

Bernard Rudofskys Japan

(Abdruck des Vortrags in der Japanischen Gesellschaft für Österreichische Literatur
am 29. Juni 2017 an der Dokkyo Universität, Japan)

Walter Rupprechter

Anlässlich meines Abschieds aus 25jähriger Universitäts-Lehrtätigkeit in Japan habe ich für diesen Vortrag ein Thema gewählt, das die beiden Kulturen meines Herkunfts- und meines Gastlandes, also Österreich und Japan, zum Gegenstand hat. Die Tätigkeiten des österreichisch-amerikanischen Architekten und Kulturforschers Bernard Rudofsky scheinen mir dafür geeignet zu sein, zum einen, weil sich darin jener kosmopolitische Geist ausdrückt, der in dieser Zeit zunehmend in die Defensive gerät, und zum anderen, weil ich darin auch einen Reflex meiner jahrelangen Beschäftigung mit den beiden Kulturen erkennen kann.

Wer aber ist Bernard Rudofsky überhaupt? Nun, die Frage ist in Japan vielleicht weniger dringlich zu stellen als in Österreich. Jedenfalls wenn man die Rezeption seiner Bücher in den beiden Ländern vergleicht, gewinnt man den Eindruck, dass sich sein zeitweiliges Gastland Japan mit Rudofsky wesentlich intensiver beschäftigt hat, als sein Herkunftsland Österreich, von Deutschland ganz zu schweigen. Von seinen neun im Original auf Englisch erschienenen Büchern sind bereits in den 70er Jahren sieben ins Japanische übersetzt worden, während auf Deutsch bisher nur zwei erschienen sind, und die erst in den 80er bzw. 90er Jahren in Österreich. Ob sich die Situation seit der großen Ausstellung 2007 im Architekturzentrum Wien geändert hat, ist fraglich, an Publikationen auf Deutsch ist jedenfalls nichts Neues nachgekommen. In Österreich mag im Falle Rudofskys das Diktum, dass der Prophet im eigenen Land nichts gilt, auch zutreffen, doch seine relative Unbekanntheit hat sicher auch damit zu tun, dass sein Werk und sein Wirken nur schwer einordenbar sind. Ein ausgebildeter Architekt, hat sich Rudofsky jedoch zeit seines Lebens mehr für die kulturellen Aspekte des Wohnens und Bauens interessiert, als Gebäude zu planen und zu

realisieren. Und eher wollte er auf Reisen Lebensformen in verschiedenen Kulturen studieren, als sich lokal in einem Beruf einseitig zu binden. Rudofsky ist weder als Architekt, noch als Ausstellungsmacher und Buchautor, noch als Wissenschaftler oder Lehrer ganz zu fassen, am ehesten ist er dazwischen zu finden, also vielleicht als ideales Objekt für die Kulturwissenschaft. Und da sich seine Tätigkeit immer zwischen den Kulturen abgespielt hat, besonders auch ein Objekt für interkulturelle Forschung – und damit auch als Gegenstand dieses Vortrags.

Bevor ich mich nun damit befasse, gebe ich einen kurzen Abriss von Rudofskys Lebensstationen.

Rudofsky wurde 1905 in Mähren geboren, stammt also wie Sigmund Freud, Adolf Loos oder Josef Hoffmann aus jener Gegend, die auch als künstlerisch-intellektuelles Reservoir der Österreichisch-ungarischen Monarchie bezeichnet wird. 1922 begann er in Wien an der Technischen Hochschule ein Architekturstudium, das er 1928 mit einem Diplom und 1931 mit einer Dissertation abschloss. Schon während seines Studiums hat er zahlreiche Reisen unternommen, die ihn bis nach Griechenland und in die Türkei geführt haben. Nach dem Studium ist er nach Italien übersiedelt, wo er in der Nähe von Neapel auch als Architekt tätig geworden ist. Als der Faschismus in Europa bedrohliche Formen angenommen hatte, ist er 1938 nach Südamerika ausgewandert und von dort 1941 nach New York, wo er sich gewissermaßen einen Stützpunkt für den Rest seines Lebens geschaffen hat. Als festen Wohnsitz kann man seine Wohnung dort aber kaum bezeichnen, da Rudofsky fast immer irgendwo unterwegs war, und zwar in den verschiedensten Angelegenheiten. Er war Ausstellungsmacher im Auftrag des Museums of Modern Art in New York, Art Director verschiedener Zeitschriften, Buchautor, zwischendurch auch Architekt von Wohnhäusern oder Gärten, Stipendiat und Gastprofessor an Universitäten auf der ganzen Welt, z.B. in USA, Dänemark und Japan, und vor allem immer wieder ausgedehnt Reisender in so ziemlich alle Weltgegenden (mit Ausnahme Afrikas), um möglichst viele Kulturen aus eigener Erfahrung kennenzulernen und verschiedene Lebensformen zu studieren, - ein Weltensammler also, um einen Ausdruck Ilya Trojanows zu verwenden. 1988 ist Rudofsky in New York gestorben. Nach Österreich ist er nur zwei Mal wieder zurückgekehrt, das erste Mal 1977 anlässlich einer Auszeichnung seiner Alma Mater, der Technischen Hochschule Wien, und kurz vor

seinem Tode auf Betreiben Peter Noevers, um die Ausstellung „Sparta/Sybaris“ im Museum für Angewandte Kunst zu gestalten und dabei sein einziges auf Deutsch geschriebenes Buch zu veröffentlichen.

Darin zeigt sich schon, dass Österreich nach dem Krieg für ihn keine Anziehung mehr hatte, ganz anders übrigens als Japan, das er seit den 50er Jahren immer wieder besucht hat. Seine erste Reise führte ihn 1955 dorthin (bzw. daher) und von 1958 bis 1960 hielt er sich als Fulbright Stipendiat und Research Professor an der Waseda Universität in Tokyo auf. Auch später hat er Japan noch gelegentlich besucht, wie aus Bemerkungen von Seigo Matsuo hervorgeht, der mit ihm in den 80er Jahren in Tokyo spazieren gegangen ist. Das wichtigste Indiz seiner Anziehung durch Japan aber ist sein Buch mit dem Titel *The Kimono Mind*, in dem er seine Erfahrungen und seine Forschungen in dem Land zusammengefasst hat.

Erste Berichte aus Japan hat er aber schon nach dem dreimonatigen Aufenthalt im Jahre 1955 in der italienischen Architekturzeitschrift *Domus* veröffentlicht. Die als „Introduction to Japan“ betitelte Artikelserie beginnt mit einem als „Initiation“ bezeichneten Erfahrungsbericht über den ersten Aufenthalt in einem japanischen Ryokan, den er geradezu als rituelles Eintauchen in die fremde Kultur beschreibt. Nach dem Empfang in der Herberge, dem Wechsel der Kleider und dem Bad beschreibt er, wie sich das Nachtlager auf dem Tatami in den Schauplatz einer Persönlichkeitsüberschreitung verwandelt.

Die Verbindung zu deinem bisher bekannten Leben ist völlig abgeschnitten. Was du wahrscheinlich in der ungewohnten Umgebung erfährst, kann nicht anders als ein Verlust der Identität bezeichnet werden. Der erste Impuls kann sein, dass du dich nach einem Spiegel umsiehst, um dich im Spiegelbild deiner selbst zu vergewissern, aber du wirst keinen finden. Wie alle glänzenden Objekte ist er zugedeckt.

Man erkennt hier schon ein wesentliches Merkmal von Rudofskys Zugang zu einer fremden Kultur: Er will sie sich nicht nur gewissermaßen voraussetzungslos aneignen, sondern diese Aneignung auch in persönlicher Erfahrung beglaubigen. Dass er dies als im höchsten Maße Belesener macht, steht für ihn in keinem Widerspruch. Rudofsky

war nämlich der Ansicht, dass sich Vorurteile am besten durch umfassende Kenntnisse bekämpfen lassen, weshalb er vor seiner Reise ca. 300 Bücher über Japan gelesen haben will, wie er in einem Interview betont. Die persönlichen Erlebnisse, die sich in vielen besonderen Anekdoten und Beobachtungen niederschlagen, stehen so immer im Reflexionshorizont kultureller Bedingtheit und Differenz. So stellt er die Beschreibung des japanischen Bades in den Rahmen einer grundsätzlichen Reflexion auf verschiedene Hygienevorstellungen in verschiedenen Kulturen, und sein Zentralbegriff, das Wohnen, wird im Kontext prinzipieller Auffassungsunterschiede von Komfort behandelt. Es geht ihm immer darum, sich von allen Dingen des Lebens auch andere Vorstellungen machen zu können.

Obwohl Rudofsky Architekt ist und seine „Introduction“ für eine Architekturzeitschrift schreibt, ist vom Bau als solchem nur im erweiterten Sinn die Rede, denn über weite Strecken lässt er sich über die Kleidungsgewohnheiten in Japan und im Westen aus. Aber das steht für ihn in engem Zusammenhang: „Das Thema Kleidung scheint weit entfernt von dem zu sein, was in dieser Zeitschrift diskutiert wird, aber Kleidung ist nicht trennbar von guter Architektur“, schreibt er. Kleidung und Architektur sind für ihn so verbunden, dass sie die zweite und dritte Haut des Menschen darstellen, und zwar in der gleichen Funktion wie die erste, nämlich den Menschen zu schützen und seine Anpassung an die Umgebung zu regulieren. Das eigentliche Thema sind für ihn wohl die Modalitäten des In-der-Welt-Sein des Menschen, von denen aus er die Architektur überhaupt erst in den Blick nimmt – nicht unähnlich wie Heidegger in seinem Aufsatz „Bauen Wohnen Denken“, wo er von einem fundamentalen Wohnen-Können spricht, das der Mensch in der modernen Zivilisation verloren hätte. So untersucht und sammelt er in allen Kulturen Techniken, die der Kunst des Lebens und des Wohnens dienen, und zwar unabhängig von zivilisatorischen Standards.

Rudofsky ist ähnlich zivilisationskritisch wie Heidegger, vor allem gegen die Amerikaner, die - wir sind in den 50er- und 60er-Jahren - nicht nur einem Materialismus und Fortschrittsglauben völlig huldigen würden, sondern auch kein Bewusstsein davon hätten, dass es neben den ihren auch noch andere Maßstäbe geben könnte, wie er meint.

Um einige Einstellungen Rudofskys und vor allem sein Faible für Japan zu verstehen, ist es nötig, einen Blick auf das kulturelle Umfeld, in dem er aufgewachsen ist, zu

werfen, das heißt auf Wien am Anfang des 20. Jahrhunderts. Wie ich schon darauf hingewiesen habe, stammt er aus derselben Gegend wie Freud, Hoffmann und Loos, und mit letzterem verbindet ihn nicht nur die berufliche Ausbildung als Architekt, sondern auch seine Auffassung von Kultur als integralem Mittel zur Beförderung der Lebenskunst der Menschen. Auch Loos war der Meinung, dass Kultur nicht nur künstlerische Tätigkeiten umfasst, sondern alles Lebenspraktische, von der Wohnung über Einrichtungsgegenstände zu Geräten aller Art, sowie von der Kleidung zu Accessoires und zur Hygiene. Dementsprechend hat Loos in seiner Zeitschrift *Das Andere* einen kritischen Feldzug nicht nur gegen die industrielle Massenproduktion gestartet, sondern noch mehr gegen die künstlerische Überhöhung von Alltagsgegenständen, wie es die Wiener Werkstätte zum Programm erhoben hatte. Für Loos, wie später für Rudofsky auch, dient Architektur wie auch Design ausschließlich der Lebensgestaltung der Menschen und nicht dem Narzissmus ihrer Schöpfer, und sind deshalb eine Sache von Handwerkern und nicht von Künstlern.

Ein weiteres Element von Rudofskys Kulturbegriff kann ebenfalls in das Wien nach der Jahrhundertwende zurückverfolgt werden: und zwar die Hochschätzung der japanischen Kultur überhaupt und der Wohnkultur im Besonderen. Nach der Sezessionsausstellung über Japan im Jahr 1900 hat sich in Wien so etwas wie Japanbegeisterung breit gemacht, die sich nicht nur in Worten kund getan hat, sondern noch mehr im Einfluss von Motiven und Gestaltungsmitteln auf das Kunstgewerbe und die Kunst, vor allem der Wiener Werkstätte. Dieser Einfluss ist in den Katalogen *Hidden Impressions* und *Japonism in Vienna* breit dokumentiert. Was darin nur am Rande sichtbar wird, ist, dass auch Loos offenbar stärker von Japan beeinflusst wurde, als man es bislang wahrgenommen hat. Der Auslöser dafür kann wohl in seinem Besuch der Columbus-Weltausstellung 1893 in Chicago gesehen werden, wo die Phönixhalle des Byodoin in Uji maßstabgetreu aufgebaut wurde und wo man den japanischen Zimmerleuten bei der Arbeit zuschauen konnte. Bekannt ist, dass Frank Lloyd Wrights Raumkonzept von diesem Erlebnis stark beeinflusst wurde, aber auch bei Loos dürfte es Spuren hinterlassen haben. Man denke nur an seinen sogenannten Raumplan, der darin besteht, den Raum durch funktionale Anpassungen und wandplane Einbauten möglichst von sperrigen Möbeln frei zu halten und ihn dadurch sowie durch die optische Wirkung von Konstruktionsteilen als solchen zu betonen, wie das auch in japanischen Häusern üblich ist – und wie es übrigens von

Rudofsky in Bezug auf letztere beschrieben wurde.

Das japanische Wohnhaus ist zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein Topos im Architekturdiskurs der Moderne geworden und hat bekanntlich deutsche Architekten wie Walter Gropius oder Mies van der Rohe beeinflusst. Weniger bekannt ist, dass auch in Österreich eine intensive Auseinandersetzung damit stattgefunden hat. Das Werk von Josef Frank mag dafür als Beispiel gelten, in dem das japanische Haus nicht nur für manche Entwürfe Modell gestanden hat, sondern auch als Begründung einer modernekritischen architektonischen Ausrichtung genommen wurde. Er schreibt:

Grundlagen unserer modernen Architektur, die Prinzipien, nach denen das neue Haus gebaut ist, sind also weder Stahl, noch Eisen, noch Eisenbeton, sondern sein Vorbild ist das japanische Haus, das aus Holz gebaut ist, mit seinen verschiebbaren Wänden, vergänglich und leicht, beweglich und transparent. (Architektur als Symbol)

Diese Einschätzung hat Rudofsky vollinhaltlich geteilt. Auch er relativiert den technischen Fortschritt, den das 19. Jahrhundert im Bereich der Materialien gebracht hat, und weist als wirklichen Fortschritt auf Japan hin:

Die große Revolution kam jedoch eher von der Öffnung einer Jahrtausende alten, uns bisher unbekanntes Kultur. Vor wenig mehr als zwei Generationen öffnete Japan seine Grenzen, aber sein Einfluss hat bei uns uralte Auffassungen umgestürzt und uns auf menschliche, zivile Charakteristiken zurückgeführt, die den Begriffen entsprechen, die die Römer von ihrem Haus hatten. Wir erobern also ein verloren gegangenes Grundwissen zurück.

Dieses Zitat aus der Zeitschrift *Domus* stammt aus den 30er Jahren und schließt sich somit auch zeitlich nahtlos an Franks Argumentation gegen eine dogmatische Moderne an. Rudofsky hat zeit seines Lebens die japanische Kultur und insbesondere das japanische Haus als Revisionsargument gegen eine geistlos und inhuman gewordene Moderne benutzt. So betont er auch in seinem letzten Projekt, der

Ausstellung *Sparta/Sybaris* deren grundlegende Bedeutung für seine Vorstellungen vom richtigen Wohnen:

Die Unvoreingenommenheit der Japaner, die sich, ohne ihr ureigenstes Wesen einzubüßen, nicht nur artfremde Kulturen einverleibten, sondern diese auf vielen Gebieten überflügelten, ist uns unbegreiflich. Von ihrem alten Kulturerbe wird auf diesen Seiten des öfteren die Rede sein, denn es ist kaum möglich, Wohnkultur kritisch zu betrachten, ohne das japanische Wohnhaus als Vergleichsmaßstab heranzuziehen.

Rudofskys Hochschätzung des japanischen Hauses erinnert natürlich auch an den Enthusiasmus, mit dem Bruno Taut die alten japanischen Bauwerke wie die Schreine von Ise oder Katsura Rikyu beschrieben und als „architektonisches Weltwunder“ gepriesen hat. Oder auch an Gropius' begeisterte Zeilen, die er von seinem Japanbesuch in den 50er Jahren an Le Corbusier gerichtet hat:

Lieber Corbu, alles wofür wir gekämpft haben, hat seine Parallelen in der alten japanischen Kultur. (...) Du wärest so erregt wie ich in diesem 2000 Jahre alten Raum von kultureller Weisheit! Das japanische Haus ist das beste und modernste, das ich kenne und wirklich vorfabriziert (...)

Man kann bei Rudofsky fast Gleichlautendes finden, etwa wenn er schreibt, dass das, was die Japaner schon in ihrer Tradition erreicht hätten, für die Europäer noch Zukunftsmusik wäre, doch der Unterschied zu den deutschen Architekten ist nicht zu übersehen. Rudofsky selbst hat ihn in einem Interview hervorgehoben, in dem er über seine persönlichen Unterhaltungen mit Gropius über Japan spricht und dabei in typisch rudofskyscher Weise anmerkt, dass Gropius die japanische Kultur von einem 40cm höheren Standpunkt betrachten würde. Gemeint ist natürlich, dass Gropius als Sesselsitzer, und das heißt vom westlichen Standpunkt aus urteilt, während er, Rudofsky, als Bodensitzer versucht, die fremde Kultur aus ihrer eigenen Perspektive wahrzunehmen. So beklagt er, dass Gropius nur an technischen Problemen – eben der Präfabrikation – interessiert sei, und dass ihn Fragen des Wohnens gar nicht interessiert hätten. Gropius sah im japanischen Haus auch den Schlüssel für eine

„neue kulturelle Einheit“ im Zeichen der Moderne und der Entwicklung einer Weltkultur, während dies für Rudofsky wie für Frank eher eine Horrorvorstellung war. Die Vorstellung einer globalen Vereinheitlichung wäre schon mit Rudofskys polemischer Grundhaltung nicht vereinbar.

Damit komme ich zum letzten Punkt, wobei ich über Rudofskys Methode der Darstellung und Kritik sprechen möchte. Was hat Rudofsky nun eigentlich geschaffen und vor allem wie hat er es geschaffen?

Ich habe schon auf seine Tätigkeiten als Sammler, Ausstellungsmacher, Buchautor, Lehrer und auch als Architekt hingewiesen. Diese Tätigkeiten soll man sich aber nicht getrennt, sondern als einen einzigen Arbeitskomplex vorstellen. Als Beispiel möchte ich seine berühmteste Ausstellung anführen, die er für das Museum of Modern Art in New York gestaltet hat und die den Titel „Architecture without Architects“ hatte. Dabei hat Rudofsky auf Reisen und in Bibliotheken Material über sogenannte anonyme Architektur gesammelt, das heißt von Bauwerken, deren Schöpfer unbekannt sind. Diese umfassen Höhlenbehausungen, Baumhütten, Scheunen, Bauernhäuser sowie Siedlungsformen oder auch natürliche Behobergungen unter Felsen oder Bäumen in allen Weltgegenden, die er in einer Art Installation auf einem dreidimensionalen Gerüst angeordnet und mit Texten versehen hat. Die Anordnung ist aber durchaus polemisch gemeint, das heißt, die Besucher der Ausstellung sollen im Staunen über solch „primitive“ oder „archaische“ Lösungen zu einer Relativierung ihrer modernen Vorstellungen vom Wohnen gebracht werden. Die Präsentation der Materialien erfolgt nämlich in einer „übersichtlichen Darstellung“, von der Ludwig Wittgenstein in seiner Kritik an Frazers ethnologischer Methode gesprochen hat, und die darauf abzielt, fremde Phänomene nicht sogleich in vertraute Kategorien einzuordnen, sondern Unterschiede und „Familienähnlichkeiten“ zwischen Fremden und Bekanntem in einem vorurteilslosen Prozess erst zu entdecken.

Die Materialien werden dann auch in einem Buch präsentiert und von Rudofsky mit polemischen Kommentaren versehen, die darauf abzielen, den sogenannten Fortschritt als Mythos zu entlarven. Es gibt da eine Anekdote, die das Funktionieren dieser Ausstellung gut illustriert: Architekturstudenten haben sich beim Besuch den Spaß gemacht, diese archaischen Formen modernen Architekten zuzuordnen und beispielsweise Le Corbusier als Schöpfer von Lehmbehausungen auszugeben.

Wahrscheinlich wurde Bruno Taut zum Schöpfer der Ise Schreine geadelt. Man sieht also bereits in dieser Ausstellungstätigkeit all die vorher genannten Tätigkeiten vereint, und sie müssen noch um den des Schriftstellers ergänzt werden. Denn Rudofsky war ein ausgesprochen literarisch polemisches Talent, das ihn auch wieder in die Nähe von Adolf Loos rückt. Wie dieser verfügte er über eine stupende Bildung und garnierte seine Kommentare oftmals mit literarischen Motiven. Den Schuhfetischismus, den er besonders geißelte, bringt er mit dem Märchen vom *Aschenputtel* in Verbindung und das Thema Scham wird durch die Brille von Schnitzlers *Fräulein Else* gesehen, die heute aus den „eliseischen Gefilden“ auf die Nacktbadenden an den Mittelmeerstränden herunterschaut. Witz und Polemik weisen Rudofsky so als Vertreter jener Wiener Kultur am Anfang des 20. Jahrhunderts aus, die in seinen Mentoren Karl Kraus und Adolf Loos ihre Höhepunkte feierte.

Bücher von Rudofsky:

Englisch:

Are Clothes Modern? (1947)
 Behind the Picture Window (1955)
 Architecture Without Architects (1964)
 The Kimono Mind (1965)
 Streets for People (1969)
 The Unfashionable Human Body (1971)
 The Prodigious Builders (1977)
 Now I Lay Me Down to Eat (1980)

Japanisch:

『裏から見た現代住宅』小池新二・村山清訳、彰国社、1959年。
 『建築家なしの建築』渡辺武信訳、鹿島出版会、1976年。
 『キモノ・マインド』新庄哲夫訳、鹿島出版会、1973年。
 『人間のための街路』平良敬一・岡野一字訳、鹿島出版会、1973年。
 『みっともない人体』加藤秀俊・多田道太郎訳、鹿島出版会、1979年。
 『驚異の工匠たち』渡辺武信訳、鹿島出版会、1981年。

『さあ横になって食べよう』奥野卓司・多田道太郎訳、鹿島出版会、1985年。

Deutsch:

Architektur ohne Architekten. Salzburg/Wien 1989

Straßen für Menschen. Salzburg/Wien 1995

Sparta/Sybaris. Salzburg/Wien 1987