

Modellfall Gehry

Markus Dauss

Stets wohnt Architektur eine Dimension von Modellhaftigkeit inne: Jeder architektonische Entwurf drängt zur Realisierung – die zunächst im Modell als ‚Vorstufe‘ simuliert werden kann. Auch begreift sich wohl jedes realisierte Gebäude als paradigmatisch – und bezieht sich dabei fast immer auf einen modellbildenden Entwurf im Hintergrund. Besonders evident wird dieser allgemeine Zusammenhang im Zeitalter der digitalen Entwurfspraktiken. Gezeigt wird das in der Folge am Fallbeispiel Frank O. Gehrys (*1929), einem der produktivsten Architekten der jüngeren Vergangenheit und Gegenwart. Die Rede von Gehry als Modellfall umfasst zwei Dimensionen: Erstens wird die konkrete Rolle untersucht, die Modelle bei der Produktion und Präsentation von Gehry-Bauten spielen. Zweitens wird die Funktion, die Architekturmodelle im Zeitalter der Digitalität, in der Hand von ‚global architects‘, übernehmen können, exemplarisch veranschaulicht.¹

Es gehört zu den zentralen Leistungen von Modellen, die markantesten Züge eines Zusammenhangs vor Augen zu stellen. Ihre Plastizität erfüllt also die didaktische oder rhetorische Funktion der Evidenz.² Modellbildung kommt folglich nie ohne Reduktion von Komplexität aus.³ Sie überzeichnet zudem häufig die für besonders charakteristisch gehaltenen Eigenschaften eines Konzeptes. Das birgt die Gefahr der Entstellung; Modelle zähmen sie, so die klassische Norm, durch Maßstäblichkeit. Die Rede vom Modellfall nun verschiebt diese Normbindung von einer exakten Proportionalität und Skalierbarkeit hin zu loserer Strukturanalogien: Sie fragt etwa, ob eine Figur exemplarisch für eine größere Menge ähnlich gelagerter Fälle ist. Bei Gehry scheint dies gegeben: Exemplarisch ist zumindest die Vorreiterrolle, die sein Büro seit den frühen 1990er Jahren spielt. Es hat sich als führend beim erstmaligen Einsatz, dem kompetenten Handling und der technologischen Weiterentwicklung informatorischer Modellbildungsprozesse erwiesen. Sie sind heute Standard in fast allen Architekturbüros.⁴ Es ist dieser Einsatz von Digitalmodellen, der in der Folge in der Breite seiner Anwendungen, vor allem seiner kulturellen Bedeutungen, interessiert. Der Fokus liegt dabei auf der gestalterischen, diskursiven wie ökonomischen Dominanz von ‚Gehry Partners‘.

Die dortige Implementierung von digitalisierten Modellverfahren taugt auch aus einem weiteren Grund zur Fallanalyse: Bei Gehry lässt nicht nur die Ablösung des händischen Entwurfs und seiner Medien beobachten. Vielmehr wird er in ein umfassenderes, hypermediales Konzept integriert. In ihm bleiben traditionellere, analoge Verfahren bewusst erhalten;⁵ zugleich aber werden sie ‚aufgehoben‘ in einer neuen Stufe von Design-, Präsentations- und Realisierungstechnologie. Das hat nicht nur entwerfspraktische Gründe. Das Konzept folgt auch einer globalen Strategie der Inszenierung Gehrys als innovativem Designer von ‚signature buildings‘.⁶ Die Handschrift des Autors muss auch durch Realisierungen mit digitaler Signatur hindurch scheinen; nur so sind sie als ‚Gehry‘ zu erkennen.⁷

Primär aber wird ab den 1990er Jahren an der zunehmend komplexen Form seiner Bauten immer deutlicher, dass sie ohne rechnerische Gestaltgebungsverfahren nicht denkbar wären. Gehrys Projekte huldigen seitdem nicht mehr systemischer Ordnung und Regelmäßigkeit – Leitwerten einer norma-



1 Frank O. Gehry, *Fish (El Peix d'Or)*, Barcelona, 1992

tiven Moderne.⁸ Vielmehr werden Formen verschliffen und in unübersichtliche Konstellationen gebracht. Ihre Morphologie verlässt den klassischen Orbit der Tektonik; er hatte ja noch die Moderne (trotz aller Suggestion von Leichtigkeit und Schweben) bestimmt.⁹ Gehrys Bauten lassen damit auch die bisher weitgehend verbindliche architektonische Grundtypologie der Schachtel kollabieren¹⁰ – als Überbietung des unter anderem von Frank Lloyd Wright mit analogen, ‚organischen‘ Mitteln eingeschlagenen Weges.¹¹ Die effektvollen Freiform-Artikulationen wurden nur durch eine Software namens CATIA kalkulierbar, die ursprünglich aus der französischen Aerospace-Industrie stammt.¹² Von Gehry Technologies wurde sie zum vollen CAD-Programm weiterentwickelt.¹³ Zum Einsatz kam sie erstmals Ende der 1980er Jahre, als Reaktion auf Projektstockungen bei der baulichen Umsetzung der 1987 initiierten Walt Disney Concert Hall in Los Angeles. Schon dort war die Komplexität von Programm und Entwurf nicht mehr in traditionelle Konstruktionszeichnungen übersetzbar.¹⁴ Als weiterer Testfall fungierte dann der fischförmige Baldachin eines Kommerzensembles (Abb. 1) für das 1992 fertig gestellte olympische Dorf in Barcelona.¹⁵ Für dessen konstruktive Umsetzung waren komplexe Modellierungen notwendig. Sie mündeten schließlich in das erste digital kodierte Modell der Bürogeschichte. Von hier aus führt der Weg über den vollständig papierlos hergestellten Entwurf einer Bushaltestelle in Hannover (1991–94), ein mit Stiftungsmitteln finanzierter Prototyp als ideales Studienobjekt. Endpunkt war das 1991–1997 umgesetzte, ikonische Megaprojekt des Guggenheim Museums in Bilbao. Allerdings kam auch hier numerische Kalkulation erst in einem recht späten Stadium ins Spiel, nämlich nach der Vollendung des finalen, noch analogen Designmodells, das sich selbst aus einer Vielzahl initialer händischer Skizzen wie intermediärer Analogmodelle speist.¹⁶ Digitalität war das einzige Medium, mit dem Ausführungszeichnungen generiert werden konnten; unabding-

bar war sie auch, um den Bauprozess zu koordinieren wie budgetgerecht zu organisieren. Aber anders als von heutiger Warte aus zu vermuten, wurden in Bilbao nur die Steinpartien des Ensembles mit Hilfe von CAM (Computer Aided Manufacturing) geschnitten. Die restliche, komplexe Konstruktion wie die futuristische Verkleidung des Gebäudes war zwar zutiefst durch das digitale Designmodell ‚informiert‘ – hergestellt wurde sie aber noch mit analogen industriellen Verfahren. Von Bilbao aus entspannt sich ein Prozess, bei dem computergestütztes Entwerfen in immer früheren Projektphasen zur Anwendung kam und immer tiefer in die Realisierung hineinwirkte.

Parametrische Programmierung macht das scheinbar Ungeplante frei sowie zugleich exakt plan- und vor allem prozessierbar.¹⁷ Sie entlastet von Basisaufgaben im Design und ermöglicht die effiziente Verknüpfung einer Vielzahl von Variablen. Alle Folgen, die eine beliebige Modifikation nach sich zieht, sind so effizient zu integrieren. Digitalmodellierung entbindet ferner vom Zwang zur Wiederholung identischer Formen, da sie Varianz mit großer Ökonomie berechenbar macht.¹⁸ Man könnte dies zunächst als Kondensation des klassischen Modellbegriffs oder seine Intensivierung verstehen: Zumindest auf der Nutzeroberfläche reduzieren Digitalmodelle mehr denn je Komplexität. Darunter liegen allerdings viele Ebenen komplexer Verknüpfungen. Sie vernetzen nicht nur gestaltungsrelevante, sondern auch konstruktive oder sogar baurechtliche Parameter miteinander. In Digitalmodelle werden somit die für alle Projektphasen und -dimensionen erforderlichen Informationen eingetragen und abrufbar gehalten.¹⁹

Mustergültig studiert werden kann dies an einem der jüngsten Realisate von ‚Gehry Partners‘, der Fondation Louis Vuitton im Pariser Bois de Boulogne (2014, Abb. 2):²⁰ Hier wurde ein digitales Building Information Modeling (BIM) eingesetzt, ein Software-gestütztes Verfahren, das die vernetzte Planung, Realisierung und Kontrolle von Bauwerken ermöglicht. Mehr als 15 Teams mit 400 Nutzern arbeiteten dabei mit einem hoch integrierten, virtuellen Mastermodell.²¹ Zahlreiche Spezialsoftwares waren hier über einen sogenannten Cloud Model Server angebunden.

Gerade an der Erscheinung der Fondation lässt sich beobachten, wie aus dieser zunächst immateriellen ‚Wolke‘ ein Fluss verknüpfter Daten entspringt, der schließlich fast bruchlos in die gebaute Realität mündet.²² Gebäude werden dadurch zu ‚Projekten‘, das heißt aus einem medialen Orbit herausprojizierte Gebilde.²³ Im Hinblick auf den Modellbegriff macht sich dabei eine gleitende Ausweitung geltend: Schon im Jahre 2001 fasste ein Adept des digitalen Designs diesen Eindruck in der Suggestivfrage zusammen: „What if our architecture were to resemble even more the potential of our computerized models“?; Gehry selbst reflektiert: „I think that is my best skill as an architect. I am able to transfer a sketch into a [digital] model into a building“²⁴. Es ist dieser verkettende Transfer,



2 Frank O. Gehry, *Fondation Louis Vuitton*, Paris, 2014, Ansicht von Osten

der schließlich zu einer selbst modellhaft wirkenden Realität führt. Wenn Züge des Modells in das realisierte Gebäude einfließen, dann fällt die Gegenüberstellung von Simulation und ‚Realität‘ zusammen.²⁵ Das setzt ein rezeptionsästhetisches Spiel mit Unwahrscheinlichkeit in Gang: Die realisierten Gebilde Gehrys kalkulieren mit dem Erstaunen über ihre Baubarkeit. Das Bewusstsein schreibt Bauten, die gegen alle Wahrscheinlichkeit doch plastisch realisiert sind, gleichsam virtuellen Modellcharakter zu. Wir haben es also nicht nur mit einer Intensivierung von Modellfunktionen, sondern vor allem auch mit deren Extension (Ausweitung) zu tun.

Traditionell war das Architekturmodell in der architekturtheoretischen Reflexion seit Vitruv stiefmütterlich behandelt worden – obwohl seit der Hochrenaissance Formen und Funktionen dieses Simulations- und Repräsentationsmediums voll ausgeprägt vorlagen.²⁶ Dafür verantwortlich war, trotz Anerkennung seiner didaktischen Funktionen, sein ontologischer Hybridstatus: Es war zwischen Theorie und Praxis, zwischen abstrakter Vorstellung und körperhafter Realisierung situiert.²⁷ Auch praktisch war die Präsentation von Modellen limitiert, trotz aller Vielfalt der Funktionsformen: Sie wurden, auch wenn manche Prestigesammlung etwa von Korkmodellen Gegenteiliges suggeriert, stets von der realisierten Architektur verschattet, ja wanderten manchmal gar auf den Müllhaufen der Baugeschichte.²⁸ Erst in der Nachkriegszeit, mit den ersten Architekturmuseen im eigentlichen Sinne – Erbe der Lehrsammlungen des 19. Jahrhunderts – vor allem aber in der beginnenden Postmoderne ab den 1980er Jahren änderte sich das.²⁹ Im Zuge der mit letzterer verbundenen Historisierung der Moderne und ihrer Exposition waren auch mediale Umstellungen verbunden. Resümierend reflektiert das noch die Frankfurter Ausstellung von 2012 im Deutschen Architekturmuseum *Das Architekturmodell – Werkzeug, Fetisch, kleine Utopie*.³⁰

Gehrys gebaute Architekturen avancieren nun gerade in ihrer Life-Präsenz selbst zu gebauten Modell-Exponaten. Aber auch ‚reale‘ (!) Architekturmodelle Gehrys sind seit etlichen Jahren als Objekte eigenen Rechts ‚on display‘ an maßgeblichen Ausstellungsorten.³¹ Das steht zur erstgenannten Entwicklung nicht im Widerspruch, im Gegenteil, es flankiert sie: Denn dadurch wird der soziale Wirkungsradius des demiurgischen Modellbauers ausgedehnt sowie sein Status erhöht: Gehry Aufstieg zum ‚global architect‘ ab den 1980er Jahren ist undenkbar ohne einflussreiche Shows. Die museale Präsentation erhebt die Modelle der ikonischen Bauten eines Stars selbst zu plastischen Ikonen – die übrigens wiederum überaus fotogen sind.

Zudem werden auch in Gehrys Bauten selbst auch Modelle präsentiert – in der Fondation Louis Vuitton sogar in unterschiedlichen Aggregatzuständen. Das Spektrum reicht hier von ‚gebastelten‘, noch sehr offenen Ideen- oder Entwurfs-, Massen-, Ausführungs-, Wettbewerbsmodellen bis hin zu Präsentations-, Ausstellungs- oder sogar Sammlermodellen, die in limitierten Editionen aufgelegt werden (Abb. 3). Dabei ist hier nicht nur der Übergang zwischen den einzelnen Kategorien gleitend. Vielmehr springen diese integrierten Modellausstellungen unter anderem auch zwischen ‚authentischen‘ Arbeitsmodellen wie deren nachträglicher Simulation, das heißt ‚Modell-Modellen‘, hin und her. Gleiches gilt für die Ergänzung durch Digitalvisionen. Ferner werden auch unterschiedliche technische Schichten oder konstruktive Aspekte der realisierten Gebäude anschaulich gemacht. Dabei wird Komplexität strategisch genau getaktet zur Schau gestellt; zugleich wird aber auch die Leistung, sie verfahrenstechnisch zu reduzieren, exponiert.

Nicht nur in den Modellshows, auch im realen Entwurfsprozess wechselt Gehry immer wieder die medialen Aggregatzustände. Begründet ist das eigentlich in einer ursprünglichen Repräsentationskritik: Sogar schon vor seinem Antritt als ‚künstlerischer‘ Avantgardearchitekt in den 1970er Jahren artikuliert er ein Misstrauen gegenüber der Verführungskraft zeichnerischer Medien: Sie generierten



3 Entwurfsmodell der *Fondation Louis Vuitton*, Paris, ausgestellt ebd.

im Endeffekt grafisch anmutende Gebäude, vernachlässigten aber deren Verbindung zum Raum.³² Abhilfe dagegen schien die Skulpturalität eines stark modellgestützten Architekturdesigns zu bieten.³³ Allerdings blieb auch das zeichnerische Skizzieren für Gehry verbindlich – bis ins digitale Zeitalter.³⁴ Diese Mehrspurigkeit soll vermeiden helfen, sich in einen einzigen Aggregatzustand zu ‚verlieben‘, etwa den plastischer Materialität. Ebenso skeptisch positioniert sich der nie vollständig ‚digitalisierte‘ Gehry aber auch gegenüber dem rein computerisierten Entwurfsdesign und seinen Pixelbildern. Für ihn bleibt das virtuelle Modellieren nur ein Werkzeug neben anderen. Seine Berechtigung hat es vor allem in dem eigentlichen ursprünglichen Design nachgeordneten Phasen.

Ergebnis ist ein vielstufiges Prozedere: Entwürfe starten im Büro zumeist mit Massenmodellen zur Bedarfserfassung und Programmentwicklung im Klientendialog. Dann setzen Interaktionsprozesse von händischer Zeichnung und verschiedensten Modellformen ein.³⁵ Gehry greift in sie immer wieder mit Hilfe technisch kompetenter wie gestalterisch kritischer ‚design partner‘ zugleich störend wie steuernd ein. Als Chefdesigner laboriert er tastend wie begutachtend an Papier-/Pappe-Modellen; wirklich händisch arbeiten sich daran aber die Assistenten ab. Revidieren, Verwerfen, Destruieren und Neuaufbauen der Modelle sind hier an der Tagesordnung.³⁶ ‚Modell‘ heißt hier, und das fortschreitend seit den 1990er Jahren, immer mehr auch digitaler Datensatz. Denn die morphologische beziehungsweise tektonische Konkretisierung der Designs wird dann schließlich von der Software übernommen.

Allerdings sind die Prozesse keinesfalls einlinig strukturiert: Immer wieder werden die Medienzustände gewechselt: Skizze, Pappmodell, 3D-Visualisierung, 3-Prints. Vor allem werden physische Modelle gescannt, die digitalen Simulationen dann als Daten bearbeitet und/oder wiederum in dingliche Prints verwandelt.³⁷ Angesichts dieser vielen Schleifen ist es angebracht von einem permanenten trans-



4 Frank O. Gehry, *Gehry Residence*, Santa Monica, 1977–78/1991–94

medialen Übersetzen und Umcodieren zu sprechen.³⁸ Daraus ergibt sich auch ein imagestrategischer Mehrwert: Gehry erscheint als nachmoderner ‚uomo universale‘, sein ‚studio‘ als eine Art ‚macchina universale‘. Sicherlich nicht zufällig stellt die prominente Gehry-Dokumentation von Sidney Pollack aus dem Jahre 2005³⁹ diese fließenden Designprozesse in den Fokus. Sie verschafft damit kalkulierte Einblicke in die kreative Kernzone des Unternehmens Gehry – und teilt damit ein vermeintliches Arkanwissen. Gerade hier gilt eine Warnung, die die Architekturtheoretikerin Beatriz Colomina formuliert hat und damit ihre eigene Auseinandersetzung mit der ikonischen *Gehry-Residence* von 1977–78 reflektiert:⁴⁰ Keine Äußerung über Gehry kann jemals als unschuldig gelten, sondern ist immer schon Teil der Produktion einer Ikone.

Das gilt eben gerade für Einsichten in die Modellwerkstatt. Denn sie stiften einen Rückbezug zu einem für Gehry entscheidenden aufmerksamkeitsökonomischen Durchbruch: Seitdem er in den frühen 1960er Jahren die kalifornische Bühne betreten hatte, unterhielt er enge Kontakte zur dortigen künstlerischen Avantgarde.⁴¹ Auch der Architekt war bald bestrebt, einen Nachweis seines eigenen künstlerischen Hochpotentials zu erbringen. Das gelang ihm vermittels eines naheliegenden Projekts, mit einem ‚idealen‘ Bauherrn im Hintergrund: der Transformation seines eigenen zukünftigen Domizils – gerade erwähnt – im residentiellen Santa Monica (Abb. 4).⁴² Ganz bewusst ist dies kein ‚Architektenhaus‘-Neuentwurf auf der grünen Wiese, sondern die Aneignung eines gefundenen Objekts. Um das Haus im pittoresken ‚Dutch Colonial-Revival-Style‘⁴³ auf seine Bedürfnisse zuzuschneiden, wählte Gehry eine Strategie des partiellen Aufbrechens, Umhüllens, Umstülpens und Ineinanderschiebens von Alt und Neu. Vom Architekten selbst werden Analogien des so generierten asymmetrischen Gefüges zum Kubismus benannt.⁴⁴ Damit war eine Deutungsrichtung etabliert, die für Gehrys Wahrnehmung als Avantgardist wichtig war und zur Rolle eines neuweltlichen Bohemiens zugespitzt werden konnte. Aus der Sprengung des Heimatlich-Beschaulichen resultiert der Habitus eines aggressiven Bürgerschrecks mit gestörtem Verhältnis zur Nachbarschaft.⁴⁵ Tatsächlich tritt im

Bau provokant Fragmentierung an die Stelle bergender Heimeligkeit. Scheinbar Aleatorisches, wie beim Action Painting locker Hingeworfenes, ersetzt minutiös Geplantes. Die Umhüllung des idyllischen Altbestandes ist perforiert – Gehry erprobte diese Strategie zunächst an einem von einem Assistenten nach seiner Skizze realisierten Analogmodell, welches er mit dem Cutter traktierte.⁴⁶ Im Ergebnis wirkt die Fassade ebenso fragil wie improvisiert. Vor allem besteht diese neue Hülle aus ‚armen‘ Materialien (Wellblech, Maschendraht, Sperrholz). Diese sind im kalifornischen Bauen abseits der eher selten hohen Architektur Alltag. Mit diesem sogenannten ‚Cheapscape‘ nahm Gehry Bezug auf die teils schreiende Hässlichkeit des ‚urban sprawls‘, der Brachen und Übergangsterrains Los Angeles. Ironisch-ikonische Qualität nahm hier vor allem der krude Maschendraht an, ein zwar omnipräsentes, aber stets übersehenes Material von der Rolle aus dem Baumarkt. Es repräsentiert eine pragmatische, schmerzfreie ‚Do-it-yourself‘-(Un-)Kultur. Ferner können die Drahtgitter als sarkastische Kommentare zum modernistischen Transparenzgebot gelesen werden, wie es etwa Mies van der Rohe oder Philip Johnson⁴⁷ kultiviert hatten.⁴⁸

Die so auf links gedrehte und ‚low‘ getrimmte *Residence* wurde schnell zu einem bei den Anliegern gehassten Objekt. Zugleich feierte sie aber einen medialen Skandalerfolg und verschaffte ihrem Autor bis heute nicht abreißende Aufmerksamkeit.⁴⁹ Wegweisend dafür war die Doppelstrategie eines ikonischen Ikonoklasmus: Er umfasst den avantgardistischen Gestus der Zerstörung und (Re-)Konstruktion zugleich. Gehry selbst verweist auf die Verankerung dieser destruktiven Ingeniosität in frühkindlicher Kreativität: Ihn fasziniert, wie Kinder produktiv mit Spielmaterialien umgehen, wie sie diese selbst oder die daraus hergestellten Produkte wieder fragmentieren, zerstören oder zur Explosion⁵⁰ bringen – und dann, aus der geschaffenen (Un-)Ordnung heraus, wiederum in neue Produktionszyklen einsteigen – potentiell ad infinitum.⁵¹

Der Architekt beschwört damit den von vielen Avantgarden mit ihren Inventions- wie Innovationsmythen strapazierten Topos des zwischen Ordnung/Regel und Freiheit, zwischen Prozess und Resultat changierenden Spiels:⁵² Aber er verleiht ihm auch gestalterisch Nachdruck: Gehry bastelt seine ‚Design-Process‘-Modelle aus ähnlichen Materialien (Holz, Papp- und Glanzkarton, Papier) wie seine ‚wirkliche‘ *Residence* zusammen. Mit seinem Domizil hat er also schon früh, noch im analogen Entwurfsuniversum, einen nachhaltigen Shortcut geschaffen; er verbindet infantile Bastelei und adultes Wohnhaus. Züge dieses in der *Residence* erprobten Verfahrens werden auch später noch, durch die Scans analoger ‚Bastelmodelle‘, in den digitalen Entwurfsprozess transportiert und treten dort weiter zu Tage. Komplementär zum Topos des Ludischen greift dabei der von Gehry ebenso stark beschworene Mythos des ‚non-finito‘ – als Meister der offenen Form betreibt er einen regelrechten Kultus der Abschlussprobleme.⁵³ Traditionell ist das ‚non-finito‘ in der spontane Einfälle beziehungsweise Erstkonzepte experimentell wie provisorisch fixierenden Skizze verortet; sie gilt damit als besonders offen für ‚von oben‘ kommende Eingebungen. Die Moderne schließlich universalisiert das Nicht-Vollendete als produktionsästhetisches Prinzip und erklärt es, paradox, zum essentiellen Ingredienz von gelungenen Werken.⁵⁴ Gehry führt also den ‚infantilen‘ wie antikünstlerischen Gestus der spielerischen Aufwertung von vorgefundenem Material mit dem Mythos genialer Inspirationsvorgänge zusammen.

Diese anti- oder vorkünstlerischen sowie zugleich sublimen Schichten bleiben in den analog-digital generierten Werken fast überdeutlich präsent. Verstärkend werden sie zudem auch mit einem spezifisch kalifornischen Thema, ja Mythos hinterlegt: dem der Luftfahrtindustrie und ihrer Innovationen,⁵⁵ die ja schon dem Programmcode der Entwurfssoftware eingeschrieben ist. Aeronautische Bezüge hatten schon das Design von Ray und Charles Eames nachweislich beeinflusst.⁵⁶ Auch diesem hatte Gehry halbironisch Tribut gezollt: mit den Möbeln seiner *Easy-Edges*-Linie von 1972.⁵⁷ Der



5 Frank O. Gehry, *Guggenheim Museum Bilbao*, 1997

„High-Tech“-Bezug steckt bei Gehrys späteren architektonischen Entwürfen aber nicht nur im Code, sondern tritt auch buchstäblich an die Oberfläche: in den häufig mehrfach gekrümmten, matt glänzenden Oberflächenpanels aus Stahl,⁵⁸ Aluminium oder, besonders avanciert, aus Titan (in Bilbao erstmalig erprobt).⁵⁹ Sie stärken die Nähe von Gehrys Entwürfen zu gestreamlineten Vehikeln – zu denen übrigens auch Schiffe zählen: Deren stählerne Rümpfe als auch sich auftürmenden Landschaften geblähter Segel scheinen in vielen Gehry-Designs auf.⁶⁰

Segel sind ja nicht nur selbst Mittel des Antriebs, sondern selbst bewegliche beziehungsweise bewegte Oberflächen.⁶¹ Es ist signifikant, dass Gehry – selbst ein passionierter Segler, der 2015 die spektakuläre Jacht *Foggy* designte⁶² – Segel nicht als statisch begreift, sondern vielmehr als dynamisch sieht. So evoziert er mit Blick auf seine architektonische Formensprache das Schlagen der Segel im Wind bei der Wende. Angesprochen ist damit nicht eine Konstellation straff geblähten Tuches,⁶³ sondern eine spezifische Situation des Übergangs, ein labiler Zwischenzustand. Das lässt sich auch im übertragenen, sozialen Sinne deuten: Flexible Formbarkeit und schnelle Anpassungsfähigkeit an alternative Verhältnisse stellen auch wichtige Überlebenskompetenzen in einer globalisierten Welt dar.⁶⁴ In ihr weisen die Erfolgreichen stets hohe Flexibilität auf, ja haben zudem die potentielle Kritik und darin mitgedachten Alternativen stets schon absorbiert – gerade so wird ununterbrochene Dynamik sichergestellt.⁶⁵

Die im Gehry-„Office“ fortentwickelte Computerisierung ist aber nicht nur ein Link zu den avancierten Formen der (aero-)nautischen Mobilitätsindustrie sowie der daran geknüpften globalen Vernetzung. Vielmehr generiert die Digitalisierung des architektonischen Entwurfs auch eine Nähe zur unternehmerischen wie technologischen Experimentierfreude des Silicon-Valley und IT-Innovationen „Made in California“ mit sich – die (angeblich) häufig aus hippen Garagenstartups entstanden sind. Auch innerhalb von Gehrys Büro waltet, so zumindest die mediale Darstellung des Vorgehens,

ein experimenteller Geist und eine permanente Aufbruchsstimmung.⁶⁶ Das tastende Vorgehen beim Entwurf, aber auch das permanente Umcodieren sind in den experimentellen Prozess einkalkuliert. Der Umgang mit Umwegen und ‚Resets‘ ist so professionalisiert, dass sich dennoch ein effektiver ‚Workflow‘ geltend macht. Auch formal tragen viele der Gehry-Entwürfe seit der digitalen Phase fließende Bewegungen zur Schau. Natürlich sind diese Ansichten, da in der statisch codierten Architektur medialisiert, nur ‚stills‘.⁶⁷ Aber Gebäude wie das Bilbao Museum (Abb. 5) scheinen doch ständig in Bewegung zu sein, ihre Form zu verändern oder sich sogar in der Atmosphäre aufzulösen.⁶⁸ Manche Interpreten betonen, Gehry-Bauten seien nicht mehr durch Einzelbilder, sondern nur noch in der filmischen Serialität zu repräsentieren.⁶⁹ Natürlich generiert aber gerade die Auskoppelung des ‚film-stills‘ auch eine besondere Anziehungskraft; der Sprung aus der Zeit generiert etwa eine besondere Fotogenität. Das erklärt auch die Flut an professionellen wie privat-touristischen Einzelbildern, die ‚iconic buildings‘ wie das Guggenheim Museum in Bilbao oder die Walt Disney Concert Hall einzufangen versuchen.⁷⁰ Bemüht werden aber auch tiefer in die Kunstgeschichte reichende Bezüge. Ein ehemaliger Disney-Präsident und Kunstsammler spricht hier, wohl angestiftet von Gehry selbst (siehe oben), diesen als einen ‚contemporary cubist‘ an.⁷¹ Auch er stellt damit einer Analogie zur komplexen malerischen Organisation von Formen her, deren simultane Mehrsichtigkeit zu einem Bewegungs- oder Vibrationseindruck führt.

Aufgrund dessen lassen sich die Gehry-Bauten schwer begrifflich fassen. Nicht umsonst stellen Schlange und Fisch Gehrys architektonische Lieblingsmetaphern dar:⁷² Wie diese glitschig-glatte Wesen entziehen sich seine komplex kurvierten Bauten jedem eindeutigen Zugriff.⁷³ Entsprechend fluktuiert auch das Register der transmedialen Analogien: von den apparativ generierten Einzelbildern der Fotografie über die laufenden Serienbilder des Films bis hin zur Hoch- und Museumskunst der malerischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts.

‚Flows‘ artikulieren sich also auf verschiedenen Ebenen – in der Entwurfspraxis, aber auch den Formen (‚Workflow‘, Daten- und Formenfluss). Fließen und Strömen sind ja auch zu Zentralmetaphern der Globalisierung geworden – von Informationen, Images, Waren, immer mehr auch von Personen.⁷⁴ Gehry als Stararchitekt gehört ohne Zweifel zu den Gewinnern der Globalisierung. Spätestens seit dem gestalterisch-ökonomischen Doppelerfolg seines Guggenheim Museums in Bilbao gilt er als zuverlässiger Lieferant ikonischer Entwürfe. Sie sind in der Lage, Aufmerksamkeit zu erregen und zu binden.⁷⁵ Über sie kann man sich aus der Flut der erdumspannenden Bilderströme, Reizströme und Bilde-rozeane hervorheben und Dominanz im globalen Feld erringen.⁷⁶ Kalkuliert dringt die unkonventionelle Architektursprache Gehrys immer wieder bis an die bisherige Grenze des Architektonischen vor. So ist sie in der Lage, Innovativität und Originalität zu verkörpern. Zugleich trägt sie schon zahlreiche Angebote zur Ikonisierung in sich und vermag so Gefahren des Grenzanges symbolisch zu bannen. Trotz aller scheinbar chaotischen Komplexität aktivieren die entsprechenden Bauten den menschlichen Formlese- und Ordnungswillen. Gehry-Architekturen sind, trotz ihres wilden Wucherns, mit ihrer markanten Silhouette⁷⁷ gut zum Icon kondensierbar.⁷⁸ Das stimuliert ihre Zirkulation als ‚signature buildings‘ mit hohem Markenprestige und brennt sie ins kollektive Gedächtnis der Gegenwart ein.⁷⁹ Damit antizipieren die Bauten aber auch ihre eigene Reproduzierbarkeit.

All das sind beste Voraussetzung, um am globalen System eines ‚mentalen Kapitalismus‘ und seiner Überbietungsspiralen teilzunehmen.⁸⁰ Er lebt stets auch von superlativischen Zeichen. Diese müssen verschiedene Konnotationen wie Innovativität, Avantgardismus oder ultimative ‚Hipness‘ mit sich tragen. Zugleich sollen sie als ‚Leuchttürme‘ aber für die Auftraggeber auch Sicherheit und damit Risikominimierung ermöglichen.⁸¹

Dieser Doppellogik entsprechend, hat Gehrys einschneidender Welterfolg an der globalen Peripherie in Bilbao eine Sturzflut von Anschluss- und Nachahmungsprojekten ausgelöst.⁸² Vielfach ist ihm vorgeworfen worden, sich selbst geklont und nur noch ‚fast food‘ geliefert zu haben. Er habe sich nicht aus der Klammer eines Erfolgskonzeptes befreit, das zur Selbstkopie und Autostereotypisierung verpflichtet. Gehrys Anwälte hingegen verweisen auf die deutlich wahrnehmbaren Differenzen der einzelnen Designs, ihrer jeweils verschiedenen konstruktiven Struktur wie technologischen Umsetzung.⁸³ Das mag ein legitimes Einfordern eines differenzierenden Blickes sein. Es entkräftet aber nicht die ideologische Einbindung der jeweiligen ‚Neuerfindungen‘ in aufmerksamkeitsökonomische Diskurse mit ihrer Innovationsrhetorik und Novitätsüberzeichnung.

Doch sei eingeräumt: Das Urteilen mag hier tatsächlich schwerfallen. Denn die globale Präsenz Gehrys korrespondiert nicht mehr nur einer klassischen imperialistischen Dominanzstrategie. Stattdessen ist sie Teil eines diffuseren Systems der kulturellen ‚soft power‘. Korporative Auftraggeber – mächtige Kulturstiftungen wie die Guggenheim oder Unternehmen der Medienwirtschaft wie Disney – agieren dabei auf symbolischer Ebene, um ihren kulturellen ‚credit‘ zu mehren. Sie antworten gerade damit flexibel auf die Herausforderungen der postindustriellen Welt. So lehnen sie sich etwa an die strategischen Standortkonzepte global agierender, diversifizierter Multis an.

Gerade der Fall Bilbao zeigt dies sehr klar:⁸⁴ Eine expansionswillige Stiftung mit einem architektonisch superlativischen Sitz (Frank Lloyd Wrights spiralförmige Rotunde) in der Kunsthauptstadt des 20. Jahrhunderts betrieb gezielt eine Standortdiversifikation. Nachdem sie verschiedene potentielle Partner eruiert hatte, ging die Guggenheim mit einem nach konventionellem Verständnis randständigen Akteur einen Deal ein.⁸⁵ Umgekehrt begab sich die Peripherie dabei in akzeptierte Abhängigkeit von einem zentralen Player der Weltkulturgeografie. Das Baskenland befand sich damals in einer politisch-ökonomischen Krise; nach dem Ende der klassischen Produktionsökonomie wie Stahl und Schiffbau (!) war es zu einem neuen Setup gezwungen. Die baskischen Akteure waren ferner aus politischen Gründen interessiert, den nationalen Rahmenakteur Spanien zu umgehen – und spielten dafür die globale Karte. Der daraus resultierende Deal folgt dem Franchising-Modell der Konsumgütervermarktung. Eine ganz andere institutionelle Trägerschaft als noch in der Ära der programmatischen Staatskunstförderung nimmt hier Gestalt an.⁸⁶ Die neuen Kraftsysteme der neoliberalen Ökonomien befördern die Abgabe von Steuerung, Finanzierung und Realisierung (samt dem damit verbundenen symbolischen Benefit) aus der Hand der staatlichen Agenten an korporative Akteure. Diese wiederum suchen Verbindungen zum Prestige der kulturellen Symbole als Mehrwert, um ökonomisches in kulturelles Kapital zu verwandeln. Gemäß der ‚glocalisation‘ kann es hierbei auch zu Synergien zwischen etablierten globalen Zentren sowie lokalen Aufsteigern kommen.⁸⁷ Zwischen diesen Zonen wird nun ein dichter, weite Räume überspannender Strom des Austausches etabliert. Auch wenn er selektiv die Peripherie nährt, sind primär Benefitsteigerungen der alten Zentren das Ziel.

Die Elogen etwa bei der Eröffnung des Bilbao-Museums haben das deutlich gemacht:⁸⁸ Die entspannt-machtvolle Architektur Gehrys wurde hier zum Emblem einer liberalen, aber durch und durch amerikanisch bestimmten Weltordnung erklärt.⁸⁹ Auch die neue Polyzentrik wurde so in eine Struktur der dominanten, zentralen Player integriert. Faktisch brauchen letztere die randständigen Dependancen nun, weil die Peripherie der etablierten Standorte selbst wächst und dominant zu werden droht: Nachdem der Bilbao-Erfolg sichtbar geworden war, kam es zu einer Rückkoppelung des Randgeschehens an ein Zentrum: der Wiederbelebung des zeitweise brachliegenden Disney-Concert-Hall-Projekts in Los Angeles.⁹⁰ Das mit starken öffentlichen Zweifeln belastete, nur stockend vorangehende Vorhaben erhielt also entscheidenden Rückenwind aus der fernen Peripherie. Dabei war die Disney-

Concert-Hall ja explizit zur Revitalisierung der Downtown Los Angeles' konzipiert worden⁹¹ – die Innenstadt drohte aufgrund einer unumkehrbaren Suburbanisierung zu veröden. Das ‚heart of the city‘, so die Begleitkampagne, sollte gestärkt werden. Über 100 Architekten, darunter viele globale Star-Kollegen Gehrys, sprachen sich für eine Vollendung der Hall und damit für die Wiederbelebung des Zentrums aus. Mit Erfolg, denn das Leuchtturmprojekt wurde, unter Rückgriff auf die in Bilbao gewonnenen Erfahrungen und diesmal in vollständiger Eigenregie Gehrys, im Jahre 2003 fertig gestellt und pompös eingeweiht. Gehry konnte somit als vollständig rehabilitiert gelten.

Eine Architektur wie die Gehrys ist für Aufwertungsprojekte ideal.⁹² Sie ist nicht nur spektakulär, sondern trägt auch Konnotationen der permanenten Veränderung sowie der Flexibilisierung des (ehemals) Festen mit sich – typische Erfordernisse der Globalisierung. Die ihr eingeschriebene Signatur digitaler Modellierung unterstreicht das Motiv des Strömens und Fließens, zentral in einer post-industriellen, vernetzten Welt. Die Herkunft der Bauten aus dem genial Gebastelten verweist aber auch auf die produktive Aneignung des scheinbar Entwerteten. Neue periphere Standorte oder alte, untergehende Zentren können so entscheidend gestärkt und erstmals beziehungsweise wieder für alle sichtbar auf der ‚Map‘ globaler Kulturstandorte eingetragen werden. Die avantgardistisch-künstlerische Anmutung dieser Architektur ist ideal, um die angestrebte Breitenwirkung mit einem hochkulturellen Touch zu versehen. Zudem geben sie den Prozessen der Globalisierung, ansonsten von harten (wenn auch von Menschen geschaffenen) ökonomischen Sachzwängen und ihrer (scheinbaren) Alternativlosigkeit geprägt,⁹³ eine Dimension der spielerischen Offenheit zurück – eine kompensatorische Funktion. Wenn Modelle von Gehry-Bauten im institutionellen Rahmen exponiert werden, verleiht ihnen das eine museale Weihe. Werden sie sogar in Gehry-Werken selbst ausgestellt, ist ein Zirkel etabliert, bei dem Modell und Realisierung sich wechselseitig aufeinander abbilden. Zwar wird es so erschwert, diesen Modellfall suggestiver Simulation von außen zu hinterfragen – unmöglich ist es aber nicht!

Anmerkungen

- 1 Donald McNeill, *The Global Architect. Firms, Fame and Urban Form*, New York/London 2009.
- 2 Zur Kulturtechnik der Evidenzerzeugung vermittels Repräsentation: Rüdiger Campe, „Evidenz als Verfahren. Skizze eines kulturwissenschaftlichen Konzepts“, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 2004 (8), S. 105–134.
- 3 Hans Poser, „Modelle, Simulationen, Weltbilder. Der Aufbruch in die Komplexität“, in: *Modelle*, hrsg. von Ulrich Dirks und Eberhard Knobloch. Frankfurt am Main 2008, S. 173–186.
- 4 Bruce Lindsay, *Digital Gehry. Material Resistance. Digital Construction*, Basel 2001.
- 5 Einschlägig zum analog entwerfenden und digital bauenden Gehry: Carolin Höfler, *Form und Zeit. Computerbasiertes Entwerfen in der Architektur*, Berlin 2009, S. 14–29.
- 6 Zum Begriff und Gehry als dessen Repräsentanten: McNeill 2009 (wie Anm. 1), S. 67–87.
- 7 Man könnte hier von einer Art Metaphernrealismus (Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Frankfurt am Main 1998, S. 146) sprechen, da es hier zu wörtlichen Interpretation von ‚künstlerischer Handschrift‘ als Metapher von Originalität wie Authentizität kommt. Gerade diese Wendung verleiht Gehry eine Alleinstellung im Feld der ‚signature architects‘, die ihre branding-fähigen Bauten teils auch ohne diese Dimension eines buchstäblichen Manuellen (das zugleich auch ein numerisches ist) etablieren können.
- 8 Diese geht natürlich nicht darin auf, wie vielfältige Untersuchungen zu einer diversen Moderne jenseits ihres dogmatischen Masternarrativs gezeigt haben.
- 9 Sichtbar sehr klar bei Mies van der Rohe: Fritz Neumeyer, *Ein Raum für die Entfaltung des Geistes. Mies van der Rohes Nationalgalerie in Berlin* (Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz 50, 2014), hrsg. im Auftrag des Stiftungsrats vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz Hermann Parzinger, Berlin 2015, S. 63–79.
- 10 Zum dialektischen Rückbezug auf die normativen Modelle der Moderne: Höfler 2009 (wie Anm. 5), S. 10.
- 11 Neil Levine, *The Architecture of Frank Lloyd Wright*, Princeton 1998, S. 347–360.

- 12 Carin M. Schirmacher, *Paradoxien des Digital Turn in der Architektur 1990-2015. Von den Verlockungen des Organischen. Digitales Entwerfen zwischen informellem Denken und biomorphem Resultat*, Berlin 2018, S. 78f.
- 13 Lindsay 2001 (wie Anm. 4), S. 32–38; Höfler 2009 (wie Anm. 5), S. 19–27.
- 14 Die letzten analog, ohne CATIA prozessierten, Bauten waren das Weisman Art Museum (1993) in Minneapolis und das American Center in Paris (1994).
- 15 Dazu und zum Folgenden: Lindsay 2001 (wie Anm. 4), S. 32–47.
- 16 Ebenda, S. 45. Die Inkunabeln sind dabei initiale Skizzen, die Gehry bei seinem ersten Besuch in Bilbao am 7. Juli 1991 (Paul Goldberger, *Building Art. The Life and Work of Frank Gehry*, New York 2015, S. 291) auf dem Briefpapier eines lokalen Hotels anfertigte, was ihnen eine besonders ephemere Note verleiht, sich aber auch gut kreationsmythologisch ausbeuten lässt. Das lehrt der Blick auf Coosje van Bruggens entsprechende Darstellung (*Frank O. Gehry. Guggenheim Museum Bilbao*, New York 1997, S. 31–33).
- 17 Höfler 2009 (wie Anm. 5), S. 6f.
- 18 Ebenda, S. 68; dies ist auch die zentrale These von: Mario Carpo, *Alphabet und Algorithmus. Wie das Digitale die Architektur herausfordert*, Bielefeld 2012, der in seinem Essay einen Epochenvergleich (Mittelalter, Neuzeit, digitale Moderne) vornimmt.
- 19 Weiterführendes dazu: Raimar J. Scherer und Sven-Eric Schapke, *Informationssysteme im Bauwesen. 1. Modelle, Methoden und Prozesse*, Berlin 2014.
- 20 Anne-Line Roccati und Frank O Gehry, *La Fondation Louis Vuitton par Frank Gehry. Une architecture pour le XXI^e siècle*, Paris 2014.
- 21 Thiemo Fildhuth, „Die neue Glashaut von Paris“, in: *Bauwelt* 40/41 (2015), S. 51–55.
- 22 Dieser bruchlose Transfer ist nicht voraussetzungslos, sondern wird immer wieder neu mit hohem Aufwand erarbeitet: Für die Realisierung des *Fondation*-Gebäudes mussten über 30 patentierte Innovationen entwickelt werden. Und erst das Zusammenwirken von 100 Ingenieuren und 2000 Projektmitarbeitern ermöglichte die Realisierung des skulptural-expressiven Entwurfs.
- 23 Vilém Flusser, *Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung*, Bensheim 1994.
- 24 Lindsay 2001 (wie Anm. 4), S. 9, 54.
- 25 Dieses Kollabieren ist eigentlich schon in den Simulationsbegriff Jean Baudrillards eingetragen: Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris 1981
- 26 Andres Lepik, „Das Architekturmodell der frühen Renaissance. Die Erfindung eines Mediums“, in: *Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, hrsg. von Bernd Evers, München 1995, S. 10–20; einen inspirierenden Bogen zwischen den Funktionen des Architekturmodells in der Renaissance sowie seiner Modifikationen im digitalen Zeitalter, unter anderem bei Gehry, spannt auch: Nathalie Bredella, „Modell“, in: *Werkzeuge des Entwerfens*, hrsg. von Barbara Wittmann, Zürich 2018, S. 107–122.
- 27 Werner Oechslin, „Architekturmodell, ‚Idea materialis‘“, in: *Die Medien und die Architektur*, hrsg. von Wolfgang Sonne, Berlin/München 2011, S. 131–155.
- 28 Oliver Elser, „Zur Geschichte des Architekturmodells im 20. Jahrhundert“, in: *Das Architekturmodell. Werkzeug, Fetisch, kleine Utopie*, Frankfurt am Main/Zürich 2012, S. 11–22.
- 29 Eigentlich reicht das Sammeln von Architektur und deren Exponieren viel weiter zurück - ihre Geschichte skizziert Kai Kappel, „Architecture on Display. Historische Bezüge und gegenwärtige Problemstellungen“, in: *kunsttexte.de* 4 (2014), S. 1–9. Auch dieser Autor sieht aber einen starken Turn zu veritablen Architekturmuseen, auf Augenhöhe mit sonstigen Kunstsammlungen, erst ab den 1970er Jahren, im Verbund mit maßgeblichen Umstellungen im Geschichtsverständnis.
- 30 Ebd.
- 31 Entscheidend war eine erste, gattungsprägende Retrospektive im Walker Art Center in Minneapolis im Jahre 1986. Der New-York-Times Kritiker und spätere Gehry-Biograf Paul Goldberger etwa erkannte genau, warum Gehry ein bestens exponierbarer Architekt war: „And this is why this kind of exhibition serves his work so well. With the work of many architects, a set of small structures like this would be more of a gimmick than anything else – ‚building-ettes‘, not real architecture [...] But Frank Gehry’s architecture does translate comfortably into this form – not because it does not also work at full scale in the real world, but because the inquiry into space and shape and materials that the architect is making is something that is able to be communicated to us convincingly in these smaller versions.“ New York Times, 5. Oktober 1986, S. 2031.
- 32 Lindsay 2001 (wie Anm. 4), S. 22f.
- 33 Gehry führt an, er habe sich von Werken der Skulptur inspirieren lassen, aber eben nicht nur von den figurativen Kernen. Vielmehr habe ihn auch das ‚bewegte Beiwerk‘, etwa die opulenten Faltenwürfe eines Vertreters der niederländischen Gotik, Claus Sluters, inspiriert.
- 34 Zur Unaufhebbarkeit des Zeichnens im digitalen Zeitalter, unter anderem am Beispiel Gehry: Horst Bredekamp, „Über die Unabschließbarkeit der künstlerischen Medien“, in: *Wissenschaft und Kunst HRK-Jahresversammlung 2011. Heidelberg, 2. Mai 2011. Beiträge zur Hochschulpolitik 1/2012*, S. 19–59, hier S. 51–54.
- 35 Horst Bredekamp, „Frank Gehry and the Art of Drawing“, in: *Gehry Draws*, hrsg. von Mark Rappolt und Robert Violette, Cambridge Mass. 2004, S. 11–28.
- 36 Lindsay 2001 (wie Anm. 4), S. 58.

- 37 Ebenda, S. 58–74.
- 38 Zu diesen ständigen Oszillationsprozessen mit mehr verfahrenstechnischen Details auch: Bredella 2017 (wie Anm. 26), S. 115.
- 39 *Sketches of Frank Gehry*, Dokumentarfilm, R. Sidney Pollack, USA/Deutschland 2005, 83 Minuten.
- 40 Beatriz Colomina, „The House That Built Gehry“, in: *Frank Gehry, Architect*, hrsg. von Mildred Friedman und Beatriz Colomina, New York 2001, S. 300–320.
- 41 Goldberger 2015 (wie Anm. 16), S. 130–135.
- 42 Dazu und zum Folgenden: ebd., S. 187–209.
- 43 Dieser Neo-Stil wies auf die atlantische Kolonisierung Amerikas zurück. In ihm machte sich eine leichte, aber doch wesentliche Differenz zur sonst in Südkalifornien vorherrschenden ‚Spanish-Style‘-Architektur geltend. Das kam Gehrys Interesse an einer subtilen Absetzung entgegen.
- 44 Nicht nur hierin bestehen starke Anknüpfungen an den kalifornischen Architektenmythos Rudolph Schindler - zunächst Partner, aber in seinem bohemienhaften Habitus wie seiner ikonoklastischen Tendenz auch Gegenspieler Richard Neutras, der eine zahmere Variante der kalifornischen Moderne repräsentierte. Späte Entwürfe Schindlers wie etwa das *Jansons House* (1949) mit seiner gerüsthafte, provisorischen Anmutung haben nachweislich für Gehrys architektonischen Bildersturm Pate gestanden; Schindler, zweitweise (1917–21) wie Neutra (der kürzer blieb) Wright-Schüler, arbeitete zudem an einer Dynamisierung des Schachtelraumes, auch wenn er der Box als architektonischer Grundmetapher stets doch Referenz erwie.
- 45 Gehry reagierte auf Invektiven aus der ‚neighborhood‘ mit Gegenangriffen: Er hielt seinen Nachbarn vor, dass die vor deren Häusern geparkten Statussymbole wie Boote oder Caravans alles andere als eine wirkliche architektonische Ordnung darstellten. Auch hier mache sich eine ‚wilde‘ Ansammlung diverser Objekte geltend. Vgl. Goldberger 2015 (wie Anm. 16), S. 201
- 46 Ebenda, S. 197.
- 47 Johnson gefiel sich gerade bei Gehry in der Rolle eines architektonischen ‚kingmakers‘: Er verschaffte ihm schon 1991 auf der Biennale eine entscheidende Bühne, als der amerikanische Pavillon nur mit Gehrys und Peter Eisenmans Werken besetzt wurde. Simone Kraft, *Dekonstruktivismus in der Architektur? Eine Analyse der Ausstellung „Deconstructivist Architecture“ im New Yorker Museum of Modern Art 1988*, Bielefeld 2015, S. 128.
- 48 Selbst Gehrys Psychoanalytiker, Milton Friedman, sonst ein Profi in der Sichtbarmachung von Verdrängtem, konnte sich mit der zeitweisen ‚Fixierung‘ seines Klienten auf dieses ‚aggressive‘ Material nicht anfreunden. Goldberger 2015 (wie Anm. 16), S. 191f.
- 49 Die Standspuren der Bewunderer des Hauses auf dem Grünstreifen an der Washington Avenue, über Jahre in den Rasen eingetreten, legen davon Zeugnis ab.
- 50 Auch diese eine maßgebliche Metapher für den Gehry dieser ‚dekonstruktiven‘ Phase; Goldberger 2015 (wie Anm. 16), S. 196.
- 51 Van Bruggen 1997 (wie Anm. 16), S. 49, 72f.
- 52 Kunst, ein Kinderspiel, hrsg. von Max Hollwein und Gunda Luyken, Frankfurt am Main 2004. Legendär ist Pablo Picassos, nur halb-bescheidenes Diktum von 1926: „Ich suche nicht, ich finde!“ Peter Lodermeier, *Transformationen des Stillebens in der nachkubistischen Malerei Pablo Picassos*, Münster 1999, S. 235.
- 53 Kraft 2015 (wie Anm. 47), S. 142.
- 54 Christiane Wohlrab, *Non-finito als Topos der Moderne. Die Marmorskulpturen von Auguste Rodin*, Paderborn 2016, S. 25f.; Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998.
- 55 Kraft 2015 (wie Anm. 47), S. 142.
- 56 Pat Kirkham, *Charles and Ray Eames. Designers of the twentieth century*, Cambridge Mass./London 1998, S. 167, 214.
- 57 Frank O Gehry und Ellen Davidson, *Frank Gehry. New Bentwood Furniture Designs*, Montreal 1992, S. 101.
- 58 Ein signifikanter Materialwechsel kennzeichnet etwa das Fortschreiten der Disney-Concert-Hall: Zunächst war hier an eine Verkleidung aus Steinplatten gedacht. Aber polierte Stahlschuppen, der Digitalisierung des Entwurfs kongenial, erwiesen sich in ihrer Wirkung (Aufhellung, Dynamisierung, Technologisierung) als produktiver.
- 59 Zum Material Titan: Nina Körbe, *Architektur zwischen Kunst und Kommerz. Das Guggenheim Museum in Bilbao von Frank O. Gehry*, Frankfurt am Main 2010, S. 32f., 37, 43, 47, 49.
- 60 Zur Segelmetaphorik: Van Bruggen 1997 (wie Anm. 16), S. 36f., 50, 53f., 58, 62, 66. Man könnte diese als Link zwischen High-Tech-Anmutung und Organik vieler Gehry-Bauten betrachten: In letzterer, etwa der Blüten- oder Artischockenform der zentralen Baugruppen seiner Ensembles, macht sich das Erbe der organischen Architekturtradition à la Frank Lloyd Wright oder Hans Scharoun geltend. Zugleich kann man diese Formen auch als Metaphern der (bei Gehry allerdings händisch ausgebremsen) Autopoiesis sehen, die in den digitalen Prozessen ihrer Genese steckt.
- 61 Die Simulation von Segeln ist zunächst ein Spiel mit der alten, von Gottfried Semper revitalisierten These, nach der das Bauen textile und damit selbst ephemere-nomadische Ursprünge habe - gemäß einem Konzept der Wandbekleidung (Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde (Band 1): Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt am Main 1860). Zudem nimmt sie nostalgisch Bezug auf die malerisch häufig dargestellten frühneuzeitlichen Schiffe, Vehikel des Austausches, aber auch der Macht und der kolonial-imperialen Vernetzung (*Mirror of Empire. Dutch Marine Art of the Seventeenth Century*, Cambridge u.a. 1990; *Praise of Ships and the Sea. The Dutch Marine Painters of the 17th Century*, hrsg. von Jeroen Gilaj und Jan Kelch, Rotterdam 1996). Die Schiffsmetapher dient aber auch dem Anschluss an die modernistische Fortschrittsrhetorik. Denn das Schiff als

- architektonischer Idealtypus (‚architectura navalis‘) genießt bei Architekten wie Le Corbusier, Erich Mendelsohn oder Hans Scharoun hohe Wertschätzung (Gert Kähler, *Architektur als Symbolverfall. Das Dampfermotiv in der Baukunst*, Basel/Boston/Berlin 2014). Scharoun diente mit seiner berühmten, hoch expressiven Berliner Philharmonie (1963) Gehry nachweislich als direkte Inspiration für dessen Disney-Concert-Hall: Der Kunsthistoriker Thomas W. Gachtgens spricht teleologisch sogar von Scharoun als einem ‚Vorläufer‘, sein Kollege Klaus-Peter Schuster offener von einer ‚Wahlverwandtschaft‘. (Thomas W. Gachtgens, „Scharouns Philharmonie und Gehrys Walt Disney Concert Hall. Ein kultureller Brückenschlag zwischen Berlin und Los Angeles“, in: *Frank Gehry - Hans Scharoun. Strong Resonances*, hrsg. von Barbara Nierhoff-Wielk und Evelyn Wöldicke, München 2018, S. 12–19; Peter-Klaus Schuster, „Wahlverwandtschaften. Berlin - Los Angeles“, in: ebenda, S. 49–53). Zudem bedeutet die Segelform vieler Gehry-Bauten auch eine Verneigung vor der Ultra-Ikone des Sidney Opera Houses von Jørn Utzon. Thomas Krens hatte diese ‚architecture parlante‘, zugleich Stadtwahrzeichen wie Nationalsymbol, als entwerferische ‚bench-mark‘ für das Bilbao-Vorhaben ins Spiel gebracht (Van Bruggen 1997, wie Anm. 16, S. 29).
- 62 Dazu: <http://brooklinboyard.com/foggy/>, aufgerufen am: 09.04.2019.
- 63 Van Bruggen 1997 (wie Anm. 16), S. 66.
- 64 Richard Sennett, *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*, Berlin 2006.
- 65 Michael Hardt und Antonio Negri, *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt am Main 2002.
- 66 Lindsay 2001 (wie Anm. 4), S. 48–74.
- 67 Victoria Newhouse, *Towards a New Museum*, New York 2006, S. 255f.
- 68 Körbe 2010 (wie Anm. 59), S. 36, 39.
- 69 Terry Smith, *What Is Contemporary Art?*, Chicago 2009, S. 79.
- 70 Gehry war rechtlich so gut beraten, dass er sich die Bildreproduktionsrechte an seinen Bauten rechtzeitig gesichert hatte.
- 71 Michael Ovitz in Pollack 2005 (wie Anm. 39), zitiert nach: John Silver, *Architecture of the Absurd. How ‚Genius‘ Disfigured a Practical Art*, New York 2007, S. 78.
- 72 Van Bruggen 1997 (wie Anm. 16), S. 42–55.
- 73 Zur Bedeutung des Fisches für Gehry: Goldberger 2015 (wie Anm. 16), S. 216–222.
- 74 Paul James, *Globalism, Nationalism, Tribalism. Bringing Theory Back in*, London 2006; *Globalisierung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Andreas Niederberger und Philipp Schink, Stuttgart 2011.
- 75 Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*, München 2007.
- 76 Lydia Hausstein, *Global Icons. Globale Bildinszenierung und kulturelle Identität*, Göttingen 2008.
- 77 Charles Jencks, *The Story of Post-Modernism. Five Decades of the Ironic, Iconic and Critical in Architecture*, Chicester 2011, S. 205.
- 78 Christa Kamleithner und Roland Meyer, „Urban Icons. Architektur und globale Bildzirkulation“, in: *Informationen zur modernen Stadtgeschichte 2/2011, Themenschwerpunkt Urban Icons*, hrsg. von Celina Kress, Marc Schalenberg und Sandra Schürmann, S. 17–31.
- 79 Charles Jencks, *The Iconic Building. The Power of Enigma*, London 2005, z.B. S. 17.
- 80 Georg Franck, *Mentaler Kapitalismus. Eine politische Ökonomie des Geldes*, München/Wien 2005.
- 81 So ist es auffallend, dass die von den machtvollen Akteuren getragenen Wettbewerbe für kalkulierte ‚iconic buildings‘ zumeist als geschlossene, das heißt auf selektiven Einladungen von etablierten Stars basierende, Kompetitionen angelegt sind. Zumindest in der letzten Runde kreisen sie zumeist eine entsprechende Auswahl arrivierter Vertreter der globalen Szene ein. Die finalen Wettbewerber (ursprünglich immerhin 80) für die Disney-Concert-Hall waren etwa Gottfried Böhm, James Stirling, Hans Hollein, Harry Cobb und Renzo Piano – und eben der ‚Rising Star‘ Frank Gehry, der 1989 bereits den Pritzker Price erhalten hatte. In Bilbao wurden dann, konsequent, gleich Arata Isozaki, Wolf Prix beziehungsweise Coop Himmelb(l)au und wiederum Gehry vorausgewählt.
- 82 Auch Gehrys Weg nach Bilbao und damit in die architektonische ‚Champions League‘ hatte nicht ohne einen Umweg über Europa, insbesondere Deutschland und auch die Schweiz, geführt. Wichtig waren dabei nicht nur Zentren wie Düsseldorf, Frankfurt, Hannover, Basel, sondern teils auch periphere Standorte (Weil am Rhein, Bielefeld, Bad Oeynhausen).
- 83 *Der Gehry-Effekt. Eine Architektursoziologische Studie über das MARTa Herford*, hrsg. von Martin Ludwig Hofmann und Katharina König, München 2011.
- 84 Eine kritische Sicht auf die damit verbundenen Hegemoniestrukturen: Hilmar Hoffmann, *Das Guggenheim Prinzip*, Köln 1999.
- 85 Dazu und zum Folgenden: McNeill 2009 (wie Anm. 1), S. 81–97.
- 86 Leslie Sklair, „Iconic Architecture and Capitalist globalization“, in: *City* 10/1(2006), S. 21–46.
- 87 Roland Robertson, „Glokalisierung. Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit“, in: *Perspektiven der Weltgesellschaft*, hrsg. von Ulrich Beck, Frankfurt am Main 1998, S. 192–220.
- 88 Herbert Muschamp, „The Miracle In Bilbao“, in: *The New York Times*, 7. September 1997.
- 89 Goldberger (2015, wie Anm. 16, S. 304) sieht hier Parallelen zum ideologischen ‚Promoting‘ des abstrakten Expressionismus als genuin amerikanischer Moderne in den 1950er Jahren.
- 90 Dazu und zum Folgenden: ebenda, S. 312–324.
- 91 Modifiziert wurde dabei der ursprüngliche Plan einer Mischnutzung des zu bebauenden Blocks. Schließlich wurde er ganz der ‚Hall‘ zugeschlagen, zugleich aber entschieden, auf einer Nachbarparzelle ein korrespondierendes Wohn-, Unterhaltungs- und

Dienstleistungsquartier („The Grand“) zu errichten. Das Design der geplanten zwei Türme sowie der dazwischen gelegenen Plaza stammt ebenfalls von „Gehry Partners“. Laut Webseite (<http://www.relatedcalifornia.com/ourcompany/properties/204/the-grand/>, aufgerufen am: 05.04.2019) ist die Fertigstellung für 2021 prognostiziert. Der durch die Aufstapelung von Kuben und Quadern bestimmte Entwurf huldigt eher den Formen eines architektonischen Massenmodells, als dass er die frei fließende Formensprache des „klassischen“ Digitalmodellierens à la Concert-Hall aufwies.

- 92 Mustergültig studiert werden könnte dies an dem architektonischen Ausrufezeichen, das die Stadt Prag 1991 bei Gehry bestellt hatte: dem *Dancing House*. Es wurde zu einem Symbol des Aufstiegs der ehemaligen europäischen Peripherie, die durch den Fall des Eisernen Vorhanges ins Zentrum Europas gerückt war und nun die Chance zum umfassenden Selbstneuentwurf ergriff.
- 93 Diesen können sich auch die Projekte Gehrys im globalen Rahmen nicht entziehen: Der ab 2006 angekündigte Louvre Abu Dhabi stagniert seit 2011 wegen der Missachtung der Rechte der dort in großem Maßstab verpflichteten „Gast“-Arbeiter - ein Imageschaden auch für den erklärten „Liberal“ Gehry, der sich seitdem sichtbar für eine Klärung und Verbesserung der lokalen Konditionen engagiert. Zu den vielfältigen Limitierungen und Reibungen, die gerade der als häufig „befreiend“ gefeierte Einsatz von Digitaltools in sozialen Kontexten wie der Globalisierung mit sich bringt, indem er etwa neue soziale Zwangsbindungen und Asymmetrien schafft wie zugleich verschattet, unter anderem am Beispiel des Louvre Abu Dhabi: Daniel Cardoso Llach, *Builders of the Vision. Software and the imagination of design*, London/New York 2015.

Bildnachweise

- Abb. 1: Frank O. Gehry, *Fish (El Peix d'Or)*, Barcelona, 1992: Foto des Autors (2011)
- Abb. 2: Frank O. Gehry, *Fondation Louis Vuitton*, Paris, 2014, Ansicht von Osten: Foto des Autors (2016)
- Abb. 3: Entwurfsmodell der Fondation Louis Vuitton, Paris, ausgestellt ebd.: Foto des Autors (2016)
- Abb. 4: Frank O. Gehry, Gehry Residence, Santa Monica, 1977–78/1991–94: Foto des Autors (2017)
- Abb. 5: Frank O. Gehry, Guggenheim Museum Bilbao, 1997: Foto des Autors (2001)

Dieser Beitrag ist auch unter folgender Internetadresse abrufbar:
<https://www.kunstgeschichte-ejournal.net/570/>