

IN ORIENTE LUX-DER ORIENT UND DIE MODERNE. LE CORBUSIER UND TAUT

Bernd NICOLAI

Die Auseinandersetzung mit dem Orient trat nach 1900 in ein neues Stadium. Künstler und Architekten sahen im 19. Jahrhundert den Orient als realen Projektionsraum, aber auch als Reinventionsfläche. Beispielhaft dafür steht die Kreation einer neo-orientalischen Architektur ausgehend von der Rezeption der andalusischen Alhambra.¹ Diese wurde über europäische Architekten seit der Mitte des 19. Jahrhunderts im Osmanischen Reich und Ägypten als identitätsstiftender Stil paradigmatisch, obwohl er nichts mit den historischen Architekturstilen im östlichen Mittelmeerraum zu tun hatte. Im Sinne Edward Saids kann man damit von einer Reinvention des architektonischen Orientalismus durch den quasi kolonialen Blick der Europäer sprechen.²

Im frühen 20. Jahrhundert veränderte sich dieser Bezugsrahmen auf künstlerischer Ebene kategorial. Die Avantgarden sahen in den Kulturen des Osmanischen Reiches und des arabischen Nordafrikas nicht mehr Formgelegenheiten und empirische Versuchsfelder, vielmehr fanden sie dort eine Bestätigung oder einen neuen Schlüssel ihres künstlerischen Ansatzes. Dabei spielte das Verfahren der Dekonstruktion und Abstraktion, die entscheidende Rolle, wodurch sich diese künstlerische Praxis von der des Historismus unterschied.

¹ Vgl. Stefan Koppelkamm, **Der imaginäre Orient. Exotische Bauten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts in Europa**, Berlin 1987, besonders S. 61ff.

² Grundlegend Edward W. Said, **Orientalismus**, Frankfurt/Main, Berlin 1981 (Dt. Übersetzung der amerikanischen Erstausgabe New York 1979).

Keine Orientierung ist so wirkungsvoll von der Avantgarde für die Avantgarde inszeniert worden, wie die „Tunisreise“ von August Macke, Paul Klee und Louis Moilliet im April 1914.³ Wenn ich im Folgenden meinen Überlegungen zu Le Corbusier und Taut mit einem Aspekt dieser Reiseerfahrung beginne, dann auch deshalb, weil Klee selbst die „Synthese von Städtebauarchitektur-Bildarchitektur“⁴ im Sinne einer Autonomisierung beschworen hat. Für die architektonische Avantgarde der zwanziger Jahre sind die Prinzipien der bildkünstlerischen Avantgarden konstitutiv geworden. Das läßt sich nicht nur an den russischen Konstruktivisten wie Tatlin oder Alexander Wesnin nachweisen, sondern gilt in anderer Weise auch für Bruno Taut und Le Corbusier. Die Orientierung bei Jeanneret, wie Le Corbusier damals noch hieß, und bei Taut hat den Prozeß der künstlerischen Autonomisierung in ihrem Schaffen beschleunigt, ja bei Jeanneret erst zu klaren architektonischen Prinzipien geführt. Gleichzeitig ist für beide damit eine Abkehr von der dominierenden Vorkriegsdebatte des Deutschen Werkbunds verbunden.

Die Konfrontation mit Tunesien brachte Klee nicht nur die endgültige Gewißheit seines Umgangs mit der Farbe für sein künftiges Werk – „Die Farbe hat mich. Ich brauche nicht nach ihr zu haschen./ Sie hat mich für immer, ich weiss das. Das ist der glücklichen/ Stunde Sinn: ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler“⁵ –, sondern auch das Verfahren von Dekonstruktion und Re-Konstruktion für eine neue Bildarchitektur. Ob diese Verfahren bei der Konzeption der Bilder bereits mitgedacht war, bleibt fraglich, denn das in den Tagebüchern postulierte Prinzip „ich muss zerwirken“⁶, setzt erst nach der Reise Mitte 1914 mit der Neuschöpfung, Teilung und Zertrennung der Aquarelle *Kairuan, vor dem Thor* und

³ Grundlegend dazu: **Paul Klee, Reisen in den Süden. „Reisefieber praecisiert“**, hg. von Uta Gerlach-Laxner und Ellen Schwinzer, Ausst.-Kat. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, Ostfildern-Ruit 1997.

⁴ Paul Klee: **Tagebücher. 1898-1918**, bearbeitet von Wolfgang Kersten, Stuttgart, Teufen 1988, S. 340 (Tagebuch III, Nr. 926f, 8. April 1914, Tunis).

⁵ *Ibd.*, S. 350 (Tagebuch III, Nr. 926o, 16. April 1914, Kairouan).

⁶ *Ibd.*, S. 352 (Tagebuch III, Nr. 926r, 19. April 1914, Abreise aus Tunis).

Ansicht v. Kairuan (WV 1914.72 und 73) (Abb. 1) sowie von *In der Einöde* und *Rote u. Weisse Kuppeln* (WV 1914.43 und 1914.45) ein, die ursprünglich zwei große Ansichten darstellten (Abb. 2). Abgeschlossen ist dieser Prozeß erst 1921, als die nun zerteilten Aquarelle in das endgültige Werkverzeichnis mit verschiedenen Nummern aufgenommen werden.⁷

Die Ansichten der Stadt Kairouan, welche ähnlich wie die von Macke als *plein air* Aquarelle (*Kairouan III, Vor den Toren von Kairouan*) entstanden sind, werden zunächst in Neuschöpfungen abstrahiert und in einem zweiten Schritt fragmentiert. Damit wurde jenseits des zu beobachtenden Abstraktionsprozesses, der sich auch auf den Einfluß Delaunays zurückführen ließe, eine reale Dekonstruktion vorgenommen, die das Prinzip einer autonomen Bildarchitektur betonte. Daß diese gleichwohl Symbolcharakter aufweisen konnte, zeigt das 1914 nach der Rückkehr entstandene Aquarell *Im Stil v Kairouan ins Gemässigte übertragen*, welches eine emotionale Kategorie, als Gegenbild zur „sublim“ zu nennenden Landschaftsmalerei zu bezeichnen ist.⁸ Dadurch bleibt Klee in manchen Aspekten Bruno Taut verwandt, besonders seinem Werk *Alpine Architektur*.

Vor dieser Folie nimmt sich Jeannerets Reise in den Orient (*Voyage d'Orient*), die ihn über fünf Monate von Mai bis Oktober 1911 als Grand Tour zusammen mit dem Worringer-Protégé August Klipstein über Deutschland, Österreich-Ungarn, die Donauländer des Balkans in das Osmanische Reich nach Konstantinopel führte, durchaus anders aus.

⁷ Otto Karl Werckmeister, "Klee vor den Toren von Kairouan", in: **Paul Klee, Reisen in den Süden**, 1997 (wie Anm. 3), S. 32-50, hier S. 32-40. Die Aquarelle waren 1914 in der Neuen Sezession und 1917 in der Sturm Galerie Herbert Waldens zu sehen, das erste zweigeteilte Paar wurde 1916 verkauft (ebd. S. 40). Vgl. auch Wolfgang Kersten, Osamu Okuda, **Paul Klee. Im Zeichen der Teilung**, Ausst.-Kat. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Stuttgart 1995, S. 43-48.

⁸ Vgl. Werckmeister 1997 (wie Anm. 7), S. 37f., wo er die Dichotomie zwischen dem „Werk, das wird,“ und dem „Werk, das ist“, im Sinne eines fortschreitenden „Vermögens zur Abstraktion“ betont. Vgl. Gregor Wedekind, "Geschlecht und Autonomie. Über die allmähliche Verfertigung der Abstraktion aus dem Geist des Mannes bei Paul Klee", in: **Die weibliche und männliche Linie. Das imaginäre Geschlecht der modernen Kunst von Klimt bis Mondrian**, hg. von Susanne Deicher, Berlin 1993, S. 69-104.

Rückblickend skizzierte er seine Reiseroute mit den Kategorien *industrie, folklore, culture*.⁹ Damit waren kultur-ethnographische Kategorien aus einer durch Frankreich determinierten zu der Zeit entwickelten kulturimperialistischen Sicht gemeint: Industrie (Deutschland), Folklore (gesamter Balkan) sowie Kultur (Konstantinopel, Griechenland, Italien und Paris).

Brooks hat betont, daß Jeanneret auf dieser Reise mit Worringers Buch *Abstraktion und Einfühlung* in Berührung kam. Wahrscheinlich hatte August Klipstein sogar ein Exemplar bei sich.¹⁰ Für Worringer war Abstraktion im Gegensatz zur Naturwiedergabe die einzige künstlerische Antwort auf das verwirrende, finstere Weltgemälde.¹¹ Reduktion auf Grundelemente hatte Jeanneret auch bei seinem Lehrer L'Plattenier in La Chaux-de-Fonds als Entwurfsmethode vermittelt bekommen, nun aber kam der „Hang zur Abstraktion“ als künstlerisches Prinzip hinzu, angesichts der Reise, ein Prinzip, gleichsam ein „basso continuo“, der die rurale Kunst des Balkans mit den Werken der Hochkunst aus byzantinischer und osmanischer Zeit auf einer Meta-Ebene miteinander verband.

Jeanneret wurde während des 50tägigen Aufenthalts in Konstantinopel nach anfänglichen Ressentiments zunehmend enthusiastischer, es kam zu einer Identifizierung mit der Metropole, die den hohen Grad an Erkenntnis widerspiegelt: „Wir können Stambul nicht mehr verlassen. Man überschreitet die Brücke am Morgen und kehrt erst spät jeden Abend zurück [...]. Es sind die besten Stunden, in denen uns die Eindrücke der gesehenen Dinge heimsuchen [...]. Wieviel Geschwätz über diese Stadt! Wir leben hier, als ob wir hier geboren wären. Und wir gehen überall hin, zu jeder Stunde des Tages und der Nacht.“¹² Die erst spät wieder

⁹ Vgl. Giuliani Gresleri: **Le Corbusier. Reise nach dem Orient**, Zürich, Paris 1991, S. 58. Die Reiseskizze wurde zuerst veröffentlicht in: Charles-Edouard Jeanneret, **L'art decoratif aujourd'hui**, La Chaux-de-Fonds 1917.

¹⁰ H. Allen Brooks, **Le Corbusier's Formative Years. Charles-Edouard Jeanneret at La Chaux-de-Fonds**, Chicago, London 1997, S. 256.

¹¹ Vgl. die klärende Debatte um Worringers Buch als „Programmschrift des Expressionismus“ bei Magdalena Bushart, **Der Geist der Gotik und die expressionistische Kunst**, München 1990, S. 18-32. 1911 erscheint auch Worringers Buch **Formprobleme der Gotik**, das dann bereits auf den aufkommenden Expressionismus reagierte.

¹² Vgl. Gresleri 1991 (wie Anm. 9), S. 59.

entdeckte Orientreise sollte substantieller Ausgangspunkt wichtiger Schriften Le Corbusiers wie *Vers une architecture* (1922) und *L'art decoratif aujourd'hui* (1917) werden. Noch vor den *Leçons de Rome* am Ende seiner Reise wird Jeanneret von der Stereometrie der Gebäude gefangen, ein Prinzip, das er später programmatisch in *L'Esprit Nouveau* No 21 (März 1924) niederlegen wird: „Es gibt dort nur zwei Typen von Architektur: Häuser mit grossen, abgeflachten Dächern, bedeckt mit ausgewaschenen Ziegeln, und die Kuppeln der Moscheen mit den emporragenden Minaretten [...] (Abb. 3). Eine klare Geometrie beherrscht die Massen: Das Quadrat, der Würfel, die Kugel.“¹³ Neben diesem neuen abstrakten Grundprinzip werden drei Punkte wirksam: Das Verhältnis von Stereometrie und Monumentalität, die Typologie des türkischen Hauses sowie das Phänomen des Überblicksraums. Dies kann hier nur skizzenartig abgehandelt werden:

Hagia Sophia und Galataturm in Istanbul sind für Jeanneret Beispiele, wie die Stadt klare Zeichen, Orientierungspunkte setzt. Das führt zu einer Kontrastierung mit der Kunst der „Barbaren“, und der Kunst der Bauern, für die er die Metapher „des edlen Wilden“ bemüht,¹⁴ eine Kunst, die er in den ländlichen Gegenden des Balkans gesehen hat. In der Umsetzung eines städtischen Vokabulars in rurale Architektur sieht er bizarre „Werke der Unbeholfenheit und des Barbarismus“ als Resultat.¹⁵ Dagegen steht die Zivilisation der Stadt, gar die Autonomie der Stadt. Angesichts einer anderen frappierenden Erfahrung, des Brandes von Stambul zwischen

¹³ Zit. nach *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920-1925*, hg. von Stanislaus von Moos, Ausst.-Kat. Museum für Gestaltung Zürich, Berlin 1987, S. 189, wo das Zitat montageartig aus Le Corbusiers eigens editierter Form der *Voyage d'Orient*, Meaux 1966, S. 73 und 78 übernommen wurde; bei Gresleri 1991 (wie Anm. 9), S. 205f. heißt es dagegen: „Es gibt dort nur zwei Arten der Architektur: die großen flachgedrückten, mit ausgebleichten Ziegeln bedeckten Dächer und die gewölbten Hauben der Moscheen mit den daraus hervorbrechenden Minaretten.“ und weiter unten, bezogen auf die Moscheen: „Eine elementare Geometrie reguliert die Massen: das Quadrat, der Würfel, die Kugel“ (ebd. S. 210).

¹⁴ Gresleri 1991 (wie Anm. 9), S. 244: „Die Kunst der Wilden ist ursprünglich. Der Bauer ist glücklicherweise, *wenn er etwas schafft* [Hervorhebung im Text], ein großartiger Wilder.“ Le Corbusier ist hier ganz dem Kulturdiskurs des 19. Jahrhunderts verpflichtet, indem er den „noble sauvage“ als Gegenbild zur „feinsinnigen“ Kulturgesellschaft entwirft.

¹⁵ Ibd., S. 244.

Aksary und Beyazit am 23./24. Juli 1911, wird Le Corbusier später sagen: „Die Stadt muß sich alleine entwickeln und immer wieder erneuern.“¹⁶ Die Stadt als Monument, wie sie in der *Ville contemporaine* (1922) mit der zentralen Figuration der Hochhaustürme aufscheint, bekam ihre erste visuelle Anregung möglicherweise in der bulgarischen Festung bei Negotins, deren dramatische Ansicht von der Donau Jeanneret fotografisch festgehalten hat (Abb. 4, 5)¹⁷.

Das türkische Haus hat den jungen Architekten in zweifacher Hinsicht beeindruckt: Einmal mit der Zweiteilung des Hauses in Steinsockel und überkragendes Wohngeschoß, eine Form, die ab 1922 der Zwanziger Jahre im *Maison Citrohan* und später in den Villen *La Roche*, *Savoie* oder in dem *Maison de Suisse* der Pariser Universitätsstadt rezipiert und mit dem Element der Piloties verbunden wird. Zum anderen der *Konak*, der als „villa turque“ direkt 1916/17 im Bau der Villa Schwob in La Chaux-de-Fonds umgesetzt wird¹⁸ (Abb. 6, 7).

Als dritten Aspekt sei auf die genaue Analyse der Räumlichkeit im Moscheenbau hingewiesen. Jeanneret hebt besonders die Möglichkeit hervor, in den großen Moscheen, wie der *Süleymaniye*, vom Eingang aus jeden Eckpunkt und damit den gesamten Raum überblicken zu können, eine Vorstufe seines Einheitsraums, der sich bildhaft auf den ersten Blick erschließt.¹⁹ In diesem Zusammenhang stehen auch seine Betrachtungen

¹⁶ Ibid., S. 244.

¹⁷ Ibid., Abb., S. 167.

¹⁸ Brooks 1997 (wie Anm. 10), S. 425ff. Er verweist in diesem Kontext allein auf ländliche Hausformen der Schweiz, S. 462f. dagegen zeigt sich der Einfluß der Orientreise durchaus, so in der Reiseskizze aus Istanbul, Greslerer 1991 (wie Anm. 9), S. 262. Geoffrey H. Baker, *Le Corbusier. An Analysis of Form*, London 1989, S. 67-69 sieht als Einfluß das zentrale Raumsystem der Hagia Sofia mit Mittelschiff und zwei abschließenden Konchen, das den Mitteltrakt der Villa Schwob bestimmt hätte.

¹⁹ Gresleri (wie Anm. 9), S. 208. Möglicherweise war Jeanneret durch die Bekanntschaft mit Theodor Fischer auf seiner ersten Deutschlandreise 1910 mit den Theorien Adolfs von Hildebrand in Berührung gekommen, der den von einem Betrachterstandpunkt erschließbaren Raum zum künstlerischen Prinzip erhob (*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, München 1893). Vgl. Werner Oechslin, „Le Corbusier und Deutschland“, in: *Le Corbusier im Brennpunkt*, Zürich 1988, S. 28-47, hier S.32f. zu Fischer allgemein.

über Innen- und Außenraum an den Moscheen, der Form der Umfriedungen mit großen Öffnungen etc., die im baulichen Manifest der *Villa Savoye* 1930 ihre klassische Ausformulierung im Rahmen einer „promenade architectural“ erhalten.

Diese wenigen Anmerkungen sollen genügen, um zu zeigen, daß Jeanneret auf dieser Reise sein Rüstzeug bekommt, das ihn später zu Le Corbusier werden läßt. Es sind nicht die folkloristischen Elemente dieser Reise, die ihn zunächst dominieren, sondern sich verfestigende systematische Beobachtungen von Strukturelementen der Architektur unter dem Aspekt der Abstraktion, die sein Theoriegebäude erst ermöglichen werden. Der Orient wird schließlich zu einer Grundlage für die deduktive Entwurfsmethode Le Corbusiers.

Der Bruno Taut um 1916 scheint wiederum ein anders gelagerter Fall zu sein. Seine erste konkrete Näherung an die osmanische Kultur Konstantinopels erfolgt 1916 im Rahmen des Wettbewerbs des Deutschen Werkbunds und der Deutsch-Türkischen Vereinigung zum *Haus der Freundschaft in Konstantinopel*.²⁰ Mitten im ersten Weltkrieg wird das Projekt zum imperialistischen Symbol der Achsenmächte.²¹ Der Beitrag Tauts steht damit im Spannungsfeld der politischen Vorgaben sowie dem künstlerischen Anspruch als modernem Architekten. Während eine Reihe von renommierten Werkbundarchitekten wie Behrens, Bestelmeyer (Preisträger), Fischer, Bonatz, Elsaesser einen – vereinfacht gesprochenen – Werkbundstil fortsetzen, setzen allein Poelzig, der nicht vor Ort gewesen war, und Taut andere Akzente, die mit einem „Sehnsuchtsorient“ moderner Prägung umschrieben werden können. Wählte Poelzig die Paraphrase der „Gärten der Semiramis“²² als Terrassenanlage sowie

²⁰ Eine konzise Projektübersicht immer noch bei Theodor Heuss, **Das Haus der Freundschaft in Konstantinopel**, München 1918, S. 41-43, Tafelteil S. 83-91.

²¹ Eine erste kulturpolitische Einordnung anhand des berühmten Entwurfs von Hans Poelzig in **Hans Poelzig. Die Pläne und Zeichnungen aus dem ehemaligen Verkehrs- und Baumuseum**, hg. von Matthias Schirren, Ausst.-Kat. Akademie der Künste, Berlin 1989, S. 74f. (Kat. Nr.7). Die politische Dimension aus der Warte des Hauptverantwortlichen bei Ernst Jäckh, **Der Goldene Pflug. Lebensernte eines Weltbürgers**, Stuttgart 1954, S. 322-334.

²² Begriff bei Heuss 1918 (wie Anm. 20), S. 35.

die Umsetzung seines Industriemonumentalismus von Luban zum Ausgangspunkt, setzte sich Taut mit dem Saray auseinander.

Doch blieb Tauts Ansatz weitergefaßt, weil er, beeinflusst durch Paul Scheerbart und durch seinen spektakulären, dem Dichter gewidmeten Glaspavillon in Köln 1914, eine expressionistisch-utopisch, wenngleich in ihrer Denkmalsform nicht widerspruchsfreie Form der Glasarchitektur kreiert hatte. Für Scheerbart blieben Elemente der Architekturutopie eng mit einem sehr allgemein gehaltenen Orientbild verknüpft, wobei er konkret auf die innenräumliche Wirkung hinwies: „Die ganze Beweglichkeit der Innenarchitektur hat erst dann freien Spielraum, wenn Licht von Luftwegen getrennt sind [...]. Wenn's irgendwo einmal ein bißchen wohnlich in Europa aussieht, so kann man fast regelmäßig behaupten, daß die Haupteffekte guten orientalischen Vorbilder zu verdanken sind.“²³

Tauts Entwurf (Abb. 8) war das einzige „orientalische Gebäude“ in dem Wettbewerb und verband die Erfahrung des Kölner Glashauses, Werkbundprämissen mit einem Studium vor Ort. Zwei Jahre später, als angesichts des Ersten Weltkriegs die Abkehr von der „Weltmacht des Deutschen Geschmacks“, wie der Werkbund kritisch betitelt wurde, offenkundig wurde, wirkten orientalische „Patterns“ in der *Alpinen Architektur* (1918/19) und der *Stadtkrone* (1919) nach als „Geisteshaltung des Suchenden, der einen Weg ins Utopische weist.“²⁴

Gerundet hat sich Tauts Verhältnis zur Türkei durch die Jahre erst in seinem Türkischen Exil 1936-38. Taut mußte 1933 emigrieren, nachdem er gerade enttäuscht aus der Sowjetunion nach Berlin zurückgekehrt war, gelangte nach Japan in eine Art kontemplatives Exil, um schließlich im Sommer 1936 als Chefarchitekt des türkischen Unterrichtsministeriums und Leiter der Architekturfakultät der Akademie der schönen Künste nach

²³ Zit. nach Mechthild Rausch, „Paul Scheerbarts architektonische Phantasien im Hinblick auf das Werk von Bruno Taut“, in: **Symposium Bruno Taut**, hg. von Ute Schmidt-Karft, Magdeburg 1995 (Stadtplanungsamt Magdeburg, Bd. 48, 1, 2), S. 100-106, hier 102.

²⁴ Manfred Speidel, „Expressionistische Architektur“, in: **Bruno Taut, Retrospektive, Natur und Fantasie: 1880 - 1938**, Ausst.-Kat. Kulturhistorisches Museum Magdeburg, Berlin 1995, S. 156f.

Istanbul berufen zu werden. Hier war er mit Aufträgen geradezu überflutet und starb Weihnachten 1938 an einem Herz-Asthmaleiden. Mit seinem 1937/38 entstandenen Privathaus, in Istanbul-Ortaköy am Bosphorus gelegen, hat er ein sehr persönliches Statement zum Ost-West-Dialog vorgelegt.²⁵

Der Vertriebene bemüht, ähnlich wie sein Freund und Kollege Martin Wagner, die Metapher der Arche. Taut bemüht sie im zweifachen Sinn: als architektonische Selbstvergewisserung sowie als symbolischen Ausdruck seiner individuellen Situation, der damit zu einem verallgemeinerbaren Zeichen wird. Die Arche ist sowohl ein perfektes Stück Architektur, sorgsam vom Schöpfer konzipiert als auch kulturelles und zivilisatorisches Rettungsboot. Mit der Arche war es möglich, ein Stück Heimat auf fremden Boden hinüberzuretten, das Exil – wie Ernst Loewy es formuliert hat – als „eine der Heimat verpflichtete Daseinsform“²⁶ zu sehen. In einem Brief an den alten Magdeburger Mitarbeiter Carl Krayl schreibt Taut: „Ein neues Dahlewitz steigt hier auf, ganz anders am tiefblauen Bosphorus, auf 15 Meter hohen Betonpfeilern, ein ‚Taubenschlag‘ des bald 900jährigen Noah.“²⁷

Damit sind drei Themen berührt: einmal die geistige Isolation des Emigranten und der dadurch bedingte Rückbezug auf die Heimat als Selbstvergewisserung, hier durch sein gebautes Manifest der eigenen Villa in Dahlewitz, die 1926/27 bei Berlin entstand. Hinzu kommt die Verarbeitung weit zurückliegender Entwürfe wie dem Wettbewerbsbeitrag zum *Haus der Freundschaft in Konstantinopel* 1916 oder dem visionären Projekt seines Bruders Max Taut aus dem Jahre 1920 mit dem Titel *Drehbares Haus in den Dünen auf der Kurischen Nehrung* (Abb. 9).

²⁵ Zu Taut in der Türkei siehe Bernd Nicolai, **Moderne und Exil. Deutschsprachige Architekten in der Türkei**, Berlin 1998, S. 133-153, zu Ortaköy S. 149f. Vgl. auch jüngst leicht modifiziert ders., „Bauen im Exil. Bruno Taut Architektur und die kemalistische Türkei 1936-1938“, in: **Bruno Taut: Architektur zwischen Tradition und Avantgarde**, hg. von Winfried Nerdinger, Kristiana Hartmann u. a. München 2001, S. 192-207.

²⁶ Zit. nach Nicolai 1998 (wie Anm. 25), S. 102.

²⁷ Zit. nach ibd., S. 153.

Zweitens die Distanz zum neuartigen türkischen Boden, verbildlicht durch die Form des Baumhauses, wie es der Mitarbeiter Franz Hillinger in den sechziger Jahren aus der Erinnerung gezeichnet hat (Abb. 10). Unterstützt wird diese Distanziertheit durch die grandiose Ausrichtung der Villa auf den Bosphorus mit der ihr innewohnenden Schiffsmetapher, den seitlichen Balkons, die eine Schiffsbrücke paraphrasieren. Von hier aus erblickt man, wie von einem Ausguck, auf die in einigen Kilometern Entfernung sich erstreckende prächtige Silhouette Istanbuls – der panoramatische Blick auf die fremde Kultur. Doch hat Taut, das ist der dritte Aspekt, die bewußte Auseinandersetzung mit der traditionellen türkischen Hausform angestrebt, von der Innengestaltung her, finden wir hier eine Umsetzung des türkischen Wohnpavillons des *Kösks*:

Tauts *Shin-Evi*, das China-Haus, wie es von den Türken genannt wurde, steht für eine verstärkte Reflexion der eigenen architektonischen Position, die als Selbstreferentialität im eigenen Oeuvre schöpft, gleichzeitig aber auch das Fremde als Neues mit einbezieht: „Das spezielle Studium des Ostens“, schrieb Taut in einem Brief aus Japan an Wagner 1936, unterzeichnet mit Bruno Taut(o), „erschließt manche Dinge klarer und einfacher, allein schon durch die ungeheure Distanz.“²⁸

Entscheidend war die Abkehr vom Paradigma der Form, die Taut auch in seinem 1937/38 entstandenen Traktat *Architekturlehre* fordert: „Ich bin dafür, dass man alle Debatten über die Art der architektonischen Form und über ihren Stil aufgibt.“²⁹ Sein Vermächtnis während der großen Retrospektive seiner Arbeiten in Istanbul 1938 hieß „Synthese zwischen der alten Tradition und der modernen Zivilisation. Dies sollte jede Einseitigkeit ausschließen. Ich persönlich ging in dieser Meinung soweit und tue es auch heute noch, dass mir nichts daran lag, an bestimmten äußerlichen Formen festzuhalten und etwa einen persönlichen Stil herauszuarbeiten, auf den man mich sofort abstempeln könnte. Die

²⁸ Zit. nach Bauhaus Archiv Berlin, Nachlaß Walter Gropius (GN 7/23/9/369), Brief von Bruno Taut an Martin Wagner vom 24. Juni 1936 (Abschrift).

²⁹ Bruno Taut, *Architekturlehre*, Manuskript 1937, Berlin 1977, S. 114.

Vielseitigkeit der alten Meister lehrt mich [...], daß eine solche Absicht nicht zur Qualität führt.“³⁰ Damit folgte er seiner eigenen Linie seit 1929, aber veranschaulichte auch Positionen wie die von Peter Meyer, der die Avantgarde 1930 ermahnt hatte „alle Verbindungskanäle“ zum Bisherigen offen zu halten, oder von Josef Frank, der in *Architektur als Symbol*, ebenfalls 1930, die Vielförmigkeit als Ausdruck des modernen Lebens einforderte und lakonisch schloß: „Unsere Zeit ist die ganze uns bekannte historische Zeit.“³¹

Dies ist auch als Weiterentwicklung der Moderne, einer Moderne mit anderen Mitteln, die Klima, Landschaft und Tradition synthetisch mit einbezog, zu begreifen. Diese Versuche werden bis heute durchweg negativ bewertet, weil sie den Paradigmen der ästhetischen Eindeutigkeit einer Weißen Moderne nicht mehr folgten.

Paradoxerweise nähern sich Taut und Le Corbusiers Positionen in den 1930er Jahren vor dem Hintergrund ihrer Orientierungen wieder an: War bei Le Corbusier ein Schwenk zu einem „Vernacular Monumentalism“ zu beobachten, der die rurale Komponente seiner Orientreise wiederbelebte, so sprach Taut 1938 in der *Architekturlehre* von einer Aufhebung der Dichotomie von Tradition und Moderne.³² Auch für Le Corbusier wurden symbolische und selbst emotionale Aspekte in seiner Architektur wieder wichtig. Bemerkenswert ist eine Notiz, die Le Corbusier 1944 in sein Exemplar der *Auflösung der Städte* als Marginalie eingetragen hatte, das Buch, das Sozialutopie, Orientierung und Avantgardeanspruch, ähnlich wie die *Alpine Architektur* visionär vereinigt hatte: „Ich nehme Kenntnis von diesem Buch am 28. und 29. Juni 1944. Ich habe die Rezeption versäumt und zurückgewiesen zur Zeit von ‚Esprit Nouveau‘. Diese waren ‚Expressionisten‘, wir waren

³⁰ Nicolai 1998 (wie Anm. 25), S. 137.

³¹ Josef Frank, *Architektur als Symbol*, Wien 1930, S. 166 (Reprint 1981). Zu Meyer siehe Katharina Medici-Mall, *Im Durcheinandertal der Stile*, Basel, Boston, Berlin 1998, bes. S. 198-207.

³² Nicolai 1998 (wie Anm. 25), S. 139.

‚Kubisten‘. Eine Tendenz des Zusammenbruchs von 1918... 1944 ist die Welt zerplatzt in der Krise einer vergangenen Zivilisation. Die Tat ist, die Türen zu neuen Horizonten zu öffnen. [...] Ich habe Bruno Taut völlig verkannt, in völliger Mißachtung und vor allem im Befolgen einer Zurückweisung plastischer Art.“³³

Chandigarh kann als Le Corbusiers Resultat dieses Prozesses gelesen werden – „In Oriente Lux.“

³³ Zit. nach Thilo Hilpert, „Die Stadttheorie der Moderne“, in: **Hufeisensiedlung Britz 1926-1980. Ein alternativer Siedlungsbau der Zwanziger Jahre als Studienobjekt**, hg. von Thilo Hilpert, Berlin 1980, S. 23.



Abb. 1 Paul Klee, Ansicht von Kairuan, Aquarell 1914
(Fotoarchiv Kunstgeschichte, Uni Trier)

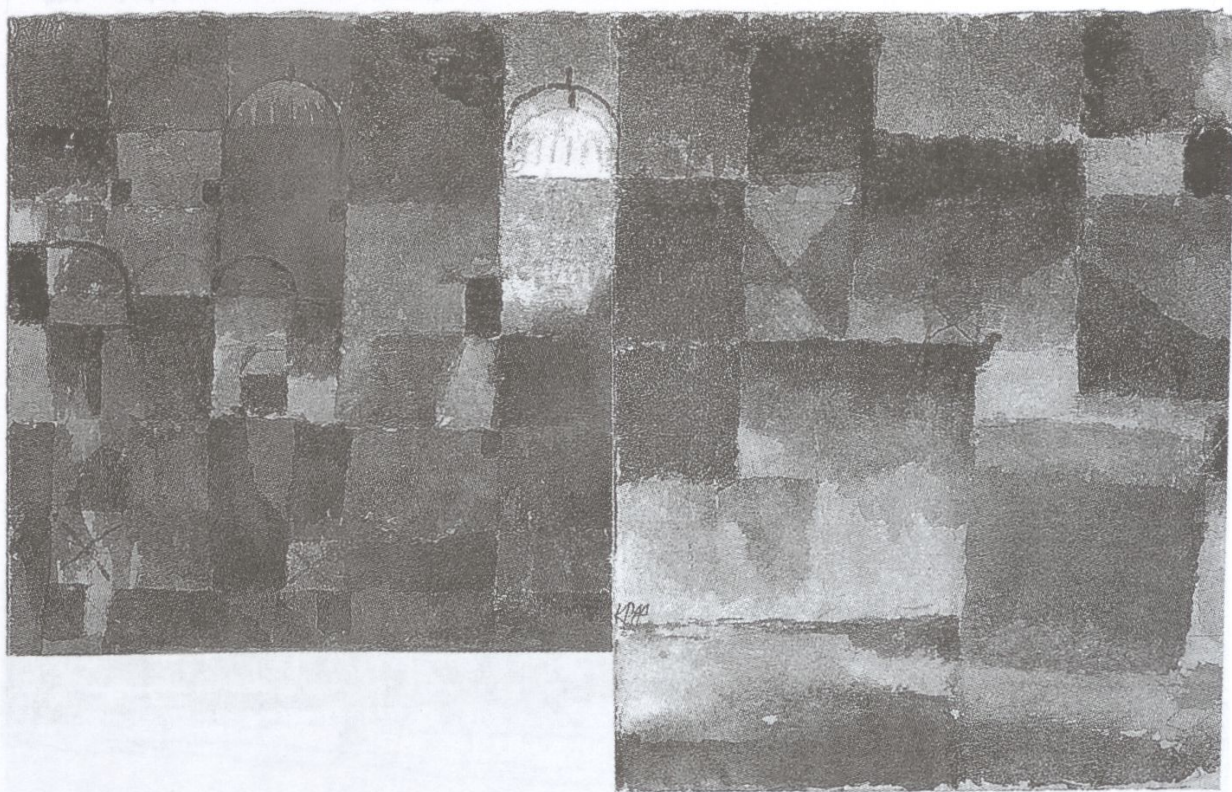


Abb. 2 Paul Klee, In der Einöde, Rote und weiße Kuppeln, 1914 Fotomontage des
ursprünglich zusammen gehörenden Blattes (Fotoarchiv Kunstgeschichte, Uni Trier)



Abb. 3 Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), Skizzen aus der Orientreise, 1911
(Foto: Archiv Verfasser)

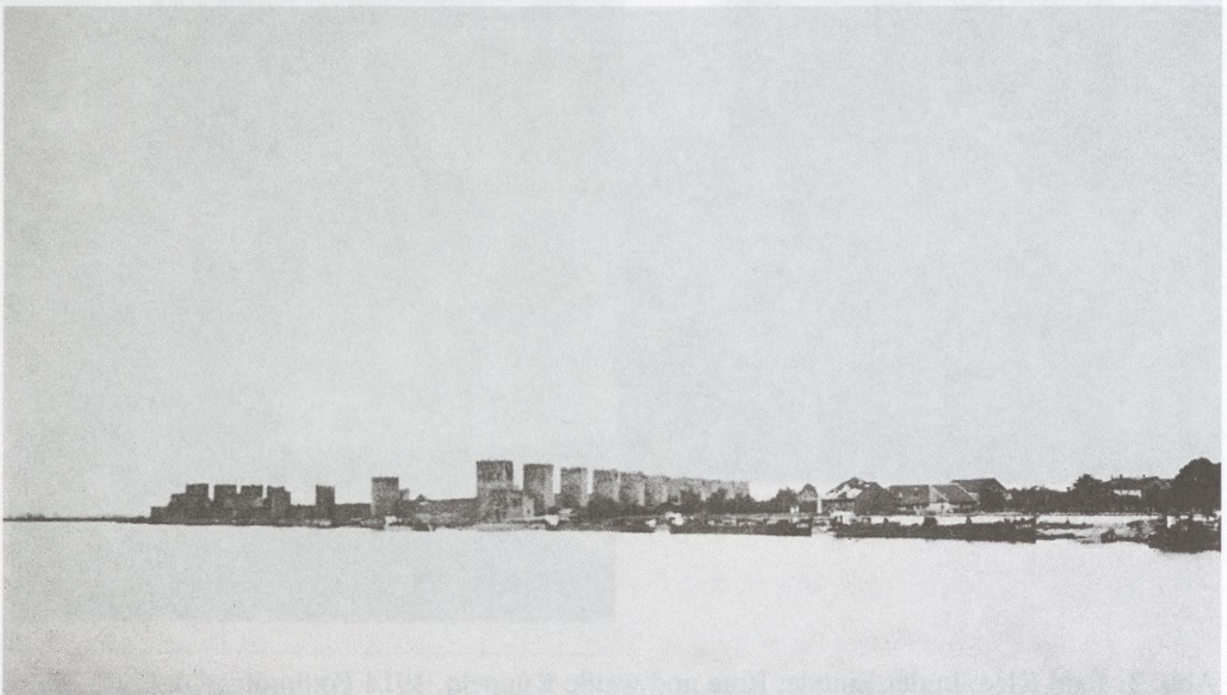


Abb. 4 Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), Fotografie der Festung bei Negotins
(Bulgarien) an der Donau, 1911 (Foto: Gresleri, 1991)

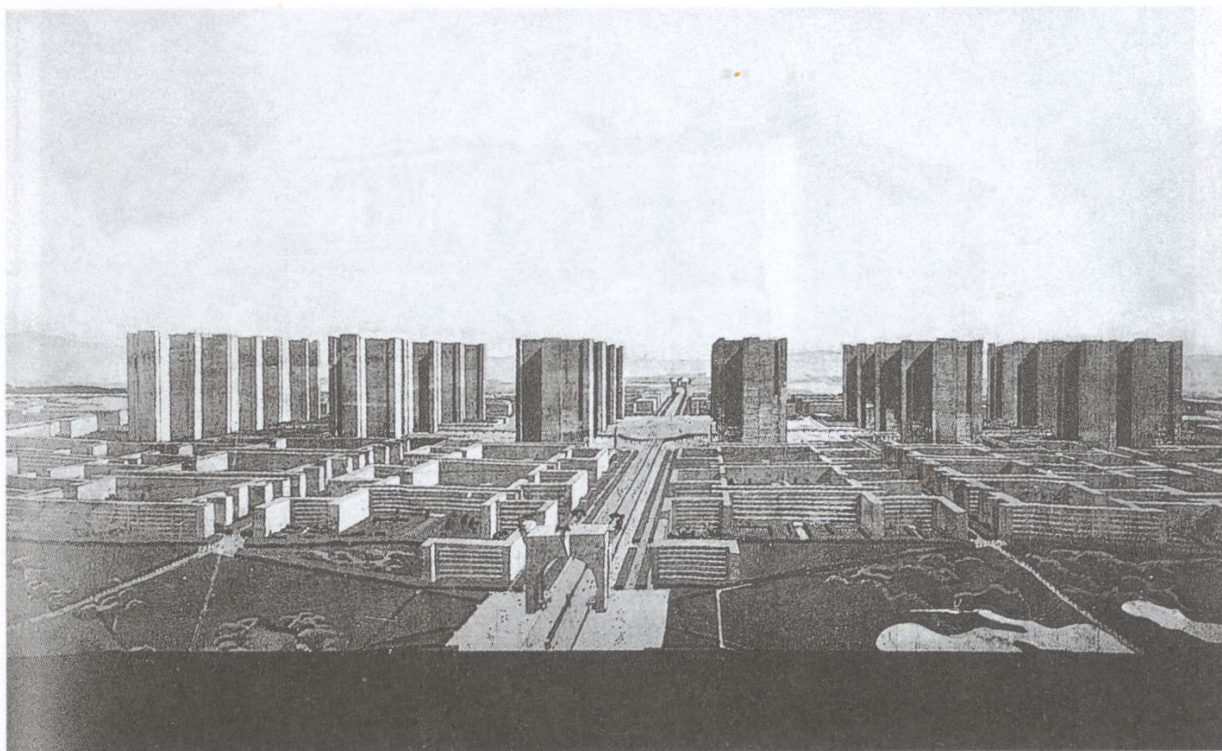


Abb. 5 Le Corbusier, La ville contemporaine, 1922
(Foto: Archiv Verfasser)

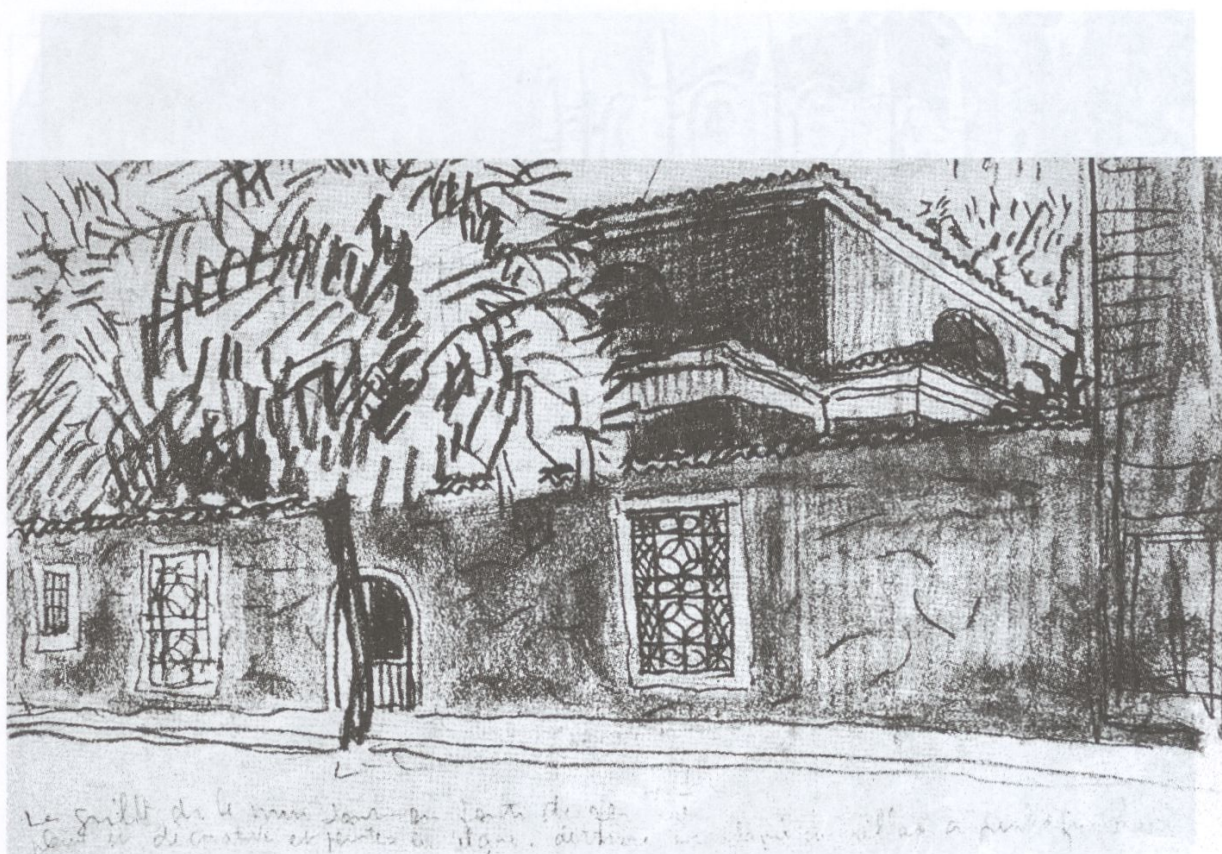


Abb. 6 Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), Skizze eines Istanbul Wohnhauses mit Umfassungsmauern, Juli 1911 (Foto: Gresleri, 1991)



Abb. 7 Charles-Edouard Jeanneret (Le Corbusier), Villa Schwob, La Chaux-de-Fonds, 1915/16, Gesamtansicht (Foto: Verfasser)

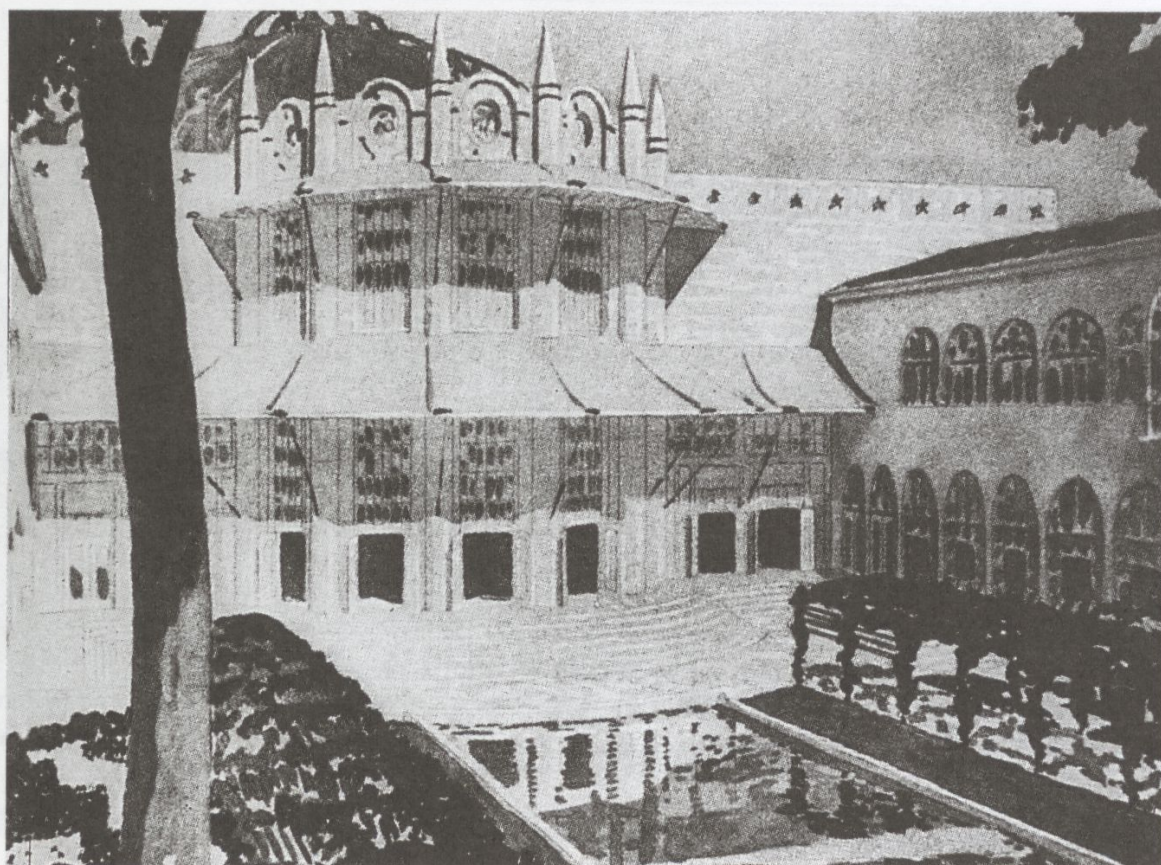


Abb. 8 Bruno Taut, Entwurf zum Haus der Freundschaft in Konstantinopel, 1916 (Foto: Heuss, 1918)

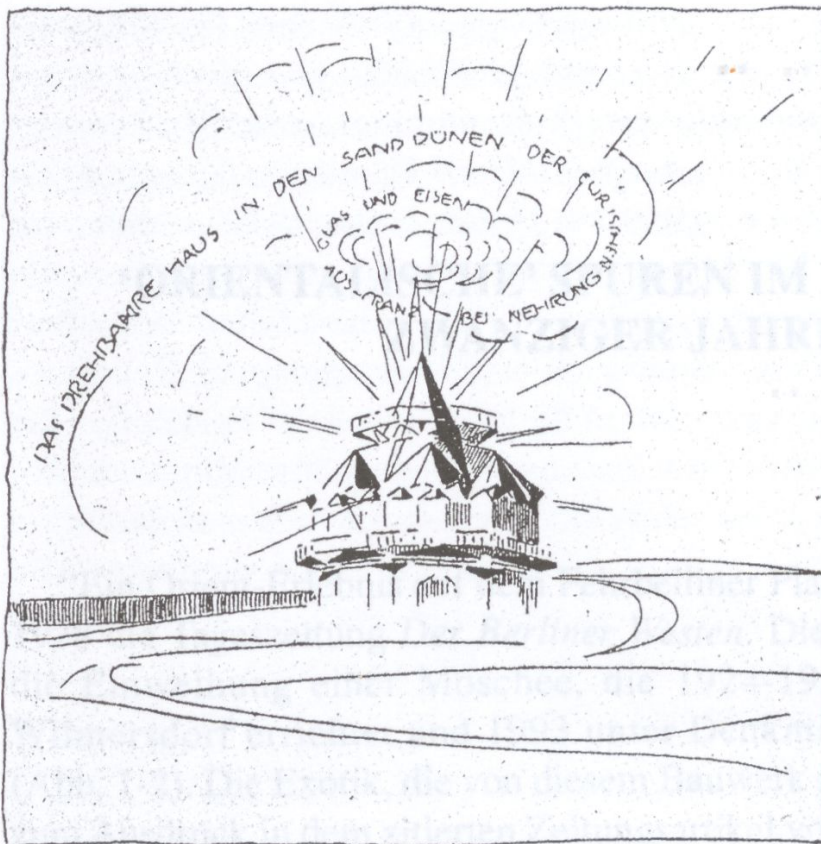


Abb. 9
Max Taut, Drehbares
Haus auf der
Kurischen Nehrung,
1919 (Foto: Archiv
Verfasser)

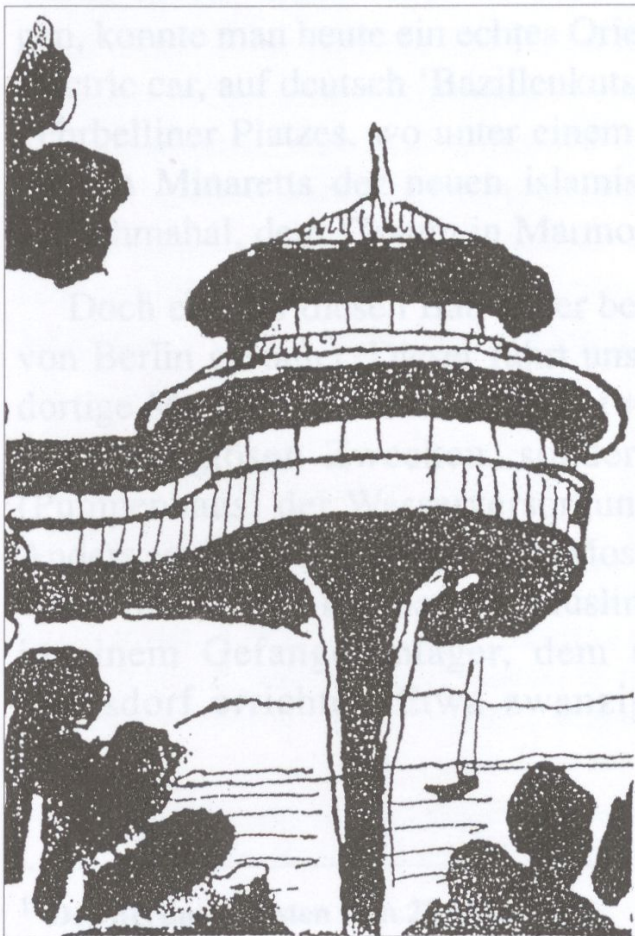


Abb. 10
Bruno Taut:
Privathaus in Ortaköy
am Bosphoros, 1937/38,
Skizze aus der
Erinnerung von Franz
Hillinger, ca. 1965
(Foto: Archiv Verfasser)