

Maki & Semper : über die Oberfläche der Wand : zum Œuvre von Fumihiko Maki

Autor(en): **Lerup, Lars**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **75 (1988)**

Heft 5: **Ismen der Konstruktion = Ismes de la construction = Isms of the construction**

PDF erstellt am: **19.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-57007>

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.

Lars Lerup

Maki & Semper: Über die Ober- fläche der Wand

Zum Œuvre von Fumihiko
Maki, Tokio

Als Gottfried Semper um 1856 in Zürich seinen Vortrag «Über die formelle Gesetzmässigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol»¹ hielt, schlossen seine Vergleiche zwischen Körperschmuck und Gebäudeverzierung wahrscheinlich bereits die Anfänge einer Analogie eines Körpers und der Struktur einer Wand, eines Kleides und der Wandoberfläche, mit ein, die er später mit seinen «Prinzipien der Bekleidung» in seinem unvollendeten Buch von 1863 – «Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten: Praktische Ästhetik» – präzierte. Er belegte seine Argumente durch die suggestive ethymologische Korrelation zwischen Wand und Gewand. Bloss wusste er nicht, dass sein Glaube an die Schmückung eines Gebäudes schon bald von den Modernisten abgelehnt werden sollte, noch konnte er vorhersehen, dass diese Wand/Gewand-Analogie eine Vorwegnahme der modernen Vorhangwand werden würde. Vor der Herstellung einer weiteren Verbindung zwischen Sempers Theorien und der japanischen Architektur sollten wir uns aber noch auf eine andere Art der Oberfläche besinnen – auf diejenige, die die Druckmedien erzeugen.

Die Druckmedien haben unseren Zugang auch zu jenen Orten revolutioniert, die eigentlich ausserhalb unserer Reichweite wären. Wie bei allen Arten von Medien gibt es auch bei den Druckmedien je spezifische Zwänge und Potentiale, Einschränkungen, Vereitelungen und – wie wir später sehen werden – gelegentlich auch einmal eine Erweiterung des Sichtbaren. Alle Raumtiefe ist Illusion; tatsächlich steht eine fotografisch festgehaltene Gebäudefassade der beobachteten Realität näher als deren dreidimensionale Form. Sie führt zu einer Art Realitätsüberhöhung, da die Kamera die nackte Fassade wiedergibt, ohne Voreingenommenheit und unbeflügelte von der schweissüberströmten Stirn eines sich im Gebäude aufhaltenden Beobachters.

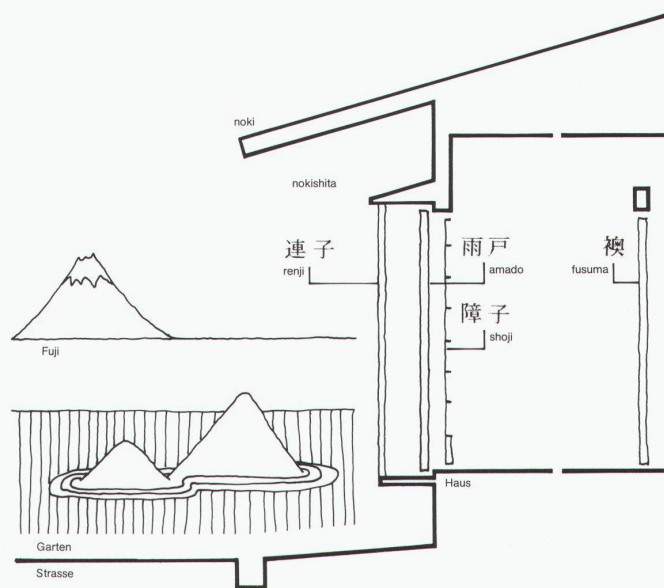
Der Kritiker, der sich der Aufgabe gegenübersteht, über ein Werk schreiben zu müssen, das er

bloss auf dem Papier kennt, scheut sich mit Recht davor. Man könnte argumentieren, dass zur Lektüre eines Gebäudes ab Papier eine spezielle Handwerkskunst erforderlich sei, die eher der Luftaufklärung denn der Berücksichtigung vor Ort vergleichbar sei.

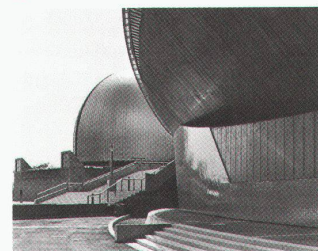
Folglich sah ich mich, als ich um ein Kommentar zu Fumihiko Maki's Werk gebeten wurde, mit dem Dilemma konfrontiert, es nicht persönlich gesehen zu haben. Statt nun meine Leser zu belügen, beschloss ich, aus der Not eine Tugend zu machen, indem ich bereitwillig zugab, dass es meinem Verständnis an Tiefe fehle, und dabei doch von dem neuen Horizont, der sich mir in der Wiedergabe des Werks auf Fotografien eröffnete, zu profitieren. Es ist gerade dieses erweiterte und dennoch distanzsetzende Verhältnis zum Werk, das mir eine ausgewogene und eingehende Prüfung der Oberflächen von Maki's Gebäuden erlaubte – ähnlich einem Lehnstuhldetektiv, der die Leiche und den Ort des Verbrechens nie zu sehen bekommt, bloss die gesammelten Beweise.

Semper, das japanische Haus und Maki

Sempers Konzept von Wand und Gewand – die Vorwegnahme der vorhangähnlichen Wand, die mit einer dahinterliegenden Struktur fest verbunden ist – ist im traditionellen japanischen Haus stark manifest. Stellen Sie sich einen Schnitt durch die Schichten einer japanischen Wand vor, durch die Strasse und die hölzerne Plattform entlang des Hauses im vom Noki geworfenen Schatten, den Raster des Renji, den Schutz des Amado, die Leuchtkraft des Shoji und die Undurchsichtigkeit des Fusuma im Zentrum des Hauses, und dann durch eine weitere Anordnung von Amado und Shoji (den «gerechten Garten» und die geborgte Szenerie des Fujiama). Setzen Sie all dies in Kontrast zu einer typischen Wand, und die Komplexität und der Einfallreichtum, mit der japanische Hausentwerfer den Bereich zwischen innen und aussen kontrollieren, wird offenbar. Architektonisch zeigt diese Anordnung von «Wänden», von blossen Schatten bis hin zu greifbareren Strukturen, Sempers Auffassung des Hauses als Körper mit mancherlei Art an Bekleidungen auf.² Es sollte eigentlich nicht überraschen, dass Fumihiko Maki, als Bürger Tokios, sich im Bereich zwischen dem traditionellen Haus und der durchsichtigen Feinheit der modernen Vorhang-



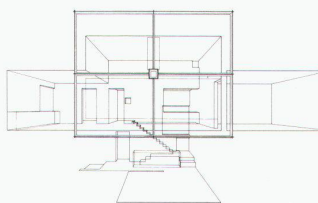
①



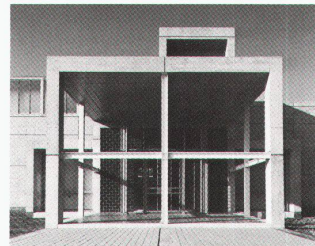
②



③



④



⑤

① Die japanische Wand: Noki (Dachgesims), Renji (Scheidewand aus Holz), Amado (Tür), Shoji (Scheidewand aus Papier), Fusuma (undurchsichtige Scheidewand)

② Die «fliegende» Oberfläche: Turnhalle in Fujisawa

③ Das «grosse Fenster»; Gebäude «The Spiral» in Tokio

④ ⑤ Das Fenster/Wand: Haus Maki in Tokio und Kunstmuseum Iwasaki in Ibusuki

⑥ Universität in Tsukuba, 1974



wand bewegt. Er schreibt:

«Tokio erlebte während des letzten Jahrhunderts mancherlei Veränderungen seines Äusseren. Die im 2. Weltkrieg dezimierte Stadt musste aus ihrer Asche neu aufgebaut werden. In dieser Wiederaufbauphase wurde aus ihr wieder eine Stadt ohne Schwere. Einst war sie eine Stadt aus Holz und Papier; heute ist sie eine Stadt aus Beton, Stahl und Glas. Das Gefühl der Leichtigkeit aber ist geblieben.»

Makis Name wurde immer bekannter, aber die Kritik seines Werkes erlaubt uns selten einen Einblick in seinen Inhalt und seine Intention. Eine aufmerksame Lektüre der Fassaden vermag uns aber seine Geschichte zu erzählen.

Die flatternde Oberfläche

Auf einer oft veröffentlichten Fotografie der städtischen Sporthalle von Fujisawa von 1984 enthüllen die Sonnenstrahlen die schockierende Dünne der rostfreien Stahloberfläche des Daches über der kleineren Arena. Gleichsam wie das Reispapier eines Shoji wellt sich die Oberfläche, schwimmt, flattert und wird zur Herausforderung der sinnbildlichen Stabilität des Riesendaches. Es ist diese quasierotische Zweideutigkeit von Wand und Gewand, die im Zentrum von Makis erklärter Absicht, die Wände und Dächer dieses Gebäudes immer dünner werden zu lassen, steht.

Durch den Gebrauch eines 0,4 mm dicken rostfreien Stahls über-

haupt erst möglich geworden, bleibt diese Dünne unglaublich und suggeriert (gegen alle Logik) ein Trompe-l'œil-Phänomen – als optischer Effekt geplant, aber gefährlich dekorationsähnlich.

Das grosse Fenster

Eine andere häufig veröffentlichte Fotografie der «Spirale» von 1985 (das erste Beispiel eines städtischen Raumes überhaupt – ein von Maki in seinem in Harvard entstandenen Essay «innerstädtische Bewegungssysteme» von 1963 entwickeltes Konzept) enthüllt eine Fassade, die der Anordnung Nokishita-Amado-Shoji-Fusuma folgt und deren Komponenten nicht als blosses Sequenz, sondern auf der Oberfläche vereint platziert. Diese Manipulation der Syntax der traditionellen Sprache von der blossen Folge bis hin zur Gleichzeitigkeit ist ein durch und durch postmodernes Verfahren.

Eine Komponente der Fassade, die von anderen Autoren mit einer Shoji-Wand verglichen wurde, lässt die verlockende Zweideutigkeit von Fenster und Wand erkennen, die der Vorhangwand eigen ist. In diesem Fall ist die Oberfläche nicht nur durch ein Raster unterteilt – dem «ji» oder «Kleinkram» des Shoji –, sondern durch ein verschränktes Kreuz, das auf die alte Form des Kreuzfensters mit seiner Fenstersprosse und dem Mittelbalken zurückgreift. Diese doppelte Lektüre ist der Schlüssel zu Makis langem «Aufsatz» über das «grosse Fenster».

Das «grosse Fenster» und/oder sein zweideutigeres Gegenteil, die Vorhangwand³, erscheint nicht nur in der «Spirale», sondern auch in dem von Maki 1978 gebauten Haus, der dänischen Botschaft von 1979, der Hiroo-Filiale der Mitsubishi-Bank von 1981, dem YKK-Gästehaus von 1982, der Cedar-Stone-Villa von 1984, der Hiyoshi-Bibliothek der Keio-Universität von 1985, dem Nationalmuseum für moderne Kunst in Kyoto von 1986, dem Iwasaki-Kunstmuseum und Anbau von 1987 und vielleicht auch noch in einigen anderen.

Unsere Entdeckung wird durch das Kamerabild erleichtert, das uns jede einzelne Fassade fast gleichzeitig präsentiert. Diese Entblössung suggeriert einen nahtlosen Übergang vom «grossen Fenster» zu den «Wänden». Die Anordnung der Fenster ist jedoch nicht bloss eine Aufzählung, sondern recht eigentlich ein Essay, das eine Geschichte erzählt und der architektonischen «Sprache» eine zusätzliche Dimension verleiht. Scheinbar direkt aus einem Conan-Doyle-Krimi entsprungen, ist jedes Fenster eine Umwandlung und in manchen Fällen sogar eine Mutation der als Fundament dienenden Kreuzfenster-Vorhangwand-Anordnung.

Dieser Entwurf erlaubt gelegentlich auch die Absenz von Fenster oder Wand, da der Rest des Essays die Anwesenheit alles momentan Abwesenden impliziert. Im Fall der Mitsubishi-Bank von 1981 ist das grosse Fenster als Glasblockwand verklei-

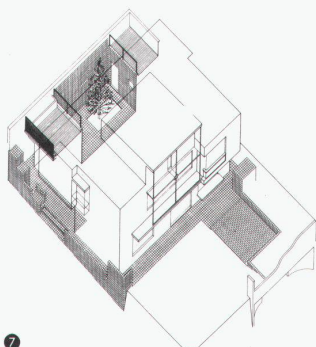
det, die in eine tragende Betonwand eingefügt wurde. Der Querbalken scheint bloss ein Spiel des Schattens zu sein und der Längsbalken teils eine runde Säule (von aussen, Apsis von innen), teils eine von einem kleinen Fenster durchbrochene Wand, das dem Beobachter innerhalb der Bank erlaubt, heimlich hinaus auf die Postkartenszenerie draussen oder aber zum draussenstehenden Betrachter hinüberzublicken. Unter diesen ist die (zwar abwesende) Vorhangwand in der Glasblockwand eingeschlossen.

Ebenfalls 1981 entstanden, erscheint das «grosse Fenster» in der Cedar-Stone-Villa ausschliesslich als Vorhangwand, während im Iwasaki-Kunstmuseum von 1987 allein der unverzierte Rahmen des Kreuzfensters mit seinen Quer- und Längsbalken erscheint – in beiden Fällen handelt es sich um reine Zeichen der äusseren Grenzen des gesamten Essays.

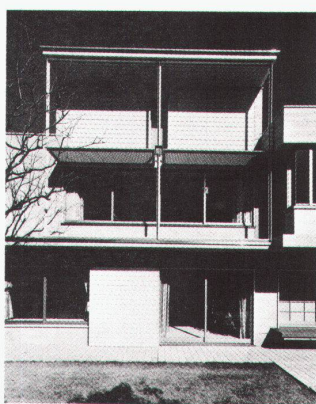
Vorläufige Schlussfolgerung

Die Beispiele der «flatternden Oberfläche» und des «grossen Fensters» erlauben uns, eine Hypothese über Makis Werk zu erstellen. Hier arbeitet ein postmoderner Architekt «an der Sprache» – nicht nur durch das Erforschen der Parameter des grossen Fensters oder der Vorhangwand, sondern auch durch das Anstreben von «Dünne» (und dadurch Leichtigkeit) als einer Brücke des Neuen zum Traditionellen.

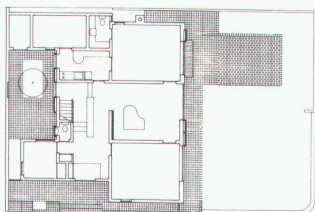
Wie Maki oben suggerierte, sind Dünne und Leichtigkeit grund-



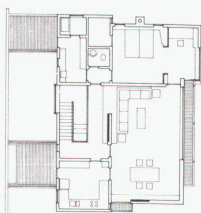
7



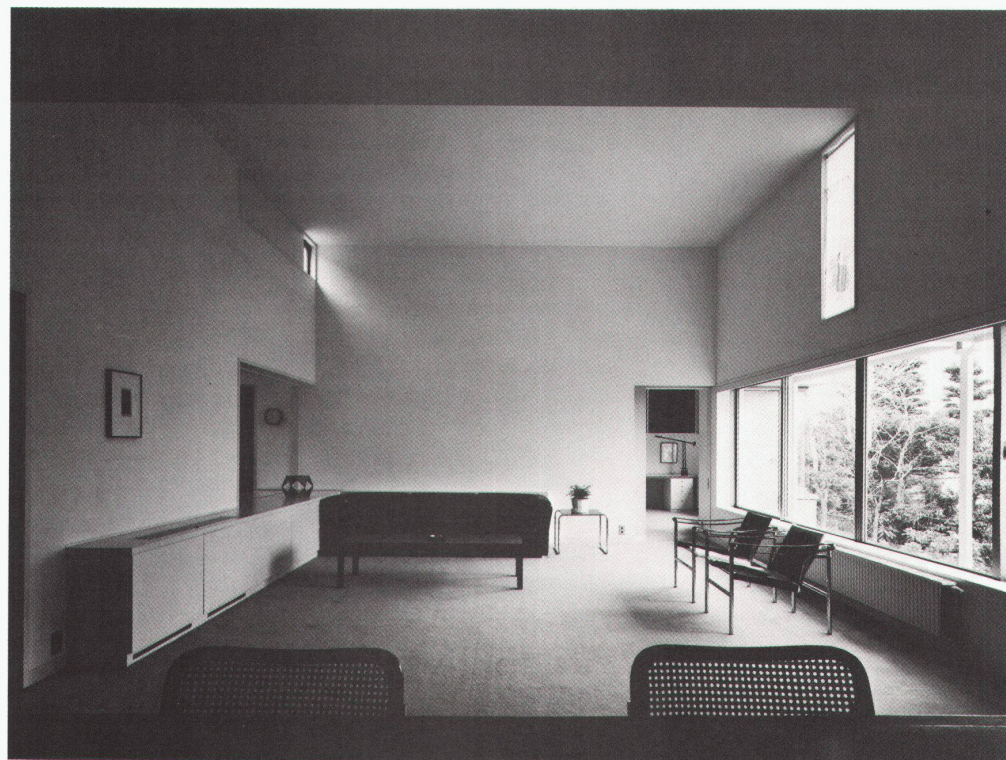
8



10



11



9

7-11
Haus Maki in Tokio, 1978

7
Axonometrie

8
Detailansicht

9
Wohnzimmer

10
Erdgeschoss

11
Obergeschoss

12-16
Gebäude «The Spiral» in Tokio, 1985

12
Axonometrie

13
Schnitt

14
Gesamtansicht

15-16
1. und 3. Geschoss

sätzliche japanische Zielsetzungen, die ganz pragmatisch vom Vorhandensein gewisser Materialien und von der ominösen, immer vorhandenen Bedrohung durch Erdbeben herrühren, in poetischer Hinsicht aber vor allem aus der japanischen Kultur. Junichiro Tanizaki schreibt in seinem grossartigen Aufsatz «Das Lob der Schatten»:

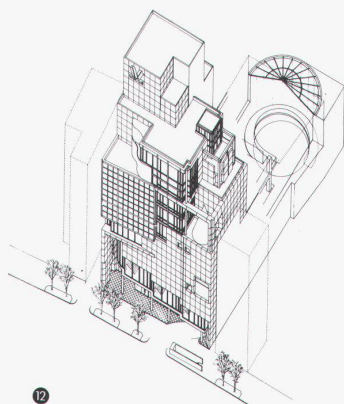
«Ein japanischer Raum kann mit einem Aquarell-Bild verglichen werden, wobei der papierbezogene Shoji die Fläche mit dem dünnsten und der Balkon der mit dem dunkelsten Tintenauftrag ist.»⁴

In diesem Licht betrachtet, erscheinen Makis neuere Gebäude, wie etwa das Museum von Kyoto, käfigartig, elastisch und kontinuierlich. Dennoch sind mehrere «grosse Fenster» im Käfig vereint, bedrohen dessen visuelle Kohärenz und suggerieren eine Verschmelzung, bei der sich die verschiedenen «Tinten des Raumbildes» in die umgrenzende Stadt ergiessen, eine Stadt, die kräftig am Konzept eines perfekten Objekts rüttelt. Tatsächlich sind Makis Gebäude offensichtlich städtischer Prägung und somit Teil und nicht getrennt von der Stadt. Alle diese Faktoren lassen einfachere Objektsearten dieses

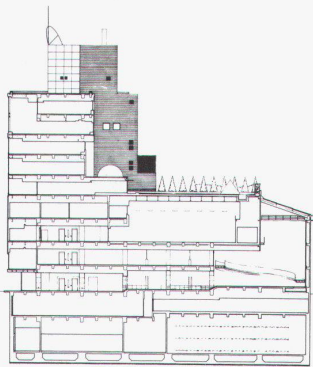
Werks unnütz und unangebracht erscheinen. Dies ist kein Vorstadtsarchitekt, der freistehende Pavillons entwirft, hoffnungslos von seiner eigenen Form überzeugt, sondern ein Stadtarchitekt, der sich nur zu sehr der Forderungen, die die Stadt an ihn stellt, ebenso wie des das Gebäudeinnere bestimmenden Programmes bewusst ist.

Die verschrämte, verkrümmte, abgeschrägte Oberfläche der «Spirale» von 1985 ist das wohl dramatischste Beispiel des Seilziehens zwischen der inneren Spiralbewegung einer architektonischen Promenade und den sich verschiebenden Achsen der umliegenden Stadt. Das Chaos der Spirale wird im Fujisawa Project von 1984 gründlich widerlegt und lässt so annehmen, dass entweder unsere Hypothese falsch ist oder Maki, wie Sherlock Holmes, in mancherlei Verkleidungen auftritt. Die endgültige Lösung dieser Frage wird sich erst aufgrund weiterer Untersuchungen ergeben.

Was nun Semper selbst betrifft, so scheint es, dass seine Bekleidungs- und Raumtheorie nicht das einzige seiner Konzepte ist, das sich in Japan immer noch grosser Beliebtheit erfreut; dass nämlich auch die Verzierung wieder



12



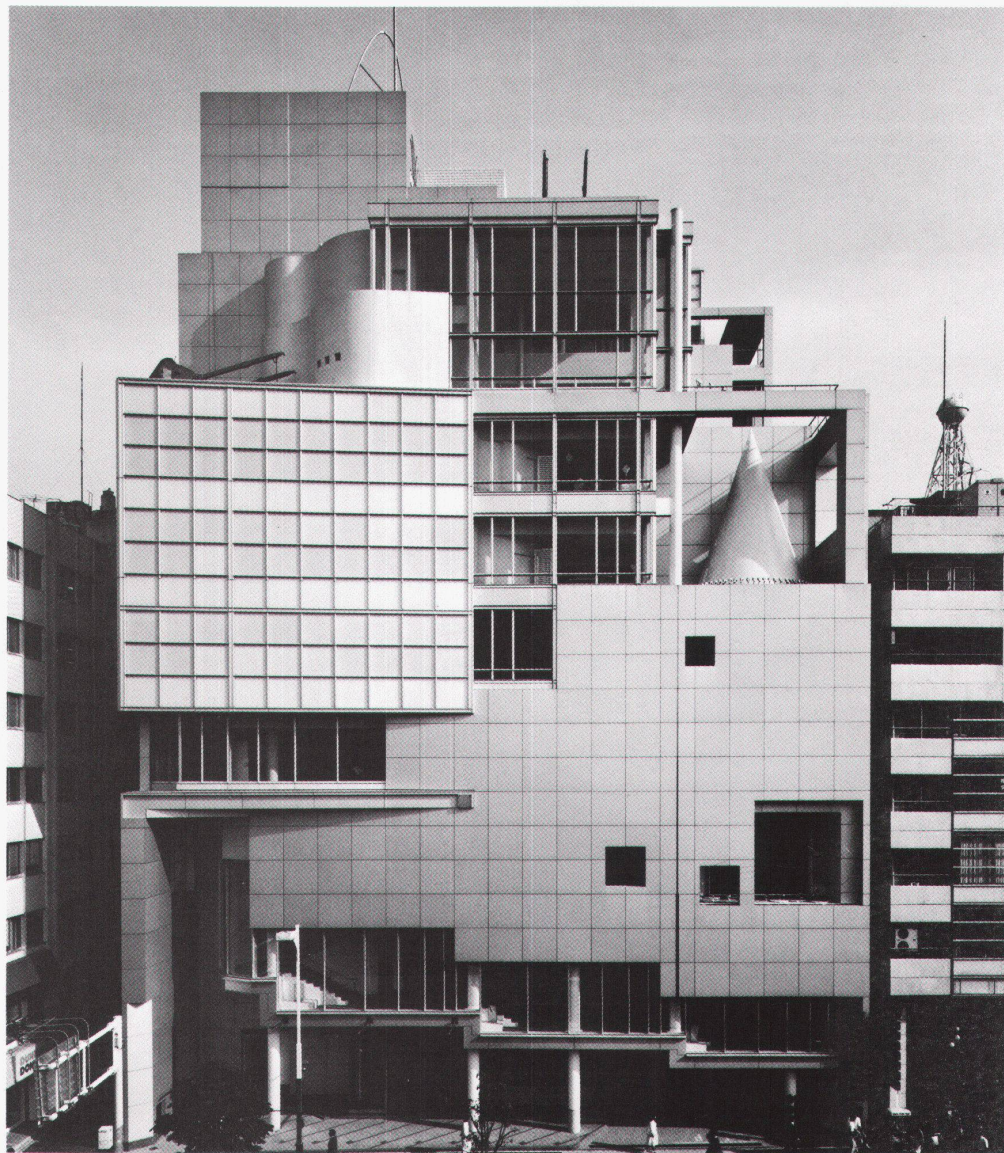
13

in den Prozess eingegliedert wird, wenn auch dieses Mal in neuer Verkleidung.

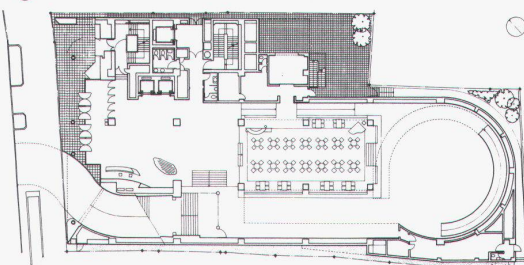
Semper umriss drei Formen geschmückter Objekte: den Behang, den Ring und den Richtungs-schmuck, die alle auf Symmetrie oder makrokosmische Einheit, auf Proportionalität oder mikrokosmische Einheit und Richtung oder Einheit der Bewegung verweisen.⁵ Durch ihr Design waren alle drei durch strikte Regeln dem dahinterliegenden «Körper» verbunden und dennoch klar von diesem verschieden.

Der Niedergang des Funktionalismus hat erneut einen Zugang zu scheinbar «Nutzlosem» geöffnet, oder besser zu dem, was Kant «blosen Schmuck» nannte, während zugleich die Idee des Abgrundes zwischen dem eigentlichen «Werk» und dem «Beiwerk» überzeugend durch poststrukturalistische Denker wie etwa Jacques Derrida in Frage gestellt wurde, der behauptet, dass der strategische Teile einer nackten Statue deckende «Schmuck» nicht bloss integraler Teil des Gesamtbildes sei, sondern möglicherweise einen Schlüssel zu dessen Bedeutung biete.⁶

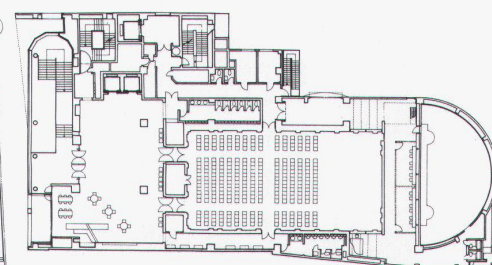
Aus diesem Blickpunkt werden Makis Oberfläche, Wand und



14



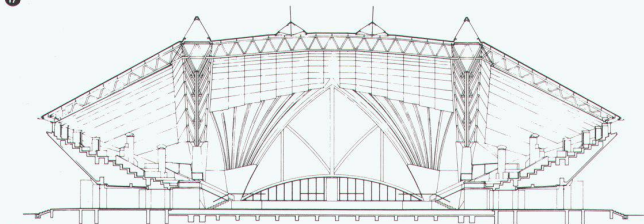
15



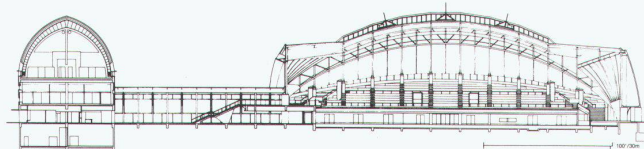
16



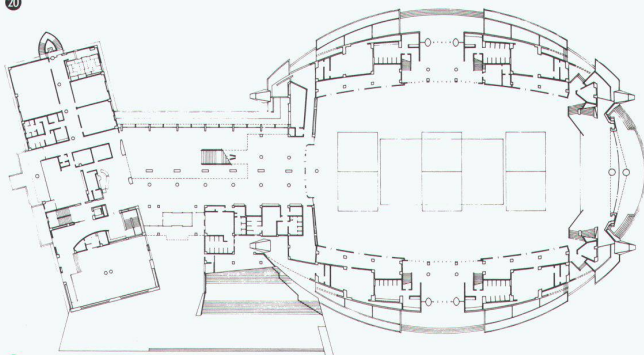
17



19



20



21

17-22
Turnhalle in Fujisawa, 1984

17
Gesamtansicht

18
Die Turnhalle

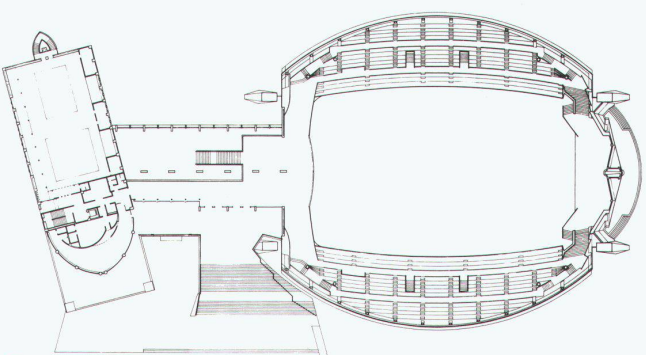
19
Querschnitt durch die Turnhalle

20
Längsschnitt

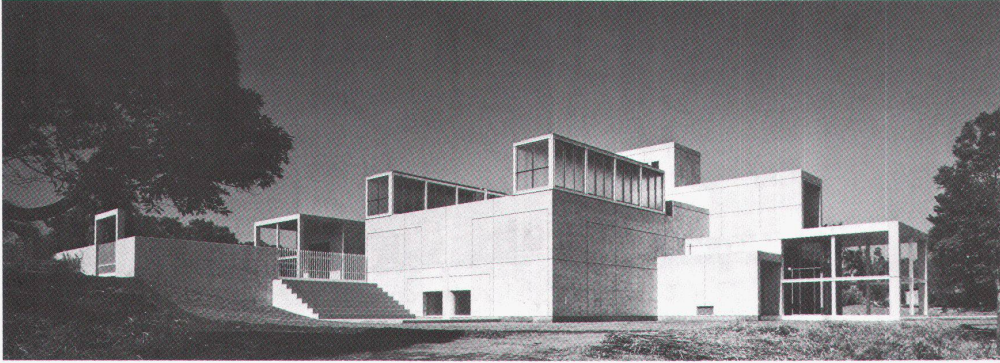
21 22
Erd- und 1. Obergeschoss



18



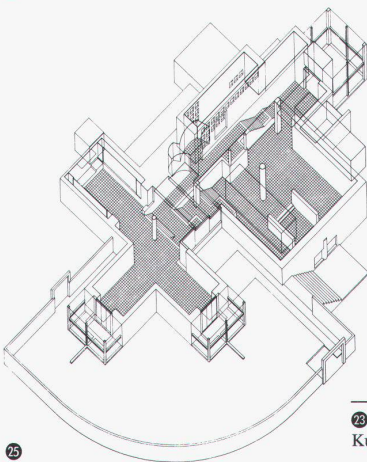
22



23



24

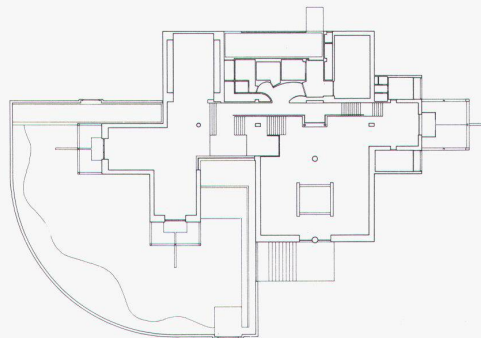


25

23–26
Kunstmuseum Iwasaki in Ibusuki, 1987

23 24
Gesamtansichten

25
Axonometrie



26

26
Grundriss

Fotos: T. Kitajima (3), T. Ogawa (2, 5, 8, 9, 23, 24), O. Murai (6, 18), S. Mishima (17)

Fenster sowohl durch die eigentliche Arbeit wie das Beiwerk zu Ergon und Parergon, Wand und Gewand, Rahmen und Oberfläche – eine Bedrohung jeglicher ausgewogenen und einzelnen Lektüre – dafür aber eine Darbietung einer Arbeit, die von den flüchtigen Assoziationen der Architektur selbst motiviert ist – der Kunstgriff der Oberfläche. Sempers Kategorien der Verzierung müssen gleichermassen wieder in die Szene eingefügt werden, selbst wenn alle drei Konzepte der Einheit, vor allem in Makis Fall, in Frage gestellt werden müssen. Was diese seltsame Zürich/Tokio-Achse jedoch suggeriert, ist, dass die Verzierung erneut Teil der Architekturdebatte werden muss, für einmal aber nicht als blosser Ausschmückung, sondern vielmehr als neue und noch unverbrauchte Konzeption; dass darüber hinaus Druckmaterial, in Form von Fotografien wie Texten, uns allen das Reisen entlang der gleichen Achse ermöglicht, den Lesern wie den Autoren, unabhängig von unserer eigentlichen geographischen Position. Und sie suggeriert auch, dass eine Architektur der gedruckten Oberfläche existiert, die eine ergänzende und über den direkten Anblick hinausgehende Erfahrung provoziert. *Lars Lerup*

Anmerkung:

Vom 20. Mai bis 11. Juni wird eine Ausstellung über Fumihiko Maki im Hauptgebäude der ETH, Rämistrasse 101, Zürich, stattfinden.

- 1 Die Wiederentdeckung von Gottfried Sempers Gedankenwelt ist das Verdienst der Herausgeber einer kleinen, aber dynamischen schwedischen Zeitschrift, dem «Magasin Tessin: Magasin für arkitektur, estetik, miljökritik», Nr. 1, 1986, Lund Schweden. Alle Belegstellen in meinem Artikel beziehen sich auf diese Zeitschrift.
- 2 Ich danke Yoji Kurumado für die Hilfe, die japanische «Wand» zu deuten.
- 3 «Vorhangwand» soll hier als Konzept verstanden sein, wörtlich als «Vorhang der Wand», im Gegensatz zum «Fenster». Wie im Falle der dänischen Botschaft ist eine grosse Öffnung durch eine gerasterte Glasoberfläche ausgefüllt. Genaugenommen ist dies ein Fenster, aber es ist wichtiger, dass es wie das Blatt einer Vorhangwand aussieht. Diese Doppeldeutigkeit wird vom Shoji geteilt – ist es eine bewegliche Wand, ein Fenster oder etwa eine Türe?
- 4 Junichiro Tanizaki, «In Praise of Shadows» (Das Lob der Schatten), Übers. durch T. J. Harper und E. G. Seidensticker (Leete's Island Books: 1977), S. 20.
- 5 Magasin Tessin, op. cit., S. 3.
- 6 Jacques Derrida, «Parergon», 14. Oktober 1981, S. 21–27.