

"Five Architects" - Zehn Jahre danach

Autor(en): **Haker, Werner**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **69 (1982)**

Heft 5: **Neue Tendenzen in den USA**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-52663>

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.

Werner Haker

"Five Architects" – Zehn Jahre danach

The energies of tension, compression, and shear – as well as concomitant energies of projective and recessive illusionism – are field qualities to be studied. For this to occur, the field must be seen as hermetically bound by taut edges, and distinct from its physical surround. It is a self-supportive field replete with energy patterns that shape, and are shaped by, any figural input. These color figurations, at first simple in number and shape, demonstrate the concept of pure plastic composition. It is with an increasing sensitivity to pictorial problems that lead to a less rigid system of pictorial variables that more idiosyncratic elements (e.g. collage, montage) are introduced to this formal study. In a more profound sense, they may be viewed as paradigms to larger operations which include architecture and planning as well.

Robert Slutzky, 1971¹

Dix ans après

Dix années se sont écoulées depuis la parution à New York du livre intitulé «Five Architects». La publication a suscité alors, ici également, un grand intérêt. On a pensé avoir enfin découvert à nouveau une «école» homogène. Quant aux activités des cinq architectes depuis lors et à la question de savoir si l'homogénéité du groupe s'est confirmée avec le temps, Werner Haker se charge de nous en faire un résumé.

Ten years after

Ten years have passed since the publication in New York of the book "Five Architects". At the time the publication was received here also with great interest. One believed to have finally discovered a homogeneous school. Werner Haker gives a resumé of what these five architects have done in the meantime and questions in retrospect the homogeneity of this group.

«Five Architects» ist der Titel eines Buches, in dem Bauten von Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk (nur Projekte) und Richard Meier illustriert und erläutert werden. Die Publikation erschien 1972 und ist die Dokumentation eines Symposiums der CASE-Gruppe (Conference of Architects for the Study of the Environment), welches am Museum of Modern Art, New York, im Jahre 1969 durchgeführt wurde. Die dokumentierten Werke sind ausschliesslich frei stehende Einfamilienhäuser, welche – wie so oft in der Geschichte der Architektur – das Experimentierfeld von architektonischen Ideen und Konzepten sind. Die grafische Kohärenz dieser Publikation und die Beschränkung auf reinste Schwarz-Weiss-Tuschzeichnungen hat ohne Zweifel dazu beigetragen, dass diese Leute eine Gruppenidentität bekamen: man sprach in der Folge von «The Five» oder «The New York Five», oder auch von «white architects» und «white architecture». In der folgenden knappen Übersicht soll versucht werden, anhand des späteren Schaffens dieser Architekten ihre Gemeinsamkeiten und ihre Unterschiede zu skizzieren, um damit diese Gruppenidentität zu relativieren.

Das Buch «Five Architects» ist ein Glied in einer Kette von Ereignissen mit den dazugehörigen Persönlichkeiten in den USA, die bereits in den fünfziger Jahren ihren Anfang hatten. Damals trafen sich einige junge Lehrer an der Architekturschule der University of Austin, Texas: Colin Rowe, der Maler Robert

Slutzky, John Hejduk, Bernhard Hoesli, Lee Hodgden und auch später Werner Seligmann. Sie haben innert kürzester Zeit gemeinsam den dortigen Architekturunterricht radikal neu gestaltet durch die Integration der Bereiche Geschichte und Theorie der Architektur, Zeichnen und dreidimensionales Entwerfen.² Sie wurden – um wieder von Gruppierungen zu sprechen – die «Texas Rangers» genannt. Colin Rowe und Robert Slutzky haben in jener Zeit den inzwischen bekanntgewordenen Aufsatz «Transparency: Literal and Phenomenal» verfasst.³ Ausgehend von Phänomenen der visuellen Wahrnehmung in der Malerei des Kubismus und dem architektonischen Frühwerk Le Corbusiers, bildete dieser Aufsatz die theoretische Grundlage ihres Unterrichts. Nach wenigen Jahren verliessen diese begabten Lehrer Texas und gingen, teils auf Umwegen, an verschiedene Schulen: Rowe, Hodgden und Seligmann an die Cornell University in Ithaca, New York; Hejduk und Slutzky an die Cooper Union in New York City; Hoesli an die ETH in Zürich. Alle haben mit grossem Einsatz und viel Charisma die gemeinsam erarbeiteten didaktischen Grundlagen angewendet und in persönlicher Art und Weise weiterentwickelt. Ein Markstein in dieser Entwicklung war die Ausstellung der Cooper Union und der dazugehörige umfangreiche und imposante Katalog «Education of an Architect: a Point of View». Dies geschah im November 1971, kurz vor dem Erscheinen der Publikation «Five Architects». Die Architekturschule der Cooper Union

hatte sich in selbstgewählter Beschränkung mit den Eigentümlichkeiten von Form und Raum auseinandergesetzt. Die Quellen und die Kriterien für diese Auseinandersetzung lagen (auch heute noch teilweise) im bildnerischen Denken der Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts. Die praktische Tätigkeit der Lehrer stand in fruchtbarer Wechselbeziehung zu ihrem Unterricht, wobei die Grenze zwischen Praxis und Forschung – wie so oft bei kreativ schaffenden Architekten – nicht festzulegen ist. Die Anliegen, welche Colin Rowe in seiner Einleitung zu «Five Architects» zusammenfassend formuliert, sind eben für die Cooper Union von damals anwendbar:

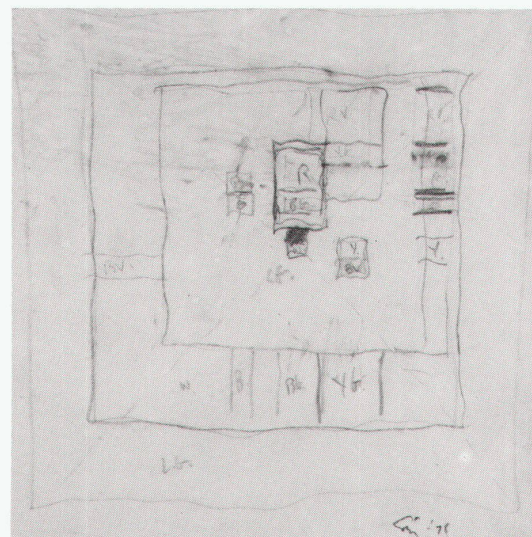
«...there is a point of view shared which is quite simply this: that, rather than constantly to endorse the revolutionary myth, it might be more reasonable and more modest to recognize that, in the opening years of this century, great revolutions in thought occurred and that then profound visual discoveries resulted, that these are still unexplained, and that rather than assume intrinsic change to be the prerogative of every generation, it might be more useful to recognize that certain changes are so enormous as to impose a directive which cannot be resolved in any individual life span.»⁴

In «Five Architects» figurieren die Bauten von Peter Eisenman an erster Stelle, was nicht nur mit der alphabetischen Reihenfolge der Namen zu tun hat. – Eisenman ist ein ehemaliger Schüler von Colin Rowe (Cambridge University) und die schillerndste Figur der «Five». Er ist hauptsächlich verantwortlich für das Zustandekommen jener Publikation und hat während dieser Zeit beinahe im Alleingang das Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) in New York City gegründet. Das IAUS ist ein Ort der Lehre und der Forschung: ein Forum für die Architekturintelligenz der Ostküste. Die dichten und nicht überschaubaren Zyklen von Seminaren, Vorträgen und Ausstellungen werden mit hauseigenen Informationsträgern wie Ausstellungskatalogen, der grossformatigen Monatszeitung Skyline sowie dem tiefgründigen, vierteljährlich erscheinenden Heft *Oppositions – a Journal for Ideas and Criticism in Architecture* – der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Die Zahl der theoretischen Aufsätze von Eisenman ist gross

und – wie sein architektonisches Schaffen – schwer zu entziffern und zu verstehen. Wichtige Quellen für sein Schaffen sind die Bauten von Giuseppe Terragni in Como⁵, die linguistischen Theorien von Noam Chomsky und die philosophischen Schriften von Ludwig Wittgenstein. In einem Editorial in «Oppositions»⁶ erläutert er sein Verständnis für die «Moderne» und postuliert, dass der Begriff «Post-Moderne» nicht angebracht sei, da die Umsetzung der Anliegen der Moderne bis anhin kaum verwirklicht worden sei. Er schildert die Wende hin zur Abstraktion im Bewusstsein des westlichen Menschen um das Ende des 19. Jahrhunderts, welche in der Malerei, der Literatur und der Musik zum Ausdruck kam. Diese Erscheinungen seien Zeugnis einer Abwendung vom «Humanismus»; der Mensch sei nicht mehr im Mittelpunkt der Betrachtung und «originating agent». Das «Ding» an sich wird verstanden als Träger und Generator von Ideen. Er schreibt:

«Modernism, as a sensibility based on the fundamental displacement of man, represents what Michel Foucault would specify as a new «épistème». Deriving from a non-humanistic attitude toward the relationship of an individual to his physical environment, it breaks with the historical past, both with the ways of viewing man as subject and, as we have said, with the ethical positivism of form and function. Thus, it cannot be related to functionalism. It is probably for this reason that modernism has not up to now been elaborated in architecture.»⁷

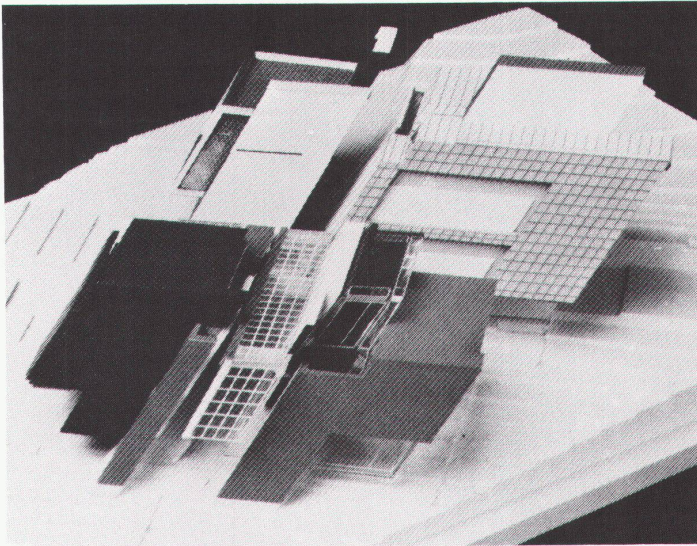
Das architektonische Werk von Eisenman hat programmatischen Charakter, und dementsprechend sind die einzelnen Werke fortlaufend nummeriert. Beinahe alle Projekte waren konkrete Aufträge von Bauherren, die zum Teil realisiert wurden, und man sagt, dass einige auch noch bewohnt werden. Das Ziel seiner Bemühungen ist es, in konsequent logischer Weise die strukturellen Phänomene der Raumbildung, unabhängig von Gebrauch und gesellschaftlicher Bedeutung, sichtbar zu machen. In den früheren Werken wie «House I» und «House II» werden die primären Formelemente architektonischer Gestaltung, Stab, Fläche und Volumen, in analytischer Weise nach spezifischen Regeln der Geometrie zueinander in Beziehung gesetzt. Dieser Prozess der Transformation



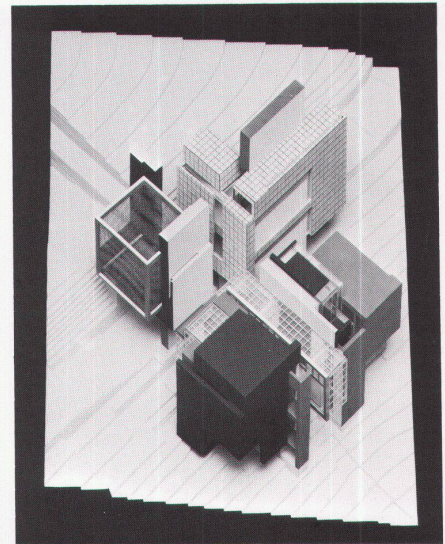
①

(bis etwa «House IV») wird jeweils mittels einer Reihe von axonometrischen Diagrammen, die zugleich erläuternde Funktion haben, durchgeführt. In den neuesten Werken findet in diesem Kräftefeld von Objekt, Prozess und Darstellung («representation») eine Verlagerung des Interesses statt, und die Bedeutung von Modell und Zeichnung als visuelle Hilfsmittel zur Informationsvermittlung werden grundlegend überprüft. Das «House El Even Odd» (man beachte das Wortspiel) ist so konzipiert, dass der Grundriss wie eine Axonometrie und die Axonometrie wie ein Grundriss aussieht.⁸ Ebenso entstand bei «House X» ein axonometrisches Modell, welches von Eisenman folgendermassen beschrieben wird: «The model serves as the final heuristic approximation, the last act of what I call a process of decomposition. The model exists as one reality and simultaneously another.»⁹

Das Werk von John Hejduk lässt sich, von früheren Arbeiten abgesehen, zeitlich und inhaltlich in die drei Gruppen einteilen: die sieben «Texas Houses», 1954–1962; die «Diamond» – und die «Wall Houses», 1962–1974; die verschiedenen Projekte für Venedig, 1974 bis heute. Die «Texas Houses» stammen aus der Zeit, in der sich Hejduk im gleichnamigen Staat aufhielt. Wie bei Eisenman haben diese Häuser Seriencharakter und sind fortlaufend nummeriert; im Gegensatz zu Eisenman sind sie selbstgestellte Aufgaben ohne Bauherrschaft. Ausgehend vom architektonischen Werk von Andrea Palladio und Mies van der Rohe, sind die Projekte das Ergebnis einer sorgfältigen und beharrlichen Beschäftigung mit den



2



3

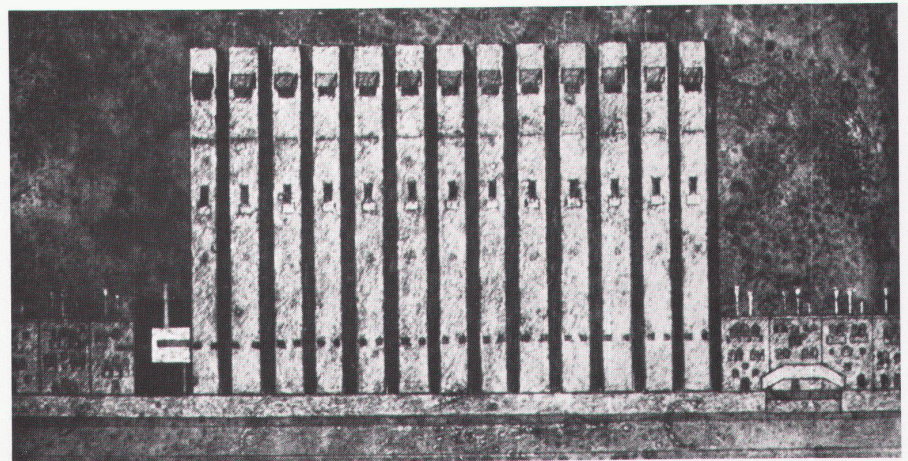
kompositorischen Problemen des «Nine-square»-Feldes. Die Implikationen hinsichtlich Raumbildung mit Themen wie Raster, Rand-Mitte und Ausdehnung sowie Verdichtung im quadratischen Feld mit der Verwendung von Stützen (Rahmen) als architektonischen Formelementen und den Ordnungsregeln von Mass und Proportionen werden untersucht.¹⁰ Es sind Bleistiftzeichnungen. In den Jahren der zweiten Phase ist Hejduk beschäftigt mit den Eigentümlichkeiten des verdichteten Raumes (flat space) im Neoplastizismus von Piet Mondrian und verwendet die gewonnenen Erkenntnisse in den axonometrischen Darstellungen seiner «Diamond Houses». Im Jahre 1967 macht er mit dem Maler Robert Slutzky, einem ehemaligen Schüler von Albers, eine Ausstellung an der «Architectural League of New York» mit dem Titel «The Diamond in Painting and Architecture». Robert Slutzky beschäftigt sich seit Jahrzehnten in aller Stille mit den Problemen der visuellen Wahrnehmung in seiner abstrakten Malerei; mit der Poesie von Farbklängen und Kompositionen illusorischer Raumstrukturen in der Fläche des Bildes.¹¹ In der Serie der «Wall Houses» beschäftigte sich Hejduk mit den Grenzen und den Möglichkeiten der Zuordnung von einfachsten prismatischen Körpern zueinander. Die frei stehende, grossformatige Wand, selbst nicht Raum enthaltend, dient als frontaler Hintergrund für architektonische Stillleben. Die Zeichnungen dieser zweiten Phase sind in Tusche ausgeführt.

Ein Jahr nach dem Erscheinen von «Five Architects» begegneten sich John Hejduk und Aldo Rossi in Zürich anläss-

lich einer Ausstellung ihrer Werke an der Architekturabteilung der ETH (Seminarwoche WS 73/74). Diese Begegnung war für die vermeintlichen Kontrahenten fruchtbar, und Rossi wurde als Gastdozent an die Cooper Union eingeladen. Äusserlich hatte inzwischen eine Veränderung im Zeichenstil von Hejduk stattgefunden: eine Abkehr vom Purismus der Illustration syntaktischer Übungen hin zur Lyrik farbenfroher Skizzen, in Farb- und Filzstift. Durch den persönlichen Kontakt mit den Europäern – der Österreicher Raimund Abraham hatte eine Professur an der Cooper Union erhalten – wurde diese Befreiung auch inhaltlich unterstützt, was sich in Hejduks verschiedenen Projekten (Bilder?) zur Stadt Venedig niederschlug. Sie sind durch

Pessimismus geprägte Interpretation einer gespannten Beziehung, mit den entsprechenden Illusionen und Träumen, zwischen dem Menschen und seiner gebauten Umwelt. Hejduk begann auch Gedichte zu verfassen.

Das umstrittenste Werk innerhalb der Reihe der «Five» ist wohl das von Michael Graves. Sein Werk ist deshalb umstritten, weil er innerhalb weniger Jahre seine Orientierung zur Architektur der zwanziger Jahre (Le Corbusier) verwarf und sich der eklektischen Architektur des späten 19. Jahrhunderts zuwandte. Dieser Tatbestand lässt sich im wesentlichen anhand von zwei Projekten veranschaulichen: mit dem «Snyderman House», 1972, und dem «Plocek House», 1977. Beide Objekte sind grosse, frei ste-

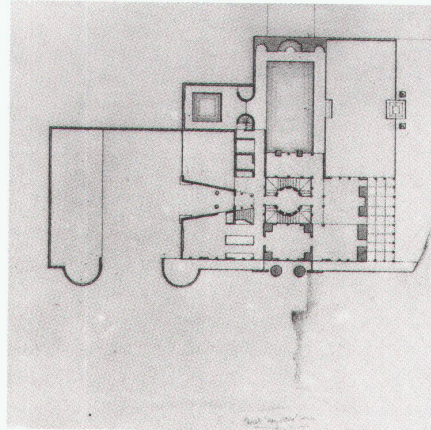
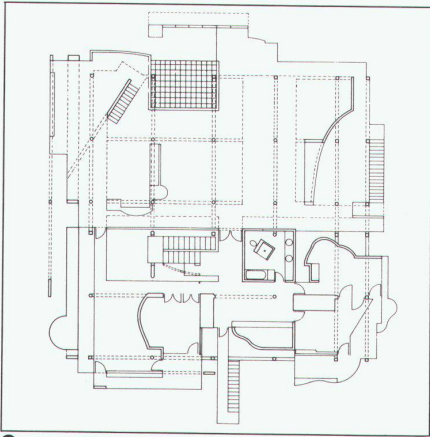


4

1 Robert Slutzky, Bildentwurf, 1978

2 3 Peter Eisenman, House X, axonometrisches Modell, 1978

4 John Hejduk, Thirteen Watchtowers of Canareggio, Venice, 1978



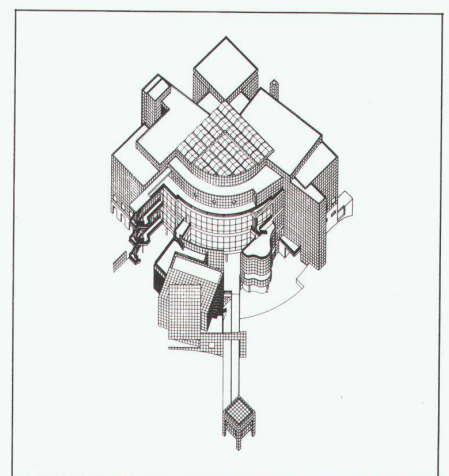
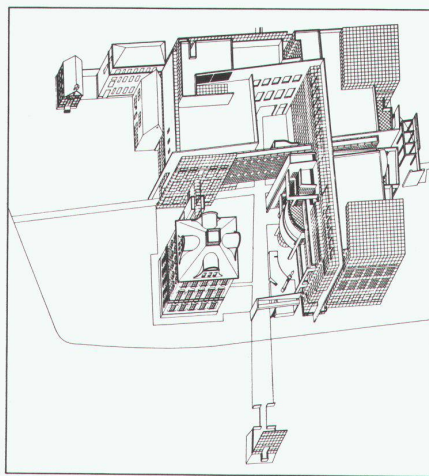
hende Wohnhäuser mit ähnlichem Raumprogramm und mit natürlicher Umgebung. Das «Snyderman House» ist im Grundriss durch zwei Achsen in vier Quadranten geteilt. Die zwei Achsen sind die primären Zirkulationsräume; an deren Kreuzungspunkt liegt die Haupttreppe. Der architektonische Ausdruck wird bestimmt durch ein sichtbares weisses Gitter, das als Tragsystem dient. Innerhalb dieses Gitters findet eine Wechselwirkung statt zwischen ebenen und gekrümmten Flächen, zwischen Körpern und Hohlräumen und schliesslich zwischen Innen- und Aussenräumen. Der Raum ist in vertikale und horizontale Schichten gegliedert. Die Übergänge zwischen Innen und Aussen sind nicht eindeutig festlegbar. Das «Plocek House» wird in seinem Ausdruck und in seinem räumlichen Aufbau durch die Anwendung einer dreiteiligen Gliederung in der Vertikalen bestimmt: Sockelgeschoss, «piano nobile» und Dachgeschoss. Die Raumdefinition ist eindeutiger; die Raumbegrenzungen sind schärfer «gezeichnet»; das Innere ist vom Äusseren klar begrenzt. Die Räume sind aus dem «poché» der Wandmassen geschnitten. Die frei stehende Stütze und die nichttragenden Wandflächen werden abgelöst durch die massive, profilierte Wand. Die besonderen Orte im «Plocek House», wie z.B. die Eingänge, werden mit überdimensionierten und in ihren Proportionen verzerrten Formstücken wie Säulen und Kapitellen ausgezeichnet. Was bei Venturi «Dekoration in der Farbschicht» ist, erlebt bei Graves eine Verselbständigung in Volumen und Material: dekorierte Konstruktion versus konstruierte Dekoration.

Michael Graves schreibt sehr wenig über seine Architektur. Er hat keine Hemmungen, dem Fachpublikum Ein-

blick zu geben in seine Arbeitsprozesse, und publiziert (und verkauft auch) wie kein anderer Arbeitsskizzen und Ansichtsstudien aus seinem Büro. Die melancholischen malvenfarbigen Zeichnungen auf gelbem Skizzenpapier (amerikanisch «trash», oder Abfall genannt) sind von hoher zeichnerischer Qualität, und sie sind unterdessen zu seinem Firmenzeichen geworden. Sie dokumentieren sein Bemühen, eine Architektur zu schaffen mit Versatzstücken aus dem Fundus der Architekturgeschichte.

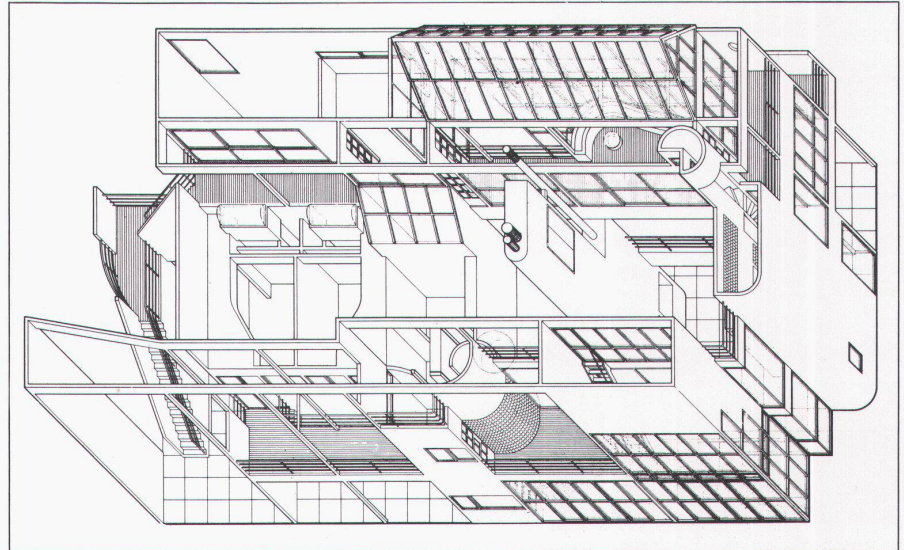
Im Gegensatz zu Michael Graves sind die zwei noch verbleibenden Architekten der «Five», Charles Gwathmey und Richard Meier, ihren anfänglichen architektonischen Prinzipien treu geblieben, und sie haben ein kohärentes Œuvre geschaffen. Sie sind Architekten, die sich vor allem mit dem Bauen auseinandersetzen, und beide haben in den letzten zehn Jahren eine grosse Zahl von Bauten geschaffen, die sich immer mehr ähneln. Von den «Five» sind sie die eigentlichen Vertreter einer Architektur, die gemeinhin als «white» bezeichnet wird. In der

Tat, ihre Bauten erscheinen beinahe ausschliesslich in reinstem Weiss; die Bauten von Gwathmey im Buch «Five Architects» sind allerdings innen und aussen mit einer unbehandelten Holzschalung versehen. Kurz vor (oder während) dem Erscheinen von «Five Architects» bildete Charles Gwathmey eine Bürogemeinschaft mit Robert Siegel. Ihre Wohnbauten sind insofern «exklusiv», als sie die entsprechenden Bauherrschaften fanden, welche sich genau das Produkt wünschten, welches sie anzubieten hatten: einfache, glatte Baukuben; die Innenräume weiss mit indirekter Beleuchtung und einer Möblierung von Knoll International (Bauhaus) mit dem obligaten Kelim- oder Berberteppich. Dies sind die äusseren Merkmale einer amerikanisierten «Moderne», die ihre Anfänge hat in den Wohnbauten der 40er und 50er Jahre von Gropius und Breuer an der Ostküste der USA und die dann von ihren Schülern, wie z.B. Edward Barnes, verfeinert wurde. Von solchen Erscheinungen abgesehen, lag das Interesse von Gwathmey, Siegel bei ihren frühen Wohnbauten an der Überlagerung von Körpern wie Zylinder und Würfel mit den daraus resultierenden Raumkonfigurationen. Durch die Wahl eines einfachen Schnittaufbaus wurde verhindert, dass die komplexe räumliche Wirkung, trotz der Fragmentierung im Grundriss, chaotisch wurde. In den neueren Projekten kann man keine solchen geometrischen Manipulationen feststellen. In ihrer neuesten Resi-



denz in Long Island¹² benützen sie das architektonische Thema der Schichtung, um eine Vielfalt von räumlichen Erlebnissen zu erreichen. Die gewünschte Komplexität räumlicher Wahrnehmung wird durch die Überlagerung von orthogonalen Raumschichten im Gegensatz zu der Überlagerung von Körpern bewerkstelligt. Die Komplexität entsteht hier in den verschiedenen interpretierbaren Raumbeziehungen und nicht in der Fragmentierung des Grundrissbildes.

Richard Meier hatte bereits 1965 in seinem ersten publizierten Bau, dem «Smith House», mit den Phänomenen der Schichtung gearbeitet. Er hat dieses Prinzip der räumlichen Gliederung in seinen späteren Bauten weiterhin erfolgreich angewendet. Ebenso verwendete er in der Folge systematisch das Vokabular und die Grammatik des «Domino»-Prinzips von Le Corbusier. Das Radikale und die Polemik der Villa Savoye ist jedoch bei seinen Bauten ausgeblieben, u.a. durch das Fehlen des offenen Erdgeschosses und der «pilotis». Die Ikonographie des Ozeandampfers hat inzwischen nostalgischen Wert erhalten. – Im Entwurfsprozess und in der Erläuterung seiner Bauten benützt er einen Katalog von sechs architektonischen Problemstellungen, die er «discrete but related elements»¹³ nennt und in folgenden Paarungen gruppiert: Programm und Situation; Eingang und Zirkulation sowie Struktur und Begrenzung (Aussenhaut). Wenn man von den historischen Vorbildern und der Intuition des Architekten absieht, ist es möglich, mit diesen Problemstellungen oder Themen und den dazugehörigen Diagrammen von Meier das Gemeinsame und die Unterschiede seiner Bauten nachzuvollziehen. Spätestens mit der Erstellung des Athenaeums in New Harmony, USA, 1979, verliert dieser architektonische Rahmen an Stellenwert, und er wird abgelöst durch die Dynamik der prozessorientierten «collage».¹⁴ Die kurz darauf folgenden Projekte für die Museen in Frankfurt, 1980, und in Atlanta, 1981, machen dies deutlich. Die Absicht von Meier besteht unter anderem darin, jeweils den örtlichen städtebaulichen Form- und Raumbeziehungen gerecht zu werden. Manfredo Tafuri hat diese Ent-



wicklung von Meier in seiner scharfen Kritik der «Five» in «Oppositions» bereits 1976 bestens zusammengefasst und wie folgt vorweggenommen:

“Meier seems to go back over, though in a deeply critical manner, some of the stages already travelled by the classical ‘masters’ of the Modern Movement: from the self-sufficiently perfect configuration of objects rich in metaphorical reference, to the institutional values of technology, and finally to their reconfiguration within the urban fabric.”¹⁵

Es war nicht das Anliegen dieser fünf Architekten, gemeinsam einen neuen Architekturstil zu formulieren. Ihre Werke – ob Zeichnungen, Modelle oder Bauten – sind verschieden, was ich hier darzustellen versuchte. Gemeinsam hingegen ist ihnen ihre Auseinandersetzung in der Lehre und in der Praxis (Forschung?) mit Problemen der Beziehung zwischen Form und Raum in der Architektur. Innerhalb dieser Beschränkung auf Fragen architektonischer Gestaltung beziehen sie sich auf Phänomene der visuellen Wahrnehmung und auf Kategorien des bildnerischen Denkens. Dies sind Probleme, zu denen Architekten heute noch Beiträge (ihre letzte Bastion?) leisten könnten und sollten. Nur mit der Artikulation von Wissen und Können im Bereich architektonischer Gestaltung werden die Architekten dem Argwohn und der Ratlosigkeit, welche die breite Öffentlichkeit zurzeit in unserem Lande solchen Fragen gegenüberstellt, kompetent und wirksam begegnen können.

W. H.

Anmerkungen

- 1 «Education of an Architect: A Point of View» Ausstellungskatalog, MOMA, The Cooper Union for the Advancement of Science and Art, New York, 1971
- 2 Siehe ausführlicher Bericht in Kenneth Frampton, Alessandra Latour: Notes on American architectural education, Lotus International Nr. 27, 1980, S. 29
- 3 «Transparency: Literal and Phenomenal» von Colin Rowe und Robert Slutzky wurde von Bernhard Hoesli ins Deutsche übersetzt und mit einem Kommentar und einer Bildreihe ergänzt (siehe Rowe und Slutzky, Bernhard Hoesli: Transparenz, Birkhäuser Verlag, Basel und Stuttgart 1968)
- 4 Colin Rowe: «Introduction» in «Five Architects», Wittenborn and Co., New York 1972, S. 7
- 5 Peter D. Eisenman: «From Object to Relationship: Giuseppe Terragni, Casa Giuliani Frigerio», in Perspecta: The Yale Architectural Journal, 1971, S. 37–65
- 6 Peter Eisenman: «Post Functionalism», editorial Oppositions 6, Fall 1976
- 7 ibidem
- 8 Siehe hierzu Bruno Reichlin: «Spiegelungen, Wechselbeziehungen zwischen Konzept, Darstellung und gebauter Architektur», Daidalos, Berlin Architectural Journal, 1981, Nr. 1, S. 60–73
- 9 Peter Eisenman: «House X, Idea as Model», IAUS-Katalog Nr. 3, Rizzoli International, New York 1981, S. 83
- 10 Siehe John Hejduk: «7 Houses», IAUS-Katalog Nr. 12, New York 1980
- 11 Siehe Bildbeschreibungen von Joan Ockman: «Complementary Painting: Slutzky at Landmark», Skyline Nr. 5, October 1979, S. 15
- 12 «Gwathmey, Siegel and Associates Architects, Residence, Long Island», Progressive Architecture 1982, Nr. 1
- 13 Richard Meier: «Design Strategies», Casabella, Nr. 5, 1974, S. 17–36
- 14 Erläuterungen hierzu in Werner Haker: «New Harmony und das Athenaeum von Richard Meier»; Werk, Bauen + Wohnen Nr. 12, 1980, S. 49–53
- 15 Manfredo Tafuri: «American Graffiti: Five x Five = Twenty Five», Oppositions 5, Summer 1976, S. 68

5 Michael Graves, Snyderman House, 1972, Obergeschoss / 1er étage, plan / Plan of upper floor

6 Michael Graves, Plocek House, 1977, Erdgeschoss-Studie / Plan du rez-de-chaussée / Preliminary floor plan

7 Richard Meier, Museum für Kunsthandwerk, Frankfurt, 1980

8 Richard Meier, High Museum, Atlanta, 1981

9 Gwathmey Siegel and Associate Architects, Residenz, Long Island, N.Y., 1981