

Urgeschichte der Moderne: Japan

Es gehört zum gesellschaftlichen Konsens, dass sich Gemeinschaften auf der Basis kultureller Überlieferungen definieren und die Maßstäbe ihrer Identitätskonstruktionen aus der Vergangenheit gewinnen. Dem steht für die Moderne entgegen, dass ihre vorwärtsdrängende Entwicklungsdynamik allzu oft das unmittelbar Vergangene als ein Veraltetes erscheinen lässt, als eine unzulängliche Vorstufe zur eigenen, fortgeschrittenen Gegenwartspraxis. Wo in der Moderne alles im Umbruch ist, sind die Identitätskonstruktionen nicht mehr in linearer Ableitung aus einer monolithisch gedachten Vergangenheit möglich, wie noch in vormodernen Gesellschaften, sondern nur vor dem offenen Erwartungshorizont der sich dynamisch wandelnden Gegenwart. Weitgehend vernachlässigt wird, dass in der Moderne weniger die ungestüme Zukunftsorientierung noch die Vergangenheit problematisch im eigentlichen Sinne sind als das Verhältnis beider zueinander. Die Zukunftsorientierung ist nur über ein Modell

der Vergangenheit bestimmbar, wie umgekehrt die Vergangenheit ohne die Inifizierung durch die zukunftsorientierte Gegenwartspraxis nicht existiert. Das betrifft besonders die Identitätskonstruktionen der Architektur der Moderne.

Ursprungsträume Die Moderne ist keineswegs geschichtslos, stellte Walter Benjamin im *Passagen-Werk* fest. „Dass zwischen der Welt der modernen Technik und der archaischen Symbolwelt der Mythologie Korrespondenzen spielen, kann nur der gedankenlose Betrachter leugnen.“¹²⁷ Die Moderne sei im Gegenteil auf der Suche nach der Urgeschichte, nach dem urgeschichtlichen Index ihrer eigenen avancierten Praxis. Wo sie sich gegen das Veraltete, das heißt gegen das Jüngstvergangene abzusetzen versuche, synkopiere in ihr eine Dialektik des Neuesten mit dem Ältesten und Vorvergangenen. Dies zeigt sich für Benjamin besonders in der Architektur, insofern sie im Allgemeinen flüchtig, das heißt optisch-unbewusst rezipiert werde und kollektives Wunsch- und Traumbild der jeweiligen Epoche sei.

Benjamin wollte seine These vom urgeschichtlichen Index der Moderne anhand der materiellen Kultur des 19. Jahrhunderts, Paris und seiner Architektur, seinen Passagen, Eisenkonstruktionen und Interieurs belegen. Dennoch hatte seine Theorie der Moderne, kaum übersehbar, ihren unmittelbaren Zeitkern in seiner Zeit, in der Praxis der Avantgarde der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts. Mehr als die Architektur des 19. Jahrhunderts macht seine These vom urgeschichtlichen Index der Moderne einige Praktiken der architektonischen Avantgarde interpretierbar, die sich ansonsten, wo sie sich von der europäischen Kulturtradition abzuwenden scheinen, der Erklärung entziehen. So forderte zum Beispiel Mies van der Rohe im Nachgang zum Ersten Weltkrieg, die „Blicke über die historischen und ästhetischen Schutthaufen Europas hinweg auf das Elementare“¹²⁸ zu lenken. Vom Blick über die Grenzen Europas erhoffte er sich Befreiung vom „ästhetischen Spekulantentum“¹²⁹ der europäischen Bildung. Interessanterweise hat

dies keine sichtbaren Spuren in seiner Architektur hinterlassen, was aber nicht heißt, dass dies ohne Einfluss auf sein Denken geblieben wäre. Auf ähnliche Weise forderte Bruno Taut, über das „Sumpfchaos“¹³⁰ der europäischen Kultur hinweg den Blick auf die Architektur Indiens, Javas und Angkor Wats zu richten, und Oskar Schlemmer hoffte, im „Durchbruch durch die Bereiche klassischer Ästhetik“ im Osten den „Ursprung des künstlerischen Schaffens“¹³¹ zu finden.

Die Moderne, so Adolf Max Vogt, spiegelt sich „in den Ursprüngen wie der Narziß im Teich“¹³². Er bezog sich dabei insbesondere auf Le Corbusier, auf die auf Stützen stehenden Wohngebäude in der Weißenhofsiedlung in Stuttgart. Mit den sogenannten *pilotis* habe sich für Le Corbusier eine Urform der Architektur verbunden. Mit den neuen baukonstruktiven Möglichkeiten des Stahlbetons wie den freien Stützen, sei Le Corbusier zu einer der Urformen des Bauens, zum Pfahlbau zurückgekehrt. Das Schweizer Pfahlbauwieber, das 1854 mit der Entdeckung von Überresten von Pfahlbauten im Züricher und Neuchâtel See ausgelöst worden war, habe in Le Corbusier nachgewirkt und zu „Ursprungsträumen“ geführt.

Vogts Metapher von der Moderne, die sich „in den Ursprüngen wie der Narziß im Teich“ spiegele, ist zweifellos schön, aber sie wird der Moderne nicht gerecht. Denn die Moderne spiegelt sich nicht einfach in den Ursprüngen. Vielmehr erklärt sie jeweils diejenige vergangene Praxis zu ihrem Ursprung, in der sie ihre eigene Praxis aktuell widergespiegelt glaubt. Diese Identifikationen sind also zeitgebunden. Jede Epoche erkennt nur das als Ursprung, für das sie empfänglich ist. Nur in bestimmten Zeiten drängen bestimmte Formen zur Lesbarkeit, „jedes Jetzt ist das jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit“¹³³, so Benjamins Erkenntnis. Erst als Architekt der *boîte en l'air*, der auf Stützen schwebenden, weißen Kiste, konnte Le Corbusier im Pfahlbau einen urgeschichtlichen Index zur eigenen Gegenwartspraxis erkennen. Jenseits aller historischen Linearität liegt in den Pfahlbauten das als Tradition vor, was in der Moderne erst noch geschichtslos ist: Das neue

Bauen in Eisen und Eisenbeton. Die Moderne ist also einerseits innovative Praxis, während sie andererseits zum Ältesten, zu den Ursprungsformen und zum Elementaren zurückzukehren versucht.

Die Moderne schafft also die Geschichte nicht ab, im Gegenteil, über ihre Zukunftsorientierung setzt sie die Gegenwart in eine neue Beziehung zur Vergangenheit und kehrt dabei die Wirkungslinien um. Die Grundzüge einer umgekehrten Konstruktion von Geschichtlichkeit hatte Walter Gropius 1926 in aller Klarheit formuliert. In *Grundsätze der Bauhausproduktion* heißt es dazu: „Nur durch dauernde Berührung mit der fortschreitenden Technik, mit der Erfindung neuer Materialien und neuer Konstruktionen gewinnt das gestaltende Individuum die Fähigkeit, die Gegenstände in lebendige Beziehung zur Überlieferung zu bringen“. Aus dieser neuen Beziehung zur Vergangenheit sei wiederum für die Gegenwartspraxis die „neue Werkgesinnung“¹³⁴ zu entwickeln. Gropius äußerte dies keineswegs nur nebenbei, im Gegenteil, man muss darin den Schlüsselsatz für das Geschichtsverständnis der Moderne sehen. Die Frage ist aber, was es bedeutet, dass nur durch zukunftsorientierte Praxis die Gegenwart in Beziehung zur Vergangenheit gesetzt werden kann? Wie kann daraus die neue Werkgesinnung entstehen? Voraussetzung dafür ist, wie Gropius zeigt, der offene Erwartungshorizont einer „dynamisch stabilisierten“¹³⁵ Moderne. Wo alles ständig im Fluss ist und sich ändert, lässt sich die aktuelle Gegenwartspraxis nicht aus der Geschichte teleologisch, das heißt linear und zielgerichtet herleiten. Aus der aktuellen Perspektive lassen sich jedoch rückblickend in der Vergangenheit Dinge erkennen, die eine Aktualität besitzen, die in der Zeit selbst so nicht erkannt werden konnten, von denen ausgehend aber eine Traditionslinie nach vorn in die aktuelle Gegenwartspraxis sichtbar gemacht werden kann.

Das Neue in der Moderne ist also nie ein bedingungslos Neues. Als „neue Werkgesinnung“ geht in die Architektur immer nur ein, was als Keim in der Geschichte sichtbar gemacht werden kann. Genau dieses Geschichtsverständnis formulierte

Sigfried Giedion, als er in *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* feststellte, dass es die Aufgabe des Historikers sei, in der Geschichte die „Keime“ für die Praxis der Jetztzeit zu erkennen „und – über alle Verschüttungen hinweg – die Kontinuität der Entwicklung aufzuzeigen“¹³⁶. Wo die Praktiken der Gegenwart ganz andere seien, wo sie sich nicht direkt aus der Tradition ableiten ließen, sei es die Aufgabe des Historikers, „aus dem ungeheuren Komplex einer vergangenen Zeit jene Elemente herauszuschälen, die zum Ausgangspunkt der Zukunft werden“ können, aber bisher als solches noch nicht erkannt sind.

Für ihre Identitätskonstruktionen muss die Gegenwart die geheimen Verbindungslinien sichtbar machen, die über die Epochenbrüche aus der Gegenwartspraxis in die Vergangenheit führen, aber auch wieder aus ihr heraus. So erst können sie zu Richtlinien für die Gegenwartspraxis werden. Wir haben es also in der Moderne mit doppelt gewendeten Identitätskonstruktionen zu tun. Erst muss die Gegenwartspraxis „in lebendige Beziehung zur Überlieferung“ gesetzt, dann in einem zweiten Schritt aus der Vergangenheit heraus eine Entwicklungslinie zur Gegenwart und über sie hinaus in die Zukunft entwickelt werden, als Keim für das, was Gropius „die neue Werkgesinnung“ genannt hat. Nur in diesem zukunftsorientierten Blick auf die Geschichte besitzt der Satz Gültigkeit, dass Kollektive ihre Identität auf der Basis kultureller Überlieferungen formen und erfahren.

Ursprungsträume und Infizierung mit „Jetztzeit“ Heute stellen die Digitalisierung der Gesellschaft und die schrittweise Zerstörung der Umwelt vieles in Frage, was gestern noch selbstverständliche Alltagspraxis war. Das greift tief in die Identitätskonstruktionen der Gesellschaft ein und schafft Verunsicherung und Angst vor den Veränderungen, die das mit sich bringt. Dies gilt besonders für die Architektur, insofern in ihr die „Verdichtung der Praktiken im Lebensstil“¹³⁷ stattfindet. Durch sie werden die abstrakten Gesetze und unsichtbaren Strukturen

in den Alltag integriert und sinnlich erfahrbar. Um ihrer identitätsstiftenden Funktion gerecht zu werden, muss Architektur heute die Logik des Kommunikationszeitalters und der Nachhaltigkeit in ihren Gehalt aufnehmen, so wie sie im Maschinenzeitalter die Logik der Maschine und der Serialisierung in sich aufgenommen hat. Nur diejenigen neuen Techniken, Materialien und Verfahren werden aber zum Maß der „neuen Werkge-sinnung“ und damit identitätsstiftend, für die sich ein Keim in der Geschichte entdecken und daraus eine Traditionslinie zur Gegenwart ziehen lässt. Alle anderen innovativen Praktiken, so spektakulär und futuristisch sie sein mögen, für die dies nicht gelingt, haben nicht das nötige Potenzial zur Stabilisierung der Identität einer Gesellschaft im Umbruch. Sie bleiben singuläre Ereignisse, die nicht der Identitätskonstruktion ihrer Zeit dienen, in denen eine zukünftige Zeit den Keim zu ihrer Gegenwart entdecken mag, über die von heute aus aber kein Urteil möglich ist.

Interessanterweise zeichnen sich die zwei wichtigen Lager heutiger Architekturpraxis, die Rekonstruktivisten wie auch die digitalen Avantgardisten, so konträr ihre Positionen in der Praxis auch sein mögen, durch dasselbe Defizit aus: Beide infizieren die Geschichte nicht mit der „Jetztzeit“. Eine allzu radikale Zukunftsorientierung verhindert bei den einen, dass in der Geschichte ein Keim zu ihrer Gegenwartspraxis erkannt werden kann. Geschichte ist für sie erstarrte, abgeschlossene, mithin tote Geschichte. Die Rekonstruktivisten dagegen tun so, als ob sich die Gegenwart lückenlos und linear aus der Geschichte ableiten ließe. Die Geschichte wird auch hier nicht von der Gegenwartspraxis infiziert, sie erscheint als zeitlose und homogene Geschichte. Beide Formen der historischen Legitimation ignorieren die fortwährende Transformation der kulturellen Logik. Sie können nicht anders, als einem selektiven, ästhetischen Urteil zu folgen, denn es fehlen ihnen die echt historischen Kriterien, die erst historische werden, wenn sie mit der Jetztzeit infiziert sind. Die Folge ist, dass die genannten architektonischen Praktiken die Architektur von den aktuellen Iden-

titätskonstruktionen der Gesellschaft im Umbau wenn nicht gerade ausschließen, sie aber zumindest marginalisieren.

Identitätsstiftend und daher exemplarisch für eine Epoche ist nur diejenige Architektur, der es gelingt, Aspekte ihrer eigenen aktuellen, avancierten Praxis in der Geschichte zu erkennen und von dort her Traditionslinien zur Gegenwart sichtbar zu machen. Es ist also weniger entscheidend, ob der Schinkelsche Klassizismus in Mies van der Rohes Barcelona Pavillon seine Fortsetzung in der Moderne fand. Die Bedeutung von Mies' Umgang mit Travertin, Stahl und Glas sowie mit Licht und Raum besteht vielmehr darin, dass dadurch in Schinkels Klassizismus Aspekte von Modernität sichtbar wurden, die ohne Mies so nicht hätten erkannt werden können.

Das japanische Haus Ein solcher Versuch der Standpunktveränderung lag der Auseinandersetzung der Architekten der Moderne mit einem Gegenstand zugrunde, der allen Prinzipien der Moderne zunächst fernstand, dann aber als vorgeschichtlicher Hintergrund zur eigenen Praxis neu erkannt wurde: Das japanische Haus. Erst wurde das japanische Haus von den Architekten der frühen Moderne als ein zur europäischen Tradition gänzlich anderes verstanden und ignoriert. Dann aber mit der Herausbildung ihrer eigenen Kriterien und Standards änderte sich das, es rückte das japanische Haus, auch dank der Vermittlung durch Bruno Taut, ins Zentrum des Interesses der europäischen Moderne. Obwohl keine Beziehungen bestehen, erkannte man plötzlich in ihm, kulturübergreifend und dem Anspruch der Moderne auf Internationalität entsprechend, die Keime zur eigenen, modernen Praxis angelegt. Das archaische, japanische Haus, das bisher wenig Anknüpfungspunkte zum modernen Bauen zeigte, wurde zum urgeschichtlichen Index der Moderne.

Für die europäischen Architekten stand die japanische Architektur bis in die dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts hinein nicht für Modernität, als Vorbild für die eigene, innovative Praxis kam sie nicht in Frage. Im Gegensatz zur Kunst,

in der schon ab Mitte des 19. Jahrhunderts der Japonismus zu einer radikalen Neuformulierung der künstlerischen Verfahren und der gesellschaftlichen Funktion der Künste führte, lässt sich Ähnliches für die Architektur¹³⁸ nicht konstatieren. Entgegen allen heutigen Klischees galt das japanische Haus lange als unmodern. Sichtbar wird dies daran, dass die ersten Bücher über das japanische Haus nicht von Architekten geschrieben wurden. Ein Zoologe, Edward Morse, legte 1885 mit *Japanese Homes and Their Surroundings* eine erste umfassende Darstellung des japanischen Hauses in englischer Sprache vor. Angesichts des schnellen Modernisierungsprozesses, der die traditionelle japanische Kultur zu zerstören drohte, hatte sich Morse, der nach Japan gekommen war, um die Natur zu studieren, zum Ethnologen gewandelt.

Auch *Das japanische Haus*, das erste Buch in deutscher Sprache über die japanische Architektur, wurde von keinem Architekten, sondern von dem Eisenbahningenieur Franz Baltzer herausgebracht. Baltzers Buch war nicht durch ein architektonisches Interesse motiviert. Im Gegensatz zu Morse beschrieb Baltzer aber das japanische Haus nicht aus einem ethnologischen Blickwinkel, sondern mit der Sachlichkeit des Ingenieurs. So kritisierte er die Verschwendung von Material und die konstruktive Unzulänglichkeit des japanischen Hauses, besonders das Unzeitgemäße der handwerklichen Holztechniken, wo Nägel und Schrauben weit angemessener, ökonomischer, eben moderner gewesen wären. Auch die Architekten, die Japan besucht hatten, kritisierten durchweg das Unmoderne des japanischen Hauses. Unter ihnen auch Hermann Muthesius, der zwischen 1887 und 1890 in Japan war, aber abgesehen von einer Rezension für Baltzers Buch sich nicht zur japanischen Architektur geäußert hat. Es sei die „statische nicht die starke Seite der japanischen Konstruktion“¹³⁹, so Muthesius in seiner Rezension. Mit dem japanischen Haus verband sich demnach nicht die Idee einer modernen Architektur. Mit den handwerklichen Konstruktionsmethoden, mit den Materialien wie Holz, Reisstroh und Papier, aber auch mit den feudalen Gesellschafts-

verhältnissen, die sich in ihm abbilden, stand das japanische Haus außerhalb der Thematik¹⁴⁰ der Moderne, die um die neuen Materialien Stahl, Glas und Beton, um das industrialisierte Bauen, um Massenwohnungsbau und das Wohnen am Existenzminimum kreiste.

Einen ersten Ansatz für eine Interpretation im Kontext der Moderne machte Friedrich Perzynski, auch er kein Architekt, sondern Kunsthistoriker und zugleich Mitglied des Arbeitsrats. Er stellte 1919 fest, es gebe im japanischen Haus „*Schemata* für Teile des Hausbaus (Schiebetüren, Matten, Fenster, Mobiliar); sie sind gradlinig, einfach und darum geschmackvoll – diese Völker stehen in ihrem Geschmacksniveau turmhoch über unsrem.“¹⁴¹ Perzynski hatte Japan bereist¹⁴² und kannte das japanische Haus aus eigener Anschauung. Mit der Feststellung „gradlinig, einfach und darum geschmackvoll“ standen jedoch für Perzynski weniger die formalen, konstruktiven Elemente, als vielmehr das „Geschmacksniveau“ im Zentrum seines Interesses. Ähnlich wie einige Jahre später für Hans Schiivelhuth. 1923 hatten *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* erstmals eine Serie von 12 Fotos eines zeitgenössischen, bezeichnenderweise nicht eines älteren, japanischen Hauses veröffentlicht. Diese Fotos kamen einer Offenbarung gleich. Die Augen öffnende Wirkung lässt sich an Schiivelhuths Kommentar in der Zeitschrift *Qualität* ermessen. „Die fabelhafte Buntheit im Baulichen, mit der sich die märchensüchtige Phantasie des Abendlandes alles Ostasiatische ausmalt, erweist sich [im japanischen Haus] keineswegs als vorhanden“¹⁴³, schrieb Schiivelhuth. Er bezog sich dabei auf die vielfältig dekorierten und bunt bemalten Pagoden-, Palast- und Tempelarchitekturen, die Japan seit 1867 auf den Weltausstellungen präsentiert hatte und das europäische Japanbild prägten. Mit den Photographien sah plötzlich alles anders aus. Schiivelhuth fragte sich, ob „nicht in manchen Punkten die japanische Wohnart vorbildlich und anregend sein“¹⁴⁴ könnte. Wie er feststellte, sei dies „zweifelloso mit ja zu beantworten“, das japanische Design sei gradlinig und asketisch. Aber es war nicht das konstruktive System, auf das

er anspielte. Wie für Perzynski ging auch für Schivelhuth die Faszination von etwas anderem aus. Er sprach vom besonderen „Stimmungsauber“, den die Fotos vermittelten, von einer eigenen atmosphärischen und auratischen Qualität. Über Geradlinigkeit und formale Askese hinaus vermitteln die Photographien die Materialität und Textur, das Licht und den Raumeindruck, all das, was die Atmosphäre des japanischen Hauses ausmacht. Bis dahin hatten die Protagonisten des neuen Denkens nur über Holzschnitte und Tuschezeichnungen Kenntnis von der japanischen Architektur. Diese können aber den Raum nur neutral in der Orthogonalität der technischen Zeichnung darstellen, ihnen fehlt das Entscheidende, das einführende, auratische Moment und die phänomenologische Präsenz der Fotografie.

Welche Rolle dem japanischen Haus zukam, zeigt eine Bemerkung von Muthesius, der einerseits feststellte, dass die konstruktive Unzulänglichkeit der japanischen Architektur und ihre „Auffassung des Angenehmen, Bequemen und selbst Zuträglichen“ nicht mit den europäischen Bedürfnissen verglichen werden könne, trotzdem lasse sich aber aus dem japanischen Haus „für uns ungemein viel Anregung schöpfen“, es sei Japan „in vieler Beziehung das Land, das sich einem zu träumenden Paradiese am innigsten nähere.“¹⁴⁵ Wie an der Bezeichnung als Paradies sichtbar, weckte das japanische Haus in Muthesius Ursprungsfantasien.

Das japanische Haus und Bruno Taut Während Schivelhuth noch in der Vermittlung durch die Fotografie vom Stimmungsauber sprach, war es Bruno Taut, der durch eigenes Erleben das japanische Haus neu bewertete. Im Gegensatz zu Morse und Baltzer war er auf der Suche nach dem japanischen Haus in seiner phänomenalen Erscheinung. Bis heute sind seine Schriften für das Verständnis des japanischen Hauses von großem Einfluss. In seinem Buch *Das japanische Haus und sein Leben*, das er während seines Aufenthalts in Japan zwischen 1933 und 1936 geschrieben hat, beschreibt Taut in einem der zentralen Kapitel verschiedene öffentliche

Gebäude wie Teehäuser, Hotelbauten und Badehäuser. Die letzteren bezeichnete er aber nicht als Häuser, sondern als Zelte, als Badezelte und darüber hinaus als „besonders wertvolle Leistungen Japans“. Da sei „ohne alle Geziertheit das Nötige getan“. Diese Badezelte seien mit heiterem Charme in die Natur gestellt, es gäbe dort auch „keine falsche Scham“, sehr oft badeten „Frauen und Männer ohne Badekostüme zusammen.“¹⁴⁶ Und dann weiter: „Wo der Mensch sich den heilsamen Naturelementen nähert, da wird er selbst zu einem Stück Natur, er und sein Werk.“¹⁴⁷ Der Eindruck war wohl so stark, dass Taut zu einem Zeitpunkt, als das Land sich in einem radikalen Modernisierungsprozess befand und kurz vor dem Eintritt in den Krieg mit China stand, das Leben in Japan einerseits im Ideal des rousseauschen Natur- und Urzustands beschrieb, andererseits als Paradies, wo es keine falsche Scham gibt und Frauen und Männer ohne Badekostüm zusammen baden.

Vor Taut hatte schon 1865 Heinrich Schliemann in seinen Tagebuchaufzeichnungen akribisch das Alltagsleben in Japan beschrieben und die „natürliche“ Lebensweise der Japaner, auch das in den öffentlichen Bädern, kommentiert. Dort sei „von der Morgendämmerung bis zum Einbruch der Nacht [...] ein Durcheinander von Leuten beiderlei Geschlechts und aller Alterstufen, die nichts anderes anhaben als das, was das einzige Kostüm unserer Vorfahren war, bevor diese in den fatalen Apfel bissen.“¹⁴⁸ Schliemann dann weiter: „O heilige Einfalt!“ rief ich aus, als ich zum erstenmal an einem dieser öffentlichen Bäder vorüberging und 30 und 40 nackte Männer und Frauen sah“. Er habe sich lange über die „Reinheits- und Heiligkeitsgefühle“¹⁴⁹ der Japaner gewundert. Also assoziierte schon Schliemann, wie Muthesius und Taut viele Jahre später, das Badehaus und seine Menschen mit dem Paradies. Er gebrauchte sogar das Bild des Apfels vor dem „fatalen Biss“. Darüber hinaus wird durch Schliemanns Beschreibung verständlich, auf was Tauts Metapher des Badezelts anspielte. Es steht für das, was Joseph Rykwert als „Adams Haus im Paradies“¹⁵⁰ bezeichnete, es ist

Urhütte, wie sie die Phantasie der Architekten seit Vitruv immer wieder beflügelte.

Als Urhütte kommt dem Badezelt eine besondere Rolle zu: Seine Funktion ist nicht, Dach über dem Kopf oder Ort der Sozialisierung der Menschen zu sein. Einerseits ist es Instanz des Rückbezugs und der Vermittlung zwischen Kultur und Natur. Darin besteht die „besonders wertvolle Leistung“ dieser Badezelte, die mit „natürlich heiterem Charme [...] in die Natur hineingeführt“ sind. Andererseits ist die Urhütte immer auch ortloses Original, das „an einem entfernten und ursprünglichen Ort erbaut wurde, den wir Paradies nennen und dessen Lage auf keiner Karte bestimmt werden kann.“¹⁵¹ Dieses ist für die Affinität der Moderne zur japanischen Architektur von großer Bedeutung. Als ortlose Architektur ist sie universal verfügbar. Sie ist gültig im Sinne dessen, was Taut in Japan suchte: Die universalen Gesetze der modernen Architektur. Er wolle „vom Osten die universalen Werte lernen“, jene Universalität, die „im heutigen Europa, vielleicht bei allen Weißen, degeneriert“¹⁵² sei, so Tauts kulturkritische Anmerkung. In Japan suche er die Universalität, die ursprünglich in der Logik der klassischen, griechischen Architektur angelegt gewesen, aber im Europa nach dem Weltkrieg verloren gegangen sei.

Neben der urgeschichtlichen Logik wollte Taut aber auch zur „fremden Basis“ der japanischen Kultur durchdringen, denn es müsse doch „ein und derselbe Geist“¹⁵³ sein, der in seiner ganzen Vielfältigkeit das japanische Haus durchwirke. Mit *Einfühlung* ist auch das zweite Kapitel seines Buchs *Das japanische Haus und sein Leben* überschrieben. Im Text selbst gebrauchte er allerdings den Begriff Einfühlung nicht, beschrieb aber umso detaillierter deren Methode. Er versuche, „alles Gelesene nach Möglichkeit aus meinem Gedächtnis wegzuwischen und nur die Wirklichkeit meiner persönlichen Eindrücke und Erfahrungen gelten zu lassen.“¹⁵⁴ Unter Ausschluss alles Vorwissens, alles Angelesenen und aller Assoziationen wolle er die Kontraste zwischen „östlicher und westlicher Lebensform *am eigenen Leibe*“¹⁵⁵ durchkosten, er suche nach den

„Ursprüngen“, das heißt nach dem Wesen des japanischen Hauses, das man erst dann ganz begriffen habe, „wenn man selbst auf den Matten saß.“¹⁵⁶ Am Ende des Kapitels *Einführung* musste sich Taut jedoch eingestehen, das Ziel vorerst verfehlt zu haben. Er sei bei der Beschreibung in ein formalistisches Denken zurückgefallen und dem Wesen des japanischen Hauses nicht näher gekommen. Er habe, wie er selbstkritisch anmerkte, nur Maße genommen und Beschreibungen geliefert. „Was nützen aber einfach solche Beschreibungen? [...] Einfach beschreiben: es ist so! – das hat gar keinen Sinn.“¹⁵⁷

Japan und Griechenland Mit dem Begriff der Einfühlung knüpfte Taut an die expressionistische Ästhetik Wilhelm Worringers an. Wie Worringer das menschliche Kunstwollen zwischen *Abstraktion und Einfühlung*, das heißt zwischen dem geometrisch-rationalen Abstraktions- und dem organischen Einfühlungsdrang konzipierte, sprach Taut in Bezug auf die japanische Architektur von „tiefstem Denken und feinstem Gefühl“¹⁵⁸. Im Abstraktionsdrang artikuliert sich nach Worringer die „Raumscheu“ des Menschen, die aus einem tiefen Unverständnis und Misstrauen der Natur gegenüber resultiere. Immer dann, wenn die Natur dem Menschen feindlich entgegenträte, zöge er sich in seinen Werken in die Abstraktion zurück, ins Flächige, ins Zweidimensionale. Der Abstraktionstrieb sei ein „Urbedürfnis“¹⁵⁹ aus prähistorischen Zeiten, im Gegensatz zum organischen Einfühlungsdrang, der einer höheren Entwicklungsstufe des Menschen entspreche und immer dann möglich sei, wenn der Mensch sich der Natur harmonisch zugewandt fühle. Dann werde alles räumlich und seine Werke drängten in die freie plastische Gestalt. Einfühlung ist plastischer, organischer Raumtrieb, freie und unbeschwerte Bewegung im Raum, während der Abstraktionsdrang alles in die Fläche, ins Geometrische zurückdrängt.

Wichtig ist hier Worringers Feststellung, dass sich die Kultur zwischen den zwei „Urbedürfnissen“ bewege und einmal mehr auf der Seite der Abstraktion oder der der Einfühlung

stehe. Nur in den höchst entwickelten Kulturen komme es zum Ausgleich. Dort halte sich dann der „Dualismus des ästhetischen Erlebens“¹⁶⁰ die Waage. Für Worringer stand eines fest: Das klassische Griechenland war die Kultur des bisher nicht mehr erreichten, höchsten Ausgleichs zwischen Abstraktions- und Einfühlungsdrang. Im freistehenden Tempel und der rundansichtigen Plastik hätten die Griechen des klassischen Zeitalters die geometrische Kunst der archaischen Kultur überwunden, sie hätten „die tote geometrische Form durch den Rhythmus des Organischen“¹⁶¹ ersetzt, das „Abstrakt-Gesetzmäßige durch das Organisch-Gesetzmäßige“ zum Ausgleich gebracht.

In seinem Aufsatz kommt Worringer auch auf die japanische Kunst zu sprechen. Interessanterweise erkannte er ihr eine ähnliche Stellung für das ausgehende 19. und beginnende 20. Jahrhundert zu wie der Epoche der griechischen Klassik in Bezug auf die archaische Epoche. Wie die klassische auf die archaische Zeit, so habe auch die japanische Kunst Einfluss auf die auf Abwegen sich befindende, europäische Kultur der beginnenden Moderne gehabt. Der Japonismus, also die Japanbegeisterung im ausgehenden 19. Jahrhundert, sei in Europa „eine der wichtigsten Etappen in der Geschichte der allmählichen Rehabilitierung der Kunst als eines rein formalen, das heißt an unsere ästhetischen Elementargefühle appellierenden Gebildes“¹⁶² gewesen. Worringer spricht von der „außergewöhnlichen künstlerischen Erscheinung“ der japanischen Kunst. Das „Volk, das sich in unserer Zeit an künstlerischer Bedeutung vielleicht allein mit den Griechen messen“¹⁶³ dürfe, seien die Japaner, wie Julius Meier-Graefe in *Beiträge zu einer modernen Ästhetik* beipflichtete.

Worringer führte diesen Vergleich nicht weiter aus. Er brach diesen Gedankengang ab und wandte sich der Betrachtung von Kritzeleien von Kindern zu. Das ist unbefriedigend, hat aber seine Gründe. Diese liegen darin, dass dieser kühne Gedankengang, der das Japan der Edo-Zeit (1600 – 1868 n. Chr.) mit dem Griechenland der klassischen Epoche (510 – 323 v. Chr.) auf dieselbe Stufe stellte, nur zum Abschluss hätte gebracht

werden können, wenn Worringer gelungen wäre, nicht nur die japanische Kunst, sondern auch die japanische Architektur in eine ähnliche Stellung zum Einfühlungsdrang zu bringen wie die griechische Architektur der klassischen Phase. Dazu fehlten ihm aber Erfahrungen aus eigener Hand. Worringer war bis dahin nicht in Japan gewesen, er kannte das japanische Haus nur aus den stilisierten Graphiken, Holzschnitten und Tuschezeichnungen. Dass die Qualität des japanischen Hauses im Atmosphärischen, Phänomenalen lag, dass sie wesentlich nur einführend erkannt werden konnte, blieb eine Ahnung und konnte durch ihn, dem die Erfahrung mit Japan fehlte, nicht verifiziert werden.

Japan, Griechenland und die Moderne Mit der Erfahrung der japanischen Architektur „am eigenen Leib“ konnte Taut den bei Worringer unvollendet gebliebenen Gedankengang zum Abschluss bringen. In einem weiteren, kühnen Schritt stellte Taut konsequent das japanische Haus auf eine Stufe mit der Akropolis, mit der griechischen Klassik. Dafür bezog sich Taut nicht mehr auf die Badezelte, sondern auf die Villa Katsura (1589 – 1643) in Kyoto. Katsura und seine berühmte Gartenanlage stammen aus dem 17. Jahrhundert, aufgrund Tauts Neubewertung gehören beide seither zu den höchsten Nationalheiligtümern Japans.

Taut hatte schon am zweiten Tag nach seiner Ankunft in Japan, am 4. Mai 1933, die Gelegenheit, Katsura zu besichtigen. In seinem Buch inszenierte er den Besuch dagegen als krönenden Höhepunkt und Abschluss seines Japanaufenthalts drei Jahre später. Im letzten Kapitel seines Buchs *Das japanische Haus und sein Leben* beschwört er dann unter der Überschrift *Das Bleibende* das „Geheimnis dieser ganz einzigartigen Qualität von Katsura“¹⁶⁴. Seinen Besuch kommentiert er mit: „Mein großer Tag in Japan. Wie eine neue Alpine Architektur.“¹⁶⁵ Taut stellte also Katsura in den Kontext seiner expressionistischen Architekturtheorie, die er als *Alpine Architektur* bezeichnet hatte. Katsura war für ihn die Krönung der

japanischen Architektur, aber nicht nur im Sinne der *Alpinen Architektur*. Er ging einen Schritt weiter. In *Nippon – mit europäischen Augen gesehen* heißt es, Katsura sei „tatsächlich die klassische Architektur Japans, so etwas wie die Akropolis in Athen“¹⁶⁶. Er erklärte sie kurzerhand zu einem „architektonischen Weltwunder“ und stellte sie auf eine Stufe mit dem Parthenontempel auf der Akropolis. Überhaupt sei das japanische Haus „dem altgriechischen Tempel mit der Korrektheit seiner Profile, der Genauigkeit seiner Marmorfugen und seiner sonstigen technisch-ästhetischen Verfeinerung vergleichbar.“¹⁶⁷

Taut erkannte im japanischen Haus eine doppelte Bestimmung. Einerseits besetzte es als Badezelt und Urhütte die unterste Stufe der „Stufenleiter“ seiner expressionistischen Architekturtheorie, es stand für das Elementare, für das nicht weiter reduzierbare Wesen der Architektur. Als symbolisches Gemeinschaftshaus stand es dagegen in Form von Katsura auf der höchsten Stufe der kulturellen Entwicklung. Das japanische Haus besetze also die unterste wie auch die oberste Stufe, es war Ursprung wie auch höchste Entwicklungsstufe. Bezeichnend ist, dass Taut auch sein Buch *Das japanische Haus und sein Leben*, im Sinne seiner Idee der architektonischen Stufenleiter konzipierte hatte. In den ersten Kapiteln beschreibt er Häuser, die für die Idee der Urhütte standen, wie zum Beispiel die Einsiedlerhütte des Dichters Bashó, die schon erwähnten Badezelte oder Bauernhäuser. Über mehrere Stufen findet dann Tauts große Erzählung der japanischen Architektur im letzten Kapitel ihre Krönung, in der Beschreibung von Katsura als höchste Sublimation der japanischen Kultur.

Aber Taut stellte Katsura nicht nur mit der Akropolis auf eine Stufe. Katsura war nicht nur die klassische Architektur Japans, vergleichbar mit der Akropolis, sondern gleichzeitig auch „absolut modern“. Von seiner Begegnung mit Katsura, schreibt Taut: „Wir stiegen auf dem Kieswege vor dem Eingangsportal unter dem leuchtenden Grün des jungen Laubs der Bäume aus dem Auto. Dieses Portal! Man stand lange davor. Es war wie neu von Bambus, der Zaun schloss etwas Schönes

gegen die Aussenwelt ab, doch trotz seiner Höhe schien er das nicht mit einer herrisch abweisenden Geste zu tun. Beide japanischen Freunde standen da ebenfalls lange stillschweigend mit uns. „Ist das nicht total modern?“ – Der Präsident einer grossen Handelskompanie [Tauts Gastgeber] und der moderne Architekt, beide lächelten mit glücklichem Ausdruck auf den Mienen.“¹⁶⁸ Katsura war von “wirklich moderner Delikatesse”¹⁶⁹, heisst es dann noch, an einer anderen Stelle bescheinigt Taut Katsura eine „absolut moderne Auffassung“¹⁷⁰. Der *moderne* Architekt müsse feststellen, „dass dieses Gebäude absolut modern“¹⁷¹ sei.

Taut präzierte dieses Bild in seiner Beschreibung des Shugakuin Palasts außerhalb von Kioto. Wieder war es das stark symbolisch konnotierte Architekturelement des Eingangstors mit dem Zaun, das Taut in Erstaunen versetzte. „Ja, diese Herrlichkeiten Japans, in denen sich so gar nichts Exotisches, so gar nichts von der leisesten Spur einer Marotte zeigt [...] Sie allein können und werden die Grundlage einer neuen, japanischen Kultur bilden“¹⁷², stellte er ergriffen fest. “Als wir schließlich zum ersten Tor am unteren Eingang zurückkehrten, fanden wir, daß das dort stehende Auto wie aus einem Guss zu Tor, Zaun und Sockel passte.“¹⁷³ Die englische Originalfassung des Buchs spitzt dieses noch zu. Sie spricht nicht nur vom Auto, sondern von „this symbol of the modern world“¹⁷⁴.

Taut fügte demnach drei Dinge zu einem Bild: Das Automobil, das japanische Haus und die Akropolis: Die Automobil als Symbol der modernen Welt, die japanische traditionelle Architektur und die griechische Klassik. In gegenseitiger Verschränkung erstarrten das Vorvergangene, das Vergangene und das Momentane blitzartig zu einem Bild, im Sinne von Benjamin zu einem dialektischen Bild. Bild ist nach Benjamin, „dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.“¹⁷⁵ Das japanische Haus befindet sich damit in einer Zwischenstellung zwischen der europäischen Moderne und der griechischen Klassik. Neben das japanische Haus als urgeschichtlicher Index der Moderne trat die Akro-

polis als korrespondierende Vergangenheit zur japanischen Architektur. Als Urhütte und Idealarchitektur brachte Taut so das japanische Haus in eine Position als historischer Wendepunkt. Als Urhütte ist es urgeschichtlicher Index zur Moderne, während die Akropolis zum symbolischen Gemeinschaftshaus, der Villa Katsura, korrespondierende Vergangenheit ist. Das bedeutet, dass Taut über das japanische Haus die europäische Moderne in eine Beziehung zu ihrer Vorvergangenheit setzte, zur Antike, zu jener Antike, die durch die Ereignisse des Weltkriegs diskreditiert war. Taut hatte die Antike in seinem Aufruf von 1919 *Ex Oriente Lux* noch als „schmutzige Lumpen der Bildung und klebrige stinkende Hülle über dem Menschen“¹⁷⁶ abgetan. In der doppelten Korrespondenz zum japanischen Haus und zur Antike erscheint jetzt die innovative Praxis der Moderne nicht mehr als das bedingungslos Neue. Im Gegenteil, über Japan legitimiert sie sich als Rückkehr zu Ursprung und Wesen der Architektur, sie zeigt sich nicht als Bruch mit, sondern als Vermittlerin von Tradition.

Nachwort