

Bernd Nicolai

Nachwort

Die posthum von Edgar Kaufmann und Ben Raeburn herausgegebenen »Schriften und Bauten« Frank Lloyd Wrights (1867–1959) lagen nach der Originalausgabe, 1960 in New York, 1963 in deutscher Übersetzung vor. In diesem Buch verbindet sich — damals in idealer Weise empfunden — das »Authentische« der Person des Architekten mit dem Oeuvre selbst. Zu einem Zeitpunkt als die »Nach-Moderne« um 1960 das Paradigma des von Henry Russell Hitchcock und Philipp Johnson 1932 proklamierten »International Style« infrage stellte und die Beschäftigung mit Architektur als Ausdrucks- und Bedeutungsträger wieder in den Vordergrund rückte, durfte das Buch eine besondere Aufmerksamkeit erwarten.

Frank Lloyd Wright nämlich hatte quer zu allen Kategorisierungen der Architektur der Moderne gelegen. Er war deren Vorläufer, Begründer, Protagonist und Exekutor zugleich gewesen. Durch seine herausragende Einzelstellung wurde er jedoch nicht eigentlich zum Kreis der Architekten der klassischen Moderne gezählt. Dies kam Frank Lloyd Wrights Bedürfnis nach Kultivierung seiner Persönlichkeit als unabhängigem amerikanischem Individuum entgegen. »Schriften und Bauten« beschließen in diesem Sinne eine Reihe von ihm selbst publizierten Büchern, von denen »Ein Testament« das hierzulande populärste wurde.¹

¹ wie diese Ausgabe erschienen im Langen Müller Verlag, München/Wien »Ein Testament«, 1958 (als Taschenbuch Reinbek 1958, rde 148); »Die Zukunft der Architektur«, 1966 sowie »Das natürliche Haus«, 1960; bereits 1955 war im Gebr. Mann Verlag Usonien (Reprint Logos-Reihe, Berlin 1994) erschienen. Den Beginn der eigenen Selbstinszenierung spiegelte »An Autobiography, 1932« wider. Eine Zusammenstellung der Schriften findet sich bei Robert C. Twombly: Frank Lloyd Wright. His life and his architecture, New York u. a. »1979, S. 423–433; die seither erschienene Literatur, Paul E. Sprague: Frank Lloyd Wright, in: The Dictionary of Art 33, 1996, Sp. 406 f.

I Der Architekt als Vollender der Natur

In einem Zeitalter, in dem das Individuum sich kaum noch in seiner Einheit selbst repräsentieren kann, wo das Fragmentarische zu einem bestimmenden Stilmittel der Moderne geworden ist, konstruierte Wright das Bild des tugendhaften Mannes, eines ganzheitlichen Individuums, das — allen Widrigkeiten zum trotz — unbeirrbar an dem einmal eingeschlagenen Weg festhält.

Dabei läßt sich ein gewisser Hang zur Selbstgerechtigkeit kaum vermeiden. Über die Brüche, persönlichen Rückschläge oder gar Selbstzweifel — so die tragische Ermordung seiner Lebensgefährtin Mamah Borthwick Cheney, verbunden mit der Brandstiftung in Taliesin 1914 — erfährt man kaum etwas, obwohl sie gerade für die zehner und zwanziger Jahre bestimmend für sein Werk waren. Die Historisierung der eigenen Person geht so weit, daß sich der Werdegang als zwangsläufiger Lebensplan darstellt, eine quasi kreatürliche Entwicklung vom pädagogischen Spiel der Froebel-Kindergärten hin zur Architektur, zu »einem System als Grundlage des Entwerfens und der elementaren Geometrie hinter jeder natürlichen Geburt der Form« (14) Quadrat, Kreis und Dreieck werden kosmisch zu »Kardinaltugenden« des jungen Wright überhöht: Integrität, Unendlichkeit und Streben als die moralischen Prinzipien des Architekten. (14)

Die sorgfältige Selbstinszenierung der eigenen Person, visualisiert in einer Reihe ausgesuchter Portraitaufnahmen,² hatte die Kultivierung des missionarischen Architekten als avantgardistischem Künstler zum Ziel: »the lonesome rider« der amerikanischen Architektenschaft wandelnd auf dem Pfad der Tugend, sich gegen den Zeitgeist stemmend: »In diesem Sinne betrachte ich den Architekten als Erretter der modernen amerikanischen Gesellschaft; seine Dienste als Haupttriebfeder jeglichen zukünftigen Kulturlebens in Amerika — als Erretter der heutigen wie aller vorhergehenden Zivilisationen.« (25)

Vorgeblich frei von englischen und japanischen Einflüssen (30) entwickelte Wright das Konzept einer organischen Architektur. Das Sullivansche Diktum von »form follows function«, das später als rein funktionalistische Devise mißverstanden worden ist, diente ihm als Weiterentwicklung der Natur mittels Architektur. Das Haus, zunächst das »Prairie House«, wurde in Analogie zum menschlichen Organismus gesetzt, auf abstrakte Elemente reduziert, die wiederum durch das Naturstudium

2 Norris Kelly Smith: Frank Lloyd Wright. A study in architectural content, New York 1979, spez. S. 38 f.

begründet wurden. Die Kunst des Weglassens, die Einfachheit der Mittel, Sachlichkeit im weitesten Sinne, begründeten paradigmatisch eine neue Architektur (45–48) im ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts.

Ähnlich wie Picasso und Braque im frühen Kubismus — man denke an »Les Femmes d'Alger« aus dem Jahre 1907 — setzt Wright neben die Abstraktion den Primitivismus. In Auseinandersetzung mit altamerikanischen Architekturen sieht er den Zugang zu einer wahrhaft monumentalen, abstrakten Architektur. (17f.) Das führte die Diskussion auf eine höhere Stufe als die seit den 1890er Jahren in Chicago üblich gewordene Historismuskritik.

Aber Wrights Konzeption von Organik geht einher mit einer weiteren Welle, die Europa, ausgehend von der englischen Arts & Crafts Bewegung, noch vor 1900 berührte: die neoromantische Erneuerung der Gesellschaft im Rückgriff auf vermeintlich ideale, mittelalterliche Gesellschaftsformen: Das städtebauliche Leitbild formierte sich zur Gartenstadt, die bei Wright im Laufe der Zeit zum Verschwinden der Stadt im Konzept der Broadacre-City führte. Konkret wurde die neoromantische Bewegung in einer antiklassischen »gotischen Haltung« und einer daraus abgeleiteten enthistorisierten und idealisierten Bauhüttenidee.³

Die »Naissance«, welche Wright im Chicago Adlers & Sullivans von der metaphorisch »hohen Warte« des Auditorium Buildings sah, (21f.) unterschied sich grundsätzlich von der in der Programmschrift »Moderne Architektur« 1896 proklamierten »Naissance« Otto Wagners. Hier entwickelte Wagner Sempers Architektur der Neorenaissance weiter und folgte theoretisch dessen »Bekleidungslehre«, wobei das Verhältnis von Fassade, Ornament und Konstruktion, also von Kernform und Kunstform im Vordergrund stand.⁴ Wright hingegen bewertete die Renaissance mit der Lektüre von Victor Hugos »Notre-Dame« als »Sonnenuntergang, den ganz Europa für eine Morgendämmerung hielt.« (15) Hier sah er bereits den Keim zu jenen

3 für Wright durchaus maßgeblich: William Morris: *News from Nowhere*, dt. Ausgabe neu ediert von Gert Selle, Köln 1974, 1896 erstmals in mehreren Folgen im sozialdemokratischen »Vorwärts« veröffentlicht, oder auch John Ruskin: *The seven lamps of architecture*, London 1857 (Reprint New York 1979); zur Einordnung Wolfgang Kemp: John Ruskin, Frankfurt 1977, S. 87 ff, zur deutschen Entwicklung Magdalena Bushart: *Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst*, München 1990, bes. S. 28–38. Zum städtebaulichen Ansatz Wright; vgl. seine Schrift *Usonian, when democracy builds*, Berlin 1954 (Reprint in dieser Reihe 1994); Robert Fishman: *Urban utopias in the twentieth century*. Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright and Le Corbusier, New York 1977.

4 vgl. jüngst Werner Oechslin: *Stilhülse und Kern*. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur, Zürich, Berlin 1994, bes. S. 88–113.

historistischen Neostilen gelegt, die Architektur nicht mehr ganzheitlich denken konnten. »Die römische Architektur, auf welche die Renaissance grösstenteils basiert war, ist weniger organisch als irgendeine grosse Architektur. Sie war gewaltig aufgeführt. Ihre Formen, mit Ausnahme der Bogenform waren schon der griechischen entlehnt und verderbt und so zum Untergange durch Nachahmer vorherbestimmt.«⁵ Wright stellte demgegenüber das naturhafte, organische System der mittelalterlichen Bauhütte als Einheitskonzept, welches er später mit seiner Architekturschule in Taliesin auch umzusetzen versuchte. Von ähnlichen Gedanken war noch das frühe Bauhaus in Weimar bewegt. Das allerdings fußte auf einer kunsthandwerklichen Grundlage, wie sie Ruskin und Morris proklamiert hatten, während Wright, obschon von diesen Theoretikern beeinflusst, seine Kritik gerade in diesem Punkt formulierte (53). Bereits 1901 beschrieb er weitsichtig die Maschine als die wesentliche Triebfeder der modernen Architektur.

Im Unity Temple für Oak Park City (Illinois), 1905–1908, sind alle wesentlichen Überzeugungen Wrights zusammengefaßt (73 ff.): Die »Naissance« der Architektur in Form von Organik mittels Abstraktion, Purismus und einer Ästhetik des reinen Materials (Sichtbeton).

Als Wright 1910 und 1911 in zwei Reisen nach Deutschland und Österreich reiste, sah er »eine rebellische Sezession« in voller Blüte, lernte aber keine Architekten kennen (16). Die Auseinandersetzung von Wright mit dem dort Gesehenen, seinem Verhältnis zu den Reform- und Avantgard Kräften, namentlich Bruno Möhring und Joseph Maria Olbrich in Berlin und Darmstadt oder mit den Wiener Architekten Josef Hoffmann und Otto Wagner wird sich kaum jemals schlüssig klären lassen.⁶

5 Frank Lloyd Wright: Bauten und Entwürfe, Berlin 1911, S.7, vgl. a. S. 5, wo er von »Korruptionen der Renaissance« spricht. (Reprint: Drawings and plans of Frank Lloyd Wright, The early period 1893–1909, New York 1983). Das ganze Heft ist eine Attacke auf die Neo-Renaissance und für die Idee einer organischen Architektur; vgl. Charles Robert Ashbee: Frank Lloyd Wright, Chicago, Berlin 1911 (8. Sonderheft der Architektur des 20. Jahrhunderts).

6 vgl. dazu die aufschlußreiche Untersuchung von Antony Alofsin: Frank Lloyd Wright. The lost years 1910–1922, Chicago/London 1993, dort auch zu den Wasmuth Publikationen und der Berliner Ausstellung 1909, S. 29–60, der jedoch immer wieder auf fehlende Quellen zu den Kontakten mit anderen Kollegen hinweist, die Bekanntschaft mit Möhring, Bruno Taut und auch Behrens ist möglich, aber nicht gesichert, ein Treffen mit Hoffmann ist sehr wahrscheinlich. Der 1908 verstorbene Olbrich ist der einzige, namentlich genannte Architekt, für dessen Arbeiten in Darmstadt sich Wright interessierte. Europäische Einflüsse sieht Alofsin vor allem in den Midway Gardens, Chicago 1914. Umgekehrt war Wagner sehr beeindruckt von der Wasmuth Mappe 1910 — »Meine Herren, heute habe ich etwas besonderes für sie. Dieser Mann weiß mehr als ich.« — insbesondere vom Larkin Building und Unity Temple, deren Einflüsse im Entwurf für ein Kaufhaus (1912) und der zweiten Wagner Villa zu finden

Für sich selbst hatte er damals bereits die Grundlagen entwickelt, denen er zeitlebens treu bleiben sollte. Mit diesem Konzept der organischen Architektur schuf Wright vor 1910 zwei Bauten, die zu den bleibenden des 20. Jahrhunderts zählen: das Larkin-Building in Buffalo, 1904 (1958 abgerissen) und das Robie Haus in Chicago aus dem Jahre 1909.

II Maschinenkunst vor der Zeit

Der wichtigste Aufsatz, in den Schriften zum ersten Mal vollständig abgedruckt (52-73) ist der 1901 als Vortrag vor der »Arts and Crafts Society« und der »Society of Western Engineers« gehaltene Essay »Kunst und Fertigkeit der Maschine«,⁷ der die Abwendung von der kunsthandwerklichen Reformbewegung begründet und die Maschine als das entscheidende Instrument architektonischer und künstlerischer Produktion sieht. Die Maschine wird nicht nur zum Ausdruck der modernen Zivilisation, sondern in amerikanischen Sinne zum adäquaten Ausdruck der Demokratie. Sie ist dienendes Werkzeug, Arbeitserleichterung und Wegbereiter einer neuen Ästhetik die Wrightschen Moralvorstellungen folgt. Hierin wird deutlich, »daß die Maschine ein wunderbarer Vereinfacher, der Befreier des schöpferischen Geistes und mit der Zeit der Erneuerer des schöpferischen Wissens ist.« (66)

Damit ist ein weiter gefaßter Ansatz gewählt, als der von den Vertretern einer »streng mechanistischen« Auffassung, wie J.J.P. Oud⁸ oder später Laszlo Moholy Nagy geforderte. Auf jeden Fall dürften wir in diesem Aufsatz die Initialzündung jener Theorie der Maschinenkunst sehen, die die Architekturdebatte der zwanziger Jahre in Deutschland, so um die endgültige Form des Bauhauses nach 1923, als auch Le Corbusiers »Vers une architecture« zwischen 1920 und 1923 entscheidend mit geprägt haben. Reyner Banham hat auf die vermittelnde Rolle Hendrikus Berlages verwiesen, der 1912 vor dem Züricher Ingenieurs- und Architektenverein ausgiebig die

sind, ebd. S. 58. S. a. Antony Alofsin: Frank Lloyd Wright and Modernism, in: Ausst.-Kat. Frank Lloyd Wright Architect, The Museum of Modern Art, New York 1994, S. 32-57;

7 erstmals publiziert unter dem Titel »Arts and Crafts of the Maschine«, in Ausst.-Kat. Catalogue of the Fourteenth Annual Exhibition of the Chicago Architectural Club, Chicago 1901

8 Oud in die Stijl, Bd. 1, 1917, S. 41, zit. n. Reyner Banham: Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im ersten Maschinenzeitalter, Reinbek 1964 (rde 209/10), S. 122; Banham hat frühzeitig auf die Bedeudeutung dieses Ansatzes für die holländische Avantgarde hingewiesen, die über die Auseinandersetzung Berlages mit Wright vermittelt wurde. Teile von Wrights Rede, in: Herman de Fries: Frank Lloyd Wright, Berlin 1926.

Position Wright innerhalb der amerikanischen Architektenschaft würdigte. Indem Berlage seine Amerikaerfahrung auf Wright — insbesondere dessen Larkin Building als »reine und einfache Maschine« (58) — fokuzierte, machte er die Bahn frei, für eine spezifische Wright-Rezeption in den Niederlanden, die noch vor der Gründung von de Stijl durch Jan Wils oder van't Hoff (Huis ter Heide, 1916) konkreten Ausdruck fand. Doch auch die deutschen Architekten konnten in Ashbees Wasmuth Publikation bereits seit 1911 vom Beginn des architektonischen Maschinenzeitalters lesen: »Die Maschine ist nicht mehr aus der Welt zu schaffen, sie bleibt und ist Ponier der Demokratie, die unserer Hoffnung und Wünsche letztes Ziel ist. Der Architekt unserer Zeit sollte keine wichtigere Aufgabe kennen als die Verwendung dieses modernen Werkzeuges, soweit dies überhaupt möglich ist. Was aber tut er stattdessen! Er mißbraucht dieses Werkzeug zur Erzeugung von Formen, die entstanden sind unter einem fernen Himmel, Formen, die heute ertötend wirken, weil man ihnen nirgends entgeht, und das alles geschieht mit Hilfe der Maschine, deren Hauptaufgabe es ist, gerade diese Formen zu zerstören.«⁹

Adolf Behne hat genau dieses Zitat in dem 1923 geschriebenen, aber erst 1926 publizierten Buch »Der Moderne Zweckbau«, als Beleg für eine »in der Geschichte der Baukunst völlig neue Verbindung mit maschinellen Schönheitswerten« angeführt.¹⁰ »Der moderne Zweckbau« liest sich als Programmschrift der anti-expressionistischen, auf eine neue Sachlichkeit der Maschine gegründeten Architektur am Beginn des Neuen Bauens, die in wesentlichen Teilen aus der niederländischen Debatte um Oud und van Doesburg in den Zeitschriften »De Stijl« und »Wendingen« geführt wurde. Interessant an Behnes Rückgriff auf Wright ist seine Marginalisierung als Vorläufer der Moderne. Der Wright von 1910 wurde vielmehr aufgrund seiner Auflösung des traditionellen Hausgrundrisses rezipiert, als wegen seiner revolutionären Ansichten über die Rolle der Maschine für die Architektur selbst. Gefiltert durch die Niederlande werden diese Ideen erst unter veränderten kulturpolitischen Bedingungen nach 1922 in Deutschland spürbar.

Wrights Architektur erweist sich unter diesem Aspekt als vielschichtiges Gebilde. Neben neoromantischer, organischer Konzeption und der Indienstnahme der Maschine, mag ein dritter Aspekt viel unmittelbarer auf die deutsche Debatte nach

9 Wright nach Ashbee (wie Anm. 4), S. 5; erstmals unter The cause of architecture, in: Architectural Record 23, 1908, S. 75, erschienen.

10 Adolf Behne: Der moderne Zweckbau, München, Wien 1926; hier nach: Reprint (Bauwelt Fundamente Bd. 10), Berlin, Frankfurt/M., Wien 1964, S. 23.

1910 eingewirkt haben: Unter dem Schlagwort »Lernen vom Osten«¹¹ weist er den Weg, den Bruno Taut und die Gläserne Kette 1916–1921 mit der ganz anders garteten Vision der expressionistischen Glasarchitektur beschreiten werden, wiederum mit dem Theoretiker Behne: »Die Kunst des Ostens ist für uns von einem Werte, den nie die klassische gehabt hat.«¹²

III Der gute Mann von Taliesin

Wright hat aus seinem Antiakademismus niemals einen Hehl gemacht. Architekturlehre war für ihn nur über eine Meister-Schüler Beziehung möglich. Was in kleinem Rahmen ab 1911 in Taliesin (Wisconsin) begann (122–138), entwickelte sich zu einer regelrechten Institution seit 1932 der Taliesin-Fellowship, die eine Filiation mit Taliesin-West in Arizona hervorbrachte. (174f.) Architektur und Lebensgemeinschaft waren untrennbar miteinander verwoben. Bereits zu Lebzeiten war Wright zu einem Denkmal und die Taliesins der lebendige Ausdruck davon geworden.

1931 zog der Vierundsechzigjährige in *Modern Architecture* mit einem Aufsatz »An den jungen Mann der Architektur« Bilanz. (176–196) Es beschwört den Architekten als »Taliesin«, als mythischen Zauberer der keltischen Sagenwelt, den Archetyp eines Berufstandes, in dem es um Leben und Bauen und nicht um Modernität und Innovation geht. Damit ist zugleich eine Kritik an der Architektur der klassischen Moderne verbunden. Gegen den Dogmatismus eines Le Corbusiers führt er an: »... aber das Credo der nackten Stelze als Stelze hat keinen Platz. Die horizontale Fläche, die alles an die Erde klammert, tritt in der organischen Architektur hinzu, um den Sinn der Formen zu erfüllen, die nicht Inhalte einkästeln, sondern den Raum phantasievoll ausdrücken. Das ist modern ... In der organischen Architektur beginnt jede Konzeption eines Gebäudes als Gebäude am Anfang und schreitet zum nebensächlichen Ausdruck als Bild vorwärts; sie beginnt nicht mit irgendeinem nebensächlichen Ausdruck als Bild und tastet dann rückwärts. Das ist modern.« (194) Auf El Lissitzky und das Bauhaus läßt sich folgender Satz beziehen: »Die Anhänger verganglicher Ismen verkünden das Moderne als neu. Und doch war die Architektur niemals alt und wird niemals neu sein.« (176) Auch die Kritik an einer pseudoklassi-

11 Wright, *Bauten und Entwürfe* (wie Anm. 5), S. 11; vgl. a. Aufsatz in diesem Band »Organische Architektur und der Orient«, S. 239–241.

12 Adolf Behne: *Die Wiederkehr der Kunst*, Berlin 1919, S. 116; Wiederabdruck, in: Frühlicht H. 1, 1920 (Reprint: Bruno Taut: *Frühlicht 1920–1922*, *Bauwelt Fundamente*, Bd. 8, S. 16).

zistischen Architektur, die »Gesimse, Säulensimse und Pfeiler ablegte und sich, grundsätzlich unverändert, uns im großen Umfang als modern aufdrängte,« (172) zielt auf Positionen, wie die Mies van der Rohes.

Wright steht damit in vorderster Front einer Selbstkritik der Moderne um 1930, die er jedoch von außen betrachten kann, weil er an seinen Prinzipien bereits seit Jahrzehnten unverrückbar festhielt. Den Bau ganzheitlich zu sehen, induktiv aus der Bestimmung, Typus und Topographie herauszuarbeiten, stand einem deduktiven Konzept einer verbindlichen Ästhetik entgegen. Bruno Taut beklagte schon Anfang der Zwanziger Jahre in Briefen an Oud die Festlegung auf einen Stil, wiederholte diese Ansicht 1929 in der Neuen Baukunst und kam in seinem Traktat der »Architekturlehre 1937 im türkischen Exil zu ganz ähnlichen, ganzheitlichen Ansätzen wie Wright. Fast gleichzeitig schrieb Josef Frank die wichtigste deutschsprachige Kritik an der »weißen Kiste«. »Architektur als Symbol« erschien 1932 in Wien. Im selben Jahr zementierten Henry Russel Hitchcock unter Mitarbeit von Philipp Johnson den »International Style« der weißen Moderne unter Ausschluß der sozial determinierten Seite des Neuen Bauens. Wright selbst wurde als Randfigur aufgeführt. Erst heute wird diese durch die politischen Umstände nach 1933 nicht mehr zur Wirkung gekommene Kritik als Beginn einer Diskussion um die Revision der Moderne aus sich selbst heraus gesehen.¹³

Während dieser Zeit entsteht Wrights dritter Beitrag zur Architektur dieses Jahrhunderts: das Haus für Edgar Kaufmann jr., Falling Water, Bear Run, Pennsylvania (1935), das unter diesen Voraussetzungen als Manifest der organischen Architektur zu lesen ist (219) und gleichzeitig den Prairie-Houses-Typ weiterentwickelt. Seit 1939 arbeitet Wright am Großkomplex der Johnson Wax Verwaltung und Fabrik, die nach dem Larkin-Gebäude einen weiteren epochemachenden Beitrag zur Gattung des Verwaltungsbau leistet.

Blickt man am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts auf die verwirrende Situation in der Architekturdiskussion, vergleichbar derjenigen, die Wright in den 1890er Jahren in Chicago mitverfolgte, bleibt der Wunsch, daß die Schriften Frank Lloyd Wrights mit dazu dienen, eine neue Organik des dritten Jahrtausends zu entwickeln, für die neue, ewig alte Architektur.

13 zu dieser Diskussion s. neuerdings Alan Colquhoun: Kritik und Selbstkritik in der deutschen Moderne, in: Ausst.-Kat. Moderne Architektur in Deutschland 1900–1950, Bd. 2, S. 251–272; sowie Bernd Nicolai: Bruno Tauts Revision der Moderne. Stratigraphien aus dem türkischen Exil, in: Hermann Haarmann (Hg.): Innen-Leben. Ansichten aus dem Exil, Berlin 1995 (Wiederabdruck in: Colloquiumsband Bruno Taut, Magdeburg 1996) zu Wright: Donald Leslie Johnson: Frank Lloyd Wright versus America, Cambridge/Mass. 1990.