

Die Avantgarde der Tradition : zur Ausstellung «Das Japan der Avantgardisten 1910-1970» im Centre Pompidou in Paris

Autor(en): **Pousin, Frédéric**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **74 (1987)**

Heft 3: **Unheimeliges für die Stadt = Rien d'intime pour la ville = No
intimate atmosphere with urban spaces**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-56163>

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.

Die Avantgarde der Tradition

Zur Ausstellung «Das Japan der Avantgardisten 1910–1970» im Centre Pompidou in Paris

Die Ausstellung «Das Japan der Avantgardisten» gehört zu den sehr grossen Ausstellungen, die wir seit Paris – New York bis Wien, fröhliche Apokalypse¹ vom Centre Pompidou in Paris gewohnt sind. Dieses japanische Kulturpanorama des 20. Jahrhunderts wirft entgegen jeglicher Erwartung das Bild von Japan um, das sich seit den beiden letzten Jahrzehnten in Europa breitgemacht hat. Ein Japan zwischen Tradition und Moderne. Das Bild einer Welt, die in engem Wettbewerb steht mit dem industriellen Westen und dabei doch ihren uralten Weg weiterverfolgt. Fiktives Japan, mystisches Japan, den Berichten westlicher Reisender entsprungen? Sicherlich. Ergebnis einer Unkenntnis? Zweifelsohne. Die Ausstellung im Centre Pompidou sagt uns nichts über dieses Phantasma Japan, sie greift eine Geschichte gewordenen Teil auf, der die Gewalt der kulturellen Invasion spüren lässt, die Japan seit der Meidschi-Ära erlitten hat.

Diese Invasion verblüfft vor allem durch die Werke der Maler-Avantgarde. Die Strömungen der modernen Kunst sind, bis auf Ausnahmen, die des Westens, und man stellt fest, dass Futurismus, Kubismus, Konstruktivismus, Surrealismus von den japanischen Malern mit Enthusiasmus übernommen wurden. Die Miraiha-Bewegung und ihre Aktionen (Futurismus) stellen eine frühe Übersetzung des Manifests von Marinetti dar, eine Zusammenarbeit zwischen Kinoshita Shuichico und dem russischen Dichter und Maler David Burljuk, die von der Bestimmung japanischer Künstler zeugt, die Arbeiten der europäischen Avantgarde zu verstehen und daran mitzuwirken.

Die Mavo-Gruppe ist sicherlich die bekannteste der Maler-Avantgardisten der 20er Jahre und auch die radikalste. Ihrem wichtigsten Anreger Murayama Tomoyoshi ist die Einführung des Konstruktivismus in Japan zu verdanken. Murayama unterlag gleichermassen dem provokativen und nihilistischen Einfluss der Dada-Bewegung. Das Abenteuer der Gruppe geht nach einigen Versuchen proletarischer Kunst, die zum

Thema einer politischen Repression wird, zu Ende. Der Surrealismus, von der Gruppe 1930 eingeführt, motiviert Maler wie Koga Harue, der, nach seiner Offenbarung durch Klees Aquarelle, sein Werk durch die Bearbeitung von Wort und Bild fortsetzt. Zu den Partisanen der Abstraktion gehört Ei Kyu und seine Serie von Fotobildern, die er aus Abdrücken wirklicher Objekte oder zerschnittenen Papiers herstellt. Im übrigen zeugt das Werk Kitawaki Noburus von seiner Beschäftigung mit der antiken chinesischen Philosophie, vor allem in seiner Serie «Mathematik».

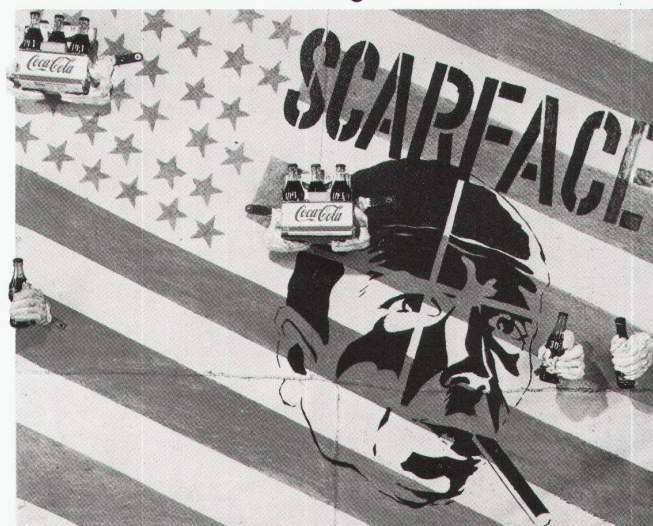
In der Zeit des Krieges ist die japanische Malerei charakterisiert durch eine Abwendung von der Abstraktion und einem ideologischen Engagement. Zu Beginn der 50er Jahre wenden sich die Protestmaler dem Neorealismus und der Reportagekunst zu. Die Zeichnungen von Kawara On «Das Badezimmer» oder die Serie «Geschehnisse in der Abstellkammer» vermitteln eine Atmosphäre von Trauma und Angst. Sie zeigen entstellte und verstümmelte Körper sowie Szenen, die ein Gefühl von Klaustrophobie bewirken.

Mit den 50er Jahren aber erneuert sich die Vorliebe der japanischen Künstler für Europa und Amerika, indem sie nämlich die Bewegung der Abstraktion und die der formlosen Kunst entdecken; sie sollten einen anderen Blick für ihre eigene Kultur bekommen. In Frankreich nämlich begeistern sich die Maler des Formlosen um Michel Tapié für den Fernen Osten und die östliche Kalligraphie. So entdeckt ein Künstler wie Imai Toshimitsu seit Paris die künstlerische Spezifizierung Japans wieder, die Bedeutung des Zeichens und des Materials. Führen wir «Schwarz und Weiss» an (1955). Diese Tendenz sollte mit der Gutai-Bewegung deutlich werden, in der das Streben nach der Gestik zu der Zen-Tradition oder dem No-Theater hinzukommt. Die Bilder Yoshihara Jiros knüpfen anlässlich der ersten szenischen Gutai-Darstellung 1957 an die elementare Geste und Shiraga Kazuo an, sich ausschliesslich auf das Motiv des No-Theaters: Sambaso zu beziehen. Wenn also in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Präsenz der Tradition den Avantgardisten wie ein Wiederaufleben oder eine individuelle Tatsache erscheint, so findet in der zweiten Hälfte eine Begegnung von Tradition und Moderne statt, die vor allem auf dem Gebiet der Architektur fruchtbar sein sollte.

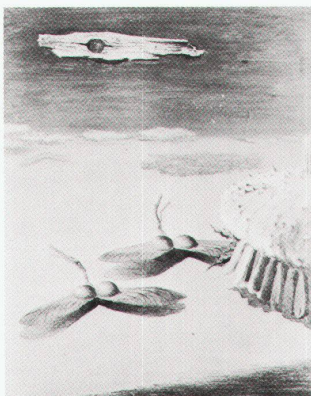
Die Neo-Dada- und Anti-Kunst-Bewegungen sind gekennzeichnet von einer Gewalt und einem politischen Inhalt, die der Spannung, erzeugt aus der Erneuerung der japanisch-amerikanischen Sicherheitsabkommen, entspricht. Der destruktive Geist des Dada wird infolgedessen umgeleitet zugunsten einer Sprengung der traditionellen Schranken in der Kunst. Die Happenings und Ereignisse auf dem Gebiet der Musik werden wegen der Underground-Mode und des Aufkommens John Cages zu besonderen eigenständigen Kunstformen. Ende der 60er Jahre schliess-



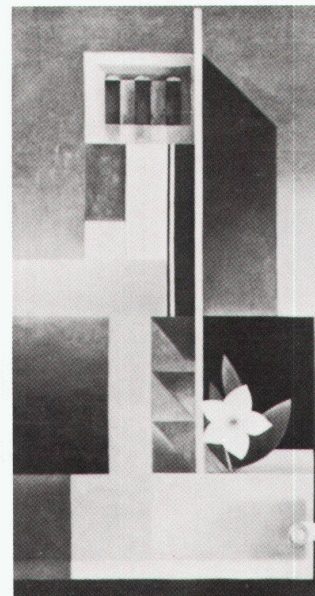
1



2



3



4

1 Murayama Tomoyoshi, Schönen jungen Mädchen gewidmet, 1922

2 Shinohara Ushio, Scarface, 1964

3 Kitawaki Noburu, Flughafen, 1937

lich findet die Minimal-Kunst ihre Anhänger in Japan.

Der Eindruck, der einem bleibt, ist der einer Dominierung der westlichen Avantgarde in der bildenden Kunst; ironischer Beleg dafür ist das Plagiat von Rauschenbergs «Coca-Cola-Plan», das Shinohara Ushio schuf und das, ausser der Ablehnung individueller Originalität, die Fähigkeit der Japaner, fremde Kulturen zu assimilieren, zum Ausdruck bringt.

Was die Architektur und den Entwurf angeht, so ist die Situation komplexer. Im Fall der Architektur zwingt sich die räumliche Realität in Japan auf: Übervölkerung der Städte, Übereinanderlegen der Räume. Im übrigen erzeugen Natur- oder menschliche Katastrophen, Erdbeben von 1923 und Atombomben, einen notwendigen Zyklus von Zerstörung und Wiederaufbau.

Ein Beispiel ist das Projekt der Gunkanjima-Insel, der «Panzerinsel», die durch ihre gesamte Architektur beeindruckt. Es ist, wie man uns sagt, von grösster Bedeutung in der Geschichte der Konstruktions-



5



6

4 Kibishiki Dentō, Die strahlende Schönheit, 1931

5 Imai Toshimitsu, Schwarz und Weiss, 1955

6 Horiguchi Sutemi, Wohnhaus Shiensō, 1926

techniken, denn man verwendete dort zum erstenmal in Japan Stahlbeton für den Massenwohnungsbau. Was verblüfft, ist aber vor allem die Kompliziertheit der Konstruktion, das Aneinandergrenzen der Räume und die Verschiedenartigkeit der Gebäude (Wohngebäude, Shinto- und buddhistische Tempel, Kinos...).

«Das Projekt 1960 für Tokio» von Kenzo Tange verkörpert das Konzept für eine Riesenstadt. Um der Demographie der Hauptstadt Genüge zu leisten, sieht das Team von Tange vor, die Stadt mittels riesiger städtischer Achsen zu strukturieren und die Bucht mit künstlichen Inseln zuzudecken. Symbolisch für den Wunsch, das städtische Wachstum zu kontrollieren, bringt dieses Projekt auch eine Technikfaszination zum Ausdruck.

Die Architekturavantgardisten der Nachkriegszeit unterscheiden sich von denen der Jahre 1910–1940 durch ihre kreative Kraft. Die modernistischen Strömungen in der ersten Hälfte des Jahrhunderts waren das Echo auf die europäischen Strömungen und hatten versucht, eine Vereinbarkeit mit der idealisierten Tradition des Teehauses unter Umständen zu bewerkstelligen. Diese Tendenz wird unter anderem durch die Matsumoto-Residenz (1906–1912) illustriert, bei der der Architekt Tatsuno Kingo die Ästhetik des Art nouveau mit der des japanischen Hauses vermischte, dessen Wiederherstellung man hier sehen kann. Das gilt ebenso für den Architekten Horiguchi Sutemi von der japanischen Sezessionsschule, deren Mitglieder vor allem expressionistische Werke geschaffen haben.

Zu Beginn der Showa-Ära (1926) waren die japanischen Modernen vor allem für die rationalistischen Ideen eines Gropius oder eines Mies van der Rohe empfänglich. Es sind die öffentlichen Gebäude, die von dieser Tendenz profitiert haben. Lassen Sie uns die Dentistenschule und das zweite Elektrizitätswerk von Kurobé erwähnen, beide von Yamaguchi Bunzo erbaut.

Parallel zu der Begeisterung der japanischen Künstler für den Westen zeigten genau umgekehrt manche westlichen Schöpfer Interesse für Japan. In erster Linie Frank Lloyd Wright, der das Hotel Imperial in Tokio baute, aber auch Bruno Taut. Die Rolle und der Einfluss Wrights werden in der Ausstellung kaum dargelegt. Und dennoch, so schreibt D. Treiber: «Sein Wunsch war, die Japa-

ner aufmerksam zu machen auf die ihrer Architekturtradition eigenen Qualitäten, eine Tradition, die er selbst enorm bewunderte. (...) Für Wright musste das Hotel weder amerikanisch noch japanisch sein, sondern eine freie Interpretation des westlichen Geistes, dazu geeignet, Japan dabei zu helfen, einen neuen Lebensrahmen für ein ebenso neues Leben zu schaffen.»² Was Taut angeht, so wirkte er mit an der Entwicklung eines industriellen Realisierungsprogramms von alltäglichen Objekten aus traditionellen Materialien. Charlotte Perriand folgte ihm bei dieser Aufgabe, und sein Ansehen in Japan ist bis heute beträchtlich. Le Corbusier seinerseits nahm in der Rue de Sèvres die Architekten Sakakura Junzo und Maekawa Kunio auf, die sich im Laufe ihrer Karriere als seine Schüler bezeichneten. Die dominanteste Figur des Nachkrieges ist unbestreitbar Kenzo Tange, dessen Polemik über die Tradition der japanischen Architektur bekannt ist. Tange führte vor allem mit der Präfektur von Kagawa (1955–1958) die der volkstümlichen japanischen Architektur innewohnenden Möglichkeiten vor, einer Architektur, die sich in seinen Augen auf den verfeinerten Archetyp des Teehauses reduzieren konnte. Die Olympischen Spiele von 1964 werden beherrscht von seinem Sportpalast, in dem sich ein Trachten zeigt, das mit dem menschlichen Massstab des europäischen Modernismus bricht.

Um die 60er Jahre grenzt sich die japanische Architektur von den westlichen Mustern ab und beweist eine unglaubliche Erfindungsgabe. Die Massenwohnung internationalen Stils wird bezüglich des urbanen Aspekts kritisiert. Die Architekten Otani Sachio und Maki Fumihiko schlagen daraufhin eine «Architektur gruppierter Körper» vor. Das Projekt von Maki sieht eine ununterbrochene Entwicklung der Stadt vor, bei der alte und neue Strassen verbunden werden. Otani seinerseits bringt die Idee eines Zwischenraums in der Art von Innenhöfen auf.

Aber die Ideen Tanges für die Riesenstadt lassen die Gruppe der Metabolisten entstehen, die in ihrem Extrem die Analogie der Stadt mit einem menschlichen Wesen ausarbeitet. Die Projekte der Metabolisten, obwohl rein rhetorisch, haben seitdem einen beträchtlichen internationalen Widerhall gefunden, gleich denen von Archigramm vielleicht, denen von mancherlei Hinsicht nahe-

kommen. Die Projekte für die schraubenförmige und die schwimmende Stadt wurden von da an berühmt.

Ebenso wie in der bildenden Kunst macht sich in der jungen Generation eine Kritik am Wachstum breit. Das städtebauliche Chaos der japanischen Stadt inspiriert Hara Hiroshi zu seiner Theorie des «versteinerten Körpers», die einen freien Raum in der Stadt vorschlägt. Azuma Takamitsu entwirft mitten im Stadtzentrum das kleinstmögliche Hochhaus. Trotz dieser nicht zu vereinbarenden und prämonitorischen Note stellt die Weltausstellung in Osaka (1970) eine Verteidigung der Technologie dar, und die Ausstellung schliesst ab mit dem Pavillon von Murata Yutaka, bei dem die Konstruktion aussen liegt, und den Robotern von Tange.

Heute ist nicht mehr die Stunde vom Traum der Technologie bei den japanischen Architekten, sondern es scheint trotz allem so, als ob die Postmoderne nichts als eine Art Verlängerung dieser Moderne sei, und das trotz des Eindrucks, den ein flüchtiger Besuch, bei dem die Bedeutung der Tradition geschmälert würde, hinterliesse. Wie S. Salat und F. Labbé schreiben, «bezieht die heutige neue Architektur Tokios ihre Muster aus der westlichen Semiotik, aus dem Abbau der Sprache und aus den Textmanipulationen Jacques Derridas, den poetischen Theorien Jean Baudrillards oder Julia Kristevas». Diesmal aber ist das Muster von vornherein durch die Tradition neu bearbeitet, und die überlieferte Struktur der japanischen Stadt kann nicht mehr verborgen werden. Darum fahren die Autoren fort: «Wenn ihre Werke zu unserer Avantgarde gehören, so entziehen sich die Zersplitterung von Zeit und Raum und die Abwesenheit des Subjekts bei Isozaki, die Doppeldeutigkeit und die Gitter Kurokawas, die Umhüllung der Tiefe bei Maki, die transparenten Formen von Ando Tadao doch unserer Kritik.»³ Frédéric Poussin

Anmerkungen:

- 1 Anlässlich dieser Ausstellung ist der bedeutende Katalog zu erwähnen, der sich wie eine Anthologie der japanischen Kultur des 20. Jahrhunderts darstellt, in dem alle Disziplinen vermischt sind und dessen Texte von Spezialisten aus Japan stammen. Ed. du Centre Pompidou.
- 2 Daniel Treiber, Frank Lloyd Wright, F. Hazan, Paris 1986.
- 3 Serge Salat, Françoise Labbé, Japanische Schöpfer, Hermann, Paris 1986.