



A Home of One's Own. Emigrierte Architekten und ihre Häuser / Émigré Architects and Their Houses. 1920–1960

Herausgegeben von Burcu Dogramaci und Andreas Schätzke.
204 S. mit 126 Abb., 233 x 284,5 mm, fest geb., deutsch/englisch
ISBN 978-3-86905-008-9
69.00 Euro, 59.90 £, 79.00 US\$

Wenn Architekten ein Wohnhaus für sich selbst entwerfen, ist das oftmals spannungsreiche Verhältnis zwischen Auftraggebern und Ausführenden in der Regel aufgehoben. In vielen solcher Bauten treten daher künstlerische Haltungen und politische Positionen, Vorlieben und Abneigungen, Temperament und Charakter ihrer Urheber deutlicher als bei Aufträgen anderer zutage, darüber hinaus aber auch die architektonischen Theorien, Debatten und Strömungen einer Epoche. Es finden sich gleichermaßen Traditionsverbundenheit und Bekenntnis zur Avantgarde, Experimentierfreude und Pragmatismus, ausgeprägtes Künstlertum und vom Metier des Ingenieurs geprägte Auffassungen. Und nicht zuletzt kommen die persönlichen Lebensumstände der Architekten hier zum Ausdruck oder auch die Botschaft, die den Häusern über ihre eigentliche Aufgabe hinaus zugeordnet ist: als »Manifest«, als »Selbstporträt« ihrer Erbauer, aber auch als ein Instrument der Werbung oder als Zeichen der Verbundenheit mit bestimmten Milieus oder Haltungen.

Eine besondere Konnotation erfährt das Bauen für sich selbst unter den Bedingungen von Migration und Exil. Zu den prominentesten Beispielen gehören die Wohnhäuser von Rudolph Schindler in West Hollywood (1921/1922), Richard Neutra in Los Angeles (1932), Walter Gropius in Lincoln, Massachusetts (1937/1938), Ernst May in der Nähe von Nairobi (1937/1938), Bruno Taut in Istanbul (1937/1938), Ernö Goldfinger in London (1937–1939), Marcel Breuer in New Canaan, Connecticut (1947/1948 und 1951), Josep Lluís Sert in Lattingtown, New York (1947–1950) und Max Cetto in Mexiko-Stadt (1948/1949).

Welchen Ausdruck konnten freiwillige Migration oder erzwungener Ortswechsel in diesen Bauten finden? Inwieweit unterscheiden sich andere Bauten der Architekten von solchen »homes of one's own« in einem fremden Land, um eine von Virginia Woolf entlehene und abgewandelte Formulierung zu verwenden?

Das Buch versammelt Beiträge international renommierter Autoren zu diesen Fragen und richtet dabei den Blick auch auf bislang weniger beachtete Aspekte des Themas.

Burcu Dogramaci lehrt Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sie forscht zu Exil und Migration, Kunst und Architektur der Moderne und Gegenwart. Andreas Schätzke ist Architekturstadthistoriker an der Hochschule Wismar. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten gehören Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts sowie Migration und Kulturtransfer auf dem Gebiet von Architektur und bildender Kunst.

Auslieferungen

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
tel. +49-7154-1327-24
fax +49-7154-1327-13
menges@brocom.de

Gazelle Book Services
White Cross Mills
Hightown
Lancaster LA1 4XS
United Kingdom
tel. +44-1524-68765
fax +44-1524-63232
sales@gazellebooks.co.uk

National Book Network
15200 NBN Way
Blue Ridge Summit, PA 17214
USA
tel. +1-800-4626420
fax +1-800-3384550
custserv@nbnbooks.com



A Home of One's Own. Emigrierte Architekten und ihre Häuser / Émigré Architects and Their Houses. 1920–1960

Edited by Burcu Dogramaci and Andreas Schätzke. 204 pp. with 126 Abb., 233 x 284,5 mm, hard-cover, German/English
ISBN 978-3-86905-008-9
69.00 Euro, 59.90 £, 79.00 US\$

When architects design a house for themselves, the often tense relationship between clients and builders is usually absent. That is why in many such buildings the architect-designer's artistic stance and political position, preferences and antipathies, temperament and character are more pronounced than usual. Moreover the architectural theories, debates and trends of an epoch also leave their traces in them in a particular way. We encounter both attachment to tradition and commitment to the avant-garde, willingness to experiment and pragmatism, distinctive artistry and views shaped by the fact that a building is also a product of engineering. And last but not least, expressed in their houses are the personal life circumstances of the people concerned, or the messages the houses are meant to convey above and beyond their actual purpose: as a »manifesto«, as the »self-portrait« of the architect, but also as an advertising tool or as a sign of connection to specific milieus or positions.

Building for oneself has a special connotation under the conditions of migration and exile. Among the most prominent examples are the private homes of Rudolph Schindler in West Hollywood (1921/1922), Richard Neutra in Los Angeles (1932), Walter Gropius in Lincoln, Massachusetts (1937/1938), Ernst May near Nairobi (1937/1938), Bruno Taut in Istanbul (1937/1938), Ernő Goldfinger in London (1937–1939), Marcel Breuer in New Canaan, Connecticut (1947/1948 and 1951), Josep Lluís Sert in Lattingtown, New York (1947–1950) and Max Cetto in Mexico City (1948/1949).

What expression could voluntary migration or forced change of location find in these buildings? To what extent do the architects' other buildings differ from such »homes of one's own« in a foreign country, to use an expression borrowed and modified from Virginia Woolf?

The book is a collection of contributions by internationally renowned authors and examines not only the buildings themselves but also other aspects of the topic that have hitherto received little attention.

Burcu Dogramaci teaches art history at the Ludwig-Maximilians-Universität of Munich. Her research focuses on exile and migration, and 20th-century and contemporary art and architecture. Architectural historian Andreas Schätzke teaches at the Hochschule Wismar. Among his key research areas are 20th-century architecture and urban development, and migration and cultural transfer in the field of architecture and the visual arts.

Distributors

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
tel. +49-7154-1327-24
fax +49-7154-1327-13
menges@brocom.de

Gazelle Book Services
White Cross Mills
Hightown
Lancaster LA1 4XS
United Kingdom
tel. +44-1524-68765
fax +44-1524-63232
sales@gazellebooks.co.uk

National Book Network
15200 NBN Way
Blue Ridge Summit, PA 17214
USA
tel. +1-800-4626420
fax +1-800-3384550
custserv@nbnbooks.com

Wenn Architekten ein Wohnhaus für sich selbst entwerfen, ist das oftmals spannungsreiche Verhältnis zwischen Auftraggebern und Ausführenden in der Regel aufgehoben. In vielen solcher Bauten treten daher künstlerische Haltungen und politische Positionen, Vorlieben und Abneigungen, Temperament und Charakter ihrer Urheber deutlicher als bei Aufträgen anderer zutage, darüber hinaus aber auch die architektonischen Theorien, Debatten und Strömungen einer Epoche. Es finden sich gleichermaßen Traditionsverbundenheit und Bekenntnis zur Avantgarde, Experimentierfreude und Pragmatismus, ausgeprägtes Künstlertum und vom Metier des Ingenieurs geprägte Auffassungen. Und nicht zuletzt kommen die persönlichen Lebensumstände der Architekten hier zum Ausdruck oder auch die Botschaft, die den Häusern über ihre eigentliche Aufgabe hinaus zugeordnet ist: als »Manifest«, als »Selbstporträt« ihrer Erbauer, aber auch als ein Instrument der Werbung oder als Zeichen der Verbundenheit mit bestimmten Milieus oder Haltungen.

Eine besondere Konnotation erfährt das Bauen für sich selbst unter den Bedingungen von Migration und Exil. Zu den prominentesten Beispielen gehören die Wohnhäuser von Rudolph Schindler in West Hollywood (1921/1922), Richard Neutra in Los Angeles (1932), Walter Gropius in Lincoln, Massachusetts (1937/1938), Ernst May in der Nähe von Nairobi (1937/1938), Bruno Taut in Istanbul (1937/1938), Ernö Goldfinger in London (1937–1939), Marcel Breuer in New Canaan, Connecticut (1947/1948 und 1951), Josep Lluís Sert in Lattingtown, New York (1947 bis 1950) und Max Cetto in Mexiko-Stadt (1948/1949).

Welchen Ausdruck konnten freiwillige Migration oder erzwungener Ortswechsel in diesen Bauten finden? Inwieweit unterscheiden sich andere Bauten der Architekten von solchen »homes of one's own« in einem fremden Land, um eine von Virginia Woolf entlehene und abgewandelte Formulierung zu verwenden?

Das Buch versammelt Beiträge international renommierter Autoren zu diesen Fragen und richtet dabei den Blick auch auf bislang weniger beachtete andere Aspekte des Themas.

Burcu Dogramaci lehrt Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München. Sie forscht zu Exil und Migration, Kunst und Architektur der Moderne und Gegenwart. Andreas Schätzke ist Architekturhistoriker an der Hochschule Wismar. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten gehören Architektur und Städtebau des 20. Jahrhunderts sowie Migration und Kulturtransfer auf dem Gebiet von Architektur und bildender Kunst.

When architects design a house for themselves, the often tense relationship between clients and builders is usually absent. That is why in many such buildings the architect-designer's artistic stance and political position, preferences and antipathies, temperament and character are more pronounced than usual. Moreover the architectural theories, debates and trends of an epoch also leave their traces in them in a particular way. We encounter both attachment to tradition and commitment to the avant-garde, willingness to experiment and pragmatism, distinctive artistry and views shaped by the fact that a building is also a product of engineering. And last but not least, expressed in their houses are the personal life circumstances of the people concerned, or the messages the houses are meant to convey above and beyond their actual purpose: as a »manifesto«, as the »self-portrait« of the architect, but also as an advertising tool or as a sign of connection to specific milieus or positions.

Building for oneself has a special connotation under the conditions of migration and exile. Among the most prominent examples are the private homes of Rudolph Schindler in West Hollywood (1921/22), Richard Neutra in Los Angeles (1932), Walter Gropius in Lincoln, Massachusetts (1937/1938), Ernst May near Nairobi (1937/1938), Bruno Taut in Istanbul (1937/1938), Ernö Goldfinger in London (1937–1939), Marcel Breuer in New Canaan, Connecticut (1947/1948 and 1951), Josep Lluís Sert in Lattingtown, New York (1947–1950) and Max Cetto in Mexico City (1948/1949).

What expression could voluntary migration or forced change of location find in these buildings? To what extent do the architects' other buildings differ from such »homes of one's own« in a foreign country, to use an expression borrowed and modified from Virginia Woolf?

The book is a collection of contributions by internationally renowned authors and examines not only the buildings themselves but also other aspects of the topic that have hitherto received little attention.

Burcu Dogramaci teaches art history at the Ludwig-Maximilians-Universität of Munich. Her research focuses on exile and migration, and 20th-century and contemporary art and architecture. Architectural historian Andreas Schätzke teaches at the Hochschule Wismar. Among his key research areas are 20th-century architecture and urban development, and migration and cultural transfer in the field of architecture and the visual arts.

069.00 Euro
059.90 £
079.00 US \$

ISBN 978-3-86905-008-9

5 7 9 0 0

9 783869 050089

Dogramaci/Schätzke

A Home of One's Own

Menges

A Home of One's Own

Emigrierte Architekten und ihre Häuser

Émigré Architects and Their Houses

1920–1960

herausgegeben von
edited by
Burcu Dogramaci
Andreas Schätzke



A Home of One's Own
Emigrierte Architekten und ihre Häuser
Émigré Architects and Their Houses
1920–1960

herausgegeben von
edited by
Burcu Dogramaci
Andreas Schätzke

Edition Axel Menges

© 2019 Edition Axel Menges, Stuttgart/London
ISBN 978-3-86905-008-9

Alle Rechte vorbehalten, besonders die der Übersetzung in andere Sprachen.

All rights reserved, especially those of translation into other languages.

Druck und Bindearbeiten/Printing and binding:
Graspo CZ, a.s., Zlín, Tschechische Republik/
Czech Republic

Übersetzung ins Deutsche / Translation into German:
Nora Krehl-von Mühlendahl

Übersetzung ins Englische / Translation into English:
Ilze Mueller

Lektorat / Editorial work: Dorothea Duwe

Gestaltung / Design: Axel Menges

Wir haben ein Leben aufgegeben. Nur scheinbar unter einem äußeren Zwang. In Wirklichkeit, weil ein neues wartet wie immer um die Mitte der Jahre.

Wir wissen noch nicht, welchen Weg es sich aussucht. Vorläufig Pläne, Möglichkeiten, Ungewißheiten und Sorgen. Abhängig von allen Zuständen, die unsere Welt in Unruhe halten, deren Ende noch nicht abzusehen ist. Ich glaube sogar, daß das Leben als Idylle für lange Zeit zu Ende ist, weil eine neue Welt sich neue Formen schaffen will.

Erich Mendelsohn an seine Tochter Esther, 2. Mai 1933

Die Pläne für das eigene Haus des Architekten verursachen in der Regel sehr verschiedenartige, teils höchst freudig-optimistische, teils recht schmerzvoll-resignierte Überlegungen. Wenn es die eigene Person gilt, ist die Stellungnahme keineswegs so klar und eindeutig, wie für den freundlichen, jedoch fremden Bauherrn. Schwer ist es abzuwägen, was man notwendig braucht, was man sich außerdem wünscht und in welcher Größenordnung man alles verwirklichen kann. Und noch schwerer ist es oft, die dafür eindeutig richtige Form zu finden.

Fritz Jaenecke, 1952

We have given up a life. Only apparently under outside pressure. In reality, because a new life awaits us, as always in the middle years.

As yet we do not know what path it will choose. For the present, there will be plans, opportunities, uncertainties and worries. Dependent upon all the conditions that keep our world in a state of unrest, whose end we cannot yet foresee. I even believe that life as an idyll is over for a long time to come, because a new world wants to create new forms for itself.

Erich Mendelsohn to his daughter Esther, 2 May 1933

The plans for the architect's own house usually give rise to very different, partly most joyfully optimistic, partly quite painfully resigned considerations. Where the architect's own person is concerned, his position is by no means as clear and unequivocal as it is in the case of a friendly client who is a stranger to him. It is difficult to assess what is absolutely necessary, what one wishes for besides, and how much of all this can be implemented. And often it is even more difficult to find the definitely right form for it.

Fritz Jaenecke, 1952

Inhalt

Burcu Dogramaci, Andreas Schätzke Einführung	8
Jörg Stabenow Wegmarken der Migration. Architekten auf Wanderschaft und ihre Häuser	14
Andreas Schätzke Exemplarisch. Die Wohnhäuser emigrierter deutscher Architekten in der zeitgenössischen Publizistik	32
Anat Falbel Ein eigenes Haus als Zwischen-Raum. Gregori Warchavchik in Brasilien	52
Moya Tönnies Spurensuche: Jaacov Benor-Kalters Haus in Ost-Jerusalem, 1936–1948	66
Joachim Driller »It was the spirit that mattered«. Die eigenen Häuser von Walter Gropius und Marcel Breuer in den USA	76
Burcu Dogramaci Heim, Heimat, Fremde. Bruno Tauts Villa am Bosphorus und das Haus des Architekten in der Emigration	92
Bernita Le Gerrette Haus Cetto in Mexiko – Entwurf einer neuen Heimat	108
Kerstin Pinther Floating between past and future. Divergente Formen des Bauens in der Emigration bei Ernst May und Alan Vaughan-Richards	122
Piotr Korduba Konzepte des privaten Raums. Oskar Hansen und die Suche nach einer unbekanntenen Heimat in Polen	136
Kurt W. Forster Landen und in See stechen	148
Fallstudien	
Haus Schindler/Chace, West Hollywood, Kalifornien, USA (1921/1922)	160
Haus Neutra, Los Angeles, Kalifornien, USA (1932)	164
Haus Gropius, Lincoln, Massachusetts, USA (1937/1938)	168
Haus May, Karen, Nairobi County, Kenia (1937/1938)	172
Haus Taut, Istanbul, Türkei (1937/1938)	176
Haus Goldfinger, London, Großbritannien (1937–1939)	180
Haus Breuer I, Lincoln, Massachusetts, USA (1938/1939)	184
Haus Breuer II, New Canaan, Connecticut, USA (1947/1948)	188
Haus Sert, Lattintown, New York, USA (1947–1950)	192
Haus Cetto, Mexiko-Stadt, Mexiko (1948/1949)	196
Index	202
Bildnachweis	204

Contents

Burcu Dogramaci, Andreas Schätzke Introduction	9
Jörg Stabenow Milestones of migration. Architects on the move and their houses	15
Andreas Schätzke Exemplary. The homes of German émigré architects in the contemporary media	33
Anat Falbel A house of one's own as the space of the in-between. Gregori Warchavchik in Brazil	53
Moya Tönnies Searching for the traces: Jaacov Benor-Kalter's house in East Jerusalem, 1936–1948	67
Joachim Driller »It was the spirit that mattered«. The personal homes of Walter Gropius and Marcel Breuer in the USA	77
Burcu Dogramaci Home, <i>Heimat</i>, foreign land. Bruno Taut's villa on the Bosphorus and the architect's house in emigration	93
Bernita Le Gerrette The Cetto House in Mexico – designing a new <i>Heimat</i>	109
Kerstin Pinther Floating between past and future. Divergent forms of building in emigration in the work of Ernst May and Alan Vaughan-Richards	123
Piotr Korduba Concepts of private space. Oskar Hansen and his search for an unknown homeland in Poland	137
Kurt W. Forster Landing and putting to sea	149
Case studies	
Schindler/Chace House, West Hollywood, California, USA (1921/1922)	161
Neutra House, Los Angeles, California, USA (1932)	165
Gropius House, Lincoln, Massachusetts, USA (1937/1938)	169
May House, Karen, Nairobi County, Kenya (1937/1938)	173
Taut House, Istanbul, Turkey (1937/1938)	177
Goldfinger House, London, Great Britain (1937–1939)	181
Breuer House I, Lincoln, Massachusetts, USA (1938/1939)	185
Breuer House II, New Canaan, Connecticut, USA (1947/1948)	189
Sert House, Lattintown, New York, USA (1947–1950)	192
Cetto House, Mexico City, Mexico (1948/1949)	196
Index	202
Picture credits	204

Einführung

Wenn Architekten oder Architektinnen ein Wohnhaus für sich selbst entwerfen, ist das oftmals spannungsreiche Verhältnis zwischen Auftraggebern und Ausführenden aufgehoben. In vielen solcher Bauten treten daher künstlerische Haltungen und politische Positionen, Vorlieben und Abneigungen, Temperament und Charakter ihrer Urheber besonders deutlich zutage. Gerade vor dem Hintergrund der radikalen Umbrüche und teilweise erbitterten Kontroversen auf dem Feld der Architektur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstand eine beachtliche Zahl von Wohnhäusern, in denen das Selbstverständnis ihrer Autoren zum Ausdruck kam. Sie können als »Ich-Architektur«¹ von ästhetischen Positionen berichten, nicht selten sollten sie programmatisch verstanden werden, und fast immer artikulieren sie die Auseinandersetzung mit Theorien, Debatten und architektonischen Strömungen. So finden sich Traditionsverbundenheit und Bekenntnis zur Avantgarde, Experimentierfreude und Pragmatismus, ausgeprägtes Künstlertum ebenso wie vom Metier des Ingenieurs geprägte Auffassungen. Mitunter kann das eigene Haus als »Manifest« gelesen oder als »Selbstporträt« seiner Urheber gedeutet werden. Und häufig demonstrierte es zur Zeit seiner Entstehung die Verbundenheit mit bestimmten Milieus oder Haltungen, diente aber ebenso als Instrument der Werbung und war in vielen Fällen auch schlicht die von manchen Zwängen befreite Umsetzung persönlicher Vorstellungen.

Besondere Bedingungen ergeben sich, wenn solch ein »eigenes Haus« in neuer – und deshalb zunächst meist fremder – Umgebung erbaut wird. Dieser Band widmet sich den eigenen Wohnhäusern von Architekten in einer speziellen historischen Konstellation und damit notwendigerweise auch in einer globalen Perspektive: Er behandelt Bauten, die zwischen 1920 und 1960 unter den Gegebenheiten einer freiwilligen oder erzwungenen Emigration entstanden. Zu den bekanntesten Beispielen gehören die Häuser von Rudolph Schindler in West Hollywood (1921/1922), Richard Neutra in Los Angeles (1932), Walter Gropius in Lincoln/Massachusetts (1937/1938), Bruno Taut in Istanbul (1937/1938), Ernő Goldfinger in London (1937–1939), Josep Lluís Sert in Lattintown/New York (1947–1950) und Max Cetto in Mexiko-Stadt (1948/1949). Marcel Breuer errichtete sich zwischen 1938 und 1951 in den USA nicht weniger als vier verschiedene Häuser.

Bislang ist das unter den Bedingungen der Emigration entstandene Architektenhaus, von einigen Einzeldarstellungen abgesehen, noch nicht systematisch untersucht worden.² Hier setzt die vorliegende Publikation an und geht unter anderem folgenden Fragen nach: Welchen Ausdruck konnten freiwillige Migration oder erzwungener Ortswechsel in solchen Bauten finden? Waren sie der Versuch, in neuer Umgebung und bisweilen in krisenhaften Zeiten einen Ort »nur für sich« zu schaffen – »a home of one's own«, um eine von Virginia Woolf entlehene und abgewandelte Formulierung³ zu verwenden? Unterscheiden sich diese Häuser von anderen Bauten ihrer Architekten? Sollten sie als unverwechselbar wahrgenommen werden, oder sind sie Ausdruck einer Assimilation an Traditionen und Gepflogenheiten des Aufnahmelandes?

Wenn Architekten aus politischen, wirtschaftlichen oder privaten Gründen ihre Heimat dauerhaft verlassen, hat dies zwangsläufig Folgen für ihre Arbeit. Der veränderte Mikro- und Makrokosmos, die durch Migrationserfahrung geprägte psychische und physische Konstitution, die angebotenen, zuvor oft unbekanntenen ästhetischen Wertvorstellungen, neue Institutionen, Kollegen und Auftraggeber finden einen Reflex im eigenen Schaffen. Bei allen Schwierigkeiten, die sich aus der Differenz zwischen den Einwandernden und ihrer neuen Heimat oftmals ergeben, kann ein Ortswechsel aber durchaus auch eine Inspirationsquelle für eine andere, neue Sicht auf die Dinge sein.

Unter solchen Bedingungen kann das Bauen für sich selbst verschiedene Motivationen haben: Das eigene Haus kann ein Rückzugsort und damit ein Ort der Kontemplation und der kreativen Arbeit sein. Darüber hinaus kann es ein Ausweis ästhetischer oder baupraktischer Überzeugungen sein und damit möglicherweise zu weiteren Aufträgen führen. Handelt es sich bei Architekt und Bauherr um ein und dieselbe Person, lassen sich Überzeugungen vermutlich freier artikulieren. Gerade unter den schwierigen Bedingungen der Emigration, die häufig mit beruflichen Restriktionen, der Aneignung neuer Regelwerke und der Anpassung an eine Umgebung mit anderen Traditionen und Vorlieben verbunden ist, mag der Entwurf eines eigenen Hauses einen wichtigen Freiraum geboten haben, bisweilen auch als »gebaute Utopie« – die wiederum nicht nur in einer Emigrantensituation als ambivalent erfahren werden kann.⁴ Architektenhäuser können – darin ähneln sie den Künstlerhäusern – nicht nur als Bauten der Repräsentation und Selbstdarstellung, sondern auch als Porträt ihrer Erbauer und deren Überzeugungen lesbar sein.⁵

Introduction

When architects design a residence for themselves, the often strained relationship between clients and contractors is eliminated. That is why many such buildings reveal the artistic stances and political positions, likes and dislikes, temperament and character of their creators particularly clearly. It is precisely against the background of the radical changes and sometimes embittered controversies in the field of early 20th century architecture that a considerable number of private homes which expressed their originators' self-perception were created. As »ego-architecture«,¹ they reveal aesthetic positions, were frequently meant to be understood programmatically, and almost always articulate the architect's approach to theories, debates and architectural trends. Thus we find attachment to tradition and commitment to the avant-garde, willingness to experiment and pragmatism, striking artistry as well as concepts characteristic of a professional engineer. Sometimes the architect's private house can be read as a »manifesto« or interpreted as the »self-portrait« of its creators. And often, at the time it was built, it demonstrated an affinity for specific milieus or attitudes, but was also used as an advertising tool and was in many cases also simply the realisation of personal visions freed from a good many constraints.

Special situations arise when such a »home of one's own« is built in new – und therefore initially largely unfamiliar – surroundings. This volume is dedicated to the private residences of architects in a special historical constellation and thus necessarily also in a global perspective: It deals with houses that were built between 1920 and 1960 under conditions of voluntary or forced emigration. Among the best-known examples are the houses of Rudolph Schindler in West Hollywood (1921/1922), Richard Neutra in Los Angeles (1932), Walter Gropius in Lincoln/Massachusetts (1937/1938), Bruno Taut in Istanbul (1937/1938), Ernő Goldfinger in London (1937–1939), Josep Lluís Sert in Lattintown/New York (1947–1950) and Max Cetto in Mexico City (1948/1949). Between 1938 and 1951, Marcel Breuer built himself no less than four different houses in the USA.

To date, except for a few monographs, there has been no systematic study of the architect's house created under conditions of emigration.² This is the starting point of the present publication. Among others, it addresses the following questions: What expression could voluntary migration or forced displacement find in such buildings? Were they an attempt to create, in new surroundings and sometimes in times of crisis, a place »just for oneself« – »a home of one's own«, to use an expression borrowed from Virginia Woolf³ and rephrased? Is there a difference between these houses and other buildings designed by their architects? Should they be regarded as particularly distinctive, or are they an expression of assimilation to the traditions and practices of the host country?

When architects leave their homeland on a permanent basis for political, economic or private reasons, this inevitably has consequences for their work. The altered micro- and macrocosm, the architects' psychic and physical state affected by the experience of migration, the aesthetic values they encounter, often previously unfamiliar to them, new institutions, colleagues and clients are reflected in their own creative work. However, despite all the difficulties that often arise due to the difference between the immigrants and their new homeland, a displacement can definitely also be a source of inspiration for another, new point of view.

Under such conditions building for oneself may have various motivations: A house of one's own may be a place of retreat and thus a place of contemplation and of creative work. Moreover, it may be a statement of aesthetic convictions or views on building practices and may thus possibly result in more commissions. If architect and client are one and the same person, convictions can presumably be articulated more freely. Especially under the difficult conditions of emigration (which is frequently associated with professional restrictions, learning new sets of rules and adaptation to an environment with different traditions and tastes), the design of a house of one's own may have provided valuable freedom, including occasionally as a »built Utopia« – which in turn may be experienced as ambivalent, and not only in an emigrant situation.⁴ Architects' houses – and in this they resemble artists' houses – may be readable not only as buildings of representation and self-representation but also as a portrait of their builders and the builders' convictions.⁵

The papers in this volume address the programmatic or experimental character of such houses and try to understand them not only in the context of the architects' complete oeuvre but also in that of contemporary and local building culture. They deal with the question as to whether architectural attitudes or stylistic idiom have changed as a result of migration, and discuss the significance of topographic and climatic, political and economic, social and cultural conditions in the

Die Beiträge dieses Bandes setzen sich mit dem programmatischen oder experimentellen Charakter solcher Häuser auseinander und versuchen, sie sowohl im Kontext des jeweiligen Gesamtwerks als auch der zeitgenössischen und lokalen Baukultur zu verstehen. Sie widmen sich der Frage nach einem Wandel der Architekturhaltung oder der Formensprache als Folge der Migration, der Bedeutung topographischer und klimatischer, politischer und wirtschaftlicher, sozialer und kultureller Bedingungen in der neuen Umgebung und auch der zeitgenössischen Rezeption dieser Häuser. Nicht zuletzt führt diese Thematik zu der Frage, wie sich das Verhältnis von Heimat und Fremde in Gestalt des eigenen Hauses manifestiert, das ein Zuhause in Zeiten des Umbruchs sein kann. Etymologisch ist der Begriff des Heims mit jenem der Heimat eng verbunden. Das englische *home* bedeutet zugleich Zuhause und Heimatland. Das »home of one's own« in der Fremde wiederum verweist vielschichtig auf das Verhältnis von Herkunftsort und Zielort der Migration. Aus der Distanz verändert sich das Verhältnis zur Heimat unweigerlich. Während eine Folge das Heimweh sein kann und sich erst aus der Ferne die Konturen der Heimat schärfen, kann die Heimat auch allmählich zur Fremde werden.

Eine besondere Variante des Migranten ist der Exilierte, der aus politischen Gründen oder als Verfolgter seine Heimat verlässt. War die Ausreise erzwungen und ist eine Rückkehr unmöglich, wird dies das ambivalente Verhältnis gegenüber dem Herkunftsland noch befördern. Emigrierte Schriftsteller wie Jean Améry und Georges-Arthur Goldschmidt haben auf diese Entfremdung von der angestammten Sprache, Kultur oder Heimat hingewiesen.⁶ Zugleich sind »Ausgewanderte«⁷ in ihrem Zielland zunächst Fremde. Dieser Zustand als Gegensatz zu einem Leben im Vertrauten, Bekannten und Bewährten gehört zumindest in der Anfangszeit eines Heimatwechsels zu den Grunderfahrungen. Dies gilt auch für jene, die aus beruflichem Interesse, wirtschaftlichen Erwägungen oder anderen privaten Motiven freiwillig in ein anderes Land emigrieren.

Der Schwerpunkt dieses Buchs liegt auf der Architektur der Moderne und der Emigration in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, einer Periode, in der herausragende Beispiele des Bauens für sich selbst an einem neuen, oftmals fremden Ort entstanden sind. Gleichwohl bilden die Wanderungs- und Fluchtphänomene der Gegenwart einen Bezugspunkt für die vorangegangenen Überlegungen. Denn der Migrationsbewegung nach Europa, die wir in den letzten Jahren und Jahrzehnten erleben, ging im frühen 20. Jahrhundert eine massive Fortbewegung aus Europa voraus. Die Emigration aus dem nationalsozialistischen Deutschland gehört zu den größten erzwungenen Auswanderungen der jüngeren Geschichte. Diese Erkenntnis hilft, der scheinbaren Singularität gegenwärtiger Phänomene eine differenzierte Migrations-, Exil- und Fluchtgeschichte entgegenzusetzen. Spezifischer könnte man fragen, wie sich das historische Thema auf die Gegenwart übertragen ließe. Wie bauen Architekten heute »für sich selbst«, nachdem sie ihr Heimatland verlassen haben, es gar verlassen mussten? Solche und ähnliche Fragen ließen sich als Fortführung dieser Publikation reflektieren.

Der Band geht auf eine Tagung zurück, die im Mai 2017 als Kooperation zwischen dem Institut für Kunstgeschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München und dem Landesverband Bayern des Bundes Deutscher Architekten BDA in München stattfand. Begleitet wurde die Tagung von einer Ausstellung: Im Wintersemester 2016/2017 setzten sich Masterstudierende des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München mit Wohnhäusern auseinander, die Architekten für sich selbst unter den Bedingungen von Migration und Exil erbauten. Ziel war es, ausgewählte Häuser kritisch zu würdigen und die Erkenntnisse und intensiven Diskussionen in die Form von Plakaten zu überführen. Die Ergebnisse bilden sich in diesem Buch in einer eigenen Sektion im Anschluss an die wissenschaftlichen Aufsätze ab.

Wir danken allen Autorinnen und Autoren, die diesen Band erst ermöglicht und seiner Thematik die notwendige vielschichtige und globale Dimension gegeben haben. Unser Dank gilt auch der Edition Axel Menges, die sich des Publikationsvorhabens engagiert annahm. Verbunden sind wir dem BDA Bayern, der ein vorzüglicher Partner bei der Durchführung der Tagung war. Veranstaltung und Publikation wurden großzügig durch die Graduiertenschule für Ost- und Südosteuropastudien der LMU München und der Universität Regensburg, das Kulturreferat der Landeshauptstadt München und die Oberste Baubehörde im Bayerischen Staatsministerium des Innern, für Bau und Verkehr gefördert.

¹ Siehe Salvatore Pisani, »Ich-Architektur. Das Haus als gelebte Vita und Alter Ego«, in: *Ein Haus wie Ich. Die gebaute Autobiographie in der Moderne*, hrsg. von Salvatore Pisani und Elisabeth Oy-Marra, Bielefeld 2014, S. 9–39.

² So benennen folgende Publikationen das Thema nicht explizit: Robert Winkler, *Das Haus des*

new environment, as well as the contemporary reception of these houses. Last but not least, this complex of themes begs the question as to how the relation between the homeland (*Heimat*) and foreign land is manifested in the form of one's own house, which can be a home in times of radical change. Etymologically the German word for home (*Heim*) is closely related with that for homeland (*Heimat*). The English word home refers to both a house and a country. A »home of one's own« in a foreign country, in turn, points out the multi-layered relation between the place of origin and the migration destination. From a distance, one's relation to one's homeland inevitably changes. While this may result in homesickness, and while it is only when you look at your home country from a distance that its contours sharpen, the homeland may also gradually become foreign.

One particular type of migrant are exiles who leave their homeland for political reasons or as a result of persecution. If they were compelled to leave and if it is impossible to go back, this will even intensify their ambivalent relation towards their land of origin. Émigré writers like Jean Améry and Georges-Arthur Goldschmidt have referred to this alienation from one's language, culture or country of origin.⁶ At the same time, »people who have emigrated« (*Ausgewanderte*)⁷ are initially strangers in their country of destination. This state – a contrast to life among familiar, known and reliable things – is one of the basic of experiences of people who have changed countries, at least in the initial period. This is also true of those who emigrate voluntarily to another country for professional reasons, economic considerations or other private motives.

The focus of this book is on modernist architecture and the architecture of emigration during the first half of the 20th century, a period when there were outstanding instances of building for oneself in a new, often foreign place. At the same time, present-day phenomena of migration and flight provide a point of reference for the foregoing considerations. For the flow of migration to Europe we have been witnessing in recent years and decades was preceded in the early 20th century by a massive exodus from Europe. Emigration from National Socialist Germany is one of the largest forced migrations in recent history. This realization helps us to counter the apparent uniqueness of current phenomena with a differentiated history of migration, exile and flight. More specifically, we might ask how historical insights could be applied to the present. How do architects today build »for themselves« after they have left their home country, or were forced to leave it? One could reflect on these and similar questions in a subsequent publication.

This volume goes back to a conference co-organized in May of 2017 by the Institute of Art History at the Ludwig-Maximilians-Universität of Munich (LMU) and the Bavarian branch of the Association of German Architects (BDA) in Munich. The conference was accompanied by an exhibition: In the winter semester of 2016/2017, master's students of the Institute of Art History at the LMU Munich did a research project about private residences that architects had built for themselves against the background of migration and exile. Their goal was to critically evaluate a select group of houses and to report the findings and intensive discussions in the form of posters. The results are found in a special section of this volume following the scholarly papers.

We thank all the authors who have made this volume possible and have given its subject matter the necessary multi-layered and global dimension. Our thanks also to Edition Axel Menges, which enthusiastically took on the task of publishing this book. We are grateful to the BDA Bayern, which was an excellent partner in organizing the conference. The conference and publication were generously supported by the Graduate School for East and Southeast European Studies of the LMU Munich and the Universität Regensburg, the Municipal Department of Arts and Culture of the City of Munich and the Supreme Building Authority of the Bavarian Ministry of the Interior, for Building and Transport.

¹ See Salvatore Pisani, »Ich-Architektur. Das Haus als gelebte Vita und Alter Ego«, in: *Ein Haus wie Ich. Die gebaute Autobiographie in der Moderne*, edited by Salvatore Pisani and Elisabeth Oy-Marra, Bielefeld, 2014, pp. 9–39.

² Thus the following publications do not explicitly refer to the topic: Robert Winkler, *Das Haus des Architekten. Architects' Homes. La Maison de l'Architecte*, Zurich, 1955, 2nd, enlarged edition, Zurich, 1959; Jörg Stabenow, *Architekten wohnen. Ihre Domizile im 20. Jahrhundert*, Berlin, 2000; *Hundert Häuser für hundert europäische Architekten des zwanzigsten Jahrhunderts*, edited by Gennaro Postiglione, Cologne, London, Los Angeles, Madrid, Paris and Tokyo, 2004, new edition under the title *Wie Architekten wohnen*, Cologne, 2013. However, beyond these and other surveys, private residences designed by architects in emigration have been very well dealt with in individual studies. See among others Alan Powers, *2 Willow Road, Hampstead*, Swindon, 1996

Architekten. *Architects' Homes. La Maison de l'Architecte*, Zürich 1955, 2., erw. Aufl. Zürich 1959; Jörg Stabenow, *Architekten wohnen. Ihre Domizile im 20. Jahrhundert*, Berlin 2000; *Hundert Häuser für hundert europäische Architekten des zwanzigsten Jahrhunderts*, hrsg. von Genaro Postiglione, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris und Tokio 2004, Neuauflage unter dem Titel *Wie Architekten wohnen*, Köln 2013. Außerhalb dieser und anderer Überblickswerke sind in der Emigration entstandene eigene Wohnhäuser aber sehr wohl in Einzeluntersuchungen behandelt worden. Siehe u. a. Alan Powers, *2 Willow Road, Hampstead*, Swindon 1996 (zu Haus Goldfinger); Sabine Kraft, *Gropius baut privat. Seine Wohnhäuser in Dessau (1925/26) und Lincoln/Mass. (1938)*, Marburg 1997; Claudia Cappeller, »Das Haus Gropius in Lincoln/Massachusetts von Walter Gropius«, in: *Freiräume. Häuser, die Geschichte machten 1920 bis 1940*, Konzeption und Redaktion Christoph Hölz, München 1998, S. 138–149; Joachim Driller, *Marcel Breuer. Die Wohnhäuser 1923–1973*, Stuttgart 1998; Kathryn Smith, *Schindler House*, Photographien von Grant Mudford, New York 2001; Eckhard Herrel, »Die fünf Wohnhäuser von Ernst May«, in: *Ernst May. 1886–1970*, hrsg. von Claudia Quiring, Wolfgang Voigt, Peter Cachola Schmal und Eckhard Herrel, München, London und New York 2011, S. 118–129; Robert Sweeney und Judith Sheine, *Schindler, Kings Road, and Southern California Modernism*, Berkeley, Los Angeles und London 2012.

³ Nach Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, London 1929.

⁴ Siehe *Architekten und ihre Häuser*, Text Jean-Louis André, Photographien Éric Morin, München 2000, S. 7.

⁵ Zu Künstlerhäusern siehe die ergiebige Publikation *Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800–1948*, hrsg. von Margot Th. Brandlhuber und Michael Buhrs, Ostfildern 2013.

⁶ Siehe dazu Jean Améry, »Wieviel Heimat braucht der Mensch?«, in: ders., *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, München 1966, S. 71–100, hier S. 74 f.; Georges-Arthur Goldschmidt, *Die Absonderung. Erzählung*, Zürich 1991.

⁷ Dieser Terminus bezieht sich auf W. G. Sebalds Erzählungen *Die Ausgewanderten* (Frankfurt/Main 1992), die den mit der Exilierung einhergehenden unüberwindbaren Trennungsschmerz beschreiben.

(on the Goldfinger House); Sabine Kraft, *Gropius baut privat. Seine Wohnhäuser in Dessau (1925/26) und Lincoln/Mass. (1938)*, Marburg, 1997; Claudia Cappeller, »Das Haus Gropius in Lincoln/Massachusetts von Walter Gropius«, in: *Freiräume. Häuser, die Geschichte machten 1920 bis 1940*, conception and edited by Christoph Hölz, Munich, 1998, pp. 138–149; Joachim Driller, *Marcel Breuer. Die Wohnhäuser 1923–1973*, Stuttgart, 1998; Kathryn Smith, *Schindler House*, photographs by Grant Mudford, New York, 2001; Eckhard Herrel, »Ernst May's Five Houses«, in: *Ernst May. 1886–1970*, edited by Claudia Quiring, Wolfgang Voigt, Peter Cachola Schmal and Eckhard Herrel, Munich, London and New York, 2011, pp. 118–129; Robert Sweeney/Judith Sheine, *Schindler, Kings Road, and Southern California Modernism*, Berkeley, Los Angeles and London, 2012.

³ After Virginia Woolf, *A Room of One's Own*, London, 1929.

⁴ See *Architekten und ihre Häuser*, text by Jean-Louis André, photographs by Éric Morin, Munich, 2000, p. 7.

⁵ On artists' houses see the copious publication *Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk. Europa und Amerika 1800–1948*, edited by Margot Th. Brandlhuber and Michael Buhrs, Ostfildern, 2013.

⁶ See Jean Améry, »Wieviel Heimat braucht der Mensch?«, in: idem, *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten*, Munich, 1966, pp. 71–100, here pp. 74 f.; Georges-Arthur Goldschmidt, *Die Absonderung. Erzählung*, Zurich, 1991.

⁷ This term refers to W. G. Sebald's stories *Die Ausgewanderten* (Frankfurt/Main, 1992), which describe the insurmountable pain of separation that accompanies being exiled.



Jörg Stabenow

Wegmarken der Migration. Architekten auf Wanderschaft und ihre Häuser

Häuser von Architekten sind – wie Architektur generell – ein vielfältig nutzbares Ausdrucksmedium. Sie können unterschiedliche Inhalte zum Ausdruck bringen und unterschiedliche Botschaften vermitteln. Ein Thema, um das es in den Architektenhäusern der Moderne besonders häufig geht, ist die Architektur selbst. Die Häuser sind Träger von Diskursen, die auch und vor allem die Architektur zum Gegenstand haben. Denn die Bewohner sind Architekten, und von ihnen wird erwartet, dass sie mit ihren Häusern ihre beruflichen Standpunkte markieren. Diese architekturbezogene Aussage steht nicht selten so stark im Vordergrund, dass man andere Äußerungen leicht übersieht – Äußerungen, die die soziale Rolle der Bewohner betreffen können, ihre gesellschaftliche Verortung, oder, noch konkreter, ihre ganz persönliche Geschichte, ihre individuelle Existenz. Der folgende Beitrag möchte besonders diesen biographischen Anteil am Wohnen der Architekten fokussieren und ihn zum Thema des Buches – Architektur und Emigration in den 1920er bis 1950er Jahren – in Beziehung setzen.

Semantischer Horizont

Vorab sollen jedoch vor einem weiteren Horizont exemplarischer Bauten einige dominierende Bedeutungsaspekte von Architektenwohnhäusern im 20. Jahrhundert in kursorischer Form aufgerufen werden.¹ Ein Leitmotiv im Wohnen der Architekten ist das Streben nach Vorbildwirkung. Der Architekt als Hausherr hofft auf eine breite Nachahmung seiner Wohnpraxis. Nicht nur das Haus, sondern auch dessen vom Architekten mit entworfene Ausstattung soll vorbildlich wirken. Um diesen Zweck zu erfüllen, bedarf es medialer Unterstützung durch moderne Propagandamittel, wobei die Zeitschriftenpublikation an erster Stelle steht. Hermann Muthesius veröffentlicht 1908 einen über 20 Seiten langen, ausführlich bebilderten Zeitschriftenbeitrag »Mein Haus in Nikolassee«.² Darin wird das Architektenhaus zum Anschauungsbeispiel für eine allgemeine Erneuerung des Wohnens. Und die besondere Überzeugungskraft des Beispiels beruht darauf, dass der Autor selbst hier eben auch wohnt.

Manche Architekten konkretisieren den Anspruch auf Vorbildlichkeit, indem sie mit dem Bau ihres Hauses versuchen, ein architektonisches Modell zu fixieren. Nicht nur die Wohnpraxis des Hausherrn, sondern das Haus als Ganzes soll zur Nachahmung anregen. Die angestrebte Modellwirkung erfordert ein gewisses Maß an gestalterischer Neutralität; das Haus muss sich also dem Charakter eines Standards annähern. Ein Haus, das diesen Anspruch in besonderer Weise verkörpert, ist Walter Gropius' Direktorenwohnhaus am Bauhaus Dessau.³ Das Haus steht in engem Zusammenhang mit dem 1923 von Gropius entwickelten »Baukasten im Großen«, einem Konzept für Typenserienhäuser, die sich variabel aus fabrikmäßig hergestellten Komponenten zusammensetzen lassen. Das Dessauer Direktorenhaus ist zwar kein wirkliches Serienhaus, aber es vermittelt ein plausibles Bild davon, wie ein solches Typenhaus aussehen könnte.

Die architekturbezogene Aussage, die ein Architekt in seinem Wohnhaus trifft, kann sich auf einen utopischen Horizont beziehen, indem das Haus als ideelle Vorwegnahme einer zukünftigen Welt ausgegeben wird. In solchen Fällen geht es nicht so sehr um die konkrete Vorbildwirkung, sondern um den bildhaften Ausblick auf eine imaginierte Zukunft. Der Architekt Erich Mendelsohn scheint sein 1928 bis 1930 realisiertes Berliner Haus in dieser Weise verstanden zu haben, als er

1. Hermann Muthesius, Haus Muthesius, Nikolassee bei Berlin, 1906/1907.
2. Walter Gropius, Direktorenwohnhaus, Dessau, 1925/1926.

1. Hermann Muthesius, Muthesius House, Nikolassee near Berlin, 1906/1907.
2. Walter Gropius, director's house, Dessau, 1925/1926.

Jörg Stabenow

Milestones of migration. Architects on the move and their houses

Architects' houses – like architecture in general – are a medium of expression that can be used in various ways. They can express differing contents and convey different messages. One topic that is at stake in architects' houses of the modern era particularly often is architecture itself. The houses are vehicles of discourses whose subjects also, and primarily, include architecture. For the people who live in them are architects, and the expectation is that they indicate their professional positions by means of their houses. Not infrequently this architecture-related statement is so predominant that other statements are easily overlooked – statements that may pertain to the social role of the residents, their societal positioning or, even more concretely, their very personal story, their individual existence. The following essay would like to focus particularly on this biographical aspect of the architects' houses and relate it to the subject of this book – architecture and emigration between the 1920s and the 1950s.

The semantic horizon

To begin with, however, let us take a cursory look at a number of dominant aspects of meaning of 20th century architects' residences, as exemplified by a selection of significant buildings.¹ One leitmotif in the housing of architects is that it strives to function as an exemplar. As a householder the architect hopes that his dwelling practice will be widely emulated. Not only the house, but also the furnishings concurrently designed for it by the architect are meant to be exemplary. In order to bring this about, media support through modern means of propaganda – primarily publication in journals and magazines – is essential. In 1908, Hermann Muthesius publishes a 20-plus-page, richly illustrated magazine article »Mein Haus in Nikolassee« (»My House in Nikolassee«).² In it the architect's house becomes the perfect example for a general renewal of the practice of dwelling. And the special power of persuasion of the model is based on the fact that the author himself lives here.

Some architects concretise the claim of exemplariness as they attempt to define an architectonic model by constructing their house. Not only the dwelling practice of the house's owner, but the house as a whole is intended to encourage imitation. Because the house aspires to be a model, a certain degree of design neutrality is required; in other words, the house must approach the character of a standard. One house that embodies this requirement in a special way is Walter Gropius's director's house at the Bauhaus Dessau.³ The house is closely related to the »Baukasten im Großen« (»large-scale construction kit«) that Gropius developed in 1923, a concept for serial-type houses that can variably be assembled from factory-made components. Even if the Dessau director's house is not a real serial-type house, it gives us a plausible image of what such a house might look like.



es 1932 in einem eigenen Buch unter dem Titel *Neues Haus – Neue Welt* publizierte.⁴ Träger des so formulierten Zukunftsimpulses ist die künstlerische Form des Hauses als Ergebnis eines »inspirierten« Entwurfsprozesses.

Wenn Architekten sich in ihren Häusern in der Rolle des Künstlers präsentieren, dann sprechen sie mit dieser personenbezogenen Aussage auch ein bestimmtes Architekturverständnis an. Ein prominentes Beispiel ist das Wohnhaus mit angeschlossenem Bürogebäude, das der belgische Architekt Victor Horta 1898 bis 1901 für sich errichtete.⁵ Horta artikuliert sein künstlerisches Selbstverständnis zum einen durch die Originalität und Raffinesse des Jugendstilornaments, durch das er die Fassade seines Hauses charakterisiert. Ein zweites, noch deutlicheres Element, mit dem der Architekt sich als Künstler ins Bild setzt, ist das große Atelierfenster im zweiten Stockwerk des Bürogebäudes. Das Fenster ist eine Zeigeform – mit ihr verweist der Hausherr auf seine Identität als Künstler.

Die Betonung des Individuellen ist ein dem Streben nach Vorbildcharakter entgegengesetzter Weg, sich im Bau des eigenen Hauses zu positionieren. Durch die Ausbildung individualisierender Formen geben Architekten ihren Häusern ein unverwechselbares Gepräge. Im zeitlichen Rahmen, den dieser Sammelband behandelt, wurde der Weg der individuellen Zuspitzung allerdings nur selten beschritten. Ein Beispiel ist das Haus, das der Bildhauer-Architekt Bernhard Hoetger 1921/1922 in Worpswede für sich gebaut hat.⁶ Das Ausgangsmodell, mit dem Hoetger arbeitet, ist das traditionelle niederdeutsche Bauernhaus. Aber durch die eigenwillige Gestaltung der Detailformen verwandelt er den ländlichen Haustyp in einen exzentrischen Künstler-Wohnsitz. Das heißt, auch im Fall Hoetgers geht es um die Künstler-Rolle des Bewohners, aber noch mehr geht es um die Individualität der Person.

Situationen des Ortswechsels

Es stellt sich nun die Frage nach den Bedeutungen von Architektenhäusern in der besonderen Situation des Ortswechsels. Der Titel dieses Beitrags vermeidet das Wort »Emigration« und möchte stattdessen von Migrationen sprechen – also von Wanderungen in einem weiter gefassten Verständnis, das unterschiedliche Reichweiten und Motivationen umschließt. Neben dem Aufbruch zu weit entfernten Zielen verlagern Architekten ihren Wohnsitz nicht selten auch in kürzerer Distanz. Im Ortswechsel begegnen sie mitunter als Vertriebene oder Verfolgte, häufiger jedoch in der Rolle von Wanderern auf der Suche nach neuen Betätigungsfeldern. Um auf breiter Grundlage darüber diskutieren zu können, welche Fallkonstellationen für das Thema in Frage kommen, soll im Folgenden das Spektrum der betrachteten Fälle möglichst weit geöffnet werden. In einem ersten Schritt geht es dabei um Migrationen im kleineren Radius – und damit auch um Grenzfälle, für die zu erwägen ist, ob sie überhaupt als Anschauungsmaterial im Sinne der hier verfolgten Fragestellung gelten können. In einem zweiten Schritt werden sodann einige weiträumigere Wanderbewegungen in den Blick genommen.

Jedes selbst gebaute und selbst bewohnte Haus ist Teil einer Wohngeschichte. Es gibt Architekten, die ihre häufigen Wohnungswechsel durch ganze Serien selbst entworfener Wohnsitze dokumentiert haben. Derjenige Architekt, der das mit der vielleicht größten Konsequenz getan hat, ist Otto Wagner.⁷ Wagner war Wiener von Kopf bis Fuß, und er hat die Stadt selten für längere Perioden verlassen. Seine häufigen Ortswechsel vollziehen sich also ganz lokal. Dennoch sind sie im vorliegenden Kontext interessant, denn das Thema der Wohngeschichte, die ja eine kontinuierliche Reflexion über den eigenen Standort voraussetzt, wird hier in exemplarischer Breite entfaltet.

Seinen ersten Wohnsitz in einem von ihm selbst entworfenen Mietshaus bezog Wagner 1882 in der Rathausstraße 3.⁸ Zwei Jahre später zog er in die benachbarte Stadiogasse 6–8, ein etwas aufwendiger gestaltetes Gebäude im Gewand eines Renaissancepalasts. 1886 bis 1888 baute er sich außerdem eine sehr repräsentative Neorenaissancevilla im Vorort Hütteldorf. 1891 verlegte er seine Stadtwohnung in ein gerade fertiggestelltes Haus am Rennweg 3, das er jedoch schon vier Jahre später wieder verkaufte. Eine weitere Wohnung installierte er 1899 in einem Jugendstilmietshaus in der Köstlergasse 3. Seine letzte große Stadtwohnung richtete er 1912 in der Döblergasse 4 ein, und 1913 kam dann noch eine zweite Villa in Hütteldorf hinzu; die zuletzt genannten Gebäude sind in zurückhaltend modernen Formen gestaltet.

Den Hintergrund für Wagners geradezu rastlose Wohngeschichte bildet sicherlich die Tatsache, dass der Architekt seine städtischen Wohnbauten nicht nur als Entwerfer, sondern auch als Bauinvestor betreute, das heißt er verdiente hier Geld, und wenn er in etliche dieser Gebäude auch selbst einzog, so war das Teil einer Marketingstrategie. Zugleich dienten die häufigen Woh-



3. Victor Horta, Wohn- und Atelierhaus Horta, Brüssel, 1898–1901.
4. Bernhard Hoetger, Haus Hoetger, Worpswede, 1921/1922.
5. Otto Wagner, Villa Wagner II, Wien, 1912/1913.

3. Victor Horta, Horta House and studio, Brussels, 1898–1901.
4. Bernhard Hoetger, Hoetger House, Worpswede, 1921/1922.
5. Otto Wagner, Wagner Villa II, Vienna, 1912/1913.

The architecture-related statement an architect makes in his personal residence may refer to a utopian horizon, with the house being passed off as an ideal anticipation of a future world. In such cases what is involved is not so much its concrete effect as an exemplar, but rather the architectural representation of an imagined future. This is the way the architect Erich Mendelsohn seems to have understood his Berlin house, built between 1928 and 1930, when he publicised it in 1932 in a special volume titled *Neues Haus – Neue Welt*.⁴ The vehicle of the futuristic impulse thus formulated is the artistic form of the house, as the outcome of an »inspiriert« design process.

When architects present themselves in their houses in the role of artist, they are also addressing a certain understanding of architecture. A prominent example is the private home with an attached office building that the Belgian architect Victor Horta built for himself between 1898 and 1901.⁵ Horta, on the one hand, articulates his self-conception as an artist through the originality and sophistication of the Art Nouveau ornamentation by which he gives the façade of his house its specific character. A second, even more obvious element by means of which the architect presents himself as an artist is the large studio window on the second floor of the office building. The window is a form of display – Horta uses it to refer to his identity as an artist.

The emphasis on individuality is a way of positioning oneself that is the opposite of striving to be exemplary. By developing individualised forms, architects give their houses an inimitable character. However, during the period covered by the present volume, architects only rarely chose an individualised approach. One example is the house that the sculptor/architect Bernhard Hoetger built for himself in Worpswede in 1921/1922.⁶ The underlying model Hoetger works with is the traditional North German farmhouse. But through the unconventional design of the details he transforms the rustic house into an eccentric artist residence. That means that Hoetger's case, too, is about the resident's role as artist, but even more about his individuality as a person.

Situations of displacement

At this point the question arises as to the meanings of architects' houses in the special situation of displacement. The title of this paper avoids the word »emigration« and would prefer instead to speak of migrations – a term that encompasses relocations of different range and motivation. In addition to departures for far-flung destinations, architects not infrequently also relocate their residence at a shorter distance. When they relocate, it is sometimes as exiled or persecuted persons, though more often as migrants in search of new fields of work. In order to make possible a broad-based discussion as to which constellations of cases should be considered for this topic, the spectrum of cases under review is to be made as broad as possible hereinafter. As a first step, the discussion will focus on short-range migrations – and thus include borderline cases where it is a matter of debate whether they are in line with the problem addressed here. As a second step, a number of longer-range migrations will subsequently be considered.

Every house personally built and inhabited by the architect is part of a residential history. There are architects who have kept a record of their frequent changes of residence through a whole series of self-designed homes. The architect who did this with perhaps the greatest consistency is Otto Wagner.⁷ Wagner was Viennese through and through, and rarely left the city for longer periods of time. His frequent relocations thus take place on a very local level. Still, they are of interest in the present context, for the topic of residential history, which of course presupposes continuous reflection about one's own position, is here developed in exemplary breadth.

Wagner moved into his first residence in 1882, in a block of flats he had designed himself at Rathausstraße 3.⁸ Two years later he moved into the nearby Stadiogasse 6–8, a somewhat more elaborately designed building in the guise of a Renaissance palace. Between 1886 and 1888 he also built himself a very prestigious Neo-Renaissance villa in the suburb of Hütteldorf. In 1891 he relocated his city apartment to a newly finished house at Rennweg 3, which he sold again only four years later, however. In 1899, he installed an additional apartment in an Art Nouveau block of flats at Köstlergasse 3. It was in 1912 that he set up his last large city home at Döblergasse 4, adding a second villa in Hütteldorf, in 1913; the latter two buildings are designed in low-key modern forms.

Clearly, the background for Wagner's downright restless residential history is the fact that the architect looked after his urban residential buildings not only as their designer but also as a real estate investor, i. e., they were a source of income, and when he also moved into a number of these buildings himself, this was part of a marketing strategy. At the same time, the frequent changes of residence also meant that his living styles were permanently being updated. As Wagner



Kurt W. Forster

Landen und in See stechen

»Die verstreuten Scherben meiner selbst«

Petrarca

Ruft man sich das 14. Jahrhundert mit seinen Territorialkonflikten, dem Schisma der Kirche und der europaweit grassierenden Pest in Erinnerung, so beeindruckt Francesco Petrarca mit einer treffenden Einsicht in seine Lebenslage. Um die Jahrhundertmitte zog er in einem imaginären Gespräch mit dem Heiligen Augustin folgendes Fazit: »Ich werde meiner selbst am deutlichsten bewusst, wenn ich die verstreuten Scherben meiner selbst bedächtig in mir versammle.«¹ Das Leben des Dichters (1304–1374) hinterließ weit verstreute Spuren, und seine persönlichen Konflikte verursachten nicht nur Stückwerk, sondern legten ihm wohl auch die Briefform als abgehebenen, aber stets zufälligen Ort der Auseinandersetzung mit sich und seinen Freunden nahe. Hin- und hergerissen zwischen einem Leben in Abgeschiedenheit und den Verpflichtungen einer klerikalen Rolle, blieb ihm nur das Wandern als Konstante.

Seine Wohnhäuser – eines in der Wildnis der Vaucluse, das andere in den Euganeischen Hügeln bei Padua – dienten ihm zeitweise als Eremitagen. Mit seinen Reisen erfüllte er diplomatische Missionen, mit seiner Wanderlust die Wünsche eines Menschen, der stets auf der Suche nach sich selbst war. Schwer zu sagen, wann er unfreiwillig und wann er eigenmächtig handelte, welcher Ort ihm teuer und welches Abenteuer ihm schal geworden war. Anziehend wie die Städte waren, weckten sie dennoch den Wunsch nach Einsamkeit, besonders wenn Freunde sie mit ihrem Besuch unterbrachen. Ob er sich am Fuß von Felsen aufhielt, auf denen nur wilde Tiere hausten, oder bei höfischem Pomp zugegen war, er strebte nach einem Verständnis des jeweiligen Ortes, indem er mit dem Brennglas des persönlichen Erlebnisses nach einer Bedeutung suchte. Die berühmte Besteigung des Mont Ventoux, von dessen Höhe sich ihm weniger die Landschaft zu Füßen als eine abgründige Tiefe in ihm selbst eröffnete, hat deshalb einen Markstein in der europäischen Bewusstseinsgeschichte gesetzt, weil in dieser Erfahrung expansive Entfaltung mit plötzlichem Innwerden zusammentraf. Dieses Moment macht wiederum verständlich, warum die biographischen Orte Petrarcas für andere Poeten zu Pilgerstätten wurden und warum er in seinem unsteten Leben nur einen persönlichen, aber keinen politischen Sinn finden konnte. Auf der weiten Landkarte seiner Reisen setzten die Wildnis der Vaucluse und das arkadische Arquà zwei Pole: Zwischen ihnen versammelte er die »verstreuten Fragmente seiner selbst« und versuchte sie sinnvoll zusammenzufügen, so wie Glasfenster von bleiernen Stegen zusammengehalten werden. Stets wechselnd im Licht und neu verschmolzen fügten sich die farbigen Scherben des Selbst an unterschiedlichen Orten wieder zu einem Bild zusammen.

Zwei Jahrhunderte später hielt auch Michel de Montaigne sich für Stückwerk. In seinem Refugium holt er »einmal dieses, einmal jenes Buch hervor, zusammenhanglos und unabsichtlich«. Erst dieses zwanglose Handeln, »sans ordre et sans dessein, à pièces décousues«, erlaubt e ihm, sich ganz seinen Überlegungen, seinen Einfällen, ja, selbst dem Müßiggang hinzugeben. Statt Bruchstücke wie Petrarca nähte Montaigne die »Fetzen« (»pièces décousues«) seiner selbst mit dem zähen Faden der Reflexion zusammen.²

Francesco Petrarca darf zu den literarischen Erfindern von Naturschönheiten gezählt werden, auch wenn ganze Landstriche von Freibeutern verwüstet und vom Krieg zerstört waren: »Hieltest Du's für möglich«, schrieb er an Kardinal Giovanni Colonna, »dass der Hirt bewaffnet in diesen Wäldern umherstreift, nicht weil er sich vor Wölfen, sondern vor Wegelagerern fürchtet, der Bauer gerüstet und mit Lanze bewehrt seine Ochsen beim Pflügen antreibt?«³ Selbst die zauberhafte Miniatur (Mailand, Biblioteca Ambrosiana, Ms S.P. 10/27), mit der Simone Martini in Avignon den Vergil seines Freundes Petrarca schmückte, zeigt, wie in unmittelbarer Nähe des Dichters schwer gearbeitet wird, Rebstöcke beschnitten und Schafe gemolken werden.⁴ Seine eigene Produktivität ruhte auf der Grundlage des Landbaus, und sein Werk brachte auch er nur mit Anstrengung hervor, indem er den Wildwuchs trimmte und die Milch der Worte aus sich herauspresste. Petrarca knüpfte damit an Cicero an, wenn er die *vita solitaria* pries und behauptete, dass der geschäftige Redner bereue, nicht ein tüchtiger Landmann zu sein: »arator quam orator esse maluerit.«⁵ Gabriele Symeoni (1509–1575), selber peripatetischer Gelehrter, bildete das nachmals verlassene Haus Petrarcas in einem Holzschnitt seiner *Epitaffi* ab und bedauerte seinen »halb verfallenen Zustand, der den Schafen als Unterkunft diene«, nachdem er das Verborgene und Einsame des Ortes als seine hervorragenden Qualitäten gepriesen hatte.⁶

1. Francesco Petrarca's Haus in der Vaucluse. Holzschnitt aus: Gabriel Symeoni, *Illustratione de gli epitaffi et medaglie antiche*, Lyon 1558.

1. Francesco Petrarch's house in Vaucluse. Woodcut from: Gabriel Symeoni, *Illustratione de gli epitaffi et medaglie antiche*, Lyon, 1558.



Kurt W. Forster

Landing and putting to sea

»The scattered fragments of my self«

Petrarch

When we remember the 14th century with its territorial conflicts, the schism of the Church and the plague that was rampant all over Europe, Francesco Petrarch impresses us with an accurate insight into his situation. Around the middle of the century, in an imaginary conversation with Saint Augustine, he summed it up as follows: »I shall be as true to myself as I can when I collect the scattered fragments of my self and diligently aim at self-possession.«¹ The poet's life (1304–1374) left behind traces that were scattered far afield, and his personal conflicts not only caused fragmentation, but no doubt also prompted his use of letters as an aloof, but always random mode of engagement with himself and his friends. Torn between a life in seclusion and the obligations of a clerical role, his only constant was moving from place to place.

At times, his homes – one in the wilderness of the Vaucluse, the other in the Euganean Hills near Padua – served him as hermitages. With his journeys he fulfilled diplomatic missions, while his desire to wander satisfied the desires of a man who was constantly in search for himself. It is hard to say when he was acting against his own will and when he did so on his own authority, what place was dear to him and what adventure had lost its appeal for him. Attractive though the cities were, they nevertheless awakened his desire for solitude, especially if friends interrupted it by visiting him. Whether he lived at the foot of rocks inhabited only by wild animals, or was present at courtly pageants, he sought to understand each particular place by looking for a meaning through the lens of personal experience. The reason why his famous ascent of Mont Ventoux, from whose peak it was not so much the landscape that opened at his feet as an abyss within himself, set a milestone in the history of European consciousness, is because in this experience an expansive unfolding coincided with sudden awareness. This fact, in turn, explains why Petrarch's biographical locations became places of pilgrimage for other poets and why he could find only a personal, but no political meaning in his erratic life. On the vast map of his travels the wilderness of the Vaucluse and the Arcadian Arquà marked two poles: It was between them that he gathered the »scattered fragments of his self« and tried to assemble them in a meaningful way, the way glass windows are held together by lead strips. Constantly changing in the light and fused anew, the colourful shards of the self recombine into an image in different places.

Two centuries later Michel de Montaigne, too, regarded himself as fragmented. In his refuge he picks up »now one, now another book, in no particular order and without purpose«. It was only this casual way of acting, »sans ordre et sans dessein, à pièces décousues«, that allowed him to devote himself entirely to his musings, his inspirations, or even idleness. Instead of fragments like Petrarch, Montaigne sewed together the »tatters« (»pièces décousues«) of his self with the tough thread of reflection.²

Francesco Petrarch may be regarded as one of the literary discoverers of scenic beauties, even though entire regions had been ravaged by freebooters and devastated by war: »Would you ever have believed it was possible«, he wrote to Cardinal Giovanni Colonna, »that the shepherd would roam through these woods armed, not because he was afraid of wolves, but of highwaymen, or that the peasant would be armed with a spear as he drives his oxen while ploughing?«³ Even the enchanting miniature (Milan, Biblioteca Ambrosiana, Ms S.P. 10/27) with which Simone Martini in Avignon embellished his friend Petrarch's Virgil shows people in close proximity to the poet hard at work, pruning vines and milking sheep.⁴ His own productivity was based on agriculture, and he too only produced his work with effort by pruning the rank growth and milking the words out of himself. Petrarch continued in the tradition of Cicero when he praised the *vita solitaria* and claimed that the busy orator regretted that he was not a capable farmer: »arator quam orator esse maluerit.«⁵ In a woodcut of his *Epitaffi*, Gabriele Symeoni (1509–1575), himself a peripatetic scholar, depicted the house Petrarch later left, and regretted its »half dilapidated state, which served the sheep as shelter«, after praising the concealment and solitude of the place as its most outstanding qualities.⁶

Far beyond their personal meaning for Petrarch, the stations of his life's journey exemplify what *refuge* and *idyll* mean for Europe. But these seemingly completely contradictory life circumstances are linked not only by the fact that they are extremes, but also by their underlying complementarity. Here, defensive withdrawal and expansive lack of restraint complement each other, i. e., mutually complete each other. They are probably regarded not so much as rigid contrasts



2. Curzio Malaparte, Haus Malaparte, Capri, 1938 bis 1942.

2. Curzio Malaparte, Malaparte House, Capri, 1938 to 1942.

Weit über ihre persönliche Bedeutung für Petrarca hinaus exemplifizieren die Stationen seines Lebenswegs, was *Refugium* und *Idylle* für Europa bedeuten. Diese scheinbar völlig gegensätzlichen Lebensumstände verbindet aber nicht nur das Extreme, sondern auch eine untergründige Komplementarität. In ihr ergänzen sich, das heißt vervollständigen sich gegenseitig das defensive Zurückziehen und das expansive Ausschweifeln. Man wird sie weniger als starre Kontraste auffassen denn als je schon aufeinander bezogene Bewegungen in der Lebensführung und daher als notwendigerweise miteinander verschwistert. Aus den Ländern und Nationen löst sich eine persönliche Topographie der Orte heraus, wo Petrarca sich heimisch machte. Seine Lebensbereiche werden zu Landschaften, seine Beziehungen zu Rom und Avignon Wegstrecken nicht nur im geographischen, sondern auch im biographischen Sinne. Zwischen ihnen entspannen sich Konflikte, und über sie hinaus denkt Petrarca sich aus den Fesseln seiner Existenz.⁷

Die Kluft zwischen öffentlicher Rolle und künstlerischer Identität ist nicht Hindernis, sondern geradezu Voraussetzung einer *Idee von Individuation*, die uns seit der Renaissance als modern berührt. Petrarca stand am Anfang dieser neuzeitlichen Psychologie, und die Orte seiner Selbsterfahrung übertrugen intime Bedeutungen in die anonyme Landschaft. Solche Zusammenhänge erlauben es, von den Felsschründen der Vaucluse auf die Klippen von Capri zu springen und die schillernde Figur von Curzio Malaparte (1898–1957) zumindest als Hausbesitzer und Apologet seiner selbst im Dunstkreis der Mächtigen mit Petrarca in Verbindung zu bringen. Nach einem halben Jahrtausend ist alles anders und trotzdem bestürzend ähnlich. Hausten die Tiere – Wölfe, Bären und Ziegen – bei Petrarca noch auf den Felsen, so umlagern Bestien der Macht den schlauen Fuchs Malaparte an allen Orten. (Nicht zu vergessen, dass er in seinem Exil auch einen Hund adoptierte und ihn zum Protagonisten der Erzählung *Febo* machte; Petrarca dagegen balsamierte seine Katze.)

Als Wanderer zwischen den Welten war Petrarca nicht nur ein Zerrissener in seiner eigenen Zeit, sondern ebenso gespalten in seiner Liebe für die Antike und seinem Wanken zwischen geistlichem und weltlichem Leben. Malapartes deutsch-italienische Abkunft und sein faschistisch-antifaschistischer Aktionismus schlugen seine Biographie immer wieder aufs Neue in Scherben. Abrupte Umbrüche, Orts- und Identitätswechsel lieferten ihm auch das Material für seine schriftstellerische Arbeit; die eigene Lebensführung stellte er emblematisch als Zeitgeschichte dar und trat in ihr selber als historische Figur auf.⁸ Der Roman *La pelle* schildert die oft horrenden Geschehnisse der alliierten Landung und der Einnahme von Neapel, in dessen Golf die Insel Capri einen singulären Beobachtungsposten bildet. Mit der Wahl des Untertitels *Storia e racconto* deutete Malaparte zurückhaltend auf den Montagecharakter, der »Geschichte und Geschichten« miteinander verschweißt, ohne selbstverständlich auf persönliche Anwesenheit bei den weltbewegenden Geschehnissen zu verzichten. Ganz im Gegenteil bauschte er seine Rolle als Verbindungsoffizier bei den anglo-amerikanischen Alliierten zu einer Art nationalem Symbol des Frontwechsels auf und trug damit erheblich zum Erfolg des Romans bei.⁹

than as ways of life that have always been interrelated and therefore are inevitably akin. What emerges from the countries and nations is a personal topography of the places where Petrarch made his home. The areas of his life become landscapes, his connections to Rome and Avignon stretches of the road he travelled not only in a geographical, but also in a biographical sense. Conflicts between them ease, and beyond them Petrarch thinks his way out of the fetters of his existence.⁷

The gulf between his public role and his identity as an artist is not an obstacle, but actually a prerequisite of an *idea of individuation* that has felt modern to us since the Renaissance. Petrarch stood at the beginning of this modern psychology, and the places of his self-perception brought intimate meanings into the anonymous landscape. Such connections make it possible to make the leap from the clefts in the rocks of the Vaucluse to the cliffs of Capri and to associate the dazzling figure of Curzio Malaparte (1898–1957) with Petrarch, at least as a house owner and apologist for himself in the society of the powerful. Half a millennium later everything is different and still shockingly similar. While in Petrarch's time the animals – wolves, bears and goats – still lived on the rocks, beasts of power besiege the sly fox Malaparte wherever he goes. (We must not forget that in his exile he also adopted a dog and made it the protagonist of the story *Febo*; Petrarch, on the other hand, embalmed his cat.)

As a wanderer between the worlds, Petrarch was not only a man who was torn in his own era but was just as divided in his love for antiquity and his vacillation between religious and lay life. Again and again, Malaparte's German-Italian descent and his fascist-antifascist activism shattered his biography. Abrupt upheavals, and changes of place and identity, also provided him with the material for his work as a writer; he emblematically represented his own lifestyle as contemporary history and played a part in it himself as a historical figure.⁸ The novel *La pelle* describes the often horrendous events of the Allied landing and of the seizure of Naples, in whose gulf the island of Capri makes a singular observation post. By choosing the subtitle *Storia e racconto*, Malaparte guardedly indicated the fact that the text was a montage, fusing »history and stories«, obviously without renouncing his personal presence in these world-shaking events. On the contrary, he exaggerated his role as a liaison officer with the Anglo-American allies into a kind of national symbol of a volte-face, which greatly contributed to the novel's success.⁹

As a modern subject, Malaparte had eminently *malleable* characteristics that allowed him again and again, chameleon-like, to change the colour of the fragments of his existence. His was not an existence made up of shards like that of Petrarch, nor one »patched together« from shreds of self-knowledge like that of Montaigne; rather, Malaparte kept reinventing himself as an anthropological prodigy while ultimately remaining unchanged. Even in his own eyes he would have been a prime example of surrealistic *cadavres exquis*. As a coup d'état theoretician, a war correspondent and author of books such as *Io, in Russia e in Cina* (1958), he blew the trumpet of his radical self-centredness to his last breath without at the same time becoming insensitive to what was unknown and contradictory. In his pulp fiction novel *La pelle*, Malaparte declares to General Cork with unparalleled vanity: »For [him] I was neither Lieutenant Curzio Malaparte, the Italian liaison officer, nor the author of *Kaputt*: I was Europe.«¹⁰ Here, too, what Tom Conley worked out for French literature in his study *The Self-made Map* holds true – namely, that vis-à-vis historic events the self does not become narrower and shrink to one point, but rather salvages private points of reference from their geography and thus evolves again, even where life foils its intentions.

Just over a decade prior to Malaparte's house on Capri – the goat island – Eileen Gray (1878 to 1976), with the help of Jean Badovici, designed a house between the rocky shore and the railway line in Roquebrune-Cap-Martin on the French Mediterranean coast. It has more in common than its adventurous location with Malaparte's, who had not only chosen a difficult building site, but one that was expressly prohibited. What holds true for both is that in the modern era only a »wild place« could serve as an imaginary distant goal and motivate one to escape from civilisation (no doubt the standard has now been set higher to include the Himalayas and extreme sports mountaineering, if not private space travel). Right between the railway tracks and the rocky shore, hoisted on concrete beams, Gray's house provides the rebuttal of its own improbability and is not so much a base as an ocean-going vessel. Here, as with Malaparte, distinguishing motifs are derived from other places and experiences.

Exile, that is, an involuntary stay in another place, means that the ballast of the past is washed ashore again as the flotsam and jetsam of memory and may mean something valuable, even something indispensable. For Eileen Gray the experience of a *wishful* exile in Paris was turned into its opposite by the negative experience of being »driven« out of her house (after Le Corbusier, while convalescing, had daubed her walls with the wild women of his own imagination). For Mala-

Als modernes Subjekt besaß Malaparte eminent *plastische* Eigenschaften, die ihm erlaubten, die Fragmente seiner Existenz in chamäleonischer Weise immer wieder umzufärben. Weder als eine Existenz aus Scherben wie diejenige Petrarcas noch eine aus Fetzen der Selbsterkenntnis »zusammengeflickte« wie diejenige Montaignes, sondern als ein anthropologisches Wunder erfand sich Malaparte stets aufs Neue und blieb am Ende doch der Alte. Selbst in seinen eigenen Augen hätte er ein Musterbeispiel surrealistischer *cadavres exquis* abgegeben. Als Theoretiker des Staatsstreichs, als Kriegsberichterstatler und Autor von Büchern wie *Io, in Russia e in Cina* (1958) blies er die Trompete seiner radikalen Ichbezogenheit bis zum letzten Atemzug, ohne dabei unempfänglich zu werden für Fremdes und Widersprüchliches. In seinem Kolportageroman *La pelle* erklärt Malaparte gegenüber General Cork in unüberbietbarer Eitelkeit: »Für [ihn] war ich weder Leutnant Curzio Malaparte, der italienische Verbindungsoffizier, noch der Autor von *Kaputt*: ich war Europa.«¹⁰ Auch hier trifft zu, was Tom Conley für die französische Literatur in seiner Studie *The Self-made Map* herausgearbeitet hat, dass nämlich das Ich sich angesichts historischer Ereignisse nicht verengt und auf einen Punkt schrumpft, sondern aus deren Geographie private Bezugspunkte rettet und sich derart wieder entfaltet, selbst dort, wo das Leben seine Absichten durchkreuzt.

Ein gutes Jahrzehnt vor Malapartes Haus auf Capri – der Ziegeninsel – entwarf Eileen Gray (1878–1976) mit Jean Badovicis Hilfe ein Haus zwischen Felsküste und Eisenbahnlinie in Roquebrune-Cap-Martin an der französischen Mittelmeerküste. Es teilt mehr als die abenteuerliche Lage mit demjenigen Malapartes, der sich nicht nur einen schwierigen Bauplatz, sondern einen ausdrücklich verbotenen auserwählt hatte. Für beide gilt, dass in der Neuzeit nur ein »wilder Ort« als imaginäres Fernziel dienen und zu einer Ausflucht aus der Zivilisation anzuspornen vermochte (die aktuelle Messlatte liegt wohl auf dem Himalaya und beim Extremsportklettern, wenn nicht in der privaten Raumfahrt?). Hart zwischen Eisenbahntrasse und Felsenküste auf Betonbalken gehievt, erbringt Grays Haus den Gegenbeweis seiner eigenen Unwahrscheinlichkeit und bietet sich weniger als Stützpunkt denn als *ocean-going vessel* an. Hier, wie bei Malaparte, leiten sich kennzeichnende Motive von anderen Orten und Erfahrungen ab.

Exil, das heißt der unfreiwillige Aufenthalt an einem anderen Ort, bringt es mit sich, dass der Ballast der Vergangenheit als Strandgut der Erinnerung wieder angeschwemmt wird und etwas Wertvolles, ja, etwas Unentbehrliches zu bedeuten vermag. Für Eileen Gray verkehrte sich die Erfahrung eines *Wunschexils* in Paris durch die negative Erfahrung einer aus ihrem Hause »Vertriebenen« (nachdem Le Corbusier als Rekonvaleszent ihre Wände mit den wilden Weibern seiner eigenen Vorstellung bepinselt hatte). Für Malaparte dagegen lieferten Orte aus dem *Zwangsexil* auf der Insel Lipari einzelne Erinnerungstücke für sein Haus, von dem aus er jedoch in die Zukunft und nicht auf die Vergangenheit blickte. Das Exil des Erbauers sollte sich in der weiteren »Überschreibung« des Hauses an den chinesischen Schriftstellerverband fortsetzen. Beide Häuser, Grays und Malapartes, blieben in Rechtsstreitigkeiten verstrickt, die am Ende nur durch gemeinnützige Stiftungen zu lösen waren. *Habent fata*, kann man nicht nur Büchern, sondern auch Häusern nachsagen, und das umso mehr, je stärker das Leben ihrer Bauherrschaft mit Schicksal befrachtet ist.

Um es auf den Punkt zu bringen: Gray baute ein Haus, an dem man nicht ankommt, sondern mit dem man abstößt, es ist mehr als ein Emblem des Reisens: Es ist ein Geisterschiff. Nicht nur die Elemente, die uns von Ozeandampfern vertraut sind, legen diese Vermutung nahe, jeder ausgeklügelte Schrank und jedes raumsparende Detail bestärken es. Reling, Segelstoffbahnen, Rettungsring, Kojen, *deck chairs* und eine weite Sicht aufs Meer machen ernst mit der Collage aus Charles Baudelaires Gedicht *L'invitation au voyage*. In einem weiten Bogen, der noch eine Entsprechung in den Kreisformen des Teppichs findet, springt den Eintretenden die Aufforderung zum Reisen entgegen und verspricht ihnen Erfüllung ihrer Sehnsucht in jenem »là-bas«, dem sie zustreben. Jedem Zwang enthoben können sie sich einzig der Erwartung von »luxe, calme et volupté« hingeben. Statt nach langer Bahnfahrt aus Paris das Ziel der Wünsche schon in Roquebrune-Cap-Martin erreicht zu haben, steht erneut eine Reise ins Ungewisse, aber Ersehnte bevor. Sowohl um von oben zum Haus hinabzusteigen, als auch um einzutreten und von innen wieder auf das Dach zu gelangen, muss man sich stets um sich selbst drehen. Diese Spiralbewegung verdeutlicht nochmals, dass das Haus nicht ein vertrauter Herd, sondern ein *vaisseau fantôme* ist.

Malaparte, dem widersinnige Verwendung von Begriffen ohnehin geläufig war – betitelte er doch unter anderem eines seiner Bücher *Fughe in prigione* (»Fluchten ins Gefängnis«) –, baute sein Haus auf verbotenem Grund, genau dort, wo zum ersten Mal in Italien ein Gesetz zum Landschaftsschutz zur Anwendung gekommen war. Er erschlief sich die Baubewilligung unter Beihilfe von Mussolinis Schwiegersohn Graf Galeazzo Ciano und legte auch den Pro-forma-



parte, on the other hand, places from the *forced* exile on the island of Lipari provided isolated memorabilia for his house, from which, however, he looked into the future and not at the past. The exile of the builder was to continue when he later »signed over« the house to the Chinese Writers' Association. Both houses, Gray's and Malaparte's, remained entangled in lawsuits that in the end could only be resolved by charitable trusts. *Habent fata*, we can say not only of books but of houses as well, and the more so, the more heavily their owner's life is burdened by destiny.

To put it in a nutshell: Gray built a house at which one does not arrive, but rather with which one sets to sea; it is more than an emblem of traveling: it is a phantom ship. It is not only the elements that are familiar to us from ocean liners that suggest this – every cleverly designed cabinet and every space-saving detail corroborates it. The railing, bolts of sailcloth, lifebuoy, berths, deck chairs and a wide view of the ocean put into effect the collage from Charles Baudelaire's poem »L'invitation au voyage«. As people enter the house, in a wide arc that is echoed by the circular shapes of the rug, they are greeted by the invitation to a journey and are promised that their longing will be fulfilled in the »là-bas« for which they are heading. Relieved of all pressure, they are able to devote themselves solely to the expectation of »luxe, calme et volupté«. Instead of reaching their chosen destination in Roquebrune-Cap-Martin after a long train trip from Paris, they discover that a voyage into something unknown but longed-for still lies ahead of them. In order to not only descend to the house from above but also to enter it and from inside reach the roof, one must constantly revolve around oneself. This spiral movement once more makes clear that the house is not a familiar hearth and home, but a *vaisseau fantôme*.

Malaparte, who was in the habit of using words in incongruous ways anyway – after all, among other things he titled one of his books *Fughe in prigione* (»Flights into Prison«) –, built his house on prohibited land, precisely where, for the first time in Italy, a law for landscape protection had come into effect. He obtained the building permit through devious means with the help of Mussolini's son-in-law Count Galeazzo Ciano and also put away the pro forma design of architect Adalberto Libera as soon as he started work on the construction. Doubts about the authorship of the design are beside the point. Apart from its orientation on the rocky crag, the building is the brainchild of Malaparte and not that of Libera – who wisely excluded it from the catalogue of his works. The steep descent over the rocks suddenly ends in front of a staircase that is piled up before the visitor. Once it has been climbed, you find not an entrance but a panoramic view of the sky and the sea. The situation of the house requires a breakneck descent and a breathtaking climb back up before it welcomes the visitor as a stranded castaway.

While Gray had imagined a house as a ship with plenty of stowage and the proverbial masts and rigging, a storm had already hurled Malaparte's boat onto a rocky promontory. It was intended, if only for a short time, to shelter the wanderer on his odyssey. It may have been his years of exile that impelled Malaparte to look closer to home instead of going far afield, and to settle down, a

3. Eileen Gray und Jean Badovici, Haus E-1027, Roquebrune-Cap-Martin, 1926–1929.
4. Wohnraum im Haus E-1027.

3. Eileen Gray and Jean Badovici, E-1027 House, Roquebrune-Cap-Martin, 1926–1929.
4. Living room in E-1027 House.

Entwurf des Architekten Adalberto Libera beiseite, sobald er sich ans Bauen machte. Zweifel über die Autorschaft des Entwurfs sind belanglos. Abgesehen von seiner Ausrichtung auf dem Fels-sporn ist das Gebäude dem Hirn Malapartes entsprungen und nicht demjenigen Liberass – der es wohlweislich aus seinem Werkkatalog ausschloss. Der steile Abstieg über den Felsen endet plötzlich vor einer Treppe, die sich vor dem Besucher in die Höhe stapelt. Ist sie erklommen, findet man nicht Einlass, sondern Weitblick auf Himmel und See. Die Lage des Hauses erfordert einen halbsbrecherischen Abstieg und einen atemberaubenden Wiederaufstieg, bevor es den Besucher als einen Gestrandeten empfängt.

Wenn Gray sich ein Haus als Schiff erdacht hatte, das mit Stauraum und sprichwörtlicher Takelage nicht geizt, so hat ein Sturm das Boot Malapartes bereits auf einen Fels-sporn geschleudert. Es sollte, wenn auch nur für kurze Zeit, den Irrfahrer auf seiner Odyssee beherbergen. Es mögen die Jahre des Exils gewesen sein, die Malaparte dazu bewogen, statt des Weiten nun das Nahe zu suchen und, als verharrte er freiwillig in einem Zustand, der ihm aufgezwungen worden war, sich als Schiffbrüchiger auf einem Felsen einzurichten. Hatte schon Giorgio de Chirico sich dem Wahn einer Odyssee in der eigenen Wohnstube hingegeben,¹¹ so riss Malaparte die Fenster weit auf und fing in ihren Rahmen Aussichten ein, die den geliebten Ort wieder eigentümlich entfernen und verwandeln: »Ich öffne das Fenster und sehe die Nacht über dem Meer von Capri, ich schließe das Fenster, und die Nacht umfängt mein einsames Haus auf der Klippe, eine italienische Nacht über den Büchern und Bildern meiner Bibliothek.«¹² Ein Hinweis darauf, dass Malaparte sich auf der Sonneninsel als ein nächtens Gestrandeter empfand, der die Schlafzimmer in symmetrischer Sympathie einander zuordnete und im Treppenhaus den Kontrast seines Herkommens bis in die Wahl der Materialien durchsetzte: alpenländisches Holzgeländer und steinerne Konsolen, Norden und Süden, Deutschland und Italien, so eng verbunden und so tief zerstritten, wie die beiden Heimatländer es zu seiner Zeit und in ihm selbst waren. Irische Küste am Mittelmeer und eine Sehnsucht nach unermesslicher Ferne bei Eileen Gray, die sich ein raffiniertes Gehäuse als Fernbild der *évasion* errichtete und es später, als entschlüpfte sie einer Puppe, seinem eigenen Schicksal überließ. Malaparte dagegen, aus altem Schrot und Korn, ein Ästhet als Haudegen (und umgekehrt), der mit bestialischer Intelligenz beobachtete, wie die Menschheit sich zerfleischt und die Erde zermalmt. Beinahe ein Jahrhundert später entdeckt man ihre Häuser als Fossilien der Neuzeit, als tote Zeugnisse des *saeculum horribile* und als Fremdlinge an ihren Orten.

Selbst aus dem Kamin machte Malaparte eine Luke: Hinter die flammenden Scheiter stellte er eine gegossene Glasscheibe, durch welche das Meer eine homerische Weinröte annahm, derweil das übergroße Fenster sich wie ein Paravent darbot, auf den ein chinesischer oder japanischer Maler oder ein Lackmeister zerzauste Pinien auf den gischtbesprühten Felsen hätte zeichnen können. Es ist bekannt, dass Eileen Gray Jahre damit verbrachte, in Paris von einem japanischen Handwerker die Lackkunst zu erlernen und selber eine Reihe origineller Paravents schuf, die es gestatten, sich auch in einem offenen Raum vor zudringlichen Blicken abzuschirmen.¹³ Dass Gray gerade solche Impromptus bevorzugte und auch ihr Haus weitgehend mit beweglichen Elementen ausstattete, ruft in Erinnerung, dass auch sie auf einer Odyssee unterwegs war.

Ein Exil kommt selten allein, und ob es frei gewählt oder als Strafe verhängt wurde, lässt keine eindeutigen Schlüsse zu. Es zählt zu den Eigentümlichkeiten eines Exilantenlebens, dass in ihm auch scheinbar Unausweichliches wieder einen Grad von negativer Freiheit erringen kann. Was aus freien Stücken gewählt wird, befreit nicht einfach von Zwängen oder räumt Hindernisse aus dem Weg. Wenn man den Gedanken für einen Augenblick mit Petrarca abwägt, dann erkennt man, dass jede Existenz zu Erfahrungen des Zerbrechens und der Entfernung von sich selbst führt. Montaignes Mahnung, die Courage zu haben und sich selber in aller Blöße zu betrachten, lässt einen aber auch Schutz in einem Refugium suchen. Und wenn man sich den Zynismus eines Malaparte zu eigen macht, dann ist man immer nur mit sich selbst allein und nie an einem Ziel.

Die Häuser von Gray und Malaparte verraten einen noch abgründigeren Widerspruch, als ihn jedes Haus in sich birgt, nämlich dass ein fester Ort und das bewegte Leben letztlich unvereinbar bleiben. Wenn das Leben seinen Lauf nimmt, dann führt es ins Unbekannte.¹⁴ Was immer wir von ihm wissen können und was nicht, Gray und Malaparte zögerten nie, aus der festen Bahn zu springen, vom Gewohnten abzuheben (Gray sogar im Flugzeug mit Blériot), um abenteuerliche Erfahrungen zu suchen. Malapartes Irrfahrten sind so legendär wie Grays Wanderlust: Als der Reiseschriftsteller Bruce Chatwin Eileen Gray in Paris besuchte und ihr von seinen Reiseplänen erzählte, wäre sie mit über neunzig Jahren noch so gerne nach Patagonien aufgebrochen.¹⁵ Die Verschlüsselung der Namen von Eileen Gray und Jean Badovici im Namen ihres Hauses (E-1027) kommt einer kryptographischen Verschwisterung gleich. Sie transponiert in Chiffren, was doch

5. Le Corbusier in seinem Cabanon, Roquebrune-Cap-Martin, 1950er Jahre.

5. Le Corbusier in his Cabanon, Roquebrune-Cap-Martin, 1950s.



castaway on a rock, as though he voluntarily remained in a situation that had been forced on him. If Giorgio de Chirico deluded himself that he was on an odyssey in his own living room,¹¹ Malaparte threw his windows wide open and in their frames caught vistas that strangely move the beloved place far into the distance again and transform it: »I open the window and see the night above the sea of Capri, I close the window, and the night envelops my lonely house on the cliff, an Italian night above the books and pictures of my library.«¹² A reference to the fact that on the Island of the Sun Malaparte felt himself to be stranded in the night, arranging the bedrooms in reciprocal symmetrical sympathy and asserting the contrast of his origin in the stairwell down to his very choice of materials: Alpine wood balustrades and stone corbels, north and south, Germany and Italy, as closely linked and as deeply divided as his two countries of origin were in his day and within himself. An Irish coast on the Mediterranean and a longing for vast distance in Eileen Gray, who built herself a sophisticated shell, a remote image of *évasion*, and left it to its fate, as though she were slipping out of a cocoon. Malaparte, on the other hand, a man of the old school, an aesthete posing as an old campaigner (and vice versa) who observed with bestial intelligence how human beings tear each other apart and crush the Earth. Almost a century later, their houses are discovered, modern fossils and dead witnesses of the *saeculum horribile*, aliens in their locations.

Malaparte made even the fireplace into a skylight: Behind the flaming logs he placed a cast glass pane, through which the sea turned a Homeric wine red, while the oversized window presented itself as a screen on which a Chinese or Japanese painter or a lacquerer could have drawn windswept pines on rocks sprayed by the waves. It is well known that Eileen Gray spent years learning the art of lacquerwork from a Japanese craftsman in Paris and herself created a series of original screens that allow one to hide from prying eyes even in an open space.¹³ The fact that Gray preferred precisely this kind of impromptu and also furnished her house largely with movable elements reminds us that she too was on an odyssey.

Exile rarely comes alone, and whether it was freely chosen or imposed as punishment, does not permit us to come to a clear conclusion. It is one of the peculiarities of an exile's life that in it even the apparently inevitable can again achieve a degree of negative freedom. What is chosen of one's own free will does not simply liberate us from constraints, or clear obstacles out of our way. If we examine the idea for a moment with Petrarch, we realise that every existence leads to experiences of being broken and of becoming estranged from oneself. Montaigne's admonition that we must have courage and look at ourselves in all our nakedness may also result in our seeking shelter in a refuge. And if we espouse the cynicism of a Malaparte, we are always alone only with ourselves and never reach a destination.

Gray's and Malaparte's houses reveal an even more unfathomable contradiction than that inherent in every house – namely, that ultimately a fixed place and an eventful life remain incompatible. Once life takes its course, it leads us into the unknown.¹⁴ Whatever we may or may not know about it, Gray and Malaparte never hesitated to break new ground, to leave behind what was familiar (Gray even took off in a plane with Blériot) as they sought adventurous experiences. Malaparte's wanderings are as legendary as Gray's wanderlust: When the travel writer Bruce Chatwin visited Eileen Gray in Paris and told her about his travel plans, she would have loved to set out for Patagonia even though she was over ninety years old.¹⁵ The encoding of the names of Eileen Gray

nur eine Überschneidung von zwei unvergleichlichen Exilexistenzen sein konnte. Noch Le Corbusiers Entschluss, sich später in unmittelbarer Nähe als »wilder Mann« eine mit Fichtenborke verkleidete Klausur einzurichten, zeigt wohl, dass auch Einsiedler sich gegenseitig anziehen und dass selbst in friedfertiger Einsamkeit ein Gewaltpotenzial schlummert.

¹ »Adero michi ipse quantum potero, et sparsa anime fragmenta recolligam, moraborque mecum sedulo.« (*Secretum*, III, 18.6). Vgl. Francesco Petrarca, *My Secret Book*, hrsg. und übersetzt von Nicholas Mann, Cambridge/Mass. und London 2016, und die eingehende Untersuchung zur Chronologie von Hans Baron, *Petrarch's Secretum. Its Making and Its Meaning*, Cambridge/Mass. 1985. In Barbara Tuchmans Erzählung strahlt dagegen das 14. Jahrhundert auf die Gegenwart zurück, wie schon der Titel verdeutlicht, bietet aber nicht zuletzt deswegen ein vielfältiges und lebendiges Bild einer Welt in Bedrängnis: Barbara W. Tuchman, *A Distant Mirror. The Calamitous 14th Century*, New York 1978.

² Montaigne, *Les Essais*, hrsg. von Jean Balsamo, Michel Magnien und Catherine Magnien-Simonin, Paris 2007, S. 27 passim.

³ *Familiari*, II 12, 5–6.

⁴ Siehe Carlo Tosco, *Petrarca: paesaggi, città, architetture*, Macerata 2011, S. 104 f. Tosco destilliert aus Petrarcas Briefen und seinen poetisch-philosophischen Werken sowohl die komplexen Vorstellungen über Aufenthalt und Unterkunft in Stadt und Land, die Landschaft und ihre ökonomische Umwandlung als auch Überlegungen des Dichters zu den klassischen *topoi* eines auserwählten Ortes und der *vita*, die dort möglich ist.

⁵ Francesco Petrarca, *De vita solitaria*, hrsg. von Guido Martellotti, Turin 1977, S. 20.

⁶ Gabriel Symeoni, *Illustrazione de gli epitaffi et medaglie antiche*, Lyon 1558, S. 30: »Vedesi dalla qualità di questo luogo così nascoso & solitario [...] hebbi da un'altro lato così gran dispiacere di veder mezza rouinata & abitata dalle pecore la casa di Petrarca.«

⁷ In psychologischen Kategorien (Abnabelung, Distanz etc.) entwickelt Tom Conley aufschlussreiche Verknüpfungen von Text, Kartographie und Autobiographie (*The Self-made Map. Cartographic Writing in Early Modern France*, Minneapolis und London 1996, S. 1–23) und in Bezug auf Montaignes *Essais* stellt er fest, »that the project engages plotting and mapping by virtue of where it stands in an ineluctable context of history and structure: history, to the degree that the essays are in a dialogue both with events and with the emerging rapport of an autobiographical self; structure, insofar as the author is found in the midst of quickly changing views that determine new and conflicting articulations of the world, of national space, and of those areas where the writer can stand in order to negotiate these changes« (S. 250).

⁸ Siehe Giuseppe Pardini, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, Mailand 1998.

⁹ Curzio Malaparte, *La pelle. Storia e racconto*, Rom und Mailand 1949.

¹⁰ Ebd., S. 250. Wie berauscht von dieser Vorstellung doppelt Malaparte gleich nach: »Ich war Europa für ihn, das ganze Europa mit seinen Kathedralen, Statuen, Bildern, Gedichten, mit seiner Musik, seinen Museen, Bibliotheken, seinen gewonnenen und verlorenen Schlachten, seiner unsterblichen Glorie, seinen Weinen, Speisen, seinen Frauen, Heroen, Hunden und Pferden, ich war das gebildete, verfeinerte, witzige, unterhaltsame, beunruhigende und unverständliche Europa.« (Übersetzung des Autors aus dem Italienischen).

¹¹ Giorgio de Chirico malte mehrere Fassungen des »Odysseus im Wohnzimmer«.

¹² Curzio Malaparte, *Benedetti italiani*, Florenz 1961, zit. nach Marida Talamona, *Casa Malaparte*, Mailand 1999, S. 63: »Apro la finestra, ed è la notte di Capri sul mare, chiudo la finestra, ed è la notte di Capri nella mia casa solitaria a picco sul mare, la notte italiana sui libri e sui quadri della mia biblioteca [...]«. (deutsche Übersetzung des Autors).

¹³ Siehe Peter Adam, *Eileen Gray. Architect, Designer. A Biography*, London und New York 1987, S. 49.

¹⁴ Tom Conley erinnert daran, dass »for Freud, the *relation d'inconnu* includes three perspectives that are in fact rarely studied in the ›diurnal‹ discipline of cartography: an obsession with the trauma and mystery of birth, with the spectral presence of death, and finally, with the vital drives of sexuality«. Conley 1996 (wie Anm. 7), S. 9.

¹⁵ Bevor Bruce Chatwin nach Patagonien aufbrach, besuchte er Eileen Gray in ihrer Pariser Wohnung, wo zwei von ihr gemalte Landkarten jenes fernen Landes hingen, und ließ sich von ihr dazu ermuntern, an die Spitze des lateinamerikanischen Kontinents aufzubrechen: »Allez-y pour moi.« Siehe Nicholas Shakespeare, *Bruce Chatwin*, London 1999, S. 286 f.

and Jean Badovici in the name of their house (E-1027) is tantamount to a cryptographic amalgamation. It transposes into ciphers something that could only be an overlapping of two incomparable exile existences. And no doubt Le Corbusier's later decision to set up, as a »wild man«, a hermitage clad with spruce bark in the immediate vicinity shows that recluses, too, attract each other and that a potential for violence lies dormant even in peaceable solitude.

¹ »Adero michi ipse quantum potero, et sparsa anime fragmenta recolligam, moraborque mecum sedulo.« (*Secretum*, III, 18.6). Cf. Francesco Petrarca, *My Secret Book*, edited and translated by Nicholas Mann, Cambridge/Mass. and London, 2016, and the detailed study of the chronology by Hans Baron, *Petrarch's Secretum. Its Making and Its Meaning*, Cambridge/Mass., 1985. In Barbara Tuchman's narrative, on the other hand, the 14th century radiates back into the present, as even the title makes clear, which is why it provides a multifaceted and vivid picture, if nothing else, of a world in dire straits: Barbara W. Tuchman, *A Distant Mirror. The Calamitous 14th Century*, New York, 1978.

² Montaigne, *Les Essais*, edited by Jean Balsamo, Michel Magnien and Catherine Magnien-Simonin, Paris, 2007, pp. 27 passim.

³ *Familiari*, II 12, 5–6.

⁴ See Carlo Tosco, *Petrarca: paesaggi, città, architetture*, Macerata, 2011, pp. 104 f. From Petrarca's letters and his poetic and philosophical works, Tosco distils both the complex ideas about life and housing in urban and rural areas, the landscape and its economic transformation as well as the poet's reflections on the classic *topoi* of the chosen place and of the *vita* that is possible there.

⁵ Francesco Petrarca, *De vita solitaria*, edited by Guido Martellotti, Turin, 1977, p. 20.

⁶ Gabriel Symeoni, *Illustrazione de gli epitaffi et medaglie antiche*, Lyon, 1558, p. 30: »Vedesi dalla qualità di questo luogo così nascoso & solitario [...] hebbi da un'altro lato così gran dispiacere di veder mezza rouinata & abitata dalle pecore la casa di Petrarca.«

⁷ In psychological categories (cutting the umbilical cord, distance, etc.) Tom Conley develops insightful links between text, cartography and autobiography (*The Self-made Map. Cartographic Writing in Early Modern France*, Minneapolis and London, 1996, pp. 1–23), and regarding Montaigne's *Essais* he notes »that the project engages plotting and mapping by virtue of where it stands in an ineluctable context of history and structure: history, to the degree that the essays are in a dialogue both with events and with the emerging rapport of an autobiographical self; structure, insofar as the author is found in the midst of quickly changing views that determine new and conflicting articulations of the world, of national space, and of those areas where the writer can stand in order to negotiate these changes« (p. 250).

⁸ See Giuseppe Pardini, *Curzio Malaparte. Biografia politica*, Milan, 1998.

⁹ Curzio Malaparte, *La pelle. Storia e racconto*, Rome and Milan, 1949.

¹⁰ Ibid., p. 250. As though intoxicated by this notion, Malaparte immediately reiterates: »I was Europe for him, all of Europe with its cathedrals, statues, pictures, poems, with its music, its museums, libraries, its battles, won and lost, its immortal glory, its wines, cuisine, its women, heroes, dogs and horses, I was the educated, refined, witty, entertaining, disquieting and incomprehensible Europe.« (From the author's German translation from the Italian).

¹¹ Giorgio de Chirico painted several versions of »Odysseus in the living room«.

¹² Curzio Malaparte, *Benedetti italiani*, Florence, 1961, quoted from Marida Talamona, *Casa Malaparte*, Milan, 1999, p. 63: »Apro la finestra, ed è la notte di Capri sul mare, chiudo la finestra, ed è la notte di Capri nella mia casa solitaria a picco sul mare, la notte italiana sui libri e sui quadri della mia biblioteca [...]«. (From the author's German translation).

¹³ See Peter Adam, *Eileen Gray. Architect, Designer. A Biography*, London and New York, 1987, p. 49.

¹⁴ Tom Conley reminds us that »for Freud, the *relation d'inconnu* includes three perspectives that are in fact rarely studied in the ›diurnal‹ discipline of cartography: an obsession with the trauma and mystery of birth, with the spectral presence of death, and finally, with the vital drives of sexuality«. Conley 1996 (cf. fn. 7), p. 9.

¹⁵ Before Bruce Chatwin left for Patagonia, he visited Eileen Gray in her Paris flat, where two of the maps she had painted of that distant land hung, and was encouraged by her to set off for the tip of the Latin American continent: »Allez-y pour moi.« See Nicholas Shakespeare, *Bruce Chatwin*, London, 1999, pp. 286 f.

Haus Schindler/Chace, 835 North Kings Road, West Hollywood, Kalifornien, USA

Architekt: Rudolph Michael Schindler (1887 Wien – 1953 Los Angeles)

Planungs- und Bauzeit: 1921/1922

Haus Schindler ist als Doppelhaus mit Gästestudio konzipiert, das den Bewohnern in seiner asymmetrischen Anlage einerseits gemeinschaftliches Leben, andererseits Privatsphäre ermöglichen sollte. Während das eingeschossige Gebäude nach außen eher geschlossen wirkt, sind die Studioräume jeweils weit zu einem der nicht überdachten Patios geöffnet. Eines der Hauptcharakteristika der vier großen Studios ist die Verschränkung von Innen und Außen. Der Raum wird auf der einen Seite von vorgefertigten Betonplatten abgegrenzt, während er auf der anderen durch Glasflächen, unterbrochen von wandhohen Öffnungen mit Schiebetüren, zu den Innenhöfen erweitert wird. Die Bodenplatte wird schwellenlos in die Höfe weitergeführt; auch werden die Patios durch ihre Positionierung zwischen den Studios als eine Art gleichwertiges Zimmer in den Lebensraum der Bewohner integriert.

Rudolph Michael Schindler entwarf sein Haus kurz nach einem Urlaub im Yosemite-Nationalpark im Herbst 1921 als Doppelwohnhaus für sich und seine Frau sowie das befreundete Ehepaar Chace.¹ Die Freiheit des Campens übertrug er auf verschiedene Weise in seine Architektur. So sollten zwei Schlafkörbe auf dem Dach, die mit eingehängten Stoffbahnen optisch an ein Zelt erinnern, das Übernachten unter freiem Himmel ermöglichen.²

Schindler war Ende 1920 mit seiner amerikanischen Frau nach Los Angeles gekommen und hatte sich bald als Architekt selbstständig gemacht. Er war bereits im Mai 1914 in die USA gereist, um zunächst in einem Chicagoer Büro, anschließend bei Frank Lloyd Wright zu arbeiten.³ Durch den Ausbruch des Ersten Weltkriegs wurde seine Rückkehr nach Europa verhindert; noch in der Nachkriegszeit äußerte er in Briefen wiederholt den Wunsch danach.⁴ Als ersten selbstständigen Bau realisierte er in Los Angeles sein eigenes Haus, in dessen Gestalt und Raumanordnung sowohl Anregungen aus seiner Studienzeit in Wien als auch aus seinen Erfahrungen und Tätigkeiten in Amerika eingeflossen sind.⁵

Schindler bezeichnete sein Haus mehrfach als kalifornisch, unter anderem als »a real Californian scheme«.⁶ Diese Bezugnahme kann als Versuch verstanden werden, sich auf seine neue Umgebung einzulassen und dort Wurzeln zu schlagen. Dies äußerte sich nicht in einem bestimmten Stil, sondern fand seinen Ausdruck vor allem in einer Ausrichtung auf die kalifornische Landschaft und die klimatischen Bedingungen. Die positive Konnotation der Natur könnte Schindler assoziativ mit dem Land verbunden haben; rückschließend wäre der Verbindung von Architektur und umgebendem Raum also eine persönliche Bedeutung beizumessen. Schindler lebte und arbeitete bis zu seinem Tod in seinem Haus.

Anna Martin

¹ Siehe Kathryn Smith, *Schindler House*, Photographien von Grant Mudford, New York 2001, S. 16–18.

² Ausführlicher bei Kathryn Smith, »The Schindler House«, in: *RM Schindler. Composition and Construction*, hrsg. von Lionel March und Judith Sheine, London und Berlin 1993, S. 114–123, hier S. 115–119.

³ Siehe Robert Sweeney, »The Kings Road House«, in: ders./Judith Sheine, *Schindler, Kings Road, and Southern California Modernism*, Berkeley, Los Angeles und London 2012, S. 7–28, hier S. 11–14.

⁴ Siehe Esther McCoy, *Vienna to Los Angeles: Two Journeys*, Santa Monica 1979, S. 122, 132 und 134.

⁵ Ausführlicher bei Judith Sheine, »The Kings Road House. Pre-Everybody«, in: Sweeney/Sheine 2012 (wie Anm. 3), S. 75–92, hier S. 75–77.

⁶ Brief von Rudolph M. Schindler an Mr. und Mrs. Edmund J. Gibling vom 26. November 1921, zit. nach Smith 2001 (wie Anm. 1), S. 80.

Schindler/Chace House, 835 North Kings Road, West Hollywood, California, USA

Architect: Rudolph Michael Schindler (1887 Vienna – 1953 Los Angeles)

Planning and construction period: 1921/1922

The Schindler House is designed as a two-family house with a studio for guests whose asymmetrical layout, on the one hand, was to make it possible for the residents to live in community, and on the other hand give them privacy. While the one-storey building outwardly tends to look closed, each of the studio rooms is wide open to one of the unroofed patios. One of the main characteristics of the four large studios is the interconnection of indoors and outdoors. On one side the room is demarcated by prefabricated concrete slabs, while on the other it is extended in the direction of the inner courtyards by glass panels, interrupted by floor-to-ceiling apertures with sliding doors. The floor slab is continued without thresholds into the courtyards; also, the patios, by the way they are positioned between the studios as a kind of room in its own right, are integrated in the residents’ living space.

Rudolph Michael Schindler designed his house shortly after a vacation in Yosemite National Park in the autumn of 1921 as a two-family house for himself and his wife, and for his friends, Clyde and Marian Chace.¹ In a number of ways, in his building, he made allusions to the freedom of camping. Thus two sleeping porches on the roof, whose canvas panels optically remind one of a tent, were intended to enable people to spend the night out in the open.²

Schindler had come to Los Angeles with his American wife at the end of 1920 and had soon begun working as an independent architect. As early as May 1914 he had travelled to the USA, initially to work in a Chicago office, and subsequently with Frank Lloyd Wright.³ The outbreak of World War I prevented his return to Europe; even in the post-war period his letters repeatedly expressed his desire to do so.⁴ As his first independent project, he built his own house in Los Angeles, a building whose design and room layout incorporated ideas not only from his studies in Vienna but also his experiences and activities in America.⁵

Several times Schindler described his house as Californian, calling it, for instance, »a real Californian scheme«.⁶ This reference may be seen as an attempt to get involved with his new environment and to strike root there. This was not expressed in a particular style, but first and foremost in the architect’s orientation towards the Californian landscape and climatic conditions. It is possible that Schindler associatively linked the positive connotation of nature with the country; thus we might infer that linking the building and the space that surrounded it had personal significance for him. Schindler lived and worked in his house until his death.

Anna Martin

¹ See Kathryn Smith, *Schindler House*, photographs by Grant Mudford, New York, 2001, pp. 16–18.

² For further details see Kathryn Smith, »The Schindler House«, in: *RM Schindler. Composition and Construction*, edited by Lionel March and Judith Sheine, London and Berlin, 1993, pp. 114–123, here pp. 115–119.

³ See Robert Sweeney, »The Kings Road House«, in: idem/Judith Sheine, *Schindler, Kings Road, and Southern California Modernism*, Berkeley, Los Angeles and London, 2012, pp. 7–28, here pp. 11–14.

⁴ See Esther McCoy, *Vienna to Los Angeles: Two Journeys*, Santa Monica, 1979, pp. 122, 132 and 134.

⁵ For further details see Judith Sheine, »The Kings Road House. Pre-Everybody«, in: Sweeney/Sheine 2012 (cf. fn. 3), pp. 75–92, here pp. 75–77.

⁶ Letter from Rudolph M. Schindler to Mr. and Mrs. Edmund J. Gibling dated 26 November 1921, quoted from Smith 2001 (cf. fn. 1), p. 80.



1. Blick vom Garten in den westlichen Hof.
2. Grundriss. Zeichnung von Rudolph Schindler.
3. Ansicht von Süden.
4. Ansicht von Südwesten.



1. View from the garden into the western patio.
2. Floor plan. Drawing by Rudolph Schindler.
3. View from the south.
4. View from the south-west.

