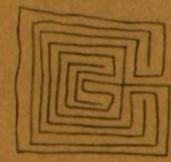


FINE ARTS LIBRARY



AB
D14

DAIDALOS

Architektur Kunst Kultur



42

15. Dezember 1991

Schichten und Schichtungen / Strata and Stratifications



Die Konsequenz der klaren Linie.

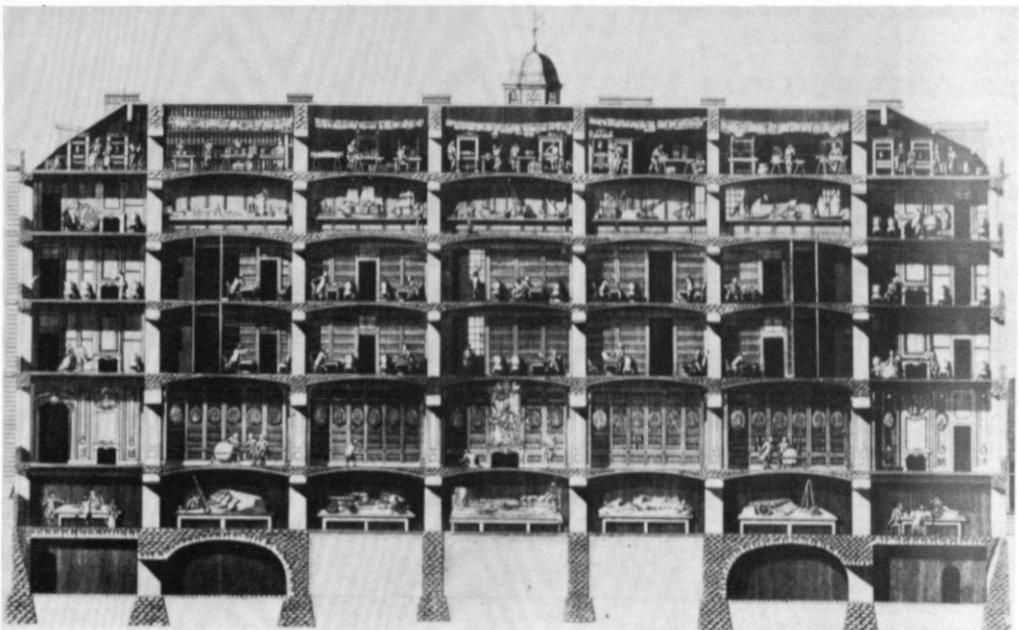
Das neue Design will Souveränität durch klare Größenordnung herstellen. Denn wirklich Gutes kommt stets ohne Übertreibung aus. Auch als Postmoderne. Kostenloser alpha bj Prospekt bei:

**Busch-Jaeger
Elektro GmbH**
Postfach 1280
D-5880 Lüdenscheid

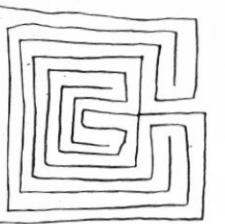
DAIDALOS
Architektur Kunst Kultur

Zur Herausgabe der Zeitschrift
tragen als Inserenten folgende Firmen
tatkäfig bei/
The magazine is published with the aid of
advertisements by the following companies:

BfG:Bank, Frankfurt am Main
Bega Gantenbrink-Leuchten oHG, Menden
Busch-Jaeger Elektro GmbH, Lüdenscheid
Draenert Studio GmbH, Immenstaad/Bodensee
Ernst & Sohn Verlag für Architektur u. technische
Wissenschaften, Berlin
Erico Leuchten GmbH, Lüdenscheid
Flachglas AG, Gelsenkirchen
Gira, Gustav Giersiepen GmbH & Co. KG,
Radevormwald
C. Haushahn GmbH & Co., Stuttgart
Interpane-Isolierglas, Lauenförde
Isovolta AG, A-Wiener Neudorf
Gebr. Kömmerling Kunststoffwerke GmbH,
Pirmasens
König + Neurath, Karben
H. Krantz GmbH & Co., Anlagenbau, Aachen
LTG Lufttechnische GmbH, Stuttgart
Martela GmbH, Nürtingen
Philips GmbH, Hamburg
Rheinzink GmbH, Datteln
Glaswerk Schuller GmbH, Wertheim
Semperlux GmbH, Berlin
Staff Lichtplanung, Lemgo
Stiebel Eltron, Holzminden



Versailles:
Hôtel de la Marine et des Affaires Étrangères,
Mitte 18. Jh./Middle of the 18th century.
Bibliothèque Municipale, Versailles



Herausgeber/Editorial Board:
Gerhard Auer
Ulrich Conrads
Günther Feuerstein
Wolfgang Meisenheimer
Werner Oechslin
Jan Pieper

Chefredakteur/Editor-in-Chief:
Ulrich Conrads

Redaktion/Editors:
Thomas Hoffmann, Haila Ochs
Assistentin/Assistant: Anna Blume

Graphische Konzeption und Layout/
Graphic conception and layout: Sabine Barth
Assistentin/Assistant: Nicole Maack

Übersetzungen/Translations:
basis (S. 58, 110)
Robin Benson (S. 24, 48, 58, 104, 122, 138)
Christian Caryl (S. 23, 40, 76)
Leopold Fesch (S. 84)
Catherine Kerkhoff-Saxon (S. 62, 96)

Redaktionsanschrift/Editorial office:
Bertelsmann Druck + Dienstleistung
Berlin GmbH & Betriebs-oHG
Schülerstraße 42, D-1000 Berlin 15
Telefon (0 30) 88 41 06-34
Telefax (0 30) 8 83 5167

Verlag/Published by:
Bertelsmann Fachzeitschriften GmbH,
Carl-Bertelsmann-Straße 270
D-4830 Gütersloh 1
Telefon (0 52 41) 80-1, FS 9 33 646

Verlagsleiter/Publisher: Wolf-K. Zimmermann

Industrie-Informationen/Advertisement Manager:
Adolf Simon, Assistentin/Assistant: Cläre Dux

Erscheint vierteljährlich/Published quarterly

Jahresabonnement/Annual subscription;
138,- DM
Studentenabonnement/Students: 100,- DM
Einzelheft/Single issue: 46,- DM
Alle Preise zuzüglich Versandkosten/
All prices plus postage and handling

Copyright © 1991 Bertelsmann Fachzeitschriften
GmbH, Gütersloh

ISSN 0721-4235
Printed in Germany/Berlin

Umschlag/Cover:
Rafael Viñoly:
Naturaleza cultura III,
1975



Rudolf Kügler:
Die Welt unter uns,
Collage and pencil, 1991.
Collection of the artist

Rudolf Kügler:
Die Welt unter uns,
Collage und Bleistift, 1991.
Im Besitz des Künstlers

23	Werner Oechslin	Editorial
24	Kristiana Hartmann	Bruno Taut – der Architekt, der Maler, die Farbe. Zu seinen frühen Pastellen Bruno Taut – the Architect, the Painter, the Colour. On his early Pastels
40	Susanne Traber	Unter Berlin. Eine versunkene märkische Landschaft Beneath Berlin. A Vanished Landscape of the Mark
48	André Corboz	Die zweischichtige Stadt. Zur Archäologie des Piano nobile The City on Two Levels. On the Archaeology of the Piano Noble
58	Emma Serra	Genua. Herstellung einer Stadtlandschaft Genoa. Creating a Townscape
62	Günther Feuerstein	Verkehrs-Etagen. Otto Wagner und Antonio Sant'Elia Traffic Storeys. Otto Wagner and Antonio Sant'Elia
76	Werner Oechslin	<i>Raumplan versus Plan libre</i>
84	Robin Middleton	Enfilade – die Raumfolge in den französischen Hôtels des 17. und 18. Jahrhunderts Enfilade – the Spatial Sequence in French Hôtels of the 17th and 18th Centuries
96	Wolfgang Meisenheimer	Die Disziplin der Horizontale im afrikanisch-islamischen Städtebau The Discipline of the Horizontal Line in African-Islamic Town Planning
104		Berlin – tief und flach und breit? Berlin – flat and low and wide?
110	Henry Plummer	Frank Lloyd Wrights Träumereien vom Horizont The Horizon Reveries of Frank Lloyd Wright
122	Gert Kähler	Dach. Landschaft. Roofscapes
130		Hans Nevidal's Dachbilder Hans Nevidal's Roof Pictures
132	Blixa Bargeld	Haus der Lüge House of Lies
138		Miszellen/Autoren Miscellanea/Authors

Frank Lloyd Wrights Träumereien vom Horizont

The Horizon Reveries of Frank Lloyd Wright

Henry Plummer



110

Frank Lloyd Wright (1869-1959):
Taliesin West, Maricopa Mesa/Arizona, 1938.
Die flachen Dächer und ausladenden Veranden
scheinen in den Boden einzutauchen und mit
dem Horizont zu verschmelzen

Frank Lloyd Wright (1869-1959):
Taliesin West, Maricopa Mesa/Arizona, 1938.
Long flat roofs and sprawling porches seem
to dissolve right into the ground and merge
with the horizon

„Zu Fuß und fröhlichen Herzens schlage ich die offene Straße ein,
Gesund, frei, vor mir die Welt,
Vor mir der lange braune Pfad, der führt, wohin ich nur will.“
Walt Whitman, *Gesang von der freien Straße*

„Der Dichter sollte immer am Bug des Schiffes stehen.“
William Carlos Williams, *Kora in Hell*

‘Afoot and light-hearted I take to the open road,
Healthy, free, the world before me,
The long brown path before me leading wherever I choose.’
Walt Whitman, *Song of the Open Road*

‘The poet should be forever at the ship’s prow.’
William Carlos Williams, *Kora in Hell*

Sofern die horizontale Ebene nicht unterbrochen ist, erzeugt sie Bewegung. Der Statik entledigt, breitet sie sich aus. Mit Leichtigkeit bewegen wir uns darüber hinweg, begegnen nur geringem Widerstand, die Fläche öffnet sich uns immer weiter, lockt vorwärts als freier Weg, bei jedem Schritt eröffnet sie uns eine Zukunft und führt uns an den Rand der Erde, da, wo die bekannte Welt zu Ende ist und eine neue beginnt. So bedienen wir uns der Metapher vom „offenen Horizont“ und erinnern uns seiner doppelten Bedeutung als Weg und als Grenze.

Für Frank Lloyd Wright, der überzeugender als jeder Architekt vor oder nach ihm dem amerikanischen Pioniergeist Form zu geben verstand, war die horizontale Ebene etwas viel Bedeutsameres als nur ein formales oder funktionales Werkzeug. Fortlaufend und doch der Erde verhaftet, verbinden die horizontalen Elemente diese beiden gleichzeitigen und doch entgegengesetzten Bilder, die dem amerikanischen Gemüt so lieb sind und in denen sich der Impuls zur freien Bewegung mit dem Wunsch nach Zwiesprache mit der ungezähmten Natur verbindet.¹

Im Gegensatz zur Kulturtopografie Europas hat die amerikanische Landschaft immer frischer und unberührter, weiter und unbegrenzter, ursprünglicher und einsamer gewirkt. Die gesamte amerikanische Kunst ist Ausdruck einer irdenen Einladung zum Abenteuer, verbunden mit einem Gefühl der Verbannung und der einsamen Suche in der Wildnis. Wir lesen von der stillen, endlosen Schönheit von Coopers Urwäldern, ihrem „gewaltigen Bild feierlicher Einsamkeit“ in den „gewaltigen Weiten der Wälder“, von den ersten Mythen des Wilden Westens, von Melvilles Seefahrer-Epen und Inselabenteuern, vom einsamsten Überleben am Ende von *Moby Dick*, von Huck und Jim, die als Jungen aus den stickigen Städten am Fluß zu abenteuerlichen Floßfahrten auf dem Mississippi aufbrechen. Oder die Gemälde Binghams, deren Grenzland-Figuren auf langen einsamen Booten über neblige Flußlandschaften gleiten, oder die verträumten Landschaften der Luministen mit ihren endlos herabstürzenden Perspektiven und Flächen glänzenden Wassers, die die Ankunft in einer neu geborenen Welt suggerieren, einem verlorenen Paradies, das nur weit entfernt von der Zivilisation zu finden ist. Oder vielleicht die Improvisationen des Jazz, die jedes Mal neu vorgetragen werden, ein neuer Ausflug aus musikalischen Regeln ins Ungewisse.

Für Wright existierte die offene Grenze einer endlos sich dehnenden Prärie – ein Ozean aus Gras mit weiten Horizonten und unendlichem Himmel, ein Raum, eher kontinuierlich als volumetrisch, fließend und schwelend, eher offen und ungewiß als dicht und geschlossen, ein Land, wo sich Erde und Himmel auf einer Linie treffen, die genau der Rand der Welt zu sein scheint. Eine einsame Landschaft mit einer enormen Freiheit des Raums. Dieses weite Land mit seinen stark betonten horizontalen Linien drückt sich kraftvoll in Wrights tiefliegenden Häusern aus, deren

Unless cut off, the horizontal plane creates motion. No longer static, it extends. We move across it with ease, encountering little resistance, the surface continually opening before us, beckoning ahead as open road, offering up a future at every step, leading eventually to the horizon itself, from which its name comes, to the very edge of the earth where a known world ends and a new one begins. Thus, we speak metaphorically of an ‘open horizon’, remembering its double connotation as both passage and frontier.

For Frank Lloyd Wright, who put American pioneering urges into physical form more convincingly than any architect before or since, the horizontal plane was far more important than a formal or functional tool. Ongoing yet earthen, horizontal elements linked those two simultaneous yet polar images so dear to the American mind – combining an impulse for free movement with a desire to commune with untamed nature.¹

By contrast with the cultivated topography of Europe, the American landscape has always seemed more fresh and untrdden, vaster and less bounded, more primal and lonely. An earthen invitation to venture, combined with a sense of exile, of searching alone in the wilderness, is expressed throughout American art. We read of the quiet endless beauty of Cooper’s virgin forests, their ‘vast picture of solemn solitude’ in a ‘vast expanse of woods’, the first stirring myths of the wild West; of Melville’s seafaring epics and island adventures, and the loneliest of survivals at the end of *Moby Dick*; of Huck and Jim’s boyhood escapes from stifling river towns to adventure by raft on the great Mississippi. Or the paintings by Bingham, whose frontier figures glide in long solitary boats over misty expanses of river, or the dreamy landscapes of Luminist painters, with their endlessly plunging perspectives and sheets of gleaming water, suggesting arrival at a newly born world, a paradise lost, only to be found far from civilization. Or perhaps the improvisations of jazz, where every rendition is freshly played, a fresh excursion out of musical rules into uncertainty.

For Wright, there was the open frontier of a boundless prairie – a sea of grass with vast horizons, with unending sky, a space that was continuous rather than volumetric, ever flowing and floating, open and fluid rather than dense and closed, a land where earth met sky along a line that seemed the very rim of the world. A lonely landscape with enormous freedom of space. This broad land, where all horizontal lines became strongly accented, was powerfully expressed in Wright’s low-lying houses, whose long flat roofs and sprawling porches seemed to dissolve right into and merge with an ongoing ground.

Wright’s aesthetic of possibility and his metaphors of exploration, of spiritual journey, emerged as well from the underlying pioneer spirit of his country, a nation formed by mobile immigrants who had abandoned native roots to ‘take to the road’, voyaging over dangerous seas and lands to claim,

111

lange flache Dächer und ausladende Veranden im Boden einzutauchen und mit ihm zu verschmelzen scheinen.

Wrights Ästhetik des Möglichen und seine Metaphern der Erkundung, der geistigen Reise, entstammten ebenfalls dem Pioniergeist seines Landes, einer Nation rastloser Einwanderer, die ihre heimischen Wurzeln verlassen hatten, um einen Neuanfang zu versuchen, die über gefahrenvolle Meere gereist waren, um der Wildnis, oft mit Gewalt, eine neue Heimat abzufordern. Es war eine Kultur, deren Selbstverständnis ebenso von der Flucht aus der Gesellschaft wie von der Freiheit und Wildheit des Lebens in den abgelegenen Waldgebieten geformt wurde - und ganz besonders von den Kräften der Bewegung, des Voranschreitens und der Improvisation, derer es bedurfte, um allein in einem Land großer Naturgewalten zu überleben.

Der große amerikanische Dichter des Aufbruchs und des Reisens, Walt Whitman (1819-1892), war für Wright ein Leben lang eine Quelle der Inspiration; seine Bücher las er am liebsten im Freien, zu Pferde, in der Haltung desjenigen, der „weiterzieht“ und sich geistig in der Nähe des Horizonts befindet.² Man kann sich leicht die Szenerie der weiten Prärie nördlich von Oak Park vorstellen, mit Wright, auf seinem jungen Rappen Kano sitzend und lesend:

Ich atme den Raum ein in großen Zügen
Ost und West sind mein, Nord und Süd sind mein.

Allons! Hier dürfen wir nicht verweilen,
Wie wonnig auch immer diese aufgespeicherten Güter, diese
Wohnung wie bequem: wir können auch hier nicht bleiben.
Wie geschützt dieser Hafen auch immer, wie still diese Gewässer:
wir dürfen hier nicht anker.
Wie willkommen die Gastfreundschaft, die uns umgibt, so dürfen wir
sie doch nur für eine kleine Weile annehmen.

Keine Straße hinauf oder hinab zu blicken, die sich nicht für dich
ausdehnte und deiner wartete, so lang sie auch sein mag,
so dehnt sie sich doch für dich aus und wartet auf dich; ...

Sie wandern! Sie wandern! Ich weiß, daß sie wandern:
doch wohin sie wandern, weiß ich nicht.
Aber ich weiß, daß sie dem Besten entgegen wandern; einem
Erhabenem entgegen.
Wer auch immer du sein magst: hervor mit dir!
Mann oder Weib: hervor!
Du darfst nicht da im Haus bleiben, schlafen und weilen,
obgleich du es gebaut hast, oder obgleich es für dich
gebaut wurde.

Heraus aus der dunklen Haft! Hinterm Schirm hervor!

Allons! Die Straße liegt vor uns!
Sie ist sicher - ich habe sie erprobt - meine eignen Füße
haben sie wohl erprobt - laß dich nicht zurückhalten.³

often violently, a new home in the wilderness. This was a culture whose self-image was shaped by its flights from society as well as the freedom and ruggedness of backwoods life – and especially by the mobile, striding, improvising powers required to survive alone in a land of large natural forces.

The great American poet of departure and voyaging, Walt Whitman (1819-1892), was a life-long inspiration for Wright, whose books he liked most to read out-of-doors, on horseback, poised to ‘move on’, spiritually close to the horizon.² One can easily imagine the scene of sweeping prairie just north of Oak Park, Wright perched on his young black horse, Kano, reading:

I inhale great draughts of space,
The east and the west are mine, and the north and the south are mine.

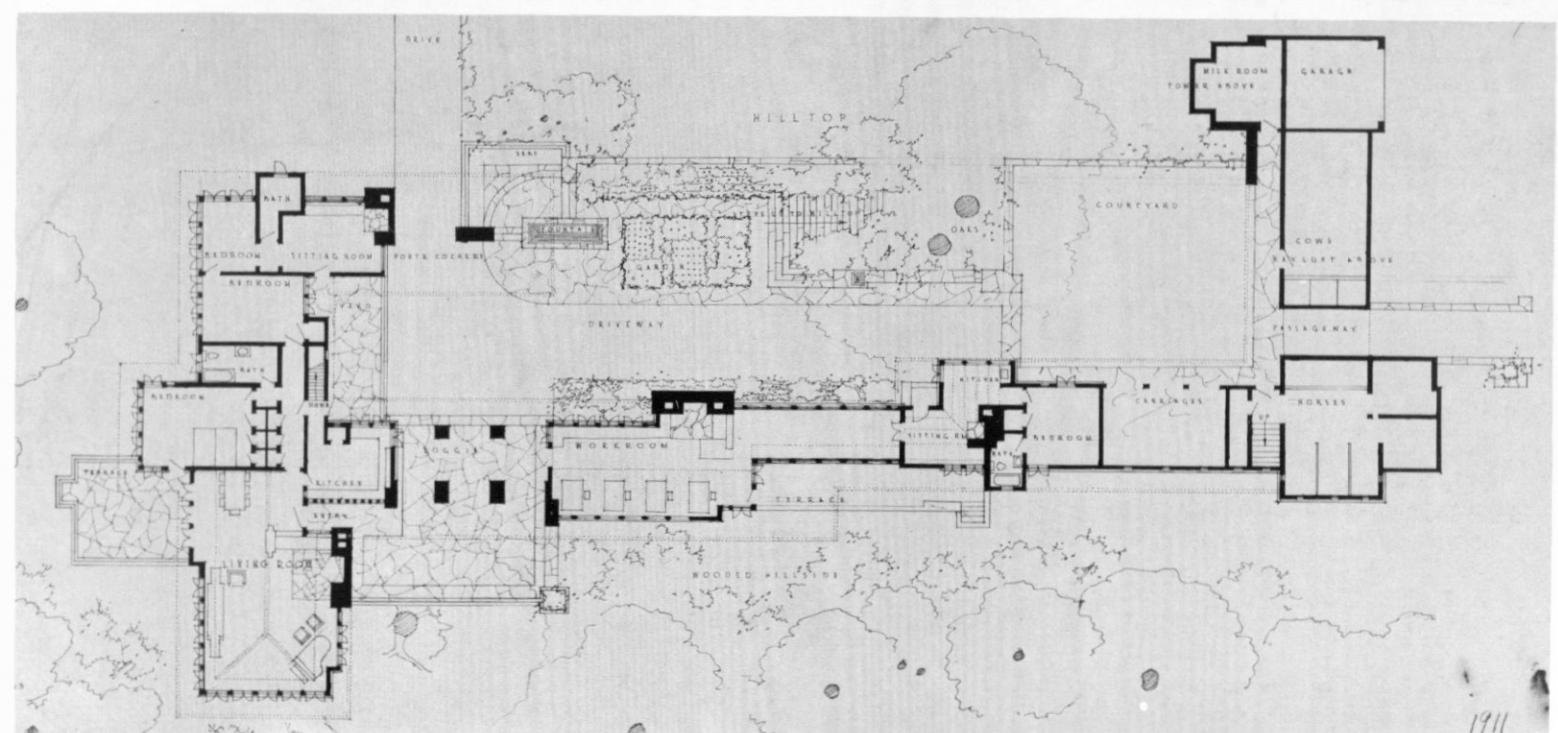
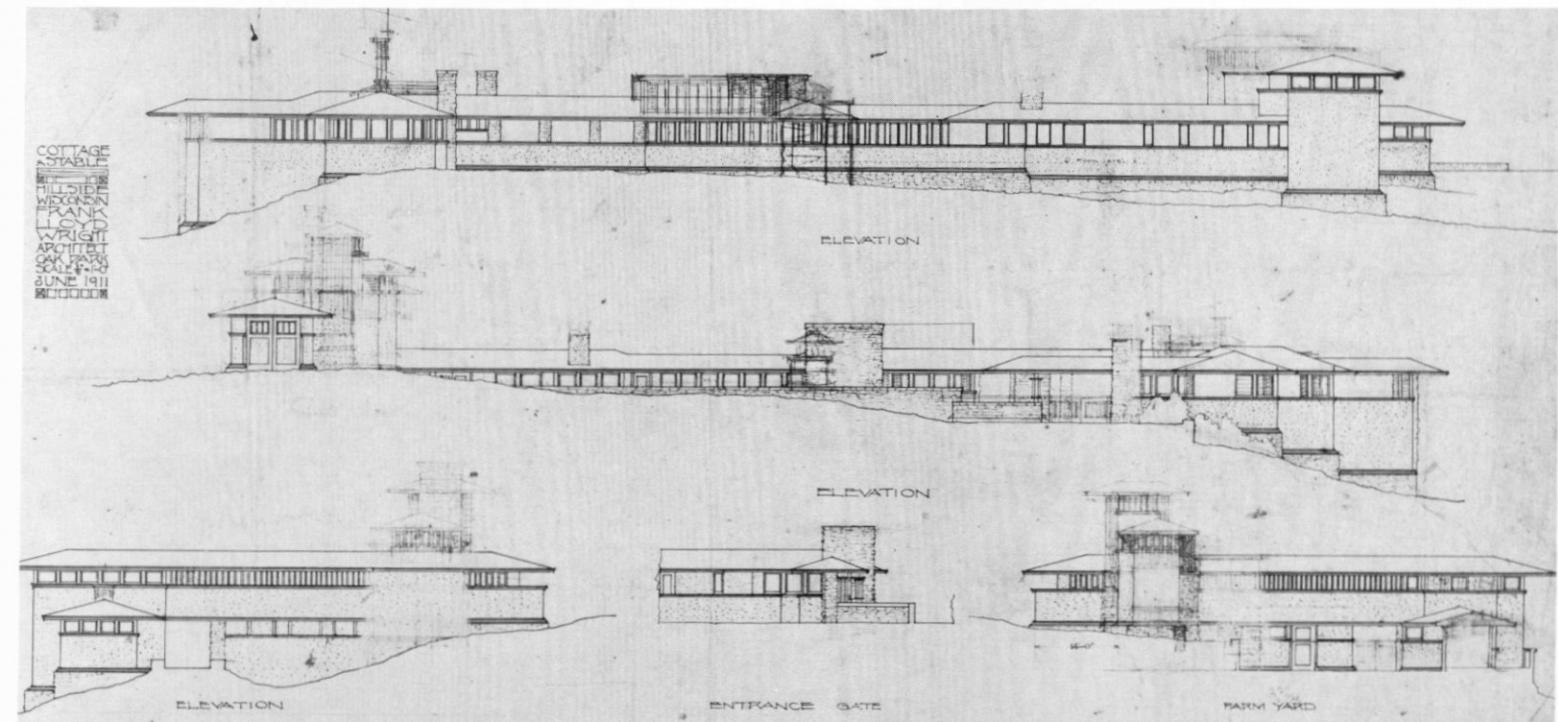
Allons! we must not stop here,
However sweet these laid-up stores, however convenient this
dwelling we cannot remain here,
However shelter'd this port and however calm these waters
we must not anchor here,
However welcome the hospitality that surrounds us we are
permitted to receive it but a little while.

To look up or down no road but it stretches
and waits for you, however long
but it stretches and waits for you, ...

They go! they go! I know that they go, but I know not
where they go,
But I know that they go toward the best – toward
something great.
Whoever you are, come forth!
or man or woman come forth!
You must not stay sleeping and dallying there in the house,
though you built it,
or though it has been built for you.

Out of the dark confinement! out from behind the screen!

Allons! the road is before us!
It is safe – I have tried it – my own feet have tried it well –
be not detain'd!³



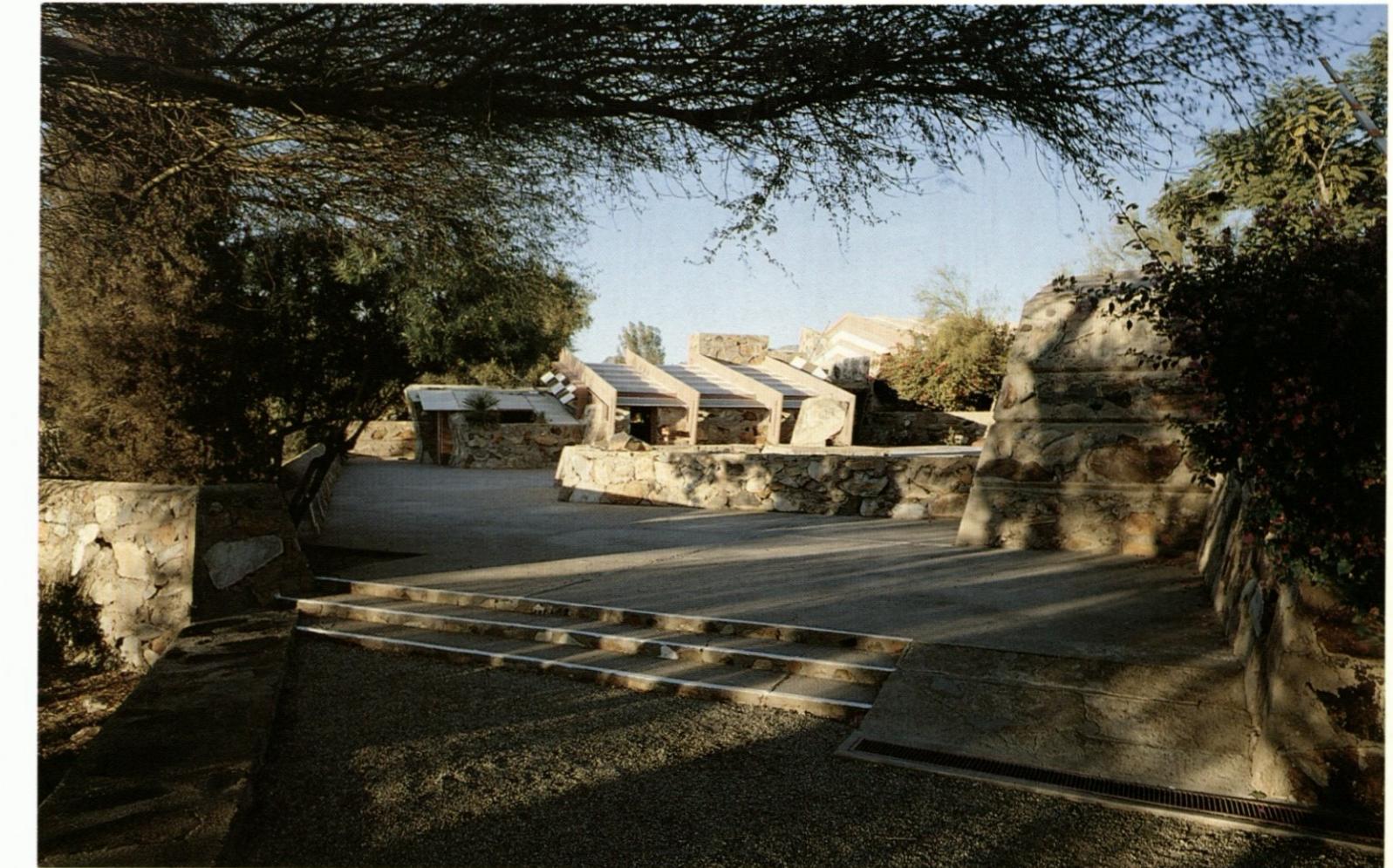
Frank Lloyd Wright:
Taliesin East, Spring Green/Wisconsin, 1911.
Ansichten/Elevations
Grundriss/Plan

Aus/From: Frank Lloyd Wright, Monograph
1907-1913, edited and photographed by
Yukio Futagawa, text by Bruce Brooks Pfeifer,
Tokyo 1987



Frank Lloyd Wright:
Fallingwater, Bear Run/Pennsylvania, 1936.
Gleitende Körper schieben sich im rechten
Winkel übereinander und drängen
in die sechs Richtungen des Raumes

Frank Lloyd Wright:
Fallingwater, Bear Run/Pennsylvania, 1936.
Sliding spaces cross each other
at right angles, thrusting outward
in all six directions



Während Wrights Architektur, speziell die Wohnhäuser, durch riesige Kamine vertikal in der Erde verankert ist, blieb sein Grundanliegen, seine Bauten aus ihrem Eingesperrtsein zu befreien, sie nach außen zu den ewigen Hoffnungen eines offenen Horizonts zu führen. Dies war sein direktester Versuch, mit der unbeweglichen klassischen Vergangenheit zu brechen. Durch die dynamische Konstellation horizontaler Elemente gab er Whitmans „offenem Weg“ körperliche Gestalt. Er „zerstörte den Kasten“ des traditionellen ummauerten Raums, um die Bewegung nach außen zu emanzipieren. Er ließ die menschliche Handlungsebene sich horizontal erstrecken, löste feste Mauern mit Hilfe durchlässiger, freistehender Blenden auf, öffnete Volumen an Eck- und Panoramafenstern sowie in verglasten Erkern, die über Veranden und unter Kragdächern und Balkonen weiterfließen, so daß sie schwerelos schweben und über Stützen jenseits jeglicher Befestigung oder Grenze hinausragen und so einen „freien Grundriß“ entwickeln - oder was Wright allgemein als „Figur der Freiheit“ bezeichnete.⁴ So wurde der Innenraum befreit, um „in den äußeren Raum“ zu fließen. Er gleitet in horizontaler Richtung entlang gelenkter Bahnen, ragt aus

Frank Lloyd Wright:
Taliesin West, Maricopa Mesa/Arizona, 1938.
Wrights eigenes, leinwandgedecktes Haus
vermittelt den Eindruck rastloser Bewegung,
die davon träumt, den unerforschten Raum
zu bereisen

While Wright's architecture, especially his houses, was vertically anchored to the earth by enormous fireplaces, the liberation of these buildings from confinement, and outward to the eternal hopes of an open horizon, remained a primary yearning and the way he sought most to break with an immobile classical past. Whitman's 'open road' was put into physical form through dynamic constellations of horizontal elements. He 'destroyed the box' of traditional walled-up space in order to emancipate lateral movement, letting man's 'line of action be horizontally extended', eroding solid walls with porous freestanding screens, releasing volumes at corner windows and 'wraparound windows', at glazed bays flowing on through verandas, cantilevering roofs and balconies, so that they might weightlessly hover and project from supports beyond any fixed attachment or boundary, developing a 'free plan', or what he generally termed a 'figure of freedom'.⁴ The interior thus became 'liberated to flow into outside space', sliding horizontally along directed channels, jutting out from the central hearth, venturing into air along terraces and porches, stretching to the horizon, gesturing to a distant edge of earth, and beyond. In the



116

Frank Lloyd Wright:
Pew House, Shorewood Hills/Wisconsin, 1940.
Balkone, Gitter und Fensterbänder leiten das
Auge und den Innenraum hinaus auf die
Silhouette des Lake Mendota

Frank Lloyd Wright:
Pew House, Shorewood Hills/Wisconsin, 1940.
Balconies, trellises and ribbon windows sweep
the eye and interior space out towards the
wonderful skyline of the Lake Mendota

dem den Mittelpunkt bildenden Kaminplatz heraus, wagt sich entlang der Terrassen und Veranden in die Luft und erstreckt sich bis zum Horizont, auf einen entfernten Rand der Welt und sogar noch darüber hinaus verweisend. Der langgestreckte Aufbau mancher Häuser, besonders seines eigenen, leinwandgedeckten Taliesin West, erinnert an ein Fortbewegungsmittel, vielleicht an ein aufgetakeltes Schiff oder einen Planwagen, oder an ein zeltartiges Lager, eine Form, die nicht nur Bewegung vermittelt, sondern voller Erinnerungen steckt an die nomadisierende Gegenwart eines Volks, das bis heute von rastloser Bewegung besessen ist und davon träumt, den unerforschten Raum zu bereisen, und so dem seßhaften, wenn auch zivilisierten Leben zu entfliehen versucht.

Ungeachtet eines Gefühls der Angebundenheit an feste Pfeiler oder Kamine, sind Wrights Innenräume im allgemeinen nicht zentripetal. Raum ist nicht nach innen gewandt, konkav, ausgehölt, zentriert und somit fest gehalten und eingeschlossen, sondern wird unaufhörlich entlang des horizontalen Stroms sich strahlenförmig ausbreitender Linien an die Landschaft freigegeben. In seinen Häusern ist der Mittelpunkt eher massiv als hohl, er bietet einen Halt, während Fußböden, Wände und Dächer einen dynamischen Strahl axialen Raums bilden, eine Art zentrifugaler Raumbelebung, die mächtvolle Fluggesetze in Bewegung setzt. Die Bahnen kommen nicht zur Ruhe wie kontrollierte Barockachsen, sondern scheinen wie das wilde amerikanische Grenzland immer weiter zu führen. Unbegrenzt und ohne Endpunkt, zeigen sie in eine unbekannte Zukunft, in das unentdeckte Land jenseits der Grenze.

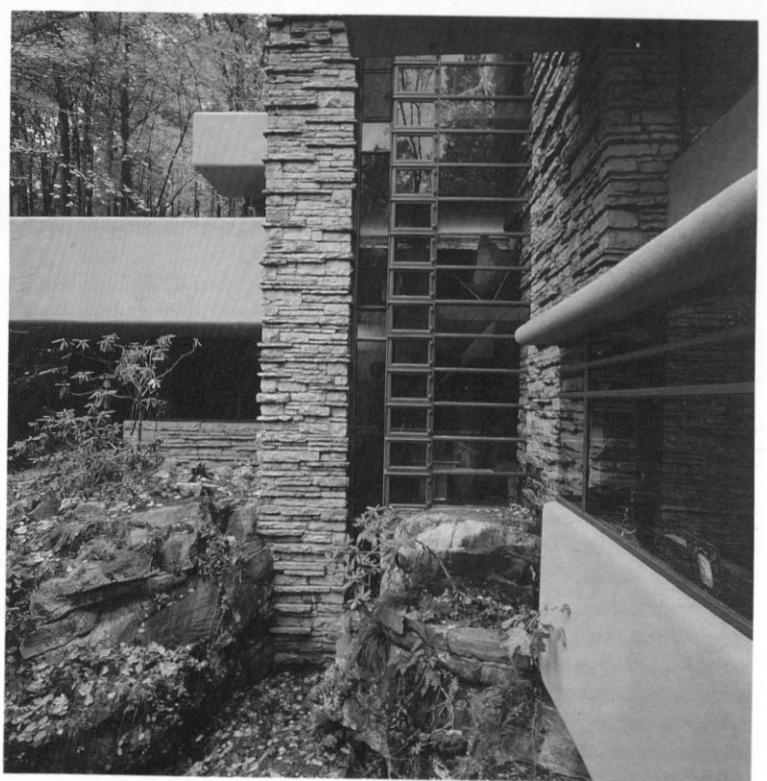
stretched-out frameworks of certain houses, particularly his own canvas roofed Taliesin West, the building even recalls a vehicle of voyage, perhaps a rigged sailing vessel or covered wagon, or a tent-like encampment, a form not only gesturally mobile but one that remembers a nomadic past, and perhaps even the nomadic present for a people obsessed to this day with restless movement and dreams of travel into uncharted space, with compulsive escapes from any sedentary life.

Despite a sense of mooring around solid piers and hearth, Wright's interiors are generally not centripetal. Space is not inward-looking, concave, scooped out, centralized, and thus held onto and enclosed, but rather is continually released to the countryside along the horizontal flow of radiating lines. In houses, the centre is often solid rather than hollow, a shape to cling onto, while floors and walls and roofs are stretched into dynamic shafts of axial space, a kind of centrifugal space animation that puts into motion powerful forces of flight. The channels don't come to rest like controlled Baroque axes, but reminiscent of the American frontier, seem to go on forever, unconfined and without termination, pointing to an unknown future, to undiscovered country beyond.

The directional shafts of energy tend also to be raised over soil and rock, instead of fastening vertically to earth, so that like Ishmael they tear themselves loose from fixed obligations, becoming horizon-gazers that seem to levitate above ground, to almost take sail. Whitman's image of the striving and questing 'journeyer' seems embodied in this architecture that has similarly shed all sedentary weight, lifted itself up and become poised



Frank Lloyd Wright:
Fallingwater, Bear Run/Pennsylvania, 1936.
Die vertikalen Linien erscheinen in
gedämpften Erdtönen, die Horizontalen sind
hell und leuchtend, verbunden eher mit
dem Reich von Luft und Himmel



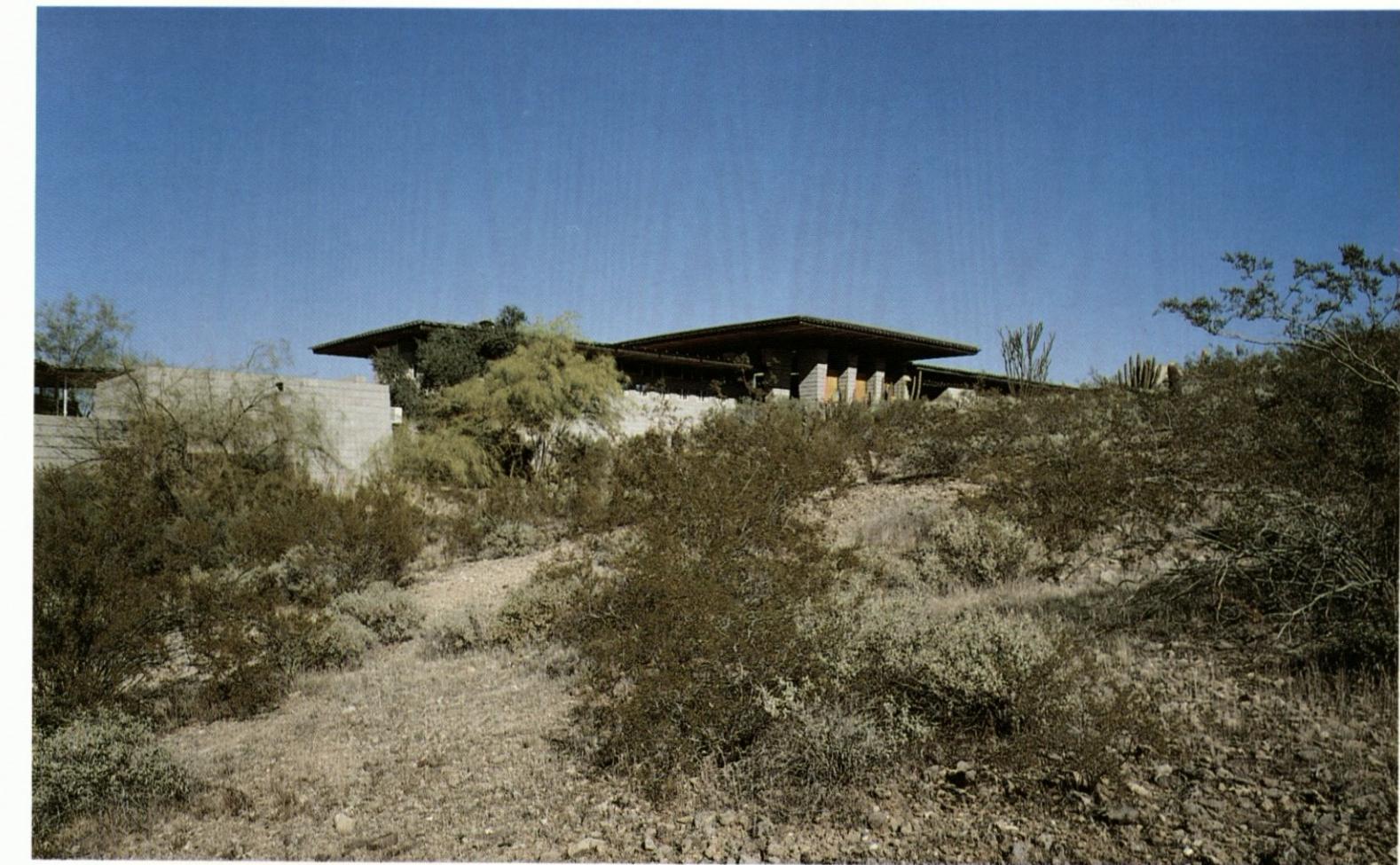
Frank Lloyd Wright:
Fallingwater, Bear Run/Pennsylvania, 1936.
Verticals are muted earth tones,
while horizontals are bright and luminous,
identified more with the realm of air and sky,
a world restless and moving

117



Frank Lloyd Wright:
Robie House, Chicago/Illinois, 1908-09.
Wegen seiner Andeutungen von Schiffsdecks
und -brücken, Bug und Schornstein wurde
das Robie House „Schlachtschiff“ getauft

Frank Lloyd Wright:
Robie House, Chicago/Illinois, 1908-09.
With its suggestion of nautical decks
and bridges, bows and smokestack,
the Robie house was nicknamed ‘the Battleship’



Frank Lloyd Wright:
Price House, Phoenix/Arizona, 1954.
Auf einem Hügel in der Wüste versinkt
das Haus wie in einem Meer aus Sand

Frank Lloyd Wright:
Price House, Phoenix/Arizona, 1954.
The house rides low across a desert hillside,
like a ship on a sea of sand

Die richtungsweisenden Energiestrahlen werden auch über Boden und Felsen erhaben, anstatt vertikal mit der Erde verbunden zu sein, so daß sie sich wie Ismael von festgesetzten Verpflichtungen losreißen und zu Beobachtern des Horizonts werden, die über dem Erdboden zu schweben, gar fortzusegeln scheinen. Whitmans Bild vom strebenden und suchenden Reisenden scheint in dieser Architektur verkörpert zu sein. Sie hat in ähnlicher Weise jegliche Seßhaftigkeit abgeworfen und sich erhoben, ist zur Tat bereit oder, um Melville zu zitieren, verharrt in Träumereien vom Horizont, vor Energie strotzend wie ein lebendiges Wesen, das ungeduldig ist, seine eigenen spontanen Bewegungskräfte auszuüben.

Doch Wright, der bemerkte hatte, daß die Seele dieses neuen Lebens, das wir gern als amerikanisch bezeichnen, die Freiheit ist, begriff vollkommen, daß eine zu ausdruckslose Horizontale zwar offen bleiben kann, aber nicht unbedingt auf eine bedeutsame Weise frei ist.⁵ Die wahre Freiheit verlangt nach Gelegenheit und nicht nur nach dem Verlust von Fesseln; sie bedarf mehr der Freiheit „für“ etwas als nur der Befreiung „von“ etwas. Oder wie Wright es ausdrückte: „Flucht ist nicht Freiheit. Die einzige Freiheit, die zu fordern wir berechtigt sind, ist die Freiheit zu suchen.“⁶ Wahre Frei-

for action, or to paraphrase Melville, fixed in horizon reveries, bristling with energy like some living creature anxious to exert its own spontaneous forces of motion.

Yet Wright, who had noted that ‘the soul of that new life we are fond of calling American is liberty’, understood fully well that if too vacuous, horizontality might remain open but not necessarily free in any important sense.⁵ Real liberty demands opportunity rather than simply a loss of bondage; it requires a freedom ‘for’ rather than merely ‘from’ something. Or as Wright had put it: ‘Escape is not freedom. The only freedom we have a right to ask for is the freedom to seek.’⁶ Authentic freedom implies human choice, decision, self-reliance and self-determination, those essentially indeterminate conditions which call for creative action rather than passive compliance.⁷

We find then that Wright’s strongly extended planes are never made fully continuous or uninterrupted, as might be suited for the programmed habits of the military or the robot, of a dominated people or an automated society, but its lines are instead perpetually loosened up, broken here and there and shifted in angle, often realigned into less predictable reflex

heit bedeutet für den Menschen Wahl, Entscheidung, Selbstvertrauen und Selbstbestimmung, diese im Grunde unbestimmten Bedingungen, die mehr kreatives Handeln als passive Zustimmung erfordern.⁷

Wir entdecken dann, daß Wrights stark ausgedehnte Ebenen niemals ganz gleichmäßig oder ununterbrochen sind, wie es für die vorprogrammierten Gewohnheiten des Militärs oder eines Roboters, eines unterdrückten Volks oder einer automatisierten Gesellschaft passend wäre. Stattdessen werden ihre Linien immer wieder aufgelockert, hier und da gebrochen und winkelversetzt, häufig auch in kaum vorhersehbaren Reflexdiagonalen neu geordnet, in einer Choreografie sich entfaltender horizontaler Episoden, von denen jede Phase zu einer neuen Lücke führt, einer neuen Grenze, einer neuen unentdeckten Möglichkeit, einem neuen Anfang. Stets mehr im Werden als im Sein.

Wie Whitman in seinem „Allons! Frei von allen Formeln!“ mahnt, ist die Vorbedingung einer jeden Entdeckungsreise die Freiheit von allen vorgegebenen Mustern. So wurde der horizontale Weg sorgfältig zu einer abenteuerlichen Reise und nicht zu etwas Gewohnheitsmäßigem, von vornehmest Feststehendem; ein ungewisser Pfad, der der Kraft eines jeden Individuums

diagonals, into a choreography of unfolding horizontal episodes, each phase giving onto a new gap, a new frontier, a new undiscovered possibility, a new beginning. Always becoming rather than being.

As exhorted by Whitman in his ‘Allons! from all formulas!', the precondition of any voyage of discovery is freedom from all predetermined pattern. So the horizontal way was carefully molded into an adventurous journey rather than habitual and foregone conclusion, an uncertain path that pays homage to the self-affirming powers of each individual, an obscured yet open-ended way that must be sought out and creatively engaged rather than meekly followed. The horizontal progression is for Frank Lloyd Wright always a kind of quest – a branching stream of uncertainty, a staggered sequence of challenges, mysteries, compressions, searches, probings, gambles, surprises, releases, arrivals, recalls. The array of multiple planes ascends and descends, turns and forks, closes and opens, ends and begins, providing a stage of opportunities for individuals seeking to move on their own, giving them chances for spontaneous manoeuvres and desires at every point of decision. In a sense, the entire building is a microcosm of frontier exploits, a series of unfolding



dividuums zur Selbstbehauptung huldigt, ein verdunkelter und doch am Ende offener Weg, dem man nicht bescheiden zu folgen hat, den man sich aussuchen und mit dem man sich kreativ beschäftigen muß. Die horizontale Bewegung ist für Wright immer eine Art Suche, ein verzweigter Strom aus Ungewißheit, eine Folge von Herausforderungen, Geheimnissen, Verdichtungen, Suchen, Nachforschungen, Glücksspielen, Überraschungen, Befreiungen, Ankünften, Rückrufen. Die Anordnung mehrfacher Ebenen steigt auf und nieder, dreht und gabelt sich, öffnet und schließt sich, endet und beginnt, wodurch den Individuen, die sich selbstständig bewegen wollen, Gelegenheit zu spontanen Handlungen und Wünschen an jedem Punkt der Entscheidung geboten wird. In gewisser Weise ist das gesamte Gebäude ein Mikrokosmos von Heldenataten im Grenzland, eine Folge sich entfaltender Horizonte, die sich ausschließlich am äußeren Rand zu natürlichen Horizonten in einer weit entfernten Landschaft auflösen.

Trotz eines ständig präsenten Verlangens nach dem Horizont und selbst abgesehen von den Vertikalen der Pfeiler und Schornsteine, sind Wrights horizontale Elemente in der Lage, ganz von sich aus mit der Erde zu kommunizieren, aber weniger durch rechtwinklige Eindringen als

horizons that release at last, at the outer periphery, to natural horizons in a landscape far beyond.

Despite an ever present hunger for the skyline, and even apart from the vertical stakings of pier and chimney, Wright's horizontal elements are able to loosely commune with the earth all by themselves, but less by penetration at right angles and more through a kind of parallel reverberation. For Wright, horizontal forms immediately established a 'kinship of building to ground', since they were tuned to and echoed the 'earth line'.⁸ He used what he called 'streamlined, flat-plane effects' to vibrate architecture close to an equally floating terrain. These provided not merely a formal link, but in his mind reflected an organic harmony, writing that 'the quiet, intuition, horizontal line' was and 'will always be the line of human tenure on this earth'.⁹

Clearly, a single dominating plane was not enough for such a free and rich dialogue to develop. Multiple and interwoven planes were needed, one upon another, elevated ones upon excavated ones, large upon small ones and small within large, dotted ones and continuous ones, wiggly ones and straight ones, liquid ones along solid ones, planted ones giving onto built

durch eine Art paralleler Reflexion. Für Wright stellten horizontale Formen sofort eine „Verwandschaft zwischen Gebäude und Boden“ her, da sie auf die „Erdlinie“ eingestimmt waren und diese wiedergaben.⁸ Er benutzte, was er als „stromlinienförmige, ebenflächige Wirkungen“ bezeichnete, um die Architektur wie ein gleichermaßen fließendes Terrain in Schwingung zu versetzen. Diese stellten nicht nur eine formale Verbindung dar, sie reflektierten seiner Meinung nach eine organische Harmonie, eine „ruhige, intuitive, horizontale Linie“, die immer „die Linie des menschlichen Aufenthalts auf dieser Erde“ sein würde.⁹

Ganz sicher reichte eine einzige dominierende Ebene nicht aus, um einen solchen freien und fruchtbaren Dialog aufzubauen. Es bedurfte dazu mehrerer, miteinander verwobener Flächen, eine über der anderen, erhöhte auf ausgegrabenen, große auf kleinen, kleine inmitten großer, punktuelle und kontinuierliche, sich schlängelnde und gerade, flüssige entlang der Fenster, eingepflanzte, die auf gebaute hinausführen. Die Resonanz der Ebenen wurde dort besonders stark, wo sie letztlich am meisten benötigt wurde, nämlich in seinen Prärie- und Wüstenhäusern, in denen eine straff gespannte Erdlinie durch gewaltige parallele Linien wiedergegeben wird. Jede Gelegenheit wurde ergreifen, jedes Material genutzt, um diese erstaunlich langen Schichten zu vervielfachen, zu verdeutlichen, abzuwandeln – horizontale Fensterbänder, rhythmisch nach außen schreitende Pfeiler, gewagte Auskragungen, offene, übereinandergestufte Terrassen, flach ausgelegter Stein und Ziegel, niedrige Kaminmassen, Kaskaden tiefausladender, auf Glas ruhender Dächer, weite Veranden, ausgedehnte, sanft geneigte Decken, Diagonalverbände, sich verzweigende Ströme des Raums.

Diese sorgfältig aufgebaute Übereinstimmung scheint auf der Stelle zu vibrieren, denn während sie sich von der Schwerkraft befreit, um in der Luft zu schweben, bereit, davon zu ziehen, ist sie gleichzeitig imstande, auf ganz unvertikale und uneingeschränkte Weise unsichtbar nach unten zu schwingen. Der Stein wurde in dicht gepackten Lagen angeordnet, um an die Geologie von Gesteinsschichten zu erinnern, um gar wie Felsnasen heimischer Hänge hervorzutreten, die Wright das „Knochenwerk der Erde“ genannt hatte, und um in „langen, dünnen, flachen Bändern“, die „natürliche Seite nach außen“, die Steinbrüche seines Ursprungs ins Gedächtnis zu rufen.¹⁰ Bei den in die weite, leere, sonnenverbrannte Wüste Arizonas gesetzten Häusern versinken lange Betonwände in der Landschaft, noch während sie darüber hinweggleiten. Sich schützend wie tiefwurzelnde Wüstenpflanzen, ohne wirklich Wurzeln zu schlagen, bilden sie eine Silhouette so flach und weitreichend wie das Gelände selbst und voll riesiger bunter Felsbrocken, die man in der Umgebung aufgelesen hat. Wasserbecken rufen nicht nur die Erinnerung wach an die horizontale Erde, sondern stellen eine unsichtbare Verbindung zu unentdecktem Wasser unter der Oberfläche dar, zu einer flüssigen Wirklichkeit unter einer festen Erdkruste. Derart kraftvolle horizontale Arbeitsweise scheint für Wright, im Gegensatz zur vertikalen, nicht nur Mittel zu sein, seine Häuser leichter zu machen, sie zu befreien, sondern in geradezu magischer Weise den entgegengesetzten Effekt zu erzielen, nämlich die Gebäude sanft am Ort festzuhalten, ohne dabei das leiseste Gefühl unbeweglicher Fesseln zu vermitteln. Auf diese Weise schuf Wright eine beflügelte und strebend scheinende Architektur, die immer noch zu dem Land gehört, auf dem sie steht.

ones. The resonance of planes became especially pronounced where, after all, it was most needed, in his prairie and desert houses, allowing a tautened earth line to echo up and through the resounding parallel lines. Every opportunity was taken with every material to multiply, articulate and give variety to these amazingly long layers – horizontal window bands, rhythmic piers marching outward, daring cantilevers, open terraces tiered one over the other, flatly laid stone and brick, low masses of chimney, cascades of low-sweeping roofs resting upon glass, vast porches, spreading and gently sloped ceilings, raked brickwork, branching rivers of space.

This carefully built up parallelism seems also to vibrate deeply into place, so that while freeing itself from gravity to float in the air, ready to move, it is also able in an entirely unvertical and unrestrained way, to resonate invisibly downward. Stone was laid in tightly packed layers to re-echo the geology of rock strata, even to step like outcropping ledges of native slopes, which Wright had called 'the bone-work of the earth', and in its 'long, thin, flat, ledges', the 'natural edges out', to also remember the quarry of its origins.¹⁰ In houses set in the vast and empty, sun-baked Arizona desert, long concrete walls are sunk below the prevailing terrain even while gliding across it, protecting themselves like deep-rooted desert plants without really taking root, making a silhouette as low and sweeping as the terrain yet laden with enormous colourful boulders gathered from the surrounding land. Pools of water not only recall the horizontal earth, but connect invisibly to unseen water under our feet, to a fluid reality beneath a solid earthen crust. For Wright, such strong horizontal treatments in distinction to the vertical thus seem not only to lighten and loosen his buildings, but to magically perform the opposite effect, to gently ground them in place without the slightest sense of immobile bondage, creating a winged and questing architecture that might still belong to the land on which it stood.

¹ For a general study of freedom in American residential architecture, including a discussion of Wright's Storer House, Fallingwater, Taliesin West and Price House, see Henry Plummer, *The Potential House*, Tokyo 1989.

² Frank Lloyd Wright, *An Autobiography*, New York 1943, p. 162.

³ Walt Whitman, 'Song of the Open Road', in: *Complete Poetry and Collected Prose*, New York 1982, pp. 297–307.

⁴ Frank Lloyd Wright, *Autobiography*, p. 325, and Frank Lloyd Wright, 'The Destruction of the Box', in: *Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings*, Edgar Kaufmann and Ben Raeburn (eds.), New York 1960, pp. 284–89.

⁵ Frank Lloyd Wright, 'Two Lectures in Architecture', Princeton 1931, in: Kaufmann, *Frank Lloyd Wright*, p. 240. Statements were made often by Wright on the idea that the American 'ideal' was centred upon individual freedom, and that it was up to architects, especially young architects, to 'win the day for freedom in architecture'. See also his 'To the Young Man in Architecture', from 'Two Lectures in Architecture', 1931.

⁶ Wright, *Autobiography*, p. 377.

⁷ For theoretical studies on the phenomenon of freedom in architecture, see my: 'Liberative Space', *Journal of Architectural Education*, Vol. 403, Washington, Summer 1987, pp. 12–23; 'Vessels of Power. Chapter I: Fields of Gravity', *A+U: Architecture and Urbanism*, No. 221, February 1989, pp. 11–58; 'Vessels of Power. Chapter 2: Prismatic Space', *A+U: Architecture and Urbanism*, No. 248, May 1991, pp. 10–74.

⁸ Frank Lloyd Wright, *A Testament*, New York 1957.

⁹ Ibid.

¹⁰ Wright, *Autobiography*, p. 171.