

"Western Style and Eastern Mind" - ein neuer Metabolismus? : Interviews mit Hiroyuki Suzuki und Hajime Yatsuka

Autor(en): **Suzuki, Hiroyuki / Yatsuka, Hajime Falkels, Anton**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **80 (1993)**

Heft 12: **Modernes modernisieren = Moderniser le moderne = Modernising the modern**

PDF erstellt am: **20.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-60916>

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.

«Western Style and Eastern Mind» – ein neuer Metabolismus?

Interviews mit Hiroyuki Suzuki und Hajime Yatsuka, Tokio

Die vorliegenden Interviews wurden von Anton Falkeis und Cornelia Falkeis-Senn in Tokio im Rahmen zweier Forschungsarbeiten über die zeitgenössische japanische Architektur auf Einladung der University of Tokyo durchgeführt. Die jeweiligen Forschungsprojekte wurden von der Japan Society for the Promotion of Science mit dem «JSPS Award» gefördert.

Die beiden Interviewpartner sind Architekturhistoriker und haben sich in zahlreichen Publikationen mit der Situation der zeitgenössischen Architektur auseinandergesetzt.

F.&F.: Nachdem sich Japan Ende des 19. Jahrhunderts nach einer 200jährigen, selbstauferlegten Isolation gegenüber dem Westen öffnete, musste es eine ganze Reihe von «Defiziten» gegenüber dem Westen in den Bereichen der sozialen, politischen, kommerziellen und industriellen Entwicklung feststellen. Im Laufe der Geschichte, ausgenommen eben die Zeit des Tokugawa Shogunates, hat Japan Elemente der chinesischen Kultur importiert und auch «japanisiert». Man denke etwa an die Schriftkultur, die Architektur und den Städtebau.

Nach der Öffnung war Japan plötzlich mit dem technologischen Vorsprung des Westens konfrontiert und hat in der Folge in kürzester Zeit eine ganze Reihe westlicher Elemente importiert und adaptiert. Die so provozierte rasante Modernisierung Japans führte natürlich zu drastischen Veränderungen in der Wirtschaft, dem Sozialsystem und auch den übrigen Lebensbedingungen. Vor dem Hintergrund dieser Entwicklung begann Kenzo Tange in den sechziger Jahren mit den Planungen für die Überbauung der Bucht von Tokio.

In den achtziger Jahren erlebte Japan eine zweite Periode eines intensiven ökonomischen Wachstums, das sich auf die Kommunikations- und Informationsindustrie stützte und – bevor die Wirtschaft in den Neunzigern nun wieder einen jähen Einbruch zu erleiden scheint – doch wiederum zu einer einschneidenden Veränderung der Lebensbedingungen geführt hat. Sehen Sie vor diesem heutigen Hintergrund ein, etwa den Entwicklungen der sechziger Jahre vergleichbares und in seiner Tragweite entsprechendes, möglicherweise ebenso utopisches Konzept in der zeitgenössischen Architekturdiskussion Japans?

H.S.: Die Periode der sechziger Jahre und die derzeitige Situation werden in Japan völlig unterschiedlich beurteilt. Einer der Hauptunterschiede ist, dass in den sechziger Jahren niemand die Welt als etwas Begrenztes betrachtete. Heutzutage erkennen wir Grösse und Bedeutung der Welt als etwas Limitiertes an. Wenn man in dieser Welt irgend etwas unternimmt, bedeutet das gleichzeitig, etwas zu vermehren und andere Bereiche oder Territorien zu beeinträchtigen. Für uns ist es daher wichtig, ein neues Gleichgewicht innerhalb dieser globalen Sichtweise zu entwickeln.

In Japan gibt es eine ganze Reihe unterschiedlicher Positionen, die sich aus der Zugehörigkeit zu der jeweiligen Generation erklären. Die Generation von Tange, aber auch noch die von Isozaki, sind in einer gewissen Weise für die weltweite Situation der Architektur verantwortlich. Aber die jüngere Generation, Architekten wie Ando, Ito oder Hasegawa, hat aufgrund der veränderten Situation keinen so grossen Einfluss auf die internationale Situation mehr. Mit anderen Worten: sie fühlen sich nicht verantwortlich für die «World Architectural Scene». Daher können sie ihre eigene Vision durch ein frei gewähltes Medium in dem ihnen entsprechenden Massstab zeigen. Die jüngere

Generation hat somit natürlich einen wesentlich grösseren Freiraum. Viele der jungen japanischen Architekten versuchen ihre eigene Sichtweise durch diese Fragmentierung der «Weltbetrachtung» darzustellen. Toyo Ito und Itsuko Hasegawa haben die offizielle architektonische Vision zu Bruchstücken zerschlagen, nicht als Zerstörung um der Zerstörung willen, sondern um ein Abbild unseres Informationszeitalters zu schaffen. Es gibt keine sichtbaren Beziehungen zwischen den Fragmenten; sie kommunizieren über «Invisible Networks».

F.&F.: Sehen Sie hier einen Unterschied zu den Entwicklungen in Europa? Diese Tendenzen scheinen doch territorial unabhängig und geradezu austauschbar zu sein?

H.S.: Wenn man zum europäischen Kulturkreis gehört, trägt man doch einen gewissen Teil dieses kulturellen Erbes in sich. Als Japaner ist man völlig frei davon, und wir fühlen uns nicht gleich für die Zukunft der ganzen Welt verantwortlich. Das ist auch das Gute oder eben das Schlechte an der japanischen Architektur.

Aber natürlich hat auch die japanische Architektur ihren eigenen kulturellen Hintergrund. Vor der Öffnung Japans Ende des 19. Jahrhunderts gab es eine gewisse philosophische und politische Tradition, und wir hatten so etwas wie eine nationale Identität, eine nationale Einheit. Nach der Öffnung Japans haben wir unser traditionelles, feudales, japanisches Wertesystem vollständig aufgegeben. Wie Sie schon sagten, haben wir dann die westliche Zivilisation, die westliche Technologie und das westliche Regierungssystem übernommen, um Japan zu reorganisieren und zu stärken. Noch vor dem Zweiten Weltkrieg haben wir begonnen, das westliche Wertesystem anzuwenden. Diese Periode wird oft als die Periode von «Western Technology and Eastern Mind» bezeichnet. Wir separierten die westliche Technologie von unserem tatsächlichen Wertesystem. Technologie bedeutete für uns lediglich, einen gewissen Komfort zu erreichen und gegenüber den Staaten der Welt eine gewisse Stärke zu erlangen. Nach dem Zweiten Weltkrieg machte sich eine Art Anarchie oder auch Enttäuschung nahezu unter der gesamten japanischen Bevölkerung breit. Heute gibt es diese «östliche Philosophie» nicht mehr. Wir glauben nicht mehr an die «östliche Moral»; aber wir sind auch nicht «westlich» geworden.

Ich denke, Arata Isozaki ist ein typisches Beispiel dafür. Isozaki war gerade zehn oder fünfzehn Jahre alt, als Japan den Krieg verloren hatte. Nahezu alle Städte waren total zerbombt. Seine frühen Erinnerungen beziehen sich daher auf die totale Zerstörung, und ich bin der Ansicht, dass er daher von einem ständigen latenten Zustand, von einer immer wieder möglichen, alles betreffenden Zerstörung ausgeht.

F.&F.: Es gibt eine Zeichnung von Arata Isozaki, die dieses Thema unmittelbar aufgreift: «Tsukuba Building in Ruins»...

H.S.: Ja, ein direktes Zitat der Darstellung von Sir John Soan's Bank of England. Ich vermute, dass deshalb viele der ausländischen Architekten und Kritiker eine breite Möglichkeit und grosse Freiheit eines «Rearrangement of Cultural History» im Werk Isozakis sehen, aber im wesentlichen geht er von dieser Instabilität der Systeme aus. Natürlich ist Isozaki unabdingbar ein Genie, seine Denkweise allerdings ist grundsätzlich anarchisch. Er hat erlebt, dass alle Wertesysteme sich sehr rasch verändern können, verlorengehen oder durch ein anderes System ersetzt werden. Isozaki entwickelt sehr interessante Dinge, wechselt aber jeweils seine Ausgangspositionen. Für ihn ist jeder Weg des Ausdrucks, jegliches zukünftige Bild niemals etwas Unveränderliches, Endgültiges. Für Isozaki sind alle Wertesysteme gleichrangig. Schon in seinen jungen Jahren, gerade als Tange sehr strukturalistische Vorschläge für die Tokyo Bay entwickelte, entwarf Isozaki eine Art Fragment einer zukünftigen Stadt, als eine Überlagerung von



Arata Isozaki, Tsukuba Center Building, Ibaragi

Ruinen. Eine Kombination von Ruine und Stadtbild ist auch sein persönlicher Ausgangspunkt, seine Erinnerung an die zerstörte Stadt ist immer präsent.

Die Gefühle der jüngeren Generation bezüglich der Stadt entsprechen grundsätzlich denen von Isozaki. Obwohl meine Generation eine derartige vollkommene Zerstörung und totale Veränderung der Welt niemals erlebt hat, besitzen wir ebenfalls kein gültiges Wertesystem. Ich meine, ihr habt ein gewisses kulturelles, westliches Erbe, seid Teil davon. Dafür sind wir bei weitem zu anarchisch.

F.&F.: Um nochmals auf die erste Frage zurückzukommen, Sie sehen also einen gravierenden Unterschied zwischen den neuen Visionen der sechziger Jahre und denen der Gegenwart?

H.S.: Ja, die Zukunftsvisionen der sechziger Jahre wurden von Leuten produziert, die die Zeit vor dem Kriege erlebt haben und deren Vision eine Rekonstruktion eines neuen Japanbildes war. Unsere Generation ist zwar nicht dekonstruktivistisch, ehrlich gesagt sind wir aber auch nicht an einer Rekonstruktion von soliden Systemen oder dauerhaften Werten oder einheitlichen

Zukunftsvorstellungen interessiert. Uns genügt ein Teil, ein Fragment der Zukunft. In einem solchen Fragment, einem solchen Detail liegt vielleicht ein wenig Wahrheit, finden wir Japaner ein wenig Realität.

In diesem Zusammenhang betrachtet, stellen Isozaki und Kurokawa einen interessanten Gegensatz dar. Beide gehören ungefähr der gleichen Generation an. In seinen jungen Jahren war Kisho Kurokawa der typische Metabolist. Später driftete er in ein «japanisches» Wertesystem ab. Seine neuesten Bauten weisen allesamt «japanische Zeichen» auf oder bauen eine «japanisch-kulturelle Bedeutung» auf. Kurokawa versucht offensichtlich, die westliche Technologie mit einer «japanischen Philosophie» zu überziehen. So erscheint das Ganze sehr futuristisch, sein Weg zu gestalten ist aber tatsächlich ein Wiedereinbringen der japanischen Vorkriegsarchitektur. Kurokawa verwendet eine Reihe unterschiedlicher Elemente, denen er eine gewisse Betonung beizumessen versucht, um damit auszudrücken, dass wir japanisch-kulturelle Elemente in die zeitgenössische Situation übersetzen sollten. Aber unser Eindruck ist einfach der einer reinen Ansammlung vieler Elemente. Natürlich können wir einige Re-Interpretationen japanisch kultureller Bedeutungen oder einige Widersprüchlichkeiten zwischen Östlichem und Westlichem ausmachen, aber es gibt keine wirklichen Einsichten in die tatsächliche Zukunft. Viele der jüngeren Generation haben es völlig aufgegeben, all diese Elemente zu verwenden. Sie wählen lediglich ein Element für ihre Realität. Das ist ehrlicher und entspricht mehr unserer Generation.

F.&F.: Würden Sie diese «Teilsicht», diese Betrachtung lediglich eines Ausschnittes, diese Konzentration auf das Wenige, Reduzierte, auf die Leere nicht wiederum auch als etwas traditionell Japanisches bezeichnen?

H.S.: Heute zerfällt die Welt in unterschiedliche Länder, verschieden zu deren nationalen Identitäten, und wir können uns – das ist natürlich der andere Traum – mit anderen Kulturen oder Ländern verbinden. Das Fragment scheint somit das tatsächliche Bild unserer Zukunft zu sein. Natürlich unterscheidet sich das Zukunftsbild des einen von dem des anderen, aber beide können gleichzeitig wahr sein. Jeder besitzt sein eigenes kulturelles oder spirituelles Netzwerk. Der eine zwischen Tokio, Rom, Moskau und irgendwo, ein anderer zwischen New York, Paris, Ahmedabad und sonstwo. Die Überlappung all dieser Netzwerke ist die einzig wirkliche Situation, die unserer Zeit entspricht. Daher erscheint es auch nutzlos, eine Art Totalität mit einem Gebäude oder einem Konzept aufzeigen zu wollen. Diese «Japanese Fragmentation» hat daher eine gewisse Bedeutung für unsere Zeit.

F.&F.: Trotzdem scheint eines der wesentlichsten Probleme der zeitgenössischen



Ikebukuro, Tokio

schen urbanen Architektur darin zu bestehen, eine differenzierte neue Interpretation der konstituierenden Aspekte der Stadt zu definieren. Ausgehend von der heutigen Situation können neue urbane Konzepte nicht mehr allein auf der Expansion der Stadt selbst, auf der Fortschreibung ihrer selbst beruhen, sondern müssen sich vielmehr auf die Modifizierung der «Natur» der Stadt konzentrieren.

H.S.: Darf ich hierzu einige meiner grundsätzlichen Sichtweisen zur Architektur anmerken: Die traditionelle Architekturdefinition des 19. Jahrhunderts war eine sehr simple Formel, wie sie etwa John Ruskin formulierte: «Architektur ist Gebäude plus Ornament.» Der Stellenwert eines Konzeptes ist in dieser Formel sehr gering bewertet. Ein einfaches Gebäude wurde erst durch veredelnde Ornamente zur Architektur. Marc Antoine Laugier hat allerdings diese Gebäudekonzeption mit der Präsentation der «primitiv hut» sehr stark verändert. Die Gebäude wurden nun an diesem Modell der «wahren Architektur» gemessen. Nach 1908, nachdem Adolf Loos seinen Artikel «Ornament und Verbrechen» geschrieben hatte, veränderte sich die Bedeutung des Ornamentes grundlegend. Die nachfolgende Moderne mied das «passende», aufgesetzte Ornament und bezog sich in erster Linie auf die Struktur. Später sogar baute die ganze Architektur auf Struktur und Funktion auf. Da sich in einer ersten Phase der Moderne eine ganze Reihe von Architekten auf diese beiden Aspekte der Architektur konzentrierte, wurde es möglich, dass sich ein «Internationaler Stil» entwickelte. Die Gebäude waren ortsunabhängig. Erst in der heutigen Zeit haben viele wieder entdeckt, dass der Ort zu den grundlegendsten Elementen der Architektur gehört. Ich mag den Begriff des «genius loci», und ich halte ihn auch für sehr zeitgemäss. Ich mag diesen Begriff deshalb, weil aufgrund der traditionellen japanischen Holzbauweise Gebäude immer etwas Temporäres waren. Gleichzeitig umgaben wir diese Gebäude jedoch mit kleinen Gärten. Diese Verbindung zwischen dem Gebäude und dem Garten, dem Innenraum und dem Aussenraum, erzeugt den Ort. Ich glaube, dass dies das Wesentliche der traditionellen japanischen Architektur ist. Aber sogar in einer Stadt wie Tokio versuchen Architekten ihr Können mittels ihrem Design unter Beweis zu stellen. Eigentlich sollten sie jedoch versuchen, einen Ort innerhalb der zeitgenössischen Stadt zu begründen. Dieses «placemaking» bedeutet somit, dass das Entdecken des Potentials des Ortes zu den wesentlichen Absichten der Architektur zählt.

F.&F.: Dieses «placemaking» stellt für Sie somit einen vollkommen artifiziellen Prozess dar, da man davon ausgehen kann, dass der japanische Garten genauso «künstlich» ist wie das Gebäude selbst. In dieser architektonischen Auseinandersetzung spielen aber auch die vorgefundene Situation und Lage eine Rolle wie eben auch die natürliche Umgebung, wobei unter «natürlicher Umgebung» auch der Begriff des vorgefundenen städtischen Umfeldes subsummiert ist.

H.S.: Natürlich muss man heute die artifizielle urbane Szenerie oder Stadtlandschaft als eine zweite Natur verstehen. In diesem Zusammenhang müssen wir daher auch von einer sehr kontextuellen Kompositionsweise sprechen. Der heutige «genius loci» ist nicht mehr einfach der historische oder natürliche Kontext oder der urbane Komplex. Die zeitgenössischen Konzepte setzen jenseits der Interpretationen von Christian Norberg-Schulz an. Für mich war es sehr aufschlussreich, das «Team Disney Building» von Arata Isozaki zu sehen. Dieses Gebäude ist eine Verschneidung eines einfachen, monotonen, geschlossenen Blocks mit einem Kegelstumpf. Den runden Innenhof des Kegels liess Isozaki mit Steinen auslegen, um – meiner Meinung nach – damit zu sagen:



Patchwork City-Asakusa, Tokio

das ist eine Metapher für Ise, den völlig leeren Raum, den nur mit Steinen bedeckten jeweiligen Platz der nächstfolgenden Erneuerung der Schreingebäude.¹ Dieser Innenhof des «Team Disney Building» ist eine Kopie, besser gesagt, eine Transformation des «Ise-Raumes». Isozaki bringt somit einen «japanischen» Raum in ein «amerikanisches» Gebäude ein. Für mich ist das eine sehr interessante Lösung. Isozaki verwendet nicht eine wirklich japanische Figuration, wie das etwa Kurokawa oder einige andere Architekten tun. Diese Art einer Leere und der Formulierung eines Raumes ist wahrhaft japanisch.

Fumihiko Maki spricht zum Beispiel immer von der «erinnerbaren» oder der «unvergesslichen Szenerie», was bedeutet: wenn der Raum zum *Ort* wird, wird er zur unvergesslichen Szenerie. Sein Begriff der «Szenerie» entspricht also grundsätzlich dem des *Ortes* in der Architekturtheorie. Ich glaube daher, dass der Begriff des *Ortes* das geeignetste Element der zeitgenössischen Architektur ist.

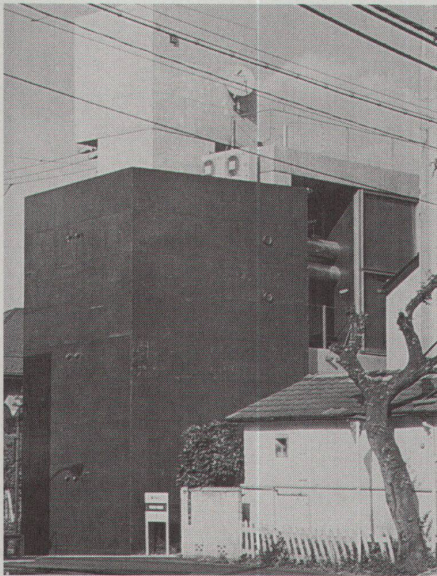
F.&F.: Professor Suzuki, als Architekturhistoriker, durch Bücher wie «Contemporary Architecture of Japan» auch in Europa sehr bekannt, sind Sie mit der zeitgenössischen Situation der Architektur sehr vertraut. Glauben Sie, dass das Thema des «genius loci», dieses Gefühl für den *Ort* in der Architektur, ein Diskussionspunkt in der jungen Generation der japanischen Architekten ist?

H.S.: Ja, ich denke schon. Hasegawa, Ishiyama, Ito, Sakamoto, alle haben sie ein gewisses Gefühl für den *Ort* entwickelt. Wenn ich die jüngste Generation der japanischen Architekten beschreiben sollte, würde ich sagen, dass dieses *Gefühl für den Ort* sogar ihr charakteristischstes Merkmal ist. Es ist nicht *die Welt* (im Sinne von Internationalität), und es ist auch nicht der *Raum*. Würden sie die Welt oder den Raum als die ausschlaggebenden Elemente ihrer Architekturauffassung betrachten, wären sie entweder Politiker oder altmodische Modernisten, der *Ort* als Ausgangspunkt bietet hingegen die Möglichkeit einer wirklichen Moderne.

Im Vergleich zu Wien oder ähnlichen urbanen Kontexten mit einer Tradition einer Avantgarde haben wir kein sichtbares kulturelles Erbe aufzuweisen. Wir haben nur Raum, Raumfragmente, die wir in *Orte* umzusetzen versuchen.

F.&F.: Mr. Yatsuka, Sie sind Architekt, arbeiten aber auch als Architekturkritiker. Nachdem wir einige Ihrer Arbeiten gesehen haben, vor allem aber auch aufgrund Ihrer Publikationen, glauben wir, dass man davon ausgehen kann, dass Sie die Ideen der jungen japanischen Avantgarde vertreten. Was denken Sie, sind die wesentlichen Intentionen der zeitgenössischen japanischen Architektur, verglichen etwa mit den Entwicklungen der frühen sechziger Jahre, besonders in bezug auf eine Stadt wie Tokio?

H.Y.: Ich glaube, dass sich die allgemeine Haltung der japanischen Architektur zur Stadt im Laufe der Jahrzehnte, etwa von 1960 bis 1980, stark verändert hat. Wie Sie wissen, hatten wir in den sechziger Jahren eine ganze Reihe von wirklich gigantischen architektonischen Eingriffen. Als typische Vertreter dieser Zeit sind die Projekte von Kikutake oder etwa Kenzo Tanges berühmter Plan für die Überbauung der Bucht von Tokio zu nennen. Diese Periode der frühen sechziger Jahre war die Zeit einer unglaublich schnellen wirtschaftlichen Expansion Japans. Die Architekten glaubten an eine Zukunft der Stadt, die sie, entsprechend ihren Absichten, mit technologischen Mitteln direkt beeinflussen und korrigieren könnten. Ich glaube, sie gingen von sehr simplen und klar definierten sozialen Vorstellungen aus.



Wohn- und Geschäftshaus, Shibuya, Tokio



A Patchwork Building in a Patchwork City

¹ Seit 673 v.Chr. werden etwa 65 Schreingebäude des Jingu alle zwanzig Jahre erneuert, mit einer Ausnahme von hundert Jahren während der Bürgerkriege im Mittelalter.

Dieser rapide fortschreitende Urbanisierungsprozess, das Zeitalter der architektonischen Mega-Projekte, vertreten von Tange und den Metabolisten, war aufgrund der ökonomischen Krise von 1973 sehr rasch beendet. Die letzte Möglichkeit zu einem derartigen grossmassstäblichen Experiment bot die Weltausstellung in Osaka von 1970. Wie Sie wissen, entwarf Tange eine riesige «festival plaza» mit einem Mega-Dach darüber.

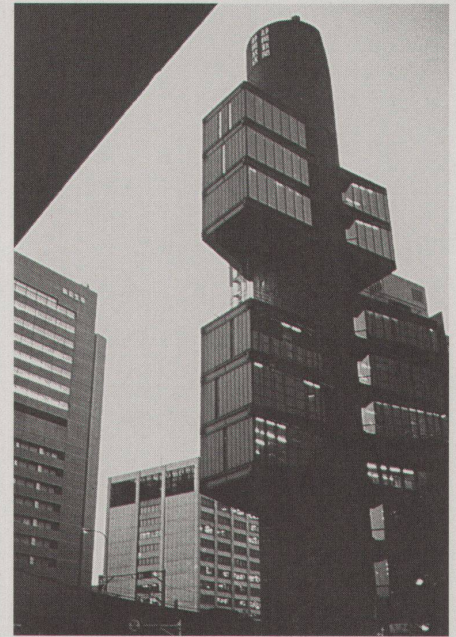
Im Laufe der siebziger Jahre etablierten sich die Architekten der Generation von Isozaki und den Metabolisten. Sie arbeiteten und bauten auch weiter trotz der sich verschlechternden ökonomischen Bedingungen. In Wirklichkeit waren die siebziger Jahre, zum Beispiel für Isozaki, eine der erfolgreichsten Perioden. Während dieser Zeit baute Isozaki unter anderem das Gunma Prefectural Museum of Fine Arts, das Kitakyushu City Museum of Art und die Kitakyushu Central Library. Meiner Meinung nach übernahmen in den siebziger Jahren zwei Persönlichkeiten die Führung in der japanischen Architektur: Isozaki und Shinohara. Ihre Art zu denken und zu arbeiten unterschied sich wesentlich von jener Tanges und der der Metabolisten. Obwohl Isozaki und Shinohara ungefähr der gleichen Generation angehören wie die Metabolisten, war ihre Arbeitsmethode vollkommen «privat» und hatte nichts zu tun mit den sehr klar definierten sozialen Zielen der Metabolisten. Ihre Position war offensichtlich der von Hans Hollein sehr nahe.

F.&F.: Könnten Sie die unterschiedlichen Arten, an die städtebaulichen und architektonischen Problemstellungen heranzugehen, etwas präzisieren? Wo glauben Sie, liegen die grossen Unterschiede zwischen den Generationen?

H.Y.: Die japanischen Architekten stehen in einer sehr engen Beziehung zu der Schule, an der sie ausgebildet wurden und ihr Diplom absolviert haben. Daraus resultiert ein tiefes Verständnis für ein Denken in Generationen. Aber nicht nur die Geburtsjahrgänge, sondern auch das Jahr ihres jeweiligen ersten öffentlichen Auftretens waren sehr entscheidend für die Ausformung ihres Weges als Entwerfer, ihres Selbstverständnisses als Architekt. Andos und Itos Generation zum Beispiel musste ihre Karriere mit dem Entwickeln von sehr kleinen, privaten Wohnhäusern beginnen. Obwohl ihre Persönlichkeit, ihre Art zu fühlen und zu denken sehr unterschiedlich ist, haben die beiden Frühwerke von Tadao Ando und Toyo Ito etwas Gemeinsames: das Gefühl für den Widerspruch, die Feindseligkeit gegenüber der «Welt da draussen», gegenüber der Stadt.

Später, in den achtziger Jahren, als sich die japanische Wirtschaft wieder erholt hatte, hat sich die allgemeine Haltung der Architekten – nicht nur von Ando und Ito – allmählich verändert. Mit dem Aufkommen der postmodernen Sprache und der postmodernen Stimmung – die gegenüber der Gesellschaft sehr optimistisch eingestellt ist – verloren die japanischen Architekten, mehr und mehr, ihre antagonistische Einstellung gegenüber der Stadt. Die Gesetzmässigkeiten der japanischen Stadt, die manchmal als Chaos bezeichnet wurden – was in den siebziger und auch in den sechziger Jahren für etwas sehr Negatives stand – wurden in den achtziger Jahren von den japanischen Architekten plötzlich als etwas... ja nicht gerade Bewundernswertes, doch aber als etwas, das man nicht in Abrede stellen konnte, entdeckt.

F.&F.: Sie stellen also eine Verschiebung oder sogar eine Verkehrung der konstituierenden Elemente der Stadt – insbesondere der japanischen Stadt – fest. Der Traum von der homogenen, als geschlossene Einheit konzipierten Stadt, wie er ja auch noch Bestandteil der Utopia der klassischen Moderne war, wird eingetauscht gegen das absolute Gegenteil einer durchgreifenden Heterogenität.



Die metabolistische Phase der sechziger Jahre; Kenzo Tange, Shizuoka Press Tower, Tokio

H. Y.: Ja, das ist eine typische Haltung der japanischen Architekten gegenüber der Stadt. Auch noch in den achtziger Jahren blieben die individuellen Arbeiten der japanischen Architekten fragmentarisch und von der Stadt isoliert. Ich glaube, wir machten eine der umwälzendsten Entdeckungen. Anders als in Europa, können wir hier in Japan keine Bestimmungen haben, die eine Anpassung an den Kontext verlangen. Ob gut oder schlecht, das mag dahingestellt bleiben, aber ihr in Europa habt sehr strikte Bestimmungen. In Japan gibt es keine derartigen Bestimmungen, keine Richtlinien, wir haben keine vereinheitlichte, gemeinsame Basis. Aussergewöhnlich zu sein, sich von seiner Umgebung abzuheben ist daher ein Teil unserer Gestaltungsabsicht. Wie auch immer wir entwerfen, das Objekt sollte sich von seiner Umgebung unterscheiden. Ich glaube, dass wir anfangen zu lernen, diesen Zustand in einer gewissen Weise zu geniessen.

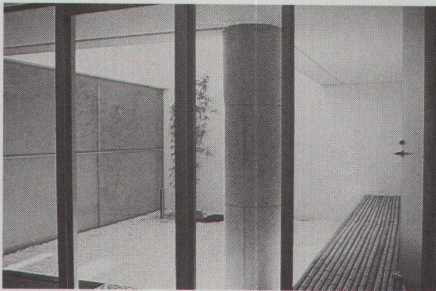
F.&F.: Der gewaltige Anstieg der Grundstückspreise in Tokio förderte darüber hinaus noch die Fragmentierung des urbanen Gewebes. Glauben Sie, dass es aufgrund dieser Entwicklung überhaupt noch ein Anliegen sein kann, grossmassstäbliche Projekte im Sinne der modernistischen Utopie einer geplanten Einheit und Gesamtheit, in das städtische Gefüge zu implantieren? In Ihrem Beitrag «An Architecture floating on the Sea of Signs», der in dem neuen Buch von Botond Bogнар publiziert wurde, vertreten Sie die Meinung, dass in der heutigen japanischen Stadt alles akzeptabel erscheint, beziehungsweise auf der anderen Seite nichts als zufriedenstellend angesehen werden kann. Würden Sie daher in der gegenwärtigen Situation überhaupt einen Anlass sehen, in der «Stadt ohne Eigenschaften» das genaue Gegenteil der vorherrschenden radikalen Heterogenität etablieren zu wollen?

H. Y.: Neuerdings, insbesondere seit ich mit der Planung von solchen grossmassstäblichen Projekten befasst bin, beginne ich zu realisieren, dass der Weg der «Unabhängigkeit» seine eigenen Grenzen hat. Diese Art der Fragmentierung, der Ablösung von dem Umfeld, hat seinen Höhepunkt erreicht. Der Reiz oder die Faszination der kleinen, individuellen Gebäude im «patchwork» der Stadt ist sicher vorhanden, aber gleichzeitig habe ich einige Bedenken gegenüber dieser Haltung meiner Kollegen und älteren Freunde, wie sie etwa Toyo Ito vertritt. Sie beschäftigen sich ausschliesslich mit dieser Isolation, dieser Art von Unabhängigkeit gegenüber dem Kontext. Mich hingegen interessiert nun immer mehr die Möglichkeit eines direkteren Eingriffs

in den Stadtkontext. Vor kurzem habe ich meine Auseinandersetzung mit dem Werk der Metabolisten der sechziger Jahre wieder aufgenommen. Ich schreibe derzeit ein neues Buch über die Metabolisten; nach dreissig Jahren. Die ursprünglichen Absichten der Metabolisten wurden bis jetzt vernachlässigt und sind nahezu in Vergessenheit geraten, teilweise sogar bei den Gründungsmitgliedern der Gruppe selbst.

F.&F.: Beobachten Sie in Japan so etwas wie ein «Revival» der sechziger Jahre?

H. Y.: Eher eine immerwährende Präsenz. Natürlich hatten wir nach dem Absturz der sogenannten «bubble economy» letztes Jahr einige Schwierigkeiten, unsere Projekte zu forcieren, aber nun arbeiten wir sogar wieder an einigen grossmassstäblichen Projekten. Ich zum Beispiel arbeite derzeit an einem städtebaulichen Projekt, einem Gebäudekomplex mit drei Hochhäusern; zwei Bürohochhäusern und einem riesigen Wohnturm. Dieses Konzept ist eine Art Anleihe bei den Hochhäusern für die Friedrichstrasse von Mies van der Rohe. Natürlich nicht die Gebäude selbst, sondern die Idee dieser Dreierstellung. Den Begriff der Triade kennen wir auch aus der klassischen japanischen Tradition des «ikebana» oder auch aus der klassischen Gartenbaukunst. Die Triade als Verlauf, ausgehend von dem sehr Formalen hin zu dem Unregelmässigen, Informellen. Manchmal werden Städte mit den Begriffen Himmel, Erde und Mensch assoziiert. In unserem Modell sind diese drei Elemente vorerst nur Volumen. Ich setze



Fukuoka, Innenhof und Wohnanlage

Rem Koolhaas, Nexus World

drei Elemente voraus, die sich zwischen einem sehr formalen, dichten und einem sehr weichen Gebäude bewegen.

F.&F.: Eine Art von dreistufiger Transformation: ausgehend von einem sehr klar definierten Volumen hin zu einem sehr informellen Charakter?

H.Y.: Ja, genau. Während ich an diesem Projekt arbeitete, musste ich mehr und mehr feststellen, dass uns auch die Methode fehlt, Projekte in dieser Grössenordnung zu bearbeiten, denn die Arbeit an einem Grossprojekt unterscheidet sich natürlich wesentlich von der des Entwerfens und Gestaltens von kleineren Gebäuden.

F.&F.: Eine Wiederentdeckung des Metabolismus?

H.Y.: Mein Ansatz zu diesem Projekt unterscheidet sich ganz wesentlich von den Ausgangspunkten Tanges und denen der Metabolisten in den sechziger Jahren. Die Metabolisten versuchten, ein riesiges Gebäude zu entwerfen, das selbst als Stadt funktioniert. Dem stehe ich eher kritisch gegenüber. Aber die Architektur, die danach kam, nach diesem Fehlschlag eines zu direkten Zugriffes auf das Thema Stadt, fand auch keinen Weg, die Probleme mit dem städtischen Massstab zu lösen. Meiner Meinung nach gibt es hier vier unterschiedliche Phasen: erstens die metabolistische Phase der sechziger Jahre, zweitens die negative Haltung gegenüber der Stadt in den siebziger Jahren, drittens die Rekonstruktion einer positiven Haltung gegenüber der Stadt, des Entzückens über die Entdeckung des «patchwork»-artigen Zustandes der Stadt, und viertens, wie ich annehme, ein Wiederaufleben des Interesses für die Grossmassstäblichkeit; eine Meinung, die bis jetzt allerdings von den wenigsten meiner Kollegen geteilt wird.

Ich glaube – wie etwa auch Rem Koolhaas, mit dem ich diese Problematik mehrmals diskutiert habe – dass es für die unterschiedlichen Arbeitsbereiche von Stadtplanung, Bebauungsstudie und Architektur, die ihren jeweiligen Teil dieser komplexen Situation übernehmen, unterschiedliche Zugänge, unterschiedliche Methoden geben sollte. Mit anderen Worten: wir sollten unterschiedliche Methoden entwickeln, für den kleinmassstäblichen und den grossmassstäblichen Bereich. Wir können nicht einfach die Methode, mit der wir kleine Gebäude entwerfen «ausweiten», um damit städtebaulich relevante Projekte zu entwickeln.

Minato-ku,
Tokio

