

Neue Stadtzentren in Japan = Nouveaux centres urbains au Japon = New town centres in Japan

Autor(en): **Nitschke, Gunter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home : internationale Zeitschrift**

Band (Jahr): **19 (1965)**

Heft 5: **Rathäuser und Stadtzentren = Hôtels de ville et centres urbains = Town halls and city centers**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-332190>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Neue Stadtzentren in Japan

Versuch einer Klärung des Begriffes »Stadt« in Japan

Nouveaux centres urbains au Japon
New town centres in Japan



war das ursprüngliche Ideogramm des »Marktes«,

eine symbolische Begrenzung, Zeichen des Ortes,

eine symbolische Flagge, Zeichen der Zeit des Markttag.

Die Entwicklung und Transformation vom bloßen »Markten« zur Stadt dürfte dieselbe sein wie die im Abendland. Heute wird dieses Zeichen Shi hinter den eigentlichen Stadtnamen gestellt, z. B. Kure-Shi = Stadt Kure.



miyako
to
Sitz des Kaiserhauses, Hauptstadt, Metropolis

Dieses Zeichen stand für den Sitz des Kaiserhauses, worum sich natürlicherweise das Volk ansiedelte.



war ursprünglich das Ideogramm eines Menschen, der vor einer Schüssel gekochten Reises sitzt, d. h., es stand symbolisch für den Platz, wo Menschen zusammenkommen und miteinander speisen. Es geht auf einen alten chinesischen Brauch zurück, sich in kleinen Essenskiosken am Straßende zu treffen.

Heute wird dieses Ideogramm generell in To-Shi und To-Kai = Großstadt und speziell für Kyo-To und Tokyo-To = Metropolis To-kyo gebraucht.



machi
cho
Straße, Block, Distrikt, Stadt

Dieses Zeichen steht im allgemeinen für den Ort, wo Menschen leben, und zwar dicht neben dem Reisfeld. Zwei Erklärungen sind möglich, die eine vom Bildlichen, die andere vom Klanglichen her.



ist auch heute noch das Ideogramm für »Reisfeld«, eine Art Vogelperspektive eines Reisfeldes;



ist das Ideogramm für »schlagen, festtreten, befestigen«, eine Art Symbol eines Hammers.

Reisfelder waren gewöhnlich von schmalen Wegen eingerahmt, die durch Feststampfen von Erde und Gestein gebildet worden waren. Diese Pfade waren gegenüber den Reisfeldern leicht erhöht.

Bis zum Beginn der Geldwirtschaft in Japan waren die ersten Siedlungen direkt neben den Reisfeldern gelegen. Man baute die ersten Häuser auf einen Boden, der in derselben Art wie diese Wege befestigt worden war.



ist daher das Ideogramm oder Kurzschriftbild für die Aktion des Schlagens und Befestigens von un stabilem Boden dicht neben den Reisfeldern, um menschliche Behausungen darauf zu bauen. Die Strukturen, die sich aus der Luft gesehen von Reisfeldern und von wohl noch 80% der japanischen Städte ergeben, lassen das Entstehen der japanischen Städte aus den Strukturen der Reisfelder klar erkennen.

Heute erscheint dieses Zeichen als Bezeichnung von Stadtteilen wie z. B. Ote-Machi in Tokyo oder nur von Straßenblöcken wie z. B. Toyokawa-Cho.

Der japanische Laut »Machi« wurde im Chinesischen mit anderen Ideogrammen wiedergegeben, nämlich einem Ideogramm »ma« =

Hanf und einem »chi« = Boden. Das gibt zusammen die Bedeutung »Land, auf dem Hanf angebaut wird«. In Japan wurde jedoch dieser Laut und diese Bedeutung des chinesischen Ideogramms mit dem japanischen vorher beschriebenen Charakter wiedergegeben.

Ursprünglich baute man in China Hanf nicht auf dem gleichen Boden mit den übrigen Getreidearten an, sondern wählte dazu gewöhnlicheren Boden, weiter abseits gelegen. Somit stand »machi« in China also für einen Platz, der zum Getreideanbau nicht kultiviert worden war und auf dem man später mit der Erfindung der Seidenraupe menschliche Siedlungen baute.



machi
gai
Straße, Straßenbezirk, Block

Dieses Zeichen entstand viel später und bedeutet eigentlich »Straßen der Stadt«, d. h. »Stadt« gesehen als ein Kreuz und Quer von Straßen, was wirklich eine treffende Beschreibung generell für japanische Städte ist, da sich ein bewußtes Raumschaffen nur in den seltensten Fällen finden läßt.



ist das Ideogramm für im rechten Winkel zueinander verlaufenden Straßen; -



ist das sehr häufig vorkommende Ideogramm für die Aktion des Gehens.

2. Versuch einer Klärung des japanischen Konzeptes »Stadt« vom Topographischen her

Gestalt der Landschaft Japans

Die Gestalt Japans, einer Inselgruppe aus Bergen, engen Tälern und einer gebrochenen Küstenlinie, setzt von vornherein auch den Maßstab jeglicher menschlicher Operationen. Einerseits geben die mäßig hohen, aber sehr zahlreichen Berge von Natur aus dem Lande einen intimen Maßstab. Eine architektonische Ordnung, wie etwa ein Blockraster oder eine strenge Symmetrie, ist nicht notwendig, um den Maßstab menschlicher Unternehmungen gegenüber einer überwältigenden Natur zu setzen.

Andererseits war immer die Reiskultivierung der dominierende, gestaltgebende Faktor des Landes durch Menschenhand gewesen. Land, das sich zum Reisanbau eignet, ist karg, nur ca. drei Zehntel der Gesamtfläche. Aber der Reisbau erzwang die Teilung der Täler, Hügel und ebenen Flächen in unzählige kleine »Pflaster«. Diese wiederum folgen in Größe und Gestalt den kleinsten Unregelmäßigkeiten der Erdoberfläche und drücken somit dem Lande eine asymmetrische Kalligraphie auf.

Gestalt der Städte Japans

Die Japaner haben tatsächlich in der Geschichte kaum eine distinktierte urbane Architektur entwickelt. Eine solche würde für sie vielleicht zu sehr den Stempel einer starren und intellektuellen Ordnung tragen. Sie waren mehr mit dem Entdecken und Anwenden einer Ordnung in der Natur beschäftigt, als dem Etablieren einer vom Menschen erdachten äußeren Idealordnung in einer andererseits unperfekten Welt. Ihre Ordnung ist daher keine streng starr geometrische, sondern eine innere, ununterbrochen sich wandelnde wie die der Natur selbst.

Somit ist es auch kein Wunder, daß sich das japanische Stadthaus kaum von seinem ländlichen Vorfahren oder Zeitgenossen unterscheidet und daß der Großteil der japanischen Städte im Arrangement der aformalen, asymmetrischen, von der Topographie bestimmten und deshalb sehr oft zufälligen Disposition von Reisfeldern und ersten Dörfern gleichkommt.

Ein kleiner Teil von ihnen, vorherrschend aus feudalem Mittelalter, ist nur insofern bewußt organisiert, als eine Gruppierung um eine

Es ist notwendig, den kühnen und dramatischen Träumen der japanischen Metabolisten von einer Zukunft, die noch nicht begonnen hat, das Bild der Zukunft Japans gegenüberzustellen, die schon begonnen hat. Diese Zukunft ist nicht weniger kühn und dramatisch. Was sich im Moment in japanischen Städten vollzieht, ist nicht nur ein Überspringen von mehreren Jahrhunderten, sondern ein Überstülpen einer importierten westlichen Form- und Raumvorstellung über eine Gestalt, die in diesem Lande erwachsen ist, sei es von der Natur erzwungen oder vom Geiste dieser Menschen geformt.

Es liegt nahe, zu versuchen, sich dieser ursprünglichen »Gestalt« erst einmal zu nähern, um den jetzigen Zusammenstoß nicht nur deutlicher zu erfassen, sondern vielleicht auch steuern zu können. Einem unvoreingenommenen Auge bietet Japan eine aufsensibelste und bis ins kleinste gestaltete saubere Landschaft neben Haufen von scheinbar angesammeltem oder liegengeliebenem Abfall, den sog. Städten. Die Natur ist eine Art Schmuckkästchen, Städte sind eine Art Rumpelkammer. Diese uns fremde Konzeption »Stadt« soll deshalb am Anfang geklärt werden, und zwar vom Etymologischen her, von der Topographie Japans und von der japanischen Konzeption »Raum« her.

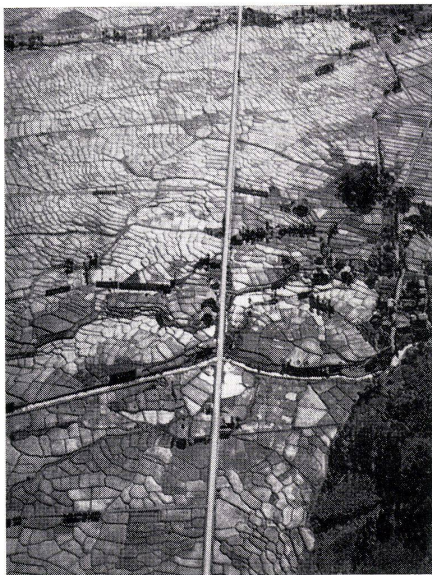
1. Versuch einer Klärung der japanischen Konzeption »Stadt« vom Etymologischen her

Es ist verständlich, sich von daher zu nähern, da die japanische Schriftsprache Ideogramme benutzt, d. h. Kurzschriftbilder von Prozessen und Operationen, wie sie eine frühe Menschheit sah. Es gibt im Japanischen vier im Prinzip verschiedene Ideogramme, Kanji, für den Begriff »Stadt«, woraus sich vier verschiedene Möglichkeiten der japanischen Vorstellung »Stadt« ableiten lassen:



ichi
shi
Markt, Marktflcken, Stadt

Ursprünglich wurde direkt neben dem Palast des Kaisers Markt gehalten. In die Mitte des betreffenden Platzes steckte man eine Fahne, um so Ort und Zeit des »Marktes« festzulegen.



1



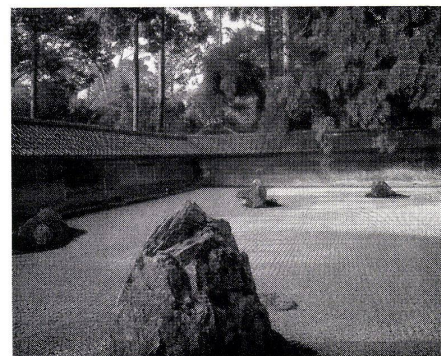
2

1
Struktur der Reisfelder.
Structure des rizières.
Structure of the rice fields.

2
Typische Stadtstruktur (Tokio).
Structure urbaine typique.
Typical town plan.

3
Kyoto. Symmetrischer Plan und heutige Stadtanlage.
Plan symétrique et état actuel de la ville de Kyoto.
Symmetrical town plan and present state of Kyoto.

4
Tempelgarten in Kyoto.
Jardin d'un temple à Kyoto.
Temple garden in Kyoto.



4

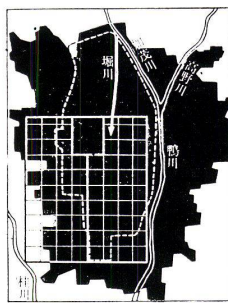
Burg stattfindet. Tokio, obwohl viel größer als andere Städte, ist das beste Beispiel dafür.

Nur die ehemaligen Hauptstädte Nara und Kyoto sind als Städte gegründet worden, symmetrisch, auf verhältnismäßig ebenem Gebiet, nach chinesischem Vorbild in einem rechtwinkligen starren Rastersystem. Doch die Zeit schwächte die einmal zugrunde gelegte starre Konzeption ab: Kyoto z. B. weigerte sich, gemäß Plan sich symmetrisch in der Mitte des Großtales zu entwickeln und zog vor, sich an das östliche Gebirge und den Kamogawa-Fluß anzulehnen. Die sich rechtwinklig schneidenden Straßen des Rastersystems sind offen und unakzentuiert durch Plätze, Rotunden oder Statuen und lassen somit die aformale Komposition der umliegenden Berge hereinfließen. Auch wurde hier jegliche urbane Konzentration eher vermieden als irgendwie kultiviert. Die Beispiele Kyotos und Naras haben keine Nachfolger gefunden.

Dieses Faktum kann als allgemeingültiges Beispiel gelten des Schicksales jeglicher Form, die aus China importiert wurde: chinesische Gestalt wird japanische Gestalt durch Auflösen der Symmetrie. Der Grund hierfür ist in der topographischen Verschiedenheit der beiden Länder zu suchen. Chinesische Tempel und Städte sind auf weiten Ebenen gegründet worden. Japan ist ein Land unzähliger kleiner Täler und Hügel. Der Tempelbezirk von Horyu-Ji (607 A. D.), einer der ältesten Tempelkomplexe, die in Japan nach chinesischen symmetrischen Vorbildern geformt worden waren, liegt noch auf einer speziell dafür ausgesuchten großen Ebene. Doch schon in der Heian-Era (800–1200 A. D.) wurde die japanische Tempelanlage vollkommen unsymmetrisch. Man wählte schwierige Berggelände wie die Berge Hieizan und Koyasan zur Anlage solcher Komplexe.

3. Versuch einer Klärung des Begriffes »Stadt« von der japanischen Raumkonzeption her

Der Glaube, daß eine intime Verbindung besteht zwischen diesem Erbe der traditionellen japanischen Raumvorstellung und dem Raumschaffen, welches die Moderne Architektur des Westens propagierte, war nach dem letzten Kriege sehr stark unter allen, die japanischen Raum erlebten. Offensichtlich war dies ein naheliegender Trug-



3

schluß wegen einer oberflächlichen Ähnlichkeit; denn die Absichten und Konzepte moderner westlicher Architektur, die in unbegrenzter Transparenz und übergroßer Flexibilität ihren Ausdruck finden, und traditionelles japanisches Raumschaffen sind grundverschieden.

Wenn wir nämlich beweisen könnten, daß traditionelle japanische Architektur Räume schuf, die denen gleichkommen, welche die moderne westliche Architektur schließlich und endlich zu verwirklichen suchte, so könnten wir sagen, daß japanische und westliche Raumlogik dieselbe sei. Daher ergibt sich die Frage: welches ist die Logik, die traditionelles japanisches Raumschaffen trug und trägt? Raumkonzepte oder Raumideen, die denen des Westens entsprechen, sind in Japan nie entwickelt worden. Mit Raumkonzeption oder Raumideen meine ich Raumvorstellungen des Westens, welche Räume

als Einheiten im substantiellen Sinne behandelt im Gegensatz zu der Sicht des Ostens, der verschmähte, Räume als Einheiten zu sehen. Deshalb gibt es auch keine Mathematik im westlichen Sinn und mit dem Fehlen jeglicher naturwissenschaftlicher Entwicklung auch keine Raumentwicklung.

Japans Innenraum

In Japan war die Vorstellung von Innenraum immer aufs engste mit dem Pfosten verbunden. In den ältesten japanischen Aufzeichnungen, den Kojiki, wird berichtet, daß die Gottheit eine Säule, eine »Himmelssäule«, errichtete und darum einen Palast baute. Dies läßt uns vermuten, daß schon in ältester Zeit der Bauprozeß in Japan mit der Errichtung der Stützen begann. In diesem Zusammenhang ist bedeutend, daß das Errichten der Stützen nicht nur physischer, sondern auch geistiger Ausgangspunkt war.

Eines der ältesten Arrangements von Stützen in diesem Sinn ist im Izumo-Schrein zu finden. Der Mittelpfosten sticht durch den Innenraum und ist sein Fokus. Funktionell und konstruktiv gesehen ist dieser Mittelpfosten weniger wichtig als andere konstruktiv notwendige Pfosten.

Im Ise-Schrein, der nur etwas später entstand, hat dieser zentrale Pfosten seine physische Bedeutung verloren; er steigt nicht mehr durch den Innenraum; er behält jedoch seine spirituelle Bedeutung bei als kurzer Stumpf, um den das gesamte Schrein Gebäude errichtet wird.

Durch all die Jahrhunderte bildete der zentrale Pfosten das psychologische Zentrum des Gebäudes. Selbst im japanischen Farmhaus wurde er größer ausgebildet als die, die tatsächlich die Funktion hatten, das Dach zu tragen. Er war nicht immer direkt in der geometrischen Mitte des Raumes, doch von ihm aus entwickelte sich der Gesamtplan.

Dieser zentrale Pfosten erscheint auch im japanischen Teehaus, wo er selten die mathematische Mitte des Raumes, sondern definitiv die raumpychologische Mitte einnahm. Jetzt hat er auch keinerlei tragende Funktionen mehr und berührt andererseits auch den Erdboden nicht mehr, sondern ist reines Symbol, das den Geist der Personen im Raum sammelt.

Japans Außenraum

Im Laufe der Entwicklung in Japan verschwindet im Wohnbau die konstruktive oder psychologisch erforderliche Innenstütze und erscheint in der Außenwand. Gebäude wie der Shishinden des kaiserlichen Palastes in Kyoto oder die Große Versammlungshalle, die Konoma des Nishi-Honganji in Kyoto, suggerieren eigentlich die vollkommene Abwesenheit der Innenstütze als zentraler Sammlungspunkt. Es gab auch keine Außenwände oder Innenwände im westlichen Sinne, sondern nur Füllungen, die durch die Säulenreihungen ermöglicht wurden. Somit entstand durch bewegbare Ausfachungen, Vorhänge, Gitterwerk, Schiebeelemente eine Art fließenden Raumes. Die Grenzen zwischen Innen und Außen sind dieselben, d. h., sie bestehen praktisch nicht, und der Garten und die Berge erscheinen wie eingeladen unter den anderen Gästen im Innen. Ich glaube, B. Taut zitiert ein Haiku von Kikaku, um diesen Raum in Worte zu fassen:

Auf dem Rund des Mondes
und auf der Tatami
der Schatten der Pinien.

Dieses System führt in Wohnkomplexen, selbst von der Größenordnung des kaiserlichen Palastes in Kyoto, zu einer Art »Raum-Kontinuum«, wobei die eigentlichen Gebäude bewußt so plaziert sind, um die Räume dazwischen zu modulieren, d. h. der Außenraum wird gewissenhaft gestaltet wie der Innenraum, ja Innen- und Außenraum sind eine kontinuierliche Einheit. Diese Tradition des »Objekte-in-der-Leere-Arrangierens« scheint eine allgemeine bewußte

Technik zu sein, Dinge auseinanderzuhalten und andererseits zu verbinden. Sie erscheint in Tempel- wie Schreinbezirken sowie im Plan von Wohnanlagen, ja selbst in den Straßen der geplanten Städte wie Kyoto, wo die einzelnen Häuser sich voneinander absetzen, vor- oder zurückspringen und so den Straßenraum modulieren.

Japans imaginärer (symbolischer) Raum

Diese vom Shintoismus hervorgebrachte Raumvorstellung könnte am besten im Gegensatz zum westlichen, substantiellen Zeitraum oder Menschaum als imaginärer, symbolischer oder Gottraum beschrieben werden. Ersterer erscheint in Graden von Offenheit oder Geschlossenheit, d. h. ist eindeutig dreidimensional, den Menschen als Betrachter mit einbeziehend, letzterer entweder in Flächen, Pfosten oder ähnlichen Objekten, d. h. in Symbolen von einer Dimension angefangen bis zu unbeschreibbaren Dimensionen, da er nicht substanzgebunden, sondern imaginär ist und menschlicher Geist und menschliche Imagination als überdimensional betrachtet werden kann. Ich wähle als Beispiel den Ise-Schrein und die Fläche, die shintoistische Vorstellung aus der Natur als heilige, dem Gott gehörige Fläche ausgeschnitten hat, d. h., hier ist eine zweidimensionale Fläche Raum, sowie den Kamigamo-Schrein in Kyoto mit den zwei makellosen Sandkegeln, mit Hilfe deren auf einer großen und profanen Sandfläche eine heilige Stelle bezeichnet wird, d. h., hier ist ein dreidimensionales Objekt oder Symbol Raum, oder das Noh Spiel, wo durch einen vierdimensionalen Tanz Raum umschrieben wird, d. h. hier ist Aktion Raum.

Japans spiritueller Raum

Diese dem Buddhismus entstammende Raumvorstellung basiert auf der Absicht, das buddhistische Konzept der »Leere« als wahren Hintergrund aller Dinge und allen Daseins den menschlichen Sinnen zu übermitteln. Diese »Leere« oder dieses »Nichts« ist allerdings nicht ein Konzept, zu dem man durch analytisches und rationales Benutzen des Intellektes gelangt, sondern ist zu erfahren durch einen ästhetischen Anstoß von außen oder Intuition von innen. Doch diese »Leere« ist keineswegs eine Leere im Sinne von Abwesenheit, auch nicht etwas, was selbständig außerhalb dieser existiert, und keineswegs absoluter Nihilismus. Sie wohnt vielmehr innerhalb aller Objekte, ist koexistierend mit jeglicher Form. Wo keine Form, dort keine Leere. Form ist Leere, Leere ist Form. Um dieses Prinzip zu symbolisieren und im ästhetischen oder poetischen Sinne zu vermitteln, wurde in buddhistischen Sand- und Steingärten »Leere« durch eine rechteckige Sandfläche und »Form« durch die darauf erscheinenden Objekte ausgedrückt. Doch sind diese Objekte – und das ist entscheidend – nicht aufs sorgfältigste im ästhetischen Sinne ausgesucht und plziert, so erscheint im Rechteck nur Sand als solcher, nicht Leere.

Der Raum von Ryoanji oder anderer ähnlicher Sandgärten ist nicht ein Raum nihilistischer Verzweiflung oder Verlassenheit und endlosen Leere, sondern ein Raum spirituellen Einblicks in den Urgrund aller Dinge. Ihm unterliegt die buddhistische Sicht aller Formen als Geschehen, nicht als Ding oder Substanz.

Japans Stadtraum

Die Stadt hat an sich keine endgültige oder anstrebende Form. Ihre äußere Form ist nicht ihre Realität. Sie ist in dauerndem Wandel begriffen, besonders sichtbar in Japan infolge von ständigen Erdbeben, Feuer- und Taifun-Katastrophen.

Stadt wird verstanden durch Verteilung von Symbolen. Traditionelle Stadtpläne zeigen daher keine Realitäten im westlichen Sinne, d. h. genaue Abmessungen und Distanzen, sondern ein bewußtes Setzen von gebauten Symbolen, wobei ihre innere Beziehung

untereinander als real gesehen wird und daher Größenabmessungen und Distanzen verzerrt werden. Die Aufgabe des Planers ist das Setzen dieser Symbole und Fixieren ihrer Beziehung untereinander als mikrokosmische, gebaute Metapher eines universalen Weltbildes. Somit war diese Aussage der einzelnen Symbole und die Aussage ihrer Beziehung untereinander als einer vom Menschen verstandenen und hier im kleinen widergespiegelten Gesamtordnung des Weltalls Realität, war Stadt, d. h. was das wahre Wesen der Stadt ausmacht, ist eigentlich unsichtbar.

Vom Objekt-Schaffen zum Raum-Schaffen

Die vorhergehende Untersuchung zeigte, daß Japan eigene Raumvorstellungen hat, sei es aus religiösen, geographischen oder künstlerischen Gründen entstanden; – Raumvorstellungen, die der westlichen substantiellen Raum-Logik nicht nur nicht verwandt, sondern die auch tiefer gesehen mit den modernen Raumvorstellungen, zu denen der Westen jetzt gelangt ist, nur oberflächliche Ähnlichkeiten aufweist.

Die im folgenden gebrachten Stadthallen, Rathäuser und Stadtzentren, die wohl repräsentativsten Bauten Japans in der Nachkriegszeit, sind als erste Experimente Moderner japanischer Architekten mit westlichem substantiellem Raum zu verstehen und zu bewerten. Auch im Westen ist Raumschaffen ein schwierigerer und zweiter Schritt nach dem Objekt- oder Monument-Schaffen, da er erfordert, sich von der Idee zu befreien, unter Architektur nur Gebäude und unter Städtebau nur das Arrangieren von Gebäuden zu verstehen. Vermutlich mußte in allen Kulturen Architektur, insofern als sie sich ihrer selbst erst bewußt werden muß, um Architektur zu sein, am Anfang immer durch eine Phase des Objekt-Schaffens gehen, um später bewußtes Raumschaffen zu werden.

Die heutige japanische Architektur, so viel bewundert von anderen Gesichtspunkten aus, zeigt jedoch kaum ein Zeichen einer bewußten, eigenen, japanischen Gruppierungstechnik. Zum Beispiel kann die Planung des Rathauses zu Kurashiki mit der Erweiterung zu einem zivilen Forum als vollkommen gewöhnliches, von Le Corbusier beeinflusstes europäisches Raumschaffen im besten Sinne bezeichnet werden, während die Gruppierung der Harumi-Apartments europäisches Raumschaffen in schlechtem Sinne darstellt.

Es zeigt sich noch kaum etwas, wenigstens unter den gebauten Beispielen, was die traditionelle Art von japanischem Raumschaffen, d. h. von aufs intimste verbundenem Innen- und Außen-Raum, oder etwa des »Objekte-in-der-Leere-Arrangierens« oder bewußtem »Raum-Kontinuum«, widerspiegeln würde, sondern nur erst erste Ansätze eines bewußten Raumschaffens, und, was besonders wichtig zu erwähnen ist, in diesem Falle eines Raumschaffens mit importierten Raumvorstellungen.

Peter Smithson, Vortrag »Form above all« vor der »Architectural Association« in London, AA-Journal, März 1963.

»The Art of Clay«, Primitive Japanese Clay Figurines, Earthenwares and the Haniwa, Bijitsu Shuppansha, Tokyo.

»Zen in Japanese Art«, von Toshimitsu und Hasumi, Philosophical Library New York.

»The Architecture of Japan«, von Arthur Drexler, »The Museum for Modern Art, New York.

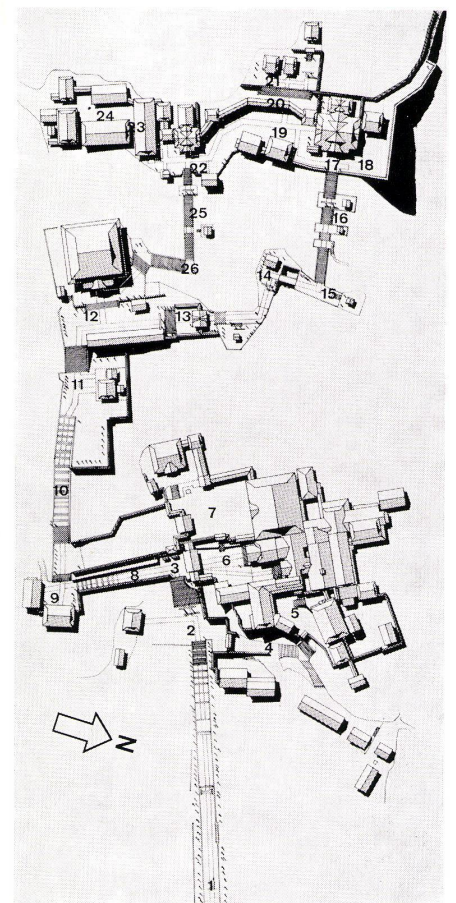
Nishida Kitaro, »Zen no Kenkyu«, a Study of Good, Japanese National Commission for UNESCO.

»Recent Japanese Philosophical Thought« by Gino K. Piovesana, S.I., Enderle Bookstore, Japan.

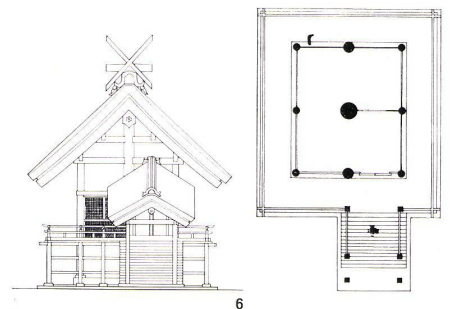
»Creation in Present day Architecture and the Japanese Architectural Tradition« by Kenzo Tange in »Sinkentiku«, Juni 1956.

»Nature, Space and Japan's Architectural Style«, Spezialnummer von »the japan architect«, Juni 1964.

»Some Aspects of Japans Architecture« von Walter Dodd Romberg in Perspecta 6, The Yale Architectural Journal.



5



5

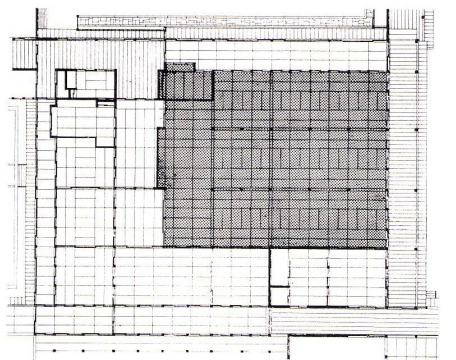
Typisch japanische asymmetrische Tempelanlage.
Temple japonais asymétrique typique.
Typical asymmetrical Japanese temple.

6

Iszumo-Schrein.
Ecran Iszumo.
Iszumo shrine.

7

Versammlungshalle im Nishi-Honganji-Tempel, Kyoto.
Salle de réunion.
Assembly hall.



7

Einzelplastik

Sculpture individuel
Individual sculpture

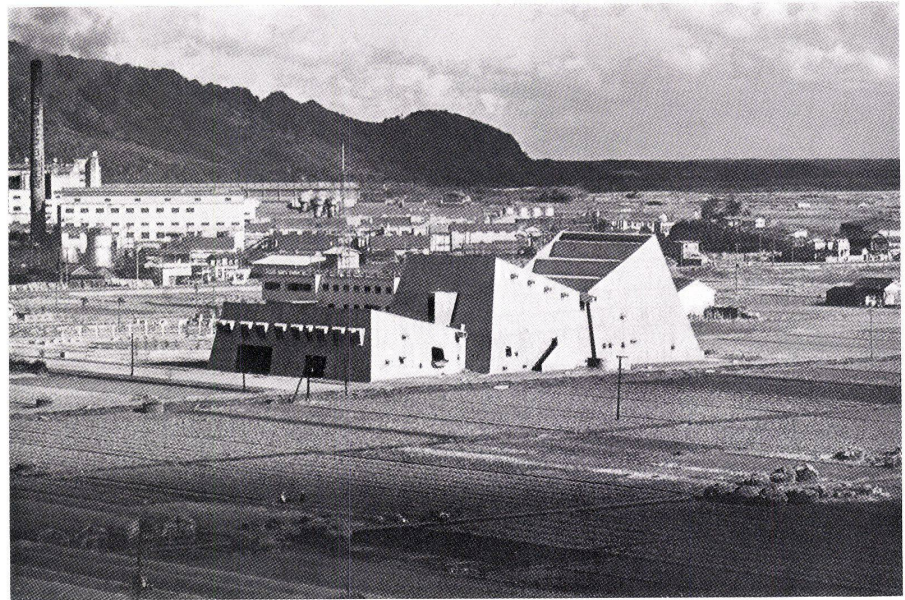
Nichinan

Die Stadt:

Nichinan, eine Industriestadt im Süden Kyushus mit ca. 70 000 Einwohnern, macht alles andere als einen einladenden Eindruck. Man begegnet einer Stadt ohne Charakter, ohne irgendeine intelligible Struktur. Auch hier, wie in fast allen japanischen Städten, läßt ein Kranz von Hügeln, die visuell in die Stadt hereinreichen, das Durcheinander darin ertragen.

Die Stadthalle (Abb. 1):

Kenzo Tanges Kulturzentrum in Nichinan gehört in Japan zu einer Gruppe von Repräsentativbauten, die als freistehende Einzelplastiken bezeichnet werden könnten, wo sich nicht das geringste Anzeichen einer Raumbildung im städtebaulichen Sinne erkennen läßt. Diese Gebäude sind begehbare Großplastiken ohne Bezug zum Nachbarn. Wenn man also nicht grundsätzlich etwas



dagegen hat, daß man Geld schon für solche Extravaganzen ausgibt, wenngleich man in der Stadt selbst noch an trockenen Tagen vor Staub nicht atmen kann oder an nassen Tagen vor Pfützen nicht gehen kann, dann wird man allerdings Freude an diesem Bau haben. Die Organisation des Baues und seine Gestalt ist klar und verständlich, das

räumliche Erlebnis beim Durchschreiten der Innenräume interessant.

Die Asymmetrie der Gesamtanlage, die Rohheit des Äußeren und die für unser Auge undurchdachten oder unfertigen Details sind ur-eigenstes Japan: was unideal, was unfertig und unvollendet erscheint, ist Symbol der Dynamik des Lebens, ist noch im Prozeß des Lebens.

Tatebayashi

Die Stadt und ihr neues Rathaus (Abb. 2):

Tatebayashi, eine kleinere Stadt von ca. 70 000 Einwohnern, zwei Bahnstunden von Tokio entfernt, hat ein neues Symbol bekommen: das neue Rathaus von Kiyonori Kikutake erhebt sich als freistehende Plastik über die traditionelle zweistöckige hölzerne Strukturmasse. Zwischen vier Betonkommunikationstürmen schießen die oberen Büroggeschosse hervor. Allerdings sind diese Türme nicht einzige konstruktive Träger, wie man aus der Erscheinung des Ganzen vermuten möchte; – schmale Innenstützen sind notwendig.

Die Innenraumgestaltung bildet eine interessante Ausnahme in einem sonst vollkommen von Corbusiers Ästhetik beherrschten Lande.

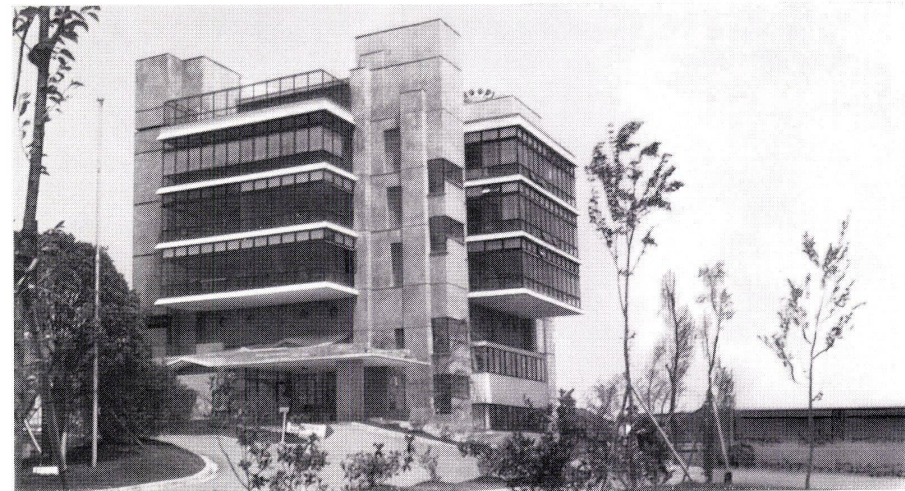
Gozu

Die Stadt und ihr Rathaus (Abb. 3):

Eine ebenfalls erhöhte Lage wie das Rathaus von Tsuchiura hat das Rathaus von Gozu, einer kleineren Hafenstadt in der Shimane-Präfektur. Dieses Symbol der Stadtverwaltung von Yoshizaka scheint außerhalb der bis jetzt beschriebenen Entwicklung zu stehen, sowohl der Detail-Formensprache nach als auch im Raumschaffen. Sie stellt mit Kikutakes Rathaus in Tatebayashi ein Los-machen von einer allbeherrschenden Corbusier-Ästhetik dar.

Die Lösung scheint aus der Hangsituation und dem beabsichtigten Setzen eines Monumentes, das die gesamte Stadt beherrscht, geboren. Das Gebäude greift jedoch nicht nur über die Stadt, sondern auch über diese hinaus bis hin zum Meer.

Der Bau läßt Yoshizakas größere Sensibilität den einzelnen Elementen des Baues gegenüber erkennen und läßt somit eine größere Differenziertheit des Gesamtorganismus erscheinen.



Ashiya

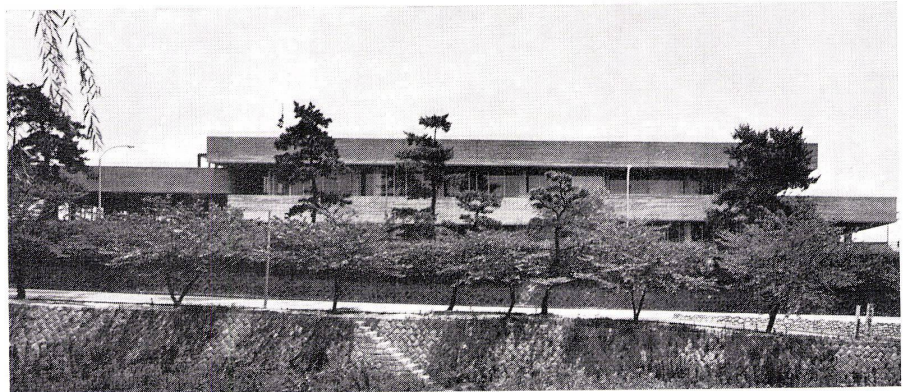
Die Stadt und ihr Rathaus (Abb. 4, 5):

Sozusagen als Ausklang zu den erwähnten »Einzelplastiken« möchte ich J. Sakakuras 1964 erstelltes Rathaus für die Stadt Ashiya in der Hyogo-Präfektur in der Nähe von Nara stellen.

Dieser Bau scheint alle Mittel bombastischen Betonmodellierens auf den einfachsten Nenner zu bringen und will bewußt durch Horizontalität, Anschmiegen an den Hang und geplantes Überwachsen der gesamten äußeren Struktur mit Efeu aus dem Dasein einer isolierten Plastik heraus und mit der Natur verschmelzen.

Als strukturgebendes Element für den ganzen Bau wurde die Freude gesetzt, in Muße in einem Rathaus außerhalb des städtischen Getriebes herumschlendern zu können. Dieses Entlangschlendern verwandelte den üblicherweise trostlosen Korridor aller Behörden in eine Art Ausstellungshalle mit örtlichen Erzeugnissen und anderweitigen Objekten echten Bürgerstolzes.

J. Sakakura wollte aufholen, was in Japan durch jahrhundertlanges Fehlen von umschlossenen soliden Bauten mit schweren Wänden nicht entwickelt worden war, nämlich eine bewußte Innenraumgestaltung, die plötzlich durch Einführen westlicher Konstruktionsmethoden nötig erscheint und die sich durch das traditionelle japanische Zusammenfließen von Innen- und Außenraum nicht mehr meistern läßt.



Hirosaki

Kulturzentrum (Abb. 6):

Dieses erst in diesem Jahr erstellte, von K. Meakawa entworfene Kulturzentrum für die Stadt Hirosaki in der Aomori-Präfektur im äußersten Norden der Insel Honshu versucht, durch Einbeziehen der bestehenden Bibliothek und durch Dreiteilen der Neubauten in Haupthalle, Konnektor und Annex mit Versammlungs-, Konferenz- und Büroräumen eine Art Forum in der Art von Yatsushiro von Architekt Ashihara zu bilden.

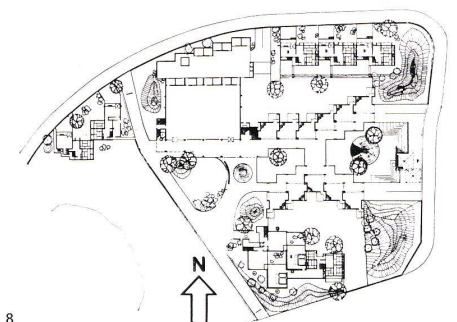
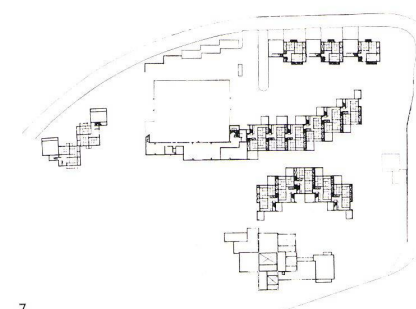
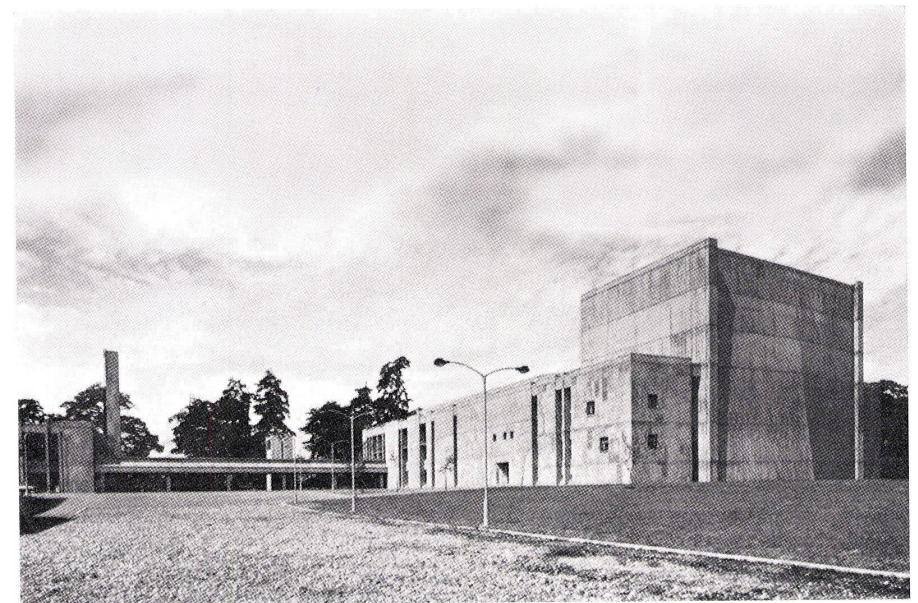
Der Maßstab ist im Gegensatz zu Maekawas Kulturzentrum in Kyoto wohl verfehlt.

Nachbarschaftszentrum H. von Senri
(Abb. 7, 8):

An den Schluß stelle ich J. Sakakuras 1964 erstelltes Nachbarschaftszentrum H₁ von Senri, einer Art Commuter-Stadt im Bereiche Osakas. Die Planung dieser neuen Stadt umfaßt 12 Nachbarschaften zu 700 bis 1000 Familien mit je einem lokalen Zentrum.

Dieses Zentrum ist erwähnenswert, weil es mir einerseits einen bewußten Wandel, weg von der Vorstellung, daß ein Stadtzentrum ein repräsentatives Gebäude einer außerhalb stehenden Staatsgewalt oder ein staatlicherseits errichtetes Kulturhaus ist, darzustellen scheint hin zum Bewußtsein, daß »Stadtkrone« eigentlich nur das geformte Ereignis gemeinschaftlicher Aktivitäten ist. Zum anderen scheint mir hier mehr zu passieren als bloßes Wiederkaufen westlicher Raumvorstellungen.

Das Mittel der Arkaden, das die tausend kleinen Dinge emsiger Einzelhändler zusammenfaßt, die strikte Höhenbeschränkung, die rhythmische Gliederung der Baukörper, die durch den nackten Kies noch verstärkt wird, dies alles zusammenvermittelt etwas von dem, was ich versuchte mit »Objekte-im-Nichts-Planen« oder dem Ineinanderfließen von Leere (Nichts) und Form zu charakterisieren.



Gruppenplastik

Sculpture en groupe
Grouped sculpture

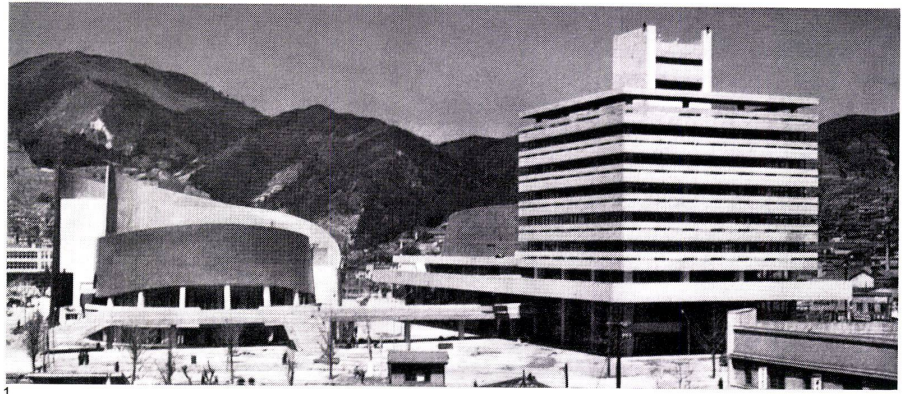
Kure

Die Stadt:

Diese Hafenstadt mit heute 220 000 Einwohnern war während des Krieges einer der wichtigsten Häfen und Schiffsbauzentren Japans. Das führte zur fast vollkommenen Zerstörung der Stadt durch Bombardierung. Man meint dies heute noch zu spüren, wenn auch die Werften wieder voller Aktivität sind und wenn auch viele moderne Bauten wie die Ondo-Ohashi-Brücke Symbol des neuen Lebens der Stadt sind, d. h. Symbol der Umkehr von einem Kriegshafen zu einer Kommerz- und Handelsstadt. In Japan sind nicht nur alte Tempel-Anlagen Touristenanziehungspunkt, sondern auch Werke der modernen Architektur oder Ingenieurkunst.

Rathaus und Stadthalle (Abb. 1):

Symbolisch für die Wiederauferstehung und den Wandel der Stadt hat sich Kure durch Junzo Sakakura eine monumentale Gruppenplastik als neues Stadtzentrum an die städtebaulich wohl interessanteste Stelle im Innern der Stadt, an den Schnittpunkt der drei wichtigsten städtischen Straßen und den dort gelegenen Park, setzen lassen. Der Komplex bildet wegen seiner verschiedenartigen Oberflächen- und Formgestaltung eine dramatische Einheit. Räumlich gesehen bleibt es bei einer Sicht des Gebäudes als Monument. Der Versuch einer bewußten Gestaltung eines Forums mit dem Gebauten als Negativum wurde nicht gemacht. Es bleibt das interessante städtebauliche Setzen dieser Plastik als Fokus der drei Hauptvistas der Stadt.



1

Okayama

Die Stadt:

Okayama liegt mit 302 000 Einwohnern in der Mitte einer der wenigen fruchtbaren japanischen Ebenen, politisches, ökonomisches und kulturelles Zentrum des Chugoku-Distrikts. Die Hauptstraßen bieten fast das Bild einer europäischen Stadt, sicher auf den ausgedehnten Wiederaufbau nach dem Kriege in Betonkonstruktionen zurückzuführen.

Rathaus und Stadthalle:

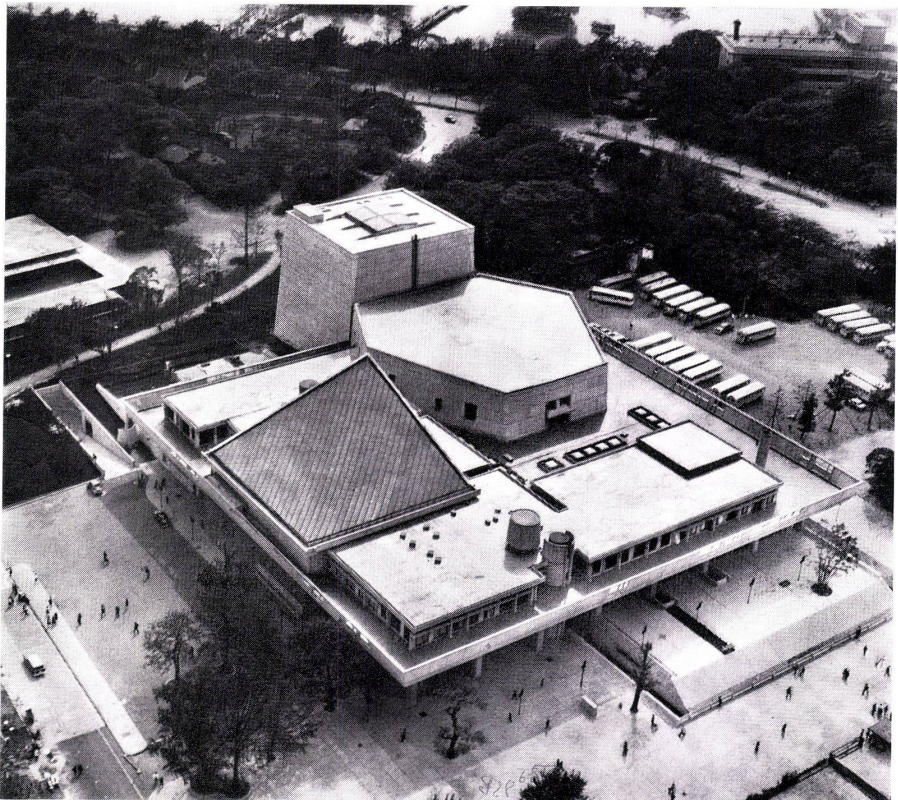
An dem Hauptknickpunkt des Asahi-Flusses, der die Stadt nach Osten begrenzt, und gleichzeitig in der visuellen Verlängerung der Haupt-Avenue der Stadt liegt der von T. Satow entworfene Komplex der Stadthalle und des Rathauses. Die Detail-Formensprache, d. h. das verwendete Material und die eigenartigen Grillverkleidungen, hat wohl zur Folge, daß keine Dramatik wie in Kure erreicht wurde. Trotz der Erweiterungen des Komplexes mit Bauten für NHK, der wichtigsten japanischen Fernsehgesellschaft, bleibt es räumlich nur ebenfalls bei einer Art Gruppenplastik in der Gesamtkonzeption, auch hier wiederum mit interessanter städtebaulicher Placierung des Ganzen.

Kulturzentrum (Abb. 2):

Bei K. Maekawas Kulturzentrum oder besser gesagt Kulturbau, denn »Zentrum« würde doch mehrere Bauten einschließen, ist es genau umgekehrt. Die städtebauliche Placierung ist schlecht, denn praktisch ist dieser wichtige Bau der Stadt unauffindbar, das Gebäude selbst, ganz in Sichtbeton ausgeführt, als Einzelobjekt wegen der Hanglage dramatisch, im Detail der Zusammensetzung aus vorgefertigten und an Ort und Stelle betonierten Teilen gekonnt. Was für



2



3

unser Auge ungewöhnlich ist, nämlich der Sprung von dem mittelalterlichen Maßstab einer zweistöckigen Holzbauweise zu diesem Betonbrocken Corbusierscher Prägung, ist für den normalen Japaner weniger beunruhigend und wird akzeptiert, ohne daß irgendwelche Heimatvereine Sturm laufen.

Tokio

Es kann hier nicht der Platz sein, als Hintergrund der im folgenden beschriebenen Bauten Fakten über das Monstrum Tokio zu bringen, einer Stadt mit 10 Millionen oder einer Region mit 20 Millionen Einwohnern.

Das Kulturzentrum (Abb. 3):

Dieses allgemein bekannte Projekt K. Maekawas gehört zu den Meisterwerken der Gruppenplastik. Was diesen Komplex gegenüber dem Museum für westliche Kunst von Le Corbusier zusammenhält und damit gleichzeitig von diesem unterscheidet, ist die urjapanische Konzeption des Daches. Bei uns hat ein »Kasten« selten ein Dach. Aus diesem horizontalen, das Ganze zusammenhaltenden Element des Daches schießen dann kleinere Skulpturen in kristallinen Formen heraus.

Sehr unglücklich ist heute die einmal baulich und räumlich beabsichtigte und hergestellte Beziehung der beiden Gebäude zueinander. Das gedachte räumliche Erlebnis, gestaltet durch ein Beziehen einer aus dem Kulturzentrum herausfließenden Terrasse auf das Museumsgebäude, ist heute leider durch das nachherige Setzen eines schweren Zaunes zur Abtrennung des Ausstellungsgeländes endgültig zerstört. Im großen und ganzen bleibt es auch an den verbleibenden drei Seiten des Kulturzentrums bei einer Sicht des Baues als Skulptur, als Monument, und nicht als Element zur Raumbildung.

Die neuen Zentren der einzelnen Verwaltungsbezirke Tokios:

T. Sato, Bezirksrathaus Katsushika (Abb. 4, 5)

K. Maekawa, Bezirksrathaus Setagaia (Abb. 6, 7)

Tokio ist wie London in mehrere ehemalige Verwaltungsbezirke (Wards) unterteilt, die bis 1943 die lokalen Verwaltungen waren. Dann erst kam es zur Konsolidation dieser »Wards« zur »City von Tokio«, und zusammen mit der Präfektur von Tokio zur Bildung der »Metropole Tokio«: 1956 kam es zur Bildung einer »National Capital Region Development Commission«, deren Funktion es ist, Planungen für ein noch größeres Gebiet, nämlich der »Nationalen Region Tokio« für ca. 20 Millionen Einwohner, zu unternehmen. Hierin nimmt die vorher erwähnte »Metropole Tokio« und ein Teil davon wiederum die »City of Tokio«, bestehend aus den geschichtlichen »Wards«, nur einen geringen Teil ein.

Die einzelnen Verwaltungsbezirke oder »Wards« sind deswegen keineswegs an Bedeutung gesunken. Sie sind zu lokalen Kulturzentren erweitert worden. Diese Doppelfunktion, nämlich Verwaltung und Kulturzentrum zugleich zu sein, und andererseits das Faktum, daß diese Bauten alle in dicht bebauten Teilen der Stadt zu stehen haben, formt ihre Architektur, so daß die Komplexe aus zwei Hauptteilen bestehen, einem Verwaltungstrakt und einer Versammlungshalle, und wenig Platz bleibt zur Anlage eines Forums, eines Erholungsplatzes oder ähnlichem.

Kinder-Zentrum in Jokohama (Abb. 8, 9)

Hierher gehört auch K. Maekawas Kinderzentrum in Jokohama, der Hafenstadt von Tokio. Die drei Komplexe des Konzertgebäudes, der Bibliothek und des Hauptversammlungsgebäudes mit den verschiedensten Einrichtungen wie Planetarium usw. erreichen nicht so etwas wie einen erlebaren äußeren Raum (von einer reinen Parkfläche abgesehen) und sind eindeutig als leicht miteinander verbundene monumentale Objekte behandelt.



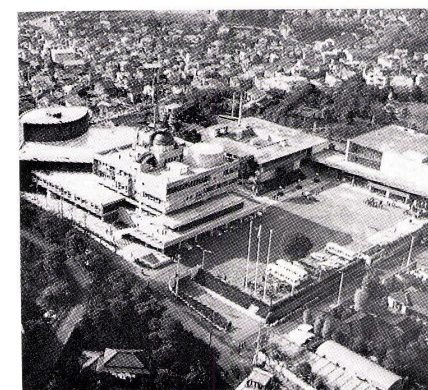
4



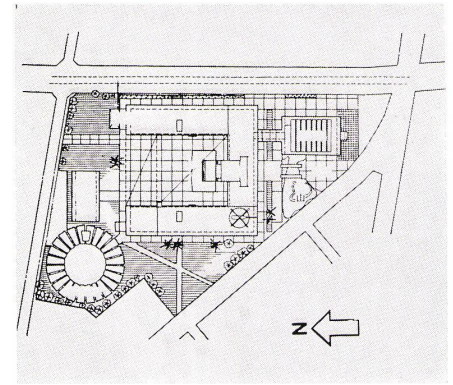
6

Dies ist ersichtlich bei Takeo Satos Zentrum für den Stadtteil Bunkyo-ku, 1959 errichtet, und dem von ihm 1962 errichteten Zentrum für den Stadtteil Katsushika, wo allerdings ein klarer Versuch gemacht wird, einen ruhigen Innenraum gegenüber Tokios Getriebe zu schaffen.

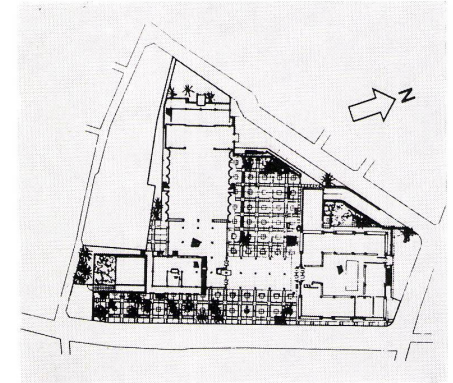
Kunio Maekawas 1961 gebautes Zentrum für den Stadtteil Setagaia in Tokio bringt praktisch dieselbe Struktur, eine Mehrzweckhalle für ca. 1300 Personen, ein langes flaches Gebäude für eine Bibliothek, eine Ausstellungshalle und einen kleinen Versammlungsraum sowie ein neuerdings erstelltes quadratisches Gebäude um einen Innenhof, den Verwaltungsapparat. Es entsteht eine Platzbildung, eine Wohltat in Tokio, aber man vermutet, daß dies eher



8



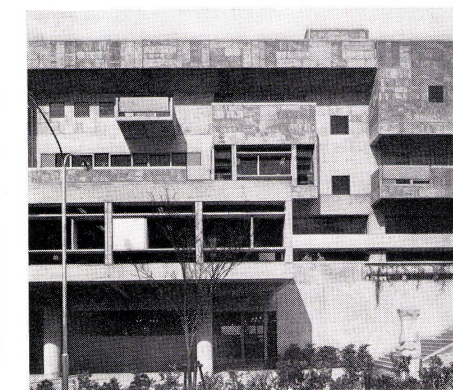
5



7

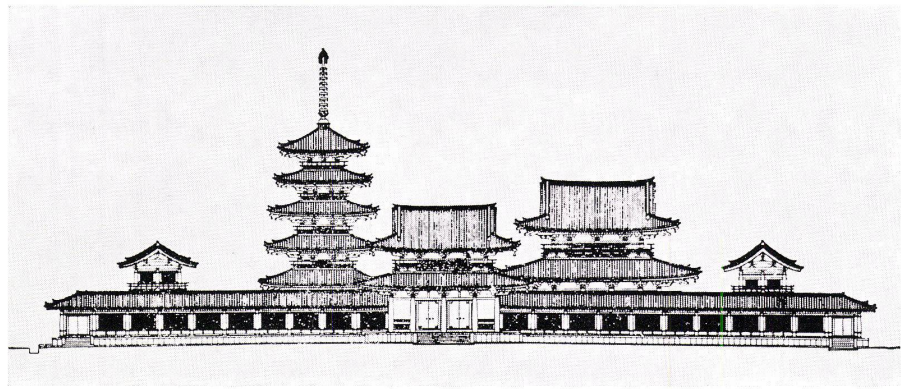
ein übriggebliebener und nachher gestalteter Freiraum ist, als eine bewußte Raumbildung mit Hilfe von Gebäuden.

Auch das von Nikken Architects entworfene, in Musashino liegende Kulturzentrum bleibt in dieser Auffassung stecken. In der Planung ist es das Gegenteil, wohl berechtigterweise so, da Musashino nur eine kleinere Commuter-Stadt zu Tokio ist zu dem von Maekawa entworfenen Kulturzentrum für Tokio, das zwei große Hallen umfaßt. Der L-förmige Komplex enthält eine kleinere »große« Halle und einen Flügel mit mehreren Konferenzräumen. Die im Gegensatz zu dem kleinen Programm außergewöhnlich überwältigende Ausbildung des Baues macht es für mich zu einer wahren Betonskulptur.



9

Allgemeine Bemerkungen zur Architektur in Japan



Die neue Monumentalität

Die erwähnten Beispiele, ob als Einzelplastiken wie z. B. in Nichinan, oder als Gruppenplastiken wie in Kure, oder als Verwalungsblöcke wie z. B. in Takamatsu mit keinem anderen Fokus als der selbstgesetzten Monumentalität einer sich selbst verherrlichenden Staatsgewalt, zeigen die heutige Einstellung des Japaners zum Staate. Der Staat ist noch immer der feudale Lord, nicht der Bürger selbst. Die für uns unverständliche Ehrerbietung des einfachen Japaners jedem Staatsbeamten gegenüber und das Machtgefühl des Staatsbeamten dem Bürger gegenüber findet ihre Verkörperung in diesen Superstrukturen. Staatliche Schulbauprogramme wie in England oder freizügige Wohnsiedlungen sind in den erwähnten Städten nicht vorhanden oder aus finanziellen Beschränkungen zu schlecht geraten, um darüber berichten zu können. Doch dieser doppelte Maßstab ist im Bau-

lichen nichts Neues für Japan. Eine der Funktionen alter japanischer Großbauten war es, die Macht und Autorität der regierenden Klasse zu repräsentieren – der Klasse, die diese Bauten veranlaßt hatte. Es war ihre Absicht zu zeigen, daß sie als Führer zu einer anderen, höheren Klasse gehören. Folglich war es notwendig, diese monumentalen Großbauten in einem Stile zu entwerfen, der sich von den Gebäuden der sog. Untertanen unterschied. Auch war es notwendig, diese Monumente im physischen Sinne von der Masse abzusetzen, sie der Masse als Ganzem unzugänglich zu machen. Deshalb waren z. B. Haupthalle und Pagoda des Horyuji von der Umgebung durch einen breiten Korridor getrennt. Heute ist es möglich, diesen zu durchschreiten und die Ge-

bäude aus der Nähe zu erleben. Ursprünglich war es nur einigen wenigen erlaubt, den zentralen Torbau zu betreten, und selbst diese hatten dann von dort aus ihre Riten zu vollziehen, ohne näher an das Hauptgebäude heranzukommen. Dies hatte nun eine architektonische Folge. Da diese Monumentalbauten somit praktisch auf Fernwirkung aus waren, wurde mehr die Gesamtgestalt als Detailspekte betont. Die Formschönheit dieser alten Architektur kommt deshalb am klarsten als Gesamtkomposition, aus der Ferne erlebt, hervor (Abb. 1). Dasselbe trifft für die heutigen Betonmonumentalstrukturen zu. Klare Strukturierung des Gesamtkomplexes und großräumige Proportionierungen paaren sich mit Vernachlässigung des Details.

Warum Betonkonstruktionen und keine Stahlkonstruktionen?

1. Vom Konstruktiven her gesehen:

Die alte japanische Architektur war durchweg auf einem linearen System von Holzstütze und Holzbalken aufgebaut und ließ wenig Raum für Manipulation von Masse und wenig Möglichkeit zu skulptureller Plastizität. Dieses lineare System aus Holz begrenzte nicht nur die Größe der einzelnen Gebäude, sondern beschränkte auch von vornherein die Anzahl der grundsätzlichen Variationsmöglichkeiten.

Als Reaktion zu diesen jahrhundertlangen, obwohl sicher selbst auferlegten Beschränkungen greift der moderne Architekt zum Stahlbeton mit seinen potentiellen, plastischen und neuen strukturellen Eigenschaften als willkommenes Mittel, sich in der Gestalt skulptureller, im Maßstab größer und in der Variation freier ausdrücken zu können.

2. Vom Geschichtlichen her gesehen (Abb. 2, 3)

Für den Europäer liegt es nahe, in vielen der hier aufgeführten Beispiele im Gegensatz zur traditionellen japanischen Architektur höchste Kompliziertheit statt Einfachheit, Künstlichkeit statt Natürlichkeit, eine oft kriminelle Verschwendung statt wahrer Ökonomie und eine »art for art's sake«-Annäherung statt einer direkten Annäherung zu sehen.

Die Dinge liegen jedoch anders für den Japaner. Er sieht in seiner traditionellen Architektur zwei Elemente, ein aristokratisches oder dekadentes, das sich in allen überfeinerten und unbeständigen Dingen einer dekadenten und kreativ passiven Oberschicht zeigt, und ein volkstümliches Element, das im japanischen Bauernhaus durch Generationen weitergereicht worden war. Zur letzten Gruppe gehören Dinge, die nicht so sehr einer raffinierten Ästhetik angehören, sondern Dinge, unter denen sich der normale Japaner zu Hause fühlt. K. Tange sagt, sie seien geformt mit einer gesunden Naivität, geboren aus reiner Lebensenergie und Lebensweisheit.

Verständlich wird somit die Sicht des modernen japanischen Architekten, daß er sich nach einer Periode der Überfeinerung, der Künstlichkeit, der Stagnation in der Edo-Ära (17. bis Mitte 19. Jahrh.) mit »Furyu« als Hauptlebenseinstellung, d. h. »sich vom

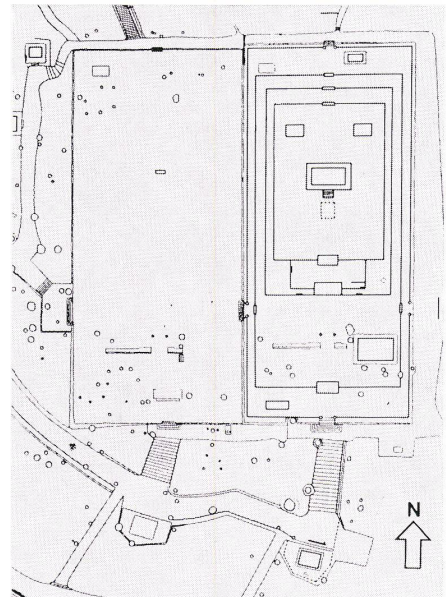


1 Die Formschönheit japanischer Tempel ist auf Fernwirkung angelegt.

La beauté plastique des temples japonais s'exprime surtout dans des perspectives lointaines.

The graceful design of Japanese temples is due mainly to far-reaching perspective projection.

2 Haniwa-Ton-Figurine (Tokio, National-Museum). Hier Mann und Frau in Tanzstellung. Tausende solcher zylindrischer Tonfiguren staken ursprünglich wohl



3 Grabanlagen (in der Nähe Naras) der Herrscher während der Jomon-Periode, dem »heroischen« Zeitalter Japans, das bis ca. ins 6. Jahrhundert nach Christi reicht.

Tombes (près de Naras) des Empereurs de l'époque Jomon, de l'ère «héroïque» du Japon durant jusqu'au 6ème siècle a. J. C.

Graves (near Naras) of the rulers during the Jomon-period, the heroic age of Japan, extending until around the sixth century a. C.

4 Ise-Schrein. Neben der Tempelanlage ist freie Fläche, welche die Schreinegebäude aufnimmt, wenn sie erneuert werden.

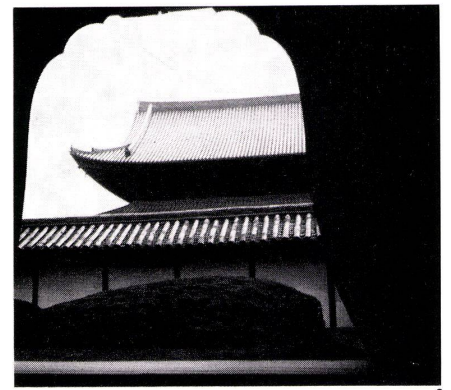
Ecran Ise. L'espace libre à côté du temple est destiné à recevoir l'abri nouveau des écrans.

Ise shrine. Space left free next to the temple is intended to shelter the shrines.

Winde treiben lassen«, und dem Katsura-Palast als markanten Bau dieser Zeit und diesen Geistes, mit der Öffnung Japans, mit der Meiji-Restauration (1867) einem fast deutschen Element zuwendet, das Schwere und Beständigkeit gegenüber Leichtigkeit und Vergänglichkeit der Edo-Ära betont. Verständlich wird auch plötzlich, daß man in diesem Bestreben auf der Suche nach einem »Image System« in der eigenen Geschichte auf die Jomon-Kultur, auf die Periode Japans vor jeglichem chinesischen oder buddhistischen Einfluß, die jetzt nicht nur Objekte mit gleicher Oberflächenqualität und Plastizität wie Beton zu fördern scheint, sondern auch den uralten Minderwertigkeitskomplex der Japaner, Kopierer anderer Kulturen zu sein, behebt, da die Objekte der »heroischen« Jomon-Kultur eigenständig und in der Einstellung heroisch aktiv sind.



5



6

Der rechte Winkel und eine gewisse Kurve als Formprinzip

Man könnte hypothetisch die japanische Architektur unter dem formalen Thema »Der rechte Winkel und eine gewisse Kurve« zusammenfassen. Wenn immer der Japaner innerhalb dieser Disziplin bleibt, ist er am sichersten. Dieses Thema erscheint:

1. im Ise-Schrein (Abb. 4).

Eine rechteckige, von weißem Kies bedeckte freie Fläche, die einmal die Schreingebäude aufzunehmen hat, wenn die jetzt bestehenden Bauten zu erneuern sind, scheint mir die Essenz japanischer Architektur zu bergen. Eine Fläche dieses Ausmaßes in exakter Rechtwinkligkeit zu erhalten, bedeutet vom Baulichen her auf dem bestehenden Gelände von Ise ein Einsenken in den Boden auf der einen Seite und eine Befestigung durch eine Stützmauer auf der anderen Seite, und vom Ästhetischen oder Formalen her das Erreichen dieser ehrerbietigen Fläche über geschlungene Wege, welche die makellos gebaute Fläche in ihrer künstlichen Rechtwinkligkeit noch unterstützen.

2. In den Befestigungswällen von Burgen.

Der Gegensatz »Rechter Winkel – Kurve« erscheint mit größtem visuellem Effekt, wenn sich zwei derartig gekrümmte Wälle im rechten Winkel schneiden (Abb. 5).

3. In den Dächern traditioneller buddhistischer Tempel (Abb. 6).

Der japanische Buddhismus stammt aus China und Korea. Von dort her übernahm er nicht nur die Religionsformen, sondern auch Bauformen. Man nimmt gewöhnlich 552 nach Christi als Beginn einer 100 Jahre dauernden Zeit chinesischen Einflusses (Asuka-Ära) an. Glücklicherweise sind Bauten aus dieser Zeit erhalten: Horyuji zum Beispiel. Das Gebäude zeigt den Gegensatz zwischen den gekurvten Dachformen und dem rechtwinkligen System linearer Holzstrukturen.

Es stellt sich die Frage, was diesem Thema zugrunde liegt. Ist es das ewige Geheimnis des Fujiyamas, des Symbols Japans? Ist es nur eine Art graphisches Prinzip, das z. B. während der To-Ära in China fast jedes Schriftzeichen beherrschte? Oder ist es ein ästhetisches Prinzip des Buddhismus?

Nur durch Form läßt sich den menschlichen Sinnen die alles unterliegende Leere sichtbar machen. Im Beispiel von Ryoanji ist Form (Steine) so im leeren Raum (Sandfläche) arrangiert, daß wir Form als Leere und Leere als Form empfinden. In Bashos berühmten Haiku vom Frosch, der ins Wasser springt, gibt erst das Geräusch dieses Sprunges der Stille (Leere) Form. Im Gebauten gibt eine Kurve der Rechtwinkligkeit noch klarere »rechte Winkeligkeit«.

Was der Buddhismus uns durch ästhetische Mittel erfahren machen möchte, ist, was allen äußeren Gegensätzen unterliegt, ihnen vorangeht, alle Gegensätze ermöglicht.



7



8



9

5 Festungswall der Burg in Osaka.
Rempart du château fort à Osaka.
Rampart of the Castle in Osaka.

6 und 7 Gerade und Kurve als Formprinzip der Dachkonstruktion und der Schrift.

Droite et courbe comme principe formel de toit et de l'écriture.

Straight and circular lines as basic elements of the roof and of the calligraphy.

8 und 9 Zentempel Tofukuji in Kyoto.

Temple Zen Tofukuji à Kyoto.

Temple Zen Tofukuji in Kyoto.

10 Golfklubhaus in Totsuka von Kenzo Tange.

Club de golf à Totsuka de Kenzo Tange.

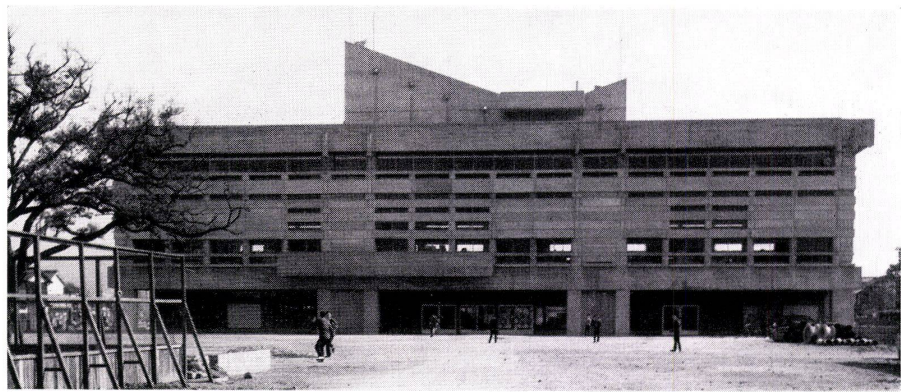
Golfing Association in Totsuka by Kenzo Tange.



10

Ziviles Forum

Forum civil
Civic Forum



1

Kurashiki

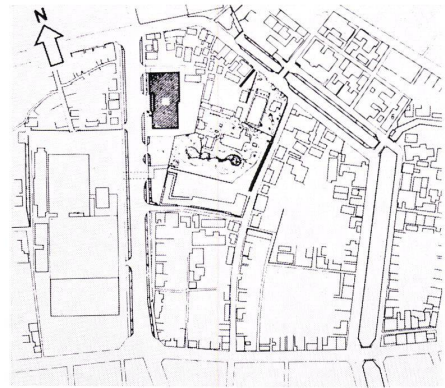
Kurashiki hat heute ca. 137 000 Einwohner und ist eine der wenigen japanischen Städte, die im letzten Krieg nicht zerstört worden waren. In der Edo-Ära (1615–1868) war Kurashiki Sitz großer Warenhäuser zur Aufbewahrung des Reises, der in diesem Gebiet gewonnen und hier verschifft wurde. Heute ist Kurashiki eine der blühendsten japanischen kleineren Industriestädte für Petroleum, Eisen, Stahl und Wollproduktion. Der gesamte Industriekomplex liegt um die Ölraffinerie, auf künstlich dem Meere abgewonnenem Lande.

Die vom Lageplan zu erwartende Ordnung ist in Wirklichkeit nicht ersichtlich. Vom Hauptbahnhof verliert man sich in eine Unzahl von unübersichtlichen Gassen. Einzige Orientierung geben die umliegenden Hügel und neuerdings in der Nähe des Zentrums Durchblicke auf das Rathaus oder das neue internationale Hotel.

Ein ziviles Forum im Entstehen (Abb. 1, 2, 3): Die durch die industrielle Entwicklung rosig erscheinende Zukunft findet ihren Ausdruck in einem groß angelegten Plan eines in Stufen zu verwirklichenden Stadtzentrums nach gutem, wenn auch herkömmlichem europäischem Muster. Bisher steht davon das kürzlich eröffnete internationale Hotel von S. Urabe mit einer mir unverständlichen bunkerartigen Formalistik. Ein Neubau zum Ohara-Kunstmuseum, das Keramische Museum (Kurashiki ist ein Zentrum guter alter und moderner Keramik), K. Tanges Rathaus,



2



3

und last not least, eine große staubige Freifläche, die auf der dem Rathaus gegenüberliegenden Seite einmal von einer Stadthalle begrenzt werden soll.

Tanges Stadthalle, wohl eine der heroischsten Bauten des modernen Japan, wird oft mit dem Shosoin in Nara, dem im 8. Jahrhundert nach Christi von dem Kaiser Shomu gebauten Schatzhaus in Holzblockbauweise, verglichen. Tanges Spiel mit zwei Maßstäben erscheint hier zum ersten Male. Es ist gekennzeichnet durch einen Wechsel von einer Kompositions- zu einer Systemarchitektur. Allerdings ist dieses Prinzip, nämlich Wechsel vom »Massenmaßstab« (hier durch die großen, an Ort betonierten Hauptstützen repräsentiert) zum »individuellen Maßstab«

(hier durch die vorgefertigten Ausfachungselemente dargestellt), nur in der Außenhaut ersichtlich und strukturgebend. Die Innenräume sind kompositionell im herkömmlichen Sinne, ohne besonderen Höhepunkt oder ohne etwas von dem von außen sichtbaren System durchzudrücken.

Imabari

Die Stadt:

Imabari ist eine Industrie- und Hafenstadt auf Chikoku und hat eine Bevölkerung von ca. 110 000 Einwohnern. Schon im April hat sie ein fast subtropisches Klima. Staub ist der Hauptfaktor in dieser um Burg und Hafen gewachsenen Stadt.

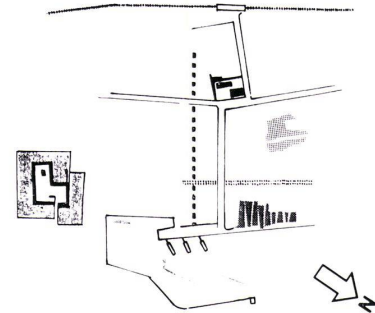
Forum mit Stadthalle und Rathaus (Abb. 4, 5, 6, 7)

Das neue Stadtzentrum, 1958 von Kenzo Tange entworfen, liegt an der besten Stelle der Stadt, am Schnittpunkt der beiden Hauptstraßen, die eine vom Hauptbahnhof kommend, die andere vom Hafen. Es wurde ein Forum nach westlichen Raumvorstellungen vorgesehen, ähnlich dem in Kurashiki, doch auch hier reichte das Geld nicht. Was bleibt, ist eine große staubige Sandfläche, die man zu durchqueren hat, wenn man eines der Gebäude erreichen will.

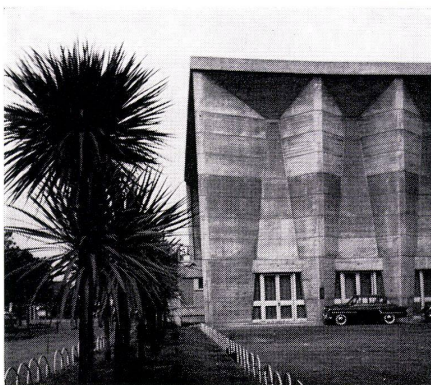
In beiden Gebäuden, dem langgestreckten Bürogebäude und der Stadthalle (für ca. 1500 Personen), herrscht vollkommene Übereinstimmung zwischen Innen und Außen, in der Materialbehandlung, im Detail und in der Form: Eine Symphonie in Rohbeton, der sich sehr gut gehalten hat, und hellbraunem Holz für Möbel und Verkleidungen.



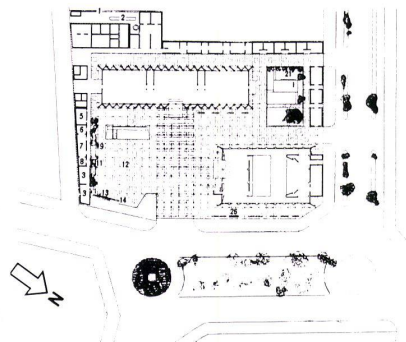
4



5



6

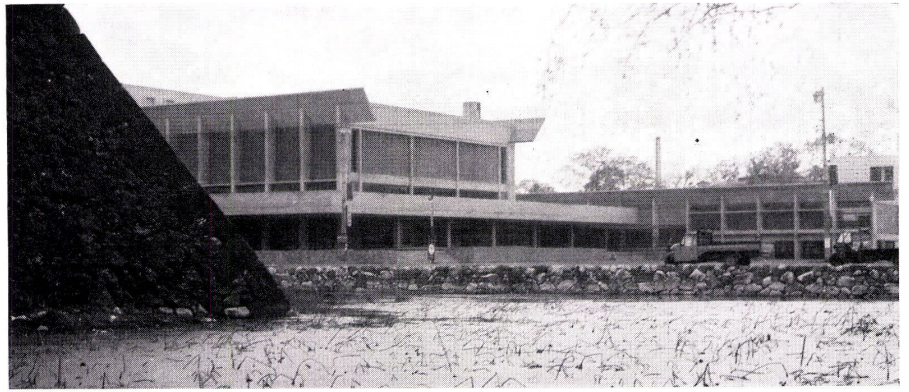


7

Yatsushiro

Die Stadt und ihr Forum (Abb. 8, 9, 10):

Yatsushiro ist eine Industriestadt auf Kyushu mit ca. 110 000 Einwohnern, in Japan wegen ihrer Textil-, Papier- und Zementfabrikation bekannt. Sie ist gleichzeitig Hafenstadt. Die neue Stadthalle und das beabsichtigte Forum liegen im kommerziellen Zentrum der Stadt neben anderen öffentlichen Bauten, direkt neben dem alten Burggelände, dem jetzigen Stadtpark. Der Komplex ist von Y. Ashihara entworfen und besteht aus der Haupthalle in Sichtbeton und einem L-förmigen Flügel mit kleineren Versammlungs- und Büroräumen. Wie die Studien zeigen, ist Bauen jetzt eindeutig als Raumschaffen gesehen, wenn auch erst nur im europäischen Sinn, außen durch Bezugnehmen und Einbeziehen von Bestehendem, innen durch Verzicht auf verspieltes Detail. Es ist eine der Stadthallenbauten in Japan, wo man weder durch die Wucht des Ganzen erschlagen noch von Detaileffekten absorbiert wird. Man fühlt sich in dieser Bescheidenheit, ja fast negativen Behandlung des eigentlich Gebauten wohl. Man sieht noch oder wieder die Schönheit des Lotosteiches an der alten Burgmauer.

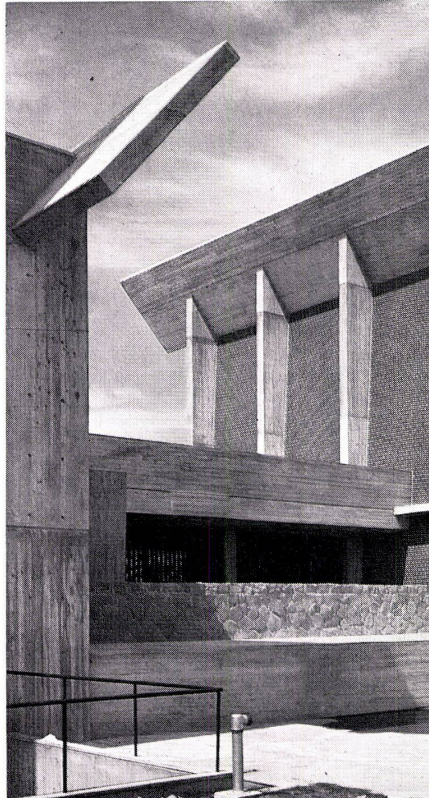


8

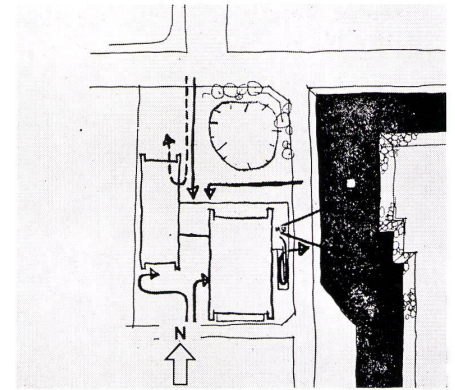
Miyazu

Die Stadt und ihre Stadthalle (Abb. 11):

Miyazu ist eine ältere Stadt, vor ca. 300 Jahren entstanden und im Norden von Kyoto gelegen. Sie hat heute ca. 34 000 Einwohner, eine Zahl, die wegen Abwanderung in die umliegenden größeren Städte wie Osaka und Kyoto abnimmt. Das einzige Merkmal, das die Stadt bietet, sind die fast gleich hohen Ziegeldächer der »Stadtmasse«. Die Absicht der Entwerfer dieses Komplexes, ein Design Team aus mehreren jüngeren Architekten, war es, in diese Masse ein Loch zu setzen, ein städtisches Forum, und andererseits die dritte Dimension zu gewinnen, d. h. aus dieser Masse sich durch »Stelzen« zu erheben und ein ziviles Symbol in der dritten Dimension sichtbar werden zu lassen.



9



10

Kyoto

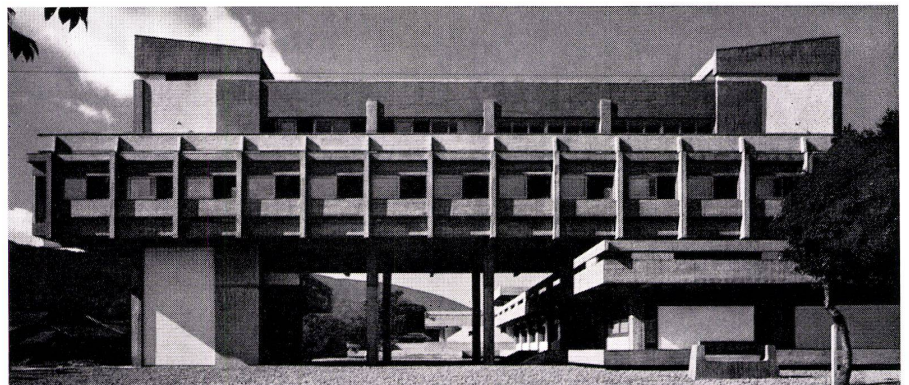
Die Stadt:

Kyoto, die ehemalige Hauptstadt Japans, hat heute ca. 1 500 000 Einwohner und ist neben Nara die einzige Stadt, die nach einem Gesamtplan, einem Rasterplan nach chinesischem Muster, angelegt worden war. Davon ist heute noch einiges zu spüren, was aber keineswegs zur besseren Orientierung beiträgt, da diese rechtwinklig zueinander verlaufenden Straßen keine Unterscheidung durch Monumente, Plätze oder ähnlichem finden. Die Stadt findet ihren Maßstab und ihre Gliederung durch die Hügel, die sie an drei Seiten umschließen und die visuell auch in der Innenstadt immer anwesend sind, und durch die Symbole, die von Religion und Kaisertum an verschiedene Stellen der Stadt gesetzt wurden. Sie fallen durch die Wucht und Formschönheit ihrer riesigen Dachkonstruktionen auf.

Einzelne Stadtteile von Kyoto haben einen vornehmen Charakter, etwas, was Kyoto mit europäischen Großstädten gemeinsam hat und was es vielleicht als attraktivste Stadt Japans auszeichnet.

Der Stadthallenkomplex (Abb. 12, 13):

K. Maekawa hat diese Baugruppe um den berühmten Heian-Schrein strukturiert und einen an drei Seiten geschlossenen Innenraum geschaffen, der auf der vierten Seite visuell sein Ende erst an den weichen Konturen der umliegenden Hügel findet. Der Bau hat dieselbe japanisch-corbusiersche Formensprache, wenn auch etwas negativer als das Kulturzentrum in Tokio, übertrifft dieses in der bewußten Absicht, Raum zu schaffen.



11



12



13

Objekte im Raum

Objets dans l'espace
Objects in space

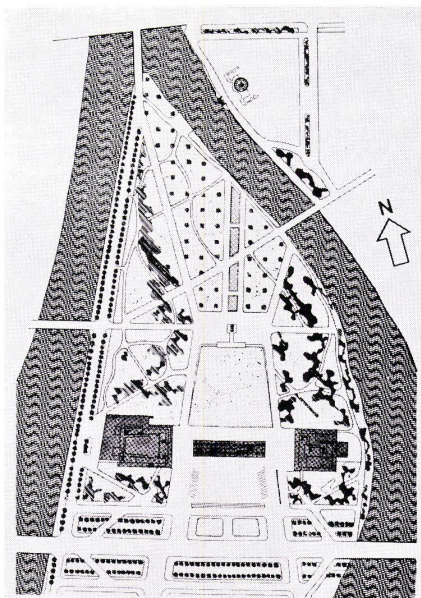
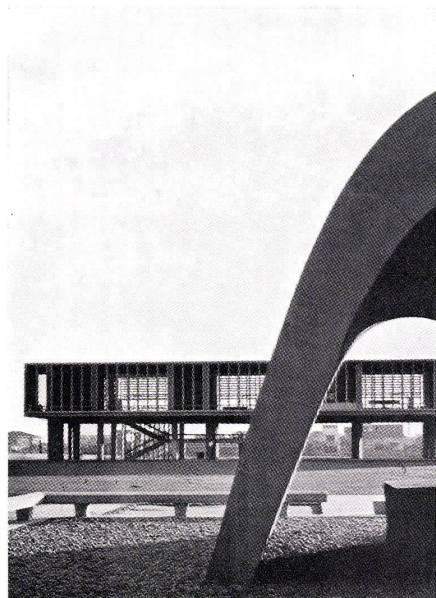
Hiroshima

Die Stadt:

Die Hauptgeschäftsstraße von Hiroshima läßt heute den 6. August 1945, den »dies ater« dieser Stadt, vergessen. Etwa 450 000 Einwohner leben wieder an dem Otagawa-Flußdelta. Dieses natürliche Charakteristikum, unzählige Brücken und herrliche Ausblicke entlang der vielen Arme des Otagawa-Flusses und der künstlich geschaffene, 100 m breite »Friedens-Boulevard«, der das Zentrum der Stadt über 4 Kilometer durchschneidet und eine »Ost-West-Achse« formt, sowie der vollkommene Wandel des Zipfels zwischen dem Motoyasu- und dem Motokawa-Fluß von einem geschäftigen kommerziellen Distrikt vor dem Kriege in einen Friedenspark; dies sind heute die strukturellen Faktoren der Stadt.

Hiroshima – Friedenszentrum (Abb. 1, 2):

Der Friedenspark mit den drei Hauptgebäuden von Kenzo Tange, dem Atombomben-Museum, einer Halle und einem Ausstellungsgebäude und der monumentalen Ruine, stellt den Versuch dar, einen Großraum zu schaffen, wohl weniger – obwohl es so erscheinen mag – im europäischen Sinn in einer symmetrischen Anlage, als vielmehr im Sinn eines Setzens von Objekten in der Leere. Erreicht wird diese Absicht durch die horizontale Weite der Gebäude. Leider hat

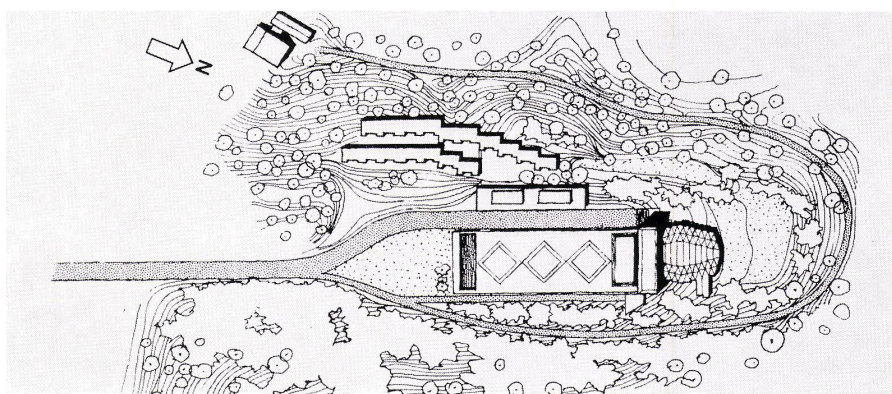
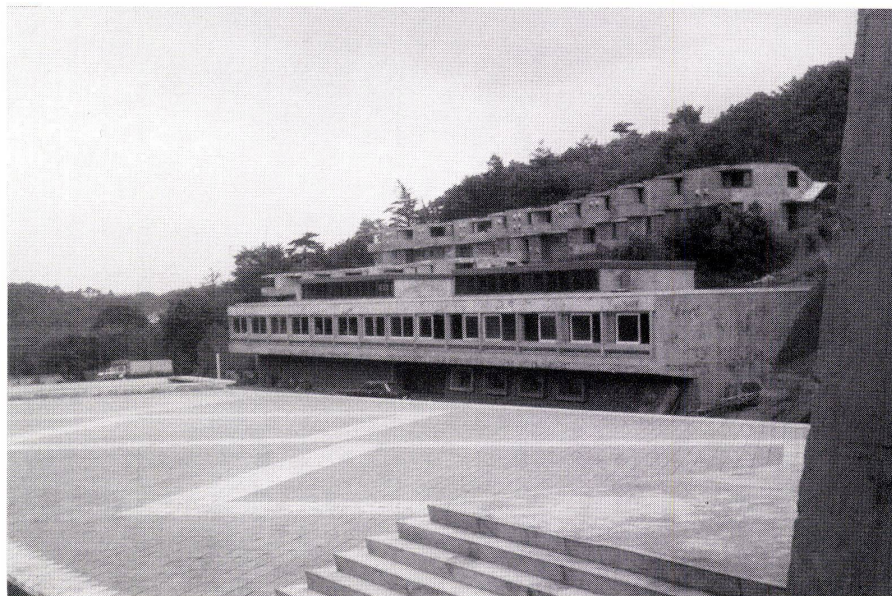


die Gestaltung des Gartens nicht dieselbe Qualität wie die der Gebäude, sondern muß als langweilig und ungepflegt gelten, ohne etwas von der großen Tradition japanischer Gartenkunst zu zeigen oder etwa die räumliche Absicht der Gebäude zu unterstützen. Das Atombomben-Museum, das zentrale Gebäude, ist heute bereits ein Stück architektonischer Geschichte in Japan, denn es war eine der ersten Bauten dieser Art und dieses Maßstabes. Doch etwas Eigenartiges geschieht beim Betreten dieses Baues: Die ungeheuer schlanken vertikalen »brise soleil« verwandeln sich im Innern in schwere Stützen, die einen Raum umschließen, der durch eine miserable Ausstellungstechnik vollkommen zerstört ist. Es wäre an der Zeit, eine neue Ausstellung zu entwickeln.

Hatchioji

Shinseisaku-Theater und Kulturzentrum (Abb. 3, 4):

Die Anlage des Shinseisaku-Theaters und Kulturzentrums in Hatchioji, einem Vorort von Tokio, wurde von RIA, dem »Research Institute of Architecture«, einer Gruppe junger Architekten, in Zusammenarbeit mit der Theatergruppe entworfen. Es ist ein bewußter Versuch, im Gegensatz zu den bisher beschriebenen Beispielen ein Kulturzentrum anzulegen, das außerhalb des Getriebes der Großstadt liegt und das die dort verlorengegangene Verbindung zwischen Mensch und Natur wiederherstellen möchte. Finanziert wurde dieses im Frühjahr 1964 fertiggestellte Projekt aus öffentlichen Mitteln und zum Teil durch das Shinseisaku-Theater, das seit 14 Jahren als Wandertheater gute, moderne Stücke Arbeitern, Dorfbewohnern und auch Universitätsstudenten vorstellen möchte. Das Theater will auf kulturellem Gebiet nachholen, was an Modernisierung auf wissenschaftlichem und wirtschaftlichem Gebiet in Japan seit Beginn des 20. Jahrhunderts geschehen ist. Aus der Idee des Theaterspiels zu dem erwähnten Zweck wurde die Idee eines ständigen Kulturzentrums geboren. Der Komplex ist in drei bauliche Gruppen geteilt: in das Theater, einem Bau in Sichtbeton, dessen Auditorium direkt mit der umliegenden freien Natur verbunden sein sollte und dessen Bühnenhaus die Antithese zur Natur darstellt, eine künstlich geschaffene Wand, als Halt einer Freilichtbühne; in das Verwaltungsgebäude, einem langgestreckten horizontalen Trakt mit allen gemeinschaftlichen Einrichtungen, der die geschaffene Freifläche auf einer Seite abschließt, und in den Wohnkomplex für ca. 144 Personen, aus Zweier- und Viererseinheiten bestehend. Er schmiegt sich an das steil ansteigende Gelände an, stellt sich jedoch als Gebautes in seiner quaderförmigen Gliederung der Natur gegenüber.

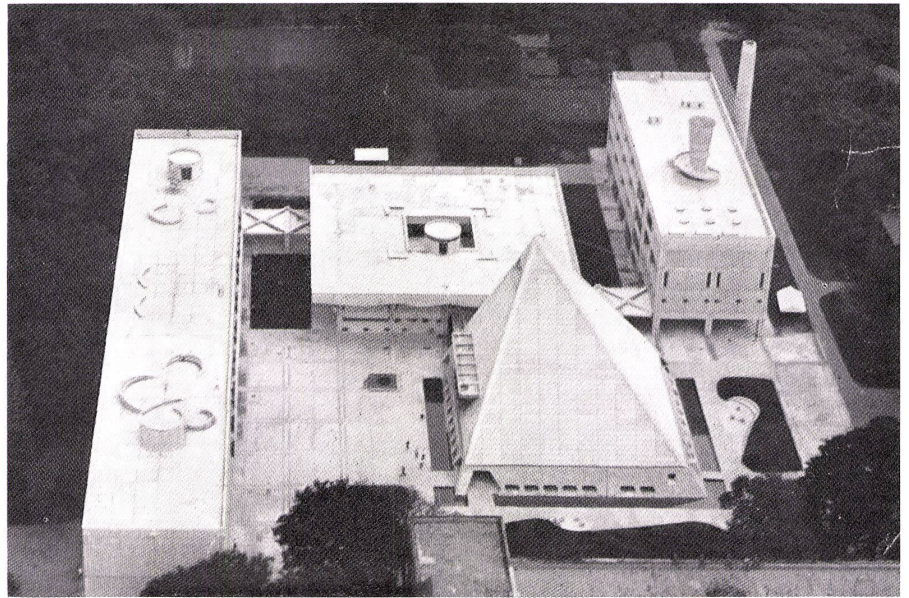


Worüber schwer zu schreiben ist, etwas, was nur erlebt werden kann, ist der Raum, der mit diesen Mitteln aus der Natur herausgeschnitten wurde: kultureller Raum, vom Menschen gestalteter Raum im Gegensatz und in Harmonie mit dem natürlichen Raum. Während in den traditionellen Bauten Japans eine künstlich geschaffene und veredelte Natur einbezogen wird, ist hier wohl zum erstenmal die in ihrer ursprünglichen Struktur belassene Natur in ein Verhältnis zum Gebauten gesetzt worden.

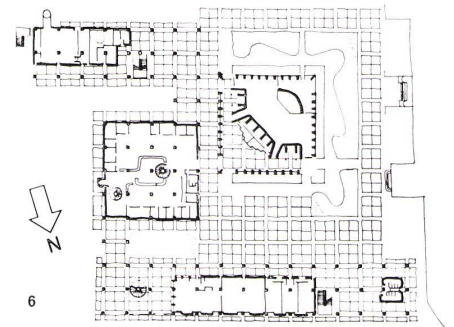
Wie im folgenden Beispiel der Gakushuin-Universität Altes und Junges, wird hier Kulturelles und Natürliches erhöht.

Gakushuin-Universität, Tokio (Abb. 5, 6)

Das neue Zentrum der Gakushuin-Universität, einer privaten Universität in Tokio, von K. Maekawa, ist mit seinem großen Auditorium, dem quadratischen Administrationsgebäude und den beiden langgestreckten Bauten für verschiedene Abteilungen der Universität und dem neu in diesem Jahre hinzugefügten Bibliothekscomplex sicher ein weiterer Schritt in bewußtem Raumschaffen. Unzweifelhaft sind die einzelnen Gebäude nicht mehr als einzelne isolierte Objekte oder Monumente gesehen und behandelt, sondern als raumbegrenzende Elemente. Der »negative« Raum ist genauso wichtig wie der »positive«. Die einzelnen Objekte haben ihre Eigenbedeutung nicht verloren, ihre Individualität hat sich vielmehr in der Harmonie des Gesamten gesteigert. Selbst die alten Gebäude werden nun Bestandteil des Ganzen. Man isoliert nicht Altes ab, man baut auf ihm auf.



5



6

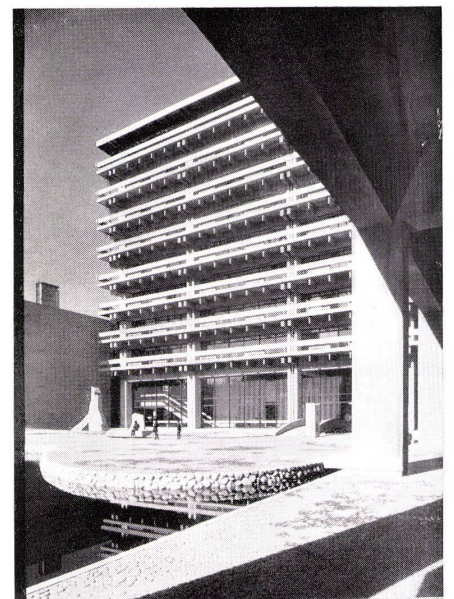
Schlußbemerkungen (Abb. 7-12)

Man kann nicht umhin, in den heutigen Bauten ein Übersetzen von Elementen traditioneller japanischer Architektur mit modernen Konstruktionsmitteln festzustellen, solche Elemente sind:

1. Auskragende Geschoßdecken und somit ein System umlaufender Galerien, die ursprünglich durch das Klima Japans bedingt waren (Abb. 7, 8).
2. Riesige Dächer, eines der wesentlichsten Momente für die Schönheit traditioneller Bauten und sicher einer der wichtigsten Unterschiede zwischen westlicher und japanischer Architektur. Im traditionellen Sinne ist Architektur verstanden als Dach und tragender Stützenwald (Abb. 9, 10).
3. Horizontale Komposition, die auch in modernen Anlagen beibehalten wird. Ausnahme: die Pagoden (Abb. 8, 11).
4. Klares und fast nie vertushtes konstruktives System, das durch jahrhundertelange Disziplin im Bauen mit Holz angeeignet wurde (Abb. 7, 12).
5. Herausstellen des natürlichen Materials in seiner Rohform. Verputzen, d. h. etwas »verdecken« oder »schöner machen« als es ist, führte in europäischer Architektur oft zu unklaren Konstruktionssystemen.
6. Überdimensionieren moderner Betonkonstruktionen und Betonung äußerer Stärke. Nur das Teehaus und der davon abgeleitete Wohnhausstil der Sukiya-Zuruki hat in der japanischen Geschichte eigentlich Schlankheit und ökonomischste Dimensionierung erscheinen lassen. In traditionellen Tempeln und Schreinen war selbst mit Holzkonstruktionen durch augenscheinliche Überdimensionierung immer äußere Stärke betont. Nur sehr wenige moderne Ausnahmen nehmen



7



8



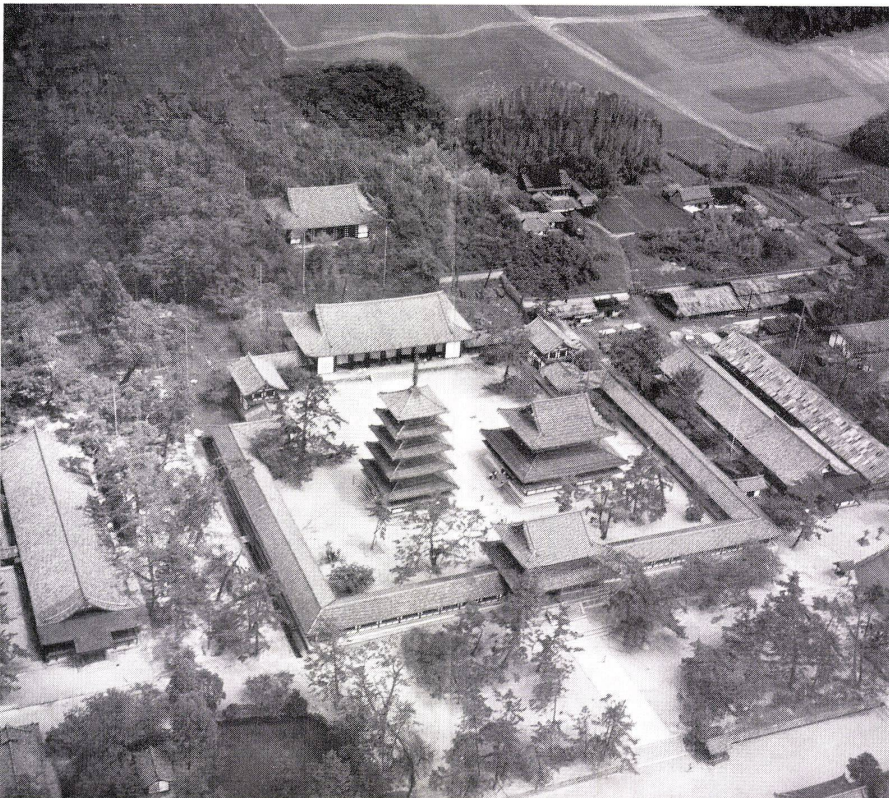
9



10



11



12

diese Tradition der Schlankheit als ästhetisches Mittel wieder auf, wie z. B. Sakakuras Museum in Kamakura.

All dies bedeutet, daß der viel beschriebene Bruch zwischen traditioneller und moderner japanischer Architektur nur ein »defect of vision« westlicher Beobachter ist. Die Moderne in Japan stellt praktisch ein Fortführen eigenen Gutes im neuen Maßstab und mit neuen Materialien dar, wobei allerdings Versuche zu erkennen sind, westliche Raumkonzepte in japanische Verhältnisse zu übersetzen.

Es bedeutet aber auch, daß die Werke fast aller bedeutenden lebenden japanischen Architekten für unsere Augen eine Stileinheit bilden. Dieses Jahrhundert brachte mit der Öffnung des Landes westlichem Einflusse gegenüber einen der entscheidendsten Schritte in der japanischen Kulturgeschichte, nämlich die Wende von einer Kultur, die das Un- oder Überpersönliche und Formlose betonte und absolute Leere als letzte Realität ausdrücken wollte, in der die gesamte objektive Realität und das Individuum verschwindet, zu einer Kultur, die zum erstenmal das Subjekt, das Individuum, als eine Einheit der objektiven Realität und auch dem Mitmenschen, dem anderen, dem Staat gegenüber setzt. Auch die Basis künstlerischer Schöpfung unterschied sich wesentlich von der in Europa. Für den Japaner hatte Entwicklung und Behauptung seiner Individualität als erstem Prinzip im künstlerischen Schaffen viel weniger Bedeutung als für den Europäer. Das Wichtigste für ihn ist Überführen des Individuellen in das Allgemeine und Primäre, das höchste Ziel jeglicher Kunst Absorption im Überpersönlichen. Das Konzept der absoluten Leere, in welcher ein individuelles denkendes und wollendes Selbst als ausdrucksfähige Einheit verschwand, kreierte die traditionellen japanischen Begriffe wie Miyabi, einer introspektiven, ruhigen, leicht melancholischen Eleganz, oder wie Mono-no-Aware, eines Verstehens der Schönheit und des Pathos von Mensch und Natur, oder wie Sabi, einer eleganten Einfachheit, oder Wabi, einer Art ästhetischer Armut, oder Fuyu, eines Sich-Treiben-Lassens mit dem Winde, und drückte sie im Baulichen aus, andererseits ließ es im Sozialen jedes persönliche Verantwortungsgefühl zugunsten einer unpersönlichen Kompetenz (oder Inkompetenz) politischer Institutionen verschwinden. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend festzustellen, daß in der japanischen Sprache im gewöhnlichen Satzbau ein Subjekt gar nicht zu erscheinen hat oder nur als eine Art Platz (locus) bestimmt wird, wo ein Zustand oder eine Aktion stattfindet und daß andererseits für das Wort »Subjekt« im Japanischen das alte chinesische Wort »shutai«, das heißt wörtlich »Person des Kaisers«, stand, d. h., daß die Japaner selbst als Subjekt sich als Objekt des eigentlichen und absoluten Subjektes, des Herrschers empfand. Erst nach Öffnung des Landes unter dem Einfluß der Neo-Kantschen Schule wurde im japanischen philosophischen Denken (unter Nishida Kitaro 1870-1945) das Problem des Individuums an sich und der Subjektivität vorherrschend. Jetzt erhielt das Wort »Oshutai« erst die Bedeutung des Subjektes im ontologischen und ethischen Sinne, behaftet mit Selbstbewußtsein und Körper, Individualität mit Selbstverantwortung und Möglichkeit des Selbstausrückes.

Die zu erwartende Welle eines Persönlichkeitskultes, persönlicher Freiheit, individuellen Ausdruckes im Gestalterischen, ein Sprengen der jahrhundertelangen formalen Fesseln unterblieb in Japan. Die Figur des »Ideal-Menschen« des Ostens ist, soweit ich es beurteilen kann, weiterhin nicht das »Individuum«, das sein Selbst diszipliniert und Eigenes ausdrückt, sondern das »Dividuum«, das sich von der bloßen Illusion eines getrennt existierenden Selbstes befreit und somit »Überpersönliches« ausdrückt.