

## 2.5 Frank Lloyd Wright: Die Grammatik der Architektur

Frank Lloyd Wright war ein wichtiges Vorbild für Scarpa, er verwendete Formen und Raumkonzepte des amerikanischen Meisters in seiner eigenen Architektur. Wright selbst schließt die Verbindung der Kulturkreise von Nordamerika, dem Orient (Japan) und Mitteleuropa. Er entwickelt sich innerhalb derselben Kulturkreise, die auch für Scarpa eine wichtige Rolle spielen. Durch einen Aufenthalt in Italien hat er die Gelegenheit, die Florentiner Architekten, Bildhauer und Maler wie Giotto, Arnolfo, Pisano, Brunelleschi, Bramante, Sansovino und Michelangelo zu studieren.<sup>247</sup> Wright setzt auch sein Interesse für Japan in Architektur um, lernte das Land in seiner ersten Japanreise bereits 1905 kennen. Später sollte diese Beziehung durch die Beauftragung mit dem Imperial Hotel in Tokio 1915–1920 weiter vertieft werden. Die Affinität zu denselben Themen läßt auch eine architektonische Verwandtschaft erwarten. Auch Wright schätzte die Wiener Sezession und er stellte 1909 während seiner Europareise fest, „daß man ihn „den amerikanischen Olbrich“ nannte. Er berichtet uns in seiner Autobiographie, daß er tatsächlich nach Darmstadt gefahren ist, um Olbrich aufzusuchen, doch dessen Tod sein Vorhaben vereitelte.“<sup>248</sup> Scarpa besaß umfangreiches Material über Frank Lloyd Wright<sup>249</sup>, er lernte ihn außerdem 1951 in Venedig kennen, anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde am IUAV und einer Ausstellung in Florenz, die Scarpa mitgestaltet hatte.

„Aber das Treffen mit Wright, aus vielen Gründen unvermeidbar, ist nicht nur von formalen Betrachtungen motiviert. Die intellektuelle Neugier ist die Feder, die das Getriebe auch der Wrightschen Sprache bestimmt. Die Formen des amerikanischen Architekten beabsichtigen Anregungen zu ersuchen und zu kontrollieren, die aus kulturellen Traditionen unterschiedlichen Musters stammen, und die bestimmt sind jede für sich, sich in gebildeten Experimenten zu äußern. Wie Scarpa, ist Wright ein Sammler von Bildern und ein scharfer Beobachter. Beide weisen, obwohl sie in so verschiedener Umgebung arbeiteten und mit Sicherheit mit entgegengesetzten Zielen, ihrer eigenen Arbeit beachtliche Wichtigkeit dem Problem der Tradition zu, indem sie der kompositiven Hypothese freien Ausdruck geben, während sie sich der geschehenen Entweihung jeder stilistischen Normative bewußt sind.“<sup>250</sup>

Neben den Ausstattungen der Ausstellungen<sup>251</sup> zeugen Projekte, die in der Zeit enger Zusammenarbeit des jungen Angelo Masieri (bis 1952) entstanden wie die Casa Romanelli in Udine (1950–1955), von der Inspiration, die von dem amerikanischen Meister ausging. Die Öffnungen im horizontal weit auskragenden Dach, sowie die Anordnung von Lufträumen und Gliederung des Hausinneren lassen ihre Vorbilder erkennen. (Abb. 117, 118)

Selbst in der Charakteristik der Zeichnungen lassen sich Ähnlichkeiten entdecken. Die Grundrißzeichnungen für die Villa Zoppas (1952–1953) weisen Anklänge an die Graphik Frank Lloyd Wright's auf. (Abb. 121, 122) Wenn auch in Scarpa's späteren Projekten der Einfluß Wright's stilistisch nicht mehr so offensichtlich ist, so ist der doch bis ans Ende seines Schaffens präsent. 1967 besichtigt Scarpa während einer USA-Reise einige der Bauten von FLW und ist enttäuscht daß „nichts in der Architektur Wright's wahr ist“<sup>252</sup>. Die organische Architektur, in deren Zusammenhang Zevi sowohl von Scarpa als auch von

247. Frank Lloyd Wright, Vorwort in: *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*, Tübingen 1986, Nachdruck der 1910 erschienenen Portfolioausgabe von 100 Lithographien im Format 64x40, S. 13

248. Vincent Scully, Vorwort in: *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*, Tübingen 1986, Nachdruck der 1910 erschienenen Portfolioausgabe von 100 Lithographien im Format 64x40

249. Inventarliste der Bibliothek Scarpas, im Besitz der Verfasserin

250. Francesco Dal Co, Genie ist Fleiss: L'architettura di Carlo Scarpa in: Francesco dal Co, *Giuseppe Mazzariol, Carlo Scarpa 1906–1978*, Ausstellungskatalog, Venedig 1984, S. 46, Originaltext: „Ma l'incontro con Wright, inevitabile per molteplici ragioni, non è motivato solo da considerazioni formali. La curiosità intellettuale è la molla che determina la cinematica anche del linguaggio wrightiano. Le forme dell'architetto americano intendono suscitare e controllare suggestioni derivate da tradizioni culturali di diversa matrice, destinate, a loro volta, a sedimentarsi in esperimenti composti. Come Scarpa, Wright è un collezionista di immagini e un tenace osservatore. Ambedue, pur operando in ambienti tanto differenti e con finalità per certi versi opposte, attribuiscono nel proprio lavoro notevole importanza al problema della tradizione, dando al contempo libera espressione ad ipotesi compositive conscie dell'avvenuta dissacrazione di ogni normativa stilistica.“ (Übersetzung: Verfasserin)

251. Crippa, Maria Antonietta: *Carlo Scarpa - Il pensiero il disegno i progetti*, Milano 1984; S. 34: „Influenze Wrightiane sono già presenti nei primi allestimenti delle Biennali Veneziane, come si vedrà più avanti. Ma tale rapporto fu esplorato con particolare insistenza nella progettazione di nuovi edifici fra 1947 e il '60. Segnalando nel 19478 la trasformazione in corso, i progetti per un edificio di abitazioni a Padova, con struttura portante a vista e balcone aggettanti, e per la banca cattolica di Tarvisio con ampie fasce orizzontali: nel 1949 il progetto di massima per un edificio su quattro piani a Feltre, dalle grandi terrazze in legno composte e gradonate; nel 1950 il disegno di villa Guarneri, composta in tre volumi orizzontali attorno una zona di passaggio (tema presente anche nel Padiglione Venezuela alla Biennale) e con un'articolazione in facciata di elementi orizzontali e verticali ed un primo accenno nella decorazione al motivo di gradonature, poi ornamento costante di ogni architettura.“ (Übersetzung: Verfasserin)

252. Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *Il principio del rivestimento*, Roma/Bari 1994, S. 29: Scarpa's Enttäuschung darüber wurde von mehreren seiner Mitarbeiter bestätigt.

Wright spricht<sup>253</sup>, versucht die Natur des Gebäudes zu erfassen und ihr zu entsprechen. Frank Lloyd Wright schreibt selbst darüber:

„In der organischen Architektur ist es völlig unmöglich, das Gebäude als eine Sache zu betrachten, die Einrichtung als eine andere und Standort und Umgebung als wieder eine andere. Der Geist in dem diese Bauten konzipiert sind, sieht all dies gemeinsam als ein Ding.“<sup>254</sup>

Das Gebäude funktioniert als Organismus, in dem die Gegebenheiten von außen und innen, von Charakter und Zweckmäßigkeit, von Herstellungsart, von Ort und Zeit, übereinstimmen.<sup>255</sup> Wie bei Scarpa funktioniert das Gebäude als Ganzes und bezieht das Äußere, die Umgebung und die Landschaft mit ein. „In der organischen Architektur beginnt jede Konzeption eines Gebäudes als Gebäude am Anfang und schreitet zum nebensächlichen Ausdruck als Bild *vorwärts*; sie beginnt nicht mit irgendeinem nebensächlichen Ausdruck als Bild und schreitet dann *rückwärts*. Das ist nicht modern.“<sup>256</sup> Die Integration des Gebäudes in sein Umfeld hat Scarpa in Venedig durch die Reflektion und Transformation der Materialien – Motive und Techniken seines Umfeldes erreicht. Er verwirklicht dieses integrative Prinzip nicht nur bei solitären Gebäuden in der Landschaft wie bei der Casa Ottolenghi in Bardolino, sondern auch mit seinen „Einbauten“ in die Stadt. Das Erdgeschoß der Fondazione Querini Stampalia entsteht aus den äußeren Gegebenheiten des Umfeldes, bezieht die vorhandenen Konditionen des Hochwassers mit ein und formt aus diesen die architektonischen Elemente. Wright schreibt selbst über die Integration eines Gebäudes in die Landschaft, daß die Architektur nicht „auf den Hügel“ gesetzt werden könne, sondern es müsse „vom“ Hügel“ sein, „zu ihm gehören, damit Hügel und Haus zusammen leben konnten, jedes wegen des andern nur um so glücklicher.“<sup>257</sup> Das Bauen wird so „vierdimensional“ indem „der umgebende Raum zum natürlichen Teil des Raumes“ wird.<sup>258</sup> (Abb.119, 120)

Auch bei der Materialauswahl spielen regionale Ansätze eine Rolle; Wright baut das Hotel Imperial in Tokyo aus einem Lava-Stein, den er in „Tokyo und in der Erde“ gesehen hatte.<sup>259</sup> Selbst Wright's Orientierung an historischer Architektur korrespondiert mit den Interessen Scarpa's: „In jenen frühen Tagen faszinierten mich die Überreste der Majas, Inkas und Ägypter, und ich liebte das Byzantinische. (...) Ich liebte das Byzantinische der Hagia Sophia – ein echter Kuppelbau im Gegensatz zu Michelangelos Mischkuppel.“<sup>260</sup> Dem Ideal der „Organischen Architektur“ und dem „Schönen“ kommen Wright's Meinung nach die alten Völker nahe: Mongolen, Inder, Araber, Ägypter, Griechen und Goten besaßen die richtige Auffassung des Schönen. „Sie besaßen die Kenntnis der Schönheit in hochentwickelten Sinne.“<sup>261</sup> In diesem Punkt ähnelt die Auffassung derjenigen Gottfried Semper's dessen Idealbild der Textilen Architektur er vornehmlich bei alten Völkern verwirklicht sieht. Durch organisches Herausarbeiten entsteht Stil, den jedes Individuum hat ihn. Stil ist ein Naturprodukt und das „Resultat eines Projektes in Charakter und eines Zustandes des Gefühls.“<sup>262</sup>

253.siehe Kapitel: Organic Space of Our Time, in: Bruno Zevi, *Architecture as Space: How to look at Architecture*, New York, 1993 (Original: 1974)

254.Frank Lloyd Wright im Vorwort zu: *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Darmstadt 1910, hier in leicht veränderter Form der Einführung zu einer Ausstellung im Palazzo Strozzi in Florenz 1951, zitiert nach: Edgar Kaufmann und Ben Raeburn, *Frank Lloyd Wright Schriften und Bauten*, München und Wien 1963, S.105

255.Frank Lloyd Wright, Artikel: *Prairie und Architektur in Modern Architecture 1931*, in: Edgar Kaufmann und Ben Raeburn, *Frank Lloyd Wright: Schriften und Bauten*, München/Wien 1963; S.259

256.Frank Lloyd Wright, *Modern Architecture*, in: Edgar Kaufmann und Ben Raeburn, *Frank Lloyd Wright: Schriften und Bauten*, München/Wien 1963, S.194

257.Frank Lloyd Wright, *Die Kunst und die Fertigkeit der Maschine*, Vortrag am 6. März 1902 vor der „Arts and Crafts Society“ und am 20.März vor der „Western Society of Engineers“ gehalten, in: Frank Lloyd Wright, *Humane Architektur*, Bauwelt Fundament, herausgegeben von Wolfgang Braatz, Berlin 1969, S.86

258.Frank Lloyd Wright, *Ein Testament 1957*, in: Edgar Kaufmann und Ben Raeburn, *Frank Lloyd Wright: Schriften und Bauten*, München/Wien 1963, S.251

259.Frank Lloyd Wright, *Das Kaiserliche Hotel, „Architecture and Modern life“*, 1937, in: Frank Lloyd Wright: *Humane Architektur*, Bauwelt Fundament, herausgegeben von Wolfgang Braatz, Berlin 1969, S.97

260.Frank Lloyd Wright, *Ein Testament*, zitiert nach: Edgar Kaufmann und Ben Raeburn, *Frank Lloyd Wright Schriften und Bauten*, München/Wien 1963, S.242

261.Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Tübingen 1986, Nachdruck der 1910 bei Wasmuth erschienenen Portfolioausgabe von 100 Lithographien im Format 64x40cm, S.14

262.Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Tübingen 1986, Nachdruck der 1910 bei Wasmuth erschienenen Portfolioausgabe von 100 Lithographien im Format 64x40cm, S.18

Abb. 117: Frank Lloyd Wright: Haus Coonley, Riverside, Illinois, 1907-1909

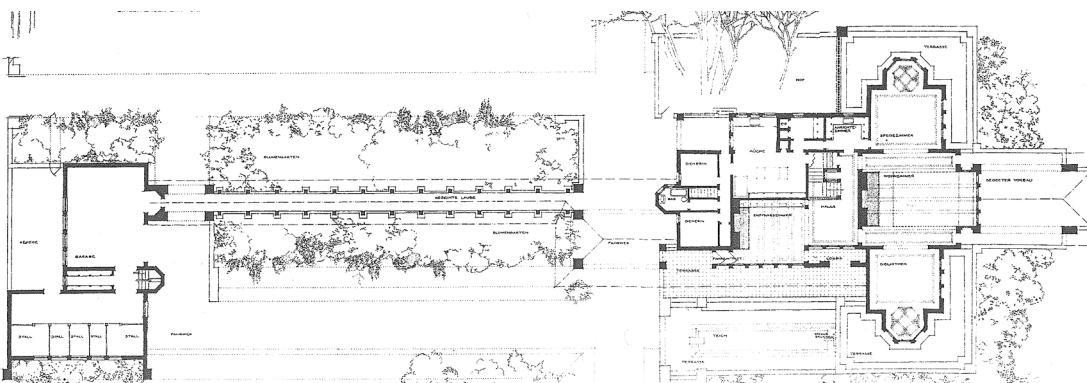
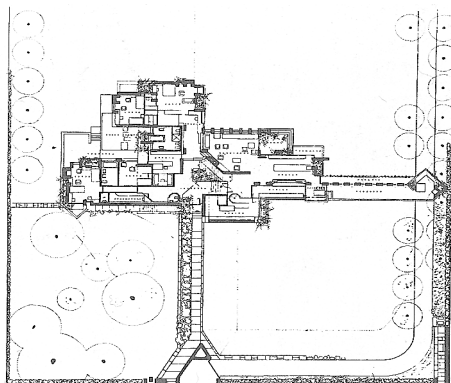
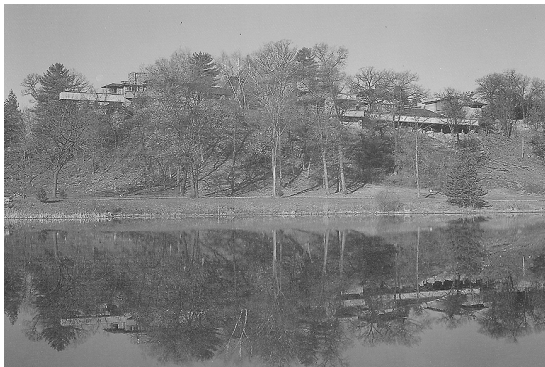
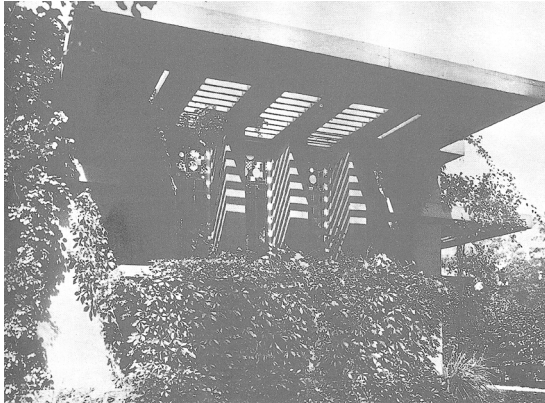
Abb. 118: Carlo Scarpa, Angelo Masieri: Casa Romanelli, Udine, 1950-1955

Abb. 119: Frank Lloyd Wright: Taliesin, Hillside, Wisconsin, 1911

Abb. 120: Carlo Scarpa, Casa Ottolenghi, Bardolino, 1974-1978

Abb. 121: Frank Lloyd Wright: Villa Metzger, Sault St. Marie, Michigan, Vorstudie und Grundriss

Abb. 122: Carlo Scarpa: Grundriss Villa Zoppas, Conegliano, 1952-1953

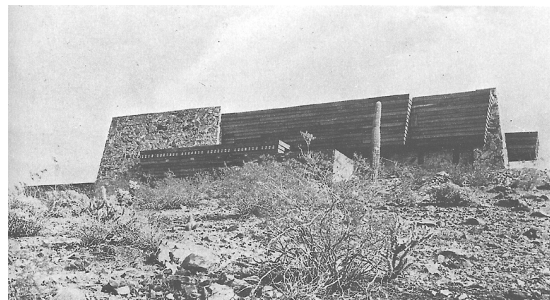


### 2.5.1 Raumbildung bei Wright

Wright gehört zu den Architekten, die Raumschichtung und Flächenschichtung einsetzen, um den von ihnen gewünschten Raumeindruck zu erzielen. Er schöpft sowohl aus der Tradition der bekleideten Architektur, die auf Semper basiert, als auch aus der monolithischen Architekturkultur. Die Vorliebe für das monolithische oder mehrschichtige System ging über die stilistischen Präferenzen hinaus. Edward Ford schreibt zu dieser Unterscheidung: „Obwohl Otto Wagner und Auguste Perret im Grunde Klassizisten waren, baute Wagner in Schichten und Perret monolithisch. Andere, darunter auch Frank Lloyd Wright, benutzten beide Systeme zu unterschiedlichen Zeiten ihrer Laufbahn. (Julien Guadet, der Haupttheoretiker der Beaux-Arts am Ende des 19. Jahrhunderts, erkannte beide Systeme als annehmbare Bauweisen an, und viele Architekten setzten beide Systeme gleichzeitig ein.)“<sup>263</sup> Das Prinzip der räumlichen Schichtung ermöglichte Wright die Entwicklung neuer Grundrißformen und die Schaffung von fließenden Übergängen zwischen unterschiedlichen Bereichen, sowie zwischen innen und außen. Wright nutzt Materialschichtung als Möglichkeit der Materialapplikation, die gezielt gewünschte Atmosphären bildet und Material- und Farbkombinationen erlaubt, die den Elementen Dynamik verleihen. Häufig ist Bekleidung bei Wright eine atektonische Maskierung der Strukturen, die außen häufig die klassische Dreiteilung der Fassade erreicht, im Innenbereich die Raumcharakteristik bildet und die nicht-sichtbare Konstruktion erläutert oder symbolisiert.<sup>264</sup> Auch er trennt sichtbar Boden, Wand und Decke, wie beim ersten Haus Jacobs (Westmorland, Wisconsin, 1936-1937, Abb. 139) von außen und innen deutlich wird. Er überwindet die Wand als Mauer, indem er sie in Wandschirme verwandelt. Über ein Modell des Larkin-Gebäudes sagt er: „Plötzlich stand das Modell mitten im Raum auf dem Studiotisch. Ich kam herein und sah, was zu tun war. Ich nahm die vier Ecken und zog sie vom Gebäude weg, machte sie zu eigenständigen Elementen, postierte sie. Und damit begann das, was ich erreichen wollte... ich hatte nun Charakteristika anstatt Mauern. Ich verfolgte das bei der Unity-Kirche weiter, wo es überhaupt keine eigentlichen Mauern mehr gab, sondern nur noch determinierende Elemente, nämlich zum Innenraum geordnete Wandschirme.“<sup>265</sup> Häuser wie das Haus Pausan (Phoenix, Arizona 1939-1940) spiegeln die Prozeßhaftigkeit der angewendeten Schichtung. Die einzelnen Fassadenteile scheinen sich auseinander zu entwickeln, wirken wie eine Bewegung.

Abb. 123: Frank Lloyd Wright: Unity Temple, Oak Park, Illinois, 1904-1905

Abb. 124: Frank Lloyd Wright: Haus Pausan, Phoenix, Arizona, 1939-1940 (zerstört)



### 2.5.2 Räumliche Schichtung

„Organische Architektur betrachtet, um es zusammenzufassen, die dritte Dimension nie als Gewicht oder bloße Dicke, sondern immer als *Tiefe*. Tiefe ist ein Raumelement; die dritte Dimension wird in eine Raumdimension verwandelt. Ein Eindringen in die inneren Tiefen des Raumes wird zum architektonischen und gültigen Entwurfsmotiv. Diese in die Tiefen dringende Tiefenauffassung bringt eine Freiheit im Entwurf zu Erblühen, die Architekten bisher nie gekannt haben, die

263. Edward R. Ford, *Das Detail in der Architektur der Moderne* (Einleitung), Basel/Berlin/Boston 1994, S.3

264. siehe Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *Il principio del rivestimento*, Roma/Bari 1994, S.28

265. Frank Lloyd Wright, Talk to the Taliesin Fellowship, zitiert nach: Bruce Brooks Pfeiffer (Text), Peter Gössel, Gabriele Leuthäuser, (Hrsg), *Frank Lloyd Wright*, Köln 1991, S.25



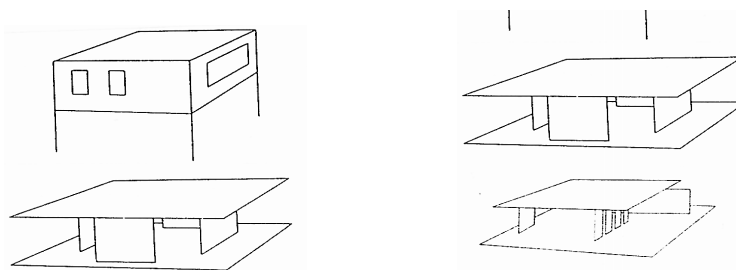
sie aber nun in ihren Entwürfen als wahre Befreiung des Lebens und des Lichtes innerhalb des Hauses anwenden können; eine neue strukturelle Integrität; das Außen kommt nach innen; und der Raum, in dem wir leben projiziert sich nach außen.“<sup>266</sup>

Tiefe ist die wichtigste Wirkung, die durch räumliche Schichtung erzielt werden kann. Die Bildung von Raum in einer dritten Dimension ist Wright sehr wichtig. Er nutzt dazu verschiedene Mechanismen und Prinzipien. Über sein Anliegen, die uneinheitlichen Wohnhäuser, die aus verschiedenen Schachteln bestanden, zu überwinden, entwickelt er den fließenden Raum.

„Das Innere bestand aus Schachteln neben anderen Schachteln, die man *Zimmer* nannte. Alle Schachteln befanden sich wiederum in einer komplizierten Schachtel. Jede Häusliche „Funktion“ lag ordentlich in Schachtel neben Schachtel. Ich sah wenig Sinn in diesen Hindernissen, dieser zellenhaften Absonderung, die an mit Zellen von Zuchthäusern vertraute Vorfahren denken ließ – abgesehen von der Abgeschlossenheit der Schlafzimmer im Obergeschoß. Die waren als „Schlafschachteln“ vielleicht brauchbar. Deshalb erklärte ich das ganze Untergeschoß zu einem einzigen Raum, schnitt davon die Küche als Laboratorium ab, legte die Schlaf- und Wohnräume der Diensten neben die Küche, doch ein wenig abgesetzt, ins Erdgeschoß, schirmte verschiedene Teile des großen Raumes für gewisse Zwecke ab – etwa für das Essen, das Lesen oder den Empfang eines formellen Besuchers. (...) Das Haus wurde als Raum „freier“ und außerdem bewohnbarer. Die Zeit der inneren Weite begann.“<sup>267</sup>

Die Neutralität der Einzelräume, die sich auch nach außen immer gleich äußern wird durch das Schaffen von Bereichen, die sich auch nach außen unterschiedlich artikulieren ersetzt. Raumschichtung anstelle des Aneinanderreihens von Schachteln erzeugt das Haus als ein zusammenhängendes Ganzes. Die unterschiedlichen Räume werden erst in ihrer Gleichzeitigkeit spürbar was durch die Ausstattung verstärkt wird (z.B. Schiebetüren). Die Zonen werden differenziert durch unterschiedliche Lichtverhältnisse und Ausstattung. Wright ist der Raum an sich wichtig. Er konzentriert sich vor allem auf die von ihm angestrebte Raumstruktur – die verwendeten Gestaltungsmethoden sind Mittel zum Zweck seine Raumidee zu erreichen. Die vierte Dimension, die für Wright wichtig ist, ist das „Raumgefühl“<sup>268</sup>. Wright verweist auf Lao-tse, der „als erster erklärte, daß die Realität des Gebäudes nicht in den vier Wänden und dem Dach bestehen, sondern dem Innenraum innewohne, dem Raum in dem man lebt. Boden, Wand und Decke sind also Mittel zur Illustration des gewünschten Raumes, der dennoch von ihnen unabhängig ist. Raum ist ein aktives Medium, kann „hinausgehen oder hereinkommen, wo das Leben gerade gelebt wird.“<sup>269</sup> Er ist Komponente des Lebens. Otto Maria Graf nennt die Raumstruktur ein „Raumwerden“, einen prozeßhaften Vorgang. Das „Raumgewebe“ wird bestimmt durch „Boden, Wand und Decke. Das Avery Coonley House, 1907 zeigt das raumgreifende Prinzip des „offenen Grundriß“, die Umgebung wird „umbaut, miteinbezogen“ und der Grundriß des Hauses entwickelt sich mit den Nutzungen.“<sup>270</sup>

Abb. 125: Frank Lloyd Wright: Graphik der Auflösung der Wände der Schachtel



Vertikale räumliche Schichtung der Elemente wird von allem bei dem Kaufmann House, „Fallingwater“, genannt (1935–1936) sichtbar. (Abb.126) Die massiven Brüstungen der überkragenden Terrassen, bilden

266. Frank Lloyd Wright, Ein Testament, in: *Frank Lloyd Wright Schriften und Bauten*, Edgar Kaufmann und Ben Raeburn, München/Wien 1963, S.251

267. Frank Lloyd Wright, *Prairie und Architektur* (in *Modern Architecture* 1931), in: Edgar Kaufmann und Ben Raeburn, *Frank Lloyd Wright Schriften und Bauten*, München/Wien 1963, S.41

268. Frank Lloyd Wright, *Ein Testament*, München 1959, S.157

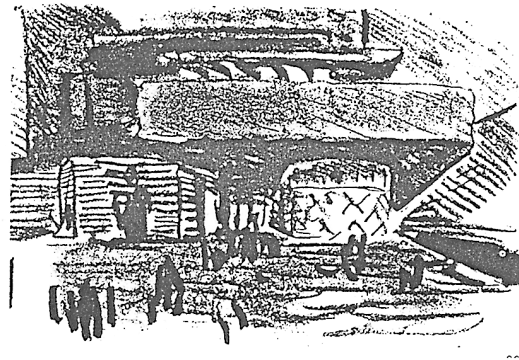
269. Frank Lloyd Wright in einer Ansprache vor dem Juniorenkapitel des „American Institute of Architects“, New York City, 1952, Nach der Bandaufnahme geschrieben, korrigiert von Frank Lloyd Wright, zitiert nach: Edgar Kaufmann und Ben Raeburn, *Frank Lloyd Wright Schriften und Bauten*, München und Wien 1963, S.231

270. genauere Erläuterung dieser Begriffe siehe: Otto Antonia Graf: *Die Kunst des Quadrats – Zum Werke von Frank Lloyd Wright I*, Wien 1983

Quader, die von den schmalen Bändern der auskragenden Decken, die teils massiv, teils durchbrochen sind, überlagert werden. Die horizontale Schichtung der Elemente erreicht eine vertikale Wirkung der Integration in die Landschaft. Wie Tableaus überlagern sich die von den Wohnebenen auskragenden Terrassen, Pergolastrukturen und Decken. Dazu kommen die monolithischen Felsen des Wasserfalls, den das Haus überragt. Die Natursteinmauern wirken zum Grund gehörig und verbinden die übrigen Teile mit dem Boden auf dem sie stehen. Zwischen den verschiedenen horizontal übereinanderliegenden Elementen spannen sich die Innenräume, die teils durch gläserne Membranen oder durch Natursteinmauerwerk gefaßt werden.

Abb. 126: Frank Lloyd Wright: Haus Kaufmann („Fallingwater“), Bear Run, Pennsylvania, 1935-1936

Abb. 127: Carlo Scarpa: Skizzen für Hotel Bauer, Venedig, 1949



Frank Lloyd Wright erzielt Harmonie durch ein kompositorisches Gleichgewicht der Elemente, die ein Teil des Ganzen sind. Die Balance ist Grundprinzip des Gestaltens mit Raum und Hülle. Er spricht von der „Grammatik“<sup>271</sup> eines Stils und des Materials, einer Struktur, die hinter seiner Arbeitsweise steckt und eine Vorgabe, die Materialien in ihrer Sprache und Anwendbarkeit charakterisieren. Zum Haus Kaufmann (Fallingwater) äußert er sich selbst: „Jedes wird seine eigene, dem Material gerecht werdende Grammatik haben, wie in einer neuen „Grammatik“ des „Fallingwater“, meinem ersten Wohnhaus aus Stahlbeton. Würde die schlichte Kenntnis der Grammatik, der Syntax des organischen Entwurfes in die Wirklichkeit umgesetzt werden, dann würde jedes Gebäude sein Wesen in aufrichtiger Formdifferenzierung zeigen, wie ein feinfühleriger Architekt sie für den aufgeweckten, verständnisvollen Eigentümer vollbringen könnte.“<sup>272</sup> Auch das Haus Pew (1940) strahlt die horizontale Schichtung der Brüstungen und Decken aus, die durch die Dualität der Natursteinmauern und der Holzverkleidungen verstärkt wird. Wie eine geologische Formation lagern sich verschiedenen räumliche Elemente auf den leicht abfallenden Hang. (Abb.128)

Der Einfluß dieser Art der vertikalen Volumenbildung und der horizontalen Schichtung ist bei Scarpa's Entwurf für ein Appartementhaus in Feltre 1949 erkennbar. Das Volumen ist bestimmt von horizontaler Schichtung aus Balkonbrüstungen und auskragenden Deckenscheiben. Besonders die Entwurfsskizzen zeigen den Einfluss von Wright's räumlicher Schichtungsarten. Der Entwurf für das Hotel Bauer in Venedig (1949) zeigt dieselbe Horizontalität. (Abb.127,129)

Die von Wright angestrebte Verschmelzung des Innen- und des Außenraumes wird durch das Überlagern innerer und äußerer Bereiche bewirkt. Überkragende Mauern beziehen Raum ein und verweben die Strukturen. Raumgreifende Volumenbildung umfaßt bereits Teile des Außenraumes. Bedeckte Vorbauten binden den Außenraum an die Wohnräume wie bei der Villa für Herrn Victor Metzger in Salut St. Marie (Michigan) bindet ein bedeckter Vorbau den Außenraum an das Wohnzimmer; Die Raumqualität wird von Innen (Herd) nach Außen durchlässiger, Terrassenebenen, sowie ein Wasserbecken bilden den Übergang der Bodenelemente; Pergolen und Gerüste sind Zwischenglied der Wände. Das Coonley House (1907) zeigt die Entwicklung vom Semperschen Element des Herdes als Zentrum des Hauses nach außen hin zu offeneren Bereichen.

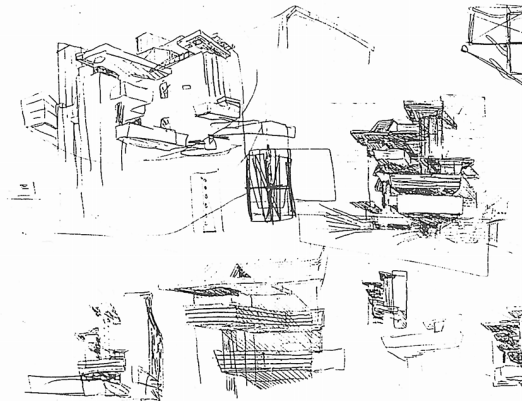
271. Frank Lloyd Wright, Ein Testament, in: Edgar Kaufmann und Ben Raeburn, *Frank Lloyd Wright Schriften und Bauten*, München/Wien 1963, S.259

272. Frank Lloyd Wright, Ein Testament, in: Edgar Kaufmann und Ben Raeburn, *Frank Lloyd Wright Schriften und Bauten*, München/Wien 1963, S.259

„So while Wright may have got the general idea of the central fireplace from its practical location in colonial American Houses, and may have picked up the idea of the inglenook from occasional examples in the Shingle Style, neither offered any pervasive, compelling, or specific model for his way of handling its context, nor his ubiquitous use of it longer after it had lost its earlier utilitarian purpose.“<sup>273</sup>

Abb. 128: Frank Lloyd Wright: Haus Pew, Shorewood Hills, Wisconsin, 1940

Abb. 129: Carlo Scarpa: Entwurfsskizzen für Apartmenthaus, Feltre, 1949



Scarpa's Projekt für die Villa Zoppas in Conegliano (Projekt 1952/53) experimentiert mit dem fließenden Grundriß, den Übergängen vom Innenraum zum Außenraum. Die Verschmelzung erfolgt auch hier über das Mies'sche Prinzip der raumüberlagernden Wände, die innere und äußere Raumschichten verbinden und aneinanderreihen. „La Villa Zoppas a Conegliano fu progettata in tre fasi diversificate, nel corso delle quali Scarpa passò da una planimetria molto aperta, allungata, ancora memore del rapporto interno-esterno di Mies van der Rohe, ad un impianto più compatto, legato in primo momento allo studio di forme romboidali wrightiane, sciolto da meccaniche ripetizioni ma strettamente fedele nella proposta finale alle indicazioni dell'architetto americano. Lo spazio era articolato attorno all'ingresso, fulcro dell'insieme e punto di connessione di piani ortogonali e in diagonale in pianta ed alzato. Ben definiti sono nel progetto i dati decorativi alla Wright: dai pilastri a sezione circolare ripetuti in ogni punto di snodo della pianta, alle sagome a specchiature emergenti in alzato sugli spigoli della parte alta centrale, al disegno di grandi aperture circolari nella recinzione in muro pieno, alla penetrazione dell'elemento naturale in grandi vasche dell'atrio.“<sup>274</sup> (Abb.122) Räumliche Schichtung zeigt sich im Außenbereich durch das Aneinanderlagern von Volumen, wie beim Henderson House (1901), dessen Volumen durch Gesimse strukturiert sind, und klar voneinander abgesetzt wirken. Auch im Innenraum spielen vertikale Raumschichtungen bei Frank Lloyd Wright eine große Rolle. Zweigeschossige Lufträume verbinden Raumebenen und bewirken auch die fühlbare Gleichzeitigkeit der verschiedenen Geschosse. Lineare Gesimse teilen die Höhe eines Raumes in zwei verschiedene Raumschichten, die häufig durch unterschiedliche Belichtung und Materialbehandlung betont werden. (Abb.130, 131) Neil Levine schreibt über Das Haus Willits (1902-1903): „Conceived as a series of layers permeating and permeated by space, the Willits House becomes an enveloping presence in its urban context.“<sup>275</sup>

Die Casa Veritti von Scarpa (1955-1961) und ihre verschiedene Entwürfe ist ein weiteres Beispiel für Scarpa's enge Anlehnung an Wright in manchen seiner Projekte<sup>276</sup>. Ähnlich wie Loos benutzt Wright einen Raumplan, der vertikale und horizontale Dreidimensionalität erfaßt. Die Raumbildung bei Scarpa ist bis auf wenige an Wright orientierte Beispiele weniger aus Räumen und Lufträumen zusammengesetzt, sondern bildet sich aus Flächen, deren Begrenzungen und Anordnung zu Raumfolgen führen. In vielen

273. Grant Hildebrand, *The Wright Space: pattern and meaning in Frank Lloyd Wright's Houses*, Seattle 1991, S.26

274. Maria Antonietta Crippa, *Carlo Scarpa - Il pensiero il disegno i progetti*, Milano 1984, S.34

275. Neil Levine, *The architecture of Frank Lloyd Wright*, Princeton 1996, S.33

276. Maria Antonietta Crippa, *Carlo Scarpa - Il pensiero il disegno i progetti*, Milano 1984, S.36: „A dar ragione della forma scelta possono essere opportunamente fornite motivazioni d'ambiente: occorre infatti staccarsi dalle ortogonali casuali del perimetro del lotto. Inoltre la continuità moss e senza rigidzze delle varie parti del giardino avrebbe dato respiro ad uno spazio sordo, senza qualità. Tuttavia l'origine della forma base va ricercata in Wright, che aveva già progettato molte abitazioni su moduli geometrici elementari come il quadrato, l'esagono o il triangolo e nel 1938 aveva sperimentato per la prima volta il cerchio come forma base planimetrica.“

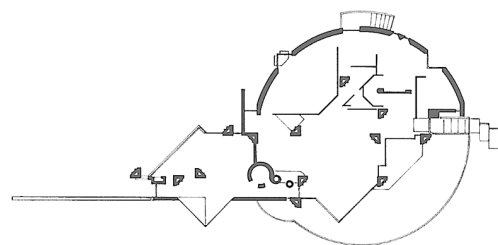
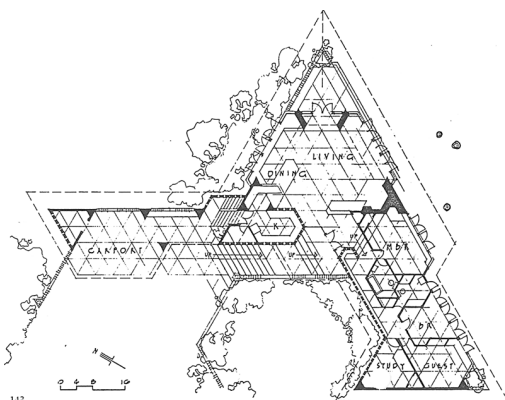
der „Usonian Houses“, wie z.B. beim Haus Palmer in Ann Arbor, setzt Wright Pfeiler zur Gliederung des Hauses ein. Scarpa übernimmt dieses Prinzip bei dem *Negozio Gavina*, in Bologna, dessen Innenraum von massiven verschiedenfarbigen Pfeilern zoniert wird. Die *Casa Veritti* zitiert nicht nur die Bauweise des strukturierten Betons bei den Pfeilern des Hauses, sondern auch die Art der Anordnung. Hier versucht Scarpa durch einen Luftraum im Wohnbereich die präzente Dreidimensionalität der Wrightschen Räume zu erreichen. „L'intenzionalità di Scarpa a Udine rimase legata al tema geometrico wrightiano.“<sup>277</sup> Die Pfeilerstellungen bilden Zonen, die gleichzeitig zusammengehören. Das Eingangsgeschoß besteht aus einem Raum, verschiedenen Teile des Raumes sind für bestimmte Zwecke abgeschirmt. Die Kreisform der weitgehend geschlossenen Rückwand der *Casa Veritti* wird durch ein Wasserbecken vervollständigt. Der Übergang zwischen innen und außen wird durch den transparenten Wintergarten erreicht. Gleichzeitig wirksam werden vom zentralen Aufenthaltsraum aus der Kaminbereich und der Wintergarten. Durch Schiebetüren sichtbar sind das Esszimmer, der Vorraum zur Küche, sowie die Loggia. Die Außenfassade ist durch ornamentierte Betonelemente strukturiert, die bei Wright in verschiedenen Formen vorhanden sind. (Abb.135) Bei der *Casa Ottolenghi* gelingt Scarpa die fließende Integration des Innen- und des Außenraumes durch die in beiden Bereichen liegenden Pfeiler. Die Außenwände bewegen sich zwischen den vertikalen Elementen. Auch der Grundriß dieses Hauses erreicht vieles der Flexibilität der Usonian Houses.

Abb. 130: Frank Lloyd Wright: Davidson House, Buffalo/New York, 1908: horizontale Raumschichtung

Abb. 131: Carlo Scarpa: Casa Veritti, Udine, 1955-1961, horizontale Raumschichtung

Abb. 132: Frank Lloyd Wright, Haus Palmer, Ann Arbor, Michigan, 1950, Grundriß

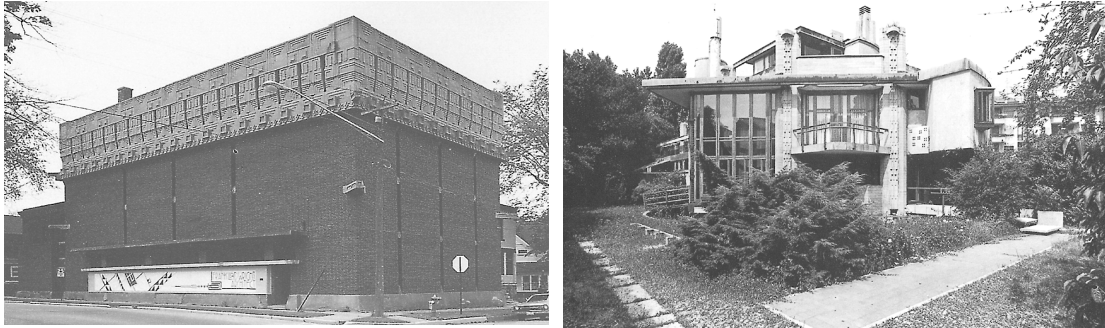
Abb. 133: Carlo Scarpa: Casa Veritti, Udine, 1955-1961, Grundriß



277. Maria Antonietta Crippa, *Carlo Scarpa - Il pensiero il disegno i progetti*, Milano 1984, S.38

Abb. 134: Frank Lloyd Wright, German Warehouse, Richland Center, Wis., 1916-1921

Abb. 135: Carlo Scarpa: Casa Veritti, Udine, 1955-1961, Ansicht



### 2.5.3 Materielle Schichtung

Die materielle Schichtung tritt bei Wright sowohl in Außenwand- als auch als Innenwandverkleidung auf. Die Konstruktion der Prairiehäuser besteht oft aus einer verblendeten Holzständerkonstruktion. „Es fiel Wright ebenso wie Sullivan nie ein, diese Konstruktionssysteme bloßzulegen. Es sind alles Ausdrücke seines Fleisch- und Knochen-Konzepts von Tragwerk und Form und gilt vor allem für das Haus Martin mit seinen Stahlbetonbalken. Ornamente und Dekor waren, was Wright das „Aufblühen“ nannte, was den Charakter jenes Baus ausdrückte.“<sup>278</sup> Sullivan hatte in seiner Architektur eine komplexe Geometrie entwickelt, auf deren Basis Wright weiterarbeitete. Das Haus Winslow beispielsweise ist vor allem durch Bekleidungen charakterisiert und wird durch die Außenverkleidungen horizontal geschichtet<sup>279</sup> in Sockel (Steinbekleidung), Mitte (textilartige Terracottabekleidung) und Dach. So werden ehemals horizontale Gliederungen der Innenraumvolumen zur Fassadengestaltung. Im Gegensatz zu den Formalen Ansprüchen der Wiener Schule wird die Schichtung nicht durch bestimmte Eckdetails demonstriert und besonders betont, die Bekleidung transportiert nicht den Wert ihrer Atekonik, sondern beinhaltet ihren vorbestimmten Ausdruck des angewendeten Materials und seiner Assoziation. Die Konstruktion entspricht anderen Gegebenheiten und wird durch die Bekleidung zu dem Ausdruck des Gebäudes transformiert. Fanelli spricht in diesem Zusammenhang von Schichtung von unten nach oben. „Sehr häufig benutzt der die Bekleidung in Formen die der völligen Maskierung der Struktur gleichkommen und die dem Gesetz der Schichtung von unten nach oben folgen, um immer die tektonische Wurzel der Wand vom Boden zu vermitteln, indem sie niemals ihre Natur als aufgebrauchte Schicht oder angehängte Bekleidung zeigen. Das was wirkt wie Ziegelstrukturen oder Stein sind normalerweise Bekleidungen. Und bis in die ersten zehn Jahre des Jahrhunderts wird die Holzkonstruktion in der Kontinuität einer Bekleidungsfläche aus Putz gelöst, der den sichtbaren Effekt von traditionellem Mauerwerk oder Beton bewirkt.“<sup>280</sup>

Der Fassade des Haus Winslow vorgelagert ist eine Art Paneel, das die Formulierung des Einganges übernimmt. Friese wiederholen wie Bordüren seine Kontur. Neben diesen textilen Motiven geht Wright zum Teil noch weiter als Semper, der die Wanddekoration als grafische Erinnerung des textilen Ursprungs der Architektur sieht; Wright übersetzt die Struktur von Stoffen direkt auf seine Wandstrukturen aus Keramik, Beton oder Ziegel.<sup>281</sup> „Die Mauern sind als freundliche Vorhänge anzusehen. Sie bestimmen und differenzieren den Raum, ohne ihn je zu beschränken oder zu verwischen. (Abb.136)

278.Edward R. Ford, *Das Detail in der Architektur der Moderne*, Basel/Berlin/Boston 1994, S.49

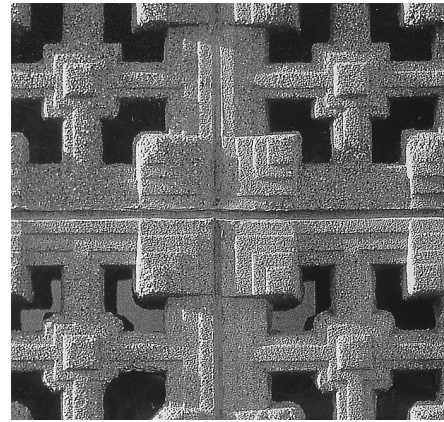
279.Neil Levine, *The architecture of Frank Lloyd Wright*, Princeton 1996, S.17: The division of the Winslow House into a series of horizontal layers marked by the changes in material and expressing differences in function was a direct translation into domestic terms of Sullivan's design of the tall office building."

280.Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *Il principio del rivestimento*, Roma/Bari 1994, S.28,Originaltext: „Molto spesso adotta il rivestimento in forme che sono totale mascheramento delle strutture e che obediscono alla legge della stratificazione dal basso verso l'alto, a indicare sempre un radicamento tettonico della parete al suolo, mai dichiarando la natura di strato applicato o appeso del rivestimento. Quelle che sembrano strutture di laterizio o di pietra sono di solito rivestimento. E sino alla fine degli anni Dieci la costruzione in legno - si risolve nella continuità di una superficie di rivestimento a intonaco che produce l'effetto visivo di murature tradizionali o di calcestruzzo.“ (Übersetzung: Verfasserin)

281.siehe Giovanni Fanelli, Roberto Gargiani, *Il principio del rivestimento*, Roma/Bari 1994, S.29

Abb. 136: Frank Lloyd Wright: Haus Winslow, River Forest, Illinois, 1893

Abb. 137: Frank Lloyd Wright: La Miniatura, Pasadena, Kalifornien, 1921-1923: Wandgestaltung



„Die Mauern der „Miniatura“ (Haus Millard, Pasadena, California, 1922-1923) werden aus zwei „textilen“ Wänden gebildet, die durch Stahleinlagen miteinander verbunden sind und aus Betonblöcken bestehen, die ihrerseits durch Gitterstahlmierungen zusammengewoben sind. Die Mauern sind kleine, aber verstärkte Betonschablonen geworden, verziert mit Motiven, die während der Herstellung mit Gußschablonen auf den Beton aufgedruckt werden. Die reiche Einlegearbeit der Schalungen hat eine leichte Wellung der Steinwand der „Miniatura“ zur Folge. Zum Teil sind die Betonblöcke durch eingelegte Glasscheiben lichtdurchlässig gemacht; so wird die Innenmauer durch ein unglaubliches Lichtspiel belebt, wie es sich noch kein Architekt vorgestellt hat.“<sup>282</sup> Im Haus Millard, eines der „Maya-Häuser“ (Pasadena 1921-1923) wird der Textil- Begriff nicht nur äußerlich als Erinnerungstück appliziert, sondern direkt in der konstruktiven Lösung angewendet. Das Gebäude vereinigt die zwei Gebäudeauffassungen des Monolithen und des „textile block“. Es besteht aus zwei Schalen und wurde ohne Grundmauern errichtet und wie ein riesiger, künstlicher Monolith auf den Boden gestellt. Diese Art der Schichtung resultiert aus einer konstruktiven Zweischaligkeit und weniger aus dem Ziel der flexiblen Raumbildung. Die ornamentale Behandlung der Betonverkleidungen läßt Assoziationen an die Ornamentik des Friedhof Brion aufkommen. (Abb.137)

Das Haus A. Heurtley in Oak Park, Illinois, 1902 wurde mit verschieden breiten Ziegel verblendet, was die Assoziation eines Gewebes herausfordert. Für Wright tragen Boden-Wand-Decke lediglich zur Raumbildung bei und sind Vehikel, deren Materialien gegeneinander ausgetauscht werden können. Bekleidungen wie „Fußbodenbedeckung und Behänge sind ebenso sehr Teil des Hauses wie der Putz auf den Wänden oder die Ziegel auf dem Dach.“<sup>283</sup> Wie bei Loos und auch bei Scarpa gehören Teppiche und Wandbekleidungen zur Struktur des Hauses dazu, prägen seine Ausstrahlung. „In dem Geist, in dem diese Gebäude geplant sind, sind der Bau, die Einrichtung, die Lage, alles eins, etwas was vorher zu bedenken und das auch bei der Natur des Baus berücksichtigt werden muß. Sie sind alle bloße strukturelle Einzelheiten seines Charakters und seiner Vollständigkeit. Heizapparate, Beleuchtungsgegenstände, selbst die Stühle und Tische, die Schränke, die Klaviere, wo es nur möglich ist, sollten ein Teil des Hauses sein. Nichts von den wandfesten Hausgeräten wird als rein solches gestattet, wo die Umstände die volle Entwicklung des Bauschemas zulassen.“<sup>284</sup> In Hinsicht der Bekleidung ist das Stahlgerüst für ihn sinnvolle Grundlage: „Das Stahlgerüst ist als legitime Grundlage für eine einfache, aufrichtige Bekleidung aus plastischem Material anerkannt worden; dieses Material vergeistigt den Zweck des Stahlgerüsts ohne jede strukturelle Vortäuschung.“<sup>285</sup>

Die „Auskleidung“ von Innenräumen mit einem flächenförmigen Material, das auch Möblierung beinhal-

282. Daniel Treiber, *Frank Lloyd Wright*, Basel/Boston/Berlin 1988, S.73

283. Frank Lloyd Wright, Vorwort zu *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Darmstadt, 1910, hier in der leicht veränderten Form der Einführung zu einer Ausstellung im Palazzo Strozzi, Florenz 1951, zitiert nach: Edgar Kaufmann und Ben Raeburn, *Frank Lloyd Wright Schriften und Bauten*, München und Wien 1963, S.231

284. Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Tübingen 1986, Nachdruck der 1910 bei Wasmuth erschienenen Portfolioausgabe von 100 Lithographien im Format 64x40cm, S.20

285. Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Tübingen 1986, Nachdruck der 1910 bei Wasmuth erschienenen Portfolioausgabe von 100 Lithographien im Format 64x40cm, S.29

tet, dient der Homogenität des Raumes, dessen Wirkung durch die gleichmäßige Beschichtung gesteigert wird. Im Büro des Hauses Scatturin in Venedig werden die hölzernen Wandverkleidungen je nach Bedarf zu Regal, Schrank oder Tür. Die Materialschichten der Decken bewirken entweder eine Betonung der Bewegung, wie im Flur der Kanzlei oder formen einen „Raum im Raum“, der den Konturen der Fußbodenschicht folgt und die Balance des Raumes festigt, ihn zu einer Einheit macht. (Abb.139-141) Auch in dem Apartments Ambrosini (1952-1953 heute: Sereni) bildet die jachtartige Möblierung eine komplette Innenschicht, die eine Einheit von Möblierung und Wandbekleidung verkörpert. Durch verschiedene Hölzer und Oberflächen erhält die Ausstattung eine differenzierte Haptik; die Details der ebenfalls in die Bekleidung integrierten Tische bewirken nautische Anklänge des Schiffbaus. (Abb.107) Die Casa Bellotto (1944), deren Ausstattung Veränderungen erfuhr, da das Gebäude in mehrere Appartements aufgeteilt wurde, zeigt die Differenzierung von Räumen durch unterschiedliche Bekleidungen: Der Salon geht an der Außenfassade in eine Loggia über in der die ehemals weiße Wandbekleidung in eine Bretterverschalung wechselt. (Abb.142) Wrights Ausstattung des Büro Kaufmann arbeitet mit einfarbigem Holz und erzielt die Wirkung eines gefütterten Anzuges, ähnlich der Sala Manlio Capitulo Scarpas in Venedig.

Dennoch geht sein Ansinnen dahin, die Ausstattung von Boden, Wand und Decke zur Bildung einer bestimmten Raumwirkung heranzuziehen. Zimmerdecken erstrecken sich bis auf die Wände, die Deckenfläche erreicht so die Fensterstürze. „Die durch diese Wandstreifen über den Fenstern vergrößerte Decke verlieh selbst kleinen Räumen großzügige Freiheit über den Köpfen. Man hatte das Gefühl, als sei das Ganze weiter geworden, weil der Raum durch diese Mittel plastisch wirkte. Die einschließenden Wände und Decken flossen dadurch zusammen.“<sup>286</sup> Räumliche Erweiterung nach oben erreichte er durch differenziert lineare Absetzung der Decke und ihrer Aufteilung durch verschiedene Rahmen, die in unterschiedlichen Höhen liegen. Durch das Einsetzen horizontaler Flächen bewirkt er eine vertikale Zonierung des Raumes durch horizontale Schichtung von Lufträumen. Der Boden wird zum Tableau der Aktivitäten; der Wandraum ist der Bewegungsluftraum, mit dem der Bewohner direkt in Berührung kommt, der durch die heruntergezogenen oder hochprojizierte Deck erzeugte Deckenraum ist ein „optischer“ Raum, der Dynamisierung und räumliche Erweiterung bewirkt. Die Wände dienen der Annäherung an den „fließenden Grundriß, mit seinen ineinander übergehenden Linien, wodurch Wände und Decken zu einer Einheit werden. Wände, Decken, Fußböden sollen also nicht zueinander gehören, sondern ein Teil des andern werden und aufeinander einwirken.“<sup>287</sup>

Wright verwendet gleiche Materialien für verschiedene Elemente. „Es gibt keinen Unterschied zwischen Fußboden und Mauer.“<sup>288</sup> Die späten Prairiehäuser geben in ihrer Deckengestaltung die Dachkonstruktion wieder. Doppelte Wandrahmen oder Deckenrahmen wie im Haus Darwin D. Martin, 1904 differenzieren die Elemente stark gegeneinander. Die Decken enthalten zwar häufig Hinweise auf die tatsächliche Konstruktion, repräsentiert durch eine Bekleidung, die atektonisch eingesetzt ist. Sie haben meist sichtbar flächenhaften Charakter, werden gerahmt und von der Wand abgesetzt, oder erstrecken sich über den oberen Wandteil. Die Behandlung der Deckenbekleidung als Sonderfläche wird in der Casa Scatturin von Scarpa bis ins Bildhafte gesteigert. Die aufgebrauchte Putzschicht, in den Farben der Dachlandschaft Venedigs bildet die Form der Fußbodengestaltung ab. Im Unity Tempel (1906) wird die Behandlung der Wände durch aufgebrauchte Rahmen deutlich. Die Ecken werden, nicht wie Josef Hoffmann es bevorzugte, durch aufgesetzte Profile betont, sondern die Flächen werden in ihrem Inneren durch Rahmen aus Holzleisten wiederholt. Die dunkel abgesetzten Holzleisten durchziehen den Raum mit einer Linienstruktur und bilden räumliche Differenzierung durch das Zusammenspiel der umfaßten Flächen. Boden, Wand und Decke verschmelzen zunehmend zu einem Liniengewebe. Die Abstraktion ist für Wright das „innerste Wesen einer Sache, ihr Muster“. Der Kern eines Gegenstandes liegt für ihn im Eliminieren alles unwesentlichen, „wenn dies gut ausgeführt wird: die lineare und räumliche Bedeutung der inneren Wirklichkeit – das ist es, was in Form zu bringen ist.“<sup>289</sup> Klarheit der richtigen Idee ist die Suche nach der echten Bedeutung der Elemente: „Die echte Bedeutung der Linie, Farbe und Form ist nun die einzig wahre Methode der Konstruktion.“<sup>290</sup>

286.Frank Lloyd Wright, Aufsatz: Die Kunst und Fertigkeit der Maschine, zitiert nach: Edgar Kaufmann und Ben Raeburn, *Frank Lloyd Wright Schriften und Bauten*, München und Wien 1963, S.41

287.Frank Lloyd Wright, *Das natürliche Haus*, München 1961, S.22

288.Otto Antonia Graf, *Die Kunst des Quadrats: Zum Werk von Frank Lloyd Wright*, Bd. 1, Wien 1983, S.146

289.Frank Lloyd Wright, *Ein Testament*, München 1959, S.58

290.Frank Lloyd Wright, *Ein Testament*, München 1959, S.107



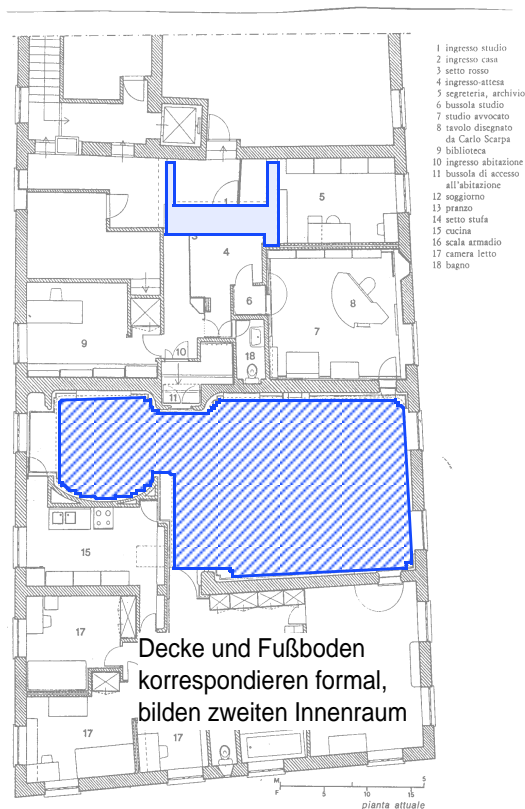
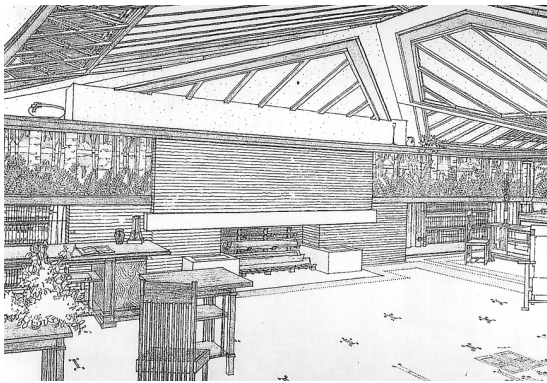
Abb. 138: Frank Lloyd Wright: Coonley House, Riverside, Illinois, 1906-1909, Auflösung der Decken in Einzelflächen

Abb. 139: Frank Lloyd Wright: Haus Jacobs, Westmorland, Wisconsin, 1936/37, Innenraum: Zonierung durch Richtungswechsel der Holzverkleidung der Decken

Abb. 140: Carlo Scarpa: Casa Scatturin, Venedig, 1962/63, Deckengestaltung

Abb. 141: Carlo Scarpa: Casa Scatturin, Venedig, 1962/63, Deckengestaltung Analyse

Abb. 142: Carlo Scarpa: Casa Bellotto, Venedig, 1944



Die Öffnungen treten „natürlich“ auf und sind ebenso Teil des Gesamtgefüges im Gegensatz zu in Wände geschnittene Löcher.<sup>291</sup> Die Fenster sind die Elemente, die gleichzeitig innen und außen spürbar werden. Otto Antonia Graf nennt sie „Glasmembranen“<sup>292</sup>, die das Außen und Innen verschwimmen lassen, und das Licht mit dem Raum spielen lassen. Sie weisen gleichzeitig Innen und Außen auf und ermöglichen dem fließenden Innenraum nach außen zu schwappen.<sup>293</sup> Bei Frank Lloyd Wright dient alles der Erzielung eines Gesamtgefüges und wird dem untergeordnet. Bilder werden nicht beliebig aufgehängt, sondern unterliegen wie bei Scarpa einer Inszenierung. Es erhält einen speziell zugewiesenen Platz, der nach Bedarf den Blick auf das Bild freigibt. „Das Staffeleigemälde hat keinen Platz an den Wänden. Weil es sich wie ein Musikstück vielleicht einer Laune anpaßt, wird es auch so behandelt; man richtet, wenn es gewünscht wird, eine Nische dafür in der Wand ein, mit einer Tür, die man wie den Deckel einer Mappe niederfallen lassen kann, so daß das gewünschte Bild für einige Zeit studiert werden mag.“<sup>294</sup>

#### 2.5.4 Material und Licht

Gemäß den Prinzipien der organischen Architektur werden Materialien nur ihrer Natur entsprechend eingesetzt. Die Schönheit einzelner Materialien liegt in ihren Eigenschaften. Zu Holz schreibt Wright: „keine Behandlung, die diese Eigenschaften nicht immer wieder ans Licht bringt, kann plastisch sein.“<sup>295</sup> Wright entwickelt das Ideal der Materialgerechtigkeit auf der Basis einer eigenen, dem Material und seinem eigenen Formwillen gerecht werdenden Grammatik. Eigenschaften wie Maserung, Struktur und Farbe bestimmen Formgebung und Anwendung mit. Dementsprechend bestimmen neue Werkstoffe neue Formen und Strukturen: „Neue Aussagekraft in der Architektur bedeutet, daß neue Werkstoffe Form und Strukturen bestimmen, und fordert eine neue Einstellung, die beides schließlich als Ornament qualifiziert.“<sup>296</sup> Die Materialbehandlung der japanischen Architektur beeindruckte ihn stark: „Kein abendländisches Volk hat je Holz mit solchem Verständnis verwendet, wie die Japaner es in ihren Bauten benutzten, wo Holz stets in nobler Schönheit auf- und hervortrat.“<sup>297</sup>

Glas ist für Wright die Verkörperung der neuen Freiheit des Raumes, die zur organischen Architektur führt. Wright beschreibt seine Haltung zum Einsatz von Materialien: „Ich aber lernte, einen Ziegel als einen Ziegel zu sehen. Ich lernte Holz, als Holz und Beton, Glas oder Metall jedes für sich und als das zu sehen, was es war.“<sup>298</sup> Die Achtung vor Materialien bewirkt auch bei Scarpa die differenzierte Behandlung der Elemente. Der venezianischen Stucco Lustrato wird durch Rahmung selbst zu einem Bild, auf seine Wertigkeit wird wie am Beispiel der Fondazione Querini aufmerksam gemacht. Wright charakterisiert die Natur der verschiedenen Baustoffe, die ihm zu seiner Architektursprache verholfen haben: „In den Gebäuden aus Stahl und Glas, die ich entworfen habe, gibt es keine Wände, nur Wandschirme. Die Methode des Freitragenden eignet sich bei Beton und Stahl am besten dazu, Schirme oder Bekleidungen an der Stelle der Außenwände aufzuhängen.“<sup>299</sup> Beide Architekten arbeiten mit geometrischen Systemen und der Balance verschiedener geometrischer Formen und Muster, die sich in Fenstergestaltungen und Dekorationselementen zeigen.

291. Frank Lloyd Wright, Aufsatz: Die Kunst und Fertigkeit der Maschine, zitiert nach: Edgar Kaufmann und Ben Raeburn, *Frank Lloyd Wright Schriften und Bauten*, München/Wien 1963, S.43

292. Otto Antonia Graf, *Die Kunst des Quadrats: Zum Werk von Frank Lloyd Wright*, Bd. 1, Wien 1983, S.89

293. Otto Antonia Graf, *Die Kunst des Quadrats: Zum Werk von Frank Lloyd Wright*, Bd. 1, Wien 1983, S.132: „Denn wenn die Grenzen zwischen Bau, Ornament, Feld und Werk verschwinden, dann befinden wir uns wirklich auf neuem Boden der Geschichte oder vielmehr in ungeahnten ozeanischen Abgründen der Baukunst, die zu durchdringen bisher noch kein anderer Architekt gewagt hat. „Schiffbruch“ ist bloß eine harmlose Metapher für das bewußt gewordene Gewebe und Weben der Wright'schen Form, seine spezifische Form der Freude“

294. Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Tübingen 1986, Nachdruck der 1910 bei Wasmuth erschienenen Portfolioausgabe von 100 Lithographien im Format 64x40cm, S.20

295. Frank Lloyd Wright, Die Kunst und die Fertigkeit der Maschine, Vortrag am 6. März 1902 vor der Arts and Crafts Society und am 20. März vor der „Western Society of Engineers“ gehalten, in: *Frank Lloyd Wright, Humane Architektur*, Bauwelt Fundament, herausgegeben von Wolfgang Braatz, Berlin 1969, S.86

296. Frank Lloyd Wright, *Architectural Record*; Januar, August 1928, Juli 1929, zitiert nach: Edgar Kaufmann und Ben Raeburn, *Frank Lloyd Wright Schriften und Bauten*, München und Wien 1963, S.48

297. Frank Lloyd Wright, Aufsatz, Die Kunst und Fertigkeit der Maschine, zitiert nach: Edgar Kaufmann und Ben Raeburn, *Frank Lloyd Wright Schriften und Bauten*, München/Wien 1963, S.48

298. Frank Lloyd Wright, *Das natürliche Haus*, München 1961, S.20

299. Frank Lloyd Wright in *Architectural Record*/ Juli 1929, zitiert nach: Edgar Kaufmann und Ben Raeburn, *Frank Lloyd Wright Schriften und Bauten*, München/Wien 1963, S.169

## Zusammenfassung

Scarpa's Interesse an Frank Lloyd Wright bezieht sich vor allem auf dessen ganzheitliche Architekturauffassung. Das Prinzip des fließenden Grundrissen arbeitet mit Raumschichten, die Räume gleichzeitig wirksam werden lassen und den Außenraum miteinbeziehen. Der offene Grundriß fordert andere Methoden der Raumzonierung als die hergebrachte Methode der Trennwände. Daher bedient sich Wright der Unterscheidung durch unterschiedliche Materialschichten. Der Habitus dieser Schichten ist nicht auf die Demonstration einer Bekleidung oder ihres Trägers ausgerichtet, sondern versucht die Selbstverständlichkeit des Materiales zu bewirken, dessen Vorblendung nicht hinterfragt wird. Horizontal übereinander angeordnete Raumschichten, die Wright durch Gesimse und eingezogene Ebenen erzeugt, bewirken die vertikale Dynamisierung seiner Räume. Diese Häuser wirken wie geschichtete Volumina (Fallingwater). Die andere Art der Gestaltung, der er sich bedient, ist die der räumlichen Schichtung durch Liniengewebe, die virtuelle Räume fassen. (Innenraum Unity Church) Wright setzt alle gestalterischen Mittel ein, um seine Raumvorstellung zu verwirklichen. Davon ist Schichtung nur ein Prinzip unter verschiedenen anderen. Bei seiner Architektur wird die Schichthaftigkeit nicht als Motivik visualisiert, materielle Schichtungen wie Bekleidungen dienen dem gewünschten Innen- oder Außenraumeindruck und somit der Zonierung. Scarpa orientiert sich an dem räumlichen Verständnis Wrights ebenso, wie an seiner Art, die Raumbegrenzung in Einzelflächen aufzulösen oder auf Pfeiler zu reduzieren. Scarpa erreicht nicht die Komplexität Wrightscher Räume, er entwickelt aber ein Prinzip der geschichteten Raumbegrenzung, das an der „materialgerechten“ Behandlung seiner Elemente orientiert ist. Nach Besichtigung einiger Projekte von Wright wurde Scarpa klar, daß die von ihm gesuchte Materialgerechtigkeit, die bewirkte, die Elemente in ihrer jeweiligen Identität zu trennen, bei Frank Lloyd Wright dem Raumgefüge untergeordnet war. Scarpa versucht dagegen, auch im Detail der Entwurfsidee des Hauses gerecht zu werden und jeder Materialebene die ihr würdige Behandlung angedeihen zu lassen. Der Einfluß Wright's ist immer in Verschmelzung mit den weiteren hier behandelten Inspirationsquellen zu sehen. In der Betrachtung des architektonischen Gesamtwerkes beider Architekten muß allerdings festgestellt werden, daß Wright ein Gesamtwerk hinterließ, das mit all seinen Facetten der verschiedenen Phasen des Architekten ein abgeschlossenes Architekturkonstrukt darstellt. Wright ergänzte die physische Präsenz seiner Bauten durch seine eigenen theoretischen Abhandlungen, Vorträge und Buchveröffentlichungen, während Scarpa sein architektonisches Werk, das aus Fragmenten besteht nahezu unkommentiert hinterließ. Sein Oeuvre besteht aus einzelnen Teilen, die nicht eine geschlossene Architekturtheorie als Lebenswerk definieren. Darin liegt auch seine Aktualität, er bleibt nicht als abgeschlossenes Werk zu betrachten, sondern als offenes prozesshaftes Vorgehen.