

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 46 (1959)
Heft: 12

Artikel: Die Bedeutung Frank Lloyd Wrights für die Entwicklung der
Gegenwartsarchitektur
Autor: Moser, Werner M.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-36045>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 31.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Bedeutung Frank Lloyd Wrights für die Entwicklung der Gegenwartsarchitektur



Seit dem Hinschied Frank Lloyd Wrights am 9. April 1959 sind drei Vierteljahre vergangen. Sehr viel ist über die einmalige, übermenschliche Dimensionen annehmende Leistung dieses großen amerikanischen Meisters geschrieben worden. Er war ein typischer Vertreter jener aussterbenden Generation, der viele Medien zur Verfügung standen, den auf allen Lebensgebieten eingreifenden Ideen Ausdruck zu geben. Nicht nur als Architekt, auch als Bildhauer, Maler, Dichter, Philosoph und Pädagoge hat er sich in reichem Maße betätigt. Kein Wunder, daß seine Bauten durch diese Vielseitigkeit bereichert wurden.

Es ist nicht uninteressant, hier an ähnliche Stellungnahmen und Entscheidungen seines fast gleichzeitig verstorbenen Altersgenossen Henry van de Velde zu erinnern. Beide haben schon um die Jahrhundertwende auf die Fragwürdigkeit des stilimitierenden, das Handwerk vortäuschenden Industrieproduktes hingewiesen. Beide haben die in Architektur und Gewerbe grassierende Imitation von Renaissanceformen als Hindernis einer lebensnahen Architekturform gegeißelt. Die Forderung, daß die industrielle Produktion in den Dienst der Gegenwartskultur gestellt werden können und müsse, war damals in Kunstkreisen höchst revolutionär, sie bedeutete eigentlich in Europa die Geburtsstunde des Werkbundes. Auch die Atelierschule Van de Veldes, die zur persönlichen und unschematischen Einführung junger Kräfte in die Probleme des Berufes neu gegründet worden war und aus der dann später das Bauhaus hervorging, gleicht in mancher Beziehung der eben erwähnten Schule Wrights.

Man sieht wieder einmal deutlich, wie geniale Persönlichkeiten in bestimmten Etappen unserer Kulturgeschichte entscheidend – gleichzeitig und unabhängig voneinander – den Weg aus einem Engpaß heraus in Neuland gewiesen haben. Nun hat der Tod beide Männer in kurzer Zeit zu sich berufen, Van

de Velde aus stiller Zurückgezogenheit, an seinen Memoiren schreibend, Wright aus voller Entfaltung neuer Ideen heraus. Es entspricht dem außergewöhnlichen Schicksal des Genies, daß Wright als 89jähriger noch bis zu seinem letzten Atemzug die Architekturwelt in Spannung hielt, auch dann noch, als viele der jüngeren und jüngsten Architektengeneration neuen Gesichtspunkten einer veränderten Zeit adäquaten Ausdruck zu verleihen suchten.

Im Folgenden wird der Versuch unternommen, sich mit einigen kritischen Stimmen auseinanderzusetzen, die sich besonders in den Vereinigten Staaten gegen die Werke Wrights der letzten dreißig Jahre richteten.

Freilich mußte Wright schon von Anbeginn seiner Tätigkeit an schärfste Kritik – insbesondere von seinen Kollegen aus der «Ecole des Beaux-Arts» – vernehmen, die selbst wiederum seinen ironisch treffenden Bonmots ausgesetzt waren. Er formulierte vor einigen Jahren seine Einstellung wie folgt: «Ich habe ehrliche Arroganz heuchlerischer Unterwürfigkeit vorgezogen.» Wie er in seiner Dankesadresse bei Überreichung der goldenen Medaille des AIA andeutete, war er immer ein «Andersdenkender», manchmal revolutionär, manchmal evolutionär. Ähnlich wie Goethe bezog er ohne Unterbruch Anregungen aus allem, was ihm begegnete. Es ließ sich unschwer nachweisen, wie ihn in manchen Fällen die Betrachtung ihm mißliebiger Bauten zu neuen eigenen Lösungen anspornte.

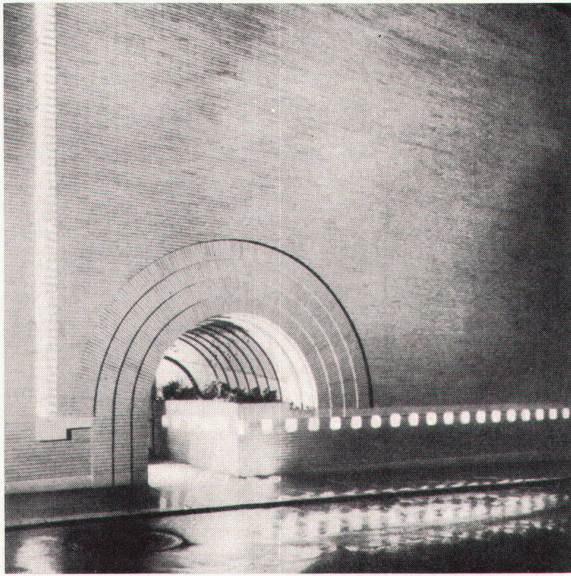
Wright stand nicht nur in Widerspruch zu seinen stilimitierenden Altersgenossen. Obwohl er schon um 1900 seine Werke geistig und materiell vom Funktionellen her konzipierte, vereint mit neuen Anwendungen von Material und Technik und dies mit einem gewissen Formenreichtum, so schien vierzig Jahre später einer jungen Generation die Präponderanz des Sachlichen zu wenig demonstrativ zum Ausdruck zu kommen. Mies van der Rohe, selbst ein Verehrer Wrights, wurde dann für viele zum Vorbild für ein gründlicheres Aufräumen, das, an Nihilismus grenzend, einen endgültigen Schlußstrich unter die in den USA sehr lange florierende, dekorativ stilistisch überblendende Fassadenarchitektur setzte.

Die Jüngsten, unbelastet von der historischen Abfolge, sind heute geneigt zu verkennen, wieviel des Wrightschen Gedankengutes, das ihnen sozusagen schon in Fleisch und Blut übergegangen ist, in erstaunlicher Vollkommenheit schon vor einem halben Jahrhundert intoniert worden war. Es ist dies schließlich ihr gutes Recht, im Kampf um die eigene Bewährung in einem anders gearteten Problemkreis die Ausscheidungen des für sie Wichtigen nach eigenem Urteil vorzunehmen.

Aber eigenartig ist, wie viele der vierzig- bis fünfzigjährigen Architekten in den USA Stellung zu Wright beziehen: Manche seiner Bauten der letzten zwei Jahrzehnte werden vielfach als exaltierte Auslassungen eines extremen Individualisten – und zwar nur als solche – eingeschätzt.

Die Wallfahrtskirche Corbusiers in Ronchamp, die in gleichem Sinne taxiert wird, war übrigens vor wenigen Jahren der Anlaß zu einer interessanten Diskussion unter hervorragenden amerikanischen Architekten. Man äußerte seine Enttäuschung über diese «Laune» Corbusiers, der doch der Welt den Modulor geschenkt habe. Sie sei, wie auch die Johnson Wax Co. in Racine, Wisconsin, und andere Bauten von Wright, ein unwürdiges und gefährliches Experiment. Architektur als raumschaffende Kunst müsse in erster Linie als ordnungsschaffende Kraft verstanden werden, womit sicherlich jedermann einig geht. Nach Ansicht jener Architekten könne aber «ordnende Kraft» nur dort spürbar sein, wo sie sich mit einfachen additiven geometrischen Elementen ausdrücke.

Wohl war damit auch die Ausschließlichkeit des rechten Winkels inbegriffen; Beispiele solcher Art kennen wir alle in europäischen und amerikanischen Städten. Nun ist aber die geometrisch additive Ordnung nicht die einzige, die beim Betrach-



1
Morris Shop in San Francisco 1948
Magasin Morris, à San-Francisco, 1948
Morris Shop in San Francisco, 1948

2
Laboratoriumsturm der Johnson Wax Co. 1947
La tour des laboratoires de la Johnson Wax Co. 1947
Johnson Wax Co. laboratory tower, 1947



2

ten eines Baues, beim Durchschreiten und Verweilen im Beschauer ein Gefühl von Harmonie erzeugen könnte. Es ist durchaus möglich, daß ein souveräner Geist eine frei geformte organische Gesamtkomposition in klarer Hierarchie der Teile gestalten kann, die von starker harmonischer Ausstrahlung ist. Das Werk unterliegt dann einer Ordnung höheren Grades. Nach persönlichem Erlebnis zu schließen, scheint dies bei Ronchamp* und bei Johnson Wax in hohem Maße der Fall zu sein.

Damit soll gesagt sein, daß man sich nicht zu pedantisch als Richter über Ausdrucksformen, die nicht gerade dem eigenen momentanen Entwicklungsstadium entsprechen, aufschwingen sollte. Fast grotesk mutet es übrigens an, daß einige prominente Vertreter der puristischen Richtung in den USA vor kurzem in eine überschwengliche Formendynamik hinübergewechselt sind, deren geistiger Hintergrund kaum die Dichte oder die Harmonik der Werke der von ihnen kritisierten Meister aufweist. Dies bestätigt nur, daß der emotionelle Anteil am architektonischen Werk wohl zeitweise zurückgebunden werden kann, aber immer wieder zum Durchbruch kommt. Im historischen Wechsel von Aktion und Reaktion sind sicher beide Formen des Ausdrucks begründet. Es lassen sich jedoch große Qualitätsunterschiede innerhalb einer Richtung feststellen.

In jenen Wrightschen Bauten, die mit ungewöhnlich ausladenden frei geformten Elementen gestaltet sind (zum Beispiel die Projekte mit Schalenkonstruktion), läßt sich übrigens oft ein rhythmisches Grundgesetz erkennen, wodurch sie im Gegensatz zu vielen andern «dynamischen» Bauten unserer Zeit trotzdem ein inneres Gleichgewicht vermitteln. Auch hat Wright unerhörter Sinn für die den verschiedenen Materialien inhärenten Kräfte ihn vor abstrakten Formenspielen ohne logische innere Struktur bewahrt.

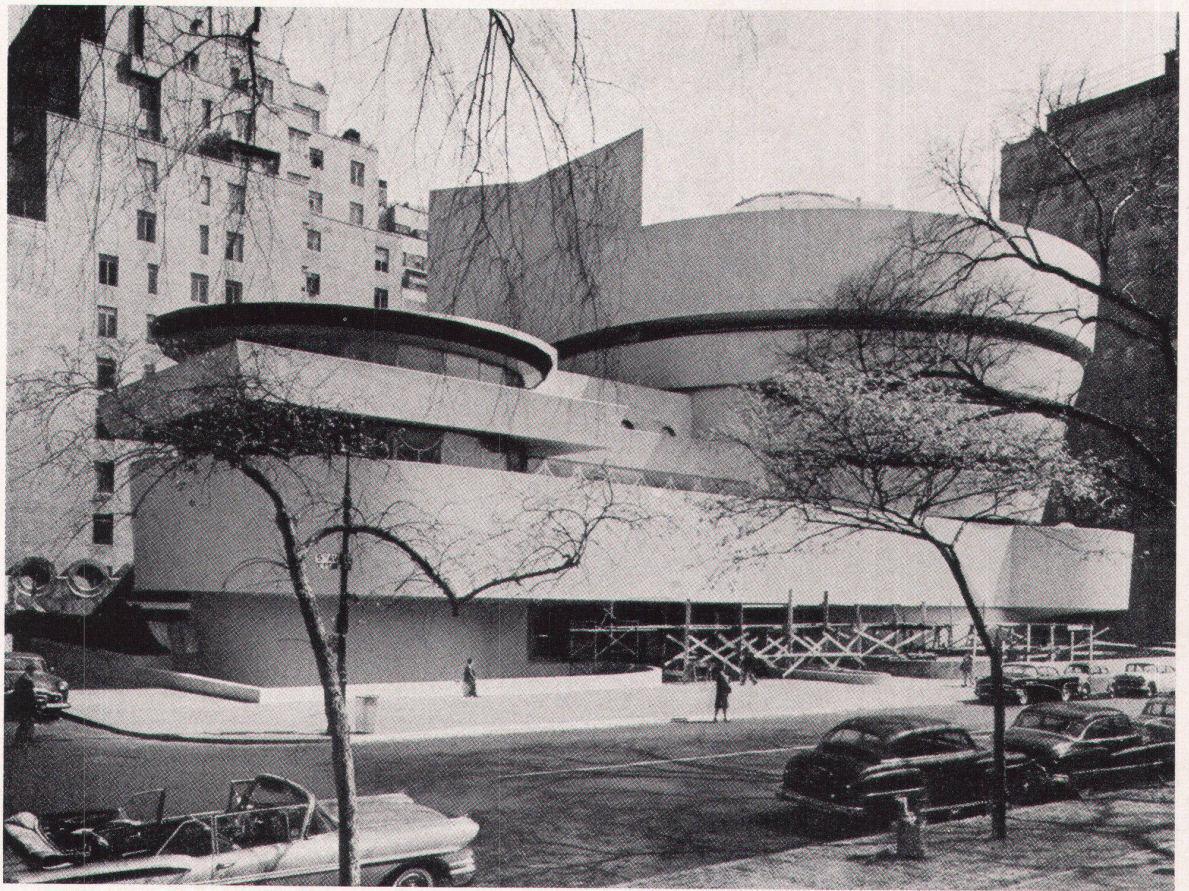
Man hat Wright auch zum Vorwurf gemacht, er kümmere sich zu wenig um die Behausungsfrage der Minderbemittelten. Leider sind seine Entwürfe für standardisierte Kleinsthäuser nie ausgeführt worden, während am Ende des Weltkrieges andere Architekten, wie Gropius, Breuer, Neutra, Aufträge der staatlichen Wohnungsbaukommission für Wohnsiedlungen realisieren konnten. Wright war übrigens ein begeisterter Anhänger der Theorien Henry Georges, in dessen Standardwerken «Fortschritt und Armut» und «Unser Land» (1871 erschienen) der Gemeinbesitz des Bodens gefordert wird. Da er alle Menschen als freie Individuen betrachtet wissen wollte, ging er gewissermaßen von der klassenlosen Gesellschaft aus.

Es gelang ihm, selbst für einfachste und kleinste Verhältnisse Entwürfe im Elementenbau von räumlicher Überzeugungskraft zu finden, die von den Bauherren ohne Schwierigkeit selbst ausgeführt werden konnten.

Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß Wright sein Ideengut in einem Lande von 150 Millionen Einwohnern während langer Zeitperioden nahezu allein verteidigen mußte, so werden wir auch verstehen, daß sich aus dieser Vereinsamung heraus eine manchmal hypertrophierte Ausdrucksweise in Wort und Bau von selbst einstellen mußte. Bei genauerem Hinsehen läßt sich immer ein wertvoller Kern herauschälen.

Sein Kampf galt in weiterem Sinne den engen Standardauffassungen im Leben, im Beruf und in der Politik, der nivellierenden Tendenz, der Beeindruckbarkeit des Durchschnittsamerikaners durch billige Sensationen, verbunden mit der Ablehnung wahrhaft originellen, für die Entwicklung entscheidenden Gedankengutes. Viele Entwürfe und Bauten sind beredte Zeugen des Kampfes um die bedrohte Freiheit des Individuums.

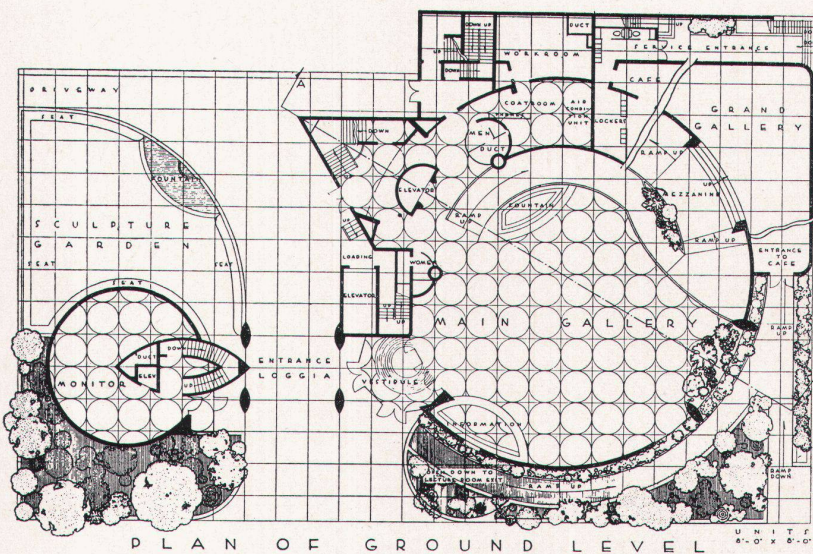
* Laien haben wiederholt geäußert, daß der Kirchenraum in Ronchamp zur ruhigen Besinnung und zum Gebet viel einladender sei als viele moderne Kirchen, die auf streng geometrischer Basis konzipiert sind.



3

3
Solomon R. Guggenheim Museum in New York 1959
Musée Solomon R. Guggenheim, à New-York, 1959
Solomon R. Guggenheim Museum in New York, 1959

4
Eingangsgeschoß des Guggenheim-Museums 1 : 600
Entrée du Musée Guggenheim
Entrance floor of Guggenheim Museum



4

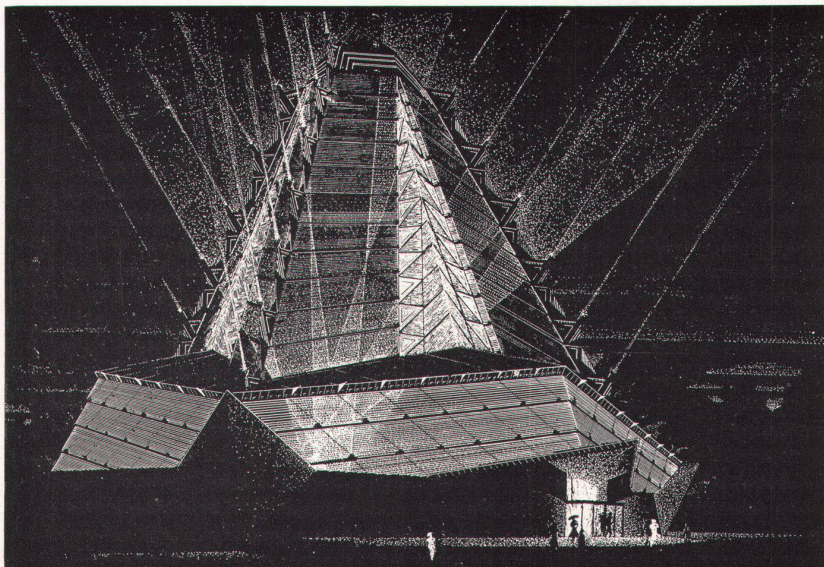
Im Folgenden versuchen wir, auf einige Entwürfe Wrights einzugehen, die umstritten sind:

Der Idealplan von «Broadacre City» sollte als Demonstration für eine sinngemäße Gebietsplanung in den USA aufgefaßt werden, als Raumordnung, bei der alle menschlichen Belange im Rahmen einer organischen Stadtlandschaft ins Gleichgewicht gebracht sind. Zugleich wird damit gegen die heutige Supergroßstadt protestiert. Wenn zwar in den USA schon viel analytisches Material als Grundlage für Gebietsplanung zusammengetragen war, als Wright vor etwa fünfzehn Jahren seine Broadacre City entwarf, so waren weder der ideologische Hintergrund noch die Versuche einer synthetischen Planung in den USA damals so ausgereift wie beispielsweise in Holland.

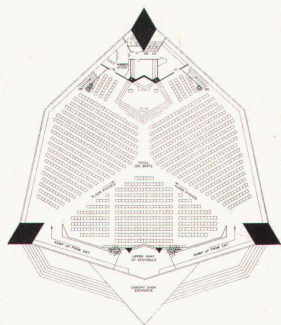
Wenn nun Wright dabei jeder Familie einen Acre (4050 m²) als private Grundstückfläche zur Verfügung stellt, bedeutet das eine Forderung, die weit über das Ziel hinausschießt. Wir sollten sie als prinzipielle Warnung für die infolge des unaufhaltenden Bevölkerungszuwachses gefährdete, mehr und mehr vernachlässigte private Zone des Individuums und der Familie bewerten.

Das Solomon R. Guggenheim Museum für New York ist ebenfalls sehr umstritten. Wozu diese ungewöhnliche Auflösung der Straßenwand? Auch der Direktor macht sich begriffliche Sorgen. Wird er genügend Freiheit in der Darbietung des Ausstellungsgutes an der einseitigen gerundeten Wandbegrenzung der Fußgängerrampe haben? Wird die Betrachtung auf geneigter Ebene ein Grund zu ständiger Beunruhigung sein? Alle diese Fragen, mit Ausnahmen der ersten, werden sich erst mit der Erfahrung am fertigen Objekt beantworten lassen.

Demgegenüber ist die erste Frage nach dem räumlichen Aspekt im New-Yorker Straßenbild von städtebaulicher grund-



5



6

5, 6
Entwurf für eine Synagoge bei Philadelphia 1958 (in Ausführung)
Projet d'une synagogue à Philadelphie, 1958 (en exécution)
Project for a synagogue near Philadelphia, 1958 (under construction)

sätzlicher Bedeutung: Langsam füllen sich die Lücken zwischen diesen 50 bis 180 Meter hohen Bauten der Avenues; die niederen Bauten verschwinden aus dem Straßenbild, und damit geht auch der seitliche Lichteinfall verloren. Die Straßenfluchten wachsen, nur von schmalen Querstraßen unterbrochen, zu riesigen Flächen zusammen, zwischen denen die Menschen zwangsweise eingeschient sind. Wohl sind diese Wände vereinzelt durch eine zurückgesetzte Baufucht aufgelockert worden; der Gesamtaspekt wird dadurch jedoch nicht beeinflusst (Lever House und Seagram Building an der Madison Avenue).

In dieser Straßenfront wirkt das Guggenheim-Museum wie ein flammender Protest. Der Bau fügt sich nicht der Straßenflucht ein. Er tritt als plastisch vielgestalter Körper in Erscheinung. (Was ist Architektur, wenn sie nicht plastisch erfassbar ist?) Der Besucher, anstatt in eine wenn auch verglaste Wand einzubrechen, wird durch teils überdachte offene Hofräume zu dem in der Mitte des Blockes liegenden Eingang geführt. Damit ist die Flucht der abschrankenden Straßenfront durchbrochen, und der Fußgängerverkehr kann befreit durch den Block hindurchströmen. Der ganze Block ist räumlich gestaltet und erschlossen, somit außen und innen als Ganzes erfassbar.

Schon beim Rockefeller Center (um 1935) war diese räumliche Tiefenwirkung mit großem Erfolg erzielt worden. Wright hat diese Idee plastisch weiterentwickelt. Es ist nur zu hoffen, daß diese Prototypen Schule machen und damit der Enge der Großstadtstraßen in den USA ein Ende bereiten.

Der Entwurf des «Mile-High Illinois Center», eines Bürohochhauses in Chicago, von 1956 hat gewiß viele vor den Kopf gestoßen. Warum eigentlich sollten 100000 Menschen auf relativ kleiner Fläche untergebracht werden, was nur bei einer exzessiven Höhenentwicklung möglich ist? Nun ist bei diesem Projekt eine große umgebende, horizontal auf gegliederte Fläche vorgesehen, die alles beherbergt, was so viele Menschen in einem Geschäftszentrum benötigen.

Gerade darin liegt der Unterschied zu so vielen Hochhausbauten in den amerikanischen Großstädten, bei denen notwendige Belange einfach vernachlässigt werden, sei es aus Bequemlichkeit, sei es aus Gründen der Rendite. Wright aber behandelt das Problem integral (zum Beispiel Parkraum für 15000 Wagen, Landeplätze für 150 Hubschrauber usw.) und überlegt sich auch die technischen Voraussetzungen für Konstruktion, Transport usw. bei einem so hohen Block. Darin liegt der grundsätzliche Wert dieses Projektes. Selbstverständlich ist ihm die plastische Erscheinung eminent wichtig. Wie weit Wright diese bis ins Detail durchbildet, kann man an dem viel kleineren «Price Tower» in Bartelsville von 1955 ermesen.

Die Unabhängigkeit in der Charakterisierung seiner Bauten kommt besonders sprechend in jenem Ladenhaus – dem Morris Shop – in San Francisco zum Ausdruck. Anstatt die Verkaufsräume wie üblich vollständig zu verglasen, stellt er die menschliche Psyche in Rechnung. Die Außenwand, eine geschlossene Backsteinmauer, wird nur durch eine kleine Eingangsnische unterbrochen. Diese allerdings ist vollständig aus Plexiglas gebildet und gewährt einen Blick in den interessanten Innenraum. Wrights Rechnung mit der Neugier der Menschen hat sich in vollem Umfange bewährt, der Laden wurde zur Attraktion.

Mit diesen wenigen Beispielen der letzten fünfzehn Jahre soll angedeutet werden, daß trotz mancher befremdlichen oder überbordenden Erscheinungsform immer irgendein positiver Ansatzpunkt prinzipieller Art zu finden ist, der Keime einer zukünftigen Entwicklung in sich trägt oder mindestens dazu anregt.

Wright's Werk ist zu vielgestaltig, als daß es auf Formeln reduziert oder klassifiziert werden könnte. Man ist geneigt, viel zu verlangen von dem, der viel bietet. Warum sollte man gerade dann, wenn die Anregungswerte weit über ein normales Maß hinausgehen, das verlangen, was nicht gegeben worden ist? Der Einfluß Wrights ist übrigens trotz Kritik auch in den letzten Jahren erstaunlich groß geblieben. Er geht weit über das hinaus, was er an seine direkten Mitarbeiter und Schüler in direktem Kontakt vermitteln konnte.

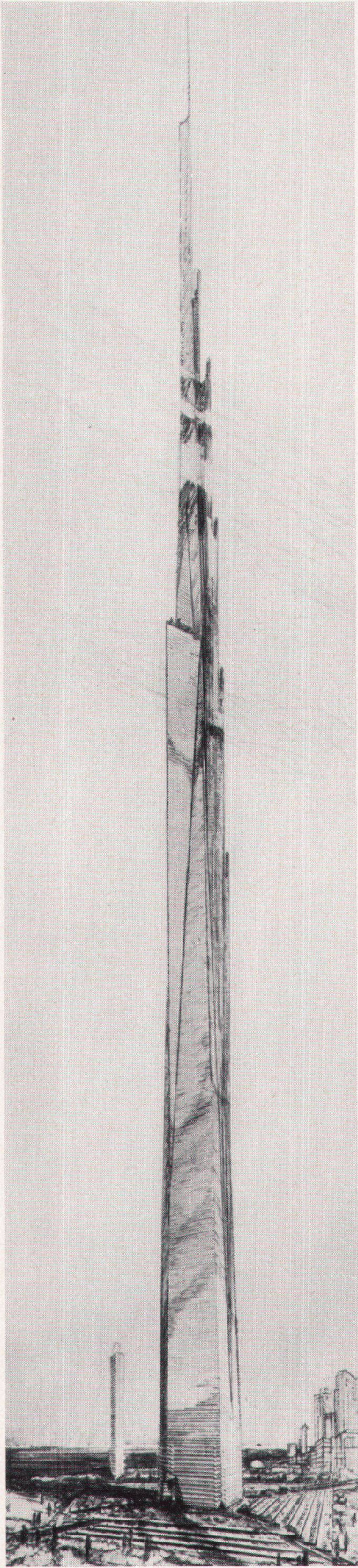
Von seinen «Ratschlägen an die jungen Architekten», die sich durch große Objektivität auszeichnen, seien einige hier angeführt:

«Keiner von euch werde Architekt, um mit Architektur sein Brot zu verdienen. Ihr müßt Architektur lieben als die Beschäftigung mit einem geistigen Prinzip, um seiner selbst willen. Ihr müßt bereit sein, der Architektur gegenüber so wahrhaft zu sein wie eurer Mutter, euren Kameraden und euch selber gegenüber. Dann geht an den Platz, wo ihr Maschinen und Methoden an der Arbeit sehen könnt, welche den modernen Bau entstehen machen, oder verweilt einfach und direkt am Bau, bis sich das Bauzeichnen natürlich aus der Konstruktion heraus ergibt.»

«Mache dir sofort eine Gewohnheit daraus, nach dem Warum zu fragen bei allem, was positiv oder negativ auf dich wirkt.»

«Halte nichts für unumstößlich schön oder häßlich, aber zerlege jeden Bau in seine Teile und forsche jedem Teil einzeln nach, damit du lernst, das Merkwürdige vom Schönen unterscheiden.»

«Gewöhne dich daran, zu analysieren. Analyse wird dazu beitragen, die Synthese zur Denkgewohnheit zu machen.»



7
Projekt für das Mile-High Illinois Center in Chicago. Büro-Gebäude mit sämtlichen zugehörigen Einrichtungen, Höhe 1500 m
Projet du «Mile-High Illinois Center», à Chicago. Immeuble de bureaux avec toutes les annexes, d'une hauteur de 1500 m
Project for Mile-High Illinois Center in Chicago. Office-Building with all pertinent facilities. Height 1640 yards

Photos: Porträtaufnahme von Wright im Jahre 1952 von Werner Bischof; 3 aus «Forum», Juni 1959; 4 aus «Casabella» 227; 7 aus F.L.Wright, «A Testament», amerikanische Ausgabe 1957

«Fliehe wie Gift die amerikanische Idee vom schnellen Vorwärtskommen. Halbbacken in die selbständige Praxis zu treten, heißt, das Geburtsrecht als Architekt für eine zusammengeschnittene Suppenbrühe verkaufen. Nimm dir Zeit, dich auszubilden. Zehn Jahre Studieren in Theorie und Praxis als Vorbereitung zur architektonischen Selbständigkeit ist wenig genug, über das Mittelmaß hinauszugelangen zu wahrer architektonischen Haltung.»

«Gehe so weit fort wie möglich, um deine ersten Bauten zu bauen. Der Arzt kann seine Fehler begraben; der Architekt kann seinen Klienten nur den Rat geben, wilden Wein zu pflanzen.»

«Betrachte es als ebenso wünschenswert, einen Hühnerstall wie eine Kathedrale zu bauen. Das Ausmaß des Projektes hat in der Kunst wenig zu sagen über die Geldfrage hinaus. Es ist die Charakterqualität, die zählt. Charakter kann groß sein im Kleinen und klein im Großen.»

«Achte das Meisterwerk. Das ist wahre Ehrenbezeugung vor den Menschen. Es gibt nichts Größeres, nichts dringender Benötigtes heute!»

Es ist gewiß nicht leicht, eine Institution wie die «Taliesin Fellowship» zu erhalten, wenn der geniale Originator nicht mehr am Leben ist. Sein Studio, geführt von erfahrenen Mitarbeitern, und seine Schule sind weiterhin in Tätigkeit. Interessante Aufträge werden die in die «Taliesin Associated Architects» umgewandelte Gemeinschaft auf Jahre hinaus beschäftigen. Die Schulung der jungen «Apprentices» wird systematisch unter Berufung hervorragender zusätzlicher Kräfte ausgebaut. Der zusammenhaltende Einfluß von Frank Lloyd Wrights Frau Olgivana wird dabei von besonderer Bedeutung sein.

Frank Lloyd Wright: Ein Testament

Zu dem letzten Buch von Wright

Kurz vor seinem Tode ist das letzte der Bücher Wrights in Amerika erschienen*. Es ist die eigenwillige Schrift eines eigenwilligen alten Mannes, in seinem Ton sehr subjektiv und polemisch. Für einen Außenstehenden, der die Lebens- und Arbeitsumstände von Wright nicht kennt, mag diese Ichbezogenheit einer Welt- und Architekturanschauung stellenweise störend oder sogar stoßend wirken. Für diejenigen jedoch, die sich enger mit der Arbeit und mit dem menschlichen, geistigen Hintergrund des Schaffens von Wright befaßt, enthält das «Testament» eine Fülle von Erklärungen über Arbeit und Denken des Meisters. Davon abgesehen geben die Worte Wrights neben und hinter aller Polemik Wahrheiten und Erkenntnisse, die über den persönlichen Bereich des Künstlers hinaus ihre absolute Gültigkeit besitzen. Man wird im «Testament» vergeblich nach der abgeklärten Weisheit eines alten Meisters suchen. Vielmehr findet man darin die Angriffslust und das Sendungsbewußtsein, das den hochbetagten Meister bis zuletzt zu einem unermüdlichen Schaffen und Schöpfen zwang.

Was im «Testament» am stärksten und auffallendsten zum Ausdruck gelangt, ist das Verhältnis von Wright zur kulturellen Situation von Amerika, sein Ringen um eine nationale Baukultur, deren Grundlagen er in den Arbeiten seines Lehrers Sullivan sieht und deren Verwirklichung er einzig in seinen eigenen Werken anerkennt.

Wright ist insofern ganz Amerikaner, als er diese Kultur aus der Natur des amerikanischen Landes hervorgehen lassen will und dabei jeden Einfluß des Abendlandes strengstens ablehnt.

* Deutsche Ausgabe: Frank Lloyd Wright, Ein Testament. Verlag Albert Langen – Georg Müller, München.

Klassik, Gotik und Renaissance sowie auch die modernen Strömungen Europas läßt er als Grundlagen einer amerikanischen Kultur in keinem Falle gelten; er betrachtet sie als einen ausgesprochen schlechten und unerwünschten Einfluß. Darin ist er der Pionier in der Neuen Welt, der aus der Natur des Landes heraus eine neue eigenständige Kultur schaffen will. Wright ist insofern aber auch Europäer, als er die Problematik einer eigenen amerikanischen Kultur kennt und selbst erlebt hat. Um so stärker muß er jedoch seinen Standpunkt verteidigen. Es liegt eine gewisse Tragik darin, daß er mit seinem eigenen Leben bewiesen hat, daß sein Land offensichtlich nicht reif war, eine Kultur, wie er sie geben wollte, zu tragen. Die eigentliche Anerkennung Wrights als Genie kam in erster Linie aus dem Ausland. Amerika vermochte ihn vielleicht als interessanten Außenseiter, als einen der vielen Aspekte im Lande der unbegrenzten Möglichkeiten anzuerkennen; es besaß jedoch nicht die geistige Potenz, ihn und seine neue Baukultur zu tragen und zu integrieren.

Wright wollte mit seiner Architektur der Demokratie, besonders der amerikanischen Demokratie, einen Ausdruck verleihen. Er betrachtete es als seine Aufgabe, eine Baukultur der Demokratie zu begründen. Es wäre zu untersuchen, ob ihm solches überhaupt möglich gewesen wäre, ob seine architektonische Ausdrucksweise nicht eher einer aristokratischen Umgebung entspricht. In jedem Fall wurde seine Sendung von der Demokratie nicht akzeptiert; die Ausnahmen seiner verschiedenen Bauten bestätigen dabei nur die Regel. Alle Ehren und Anerkennungen, die ihm im Alter zuteil wurden, können über diese tragische Tatsache nicht hinwegtäuschen. Von daher läßt sich auch die polemische und rechthaberische Seite im Wesen Wrights, die besonders in seinem Buche zum Ausdruck kommt, verstehen.

Die nachfolgenden Auszüge aus dem «Testament», die wir mit freundlicher Erlaubnis des Verlages der deutschsprachigen Ausgabe entnehmen, möchten nicht nur die oben angeführten Aspekte, sondern auch die objektiven Aussagen des Buches andeuten.

Benedikt Huber

Philosophie ist für den Geist des Architekten das gleiche wie das Augenlicht für seine Schritte. Wird der Begriff «Genie» auf ihn angewandt, so bedeutet er einfach einen Menschen, der das begreift, was andere nur ahnen. Ein Dichter, Künstler oder Architekt «versteht» zwangsläufig, und der Begriff «Genie» wird, wenn er nicht vorsichtig ist, wahrscheinlich auf ihn angewandt; in diesem Fall wird er nicht mehr für menschlich, vertrauenswürdig oder umgänglich gehalten.

Welcherart auch immer seine Ausdrucksmittel sein mögen, er stellt die Wahrheit mit offenkundiger Gedankenschönheit dar. Ist er Architekt, so sind seine Gebäude natürlich. In ihm leben Philosophie und Schönheit nebeneinander, aber die Verbindung wird allgemein beargwöhnt, und vermutlich wird ihm die Bezeichnung «Genie» anhaften – wenigstens in den Augen des Publikums.

Jeder schöpferische Mensch ist der Verfolgung durch anrühige Vergleiche ausgesetzt. Wenn das dichterische Prinzip bei seinen Schöpfungen eine Rolle spielt, folgen anrühige Vergleiche ihnen allen auf dem Fuß, denn der unentwackelte Geist lernt nur durch Vergleiche; durch gewöhnlich zweifelhafte Vergleiche, die aus eigennützigem Interessen füreinander gezogen werden. Doch der hochentwickelte Geist lernt durch Analysen: durch das Studium der Natur.

Es war ein neuer Beweis, daß in den Augen des AIA (American Institute of Architects) die moderne Architektur so oder so von Übersee kommen mußte. In mancher Hinsicht stammte das AIA

selbst von Übersee – meistens von den Beaux-Arts à la Paris. Die Tatsache, daß die moderne Architektur von einem Zeitgenossen in Chicago begründet worden war, konnte einfach nicht geduldet werden.

Die in unseren Großstädten auftretenden neomodischen Fassaden sind, im allgemeinen, verglasten Stahlrahmenschachteln ähnliche Fassaden, oft große Spiegel, die als Werbeplakate dienen. Warum nicht! Aber warum nennt man diese Reklamen durch den Mißbrauch neuer Materialien Architektur? Ist es möglich, daß die STADT nur Anrecht auf solche Negation hat?

Darum schien die Kultur, als ich den Architektenberuf auszuüben begann, hoffnungslos mit der Beschaffung des Lebensunterhaltes ausgefüllt zu sein. Dieses Mischlingswesen erlernte nie die Werte einheimischer Schönheit und wurde sich noch nicht einmal der Werte ursprünglicher Schönheit bewußt. Überall der aufdringliche Ersatz: die Elite, die sich begeistert auf alles «von Übersee» stürzte, bestand aus Aasgeiern im Namen der «Verfeinerung». Ich meinerseits, der ich inzwischen nach dem Tod des Meisters (Louis H. Sullivan) allein stand, war jener tantalisierenden und drohenden Herausforderung dessen, was ich vertrat, ausgesetzt: ihr Ende ist noch nicht abzusehen – wird es je kommen? Kann Koexistenz zwischen Leib und Seele durch Wissenschaft bewirkt werden? Nein. Durch Kunst und Religion? Ja, im Verein mit der Wissenschaft. Ich kann nicht umhin zu glauben, daß wir in Amerika eine Antwort in den Prinzipien der Baukunst besitzen, die organische Architektur genannt wird.

Jene Philosophie des organischen Charakters entwickelt neue Kraft; zeitgemäße Auffassungen gehen tiefer (und mehr in die Breite); Eindringen in den «Kern der Sache»; das wahre Wesen einer neuen Baukonstruktion ist nun einheimisch. Wenn es als ein Prinzip verstanden wird, gilt es für die Baukunst überall auf Erden. Die große Mutterkunst, die Architektur, lebt noch. Niemals in der Geschichte ist zeitgenössische Philosophie ruhiger oder schlichter in Aktion getreten. Die Zeugen: Unity Temple, die Taliesins, die Hillside Home School und das Larkin Building. In turbulenten Umwälzungen hat eine neue Auffassung vom Bauen unserer Gesellschaft eine neue Ganzheit gebracht.

Das Prinzip wird trotz unserer hektischen Oberflächlichkeit anerkannt. Integrität ist durch gegenwärtige Praxis nachweislich ausführbar geworden. Jene schlichten Gebäude zeigen, daß Architektur ein ORGANISMUS ist, der auf dem Leitsatz «ein Teil verhält sich zum Teil wie der Teil zum Ganzen» beruht. Nur solche Entität kann leben. Unweigerlich war diese Naturauffassung individuell in der Architektur, wie sie individuell in der Unabhängigkeitserklärung war, und charakteristisch für das Wesen des Menschen selbst. Ganzheit der menschlichen Äußerung in der Architektur ist nun verbürgt. Nie wieder könnte erfolgreiche Baukunst etwas anderes sein. «So wie das Leben ist, so ist die Form».

Was ist nun ein organischer «Entwurf»? Ein Entwurf, der den modernen Werkzeugen, der Maschine und dem daraus gefolgerten neuen menschlichen Maßstab entspricht. Daher war ein im schöpferischen Bereich des Architekten liegender Entwurf anwendbar, wenn sein Sinn für diese relativ neuen Werte aufgeschlossen war: zeitgemäße, bewegliche Auffassungsgabe, gepaart mit ehrfurchtsvollem Verständnis für die «Natur der Natur».

So wird uns der neue Sinn wahren Bauens zuteil: frei im Entwurf, poetisch, aber nicht weniger, ja sogar mehr unverletzliches Schutzdach gegen die Elemente. Freier Raum – nach außen strömender Raum mittels dem Leben und der Umwelt angepaßter Formen. Den menschlichen Maßstab immer feinfühlig beachtend, entwickelt die Baukunst sich zu lebendiger Ausdruckskraft und wirkt sich für die Menschheit in größerer Übereinstimmung mit dem Charakter der geistigen Natur des Menschen aus.