"Man kann nicht die Geschichte nicht kennen" : Philip Johnsons Architektur, eine Frage des Stiles

Autor(en): **Angélil, Marc M. / Graham, Sarah R.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **74 (1987)**

Heft 9: **Chicago**

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-56242

Nutzungsbedingungen

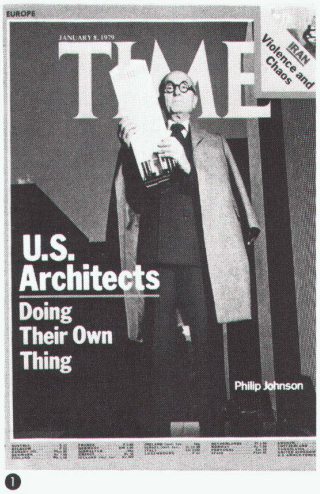
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

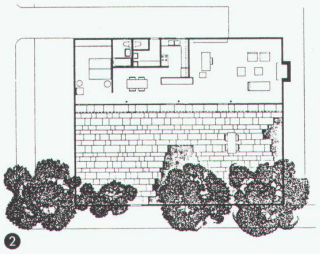
Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

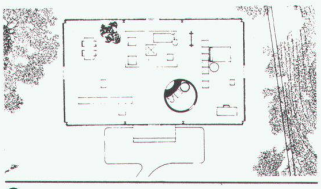
http://www.e-periodica.ch



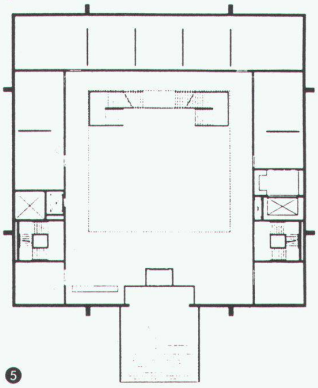
❶



❷



❸



❺

❶
Titelseite von «Time Magazine», 8. Januar 1979

❷
Johnson House in Cambridge, Massachusetts, 1942–1943; Architekt: Philip Johnson

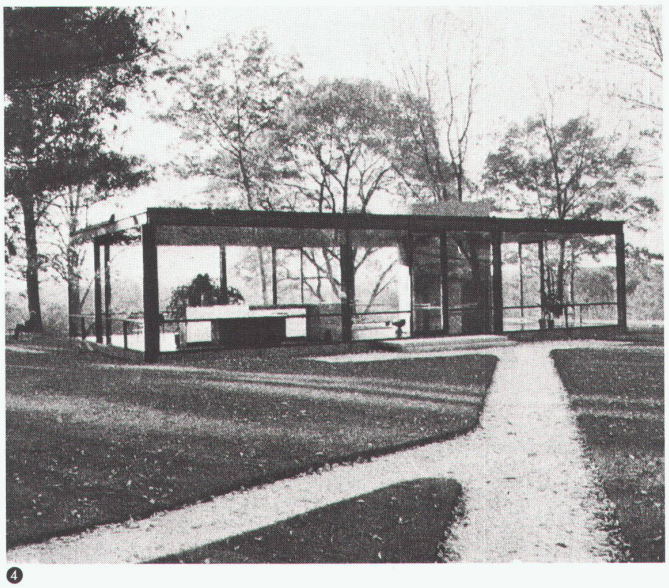
«Man kann nicht die Geschichte nicht kennen»[1]

Philip Johnsons Architektur, eine Frage des Stils

Es mag kein Zufall sein, dass Andy Warhol in den Porträtserien berühmter Persönlichkeiten nicht nur Stars wie Marilyn Monroe, Elvis Presley, Mike Jagger und Liz Taylor repräsentierte, sondern auch das Bildnis des Architekten Philip Johnson im Siebdruckverfahren anfertigen liess. Die Ironie dieses Sachverhaltes ist kennzeichnend für Warhols Verständnis zeitgenössischer amerikanischer Kultur, in welcher die Grenze zwischen Kunst und Konsum nicht klar gezogen werden kann. Philip Johnsons Abbild, mehrfach reproduziert, zum Objekt künstlerischer Manipulation deklariert, erlaubt dem Kunstbetrachter, den zelebrierten Architekten mit den endlos wiedergegebenen Massenprodukten, wie Coca-Cola-Flaschen und Campbells Suppendosen, gleichzustellen. Die Möglichkeiten solcher Beziehungssetzungen sind für Johnson keinesfalls widersprüchlich. Mit einem zynischen Lächeln aufgenommen, werden sie für seine Zwecke eingesetzt. Das kommt um so mehr zum Ausdruck, wenn man sich an die Titelseite vom *Time Magazine* erinnert, auf welcher Philip Johnson in autoritärer Pose, ein Modell des AT&T-Gebäudes in den Händen, vor dem Hintergrund einer Architektur des *International Style* dargestellt wird.[2] Ikonographische Zeichen werden hier als Zitate im Bild umgesetzt. Nicht zufälligerweise erinnert Johnsons Brille an Le Corbusier und sein umgehängter Mantel an Frank Lloyd Wright. Mit dem *Time Magazine*-Titelblatt wird Johnsons Anspruch auf seine Position innerhalb der amerikanischen Architektur des zwanzigsten Jahrhunderts klargestellt. Die Moderne, der *International Style* und die Postmoderne sind einander entgegengesetzt und stellen gleichzeitig den Kontext dar, in welchem Johnson als Kritiker, Historiker und Architekt wirkt.

Das Schaffen ikonographischer Bilder und deren Bezug zur amerikanischen Kultur ist nicht nur von Bedeutung für Johnsons Architekturauffassung, sondern auch massgebend für sein Verständnis der Architekturgeschichte. So wie Andy Warhol Objekte des alltäglichen Gebrauchs als Ikone der gegenwärtigen Konsumgesellschaft versteht, wird von Johnson das Formenvokabular der gesamten Architekturgeschichte dementsprechend als ein Repertoire ikonischer Zeichen verstanden und für die Architekturproduktion eingesetzt.

Die Beziehungssetzung zwischen Architektur und Geschichte, die hauptsächlich formale Gesichtspunkte berücksichtigt, kann in seinem äusserst umfangreichen Werk beobachtet werden. Erste Anzeichen dieser Haltung, in welcher die Architekturaufgabe primär als eine Frage des Stils verstanden wird, können in seinen frühen Schriften und Bauten gefunden werden. Dieser durch den *International Style* geprägten Phase, folgte eine intensive Auseinandersetzung mit der Geschichte, die Johnsons Architektur der sechziger Jahre kennzeichnet. Am deutlichsten aber kommt Johnsons Anliegen, ge-



❹

❻

❸❹
Glass House, Philip Johnson Residence in New Canaan, Connecticut, 1949; Architekt: Philip Johnson

❺❻
Munson-Williams-Proctor Institute in Utica, New York, 1957–1960; Architekt: Philip Johnson

schichtliches Formenmaterial direkt zu verwenden, in den gebauten Projekten, die er in Zusammenarbeit mit John Burgee im letzten Jahrzehnt verwirklichen konnte, zum Ausdruck. Mit dem Einzug der Postmoderne deklariert Johnson die Geschichte als ein Lagerhaus der Erinnerung.

Die frühen Jahre

Johnsons berufliche Identität ist geprägt durch zwei entgegengesetzte, aber einander nicht unbedingt ausschliessende Rollen, die des Historikers und Architekten. Diesem Zwiespalt zwischen Analyse geschichtlicher Fakten einerseits und den Aufgaben des Architekten im Entwurfs- und Bauprozess andererseits haftet ein unausweichlicher Konflikt an, dem Johnson nicht entgehen konnte. Er ist sich dieses Tatbestandes bewusst und weist direkt auf die Problematik seiner Position hin:

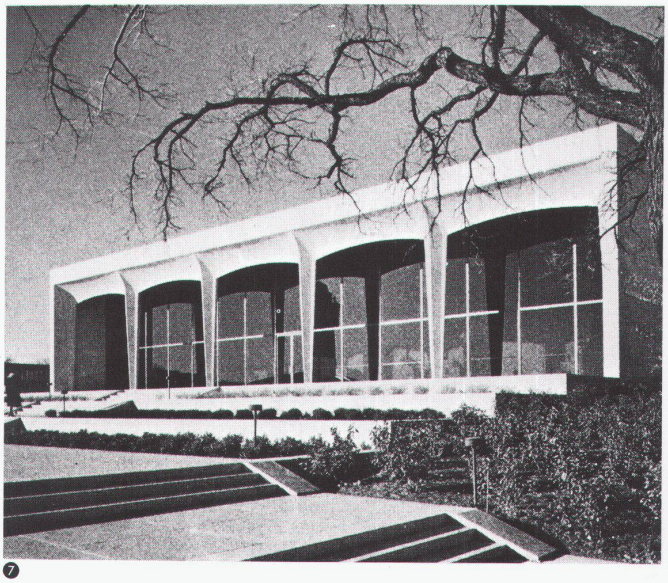
«Ich bin zuerst Historiker und Architekt nur durch Zufall, und es scheint mir, dass es keine Formen gibt, an denen man sich halten kann, aber es gibt die Geschichte.»[3]

Johnsons Laufbahn als Architekt begann erst, nachdem er von 1930 bis 1936 als Historiker und Kritiker am *Museum of Modern Art* in New York tätig war.[4] Obwohl er nie ein Geschichtsstudium absolvierte, veranlassten ihn seine Wirkungsjahre am *Museum of Modern Art* dazu, sich als Historiker zu bezeichnen. Die Ausstellung über moderne Architektur, die er in Zusammenarbeit mit Henry-Russell Hitchcock im Jahr 1932 organisierte, war zu dieser Zeit von grosser Bedeutung. Zu diesem Anlass wurde ein Buch veröffentlicht, das die Moderne zum erstenmal im grossen Rahmen der amerikanischen Öffentlichkeit vorstellte.[5] Der Titel der Publikation, *The International Style: Architecture since 1922,* ist insofern von Bedeutung, als dass der Ausdruck *International Style* dafür verwendet wurde, um die Architektur der Moderne zu bezeichnen. Die Wahl der Terminologie, die den Anspruch hatte, den Ausdruck eines Zeitgeistes zu kodifizieren, kennzeichnet den Willen, Architektur als Stilform zu verstehen.

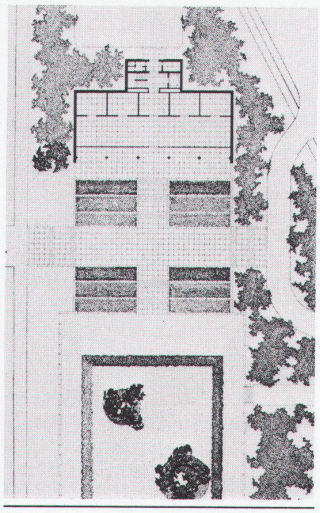
Der Unterschied im sprachlichen Gebrauch zwischen den Begriffen *Modern Architecture* und *International Style* weist auf eine essentielle Differenz ideologischer Auffassungen hin. Während in Europa vornehmlich die Moderne im Rahmen sozialer, politischer und kultureller Fragen verstanden wurde, unterstreicht die Wahl des Ausdrucks *International Style* in Amerika das Verständnis moderner Architektur als formales Prinzip, ohne gesellschaftliche Zusammenhänge zu berücksichtigen. In Anbetracht dieser rein formalen Interpretation der modernen Bewegung, welche neutralisierend wirkt und Architektur ausschliesslich als ästhetische Disziplin versteht, wird Johnsons Position deutlich veranschaulicht. Einerseits sieht er sich als Historiker, folglich scheinbar berechtigt, Stilrichtungen zu definieren, andererseits wird ein Architekturverständnis angedeutet, welches ausschliesslich formalen Überlegungen Priorität gibt. Solange Johnson die Errungenschaften der Moderne als geschichtliches Material verstand, könnte der Standpunkt seiner Betrachtung gerechtfertigt werden; die Problematik seiner Position aber kommt erst in den folgenden Jahrzehnten deutlich zum Ausdruck, als er den Anspruch erhob, Architekt zu sein.

Mies van der Johnson

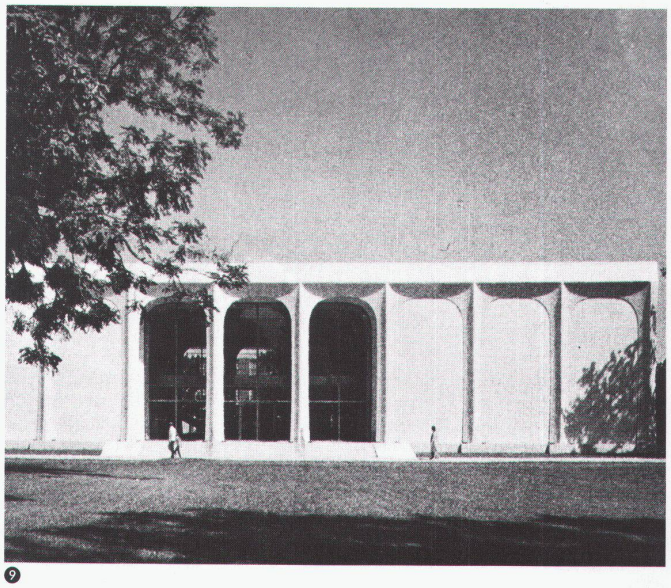
Keinesfalls ist Johnsons Architektur bahnbrechend. Er folgte in



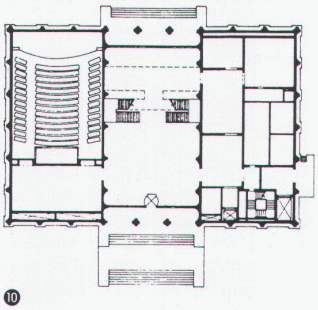
7



8



9



10

7 8
Amon Carter Museum of Western Art in Fort Worth, Texas, 1961; Architekt Philip Johnson

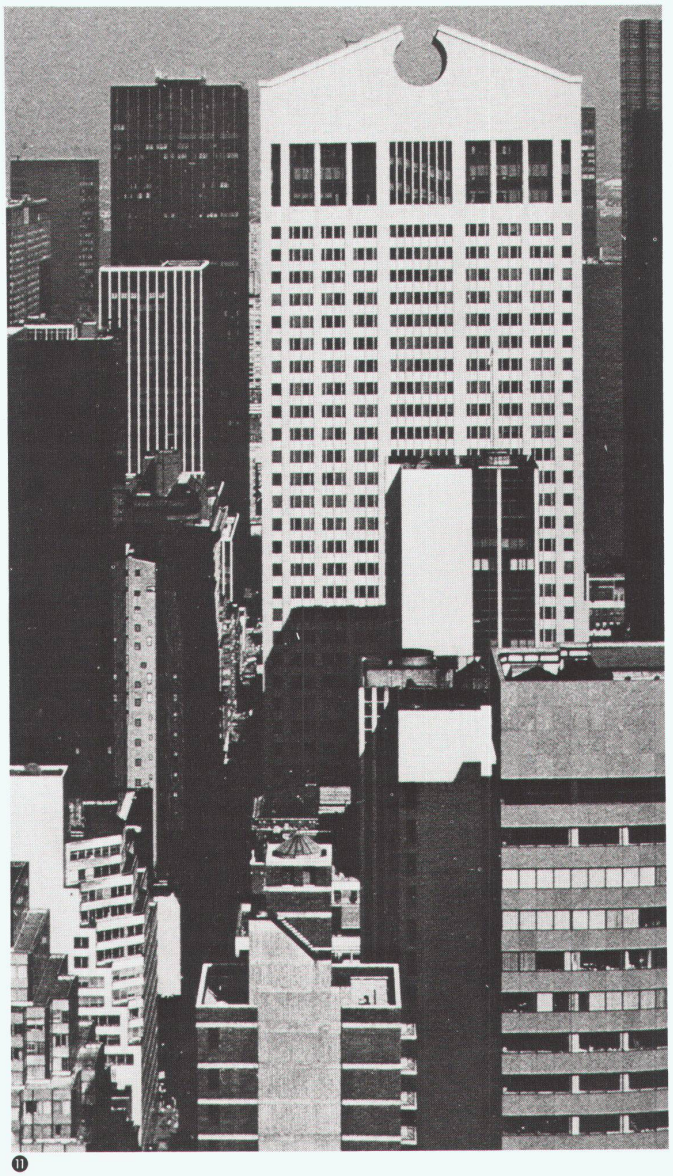
9 10
Sheldon Art Gallery, University of Nebraska in Lincoln, Nebraska, 1962; Architekt: Philip Johnson

seinen ersten Bauten den formalen Regeln des *International Style,* zu deren Kodifizierung als Stilform er massgeblich beigetragen hatte. Während des Architekturstudiums an der Harvard-Universität, das er im Alter von 37 Jahren abschloss, baute er sein erstes Haus in Cambridge, welches den Prinzipien von Mies van der Rohes Hofhäusern folgte. Johnsons architektonische Anlehnung an Mies prägte das formale Vokabular seiner Entwürfe für die folgenden Jahrzehnte. Die Architektur des grossen Meisters wurde von Johnson in so direkter Form übernommen, dass er bezeichnenderweise in den fünfziger Jahren unter dem Namen «Mies van der Johnson» bekannt wurde. In einer Vorlesung, an der Yale-Universität 1959 gehalten, wurde dies angesprochen.

«Es war immer eine Ehre für mich, Mies van der Johnson genannt zu werden. Es schien für einen jungen Mann in der Architekturgeschichte immer angemessen, das Genie einer älteren Generation zu verstehen und sogar zu imitieren. Mies ist solch ein Genie.»[6]

Die Beziehung zu Mies van der Rohe war für Johnson von massgeblicher Bedeutung. Er hatte als junger Mann Mies in Berlin besucht und war später daran beteiligt, seine Ausreise nach Amerika zu ermöglichen. Im Jahre 1947 veröffentlichte Johnson in seiner Tätigkeit als Direktor der Abteilung für Architektur des *Museum of Modern Art* ein für die amerikanische Nachkriegsarchitektur einflussreiches Buch über Mies van der Rohe.[7] In den fünfziger Jahren führte die Beziehung beider Architekten zu Johnsons Mitarbeit am Seagram-Gebäude in New York. In anderen Worten, die berufliche Verbindung zwischen Mies und Johnson war grundlegend auf gegenseitiger Unterstützung aufgebaut. Johnson wirkte als «Historiker» und trug zu Mies' bedeutungsvoller Stellung innerhalb der amerikanischen Architekturszene bei, während Mies die Rolle des Meisters annahm.

Am deutlichsten ist Mies' Einfluss auf Johnsons Architektur am *Glass House* zu erkennen, das Johnson als Sommerresidenz[8] für sich in New Canaan im Jahre 1949 baute. Wahrscheinlich war es dieses Projekt, welches zur Auflösung ihrer Freundschaft geführt haben könnte. Das Konzept eines Hauses aus Stahl und Glas, das einen einheitlichen, grossen Raum bildet und den direkten Bezug zwischen Aussen- und Innenraum ermöglicht, stammt ohne Zweifel von Mies van der Rohe. Schon in den Jahren vor seiner Emigration aus Deutschland hatte ihn die Idee eines Hauses mit transparenten Wänden beschäftigt. In den Vereinigten Staaten versuchte er vorerst in verschiedenen nicht ausgeführten Projekten und schliesslich im Entwurf des Farnsworth House, das erst 1950/51 ausgeführt wurde, obwohl die Pläne schon mehrere Jahre früher entwickelt waren, dieses Konzept in die Realität umzusetzen. Mies kritisierte später die Art und Weise, wie Johnson seine Ideen auf formaler Ebene übernahm, ohne deren zugrundeliegenden Prinzipien zu verstehen. In einem Interview von 1968 machte Mies über Johnson folgende Bemerkung:



⓫

«Gelegentlich kam er hier nach Chicago. Er schnüffelte herum, durch alle Details und kopierte sie. Die Fehler, die er in den Details machte, folgten konsequenterweise daraus, dass er sie nicht erarbeitet, sondern nur an ihnen herumgeschnüffelt hatte.»[9]

Anschuldigungen dieser Art, denen Johnson wiederholt ausgesetzt wurde, konnte er in seiner Gabe als Redner und Intellektueller von sich weisen. Seiner Meinung nach ist der Bezug zu Mies van der Rohes Formenvokabular kein Ausdruck des Plagiates, sondern eine Form von *Hommage.* Johnsons Rhetorik erlaubt ihm, Kritiken aufzunehmen, um sie dann in übersteigerter Form ins Extreme zu führen. Er bestätigt zum Beispiel den Einfluss, den Mies' Architektur auf den Entwurf des *Glass House* hatte; um so mehr aber unterstreicht er, dass Mies nur eine Quelle unter mehreren anderen darstellte. So wurde in einer Beschreibung des *Glass House* der Entwurf und dessen formale Prinzipien nicht nur vom *International Style* abgeleitet, sondern in den Rahmen der gesamten Architekturgeschichte gestellt, indem auf Palladio, Schinkel und Choisy verwiesen wurde.[10] Diese Art der Argumentation macht Johnsons Architekturauffassung deutlich. Architektur wird von Johnson als intellektueller Konstruktion verstanden, deren Rhetorik die Möglichkeit des Zitats erlaubt. Seine Kenntnisse der Geschichte, in welcher auch die Moderne und der *International Style* einbezogen werden, wirken somit bestimmend auf seinen Entwurfsprozess. Als «Historiker» kann er der Geschichte nicht entgehen. Die Frage liegt nahe, wie geschichtliches Material im architektonischen Entwurf zu guter, statt unbedingt origineller Architektur führen kann; wie Mies van der Rohe einst sagte: "Philip, it is much better to be good than to be original." («Philip, es ist besser gut als originell zu sein.»)[11]

Geschichte als «Krücke» der Architektur

Der Bezug zur Geschichte wurde von zunehmender Bedeutung für Johnsons Architektur. In den Projekten und realisierten Bauten der frühen sechziger Jahre kann eine Loslösung von den Formen des *International Style* festgestellt werden. Statt dessen wendet sich Johnson vermehrt der Geschichte zu, von welcher er Komposition, Anordnung und Organisation formaler Elemente ableitet. Die Geschichte wird als Quelle verwendet, und es wird direkt aus ihr geschöpft, um Konzepte als auch Formgebung der Architektur zu bestimmen. In Anlehnung an John Ruskins Buch *The Seven Lamps of Architecture* prägt Johnson in seiner typischen Art der Ironie den Ausdruck *«The Seven Crutches of Modern Architecture»* («Die sieben Krücken der modernen Architek-

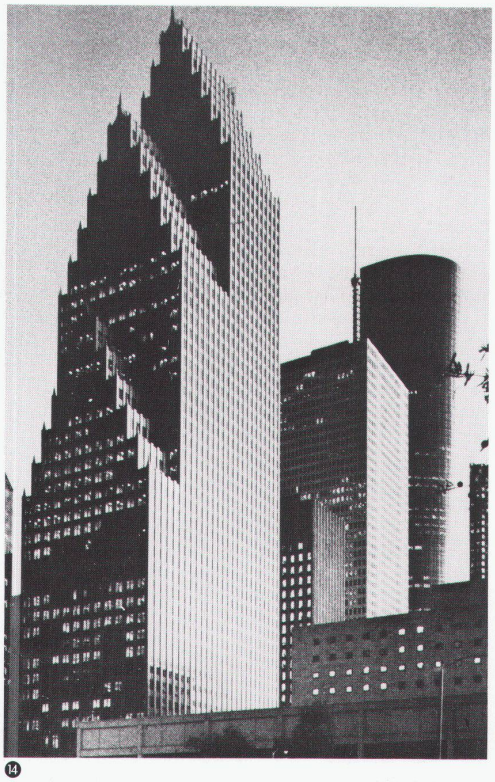
tur»), zu denen die Geschichte als die erste der sieben Krücken einbezogen wird.[12] Obwohl für die Moderne, Johnsons Meinung nach, der Geschichtsbezug nicht von Bedeutung war, machte er ihn sich in direktester Art und Weise zu eigen. In einer Vorlesung, an der Yale-Universität 1959 gehalten, verwendete er den nun allgemein bekannten Satz: «Man kann nicht die Geschichte nicht kennen.»

«Meine Richtung ist klar: Traditionalismus. ... Ich nehme aus der gesamten Geschichte, was mir gefällt. Man kann nicht die Geschichte nicht kennen. ... Ich bin auf meine eigene, kleine Art, Dinge zu sehen, zurückgegangen, die völlig historisch, nicht revitalisierend, aber eklektisch ist, wie im Laufe der Zeit meine Arbeit bekunden wird, ...»[13]

Drei Museumsprojekte, die Anfang der sechziger Jahre zur Ausführung kamen, weisen deutlich auf Johnsons «historische» Verwendung architektonischer Grundformen hin. Das Museum für das Munson-Williams-Proctor Institute (1960), das Amon-Carter-Museum of Western Art (1961) und die Sheldon Art Gallery an der Universität von Nebraska (1962) nehmen auf Grundtypen der europäischen Museumsarchitektur des neunzehnten Jahrhunderts Bezug. Im Kontext einer typologischen Betrachtung architektonischer Formen versucht Johnson, geschichtliches Material zu verarbeiten, um direkte historische Nachahmung zu vermeiden. Der Grundriss des Munson-Proctor Institute wurde von den französischen Beaux-Arts-Museumsentwürfen und Leo von Klenzes Glyptothek in München abgeleitet; die Raumanordnung der Galerie und Kabinette des Amon-Carter-Museums lehnt sich an Gottfried Sempers Gemäldegalerie in Dresden und Klenzes Pinakothek in München an; und die Sheldon Art Gallery erinnert in Gestaltung und Ausbildung der Fassade an Karl Friedrich Schinkels Altes Museum in Berlin.[14]

Johnson kleidet in diesen Beispielen historisch vorgegebene Grundtypen in einen zeitgemässen Stil ein, der gegenwärtigen ästhetischen Anforderungen entsprechen soll. Diese Art der Beziehungssetzung zwischen traditionellen Ordnungsprinzipien und zeitgenössischer Erscheinungsform führte zum Problem des Verhältnisses von architektonischem Inhalt und dessen formalem Ausdruck in der Architektur. Da die Raumorganisation als Diagramm

⓬



⓮

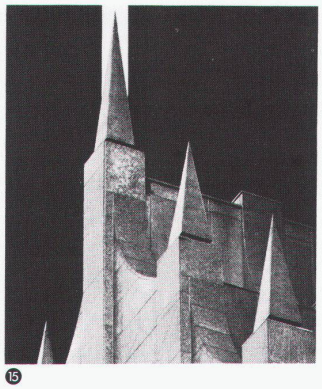
⓭

und die äussere Gestaltung im Sinne einer dekorativen Formgebung behandelt wurden, wird ersichtlich, wie Johnson Inhalt und Form als vollkommen unabhängige Einheiten behandelt. Architektur wird in dieser Art der Auffassung, wie Klaus Herdeg es bezeichnend formulierte, als *«decorated diagram»* verstanden.[15] Hiermit wurde der Grundton für Johnsons Verständnis postmoderner Architektur gesetzt.

Die Postmoderne als Stilform

Mit dem Entwurf für das *AT&T Corporate Headquarter* in New York erhielt Johnsons Karriere als Architekt einen neuen Anstoss. Diese Phase, die Ende der siebziger Jahre begann, ist in zweifacher Hinsicht von Bedeutung. Erstens wird der Bezug zur Geschichte nicht mehr auf abstrakter Ebene angestrebt, sondern ganz direkt durch die Verwendung historischer Formen erzielt. Zweitens wird für Johnson und seinen Partner John Burgee die Zusammenarbeit mit «corporate America», das heisst mit finanziell starken Bauträgerschaften, zunehmend von Wichtigkeit. Obwohl auf den ersten Anschein der Geschichtsbezug einerseits und Kapitalinvestitionen andererseits kaum gleichen Interessen folgen, werden sie in Johnsons Architektur zu einer Einheit gebracht.

Um eine Übereinstimmung zwischen Marktansprüchen und architektonischer Gestaltung zu erreichen, werden technische und formale Entscheide klar voneinander getrennt. Aufgrund ökonomischer Faktoren werden Bauvolumen, Tragkonstruktion, Aufzugsschächte, Installationen, Deckenhöhen und weiteres bestimmt. Die Rolle des Architekten besteht darin, das Volumen auf formaler Ebene interessant zu artikulieren und die Gestaltung der äusseren

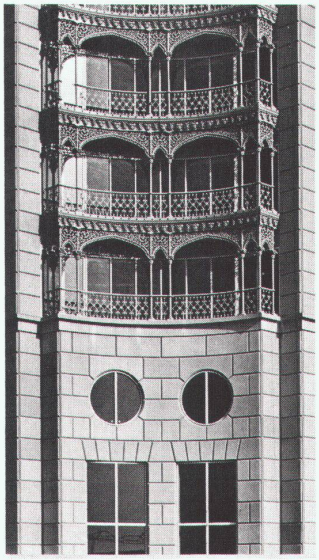


⓯

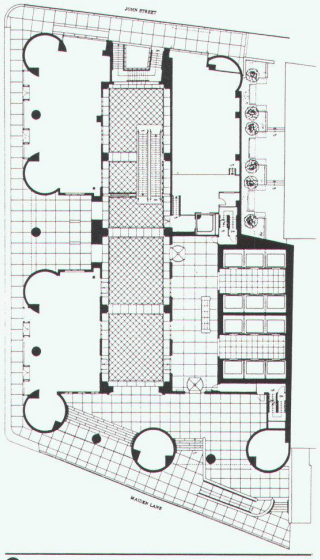
⓫
AT&T Corporate Headquarters in New York, New York, 1979–1984; Architekten: Philip Johnson und John Burgee

⓬ ⓭
PPG Corporate Headquarters in Pittsburg, Pennsylvania, 1979–1984; Architekten: Philip Johnson und John Burgee

⓮ ⓯
Republic Bank Center in Houston, Texas, 1981–1984; Architekten: Philip Johnson und John Burgee



16



18

17

19

16 17
The Crescent in Dallas, Texas, 1982–1985; Architekten: Philip Johnson und John Burgee

18 19
Two Federal Reserve Plaza in New York, 1982–1985; Architekten: Philip Johnson und John Burgee

Umhüllung zu definieren. Eine Trennung zwischen Bausubstanz und deren Verkleidung ist die logische Konsequenz; ein Tatbestand, der das Bild des Architekten als Dekorateur unterstützt. So wird in Johnsons Architekturbüro oft nur die Entwurfsphase eine Projektes vollzogen, während sowohl die Ausführung der Werkpläne als auch die Bauaufsicht an Techniker ausser Haus gegeben wird. Die Trennung zwischen Form und Konstruktion führt dazu, dass der Architekt sich hauptsächlich mit formalen Überlegungen oder, wie es für Johnson zutrifft, mit Fragen des Stils beschäftigt. Das *PPG Corporate Headquarter* in Pittsburg und das *Republic Bank Center* in Houston zum Beispiel wurden in einem «neogotischen» Stil ausgeführt; *The Crescent,* eine Wohnbebauung mit Büros, Hotel und Läden in Dallas, folgt einer neuen Interpretation des französischen Barock; und ein Bürogebäude in New York ist in Ahnlehnung an die Architektur mittelalterlicher Burgen entworfen worden. Hier wird Geschichte als Dienstleistung angeboten.

In der Wahl des formalen Vokabulars erlaubt sich Johnson grosse Freiheit. Die Bezugnahme auf historisches Material, die vornehmlich auf ikonographischer Ebene stattfindet, beschränkt sich nicht nur auf die primäre Einteilung der Architekturgeschichte in Stilrichtungen, sondern erlaubt auch die spezifische Referenz in Form des Zitates. So diente zum Beispiel ein Projekt des französischen Revolutionsarchitekten Claude-Nicolas Ledoux, welches, als «Haus der Erziehung» bezeichnet, die Schule in seiner idealen Stadt darstellte, als Modell für den Entwurf der Architekturschule in Houston. Auch in diesem Fall kann auf eine deutliche Trennung zwischen Konstruktion und Form hingewiesen werden. Die Tragstruktur aus Stahl ist in konventioneller Bauweise errichtet; in der äusseren Erscheinungsform allerdings scheint der Bau in Backstein ausgeführt worden zu sein. In diesem Sinne wurde der Backstein als *curtain wall* verwendet, dem Prinzip der vorgehängten Fassade folgend, das für den *International Style* von grosser Bedeutung war.

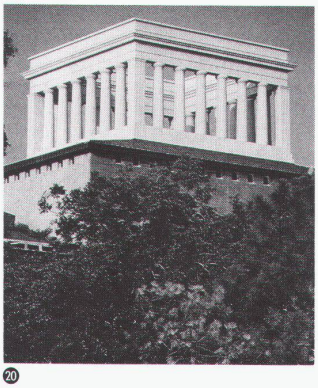
Die *curtain wall* ist für die amerikanische Postmoderne ein durchaus unentbehrliches Element, das dem *designer* oder Architekten erlaubt, in der formalen Gestaltung der Fassaden frei zu wirken. In einem vor kurzem fertiggestellten Projekt in

Boston, das die Ausführung mehrerer Hochhäuser umfasste, nahm Johnson direkt auf das Thema der vorgehängten Fassadenverkleidung als gestalterisches Element Bezug. Drei in ihrer Erscheinungsform andersartig ausgebildete Verkleidungen des *International Place at Fort Hill Square* weisen, obwohl die dahinterliegende Unterkonstruktion dieselbe ist, auf verschiedene Auffassungen von Fassade hin. Die im Grundriss kreisförmigen Türme der Anlage folgen in ihrer Fassadengestaltung dem Bild des *Chicago Frame;* die Einschnitte, die durch die Überlagerung verschiedener Bauvolumen resultierten, wurden in einer traditionellen *curtain wall* des *International Style* ausgebildet; und die Flächen der prismatischen Baukörper erhielten Fassaden, die tapetenartig mit dem Motiv des palladianischen Fensters überzogen wurden. Die letztere Fassadengestaltung erinnert an Andy Warhols Art, akzeptierte gesellschaftliche Ikone *ad absurdum* zu wiederholen. Um so ironischer allerdings ist die Tatsache, dass die Einteilung in Stockwerke wie auch die Konstruktion der Bauweise der amerikanischen Moderne folgt. In anderen Worten, die Architektur des *International Style* wird hiermit in einem der Postmoderne entsprechenden Stil gekleidet.

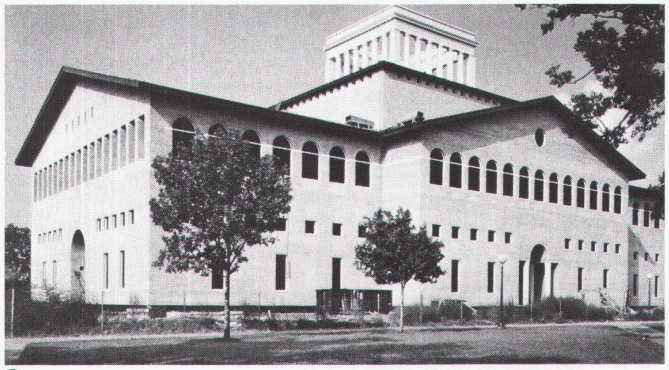
Abschliessend kann festgestellt werden, dass für Johnson Architektur zu einer Frage des Stils reduziert wird. Obwohl der Geschichtsbezug von essentieller Wichtigkeit ist, schliesst die Vielfalt der Formensprache und deren oberflächliche Anwendung ein Verständnis von Architektur als wesentlicher Träger von Bedeutungsinhalten aus. Ein Bild der Postmoderne wird vermittelt, welches ausschliesslich auf formalen Interessen beruht und von einer freien Marktwirtschaft verwendeter Formenvokabulare zeugt. Statt die Postmoderne im positiven Sinne als Ausdruck eines gegenwärtigen Zeitgeistes, im Rahmen sozialer und kultureller Gegebenheiten zu verstehen, wird die Anwendung eines Stils propagiert. Eine Gelegenheit wird verpasst, eine den heutigen Zeitansprüchen gerechte Architektur zu definieren.

Marc M. Angélil und Sarah R. Graham

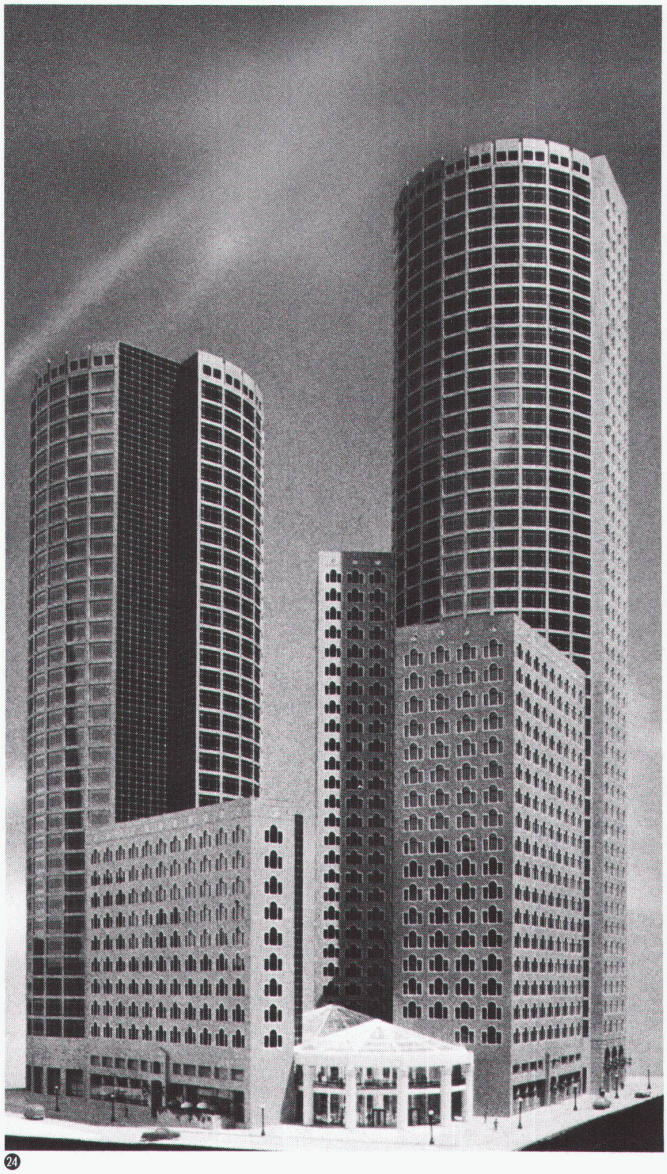
(Anmerkungen siehe Seite 76)



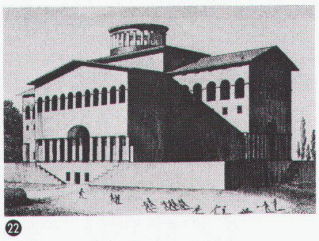
20



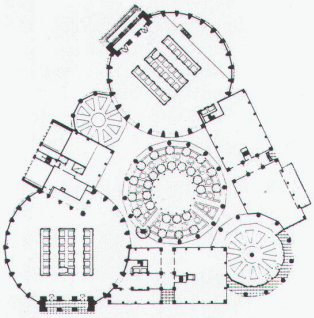
21



24



22



23

20 21
University of Houston, College of Architecture, in Houston, Texas, 1983–1985; Architekten: Philip Johnson und John Burgee

22
«Haus der Erziehung», 1773–1779, Stich nach Claude-Nicolas Ledoux, von Van Maëlle und Maillet

23 24
International Place at Fort Hill Square in Boston, Massachusetts, 1983–1987, Architekten: Philip Johnson und John Burgee

Anmerkungen

Seite 4ff.

Für wertvolle Unterstützung während der Bearbeitung des Artikels danken die Verfasser Dagmar Richter und Pamela Davies.

1 *«We cannot not know history»*, wird oft von Philip Johnson zitiert als einer der Leitgedanken seiner Architektur. Siehe Anm. 13.
2 Titelseite vom *Time Magazine,* New York, 8. Januar 1979.
3 Vorlesung an der Architectural Association, School of Architecture, London, am 28. November 1960 gehalten; «Informal Talk, Architectural Association», *Philip Johnson Writings,* Oxford University Press (New York), 1979, S. 108. (Deutsche Übersetzung von den Autoren des Artikels.)
4 Johnson wurde am 8. Juli 1906 geboren. Seine allgemeine Grundausbildung erhielt er an der Harvard Universität 1923–1930. Von 1930 bis 1936 arbeitete er am *Departement of Architecture* des *Museum of Modern Art* in New York. Erst in den frühen 40er Jahren (1940–1943) studierte Johnson Architektur an der Harvard-Universität unter der Leitung von Walter Gropius und Marcel Breuer. Für biographische Daten siehe John M. Jacobus Jr., *Philip Johnson,* George Braziller (New York), 1962; Henry-Russell Hitchcock, *Philip Johnson, Architecture 1949–65;* Holt, Rinehart and Winston (New York), 1966; Charles Noble, *Philip Johnson,* Thames and Hudson (London), 1972.
5 Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922.* W.W. Norton & Company, Inc. (New York), 1932; neu veröffentlicht unter dem Titel *The International Style,* W.W. Norton & Company, Inc. (New York), 1966.
6 Vorlesung, an der Yale-Universität am 5. Februar 1959 gehalten; publiziert in *Philip Johnson, Writings,* Oxford University Press (New York), 1979, S. 227; siehe auch in der gleichen Publikation den Kommentar von Robert A. M. Stern zu Johnsons Vorlesung «Schinkel and Mies», S. 164. (Die Übersetzung des Zitats wurde von den Autoren des Artikels vorgenommen.)
7 Philip Johnson, *Mies van der Rohe,* Museum of Modern Art (New York), 1947, zweite Ausgabe 1953, dritte Ausgabe 1978.
8 Der Ausdruck «Sommerresidenz» wird hier in Anlehnung an Charles Nobles Beschreibung des *Glass House* gebraucht. *"When Philip Johnson welcomes visitors to his own summer palace at New Canaan, he does so in the full knowledge that their physical approach to it is as circumscribed as was that of an ambassador arriving at the Court of Imperial Rome."* Charles Noble, *Philip Johnson,* Thames and Hudson (London), 1972, S. 12.
9 Zitat von Mies van der Rohe aus einem Interview mit Dirk Lohan 1968 entnommen; siehe Franz Schulze, *Mies van der Rohe, A Critical Biography,* The University of Chicago Press (Chicago), 1985, S. 282 ff. (Die Übersetzung des Zitats wurde von den Autoren des Artikels vorgenommen.) Die Verfasser danken Professor Eduard F. Sekler, Harvard University, für diesen Hinweis.
10 Philip Johnson, «House at New Canaan, Connecticut, architect Philip Johnson», *The Architectural Review,* Vol. CVIII, No. 645, September 1950, S. 152 ff.
11 Philip Johnson, «The Seven Crutches of Modern Architecture», Vorlesung gehalten in Harvard, 7. Dezember, 1954; veröffentlicht in *Perspecta 3* (1955), S. 40–44; siehe auch *Writings,* Oxford University Press (New York), 1979, S. 140.
12 Ebenda, S. 136–140.
13 Aus einer publizierten Vorlesung von Philip Johnson an der Yale University, am 5. Februar 1959 zitiert. «Whither Away – Non-Miesian Directions», *Philip Johnson, Writings,* Oxford University Press (New York), 1979, S. 227. Das gleiche Zitat, «Man kann nicht die Geschichte nicht kennen», wurde von Philip Johnson in einem Interview mit Heinrich Klotz und John W. Cook verwendet; «Philip Johnson», *Conversations with Architects,* Praeger Publishers (New York), 1973; «Philip Johnson», *Architektur im Widerspruch,* deutsche Übersetzung: Brigitta Kuhn, Verlag für Architektur Artemis (Zürich), 1974, S. 22. (Die Übersetzung des vorliegenden Auszuges wurde von den Verfassern vorgenommen.)
14 Der Bezug zu Schinkels Architektur wurde in einer Vorlesung, die Johnson in Berlin am 13. März 1961 hielt, erwähnt. «Schinkel und Mies», *Writings,* ebenda, S. 164 ff.
15 Klaus Hardeg, *The Decorated Diagram,* MIT Press (Cambridge, Massachusetts), 1983, S. 36–48.

Neuerscheinungen

Salzburger Vorstädte
Hanns Otte, 1986
96 Seiten, 63 Abbildungen,
sFr. 28.–/DM 28,–
Edition Salis Salzburg

Wärme aus Sonne & Erde
Heinz Schulz, 1986
100 Seiten, verschiedene Abbildungen, Format 21×20 cm,
DM 20,–
ökobuch Verlag Freiburg i.B.

Der Wintergarten
Ulrich Timm, 1986
256 Seiten mit 350 schwarz-weissen und 124 vierfarbigen Abbildungen,
DM 68,–
Verlag Georg D.W. Callwey

Dynamique de la forme architecturale
L'ouvrage de Rudolf Arnheim,
FB 1550.–
Pierre Mardaga, éditeur

Wohnort Stadt
44 Beispiele neuzeitlicher städtischer Wohnbauten und Wohnanlagen aus dem In- und Ausland
Harald Deilmann, Gerhard Bickenbach, Herbert Pfeiffer, 1986
142 Seiten, 350 Abbildungen, Format 22,5×27,5 cm, Text deutsch, englisch, französisch, DM 98,–
Karl Krämer Verlag

Holz-Schindeln
Jochen Georg Güntzel,
Eckard Zurheide, 1986
100 Seiten mit vielen Fotos und Zeichnungen, Format 21×20 cm,
DM 20,–
ökobuch Verlag Freiburg i.B.

Windenergie-Praxis
Horst Crome, 1987
200 Seiten mit vielen Zeichnungen und Fotos, Format 21×20 cm,
DM 32,–
ökobuch Verlag Freiburg i.B.

Zweitausendzwölf
Eigensinniges zu Architekur und Gesellschaft um die Jahrtausendwende
Christoph Hackelsberger, 1986
148 Seiten mit 16 Collagen von Nils-Ole Lund, Format 15×21 cm,
DM 38,–
Verlag Ernst & Sohn, Berlin

Mietropolis
Mietpreisbindung und Stadtpolitik
Hochschule der Künste Berlin
Borst, Hentschel, Homuth, Krätke, Schäfer, Schmoll (Hg.), 1986
190 Seiten, DM 16,80
VAS-Verlag in der Elefantenpress, Berlin

Architektur, die nicht gebaut wurde
Josef Ponten, 1987
Mit einem Vorwort von Frank Werner
Zwei Bände in einem Band, 167 und 209 Seiten mit insgesamt 422 Abbildungen, Format 20×27 cm,
DM 120,–
DVA

Wege in die Öffentlichkeit
Aufsätze und unveröffentlichte Schriften aus den Jahren 1926–1956
Sigfried Giedion
Herausgegeben und kommentiert von Dorothee Huber und mit einem Vorwort von Werner Oechslin, 1987
100 Seiten, 80 Abbildungen,
Fr. 38.–/DM 42,–
Ammann Verlag, Zürich

Um uns die Stadt 1931
Eine Anthologie neuer Grossstadtdichtung
Robert Seitz und Heinz Zucker
Reprint der 1. Auflage von 1931
280 Seiten, Format 14×19 cm,
DM 29,80
Verlag Vieweg & Sohn

Das Labyrinthische
Über die Ideen des Verborgenen, Rätselhaften, Schwierigen in der Geschichte der Architektur
Jan Pieper, 1986
290 Seiten mit 277 Abbildungen, Format 17,3×24,6 cm, DM 98,–
Verlag Vieweg & Sohn

Architektur und Politik in Deutschland 1918–1945
Barbara Miller Lane, 1986
Aus dem Amerikanischen übersetzt von Monika und Klaus-Dieter Weiss.
250 Seiten mit 109 Abbildungen, Format 17,3×24,6 cm, DM 98,–
Verlag Vieweg & Sohn

Deutsche Architekten
Biographische Verflechtungen 1900–1970
Werner Durth, 1986
448 Seiten mit 120 Abbildungen, Format 17,3×24,6 cm, DM 78,–
Verlag Vieweg & Sohn

Strukturalismus in Architektur und Städtebau
Arnulf Lüchinger
144 Seiten, 425 Illustrationen, Text deutsch, englisch, französisch
DM 108,–
Karl Krämer Verlag

Heinz Isler – Schalen
Katalog zur Ausstellung an der Universität Stuttgart
Herausgeber: Ekkehard Raum und Eberhard Schunck, 1986
105 Seiten, ca. 200 Abbildungen, Format 23×20,5 cm, DM 35,–
Karl Krämer Verlag

Städtebau im Kreuzverhör
Max Frisch zum Städtebau der fünfziger Jahre
Petra Hagen, 1986
128 Seiten, 106 Abbildungen, Format 22×17 cm, Fr. 29.–
LIT Verlag, Baden

Ornament mit System
Andreas Gickler, 1986
176 Seiten mit 170 einfarbigen Abbildungen, DM 32,–
Verlag Georg D. W. Callwey