies after J.B.Jackson*. Berkley: University of California, 2003, S.163-177
- Zaera, Alejandro: *Frank O.Gehry, Still Life*. In: *El Croquis* 45: *Frank O.Gehry*. Madrid: 1990, S.6-21
- Zaera, Aljeandro: *Conversations with Frank O. Gehry*. In: *El Croquis* 74/75: *Frank Gehry 1991-1995*. Barcelona, 1995, S.6-38
- Zardini, Mirko: *Los Angeles as Context*. In: *Lotus* no.74, 1992, S.109-131
- Zardini, Mirko: *Frank O. Gehry: America as Context*. Italien: Electa/Elemoond, 1994 (Lotus 20 Documents)
- Zellner, Peter: *Dogtown and Z-Boys*. In: *SCI-Arc: Alumni News*, 2004
- Zwoch, Felix: *Dirty Urbanism*. In: *Stadtbauwelt* 156/*Bauwelt* vol.93, no.48. 27. Dez. 2002, S.10f

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung

1. Gegenstand der Dissertation 1
2. Thesen 1
 - These 1 1
 - These 2 1
 - These 3 2
3. Rezeption 2
 - 3.1 Gehrys frühe Architektur innerhalb der Rezeption im Allgemeinen 2
 - 3.2 Gehrys frühe und gegenwärtige Architektur innerhalb der Rezeption und deren Bezug zum Kontext (siehe These 1) 3
 - 3.3 Erklärungsmodelle zu Gehrys früher Architektur innerhalb der Rezeption (siehe These 2) 3
4. Gehrys frühe Architektur
5. Gehrys frühe Architektur in Los Angeles 4
6. Erklärungsmodelle zu Gehrys früher Architektur 5
7. Aufbau des Untersuchungsteils 6

II. Erklärungsmodell: Auseinandersetzung mit dem Kontext

1. Der Diskurs 7
 - 1.1 „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ innerhalb der Architektur 7
 - 1.1.1 1960-1980er Jahre 7
 - 1.1.2 Bezug zur Moderne 11
 - 1.1.3 Chronologie 13
 - 1.2 „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ innerhalb anderer Disziplinen bzw. „Urbaner Stadtdiskurs“ 15
 - 1.2.1 Einflüsse des „urbanen Stadtdiskurses“ auf die Architektur 15
 - 1.3 „Auseinandersetzung mit dem Kontext“ und Gehrys frühe Architektur in Los Angeles 16
2. Rowes Contextualism 18
 - 2.1 Einführung 18
 - 2.2 Bezugspunkte bzw. Elemente 20
 - 2.2.1 Moderne Kunst und moderner Städtebau 20
 - 2.2.2 Kompositionsprinzipien der modernen Kunst und des modernen Städtebaus 21
 - 2.2.3 Figur-Grund-Plan als Prinzip der modernen Kunst und dessen Aussage zur traditionellen sowie zur modernen Stadt 21
 - 2.2.4 Vermittlung von traditioneller und moderner Stadt als Aufgabe des Städtebaus 22
 - 2.2.5 Figur-Grund-Phänomen im Städtebau als Möglichkeit eine Dialektik zwischen Masse und Raum bzw. duale Lesearten von Stadt zu erzielen 22
 - 2.2.6 Weitere Vorzüge des Figur-Grund-Plans im Städtebau 23
 - 2.3 Strategien 23
 - 2.3.1 Gebäudeplanerische Ebene 23
 - 2.3.2 Städtebauliche Ebene 24
 - 2.3.3 Chronologie der Strategien 25
 - 2.4 Monumentalität, Öffentlicher Raum, Architektur zu Städtebau 25
 - 2.4.1 Monumentalität 25
 - 2.4.2 Öffentlicher Raum 26
 - 2.4.3 Architektur zu Städtebau 26
 - 2.5 Beziehung zur bzw. Kritik an der Moderne 26
 - 2.6 Kritik 27
 - 2.6.1 Der „Contextualism“ stellt sich nicht der Realität 27
 - 2.6.2 Kritik an der Strategie „Deformation of Ideal Types“ und an der Unentschiedenheit bezüglich ihrer Ausprägung: „resolution“ vs. „collision“ 29
 - 2.6.3 Der „Contextualism“ ist nicht auf den großen Maßstab übertragbar 29

2.7	Einfluss	30
2.7.1	Einfluss in Amerika und Europa	30
2.7.2	Gegenwärtiger Einfluss in Amerika und Europa	31
2.7.3	Rowes „Contextualism“ 1978 und Venturis „Inclusivism“ 1966, 1972: Überschneidungen und Differenzen	32
3.	Venturis Inclusivism	33
3.1	Einführung	33
3.1.1	Einführung „Inclusivism“	34
3.2	Definition bzw. Verständnis von Kontext	35
3.2.1	Begriff „Kontext“	36
3.3	Bezugspunkte bzw. Elemente	36
3.4	Strategien	37
3.4.1	Realität	37
3.4.2	Widersprüche	40
3.5	Monumentalität, Öffentlicher Raum, Architektur zu Städtebau	43
3.5.1	Monumentalität	43
3.5.2	Öffentlicher Raum, Architektur zu Städtebau	44
3.6	Beziehung zur bzw. Kritik an der Moderne	44
3.7	Kritik	44
3.7.1	Kritik am „Inclusivism“ im Umfeld von Rowe bzw. innerhalb der amerikanischen Kontextualismus-Debatte	44
3.7.2	Kritik am „Inclusivism“ im Umfeld von Rossi bzw. innerhalb der europäischen Kontextualismus-Debatte	46
3.7.3	Gegenwärtige Kritik am „Inclusivism“	47
3.8	Einfluss	48
3.8.1	Einfluss der theoretischen Tätigkeit der Venturis	48
3.8.2	Einfluss der praktischen Tätigkeit der Venturis	51

III. Los Angeles in den 1960-1980er Jahren als Kontext

1.	Einführung	53
1.1	Gehrys Frühwerk und sein Kontext, das LA der 1960-1980er Jahre	53
1.2	Kontext Los Angeles?	53
1.3	Prozesse des Bewusstwerdens des Kontexts Los Angeles	53
2.	Soziale, politische, ökonomische Hintergründe der Veränderung der Stadtstruktur	54
2.1	Enormer Bevölkerungsanstieg, ökologische Probleme, ökonomische Engpässe, politische Reaktionen führen zur Nachverdichtung Los Angeles	54
2.2	Heterogene Bevölkerungsstruktur und Ende der Rassentrennung führen über entstehende „outer cities“ zur Polarisierung Los Angeles	55
3.	Stadtstruktur	56
3.1	Einführung, Begriffe, Definitionen, Literatur	56
3.2	Elemente	57
3.2.1	Elemente des privaten Wohnens	57
3.2.2	Weitere Elemente	59
3.3	Syntax	59
4.	Stadtstruktur in der zeitgenössischen Kunst und im Architekturdiskurs	60
4.1	Einführung	60
4.2	Stadtstruktur in der zeitgenössischen Kunst	60
4.2.1	Kunstszene der Ostküste: Pop Art und Minimal Art	61
4.2.2	Kunstszene der Westküste: Pop Art und von Minimal Art zu „Finish Fetish“ und „Light and Space“	61
4.2.3	Ed Ruscha	62
4.2.4	Dennis Hopper	62
4.2.5	David Hockney	62
4.2.6	Zusammenfassung	63
4.3	Stadtstruktur im Architekturdiskurs	63
4.3.1	Kevin Lynch: „The Image of the City“ 1960	64
4.3.2	Charles Moore: „You Have to Pay for the Public Life“ 1965	64
4.3.3	Reyner Banham: „Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies“ 1971	65

- 4.3.4 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour: „Learning from Las Vegas“ 1972 66
- 4.3.5 John Chase: „Exterior Decoration“ 1982; Charles Moore, Kathryn Smith, Peter Becker: „Home Sweet Home“ 1983 67
- 4.3.6 Charles Moore: Los Angeles: „The City Observed“ 1984 67
- 4.3.7 Edward Soja: „Postmodern Geographies“ 1989; Mike Davis: „City of Quartz“ 1990 68
- 4.3.8 Steven Flusty: „Building Paranoid“ 1994 68
- 4.3.9 Mary-Ann Ray, Roger Sherman, Mirko Zardini: „The Dense-city“ 1999 69
- 4.3.10 John Chase: „Glitter Stucco & Dumpster Diving“ 2000; Literatur zum Alltäglichen, zum Gewöhnlichen, zum Vernakularen 69
- 4.3.11 Literatur zu suburbanen wie urbanen Strukturen 70
- 4.3.12 James Rojas: „The Enacted Environment“ 2003 70
- 4.3.13 Marc Angéilil: „Indinzen“ 2006 70
- 4.3.14 Zusammenfassung 71
- 4.4 Stadtstruktur und Architektur-Praxis 71
 - 4.4.1 Interior-Designers/do-it-yourself Architektur 71
 - 4.4.2 Architekten-Architektur 72
 - 4.4.3 Zusammenfassung 75
- 5. Zusammenfassung 75
 - 5.1 Stadtstruktur Los Angeles 75
 - 5.2 Verständnis der Stadtstruktur 76
 - 5.3 Probleme, Fragestellungen und Potentiale der Stadtstruktur für die Architektur 76
 - 5.4 Kunst, Stadtstruktur und die Bedeutung für die Architektur 77
 - 5.5 Stadtstruktur und die Bedeutung für die Architektur: boxes als Einheiten 77
- 6. Einschub: Elemente des privaten Wohnens im Detail 78
 - 6.1 Einfamilienhaus 78
 - 6.1.1 the California bungalow 79
 - 6.1.2 Thematisierung und Bewertung 79
 - 6.2 Um-, Anbau 81
 - 6.2.1 „improvisational housing“, East Los Angeles 81
 - 6.2.2 „remodels“, Westhollywood und Venice 82
 - 6.2.3 „anonymes Bauen“, Hollywood 83
 - 6.2.4 Thematisierung und Bewertung 84
 - 6.3 Apartmentgebäude 86
 - 6.3.1 „stucco box“, „dingbat“ 86
 - 6.3.2 Thematisierung und Bewertung 87

IV. Die frühe Architektur Frank Gehry's und Los Angeles in den 1960-1980er Jahren als Kontext

- 1. Los Angeles in den 1960-1980er Jahren, Teilräume und Gebäude Gehry's 91
 - 1.1 Los Angeles in den 1960-1980er Jahren, Teilräume und Gebäude Gehry's, Kartierungen 91
 - 1.2 Teilräume und Gebäude Gehry's, Grafiken 92
 - 1.3 Teilräume und Gebäude Gehry's im Überblick 92
 - 1.4 Venice und Venice/Oakwood als untersuchter Teilraum 92
 - 1.5 Spiller House und Indiana Avenue Houses als untersuchte Gebäude 93
- 2. Venice, Venice/Oakwood 114
 - 2.1 Einführung 114
 - 2.2 Soziale, ökonomische, polit. Hintergründe der Veränderung der Stadtstruktur 114
 - 2.2.1 1781 114
 - 2.2.2 1875 115
 - 2.2.3 1900-1925 115
 - 2.2.4 1925-1960 116
 - 2.2.5 Ende 1960er Jahre 117
 - 2.2.6 Ende 1970er, Anfang 1980er Jahre 118
 - 2.2.7 Ende 1980er, Anfang 1990er Jahre 120

3.	Venice, Spiller House 1978-79	122
3.1	Stadtstruktur	122
3.1.1	Elemente des privaten Wohnens	122
3.1.2	Elemente des privaten Wohnens: Attribute, Zeichen, Symbole	122
3.1.3	Weitere Elemente	123
3.2	Probleme und Fragestellungen	127
3.2.1	Probleme der spezifischen Aufgabe und ihrer Nutzung	127
3.2.2	Probleme und Fragestellungen innerhalb des Kontexts	127
3.3	Analyse	128
3.3.1	Gebäudemasse	128
3.3.2	Programm und Disposition	129
3.3.3	Elemente des privaten Wohnens	132
3.3.4	Elemente des privaten Wohnens: Attribute, Zeichen, Symbole	132
3.3.5	Elemente des privaten Wohnens: Einfamilienhaus – Charakteristika und Vorzüge	133
3.3.6	Weitere Elemente	134
3.4	Zusammenfassung	135
3.4.1	Rezeption	135
3.4.2	Meine Recherche wie Analyse	136
4.	Venice/Oakwood, Indiana Avenue Houses 1979-81	150
4.1	Stadtstruktur	150
4.1.1	Elemente des privaten Wohnens	150
4.1.2	Elemente des privaten Wohnens: Attribute, Zeichen, Symbole	150
4.1.3	Weitere Elemente	152
4.2	Probleme und Fragestellungen	157
4.2.1	Probleme der spezifischen Aufgabe und ihrer Nutzung	157
4.2.2	Probleme und Fragestellungen innerhalb des Kontexts	157
4.3	Analyse	159
4.3.1	Anmerkung	159
4.3.2	Gebäudemasse	160
4.3.3	Programm	160
4.3.4	Disposition	161
4.3.5	Elemente des privaten Wohnens	161
4.3.6	Elemente des privaten Wohnens: Attribute, Zeichen, Symbole	162
4.3.7	Elemente des privaten Wohnens: „studio“ bzw. Einfamilienhaus als „box“ – Charakteristika und Vorzüge	164
4.3.8	Äußeres	164
4.4	Zusammenfassung	165
4.4.1	Rezeption	165
4.4.2	Meine Recherche wie Analyse	165

V. Gehrys spezifischer Kontextualismus

1.	Einführung	178
1.1	Gehrys theoretisches Fundament?	178
1.2	Gehrys Lebenslauf und zeitgleiche Entwicklungen innerhalb der Architektur und des Städtebaus	178
1.3	Aussagen Gehrys oder Verweise der Rezeption auf Gehrys Kenntnis der zeitgleichen Entwicklungen	179
1.4	Eigene Recherche und Analyse	180
2.	Bezugspunkte bzw. Elemente	180
3.	Entwurfsprozess	181
3.1	Entwurfsprozess chronologisch	181
4.	Strategien	182
4.1	Die Räumliche Strategie – physischer Kontextualismus	182
4.2	Die Skulpturale Strategie bzw. die radikale Form der Skulptur – kultureller Kontextualismus	182

4.3	Verschränkung, Transformation und Neuinterpretation bestehender Typologien	183
4.4	Strategien chronologisch	183
4.5	Bezüge zu Rowe	183
5.5.1	Strategie „Deformation of Ideal Types“ bzw. „Typus und Kontext“	184
5.5.2	„Strategie of Bricolage“ bzw. Collision	184
5.5.3	Mehrdeutigkeit, Ambivalenz, Dialektik	185
5.5.4	Kunst als Bezugspunkt der Architektur	185
4.6	Bezüge zu Venturi	186
4.6.1	Gehrys Gebäude als Beitrag zum „Inclusivism“ der Venturis	186
4.6.2	Gehrys Gebäude als Beitrag zu „Complexity and Contradiction“ der Venturis	186
4.6.3	Gehrys Gebäude als Beitrag zu „Learning from Las Vegas“ der Venturis	188
5.	Monumentalität, Öffentlicher Raum, Architektur zu Städtebau	189
5.1	Monumentalität	189
5.1.1	Definition und Chronologie von Monumentalität	190
5.1.2	Monumentalität bei Rowe	194
5.1.3	Monumentalität bei Venturi	194
5.1.4	Monumentalität bei Gehry	194
5.2	Architektur zu Städtebau, Rolle des öffentlichen Raums	195
5.2.1	Architektur zu Städtebau bei Rowe	195
5.2.2	Architektur zu Städtebau bei Venturi	196
5.2.3	Architektur zu Städtebau bei Gehry	196
6.	Überschneidung mit weiteren Erklärungsmodellen	197
7.	Beziehung zur bzw. Kritik an der Moderne	197
8.	Kritik	199
8.1	Kritik seitens Mike Davis in „City of Quartz“	199
8.2	Kritik innerhalb der global-lokal Debatte	200
9.	Einfluss	200
9.1	Rezeption	200
9.2	Eigene Recherche und Analyse	201
10.	Zusammenfassung	201
10.1	Positionierung der frühen Architektur Gehrys innerhalb der „Auseinandersetzung mit dem Kontext“	201
10.2	Gehrys spezifischer Kontextualismus und Rowes „Contextualism“	202
10.3	Gehrys spezifischer Kontextualismus und Venturis „Inclusivism“	202

VI. Weitere Erklärungsmodelle

1.	Auseinandersetzung mit Einheiten	204
1.1	Der architektonische Diskurs	204
1.1.1	Kahns und Moores Position innerhalb Amerikas	204
1.2	Gehrys „Auseinandersetzung mit Einheiten“	204
1.2.1	Zitate	204
1.2.2	Rezeption	205
1.2.3	Eigene Recherche und Analyse	205
1.2.4	Entwurfsansatz und Einheiten	206
1.2.5	Zusammensetzung der Einheiten, Größe, Anzahl	206
1.2.6	Disposition der Einheiten	207
1.2.7	Zwischen den Einheiten	207
1.2.8	Charakter der Einheiten 1	208
1.2.9	Charakter der Einheiten 2	210
1.2.10	Entwicklung und deren Gründe	212
1.2.11	Überschneidungen mit weiteren Erklärungsmodellen	212
2.	Auseinandersetzung mit der Kunst	216
2.1	Der architektonische Diskurs	216
2.1.1	Zeitgleicher Diskurs?	217
2.1.2	Architekten und Kunst	217
2.1.3	Künstler und Architektur	218

- 2.2 Gehrys „Auseinandersetzung mit der Kunst“ 222
 - 2.2.1 Zitate, Lebenslauf, Fakten 222
 - 2.2.2 Rezeption 223
 - 2.2.3 Die Kunst der 1960er Jahre, v.a. die Kunstszene der Westküste 225
 - 2.2.4 Überschneidungen mit weiteren Erklärungsmodellen 228
 - 2.2.5 Kritik 228
 - 2.2.6 Zusammenfassung 229

VII. Resumée

- 1. Zusammenfassung 231
 - 1.1 Einschätzung der Erklärungsmodelle 231
 - 1.2 Gehrys spezifischer Kontextualismus 231
- 2. Ausblick 232
 - .2.1 Neubewertung des gegenwärtigen Werks Gehrys? Oder: Gehrys Werk heute, eine „Auseinandersetzung mit dem Kontext? 232
 - 2.2 Relevanz des Frühwerks Gehrys? Oder: Gehrys Frühwerk und der gegenwärtige Kontext Europas? 232