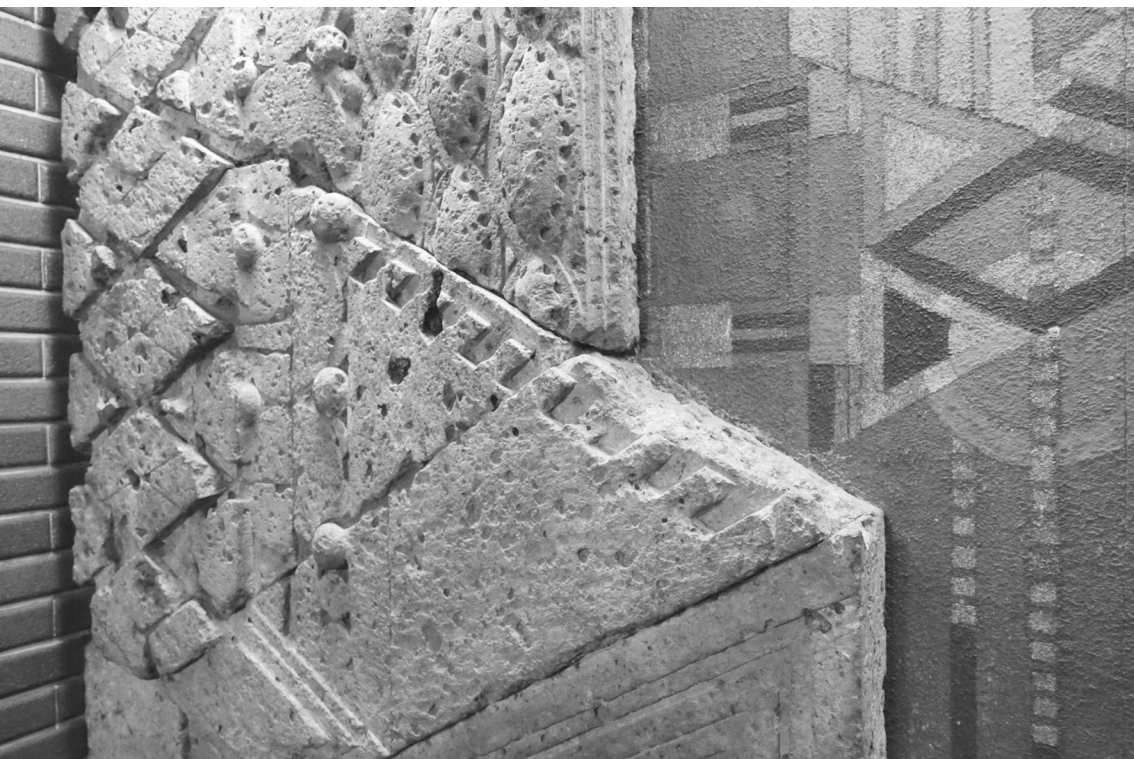


## 6 Abstraktion der Natur Frank Lloyd Wright



Frank Lloyd Wright (1867–1959) war die überragende Architektenpersönlichkeit Nordamerikas in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Dennoch entzog er sich immer wieder allen Versuchen der Klassifizierung und blieb ein Außenseiter. Das hielt ihn aber nicht davon ab, eine beeindruckende Zahl von Werken von herausragender Bedeutung zu hinterlassen. Neben anderen gehören dazu das Verwaltungsgebäude der *Larkin Company* (1906), das *Robie House* (1909), das *Imperial Hotel* (1921) in Tokio, das *Kaufmann House* (1939), auch *Fallingwater* genannt, und das Solomon R. Guggenheim Museum (1959) in New York. In großer Verehrung sprach Bruno Zevi (1918–2000) von der »häretischen Persönlichkeit Wrights«<sup>1</sup>. Dennoch macht es Wrights Größe aus, dass sein Nonkonformismus ihn immer wieder ins Zentrum seiner Zeit und ihrer offenen Fragen zurückführte.

Die Komplexität der Persönlichkeit Wrights zeigt sich darin, dass er viele zeitgenössische Kunstströmungen in sich aufnahm und doch ihnen gegenüber immun blieb. Gerade das macht die Modernität Wrights aus, dass er die Widersprüche in sich vereinte, ohne diese auf die eine oder andere Seite hin aufzulösen. So stand für Wright das Verhältnis von Natur, Maschine und Architektur im Zentrum seiner Theorie. Dies erörterte er umfangreich in zahlreichen Veröffentlichungen, darunter in zwei Autobiografien. Seine Schriften zeichnet aus, dass sie von poetischer Überzeugungskraft und ungetrübtem Sendungsbewusstsein, aber auch von Ungeduld und Sarkasmus geprägt sind.

Es gehörte zu Wrights Überzeugung, dass der Mensch mittels Architektur, Kunst und Wissenschaft die Natur und, insofern er selbst ein Teil davon ist, sich selbst erkennen kann. Wright stand damit in der Tradition des amerikanischen Transzendentalismus und Unitarismus und der Idee, dass die Natur göttlicher Herkunft sei, dass sie aber durch den Menschen erkannt werden könne, ja dass der Mensch geradezu einen Auftrag dazu habe. Für Wright war die Architektur eines der Medien, durch die die Idee der Natur sichtbar und erfahrbar werden kann. In der Ordnung der Architektur könne die Ordnung der Natur zur Anschauung gelangen. Daher sprach Wright von der Architektur als **Abstraktion der Natur**. Das machte auch vor der eigenen Person nicht halt, denn Wright verstand sich selbst als eine solche Abstraktion, in der die Natur zur Erscheinung kommt. Damit brachte er sich in die Nähe des Geniekults des 19. Jahrhunderts. Sein Vorbild war der Schriftsteller Victor Hugo (1802–1885). Da Wright dem »schöpferischen Künstlerarchitekten«<sup>2</sup> huldigte, ist es kein Zufall, dass jede Debatte über Wrights Architektur immer wieder auf seine Person zurückführt.

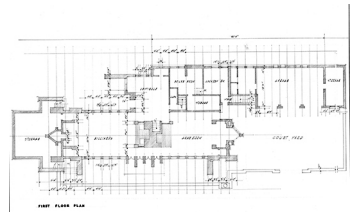
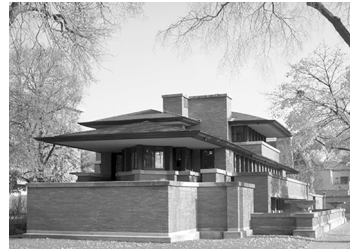
## 1 Gesetz der Wandlung

Im Zentrum von Wrights Denken stand die Frage, wie durch den schöpferischen Künstler und Architekten das architektonische Potenzial der Maschine erweckt und sichtbar gemacht werden konnte. In seinem Vortrag *Die Kunst und Fertigkeit der Maschine* (1902) formulierte Wright die zentralen Thesen dazu. Von der Maschine versprach er sich, wie er rückblickend schrieb, nicht weniger als »die Vollbringung wohlthätiger Wunder«<sup>3</sup>. Wohl konstatierte er eine zunehmende Versklavung des Menschen durch die Maschine, er verteufelte die Maschine aber nicht. Es komme eben auf den richtigen Gebrauch an, richtig eingesetzt ermögliche die Maschine die Befreiung des »**Selbstausrucks des Menschen**«<sup>4</sup>. »Glas und die wachsenden Walzwerke warteten meines Erachtens nur auf die schöpferische Interpretation, um zum Gerüst unserer neuen demokratischen Welt zu werden«, schrieb Wright im Rückblick. Dasselbe gelte aber im Allgemeinen auch für die »neue Verwendung alter Materialien: Holz, Ziegel und Naturstein«<sup>5</sup>.

Aber Wright war weit davon entfernt, die Architektur lediglich als Resultat der Maschinenproduktion zu verstehen, vielmehr sah er in der Architektur ein wichtiges Medium zur Wandlung von deren instrumenteller Rationalität in Werte, die dem Menschen dienen. Die Maschine brauche die Architektur, weil nur durch die Architektur das humane Potenzial der Maschine erkannt und fruchtbar gemacht werden könne. Was dies für die Architektur bedeuten und wie diese Transformation stattfinden kann, blieb aber selbst für Wright eher vage. Das zeigt sich auch darin, dass er immer wieder mit sich widersprechenden Strömungen und Haltungen wie dem Pittoresken, der Arts-and-Crafts-Bewegung oder dem Jugendstil in Verbindung gebracht wurde. Eindeutig dagegen ist, dass Wright die Kritik der Maschine mit der Entstehung eines neuen höheren, eines amerikanischen Menschen verknüpfte.

Den Glauben an die aktive Gestaltung eines neuen Menschen im Maschinenzeitalter hatte Wright mit den russischen Konstruktivisten gemeinsam. Der neue Sowjetmensch sollte jedoch durch Anpassung an die Maschine und durch »Organisation und Selbstbeherrschung«<sup>6</sup> entstehen, während die Maschine für Wright, mit religiösen Konnotationen, Medium der Emanzipation und der Selbsterkenntnis des Menschen in seiner gottgegebenen Freiheit war. Wright hatte die Vision eines amerikanischen Menschen, der frei sein, sich nicht mehr einem »Opfermystizismus« beugen und »nicht länger Werkzeug einer Macht, eines Herrschers oder irgendeiner äußeren Autorität«<sup>7</sup> sein sollte.

Der egalitäre, demokratische Geist, den sich Wright von der Maschine erhoffte, fand seine Übertragung in die Dynamik seiner Entwürfe und zeigte sich in der Auflösung der Hierarchien. Aufgehoben wurde die strenge Trennung zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten, zwischen Stadt und Land, zwischen Struktur und Gestalt. Das führte zu entgrenzten Raumkompositionen, in denen Innen- und Außenraum fließend ineinander übergehen. Exemplarisch dafür stehen die zwei frühen Häuser im Prärastil, das *Martin House* (1905) in Buffalo und das *Robie House* (1909) (Abb. 6a und 6b) in Chicago. Beide Bauten zeichnen sich durch weit auskragende, flache Dächer, Rück- und Vorsprünge von Mauern und Pfeilern, aber auch durch Treppen, Veranden und Terrassen aus, mittels derer Haus und Landschaft fließend ineinander übergehen, ohne dass dabei die Einheit und die Monumentalität der Architektur aufgegeben wurden.



Oben: Abb. 6a, unten: 6b

Von der Gründung seines Architekturbüros 1893 an war Wrights Motivation von einer Idee geprägt, die Züge einer Obsession hatte. Es war Victor Hugos Prophezeiung im Roman *Notre-Dame de Paris* (1831), dass nach einer langen Phase des Niedergangs am Ende des 19. Jahrhunderts eine Phase der Erneuerung der Architektur bevorstehe. Daran knüpfte Wright an. Er war der Meinung, dass unter dem Einfluss von Maschine und Demokratie das »unerbittliche ›Gesetz der Wandlung‹ [...] eine neue, auf Prinzip beruhende Architektur bedingen«<sup>8</sup> werde. Darüber hinaus war er überzeugt, dass er, Frank Lloyd Wright, nicht nur ein Teil dieses Prozesses, sondern selbst die berufene Person war, die die Architektur in eine neue, glänzende Epoche führen würde.

Jeder Phase der Erneuerung muss aber eine Phase des Niedergangs vorausgegangen sein. In *Notre-Dame de Paris* lässt Hugo daher seinen Protagonisten Claude Frollo den berühmten Satz »ceci tuera cela« sagen. Frollo deutete dabei sowohl auf ein Buch wie auch auf die Kathedrale:

»Der Archidiakon betrachtete das Riesengebäude eine Zeitlang schweigend, dann wies er mit der Rechten seufzend auf das gedruckte Buch, das geöff-

net auf dem Tisch lag, mit der Linken auf Notre-Dame und sagte, während er einen traurigen Blick vom Buch zur Kirche hinüberschweifen ließ: ›Wehe! dieses wird jenes töten.< [...] das Buch wird das Gebäude töten!«<sup>9</sup>

Seit der Lektüre von Hugos »brillantestem Essay«, der je über Architektur geschrieben worden sei, so Wright, sei ihm dieser Satz und der darin angekündigte Verfall der »großen Mutterkunst«<sup>10</sup> nicht mehr aus dem Sinn gegangen. Die Druckerpresse habe die Architektur »entthront« und als Wissensträger abgelöst. Denn die Architektur im Allgemeinen und die gotische Kathedrale im Besonderen seien immer mehr als nur Gebäude gewesen: »Jede Wand, jeder Stein des ehrwürdigen Bauwerks erzählt uns nicht nur die Geschichte des Lands, sondern auch diejenige der Wissenschaft und der Kunst.«<sup>11</sup> Das erklärt auch, dass Wright von den Kathedralen als den »großen Granitbüchern«<sup>12</sup> sprach. An Hugos Prophezeiung machten sich drei Gedanken fest,

1. dass der Niedergang der Architektur durch das Aufkommen der Maschine und ganz konkret von Johannes Gutenbergs (1398–1468) Erfindung der Druckerpresse ausgelöst worden war,
2. dass Kunst nicht Nachahmung ist. Diese Erkenntnis lag der tiefen Abneigung Wrights gegen die Renaissance zugrunde. Im Renaissancestil sah er nur eine plumpe, unkreative Nachahmung der Antike. Er sprach auch vom »Renaissance-Abgrund«<sup>13</sup>, und
3. dass der Wiederaufstieg nur durch das möglich sein würde, was den Niedergang ausgelöst hatte: die Maschine.

Wright sah die Aufgabe seiner Zeit in der Überwindung des Historismus und der Neuformulierung der Architektur auf der Grundlage der Maschine. Deswegen sei Klassik – die Renaissance eingeschlossen – »wesentlich schlimmer für die Sache der Freiheit als je zuvor«<sup>14</sup>. Denn der griechische Tempel sei ja nur die »Nachbildung in Stein eines etruskischen Holztempels«. Die Nachahmung einer Holzkonstruktion in Stein laufe aber der »organischen Natur des Materials und der Konstruktion« zuwider.<sup>15</sup> Nach 500 Jahren der Nachbildung von klassischen Säulen, Giebeln und Gesimsen liege die Architektur im Sterben. Mit der Vorliebe für den »unwissenden oder albernen Eklektizismus«<sup>16</sup>, also mit Neorenaissance, Neogotik oder Neobarock, betrüge sich Amerika um das Leben. Was Wright als Beispiel vor Augen hatte, war der

Neoklassizismus der staatlichen Repräsentationsbauten wie zum Beispiel beim *Tennessee State Capitol* (1859) in Nashville oder beim *State House* (1904) von Rhode Island. Zu Recht habe Hugo, so Wright, die italienische Renaissance als »Sonnenuntergang« [bezeichnet], den ganz Europa für eine Morgendämmerung«<sup>17</sup> gehalten habe. Deswegen konnte auch die Moderne nicht Wiedergeburt sein, also nicht Renaissance, sondern nur »Naissance« oder Geburt im Sinne eines durch die Maschine bedingten Neuanfangs.

Immer wieder kam Wright auf Hugo zurück. An ihm orientiert und nicht im Rückgriff auf Vitruv entwickelte er sein spezifisch modernes, weil ambivalentes Konzept einer neuen Architektur. Wright folgte Hugo in der Idee, dass es in Gestalt der Druckerpresse die Maschine gewesen sei, die die Architektur auf ihrem Höhepunkt in der Gotik zerstört habe, dass es wiederum die Maschine sei, die im Maschinenzeitalter die Wiederauferstehung der Architektur möglich mache. Es sei offenkundig, dass nur »durch ihre eigene Schwungkraft [die Maschine] den Schaden, den sie angerichtet hat, ungeschehen«<sup>18</sup> machen könnte. In großer Nähe zu Hugo sah Wright in der Maschine eine »Zerstörererin, die gleichzeitig eine verkleidete Retterin ist«<sup>19</sup>.

Hier zeigt sich nicht nur Wrights dialektisches Geschichtsmodell, sondern auch dessen mithin mythisch-religiöse Grundlage. »Die Wunde schließt der Speer nur, der sie schlug«,<sup>20</sup> heißt es in Richard Wagners (1813–1883) 1882 vollendetem Bühnenweihfestspiel *Parsifal*. Vor dem Hintergrund des tiefgreifenden gesellschaftlichen Umbruchs im 19. Jahrhundert thematisierte Wagner in *Parsifal* die Erneuerung der Gesellschaft durch die Erneuerung des christlichen Erlösungsversprechens. Von Motiven der Erlösung ist auch Wrights Werk durchzogen, aber im Unterschied zu Wagner diesseitig und weltlich ausgerichtet. Im »Sinn des demokratischen Lebens«, aber auch im Sinn des Gesetzes der poetisch-dichterischen Wandlung zielte Wright auf die Selbsterhöhung des Individuums, auf das »Beste des Menschen, der sein eigenes Leben lebt«<sup>21</sup>.

## 2 Maschine und demokratische Kultur

In *Die Kunst und Fertigkeit der Maschine* sprach Wright auch von der »großen Sittenlehre der Maschine«, die »bis jetzt im großen und ganzen außerhalb des Gesichtskreises von Künstler und Soziologie« gelegen habe.<sup>22</sup> Bisher sei die Maschine falsch beurteilt worden, denn sie sei durchaus imstande, »hohe

Ideale der Kunst – höhere, als die Welt bisher gesehen hat – fruchtbar zu machen!«<sup>23</sup> Es brauche dazu nur den freien, emanzipierten Künstler, den Architekten, der das Sensorium hat, die »noblen Möglichkeiten« der Maschine zu erkennen. Wie die alte Kunst Vergeistigung der Handarbeit gewesen sei, so werde die neue Kunst mittels der Maschine ein neues »Gewand der Vergeistigung weben, das nicht weniger wahrhaftig, aber poetischer«<sup>24</sup> als bisher sein werde. Die neue Kunst werde demokratisch sein, denn auf Grundlage der Maschine werde sie »aus dem Besitz der Könige und Oberklasse in das Alltagsleben aller übergehen«<sup>25</sup>.

Indem sie Kunst für alle erfahrbar macht, war die Maschine für Wright ein Mittel zur Demokratisierung der Gesellschaft. Das ist ein Gedanke, der sich später bei Walter Benjamin (1892 – 1940) in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935) wiederfindet, dort jedoch schon mit Blick auf das neue Medium Film. Die Reproduzierbarkeit des Films führe zur Demokratisierung der Kunst, so Benjamin, sie verändere das Verhältnis der Masse zur Kunst. Die Kunst weiche »aus dem Reich des »schönen Scheins««<sup>26</sup>, es emanzipiere sich das Kunstwerk von »seinem parasitären Dasein am Ritual«<sup>27</sup>. Die technische Reproduzierbarkeit und allgemeine Verfügbarkeit, die die Maschine ermögliche, löse den Film aus der Einzigartigkeit als Kunstwerk, dieser werde zum Massenmedium gleichsam unter »Vernichtung der Aura«<sup>28</sup>, die dem Einzigartigen immer anhängt. Benjamin begrüßte den Verlust der Aura, insofern er darin die Voraussetzung sah für die Öffnung des Kunstwerks den Massen gegenüber sowie für deren kulturelle, ästhetische und politische Emanzipation.

Trotz Wrights Verständnis der Maschine als »große Vorläuferin der Demokratie«<sup>29</sup> konnte die Vernichtung der Aura, im Gegensatz zu Benjamin, nicht im Interesse Wrights sein. Im Gegenteil, wenn Aura – durchaus auch im Benjamin'schen Sinne – etwas mit organischem Bauen und Baukunst zu tun hat, so zielte Wright gerade auf den Erhalt der Aura, wenn nicht auf deren Steigerung durch die Maschine, durch den richtigen Einsatz der Maschine. Welche Rolle dabei der Maschine zukommt, zeigt sich daran, dass nach Wright die organische Architektur, als eine Architektur »von innen heraus«, eine Sache des 20. Jahrhunderts ist, das heißt des Maschinenzeitalters. So schrieb er: »Diese Auffassung der Architektur als etwas Organisches, als Ausdruck von innen heraus, ist 20. Jahrhundert – und gibt der Baukunst einen völlig neuen Sinn.«<sup>30</sup>

Charakteristisch für das Denken Wrights war, dass er die Entwicklung der modernen Architektur immer in einer Einheit mit der politischen Entwicklung der Vereinigten Staaten von Amerika sah. Für Wright war das nicht zu trennen. Die Entstehung der modernen Architektur hatte ihre Parallele in der amerikanischen Revolution (1774–1776), in der Unabhängigkeitserklärung von 1776, im amerikanischen Bürgerkrieg (1861–1865) und in dem darauf gründenden demokratischen Staat. In Anlehnung daran sprach Wright daher nicht nur von seinem »Einmannkrieg«<sup>31</sup>, den er als Genie gegen den beschränkten Geist der meisten seiner Kollegen führte, sondern auch von seinem »Freiheitskampf«<sup>32</sup> für eine neue Architektur. Dabei sollte die moderne Architektur weder nur lebensweltliche Ergänzung zur demokratischen Gesellschaft sein, noch sollte sie lediglich repräsentative Funktion haben. Für Wright war die moderne Architektur nichts Geringeres als die notwendige Voraussetzung für das Gelingen des demokratischen und freiheitlichen Amerikas. Er war auf der Suche nach jener Architektur, »die der moderne Mensch brauchte, damit er sich die Freiheit bewahre, zu der er sich 1776 bekannt hatte«<sup>33</sup>.

Wie mit den Vereinigten Staaten von Amerika verband sich für Wright mit der neuen Architektur eine »prophetische Verheißung«<sup>34</sup>. Sie würde für die Entwicklung des neuen, amerikanischen Menschen eine tragende Rolle spielen. Die neue Architektur sollte eine *usonische* Architektur sein. Wright sprach vom *usonian house*, worunter er eine aus dem Geist Amerikas entwickelte Architektur verstand. Der Begriff »usonisch«, in dem die Wörter Unität, Union und USA ineinander verschränkt sind, geht laut Wright auf den utopischen Roman *Erewhon* (1872) des englischen Schriftstellers Samuel Butler (1835–1902) zurück. Mit »usonisch« sollte das Spezifische der Kultur der Vereinigten Staaten von Amerika sichtbar gemacht und von den Kulturen der anderen Nationen und Völker auf dem nordamerikanischen Kontinent unterschieden werden. Gegen die Verwechslungen und auch gegen die Konformität habe er den Begriff oft gebraucht, so Wright, besonders, da er sich »auf unser Land oder unseren Stil bezog«<sup>35</sup>.

Unter *usonisch* verstand Wright das »Allernatürlichste auf der Welt«<sup>36</sup>, was er auch als die wünschenswerteste aller menschlichen Eigenschaften bezeichnete. Von dieser Eigenschaft hänge die Demokratie ab. Es verband sich damit die Idee der Präriehäuser, die einerseits der amerikanischen Landschaft des Mittleren Westens angemessen seien, andererseits für das

demokratische Verständnis ihrer Bewohner stehen würden. Neben einigen anderen führte Wright für die **Präriehäuser** folgende sieben Punkte<sup>37</sup> an:

1. »Einfriedung des Raumes« oder große, fließende Räume,
2. »weite gerade Linien oder Stromlinien« und Horizontalität,
3. Gestaltung aus dem Ideal der »Plastizität«,
4. Ornamente aus der »Natur der Baustoffe«,
5. flache und weit auskragende Dächer ohne Aufbauten,
6. keine Unterkellerung und
7. über das Gelände sich erhebende Fußböden.

Die Präriehäuser anerkannten die neue Einfachheit als geistiges und damit nicht nur gestalterisches, sondern auch politisches Ideal und höchste Qualität der Architektur. Diese war für Wright der Beitrag Amerikas zur modernen Architektur. Einfachheit sei dabei kein Wert an sich, sondern immer Resultat und, wie er schrieb, »Belohnung für gutes Fühlen und aufrichtiges Denken«<sup>38</sup>. Denn sie könne erst als »vollkommen verwirklichter Teil eines organischen Ganzen«<sup>39</sup> erlangt werden, wo sie nicht ursprünglich in den Dingen ist. Einfachheit finde man nicht einfach vor, sie sei nicht einfach da, sondern Resultat der Arbeit des Künstlers, des Architekten. Einfach sein heiße, immer »mit einem Auge auf das Ganze gerichtet«<sup>40</sup> zu sein. Was das für die Architektur bedeutete, zeigt sich darin, dass die Präriehäuser aus schlichten geometrischen Elementen aufgebaut sind, die »den damals im Baugewerbe verwendeten Maschinen natürlich [waren]; deshalb nahm das Innere diesen Charakter durchaus natürlich an«<sup>41</sup>.

1909 erfolgte Wrights »Entdeckung« als Architekt in Form einer Einladung des Wasmuth-Verlags in Berlin zur ersten umfangreichen Publikation seines Werks. Wright fühlte sich erstmals anerkannt und aufgenommen im Kreise der »echten Neuerer, die damals aber nur in Europa bekannt waren und beachtet wurden«<sup>42</sup>. Dazu gehörten, wie Wright feststellte, »ruheloze europäische Protestanten«<sup>43</sup> wie Henry van der Velde (1863–1957) in Belgien, Hendrik Petrus Berlage (1856–1934) in den Niederlanden sowie Adolf Loos (1870–1933) und Otto Wagner (1841–1918) in Wien. Es ist nicht unbedeutend, dass zur selben Zeit Wrights Projekt für das *McCormick House* scheiterte, was zu einer tief greifenden Lebenskrise führte. Nach anfänglichem Zweifel nahm Wright jedoch das Angebot aus Berlin an und verbrachte ein Jahr in Europa, überwiegend in Florenz.

Dennoch, Amerika blieb ein »großes Experiment« und eine große Kultur, die noch nicht zu sich gekommen war und sich zunächst noch an den »von der Wissenschaft gelieferten Ersatzmitteln götlich« hielt.<sup>44</sup> Gegen diese »praktischen« materialistischen Ideale der Industrie, Erziehung und Regierung« brachte Wright die Architektur als »prophetische Wegweiserin zum wahren Leben«<sup>45</sup> und den Architekten als »Erretter der Kultur der modernen amerikanischen Gesellschaft«<sup>46</sup> in Stellung. Er ließ aber keinen Zweifel daran, dass der Weg zur modernen Architektur nur über die Demokratie und die Maschine führen könne. Die Maschine sei die große Vorläuferin der Demokratie, die Architektur das Medium ihrer Kultivierung. In diesem Sinne sei dann alles – Stuhl, Haus und Baum – und selbst der »menschliche Körper [...] eine Maschine, die vom Willen zum funktionieren gebracht wird«<sup>47</sup>.

### 3 Organik und Abstraktion

Für Wright spielte der Begriff der Organik eine zentrale Rolle. Er hoffte für die neue Architektur auf ein Erwachen zur »Integrität einer organischen Architektur«<sup>48</sup>. Der Begriff Organik stand dafür, dass Kultur und Architektur ein »Exponent« wie auch eine »Abstraktion«<sup>49</sup> der großen Natur sind. Organik und Abstraktion schließen sich gegenseitig nicht aus. Vorbild dafür waren die Kulturen der Tolteken, Azteken, Mayas und Inkas, deren Architekturen Wright als die »großen amerikanischen Abstraktionen«<sup>50</sup> bezeichnete. Über den Begriff der Organik – mit der Architektur als Exponenten und als Abstraktion der Natur – glaubte Wright, zukunftsorientiert die präkolumbische und die moderne, noch zu entwickelnde amerikanische Architektur in eine gemeinsame Traditionslinie zu stellen.

Die Bedeutung von Organik und Abstraktion ergebe sich daraus, dass sie die zwei Vorbedingungen für die Souveränität des Menschen, des modernen Menschen und Amerikaners seien. Sie seien bestimmt durch zwei »Mächte«, unter deren Einfluss die Architektur stehe: einerseits die Macht der Hilfsmittel und Maschinen und andererseits die Macht übermenschlicher Autoritäten. Architektur entstehe immer aus der Kombination von Hilfsmitteln und der »verherrlichenden Selbstverleugnung des Menschen zugunsten einer Autorität«<sup>51</sup>. Das faszinierte Wright an der aztekischen Architektur. Diese sei nämlich aus dem »großartigen Gefühl für primitive Hilfsmittel

und für die Majestät« entstanden. Wright sprach zudem vom »mysteriösen Glauben« an Gottheiten, an dem er im Sinne des Transzendentalismus und Unitarismus sowie in seinem Verständnis von Natur auch für die moderne Architektur festhielt.

Primitive Hilfsmittel und Autorität, das seien die zwei Mächte, denen die Azteken gehuldigt und denen sie ihre Architektur gewidmet hatten, die aber über die Jahrhunderte einen Transformationsprozess vollzogen hatten. Es hätten sich die primitiven Hilfsmittel im Laufe des 19. Jahrhunderts zur »Maschinenteknik« weiterentwickelt. Wright bezeichnete die Maschine auch als eine »zur dominierenden Weltmacht angewachsene Macht«<sup>52</sup>. Ähnliches gelte für die Autorität. Auch sie habe sich verändert von den Göttern der archaischen präkolumbischen Welt zu dem »von seinem Gewissen gelenkten Menschenverstand«<sup>53</sup> des modernen Amerikaners, dem die »Auffassung der Macht als etwas Geistiges zuteil«<sup>54</sup> geworden sei.

Maschine und Freiheit, das waren für Wright die Mächte, die die moderne Architektur prägten. Sie zeigten sich als »innere Charaktermerkmale«, die der schöpferische Künstler »durch organische Verwendung des organischen Ornaments ausdrückt und sublimiert«<sup>55</sup>. Dabei liege dem Organischen kein biologisch-naturwissenschaftliches Prinzip zugrunde. Auch sei es ein Missverständnis, unter Organik eine Form der Naturähnlichkeit oder gar der Nachahmung der Natur zu verstehen. Mit ihren geometrischen Formen, dem System der Mauern und Pfeiler, der auskragenden Dächer und Terrassen seien gerade die Präriehäuser nicht als Nachahmung der Natur entstanden. **Organik** zeige sich nicht in der Form, sondern als System, als »Struktur«, sie sei »Offenbarung des dichterischen Prinzips«<sup>56</sup> der Natur im Medium der Architektur. Im organischen Ornament offenbarten sich, wie Wright schrieb, die organische »Integrität der Architektur [und] das Ehrgefühl des menschlichen Individuums«<sup>57</sup>. Es enthüllten sich in der organischen Architektur die »Schönheit des Denkens«<sup>58</sup>, die »geistige Würde«<sup>59</sup> und das »dichterische Prinzip«<sup>60</sup>, mithin die Freiheit.

Gegenüber seinen Zeitgenossen zeichnet Wright aus, dass er die Architektur nicht als Objekt verstand, sondern als aktive Instanz, von der ein Einfluss auf den Menschen ausgeht. In der Architektur drücke sich der Architekt oder der Bewohner nicht aus, Architektur sei dagegen Medium, um »Sympathie und Freundlichkeit, Feingefühl«<sup>61</sup> im Bewohner auszulösen. Sie soll positiv auf den Menschen einwirken. Wright sprach auch von der Organik als »**Freiheit**

**von innen heraus**«<sup>62</sup>. Mittels der Architektur trete die Natur des Menschen aus sich heraus, es komme durch sie sein eigentliches Wesen zur Sichtbarkeit. Durch die organische Architektur erkenne sich der Mensch aber nicht nur selbst, er erkenne sich auch als ein höheres Wesen, in dem sich in jedem Augenblick, in jedem Atemzug die Natur in ihrer ganzen Schönheit zeige.

Unverkennbar schwingt in Wrights Organik-Begriff ein religiöses Moment mit. Es tritt der **Unitarismus** zutage, in dem Wrights Architekturtheorie gegründet ist und in dessen Zentrum die Idee von der Einheit von Natur, Mensch und Architektur steht sowie die Überzeugung, dass mittels der menschlichen Werke die göttliche Natur erkannt werden kann, beziehungsweise dass diese überhaupt nur in den Werken des Menschen in Erscheinung treten kann. In der Architektur als Abstraktion der Natur trete die göttliche Natur wie auch die göttliche Natur des Menschen zutage, durch Architektur könne, so Wright, »Gott erreicht werden«<sup>63</sup>. Das zeige sich vor allem im organischen Ornament, das nur als schönes Ornament existiere, da die Idealität des Menschen nur schön sein könne. Wie sollte sie anders sein? Wright sprach auch von der »Schönheit des Denkens«. Dabei entsprechen »Anmut und Schönheit des Ornaments«<sup>64</sup> auf der Seite der organischen Architektur der Sympathie, Freundlichkeit und dem Feingefühl auf der Seite der menschlichen Natur. »Menschlich ansprechende Ornamentik ist das wahre Attribut aller menschlichen Kultur [...] Ornamentik wohnt dem Menschsein des Menschen inne.«<sup>65</sup>

Im Namen der Freiheit wandte sich Wright mit dem organischen Ornament nicht nur gegen Kommerz und Rentabilitätsdenken, sondern auch gegen das, was er als die »europäische Sackgasse«<sup>66</sup> des schöpferischen Denkens und Fühlens bezeichnet hat. Für ihn war die weiße, ornamentlose Moderne eine Architektur der Negation und der »zweidimensionalen Armut des Entwurfs«<sup>67</sup>. Das Weglassen könne ebenso widersinnig sein wie das Überladen, »und vielleicht ist es sogar häufiger so«<sup>68</sup>. Die Abschaffung des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstand, wie dies von Adolf Loos etwa zur selben Zeit gefordert worden war, widersprach, so Wright, dem Wesen der Architektur. Denn die »organische Ornamentik war niemals auf dem Ding, sondern [ist] Teil davon«<sup>69</sup>, es komme von innen heraus, weshalb es nicht einfach abgeschafft werden könne. Mit der Abschaffung des Ornaments gehe nicht weniger als die Architektur selbst verloren. Daher:

»Ornamentik ist der Architektur der Gattung Mensch ebenso naturgemäß wie der Panzer der Gattung Schildkröte. Selbstverständlich wie das Gefieder für den Vogel; natürlich wie die Form irgendeiner Seemuschel; passend wie die Schuppen eines Fisches oder die Blätter eines Baumes oder die Blüte einer blühenden Pflanze.«<sup>70</sup>

Wright bezog sich mit seinem Begriff der Organik auf Louis H. Sullivan (1856–1924), der während der ersten Jahre in Chicago sein Mentor gewesen war. In Sullivans Aufsatz *The Tall Office Building Artistically Considered* (1896) heißt es:

»All things in nature have a shape, that is to say, a form, an outward semblance, that tells us what they are, that distinguishes them from ourselves and from each other.«<sup>71</sup>

Die Formen in der Natur seien so »characteristic, so recognizable, that we say, simply, it is »natural, it should be so«<sup>72</sup>. Sullivan brachte hier seine Überzeugung zum Ausdruck, dass in der Form immer etwas vom inneren Leben, nicht nur physisch, sondern auch konzeptuell und geistig, nach außen in die Sichtbarkeit trete. Das gelte in der Natur für Tier, Baum, Vogel oder Fisch und gelte ebenso für die von Menschen gemachten Artefakte. Denn die menschlichen Artefakte seien immer Abstraktionen der Natur, in denen die Natur in ihren verborgenen Qualitäten zur Sichtbarkeit komme.

#### 4 Exkurs Arts-and-Crafts-Bewegung

Wright griff mit seiner Ablehnung der Renaissance auf eine Debatte zurück, die im England des 19. Jahrhunderts im Kontext des Gothic Revival und der Arts-and-Crafts-Bewegung geführt worden war. Deren wichtigste Protagonisten waren Augustus W. N. Pugin (1812–1852), John Ruskin (1819–1900) und William Morris (1834–1896). Gemeinsam waren ihnen die Ablehnung der griechischen Klassik und die Huldigung der Gotik als höchste Errungenschaft der Architektur. Ruskin klassifizierte die Architektur in die drei Kategorien des griechischen, romanischen und gotischen Baustils. Dabei stand der griechische Baustil, den er auch als »Oberbalkenarchitektur« be-

zeichnete, an unterster Stelle, er war der »schlechteste von den dreien; und in Beziehung auf Steinbau immer in gewissem Maße barbarisch«<sup>73</sup>. Auch Pugin hatte die Klassik als »die barbarischste Art des Bauens«<sup>74</sup> bezeichnet. Der falschen Übertragung der Konstruktionsprinzipien von Holz in Stein stellte Ruskin die konstruktive Einheit, die ästhetische Geschlossenheit und die Ehrlichkeit der Gotik entgegen. Dem gotischen Spitzbogen liege die Logik des Materials zugrunde, Form und Konstruktion entsprängen aus einem System. In der Gotik, der »Architektur des Giebels«, sah er eine »vollkommene Grundform«<sup>75</sup>.

Die Arts-and-Crafts-Bewegung, vor allem der »gute William Morris«<sup>76</sup> und John Ruskin, wie Wright schrieb, wurde am Ende des 19. Jahrhunderts in den Intellektuellenkreisen Chicagos viel diskutiert. Es kann auch der Einfluss Ruskins auf Wright nicht übersehen werden. Wenn Ruskin postulierte, dass das Lebensprinzip schlechthin die »Liebe zur Veränderung«<sup>77</sup> sei, nicht die zur Wissenschaft und ihren Gesetzen, so hat dies sein Pendant bei Wright im »**Gesetz der Wandlung**« von Kultur und Architektur. Auch sei die Wissenschaft, so Wright, in »echter menschlicher Kultur nur Werkzeug. Wissenschaft ist erfinderisch, aber niemals schöpferisch.«<sup>78</sup> Wenn nach Ruskin die Merkmale des Gotischen »im Herzen und in der Hand des Arbeiters«<sup>79</sup> und weniger in den formalen, stilistischen Elementen zu finden sind, so hat auch dies eine Parallele in Wrights Verweis auf den »gotischen Geist«<sup>80</sup> und in seiner Forderung nach dessen Wiederbelebung. Wobei den gotischen Geist wiederzubeleben, so Wright, etwas anderes sei, als die Formen der gotischen Architektur wiederzubeleben. Als »albernen Versuch« bezeichnete es Wright, historische Formen »zu imitieren und einem Leben aufzuheften, das über sie hinauswachsen muß«<sup>81</sup>. Es galt ihm daher als Missverständnis, dass die Wohnhäuser der wohlhabenden Schichten Amerikas lediglich stilistische Adaptionen des gotischen Stils waren. Sie seien »überwiegend zweifelhafte Tribute an die englische Architektur«<sup>82</sup>, womit Wright den Gothic Revival meinte.

Wenn Wrights Denken überhaupt in einer Tradition stand, so war es die der Arts-and-Crafts-Bewegung. Kein Zufall war es, dass Charles Robert Ashbee (1863 – 1942), einer ihrer Protagonisten, die Einleitung zu der zweiten Auflage von Wrights Buch *Ausgeführte Bauten*, das 1911 im Berliner Wasmuth-Verlag erschien war, verfasste. Als Wright den Satz schrieb: »Der künstlerische Architekt wird dann ein von der Liebe zur Natur inspirierter Mensch sein und wissen, daß der Mensch nicht für die Architektur, son-

dern die Architektur für den Menschen geschaffen ist«, <sup>83</sup> bediente er sich, so Gillian Naylor, ganz und gar der »Sprache von Morris, Ashbee, Webb und Lethaby«<sup>84</sup>. Dennoch kann nicht übersehen werden, dass Wright in einem zwiespältigen Verhältnis zur Arts-and-Crafts-Bewegung gestanden hat, insbesondere was die Verwendung der Maschine betraf. In diesem Punkt hörte das gegenseitige Verständnis auf. Der Arts-and-Crafts-Bewegung fehlte die spezifisch amerikanische Thematik, nämlich die Maschine und ihr Beitrag zur Bildung einer modernen, demokratischen Kultur. Gotik und die mittelalterliche Bauhütte waren für Pugin, Ruskin und Morris historische Gegenentwürfe zur industrialisierten Arbeitswelt im England des 19. Jahrhunderts.

Die Arts-and-Crafts-Bewegung entstand in England unter dem Eindruck der gesellschaftlichen Verwerfungen und der Verelendung der Bevölkerung durch die Industrialisierung. Neben Ruskin, Pugin, Morris und Ashbee waren die anderen Protagonisten Owen Jones (1809–1874), Charles Voysey (1857–1941), William R. Lethaby (1857–1931) und Mackay H. B. Scott (1865–1945). Beeinflusst durch die deutschen Immigranten Karl Marx (1818–1883) und Friedrich Engels (1820–1895), war für sie die Kunstgewerbe-reform vor allem Sozialreform. Ihre Motivation dafür war aber unterschiedlicher Art. Während für Ruskin die Erniedrigung des Arbeiters durch die Fabrikarbeit im Vordergrund stand, verband sich für Pugin mit dem Gothic Revival die Notwendigkeit zur moralischen Erneuerung der Gesellschaft auf der Grundlage des Katholizismus.

Morris' Werk zeichnet sich durch den Glauben an die Natur, den moralischen Wert der Schönheit und das Engagement für eine lebenswerte Umwelt aus. Für ihn standen das Handwerk und die Rückbesinnung auf mittelalterliche Arbeitsformen im Zentrum seines Kunstreformprojekts. Nach Kenneth Frampton (\* 1930) war Morris von einer »geradezu mystischen Ehrfurcht vor dem Handwerk«<sup>85</sup> erfüllt und nahm eine Abwehrhaltung gegenüber den industriellen Produktionsmethoden ein. So war Morris 1861 einer der Mitbegründer der Firma Morris, Marshall, Faulkner & Co., die in Ablehnung der Maschine mit kunsthandwerklichen Verfahren Möbel, Tapeten, Textilien und Teppiche produzierte. »Einfachheit, Ehrlichkeit, die Konzentration auf den Wert der Arbeit, die Erhaltung der Freude beim schöpferischen Prozeß«, <sup>86</sup> das zeichnete nach Gerda Breuer (\* 1948) das Arbeitsethos von Morris aus. Dass Morris mit seinen Erzeugnissen, besonders nach der Übernahme

und Neugründung der Firma ab 1875 als Morris & Co., ein Publikum ansprach, das dem bürgerlichen Milieu angehörte und nicht der Schicht der Unterprivilegierten, gehört zu den Widersprüchen, die die Arts-and-Crafts-Bewegung nicht überwinden konnte.

Dennoch setzte sich Morris ab den 1870er-Jahren für eine sozialistische Gesellschaftsordnung ein; er war Gründungsmitglied der *Art Workers' Guild* (1884) sowie der *Socialist League* (1885) und gründete 1891 die *Kelmscott Press*. Darüber hinaus verfasste er den utopischen Roman *News from Nowhere* (1890). Darin beschrieb er eine von Entfremdung freie Welt, ohne Eigentum und ohne Massenproduktion. Morris beharrte auf seiner kritischen Haltung gegenüber der Maschinenproduktion, die er weiterhin als Wurzel allen gesellschaftlichen Übels sah. Er hielt an der ästhetisch-moralischen Überlegenheit und an der Vorstellung einer nicht-entfremdeten Arbeit im Mittelalter fest. Zu den Arbeitsverhältnissen seiner Zeit schrieb er:

»Alles ist der ›Verbilligung der Produktion‹, wie es genannt wird, geopfert worden: Das Glück des Arbeiters an seiner Arbeit, abgesehen von den Grundbedürfnissen und der Gesundheit, seine Nahrung, seine Kleider, seine Wohnung, seine Freizeit, seine Vergnügungen, seine Erziehung – kurz gesagt sein Leben – hatten nicht einmal mehr den Wert eines Sandkorns auf der Waage gegen die schrecklichen Konsequenzen der ›billigen Produktion‹ der Dinge, von denen die meisten es nicht einmal wert sind, überhaupt produziert zu werden.«<sup>87</sup>

*News from Nowhere* ist ein utopischer Entwurf einer auf Landwirtschaft und Handarbeit gründenden Gesellschaft. Morris beschrieb aber nicht nur seine Vision einer idealen Gesellschaft im Übergang vom »kommerziellen Sklaventum« des Kapitalismus zu einer sozialistisch befriedeten Gesellschaft. Das Buch zeichnet sich auch durch eine politische Weitsichtigkeit aus, indem das Schreckensszenario einer scheiternden Sozialreform und infolgedessen ihr Umschlagen in Faschismus detailliert geschildert wird.

## 5 Modernität

Wright schloss kategorisch aus, dass es, wie er formulierte, einen architektonischen Einfluss von Weltrang auf sein Werk gegeben habe, weder vonseiten eines amerikanischen noch eines europäischen Architekten. Sein Werk sei »nicht nur in seiner Realität, sondern auch in seiner geistigen Struktur ursprünglich«<sup>88</sup>. Als Unitarier und Transzendentalist war Wright der Überzeugung, dass die Ordnung der menschlichen Gemeinschaft aus der Ordnung der Natur und die Schönheit des Staates aus der Schönheit der Natur resultiere, und dass alles in der Individualität und umso mehr im Genie des einzelnen Menschen angelegt sei. Daher müsse Architektur von innen heraus entwickelt werden. Nur zwei Architekten gestand er einen Einfluss auf sein Architekturverständnis zu: Dankmar Adler (1844–1900) und John Roebling (1806–1869). Roebling war der Ingenieur der Brooklyn Bridge (1883) in New York, Adler dagegen war der Partner von Sullivan im gemeinsamen Büro Adler & Sullivan. Dort hatte der junge Wright ab 1887 sieben wichtige Jahre verbracht. Interessanterweise erwähnte Wright in diesem Zusammenhang Sullivan nicht, obwohl er auch ihm viel verdankte. Nach Sullivans Tod verfasste Wright einige bewegende Nachrufe auf ihn.

Wright gestand aber auch ein, »prächtige Bestätigungen« gefunden zu haben, allerdings außerhalb der europäischen Architekturtradition. Er meinte damit die präkolumbische Architektur der Inka und Maya und die japanische Architektur. Als herausragende Merkmale bezeichnete er deren Erdgebundenheit. Die »gigantischen Bauten« der Inka und Maya seien trotz ihrer Größe »erdgebundene Architektur«<sup>89</sup>, auch deswegen, weil sie mit einem »großartigen menschlichen Gefühl für primitive Hilfsmittel«<sup>90</sup> entstanden seien. Auch die japanische Kultur sei »völlig bodenständig«<sup>91</sup>, die Japaner seien »mehr Teil ihres Bodens als jedes andere Volk«<sup>92</sup>. Für die japanische Architektur hegte Wright ein ganz elementares Interesse, da eine Architektur, die ursprünglich aus dem Boden, das heißt aus den konkreten Lebensbedingungen entsprang, auch Wrights Ziel für die eigene Architektur und für die Architektur Amerikas war.

Wright war nicht nur einer der bedeutendsten Sammler von japanischen *ukiyo-e*-Holzschnitten, er reiste auch mehrmals nach Japan, wo er ab 1915 wiederholt einige Zeit anlässlich der Beauftragung für den Entwurf und die Erbauung des *Imperial Hotels* (Abb. 6c und 6d) in Tokio verbrachte. Daher

könnte man direkte Einflüsse der japanischen Kultur auf sein Werk erwarten, zumindest Spuren davon. Diese lassen sich aber nicht nachweisen. Dennoch geht Wrights Beziehung zur japanischen Kultur weit über die von ihm angeführten »prächtigen Bestätigungen« des eigenen Architekturverständnisses hinaus. Tatsächlich verband Wright mit Japan ein sehr spezifisches Interesse: die Konzeption von Modernität. In diesem Punkt fand er die prägenden Bestätigungen seines eigenen Architekturverständnisses. Dabei lief für Wright die Frage der Modernität auf die Frage nach Organik und Abstraktion hinaus, in deren Zentrum das Material und seine Bearbeitungsweise mit Werkzeugen oder Maschinen durch den Handwerker standen.

Ausgerechnet in der japanischen Architektur, deren Anfänge auf das sechste Jahrhundert zurückgeht, sah Wright sein Konzept von Modernität bestätigt. Die japanische Kultur gehöre zu den »nobelsten der Welt«<sup>93</sup>, weil die Japaner dem Konzept einer organischen Architektur bereits seit Langem näher gekommen seien »als jede andere zivilisierte Rasse auf Erden«<sup>94</sup>. Und das sei mit den Mitteln der Edo-Zeit (1603 – 1868) geschehen, die um die Mitte des 19. Jahrhunderts, mit dem Ende der Isolationspolitik Japans, ebenfalls ihr Ende gefunden hatte. Wright beschrieb hier eine Modernität Japans, die in die Zeit vor dem Maschinenzeitalter zurückgeht, also in eine Zeit, in der Handwerksverfahren, aber keine modernen Maschinen zur Verfügung standen. Das heißt, dass für Wright modern nie die Form als solche war, sondern »das Ding, wie es von innen heraus gemacht«<sup>95</sup> und ein »Produkt der ganz elementaren Bedingungen des Lebens und der Arbeit«<sup>96</sup> ist. Beispielhaft dafür stehen bei Wright die Holzschnitte der *ukiyo-e*-Künstler. In ihren aufwendigen, vielschichtigen Herstellungsverfahren sei der japanische Holzschnitt selbst Medium der Abstraktion, als Voraussetzung für Organik. Die *ukiyo-e*-Künstler hätten nichts mit dem Material gemacht, was »es nicht auf natürliche Weise mit sich machen lässt. Wie einfach alles ist. Gleichwohl, es ist eine organische Sache.«<sup>97</sup>



Oben: Abb. 6c, unten: 6d

Exemplarisch dafür kann das Werk von Utagawa Hiroshige (1797–1858) angeführt werden, besonders sein Holzschnitt *Plötzlicher Regenschauer in Shōno*. Mittels verschiedener Techniken der Abstraktion brachte Hiroshige hier die Natur zur Darstellung. Dazu gehört eine als Silhouette dargestellte Reihe von stark bewegten Baumwipfeln, die vierfach und zickzackartig, in freier Form, gegeneinander versetzt wiederholt werden. Da gehört auch eine schräge Ebene – ein Bergrücken –, die das Blatt in ein Oben und ein Unten gliedert. Auf ihr versucht eine Gruppe von Personen, die nur an ihren Umhängen und einigen Paar Füße zu erkennen sind, aufzusteigen, während eine andere Gruppe gegen den Regen nach unten einem Dorf zueilt. Über alles legt sich eine Schraffur von feinen Linien, die im rechten Winkel auf die Ebene trifft und ein eigenes, diagonales Koordinatensystem einführt. Dies sind einige der Abstraktionsverfahren, mit denen der Regenschauer dargestellt wird.

Es waren die **Techniken der Abstraktion**, die für Wright den japanischen Holzschnitt so modern machte. Die japanische Kultur sei sogar »moderner [...] als die europäischen Zivilisationen«<sup>98</sup>. Gegen diese Kraft der Darstellung seien der französische Kubismus und der italienische Futurismus nur Symptome für künstlerische Zustände, »deren ›menschliche[r]‹ Qualitäten, deren Kadaverschau«<sup>99</sup> die Welt müde geworden sei. Die Defizite entstünden dort, wo der Fotoapparat, die moderne Maschine, wohl die Voraussetzung geschaffen habe für die Befreiung der Künste vom Zwang zur Abbildung, die modernen Künstler aber nicht damit umzugehen gelernt hätten. Anstelle nun die Natur der Dinge zum Thema und zur Sichtbarkeit zu bringen, hätten sie die Individualität des Künstlers ins Zentrum gestellt. »Es ist Zeit, dass wir uns vom ›Realismus‹ mit seinem Hang zu Sentimentalität und Selbstsucht abwenden und einer Realität, die mehr von Gott enthält, zuwenden.«<sup>100</sup> Mithilfe der modernen Maschine müsse die Kunst zum Medium werden, in dem durch Abstraktion das Innere der Natur und damit »mehr von Gott« aufscheinen könne.

Japan sei den modernen Künsten überlegen, insofern es die Werkzeuge als Mittel zur Abstraktion der Natur verstanden habe. Es liege in der Art und Weise der Behandlung des Materials, in der sowohl die Tradition wie auch die Modernität enthalten seien. »Welche Geschicklichkeit und welcher Fleiß.«<sup>101</sup> Das ist auch der Grund, weshalb es von Wright auch keine Beschreibung des klassischen japanischen Hauses und seiner formalen Elemente gibt. An den formalen Elementen des japanischen Hauses hatte Wright kein Interesse. Zu

den Elementen wie *shoji* oder *fusuma* (Schiebewand), *tatami* (Reisstrohmatte), *engawa* (hölzerner Umgang, Veranda) oder *tokonoma* (Wandnische) hat er sich nicht geäußert. Sie waren Resultat der konsequenten Verfahren der Abstraktion mittels der damaligen technologischen Bedingungen. Wegen der neuen Herstellungsverfahren gehörten sie eben nicht zu Wrights eigener Zeit, dem Maschinenzeitalter.

Im Maschinenzeitalter war die japanische Kultur daher auch nur »beinahe« modern. Dies lag an den Geräten und Hilfsmitteln – im Falle der präkolumbischen Architektur sprach Wright sogar von primitiven Hilfsmitteln. Die Werkzeuge der Japaner waren noch nicht Maschinen im Sinne des Maschinenzeitalters, weshalb sie, in der Auffassung von Wright, hinter den aktuellen Möglichkeiten zurückstehen. Das galt auch für die Zeit von Wrights Arbeit am *Imperial Hotel* in Tokio. Aufgrund des damaligen Entwicklungsstandes der japanischen Bauindustrie konnten nur einheimische Methoden zum Einsatz kommen, kein Stahl und kein Glas, denn »es war unmöglich zu sagen, wie weit wir in irgendeiner Richtung mit Maschinen kommen würden – vermutlich nicht sehr weit«<sup>102</sup>.

Wright griff daher einerseits auf die besonderen Fähigkeiten der japanischen Handwerker zurück, während er andererseits neue Materialien zur Anwendung brachte, die außerhalb der Tradition Japans standen. Dadurch sollten neue Möglichkeiten zur Abstraktion im Kontext der eigenen Zeit und damit zur Modernität eröffnet werden. Wright führte neue Materialien wie Kupfer und Backstein ein, aber auch den Oya-Stein, einen Lavastein. Der Oya-Stein ist ein weicher Stein, der sich zur Bearbeitung von Oberflächen, besonders mit Ornamenten, gut eignet. Er war in Japan aber bis dahin nicht für den Hausbau benutzt worden. Von den japanischen Bauherren war er zunächst als »billiges und gewöhnliches Material« und als unpassend »für einen so würdigen Zweck« wie dem des Kaiserlichen Hotels abgelehnt worden.<sup>103</sup>

Wright wollte den Oya-Stein im Sinne des Gesetzes der Wandlung benutzen. An ihm sollte sich der Übergang des Lebens »von den Knien zu den Füßen« vollziehen, analog zum »Übergang von Holz zu Mauerwerk«. <sup>104</sup> »Von den Knien zu den Füßen« war Wrights Metapher für den aufholenden Modernisierungsprozess, den Japan ab 1868 durchlief. Er spielte damit auf den Übergang vom traditionellen Leben, das sich überwiegend auf dem Boden und auf Tatamimatten vollzog, zu einem modernen Leben auf Stühlen und an Tischen an. Das *Imperial Hotel* selbst stand für den Wechsel zur westlichen

Lebensform. Dies sollte im Übergang vom traditionellen Holzbau zum Bauen mit Stein zur Sichtbarkeit kommen. Für die Wände nutzte Wright Ziegelstein als Sichtmauerwerk, das dementsprechend keine weitere Bearbeitung erfuhr. Den Oya-Stein setzte Wright dagegen für die strukturelle, weitgehend horizontale Gliederung ein und machte ihn zum Träger von abstrakten Ornamenten. Der Ziegelstein stand für die Einfachheit der Konstruktion, der Oya-Stein dagegen, der sich leicht bearbeiten und ornamentieren ließ, verkörperte dagegen die Organik und das Prinzip geistiger Freiheit.

Dem *Imperial Hotel* wurde viel Kritik und Unverständnis sowohl von japanischer wie von amerikanischer Seite entgegengebracht. Auch wenn Wright reklamierte, dass seine Architektur – und umso mehr das *Imperial Hotel* – formal ohne äußeren Einfluss entstanden sei, so waren gerade die Ornamente des Oya-Steins irritierend, weil ikonografisch unbestimmt. Einerseits legten die Monumentalität des massiven Ziegelmauerwerks und die abstrakte Ornamentik des Oya-Steins Vergleiche zur präkolumbischen Architektur nahe, während andererseits die Ornamentik auch eine Traditionslinie innerhalb Japans suggerierte. Es drängte sich hier ein Bezug zum Mausoleumsbezirk in Nikko auf. Dies war deswegen brisant, weil Nikko die Grabstätte der Tokugawa-Shogune ist, der Gegenspieler des Kaisers. Überbordend ornamentiert, dazu farbig, stellt die Tempelanlage von Nikko das Gegenprogramm zur shintoistischen Schrein-Architektur Japans dar, mit der der Kaiser assoziiert wird.

Die Weigerung Wrights, Architektur ohne Anleihen an Bestehendes zu schaffen, und das Insistieren auf einer Architektur »von innen« führten im Kontext von Japan zu Missverständnissen. Auch wenn keine kausale Verknüpfung hergestellt werden konnte, stellten sich bei Japanern wie auch Amerikanern wenig günstige Assoziationen ein. Während Wright mit seiner Architektur in Amerika darauf hoffen konnte, eine eigene Sprache und eine eigene amerikanische Architekturtradition zu begründen, konnte dies in Japan kein Ziel sein. Es gehört zu den besonderen Leistungen Wrights, dass das *Imperial Hotel* unter den wenigen Bauten Tokios war, die ohne Schaden das Große Kanto-Erdbeben von 1923 überstanden hatten, es gehört aber auch zur Tragik dieses Gebäudes, dass es in seiner Ikonografie weitgehend unverändert blieb und 1968 abgerissen wurde.

## Basisliteratur

- Wright, Frank L.: *Schriften und Bauten*, München u. a.: Langen und Müller 1963
- Wright, Frank L.: *Ein Testament*, München: Langen und Müller 1966

## Anmerkungen

- |    |  |    |   |
|----|--|----|---|
| 1  | Bruno Zevi (1998), <i>Frank Lloyd Wright</i> , S. 6.   | 23 | Ebd.  |
| 2  | Frank L. Wright (1966), <i>Ein Testament</i> , S. 34.  | 24 | Ebd., S. 60.  |
| 3  | Frank L. Wright (1966), <i>Ein Testament</i> , S. 21.  | 25 | Ebd.  |
| 4  | Frank L. Wright (1963a), »Die Kunst und Fertigkeit der Maschine«, S. 57.                                   | 26 | Walter Benjamin (1991), »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, S. 491. |
| 5  | Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S. 25.   | 27 | Ebd., S. 481.   |
| 6  | Sergei Tretjakow zitiert nach Frankfurter Kunstverein (Hg.) (1972), <i>Kunst in der Revolution</i> , o. S. | 28 | Ebd., S. 502.   |
| 7  | Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S. 19.   | 29 | Frank L. Wright (1963a), »Die Kunst und Fertigkeit der Maschine«, S. 53.                            |
| 8  | Frank L. Wright (1966), <i>Ein Testament</i> , S. 14.  | 30 | Frank L. Wright (1966), <i>Ein Testament</i> , S. 91.   |
| 9  | Victor Hugo (1994), <i>Der Glöckner von Notre Dame</i> , S. 203.   | 31 | Ebd., S. 58.  |
| 10 | Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S. 15.   | 32 | Ebd.  |
| 11 | Victor Hugo (1994), <i>Der Glöckner von Notre-Dame</i> , S. 129  | 33 | Ebd., S. 34.  |
| 12 | Frank L. Wright (1963a), »Die Kunst und Fertigkeit der Maschine«, S. 54.                                   | 34 | Ebd., S. 121.   |
| 13 | Frank L. Wright (1966), <i>Ein Testament</i> , S. 29   | 35 | Ebd., S. 109.   |
| 14 | Ebd., S. 99.   | 36 | Frank L. Wright (1963c), »Prärie-Architektur«, S. 44.   |
| 15 | Ebd., S. 96.   | 37 | Ebd., S. 43.  |
| 16 | Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S. 25.   | 38 | Ebd., S. 47.  |
| 17 | Ebd. S. 15.  | 39 | Ebd., S. 45.  |
| 18 | Frank L. Wright (1963a), »Die Kunst und Fertigkeit der Maschine«, S. 53.                                   | 40 | Ebd.  |
| 19 | Ebd., S. 67.   | 41 | Ebd., S. 44.  |
| 20 | Richard Wagner (o. J.), <i>Parsifal</i> , S. 78.   | 42 | Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S. 16.  |
| 21 | Frank L. Wright (1966), <i>Ein Testament</i> , S. 113.   | 43 | Ebd.  |
| 22 | Frank L. Wright (1963a), »Die Kunst und Fertigkeit der Maschine«, S. 52.                                   | 44 | Frank L. Wright (1966), <i>Ein Testament</i> , S. 111.  |
|    |  | 45 | Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S. 25.  |
|    |  | 46 | Ebd.  |
|    |  | 47 | Frank L. Wright (1963c), »Prärie-Architektur«, S. 47.   |

- 48 Frank L. Wright (1966), *Ein Testament*, S.121.
- 49 Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S.18.
- 50 Ebd., S.17.
- 51 Ebd., S.18.
- 52 Ebd., S.19.
- 53 Ebd.
- 54 Ebd.
- 55 Frank L. Wright (1966), *Ein Testament*, S.104.
- 56 Ebd.
- 57 Ebd.
- 58 Ebd., S.105.
- 59 Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S.19.
- 60 Frank L. Wright (1966), *Ein Testament*, S.104.
- 61 Ebd.
- 62 Ebd., S.98.
- 63 Ebd., S.110.
- 64 Ebd., S.105.
- 65 Ebd.
- 66 Ebd., S.109.
- 67 Ebd., S.102.
- 68 Frank L. Wright (1963c), »Prärie-Architektur«, S.45.
- 69 Frank L. Wright (1966), *Ein Testament*, S.96.
- 70 Ebd., S.104f.
- 71 Louis Sullivan (1896), »The Tall Office Building Artistically Considered«, S.407.
- 72 Ebd.
- 73 John Ruskin (2016), *Die Steine von Venedig*, S.166.
- 74 Augustus W. Pugin (1973), *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, S.3.
- 75 John Ruskin (2016), *Die Steine von Venedig*, S.167.
- 76 Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S.16.
- 77 Ruskin zitiert nach Catharina Berents u. a. (2016): »Ein Buch über Steine«, S.47.
- 78 Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S.19
- 79 Ruskin zitiert nach Catharina Berents u. a. (2016): »Ein Buch über Steine«, S.48
- 80 Frank L. Wright (1963 d), »Die Souveränität des Einzelnen«, S.93.
- 81 Ebd.
- 82 Ebd., S.97.
- 83 Frank L. Wright (1966), *Ein Testament*, S.130.
- 84 Gillian Naylor (1971), *The Arts and Crafts Movement*, S.173.
- 85 Kenneth Frampton (1983), *Die Architektur der Moderne*, S.39.
- 86 Gerda Breuer (1998), »Universalistische Erneuerung im Dienste des Verzichts«, S.15.
- 87 William Morris (1890), *News from Nowhere*, Chapter XV.
- 88 Frank L. Wright (1966), *Ein Testament*, S.139.
- 89 Frank L. Wright (1963b), »Wurzeln«, S.17.
- 90 Ebd., S.18.
- 91 Frank L. Wright (1966), *Ein Testament*, S.140.
- 92 Frank L. Wright (1963e), »Das Kaiserliche Hotel«, S.140.
- 93 Ebd.
- 94 Ebd., S.143.
- 95 Frank L. Wright (1992), *Collected Writings*, Vol.1, S.151.
- 96 Ebd., S.148.
- 97 Ebd., S.150.
- 98 Ebd., S.148.
- 99 Ebd., S.150.
- 100 Ebd.
- 101 Frank L. Wright (1963e), »Das Kaiserliche Hotel«, S.145.
- 102 Ebd., S.142.
- 103 Ebd., S.144.
- 104 Ebd., S.141.

