

Moderne als Postmoderne : Philip Johnsons Glashaus in New Canaan, 1949

Autor(en): **Hesse, Michael**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **78 (1991)**

Heft 9: **Philip Johnson, Kunstfigur = Philip Johnson, personnage de l'art = Philip Johnson, artist**

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-59200>

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.

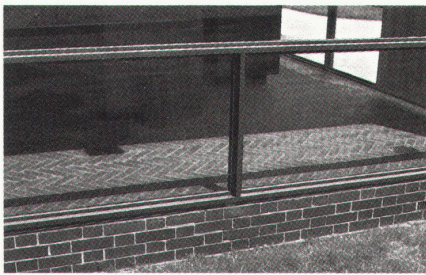
Moderne als Postmoderne

Philip Johnsons Glashaus in New Canaan, 1949

Eine genaue Betrachtung von Johnsons frühem Meisterwerk zeigt, dass sich der Wechsel vom modernen zum postmodernen Entwurfsdenken allmählich und nicht unvermittelt abspielte: Schon zu Beginn der Blütezeit der amerikanischen Nachkriegsmoderne hatte Johnson deren ideologische Grundpfeiler untergraben, indem er unverhohlenen Geschichtszitate in das architektonische Projekt einführte und sich an klassischen Kompositionsprinzipien orientierte.

Maison en verre de Philip Johnson à New Canaan, 1949

Une observation attentive du premier chef-d'œuvre de Johnson montre que dans la conception des projets, le passage du moderne au post-moderne s'est effectué progressivement et non pas soudainement: Déjà au début de l'apogée du moderne américain de l'après-guerre, Johnson en avait miné le support idéologique principal en introduisant clairement des citations historiques dans le projet architectural et en se tournant vers des principes de composition classiques.



1

Philip Johnson's Glass House in New Canaan, 1949

An exact perusal of Johnson's early work reveals that the change from modern to post-modern architecture took place gradually and not suddenly: as early as the beginning of the heyday of American post-war modern architecture, Johnson had already undermined the ideological cornerstones by introducing unconcealed historical references into his architectural projects and by orientating himself on classical principles of composition.



2

Als Philip Johnson 1978 seinen Entwurf für das AT&T-Gebäude in New York vorstellte, empfand die Architekturszene diesen als Provokation.¹ Vor dem Hintergrund unzähliger Hochhausboxen in aller Welt aus Glas, Stahl und Beton wurde Johnsons Entwurf als Manifest des endgültigen Bruchs mit der Moderne verstanden.² Unverkennbar ist die Vielzahl baugeschichtlicher Zitate und historisierender Motive: Das Hochhaus wird, wie in der Beaux-Arts-Architektur und gemäss Sullivans Forderungen, nach Sockelzone, Schaft und Bekrönung differenziert. Es besitzt eine Werksteinfassade aus rosa Granit. Die Profile der Pfeiler, Bögen und Simse zeigen klassischen Zuschnitt. Die Eingangshalle evoziert Brunelleschis Pazzi-Kapelle, aber auch Palladio und den Palladianismus, insbesondere die Palladianismen im Werk Ledoux'. Die Gliederung des Schaftes folgt Vorbildern der Schule von Chicago und der Art-Déco. Schließlich die tempelartige Bekrönung mit dem inzwischen berühmten gesprengten Giebel: Er ist nicht allein Zitat, sondern als monumentale Übernahme einer abgegriffenen Pseudo-Chippendale-Zierform zugleich überdeutlicher Hinweis auf das zitierende Verfahren selbst. Als «ersten bedeutenden Monumentalbau der Post-Moderne» hat Charles Jencks

Johnsons AT&T-Gebäude in der Studie «The Language of Post-Modern Architecture» angeführt.³

Provokant war zudem, dass gerade Philip Johnson dieses Gebäude entworfen hatte, ein Architekt, der einst als Kunstkritiker und Museumsmann ein Vorkämpfer avantgardistischer Tendenzen in den Vereinigten Staaten war. Von 1930 bis 1936 und nochmals von 1946 bis 1954 leitete Johnson die Architekturabteilung des Museum of Modern Art in New York. Er veranlasste USA-Reisen führender Vertreter der europäischen Moderne und rückte 1931 mit der legendären Ausstellung «The International Style – Architecture since 1922» die neuen Strömungen ins Bewusstsein der amerikanischen Öffentlichkeit. Der zusammen mit Henry-Russell Hitchcock verfasste Ausstellungskatalog, 1932 auch als Buch erschienen und seitdem wiederholt aufgelegt und übersetzt, gab der modernen Architektur vor allem im angloamerikanischen Raum ihren Namen.⁴ Überdies war Philip Johnson der dominierenden Vaterfigur moderner Architektur, Ludwig Mies van der Rohe, als Schüler und Freund eng verbunden gewesen. Johnson propagierte Mies' Architektur in den USA, verfasste die erste Mies-Monographie,⁵ arbeitete noch 1964 bis 1967 eng mit Mies beim Bau des Sea-

gram Building in New York zusammen und wurde bisweilen sogar spöttisch als «Mies van der Johnson» apostrophiert.

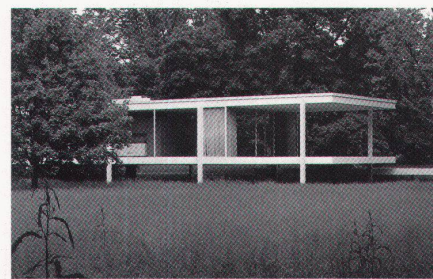
Um Johnsons Verrat der Moderne zu beweisen, wird dem 1984 vollendeten AT&T-Gebäude vorzugsweise das bekannteste Frühwerk des Architekten gegenübergestellt, das 1947 bis 1949 errichtete sogenannte Glashaus, als Künstlerhaus zweifellos ein programmatischer Bau.⁶ Denn Johnson hat das Glashaus für sich selbst entworfen, als Wohngebäude auf seinem ausgedehnten Landsitz in New Canaan, Connecticut, in der hügeligen Parklandschaft Neuenglands.⁷ Der Lageplan zeigt die ursprüngliche Situation, auf die sich diese Studie zunächst bezieht. Zwischen einem sanften Hügel und einem steileren Hang liegt auf einem Rasenplateau das Glashaus, ihm schräg gegenüber das kleinere Gästehaus, ein nur von der Eingangstür und drei Okuli durchbrochener Ziegelquader. Johnsons Wohnhaus hingegen besteht aus einem quaderförmigen Stahlgerüst, dessen Intervalle durch Dickglastafeln geschlossen sind. Bei Bedarf kann der Einblick durch Stoffrouleaus verwehrt werden. Den Kamin und die Sanitärinstallationen nimmt der ziegelummantelte Zylinder auf, der sich innerhalb des Stahl-Glas-Quaders erhebt und das Flachdach durchstösst.

1 2

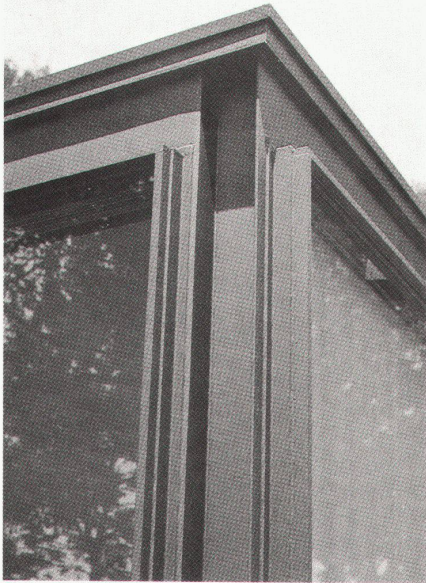
Landsitz von Philip Johnson in New Canaan, sog. Glashaus, 1949; Sockeldetail und Ansicht von Südwesten / Résidence de Philip Johnson à New Canaan dite maison de verre, 1949; vue du sud-ouest et détail du socle / Philip Johnson's home in New Canaan, the so-called Glass House, constructed in 1949; view from the southwest and detail of the base

3

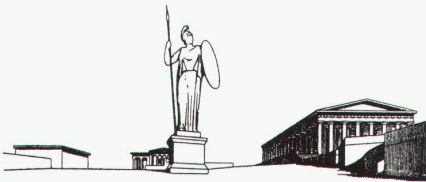
Farnsworth House, Plano, Ill., 1945–1950; Architekt: Ludwig Mies van der Rohe



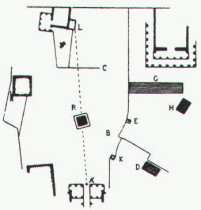
3



4



5



5

4 Glashaus, Eckdetail / Maison de verre, détail d'angle / Glass House, detail of corner

5 August Choisy: Lageplan und perspektivische Ansicht der Akropolis in Athen (Histoire de l'Architecture, 1897) / Plan de situation et vue perspective de l'Acropole à Athènes / Site plan and perspective of the Acropolis in Athens

Johnsons Glashaus gilt allgemein als Schlüsselwerk der Moderne, insbesondere aber als radikale Weiterentwicklung der Baugedanken Mies van der Rohes. Tatsächlich entstand Johnsons Glashaus in idealer Konkurrenz zu Mies, und zwar zu dessen 1946 entworfenem, 1949 und 1950 realisiertem Haus für Dr. Edith Farnsworth bei Plano, Illinois.⁸ Beide Häuser, Johnsons Glashaus und Mies' Farnsworth House, sind hinsichtlich Bauaufgabe, Baumaterial und künstlerischer Gestaltungsmittel vergleichbar. Doch trifft deswegen bereits eine Deutung wie die nachfolgend zitierte zu? «Der Begriff der Moderne im Sinne Mies van der Rohes war mit Johnsons Frühwerk mit äusserster Konsequenz verwirklicht worden. (...) Das Farnsworth House scheint in den Schatten gestellt, denn Johnsons Wochenendhaus führt den Gedanken Mies van der Rohes zu einer demonstrativen Konsequenz.» So Heinrich Klotz.⁹ Nach unserem Verständnis ist Johnsons Glashaus keineswegs ein programmatisches Werk der Moderne, vielmehr ein höchst ambivalentes Phänomen, das sich einer eindeutigen Festlegung entzieht. Wohl begegnen uns am Glashaus die charakteristischen Materialien und Formen moderner Architektur. Doch hat Johnson – und dies ist meine These – mit den Gestaltungsmitteln der Moderne die Moderne selbst in Frage gestellt, ja letztlich sogar die Perspektive auf die Postmoderne und damit auch auf Johnsons jüngste Arbeiten eröffnet.

Als Paradigma für das Kunstwollen der Moderne sei hier aber zuerst das Farnsworth House von Mies in seinen wesentlichen Baugedanken bestimmt. Das Haus vertritt konsequent das Prinzip des Floating space, des fließenden Ineinander von Naturraum und Architekturraum. Mies realisiert dieses Konzept mit Hilfe der Skin-and-skeleton-Bauweise: Angebunden an ein tragendes Stahlskelett umschliesst eine Haut aus Glastafeln den Wohnbereich.

Was zunächst das Skelett angeht, so fungieren Doppel-T-Träger als Stützen. Die Bodenplatten und das Dach sind an die inneren Stirnseiten der Träger geschweisst, gleichsam zwischen den Stützen eingespannt. Die lastenden Teile scheinen so wie unendgültig befestigt zwischen den tragenden zu schweben. Raumbegren-

zung durch kubische Geschlossenheit wird vermieden, gerade auch, weil die Stützen von den Hausecken abgerückt sind. Die Ablösung der Bodenplatte von der Erdoberfläche fördert besonders den Effekt des Floating space.¹⁰ Objektive physikalische Bedingungen scheinen ausser Kraft gesetzt, wenn ein Bauteil, dem üblicherweise die Aufgabe der Basis zukommt, diese Aufgabe nicht nur nicht wahrnimmt, sondern selbst zu einer fast schwerelos zwischen den Stützen schwebenden Last wird. Die Aufständerung ermöglicht die Kontinuität des Naturraumes im Bereich der Architektur. Sogar der natürliche Pflanzenwuchs setzt sich unter den Bodenplatten fort.

Was nunmehr die Haut des Farnsworth House anbetrifft, so sind die Glastafeln durch schmale Stahlprofile miteinander und mit dem Stahlskelett verbunden. Zweifellos nimmt der Betrachter die Glasflächen samt Einfassungen als formal geregeltes System wahr, sozusagen als Subsystem zum Primärsystem des Skeletts. Der Rhythmus des Subsystems stimmt jedoch mit dem des Primärsystems nicht überein. Das Glas verhält sich gegenüber dem Skelett als selbstgesetzliche Hülle. Gerade weil keine notwendige und endgültige Zuordnung der Glasflächen zur Stahlkonstruktion besteht, kann das Membranhafte und die Luzidität des Glases thematisch werden. Weil die Haut gegenüber dem Skelett flexibel bleibt, stehen die Glasflächen dem fließenden Ineinander von Natur und Architektur nicht entgegen. Auch die Einrichtung unterliegt diesem Konzept. Es gibt, abgesehen von Kompromissen bei Bädern und Kamin, keine wandhohen Sichtbarrieren. Wohnung und Möbel bilden einen fließenden Raumzusammenhang, wie ebenso Drinnen und Draussen fließend ineinander übergehen. Das Haus ist gleichsam ein Raumsektor innerhalb des offenen, unendlichen Raumes.¹¹ Mies geht es nach eigenem Bekunden darum, «Natur, Häuser und Menschen in einer höheren Einheit zusammenzubringen.»¹²

Das Glashaus von Philip Johnson besitzt wie das Farnsworth House ein Stahlgüst. Und wie bei Mies fungieren Doppel-T-Träger als Stützen. Doch das Dach von Johnsons Glashaus schwebt nicht wie unendgültig befestigt zwischen den Stüt-

zen, vielmehr ruht es wie endgültig befestigt auf den Stützen. Die Stützen und die Unterzüge verhalten sich zueinander wie Pfeiler und Balken in der klassischen Baukunst. Im Unterschied zu Mies stellt Johnson das Prinzip von Tragen und Lasten nicht in Frage, sondern bestätigt es ausdrücklich. Kaum ein Detail verdeutlicht dies so unmittelbar wie der ziegelverkleidete Sockel. Dieser entschieden gegen das Erdreich abgesetzte Unterbau betont die Grenzen des Gebäudes. Er bildet gleichsam ein klassisches Podium, welches das Bauwerk als eigene Realitätssphäre aus seiner natürlichen Umgebung heraushebt. Mit Sockel, tragenden Stützen und lastendem Dach folgt das Glashaus der tektonischen Unterscheidung dreier Horizontalzonen, die alle klassische Architektur bestimmt. «Das ist eben mein Klassizismus. Ich sage immer, dass jedes Gebäude fünf Kanten hat. Eine geht gegen den Boden.» So Philip Johnson selbst mit Bezug auf ein anderes Gebäude.¹³ Ein grösserer Gegensatz als der massive Sockel von Johnsons Glashaus und die schwebende Bodenplatte von Mies' Farnsworth House lässt sich kaum denken. Johnson macht das Glashaus zum Monument, er isoliert die Architektur gegenüber der Natur, ohne Zweifel in bewusstem Widerspruch zur material-eigenen Transparenz des Glases.

Klar und deutlich, «clare et distincte» im Sinne klassisch-rationalistischer Ästhetik,¹⁴ sind die vier Ecken des Glashauses bestimmt, denn hier artikulieren die Stahlstützen selbst die Hausgrenzen. Während Mies die Unterscheidung von Skelett und Haut nahelegt, verbindet Johnson Stahlgerüst und Glasflächen konstruktiv wie formalästhetisch unlösbar miteinander. Wir haben es mit einer Fachwerkbauweise zu tun. Das Stahlgerüst bietet den Rahmen, die Glasflächen bilden die Füllung. Glas, der transparent, schwerelos und entmaterialisiert wirkende Werkstoff, tritt in einen architektonischen Kontext, der ihm die Rolle einer massiven Wand zuweist, keine Hüllwand also, sondern eine Füllwand oder Ausfachung. Stahlrahmen samt Ausfachung sowie die deutliche Begrenzung des Hauses nach allen Seiten wirken zusammen zum Ausdruck körperhafter Geschlossenheit.

Die körperhafte Geschlossenheit unterstreicht Johnson durch die sehr beson-

dere Situation des Glashauses innerhalb des Landsitzes. Bekanntlich hat Johnson bereits 1950 motivische und formale Vorbilder seiner Schöpfung benannt.¹⁵ Die Lage der Gebäude und die Wegführung wurden demnach beeinflusst durch Le Corbusiers «Schema du Village» von 1933, Mies' IIT-Projekt von 1939 sowie Auguste Choisy's Schemazeichnungen zur Akropolis von Athen in der «Histoire de l'architecture» von 1897.¹⁶ Die Gegenüberstellung des originalen Plans von Johnsons Landsitz und Choisy's Analyse der Akropolis ergibt, bei spiegelbildlicher Entsprechung, in der Tat Übereinstimmungen bis ins Detail: Den Propyläen in Athen entspricht bei Johnson der Zugang vom Parkplatz. Noch sind die Hauptgebäude dem Blick des Betrachters weitgehend entzogen – der Parthenon durch den Artemis-Bezirk zur Rechten, das Glashaus durch die Bruchsteinmauer und die grosse Kiefer zur Linken. Das Interesse des Betrachters richtet sich vielmehr in beiden Fällen auf eine Skulptur in der Mitte des Gesichtsfeldes – in Athen die Statue der Athena Promachos vor dem Hintergrund des Erechtheions, in New Canaan die Plastik von Jacques Lipchitz vor einem ausgreifenden Buschwerk. Wie in Athen an der linken Seite des Wegs das Haus der Arrephoren und die Böschungsmauer eine Grenze setzen, so flankiert in Johnsons Ensemble der massive Backsteinbau des Gästehauses den Weg des Betrachters auf der rechten Seite. Erst nachdem eine bestimmte Strecke durchmessen ist, präsentiert sich jeweils der Hauptbau – der Parthenon bzw. das Glashaus – in Schrägsicht dem ungehinderten Betrachterblick.

Johnson's Rückgriff auf die Gruppierung der Akropolis hat nichts mit herkömmlicher Antikenrezeption gemeinsam. Rezipiert wird vielmehr Choisy's Analyse, also ein von der Kunstgeschichte eruiertes Gestaltungsprinzip, dem zufolge die kalkulierte Schrägsicht den Ausdruck plastisch-körperhafter Geschlossenheit griechischer Tempel verstärkt. Johnson nutzt dieses Prinzip im Bewusstsein historischer Distanz und unter Absehung inhaltlicher Implikationen nach rein ästhetischen Erwägungen. Die Ansicht über Eck soll das Glashaus kubisch verfestigen. Es soll zu einem spannungsvollen Gegensatz einander widersprechender ästheti-

scher Prinzipien kommen: Während die modernen Materialien Stahl und Glas die Massive auf ein Minimum reduzieren und ein Maximum an Transparenz ermöglichen, also geeignet sind, herkömmliche Kategorien von Plastizität, Körperlichkeit und Raumbegrenzung ausser Kraft zu setzen, wird das Glashaus dem Betrachter zunächst unter einem Blickwinkel präsentiert, der wiederum geeignet ist, gerade den vorgenannten neuen Materialqualitäten entgegenzuwirken und das Glashaus als traditionellen Baukörper erscheinen zu lassen.

Wie das Akropolis-Prinzip die Trennung von Architektur und Natur durch die körperhafte Erscheinung des Glashauses thematisiert, unterstreicht die Gliederung des Stahlrahmens samt Füllung die fiktiven zweidimensionalen Grenzen zwischen dem Haus und seiner Umgebung. Um die Ansichtsseiten als Aussenwände auszuweisen, werden wiederum aus rein ästhetischen Erwägungen durch Kunsttheorie und -geschichte bewusst gemachte Prinzipien herangezogen, nämlich die Regeln klassisch-akademischer Fassadengestaltung.¹⁷ So sind die Längs- wie die Schmalseiten des Glashauses symmetrisiert. Dabei wird die bilateralsymmetrische Anordnung der Bauglieder durch formale Zentrierung zur Anschauung gebracht. Ein Moment zur Betonung der Symmetrieachse ist die mittige Position der Tür auf allen Seiten, ein weiteres die ungerade Zahl der Stützenintervalle, drei an den Schmal-, fünf an den Längsseiten. Konsequenter wird damit die sogenannte «fausse axe» vermieden. In der klassischen Architektur gilt nämlich eine gradzahlige Fassadenteilung als künstlerisch unbefriedigend, weil dann die Symmetrieachse mit einer Stütze zusammenfällt und der Eindruck einer bloss seriellen Kombination identischer Einheiten entstehen kann. Die spiegelbildliche Entsprechung kann dabei sozusagen nicht gesehen, sondern nur durch Abzählen der Einheiten erschlossen werden. Im Gegensatz zu einer solchen – übrigens für die anticlassischen Tendenzen der Moderne kennzeichnenden – nur potentiellen Symmetrie fordert die akademische Doktrin aktuelle Symmetrie, um dem klassischen Ganzheitsanspruch Geltung zu verschaffen.¹⁸ Am Glashaus erfüllen Symmetrie

und ungradzahlige Gruppierung zusammen mit der zentrierenden Position der Tür noch ein weiteres Kriterium klassischer Fassadengestaltung, nämlich den sogenannten «effet pyramidal», die hierarchische Staffelung durch Hervorhebung der Mitte bei gleichzeitiger Subordination der Seiten. In der Aussenansicht lässt sich überdies auch unter den Stützen eine Hierarchie ausmachen; die Eckstützen sind gewichtiger als die an den Längsseiten. Während diese eher als Rücklage für die pilasterartig vorgelegten Rahmenprofile der Glastafeln wahrgenommen werden, sind die Doppel-T-Träger an den Ecken gleichsam als äussere Klammer der Fassade freigelegt. Die Normen der Fassadengestaltung von Johnsons Haus, nämlich axiale, symmetrische und hierarchische Komposition, sind noch bis weit ins 20. Jahrhundert Schlüsselbegriffe der Beaux-Arts-Ästhetik.¹⁹ Selbstverständlich entbehrt es nicht der Ironie, einem Glashaus klassizistische komponierte Fassaden – Schauwände! – zu geben.

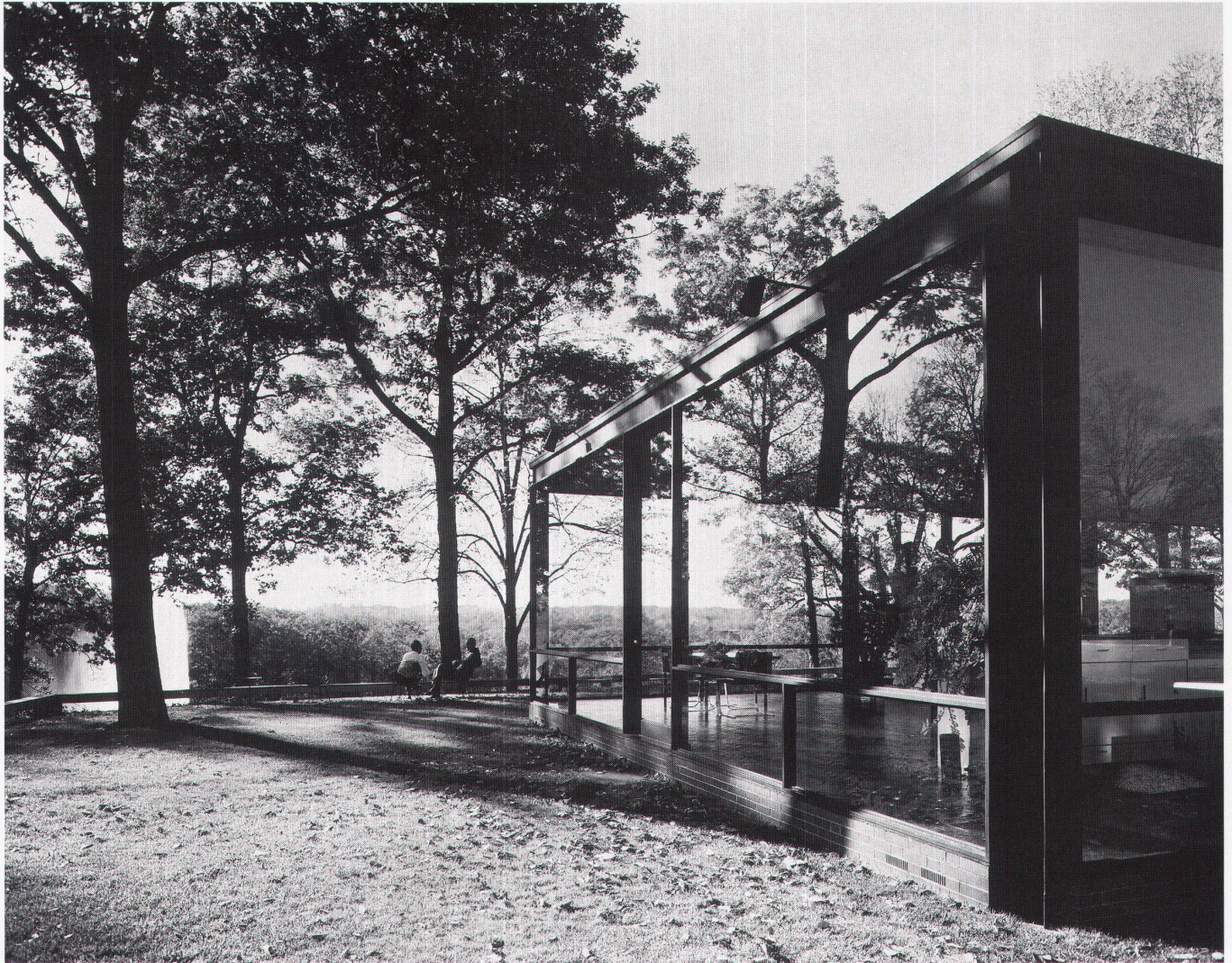
Auf die Spitze treibt Johnson die Fiktion der Raumgrenzen mit der geradezu unglaublichen Inszenierung der Eingangstür. Der Besucher wird über einen sehr schmalen Kiesweg herangeführt, der auf der ausgedehnten Rasenfläche noch schmaler erscheint. Der schmale Weg weitet sich dann zu einem breiten Vorplatz. Zwei Travertinplatten sind stufenartig der Tür vorgelagert – eine echte Freitreppe, fast eine kleine Terrasse, breiter als der Kiesweg, aber schmaler als der Kiesplatz. Und schliesslich die Tür selbst, ein extremes Hochrechteck, äusserst schmal im Kontrast zu Vorplatz und Freitreppe, man meint fast, sich hindurchzwängen zu müssen. Die kunstvoll inszenierte körperliche Erfahrung von Kontraktion macht die Schwelle bewusst.²⁰ Es wird eine Grenze zwischen Aussenraum und Innenraum, zwischen Natur und Architektur definiert, und dies wider das Raumkontinuität stiftende Potential des transparenten Glases. Wie in der Aussenansicht das Gefüge aus Stahlrahmen und Glasfüllung als Aussenfassaden charakterisiert ist, so zielt in der Innenansicht dasselbe Gefüge auf die Evokation von Innenwänden – wie könnte es angesichts der Transparenz des Glases auch anders sein. Äusserst wichtig

für die Betonung der wandhaften Qualität ist das horizontale Stahlprofil, das auf allen Seiten etwa in Hüfthöhe die Glasfüllung unterteilt. Das Profil übernimmt die Rolle jener Leiste, die bei traditioneller Innenraumgestaltung, etwa bei Wandvertäfelungen, den oberen Abschluss der Sockelzone bildet. Ein Stahlprofil, in der Aussenansicht ein Element klassischer Fassadengliederung, begegnet also in der Innenansicht als Element klassischer Wandgliederung. Die transparenten Glasflächen werden damit wie opake Lambris behandelt.

Durch die programmatische Scheidung von Binnenraum und Aussenraum gegen alle Transparenz des Glases wird der Betrachter in Johnsons Glashaus nicht eins mit der ihn umgebenden Natur. Im Gegenteil, er erlebt die Natur in ästhetischer Distanz. Dagobert Frey hat treffend bemerkt, dass ein durch eine Öffnung gesehener Gegenstand zwangsläufig «bildhaften, malerischen Charakter annimmt. Es ist bezeichnend, wie sich dabei sofort der Eindruck von etwas Unwirklichem einstellt.»²¹ In Johnsons Glashaus erscheint die Landschaft als bildhaftes Gegenüber wie ein grosses, abschnittsweise gerahmtes Wandgemälde. Man fühlt sich an das berühmte Wort Leone Battista Albertis erinnert, dem zufolge ein Bild «quasi una finestra aperta» ist. Der voluminöse, backsteinverkleidete Zylinder, der Bad und Kamin aufnimmt, kann zunächst auch unter den Kategorien von Transparenz und Opazität diskutiert werden. Denn transparentes Glas und opaker Backstein steigern sich in ihren ästhetischen Qualitäten wechselseitig. Der Zylinder wurde nach Johnsons eigenem Bekunden durch den Anblick niedergebrannter Holzhäuser angeregt, deren gemauerte Fundamente und Kamine die Katastrophe überdauerten.²² Sogar diese Selbstäusserung des Architekten thematisiert die Ambivalenz der Glasflächen von Johnsons Landhaus. Einerseits bemerkt Johnson die Analogie zwischen den Wänden der Holzhäuser und den Glasflächen seines Hauses, unterstreicht so den Wandcharakter des Glases. Andererseits waren nach dem Bericht des Architekten die hölzernen Wände des Vorbildes niedergebrannt und gaben den Blick auf die steinernen Kamine frei; damit ist wieder-

um gerade die Abwesenheit opaker Wände thematisch.

Mit dem Ziegelzylinder kritisiert Johnson aber auch den vermeintlichen Funktionalismus moderner Architektur, wie er zum Beispiel am Farnsworth House begegnet. Mies hatte dort die Bäder in einem holzverkleideten Installationskern untergebracht, sie also schamhaft in einer Art Schrank versteckt. Die unvermeidlichen Leitungsrohre unter der schwebenden Bodenplatte wurden durch eine dunkle Ummantelung kaschiert. Auch Kaminabzug und Lüftungsaustritt auf dem Dach sind der Sichtbarkeit entzogen. Zweifellos weist das Farnsworth House zugunsten eines ästhetischen Prinzips Verstösse gegen das vitruvianische Gebot der Utilitas auf.²³ Johnson hingegen bringt im Ziegelzylinder seines Landhauses Dusche, Waschbecken, WC und Kamin problemlos unter. Johnson entsagt dem ideologisierten Funktionalismus der Moderne, der die formalästhetische Reinheit des Architektursystems über alles stellt und deshalb den Eindruck von Funktionalität oft an scheinfunktionale Strategien knüpfen muss.²⁴ Es ist zweifellos eine gegen Mies gerichtete Spitze, wenn Johnson ausgerechnet die Sanitärinstallationen nicht nur nicht versteckt, sondern geradezu monumentalisiert, ja ihnen sogar erlaubt, die formale wie die konstruktive Systematik des Stahl-Glas-Quaders zu stören und zu durchbrechen. Diese pathetische Geste des Ziegelzylinders, der einem riesigen Säulenstumpf gleicht, scheint durch ein prominentes Werk des sentimental Frühklassizismus inspiriert zu sein, durch das Haus in Gestalt einer geborstenen Säule, das François Barbier in den 1780er Jahren für Nicolas-Henri de Monville innerhalb des Landschaftsgartens (!) auf dem Landsitz (!) Désert de Retz bei Marly errichtete.²⁵ Angesichts des Ziegelzylinders und seiner ästhetischen wie seiner funktionalen Rolle, als monumentale stereometrische Elementarform wie auch als Gehäuse der Sanitärinstallationen, drängt sich der Hinweis auf eine Passage aus Johnsons berühmtem Vortrag «The seven crutches of modern architecture» von 1955 auf: «Mir gefällt Le Corbusiers Definition von Architektur. Er hat das so ausgedrückt, wie ich es gern getan hätte, wenn ich es gekonnt hätte:



6

6 Glashaus, Transparenz zwischen Innen und Aussen /
Maison de verre, transparence entre l'intérieur
et l'extérieur / Glass House, transparency between
within and without

7 8 Inneres des Glashauses, Blick zum zylinderförmigen Kern
und Blick von der Sitzgruppe zum Küchenkorpus und
zum Esstisch / L'intérieur de la maison de verre, vue vers
le noyau cylindrique et vue depuis le groupe de sièges
sur le bloc-cuisine et la table des repas / Interior of
the Glass House, view of the cylinder-shaped core and
view from the seating accommodation to the kitchen
and the dining table



7



8

«L'architecture c'est le jeu, savant, correct et magnifique, des formes sous la lumière.» – «Architektur ist das weise, korrekte und grossartige Spiel der Formen im Licht.» Das Spiel von Formen im Licht. Und das, meine Freunde, ist genau richtig. Sie können einen Bau verschönern, indem Sie Toiletten einbauen.»²⁶

Der Grundriss des Glashauses zeigt, dass Johnson sich, was die Position des Ziegelzylinders in Relation zum Stahl-Glas-Quader als ein Problem kompositioneller Balance angeht, an der Suprematistischen Malerei von Kasimir Malewitsch orientieren konnte. In seinem Essay über die Genese des Landsitzes weist Johnson selbst auf Malewitschs Bild «Suprematistisches Element: Kreis» aus dem Jahre 1913 hin.²⁷ Malewitschs kühne Balance geometrischer Elementarformen verräumlicht Johnson zur kühnen Balance stereometrischer Elementarformen. Auch die Einrichtungsgegenstände des Glashauses bilden eine kühn ausbalancierte Komposition, deren Prinzipien jedoch dem Stil zu verdanken sind. Hier dürfte insbesondere die Malerei Theo van Doesburgs zu nennen sein, dessen Bild «Basso Continuo» Johnson anführt.²⁸ Johnson nutzt hier, wie im Fall der Akropolis-Analyse Choisy, wiederum von der Kunstgeschichte aufbereitete Gestaltungsprinzipien nach rein ästhetischen Erwägungen. Ob Akropolis-Schema, klassisches Fassadensystem, traditionelle Wandgliederung, Frühklassizismus in Frankreich und England, Suprematismus oder De Stijl – in der Intertextualität des Systems sind alle Formen gleich-gültig. Formen referieren auf Formen, nicht auf Inhalte. Um mit Johnson zu reden: «Form follows form.»²⁹

Bereits 1962 hat John Jacobus ausgeführt, dass «das Glashaus nicht ein Bau des Internationalen Stils» sei, «sondern eine kritische historische Betrachtung dieses Stils».³⁰ Damit ist ein Kunstwollen charakterisiert, das wesentliche Aspekte postmodernen Kunstbewusstseins antizipiert. Postmoderne Kunst kennzeichnet eine Akzentverschiebung weg von der formalen Innovation und hin zur permanenten Reflexion über bekanntes Material.³¹ Das von der Kunst- und Baugeschichte aufbereitete Material ist unter Absehung aller ursprünglichen historischen oder semantischen Implikationen in totaler Relativität

verfügbar. Die vorstehenden Beschreibungen und Deutungen haben insbesondere gezeigt, dass sich Johnsons Glashaus trotz moderner Gestaltungsmittel den ästhetischen Prinzipien der Moderne – wie diese zum Beispiel durch Mies' Farnsworth House vertreten werden – nicht subsumieren lässt. Doch ist Johnsons Glashaus damit noch keine gegen die Moderne gerichtete Überzeugungskunst. Es markiert keinen programmatischen Bruch, ist weder Rückwendung zur klassischen Baukunst der Vormoderne noch avantgardistische Innovation. Vielmehr werden die Gestaltungsmittel der Moderne wie die anderer, vergangener Epochen zum formalen Material, das in der Intertextualität des Systems von gleicher Gültigkeit ist. Die Moderne ist nicht länger die zeitlos gültige Kunst am Ende aller Stile. Sie ist selbst zu einem Stil neben anderen Stilen geworden. Doch auch der Begriff «Neuer Historismus» trifft auf Johnsons Werk nicht zu. Trotz vielfältiger Bezüge auf verschiedene Stile dienen die Stilelemente nicht als Bedeutungsträger. Der Rückgriff zeigt weder eine ungebrochene Tradition noch historisches Bewusstsein im Sinne des 19. Jahrhunderts, schon gar nicht die Suche nach abgesicherten Werten und normativen Gewissheiten. Norm leitet sich vielmehr immanent aus formalästhetischer Kohärenz ab.

Nach dem Bau des Glashauses hat Johnson seinen Landsitz kontinuierlich erweitert, den Besitz mehr als verdreifacht und eine Reihe von Um- und Neubauten vorgenommen. Der Architekt hat das Innere des Gästehauses umgestaltet, einen künstlichen See mit kleinem Pavillon angelegt, eine Gemäldegalerie und ein Skulpturenmuseum gebaut.³² Die Neu- oder Umbauten sind sämtlich gekennzeichnet durch eine Fülle historisierender Formen und Motive und unmittelbar evidenter Zitate von Epochen-, Regional- und Personalstilen, wobei Johnson im Zitat zugleich sein eigenes Architekturschaffen ausserhalb des Landsitzes zitiert oder auch antizipiert. Als ein Beispiel sei hier die spielerische Architektur inmitten des künstlichen Sees angeführt, ein Gebäude, das Johnson selbst als «Pavillon» oder «Tempietto» bezeichnet.³³ Die offenen Arkaden wecken Assoziationen an maurische, spätgotische oder auch klas-

sisch-antike Architektur. Man denkt an das sogenannte Teatro Marittimo der Hadriansvilla in Tivoli und an die Gartenbauten in englischen Landschaftsparks. Auf ähnliche Weise vertreten auch alle anderen Neubauten jeweils andere Stile.

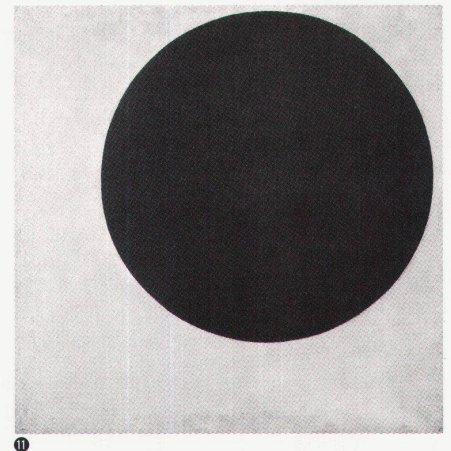
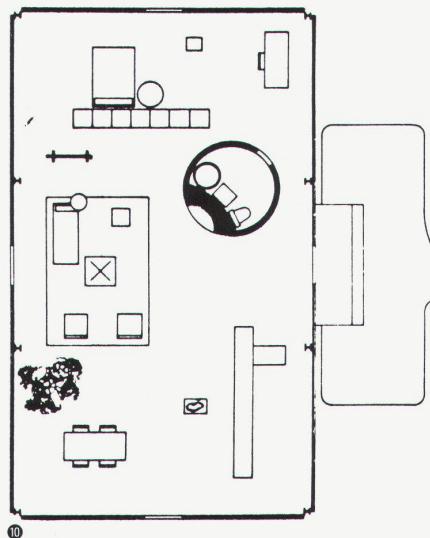
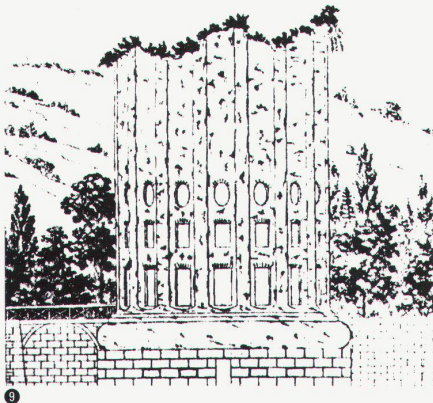
Im Kontext des heutigen, stilpluralistischen Ensembles von Johnsons Landsitz entfaltet nun das Glashaus von 1949 vollends seine ästhetische Dimension als Stilarchitektur. Das Glashaus von 1949 kann auf die Postmoderne vorausweisen, insofern es die Moderne mit ihren eigenen Gestaltungsmitteln – hier insbesondere mit den Gestaltungsmitteln Mies van der Rohes in Frage stellt und überwindet. Das Glashaus kann heute ohne jeden Eingriff in seine materielle Substanz für die Moderne als Stil stehen, insofern es in einem stilpluralistischen Ensemble eben jene Gestaltungsmittel vertritt, die charakteristisch für die moderne Architektur zur Zeit Mies van der Rohes sind. Vor dem Hintergrund der Moderne eröffnet Johnsons Glashaus die Perspektive auf die Postmoderne. Im Kontext des nunmehr postmodernen Ensembles hingegen eröffnet das Glashaus die Perspektive auf die Moderne – ähnlich wie der Seepavillon auf den Frühklassizismus.

Zugleich zeigt die Uneindeutigkeit des Glashauses – nämlich sowohl moderne Perspektive auf die Postmoderne als auch postmoderne Perspektive auf die Moderne zu sein – die eindeutige künstlerische Kontinuität im Lebenswerk Philip Johnsons auf, der heute von sich sagt: «Ich habe keineswegs einen grossen Bruch vollzogen, sondern vielmehr die Architektur bereichert.»³⁴ *M.H.*

④ François Barbier: Haus De Monville, Désert de Retz (um 1780; nach Ch. Krafft, Recueil d'architecture civile, 1812) / Résidence De Monville, Désert de Retz (vers 1780; d'après Ch. Krafft) / De Monville House, Désert de Retz (around 1780; after Ch. Krafft)

⑩ Glashaus, Grundriss / Maison de verre, plan / Glass House, ground plan

⑪ Kasimir Malewitsch: Suprematistische Elemente: Kreis (1913) / Eléments suprématisques / Suprematic elements



Anmerkungen

- 1 N. Miller: *The Buildings and Projects of Philip Johnson and John Burgee*. New York 1979, S. 110 ff; K. Frampton (Hg.): *Philip Johnson. Processes. The Glass House, 1949 and The AT&T Corporate Headquarters, 1978*. New York 1978, S. 61 ff; Ph. Johnson u. J. Burgee: *Architecture 1979-1985*. New York 1985, S. 40 ff.
- 2 Vgl. V. M. Lampugnani: *Weisse Vernunft oder graues Gefühl?* In: FAZ, 20.11.1982 («Der amerikanische Architekt Philip Johnson, selbst dem Bauhaus-Erbe verpflichtet, «bekehrte» sich mit diesem Entwurf einer Hochhaus-Fassade zur sogenannten «Postmoderne».»); auch A. L. Huxtable: *AT&T Headquarters*, New York Inc.: *The New York Times*, 6.4. 1978
- 3 Ch. Jencks: *The Language of Post-Modern Architecture*. London 1977; 2. Aufl. 1978, S. 131 m. Fig. 246 (unter Bezugnahme auf Paul Goldberger).
- 4 H.-R. Hitchcock u. Ph. Johnson: *The International Style. Architecture Since 1922*. New York 1932
- 5 Ph. Johnson: *Mies van der Rohe*. New York 1947; 2. Aufl. 1953, 2. Aufl. London 1978
- 6 E. Hüttinger (Hg.): *Künstlerhäuser von der Renaissance zur Gegenwart*. Zürich 1985; H.-P. Schwarz: *Das Künstlerhaus. Anmerkungen zur Sozialgeschichte des Genies*. Braunschweig 1991
- 7 Zu Johnson u. zum Landsitz vgl. J. Jacobus: *Philip Johnson*. Ravensburg 1963 (S. 16 ff.); Frampton 1978 (wie Anm. 1, S. 39 ff.); Y. Futagawa (Hg.): *Philip Johnson*. Johnson House. Tokyo 1972; M. Hesse: *Philip Johnsons Glashaus in New Canaan*. In: M. Imdahl (Hg.): *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?* Köln 1986, S. 131-151; Ph. Johnson: *House at New Canaan, Connecticut*. In: *Architectural Review* 108 (Sept. 1950), S. 152-159; Ph. Johnson: *Writings*. New York 1979, S. 212-225; Ph. Johnson: *Texte zur Architektur*. Stuttgart 1982, S. 130-143
- 8 W. Tegethoff: *Die Villen und Landhausprojekte von Mies van der Rohe*. 2 Bde. Krefeld 1981, Bd. 1, S. 130 ff; Y. Futagawa (Hg.): *Ludwig Mies van der Rohe. Farnsworth House, Plano, Illinois*. Tokyo 1974
- 9 H. Klotz: *Moderne und Postmoderne*. Braunschweig u. Wiesbaden 1984, S. 53
- 10 Die Aufständigung des Farnsworth House trägt auch der Tatsache Rechnung, dass das Grundstück im Überschwemmungsgebiet des Fox River liegt.
- 11 Diese Deutung widerspricht der Interpretation Tegethoffs, die ich eher auf Johnsons Glashaus beziehen würde; vgl. Tegethoff 1981 (wie Anm. 8), Bd. 1, S. 130
- 12 Chr. Norberg-Schulz: *Ein Gespräch mit Mies van der Rohe*. In: *Baukunst und Werkform* 11 (1958), S. 615 f.
- 13 Zit. n. H. Klotz u. J. W. Cook: *Architektur im Widerspruch*. Zürich 1974, S. 14. Die Äusserung bezieht sich auf das CBS-Gebäude von Saarinen in New York.

- 14 G. Gabriel: *Klar und deutlich*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. v. J. Ritter u. K. Gründer. Bd. 4. Darmstadt 1976, Sp. 846 ff.
- 15 Vgl. dazu Johnson 1950 (wie Anm. 7)
- 16 A. Choisy: *Histoire de l'architecture*. 2 Bde. Paris 1897, Bd. 1, S. 330. Choisy's Akropolis-Analyse findet sich bei Le Corbusier: *Vers une architecture*. Paris 1923; 2. Aufl. 1924, S. 31 u. S. 39
- 17 Vgl. dazu T. Kask: *Symmetrie und Regelmässigkeit*. Basel u. Stuttgart 1971; W. Szambien: *Symétrie, Goût, Caractère*. Paris 1986; A. Tzonis u. L. Lefaivre: *De taal van de Klassicietieze architectuur*. Nymegen 1983
- 18 Vgl. dazu W. Kambartel: *Funktionsbestimmung der Reihung als Minimalordnung*. In: *Das Prinzip Reihung in der Architektur*. Hg. v. J. P. Kleihues. Dortmund 1977, S. 15-29
- 19 R. Banham: *Die Revolution der Architektur*. Reinbek 1964, S. 7 ff.
- 20 Johnson im Gespräch mit Klotz u. Cook (wie Anm. 13), S. 12 ff.: «Mein Glashaus zum Beispiel ist kein ebenerdiges Haus. Es steht nicht auf gleicher Ebene wie die Wiese. Die sehr unangenehme Stufe, absichtlich unangenehm, separiert und hält den Bewohner im Haus. Das Gleiche gilt für den Zaun. Diese zwei Dinge verhindern, dass man sich in einem Miesschen Haus fühlt.» Klotz: «Das ist eine sehr klassizistische Haltung.» Johnson: «Aber selbstverständlich.» Klotz: «Möchten Sie scharfe Unterscheidungen treffen?» Johnson: «Ja, ganz und gar.»
- 21 D. Frey: *Kunstwissenschaftliche Grundfragen*. Wien 1946, S. 99. Mies' Farnsworth House hingegen verändert nur die Rezeptionshaltung des Betrachters, nicht dessen Perspektive auf die Natur und die damit verbundene Realitätsstruktur.
- 22 Johnson 1979 (wie Anm. 7), S. 223: «The cylinder, made of the same brick as the platform from which it springs, forming the main motif of the house, was not derived from Mies, but rather from a burned wooden village I saw once where nothing was left but foundations and chimneys of brick. Over the chimney I slipped a steel cage with a glass skin. The chimney forms the anchor.»
- 23 Es sei daran erinnert, dass Mies' Farnsworth House auf heftige Ablehnung der Auftraggeberin stieß; vgl. dazu F. Schulze: *Mies van der Rohe*. Chicago 1985, S. 258 f.
- 24 Vgl. dazu auch M. Hesse: *Klassizismus als Auflösung des klassischen Architekturkonzeptes*. In: *Modernität und Tradition*. Festschr. f. Max Imdahl. Hg. v. G. Boehm, K. Stierle u. G. Winter. München 1985, S. 105-124
- 25 Ch. Krafft: *Recueil d'architecture civile*. Paris 1812, pl. 63; R. Lecuyer u. J.-C. Moreaux: *Le Désert de M. de Monville*. In: *L'Amour de l'art* 19 (1938), S. 119-126; O. Sirén: *Le Désert de Retz*. In: *Architectural Review* 106 (1949), S. 327-332. Das Säulenhäus dürfte Johnson

- bekannt gewesen sein durch die Publikation von E. Kaufmann: *Von Ledoux bis Le Corbusier*. Wien 1933 (Aufriss u. Schnitt auf S. 26). In seinem Essay über das Glashaus weist Johnson (wie Anm. 7, S. 218, Text zu Abb. 7) in anderem Zusammenhang auf Kaufmanns Studie hin. Für die funktionalen Aspekte der Lösung könnte auch das von Schinkel entworfene Jagdschloss Antonin von Bedeutung sein, ein hölzerner Zentralbau, dessen Mitte ein gemauerter Kamin in Gestalt einer Kolossalsäule einnimmt (K. Fr. Schinkel: *Sammlung architektonischer Entwürfe*, Tfl. 28)
- 26 Johnson 1982 (wie Anm. 7), S. 73. Die von Johnson zitierte Äusserung von Le Corbusier (wie Anm. 16, S. 16) steht in dessen Schrift «*Vers une architecture*» übrigens dort, wo der Verfasser Elementarformen würdigt und in verschiedenen Abbildungen Gebäude aus zylindrischen Formen zeigt.
 - 27 Johnson 1979 (wie Anm. 7), S. 220
 - 28 Johnson 1979 (wie Anm. 7), S. 215
 - 29 Das alte Credo des Funktionalismus («form follows function») transformiert Johnson dabei mittels eines selbst postmodernen Wortspiels.
 - 30 Jacobus 1963 (wie Anm. 7), S. 16
 - 31 Vgl. dazu A. Thomas-Netik: *Gerhard Richter. Mögliche Aspekte eines postmodernen Bewusstseins*. Essen 1986; Th. Scheer: *Postmoderne als kritisches Konzept*. Phil. Diss. Bochum 1991
 - 32 Vgl. dazu Futagawa 1972 (wie Anm. 7) u. Frampton 1978 (wie Anm. 7)
 - 33 Frampton 1978 (wie Anm. 7), S. 39
 - 34 Philip Jodido: *Fragen zum postmodernen Stil*. Interview mit Philip Johnson. In: *Galerie der Künste* 1 (1980), S. 100-105. GdK: «Sie haben kürzlich gesagt, dass der Internationale Stil «langweilig geworden ist, gänzlich der Vielfalt entbehrt und völlig falsch ist». Demnach müssen Sie einen starken Sinneswandel vollzogen haben, wenn man an Ihre Bauten der 50er und 60er Jahre denkt.» Johnson: «Wie alle aus dem Zusammenhang gerissenen Zitate, hört sich auch dieses viel härter an, als es gemeint ist. Ich habe keineswegs einen grossen Bruch vollzogen, sondern vielmehr die Architektur bereichert. Wir müssen der Vergangenheit nicht nachweinen. Man muss nicht sagen «Nieder mit dem Vergangenen, ein Hoch dem Neuen». Es handelt sich vielmehr um einen Reifungsprozess, als um einen vollständigen Bruch mit dem Modernen. Wir haben nichts mehr dagegen – wie bei unserem neuen Projekt (...) – dem A.T. & T. Building –, wenn Anregungen aus anderen Baustilen aufgenommen werden (...)» GdK: «Wollen Sie damit sagen, dass der Internationale Stil, den Sie mitbegründet haben, heute nicht mehr existiert?» Johnson: «(...) Was ich empfinde, ist eine Bereicherung, die neue Freiheit, Formen jeder Periode nutzen zu können, einschliesslich des modernen Stils (...)»



Garden Grove Community Church, Kalifornien, 1977-1988

Der Kristall, Vorbild mancher Entwürfe und Visionen in der modernen Architektur, findet bei dieser Kirche eine besondere Deutung. Das Licht ist für den Innenraum so gefiltert, wie es etwa zwei Meter unterhalb des Wasserspiegels gebrochen würde. Es entsteht der Eindruck, als ob der Kirchenraum in den Atlantik eingetaucht wäre. Das Glas ist mit einer Silberfolie beschichtet, das eine genau kalkulierte Lichtmenge absorbiert und eine bestimmte Lichtfarbe erzeugt.

Le cristal, modèle ayant inspiré nombre de projets et de visions dans l'histoire récente de l'architecture, trouve dans cette église une interprétation particulière. La lumière est filtrée pour le volume intérieur comme par la réfraction de l'eau à deux mètres au-dessous de son niveau. On a ainsi l'impression que le vaisseau de l'église est plongé dans l'Atlantique. Le verre est doublé d'une pellicule d'argent absorbant une quantité de lumière calculée avec précision et engendrant une couleur de lumière définie.

Crystal, the coveted material of many designs and visions in the history of modern architecture, has a special significance in this church. The interior light is filtered in a way similar to the way that water refracts light about six feet below its surface. This almost makes it seem as if the interior of the church were submerged in the Atlantic. The glass is coated with a silver foil which absorbs a precisely calculated amount of light and produces a specific light colour.

