

10 Universalität der modernen Architektur

Bruno Taut



1938 wurde Bruno Tauts (1880–1938) *Houses and People of Japan* veröffentlicht, ein bis heute erkenntnisreiches Buch über die Kultur und Architektur Japans. Weniger bekannt ist, dass Taut darin nicht nur sehr detailreich die japanische Architektur beschrieben, sondern auch die Idee einer universalen Moderne entwickelt hat. Dafür knüpfte er an sein Konzept der Stadtkrone an, das er unter dem Eindruck des Ersten Weltkriegs entwickelt hatte. In der Weimarer Republik war Taut ein sehr erfolgreicher Architekt, bekannt vor allem für seine Siedlungen wie etwa *Onkel Toms Hütte* in Berlin-Zehlendorf (1926–1932) und die Hufeisensiedlung in Berlin-Britz (1925–1933). Als Pazifist und Kriegsdienstverweigerer im Ersten Weltkrieg war Taut nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten im Januar 1933 gefährdet. Nach einem erfolglosen Versuch 1932 in der Sowjetunion Fuß zu fassen, ging er im Frühjahr 1933 nach Japan ins Exil.

Taut hatte schon 1919 in seinem Manifest *Ex Oriente Lux* dazu aufgerufen, über das »Sumpfchaos«¹ der europäischen Kulturtradition hinweg nach Asien zu schauen. Er wollte dort, noch unter dem Einfluss des Expressionismus, die universalen Werte der Kultur suchen, die im europäischen Kontext durch den Ersten Weltkrieg diskreditiert worden waren. Mit Blick auf Mesopotamien, Ägypten und Griechenland stellte Taut fest, dass sich die Werte der europäischen Kultur »auf der Basis asiatischer Universalität« entwickelt hätten. Für die Suche nach den universalen Werten, die »im heutigen Europa, vielleicht bei allen Weißen, degeneriert«² seien, bedürfe es daher einer erneuten Orientierung nach Asien. Über die Grenzen des Nahen Ostens hinaus schaute Taut in *Ex Oriente Lux* nach Indien, Ceylon, Thailand und Kambodscha, später dann noch weiter nach Osten, nach Japan.

Houses and People of Japan ist als große Erzählung der japanischen Architektur in aufsteigender Linie konzipiert. Das Buch beginnt mit Einsiedlerhütten und Bauernhäusern und endet in der Beschreibung der Villa Katsura (1589–1643), eines Fürstenpalastes in Kyoto. Die Villa Katsura stand bei Taut für das höchste Ideal der japanischen Architektur, vergleichbar nur mit dem Parthenon in Athen. Über den Bezug auf das klassische Griechenland hinaus beschwor Taut aber auch die Modernität dieses Gebäudes. Die Villa Katsura sei »total modern«³ und von »wirklich moderner Delikatesse«⁴. Mit dem Parthenon und der Moderne waren für Taut in der Villa Katsura das Älteste und das Neueste vereint, sie war gleichermaßen klassisch wie auch modern, japanisches Haus wie Tempel. Die Villa Katsura verband sich mit dem von

Taut schon mit seiner expressionistischen Idee der Stadtkrone verbundenen Anspruch auf **Universalität der modernen Architektur**.

1 Entdeckung des japanischen Hauses

Es ist kaum von der Hand zu weisen, dass das traditionelle japanische Haus in Konzeption und formaler Behandlung Korrespondenzen mit der Architektur der Moderne aufweist. Mit Ausnahme des Dachgartens erfüllt das japanische Haus, auf seine Art, die von Le Corbusier geforderten fünf Punkte für das moderne Bauen wie pilotis, freier Grundriss, freie Fassade und Bandfenster. Der Schluss aber, dass das japanische Haus eine Vorbildfunktion für das Neue Bauen gehabt haben könnte, lässt sich daraus nicht ableiten. Dass das Neue Bauen in Europa zu Beginn wichtige Impulse von der japanischen Architektur erhielt, gehört zu den Mythen der modernen Architektur. Dagegen kann gezeigt werden, dass die deutschen Architekten, von Ausnahmen abgesehen, bis in die 1930er-Jahre hinein nur wenig Informationen über das japanische Haus hatten. Das änderte sich erst mit Tetsuro Yoshidas (1894–1956) Buch *Das japanische Wohnhaus*, das 1930 im Wasmuth Verlag erschienen war. Von der japanischen Architektur waren im Westen bis dahin lediglich einerseits shintoistische Schreine wie der Ise-Schrein oder der Izumo-Schrein bekannt, andererseits die reich verzierten Tempelanlagen wie der Tempelbezirk und das Mausoleum in Nikko oder die Phönixhalle des Byodo-in (1053) in Kyoto. Der Byodo-in war 1893 als Nachbau auf der Weltausstellung in Chicago zu sehen.

Zum Missverständnis der Rolle des traditionellen japanischen Hauses in der Entwicklung der modernen Architektur mag eine Äußerung von Walter Gropius beigetragen haben, die sich in seinem Aufsatz *Architecture* (1960) findet:

»Ich hatte gefunden, wenn auch nur in Illustrationen, dass das alte handgefertigte japanische Haus alle notwendigen Merkmale für ein modernes Fertighaus bereits hatte, nämlich modulare Koordination – die Standardmatte, eine Einheit von ca. 3' × 6' – und bewegliche Wandtafeln.«⁵

Sicherlich, das japanische Haus ist aus vorgefertigten Elementen erstellt und modular aufgebaut, seine »Modernität« konnte aber erst erkannt werden, nachdem die Kriterien, was unter Modernität verstanden werden soll-

te, im europäischen Kontext formuliert worden waren. Bis dahin galt das japanische Haus als ein traditionelles Haus, das für die Herausforderungen einer industrialisierten Gesellschaft nur wenige Impulse geben konnte. Sichtbar wird dies daran, dass die ersten Beschreibungen des japanischen Hauses nicht von Architekten stammen. So war es ein Zoologe, Edward S. Morse (1838–1925), der 1886 mit *Japanese Homes and Their Surroundings* eine erste umfassende Darstellung der japanischen Kultur und des japanischen Hauses in englischer Sprache publizierte. Morse war nach Japan gegangen, um muschelähnliche Meerestiere, sogenannte Brachiopoden, zu untersuchen; angesichts des schnellen Modernisierungsprozesses, der die traditionelle japanische Kultur zu zerstören drohte, wandelte sich Morse zum Anthropologen und Ethnologen. Mit seinem Buch hoffte er die japanische Kultur, wenn schon nicht vor dem Verfall zu retten, so doch zumindest vorher noch zu dokumentieren.

Auch *Das japanische Haus* (1903), das erste deutsche Buch über die japanische Architektur, war nicht von einem Architekten, sondern von dem Eisenbahningenieur Franz Baltzer (1857–1927) verfasst worden. Baltzer lebte in Tokio als Berater des Kaiserlichen Japanischen Verkehrsministeriums. Im Gegensatz zu Moreses ethnologischem Blick beschrieb Baltzer das japanische Haus aus der Perspektive und mit der Sachlichkeit eines Ingenieurs. Daher rührte auch seine kritische Haltung dem japanischen Haus gegenüber. So bemängelte Baltzer dessen konstruktive Unzulänglichkeit und die Verschwendung von Material, besonders aber das Unzeitgemäße des japanischen Hauses, das mit alten, handwerklichen Holztechniken erstellt wurde, wo doch Nägel und Schrauben, so Baltzer, weit angemessener, ökonomischer, eben moderner waren.

Lange Zeit erkannte man im Westen am japanischen Haus nichts Modernes. Selbst die Architekten, die Japan nach der Öffnung des Landes ab 1868 besucht hatten, kritisierten durchweg das Unmoderne des japanischen Hauses. Zu ihnen zählte Hermann Muthesius (1861–1927), der als Architekt zwischen 1887 und 1890 in Tokio tätig war. Sein geringes Interesse für das japanische Haus zeigt sich darin, dass er wohl ein umfangreiches Werk *Das englische Haus* (1904/05) veröffentlicht hat, sich aber abgesehen von einer Besprechung von Baltzers Buch nicht zum japanischen Haus geäußert hat. In seiner Rezension stellte er heraus, dass die »statische nicht die starke Seite der japanischen Konstruktion«⁶ sei. Modernität definierte sich für Muthesius wesentlich über

die Einheit von Material und Konstruktion sowie über die Logik des Raums und seine Wirkung. Nichts von dem verband sich mit dem japanischen Haus. So ist es auch nicht verwunderlich, dass Baltzers Buch, das als Sonderdruck des *Zentralblatts der Bauverwaltung* erschienen war, unter den deutschen Architekten keinen Nachhall fand. Selbst Taut kannte es nicht.

Mit den handwerklichen Konstruktionsmethoden, mit den Materialien Holz, Reisstroh und Papier, aber auch mit den feudalen Gesellschaftsverhältnissen, die sich in ihm abbilden, stand das japanische Haus außerhalb der Thematik der Moderne, zumal laut Muthesius die »Auffassung des Angenehmen, Bequemen und selbst Zuträglichen«⁷ des japanischen Hauses nicht mit den europäischen Bedürfnissen vergleichbar waren. Muthesius spielte hier auf die Tatsache an, dass im japanischen Haus fast alle Tätigkeiten auf dem Boden sitzend verrichtet werden und die japanischen Häuser klimatisch weit von den europäischen Standards der damaligen Zeit entfernt waren. **Das japanische Haus konnte so kein Vorbild für das Neue Bauen sein.** Das wird durch eine Anmerkung von Muthesius bestätigt, die nur im ersten Moment positiv erscheint. Er schrieb, dass der Westen aus dem japanischen Haus »ungemein viel Anregung schöpfen« könne, da Japan »in vieler Beziehung das Land [ist], das sich einem zu träumenden Paradiese am innigsten nähert«⁸. Japan stand für Exotik, eben für ein »zu träumendes Paradies«⁹, das gerade nicht Vorbild sein konnte für die moderne Hinwendung auf das Pragmatische und Profane, wie dies Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) später postuliert hat.

Ein erster Ansatz für eine Interpretation des japanischen Hauses im Kontext der sich formierenden Moderne zeigt sich dagegen bei Friedrich Perzyński (1877–1965). Er war seit 1918 Mitglied des Arbeitsrats für Kunst, hatte Japan bereist und kannte daher das japanische Haus aus eigener Anschauung. Als Kunsthistoriker war Perzyński jedoch an baukonstruktiven Fragen und technischen Details nicht interessiert. Es gebe im japanischen Haus, wie er feststellte, »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«¹⁰. Mit »gradlinig, einfach und darum geschmackvoll« beschrieb Perzyński allgemeine Gestaltungsprinzipien, die sich weniger mit einem klaren architektonischen Programm verbanden als mit einer ästhetischen Kritik der europäischen Architektur zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

Das änderte sich 1923, als in *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* erstmals eine Serie von zwölf Fotografien eines zeitgenössischen japanischen Wohnhauses veröffentlicht wurde. Dies kam einer Offenbarung gleich. Die augenöffnende Wirkung der Bilder lässt sich an Hans Schiebelhuths Kommentar in der Zeitschrift *Qualität* ermessen: »Die fabelhafte Buntheit im Baulichen, mit der sich die märchensüchtige Phantasie des Abendlandes alles Ostasiatische ausmalt, erwies sich keineswegs als vorhanden.«¹¹ Er bezog sich auf die vielfältig dekorierten und bunten buddhistischen Pagoden-, Palast- und Tempelarchitekturen, die bisher das Bild der japanischen Architektur geprägt hatten. Das japanische Haus war dagegen geradlinig und klar, so dass Schiebelhuth sich fragte, ob »nicht in manchen Punkten die japanische Wohnart vorbildlich und anregend sein« könne, was »zweifelloso mit ja zu beantworten«¹² sei. Es ist hier das erste Mal, dass Japan als Orientierung für die Erneuerung der europäischen Architektur genannt wurde. Dies war jedoch nur unter der Voraussetzung der Ausformulierung der Prinzipien des modernen Bauens in Europa möglich geworden: durch Le Corbusiers Zeitschrift *L'Esprit Nouveau*, das Bauhaus und die Gruppe De Stijl ebenso wie durch einige realisierte Gebäude wie das Rietveld-Schröder Haus (1924) in Utrecht, das Haus am Horn (1923) in Weimar oder auch Adolf Loos' frühe Häuser wie etwa Haus Scheu (1913) in Wien. Erst dadurch verfügten die europäischen Architekten über die Kriterien, um moderne Aspekte in dem für westliche Verhältnisse so unbequemen japanischen Wohnhaus zu erkennen.

2 Wesenszüge der japanischen Architektur

Bis heute übt das japanische Haus große Faszination auf westliche Architekten aus. Was ist es also, was die Architekten über die nicht geringen Nachteile des japanischen Hauses hinwegsehen lässt? Denn das japanische Haus ist weder besonders komfortabel noch einfach zu gebrauchen. Auch wenn immer wieder vorgebracht wird, dass es an das sommerlich feuchte Klima in Japan angepasst ist, so ist es dennoch im Sommer heiß und im Winter kalt. Die Temperaturen lassen sich schlecht regulieren. Die Wände bestehen aus Lehm, Holz oder gar Reispapier, wodurch japanische Häuser sehr hellhörig sind; sie dienen mehr dem Sichtschutz und lassen nur eine reduzierte Privatsphäre zu.

Eine idealisierte Beschreibung des japanischen Wohnhauses, die bis heute das Bild bestimmt, gab Yoshida 1952 in seinem Buch *Japanische Architektur*. Mit der Feststellung, dass das japanische Haus »einfach und lieblich wirkt, rein und maßvoll, fein, zurückhaltend und natürlich und nicht kompliziert, prächtig, gewaltig, großartig oder gar überwältigend und monumental«¹³ ist, stellte Yoshida das japanische Haus in den größtmöglichen Gegensatz zur europäischen Architektur und zur Architektur der Moderne.

»Diese Wesenszüge der japanischen Architektur stehen schließlich aber auch im engen Zusammenhang mit dem Wesen des japanischen Volkes selber, seiner feinen zarten Empfindungsfähigkeit, seiner von shintoistischen Gedanken herrührenden großen Liebe für Reinheit, seinem vom Konfuzianismus beeinflussten Ideal der Mäßigkeit, seiner buddhistisch-pessimistischen, die Vergänglichkeit des Daseins erkennenden Lebensanschauung und dem vom Zennismus her beeinflussten moralischen Ideal uneigennütziger Gefühle.«¹⁴

Das japanische Haus steht nach Yoshida ganz im Einklang mit der japanischen Mentalität. Es findet in ihm die kulturelle Logik Japans, so wie sie durch Buddhismus, Shintoismus und Konfuzianismus geprägt ist, ihre Materialisierung und Verräumlichung. In konstruktiver, materieller und funktionaler Hinsicht lassen sich folgende **drei Merkmale für das japanische Haus** benennen:

1. Es wird in leichter Bauweise aus Holz hergestellt, für den Innenausbau werden Holz, Reisstroh, Papier und Lehm verwendet.
2. Es ist auf einem modularen System aufgebaut. Den Räumen liegt das Standardmaß einer Reisstrohmatten *tatami* mit $1\ ken \times \frac{1}{2} ken$ zugrunde, was in etwa 2×1 Meter entspricht.
3. Die Räume sind in ihrer Funktion nicht festgelegt. Durch Schiebetüren untereinander verbunden, die mit undurchsichtigem, festem Papier (*fusuma*) oder mit matt durchscheinendem Reispapier (*shoji*) bespannt sind, lassen sich die Räume flexibel zusammenschalten.

Charakteristisch für die Konzeption des japanischen Hauses ist darüber hinaus der überdachte Umgang *engawa*, der selbst noch einmal mit *shoji* nach außen abgeschlossen und nachts zusätzlich mit *amado*, hölzernen Läden, ver-

geschlossen werden kann. Die *engawa* bildet zugleich eine Art Übergang zwischen Garten und Innenraum und besitzt dabei verschiedene Funktionen. Durch sie sind verschiedene Räume des Hauses miteinander verbunden; zusätzlich schützt sie vor direkter Sonneneinstrahlung und wirkt wie ein thermischer Filter.

Die Räume des japanischen Hauses verfügen über eine in die Wand integrierte Nische *tokonoma*. Dies ist der Ort, an dem je nach Jahreszeit ein Rollbild *kakejiku* aufgehängt wird und in dem eine Vase mit Blumen steht. Die *tokonoma* ist ein profaner zeremonieller Ort, der unter anderem durch ein *tokobashira* geprägt ist; das ist eine Stütze, die aus einem natürlich belassenen Stamm oder dem Ast eines Baums besteht. In der Regel verfügt die *tokonoma* zudem über ein *tana*, ein asymmetrisches Regal, teilweise auch mit eingebauten Wandschränken. Sind die Regalbretter in verschiedenen Höhen angebracht, so sagt man dazu *chigaidana*.

Es ist jetzt erkennbar, was Yoshida gemeint hat, als er das japanische Wohnhaus als außerhalb der Moderne stehend beschrieb. Man betrachte die anthropologische Seite des japanischen Hauses: Es wird in ihm überwiegend auf dem Boden gesessen und auf dem Boden gearbeitet, es lässt wenig Privatsphäre zu, es kann in der Regel nicht abgeschlossen werden und setzt dennoch effektiv Grenzen und Barrieren. Dazu folgt es konstruktiv einem bis ins Detail durchdachten Systemgedanken. All dies war für Yoshida Evidenz genug, dass die japanische Kultur im japanischen Haus – und vielleicht mehr als in anderen Dingen – Material, Gestalt und Raum angenommen hat.

Das heißt aber nicht, dass das japanische Haus in einem Gegensatz zur Moderne steht. Sicherlich, das japanische Haus konnte für die Herausforderungen einer industrialisierten Gesellschaft wenig Impulse geben. Dennoch sind Korrespondenzen zum Neuen Bauen, wie es sich in den 1920er-Jahren entwickelt hat, erkennbar. Diese sind jedoch weniger formaler als vielmehr konzeptueller Art. Auf drei Ebenen lassen sich **Korrespondenzen zwischen dem japanischen Haus und dem Neuen Bauen** feststellen:

1. Das japanische Haus besteht aus einer Pfosten-Riegel-Konstruktion, die Le Corbusiers *maison dom-ino* sehr nahekommt. Im Unterschied zur *maison dom-ino* besteht es jedoch aus Holz und nicht aus Stahlbeton und ist maximal zweigeschossig. Dennoch, wie diese ist das japanische Haus theoretisch in alle Richtungen erweiterbar.

2. Das japanische Haus entspricht mit einer Ausnahme Le Corbusiers Fünf Punkten zu einer neuen Architektur:
 - a) Das japanische Haus steht auf *pilotis*, also auf frei stehenden Stützen.
 - b) Es zeichnet sich durch eine *freie Grundrissgestaltung* aus, insofern sich durch die Schiebewände die Räume flexibel miteinander kombinieren lassen.
 - c) Die mit Reispapier bespannten Schiebetüren *shoji* bilden *horizontale Fensterbänder* aus, wie sie Le Corbusier als Bandfenster beschrieben hat.
 - d) Die Fassade ist nichttragend und daher innerhalb des Rastermaßes *frei gestaltbar*.
 - e) Es gibt jedoch *keinen Dachgarten*.
3. Die dritte Korrespondenz besteht in der Abstraktion. Die Elemente des japanischen Hauses geben wenig Hinweise auf die Konstruktion oder die Funktion. Das Haus ist weniger eine räumliche Komposition als eine aus horizontalen und vertikalen Linien. Es folgt mehr einer Logik der Sichtbarkeit als einer Logik der Konstruktion.

3 Paradiesfantasien und Urhütte

Ab dem 18. Jahrhundert war Asien Projektionsfläche für die europäische Sehnsucht nach dem verlorenen Paradies. In der Mitte des 19. Jahrhunderts trat dann Ostasien ins Zentrum des europäischen Exotismus, es verbanden sich mit Japan Paradiesfantasien und Vorstellungen von moralischer *Reinheit*. Das ist der Hintergrund auch für Muthesius' Beschreibung Japans als ein »zu träumendes Paradies«¹⁵. Muthesius' Idee des japanischen Hauses steht damit in der Tradition der **Ursprungsfantasien**, wie sie seit Vitruv von Architekten, aber verstärkt wieder seit der Aufklärung vom *ersten* Haus als Zelt, Laubhütte, Block- oder Baumhaus erdacht wurden. Einige der dem Thema der Urhütte gewidmeten Schriften sind *Essai sur l'architecture* (1755) von Marc-Antoine Laugier (1713–1769), *A Treatise on Civil Architecture* (1759) von William Chambers (1723–1796) oder *Histoire de l'habitation humaine* (1875) von Eugène Viollet-le-Duc (1814–1879). Zum Thema wurde die Urhütte erneut in den Debatten über die Moderne wie zum Beispiel bei Le Corbusier in der Beschreibung des Bundeszelts der Israeliten in *Ausblick auf eine Architektur* (1922) oder in seiner Schilderung der »Hütte des Wilden« in seinem Buch *Städtebau* (1926).

Nach 1918 suchten viele Intellektuelle und Künstler jenseits der Grenzen Europas und vor allem im Osten nach Modellen für die kulturelle Erneuerung. Mit dem Ersten Weltkrieg war evident geworden, dass sich die westliche Kultur mit dem technisch-wissenschaftlichen Fortschritt weit von ihren humanistischen und aufklärerischen Wurzeln entfernt hatte. Das Grauen des Krieges hatte den Glauben an die europäischen Werte und an die Aufklärung ins Wanken gebracht. In seinem Roman *Im Westen nichts Neues* (1929) hat Erich Maria Remarque (1898–1970) dies sehr treffend aus der Sicht eines einfachen Soldaten beschrieben:

»Man kann nicht begreifen, daß über so zerrissenen Leibern noch Menschen-
gesichter sind, in denen das Leben seinen alltäglichen Fortgang nimmt. [...] Wie sinnlos ist alles, was je geschrieben, getan, gedacht wurde, wenn so etwas möglich ist! Es muß alles gelogen und belanglos sein, wenn die Kultur von Jahrtausenden nicht einmal verhindern konnte, daß diese Ströme von Blut vergossen wurden, daß diese Kerker der Qualen zu Hunderttausenden existieren. [...] Jahre hindurch war unsere Beschäftigung Töten – es war unser erster Beruf im Dasein. Unser Wissen vom Leben beschränkt sich auf den Tod. Was soll danach noch geschehen? Und was soll aus uns werden?«¹⁶

Vom **Blick nach Osten** erhoffte man sich Impulse für die Erneuerung der europäischen Kultur. Letztlich verstand sich die **Moderne selbst als Erneuerungsbewegung** und als Renaissance der Kultur. So forderte Taut 1919 mit seiner Schrift *Ex Oriente Lux. Ein Aufruf an die Architekten* seine Leser auf, den Blick über das »Sumpfchaos«¹⁷ der europäischen Kultur hinweg nach Osten zu richten.

»Indien! Europäer! werft die schmutzigen Lumpen der Bildung von euch, die klebrigen stinkenden Hüllen über eurem Menschen [...]! Wie konnten wir uns den Blick nur so trüben lassen! [...] Klassische Säulenwälder hatte man davor errichtet, eine griechisch-römisch-italienische Mauer von Marmorpuppen und Tempelfassaden. Aber sie reißt und soll stürzen.«¹⁸

Dem »Sumpfchaos« der europäischen Geschichte stellte Taut die architektonische »Zauberwelt« von Angkor Wat, die Pagode von Madura und den Architekturberg Borobudur auf Java entgegen. »Beugt euch in Demut nieder, ihr

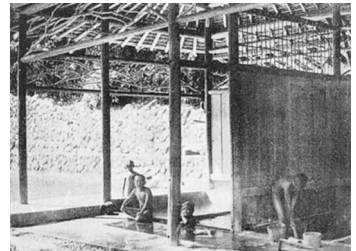
Europäer! Die Demut wird euch erlösen. Sie wird euch Liebe geben, Liebe zur Gottheit Erde und Liebe zum Weltgeist.«¹⁹

Taut brachte hier auf den Punkt, was damals das Anliegen vieler Architekten, Künstler, Intellektueller und Schriftsteller war. So begab sich auch Oskar Schlemmer (1888–1943), Meister am Bauhaus in Dessau, auf die Suche nach dem »Ursprung des künstlerischen Schaffens«²⁰ im Osten. Vom Blick nach Osten erhoffte er sich einen »Durchbruch der Bezirke klassischer Ästhetik«²¹. Weniger pathetisch, aber nicht minder eindringlich appellierte Mies van der Rohe 1923 in einem Vortrag an seine Zuhörer. Er forderte sie auf, »ihre Blicke über die historischen und ästhetischen Schutthaufen Europas hinweg auf das Elementare und Zweckvolle des Wohnbaues zu lenken«²². Mies führte Beispiele »außerhalb des griechisch-römischen Kulturkreises«²³ an wie etwa ein Indianerzelt, eine Blatthütte oder das Iglu eines Eskimos. Ziel dieses Blicks über die »ästhetischen Schutthaufen« war die Befreiung vom »ästhetischen Spekulantentum«²⁴ der europäischen Bildung.

Diese drei Appelle vereint die **Forderung nach Grenzerweiterung und Grenzüberschreitung** zum Zweck der Erneuerung der europäischen Kultur. Mit dem ethnologischen Blick über die Grenzen hinweg verband sich für Schlemmer der »Durchbruch der Bezirke klassischer Ästhetik«²⁵, Mies van der Rohe hoffte auf Befreiung aus dem »ästhetischen Spekulantentum«²⁶ des Historismus, während Taut die »schmutzigen Lumpen der Bildung«²⁷ abwerfen wollte. Mit dem **transkulturellen Blick** verband sich gleichermaßen die Hoffnung auf Rückkehr zum »Ursprung künstlerischen Schaffens«²⁸ bei Schlemmer, zum »Elementaren«²⁹ bei Mies und zum »Nackten«³⁰ bei Taut. Über den Umweg des Ostens hoffte besonders Taut auf die Rückkehr zum Naturzustand, das heißt auf die Rückkehr zu jenem Ursprung der Kultur, den Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) zur Grundlage der Philosophie der Aufklärung gemacht hatte.

Obwohl Taut unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg die Vorbilder zur Erneuerung der Architektur in Indien, auf Java und in Kambodscha suchte, ging er 1933 nicht etwa nach Indien, sondern nach Japan, allerdings mit der unveränderten Zielstellung, dort die elementaren Grundsätze und die universalistischen Prinzipien der Architektur zu finden. Dieses Leitthema zieht sich durch alle Schriften Tauts zur japanischen Kultur. Es ist das Grundmotiv, das sein Buch *Houses and People of Japan* bestimmt. Evident wird dies in einem der zentralen Kapitel, in dem verschiedene Abbildungen von Teehäusern

und Hotelbauten aufgeführt sind, darunter auch drei Abbildungen von öffentlichen Badehäusern. Diese bezeichnete Taut aber nicht als Häuser, sondern als Zelte, als Badezelte (Abb. 10a und 10b), und sogar als »besonders wertvolle Leistungen Japans«³¹. In diesem Sinne beschrieb er auch die Badegewohnheiten der Japaner. Diese würden in den öffentlichen Badehäusern ganz ohne Geschlechtertrennung baden. In diesen schlichten, einfachen Häusern sei »ohne alle Geziertheit das Nötige getan«³², sie seien mit »natürlich heiterem Charme [...] in die Natur hineingeführt«³³. Auch gebe es dort »keine falsche Scham«, sehr oft badeten »Frauen und Männer ohne Badekostüme zusammen«³⁴. Und weiter: »Wo der Mensch sich den heilsamen Naturelementen nähert, da wird er selbst zu einem Stück Natur, er und sein Werk.«³⁵



Oben: Abb. 10a, unten: 10b

In den Aufsätzen Tauts kommt Japan einem paradiesischen Ideal sehr nahe. Mit den Frauen und Männern, die ohne »Badekostüme« zusammen baden, schilderte Taut die japanische Gesellschaft im Ideal des Rousseau'schen Naturzustands. Es gehört zu den immanenten Ambivalenzen von Tauts Japanbild, dass er hier die Vorstellung eines *Naturvolks* zu einem Zeitpunkt beschrieb, als Japan sich schon seit Jahrzehnten in einem beschleunigten, aufholenden Modernisierungsprozess befand und kurz vor dem Eintritt in den Zweiten Japanisch-Chinesischen Krieg (1937–1945) stand. Dass Japan damals alles andere als eine ungetrübte Idylle und weit entfernt vom Rousseau'schen Ideal war, zeigt sich in dem in *Houses and People of Japan* abgebildeten Foto eines Badezelts, auf dem zu sehen ist, wie zum Zeitpunkt der Aufnahme ein Omnibus, ein Symbol der modernen Zeit, über die Holzbrücke hinter dem Badehaus fährt.

Die Beschreibung Japans in paradiesischer Ursprünglichkeit besitzt eine Parallele in den Tagebüchern von Heinrich Schliemann (1822–1890). Schliemann hatte 1865 eine Weltreise unternommen, die ihn auch nach China und Japan führte. Es war die Reise, an deren Ende er nach Paris ging, um Archäologe zu werden. Als Kaufmann war Schliemann vermögend geworden, was ihm erlaubte, sich ab 1865 ganz seinem eigentlichen Interesse, der Archäologie, zu widmen. Als Entdecker und Ausgräber von Troja ging er in die Geschichte ein.

In seinem Reisetagebuch hat Schliemann, wie später auch Taut, über die *natürliche* Lebensweise der Japaner, besonders in den öffentlichen Bädern, berichtet. Er schrieb, dass in den Badehäusern »von der Morgendämmerung bis zum Einbruch der Nacht [...] ein Durcheinander [ist] von Leuten beiderlei Geschlechts und aller Altersstufen, die nichts Anderes anhaben als das, was das einzige Kostüm unserer Vorfahren war, bevor diese in den fatalen Apfel bissen«³⁶. Er habe sich lange über die »Reinheits- und Heiligkeitsgefühle«³⁷ der Japaner gewundert:

»O heilig Einfalt!« rief ich aus, als ich zum erstenmal an einem dieser öffentlichen Bädervorübergang und 30 und 40 nackte Männer und Frauen sah, die, von der Neugierde getrieben, sich vor das Badehaus drängten, um aus nächster Nähe ein bizarr geformtes rotes Korallenstück zu betrachten, das an meiner Uhrkette baumelte. »O heilige Einfalt, [...] die durch keinen konventionellen Sittenkodex gerügt oder bestraft wird und vor dem Nacktsein keinerlei Scham empfindet.«³⁸

Es besteht kein Zweifel, Schliemann assoziierte – wie nach ihm Taut und Muthesius – Japan mit dem Paradies. Er gebrauchte sogar das Bild des Apfels. Das gemeinsame Baden von Männern und Frauen – und nackt dazu – weckte Assoziationen mit christlichen Paradiesvorstellungen. Auch für Schliemann verband sich mit Japan das Bild eines exotischen Paradieses, obwohl er allgemein in seinem Tagebuch keineswegs sehr positiv über Japan sprach. Zwar notierte er akribisch die Maße des japanischen Hauses und die Kosten für das Leben, darüber hinaus interessierte er sich aber nicht weiter für die japanische Architektur. Kulturell wertvoll schien ihm, dem angehenden Archäologen, das japanische Haus nicht.



Abb. 10c

Für Taut dagegen besaß das japanische Haus den Status einer Urhütte. Andernfalls wäre es nicht nachvollziehbar, dass er im Badehaus, das aus einer einfachen Holzkonstruktion bestand, eine der »besonders wertvollen Leistungen Japans«³⁹ erkennen konnte. In diesem Sinne beschrieb Taut auch das Haus, in dem er nördlich von Tokio in Takasaki (Abb. 10c) gewohnt hatte. Es sei schlicht und von unverdorbenem Charme, ganz wie die Einsiedlerhütte

des Dichters Basho (1644 – 1694). »Die reinen Begriffe japanischer Kultur«⁴⁰, die Basho in seinen Gedichten geschaffen habe, zeigten sich auch in der japanischen Architektur, wenn auch nur noch in abgeschwächter Form. Es lebe aber die alte Kultur in der »Kraft des Bauerntums« weiter. In ihr sah Taut eine »starke Behauptung des Natürlichen gegen jenen matten, ja oft zum Kitsch heruntergesunkenen Abglanz«⁴¹ der Kultur der Edo-Zeit vor der Öffnung Japans 1868. Aber vielleicht lebte dieser Geist noch heute, »vielleicht müssen wir Europäer unsere Begriffe über ›Armut‹ revidieren, vielleicht ist sie hier im Unterbewusstsein des Volkes auch heute noch ein Idealzustand und damit die eigentliche Basis der Ästhetik«⁴².

Als »Adams Haus im Paradies«⁴³, wie Joseph Rykwert (* 1926) die Urhütte auch beschrieben hat, kommt dem japanischen Haus eine besondere Rolle zu. Es steht für jenen Idealzustand, als Kultur und Natur noch nicht klar voneinander getrennt waren. Darin besteht die »besonders wertvolle Leistung«, es ist nach Taut »ein und derselbe Geist«⁴⁴, der das japanische Haus und die Natur durchwirkt. Nur durch den Einklang von Körper und Geist könne man zu einem elementaren Verständnis des japanischen Hauses kommen. Daher auch ist das zweite Kapitel von *Houses and People of Japan* in der deutschen Fassung mit *Einführung* überschrieben. Hier schrieb Taut, dass er versucht habe, »alles Gelesene nach Möglichkeit aus meinem Gedächtnis wegzuwischen und nur die Wirklichkeit meiner persönlichen Eindrücke und Erfahrungen gelten zu lassen«⁴⁵.

Einfühlend, also unter Ausschluss von allem Vorwissen, Angelesenen und Gelernten und selbst von allen Assoziationen, wollte Taut die Kontraste zwischen »östlicher und westlicher Lebensform *am eigenen Leibe*«⁴⁶ durchkosten. Am Ende dieses Kapitels gestand Taut jedoch ein, dass dies nur schwer zu erreichen sei. Er sei bei der Beschreibung in ein formalistisches Denken zurückgefallen und dem Wesen des japanischen Hauses nicht nahegekommen. Er habe, wie er selbstkritisch anmerkte, lediglich Maße genommen und Beschreibungen geliefert. »Was nützen aber einfach solche Beschreibungen? [...] Einfach beschreiben: es ist so! – das hat gar keinen Sinn.«⁴⁷ Man könne das japanische Haus nur begreifen, »wenn man selbst auf den Matten saß«⁴⁸.

4 Exkurs Japonismus

Im Unterschied zum eher geringen Interesse am japanischen Haus setzte in den 1860er-Jahren in Europa eine breite Welle der Begeisterung für die japanische Kultur und Kunst ein. Man spricht vom Japonismus oder *japonisme*, was synonym für die Vorliebe für die Kunst und das Kunsthandwerk Japans steht, aber auch für den Einfluss Japans auf die Kunst Europas, vor allem auf die Malerei in Frankreich. Besondere Faszination löste der japanische *ukiyo-e*-Holzschnitt aus, der jedoch seinen Status als Kunst erst in den Augen der westlichen Sammler und Künstler erhielt; bis dahin waren die *ukiyo-e*-Holzschnitte Gebrauchsgrafiken gewesen, die in Japan in hohen Auflagen vervielfältigt und zu niedrigen Preisen verkauft wurden.

Der Begriff *japonisme* war von dem Pariser Sammler und Kunstkritiker Philippe Burty (1830–1890) geprägt worden. Er gebrauchte ihn in einer Reihe von Aufsätzen für die Zeitschrift *La Renaissance littéraire et artistique*,⁴⁹ deren erster 1872 erschienen und mit *Japonisme* überschrieben war. Später unterschrieb Burty seine Briefe mit dem Zusatz *japoniste*. Dabei war er selbst nie in Japan gewesen. Man könnte sagen, dass Burty nicht zu viel vom japanischen Alltag kannte und sich daher gegenüber jenen, die Japan bereist hatten und die realen Verhältnisse kannten, das Privileg einer selektiven und idealisierenden Sicht auf Japan erhalten hatte. Seine Enttäuschung über das Land, das er 1905 auf einer Weltreise besucht hatte, beschrieb zum Beispiel der deutsche Schriftsteller Max Dauthendey (1867–1918): »Wenn ich nicht Japan in der Erinnerung hätte, wie es aus der Ferne zu Hause auf mich immer so schön wirkte, könnte ich es jetzt beinahe langweilig und traurig nennen.«⁵⁰ Die Realität in Japan entsprach in vielen Punkten nicht dem westlichen **Exotismus**. Das hatte seinen Grund auch darin, dass das westliche Japanbild in den ersten Jahrzehnten hauptsächlich durch diejenigen Objekte geprägt war, die leicht zu verbreiten waren und gut transportiert werden konnten. Als ein an den Ort gebundenes kulturelles Artefakt, das nur in körperlicher Erfahrung und im ganzen Umfang seiner Atmosphäre, wie es Taut beschrieben hat, erfahren werden kann, blieb das japanische Haus lange unzugänglich und stand außerhalb des exotisierten Japanbilds.

Für die Verbreitung des Japonismus in der westlichen Kunst waren die Weltausstellungen von besonderer Bedeutung. Die erste Präsentation von japanischen Kunstwerken und Alltagsgegenständen erfolgte auf der Welt-

ausstellung in London 1862. Die Bedeutung dieser Ausstellung zeigt sich in dem Einfluss, den die Japanmode auf die britische Arts-and-Crafts-Bewegung hatte. Das führte in Großbritannien zur Entwicklung des *Anglo-Japanese Style*, was sich im Design von Möbeln und Dekorationen von Christopher Dresser (1834–1904), William Morris (1834–1896), Philip Webb (1831–1915) oder auch Edward William Godwin (1833–1886) niederschlug. Wie Hendrik Budde schrieb, ist unbestritten, dass »die Welle der *ukiyo-e*-Holzschnitte viele Traditionen der Pariser Kunstszene wegschwemmte und mit ihrer kathartischen Wirkung die Suche nach der Loslösung von der akademischen Salonkunst förderte«⁵¹. Die Entwicklung des Impressionismus steht in engem Zusammenhang mit der Japanbegeisterung der französischen Maler. Dem Kunstkritiker Theodor Duret (1838–1927) zufolge kann man die japanischen *ukiyo-e*-Künstler sogar als »die ersten und perfektsten Impressionisten«⁵² bezeichnen.

Der *ukiyo-e*-Holzschnitt war jedoch in Europa weit früher bekannt. So waren in Paris schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts Kupferstichkopien von Holzschnitten des japanischen Künstlers Kita Masanobu (1761–1816) ausgestellt worden. Diese fanden aber keine größere Resonanz. Man hatte, wie es sich später für das japanische Haus wiederholen sollte, für das Besondere dieser Kunst noch keine Augen. Eine wichtige Voraussetzung für das Erkennen der künstlerischen Qualitäten der *ukiyo-e*-Holzschnitte war die Erfindung der Fotografie. Durch sie veränderte sich die Wahrnehmung der europäischen Maler, durch sie sahen die Künstler die Welt mit neuen Augen, wodurch sie aufnahmefähig wurden für die im europäischen Kontext ungewöhnliche Ästhetik der *ukiyo-e*-Holzschnitte.

1826 gelang Joseph Nicéphore Niépce (1765–1833) die erste Fotografie. Das Verfahren wurde nach dessen Tod von Louis Jacques Mandé Daguerre (1787–1851) weiterentwickelt und 1839 schließlich als Daguerrotypie der Öffentlichkeit vorgestellt. Mit der Fotografie vollzog sich die Ablösung der Malerei vom Zwang zur Abbildhaftigkeit und Gegenständlichkeit. Die malerischen Elemente wie Farbe und Linie wurden aus ihrer zuvor dienenden Funktion als Medium der Abbildung befreit. Die Malerei fand zu sich selbst, indem sie ihr eigentliches Medium, die Farbe, wie besonders im Impressionismus, zum Thema machte.

Umgekehrt waren die japanischen Künstler, die die europäische Kunst am stärksten geprägt haben, selbst schon durch diese beeinflusst, etwa durch die perspektivische Darstellung. Satake Shozan (1748–1785), Katsushika Hokusai

(1760–1849) und Utagawa Hiroshige (1797–1858) gehören zu jenen Künstlern, die trotz der Isolation Japans nicht unbeeinflusst von der westlichen Kunst waren. Die perspektivische Darstellung war schon vor der offiziellen Öffnung des Landes durch die Meiji-Reform eingeführt worden. In der Edozeit (1603–1868) war diese Darstellungstechnik über die Handelsniederlassung der Holländer auf der Insel Deshima vor Nagasaki bekannt geworden. Dieser Einfluss wirkte in der Akita-Schule nach, von der Shozan, Hokusai und Hiroshige geprägt waren. Ihre Bilder zeichnen sich durch die Kombination von zwei unterschiedlichen Bildelementen aus: Vor einem zentralperspektivisch gestalteten Hintergrund werden im Vordergrund Objekte in extremer Nahsicht gezeigt. Dass die *ukiyo-e*-Künstler die Perspektive kannten und anwendeten, ist der Grund dafür, dass die europäischen Künstler in den *ukiyo-e*-Holzschnitten nicht nur das ganz Fremde sahen, sondern auch aus der eigenen, europäischen Tradition bekannte Gestaltungselemente erkennen konnten.

Für die Faszination, die von der japanischen Kunst auf Künstler wie Vincent van Gogh (1853–1890), Édouard Manet (1832–1883), James Abbott McNeill Whistler (1834–1903) oder auch Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901) ausging, lassen sich **drei Voraussetzungen** benennen:

1. die Entwicklung der Fotografie und die Veränderung der Wahrnehmung der europäischen Künstler,
2. die Entwicklung moderner Bildthemen wie zum Beispiel Szenen aus dem industriellen Alltag und
3. umgekehrt die Aufnahme westlicher Bildkonzepte wie etwa der Perspektive durch die japanischen *ukiyo-e*-Künstler; dazu gehört auch die Verwendung von Preußischblau oder Berliner Blau.

Besonders in den Darstellungen von Alltagsszenen aus der Großstadt Edo (Edo ist der alte Name von Tokio), die schon um 1800 eine Millionenstadt war, erkannten die westlichen Betrachter eine Modernität, wie sie sich im 19. Jahrhundert auch in den europäischen Metropolen entwickelt hatte, vor allem in Paris und in London. Es ist kein Zufall, dass der Japonismus seinen Anfang in diesen zwei Städten nahm, wobei dieser nicht nur von Künstlern und Kunstkritikern, sondern auch von Literaten geteilt und getragen wurde, wie zum Beispiel von Émile Zola (1840–1902), Gustave Geffroy (1855–1926) oder Jules de Goncourt (1830–1870) und Edmond de Goncourt (1822–1896).

Eine andere Art der Korrespondenz tritt dagegen im Werk des Malers Hokusai zutage. In seinen Handbüchern *Schnelldrehtgang im verkürzten Malstil* Teil I und Teil II (1812/1814) oder in *Das Wesen vermitteln und das Malen lernen* (ab 1814) finden sich Studien und Anleitungen zur Reduktion komplexer Figuren auf einfache geometrische Elemente wie Kreise und Dreiecke. Diese zeigen eine große Nähe zu ähnlichen Versuchen zur Abstraktion gegenständlicher Darstellung gut hundert Jahre später in der europäischen Avantgarde, wie zum Beispiel im Suprematismus von Kasimir Malewitsch (1878–1935) oder in der Malerei der Sachlichkeit von Oskar Schlemmer am Bauhaus.

5 Villa Katsura: Klassik und Moderne

Taut war nach Japan aufgebrochen, um die universalen Prinzipien der menschlichen Kultur im Allgemeinen und der Architektur im Besonderen zu finden. Er wolle »vom Osten die **universale Weite** lernen«, jene Universalität, die »im heutigen Europa, vielleicht bei allen Weißen, degeneriert«⁵³ sei. Dass er in Japan danach suchte, liegt darin begründet, dass nach Taut die europäische Kultur ihren Ursprung in der Logik der Griechen hatte, aber das klassische Griechenland wiederum schon eine Kultur »auf der Basis asiatischer Universalität«⁵⁴ gewesen sei. Taut glaubte, die »universale Weite« in den Einsiedlerhütten und Bauernhäusern Japans gefunden zu haben, aber auch im Shinden-, im Shoin- und im Sukiyastil des japanischen Hauses sowie in ihrer höchsten Perfektion in der Villa Katsura in Kyoto.

Taut inszenierte in *Houses and People of Japan* die Villa Katsura (Abb. 10d) nicht nur als absoluten Höhepunkt der Entwicklung der japanischen Architektur, sondern auch als krönenden Abschluss seines Aufenthalts in Japan, obwohl er sie schon am zweiten Tag nach seiner Ankunft im Land, am 4. Mai 1933, besucht hatte. Unter der Überschrift *Das Bleibende* beschrieb er das »Geheimnis dieser ganz einzigartigen Qualität von Katsura«⁵⁵. Seinen Besuch von Haus und Park kommentierte er mit: »Mein großer Tag in Japan. Wie eine neue Alpine Architektur.«⁵⁶ Indem er sie als alpine Architektur bezeichnete, stellte Taut die Villa Katsura



Abb. 10d

in den Kontext seiner expressionistischen Idee der Stadtkrone, wie er sie in seinem Buch *Alpine Architektur* 1919 skizziert hatte.

»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?‹⁵⁷

An anderer Stelle bescheinigte Taut der Villa Katsura eine »absolut moderne Auffassung«⁵⁸. Der *moderne* Architekt müsse feststellen, »dass dieses Gebäude absolut modern«⁵⁹ ist. Taut präzisierte dies in seiner Beschreibung eines anderen Bauwerks, des Shugakuin-Palastes außerhalb von Kyoto. Wieder war es das stark symbolisch konnotierte Architekturelement von Eingangstor und Zaun, das Taut in höchstes Erstaunen versetzte. »Ja, diese Herrlichkeiten Japans, in denen sich so gar nichts Exotisches, so gar nichts von der leisesten Spur einer Marotte zeigt, [...] können und werden die Grundlage einer neuen, japanischen Kultur bilden«⁶⁰, 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.«⁶¹ In der englischen Ausgabe wird dies noch zugespitzt, indem dort nicht nur vom Auto gesprochen wird, sondern vom »Symbol der modernen Welt«⁶².

Noch einen Schritt weiter ging Taut in *Das architektonische Weltwunder Japans*. Es sei die Villa Katsura tatsächlich die klassische Architektur Japans, so etwas wie die »Akropolis Japans«⁶³ (Abb. 10e). Er erklärte die Villa Katsura kurzerhand zu einem »architektonischen Weltwunder«⁶⁴ und stellte sie auf eine Stufe mit dem Athener Parthenon. Überhaupt sei das japanische Haus »dem altgriechischen Tempel mit der Korrektheit seiner Profile, der Genauigkeit seiner Marmorfugen und seiner sonstigen technisch-ästhetischen Verfeinerung vergleichbar«⁶⁵. Die Villa Katsura sei demnach nicht weniger klassisch als sie modern sei. Als klassische Architektur stehe sie für das Älteste, als moderne Architektur für das Neueste.



Abb. 10e

Taut fügte also drei gegensätzliche Dinge – die moderne Architektur, das klassische japanische Haus und die griechische Klassik – zusammen. Es verbinden sich bei ihm das Vorvergangene in Form der griechischen Klassik, das Vergangene in Form des japanischen Hauses der Edozeit und die Jetztzeit in Form der Moderne zu einem **dialektischen Bild**. Nach Walter Benjamin (1892–1940) ist dialektisch dasjenige Bild, »worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist die Dialektik im Stillstand.«⁶⁶



Abb. 10f

In dem von Taut gezeichneten dialektischen Bild der Architektur kommt in Gestalt der Villa Katsura dem japanischen Haus die Position eines Bindeglieds zu. Die Villa Katsura steht mit dem Automobil auf einer Stufe, insofern beide modern sind, sie steht aber auch mit dem Parthenon auf einer Stufe, insofern beide klassisch sind und für einen Ursprung der Kultur stehen. Klassik und Moderne sind kein Widerspruch mehr, sie sind über ein Drittes, das japanische Haus, dialektisch aufeinander bezogen. Auch die Moderne ist nicht mehr das ganz Andere, sie ist nicht mehr das, was als Neuestes mit der Vergangenheit bricht, genauso wenig wie die Klassik nicht mehr nur das Vergangene ist, sondern als Tradition immer schon das Neue im Keim enthält.

Die herausragende Stellung der Villa Katsura besteht in der für Taut bedeutungsvollen Funktion der Vermittlung zwischen der europäischen Moderne (Abb. 10f) und der griechischen Antike. Über das japanische Haus kann die europäische Moderne wieder an ihre klassische Vorvergangenheit anknüpfen, an jene Vorvergangenheit, die aufgrund des Ersten Weltkriegs diskreditiert und deren direkter Zugang unmöglich geworden war. 1919, in *Ex Oriente Lux*, hatte Taut die Antike noch als »schmutzige Lumpen der Bildung und klebrige stinkende Hülle über dem Menschen«⁶⁷ abgetan. Über den Umweg des Blicks nach Osten und über das japanische Haus gelang es ihm, die europäische Moderne wieder mit ihrem kulturgeschichtlichen Ursprung in Beziehung zu setzen. Die Moderne war jetzt nicht mehr geschichtslos, sie zeigte sich nicht mehr nur als avancierte, innovative Praxis, sondern mindestens ebenso sehr als Tradition.

Basisliteratur

Taut, Bruno: *Das japanische Haus und sein Leben*, hg. v. Manfred Speidel, Berlin: Gebr. Mann 1997

Anmerkungen

- 1 Bruno Taut (2007), *Ex Oriente Lux*, S.101.
- 2 Bruno Taut (1997), *Das japanische Haus und sein Leben*, S.2.
- 3 Ebd., S.272.
- 4 Ebd., S.278.
- 5 Walter Gropius u. a. (1960), *Katsura. Tradition and Creation in Japanese Architecture*, S.202f.
- 6 Hermann Muthesius (1903), »Das japanische Haus«, S.306.
- 7 Ebd.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd.
- 10 Friedrich Perzyński in einer Umfrage des Arbeitsrats für Kunst, zitiert nach Manfred Schlösser (Hg.) (1980), *Arbeitsrat für Kunst 1918–1921*, S.51.
- 11 Hans Schiebelhuth (1922/1923), »Japanische Innenräume«, S.70.
- 12 Ebd.
- 13 Tetsuro Yoshida (1952), *Japanische Architektur*, S.20.
- 14 Ebd.
- 15 Hermann Muthesius (1903), »Das japanische Haus«, S.306.
- 16 Erich Maria Remarque (1929), *Im Westen nichts Neues*, S.260f.
- 17 Bruno Taut (2007), *Ex Oriente Lux*, S.101.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd., S.103.
- 20 Oskar Schlemmer (1975), »Manifest zur ersten Bauhaus-Ausstellung« [1923], S.65.
- 21 Ebd., S.64.
- 22 Ludwig Mies van der Rohe (1986b), »Gelöste Aufgaben. Eine Forderung an unser Bauwesen« [1923], S.302.
- 23 Ebd.
- 24 Ludwig Mies van der Rohe (1986a), »Bauen« [1923], S.300.
- 25 Oskar Schlemmer (1975), »Manifest zur ersten Bauhaus-Ausstellung« [1923], S.64.
- 26 Ludwig Mies van der Rohe (1986a), »Bauen« [1923], S.300.
- 27 Bruno Taut (2007), *Ex Oriente Lux*, S.101.
- 28 Oskar Schlemmer (1975), »Manifest zur ersten Bauhaus-Ausstellung«, [1923] S.65.
- 29 Ludwig Mies van der Rohe (1986b), »Gelöste Aufgaben« [1923], S.302.
- 30 Bruno Taut (2007), *Ex Oriente Lux*, S.102.
- 31 Bruno Taut (1997), *Das japanische Haus und sein Leben*, S.188.
- 32 Ebd.
- 33 Ebd.
- 34 Ebd.
- 35 Ebd.
- 36 Heinrich Schliemann (1995), *Reise durch China und Japan im Jahre 1865*, S.68.
- 37 Ebd., S.104
- 38 Ebd., S.68.
- 39 Bruno Taut (1997), *Das japanische Haus und sein Leben*, S.188.
- 40 Ebd., S.48.
- 41 Ebd., S.49.
- 42 Ebd., S.48.
- 43 Vgl. Joseph Rykwert (2005), *Adams Haus im Paradies*.

- 44 Bruno Taut (1997), *Das japanische Haus und sein Leben*, S. 37.
- 45 Ebd., S. 24.
- 46 Ebd., S. 95.
- 47 Ebd., S. 27.
- 48 Ebd., S. 39.
- 49 Claudia Delank (1996), *Das imaginäre Japan in der Kunst*, S. 13.
- 50 Max Dauthendey zitiert nach Claudia Delank (1996), *Das imaginäre Japan in der Kunst*, S. 33.
- 51 Hendrik Budde (2011), »La vague des estampes«, S. 34.
- 52 Theodor Duret zitiert nach Hendrik Budde (2011), »La vague des estampes«, S. 34.
- 53 Bruno Taut (1997), *Das japanische Haus und sein Leben*, S. 255.
- 54 Ebd.
- 55 Ebd., S. 297.
- 56 Bruno Taut (2003), *Ich liebe die japanische Kultur!*, S. 23.
- 57 Bruno Taut (1997), *Das japanische Haus und sein Leben*, S. 272.
- 58 Bruno Taut (2003), *Ich liebe die japanische Kultur!*, S. 99.
- 59 Bruno Taut zitiert nach Claudia Delank (1996), *Das imaginäre Japan in der Kunst*, S. 168.
- 60 Bruno Taut (1997), *Das japanische Haus und sein Leben*, S. 297.
- 61 Ebd.
- 62 As we went back at last to the front gate at the lower entrance, we saw our car there waiting for us. This symbol of the modern world fitted most perfectly into its ancient surroundings, the gate, the fence and the socle.« Bruno Taut (1937), *Houses and People of Japan*, S. 297.
- 63 Bruno Taut (2003), »Das architektonische Weltwunder Japans«, in: Ders., *Ich liebe die japanische Architektur! Kleine Schriften über Japan*, S. 94.
- 64 Ebd., S. 93.
- 65 Bruno Taut (1997), *Das japanische Haus und sein Leben*, S. 32f.
- 66 Walter Benjamin (1982), *Das Passagen-Werk*, S. 576f.
- 67 Bruno Taut (2007), *Ex Oriente Lux*, S. 101.