

Johannes Krause

## The Nature of Photography

### Zu Frank Lloyd Wrights Konstruktion des Prairie Style mithilfe der publizierten Architekturfotografien Clarence A. Fuermanns

#### Prolog: Richard Neutras Amerika

Der Architekt Richard Neutra berichtet in seiner Autobiografie von seinem ersten, prägenden Eindruck der Bauten Frank Lloyd Wrights. Obwohl er während seines Studiums bei Adolf Loos in Wien um 1912 Wrights Arbeiten „zuerst aus Photographien kennen gelernt“ hatte, regten die Architekturzeichnungen in dessen „großartige[r] Veröffentlichung“ aus dem Wasmuth-Verlag seine Phantasie an<sup>1</sup>:

*Ich sah so etwas wie argentinische Pampas vor mir, noch immer mit rothäutigen Indianern und ihren Spitzzelten, in der Ferne als Hintergrund eine mit donnernden Hufen vorüberziehende Büffelherde. Es war wohl in diesem unberührten und sich unendlich weit dehnenden Flachland-Paradies, wo Frank Lloyd Wright jene niedrigen Gebäude baute mit den riesigen, sie überschattenden Dächern und langen Fensterreihen, wie die eines in eine abenteuerliche Weite hinausfahrenden, transkontinentalen Zuges, mit dem Blick auf eine offene, vom Wind durchwehte Landschaft<sup>2</sup>.*

Richard Neutra ruft hier dramatische Assoziationen mit der dynamischen Verschiebung der Frontier – „the meeting point between savagery and civilization“ – durch die US-amerikanische Westexpansion auf, die allerdings dem United States Census zufolge bereits um 1890 ihr Ende gefunden hatte<sup>3</sup>. Des Ausmaßes der industriellen Entwicklung und Verstädterung weiter Teile Nordamerikas war er sich als Europäer zu diesem Zeitpunkt offenbar nicht bewusst. Er beteuert: „Ich ahnte nicht, dass sich das Ganze im vorstädtischen ‚Oak Park‘ Chicagos abspielte. Ohne ein solches Wissen war jedoch alles noch faszinierender“<sup>4</sup>.

Als Neutra schließlich 1924 seinen ersten Job in Chicago annahm, „erwartete [er] gespannt die weiten Gefilde von Frank Lloyd Wrights Amerika. Ich bin jedoch niemals ganz wirklich dort angelangt“<sup>5</sup>. Auf seinen Besuchen der Bauten Wrights irrte er durch die

Vorstadtsiedlung Oak Park und ruft rückblickend aus: „Aber wo waren die Prärie, wo waren der Wald und die grasigen Ebenen<sup>6</sup>?“ Er muss feststellen, dass es sich bei Wrights Werk letztlich um eine „Wiederbelebung des Geistes der Prärie inmitten von Villenvierteln“ handelt<sup>7</sup>. Die angestrebte Verbindung von Architektur und Natur enttarnt er als Verlust eines angeblich paradiesischen Zustands. So gesteht sich Neutra ein, dass „ein Architekt [...] auch ein Erzähler sein [kann], zunächst einmal erzählt er sich selber Geschichten und sieht seine eigenen Welten“<sup>8</sup>.

Offenbar ‚erzählte‘ Frank Lloyd Wright in seinen Publikationen von seiner Vision einer neuen US-amerikanischen Gesellschaft, die die weiten Landschaften im Einklang mit der Natur bevölkern sollte. Doch wie konnte es ihm gelingen, diese Fiktion einer Prärie-Architektur selbst bei der gleichzeitigen Verwendung von fotografischen Abbildungen aufrechtzuerhalten? Der Verdacht liegt nahe, dass es sich gerade bei den Fotografien um meisterhafte Konstruktionen handelt<sup>9</sup>.

#### Die Konstruktion eines Architekturbilds

Als notorischer Selbstdeuter, Autobiograf und Amateurfotograf agierte Frank Lloyd Wright äußerst geschickt, um sich neben programmatischen Texten mittels druckgrafischer und fotografischer Publikationen seiner Bauten öffentlichkeitswirksam ins US-amerikanische Bewusstsein einzuschreiben. Bill Hedrichs spektakulär unterschätzte Aufnahme von *Fallingwater* (1935–39), einem abgelegenen Wochenendhaus in Pennsylvania, diente in ihrer Expressivität der Untermauerung von Wrights Anspruch, seine Architektur auf natürliche Weise in die US-amerikanische Landschaft einzubetten<sup>10</sup>. Sie gilt heute als die meistpublizierte Architekturfotografie überhaupt. Das *Life Magazine* warb mit dem begleitenden Slogan: „you will see architecture as thoroughly indigenous to America as the earth and rocks from which it

springs“<sup>11</sup>. Auf dem Cover von *Time Magazine* hingegen ließ sich Wright 1938 – den Schalk in den Augen – vor einer Architekturzeichnung desselben Hauses abbilden<sup>12</sup>. Denn obwohl Wright den Einsatz von Fotografien für seine Ziele souverän beherrschte, zog er es vor, Druckgrafiken nach stilisierten Zeichnungen seiner Bauten zu veröffentlichen. In der Biografie seines Lehrmeisters Louis Henry Sullivan schreibt er, dass sich die schwer fassbare Tiefendimension von organischer Architektur der Kamera entziehe<sup>13</sup>. In offenem Widerspruch dazu steht die tatsächliche Veröffentlichungspraxis Wrights, der zumindest zu Beginn seiner Laufbahn gezwungen war, sich des Leitmediums Architekturfotografie zu bedienen. Wrights ambivalente Haltung kulminiert besonders deutlich 1911 in seiner prestigeträchtigen Publikation von Fotografien und Lithografien nach Zeichnungen im Berliner Wasmuth-Verlag<sup>14</sup>. Anhand dieses Beispiels stellt sich die Frage, ob sich Wright und sein Hausfotograf Clarence Albert Fuermann beim Ablichten der Prärie-Häuser in Chicagos Vororten an architekturfotografischen Konventionen orientierten, diese eventuell erweiterten oder mit ihnen brachen. In einer Gegenüberstellung mit Zeichnungen der Häuser soll sich zeigen, welches Medium jeweils geeignet war, verschiedene Aspekte von Wrights aus der nordamerikanischen Landschaft abgeleitetem Architekturideal zu visualisieren. Dies führt zur Frage, ob sich das aus dem Transzendentalismus stammende Naturverständnis Wrights auf das Verhältnis der Visualisierungsmedien untereinander übertragen lässt.

Diese Untersuchung führt dabei unterschiedliche Forschungsstränge zusammen: Daniel Joseph Naegele revidierte die scheinbare Authentizität von Wrights Architektur und stellte sie in ihren historischen und sozialen Kontext. Dabei wurde die Verwendung bildlicher Mittel zur wirksamen Formulierung einer architektonischen Utopie bereits offenkundig<sup>15</sup>. Erste Forschungen zu frühen Fotografien der Bauten stammen hingegen aus der Denkmalpflege<sup>16</sup>. Die Zusammenarbeit eines Architekten mit seinen Fotografen wurde von Crombie Taylor und Jeffrey Plank für den gleichen Zeitraum bereits am Beispiel Louis H. Sullivans aufgearbeitet und lässt sich Wrights Praxis gegenüberstellen<sup>17</sup>. Archivpublikationen zu Wright als Amateurfotograf fließen ebenfalls in die Überlegungen

mit ein<sup>18</sup>. In erster Linie sollen hier jedoch die Fotografien selbst – im Kontext der Publikationen Wrights aus dem gleichen Zeitraum – auf ihre zielgerichteten Wirkungsabsichten hin untersucht werden, um das bauliche Werk des Architekten von seiner Interpretation durch den Fotografen und der medialen Ver selbständigung eines ‚Bildes‘ von Architektur methodisch möglichst klar trennen zu können<sup>19</sup>. In der Tat sind es vor allem ihre medialen, meist fotografischen Repräsentationen gewesen, die Wrights Bauten bekannt gemacht und ins kollektive Gedächtnis eingeschrieben haben. Deshalb soll am Anfang eine Untersuchung des Kontextes der Architekturfotografien stehen: An welches Publikum richtete sich ihre Publikation; welche Intention enthüllen Textbeiträge, Überarbeitungen oder die Einbindung einzelner Bilder in Serien, Reihen und Bücher? Was lässt sich zum Anlass der fotografischen Aufnahmen, zu den Auftragsvorgaben sowie zu ihren technischen Produktionsvoraussetzungen und -mitteln in Erfahrung bringen<sup>20</sup>? Davon ausgehend, dass selbstverständlich auch für die Architekturfotografie neben der darstellenden Bedeutungs- eine Ausdrucksebene vorausgesetzt werden muss<sup>21</sup>, kann die folgende Arbeitsfrage von Micheline Nilsen zur Analyse von einzelnen Fotografien verwendet werden: „Is a given photograph merely topographical or does it privilege emotional content over factual information“<sup>22</sup>?

### **The Middle West as America**

Frank Lloyd Wright verortete 1910 in seinem Vorwort zur Wasmuth-Monografie die wahre Quelle organischer Architektur in den jeweiligen Charakteristika eines Landes, die dessen „conditions and ideals“, seinen „human spirit“ unter Bezugnahme auf die „traditional forms“ erhellten<sup>23</sup>. Daraus erwuchs für ihn das Problem einer zeitgenössischen nordamerikanischen Architektur<sup>24</sup>. Für Wright sollte die Architektur der Vereinigten Staaten mehr als jene anderer Länder vom demokratischen Ideal geprägt sein, das die freie Entfaltung der Persönlichkeit („individuality“) verspreche. Mit Bürgerkriegs-Pathos mahnt er, dass US-Amerika nur dann als Nation vereint sein könne, wenn es sich aus gleichberechtigten, individuellen Elementen zusammensetze, „each in its own sphere“, die unabhängig und ohne Bevormundung zu leben imstande

seien. Er fährt fort: „This dream of freedom, as voiced by the Declaration of Independence, is dear to the heart of every man who has caught the spirit of American institutions [...] Individuality is a national ideal“<sup>25</sup>.

Das Recht, auf seinem eigenen Stück Land in seinem eigenen Haus auf seine eigene Art zu leben, mache demzufolge jeden Amerikaner erneut zum Pionier<sup>26</sup>. Die Verfügbarkeit von unberührtem Bauland („unspoiled sites“) und die durch die Industrie gegebenen Erschließungsmöglichkeiten seien in Nordamerika einzigartig. Denn erst die Maschine habe es dem US-Amerikaner ermöglicht, das unzivilisierte Land zu beherrschen<sup>27</sup>. Gerade in den Weiten des Westens und mittleren Westens sieht Wright folglich das Potential des „wahren amerikanischen Geistes“ gegeben: „The real American spirit [...] lies in the West and Middle West, where breadth of view, independent thought, and a tendency to take common sense into the realm of art, as in life, are more characteristic“<sup>28</sup>.

Aus der bildhaften Vorstellung der flachen Prärielandschaft hatte Wright bereits zu Beginn des Jahrhunderts die formalen Elemente seiner Architektur abgeleitet. Er versprach seinen Auftraggebern zugleich einen weiten, offenen Blick übers Land und den Schutz vor widrigen Wettereinflüssen. So konnte er seine Architektur und die von ihm geprägte „New School of the Middle West“ als ‚wahre amerikanische Architektur‘ anpreisen<sup>29</sup>:

*We of the Middle West are living on the prairie. The prairie has a beauty of its own and we should recognize and accentuate this natural beauty, its quiet level. Hence, gently sloping roofs, low proportions, quiet sky lines, suppressing heavyset chimneys and sheltering overhangs, low terraces and out-reaching walls sequestering private gardens*<sup>30</sup>.

Welcher Realität Frank Lloyd Wright tatsächlich in seiner täglichen Arbeit gegenüberstand, wird noch zu prüfen sein. Er hatte 1893 nach seiner Zeit bei Louis H. Sullivan und Dankmar Adler sein eigenes Büro im Stadtzentrum Chicagos gegründet und es 1898 in den Vorort Oak Park verlegt. In den dort geplanten Wohnhäusern entwickelte er sein architektonisches Repertoire, das auf der Durchdringung von Innen- und Außenraum beruht<sup>31</sup>. Mit diesem neuen Raum-

verständnis trat die körperliche Erfahrung als Wahrnehmungskriterium seiner Architektur hervor<sup>32</sup>. Von mehr als 450 geplanten Projekten führte Wright bis 1911 über 130 aus, von denen 33 als Prärie-Häuser bezeichnet werden können. Dennoch galt er trotz der regen Bautätigkeit und seiner unvergleichlichen Neuerungen zu Beginn des Jahrhunderts im öffentlichen Bewusstsein als überwiegend lokaler, exzentrischer Architekt, der im Inland nur allmählich durch Publikationen Bekanntheit erlangte. Sein revolutionärer Beitrag zur nordamerikanischen Architektur wurde bis dahin nicht als solcher betrachtet; ebenso war er in Europa nahezu unbekannt<sup>33</sup>.

### Wasmuth: Zeichnungen und Fotografien

Die beiden Wasmuth-Publikationen von 1911 stellen ein abschließendes Kompendium der Fotografien und Präsentationszeichnungen aus Frank Lloyd Wrights Oak-Park-Zeit dar<sup>34</sup>. Sie enthalten größtenteils Material, mit dem Wright bereits im Jahrzehnt zuvor in einer Reihe von Publikationen und Ausstellungen an die Öffentlichkeit getreten war<sup>35</sup>. Neben Vorträgen, regelmäßigen Teilnahmen an den Ausstellungen des *Chicago Architectural Club* und kleineren programmatischen Veröffentlichungen in *Ladies' Home Journal* waren zwei große Zeitschriftenpublikationen zu Wrights Werk erschienen<sup>36</sup>: Ein Beitrag in *Architectural Review* vom Juni 1900 hatte Wright das erste Mal landesweite Aufmerksamkeit eingebracht<sup>37</sup>. Das auffällige Layout der Fotografien und Zeichnungen, das die symmetrische und geradlinige Geometrie von Wrights Grundrissen aufgriff, bezog die Abbildung seiner ornamentalen Gestaltungen mit ein<sup>38</sup>. Im *Architectural Record* veröffentlichte Wright 1908 sein erstes umfangreiches architektonisches Statement unter dem Titel *In the Cause of Architecture*<sup>39</sup>. Wright hatte eigens für diese Publikation bereits mit seinem ‚Hausfotografen‘ Clarence A. Fuermann zusammengearbeitet. Sein Werk wurde jetzt fast ausschließlich in Fotografien präsentiert, deren unzulängliche Abbildungsqualität Wright allerdings noch entschuldigend hervorhob<sup>40</sup>.

Schließlich wurde Wright 1908 vom Berliner Wasmuth-Verlag kontaktiert<sup>41</sup>. Man beabsichtigte zunächst lediglich, einen fotografischen Essay in der Reihe der *Sonderhefte* der Zeitschrift *Die Architektur*

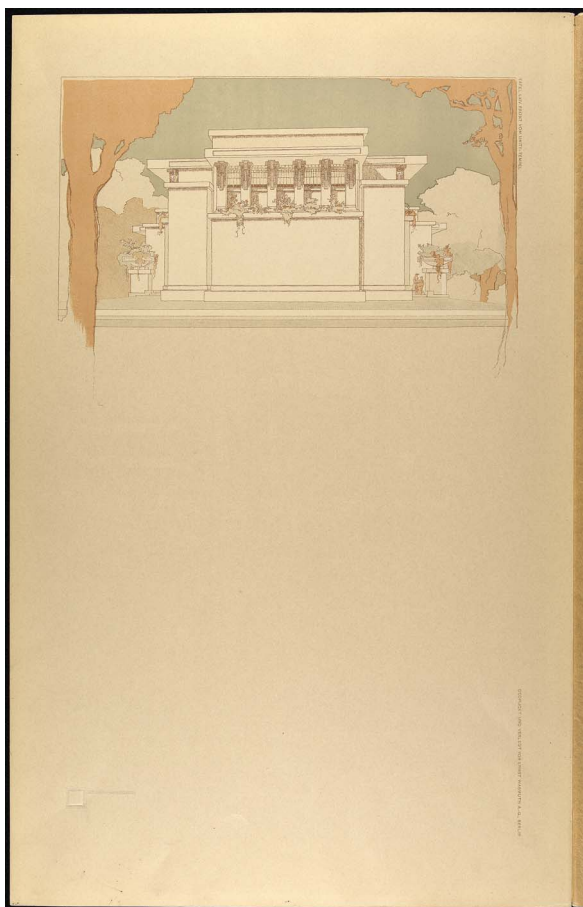


Abb. 1: Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, 1910, Tafel LXIV, *Front vom Unity Temple*, Lithografie auf Velinpapier, 41 x 64 cm. Rare Books Division, Special Collections, J. Willard Marriott Library, University of Utah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

des XX. Jahrhunderts zu veröffentlichen, woraufhin Wright selbst den Druck eines zusätzlichen Buchs auf eigene Kosten vorschlug. Diese Monografie sollte auf Fotografien verzichten und das zeichnerische Ideal seines Werks in Form der Darstellung von 73 teils nur projektierten Gebäuden auf hundert Bildtafeln in den Vordergrund rücken<sup>42</sup>.

So wandte sich Wright 1909 von Oak Park und Amerika ab, verließ seine Familie und reiste mit seiner Geliebten nach Europa, um die Verhandlungen mit Wasmuth in Berlin persönlich zu führen<sup>43</sup>. Neben Aufhalten in den Jugendstilzentren Darmstadt und Wien bereitete er zwischen März und Juni 1910 in Florenz die Zeichnungen für die Monografie vor<sup>44</sup>. Das Grundproblem lag darin, die unterschiedlichen Stile und Techniken der bereits vorliegenden Zeichnungen zu vereinheitlichen. Zur Vorbereitung der Bildtafeln mussten Wright und seine Assistenten die Visualisie-

rungen umzeichnen, um sie dem Maßstab der Blätter anzupassen. Die dazu nötigen Korrekturen ließen weitreichende kompositorische Freiheiten zu. Teilweise wurden neue Zeichnungen auf der Grundlage von Skizzen, Arbeitszeichnungen und Fotografien erstellt<sup>45</sup>. Mindestens zehn Zeichnungen basieren nachweislich auf Fotografien aus dem *Architectural Record* und sind bis auf wenige abweichende Details mit getreuen Nachzeichnungen des Schattenwurfs direkt kopiert<sup>46</sup>. Gearbeitet wurde mit Feder auf Transparentpapier. Die fertig gestellten Zeichnungen wurden schließlich in Berlin fotografiert und mechanisch auf Lithografiesteine übertragen<sup>47</sup>.

*Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright* erschien 1911 in einer Auflage von 1275 Exemplaren bei Wasmuth in Berlin<sup>48</sup>. Die Monografie umfasst zwei Bände mit insgesamt einhundert losen Bildtafeln, jeweils im Format 41 x 64 cm, Direkt-Lithografien auf unterschiedlichen Papierarten in verschiedenfarbiger Tinte. Während sich die Grundrisse in meist grauer oder brauner Tinte auf transparentem Seidenpapier finden, wurden die übrigen Zeichnungen auf glattem, eierschalenfarbenem oder grauem Velinpapier gedruckt. Ausgewählte Zeichnungen erhielten durch Druck und Material bis zu sieben Farbabstufungen (Abb. 1)<sup>49</sup>. Insgesamt zeigen die Lithografien nicht nur in ihren subtilen Farbabstufungen in Erdtönen starke Anklänge an die Grafik des Jugendstils<sup>50</sup>. Durch ihre spätere Verbreitung in schwarz-weißen Reproduktionen ist diese besondere farbliche Qualität allerdings selten beachtet worden<sup>51</sup>.

Obwohl das 8. *Sonderheft* von *Die Architektur des XX. Jahrhunderts* in Umkehrung der Wasmuth'schen Absichten von Wright selbst lediglich als Beiheft zur Monografie verstanden wurde, bereitete er es mit größter Sorgfalt vor<sup>52</sup>. So war die gesamte Produktion Ende 1910 ins Wanken geraten, als Wright mit der Abbildungsqualität der Fotografien in einem Andruck des *Sonderhefts* nicht zufrieden war. Anthony Alofsin berichtet aus dem Archiv:

*He had high standards for the reproduction of his work, and he decided that Wasmuth had printed the illustrations cheaply and that they did not rise above the quality of the murky pictures which had appeared in the 1908 publication of his work in the Architectural Record*<sup>53</sup>.

Wright überarbeitete daraufhin das *Sonderheft*, fügte neue Fotografien hinzu und schloss im Februar 1911 einen neuen Vertrag mit Wasmuth. Darin waren getrennte Veröffentlichungen für Europa und Nordamerika vorgesehen, so dass der von Wright weiterhin als *Sonderheft* bezeichnete Band schließlich in zwei unterschiedlichen Fassungen erschien<sup>54</sup>. Dessen nordamerikanische Ausgabe umfasste nun unter der deutschen Betitelung *Ausgeführte Bauten* 163 meist halb- oder ganzseitige Rasterdrucke nach Fotografien und dreißig Grundrisse sowie ein farbiges Frontispiz mit einer verkleinerten lithografischen Abbildung des *Unity Temple* in Oak Park (Abb. 1)<sup>55</sup>. Im Druck erscheinen die Fotografien in einem leichten Sepiaton ohne echte Schwärzen. Vergleicht man sie mit den Abbildungen des europäischen *Sonderhefts*, ist allerdings eine etwas feinere Halbtonabstufung erkennbar.

Die textliche Beigabe einer fachlichen Würdigung, die im Vergleich zur Monografie ungleich höhere Auflage von insgesamt 9000 Exemplaren, Wrights Kontrolle über die Veröffentlichung durch wiederholte Vertragsverhandlungen und die im Gegensatz zu den Lithografien der *Ausgeführten Bauten und Entwürfe* weit zahlreicheren fotografischen Abbildungen unterstreichen den Wert, den er dieser umfassenden Werkdarstellung beigemessen haben muss. Die intendierte Wirkung des Wright'schen Foto-Essays kann daher nicht hoch genug eingeschätzt werden. Hier waren authentische Abbildungen von Wrights ausgeführten Bauten erstmals in einer breitenwirksamen Veröffentlichung versammelt<sup>56</sup>.

Die druckgrafische Monografie vertrieb Wright bis auf lediglich einhundert Exemplare, die für den europäischen Markt vorgesehen waren, in Nordamerika selbst<sup>57</sup>. Auch deren emphatische Einleitung, die von Wrights didaktischem Sendungsbewusstsein und der kritischen Auseinandersetzung mit seiner Europa-Erfahrung zeugt<sup>58</sup>, lässt darauf schließen, dass die gesamte Publikation vorrangig für den nordamerikanischen Markt bestimmt war. Dort erhielten sie junge Abnehmer zu einem günstigeren Preis<sup>59</sup>. Wright zeigte neben den „ausgeführten Bauten“ auch ungebraute „Entwürfe“: Er richtete seine Verkaufsabsichten weniger auf Architekten, sondern vielmehr auf potentielle Kunden im US-amerikanischen Süden und Westen, sowie auf Bibliotheken und Bildungseinrichtungen<sup>60</sup>.

Die Trennung der Auflagen des *Sonderhefts* ist offenbar eine Konsequenz von Wrights Entschlossenheit, die Publikation in allen Bereichen nach seinen Vorstellungen durchzugestalten. Denn Wright sandte unterschiedliche Botschaften nach Europa und Nordamerika: Während ihm der Wasmuth-Verlag die künstlerische Anerkennung in Europa versprach, baute er in den Vereinigten Staaten auf eine wachsende Kundenschaft, die ihm weitere Aufträge ermöglichen sollte.

### Oak Park, Chicago

Berücksichtigt man die Realität der Vorstädte Chicagos, stellen die beiden 1911 bei Wasmuth erschienenen Veröffentlichungen eine stark idealisierte Selbstdarstellung von Frank Lloyd Wrights ‚natürlichen‘ Bauten der Oak-Park-Zeit dar, wie es Daniel Naegele prägnant formuliert: „Wright portrayed himself as the designer of natural houses: houses that resisted symmetry, flowed effortlessly from the inside to the outside; houses situated in treed and cultured ‘nature’“<sup>61</sup>.

Dabei war Oak Park bereits um 1900 ein gut erschlossener, etwa zehn Kilometer westlich des Zentrums von Chicago an der Schnellbahn gelegener Vorort, dessen Besiedelung durch die gehobene Mittelschicht in vollem Gange war. Wright wohnte seit 1889 dort und hatte sein eigenes Studio ebenfalls dorthin verlegt. Die flache, von Bäumen bestandene Landschaft war durch die Rasterstruktur der Straßen bereits auf halbe Meilen gegliedert und in kleine Parzellen aufgeteilt worden<sup>62</sup>. Die meisten der dortigen Bauten waren bis dahin im viktorianischen Stil errichtet worden, während das neu aufkommende, als genuin nordamerikanisch geltende Colonial Revival eine nostalgische Alternative zu Wrights Ideologie vorstellte<sup>63</sup>.

Eigentlich ist mit den Bauten Wrights das Schlagwort der Standortgerechtigkeit verbunden: Ein Gebäude sollte seinen Bauplatz schmücken. Tatsächlich ließ Wright selten einen Bauplatz unverändert, vielmehr versuchte er ihn durch Bepflanzung und Landschaftsbau eher ‚natürlicher‘ zurückzulassen<sup>64</sup>. In seinem architektonischen Plädoyer betonte er: „A building should appear to grow easily from its site and be shaped to harmonize with its surroundings if Nature is manifest there, and if not try to make it as quiet, substantial and organic as She would have been were the opportunity Hers“<sup>65</sup>.

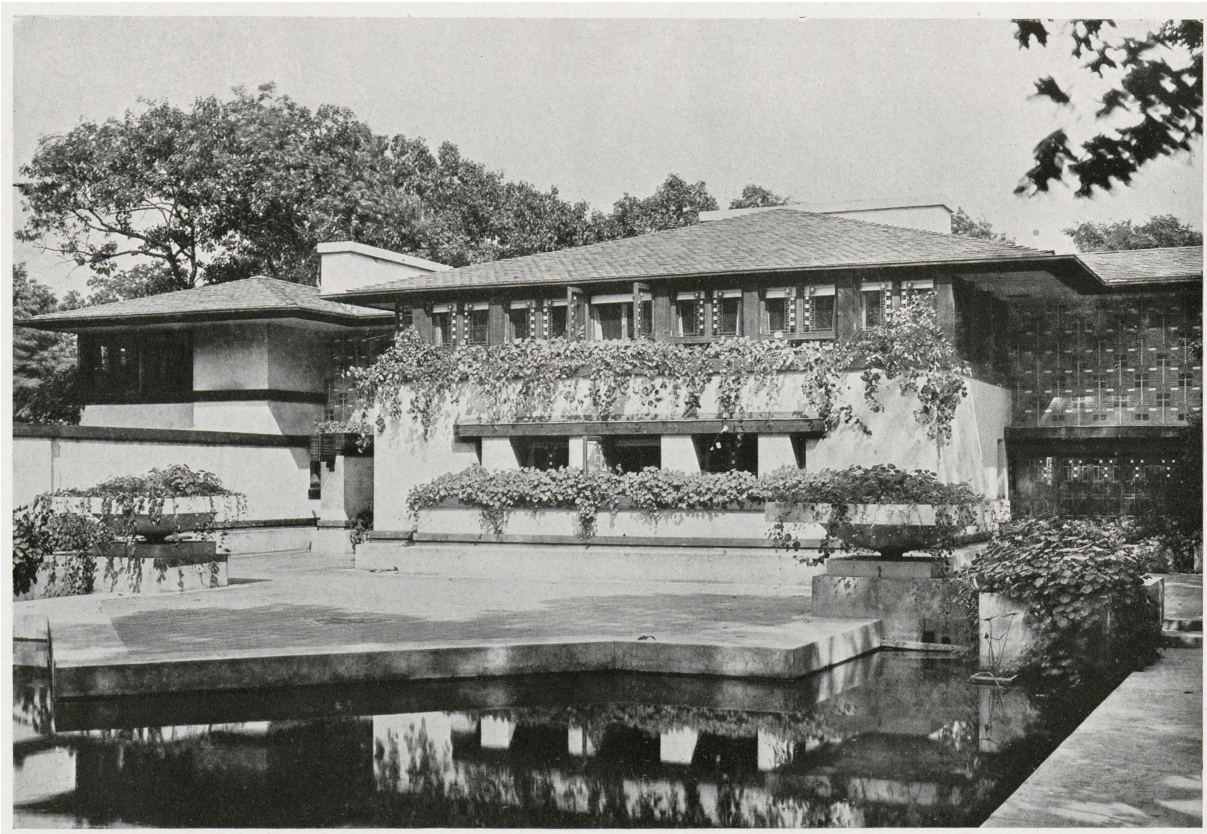


Abb. 2: Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten*, S. 117, Clarence A. Fuermann, *Wohnhaus Avery Coonley, Riverside, Ills., Wohnzimmerflügel und Terrasse*, 1911, Autotypie, 15 x 22 cm. © VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

Wrights früher Erfolg liegt zwar Anthony Alofsin zufolge darin, dass er sich mit den neu aufkommenden Vorstädten und ihren neuen Ausdrucksformen einer dringlichen sozialen Fragestellung annahm<sup>66</sup>. Wie Daniel Naegele zugespitzt feststellt, konnte bei seinem Ziel, der Herstellung eines ‚natürlichen‘ Zustandes, von Standortgerechtigkeit im gewachsenen sozialen und stadträumlichen Kontext aber keine Rede sein<sup>67</sup>. Obwohl Wright erklärt hatte, dass Gebäude auf die natürlichen Bedingungen ihres Standortes reagieren sollten, führte er für seine Prärie-Häuser flach geneigte Dächer ein, die im nördlichen Klima bei Schneefall die Stabilität der Bauten gefährdeten und bis heute für Schwierigkeiten sorgen. Auch die ‚materialgerechte‘ Verwendung der Baustoffe trieb er bis an die Grenzen von deren Leistungsfähigkeit. Ganz offensichtlich gestaltete Wright seine Bauten nach einem Ideal, das der Realität vor Ort nicht immer angemessen war<sup>68</sup>. Nur auf einem luxu-

riösen, abgeschiedenen Bauplatz konnte Wright seine Häuser nach außen zu einer ‚natürlichen‘ Umgebung hin öffnen. Tatsächlich sind lediglich wenige frühe Bauten auf großzügigen, bewaldeten Grundstücken entstanden, in der Regel standen die Häuser auf äußerst kleinen Grundstücken in Vororten im Kontrast zu gewöhnlicher, eher unattraktiver Architektur in der direkten Nachbarschaft<sup>69</sup>.

Als Wright die Abbildungen für das Wasmuth'sche *Sonderheft* auswählte, präsentierte er allerdings bewusst von Vegetation umhüllte Gebäude, die durch sorgfältige Wahl des Bildausschnitts von ihrem direkten Umfeld isoliert worden waren. Sogar die am stärksten von ihrer Umgebung eingegengten Bauten Wrights wie der *Unity Temple* oder das *Robie House* werden inmitten von Bäumen gezeigt. Auf den Innenansichten sind Blumenvasen und pflanzliche Dekoration überproportional vertreten. Eine äußerst sorgfältige Kontrolle von Aufnahmeestandpunkten und Dekoration

erlaubte es Wright, seine Bauten derart in natürlicher Umgebung fotografieren zu lassen (Abb 2)<sup>70</sup>. Und nur so konnten Leser wie der eingangs erwähnte Richard Neutra darauf schließen, dass sich Wrights Bauten tatsächlich in naturwüchsiger Landschaft und nicht auf schmalen Parzellen in Vorstädten befänden<sup>71</sup>.

Wright versieht seine Architektur mit wirkungsmächtigen Konnotationen von ursprünglicher Natur, Prärie oder Frontier: Nur tut er dies in einem Zeitraum, in dem die US-amerikanische Westerausdehnung bereits als beendet gilt und sich eine Realität aus rastergerechten Vorstadtsiedlungen abzuzeichnen beginnt. Allerdings versucht Wright sich damit keineswegs in nostalgischer Absicht gegen den sogenannten zivilisatorischen Fortschritt zu wehren. Wie der folgende Abschnitt zeigen wird, entspricht gerade die maschinelle Umarbeitung der Natur nach rationalen Gesichtspunkten – im Sinne des Manifest Destiny – seiner Auffassung der Nutzbarmachung von ‚Natur‘: In seinem Vortrag *The Art and Craft of the Machine* hat Wright selbst die Perspektive der Nachschöpfung von Natur programmatisch an den Anfang seines prägenden Jahrzehnts gestellt<sup>72</sup>. Handelt es sich bei Richard Neutras nostalgischer Assoziation von Eisenbahnfenstern und seiner Heraufbeschwörung von Büffelherde und „Indianer“ folglich um ein Missverständnis, das von Wright bewusst in Kauf genommen wurde?

### „Nature“ im Wright’schen Transzendentalismus

In Besprechungen von Frank Lloyd Wrights Prärie-Häusern finden sich regelmäßig Preisungen der quasireligiösen Qualität seiner Wohnstätten: er habe den transzendentalistischen amerikanischen Traum in architektonischer Form umgesetzt<sup>73</sup>. Oft wird der im Angesicht der Enge der Vorstädte bloß utopische Charakter dieser Architektur dabei allzu gern verschwiegen: „In the Prairie Houses, Frank Lloyd Wright brought the Transcendental Dream to full maturity – man is free, independent and possessive of his own house, his own land“<sup>74</sup>.

Wright übertrug zahlreiche Begrifflichkeiten des 19. Jahrhunderts wie „nature“, „individualism“, „democracy“ und „organic“ ins 20. Jahrhundert, deren Bedeutungen sich subtil vom heutigen Sprachgebrauch unterscheiden und seiner persönlichen Lesart des ro-

mantischen Idealismus entsprechen<sup>75</sup>. Wie William Cronon verdeutlicht, reicht es also weit über einfache Naturnachahmung hinaus, wenn Wright von ihrer Verwendung als Vorbild spricht<sup>76</sup>. Denn der zentrale Begriff „Natur“ wird in der nordamerikanischen Romantik als Manifestation einer allumfassenden spirituellen Einheit aufgefasst, so dass eine Verschiebung des Transzendenten ins Diesseits möglich wird<sup>77</sup>.

Entsprechend erhält materielle Realität ihren Sinn erst durch ihre Inbezugsetzung zu dieser spirituellen Wirklichkeit. Eine nachahmende Abbildung der Natur durch technische Meisterschaft und nach nützlichen Kriterien, wie es aus der Sicht Ralph Waldo Emersons die Maschine – er zählt dazu „daguerre, telegraph, and railroad“<sup>78</sup> – ermöglicht, sei zwar bewundernswert, könne aber nicht das Ziel der bildenden Künste sein:

*The useful arts are but reproductions or new combinations by the wit of man, of the same natural benefactors. He no longer waits for favoring gales, but by the means of steam, he realizes the fable of Æolus's bag, and carries the two and thirty winds in the boiler of his boat. To diminish friction, he paves the road with iron bars, and [...] he darts through the country, from town to town, like an eagle or a swallow through the air“<sup>79</sup>.*

Erst innerhalb der bildenden Kunst entstehe ein wahrer, organischer Ausdruck von Naturschönheit, da jene eine „Abstraktion“ der „durch die Schaffenskräfte des Menschen hindurchgegangene[n] Natur“ darstelle<sup>80</sup>, mit dem Ziel, „Neues zu schaffen“<sup>81</sup>. Damit sei Kunst die manifeste Konzentration der „Natur“ durch die Seele des Menschen<sup>82</sup>. Die Begegnung mit „Natur“ könne so auch durch Kunst vollzogen werden, da „ein Kunstwerk [...] eine Abstraktion oder ein Auszug der Welt, ein Ergebnis oder Ausdruck der Natur im kleinen“ sei<sup>83</sup>.

Wright bezieht sich in seinem Plädoyer *In the Cause for Architecture* ganz offensichtlich auf diesen erweiterten Begriff von Natur, wenn er sie als Grundlage architektonischer Formen preist. Um klarzustellen, dass er nicht von einfacher Naturnachahmung spricht<sup>84</sup>, verwendet er „Natur“ beziehungsweise „Nature“ als Eigennamen in Großschreibung. Er unterscheidet damit das äußere Erscheinungsbild der Natur vom Verständnis der sie bedingenden Natur-

gesetze: dem Wesen der Dinge („nature of“)<sup>85</sup>. Diese Kenntnis sei durch Beobachtung grundsätzlich von jedermann zu erlangen<sup>86</sup>. Das Konzept der „conventionalization“ bildet daher die theoretische Grundlage seines architektonischen Bekenntnisses: In der durch Beobachtung erworbenen Kenntnis der Gestaltungsregeln der Natur sollen deren Erscheinungen in der Kunst stilisiert und auf die ihnen zugrundeliegenden geometrischen Formen reduziert werden<sup>87</sup>. Ihre Anwendung innerhalb der Architektur bildet für Wright die höchste Abstraktionsstufe natürlicher Formen. Er fordert ein harmonisches Verhältnis von Grundriss und Aufriss als Teil eines organischen Ganzen: jener solle die Gesetzmäßigkeit, dieser ihren Ausdruck darstellen. Der architektonische Stil solle folglich jeweils neu von innen heraus, aus den zugrunde liegenden Gesetzen bestimmt werden und umso vollkommener sein, desto genauer diese beachtet würden<sup>88</sup>. Eine äußerliche Dekoration der baulichen Formen sei nicht mehr nötig, wenn ihre Schönheit – im Sinne Ralph Waldo Emersons – „Ausdruck der Natur im kleinen“ sei und aus der Beachtung der Naturgesetzmäßigkeiten folge. Als letzter Bauschmuck, den Wright noch zulässt, bleiben stilisiertes Blattwerk und Blumen sowie der pflanzliche Bewuchs<sup>89</sup>.

In der Einleitung zu Wrights Wasmuth-Monografie geht diese bloß stilisierende „conventionalization“ schließlich in einer neuen Konzeption von organischer Architektur auf. Wright beschreibt die einfache Blume am Wegesrand als ein in sich geschlossenes, in den Elementen aufeinander bezogenes und somit vollendetes System: „It is an organic thing. Law and order are the basis of its finished grace and beauty [...]“<sup>90</sup>. Eine Analyse der Formen der Natur könne deren Funktion, den Ausdruck ihrer einzelnen Materialien und ihre strukturellen Gesetzmäßigkeiten erklären. Damit greift er direkt auf Ralph Waldo Emerson zurück<sup>91</sup>. Organische Architektur ist mithin für Wright das Ergebnis einer „konventionalisierenden“ Analyse der formalen Gesetzmäßigkeiten der Natur<sup>92</sup>. Aus dieser Analyse lasse sich ein die ganze Planung umfassendes System ableiten, das die formale Gestaltung vom Grundriss bis ins kleinste ornamentale Detail bestimmen könne<sup>93</sup>. Eine Art individueller Proportionslehre bildet sich heraus, wie es Wright anhand eines Beispiels für eine solche Systematik ausführt: „[...] its

grammar may be deduced from some plant form that has appealed to me, as certain properties in line and form of the sumach were used [...]“<sup>94</sup>.

### Organische Fotografie?

Frank Lloyd Wright konstruierte ein äußerst überzeugendes Bild einer neuartigen, organischen Architektur – in einer Zeit, die Fotografien als „akkurate“ Dokumente las. So hatte der *American Architect* 1900 konstatiert, dass die Ära der „Rhetoriker“ mit dem Durchbruch der fotografischen Abbildung in Architekturzeitschriften vorüber sei, die bildliche Evidenz der Bauten und damit der Architekt könnten nunmehr erstmals für sich selbst sprechen:

*The rapid dissemination of accurate representations of new buildings cannot but have a great effect on popularizing the work of men of conspicuous talent, and while we may expect to see architectural fashions succeed each other as rapidly during the next century as they have in this, they are likely to be led, like the Richardsonian Romanesque by architects, and not by rhetoricians*<sup>95</sup>.

Doch wie gezeigt werden konnte, handelt es sich gerade bei Wright um einen Architekten und Rhetoriker in Personalunion, der mit theoretisch begründeter, gebauter, schließlich abgebildeter und von ihm selbst interpretierter Architektur zugleich an der eigenen Selbstdarstellung arbeitete: „In Wright's case, we are also faced with his amazingly prolific output not just of buildings but of words, for the man was an indefatigable talker and writer“<sup>96</sup>. Da er aufgrund ihrer Stellung als neues Leitmedium in der Publikation von Architektur darauf angewiesen war, mit Fotografien zu arbeiten, mussten für ihn aus ihrem rein sachlich-mechanischem Anspruch in der Praxis notgedrungen Probleme erwachsen<sup>97</sup>.

Hier kann Wrights Prägung durch den Transzendentalismus erneut zur Klärung dienen: Die literarische Strömung und das neue Medium Fotografie sind nicht nur durch ihr Auftreten am Ende des vierten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts eng miteinander verbunden<sup>98</sup>. So erkannte beispielsweise Ralph Waldo Emerson in Widerspruch zum zeitgenössischen Positivismus gerade die Defizite der Fotografie. Obwohl auch er einerseits enthusiastisch das Selbstbild der Natur feierte<sup>99</sup>, steht die Vorstellung eines definitiven



Abbilds der natürlichen Erscheinungen andererseits in Konfrontation zu seinem prozessualen Verständnis von Natur<sup>100</sup>. Emerson, der sich selbst „daguerreotypieren“ ließ, beschreibt das Sich-in-Positur-Setzen als unangenehme Erfahrung, die sich in einer ebensolchen, maskenhaften Fotografie niederschlägt: „Were you ever Daguerreotyped, O immortal man? [...] you held the portrait of a mask instead of a man“<sup>101</sup>. Die stetige Veränderung in der Natur lässt es Emerson müßig erscheinen, eine fotografische Momentaufnahme allein aufgrund ihrer visuellen Ähnlichkeit als gültige Repräsentation zu betrachten, sie bleibt nur ein ‚Blickwinkel‘ unter vielen<sup>102</sup>.

Ermutigt durch das im Transzendentalismus angelegte Bewusstsein für das fotografische Unvermögen, die seinshafte Gesamtheit der Natur als Schöpfung abzubilden, soll im Folgenden über eine mögliche, bewusst subjektive Sichtweise des Amateurfotografen Frank Lloyd Wright nachgedacht werden. Versuchte man Wrights Überlegungen zur organischen Architektur als Fototheorie zu lesen, ließe sich in Analogie feststellen: Eine bloße unschöpferische Nachahmung der Natur, wie sie der Kamera als unmittelbarer Abbildungsmechanik zugeschrieben wurde, hätte seine ästhetischen Ansprüche wohl kaum erfüllt. Sie hätte zwar alle Bildelemente gleich und demokratisch-transparent behandelt, wäre aber doch nicht in der Lage gewesen, wie ein Zeichner durch schöpferisches Abstrahieren und Stilisieren das Wesenhafte eines Gebäudes herauszuarbeiten. Während Wright – folgerichtig – die Möglichkeiten des Mediums Architekturzeichnung zur künstlerischen Darstellung, von der Korrektur und Retusche bis hin zur freimütigen Änderung von Proportionen und der Gestaltung der Umgebung, ausreizte, war er bei den Fotografien seiner Bauten gezwungen, die vom beauftragten Handwerksmeister gelieferten Abzüge weiterzuverwenden. Doch neben Auswahl und Beschnitt von Abbildungen könnte sich ihm die Möglichkeit eröffnet haben, bereits den Vorgang der Aufnahme gezielt zu beeinflussen und so gemeinsam mit seinem Fotografen schöpferische Techniken zu erproben. Denn Fotografie vermag bereits dann mehr als die Maschine, wenn beispielsweise Ausschnittwahl, grafisches Schwarzweiß und zentralperspektivischer Raum bewusst als Stilisierung wahrgenommen werden.

Doch um sich im Sinne einer ‚organischen Fotografie‘ vollends von einem rein mechanistischen Fotografieverständnis lösen zu können und die kreative Leistung des Fotografen als eines schöpferischen Geistes zu würdigen, müsste das handelnde Subjekt hinter der Kamera einen höheren Stellenwert erhalten, um selbst über das Wesenhafte urteilen zu können. Eine wirkliche Neuschöpfung nach natürlichen Gesetzmäßigkeiten würde die Abkehr von den Konventionen des Fotografenhandwerks erfordern und letztlich dazu führen, den Fotografen als Autoren anzuerkennen. Da die Ausrichtung an bildnerischen Konventionen ohnehin im offensichtlichen Gegensatz zu der von Wright beschworenen Neuartigkeit und Individualität seiner Architekturauffassung steht, scheint die Frage angebracht, ob sich an dieser Reibungsstelle eine Veränderung der fotografischen Architekturrepräsentation im Bild beobachten lässt. Kurz gefasst führt dies auf die Eingangsfrage zurück: Sind die Fotografien, die Wright 1911 in seinem *Sonderheft* veröffentlichte, rein beschreibend oder überwiegt der emotional-subjektive Gehalt über die von ihnen vermittelte Information?

### **Fotografische ‚Dokumente‘**

Während Frank Lloyd Wright die Technik der zeichnerischen Abbildung bereits bei Joseph Lyman Silsbee erlernt hatte<sup>103</sup>, geht seine Beschäftigung mit der Fotografie auf die Arbeit im Büro von Louis H. Sullivan zurück<sup>104</sup>. Sowohl Sullivan als auch dessen Lehrer, der bereits im *American Architect* genannte Henry Hobson Richardson, gelten als US-amerikanische Pioniere im Bereich der architekturfotografischen Abbildung<sup>105</sup>. So stellte der *American Architect* bereits um die Jahrhundertwende fest, dass es führende US-amerikanische Architekten wie H. H. Richardson, Richard Morris Hunt oder McKim, Mead and White mittlerweile vorzogen, Ansichten ihrer Bauten direkt als fotografische Reproduktionen zu veröffentlichen<sup>106</sup>.

Richardson hatte eingeeftete Helio- und Colloptypen schon vor 1876, als Fotolithografien im nord-amerikanischen Zeitschriftendruck eingeführt wurden, verwendet und an der Verbesserung der Abbildungsqualität seiner Bauten im Druck aktiv mitgearbeitet<sup>107</sup>. In der Zeit vor dem Siegeszug des fotomechanischen Rasterdrucks waren einzelne Ansichten prominent

ganzseitig gedruckt worden, was dazu führte, dass Detailansichten noch in Zeichnungen wiedergegeben wurden, während einzelne, monumental unter-sichtige fotografische Ansichten den Vorzug erhielten (Abb. 3)<sup>108</sup>. Zum allgegenwärtigen Leitmedium wurden Fotografien in der Presse erst mit der flächendeckenden Einführung gerasterter Autotypen in den 1890er Jahren<sup>109</sup>. Damit war erstmals die Beschränkung des Anwendungsbereichs fotografischer Abbildungen auf einzelne Gesamtansichten aufgehoben, sodass sich eigenständige architekturfotografische Konventionen entwickeln konnten<sup>110</sup>. Zugleich geriet die Architekturzeichnung damit in eine Krise. Die Publikation zeichnerischer Abbildungen wurde zwar durch die getreue Verwendung von fotografischen Vorlagen bis hin zum Schattenwurf – bei zugleich routinierter Hinzufügung von Passanten oder Himmel und Ausblendung von



Abb. 3: Anonymer Fotograf, *Trinity Church from southeast, Copley Square*, um 1877, Woodburytypie, 19,7 x 22,9 cm.

störenden Elementen – erleichtert (Abb. 4)<sup>111</sup>, doch galt eine fotografische Abbildung nun endgültig als akkurater und objektiver; es hieß, sie lenke die Aufmerksamkeit auf den Stil des Architekten, statt den Stil der zeichnerischen Visualisierung zu betonen: Während die Hand des ausführenden Fotografen unsichtbar blieb, wurden seine Fotografien vor allem als funktionelle Dokumente architektonischer Qualität wahrgenommen<sup>112</sup>. In versuchter Abgrenzung passten sich Architekturzeichner einer Auftraggeberschaft an, die zunehmend der erstarkten Mittelklasse entstammte, und präsentierten ihre Entwürfe so attraktiv,

künstlerisch und so wenig technisch wie möglich. Hauptsächlich wurden Aufrisse und Perspektiven verwendet – eine Einschränkung, die zunächst noch auf die Architekturfotografie übertragen wurde<sup>113</sup>.

In diesem kundenorientierten Kontext ist auch die Entstehung von Wrights Zeichnungen zur Wasmuth-Monografie zu sehen. Wie bereits oben dargelegt, zielte Wrights Publikationsstrategie in erster Linie auf potentielle Bauherren. Doch obwohl gerade Fotografien aufgrund ihrer rationellen Evidenz als Medium der Laienbildung galten<sup>114</sup>, vertraute Wright nicht allein auf die äußere Ansicht seiner Bauten. Er ging vielmehr aufgrund seiner transzendentalistischen Prägung davon aus, dass sich die „natürliche“ Rationalität zuallererst in der Struktur der Grundrisse zeige<sup>115</sup>. Ihnen räumte er auch in seinen fotografischen Publikationen eine zeituntypisch prominente Rolle ein.

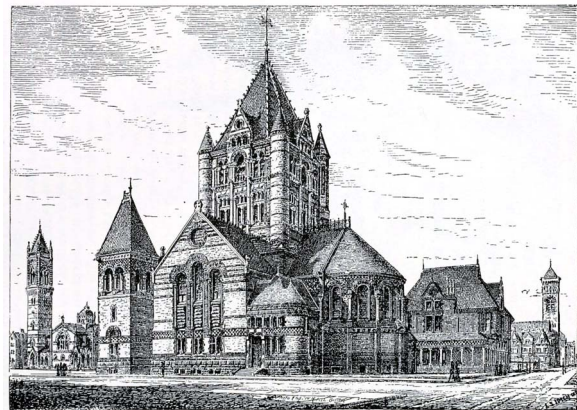


Abb. 4: Moses King, *King's Handbook of Boston*, S. 163, *The New Trinity Church, Boylston Street*, um 1880, Xylografie, 10 x 14 cm.

### Konventionen der Berufsfotografie

Indem Frank Lloyd Wright 1924 in *Architectural Record* ausgewählte Zeichnungen seines verstorbenen Lehrers Louis H. Sullivan veröffentlichte, um so dessen künstlerischen Genius zu würdigen<sup>116</sup>, trug er zugleich zur Vernachlässigung der reichlich vorhandenen fotografischen Evidenz von Sullivans Werk bei<sup>117</sup>. Denn gerade Sullivan hatte während der rasanten Entwicklung der Druckverfahren in den 1890er Jahren effektiver als andere zeitgenössische Architekten Fotografien eingesetzt, um seine neuartigen Bauten dokumentieren zu lassen. Angesichts der engen Zusam-



Abb. 5: Henry Fuermann and Sons, *Louis Sullivan, National Farmer's Bank, Owatonna, Minnesota, perspective view from rear, 1908*, getonter Silbergelatineabzug. Historic Architecture and Landscape Image Collection, Ryerson and Burnham Archives, The Art Institute of Chicago. Digital File # 25437.

menarbeit des Amateurfotografen Sullivan mit den von ihm beauftragten Fotografen müssen gerade die Fotografien als selbst gewählte, adäquate Repräsentationen seines gebauten Werks verstanden werden<sup>118</sup>.

Obwohl die Masse der frühen Auftragsfotografen anonym geblieben ist<sup>119</sup>, konnten die Fotografien von Sullivans Bauten mittlerweile einzelnen Fotografenbüros zugeordnet werden<sup>120</sup>. Interessanterweise offenbart sich hier eine weitere enge Verbindung zwischen Frank Lloyd Wright und Louis H. Sullivan: Beide beauftragten in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts mit Henry Fuermann & Sons dasselbe Büro<sup>121</sup>. Die Arbeiten der Fuermanns können ins Feld der Berufsfotografen eingeordnet werden, das um 1900 den wesentlichen Teil professionellen fotografischen Bildschaffens ausmachte (Abb. 5)<sup>122</sup>. Die technischen Möglichkeiten der Architekturfotografen hatten um 1900 einen Höhepunkt erreicht, der erstmals ein weitgehend freies Arbeiten ermöglichte. Die Ausrüstung war mittlerweile handlich und trotz Stativ gut zu transportieren, so dass Fotografen dank hochentwickelter Weitwinkellinsen den Blickwinkel frei wählen konnten. Durch die panchromatische Plattenemulsion ließen sich Objekte in tonwertrechten Graustufen ablichten und druckgrafisch wiedergeben. Mit Hilfe von Belichtungsmessern bei Verschlusszeiten von unter 1/60 Sekunden belichtete Bromsilber-Gelatine-Platten konnten nach beliebiger Zeit entwickelt und dazu verwendet werden, Abzüge in be-

liebiger Größe, beliebiger Stückzahl und auf unterschiedlichen Papiersorten herzustellen<sup>123</sup>.

Innerhalb der Architekturfotografie hatte sich dennoch um 1900 eine starre „visuelle Syntax“ konstituiert, die teils aus den technischen Bedingungen des Mediums resultierte, zu einem guten Teil aber von der Eingliederung der Fotografie in die existierenden Konventionen von Zeichnung und Druckgraphik zeugt<sup>124</sup>. Dazu gehörte zunächst ein Grundvokabular von Aufrissen und perspektivischen Ansichten sowie – medienbedingt – die Akzentuierung der Linearperspektive<sup>125</sup>. An Stelle von individuellem Duktus oder stilistischen Eigenheiten traten nur zögerlich neue fotografische Intentionalitäten wie Standpunkt- oder Ausschnittwahl, formale Beziehungen und die Beherrschung des Handwerks, die einen Fotografen kennzeichneten und sich zu neuen gestalterischen Konventionen verfestigen konnten<sup>126</sup>.

In Lehrschriften und Zeitschriftenartikeln zur Architekturfotografie wurden Schärfeverteilung und perspektivische Grundlagen gelehrt. Die Vorgaben dieser Handbuchliteratur bestimmten teils genau den optimalen Standpunkt des Fotografen auf Grundlage geometrischer Berechnungen und nehmen damit den Charakter „ästhetischer Leitmotive“ an<sup>127</sup>. So wurde vor axialen Sichten gewarnt; immer solle die Kamera gegenüber der Mittelachse des Motivs verschoben oder verdreht sein. Empfohlen wurde dagegen eine seitliche Stellung der Kamera in der Fortsetzung der das Bauwerk durchschneidenden Diagonalen. Ohne Zweifel sollten damit als Defizit empfundene technische Eigenarten wie stürzende Linien, Bildfeldkrümmung und Vignettierung der verwendeten Weitwinkelobjektive ausgeglichen werden. Eine sachliche Architektur-Abbildung war im Medium Fotografie dadurch überzeugend auszuführen, dass die abzubildenden Bauten in moderater perspektivischer Verkürzung in entsprechendem Betrachterabstand dargestellt wurden<sup>128</sup>. Obwohl niedrigere Bauten vom Straßenniveau aus aufgenommen wurden<sup>129</sup>, legte die sachliche Konvention Wert darauf, Gebäude zu entkontextualisieren, indem Bäume und Blattwerk, Passanten oder angrenzende Bauten ausgelassen oder nachträglich manipulativ entfernt wurden. Damit wurden ephemere Phänomene und die natürliche Umgebung bewusst ausgeblendet, was besonders den

Charakter öffentlicher Bauten betonte. In der Regel wurden konventionelle Architekturaufnahmen im Winterhalbjahr bei entlaubten Bäumen fotografiert, um die Bauvolumen unverstellt zeigen zu können<sup>130</sup>. Ein steiler, direkter Sonneneinfall half dabei, Fassaden durch Schattenwurf plastisch herauszuarbeiten (Abb. 5).

In der Zeit um die Jahrhundertwende gingen bekanntlich neuartige kreative Impulse von Amateuren aus, die sich in Gruppen wie der *Photo-Secession*



Abb. 6: Henry Fuermann and Sons, *Louis Sullivan, Henry Babson Residence, Riverside, Illinois, view from the driveway*, ca. 1910, getonter Silbergelatineabzug. Historic Architecture and Landscape Image Collection, Ryerson and Burnham Archives, The Art Institute of Chicago. Digital File # 25461.

organisierten und elitäre Vorstellungen einer bildmäßigen Kunstfotografie verfolgten. Ihr an akademischen Maßstäben geschultes Kunstverständnis wandte sich explizit gegen die Konventionen des Fotografenhandwerks<sup>131</sup>. So fanden auch in Chicago seit 1900 jährlich Salons der *Chicago Society of Amateur Photographers* und des *Art Institute of Chicago* statt, an deren Jury auch Alfred Stieglitz beteiligt war<sup>132</sup>. Während natürlich keiner der Fuermanns dort als Teilnehmer gelistet ist, muss ihnen die Entwicklung bekannt gewesen sein. Tatsächlich hatten die Bestrebungen der nordamerikanischen Fotografensalons nachweisliche Auswirkungen auf die Praxis der handwerklichen Architekturfotografie und ihre sachlichen Darstellungskonventionen<sup>133</sup>.

Anzeichen dieser Veränderung lassen sich in Henry Fuermann & Sons' Aufnahme von Sullivans *Henry Babson Residence* finden, die eine besondere Intimität des privaten Wohnens vorstellt (Abb. 6). Hier rahmt der Einbezug des parkartigen Gartens als dekoratives

Repoussoir den Bildraum und marginalisiert so beinahe die abgebildete Architektur, die nurmehr als Element der Landschaft erscheint.

Wright hingegen muss die neue, piktorialistische Kunstfotografie nicht zuletzt aus dem von ihm abonnierten britischen *Arts-and-Crafts*-Organ *The Studio* gekannt haben, das 1905 eine Sonderausgabe zu *Art in Photography* mit europäischen und amerikanischen Beiträgen veröffentlichte<sup>134</sup>.

### Frank Lloyd Wrights Architekturfotograf Clarence A. Fuermann

Während lange Zeit lediglich publik war, dass das Büro Henry Fuermann & Sons einen Großteil der Fotografien für das Wasmuth'sche *Sonderheft* beige-steuert hat<sup>135</sup>, können die Fotografien der Häuser *Coonley*, *Dana*, *Robie* und *Martin* sowie der *Larkin Administration* im Zeitraum 1907–11 mittlerweile Clarence Albert Fuermann zugeschrieben werden<sup>136</sup>. Nach 1911 sollte er auch das neu entstehende *Taliesin* fotografieren. Der jüngere Fuermann lebte von 1883 bis 1983 und fotografierte wohl von 1905 bis 1933 für die Firma seines Vaters<sup>137</sup>. Frank Lloyd Wright gab die professionellen Fotografien der Ansichten und Inneneinrichtungen einer relativ kleinen Zahl repräsentativer Gebäude selbst bei ihm für seine Publikationen in Auftrag<sup>138</sup>.

Es ist mittlerweile deutlich geworden, dass Wright neben der bloßen Dokumentation der Bauten daran interessiert war, seine Architektur mit seinen Vorstellungen von Natur und Demokratie in Verbindung zu bringen und in ein einzigartiges Licht zu stellen. Er war sich aus seiner Erfahrung als Amateurfotograf der gestalterischen Mittel des Mediums bewusst, und es ist bekannt, dass er dementsprechend Einfluss auf die Aufnahmetechnik seiner Fotografen nahm. So wollte Wright, dass seine Häuser von einem niedrigen, vorzugsweise sitzenden Blickwinkel aus erlebt und auch fotografiert wurden. In einigen der Innenaufnahmen Fuermanns, die dieser 1907 vom *Martin House* aufnahm, wurde die Kamera dementsprechend in nur neunzig Zentimetern Höhe über dem Boden platziert<sup>139</sup>. Im Zusammenhang mit der Vergabe eines Architekten-Auftrags war auch der Fotograf offensichtlich individuellen Lösungen gegenüber aufgeschlossen.

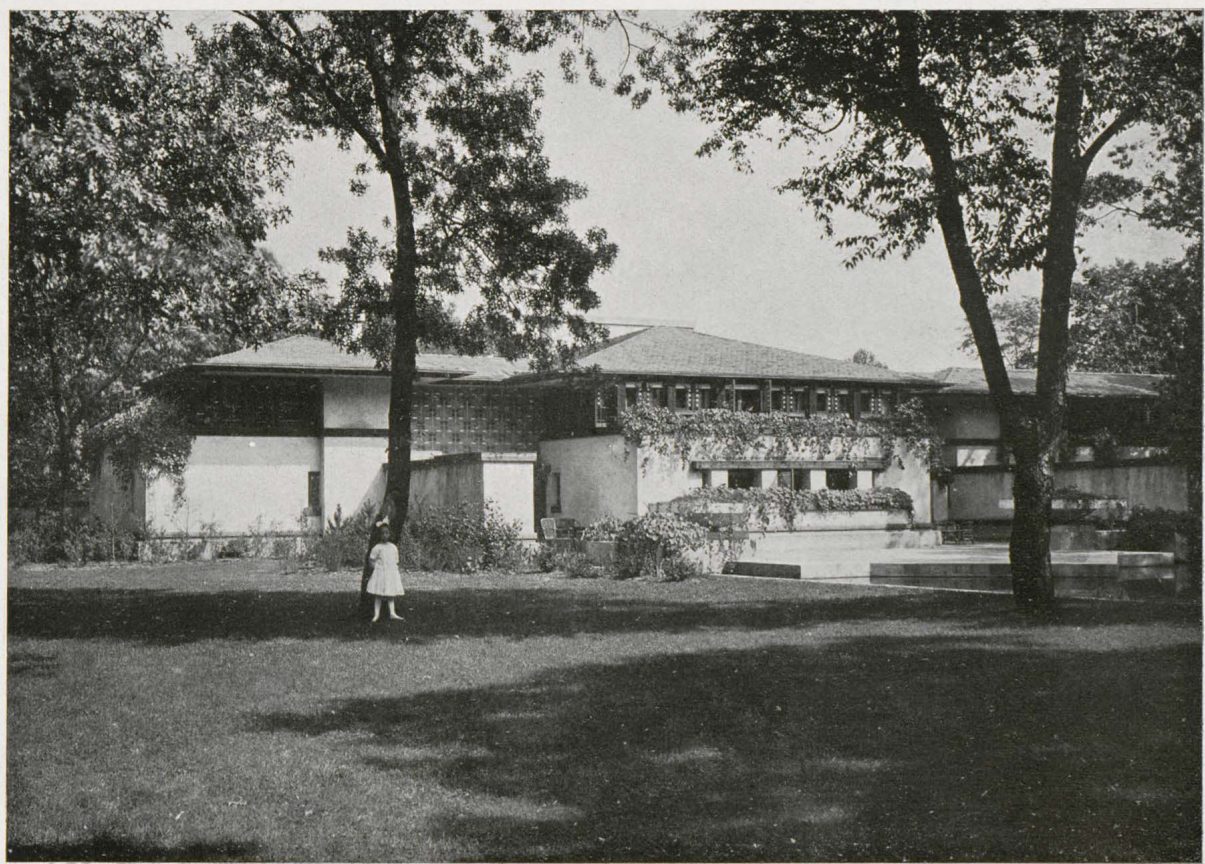


Abb. 7: Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten*, S. 119, Clarence A. Fuermann, *Wohnhaus Avery Coonley, Riverside, Ills., Einzelheiten*, 1911, Autotypie, 10,5 x 15 cm. © VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

Das auf einem großzügigen Grundstück im Chicagoer Vorort Riverdale<sup>140</sup> errichtete *Avery and Queene Ferry Coonley House* nimmt nicht nur in seinen Größen-dimensionen, sondern auch innerhalb der Publikation von Wrights Prärie-Häusern eine Ausnahme-stellung ein. Wright stellte der nordamerikanischen Fassung seines *Sonderhefts* neben der farbigen Ab-bildung des *Unity Temple* in der Titelei eine Fotografie des 1908 vollendeten, weitläufigen Anwesens voran, das aus seiner Sicht den Höhepunkt seines Schaffens zu dieser Zeit markierte, und platzierte weitere, klei-nere Illustrationen im einleitenden Aufsatz Ashbees<sup>141</sup>. Im Abbildungsteil bildet das *Avery Coonley House* den Abschluss der Wohnhäuser und ist durch zwei Grund-risse und die ungewöhnlich hohe Zahl von vierzehn Fotografien Clarence A. Fuermanns illustriert, die die-ser um 1910 aufgenommen hatte. Neben fünf Ansich-ten der Terrassenseite mit Teich, der Ansicht der Zu-fahrt und einer Straßenansicht sind darunter drei Innenaufnahmen und weitere Aufnahmen von Innen-

höfen, der Terrasse sowie von anderen Gebäude-teilen<sup>142</sup>. Der Abschnitt wird nach dem Lageplan mit einer ganzseitigen Abbildung der Terrassenseite ein-geleitet (Abb. 2). Alle Fotografien sind in Horizontal-sicht aufgenommen und durch Perspektivenkorrektur von stürzenden Linien befreit worden. Während es sich bei der Mehrzahl um Querformate handelt, sind die wenigen Hochformate einzelnen Detailansichten vorbehalten. Die Monumentalität zentraler Stand-punkte und axialer Sichten wird mit Ausnahme einer Detailansicht stets vermieden. Damit sind die grund-legenden Konventionen des Fotografenhandwerks beachtet.

Obwohl Fuermann einen Bau sonst auch mehrfach und zu unterschiedlichen Jahreszeiten fotografierte<sup>143</sup>, legt der steile Schattenwurf der Außenaufnahmen des *Avery Coonley House* nahe, dass es sich um die Foto-grafien eines oder mehrerer Besuche im Zeitraum von wenigen Stunden vor und nach der Mittagszeit han-delt<sup>144</sup>. Wie die leichte Bewegungsunschärfe zeigt,

sind die belaubten Äste umstehender Bäume vom Wind bewegt. Sie werfen teils starke Schatten auf Boden, Wände und Dächer und sorgen so für eine veränderte, stärker grafisch geprägte Anmutung der Fotografien. Die Vegetation, die das Gebäude seit seiner Fertigstellung bereits zwei Jahre lang umwachsen konnte, ist stets in den Bildaufbau miteinbezogen. Bäume und Äste rahmen oder blockieren mitunter den Blick auf die Architektur, sie sind im Gegensatz zum klassischen Repoussoir jedoch häufig angeschnitten. Nie allerdings offenbaren die Aufnahmeestandpunkte etwas von der angrenzenden vorstädtischen Umgebung.

Während der unterschiedliche Abstand der Kamera vom Objekt sowie die verschiedenen, im Aufnahme-standpunkt leicht versetzten Blickwinkel gleicher Gebäudeteile eine Bewegung des Betrachters um das weitläufige Anwesen suggerieren, lässt die mehrfache Abbildung der Rückseite des Hauptgebäudes mit Terrasse und Teich im *Sonderheft* auf die Bevorzugung der privaten ‚Ansichtsfassade‘ schließen. Deren braungelbe Farbigkeit geht allerdings mit den Schwarzweißfotografien verloren, was zur grafischen Betonung der neu entstandenen weißen Flächigkeit und der horizontal gliedernden Elemente führt. Trotz der von Wright bemängelten Abbildungsqualität im verhältnismäßig groben Druck sind hier keine fotografischen Detailansichten des filigranen Bau-schmucks beigegeben.

Auf drei der Aufnahmen der Terrassenseite sind auch die Bewohner des ansonsten menschenleer wirkenden Hauses mit abgebildet: der Industrielle und Herausgeber Avery Coonley und seine Frau Queene Ferry Coonley, eine Reformpädagogin, die Wright mit dem Bau des Anwesens beauftragt hatte. Ein kleines Mädchen im weißen Kleid ist in jeder dieser drei Ansichten zu sehen. Es handelt sich um die höchstens achtjährige Elizabeth Coonley. Für ihre Erziehung gründete die Mutter eine Schule, die 1912 in das von Wright errichtete *Coonley Playhouse* zog<sup>145</sup>. Schüchtern an einen Baum gelehnt, blickt das Kind den Betrachter aus dem Mittelgrund heraus an (Abb. 7). Gerade in der Auswahl dieser Aufnahme zur Publikation zeigt sich deutlich Wrights Wunsch, seine Bauten zu kontextualisieren und als der natürlichen Umgebung strukturverwandt zu inszenieren. Zudem bietet die

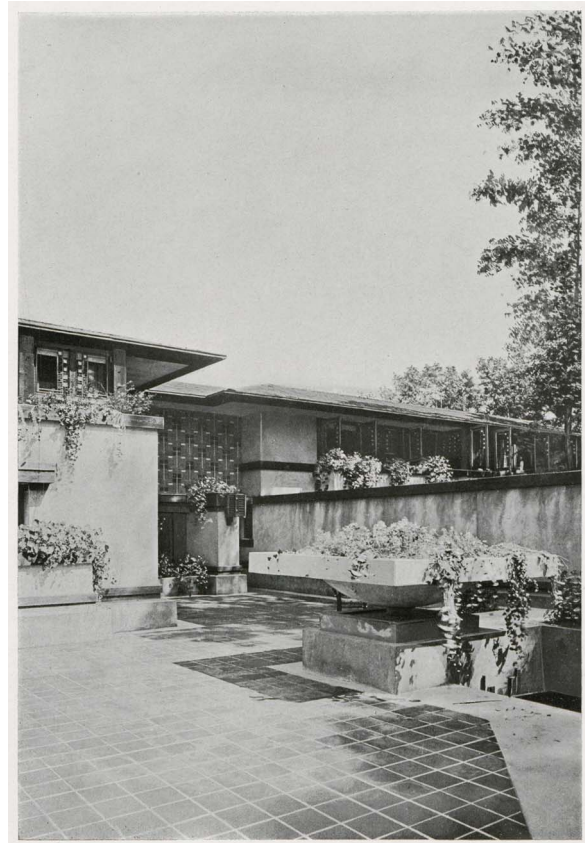


Abb. 8: Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten*, S. 122, Clarence A. Fuermann, *Wohnhaus Avery Coonley, Riverside, Ills., Einzelheit der Terrasse*, 1911, Autotypie, 15 x 22 cm. © VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

menschliche Figur dem Betrachter ein körperliches Gegenüber im Bild, das zur Einfühlung in das Erlebnis der Naturbetrachtung, aber auch zur leiblichen Wahrnehmung des architektonischen Raums einlädt<sup>146</sup>. Sie läßt sich als Verweis auf die grenzenlose und unbelastete Phantasie des Kindes lesen, das hier als Projektionsfigur einer Reformpädagogik auftritt, die in paralleler Formulierung zu Wrights neuem Wohnen die freie Entfaltung der Persönlichkeit ermöglichen möchte.

Eine andere Abbildung fällt durch ihre Ausschnittwahl auf: Die ganzseitig abgedruckte *Detailansicht der Terrasse* schneidet den Hauptteil des Gebäudes ab und offenbart den subjektiven Blick des Fotografen, indem sie die grafische Gestaltung von Dach- und Schattenlinien betont und den Pflanzenschmuck hervorhebt (Abb. 8). Im Vergleich des Drucks mit der

fotografischen Vorlage zeigt sich, dass das Bild für die Publikation zusätzlich an den Rändern beschnitten wurde, um diesen ausschnittshaften Eindruck zu verstärken. Die Leerfläche im Bildvordergrund und der weite Himmel verstärken den Eindruck, dass es sich hier um eine bildliche Anwendung formaler Strukturen handelt, die von Jugendstil und Japonismus inspiriert sind (vgl. Abb. 1)<sup>147</sup>.

Wrights Entscheidung, die von der Straße aus aufgenommene Fotografie als *Gesamtansicht* (Abb. 9) zu verwenden, erscheint dagegen fast absurd, da ihr architektonischer Informationsgehalt großteils vor lauter Bäumen verloren geht. Die Schwierigkeit, das Anwesen fotografisch in seiner Gesamtheit zu präsentieren, wird hier offenkundig. Dennoch dient die Ansicht zugleich als Beweis der Opulenz des vorgestellten Wohnstils: Statt der Gebäude werden die Größe des Grundstücks, seine natürliche Vegetation und der weitläufige Abstand zur Straße gezeigt. Zwar sind als Zeichen der Zivilisation Gehweg und Straße als Schotterpiste im Bild. Durch die geschickte Verteilung der Grauwerte – verursacht durch die starke Verschattung des Vordergrunds – wird der Blick dennoch zuletzt auf die von der Sonne beschienenen Baukörper im Hintergrund gelenkt.

Obwohl sich das authentische ‚Bild‘ eines weitläufigen Wright-Hauses kaum in Einzelfotografien wiedergeben lässt<sup>148</sup>, offenbaren die gehäufte Mehransichtigkeit und der Fragmentcharakter der einzelnen Abbildungen etwas von ihrem räumlichen Erfahrungswert. Die umstehenden Bäume und ihre Schatten verringern in mehreren Fällen den sachlichen Informationsgehalt der Abbildungen und sorgen dafür, dass die Bauvolumen als gleichwertig mit ihrer Umgebung wahrgenommen werden. Dies sind Tendenzen, die eine ästhetisierende bildliche Gestaltung zu Ungunsten des Informationsgehalts betonen und sich so in die Tradition des fotografisch Pittoresken stellen<sup>149</sup>. Es kann also sicherlich davon ausgegangen werden, dass Wright die sachlichen Prägungen seines Fotografen Fuermann im Sinne einer wirkungsvollen Präsentation seiner Bauten umzunutzen und zu erweitern verstand: So ist beispielsweise die konventionell-handwerkliche Horizontalsicht auf Augenhöhe, die auf Monumentalität verzichtet, in Verbindung mit den abgebildeten Bewohnern zur subjektiven Per-



Abb. 9: Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten*, S. 126, Clarence A. Fuermann, *Wohnhaus Avery Coonley, Riverside, Ills., Gesamtansicht*, 1911, Autotypie, 15 x 22 cm.  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

spektive umgewertet. Die Architekturfotografien von Wrights Prärie-Bauten bewegen sich damit an einer Nahtstelle zwischen künstlerischer Fotografie und Fotografenhandwerk. Natürlich arbeitete Wright mit einem Berufsfotografen, der an professionsüblichen Maßstäbe geschult war; selbstverständlich war der Zeitschriftenpublikation ein sachlicher Auftrag geschuldet; dennoch ist an Fotografien wie denen des *Avery Coonley House*, die unter Wrights Aufsicht entstanden sind und für die Publikation ausgewählt wurden, ein zurückhaltend formulierter ästhetischer Anspruch zu erkennen.

Wright war sich der Bildwirksamkeit seiner Bauten deutlich bewusst<sup>150</sup>. Während er in seinen theoretischen Schriften Wert darauf legte, dass seine Architektur ihre ästhetische Wirkung nur aus der ihr zugrunde liegenden, natürlich-rationalen Anordnung erzielen solle, ist gerade ihre Fotogenität eine Qualität gewesen, die Wrights Bauten ins kulturelle Bewusstsein eingeschrieben hat<sup>151</sup>. Es handelt sich bei dieser Fotogenität mithin nicht um ein ungewolltes Nebenprodukt, sondern um das Ergebnis einer geschickt gesteuerten fotografischen Repräsentation jenseits der architekturfotografischen Konventionen.

Wright bemängelte zwar an der Fotografie die fehlende Präsenz seiner Architektur sowie die unbefriedigende Umsetzung der farbigen Gestaltung in Grauwerte<sup>152</sup>. Jedoch muss ihn gerade sein Bewusstsein für die Defizienz der fotografischen Abbildung darauf aufmerksam gemacht haben, diese bei der Publikation seiner Bauten nach Möglichkeit auszugleichen<sup>153</sup>.

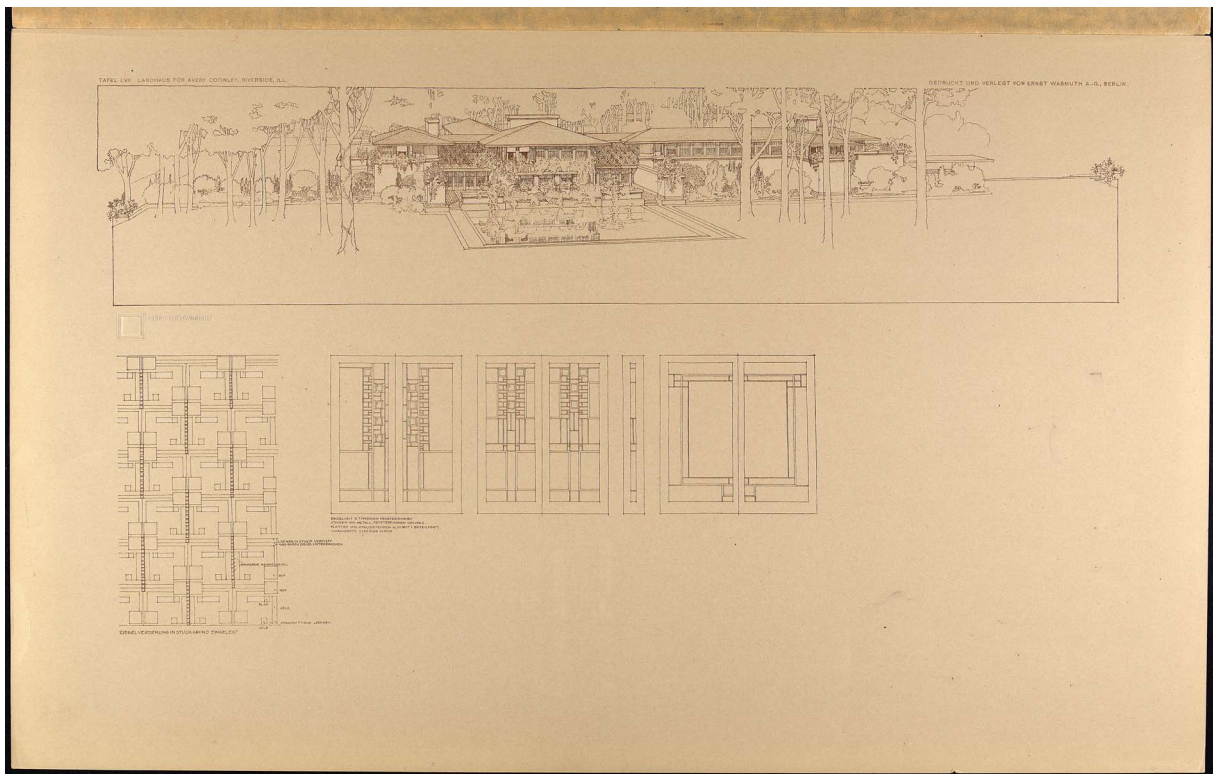


Abb. 10: Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, 1910, Tafel LVII, *Landhaus für Avery Coonley, Riverside, Ill.*, Lithografie auf Velinpapier, 41 x 64 cm.

Rare Books Division, Special Collections, J. Willard Marriott Library, University of Utah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

Tatsächlich offenbaren sich im direkten Vergleich der Fotografien mit den in der Wasmuth-Monografie publizierten Lithografien des *Avery Coonley House* nun auch deren Grenzen: Sie umfassen vier Blätter; davon zwei Innenansichten, die von Fotografien abgepaust sind, einen Grundriss und – auffälligerweise – nur eine einzelne, mit ornamentalen Details kombinierte, perspektivische Außenansicht, bei der es sich um eine auf dem Grundriss basierende perspektivische Projektion handelt (Abb. 10). Das Wohnhaus wird von seiner Gartenseite inmitten von Bäumen gezeigt, die dennoch den Blick auf die Terrasse freigeben. Sie sind nur durch Umrisslinien angedeutet und öffnen die obere Rahmenlinie. So treten die durch Binnenstrukturen tonal ausgearbeiteten Gebäudeteile stärker hervor. Am linken Bildrand ist mit der Straßenzufahrt kaum die Zivilisation zu erahnen. Eine solche einzige Ansicht ermöglicht es zwar dem Architekturzeichner, das ‚Wesentliche‘ des Gebäudes zu zeigen, es gelingt ihr jedoch nicht, eine authentische, sinnliche Erfahrung zu vermitteln. Wright verwendet zudem mit der zeichnerischen

Aufsicht eine Perspektive, die die Fotografie so nicht bieten konnte. Sie gewährt einen Überblick über die weiträumige Struktur des Anwesens, hält den schwebenden Betrachter aber auf Distanz. Wright als Zeichner ästhetisiert das Wohnhaus, stellt seine ornamentalen Details in den Vordergrund und macht es von außen für den Intellekt erfahrbar. Eine subjektive, leibliche Raumerfahrung will diese Zeichnung nicht bieten. Dafür spricht auch, dass ein kurzer Begleittext die Funktionen der einzelnen Bauteile ausgehend vom Grundriss zusätzlich begründet und ihre Material- und Farbgestaltung erläutert.

### **Prairie Style, fotografiert**

Gerade weil Frank Lloyd Wright seine Bauten direkt im fotografischen Medium publizierte, haben ihre Betrachter stets – wie der eingangs zitierte Richard Neutra – die Evidenz der „offenen, vom Wind durchwehten Landschaft“<sup>154</sup> gesehen. Indem Wright allerdings versuchte, diese unberührte Prärielandschaft zu evozieren, musste er förmlich an der suburbanen Realität scheitern. Diesen Konflikt findet man im



Schwanken der bildlichen Repräsentationen zwischen Wrights Wunsch nach künstlerischen Lithografien und dem Realismus der sachlich-dokumentarischen Fotografien wieder. Denn wie an der Vorstadtrealität arbeitete sich Wright auch an der Fotografie künstlerisch ab, wie es seine enge Zusammenarbeit mit Clarence A. Fuermann belegt. Wie groß dabei der Anteil Wrights an der subjektiven Neuformulierung der Architekturfotografie war und welche Impulse der Fotograf dabei einbrachte, könnte ein weitergehender Vergleich mit den Aufträgen Fuermanns für andere Architekten, wie etwa Louis H. Sullivan, abschließend zeigen.

Während Wright das Ziel verfolgte, ausgewählte Formen der Natur in den Grundrissen seiner Prärie-Architektur zu konventionalisieren, sind die Erscheinungsformen der vollendeten Bauten wiederum in der stilisierten Architekturzeichnung künstlerisch gefasst – und so gewissermaßen erneut konventionalisiert. Die fotografische Abbildung ermöglichte diese als schöpferisch verstandene Stilisierung nur indirekt. Wright versuchte daher mit der Leidenschaft des Amateurfotografen durch Serienbildung, Betrachterbezug und Konventionsbruch im Widerspruch zur handwerklichen Architekturfotografie um 1900 das unmittelbare, subjektive Erleben seiner Bauten nachzubilden. Es gelang ihm gerade mit diesen Fotografien, die authentisch erscheinende Fiktion einer naturnahen, auf das Wesen der US-amerikanischen Landschaft bezogenen Architektur zu erschaffen, die bis heute fortlebt und stets den Blick auf die Verhältnisse vor Ort verstellte und zugleich erweiterte.

## Endnoten

1. Richard Joseph Neutra, *Auftrag für morgen, übers. v. Werner von Grünau auf Grundlage eines englischen Manuskripts von R. J. Neutra*, Hamburg 1962, S. 197. Vgl. Heidi Kief-Niederwöhmeier, *Frank Lloyd Wright und Europa: Architekturelemente, Naturverhältnis, Publikationen, Einflüsse*, Stuttgart 1983.
2. Neutra 1962, *Auftrag für morgen*, S. 193.
3. Vgl. Frederick Jackson Turner, *The significance of the frontier in American history* [1893], in: Frederick Jackson Turner, *The frontier in American history*, New York 1920, S. 1-38, hier S. 3.
4. Neutra 1962, *Auftrag für morgen*, S. 193.
5. Neutra 1962, *Auftrag für morgen*, S. 198.
6. Neutra 1962, *Auftrag für morgen*, S. 204.
7. Neutra 1962, *Auftrag für morgen*, S. 198.
8. Neutra 1962, *Auftrag für morgen*, S. 211.
9. Vgl. William Cronon, *Inconstant unity: the passion of Frank Lloyd Wright*, in: New York, Museum of Modern Art, *Frank Lloyd Wright, architect*, hg. v. Terence Riley, New York 1994, S. 12-31, hier S. 9: „The legend of Frank Lloyd Wright is no less masterful a creation than his architecture, and the two buttress each other.“
10. Frank Lloyds Wrights Anspruch der Authentizität hinterfragt bereits Daniel Joseph Naegele, ausgehend von den Magazinbeiträgen des Jahres 1938. Ihm verdankt dieser Beitrag den Impuls, die Wright'schen Fotografien in der Gegenüberstellung zu anderen bildlichen Reproduktionen seiner Bauten zu untersuchen, und den Hinweis auf die Abbildungen in *Life* und *Time* (siehe Endnoten 11 und 12). Vgl. Daniel Joseph Naegele, *Waiting for the site to show up*, in: *Traditional dwellings and settlements review*, Band 26, Heft 1, 2014, und Daniel Joseph Naegele, *Authenticity and the popular appeal of Frank Lloyd Wright: a revised history of America's most famous architect*, in: *Amerikaanse dromen: Frank Lloyd Wright en Nederland*, hg. v. Herman van Bergeijk, Rotterdam 2008, S. 51-65, hier S. 52.
11. Vgl. *Life Magazine*, *Anzeige für das Januarheft von Architectural Forum* (Bd. 68, 1938), 17. Januar 1938, Umschlaginnenseite (unter Verwendung einer Fotografie von Bill Hedrich, 1937), Abb. siehe <http://books.google.de/books?id=wkoEAAAAMBAJ&pg=PP2>, 30.03.2015. Bill Hedrichs Fotografie wurde nicht zuletzt durch die Aufnahme in die folgenden einschlägigen Publikationen geradezu allgegenwärtig: Sigfried Giedion, *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*, Cambridge (Mass.)/London 1941; Henry-Russell Hitchcock, *In the nature of materials, 1887-1941: the buildings of Frank Lloyd Wright*, New York 1942.
12. Vgl. *Time: the weekly newsmagazine*, Band 31, Heft 3, 17. Januar 1938, Titelblatt (unter Verwendung einer Fotografie von Valentino Sarra), Abb. siehe <http://content.time.com/time/covers/0,16641,19380117,00.html>, 30.03.2015.
13. Vgl. Wright, Frank Lloyd, *Genius and the mobocracy*, New York 1949, S. 10: „Just as truth concerning the elusive depth-dimension involved in organic architecture defies the camera [...]“. Wright vergleicht hier den Blick der Kamera mit der Sichtweise des „scientist“ und „intellectualist“.
14. Vgl. Anthony Alofsin, *Frank Lloyd Wright – the lost years, 1910-1922: a study of influence*, Chicago u. a. 1993.
15. Vgl. Naegele 2008, *Authenticity and the popular appeal of Frank Lloyd Wright*, S. 51-65.
16. Vgl. Jack Quinan, *Frank Lloyd Wright, preservation, and the question of authenticity*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Band 67, Heft 1, 2008, S. 5-10.
17. Vgl. Crombie Taylor und Jeffrey Plank, *The early Louis Sullivan building photographs*, San Francisco 2001.
18. Vgl. Jack Quinan, *Wright the photographer*, in: *Frank Lloyd Wright's fifty views of Japan: the 1905 photograph album*, hg. v. Melanie Birk, San Francisco 1996, S. 73-87.
19. Vgl. Robert Elwall, *Building with light: an international history of architectural photography*, London u. a. 2004, S. 8: „The persuasive images of past photographers have not only shaped the way their contemporaries viewed the architecture of their period, but also continue to influence the way we perceive it today.“
20. Vgl. Rolf Sachsse, *Photographie als Medium der Architekturinterpretation: Studien zur Geschichte der deutschen Architekturphotographie im 20. Jahrhundert*, München u. a. 1984 [zugl. Diss., Univ. Bonn 1983]. Rolf Sachsse berücksichtigt die amerikanische Szene explizit als Impulsgeber. Entsprechende transatlantische Analogien können bei der Untersuchung hilfreich sein, da keine der folgend genannten, einschlägigen Untersuchungen zur amerikanischen Fotografie die Architekturabbildung um 1900 im bild-

- wissenschaftlichen Sinn für den Bereich der Berufsfotografen behandelt; vgl. Micheline Nilsen, *Nineteenth century photographs and architecture: documenting history, charting progress, and exploring the world*, Farnham/Burlington 2013; *American photography: local and global contexts*, hg. v. Bettina Gockel, Berlin 2012; Mary Norman Woods, *Beyond the architect's eye: photographs and the American built environment*, Philadelphia 2009; Alan Trachtenberg, *Reading American photographs: images as history, Mathew Brady to Walker Evans*, New York 1989.
21. Vgl. Cervin Robinson und Joel Herschmann, *Architecture transformed: a history of the photography of buildings from 1839 to the present*, New York 1987, S. X.
  22. Micheline Nilsen, *Architecture in nineteenth-century photographs: essays on reading a collection*, Farnham 2011, S. 21.
  23. Vgl. Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe (1910)*, in: *The collected writings of Frank Lloyd Wright – Volume 1: 1894–1930*, hg. v. Bruce Brooks Pfeiffer, New York 1992, S. 101–115, hier S. 106–107.
  24. Vgl. Wright 1992, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, S. 106. Da die Vereinigten Staaten als relativ traditionsarm galten, kopierten eklektizistische Architekten mittels fotografischer Abbildungen oberflächlich beliebige Regionalstile aus der ganzen Welt, ohne tieferes Verständnis für die jeweiligen einheimischen Traditionen zu zeigen: „[...] enlarging details by means of lantern slides from photographs of the originals.“ An dieser fotografischen Stilkopie setzt Wrights Hauptkritikpunkt an.
  25. Wright 1992, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, S. 107.
  26. Vgl. Wright 1992, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, S. 107.
  27. Vgl. Wright 1992, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, S. 107: „It has given him the things which mean mastery over an uncivilized land – comfort and resources.“ Vgl. dazu: David E. Nye, *American technological sublime*, Cambridge (Mass) 1994; Leo Marx, *The machine in the garden: technology and the pastoral ideal in America*, New York 1964.
  28. Wright 1992, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, S. 108.
  29. Frank Lloyd Wright, *In the cause of architecture*, in: *Architectural Record*, Band 23, Heft 3, 1908, S. 155–221, hier S. 156. Vgl. Naegele 2008, *Authenticity and the popular appeal of Frank Lloyd Wright*, S. 58: „He believed it both original and appropriate to the American condition.“
  30. Wright 1908, *In the cause of architecture*, S. 157. Dieser Ausschnitt wurde bereits vorher veröffentlicht in: Frank Lloyd Wright, *A home in a Prairie Town*, in: *Ladies' Home Journal*, Band 18, Februar 1901, S. 17.
  31. Vgl. Naegele 2008, *Authenticity and the popular appeal of Frank Lloyd Wright*, S. 54–57: Diese Formensprache – der ‚Stil‘ der Prärie-Häuser in den 1900er Jahren – umfasste die folgenden Elemente: Durch die Verwendung leichter Wandkonstruktionen aus Stuck oder Holz über der nordamerikanischen Holzrahmenbauweise konnte Wright die Wände als bloße Sichtblenden verwenden und das Dach von der tragenden Funktion der Wand befreien. Im Außenbereich prägten Flugdächer das Bild, dennoch blieb das Innere des Hauses privat, sogar höhlenähnlich, wobei Wright naturbelassene Baustoffe verwendete. Er lagerte die äußere Trauffinie der Häuser tiefer, verzichtete auf einen Dachboden und ließ in den Wohnräumen die Decke der flachen Form des Daches folgen. Was üblicherweise zu den Kellerräumen gezählt hätte, hob Wright im Bodenniveau an, um es als Podium für das Piano nobile zu nutzen. Dessen ineinander übergehende Räume waren im Idealfall um einen zentralen Kamin gruppiert und sind sowohl zentrifugal – d. h. nach außen geöffnet – als auch zentripetal – somit Schutz bietend – zu verstehen.
  32. Wrights Werk wird üblicherweise eingeteilt in seine Suche nach einem formalen Vokabular in dieser ersten kommerziell erfolgreichen Oak-Park-Zeit, in eine zurückgezogene Zeit im ländlichen Taliesin ab 1911 und seine Wiederentdeckung gegen Ende der 1930er Jahre, der der internationale Durchbruch folgte. Die Wasmuth-Publikationen 1910/11 erschienen an einem Einschnitt seiner frühen Entwicklung. Vgl. beispielsweise Naegele 2008, *Authenticity and the popular appeal of Frank Lloyd Wright*, S. 54. Naegele kritisiert diese Teilung und plädiert für die Einheit im Werk: „The history of Wright's work can be understood as the history of a struggle for authenticity in an architecture of openness.“ Ebd.
  33. Vgl. Alofsin 1993, *Frank Lloyd Wright – the lost years*, S. 24.
  34. Vgl. H. Allen Brooks, *Frank Lloyd Wright and the Wasmuth drawings*, in: *Art Bulletin*, Band 48, Heft 2, 1966, S. 193–202, hier S. 201. Brooks unternimmt eine ausführliche Darstellung der einzelnen Zeichner und weist einzelne Bezüge zu früheren Veröffentlichungen nach.
  35. Vgl. Brooks 1966, *Frank Lloyd Wright and the Wasmuth drawings*, S. 199.
  36. Vgl. Brooks 1966, *Frank Lloyd Wright and the Wasmuth drawings*, S. 199: dort werden die Teilnahmen 1900, 1902 und eine größere Ausstellung 1907 genannt. Die kleinen Veröffentlichungen umfassen im einzelnen: *A home in a Prairie Town*, in: *Ladies' Home Journal*, Band 18, Februar 1901, S. 17; *A small house with „Lots of Room in It“*, in: *Ladies' Home Journal*, Band 18, Juli 1901, S. 15; *A fireproof house for 5000\$*, in: *Ladies' Home Journal*, Band 24, April 1907, S. 24.
  37. Vgl. Robert Closson Spencer Jr., *The work of Frank Lloyd Wright*, in: *Architectural Review* (Boston), Band 7, Heft 6, 1900, S. 61–72. Vgl. Brooks 1966, *Frank Lloyd Wright and the Wasmuth drawings*, S. 199: „[...] it brought Wright to national attention [...].“
  38. Vgl. Alofsin 1993, *Frank Lloyd Wright – the lost years*, S. 24.
  39. Wright 1908, *In the cause of architecture*, S. 155–221.
  40. Vgl. Wright 1908, *In the cause of architecture*, S. 159: „Photographs do not adequately present these subjects.“
  41. . Alofsin 1993, *Frank Lloyd Wright – the lost years*, S. 11: Wright nahm rückblickend an, dass der Auftrag über den Germanisten und Harvard-Professor Kuno Francke vermittelt worden sei. Ein anderer möglicher Kontakt zu Wasmuth könnte der Berliner Architekt Bruno Möhring gewesen sein. Er war einer der Redakteure der Reihe von Wasmuths *Sonderheften* (und den *Monatsheften*), in der Wrights *Ausgeführte Bauten* erschien. Möhring hatte auch den deutschen Beitrag der *Louisiana Purchase Exhibition* koordiniert und Wrights Studio in Oak Park 1904 während dessen Abwesenheit besucht. Vgl. ebd., S. 12.
  42. Vgl. Alofsin 1993, *Frank Lloyd Wright – the lost years*, S. 54–55.
  43. Vgl. Alofsin 1993, *Frank Lloyd Wright – the lost years*, S. 26–33.
  44. Wright arbeitete in Florenz gemeinsam mit seinem Mitarbeiter Taylor Wooley und seinem Sohn John Lloyd Wright. Vgl. Brooks 1966, *Frank Lloyd Wright and the Wasmuth drawings*, S. 199; Alofsin 1993, *Frank Lloyd Wright – the lost years*, S. 41: Die aus Chicago nach Florenz versandten Zeichnungen setzten sich aus einer Mischung von Aquarellen, Skizzen verschiedener Chicagoer Zeichner, Strichzeichnungen mit ausgearbeitetem Blattwerk von Marion Mahony und Wrights eigenen Zeichnungen zusammen.
  45. Vgl. Alofsin 1993, *Frank Lloyd Wright – the lost years*, S. 41–42.
  46. Vgl. Brooks 1966, *Frank Lloyd Wright and the Wasmuth drawings*.
  47. Vgl. Alofsin 1993, *Frank Lloyd Wright – the lost years*, S. 43.
  48. Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Berlin 1910. Zu den Umständen der Publikation vgl. Alofsin 1993, *Frank Lloyd Wright – the lost years*, S. 76. Die Angabe des Publikationsjahrs 1910 ist den lange währenden Vertragsstreitigkeiten zwischen Wright und Wasmuth geschuldet. Vgl. ebd., S. 74.
  49. Vgl. Brooks 1966, *Frank Lloyd Wright and the Wasmuth drawings*, S. 199: In der Regel sind weiße oder graue Spitzlichter hinzugefügt. Drei der Tafeln wurden nach dem Druck mit Bronzepuder eingestäubt. Nur die Ansicht des *Unity Temple* von der Lake Street wurde sogar in fünf Farben, zusätzlich zu den braunen Linien auf dem Farbton des Papiers, gedruckt. Diese Tafel erscheint in verkleinertem Format ebenfalls als Frontspiz beider Ausgaben des *Sonderhefts*.
  50. Wrights Zeichnungen sind heute vor allem als monochrome Reproduktionen bekannt, da bei den folgenden Neuauflagen der Monografie auf die volle Farbwiedergabe verzichtet wurde: Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Berlin 1924; Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe. Nachdruck der Portfolioausgabe Berlin, Wasmuth, 1910*, Tübingen 1986.
  51. Vgl. Brooks 1966, *Frank Lloyd Wright and the Wasmuth drawings*, S. 199.
  52. Charles Robert Ashbee, *Frank Lloyd Wright, Chicago: Eine Studie zu seiner Würdigung (Architektur des XX. Jahrhunderts)*, Band 11, Sonderheft 8, 1911), Berlin 1911.
  53. Alofsin 1993, *Frank Lloyd Wright – the lost years*, S. 74.
  54. Die von Wright verwendete Bezeichnung *Sonderheft* soll hier weiterhin als Sammelbegriff für die beiden fotografischen Publikationen verwendet werden. Deren europäische Ausgabe erschien als *Architektur des XX. Jahrhunderts*, Band 11, Sonderheft 8, 1911 in einer Auflage von 4000 Exemplaren, die bis auf 100 Exemplare durch Wasmuth von Berlin aus vertrieben wurden. Sie enthält auf 113 Seiten 122 Rasterdrucke nach Fotografien, 25 Grundrisse und das Frontispiz mit dem *Unity Temple*. Die US-amerikanische Ausgabe erschien als: Wright, Frank Lloyd, *Ausgeführte Bauten*, Berlin 1911. Es handelt sich um eine auf 141 Seiten erweiterte Ausgabe in einer Auflage von 5000

- Exemplaren, die allein durch Wright vertrieben wurde. Die amerikanische Ausgabe erhielt von Wright also nicht nur mehr Aufmerksamkeit, sondern wurde auch mit einer größeren Zahl an Abbildungen versehen. Es fällt auf, dass diese häufig an den Rändern stärker beschnitten wurden und im Gegensatz zur europäischen Ausgabe randlos wiedergegeben werden. Auf eine Nennung der Fotografien verzichteten allerdings beide Fassungen.
55. In der Titelei fügte Wright fotografische Abbildungen des *Avery Coonley House* und des im Bau befindlichen *Unity Temple* mit Betonverschalung ein. Beide Ausgaben enthielten den ins Deutsche übersetzten und mit Illustrationen versehenen Text von Charles Robert Ashbee. In der US-amerikanischen Ausgabe ist er allerdings reicher illustriert. Wright fügte der US-amerikanischen Ausgabe später eine von einigen – von ihm als anmaßend empfundenen – Passagen gesäuberte englische Fassung bei. Zur Kontroverse um Ashbees Äußerungen zu Wrights Vorbild Japan vgl. Alofsin 1993, *Frank Lloyd Wright – the lost years*, S. 62 und S. 76.
56. Vgl. Grant Carpenter Manson, *Introduction to the Dover Edition*, in: Frank Lloyd Wright, *The early work of Frank Lloyd Wright – The „Ausgeführte Bauten“ of 1911 with a new introduction by Grant Carpenter Manson*, London/Toronto 1982, S. 3-8, hier S. 3: „Together, the photographs constitute in visual terms the original announcement to the world [...] of what architecture meant to him, both in its domestic and public aspects.“
57. Vgl. Alofsin 1993, *Frank Lloyd Wright – the lost years*, S. 77: „Upon these low numbers, the entire myth of the Wasmuth folios' influence on European architecture has been based.“ Wrights Einfluss auf das Neue Bauen bzw. auf Architekten wie Walter Gropius oder Le Corbusier ist zu diesem Zeitpunkt daher nur sehr eingeschränkt nachweisbar. Während die Monografie zwar an einigen Hochschulen bekannt war (wie bei Adolf Loos in Wien), müssen die Fotografien des auflagenstärkeren *Sonderhefts* weitaus breitenwirksamer gewesen sein. Vgl. *Frank Lloyd Wright: Europe and beyond*, hg. v. Anthony Alofsin, Berkeley (Cal.) 1999.
58. Vgl. Alofsin 1993, *Frank Lloyd Wright – the lost years*, S. 88: Die Einleitung wurde erst im Dezember 1910 fertiggestellt, wiewohl sie auf Mai 1910, Florenz (deutsche Ausgabe) bzw. Juni 1910, Florenz, Italien (nordamerikanische Ausgabe) datiert wurde.
59. Vgl. Alofsin 1993, *Frank Lloyd Wright – the lost years*, S. 91.
60. Vgl. Alofsin 1993, *Frank Lloyd Wright – the lost years*, S. 92.
61. Naegele 2008, *Authenticity and the popular appeal of Frank Lloyd Wright*, S. 54.
62. Vgl. Neil Levine, *The late eighteenth-century U. S. rectangular land survey and Frank Lloyd Wright's recuperation of its enlightenment ideal*, in: *Early modern urbanism and the grid*, hg. v. Piet Lombaerde, Brepols 2011, S. 187-206, hier S. 190.
63. Die beiden architektonischen Gegenpole betonten jeweils den nationalen, US-amerikanischen Charakter. Vgl. Naegele 2008, *Authenticity and the popular appeal of Frank Lloyd Wright*, S. 58.
64. Vgl. Naegele 2008, *Authenticity and the popular appeal of Frank Lloyd Wright*, S. 63: „'Nature' was construed; so, too, was authenticity.“
65. Wright 1908, *In the cause of architecture*, S. 157.
66. Vgl. Alofsin 1993, *Frank Lloyd Wright – the lost years*, S. 24-25.
67. Vgl. Naegele 2008, *Authenticity and the popular appeal of Frank Lloyd Wright*, S. 54: „Clearly Wright's buildings did not fit their 'site', if site was understood to mean both a suburban and social context.“
68. Vgl. Cronon 1994, *Inconstant unity*, S. 8: „The leakiness of Wright's roofs is nothing short of legendary, even to this day.“
69. Vgl. Naegele 2008, *Authenticity and the popular appeal of Frank Lloyd Wright*, S. 56. „Wright's houses were aliens in what seemed to him an inauthentic environment“ (ebd., S. 54). Ein Gegenentwurf Wrights war die Blockbebauung einer idealen *prairie town*, bei der im Zentrum von je vier Häusern die natürliche Umgebung umschlossen werden sollte. Dies hätte die Entwicklung einer offenen Wohngemeinschaft innerhalb der bestehenden Rasterstruktur des Grids ermöglicht. Vgl. Levine 2011, *The late eighteenth-century U. S. rectangular land survey*, S. 196. Wright warb 1901 für diese Planung und versprach Offenheit beim gleichzeitigen Wahren der Privatsphäre. Vgl. Wright 1901, *A home in a Prairie Town*. Die Planung richtete sich an der als demokratisch-rationell aufgefassten Rasterstruktur des Grids aus und war, darin Wrights Idealen folgend, äußerst großzügig bemessen. Vgl. Levine 2011, *The late eighteenth-century U. S. rectangular land survey*, S. 200. Eine weitere Lösung des Vorstadt-Dilemmas war der Entwurf eines kleinen Haustyps, der sich allerdings nicht auf Bauplatz oder Auftraggeber beziehen konnte. Vorgestellt wurde dieser in Wright 1901, *A small house with „Lots of Room in It“*, und Wright 1907, *A fireproof house for 5000\$*. Eine dritte Strategie sah den Bau nach innen gerichteter Räume mit Lichthöfen vor. Vgl. Naegele 2008, *Authenticity and the popular appeal of Frank Lloyd Wright*, S. 57. Wie alle diese Planungen zeigen, war Wrights theoretisches Ideal von der Realität seiner Architekturpraxis in Oak Park um 1910 weit entfernt.
70. Vgl. Naegele 2008, *Authenticity and the popular appeal of Frank Lloyd Wright*, S. 54: „Careful imaging permitted Wright to present his buildings in seemingly natural environments [...]“
71. Vgl. Kief-Niederwöhmeier 1983, *Frank Lloyd Wright und Europa*.
72. Vgl. Frank Lloyd Wright, *The art and craft of the machine (1901)*, in: *The collected writings of Frank Lloyd Wright – Volume 1: 1894–1930*, hg. v. Bruce Brooks Pfeiffer, New York 1992, S. 58-69. Vgl. ferner Joseph Connors, *Wright on Nature and the machine*, in: *The nature of Frank Lloyd Wright*, hg. v. Carol R. Bolon, Robert S. Nelson und Linda Seidel, Chicago/London 1988, S. 1-19.
73. Vgl. Robert Vickery, *The transcendental dream, Frank Lloyd Wright, and suburbia*, in: *Architectural Design*, Band 48, Heft 8, 1978, S. 512-515: Damit wird in Verbindung gebracht, dass Wright den Wohnraum als Schutz- und Rückzugsraum aufgefasst habe, in dessen Zentrum in sublimierter Form die Elemente mit der Feuerstelle stehen. Er greife zugleich auf koloniale Zeiten zurück, indem er das Haus mit der vergleichbar massiven Feuerstelle gleichsam auf dem Land verankere („to anchor the house at a particular place on the land“). Auch die Anordnung der Räume um diesen Kern mit den folgenden Veranden, Terrassen, Überhängen und niedrigen Wänden strebe in die Landschaft, dekonstruiere die Außenwände und verwische damit die Trennung zwischen Innen und Außen. Mit dieser selbstbewussten Stellung des Hauses auf dem umgebenden Land habe Wright für dessen Bewohner den romantischen Transzendentalismus verwirklicht.
74. Vickery 1978, *The transcendental dream*, S. 513.
75. Vgl. Raymond H. Geselbracht, *Transcendental renaissance in the arts: 1890–1920*, in: *The New England Quarterly*, Band 48, Heft 4, 1975, S. 463-486; Cronon 1994, *Inconstant unity*, S. 10: „All were infused with the values of romantic idealism.“ Der Transzendentalismus als die wichtigste Ausprägung der nordamerikanischen Romantik hatte seine Ursprünge in einem technischen Disput unter den Unitariern Neuenglands über die Frage gefunden, ob sich das Göttliche nur in den biblischen Schriften („biblical authority“) oder auch in der Schöpfung unmittelbar dem einzelnen Menschen offenbaren könne („direct personal revelation“). Vgl. ebd., S. 12. Vor allem Ralph Waldo Emerson und in seiner Nachfolge Henry David Thoreau verbanden in ihren Schriften die Ideen des Unitarianismus mit dem romantischen Konzept des Individuums. Cronon führt Wrights starkes Interesse an Emerson neben seiner eigenen Familienprägung durch die Unitarier zudem auf den Einfluss von Louis Henry Sullivans Begeisterung für Walt Whitman zurück. Vgl. Narciso Menocal, *Architecture as nature: the transcendentalist idea of Louis Sullivan*, Madison 1981; Cronon 1994, *Inconstant unity*, S. 13: „To give in to conventional wisdom, to succumb to the opinion of the world, to imitate someone else's creation, could only adulterate and betray one's own genius.“ So brachte die Möglichkeit der Offenbarung im Diesseits zugleich die epistemische Suche nach Wahrheit und die Selbstfindung des Künstlers mit sich und begründete dessen Abwendung von Konventionen. Im Fall von Wright bedingte dieser Gedanke die offen zur Schau getragene scheinbare Ablehnung akademischer Stiltraditionen und begründete die Suche nach einer individuellen, genuin US-amerikanischen Ausdrucksform in der Architektur.
76. Vgl. Cronon 1994, *Inconstant unity*, S. 13.
77. Vgl. Cronon 1994, *Inconstant unity*, S. 13: „[...] by relocating onto nature the sublime transcendence that had once been reserved for the deity [...] the secularization of God was also the sacralization of Nature.“
78. *The journals and miscellaneous notebooks of Ralph Waldo Emerson, Band 10, 1847–1848*, hg. v. William H Gilman u. a., Cambridge (Mass.) 1973, zit. nach Sean Ross Meehan, *Mediating American autobiography: photography in Emerson, Thoreau, Douglass, and Whitman*, Columbia/London 2008, S. 71.
79. Ralph Waldo Emerson, *Nature* [1836], in: *The collected works of Ralph Waldo Emerson – Volume I, Nature, addresses, and lectures: introductions and notes by Robert E. Spiller*, hg. v. Alfred R. Ferguson, Cambridge (Mass.)/London 1971, S. 3-45, hier S. 11-12. „Die nützlichen Künste sind Nachschaffungen oder neue Zusammenstellungen der gleichen natürlichen Wohltaten durch des Menschen Kunstfertigkeit. Er wartet nicht länger mehr

- auf günstige Winde, sondern lässt mit Hilfe des Dampfes die Fabel vom Schlauche des Äolos Wirklichkeit werden und steckt die zweiunddreißig Winde in den Kessel seines Schiffes. Um die Reibung zu vermindern, pflastert er den Weg mit Eisenschienen [...] und eilt so über das Land dahin, von Stadt zu Stadt, wie ein Adler oder eine Schwalbe in der Luft.“ Übers. nach Ralph Waldo Emerson, *Natur: herausgegeben und aus dem Amerikanischen übertragen von Harald Kiczka. Mit einem Nachruf auf Emerson von Herman Grimm*, Zürich 1988 [1836], S. 20-21.
80. Emerson 1988 [1836], *Natur*, S. 33-34. „Abstract“; „Thus is art, a nature passed through the alembic of man.“ Übers. nach Emerson 1971 [1836], *Nature*, S. 16-17.
81. Emerson 1988 [1836], *Natur*, S. 32. „[...] for new creation.“ Übers. nach Emerson, 1971 [1836], *Nature*, S. 16.
82. Vgl. Cronon 1994, *Inconstant unity*, S. 14.
83. Emerson 1988 [1836], *Natur*, S. 33. „A work of art is an abstract or epitome of the world. It is the result or expression of nature, in miniature.“ Übers. nach Emerson [1836], 1971, *Nature*, S. 16-17.
84. Vgl. Wright 1908, *In the cause of architecture*, S. 155: „I know with what suspicion the man is regarded who refers matters of fine art back to Nature.“ Vgl. auch Frank Lloyd Wright, *An autobiography*, New York 1977 [erweiterte Ausgabe des 1932 und 1943 bereits in unterschiedlichen Fassungen erschienenen Textes], S. 111: „What did they mean when ‘they’ used the word nature? Just some sentimental feeling about animals, grass and trees. The out-of-doors? But how about the nature of wood, glass and iron – internal nature? The nature of boys and girls? The nature of law? Wasn't that Nature? Wasn't nature in this sense the very nature of God?“
85. Vgl. Wright 1908, *In the cause of architecture*, S. 155: Hier lautet das Gegensatzpaar „external, obvious aspect“ und „inherent vision“ oder „comprehension of natural law“.
86. Vgl. Wright 1908, *In the cause of architecture*, S. 155-156. So kann Wright die Orientierung an der Natur in eine Polemik gegen den Klassizismus in der Architektur verwandeln: „Natürliche“ Gestaltung sei universell anwendbar, „when Vignola and Vitruvius fail as they must always fail.“ Ebd., S. 155. Wright sieht bekanntlich japanische Kunst und Gestaltung in dieser Hinsicht als Vorbild; vgl. ebd., S. 156.
87. Damit handelte es sich nicht um eine Frage der oberflächlichen Ornamentierung, sondern um das formal-gestalterische Problem, neuartige stilistische Lösungen zu finden. Vgl. John Kresten Jespersen, *Form and meaning: the conventionalization of the leaf ornament*, in: *Perspecta*, Band 23, 1987, S. 144-155, hier S. 155. Wright nimmt damit eine Theorie der ornamentalen Gestaltung auf, die über die Architekten Louis H. Sullivan und Henry Hobson Richardson auf Autoren wie Richard Morris oder Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc zurückgeht. Vgl. Alofsin 1993, *Frank Lloyd Wright – the lost years*, S. 120. Neben der Prägung Wrights durch den amerikanischen Transzendentalismus lassen sich zahlreiche europäische Einflüsse nachweisen: Sowohl John Ruskin als auch Viollet-le-Duc hatten Kunst als die Vervollkommnung der Natur betrachtet, die selbstverständlich über Nachahmung hinausgehen müsse. Viollet-le-Duc hatte für die Architektur formuliert, was Wright an abstrakten idealistischen Philosophien kannte: „Style is the manifestation of an ideal based on a principle“ (Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *The foundations of architecture: selections from the dictionnaire raisonné (1854): translated by Kenneth D. Whitehead from the original French*, New York 1990 [1854], S. 233). Um einen eigenen Stil zu erlangen, müsse der Architekt daher durch Naturbeobachtung die Prinzipien der Ordnungsstruktur des Universums entdecken. Wrights Forderung, die Prinzipien der Natur, nicht aber ihre Formen zu übernehmen, lässt sich in den gedanklichen Kontext von Emerson und Viollet-le-Duc einordnen. Vgl. Cronon 1994, *Inconstant unity*, S. 17: „In arguing that architecture should strive as much as possible to be natural without being naturalistic and should emulate the principles of nature without imitating its forms, he was joining some of the most influential thinkers of his time.“
88. Vgl. Wright 1908, *In the cause of architecture*, S. 162: „So architecture is the most complete of conventionalizations [...]“ und S. 158: „What quality of style the buildings may possess is due to the artistry with which the conventionalization as a solution and an artistic expression of a specific problem within these limitations has been handled.“
89. Vgl. Wright 1908, *In the cause of architecture*, S. 161: „[...] although the buildings are complete without this efflorescence, they may be said to blossom with the season.“
90. Wright 1992, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe (1910)*, S. 104.
91. Vgl. Wright 1992, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe (1910)*, S. 104: „[...] these truths of form and structure, [...] laws of structure inherent in all natural growth.“ Ein Verständnis dieser natürlichen Gesetzmäßigkeiten sieht Wright bekanntlich in den intuitiven Fähigkeiten der alten und „primitiven“ Kulturen verkörpert. In seiner kunsthistorisch geprägten Einleitung beschreibt er gotische Architektur als strukturelles Äquivalent zu den Formen der Natur, die durch die rein ästhetisierenden, unnatürlichen Formen einer „verdorbene“ Renaissance abgelöst worden seien – unter denen noch das moderne Amerika zu leiden habe. Vgl. ebd., S. 104-106. Vgl. auch Alofsin 1993, *Frank Lloyd Wright – the lost years*, S. 90.
92. Vgl. Wright 1992, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe (1910)*, S. 111: „architecture as an organic expression of the nature of a problem“.
93. Vgl. Wright 1992, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe (1910)*, S. 113.
94. Wright 1992, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe (1910)*, S. 113.
95. Anonym, *An Architectural Retrospect*, in: *American Architect*, Band 70, 1900, S. 97-98, zit. nach: Mary Norman Woods, *The photograph as tastemaker: the American Architect and H. H. Richardson*, in: *History of Photography*, Band 14, Heft 2, 1990, S. 155-163, hier S. 155.
96. Cronon 1994, *Inconstant unity*, S. 9; Hervorhebung im Original.
97. Zumindest quantitativ verwendete Wright in Zeitschriftenpublikationen seiner Bauten vor 1911 häufiger Fotografien bzw. von Fotografien abgepauste Zeichnungen als genuine (Hand-) Zeichnungen.
98. Vgl. Sean Ross Meehan, *Photography*, in: *The Oxford handbook of transcendentalism*, hg. v. Joel Myerson u. a., Oxford/New York 2010, S. 453-468.
99. Vgl. Meehan 2008, *Mediating American autobiography*, S. 2-4.
100. Vgl. Meehan 2008, *Mediating American autobiography*, S. 36.
101. *The journals and miscellaneous notebooks of Ralph Waldo Emerson, Band 8, 1841-1843*, hg. v. William H. Gilman u. a., Cambridge (Mass.) 1970, S. 116, zit. nach Meehan 2008, *Mediating American autobiography*, S. 65-66.
102. Vgl. Meehan 2008, *Mediating American autobiography*, S. 65-69.
103. Vgl. Eileen Michels, *The early drawings of Frank Lloyd Wright reconsidered*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Band 30, Heft 4, 1971, S. 294-303.
104. Vgl. Quinan 1996, *Wright the photographer*, S. 74: Wright fotografierte seit 1890 und entwickelte seine Abzüge selbst. Etwa 80 Fotografien sind erhalten, die sich ihm mit Sicherheit zuschreiben lassen. Davon hat er den Großteil während seiner ersten Japanreise aufgenommen.
105. Vgl. Taylor/Plank 2001, *The early Louis Sullivan building photographs*, S. 19-29; vgl. Woods 1990, *The photograph as tastemaker*, S. 155-163.
106. Vgl. Bemerkung der Herausgeber in: *American Architect*, Band 65, 1899, S. 98, zit. nach: Woods 1990, *The photograph as tastemaker*, S. 160.
107. Vgl. Woods 1990, *The photograph as tastemaker*, S. 158; Rolf Sachsse, *Architectural Photography*, in: *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, Bd. 1, hg. v. Lynne Warren, New York 2006, S. 56-62, hier S. 57; Sylvie Aubenas, *Fotografie und Druckgrafik: Vervielfältigung und Beständigkeit des Bildes*, in: *Neue Geschichte der Fotografie*, hg. v. Michel Frizot, übers. v. Rolf W. Blum u. a., Köln 1998 [1995], S. 225-231.
108. Vgl. Nilsen 2011, *Architecture in nineteenth-century photographs*, S. 19.
109. Vgl. Elwall 2004, *Building with light*, S. 56-57 u. 86-93; Pierre Albert und Gilles Feyel, *Fotografie und Medien: die Veränderungen der illustrierten Presse*, in: *Neue Geschichte der Fotografie*, hg. v. Michel Frizot, übers. v. Rolf W. Blum u. a., Köln 1998 [1995], S. 359-369, hier S. 361-363.
110. Vgl. Nilsen 2011, *Architecture in nineteenth-century photographs*.
111. Vgl. Neil Levine, *The template of photography in nineteenth-century architectural representation*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Band 71, Heft 3, 2012, S. 306-331. Die nach der Fotografie kopierte Abbildung der *Trinity Church in King's Handbook of Boston* kann die Vernachlässigung der fotografischen Urheberchaft verdeutlichen: Während generell im *Handbook* keine Abbildungsnachweise geliefert werden, sind auf der Druckplatte lediglich der Zeichner („delineator“) und der „photo eng.“ namentlich verzeichnet. King, Moses, *King's Handbook of Boston*, 5th, thoroughly revised and enlarged edition, Cambridge (Mass.) 1883 [1878], S. 163.

112. Vgl. Woods 1990, *The photograph as tastemaker*, S. 161 und S. 155: „While we today exhibit, criticise, and collect nineteenth-century architectural photographs as works of fine art, the *American Architect* editors viewed them as objective and accurate representations of buildings. Photographs, or more precisely reproductions of them in books and periodicals, were documents.“ Die Annahme, fotografische Reproduktionen seien als wissenschaftliches Hilfsmittel ohne Einfluss einer gestaltenden Subjektivität rezipiert worden, gibt selbstverständlich lediglich eine grobe Tendenz wieder, die zumindest für breitere, laienhafte Rezipientenkreise zu Ende des 19. Jahrhunderts angenommen werden kann. Vgl. ebd., S. 162: „This was a view of photography and photographic reproductions as documents rather than works of art. The photographer was an anonymous technician not an identifiable artist.“
113. Vgl. Nilsen 2011, *Architecture in nineteenth-century photographs*, S. 22.
114. Vgl. Woods 1990, *The photograph as tastemaker*, S. 161.
115. Vgl. Wright 1992, *Architectured Bauten und Entwürfe (1910)*, S. 111: „[...] in a structure conceived in the organic sense, the ornamentation is conceived in the very ground plan, and is of the very constitution of the structure.“
116. Vgl. Frank Lloyd Wright, *Louis H. Sullivan, his work*, in: *Architectural Record*, Band 56, Heft 1, 1924, S. 28-32; vgl. Wright 1949, *Genius and the mobocracy*, S. 56: „He was miraculous when he drew.“
117. Vgl. Taylor/Plank 2001, *The early Louis Sullivan building photographs*, S. 14.
118. Vgl. Taylor/Plank 2001, *The early Louis Sullivan building photographs*, S. 19.
119. Vgl. Elwall 2004, *Building with light*, S. 89; Nilsen 2011, *Architecture in nineteenth-century photographs*, S. 22: Mit der Verwendung von Fotografien als Arbeitswerkzeug wurde Autorenschaft unwichtiger und vergesellschaftlicht, ebenso wie Architekturzeichnungen von Büromitarbeitern angefertigt und vom Architekten nur signiert werden konnten.
120. Erstmals bei Taylor/Plank 2001, *The early Louis Sullivan building photographs*, S. 24. Dennoch bleibt es im Einzelfall schwer nachzuweisen, ob die Fotografien in Auftrag gegeben wurden oder von den jeweiligen Fotografen eigenverantwortlich angefertigt wurden. Vgl. ebd., S. 26.
121. Vgl. Taylor/Plank 2001, *The early Louis Sullivan building photographs*, S. 239: Henry Fuermann, geboren 1861, wurde seit 1902 als Fotograf im Chicagoer Adressverzeichnis gelistet und war bis 1941 als Spezialist für Landschafts- und Architektur fotografie tätig. In seinem Nachruf heißt es: „Fuermann, who [...] came to Chicago as a boy, operated a photography business in Chicago for fifty years until he retired eight years ago“ (*Chicago Tribune*, 7. April 1949, S. 22; zit. nach: Taylor/Plank 2001, *The early Louis Sullivan building photographs*, S. 239-240). Im ländlichen Minnesota wurde Henry Fuermann gar als „the most famous photographer in the country“ bezeichnet. Vgl. *Owatonna Journal-Chronicle*, 13. Juli 1908, S. 8; zit. nach: Elwall 2004, *Building with light*, S. 90.
122. Vgl. Terence Riley, *Introduction*, in: John Szarkowski, *The idea of Louis Sullivan*, London 2000, S. XII-XVI, hier S. XV. Rolf Sachsse führt in seiner Untersuchung, die explizit auch die nordamerikanische Szene berücksichtigt, eine Dreiteilung der Nutzergruppen des Mediums Fotografie um 1900 ein: Er nennt die Gruppen der wissenschaftlichen Fotografen, die das Medium innerhalb von Natur- und Geisteswissenschaften zur Dokumentation nutzen, die der Berufsfotografen sowie schließlich die der Amateurfotografen bzw. Liebhaber mit dem Anspruch an den Kunstwert der Fotografie. Vgl. Sachsse 1984, *Photographie als Medium der Architekturinterpretation*, S. 44. Diese Dreiteilung findet sich ebenfalls bei Eva Respini, *Discoverers, dreamers, and drifters*, in: New York, Museum of Modern Art, *Into the sunset: photography's image of the American West*, hg. v. Eva Respini, New York 2009, S. 13.
123. Vgl. Jean-Claude Gautrand, *Spontanes Fotografieren: Schnappschüsse und Momentaufnahmen*, in: *Neue Geschichte der Fotografie*, hg. v. Michel Frizot, übers. v. Rolf W. Blum u. a., Köln 1998 [1995], S. 233-241; Sachsse 1984, *Photographie als Medium der Architekturinterpretation*, S. 29: Panchromatische Platte seit 1904/06.
124. Elwall 2004, *Building with light*, S. 13. Vgl. auch Nilsen 2011, *Architecture in nineteenth-century photographs*, S. 20; Taylor/Plank 2001, *The early Louis Sullivan building photographs*, S. 23.
125. Vgl. James Ackerman, *On the origins of architectural photography*, in: Ders., *Origins, imitation, conventions: representation in the visual arts*, Cambridge (Mass.) 2002, S. 95-124, hier S. 96; Elvire Perego, *Die Stadt-Maschine: Architektur und Industrie*, in: *Neue Geschichte der Fotografie*, hg. v. Michel Frizot, übers. v. Rolf W. Blum u. a., Köln 1998 [1995], S. 197-223, hier S. 209.
126. Vgl. Nilsen 2011, *Architecture in nineteenth-century photographs*.
127. Sachsse 1984, *Photographie als Medium der Architekturinterpretation*, S. 101.
128. Vgl. Sachsse 1984, *Photographie als Medium der Architekturinterpretation*, S. 101-102. Sachsse erläutert, wie dies den Bauvolumen-Vorstellungen des Architekten durchaus zuwiderlaufen konnte; dazu etwa auch: Otto Bender, *Die naive Sachlichkeit in der beginnenden Fotografie*, in: *Foto-Prisma*, Band 14, Heft 12, 1963, S. 654-656.
129. Vgl. Nilsen 2011, *Architecture in nineteenth-century photographs*, S. 22.
130. Vgl. Quinan 1996, *Wright the photographer*, S. 73.
131. Zu den Wechselwirkungen zwischen Piktoralismus und Fotografenhandwerk vgl. Sachsse 1984, *Photographie als Medium der Architekturinterpretation*, S. 65; Peter Bacon Hales, *Silver cities: the photography of American urbanization, 1839-1915*, Philadelphia 1984, S. 153.
132. Vgl. Chicago, Art Institute of Chicago, *Chicago Photographic Salon of 1900: held under the joint management of the Chicago Society of Amateur Photographers and the Art Institute of Chicago*, hg. v. der Society of Amateur Photographers, Chicago 1900, S. 2. Die Veranstaltungen der Society richteten sich an „those who are interested in pictorial photography.“ Ebd., S. 19.
133. Vgl. Sachsse 1984, *Photographie als Medium der Architekturinterpretation*, S. 65-66.
134. Vgl. *Art in Photography: With selected examples of European and American work (The Studio: International Journal of Modern Art, Special Number)*, hg. v. Charles Holme, London u. a. 1905. Vgl. Anthony Alofsin, *Frank Lloyd Wright, American secessionist*, in: *Frank Lloyd Wright, art collector: secessionist prints from the turn of the century*, hg. v. Anthony Alofsin, Austin 2012.
135. Vgl. Wright 1982, *The early work of Frank Lloyd Wright*, S. 3.
136. Cervin Robinson benennt erstmals Clarence A. Fuermann als den Fotografen von Aufnahmen des *Larkin Administration Building* und des *Avery Coonley House*. Dort wird er allerdings noch irrtümlich als Bruder Henry Fuermanns bezeichnet. Vgl. Robinson und Herschmann 1987, *Architecture transformed*, S. 91-93 u. 190, Abb. S. 92-93; vgl. ebenso: Elwall 2004, *Building with light*, S. 100; Jack Quinan, *Frank Lloyd Wright's Martin House: architecture as portraiture*, New York 2004, S. 15; Quinan 2008, *Frank Lloyd Wright, preservation, and the question of authenticity*, S. 7.
137. Vgl. Robinson/Herschmann 1987, *Architecture transformed*, S. 190.
138. Vgl. Quinan 2008, *Frank Lloyd Wright, preservation, and the question of authenticity*, S. 7. Auch Sachsse berichtet von einer „engen Zusammenarbeit“ in: Sachsse 2006, *Architectural Photography*, S. 58.
139. Vgl. Quinan 2008, *Frank Lloyd Wright, preservation, and the question of authenticity*, S. 7-8: Wright selbst maß 172 cm. Noch 1957 insistierte Wright während eines Interviews: „Get the photographer a chair. Interiors of rooms should be designed to be seen by people seated, not standing up. That's the level they should be photographed from.“ Kirchentellinsfurt, Kultur-unternehm-Schirm und Berlin, Galerie Bilderwelt, *Frank Lloyd Wright: ein fotografisches Portrait von Tony Vaccaro*, hg. v. Reinhard Schultz, Tübingen 2001, S. 18.
140. Das an Oak Park angrenzende Riverdale wurde 1868-69 als pittoresker Gegenentwurf zur rastergerechten Vorstadt geplant. Vgl. Levine 2011, *The late eighteenth-century U. S. rectangular land survey*, S. 190-192.
141. „[...] I put my best into the Coonley house. Looking back upon it, I feel now that the building was the best I could then do in the way of a house.“ Wright 1977 [1932 und 1943], *An autobiography*, S. 185. Vgl. ebenfalls Charles W. Snell, *National register of historic places inventory-nomination: Avery Coonley House*, National Park Service 1970.
142. Die von Wasmuth edierte europäische Ausgabe des *Sonderhefts* zeigte nur einen Grundriss und eine andere Anordnung der Abbildungen auf nur 13 Seiten: vgl. Ashbee 1911, *Frank Lloyd Wright, Chicago*, S. 97-106. Wright entfernte für die *Ausgeföhren Bauten* zwei Abbildungen, auf denen die Bewohner zu sehen waren, und fügte drei neue (darunter eine weitere Innenansicht)

- hinzu: vgl. Wright 1911, *Ausgeführte Bauten*, S. 116-127. Es handelt sich bei den Abbildungen um eine Auswahl aus insgesamt mindestens 26 Aufnahmen Clarence A. Fuermanns (Bestand der Ryerson & Burnham Archives, Archival Image Collection). Fuermann kehrte ca. 1915 zurück und fertigte erneut Aufnahmen des *Avery Coonley House* an. Zwei der Innenaufnahmen sind für die Wasmuth-Monografie abgepaust worden (Tafeln LVI und LVIIa), bei einer dritten dort gemeinsam mit ornamentalen Details abgebildeten Außenansicht in leichter Vogelperspektive handelt es sich um eine perspektivische Projektion. Die vierte Tafel enthält den Grundriss (beide Tafel LVII).
143. Vgl. Anonym, *Wright's vision shines in rare folio*, in: *Columbia University Record*, Band 19, Heft 16, 1994, S. 17.
144. Nur auf einigen Fotografien ist auf der Terrasse Mobiliar aufgestellt.
145. Sarah Cleary, *Biographical Sketch of Avery and Queene Ferry Coonley und History of the Avery Coonley Estate*, in: *Queene Ferry Coonley collection*, Alexander Architectural Archive, University of Texas Libraries, The University of Texas at Austin (Texas Archival Resources Online), <http://www.lib.utexas.edu/taro/utaaa/00102/aaa-00102.html>, 22.03.2015.
146. Vgl. z. B. Jörg Kurt Grütter, *Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung*, Wiesbaden 2015.
147. Vgl. Clarence A. Fuermann, *Avery Coonley Residence, Riverside, Illinois, side of terrace, looking toward corridor*, ca. 1910, getöntes Silbergelatinepapier, Abb. siehe <http://digital-libraries.saic.edu/cdm/fullbrowser/collection/mqc/id/34312/rv/singleitem/rec/20>, 30.03.2015. Zu Wrights Verständnis ‚moderner‘ Kunst in Zusammenhang mit seiner Sammlung entsprechender Druckgrafiken vgl. *Frank Lloyd Wright, art collector* 2012.
148. Darauf weist Quinan 2004, *Frank Lloyd Wright's Martin House*, S. 15, aus denkmalpflegerischer Perspektive hin.
149. Vgl. Wolfgang Kemp, *Bilder des Verfalls: Die Fotografie in der Tradition des Pittoresken*, in: Ders., *Foto-Essays: Zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, erweiterte Neuauflage, München 2006 [1978], S. 99-139.
150. Vgl. Wright 1908, *In the cause of architecture*, S. 159: „[...] it will be noticed that all the structures stand upon their foundations to the eye as well as physically.“
151. Vgl. Naegele 2008, *Authenticity and the popular appeal of Frank Lloyd Wright*, S. 64: „Certainly these environments – escapist, utterly photogenic, repeatedly represented, yet fabulous beyond belief – lived in the imagination of the American public.“
152. Vgl. Wright 1908, *In the cause of architecture*, S. 159: „A building has a presence as has a person that defies the photographer, and the color so necessary to complete expression of the form is necessarily lacking [...]“ Vgl. Meehan 2008, *Mediating American autobiography*.
153. Erste Techniken zur natürlichen Farbabbildung waren 1897 in Dublin (John Joly), 1903 in Berlin (Adolf Miethe), 1904 in Paris (Auguste und Louis Lumière) vorgestellt worden. Die Technik der Lumière war ab 1907 als Autochrome-Platte erhältlich, blieb aber bis zu Beginn der 1930er Jahre aufgrund ihrer hohen Belichtungsdauer relativ unpraktikabel. Vgl. Michel Frizot, *Eine natürliche Künstlichkeit: die Hypothese der Farbe*, in: *Neue Geschichte der Fotografie*, hg. v. Michel Frizot, übers. v. Rolf W. Blum u. a., Köln 1998 [1995], S. 410-423.
154. Neutra 1962, *Auftrag für morgen*, S. 193.

## Bibliografie

- Ackerman, James, *On the origins of architectural photography*, in: Ders., *Origins, imitation, conventions: representation in the visual arts*, Cambridge (Mass.) 2002, S. 95-124.
- Albert, Pierre, und Feyel, Gilles, *Fotografie und Medien: die Veränderungen der illustrierten Presse*, in: *Neue Geschichte der Fotografie*, hg. v. Michel Frizot, übers. v. Rolf W. Blum u. a., Köln 1998 [1995], S. 359-369.
- Alofsin, Anthony, *Frank Lloyd Wright – the lost years, 1910-1922: a study of influence*, Chicago u. a. 1993.
- American photography: local and global contexts*, hg. v. Bettina Gockel, Berlin 2012.
- Anonym, *Wright's vision shines in rare folio*, in: *Columbia University Record*, Band 19, Heft 16, 1994, S. 17.
- Art in Photography: With selected examples of European and American work (The Studio: International Journal of Modern Art, Special Number, 1905)*, hg. v. Charles Holme, London u. a. 1905.
- Ashbee, Charles Robert, *Frank Lloyd Wright, Chicago: Eine Studie zu seiner Würdigung (Architektur des XX. Jahrhunderts, Band 11, Sonderheft 8, 1911)*, Berlin 1911.
- Aubenas, Sylvie, *Fotografie und Druckgrafik: Vervielfältigung und Beständigkeit des Bildes*, in: *Neue Geschichte der Fotografie*, hg. v. Michel Frizot, übers. v. Rolf W. Blum u. a., Köln 1998 [1995], S. 225-231.
- Bender, Otto, *Die naive Sachlichkeit in der beginnenden Fotografie*, in: *Foto-Prisma*, Band 14, Heft 12, 1963, S. 654-656.
- Brooks, H. Allen, *Frank Lloyd Wright and the Wasmuth drawings*, in: *Art Bulletin*, Band 48, Heft 2, 1966, S. 193-202.
- Chicago, Art Institute of Chicago, *Chicago Photographic Salon of 1900: held under the joint management of the Chicago Society of Amateur Photographers and the Art Institute of Chicago*, hg. v. der Society of Amateur Photographers, Chicago 1900.
- Cleary, Sarah, *Biographical Sketch of Avery and Queene Ferry Coonley und History of the Avery Coonley Estate*, in: *Queene Ferry Coonley collection*, Alexander Architectural Archive, University of Texas Libraries, The University of Texas at Austin (Texas Archival Resources Online), <http://www.lib.utexas.edu/taro/utaaa/00102/aaa-00102.html>, 30.03.2015.
- Cronon, William, *Inconstant unity: the passion of Frank Lloyd Wright*, in: New York, Museum of Modern Art, *Frank Lloyd Wright, architect*, hg. v. Terence Riley, New York 1994, S. 12-31.
- Elwall, Robert, *Building with light: an international history of architectural photography*, London u. a. 2004.
- Emerson, Ralph Waldo, *Natur: herausgegeben und aus dem Amerikanischen übertragen von Harald Kiczka. Mit einem Nachruf auf Emerson von Herman Grimm*. Zürich 1988 [1836].
- Emerson, Ralph Waldo, *Nature* [1836], in: *The collected works of Ralph Waldo Emerson – volume I, Nature, addresses, and lectures: introductions and notes by Robert E. Spiller*, hg. v. Alfred R. Ferguson, Cambridge (Mass.)/London 1971, S. 3-45.
- Frank Lloyd Wright: The drawings*, hg. v. Arthur Drexler, New York 1965, S. 7-16.
- Frank Lloyd Wright: Europe and beyond*, hg. v. Anthony Alofsin, Berkeley (Cal.) 1999.
- Frank Lloyd Wright, art collector: secessionist prints from the turn of the century*, hg. v. Anthony Alofsin, Austin 2012.

- Frizot, Michel, *Eine natürliche Künstlichkeit: die Hypothese der Farbe*, in: *Neue Geschichte der Fotografie*, hg. v. Michel Frizot, übers. v. Rolf W. Blum u. a., Köln 1998 [1995], S. 410-423.
- Gautrand, Jean-Claude, *Spontanes Fotografieren: Schnappschüsse und Momentaufnahmen*, in: *Neue Geschichte der Fotografie*, hg. v. Michel Frizot, übers. v. Rolf W. Blum u. a., Köln 1998 [1995], S. 233-241.
- Giedion, Sigfried, *Space, time and architecture: the growth of a new tradition*, Cambridge (Mass.)/London 1941.
- Geselbracht, Raymond H., *Transcendental renaissance in the arts: 1890-1920*, in: *The New England Quarterly*, Band 48, Heft 4, 1975, S. 463-486.
- Grütter, Jörg Kurt, *Grundlagen der Architektur-Wahrnehmung*, Wiesbaden 2015.
- Hales, Peter Bacon, *Silver cities: the photography of American urbanization, 1839-1915*, Philadelphia 1984.
- Hitchcock, Henry-Russell, *In the nature of materials, 1887-1941: the buildings of Frank Lloyd Wright*, New York 1942.
- Jespersen, John Kresten, *Form and meaning: the conventionalization of the leaf ornament*, in: *Perspecta*, Band 23, 1987, S. 144-155.
- Kemp, Wolfgang, *Bilder des Verfalls: Die Fotografie in der Tradition des Pittoresken*, in: Ders., *Foto-Essays: Zur Geschichte und Theorie der Fotografie*, erweiterte Neuauflage, München 2006 [1978], S. 99-139.
- Kief-Niederwörmeier, Heidi, *Frank Lloyd Wright und Europa: Architekturelemente, Naturverhältnis, Publikationen, Einflüsse*, Stuttgart 1983.
- King, Moses, *King's Handbook of Boston*, 5th, thoroughly revised and enlarged edition, Cambridge (Mass.) 1883 [1878], <https://archive.org/details/kingshandbookofb00king>, 30.03.2015.
- Kirchentellinsfurt, Kultur-unterm-Schirm und Berlin, Galerie Bilderwelt, *Frank Lloyd Wright: ein fotografisches Portrait von Tony Vaccaro*, hg. v. Reinhard Schultz, Tübingen 2001.
- Levine, Neil, *The late eighteenth-century U. S. rectangular land survey and Frank Lloyd Wright's recuperation of its enlightenment ideal*, in: *Early modern urbanism and the grid*, hg. v. Piet Lombaerde, Brepols 2011, S. 187-206.
- Levine, Neil, *The template of photography in nineteenth-century architectural representation*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Band 71, Heft 3, 2012, S. 306-331.
- Marx, Leo, *The machine in the garden: technology and the pastoral ideal in America*, New York 1964.
- Meehan, Sean Ross, *Mediating American autobiography: photography in Emerson, Thoreau, Douglass, and Whitman*, Columbia/London 2008.
- Meehan, Sean Ross, *Photography*, in: *The Oxford handbook of transcendentalism*, hg. v. Joel Myerson u. a., Oxford/New York 2010, S. 453-468.
- Menocal, Narciso, *Architecture as nature: the transcendentalist idea of Louis Sullivan*, Madison 1981.
- Michels, Eileen, *The early drawings of Frank Lloyd Wright reconsidered*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Band 30, Heft 4, 1971, S. 294-303.
- Naegele, Daniel Joseph, *Authenticity and the popular appeal of Frank Lloyd Wright: a revised history of America's most famous architect*, in: *Amerikaanse dromen: Frank Lloyd Wright en Nederland*, hg. v. Herman van Bergeijk, Rotterdam 2008, S. 51-65.
- Naegele, Daniel Joseph, *Waiting for the site to show up*, in: *Traditional dwellings and settlements review*, Band 26, Heft 1, 2014 (13 Seiten), [http://www.historyphotography.org/doc/Daniel\\_Naegele.pdf](http://www.historyphotography.org/doc/Daniel_Naegele.pdf), 30.03.2015.
- Neutra, Richard Joseph, *Auftrag für morgen: übers. v. Werner von Grünau auf Grundlage eines englischen Manuskripts von R. J. Neutra*, Hamburg 1962.
- New York, Museum of Modern Art, *Into the sunset: photography's image of the American West*, hg. v. Eva Respini, New York 2009.
- Nilsen, Micheline, *Architecture in nineteenth-century photographs: essays on reading a collection*, Farnham 2011.
- Nilsen, Micheline, *Nineteenth century photographs and architecture: documenting history, charting progress, and exploring the world*, Farnham/Burlington 2013.
- Nye, David E., *American technological sublime*, Cambridge (Mass.) 1994.
- Perego, Elvire, *Die Stadt-Maschine: Architektur und Industrie*, in: *Neue Geschichte der Fotografie*, hg. v. Michel Frizot, übers. v. Rolf W. Blum u. a., Köln 1998 [1995], S. 197-223.
- Quinan, Jack, *Wright the photographer*, in: *Frank Lloyd Wright's fifty views of Japan: the 1905 photograph album*, hg. v. Melanie Birk, San Francisco 1996, S. 73-87.
- Quinan, Jack, *Frank Lloyd Wright's Martin House: architecture as portraiture*, New York 2004.
- Quinan, Jack, *Frank Lloyd Wright, preservation, and the question of authenticity*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Band 67, Heft 1, 2008, S. 5-10.
- Robinson, Cervin, und Herschmann, Joel, *Architecture transformed: a history of the photography of buildings from 1839 to the present*, New York 1987.
- Sachsse, Rolf, *Photographie als Medium der Architekturinterpretation: Studien zur Geschichte der deutschen Architekturphotographie im 20. Jahrhundert*, München u.a. 1984 [zugl. Diss, Univ. Bonn 1983].
- Sachsse, Rolf, *Architectural Photography*, in: *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*, Bd. 1, hg. v. Lynne Warren, New York 2006, S. 56-62.
- Sachsse, Rolf, *Architekturfotografie: Das analoge Bild der klassischen Moderne – zur gegenseitigen Historisierung von Fotografie und Architektur im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Die Medien der Architektur*, hg. v. Wolfgang Sonne, München 2011, S. 85-98.
- Snell, Charles W., *National register of historic places inventory-nomination: Avery Coonley House*, National Park Service 1970.
- Spencer, Robert Closson Jr., *The work of Frank Lloyd Wright*, in: *Architectural Review* (Boston), Band 7, Heft 6, 1900, S. 61-72.
- Szarkowski, John, *The idea of Louis Sullivan*, London 2000.
- Taylor, Crombie, und Plank, Jeffrey, *The early Louis Sullivan building photographs*, San Francisco 2001.
- The collected writings of Frank Lloyd Wright – Volume 1: 1894-1930*, hg. v. Bruce Brooks Pfeiffer, New York 1992.
- The nature of Frank Lloyd Wright*, hg. v. Carol R. Bolon, Robert S. Nelson und Linda Seidel, Chicago/London 1988, S. 1-19.
- Trachtenberg, Alan, *Reading American photographs: images as history, Mathew Brady to Walker Evans*, New York 1989.
- Turner, Frederick Jackson, *The Significance of the Frontier in American History* [1893], in: Frederick Jackson Turner, *The frontier in American history*, New York 1920, S. 1-38.

Woods, Mary Norman, *The first American architectural journals: the profession's voice*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Band 48, Heft 2, 1989, S. 117-138.

Woods, Mary Norman, *The photograph as tastemaker: the American Architect and H. H. Richardson*, in: *History of Photography*, Band 14, Heft 2, 1990, S. 155-163.

Woods, Mary Norman, *Beyond the architect's eye: photographs and the American built environment*, Philadelphia 2009.

Wright, Frank Lloyd, *A home in a Prairie Town*, in: *Ladies' Home Journal*, Band 18, Februar 1901, S. 17.

Wright, Frank Lloyd, *A small house with „Lots of Room in It“*, in: *Ladies' Home Journal*, Band 18, Juli 1901, S. 15.

Wright, Frank Lloyd, *A fireproof house for 5000\$*, in: *Ladies' Home Journal*, Band 24, April 1907, S. 24.

Wright, Frank Lloyd, *In the cause of architecture*, in: *Architectural Record*, Band 23, Heft 3, 1908, S. 155-221.

Wright, Frank Lloyd, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Berlin 1910.

Wright, Frank Lloyd, *Ausgeführte Bauten*, Berlin 1911.

Wright, Frank Lloyd, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Berlin 1924.

Wright, Frank Lloyd, *Louis H. Sullivan, his Work*, in: *Architectural Record*, Band 56, Heft 1, 1924, S. 28-32.

Wright, Frank Lloyd, *Genius and the mobocracy*, New York 1949.

Wright, Frank Lloyd, *An autobiography*, New York 1977 [1932 und 1943].

Wright, Frank Lloyd, *The early work of Frank Lloyd Wright – The „Ausgeführte Bauten“ of 1911 with a new introduction by Grant Carpenter Manson*, London/Toronto 1982.

Wright, Frank Lloyd, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe. Nachdruck der Portfolioausgabe Berlin, Wasmuth, 1910*, Tübingen 1986.

Wright, Frank Lloyd, *The art and craft of the machine The art and craft of the machine (1901)*, in: *The collected writings of Frank Lloyd Wright – Volume 1: 1894–1930*, hg. v. Bruce Brooks Pfeiffer, New York 1992, S. 58-69.

Wright, Frank Lloyd, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe (1910)*, in: *The collected writings of Frank Lloyd Wright – Volume 1: 1894–1930*, hg. v. Bruce Brooks Pfeiffer, New York 1992, S. 101-115.

Vickery, Robert, *The transcendental dream, Frank Lloyd Wright, and suburbia*, in: *Architectural Design*, Band 48, Heft 8, 1978, S. 512-515.

Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel, *The foundations of architecture: selections from the dictionnaire raisonné (1854): translated by Kenneth D. Whitehead from the original French*, New York 1990 [1854].

## Abbildungen

Abb. 1 und 10: © Rare Books Division, Special Collections, J. Willard Marriott Library, University of Utah. © VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

Abb. 2, 7-9: © Ryerson and Burnham Archives, The Art Institute of Chicago. © VG Bild-Kunst, Bonn 2015.

Abb. 3: Boston Public Library, Print Department, Creative Commons BY-NC-ND 2.0, [https://www.flickr.com/photos/boston\\_public\\_library/5415410225/](https://www.flickr.com/photos/boston_public_library/5415410225/), 30.03.2015.

Abb. 4: <https://archive.org/stream/kingshandbookofb00king#page/163/mode/1up>, 30.03.2015.

Abb. 5-6: © Historic Architecture and Landscape Image Collection, Ryerson and Burnham Archives, The Art Institute of Chicago.

## Verlinkte Abbildungen

*Anzeige für Architectural Forum*, in: *Life Magazine*, Band 4, Heft 3, 17. Januar 1938, Umschlaginnenseite (unter Verwendung einer Fotografie von Bill Hedrich, 1937; Endnote 11): <http://books.google.de/books?id=wkoEAAAAMBAJ&pg=PP2>, 30.03.2015.

Fuermann, Clarence A., *Avery Coonley Residence, Riverside, Illinois, side of terrace, looking toward corridor*, ca. 1910 (Endnote 147): <http://digital-libraries.saic.edu/cdm/fullbrowser/collection/mqc/id/34312/rv/singleitem/rec/20>, 30.03.2015.

*Time: The Weekly Newsmagazine*, Band 31, Heft 3, 17. Januar 1938, Titelblatt (unter Verwendung einer Fotografie von Valentino Sarra; Endnote 12): <http://content.time.com/time/covers/0,16641,19380117,00.html>, 30.03.2015.

Every possible effort has been made to find and contact all copyright holders for image licensing. In case you still find any of your rights violated by this paper, please do not hesitate to contact the author.

Es wurde jede denkbare Anstrengung unternommen, um alle Rechteinhaber festzustellen und mit der Bitte um Abbildungsrechte zu kontaktieren. Sollten Sie dennoch feststellen, dass eines Ihrer Rechte durch diese Veröffentlichung verletzt wird, wenden Sie sich bitte an den Autor.



## Abstract

American Landscape is a constant strand in Frank Lloyd Wright's early publications on his Prairie Style. According to Wright, the new, natural homes' formal elements were deduced from the pictorial notion of the Great Plains. Thus, Wright could advertise his and the "New School of the Middle West's" architecture as truthful to the American Spirit. It becomes apparent that only by skillfully reinforcing these connotations through his publications of both words and images, photographic as well as hand drawn, Wright was able to maintain the natural character of his Prairie Houses. So readers of his 1911 Wasmuth volumes could assume the buildings were situated in an "open, wind-blown landscape" (Richard Neutra), although they actually stood on crowded lots in suburbs like Oak Park. Interestingly enough, these carefully constructed images became alive and lived through photography's triumph of becoming the key medium of architectural representation.

This article examines Wright's editorial strategies in preparation of his *Ausgeführte Bauten* (1911) and emphasizes his cooperation with Chicago photographer Clarence Albert Fuermann. The photographs of *Avery Coonley House* can be used as an example of how they both expanded the boundaries of 1900's professional photography. In close reading of Wright's early writings and in recourse to his transcendentalist ardor it is possible to propose a concept of 'organic photography' as a comprehension of the intrinsic nature of photography. As it turns out, Wright's published photographs represent much more than neutral, factual documents of architectural quality: they have been subtly used to emotionally address and visually guide the beholder towards a carefully constructed, persuading image of Prairie Style architecture.

## Author

Johannes Krause graduated from Eberhard Karls University Tübingen with a degree in Art History and General Rhetorics in 2015 (Magister Artium). As a co-founder of the Stuttgart offspace gallery *Lichtbildner: wir sind Babel*, he assumed technical and curatorial supervision for exhibitions of contemporary photography and graphic arts between 2008 and 2012 (*Eckensteher: street photography in Stuttgart*, 2012). In his Magister thesis he worked on the artistic estate of the painters Günter and Elisabet Hildebrand and compiled a preliminary catalogue raisonné. Additionally, he also works as a certified Foto-Designer (FFS). His further research interests encompass cultural transfer in modern art and the preservation of twentieth century architecture.

## Titel

Johannes Krause, *The Nature of Photography: Zu Frank Lloyd Wrights Konstruktion des Prairie Style mithilfe der publizierten Architekturphotografien Clarence A. Fuermanns*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 1, 2015 (25 Seiten), [www.kunsttexte.de](http://www.kunsttexte.de).