

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 23 (1936)
Heft: 3

Artikel: Das japanische Wohnhaus
Autor: P.M.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-19901>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

dessen spezifischer Kitsch gedieh — von Makart bis Rüdisühli. (Vorahnungen an beide fehlen in Courbets Werk nicht.) Sie liegt darin, dass idealistische Absichten in einer realistischen Formensprache ausgesprochen werden müssen, die diesen Absichten widerspricht. Romantische oder klassisch-monumentale Bildgegenstände in idealistischer Stilisierung gemalt — das mag gut oder schlecht sein, jedenfalls ist es einheitlich, Formabsicht und Formmittel passen zusammen, und das gleiche gilt dann von den Impressionisten, die in Malerei wie Motivwahl auf jedes Pathos verzichten.

Courbet steht in der Mitte. Er wäre eine tragische Figur, wenn Tragik nicht das Bewusstsein des Helden von seiner zwiespältigen Stellung voraussetzen würde, das Courbet wohl kaum hatte. Vielen seiner Bilder haftet etwas merkwürdig «Dummes» an, ein Mangel an künstlerischer Intelligenz (wie sie z.B. Delacroix in so hohem Mass besass); sogar bei den «Steinklopfern», diesem wundervoll gemalten Hauptstück, bleibt ein Widerspruch zwischen dem Realismus des Motivs und dem monumentalen Hintergedanken des Grossformats fühlbar, um so mehr, als dieses Format auch nicht durch einen Appell an das soziale Mitgefühl des Betrachters motiviert ist, wie z.B. bei Millet. Aehnlich beim «Beigebnis von Ornans». Beim Bild mit den zwei Frauenakten (*les dormeuses*) wirkt die Ueberinstrumentierung des Formats als ausgesprochene Geschmacklosigkeit. Ent-

weder hat sich Courbet für das Motiv interessiert — dann ist unbegreiflich, wieso er es statt in einer Skizze mit den andächtigen Mitteln der grossen Malerei ausführte — oder er interessierte sich für bestimmte malerische Probleme — dann war es ein Missgriff, sie an einem so auffälligen Motiv zu entwickeln. (Ein verwandter Fall ist Böcklins Bild in der Sammlung des Kunsthauuses «St. Antonius, den Fischen predigend»: hier ist mit der gleichen humorlosen Pedanterie des Handwerks ein Witzblatt-Einfall als Tafelbild ausgeführt worden, der höchstens als Grafik möglich gewesen wäre.)

Verglichen mit den andern grossen Malern seiner Zeit hat Courbet etwas Wuchtiges, Dumpfmaterielles, und hierin liegt seine Modernität, aber ihm fehlt die organische Selbstverständlichkeit, die solcher Erdverbundenheit gemäss wäre. Was er an Malkultur besitzt, besitzt er malgré lui als Erbe der grössten Maltradition der neuern Zeit. Er hat dieses Erbe aufgelöst, und damit den Weg für die Impressionisten frei gemacht, die mit unvergleichlich grösserem künstlerischem Verantwortungsbewusstsein durch die Bresche in eine neue Zeit eintraten. Auf diese Weise ist Courbet zu einem nicht wegzudenkenden Bahnbrecher des Impressionismus geworden: auch in der Politik sind es selten die grössten Geister und die reinsten Charaktere, die dazu berufen sind, in revolutionären Situationen die Hauptrolle zu spielen.

Peter Meyer

Das japanische Wohnhaus (zum Buch von Tetsuro Yoshida)

Dass vom japanischen Wohnhaus für die europäischen Architekten viel zu lernen ist, war diesen schon lange bewusst, aber man war für seine Kenntnis auf spärliche Abbildungen angewiesen. Es darf darum gesagt werden, dass dieses neue Buch in seiner gründlichen Darstellung, seinen vielen maßstäblichen Rissen und Konstruktionsdetails zu den wichtigsten und nützlichsten Architektur-Erscheinungen der letzten Jahre zählt.

Das japanische Wohnhaus ist vor allem ein unwiderleglicher Beweis, dass Normung der Bauteile und Rationalisierung im Technischen nichts mit «Bolschewismus» zu tun hat, dass beides nicht im geringsten eine Unterdrückung der Gemütsbedürfnisse zur Folge haben muss. Das feudale und erzkonservative Japan hat gerade in der Blütezeit seiner alten, in vielen Beziehungen bewunderungswürdig hochgezüchteten Kultur eine ganz strenge Typisierung aller Formen bis in die scheinbar zufällige Form des Gartens hinein durchgeführt und eine ganz exakte Normung aller einzelnen Bauelemente. Weil nur die einzelnen Elemente, nicht aber der Bau im ganzen genormt ist, ergibt sich trotzdem keine Uniformität, keine bedrückende Gleichmacherei. Anderseits gibt die Typisierung (die sich auf den Typus, also

die Komposition im ganzen bezieht und somit etwas anderes ist, als die Normung der konstruktiven Elemente) den festen Boden, auf dem sich der individuelle Geschmack des Bauherrn und das Talent des einzelnen Architekten erst richtig entfalten können.

Der europäische Architekt arbeitet heute im vollkommen Form- und Haltlosen, er hat gewissermassen Gleichungen mit lauter Unbekannten zu lösen, in denen zusammenhanglos einige unzureichende Konstanten schwimmen: Stuhlhöhen, Dimensionen von Stühlen, Klossetschüsseln, Autos. Schon so banale Elemente wie Fensterbrüstungen, Türgrößen und Tische sind in weiten Grenzen variabel, und für Bodenflächen, Fensterformen usw. gibt es überhaupt keine festen Masse.

Im japanischen Haus ist die Grösse der Bodenmatte 182×91 cm der Modul aller Grundrissdimensionen; es gibt Zimmergrößen von zwei bis acht — ausnahmsweise bis fünfzehn Matten — also auch noch eine beträchtliche, aber keine unbegrenzte Zahl von Größenstufen, auch die Raumhöhen und Pfostenabstände sind genormt. Bestimmte Abmessungen kehren immer wieder, und das gibt dem Architekten die Möglichkeit, damit wie mit festen Konstanten zu rechnen; seine Ueberlegung

Alle Abbildungen stammen aus dem Buch «Das japanische Wohnhaus» von Tetsuro Yoshida. Verlag Ernst Wasmuth, Berlin, 1935. Format 23 × 27 cm. Gebunden Fr. 20.—.

Bauernhaus in der Provinz Gifu. Charakteristisches Beispiel des ursprünglichen japanischen Haustypus. Ständerbau, im Gesamteindruck erstaunlich verwandt europäischen Fachwerkbauten. Wenn das Haus in Europa stände, würde zweifellos eine Rassenverwandtschaft seiner Erbauer mit den Allemannen vermutet.

wird frei für die Nuancen der Realisierung im einzelnen. Dem japanischen Bauherrn scheint die Grossmannssucht des Europäers ganz zu fehlen, und selbst wo er neue Baumaterialien verwendet, zum Beispiel grossflächige Glastüren statt Türen mit Seidenpapier-Bespannung, ist er darauf bedacht, Komposition, Konstruktionsart und Masskanon des traditionellen Hauses peinlich zu wahren. Die künstlerische Intensität wird nicht schon für die Komposition im grossen verbraucht, denn die versteht sich von selbst, sondern für die Durchbildung der Nuancen.

Diese Durchbildung ist der zweite wichtige Punkt, in dem das japanische Haus für den Westen vorbildlich sein kann und zum Teil auch schon geworden ist. Der Japaner besitzt seit alters ein Naturgefühl, wie es dem Europäer bis vor wenigen Jahrzehnten fremd geblieben ist. Je höher sich eine europäische Kultur entwickelte, desto weiter hat sie sich stets von den primitiven Grundlagen entfernt. In Japan werden dagegen gerade diese Grundlagen bis ins Raffinierte veredelt, wofür das englische Landhaus noch am ehesten eine europäische Parallelle bietet. Während auf unserem Kontinent der auf dem alten Bauernhaus fassende Wohnhaustypus im XVII. Jahrhundert zugunsten eines vom Palastbau abgeleiteten Haustypus preisgegeben wurde, ist einzig in England der Landhaustyp auch für Neubauten der herr-



schenden Gesellschaftsschicht grundlegend geblieben, weshalb dann auch von England die Bewegung zur Reform unserer Wohnsitten ausgehen konnte. Etwa Aehnliches sehen wir in Japan: auch hier gehört nicht nur das Bauernhaus und das Haus des Bürgers, sondern sogar der Palast des Kaisers grundsätzlich der gleichen Bautenfamilie an, nur ist dieser einheitliche Typus beim vornehmen Haus mit einem uns groben Europäern unvorstellbaren Raffinement in der Auswahl der Hölzer und aller Rohmaterialien überhaupt durchgeführt. Der Blick für die Schönheit der Rohmaterialien, für die Angemessenheit seiner Behandlung, also unser ganzes modernes Materialgefühl haben wir von den Ostasiaten gelernt — und noch lange nicht genug gelernt. Hier im Osten wird die technische Form ganz im Sinn der «funktionellen» Form ästhetisch gewertet, ob es sich um ein Schwert, um eine Teekanne oder um eine präzis zusammengefügte Holzkonstruktion handelt. Während der Westen seine Räume mit ornamentalen Details überhäufte, während er seine Wände mit Fournieren und Tapetenstoffen überzog, hatte der Japaner stets seine Freude daran, die Holzkonstruktion seines Hauses unmittelbar zu sehen; statt sie zu verstecken, wählte er mit Bedacht für besonders sichtbare Teile schön gesägte Hölzer, an Stelle des Ornamentes spielte er mit betonten Materialgegensätzen, wenn er zum Beispiel



Blick in den Garten vom Wohnzimmer aus

Während sich die moderne europäische Architektur damit begnügt, die Wände zu grossen Oeffnungen aufzureissen, die oft maßstablos und brutal wirken, legt man in Japan Wert darauf, durch kleinteilige Gliederung des Oberlichtes und der Decke den Maßstab der Oeffnung mit dem menschlichen Mass und dem Mass der Naturformen in Verbindung zu bringen. Auf dem oberen Bild genügt der schmale Streifen feinteiliger Gliederung am oberen Bildrand, um der grossen Oeffnung den Charakter des brutal Aufgerissenen zu nehmen und um sie durch den Kontrast nur um so grösser erscheinen zu lassen.

Veranda mit verglasten Schiebetüren im Obergeschoss eines modernen japanischen Hauses



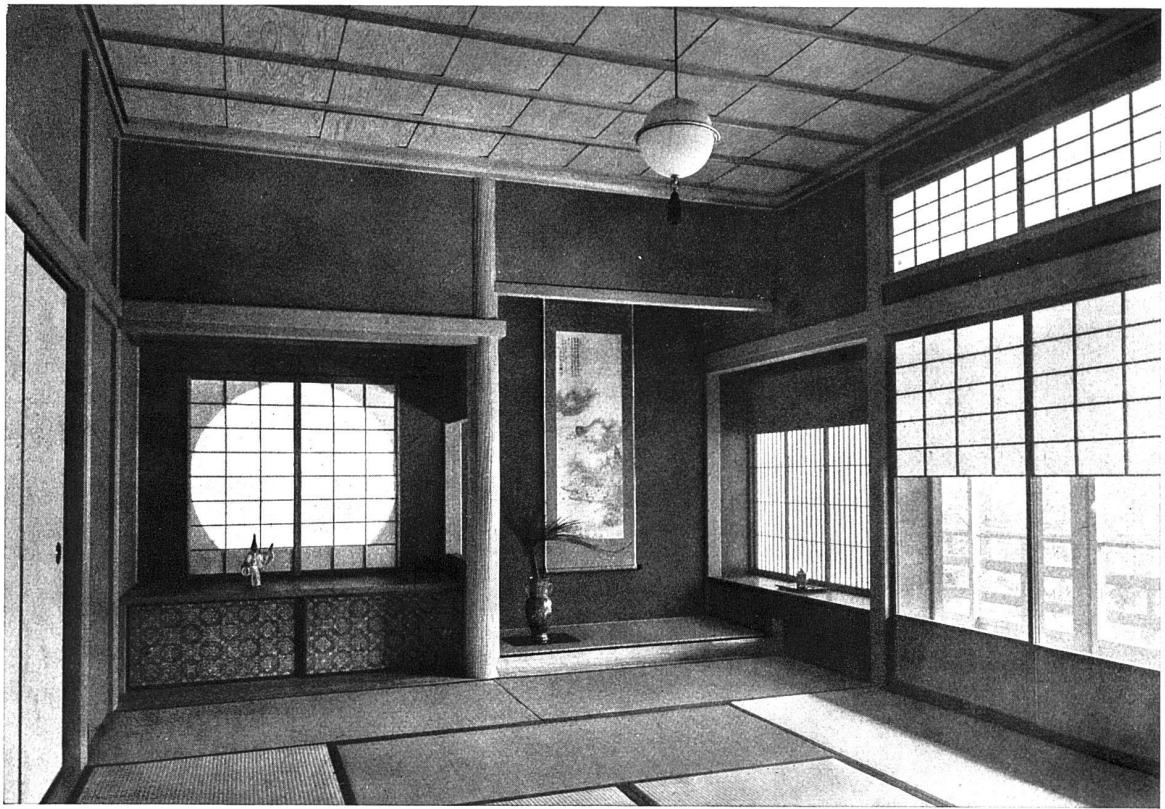
Alle Klischees aus: «Das japanische Wohnhaus» von Tetsuro Yoshida. Ernst Was-muth, Verlag, Berlin.



Der kaiserliche Katsurapalast in Kyōto, 1589–1643. Ältester Bauteil mit offener Bambusveranda
oben: Detail des Hauseingangs vom Garten und der Veranda

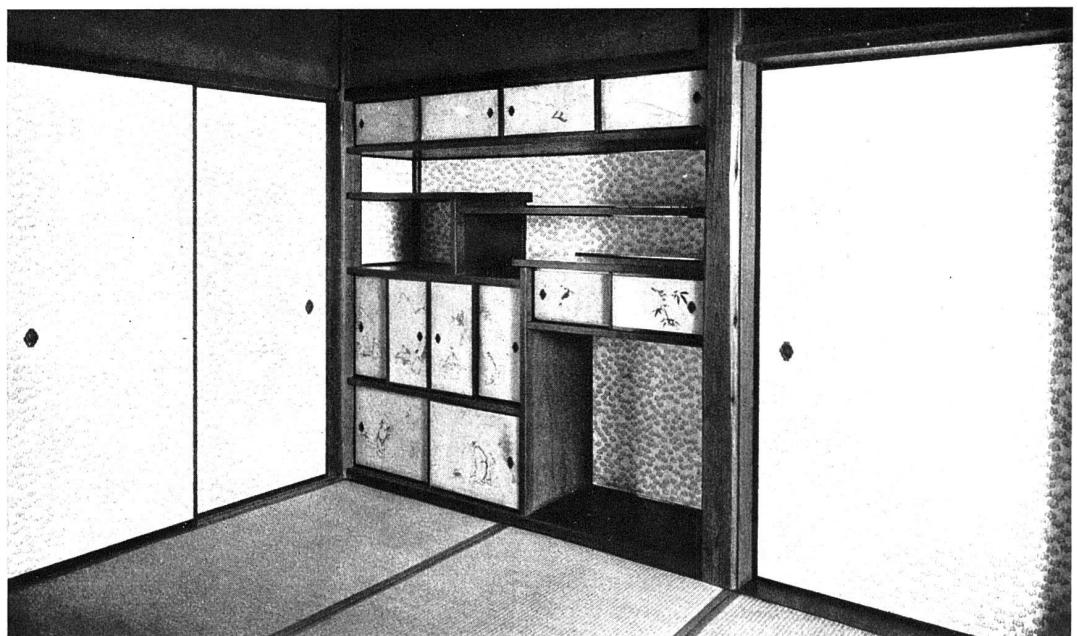
Gepflegte, bis ins Raffinierte durchdachte Primitivität, enge Verzahnung von Innenraum und Gartenraum, von Bauform und Naturform. Der ursprüngliche, aus dem Typus des Bauernhauses entwickelte Baukörper löst sich mitkulissenartigen Wänden in den Garten auf — eine Idee, wie sie ins Betonmässige übersetzt auch bei Le Corbusier vorkommt.



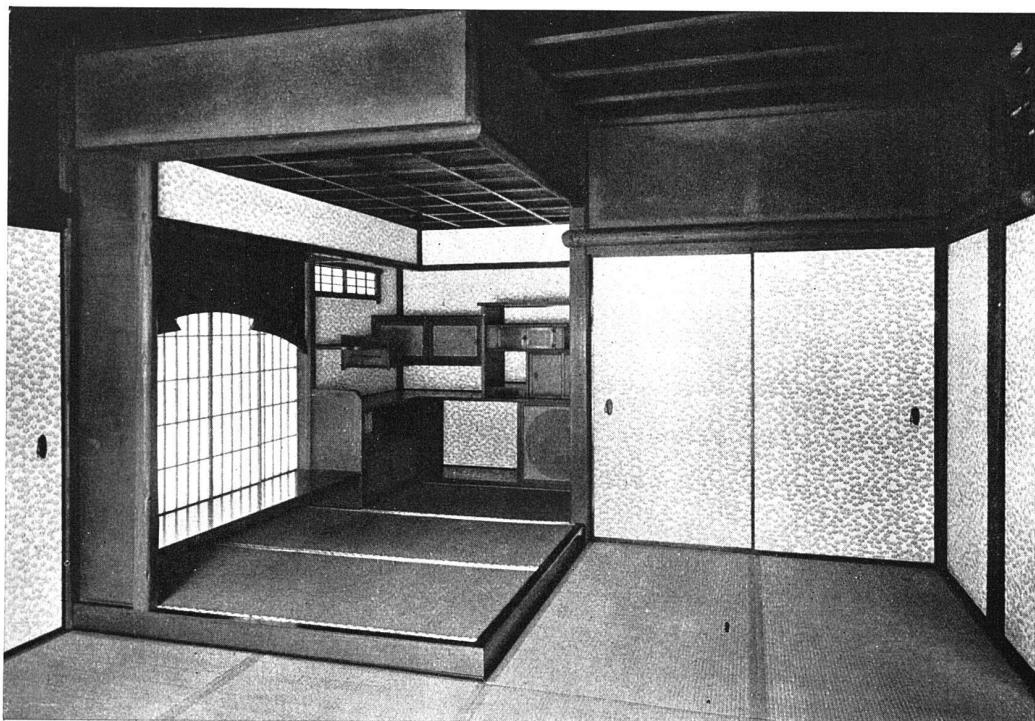


Wohnzimmer eines modernen japanischen Hauses. Bauholz durchweg Sugiholz; als «Toko»-Pfosten und -Schwelle (vor der Bildernische Tokonoma) sind polierte Naturstämme aus Sugiholz verwendet. Grösste Sparsamkeit in der Ausschmückung: ein einziges Rollbild wird aufgehängt und beherrscht durch seine Isolierung die Stimmung des Raumes. Auch hier Verkleinerung des Gliederungsmaßstabes in der kleinen Nische — eine Maßnahme, die die europäische Architektur nach der Periode zuerst formalen und dann technischen Größenwahns erlernt hat.

«Tana»-Nische im Teeraum «Yōkōhan» Fukui, um 1700. «Tana» heisst die Gruppe von Schränkchen und Tablars; jede der zahlreichen Variationen in ihrer Anordnung hat einen besonderen Namen, ist also «Typus».



Das japanische
Wohnhaus

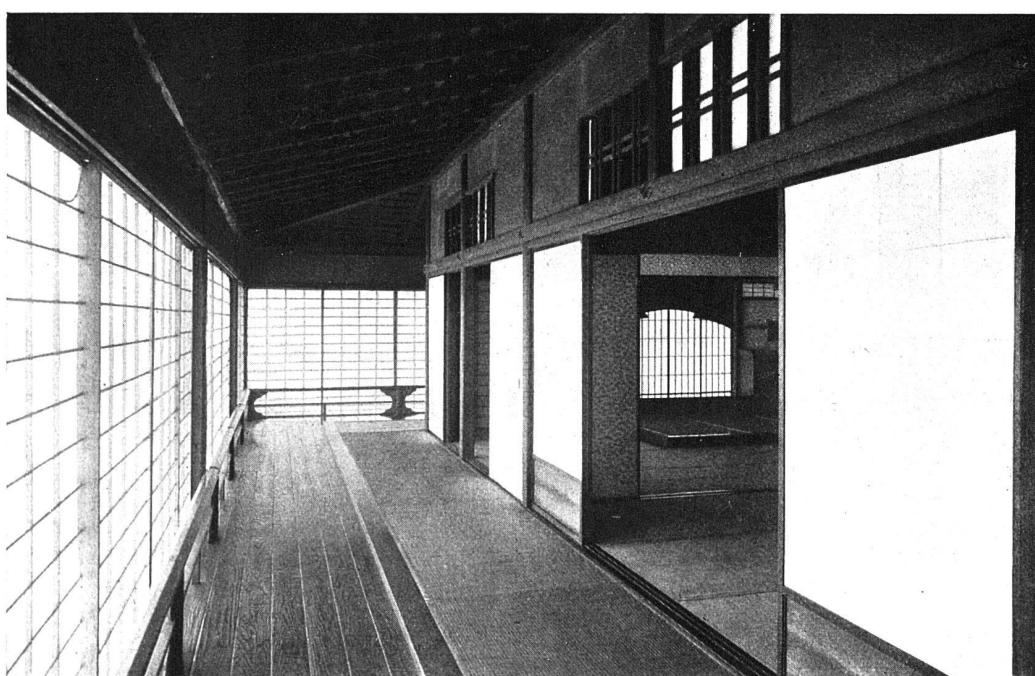


Wohnzimmer mit der erhöhten Nische «Katsura-Tana», die sich aus der ursprünglichen buddhistischen Kulnische entwickelt hat

Aus dem dritten Bauabschnitt des kaiserlichen Katsurapalastes in Kyōto, 1589—1643.

Auch hier ist die weit über alles Europäische hinausgehende maßstäbliche Feinheit zu beachten, die Intensivierung des Wohnraums in der Ecke durch Verkleinerung der Raumhöhe, Verkleinerung der Decken- und Wandeinteilung, wodurch die grossen Flächen des übrigen Raumes um so grösser wirken.

Veranda vor den Wohnzimmern (teils gedielt, teils mit Matten belegt)





Verschiedene Arten Pfosten vor der Bildernische (Tokonoma) im Wohnzimmer
von links: Sugispaltholz, Rundstamm aus Kobushi, poliertes entrindetes Sugirundholz, Kirschbaumrundholz mit Rinde, Hinokistamm mit Astknoten; vierkantige Pfosten aus Kurokakiholz, Ahornholz, Sugiholz, Bambus

In der Verwendung des primären, in seiner Naturform durch besondere Auswahl oder Bearbeitung veredelten, nicht aber durch Bearbeitung denaturierten Holzmaterialeis an der kultisch und künstlerisch betontesten Stelle des Hauses äussert sich die enge Naturverbundenheit und das vorbildliche Materialgefühl des Japaners.

mittten in der Hauptwand als Pfosten einen roh belassenen Baumstamm mit seiner Rinde aufstellt oder einen geschälten Baumstamm, der mit allen seinen Astknoten poliert ist.

Unmittelbar nachzuahmen ist glücklicherweise nichts von diesen japanischen Häusern, aber sie sind uns gerade in den heutigen Zeiten eine höchst willkommene

Bestätigung dafür, dass unsere moderne Architektur auf dem richtigen Weg ist, soweit sie nach Vereinfachung und Rationalisierung des Technischen, nach Typisierung von Bauformen und — die Hauptsache — nach einer menschlich entspannten, unpathetischen, unmonumentalen, naturnahen Form für das Wohnhaus sucht.

P. M.

Zur Ausstellung chinesischer Kunst in London (Burlington House)

Zunächst sei die Vorfrage gestellt: ist eine Ausstellung schon darum gut, weil sie gute Dinge zeigt oder nur darum, weil sie ihrem Titel gerecht wird, ihr Thema erfüllt? Bejaht man die erste Frage, so ist die Londoner Ausstellung nicht nur gut, sondern ausgezeichnet: denn sie bringt eine wahrhaft verschwendersiche Fülle von kostlichen Objekten, Zimelien, die einem die Augen über-

gehen lassen und den Atem anhalten, die zudem kaum sonst je sichtbar geworden wären. Sagt man aber ja nur zur zweiten Frage, so ist die Londoner Ausstellung nicht gut: denn sie verteilt die Akzente allzu willkürlich und gibt trotz ihrem Umfang im ganzen kein richtiges Bild der chinesischen Kunst. Auch hier wieder, wie bei allen grossen chinesischen Ausstellungen der letzten zehn