



Die approbierte gedruckte Originalversion dieser Diplomarbeit ist an der TU Wien Bibliothek verfügbar
The approved original version of this thesis is available in print at TU Wien Bibliothek.

和様

Wayō

Die japanische Identitätsfrage in der gegenwärtigen Architektur

Diplomarbeit

Wayō

Die japanische Identitätsfrage in der gegenwärtigen Architektur



TECHNISCHE
UNIVERSITÄT
WIEN
Vienna | Austria

ausgeführt zum Zweck der Erlangung des akademischen Grades einer
Diplom-Ingenieurin

unter der Leitung von

Senior Scientist Dipl.-Ing. Dr.in techn. Iris Mach

e 057-07 Fachbereich Japan Austria Science Exchange Center
eingereicht an der Technischen Universität Wien

Pia Knott
01226905

Wien, April 2023

Abstrakt

Japan und vor allem Tokio hat aufgrund der historischen, kulturellen und städtebaulichen Entwicklung stets auf kompakte Architektur achten müssen. Japanische Architekt:innen wirken heute als Vorreiter:innen bei kompakten Bauten, die speziell wegen der städtischen Verdichtung Jahrzehnte lange Erfahrung diesbezüglich besitzen.

Japan hat eine sehr weitreichende architektonische Entwicklung hinter sich, in der vor allem die Thematik der Tradition deutlich sichtbar ist. In dieser Arbeit soll ein Grundverständnis geschaffen werden, um die architektonischen japanischen Traditionen besser zu verstehen, die man auch an heutigen Bauten immer noch erkennen kann. Diese Traditionen lassen sich vor allem aus vielen Grundprinzipien, wie in Japan Architektur verstanden wird, erkennen. Jedoch kann man ebenso den Einfluss von neuen Ideen sehen, die durch die historische Entwicklung in die japanische Kultur übergegangen sind, die aber auch in der Architektur ihren Eingang gefunden haben. Die Abschottung des Landes gegenüber anderen Kulturen und Ländern und die gezielte Aneignung anderer macht Japan zu einem einmaligen Beispiel. Man kann eine wellenartige Bewegung feststellen, in der die Landesgrenzen geöffnet und geschlossen wurden, um sich teils freiwillig, teils erzwungenermaßen einem Austausch mit unterschiedlichen Ideen und Konzepten zu entziehen oder aufzunehmen. Hier stellt sich jedoch die Frage des „Ursprünglich Japanischen“, was bedeutet eigentlich „Japanisch“? Mit dieser Fragestellung haben sich schon viele Menschen in unterschiedlichen Zeitepochen auseinandergesetzt. Dies ist jedoch aufgrund der kulturellen Verschmelzung der

asiatischen Völker, der Entwicklung Japans an sich und des Einflusses des Westens, eine Frage, auf die keine eindeutige Antwort zu finden ist und deren Klärung auch den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Jedoch führt der historische Kontext, der durch die Auseinandersetzung der japanischen Beziehungen mit anderen Völkern und Kulturen geprägt ist, zu einem neuen Verständnis der heutigen Architektursprache und ist deshalb ein essenzieller Bestandteil, um die heutige japanische Architektur zu verstehen.

Die Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen sozialen Erwartungen und Lebensweisen der Menschen in Tokio spielt auch eine wichtige Rolle, denn es gibt maßgebende Unterschiede zu westlichen Ländern, die im öffentlichen Raum wiederzufinden sind und somit auch die Auffassung von privatem und öffentlichem Raum bedeutend anders definieren. Nicht nur, dass einerseits die Grenzen zwischen „Öffentlich“ und „Privat“ in Tokio relativ zu Europa oder Nordamerika fließend ineinander übergehen, sondern auch, dass an anderer Stelle eine harte Grenze gezogen wird, soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben.

Neben der Bedeutsamkeit der Entwicklung der japanischen Architektur hinsichtlich des historischen Kontexts und der genauen Betrachtung der Ansprüche an Wohnraum und öffentlichen Raum ist die Auseinandersetzung der Wahrnehmung der Bauten in der jetzigen Zeit genauso relevant. Es gab zwar auch schon in früheren Epochen die Tendenz, Japan zu glorifizieren, wobei sowohl Europa als auch Amerika die japanische Traditionen, sei es Architek-

tur, Kunst oder Kultur auf ein Podest gestellt haben. Der jetzige Japanismus ist jedoch vor allem in der Architektur stark zu spüren. Hierbei ist es wichtig, den Unterschied zu sehen zwischen der Beobachtung von außen, der Repräsentation von innen und dem Wechselspiel zwischen diesen beiden Betrachtungsweisen. Momentan besteht eine Art „Hype“ um Japan, bei dem nicht immer die Realität wiedergegeben wird, und oft die positiven Seiten hervorgehoben und die negativ ausgeklammert werden. Speziell ist es in Architekturabbildungen zu erkennen, die ein Idealbild von bestimmten Bauten zeigen, und somit diesen Japan Trend weiter bestärken. Das soll nicht heißen, dass es in Tokio keine innovative Ideen betreffend die Raumnutzung gibt, sondern, dass es oft zu einer Darstellung kommt, in der die einzig zulässige Lösung die präsentierte ist, ob dies der Fall ist lässt sich jedoch meist erst durch die Benutzer:innen feststellen.

Das Hauptaugenmerk in der folgenden Recherche liegt deshalb auf Bauten, die in den letzten drei Jahrzehnten entstanden sind, da in dieser Zeitphase der „Hype“ um Mikrohäuser japanischer Architekt:innen einen Höhepunkt erreicht hat. Die Analyse, die aus dem historischen Kontext Japans, traditioneller Bauformen und ihren Grundprinzipien sowie ausgewählter heutigen japanischen Wohnbauten hervorgeht, wird hierbei in Verbindung gesetzt und so auf die möglichen Inspirationsquellen, aus der japanischen als auch der westlichen Historie überprüft. Wie sehr kann man in der heutigen Architektur das Japanische erkennen, und wie weit sind westliche Elemente bereits Japanisch geworden?

Abstract

The people of Japan, and the people in Tokyo in particular, had always to pay attention to compact architecture due to historical, cultural and urban development. Today, Japanese architects act as pioneers with buildings; they have decades of experience in this field, mainly due to urban densification.

Japan has had a very extensive architectural development, in which the theme of tradition is clearly visible. The purpose of this master thesis is to provide a basic understanding in order to better comprehend the Japanese architectural traditions that can still be seen in buildings today. However, one can also see the influence of new ideas that have penetrated Japanese culture through historical development, but have also found their way into architecture. The country's isolation from other cultures and countries and its deliberate appropriation of others make Japan a unique example. A wave-like movement can be observed in which the country's borders have been opened and closed, sometimes voluntarily, sometimes by force, in order to avoid or enable exchange with other ideas and concepts. Here, however, the question of „originally Japanese“ arises - what does „Japanese“ actually mean? This question has been dealt with by many people in different eras. However, due to the cultural fusion of Asian peoples, the development of Japan itself, and the influence of the West, this is a question to which no clear answer can be found, and clarification of which is also beyond the scope of this thesis. However, the historical context, shaped by the confrontation of Japanese relations with other peoples and cultures, leads to a new unders-

tanding of today's architectural language and is thus an essential component for understanding contemporary Japanese architecture.

The examination of the different social expectations and lifestyles of people in Tokyo also plays an important role, as there are significant differences from Western countries that are reflected in the public space and thus also define the concept of private and public space in a significantly different way. Not only that, on the one hand, the boundaries between „public“ and „private“ are fluid in Tokyo compared to Europe or North America, but also that a hard line is drawn in the middle of it, should not go unmentioned here.

In addition to the importance of the development of Japanese architecture in a historical context and a close look at the requirements of housing and public space, it is also important to examine how buildings are perceived in the present. While there was a tendency to glorify Japan in earlier eras-putting Japanese traditions, whether in architecture, art, or culture, on a pedestal in both Europe and America-contemporary Japanism in architecture is particularly pronounced. It is important to see the difference between the view from the outside and the view from the inside, as well as the interaction between these two variant perspectives on Japan. Currently, there is a kind of „hype“ about Japan that does not always reflect reality and often emphasizes the positive sides and hides the negative ones. This is especially evident in architectural illustrations that show an ideal image of certain buildings, further reinforcing this trend to look at Japan. This

is not to say that there are no innovative ideas for the use of space in Tokyo, but that there is often a representation where the only acceptable solution is the one depicted, but whether this is the case can usually only be determined by the user. The main focus of the following investigation is therefore on buildings that have been constructed in the last three decades, as this is the period in which the „hype“ about micro-houses by Japanese architects had reached a peak. The analysis, which draws from the historical context of Japan, traditional building forms and their basic principles, and selected contemporary Japanese residential buildings, is contextualized and thus examined for possible sources of inspiration, both in Japanese and Western history. To what extent can one recognize Japanese in today's architecture, and to what extent have Western elements already become Japanese?

Inhalt

Abstrakt	4
Abstract	6
Vorab	11
Warum der Westen der Westen ist	12
Das eigene und das fremde Japan	14
Kurze Geschichte Japans	19
Japonismus/ Japanismus/ Japan-ness	32
Grundprinzipien der traditionellen japanischen Architektur	42
Das traditionelle japanische Wohnhaus	54
Tokio	61
What is Japanese?	66
Wayō	74
Abbild und Realität	80
Gebäudeanalysen	84
Neue Tendenzen	166
Conclusio	170
Literaturverzeichnis	172
Abbildungsverzeichnis	182
Danksagung	189

Vorab

Für eine bessere Lesbarkeit, wird im Text nur zwischen Mann und Frau unterschieden. Die männliche und weibliche Form wird mit einem Doppelpunkt geteilt und in einem Wort geschrieben z.B.: der:ie Architekt:in. In direkten Zitaten, bleibt jedoch die ursprüngliche Form des Zitats erhalten.

In der Arbeit wird das „Hepborn-System“ als Transkriptions System verwendet. Hierbei werden die japanische Schriftzeichen (Hiragana, Katakana, Kanji) in Rōmaji (lateinische Schrift) umgeformt. Zusätzlich werden lange Vokale mit einem Makron (ā, ī, ū, ē, ō) gekennzeichnet.

Warum der Westen der Westen ist

In dieser Arbeit wird es oft zu einem Vergleich zwischen unterschiedlichen Kulturkreisen, Traditionen und vor allem Mentalitäten kommen. Dabei werde ich oft von Japan und dem "Westen" sprechen. Dies bezieht sich sowohl auf Europa als auch auf die USA. Ich bin der Ansicht, dass es zwischen den verschiedenen europäischen Ländern große Unterschiede gibt, und noch mehr zu den USA, dennoch glaube ich, dass die Auffassung von Japan und der Umgang mit einer "fremden fernöstlichen Kultur" im

Westen sehr ähnlich ist. Außerdem bin ich der Meinung, dass auch in Japan eine spezielle Perspektive nicht mit einem konkreten Land, sondern mit der Vorstellung davon, was der Westen ist, eingenommen wird. Keine Realität, sondern ein Bild, das geprägt ist von Stereotypen und vagen Vorstellungen. Deshalb werde ich die Bezeichnung des "Westens" für den europäischen und nordamerikanischen, geografischen, historischen und kulturellen Bereich benutzen.



Abb.1: Straße in Tokio 2021

Das eigene und das fremde Japan

Mein Japan

Japan war für mich zunächst kein Land, das mich besonders interessiert hat. Natürlich war mir durch diverse Architekturmagazinen und Webseiten bewusst, dass japanische Architekt:innen innovative Ideen hervorbringen, die anders und frisch auf mich gewirkt haben. Auch der Reiz des Fremden, des Verrückten und des Anderen waren mir gewahr. Die Eindrücke von Japan, die mir durch die Darstellungen und Medien verkauft wurden, haben mich nach und nach begeistert und ich wollte all das, was ich gehört und gesehen hatte, selbst erleben. Wie viele Menschen vor mir wollte ich wissen, ob dieses Land wirklich existiert, von dem ich gehört habe. Ähnlich schreibt Cees Nooteboom: "Was ich mache, kann man kaum noch als Reisen bezeichnen, da wird nichts mehr entdeckt, sondern es wird geprüft, kontrolliert, bestritten und bestätigt, Bilder und Vorstellungen werden an der 'Wirklichkeit' gemessen, was ich letztlich tun werde, ist, nachzuschauen ob es Japan überhaupt gibt." (NOOTEBOOM 1997: 46 f.).

Schließlich hatte ich dann die Möglichkeit, im Rahmen einer Exkursion Japan zu bereisen, auch wenn die Zeit sehr knapp bemessen war, war ich fasziniert und wollte nicht nur ein paar Wochen in Japan verbringen, sondern das Land in mir aufnehmen und näher kennenlernen, um möglichst viel zu sehen mit dem Ziel diese, für mich neue, Kultur besser verständlich zu machen. Dies konnte ich dann auch anderthalb Jahre später während eines Austauschprogramms in Tokio machen. Mir wurde aber bald klar, dass es einen großen Unterschied

zwischen -Reisen nach Japan- und -Leben in Japan- gibt. "Beim ersten Mal ist man so begeistert, daß man auch im großen Häßlichen weiterhin das kleine Schöne zu sehen gewillt ist, man labt sich an der Ästhetik [...]. Beim zweitenmal bin ich mit voller Wucht auf die Undurchdringbarkeit der japanischen Gesellschaft gestoßen." (NOOTEBOOM 1997: 282). Ich bin nicht unbedingt der Auffassung, dass man das "Hässliche" übersieht, ich kann trotzdem diese Undurchdringbarkeit nachvollziehen. Während meines zweiten Aufenthalts, habe ich definitiv einen neuen Blickwinkel bekommen, der mir als Touristin nicht aufgefallen war. Nicht unbedingt die Undurchdringbarkeit der japanischen Gesellschaft, sondern, dass vielleicht doch nicht alles so ist, wie es mir in westlichen Berichten oder bei meinem ersten Besuch erschienen ist. Mir wurde in Europa ein anderes Bild von Japan vermittelt, mir wurde selbst in Japan ein anderes Bild von Japan verkauft. Dieser kurze Blick hinter die Kulissen Japans zeigte mir, wie das echte Leben dort aussieht. Zwar nur bedingt, denn die wahre Realität wird sich mir als Westlerin nie in dem Ausmaß zeigen, wie es Japaner:innen erscheint.

Das fremde Japan

Die Feststellung, dass es unterschiedliche Japan-Bilder gibt, ist jedoch eine Erkenntnis, die nicht nur von der außenstehenden Perspektive erfassbar ist. "Most foreigners will never penetrate the barriers of language and culture well enough to see Japan as the average Japanese sees it. But that is part of Japan's secret to thriving amidst globalization. There exists a Japan for Japanese and a Japan for



0 km 100 km 200 km

Abb.2: Japan

the rest of the world." (MCGRAY 2002). Auf der anderen Seite werden Westler:innen die sich wirklich mit der Kultur Japans auseinandersetzen und nicht nur einen vorgefertigten oder oberflächlichen Blick annehmen, andere Perspektive entdecken als jede:r Japaner:in weil hier ein anderer Referenzrahmen vorliegt. "Ein Japaner, der über sein eigenes Land berichtet, übergeht fundamentale Gegebenheiten, die ihm so selbstverständlich und so unsichtbar vorkommen wie die Luft zum Atmen." (BENEDICT 2006).

Der Referenzrahmen ist hierbei essenziell. Jede Erfahrung, die von einem Menschen gemacht wird, wird mit dem Hintergrund mit dem jeweiligen Kulturkreis gemacht. "Somit ist die Wahrnehmung und Erfahrung des (kulturell) ‚Fremden‘ untrennbar mit dem Referenzrahmen des ‚Eigenen‘ verbunden. Vereinfacht gesagt gibt die Identität einen Referenzrahmen für das Individuum (das ‚Eigene‘), aber auch für das Kollektiv vor. Der Referenzrahmen ist in beiden Formen weder fixiert noch unkorrigierbar definiert und passt sich historisch bedingten, aber auch sozialen, kulturellen sowie persönlichen Situationen des ‚Eigenen‘ an. Diese flexible Eigenschaft des Referenzrahmens macht die Beziehung zwischen dem ‚Eigenen‘ und dem ‚Fremden‘ aus." (TAKAGI 2012: 23).

Das kann hier aber auch als Vorteil gesehen werden, in einer Arbeit über eine für mich fremde Kultur kann durch meinen persönlichen Referenzrahmen ein neuer Blickwinkel geschaffen werden und zwar nicht nur über das "Fremde" an sich sondern auch über das "Eigene", was vielleicht ohne das "Fremde" nie sichtbar geworden wäre. "Das ‚Frem-

de‘ wird somit unter Einwirken des ‚eigenen‘ Referenzrahmens bewertet. Die Deutung des ‚Fremden‘ ist somit nie neutral und stets gefärbt durch das ‚Eigene.‘" (TAKAGI 2012: 25).

Mit diesem Wissen soll diese Arbeit auch verstanden werden, nicht ein Aufzeigen von dem kuriosen, verrückten und gehypten Japan sondern eine Auseinandersetzung mit dem für mich "Fremden" und eine Reflexion des, mit meinem Referenzrahmen verknüpften, "Eigenem". Um jedoch das "Fremde" besser zu verstehen, muss man sich auch mit den historischen Kontext, die Kultur und die Bräuche genauer auseinandersetzen.

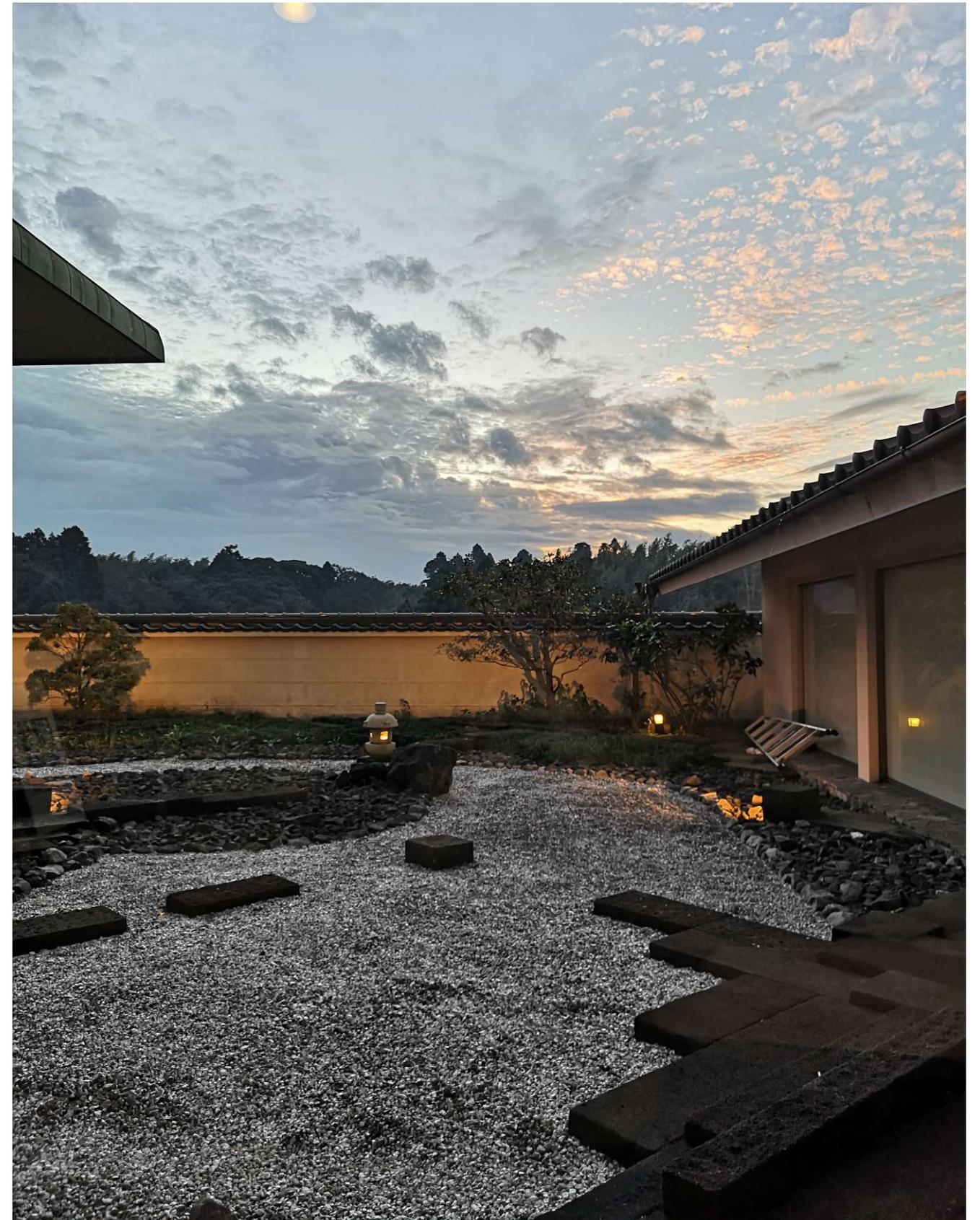


Abb.3: Im Japanischen Garten 2020



Kurze Geschichte Japans

Japan und die Natur

Japan ist ein Inselstaat, der sich im Pazifischen Ozean befindet. Das Land besteht heute aus den 5 Hauptinseln *Hokkaidō*, *Honshū*, *Shikoku*, *Kyūshū* und *Okinawa* sowie etwa 6800 weitere kleine Inseln, mit einer Gesamtfläche von 377.974 km². (vgl. STATISTIC BUREAU 2022: 2-6).

Japan befindet sich in dem sogenannten pazifischen Feuerring (zirkumpazifischer Feuerring), der sich U-förmig um den Pazifischen Ozean legt. Dieser Gürtel bezeichnet vor allem die Überschneidung mehrerer tektonischer Platten. Als Resultat kommt es an diesem Gürtel vermehrt zu Erdbeben. Diese Erdbeben haben auch schon in der Vergangenheit zu verheerenden Auswirkungen geführt, die vor allem Städte betroffen haben, die dicht besiedelt waren. Abgesehen von den vielen Risiken, die durch Erd- und Seebeben entstehen, hat Japan auch durch die Lage am Feuerring ein erhöhtes Vorkommen von aktiven Vulkanen und Geysiren. Des Weiteren ist durch die Nähe am Pazifischen Ozean auch mit einem erhöhten Aufkommen von Taifunen zu rechnen. Die Nähe zum Meer führt in den frühen Sommermonaten zusätzlich zu einer Monsunzeit (*Tsuyu*), die vor allem im Süden Japans zu Überschwemmungen führen kann (vgl. STATISTIC BUREAU 2022: 2-6). Mit all diesen Gegebenheiten muss sich die japanische Bevölkerung seit jeher zurechtfinden.

Es ist also kein Wunder, wenn man die natürlichen Umstände genauer betrachtet, dass die japanische Bevölkerung sich hinsichtlich ihrer Bauten beson-

dere Überlegungen dazu gemacht haben muss. So konnten Katastrophen, die den Menschen maßgeblich beeinflussten, ins kollektive Gedächtnis übergehen. Diese Präsenz der Katastrophen kann man immer noch heute an verschiedensten Sprichwörtern erkennen, die in die japanische Kultur übergegangen sind z.B.: *mono no aware* – "Die Schönheit und Zeitlichkeit des Seins" (ZÖLLNER 2009: 19) oder 'the impermanence of things'. "Beauty is seen to exist in a particular moment, and the fact that it is fleeting makes it more beautiful." (OHI 2018: 78).

Der Gedanke, dass die Natur unangekündigt stärker und vernichtend gegenüber dem Menschen sein kann, ist auch heute noch zu spüren in Japan. Nicht nur hinsichtlich der Mentalität, sondern auch in der Architektur kann man immer noch diese Einflüsse bemerken. "Forests cover two-third of the Japanese islands, which are in the Asian monsoon zone. Its humid climate, fertile soil, resilient forests, traditional wood-crafting techniques, and skilled artisans came together to create a culture of building with wood. The process of industrialization, however, introduced reinforced concrete, which could not be more different from wood in terms of everything from texture and quality to construction methods. When attempts were made to employ concrete in houses, the material was often incorporated into the existing and deeply entrenched 'culture of wood.' This led to intrinsically Japanese interpretations and aesthetics of concrete, just as many concrete buildings in Europe are reminiscent of rough, influenced by its traditional 'culture of stone'." (TSUKAMOTO 2017: 55).

Abb.4: Japan und Asien

Japan und Asien

Aufgrund der geographischen Gegebenheiten konnte ein Austausch mit anderen Ländern und Kulturen zunächst lediglich langsam erreicht werden. Wenn man dies mit Europa vergleicht, kann man schnell erkennen, dass die kulturelle Vermischung viel schwieriger möglich war als auf dem europäischen Kontinent. Dennoch wurde China (damals Tang-Dynastie) schnell zu einem der mächtigsten Länder, was dazu führte, dass Japan Handel mit China führte. „Für das Mittelalter bietet sich die als einzige außen Japan angebotene Institution, das von der chinesischen Hegemonialmacht etablierte System des ‚Tributhandels‘, d.h. der freiwilligen Einordnung in das mit Handelsfreiheiten verknüpfte Hegemonialsystem der Großmacht China, an.“ (KREINER 2020: 20–21). Dies hatte nicht nur im 7. Jahrhundert große Auswirkungen, sondern, wie sich auch in den darauffolgenden Jahrhunderten zeigte, einen gravierenden Einfluss auf die Entwicklung Japans, und sollte sich auch erst später ändern. „Die Umdeutung dieser Institution [...] Anfang des 17. Jahrhunderts im Sinne eines nun von Japan dominierten Hegemonialsystems zeigt Japans neues politisches Bewusstsein.“ (KREINER 2020: 20–21).

China konnte durch die Eingliederung Japans in seine Machtsphäre nicht nur ökonomischen Einfluss auf Japan nehmen, sondern auch in religiöser, ethischer, kultureller, künstlerischer und architektonischer Hinsicht war China ein großes Vorbild für Japan. Dennoch hat Japan seine Eigenständigkeit bewahrt. „Japan became, not part of the Chinese imperial order, but the center of its own indepen-

dent Chinese- style imperial order“ (HOLCOMBE 2017: 124). Die Nähe zu dem heutigen China und anderen asiatischen Völkern führte zu einer regen Verbindung zwischen den Ländern, und stetigem Kontakt.

Schrift und Religion

Es ist wichtig zu verstehen, dass China und auch die anderen asiatischen Länder wie beispielsweise Korea in vielen Bereichen Japan über Jahrhunderte geprägt haben und somit auch die Kultur so geformt haben, wie sie heute ist. Alleine durch die Ähnlichkeit der Schriftzeichen sieht man, wie sehr die asiatischen Völker in reger Verbindung standen. Die chinesische Schrift wurde nicht als Lautschrift entwickelt, sondern als semantische, so hat jedes Zeichen eine eigene Bedeutung, und man kann die Aussprache nicht sofort erkennen. Die japanische Kanji Schrift entspringt der chinesischen Schrift, die über Korea nach Japan gekommen ist.

Japan lehnte sich an diese Schriftweise aus China an aber wandelte sie ab. Später wurden in Japan dann auch zwei Silben- Schreibweisen, *Katakana* und *Hiragana*, hinzugefügt, um der japanischen Sprache gerecht zu werden. Noch bis ins 10. Jahrhundert hat die chinesische Schrift eine wichtige Rolle gespielt, obwohl sich andere Formen bereits entwickelt haben. „Serious texts were still expected to be written in Chinese. Hiragana was, in fact, commonly known as women’s hand (omnade).“ (HOLCOMBE 2017: 128). Aber nicht nur die Schrift deutet auf den konstanten Austausch der asiatischen Kulturen hin, sondern auch die Religion.

In Japan entwickelte sich der Shintoismus, der sich von einem „Natur- und Seelenkult zu einem Kult der Sippen- Ahnengötter- Verehrung“ (YOSHIDA 1952: 44) entwickelte. Hier steht die Ahnengöttin *Amaterasu- Ōkami* in der Hierarchie der Gött:innen ganz oben. „Diese Götter des Shintoismus, Kami (d.h. die Oberen) genannt, wurden als übermenschliche Wesen gedacht und doch wieder ganz menschlich empfunden.“ (YOSHIDA 1952: 44). Die Japaner:innen sehen auch den *Tennō* (Kaiser) als Gottheit, als *Kami* an, deswegen war der Shintoismus immer stark verknüpft mit dem Imperialistischen System. Zunächst wurden die *Kami* bei Wäldern, Flüssen, Bergen, etc. angebetet und erst danach entwickelte sich der Bau von Gebetsstätten für die Götter:innen. „Mit der Entwicklung der Ahnenverehrung entstand der ursprüngliche Schreinbau, der wahrscheinlich ebenso wie ein damaliger Wohnbau aussah.“ (YOSHIDA 1952: 44). Diese ersten Schreine waren wie Wohnhäuser aufgebaut. „Man glaubt, dass die Gottheit als unsichtbares Wesen im Schrein wohne.“ (YOSHIDA 1952: 44).

Mit dem vermehrten Austausch mit anderen asiatischen Völkern wurde Japan zuerst durch Koreas Form des Buddhismus beeinflusst, was man vor allem bei der Bauweise der Tempel erkennen kann. „The earliest Japanese Buddhist temples were constructed in Korean style, and actual Korean monks played a leading role in early Japanese Buddhism.“ (HOLCOMBE 2017: 80). Japan hat den Buddhismus übernommen und die bestehenden Traditionen daran angepasst. Dies war jedoch nur möglich, da anders als in Europa und dem Christentum, China sehr tolerant gegenüber anderen Glau-

bensrichtungen war. „Rather than a regional superpower (in this case, Tang China) simply ‘influencing’ its neighbors, what actually happened was that elements of the powerful Chinese model were selectively borrowed by China’s East Asian neighbors and domesticated, often becoming ingredients of their own ‘native’ culture having independent dynamics.“ (HOLCOMBE 2017: 124). Nach und nach wurden die lokalen Traditionen in den buddhistischen Glauben eingeführt. „Überhaupt blieb die Idee des Shintoismus nach wie vor im Volke lebendig, selbst noch in der Zeit, als der Buddhismus in Japan zur höchsten Blüte gelangte. Es hatte sich erwiesen, daß es unmöglich war, den Buddhismus gegen den Shintoismus durchzusetzen. So versuchte man eine Verschmelzung beider Religionen zu erreichen.“ (YOSHIDA 1952: 53). Die Bevölkerung konnte den neuen Glauben schneller in ihr Leben integrieren und der Buddhismus wurde in Japan somit sogar bedeutsamer unter den Japaner:innen als in Korea oder China. „Japan became a quite thoroughly Buddhist land- in some ways arguably eventually even more so than either China or Korea. Yet despite this important early transplantation as flourishing of Buddhism in Japan, it has been suggested that it was not until as late as the fifteenth century that Buddhism was finally domesticated to the level of the ordinary daily life of commoners [...]“ (HOLCOMBE 2017: 81).

Die Vermischung der beiden Religionen führte auch in der Architektur zu einer Verbindung dieser Bautypen, dem Tempel und dem Schrein. „Wie dann allmählich der Shinto-Glaube und das Zeremoniell vieles von Buddhismus übernahmen, so

machte sich auch der buddhistische Einfluß auf den Schreinbau geltend.“ (YOSHIDA 1952: 53). Erst im 19. Jahrhundert, mit der Meiji-Restauration, wurden die Religionen wieder getrennt.

Herrschaftssystem

In Japan selbst war und ist der *Tennō* das mächtigste Oberhaupt, den man im Westen am ehesten mit einem Kaiser gleichsetzen würde. Das heißt, Japan wurde die längste Zeit mit einem *Tennō* an der Spitze regiert. Das Land selbst war jedoch weiter unterteilt in Fürstentümer. „In der Geschichte des altjapanischen Staats von der Frühzeit bis zum 8. Jahrhundert sind es die sog. *uji* ('Geschlechter' oder 'Clans'), mächtige Familienverbände, die in wechselnden Koalitionen um die Vorherrschaft [...] kämpften. Aus ihnen geht die Machtkonzentration, auf die Institutionen Hof und Hofadel geprägt ist [...] hervor.“ (KREINER 2020: 20).

Aus diesen Adelsfamilien entstanden dann später auch die Fürstentümer, die jeweils von den Fürsten der jeweiligen Region, den *Daimyōs*, wurden. Diese *Daimyōs* dienen dem *Shōgun* während der Edo Periode und waren auch verpflichtet, am Kaiserhof durch ihre Familien vertreten zu sein. Neben dem *Tennō* war auch der *Shōgun*, der zunächst im 12. Jahrhundert nur der „Kaiserlicher Militärbefehlshaber im Kampf gegen die Barbaren“ (ZÖLLNER 2009: 20-21) war, im 17. Jahrhundert aber die Macht übernahm. Die Gesellschaft war in unterschiedliche Klassen unterteilt, einerseits der Adel, und dann die normale Bevölkerung, die in einem feudalistischen

System ausgebaut waren (das Wort „feudalistisch“ wird im Folgenden nur verwendet, um die Ähnlichkeit anzudeuten, denn in Japan gab es natürlich Unterschiede im Gegensatz zu anderen Ländern. Jedoch, wie so oft in Japan, haben die Westler:innen versucht die Systeme mit denen im Westen zu vergleichen und somit zu veranschaulichen).

Im 9. Jahrhundert wurde der Grundstein für das allgemeine Mächtigesystem gelegt. „Das erste Edikt, das im Jahr 830 erblichen Anspruch auf Landbesitz, der von Besteuerung, Gerichtsbarkeit und militärischen Gefolgsleistungen ausgenommen ist, anerkennt, öffnete den Weg zu der für die Etablierung des

„dezentralisierten“ Feudalismus grundlegenden Institutionen der *shōen*-Grundherrschaften, deren Rest erst im 16. Jahrhundert aufgelöst werden. (KREINER 2020: 20). Immer wieder kam es in Japan zu Intrigen innerhalb des Landes, vor allem hinsichtlich der unterschiedlichen Adelsfamilien und wer das Oberhaupt der Macht haben sollte.

Erst im 17. Jahrhundert wurde das Machtverhältnis noch einmal drastisch geändert und es begann mit dem ersten *Shōgun* der Tokugawa Familie die Ära des *Shōgunats* (ab dem 19. Jahrhundert auch *Bakufu* bezeichnet) “ Tokugawa Iyasu gelang es zu Beginn des 17. Jahrhunderts, die politische Führung

in Japan zu erringen und die Vorherrschaft seines Hauses für die folgenden Vierteljahrtausend zu begründen. In dieser Zeit war Japan als föderaler Bund von Fürstentümern verfasst, der zwei überregionale Machtzentren aufwies: Das Zentrum des politischen Kapitals bildete das Haus Tokugawa. Sein Hauptsitz war die Burgstadt Edo (das heutige Tokyo). Das Zentrum des symbolischen Kapitals stellte dagegen der Hof der seit dem 8. Jahrhunderts in Kyoto residierenden Kaiserdynastie dar.“ (ZÖLLNER 2009: 19).

Die Baustile, die während der einzelnen Epochen dieses historischen Abrisses entstanden sind, werden im Folgenden genauer erläutert.

Shinden-Zukuri

Dieser Archetyp entstand in der Heian Periode (784-1185). Er besteht aus einem Haupthaus, dem *Shinden*, was auf Deutsch übersetzt Schlafsaal bedeutet. Das Haupthaus ist stets südseitig ausgerichtet. Weitere Nebengebäude sind durch Brücken und überdachte Korridore mit dem Haupthaus verbunden. Einzig die Ausrichtung des Haupthauses war vorgegeben, die Anordnung der weiteren Gebäude konnte je nach Eigentümer variieren. Die Statische Struktur der einstöckigen Gebäude wurde durch Stützen sichergestellt, die das Gebäude vom Boden abheben und das Dach stützen. Das Dach wurde mit Zypressen-Schindeln gedeckt. Die Stützen selbst waren jeweils ein *jō* voneinander entfernt, so hatte man damals bereits eine Maßeinheit, die überall gleich war.

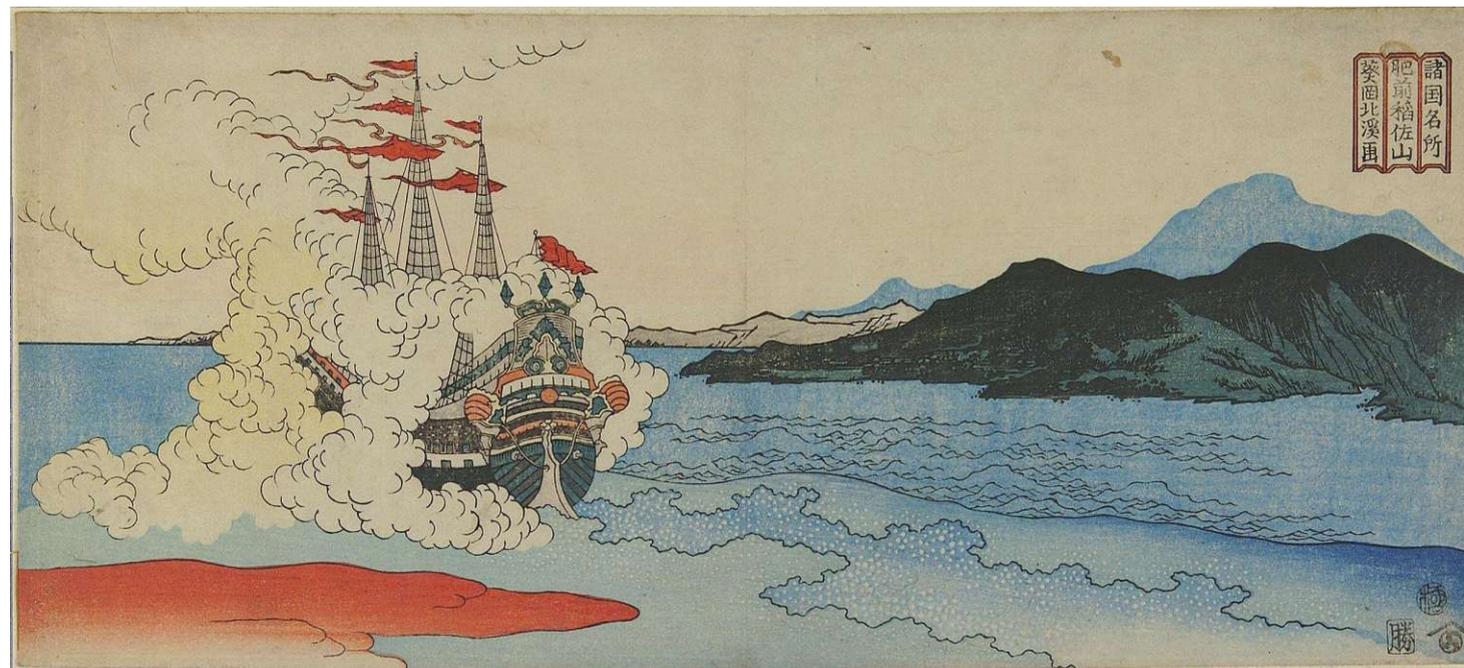


Abb.5: Bild von westlichen Händlern die Waren transportieren bei Yokohama, Utagawa Sadahide, 1861

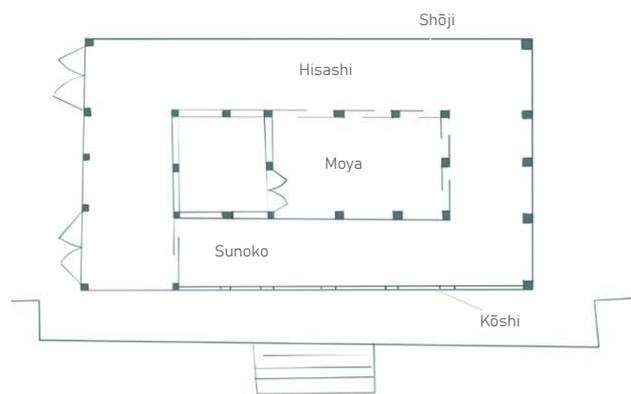


Abb.6: Shinden-Zukuri Haupthaus

Im Haupthaus befand sich der Hauptraum des Hauses der *moya*, der für die Besitzerfamilie das Kernstück der ganzen Anlage war und in dem auch die Wertgegenstände der Familie verstaut werden konnten. Dieser Raum konnte unterteilt werden und war abgetrennt mit *Shōjis* (Trennwand bzw. Schiebetür aus einem Holzrahmen, der mit Papier bespannt wurde).

Der *moya* wurde mit *Tatami* Matten ausgelegt, die je nach Bedarf verschoben werden konnten, um den Raum zu vergrößern oder zu verkleinern. Durch die leichte Adaption der Trennwände und des genau angelegten Stützenrasters konnte der *moya* mit dem umliegenden *Hisashi* verbunden werden. Der *Moya* war jedoch von dem *Hisashi* abgehoben, die die beiden Räume durch eine Stufe in zwei Ebenen unterteilte. Der *Hisashi* war ebenfalls umgeben durch eine Art Veranda (*Sunoko*), welche abermals durch eine Stufe nach unten die zwei Bereiche durch ein

unterschiedliches Höhenniveau trennte. Außerdem war konnte man den *Sunoko* durch *Kōshis* von der restlichen Umgebung abtrennen. *Kōshis* sind ähnlich wie *Shōjis* schiebbare Elemente die als Sichtschutz dienen. Sie bestehen aus einem Holzrahmen, an dem mehrere Holzlamellen angebracht sind, je nach Belieben der:s Eigentümer:in die unterschiedliche Ausführungen haben konnte. “[...] shinden-zukuri, often treated as a style, is more precisely the dwelling type of a particular stratum of Heian period (794-1185) society- the aristocracy. Structures of this type centered around a shinden, the quarters occupied by the head of the household, and had wings extending from the east and west ends, the whole usually facing a pond on the south side. The house was often connected to a fishing pavilion on the edge of the pond by a bridge-like walkway.” (ASHIHARA 1989: 102)

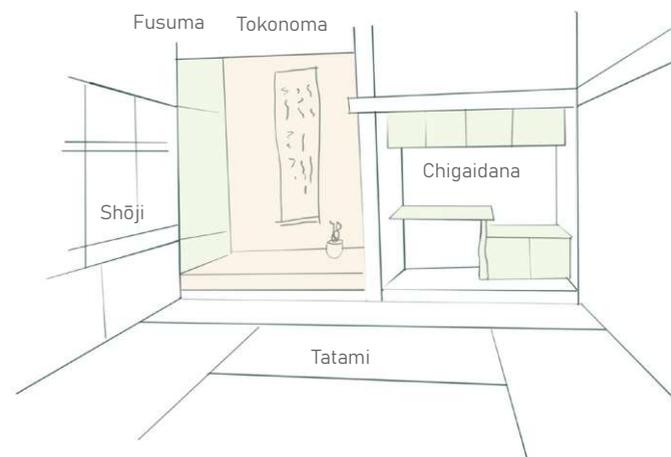


Abb.7: Shoin-Zukuri, Shoin

Shoin-Zukuri

Diese Bauform wurde sowohl in der Kamakura Periode (1185-1333) als auch in der Muromachi Periode (1392-1573) verwendet. *Shoin-Zukuri* ist die Weiterentwicklung von *Shinden-Zukuri*, hier steht nicht der Schlafsaal im Vordergrund, sondern das *Shoin* (Studierzimmer). Im Vergleich zu dem vorher beschriebenen Typ hatte er weniger prunkvolle Ausstattung. Ein Faktor ist vermutlich, dass der Buddhismus und seine Werte in die Architektur übertragen wurden. Zudem waren die Materialien sehr wertvoll, während des Aufkommen dieses Archetypes hatte die Aristokratie des *Tennōs* nicht die finanziellen Mittel, dass man die Bauten mit diesen teuren Materialien verziert. Das prominenteste Beispiel diese Bautypus ist die Katsura Villa, die der ehemalige Landsitz des *Tennōs* war, und teilweise auch mit anderen Baustilen verknüpft ist. Im Vergleich zu *Shinden-Zukuri* hatte man hier bereits überall *Tatami* Matten, und die Stützen waren nun quadratisch geformt.

“The residences of wealthy members of the warrior class were described as shoin-zukuri, and here again the term evokes not so much an architectural style as a way of life. The name comes from the inclusion of a shoin, or study, and these houses were decorated with vigorous masculine taste that is completely Japanese and uninfluenced by the architecture of other countries.” (ASHIHARA 1989: 104)

Der *Shoin*, also der Hauptraum, enthält mehrere definierende Elemente. Zunächst hatte jeder *Shoin* eine Nische (*Tokonoma*), die zur Präsentation von

dekorativen Gegenständen wie Malereien, Kalligraphien, Ornamenten etc. diente. Meist war diese Nische gegenüber dem übrigen Raum erhöht. Meist befand sich nicht nur eine Nische im *Shoin* und eine dieser Nischen beinhaltete einen Schreibtisch, der auch zum Namen „Studierzimmer“ des Typus beitrug. Ein weiterer wichtiger Bestandteil eines *Shoin* war das *Chigaidana*. Dies ist ein Regal, das ebenfalls dazu diente, religiöse bzw. wertvolle oder kunstvoll gestaltete Gegenstände zu präsentieren. Die Aufteilung des Regals war asymmetrisch und oft wurde ein besonders geschwungener Ast als mittlere Stütze verwendet.

Kontakt mit dem Westen

Als in der Mitte des 16. Jahrhunderts portugiesische Seefahrer auf einer zu Japan gehörende Insel strandeten wurde dadurch rein zufällig der Westen auf Japan aufmerksam. Durch diese unbeabsichtigte Begegnung wurden dann sehr rasch auch die anderen europäischen Mächte auf Japan und vor allem die einhergehenden Möglichkeiten auf Handel und Profit aufmerksam. “Zunächst gab es in der japanischen Sprache keine spezifische Bezeichnung für die Europäer. Der verwendete Begriff “nanban” rekurriert auf die Bezeichnung nanban-jin, was so viel bedeutet wie ‘Fremdlinge (bzw. Barbaren) aus dem Süden’. Dieser Ausdruck wurde zu einer Sammelbezeichnung für die Ausländer aus Europa.” (KNIPPSCHILD 2020: 43). In Relation dazu, war in Europa schon eine gewisse Vorstellung von Japan vorhanden, aber eher als fremdes exotisches Land, nicht wirklich realitätsnah, nach den Schriften von Marco Polo, der selbst nie in Japan gewesen ist,

aber dennoch darüber geschrieben hat. (vgl. TAKAGI 2012: 32). Ab diesem Zeitpunkt war Europa zunächst auf den zu dieser Zeit florierenden Handel konzentriert, und Japan bekam dadurch erhöhte Einnahmen "Mit den Händlern kamen auch die Missionare nach Japan. Die Missionstätigkeit zeigte schnell ihre Wirkung unter den Bauern und Handwerkern." (TAKAGI 2012: 33).

Zunächst wurde die Missionstätigkeit, auch von den japanischen Machthabern, unterstützt. Jedoch wurde es bald als Bedrohung und als beginnende aggressive Expeditionspolitik Portugals gesehen. (vgl. TAKAGI 2012: 33). Während Portugal und Spanien einen regen Austausch mit Japan pflegten, waren auch die anderen Staaten Europas, vor allem England und die Niederlande, an dem Handel mit Japan und der Verbreitung ihres Glaubens in einem nicht christlichen Land interessiert. Die Auseinandersetzungen in Europa zwischen Katholiken und Protestanten führten jedoch zu einer immer aufdringlicheren bekehrenden Verhalten in Japan. (TAKAGI 2012: 33).

Bald darauf wurden erste Sanktionen gesetzt, um das Christentum zu bremsen und auch den Austausch mit Europa Einhalt zu gebieten. Man muss hier jedoch bedenken, dass während dieser Zeit in Japan auch innenpolitische Probleme herrschten. Nach der Machtübernahme des *Shōguns* kam es einerseits zu einer Stärkung der Machtposition des *Shōguns* andererseits zur Lösung der aggressiven Expansionspolitik der Europäer, durch einer radikalen Problemlösung und zwar der Schließung gegenüber dem Westen.



Abb.8: Berühmte Plätze in verschiedenen Präfekturen (Shokoku meisho), Toyota Hokkei, 1834-1835

Abschließung vor dem Westen

1637 kam es dann zu den ersten Maßnahmen, die zu dem sogenannten *Sakoku* (closed country) führten (SMITH II 1991: 520). Aufgrund der politischen Entscheidung des *Shōgunats*, das eigene Land vor weiteren ausländischen Einflüssen und vor dem Christentum zu schützen, war eine Reise nach Japan als Mensch aus dem Westen vor der *Meiji Restoration*

über zwei Jahrhunderte so gut wie unmöglich. Es folgte eine Abgrenzung, die Japan von der westlichen Welt isolierte. Die Betonung hierbei liegt auf westlich, da der Austausch mit asiatischen Völkern immer erfolgt. Japan und speziell der *Shōgun* hatte sehr wohl eine gewisse Kenntnisnahme über die Geschehnisse in Europa, da stets eine Handelsbeziehung mit Holland bestand, in eingeschränkter Form über den Hafen in Nagasaki, ohne die Erlaubnis ins Landesinnere vorzudringen, aber auch durch den Handel mit den anderen asiatischen Ländern. (ZÖLLNER 2009: 69).

Dass Japan jedoch jeglichen Kontakt zu anderen Ländern unterband, entspringt vor allem aus einem eurozentrischen Weltbild, das durch die europäischen Mächte gefördert wurde. Die Abschließung und das damit verbundene Japanbild, wurde im Land selbst jedoch erst wahrgenommen, als der deutsche Arzt Engelbert Kaempfer über Japan Schriften verfasste (Amoenitates Exoticae, Lemgo 1712, und The history of Japan, postum, London 1727) und diese wiederum 1811 nach Japan gelangten. Hier heißt es, dass Japan, ganz anders als Europa, unter der Regentschaft eines klugen Herrschers das Land abgeschlossen habe, und somit lange Zeit Frieden ins Land gebracht habe, was Japan zu einem Vorbild für Europa macht. (KREINER 2020: 202). Andererseits war der Westen um 1900 davon überzeugt, dass Japan jeglichen Austausch mit anderen Ländern unterlassen hatte und somit keine eigene Kultur vorweisen konnte.

"Die Japaner würden infolge des Mangels an Kontakt mit dem Ausland höchstwahrscheinlich immer

barbarischer und unglücklicher, ihr Geist "immer beschränkter, eintöniger und niedergeschlagener". (DOHM 1990: 653-656). Stellenweise wird auch noch heute das Bild gezeichnet, dass Japan durch die Abgrenzung zum Westen sich selbst Nachteile auferlegt hatte. "In the conventional historiography, Japan is seen as retreating into an isolationist shell, like a hermit crab, thereby shutting itself off from all the progressive influences available from Europe." (SMITH II 1991: 520).

Japaner:innen war es unter Todesstrafe verboten, nach dem Verlassen Japans zurück in die Heimat zu reisen. "Damals [Beginn des 17. Jahrhundert, Anm.] sollte dieses Gesetz [die Todesstrafe für Japaner:innen für das Wiedereinreisen nach Japan, Anm.] vor allem verhindern, dass Christentum bekehrte Japaner [...] nach Japan eindringen, um dort die politische und religiöse Ordnung zu stören." (ZÖLLNER 2009: 68). Das heißt, das Ziel war es nicht den Handel zu unterbinden, sondern möglichst viele Ideen bzw. Vorstellungen aus dem Westen, speziell das Christentum so weit wie möglich nicht nach Japan zu lassen, um die politische Situation, die bereits durch das Bestehen von zwei Machtzentren, einerseits des *Shōguns* und andererseits des *Tennōs* angespannt war. "Part of the process, to be sure, involved excluding the Catholic nations of the West, but this was largely a political measure aimed at controlling the threat of aggressive and disruptive Westerners." (SMITH II 1991: 520).

Dies bedeutet also, dass Japaner:innen angewiesen waren, auf die Berichte von holländischen Händler:innen, die in Nagasaki anlegen durften, oder über

koreanische bzw. chinesische Händler:innen über die Lebensart im Westen aufklären konnten. Trotzdem waren die sogenannten „Holland Wissenschaften“ (*rangaku*) beliebt unter vor allem Künstler:innen, Ärzt:innen und anderen Wissenschaftler:innen, aber die Menschen die sich dafür interessierten standen stets unter Verdacht Landesverrat zu begehen, obwohl sie aus dem Westen viel für Japan nützliches anwenden konnten. (vgl. ZÖLLNER 2009: 77).

Geschlossenes Japan

Diese Abgrenzung gegenüber dem Westen fällt in die Edo Periode. Der Name der Periode rührt auch daher, da der Herrscher, also der *Shōgun*, zu diesem Zeitpunkt seinen Hauptsitz in Edo (heute Tokio) hatte. Der *Tennō* hingegen und dessen Hof befand sich in Kyoto. Die Machtausübung durch den *Shōgun* konnte aufgrund zweier Hauptfaktoren lange anhalten: einerseits durch die Einführung eines strikten Vier- Ständesystems, andererseits durch die Kontrolle von Außenhandel und der Bewegung der Bevölkerung. Die Maßnahmen, dem Christentum Einhalt zu gebieten, ließen sich nicht nur an der Abschottung des Landes ablesen, sondern auch daran, dass es zu einer radikalen Christenverfolgung unter den eigenen Landsleuten und nicht nur der Ausländer:innen kam.

Öffnung Japans

Schließlich wurde Japan nach Androhung gewaltsamer Maßnahmen der Amerikaner im Juli 1858 nach und nach für den Westen geöffnet

(vgl. ZÖLLNER 2009: 161). Dies konnte nur durch die politischen Spannungen innerhalb Japans, die durch das duale Mächtesystem sehr prekär waren, sowie durch die Spannungen in Asien, die Japan in sich selbst schwächen passieren.

Diese durch den Westen erzwungene Öffnung, wurde vor allem später zu einem großen Thema hinsichtlich der Frage, wie sich Japan selbst in der Welt platziert, in Relation zu westlichen Staaten und wie das Land vom Westen gesehen wird. Denn Japan erachtete die daraus resultierenden Verträge als Unrecht, diese wurden deswegen auch als ‘Ungleiche Verträge’ genannt (diese wurden nicht ausschließlich mit Japan abgeschlossen sondern auch mit anderen asiatischen Ländern u.a. China, Korea) da die beteiligten westlichen Mächte (u.a. USA, Preußen/Norddeutscher Bund, Österreich- Ungarn, Großbritannien) wesentlich bessere Konditionen hatten als Japan.

Zugleich mit der Einfuhr ausländischer Waren stieg die Inflation dramatisch an, die Bevölkerung und die *Daimyōs*, die für die *Bakufu* Regierung essenziell waren, waren unzufrieden, es kam in diversen Städten, vor allem in Edo, dem Sitz des *Shōguns* zu Aufständen. „Die Warenpreise stiegen zwischen 1859 und 1867 im Durchschnitt um mehr als 650 %, der Reispreis – ein Leitpreis insbesondere für die städtische Bevölkerung – sogar um mehr als 800 %. Die Inflation geriet in den letzten Jahren der *Tokugawa*-Herrschaft zu einem drückenden wirtschaftlichen und sozialen Problem.“ (ZÖLLNER 2009: 162) Es wurden Stimmen laut, die den *Tennō* wieder als offiziellen Machtinhaber sehen wollten, es wurde

ein anderer Umgang gefordert mit den Westler:innen, und wie Japan sich allgemein in der Welt positionieren sollte. Die Situation spitzte sich immer weiter zu. (vgl. ZÖLLNER 2009: 183 ff.). 1868 übergab der *Shōgun* die Stadt Edo widerstandslos dem Kaiserhof. Der damalige *Shōgun*, Yoshinobu Tokugawa, bezog Stellung zu seinen Absichten vor der Übergabe seines Regierungsgeschäfte: „Seit Ausbruch der sogenannten Auslands-Krise haben die Tokugawa nicht alleine für sich Ratschlag gehalten, sondern dem [gesamten] Kaiserreich Mitteilung gemacht und nicht an den eigenen Vorteil gedacht, damit es uns nicht erging wie Indien und China. Der edle Fürst [Yoshinobu Tokugawa] wird auf keinen Fall zulassen, dass man in dieser Situation in der Hauptstadt des Reiches [Edo] aus Sorge um Aufstieg oder Niedergang des eigenen Hauses kämpfen und unsere Bürger [dabei] töten wird.“ (ZÖLLNER 2009: 182). Nach der Absetzung des *Shōguns* folgten auch die Fürstentümer und die *Bakufu*-Regierung waren beendet.

Der *Tennō* (Mutsuhito Meiji, nachdem auch die *Meiji* Periode benannt wurde), der durch diese Beendigung wieder offiziell an die Macht kam, und dessen Regierung leitete so schnell wie möglich eine Modernisierung ein, und die Abwendung vom Tokugawa Geschlechts. Die Regierung teilte das Land in Präfekturen, die jeweils wieder einen eigenen Kontrollapparat bekamen und so war es möglich, eine direkte Herrschaft in einer Zentralregierung zu beginnen (vgl. ZÖLLNER 2009: 197). Das *Tokugawa Shōgunat* entmachtet und die daraus folgende *Meiji-Restauration* begann mit der formellen Wiederherstellung des *Tennōs* als Machthaber.

(vgl. OBERLÄNDER 2020: 261). Durch das Macht-Erlangen des *Tennōs* wurde auch die Religion neu konzipiert. „Der Shintoismus wurde jetzt von der neuen Regierung stark gestützt und die Trennung vom Buddhismus gesetzlich vollzogen.“ (YOSHIDA 1952: 65).

Eigentum in Japan

Bis zur *Meiji Restauration* 1868 konnte Land nicht gekauft oder verkauft werden, und konnte auch nur aufgeteilt werden, wenn der *Shōgun* oder der *Daimyō* ihr Einverständnis dazu gab. Erst 1873 wurde es in Japan im Rahmen der Land Steuerreform durch die Validierung aller Grundstücke möglich, all diese Grundstücke auf den freien Markt zu bringen. Durch die Einführung der Steuer hatte die japanische Regierung ein stetiges Einkommen, das stabil alle weiteren Modernisierungen der *Meiji Restauration* finanzieren konnte.

In den 1930er lebten rund 80% der Bevölkerung Tokios in Mietshäusern. Anfang des 20. Jahrhunderts formte sich in Japan eine Mittelschicht, die sich meist aus Akademikern zusammensetzte. Diese Mittelschicht hat sich in Kernfamilien zusammengeslossen, was zu diesem Zeitpunkt neu für Japan war.

Diese Familien kauften sich in den Randbezirken Tokios Grundstücke, um ihren Status der Mittelschicht mit den entsprechenden Häusern zu repräsentieren. Dadurch kam es zu vermehrtem Grundeigentum, das zuvor auch nicht in diesem Ausmaß existiert hat. „Land for housing, however, was in

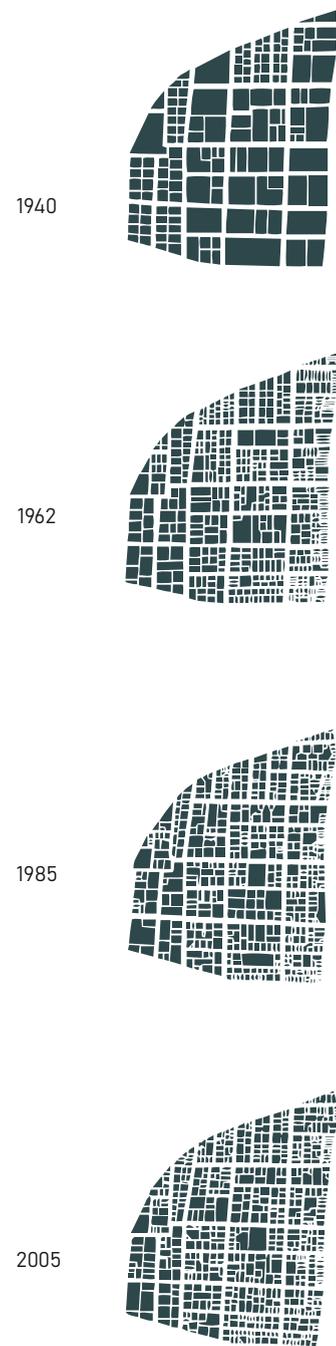


Abb.9: Entwicklung der Grundstücks Parzellierung am Beispiel: Okusawa, Setagaya, Tokio von 1940-2005

limited supply, and people who longed for their own home did not necessarily have their needs met.” (FUJIOKA 2017: 225). Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs kam es in Japan zu einer enormen Wohnungsknappheit, die einerseits aufgrund der Bombardierungen und der daraus resultierenden Zerstörung der Städte während des Krieges bedingt war und andererseits durch die Wohnmieten-Beschränkung, die 1939 eingeführt wurde.

Durch die hohe Inflation bei gleichbleibenden Wohnmieten, waren viele Vermieter gezwungen, die auf dieses Einkommen angewiesen waren, keine weiteren Wohnungen vermieten zu können, und schließlich eine andere Einkommensquelle zu finden. Die Regierung versuchte in den 1950er Jahren, durch die Errichtung von Wohnhauskomplexen Abhilfe zu schaffen, diese waren jedoch relativ weit weg von den Arbeitsplätzen in der Stadt. So wurden die Randbezirke der Großstädte, wo davor Wälder und Agrarflächen waren, ohne einheitlichen Plan gebaut. Auf die immer noch hohe Inflation und somit die Entwertung des Geldes reagierten die Menschen mit Immobilienkauf, auch wenn die Grundstücke noch so klein waren. “A house and garden, however minuscule, was a dream that many Japanese shared, a downsized version of the pre-War middle class” (FUJIOKA 2017: 225). Auch die Regierung war sehr interessiert, aufgrund der steuerlichen Einnahmen, aber auch hinsichtlich ihrer stadtplanerischen Konzepte, Grundbesitzer mit ihrer Politik zu unterstützen.

“Ihre [bei Städten wie Tokio oder Osaka, Anm.] Organisation folgt einer anderen Ordnung. So ent-

stehen die Stadtquartiere der Nachkriegszeit eher willkürlich um von staatlicher Seite vorgegebene Knotenpunkte herum - um öffentliche Gebäude oder Eisenbahnstationen. Erst ziemlich spät, Ende der 1960er- Jahre, verabschiedete das Parlament ein echtes Planungsgesetz, das in revidierter Form bis heute in Kraft ist. [...] Master- oder Bebauungspläne wie in Europa existieren für die meisten Wohngebiete nicht.” (SCHITTICH 2016: 10).

“Without consent from landowners, after all, city planning could not be brought to realization, and a notion that has defined Japan in the modern era was born: private ownership takes precedence over public interests.” (FUJIOKA 2017: 225). Durch diesen Anstoß aus der Politik sind mehr als 60% der Häuser in Japan auch heute noch Eigentum und in Tokio sind es rund 45% (STATISTIC BUREAU 2022: 159). Im Vergleich hat Wien etwa 19 % Eigentumsanteil und der Durchschnitt in Österreich liegt bei 45% (Statista Austria). “As most people own condominiums they live in, the Japanese housing market still mainly an ownership, as opposed to rental, market.” (FUJIOKA 2017: 225) In den 80er Jahren nach dem Platzen der Finanzblase war der Andrang nach eigenem Landbesitz noch größer. “Unable to purchase larger lots, clients were forced to build houses on what could only be described as ‘gaps’ of land, which led to the birth of even smaller gaps. The city is an aggregate in which gaps and buildings are organically entangled, making it unclear which is the figure and which is the ground.” (HOSAKA 2017: 241). Aber auch noch heute führen viele Faktoren dazu, dass die Häuser und Grundstücke in Japan und speziell in Tokio klein bleiben, und

stellenweise obskure Grundstücksformen besitzen. “Heute wird der stetige Wandel in den Ballungsräumen unterstützt durch exorbitant hohe Baulandpreise, die dazu führen, dass der Anteil der reinen Baukosten an der Gesamtmaßnahme im Verhältnis eher klein ausfällt. Dazu kommt die hohe Erbschaftssteuer, die die Nachkommen nicht selten dazu zwingt, das hinterlassene Wohnhaus abzureißen und einen Teil des Grundstücks zu verkaufen. Die einzelnen Parzellen werden somit wieder und wieder geteilt, die Zuschnitte der Grundstücke immer eigenartiger.” (SCHITTICH 2016:12).

“From the 1920s to the mid-1950s, the average number of household members remained about 5. However, due to the increase in one-person households and nuclear-family households since the 1960s, the average size of households was down significantly in 1970, to 3.41 members. The number of household members has continued to decline, dropping to 2.21 in 2020. Although the Japanese population shifted into the declining phase, the number of households is expected to continue to increase for some years to come, as the size of the average household will shrink at a slow pace. The number of households is projected to peak in 2023 and then decrease thereafter.” (STATISTIC BUREAU 2022: 11).

Japonismus/ Japanismus/ Japan-ness

“Japan-ness- all those terms with the prefix Jap- have always had an external origin. Whether a one-way or mutual gaze, their locus is always the border.”

-Arata Isozaki

Japans Eingliederung in den Westen

Die Öffnung des Landes führte in Japan zu einer radikalen Anpassung an den Westen, denn Japan wollte nicht vom Westen dominiert und kolonialisiert werden, wie es im 19. Jahrhundert bei anderen Ländern der Fall war. “Within world history, this development was unusual in that Western civilization was embraced and adopted in a highly creative manner.” (TSUCHIYA 2018: 165). Japan wollte Gleichstellung mit dem Westen und dies gelang nur mit einer Anpassung und Verwestlichung der ökonomischen und in der Folge auch sozialen Struktur des Landes.

“Aus Japan wurde im Zuge der Meiji-Restauration der erste moderne Nationalstaat Asiens nach westlichem Vorbild.” (TAKAGI 2012: 35). Trotzdem konnte sich Japan auch innerhalb dieser Anpassung die eigene Tradition bewahren, was vielen anderen Kulturen nicht gelungen war. “Japan machte sich die westliche Technologie (oder auch westliches Wissen) zu eigen und bewahrte sich den ‘japanischen Geist’, dies beschreibt der Begriff *wakon yōsa*” (HUNTINGTON 1998:107). Dies gelang Japan durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Westen und der immer schon dagewesenen Fähigkeit, fremde Traditionen aufzunehmen ohne die eigene Tradition und Qualität zu vergessen. “Diese be-

sondere Fähigkeit Japans [selektiv Dinge aus einer anderen Kultur zu entlehnen und sie zu adaptieren, transformieren und assimilieren, um das Überleben der eigenen Kulturseele, der Kernwerte der eigenen Kultur zu kräftigen und zu sichern, Anm.] begünstigt und ermöglicht eine hybride Kultur sowie einen Dualismus zwischen Tradition und Moderne.” (TAKAGI 2012: 35-36).

Das moderne Japan

Japan war trotz des Anpassungsdrucks vom Westen in der Lage, die Techniken aus dem Westen in die Moderne einfließen zu lassen, und die eigenen Kriterien der Traditionen aufzunehmen und gleichzeitig eine Reflexion der Vergangenheit durchzuführen. “To define their own way toward modernization, Japanese will turn to their history, to their tradition and national heritage with the intention to fund an original Japanese concept of modernity. Because the relation of Japan with the West has always been subjected to successive waves of opening and closing to the outside accompanied of a conscious critical evaluation of how to take in its influence and integrate it to Japanese culture [...]” (KISHI-ANDERSEN: 4).

Dieses Phänomen, dass Japan versucht, dem Westen ähnlich zu werden und gewisse Techniken zu assimilieren, kann man nicht nur nach dem *sakoku* erkennen sondern zu Teilen auch heute im Neo-Japonismus, der nicht nur die Architektur ergriffen hat sondern auch viele andere Bereiche. Dies führte einerseits zu einer tieferen Auseinandersetzung Japans mit der eigenen Geschichte und den eigenen

Traditionen, andererseits im Westen zu einem noch größeren Interesse, was Japan eigentlich definiert. “Mit der zunehmenden Öffnung des Landes leitet sie [die *Meiji-Dynastie*, Anm.] einen Prozess der Auseinandersetzung mit den Kulturen und politischen Strukturen des Westens ein und holt, um die wirtschaftliche und technische Entwicklung voranzutreiben, ausländische Ingenieure und Wissenschaftler ins Land, darunter auch Bauexperten und Architekten.” (SCHITTICH & WIEGELMANN 2002: 33).

Das wahrgenommene Japan

Die lange Abschottung Japans führte im Westen zu einem schon vorgefertigten Bild, wie Japan wahrgenommen wird. Japan wurde bereits durch eine vorgeformte, meist europäische Linse gesehen und mit dem jeweiligen Kulturverständnis analysiert, es kam zu einer Verfremdung, was Japan wirklich ist, was meist zu einer Exotisierung, Mystifizierung führte, die teilweise von Japan selbst

gefördert wurde. “Die Adaption der Stereotype durch japanische Forscher – wie im Japonismus Japan wahrgenommen wurde, aber auch wie in der westlichen Japonismusforschung Japan dargestellt wird – führt zu einer selbstidealisierenden Darstellung Japans (Autostereotype) und somit zu einer Verstärkung und Stabilisierung des von außen wahrgenommenen ‘Japanbildes’, das während und durch den Japonismus vom Westen kreiert wurde.” (TAKAGI 2012: 82).

Japan wurde zu einem Gefäß, das gefüllt wurde mit Vorstellungen wie es zu sein hat, mit Stereotypen, die nicht der Wahrheit entsprechen, die aber auch nicht hinterfragt wurden, denn sie erfüllen ihren Zweck, indem sie die Sicht der Westler:innen stärken. Dennoch scheinen in Japan viele dieser Ansichten über Japan, auch wenn sie vielleicht aus einem westlichen Kontext entstanden sind, repräsentiert zu werden. “So entsteht eine kaum zu unterbrechende Tradition der Japan-Darstel-



Abb.10: Weltausstellung Wien 1873, japanische Galerie



Abb.11: Weltausstellung Wien 1873, japanische Gartenanlage

lung. Im Laufe der Zeit haben sich die Perspektiven angenähert und vermischt, die Trennung zwischen dem Blick von außen und dem von innen scheint heute unmöglich zu sein, stellt viel eher eine Einheit dar.“ (TAKAGI 2012: 52). Aber auch wie die Geschichte schon früher gezeigt hat, ist dies kein Phänomen, das erst heute auftaucht. Hierbei muss man dazu sagen, dass allgemein ein regelrechter “Hype” um den Orient, aber auch um Asien gemacht wurde. Die Menschen konnten aber noch keine Unterscheidung zwischen z.B. China, Japan oder dem Orient machen.

Japan als Inspiration im Westen

Anfang des 20. Jahrhunderts war die Öffnung Japans zunächst nicht wirklich merkbar, die westlichen Länder hatten zunächst kein großes Interesse an Japan, abgesehen von den Handelsbeziehungen, die jetzt neu geformt wurden. Erst durch die Weltausstellung in Wien 1873 (siehe Abb. 10 & 11) kamen die ersten Europäer:innen in Kontakt mit Japan, bei der japanische Handwerkskunst in Form von Architektur und Alltagsgegenständen dem westlichen Publikum präsentiert wurde, wurde die Aufmerksamkeit immer mehr auf Japan gelenkt. Hier stellte sich schnell eine Faszination an Japan heraus, die sich jedoch in unterschiedlichen Formen äußerte.

“Die Rekapitulierung der Aussagen zeigt, dass die Kunstkritiker keine feste Definition für die durch Japan hervorgerufenen Entwicklungen fanden, die mal Japonisme, mal Japanismus oder Japonismus genannt wurde. Jedoch können gemeinsame Tenden-

zen in dem Verständnis des Begriffs eruiert werden: Die Autoren räumten der japanischen Kunst ein hohes Potenzial auf das eigene Schaffen ein, wenn Künstler und Intellektuelle in die tieferen Ebenen vordrängen.“ (KNIPPSCHILD 2020: 27).

Japan wurde im Westen vor allem von Künstlern als Inspirationsquelle genutzt. Viele davon haben das Land jedoch selbst nicht bereist und waren daher nur formal an Japan interessiert (vgl. WIENINGER 2014: 262). Die Kunst, die aus dieser Inspirationsquelle entstand, war mit der Formensprache aus Japan gefüllt, aber die kulturellen und historischen Hintergründe wurden vielmals außer Acht gelassen und eine tiefere Auseinandersetzung mit Japan konnte nicht gewährleistet werden.

Dies führt zu Werken, die als solches natürlich auch eine Berechtigung haben, dennoch nicht wirklich durch Japan, dem Land an sich inspiriert wurden, sondern eher der Formensprache und einem eurozentrischen vorfabrizierten Bild, welches nicht in der Realität existiert ist.

Wie schon oben erwähnt, dient in diesen Fällen Japan als Gefäß, welches mit Wünschen und Vorstellungen gefüllt wurde, von Stereotypen geprägt, die auf eine repräsentative Form durch Japan selbst an den westlichen Markt angepasst sind. “Japan sollte weder entschlüsselt noch enträtselt werden, sondern sollte das ‘fremde’, exotische, bezaubernde Land bleiben als eine ideale Projektionsfläche der eigenen Sehnsüchte.” (TAKAGI 2012: 152).

Die ersten Auseinandersetzungen des Westens mit der japanischen Architektur geschah Ende des 19. Jahrhunderts bzw. am Anfang des 20. Jahrhundert. Anhand der folgenden Personen, u.a. Josiah Conder und Bruno Taut, die am Beginn der Auseinandersetzungen vermutlich den meisten Einfluss auf die Betrachtungsweise auf die japanische Architektur hatten, werden diese Entwicklung besser veranschaulicht.

Josiah Conder

Josiah Conder, war erst 21 Jahre alt, als er nach seiner Ausbildung als Architekt in London die westliche Architektur in Japan lehrte. “Conder was one of a small, specialized group of foreign experts hired by the Japanese government to develop the nation’s public architecture along Western lines. The deliberate adoption of a new architecture ta-



Abb.12: Original Honkan des Tokio National Museum



Abb.13: Mitsubishi Ichigokan von Josiah Conder

ken from outside Japan's existing tradition was in step with its economic opening to the West in the 1850s and the nominal restoration of imperial rule in 1868." (TSENG 2004: 480). Zu diesem Zeitpunkt gab es jedoch keine eigenen Universität für Architektur in Japan, und so konnte er einer der ersten überhaupt eine neue und auch erste Generation an japanischen Architekt:innen an dem "Imperial College of Engineering" in Tokio unterrichten. "One crucial reason that Conder, rather than any of his predecessors, has been recognized as the father of modern Japanese architecture is that he established a viable profession by providing a comprehensive approach to the field." (TSENG 2004: 482).

Der britische Architekt brachte den westlichen Stil durch seine Bauten nach Japan, wie man auch heute noch an dem rekonstruierten Mitsubishi-Ichigokan-Museum (siehe Abb. 13) in Tokio sehen kann. Das Gebäude wurde im Queen Anne Stil 1894 errichtet und 2009 nach dem Abriss in den 1960er Jahren

wieder nach den Plänen Condors rekonstruiert. (vgl. MITSUBISHI ICHIGOKAN MUSEUM 2015).

Conder war auch der Ansicht, dass es in Japan nötig war, dass die Architektur nicht ausschließlich vom Westen imitiert werden konnte, sondern eine hybride Mischung zwischen West und Ost sein sollte. "In designing a structure to house the unique material culture of Japan, Conder understood the need to impart Western technical savvy and Japanese cultural character in equal measure. He sought to express the national identity of his host nation primarily through style, choosing what he called a 'pseudo-Saracenic' appearance to signify Japan." (TSENG 2004: 474). Der Stil, den sich Conder aussuchte, um Japan zu bebauen, war nicht auf Japan selbst bezogen, sondern eine abgewandelte Form des für den "Orient" angewendeten Baustil. "Conder was very much aware that these build-



Abb.14: Original Honkan des Tokio National Museum, 1910 vor der Zerstörung, geplant von Josiah Conder im „pseudo-saracenic“-Stil

ings were not for internal consumption only. They impinged on Japanese national identity, an identity asserted in relation to Western powers. As a foreigner himself, he must have felt that a building in pure Western style would not be appropriate for an Oriental nation. There is, of course, the irony that he was transferring an architectural ideology appropriate in a colonial context to one in which a young non-Western nation was trying to assert its own sovereignty." (WATANABE 1996: 21).

Die nachfolgende Generation war sehr durch Conder geprägt und führte die Verwestlichung in Japan nach ihrem eigenen Bild durch. "Evidently, for the nation's public architecture, the English architect had definite ideas as to what not to do, but provided little direction for what to do. His own students, the first generation of Japanese architects and the leading state architects responsible for the countenan-

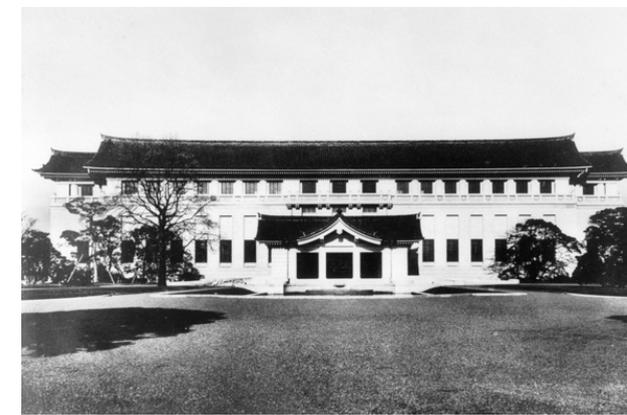


Abb.15: heutiger Honkan des Tokio National Museum, 1938 geplant von Jin Watanabe im teikan-Stil

ce of modern Japanese architecture, had no strong stylistic legacy to follow and each went in his own direction for the answer." (TSENG 2004: 491). Die Regierung sah in dieser neuen Art zu Bauen eine Möglichkeit, um die Machtstellung des *Tennōs* als Einiger Japans, aber auch die Machtstellung Japans in Relation zu den anderen Weltmächten, durch die Architektur widerzuspiegeln. "As the first project by Conder, the single most influential practitioner and instructor of architecture in Meiji Japan, it served as the archetype for institutional architecture for the new era and exerted considerable influence on the developing public face of the government." (TSENG 2004: 491).

In den 1930ern entwickelte sich der *teikan* Stil, dessen Grundprinzipien durch Conder und seine Lehre und deren Prägung der ersten Architekt:innen nach Japan gebracht wurde. *Teikan* war ein imperialistischer Nationalstil, der vom *Tennō* für repräsentative Bauten der Nation eingesetzt wurde (siehe Abb. 15.). Dieser Stil wurde von den Japaner:innen auch eingesetzt, um die Präsenz in anderen von ihnen besetzten Ländern wie Taiwan zu etablieren. Also ähnlich wie es auch Conder selbst mit dem "pseudo-Saracenic" Stil gehandhabt hat (siehe Abb. 14).

Die Auseinandersetzung mit den japanischen Bau-traditionen, hat vor allem Anfang des 20. Jahrhundert einen Boom erlebt, nicht nur in Verbindung mit Architektur, sondern anderen Künsten. Wie schon oben beschrieben, gab es immer wieder vom Westen ausgehend ein wellenartiges Interesse an Japan und seinen Lebensweisen und Traditionen.

Viele Architekt:innen der Moderne haben Inspiration in der traditionellen Architektur gesucht und teilweise gefunden. Zunächst war die Sezessionsbewegung und vor allem der Jugendstil durch japanische Architektur inspiriert, darunter auch Adolf Loos und Josef Hoffmann. Die nächste Generation war auch immer noch fasziniert, wobei sie sich vielmehr mit der Frage auseinandersetzen 'wie' die japanische Raumkonzeption funktioniert (vgl. ELESSER 2021:15). Dies führte zu einer tiefreichenden Auseinandersetzung mit der Materie der japanischen Traditionen, die oftmals nur formal blieb.

Die Katsura Villa

Hervorzuheben sind, auch hinsichtlich der späteren Auseinandersetzung mit japanischer Architektur, die Schriften von Bruno Taut. Der Diskurs, den Taut durch die Berichte über den Ise Schrein in Nara und den kaiserlichen Landessitz Katsura in Kyoto im Westen und in Folge dessen in Japan geschaffen hat, hält bis heute an. Taut, der wegen seiner jüdischen Herkunft aus Deutschland 1933 nach Japan flüchtete, war einer der ersten westlichen Personen, die einen Einblick über die japanische Kultur und Architektur bekam und auch darüber schrieb.

Die Katsura Villa war während der Edo Periode ein Sitz des Kaisers, der so weg vom Trubel der Stadt meditieren und Kunst schaffen konnte. Und wurde vom Kaiser und dessen Hof, bestehend aus der gehobeneren Adelsgesellschaft, genutzt. Der Palast wurde in zwei, zeitlich überschneidenden Architekturstilen erbaut. Einerseits den *Shinden-zukuri* und den *Sukiya-zukuri*.

Taut war überwältigt von der Einfachheit und dem Funktionalismus des Baus und sah die Katsura Villa als Beispiel, wie moderne Architektur zu sein hat. "Also der Funktionalismus, selbst vom Standpunkt der plumpen Nützlichkeit gesehen, ist hier erfüllt." (TAUT 1933: 21). Er verglich die Villa auch mit der Akropolis und brachte so den Katsura Palast auf die gleiche Ebene eines zu dem Zeitpunkt übermäßig ausgezeichneten Architektur. Taut empfand die Villa auch als wegweisend für japanische Architekt:innen an, wie sie in Zukunft zu bauen haben.

"In der Interpretation Tauts dreihundert Jahre nach seiner Erbauung wurde der Landsitz Katsura erneut zu einem 'heiss ersehnten, aber unerreichbaren Ziel'. Er wurde zum Idealtypus einer Synthese zwischen traditioneller und moderner Architektur, der nach Ansicht Tauts für die jungen japanischen Architekten im Hinblick auf ein 'drittes Japan' zum Vorbild werden sollte." (ELESSER 2021:200).

Die Auseinandersetzung mit der Katsura Villa ging dann knapp 20 Jahre weiter. Das Buch „Katsura: Tradition and Creation in Japanese Architecture“ von Kenzo Tange erschien 1960. Dieses war mit Fotos von dem Fotografen Ishimoto Yasuhiro versehen. Diese Fotos wurden ausgewählt, dass die Bilder mit der modernen Architektur im Westen übereinstimmen. Vor Allem gerade Linien, die keine dekorativen Elemente zeigten, aber auch in Schwarzweiß den Kontrast dieser 'Einfachheit' hervorhoben. An dieser Stelle sei aber gesagt, dass sich Tange sehr wohl bewusst war, dass die ausgewählten Bilder nicht die ganze Wahrheit wiedergeben können.

"Quite possibly the photographs in it do not give an accurate over-all view of the palace, or even of the individual buildings in it" (TANGE 1960: v). Auch Walter Gropius, der selbst die Villa gesehen hatte und im Austausch mit Tange war, schrieb das Vorwort

dazu. "The traditional house is so strikingly modern because it contains perfect solutions, already centuries old, for problems which the contemporary Western architect is still wrestling with today: complete flexibility of moveable exterior and interior



Abb.16: Katsura Villa, Außenansicht, 1960 by Ishimoto Yasuhiro

with walls, changeability and multi-use spaces, modular coordination of all the building parts, and prefabrication." (GROPIUS 1960: 5). Hier zeigt sich die Auprägung der Moderne in der japanischen im Vergleich zur westlichen Architektur. Später war

der Diskurs vor allem von japanischer Seite sehr kritisch gegenüber den Aussagen Tauts. Vor allem, da er ein Fremder war, der nicht mit z.B. der japanischen Teezeremonie vertraut war, der den Zusammenhang in der japanischen Kultur nicht in

dem gleichen Ausmaß verstand wie Japaner:innen. "Grundlegende Kritik an Tauts Interpretation Katsuras äusserten japanische Architekten und Architekturhistoriker, wobei insbesondere die kulturellen Voraussetzungen zum Tragen kamen, auf die Taut nicht zurückgreifen konnte." (ELSESSER 2021: 185).

Tauts Argument des Funktionalismus der Architektur, wäre entstanden, da er sich nur auf seine eigene Zukunft bezogen habe, die vor allem geprägt war mit Tauts eigenen Referenzrahmen. Vielmehr also ein zukunftsorientiertes Wunschenken über das eigene Architekturschaffen als eine tiefere Auseinandersetzung mit den Gebäuden und der Kultur in Japan. "Beide Architekturkritiker [Akira Naito und Teiji Ito, Anm.] weisen auf Unzulänglichkeiten in Tauts Verständnis der japanischen Architekturtradition hin, da er als westlicher Besucher die Übereinkünfte und Konventionen seiner eigenen Kultur auf die fremde und deren bauliches Schaffen übertragen hatte." (ELSESSER 2021:185). Später in den 1980ern, war Arata Isozaki der Ansicht, dass die Katsura Villa sehr wohl funktionalistisch interpretiert werden kann. Denn die Villa war dafür gedacht, in Askese und mit der Religion in der Natur Kunst zu erschaffen, und dies mit so wenig Ablenkungen wie möglich, deshalb wäre dies sehr wohl funktionalistisch. Isozaki brachte auch selbst einen Bildband der Katsura Villa heraus mit Ishimoto, bei dem man definitiv geschwungene Formen am Dach sehen kann. In dem Bildband vermitteln auch die Farbfotos einen ganz anderen Eindruck als die Schwarzweiß-Fotos von Ishimoto aus den 1960ern.

Trotz des heutigen kritischen Diskurses über die Villa und Tauts Berichten darüber, kann man sagen, dass sowohl im Westen als auch in Japan ein Bild von 'guter' japanischer Architektur durch die Katsura Villa geprägt wurde. Taut schreibt eine Lobeshymne an die Katsura Villa. "Deshalb möchte ich bei diesem Ort hier länger verweilen, weil dieses Heiligtum der Architektur sein Licht auf alles wirft." (TAUT 1933: 20). Taut kann durch seine Interpretation als Fremder seine eigenes zukunftsschauendes Verständnis von Architektur durch die Betrachtung einer für ihn neuen Kultur finden, und sieht unter Einbezugs seines eigenen Referenzrahmens eine neue moderne Architektur.

Aber auch Gropius ist sehr angetan vom Katsura Palast: „In contrast, the sublime architectural expression of the Katsura Villa has an impact on the spectator which lifts him unflinchingly onto a high spiritual plane. Representing the human ideals and virtues of Japanese society and its recognized style of living, the villa exemplifies the very peak of architectural development." (GROPIUS 1960: 8). Gropius hatte ein ähnliches Bild von Japan wie Taut, und war genau so von seinem Referenzrahmen eingenommen. Die Impulse von Taut brachte wiederum die japanischen Architekt:innen dazu, sich mit der Frage auseinanderzusetzen, was überhaupt "japanisch" heißt und wie in diesem Land Raum geschaffen wird und wurde.



Abb.17: Katsura Innenansicht, 1980er, by Ishimoto Yasuhiro

Grundprinzipien der traditionellen japanischen Architektur

Wie schon am Anfang des historischen Abrisses erklärt, hat Japan Einflüsse durch andere Kulturen erfahren. Viele dieser Einflüsse sind natürlich auch in der Baukultur zu spüren und bei Häusern zu sehen, die aus früheren Zeitepochen stammen.

Die von anderen Kulturen übernommenen Bauelemente konnten in der japanischen Bautradition nur wegen des regen Austausches mit anderen Völkern implementiert werden, der vor allem in Japan, mit dem immer wichtiger werdenden Buddhismus einhergeht. Die Verbreitung des religiösen

Austausches, führte dazu, dass sich nicht nur die Lebensart der Japaner:innen änderte, sondern, dass es auch durch den Bau der buddhistischen Tempel zu einer Verbreitung einer neuen Bauform kam, die sich anschließend auch in Japan weiterentwickeln konnte.

Die Grundsätze der traditionellen japanischen Architektur wurden jedoch nicht ausschließlich von der Einflussnahme anderer Kulturen geprägt, sondern entspringen auch den klimatischen und natürlichen Bedingungen, die in Japan herrschen. So

sind die Baumaterialien der Umgebung angepasst, es wurde viel mehr mit Holz, Stroh und Lehm gebaut, wohingegen in Europa auf Materialien gesetzt wurde, die eine längere Lebensdauer, ohne dauernde Instandhaltung aufweisen. Die Instandhaltung, die durch Zerstörung der Häuser durch Erdbeben, Monsunzeiten, Hitze und natürlichem Verschleiß der Materialien stets notwendig ist, führt in Japan zu einer anderen Denkweise hinsichtlich der Handwerkskunst und der Wahrnehmung der Authentizität der verwendeten Materialien.

Auch heute weist der Umgang mit Gebäuden in Japan, anders als z.B. in Europa, Merkmale auf, die durch immer wiederkehrende Neuerrichtung geprägt sind. Der denkmalpflegerische Gedanke liegt in Japan nicht auf dem ursprünglichen Material, da die Bewohner:innen Japans seit jeher wegen Naturkatastrophen und Materialverschleiß ohnehin nicht für die Ewigkeit gebaut haben, sondern es gewohnt waren und sind, den wiederkehrenden Zerstörungen mit zyklischem Wiederaufbau entgegen zu wirken. "Im ostasiatischen Küstenbereich gelegen, wohnen die Japaner in der Klimazone des Monsuns. [...] [Geprägt durch] dieses Klima [ist], ihre Religion, die Künste, Kleidung, Nahrung und auch das Bauen. [...] Die Tatsache der Vergänglichkeit allen Daseins hat die Japaner praktisch und philosophisch geprägt." (NITSCHKE 2002: 16). Diese Herangehensweise führt auch zu anderen Lebensanschauungen, wie *Mono No Aware*, was durch die Kirschblütenzeit, die dieses zyklische Denken und die Bewunderung des Vergänglichen in einer sehr anschaulichen Form jedes Jahr den Menschen ins Gedächtnis gerufen wird. Aber hier zeigt sich auch die tiefere

Verbindung der Japaner:innen, mit der Natur. Sie hat nicht nur Auswirkungen auf das Hier und Jetzt, sondern ist tief mit der japanischen Kultur verbunden, denn sie bedarf in Japan einer anderen Planung und Lebenseinstellung als im Westen.

Viele der Grundprinzipien der traditionellen japanischen Architektur entspringen also der Umgebung und den historisch gewachsenen Traditionen, die sich über die Jahrhunderte entwickelt, aber auch weiterentwickelt haben. Die Grundprinzipien der traditionellen japanischen Architektur entspringen als philosophischen Ansätzen, die durch den japanischen Bezugsrahmen Jahrhunderte lang geformt wurden und somit in der Gesellschaft und in den Köpfen der Japaner:innen tief verankert sind. Diese Ansätze sind durch Kunst und Architektur von einer philosophischen Ebene in die reale Welt geholt worden.

Um die weiteren japanischen Ansätze zu verstehen, müssen jedoch einige essenzielle Begriffe geklärt werden, die teilweise im japanischen und im westlichen Kulturkreis anders aufgefasst werden.



Abb.18: Asakusa Shrine 2021

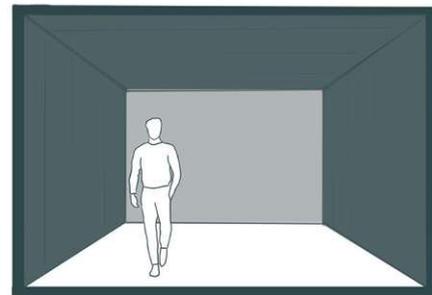


Abb.19: westliche Raumvorstellung

空間 ku-kan

„Raum“ aus eurozentrischer Sicht ist ein meist durch Wände abgetrennter dreidimensionaler Bereich bzw. kann, auch in einem abstrakten Kontext, nicht als physischer abgetrennter Ort angesehen werden, sondern eher als Behältnis aller Dinge. Der Raum an sich ist in der westlichen Sicht quantifizierbar und eine in der Realität angesiedelte Annahme, die jeder Mensch physisch greifen kann. „Seit dem Altertum war das Raumverständnis eng mit der Entwicklung des mathematischen Verständnisses verknüpft, Raum wurde als dreidimensionaler, objektiv meßbarer Begriff, als Gegenstück zum dreidimensionalen Objekt verstanden- zumindest in seiner statischen Konzeption.“ (NITSCHKE 1967: 1007).

Der Raum an sich ist im Westen sehr stark an mathematische und physikalische Erklärungen gebunden, die sich im westlichen Kulturkreis über Jahrhunderte entwickelt haben, ein Grundgedanke, der sich in Japan anders entwickelt hat. Diese Art von Raum, wie wir ihn im Westen verste-

hen, wird in Japan mit *ku-kan* übersetzt. Das Wort ist erst im Laufe der Zeit nach der Verwestlichung in den japanischen Wortschatz gekommen. *Kenchi-ku*, also japanisch für Architektur, wurde erst nach der Öffnung in Japan etabliert. „Leaving aside for a moment the term and its etymology in the Japanese language, what is obvious from the start is that “architecture” was considered to be a Western concept: a theoretical understanding of the world of construction which had previously been the domain of master carpenters and continued to be until well into the Meiji era.“ (JACQUET 2017: 226). Und somit wurde auch der Beruf des:r Architekten:in nach Japan gebracht.

Jedoch ist das Wort *ku-kan* einerseits ein Wort, das nicht in der Kultur Japans entsprungen ist und hat andererseits auch nicht die Mentalität in Japan geprägt.

間 ma

Ma ist hingegen eines dieser philosophischen Grundprinzipien, die sich in Japan entwickelt haben. Das Wort *ma* ist, wie viele andere Traditionen, jedoch längere Zeit vergessen worden.

“Wenn wir nun aus dem modernen architektonischen und städtebaulichen Geschehen Japans [...] abzuleiten versuchen, so müssen wir zugeben, daß die Tiefe des Raumverständnisses, die das traditionelle Japan einmal erreicht hatte, verlorengegangen ist und seit hundert Jahren durch das flachere europäische oder amerikanische Raum-

verstehen und - schaffen ersetzt worden ist.“ (NITSCHKE 1967: 1007). Da während und nach der *Meiji-Restauration* versucht wurde, Manierismen der Westler:innen so gut wie möglich zu übernehmen, um sich einen Platz neben den anderen Weltmächten als „zivilisiertes“, modernes Land zu sichern, passte man auch das Raumverständnis an den Westen an. In den letzten Jahrzehnten, kann man jedoch beobachten, dass Architekt:innen sich der Traditionen des eigenen Landes wieder bewusst werden. “In a certain way, whether consciously or not, contemporary Japanese architects have inherited this immediate past history and, although part of the material culture disappears along with the transformation of Japanese cities, there are still some resilient spaces and spatial conceptions that influence their way of thinking and building.” (JACQUET 2017: 236).

Ma hat eine Vielzahl von Bedeutungen und kann auch je nach Kontext anders verstanden werden. Eine sehr einfache, fast schon zu simplifizierte, jedoch sehr geläufige Übersetzung ist “Platz”. Um ins Detail zu gehen, es ist ein Bewusstseinsform, die Raum, bzw. Platz in der Vorstellung der Japaner:innen erklärt, wie Raum geschaffen wird. *Ma* bedeutet Dualismus zwischen dem dreidimensionalen Objekt oder anders gesagt der existierenden Form und dem Platz, den diese Form beinhaltet. Diese Überlegung wurde stark durch den Buddhismus geprägt, bei dem auch Form und Nicht-Form eine wichtige Rolle spielt. Diese Nicht-Form ist jedoch nicht abgetrennt, sondern man kann sie sich als unendliche Ausbreitung von Raum vorstellen, deswegen im englischen ‚space‘ näher kommt als

Abb.20: Vogel auf einem Bambuszweig, Kano Tan'yū, 17tes Jahrhundert



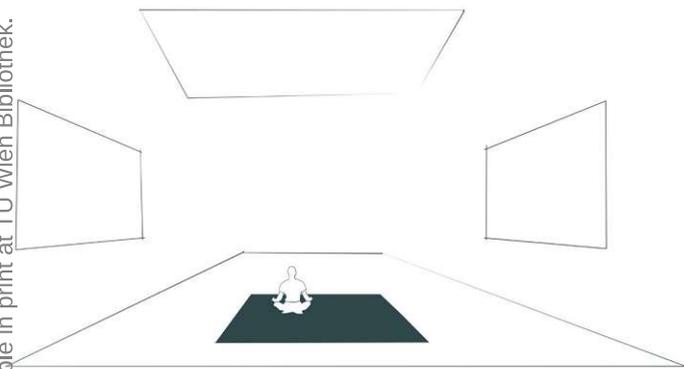


Abb.22: japanische Raumvorstellung

die deutschen Begriffe "Raum" oder "Platz". "Since *ma* is more subjective (imaginative) than objective (physical) as a concept, it follows that its external symbols can be of any size and even three-dimensional, in which case one could say that Japanese sense of 'place' is the same thing as the Western ideas of 'space'." (NITSCHKE 1966: 152).

Kurz gesagt, ist es ein Zusammenspiel zwischen Sein und Nicht-sein, welches nicht messbar ist und von jedem Individuum anders wahrgenommen wird. "So- this Japanese sense of *ma* is not something that is created by compositional elements: it is the thing that takes place in the imagination of the human who experiences these elements. Therefore one could define *ma* as 'experiential' place, being nearer to mysterious atmosphere caused by the external distribution of symbols. (NITSCHKE 1966: 117). *Ma* wird auch oft mit einer zeitlichen Komponente

Abb.21:
Szenen vom östlichen Kyoto, Nicht bekannt, spätes 17te Jahrhundert

in Verbindung gebracht. "Während die abendländische Moderne immer vom Raum als geschlossenem Ganzen ausgeht, in dem sich Raumpunkte, Orte durch Lokalisierung oder, Ortungen bestimmen lassen, nähert sich die japanische Kultur dem Raum als Öffnung, die immer auch zeitlich im Zuge einer Bewegung begriffen wird." (WETZEL 2017: 62). Das Schaffen von Platz in diesem Sinne wird in Japan nicht ausschließlich vom physischen Raum abhängig gemacht, sondern steht in Verbindung mit der Erfahrung des Menschen, d.h. ein Tanz, eine Rede, eine Zeremonie etc. kann genauso raumbildend sein. "Ma hatte einen stark temporalen Charakter,[...] die Zeit und Raum gleichsetzte, da beide von ihnen nur als relativ, ohne Eigennatur in sich verstanden wurden. Für den Japaner konnte und kann deshalb ein Ereignis oder 'Happening' ebenso



Platz definieren wie rein statisch physische Gegebenheiten." (NITSCHKE 1967: 1006). *Ma* kann in anderen Kontexten auch mit Intervall, Zwischenraum oder Pause übersetzt werden, um hier nur ein paar mögliche Beispiele zu nennen.

Auf japanisch kann man sagen:

話の間が旨い

Hanashi no ma ga umai

Das *Ma* der Rede ist gut.

Das Zusammenspiel zwischen Pausen und Redefluss soll im Einklang miteinander sein, weshalb man es als gut empfindet. Der zeitliche Abstand

zwischen Stille und Sprache ist hier der essenzielle Maßstab. Hier wird sichtbar, dass die Beziehung zwischen Sein und Nicht-Sein inklusive zeitlicher Komponente einen Raum schafft, der nicht wie im Westen verstanden wird, aber in der Mentalität der Japaner:innen Sinn macht.

Auch in der bildenden Kunst, wenn man Drucke oder Gemälde japanischer Künstler genauer betrachtet, besteht immer eine Symbiose zwischen Form und Hintergrund. Besonders ist dies in der Kalligraphie sichtbar. Das Objekt an sich ist zwar bedeutend, aber auch der restliche Raum, der diese Form rahmt, hat einen genauso hohen Stellenwert. Als markantestes Beispiel erscheinen mir jedoch die Darstellungen von Stadtgebieten, die durch Wolken teilweise die Sicht verdecken. Diese Werke verbinden das Konzept von *ma* auf mehreren Ebenen. Einerseits zeigt es, wie *ma* zweidimensional dargestellt werden kann, der Platz zwischen den Formen erzeugt eine Beziehung zwischen Sein und Nicht-Sein. Andererseits repräsentieren die Bilder den erlebten Raum, der eine Erfahrung besser widerspiegelt als ein maßstäblich detailgetreuer Lageplan.

Die Abbildung 21 zeigt eine Vorstellung, wie ein Erlebnis aussehen kann, ohne von einem fotografischen Gedächtnis auszugehen. So kann man diese Darstellungsart auch mit einem anderen japanischen Grundgedanken in Verbindung bringen, der sehr einprägsam ist in dem Essay "Lob des Schattens" von Jun'ichirō Tanizaki. Hier wird anhand von Lebensgewohnheiten, Kunst und Architektur erklärt, dass vieles von der "japanischen Schönheit"

vom Kontext abhängig ist. Tanizaki ist der Ansicht, dass die japanische Ästhetik vor allem dadurch entsteht, dass nicht immer alles gezeigt wird, das Kunsthandwerk der Japaner:innen könne man am besten würdigen, wenn dies in einem Schleier des Ungewissen liegt, sozusagen eingehüllt in Schatten. Die Aufmerksamkeit der:s Betrachters:in soll auf das Objekt selbst gerichtet werden, indem die Umgebung immer in Verbindung gesetzt wird, durch ein Zurücknehmen der restlichen Umgebung.

侘寂
wabi-sabi

Wa bedeutet im Endeffekt die Harmonie zu allem. Alles steht im Einklang, alles wird im Kontext betrachtet. Tanizaki spielt bei dieser Begriffserklärung auch wieder eine tragende Rolle. Denn abgesehen von dem Kontext, in dem man ein Objekt betrachtet, muss es auch in Harmonie mit der Umgebung sein. Sowohl der Zwischenraum als auch der Gegenstand an sich müssen in Einklang sein und die bestmögliche Verbindung miteinander eingehen. *Wa* lässt sich aber auch mit *wabi-sabi* in Verbindung setzen. Denn die Harmonie vor allem bedeutet auch die Akzeptanz von allem.

“Wabi- sabi is a beauty of things imperfect, impermanent, and incomplete.

It is a beauty of things modest and humble.

It is a beauty of things unconventional.”
(KOREN 1994: 7).

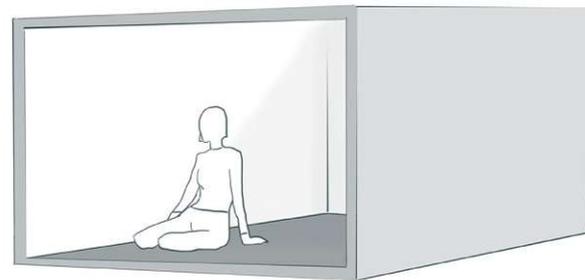


Abb.23: komplett geöffnet,
Verbindung besteht immer mit Innen und Außen

Wabi-sabi ist für Japaner:innen schwer zu übersetzen, denn es ist meist beschrieben als ein Gefühl, das auch zu einer ganzen Lebensphilosophie führen kann. (vgl. KOREN 1994). *Wabi-sabi* ist die Akzeptanz und Wertschätzung des unbeständigen, unperfekten und vollkommenen Wesens alles Seins oder auch die Achtung aller Eigenheiten der Dinge. *Wabi* bedeutet so viel wie die Bewunderung der geschmackvollen Einfachheit. *Sabi* kann man auch mit einer Patina vergleichen, die durch das Alter und die Verwendung eines Objekts zustande kommt.

“Originally, the Japanese words ‘wabi’ and ‘sabi’ had quite different meanings. ‘Sabi’ originally meant the misery of living alone in nature, away from society, and suggested a discouraged, dispirited, cheerless emotional state. [...] The self-imposed isolation and voluntary poverty of the hermit and ascetic came to be considered poetically inclined, this kind of life fosters an appreciation if the minor details of everyday life and insights into the beauty of the inconspicuous and overlooked aspects of nature. In turn, unprepossessing simplicity took a new meaning as the basis for new, pure beauty.” (KOREN 1994: 21-22).

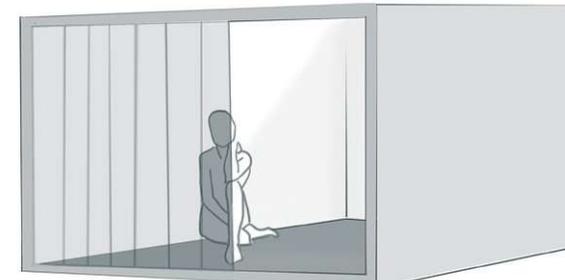


Abb.24: halb geöffnet,
Verbindung kann von Innen und Außen hergestellt werden

Rein historisch gesehen, wurde also erst seit den Anfängen der Adelschicht und vor allem des Kaiserhofs und deren Abschottung das ‘Rustikale’ oder ‘Rohe’ zu einem Schönheitsideal, im Gegensatz zum *Shōgunat*. Als Beispiel seien wieder die Katsura Villa und der *Shinden-Zukuri* bzw. *Shoin-Zukuri* genannt. Genauso die Askese und der Verzicht auf zu prunkvollen Schmuck und Dekoration, was man auch in den Bauten dieser Zeit sehen kann. Der Zen Buddhismus und die mit ihm entstandene Teezeremonie sind hier ausschlaggebend für die Ästhetik des Imperfektionismus und des Einfachen. Der Minimalismus, der sicherlich auch mit dem *Ma* in Verbindung gebracht werden kann, hat in *Wabi-sabi* aber auch eine wichtige Rolle gespielt, der auch heute noch sichtbar ist.

家 / 外
uchi / soto

Uchi / soto wird sehr oft mit innen/außen übersetzt, und ist je nach Kontext unterschiedlich einsetzbar. *uchi/soto* kann sowohl in einem physischen Kontext verstanden werden, aber auch oft mit einem



Abb.25: geschlossen,
Verbindung kann nur von Innen nach Außen erfolgen

sozialen Kontext in Verbindung gebracht werden. Eine bessere Übersetzung ist jedoch ‘Drinnen’ und ‘Draußen’, da hier die Person einbezogen wird. Hier ist ganz klar die Person im Mittelpunkt und von der subjektiven Wahrnehmung kann man darauf schließen, ob die Umgebung *uchi* oder *soto* ist. “Aus dieser subjektbezogenen Perspektive wird vielleicht verständlich, wie der Ausdruck *uchi* in Situationen gebraucht wird, in denen in den europäischen Sprachen das Personalpronomen ‘wir’ steht. So wird die Aufforderung an den Ansprechpartner, den Sprecher zu besuchen, mit dem Satz: ‘*uchinikuru?* (‘Kommst du nach innen- zu uns/mir?’) formuliert.” (SHIMADA 1994:127-128). Im sozialen Kontext ist es also als eine Form von Unterscheidung zu sehen, die das ‘Ich’ bzw. ‘Wir’ vom Rest trennt. “At its basic level, the dynamic involves an expanding and contracting sense of in group and outgroup, or inclusion and exclusion, which shifts in response to context.” (ASHBY 2013: 258).

Es besteht keine klare Trennung zwischen diesen zwei Bereichen, da es situationsabhängig ist, aber es kann sehr wohl ein ‘Ihr’ zu einem ‘Wir’ werden.

Die Urform des Wortes *uchi* ist jedoch aus dem Familienverband entstanden, mit dem man sich das Dach geteilt hat, am besten wohl im Deutschen zu übersetzen mit 'Heimat'. "Uchi ist als Wesen einer institutionalisierten Zweck- und Überlebensgemeinschaft zu verstehen. Im eigentlichen, ursprünglichen Sinne wird diese Gemeinschaft assoziiert mit dem Haushalt des traditionell japanisch geführten Hauses ie 家" [...]." (TAKAYAMA-WICHTER & WICHTER 2000: 152).

Also wurde *uchi*, einerseits, in Verbindung gebracht mit der eigenen Familie, aber auch mit dem Inneren eines Hauses. *Soto* wird als Abgrenzung nach Außen verwendet, um das Gebäude und gleichzeitig die Familie von der Natur und der Gesellschaft zu differenzieren. "Demnach hat *soto* die Bedeutung einer Art räumlichen Jenseitigkeit ('außen' oder 'außerhalb'), aber nicht die Bedeutung von 'fremd'." (TAKAYAMA-WICHTER & WICHTER 2000: 152).

Hier ist klar wieder die Verbindung der Japaner:innen mit der Natur zu sehen. Auch in der Architektur ist dies ein wiederkehrendes Prinzip, dass das Außen immer im Einklang mit dem Innen steht.

An dieser Stelle ist aber auch wichtig zu erwähnen, dass dieses Wortpaar zwar sehr verlockend wirkt, um es alleine zu verwenden, um die Polarität zwischen Innen und Außen zu definieren, jedoch ist in der japanischen Mentalität dies nicht unbedingt immer der Fall. Deshalb kommt noch ein drittes Wort hinzu, *yoso*. Dieses Wort dient dazu, die Dualität aufzuheben und ein Zwischen-Ding zu erklären, am besten übersetzt mit dem 'fremden Draußen'. *Uchi/soto/yoso* geben einerseits an, dass es

mehrere Ebenen von Innen/ Draußen /dem fremden Draußen vorhanden sind, aber andererseits auch die Bedeutsamkeit diese Begrifflichkeiten in Zusammenhang zu sehen und miteinander zu verknüpfen. In der Architektur kann man also diese Verbindung von *uchi*, *soto*, *yoso* spüren und zwar wie offen oder geschlossen ein Gebäude ist. Diese Verbindung kann entweder beidseitig, beidseitig mit Einschränkungen vom Inneren heraus oder ausschließlich von Innen her aufgebaut werden.

"The Japanese sense of space is enriched with a variety of transitional areas such as genkan or engawa, which are necessary for social transactions. This intermediate space not only serves as a connecting element between the interior and the exterior but also as a passageway leading to various rooms, thereby allowing free movement through the house as well as regulating access." (BONNIN 2017: 260).

表/ 裏
omote/ ura

omote: Vorderseite, Gesicht, Außenseite

ura: Rückseite, innere Seite, Hinterseite, verborgene Seite

Das Wortpaar *omote* und *ura* beschreibt ähnlich wie *uchi* und *soto* eine Form von Gegensätzen, die in einer Beziehung zueinander stehen. Hier ist das Grundprinzip vermutlich einerseits durch die hohe Bevölkerungsdichte, und das damit verbundene Achtsamkeitsgefühl und Harmoniebedürfnis unter-

einander entstanden. Auch die Regierungsform während dem *Shōgunat*, die dezentralisierte eigenständige Verwaltung der Dörfer und Städte kann zu diesem Grundprinzip beigetragen haben, denn wenn es Streitigkeiten innerhalb des Dorfes gab wurde auch an das *Shōgunat* ein anderes Bild vermittelt. "Villages in the feudal period were left to run their internal affairs themselves without interference by the government. The villagers would present a public face of unity and order to outsiders, perhaps masking severe internal tensions, even violence, but it was important to maintain the omote for the alternative was to have the government send a flock of officials and samurai to sort the situation out. That would only lead to more trouble." (NAKASENDO WAY).

Hier ist die Begriffserklärung angebracht, einerseits in der Gesellschaft, andererseits in der Architektur. *Omote* ist die Vorderseite, die gezeigt wird, eine Art Maske, die nicht immer die ganze Wahrheit preisgibt. *Ura* ist die Rückseite, und zeigt das wahre Gesicht, die ehrliche Meinung, die vor allem wegen der strikten sozialen Strukturen in Japan meist nicht oder nur sehr ausgewählten Personen gezeigt wird. Dies kann man auch an der Sprache erkennen, denn man verwendet zwei unterschiedliche Arten von Sprache, bei *ura* ist es *honno*, die ehrliche, wahre Sprache, und bei *omote* ist es *tatemae* die trügerische, äußerliche, falsche, wobei hier keine schlechte Konnotation mitschwingt, wie im Deutschen, da in Japan eine Lüge nicht zwangsläufig mit einer Sünde verbunden wird. Hier kann man auch den Zusammenhang mit *uchi* und *soto* erkennen: "Thus, while in the presence of only those in one's uchi group the

ura situation will be discussed using honne speech, while in the presence of those in a soto group only the omote situation can be discussed using tatemae speech." (ADAMS & MURATA & ORITO 2009: 9). Bei diesem Grundprinzip ist die Repräsentation nach außen und die damit einhergehende Nicht-Störung einer außenstehenden Person wesentlich. Hier kann man auch weiter einen Bogen spannen, außerhalb Japans und man bemerkt, dass die Repräsentation des eigenen Landes in Japan stets wichtig war und auch nicht immer die Wahrheit wiedergegeben hat. In der Architektur ist *omote* und *ura*, die Vorderseite, also die Fassade, die Seite, die an der Straße gelegen ist, und die auch am meisten mit der Außenwelt in Verbindung steht. Und die *omote*, die Rückseite, die nicht repräsentativen Zwecken dient, sondern das Innerste beinhaltet und weg von der Außenwelt nicht sichtbar ist.

In diesem Zusammenhang ist vielleicht auch noch einmal anzumerken, dass das Innerste, das sogenannte *oku*, nicht unbedingt das physische Zentrum eines Raumes sein muss, denn in Japan ist Raum allgemein nicht zentral gedacht, sondern eher auf den Ebenen. "It seems to me that the Japanese have always postulated what is called oku (the innermost area) as lying at the core of this multilayered, dense spatial composition, which may well be likened to the layers of an onion, and, aided by the concept of oku, have been able to augment even a limited space by adding depth to it." (MAKI 1979: 328). Es wird eher als übergreifende, ohne Grenzen trennende Einheit gesehen. "As a whole, the shape of these cities is extremely unstable and undefined, for their fringes are surrounded by an intermediary, ambigu-

ous zone that is in constant flux. Close observation of urban environments in Japan reveals that there is some wisdom in allowing for such undefined outlines. If an outline must be clearly delineated, it is necessary to impose restraints on the function of architecture or on the lifestyles within the area.” (ASHIHARA 1989: 55). Dies kann auch wieder auf *ma* zurückzuführen sein, andererseits aber auch auf die Tatsache, dass die Japaner:innen ein Volk sind, das anders als die Völker im Westen die Definition des Raumes auf den Boden verlagert haben, und so konnte sich weder eine Vorstellung von klar gezogenen Grenzen, wie mit Mauern aber andererseits auch keine Form von Zentrum in der Mitte bilden, denn der Boden dient als Zentrum. “Manners and customs have evolved to suit the floor-oriented lifestyle.” (ASHIHARA 1989: 22).

Mit diesem Hintergrundwissen kann man die wichtigsten Bauelemente der traditionellen japanischen Architektur besser verstehen und in einen größeren Zusammenhang setzen. All diese Elemente kann man aus den philosophischen Grundprinzipien erklären, die oben schon erwähnt wurden, sie sind also eine Art Hilfsmittel, um diese Prinzipien in die Realität zu holen und erlebbar zu machen. In diesem Zusammenhang kann man Architektur auch als eine Art Werkzeug ansehen. “Um es im westlichen Sinn zu sagen: Architektur dient [...] als eine Art ‘Apparatur’, mit der man eine individuelle oder soziale Betätigung verrichten kann.“ (JOANELLY 2017).

Das traditionelle japanische Wohnhaus

Wie Tetsuro Yoshida in seinem Buch "Das Japanische Haus" darstellt, gibt es einige Faktoren, an denen man ein typisches traditionelles japanisches Wohnhaus erkennen kann. Einer dieser fundamentalen Faktoren erkennt man an den traditionellen Maßeinheiten. In Japan wird zwar das metrische System genutzt, jedoch nicht für den Holzbau, hier wird "[...] der traditionelle Shaku oder Ken als Längeneinheit verwendet [...]". (YOSHIDA 1954: 66). Wenn man sich die Maße genauer ansieht, die in

Japan verwendet werden, kann man schnell erkennen, dass sie sich von einem der wichtigsten Bauelemente in Japan, die *Tatami* Matte, herleiten lassen und somit die weitere Gestaltung des Hauses bestimmen. „In addition to this proportioning system, the Pre-modern Japanese house was represented by the modules of tatami mats and many basic dimensions used factors of 3 shaku by 6 shaku.“ (TOYOKAWA 2018: 147). Man erkennt auch, dass dieses Modul an den Menschen angepasst ist.

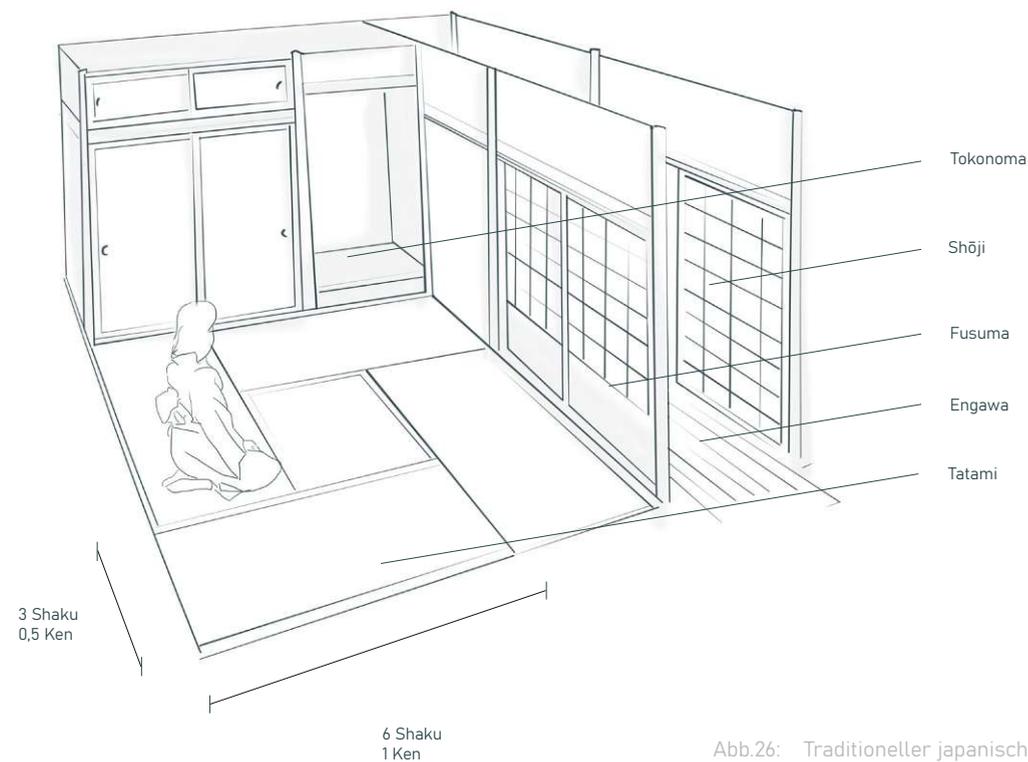


Abb.26: Traditioneller japanischer Raum

„Das Tatami-Maß entsteht aus den Proportionen des menschlichen Körpers und nicht aus materialbedingten Gründen. Da es die ideale *Tatami*-Größe nicht gibt, entwickelte man im Einklang mit den beiden Stützenrastern auch zwei *Tatami*-Module, eines für die Stadt mit einer Größe von 190cm x 95,4 cm und eines für das Land mit 181 cm x 90,9 cm.“ (SCHITTICH 2002: 26).

Eine *Tatami* Matte ist eine "5-10 cm dicke gepresste Strohmatte" (SCHITTICH 2002: 147), die als Fußbodenbelag in jedem japanisch traditionellen Haus oder Raum verwendet wird. "Ein Laie wird beim Betreten eines traditionellen japanischen Hauses kaum die kleinen Abweichungen im modularen Aufbau wahrnehmen. Dieser muss auch nicht perfekt sein, er entsteht in der Handarbeit und wird nicht aus industriellen Bauteilen in immer gleichen Abmessungen gefertigt. Tatami mit von der Norm abweichenden Größen werden handwerklich hergestellt, kleine Bretter schließen die Lücken im Fußbodenbelag." (SCHITTICH 2002: 26).

So kann jedes Haus zwar vorgefertigt werden, später auch leichter ausgebessert werden, aber gleichzeitig seine Eigenheiten durch den Spielraum entfalten. Die *Tatami*-Matten dienen aber auch, um die Größe eines Raums zu bestimmen. "Klare Unterscheidung zwischen tragenden und raumteilenden Konstruktionselementen, was leicht Auswechslung und Erneuerung von Raumteilen oder Bauelementen ermöglicht. Diese Unterscheidung erlaubt auch den einfachen Ab- und Neuaufbau eines Gebäudes an einem anderen Ort." (NITSCHKE 2002: 17).

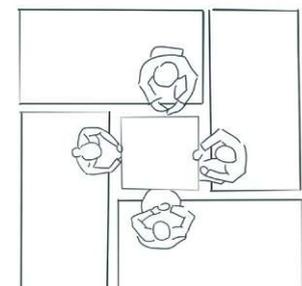
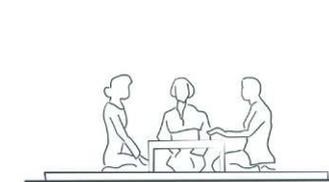
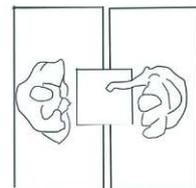
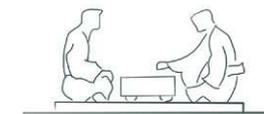


Abb.27: Tatami-Mattenanordnung mit unterschiedlicher Nutzung

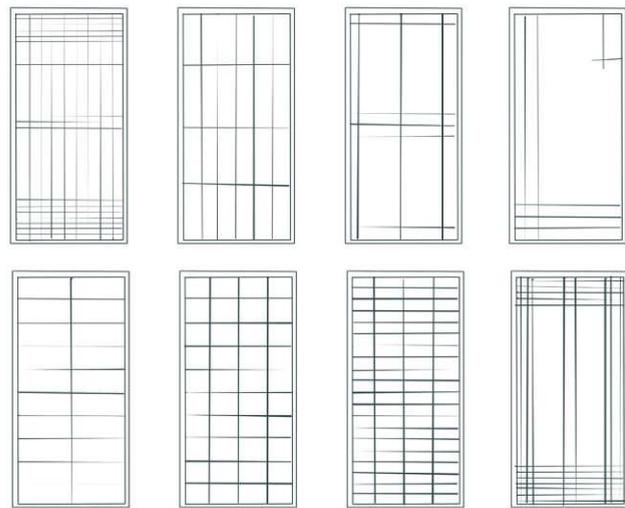


Abb.28: Verschiedene Shōji-Bespannungen

Aber man kann auch erkennen, dass der Raum nicht durch die Abtrennung von Wänden definiert wird, wie im Westen, sondern auf eine Vielzahl an zusammensetzbaren Möglichkeiten, die wieder auf die Philosophie des unendlichen Raums und Intervalls, dem *ma*, zurückzuführen sind. "Eine besondere Eigenart des Grundrisses eines japanischen Hauses liegt in der mannigfaltigen Verwendungsmöglichkeit der Zimmer. Keiner der mit Matten belegten Wohnräume hat eine ausgesprochene Zweckbestimmung, und jedes Zimmer kann jederzeit und ohne Mühe für eine anderen Benutzungszweck hergerichtet werden." (YOSHIDA 1954: 69). Durch die Raumschaffung durch die Aneinanderreihung der *Tatami*-Matten entstehen auch Räume, die nicht mit *Tatamis* belegt werden, die entweder als Kochstelle, Badezimmer, Nische, *Tokonoma* etc. benutzt werden.

Der *Tokonoma* wurde vor allem in *Shoin-Zukuri* Gebäuden als repräsentative Fläche genutzt, um einzelne Schriftrollen oder kunstvoll hergestellte Gegenstände zur Schau zu stellen.

Das Raummaß der *Tatami*-Matte wird auch an anderen Stellen angewendet, beispielsweise für die Türbreite, die auch 3 *Shuku* bzw. 0,5 *Ken* ist. Die mit *Tatami* ausgelegten Räume sind abgetrennt mit entweder Schiebewänden oder Hauswänden, die auch alle standardisiert sind, und flexibel den Raum vergrößern oder verkleinern können, sowohl unterhalb des Daches als auch zum Außenraum hin. "Horizontale additive Raumordnung, fast immer ohne Obergeschoss und Keller; Raumtrennung wird durch bewegliche Elemente und temporäre Installationen, nicht durch massive Wände erreicht." (NITSCHKE 2002: 17).

Aber auch die Raumhöhen sind im Vergleich zu den westlichen Pontons relativ niedrig, was aber wahrscheinlich nicht an der etwas geringeren Durchschnittsgröße der Japaner:innen sondern eher davon abgeleitet ist, dass die meisten Aktivitäten sowieso am Boden stattfinden. "[...] -but for eating, sleeping, sitting, and all other activity, a person is never far off the floor. This means that the average line of vision- in modern homes and apartments as well- is at least 30 centimeters lower than it would be in a room that used tables, chairs, and beds." (ASHIHARA 1989: 22).

Die Schiebetüren sind je nach Ort der Anwendung mit Papier, Holzlatten oder Holzplatten gespannt und ermöglichen eine flexible Nutzung des Wohn-

raums. Diese Schiebewände werden, wenn sie nur im Inneren als Raumteilung oder Türen z.B. Schränken verwendet werden, *Fusuma* genannt. Sie sind entweder mit transluzentem Reispapier oder mit Holz beplankt, welches oft reich verziert ist. Die Schiebetüren zum Außenraum hin, die sogenannten *Shōjis* sind ebenfalls mit Reispapier bespannt und können so Licht in den Raum durchscheinen lassen, aber dennoch die Sicht nach Innen abschotten. Die *Fusuma*- und *Shōji*-Wände haben es aber auch möglich gemacht, den Grundriss nach Wunsch flexibel und offen zu gestalten. Auch die Einbauschränke, die durch die Aneinanderreihung der *Tatami*-Matten entstanden, waren und sind essenziell für die Aufbewahrung von Futon und anderen Möbel, die zyklisch je nach Tagesablauf hervorgebracht werden. So werden Futon, Kissen und Decke vor dem Schlafen aus dem Schrank geholt, auf die *Tatami*-Matten gelegt und als Bett verwendet.

Zum Außenbereich hin befindet sich meist eine überdachte Veranda, *Engawa*, die einen fließenden

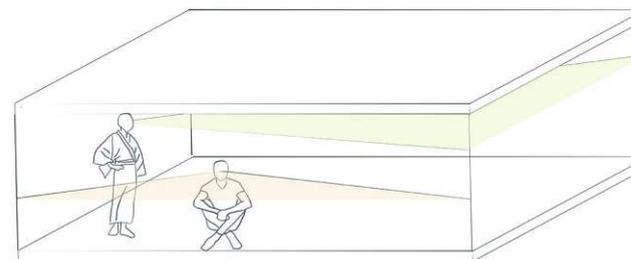


Abb.29: japanische Raumhöhe

Übergang zwischen Drinnen und Draußen schafft, da man auch die *Shōjis* zur Natur hin je nach belieben komplett öffnen kann. Im *Shinden-Zukuri* Stil gibt es dann noch einmal eine geschlossene Veranda, *Hisashi*, die die Haupthalle umläuft.

Die meisten traditionellen Häuser verfügen auch über einen *Genkan*. Das ist jener Eingangsbereich, der das Außen von Innen trennt. Dieser wurde ursprünglich in Tempeln verwendet, aber im Laufe der Zeit auch in Wohnhäusern etabliert. Traditionell ist der *Genkan* der Bereich, in dem man offiziell begrüßt wird und eine Ebene höher in den Innenbereich eintreten kann, wenn man sich zuvor die Schuhe ausgezogen hat. Die Trennung zwischen Innen und Außen wird besonders durch den erhöhten Innenbereich deutlich, und das Hinaufschreiten ohne Schuhe ins Innere wird zu einer Art Zeremonie.

"No matter how the trappings of Japanese lives might change, there remains the unconscious

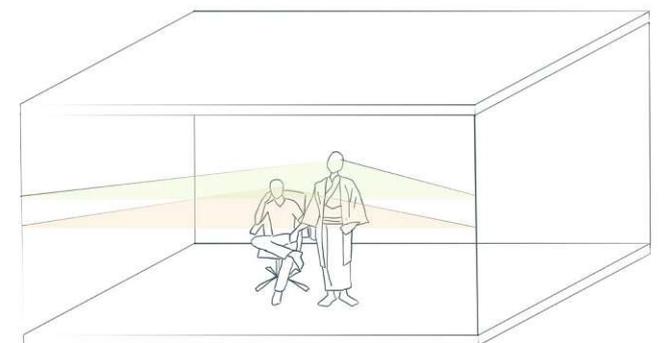


Abb.30: westliche Raumhöhe

feeling that the interior of the home is of higher spatial order than the exterior, as demonstrated by unwavering belief that the house is a clean place where one should not tread with footwear exposed to the dirt of the street." (ASHIHARA 1989: 17).

Grundsätzlich ist das japanische Haus meist durch Holzstützen auf einem Steinsockel aufgeständert. Dies führt zu einer Erhebung vom Boden, was einerseits die Trennung von Innen und Außen hervorhebt, andererseits zur statischen Integrität während möglicher Erdbeben beiträgt. "Abheben des konstruktiven Bodens um einen oder zwei Fuß von der Erde, genug, um sich vor Bodenfeuchtigkeit zu schützen und die Luftzirkulation in dem feuchtheißen Klima zu erleichtern und trotzdem noch in Kontakt mit der Erde zu bleiben." (NITSCHKE 2002: 17).

So wird im japanischen traditionellen Haus nicht nur eine fließende Verbindung durch die *Engawa* und *Shōjis* nach außen geschaffen, sondern auch eine klare Grenze gezogen, wenn man das Innere betritt und das Außen hinter sich lässt. Der Grundgedanke von *uchi* und *soto* ist hier klar erkennbar, aber auch die Verbundenheit zur Natur wird hier sichtbar. Das Japanische Haus wird aus Holz, Bambus, Stroh, Lehm etc. hergestellt, kurz gesagt aus Materialien, die in der Umgebung entweder nachwachsen oder leicht wiederverwendet werden können. "For a climate with hot, humid summers, buildings of wood are to be preferred. A deep roof, supported by posts, can leave the interior open to the out-of-doors, allowing for good ventilation." (ASHIHARA 1989: 14-15). Dies führt vor allem in

Verbindung mit *wabi-sabi*, zu einer Wertschätzung roher, nicht symmetrischer Materialien, die mit der Natur im Einklang sind. Aber auch die Wertschätzung der Zimmerleute wird hier großgeschrieben, denn jedes Element, auch wenn es vorgefertigt wird, ist einzigartig und muss in das Große und Ganze eingefügt werden. Die Verwendung von nachwachsenden Materialien, die aber auch leicht dem Klima oder Katastrophen ausgesetzt werden können, spielt hier auch wieder in dem zyklischen Wiederaufbau der Häuser eine Rolle. "The other



Abb.31: Genkan

belief holds that the kami live in manmade artifacts, which originally were built of impermanent materials such as straw, reeds or bamboo and thus had to be renewed at fixed intervals." (NITSCHKE 2002: 8).

Das Dach eines traditionellen Hauses ist meist ein Sattel- oder Walmdach, welches noch vorgezogen wird um auch den Außenbereich, mit *Engawa*, zu überdachen. "Weit überhängende, geneigte Dächer aus Schilf, Schindeln oder Ziegeln über dem Hauptbau und hinzugefügte umlaufende Veranda, meist unter separatem Dach, als Sonnen- und Regenschutz, Isolierung und Lichtmodulation." (NITSCHKE 2002: 17). Die traditionellen Dächer in Japan sind meist sehr prominent und haben früher auch dazu gedient, die Temperatur im Inneren zu regulieren. "The traditional house does not retain heat and has a relatively small proportion of solid wall area, but people manage to keep warm by other means [...] In other words, instead of attempting to warm up the space around them, each individual absorbs and maintains his own body warmth as much as possible." (ASHIHARA 1989: 16).

Manche traditionelle Häuser haben um das Haus herum eine Wasserstelle angelegt. In heißen Sommermonaten konnte die kühlere Luft, die durch das verdunstete Wasser über das vorgezogene Dach in das Haus eingefangen wurde, mit der bereits aufgewärmten Luft im Inneren zirkulieren, und so den Raum auf eine angenehme Temperatur kühlen (hier waren die komplett offenbaren *Shōji*-Wände wieder von Vorteil, da der Wind die Zirkulation weiter angetrieben hat).

Das Dach an sich hat in Japan auch im Verlauf der Identitätsfindung eine tragende Rolle gespielt. Wenn man den *tekan* Stil genauer betrachtet, kann man erkennen, dass westliche Elemente vor allem im Korpus der Gebäude verwendet wurden, aber die Dachform, mit großer Auskragung und Krümmung noch von der traditionellen japanischen Architektur her stammt. Aber auch später im 20. Jahrhundert wurde das Element des Daches wieder als das ausschlaggebende Prinzip für japanische Baukunst präsentiert. Kenzo Tanges Schwimmhalle in Tokio, die für die Olympischen Spiele 1960 erbaut wurde, behandelt vor allem das Thema Dach und gilt als Paradebeispiel für eine neue Interpretation des typisch japanischen Daches.

In den letzten 30 Jahren haben viele der japanischen Architekt:innen jedoch den Westen und vor allem die Moderne als Vorbild genommen, und sind dazu übergegangen, tendenziell Flachdächer für ihre Häuser zu planen.

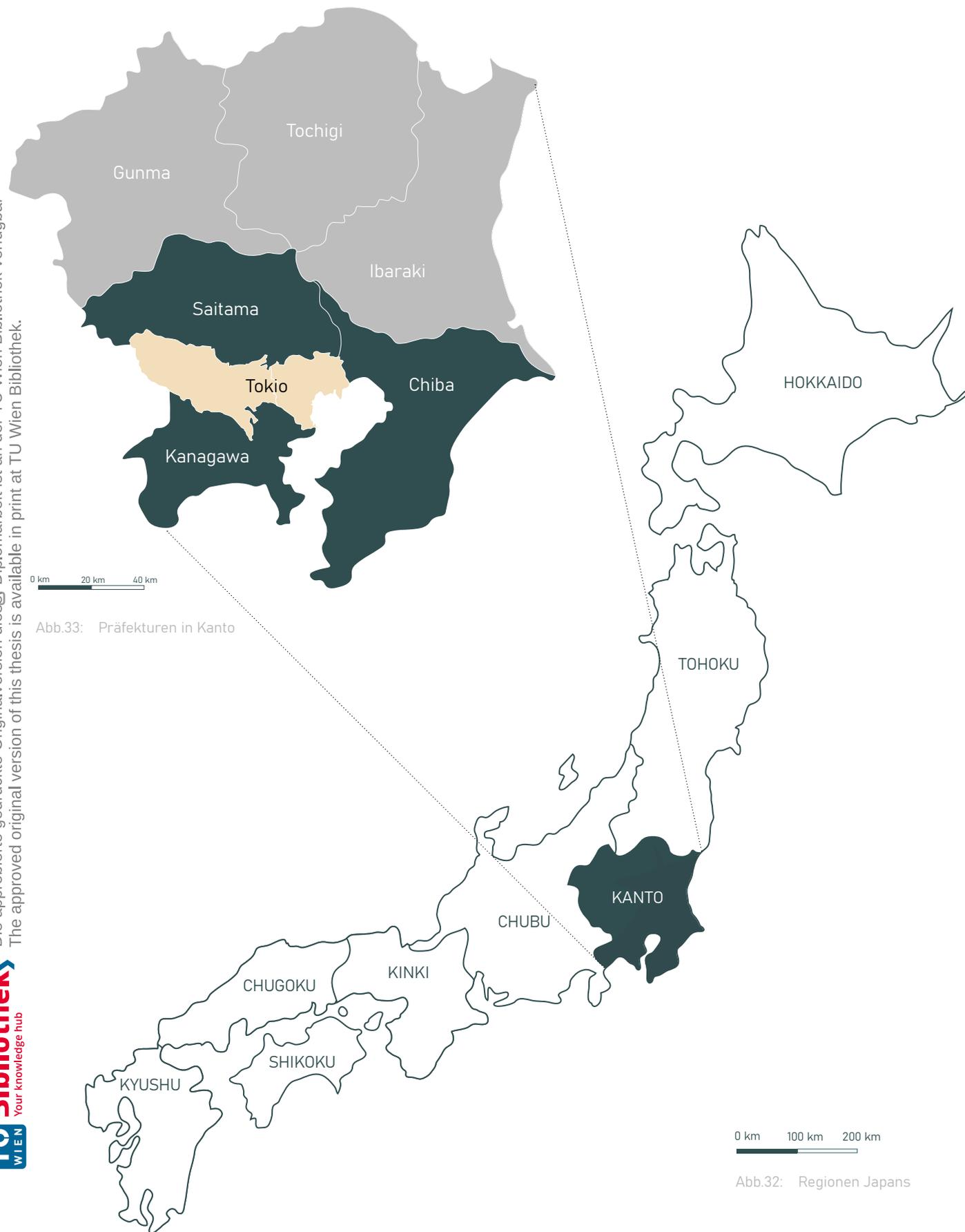


Abb.33: Präfekturen in Kanto

Abb.32: Regionen Japans

Tokio

Japan besteht aus 47 Präfekturen, die sich schon während der *Meiji-Restauration* und der daraus resultierenden Verwaltungsreform entwickelt haben. Die Landeshauptstadt Tokio besteht aus Tokio und den sechs benachbarten Präfekturen Saitama, Chiba, Kanagawa, Ibaraki, Tochigi, Gunma und Yamanashi. Tokio, die Metropol Region wiederum, besteht aus den benachbarten Präfekturen Saitama, Chiba, Kanagawa und Tokio. Tokio die Präfektur ist unterteilt in 23 "Spezial-Bezirke" (*ku*), diese befinden sich an Stelle der 1943 aufgelösten Stadt Tokio und der westlich gelegenen Tam Ebene welche wieder unterteilt ist in 26 Städte (*shi*), 3 Kleinstädte (*machi*) und einem Dorf (*mura*). Die 23 Spezial-Bezirke agieren eigenständig als Gemeinden und sind immer noch die am dichtesten bewohnten in Japan "The largest single city was the 23 Cities [hier 'Cities' ist mit Bezirken/Gemeinden/*ku* zu übersetzen, Anm.] of Tokyo Metropolis, with 9.73 million citizens." (STATISTIC BUREAU 2022: 20). Wohin die Einwohnerzahl der Präfektur Tokios bei etwa 14,05 Millionen liegt. (STATISTIC BUREAU 2022: 19).

Das bedeutet: Tokio kann vielseitig definiert werden, was teilweise zu Verwirrungen führen kann. Trotzdem kann man hier die historische Entwicklung der lokalen Regierung und Verwaltung erkennen, die sich bereits nach dem *Shōgunat* mit der Neustrukturierung des Landes etabliert hat. Außerdem wird hier auch deutlich, dass Tokio, anders als z.B. Wien, eine durchlaufende Bebauung hat, es gibt keinen wirklichen „Speckgürtel“, der dann in die Landschaft übergeht. "Tokyo has been described as resembling a seemingly endless series of urban villages, each centering around shopping arcades and connected

together by a remarkably efficient network of subway lines." (HOLCOMBE 2017: 324).

Menschen können in Tokio sehr wohl außerhalb der 23 Spezial-Bezirke wohnen, ohne auf ein Auto angewiesen zu sein, denn das öffentliche Verkehrsnetz, (nicht nur in Tokio, sondern in ganz Japan) ist sehr gut ausgebaut, was heute in Österreich am Land so gut wie unmöglich ist. Ein weiteres Hindernis die Nutzung eines Autos ist, dass man bei einem Autokauf nachweisen muss, auch für einen Parkplatz zu sorgen, der sich auf dem eigenen Grundstück befindet oder sehr viel Geld kostet. Somit sind die Straßen in Tokio ohne parkende Autos, und der Bereich für Fußgänger ist erweitert.

Die japanische Regierung hat aber, im Vergleich zu westlichen Verwaltungen nicht die gleiche Einflussnahme auf einen Masterplan, bzw. lässt sie sehr viel Freiraum. "It is certainly true that Tokyo is chaotic and lacking in artistic coordination as well as clear identity." Nevertheless, a tremendous urban population has managed to live in relative harmony, and has been responsible for achievements in economic development that have astonished the world. Cities in the West may give greater priority to form than does Tokyo, but with its concern for content Tokyo thrives according to an order hidden within its chaos." (ASHIHARA 1989: 63).

Auch generell wirkt Tokio auf die:en westliche:n Besucher:in relativ chaotisch und undurchschaubar, weil wir andere Ordnungen im städtischen Bereich gewöhnt sind. "Tokyo, however, remains a synchronic whole, tenaciously surviving by rather amoebic

adaptability. It is an ugly, chaotic metropolis, but it is organic and constantly in the throes of change.” (ASHIHARA 1989: 43).

Und in einem Interview sagte einer der Mitbegründer von Atelier Bow-Wow über Tokio Folgendes: “Is it ugly, or is it beautiful? Is it chaotic and disorderly, or is it lively? Through the eyes of Modernism, and through the eyes of old European city planning, Tokyo must seem unacceptable, especially in aesthetic terms. We are living in Tokyo, but we are also aware of this external evaluation, since we too have been deeply contaminated by this vision. This evaluation is always the product of the eyes, so we raised a hypothesis: perhaps we have not developed eyes to see Tokyo, to see what is really there. This hypothesis opened us up to gaze more actively at unrecognized or marginalized elements in the city. (TSUKAMOTO 2012: 4-5).

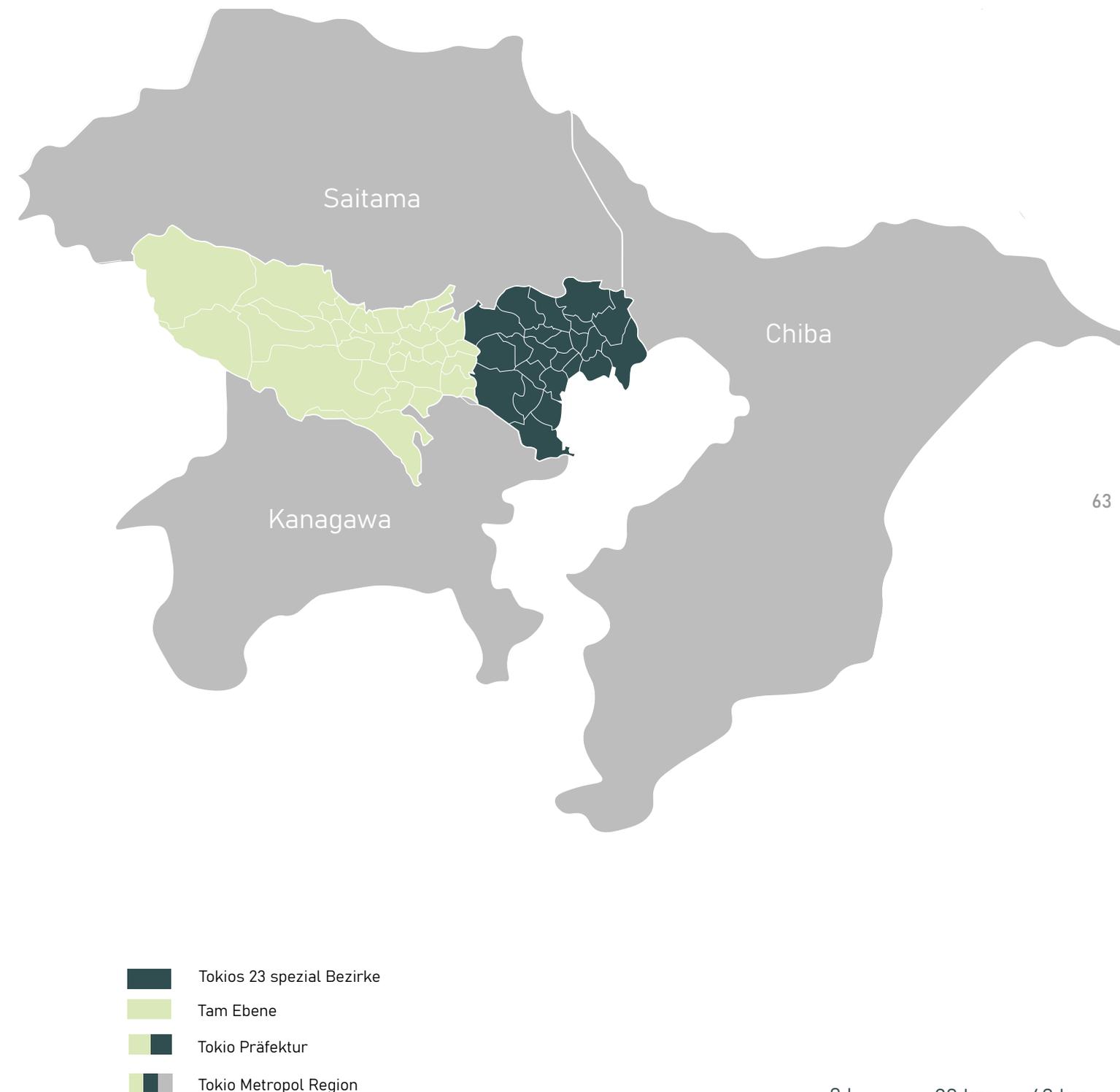
Dass man die Stadt eben nur mit dem Kontext und den eigenen Referenzrahmen wahrnehmen kann, dass man sich dessen bewusst werden muss, wie dieses geordnete Chaos entstanden ist, und wie Architektur damit in Verbindung gebracht werden kann. Tokio folgt anderen Regeln, die meisten davon sind nur inoffiziell und entstehen durch die Geschichte und das Leben, welches sich momentan in der Stadt abspielt.

In Tokio wird die Stadt auch anders genutzt als in westlichen Städten. In der Stadt kann man einen fließenden Übergang zwischen privatem und öffentlichem Raum erkennen, der im Gegensatz zum Westen nicht so streng wirkt. “The definition of

‘public’ space was a significant issue after the introduction of modernism in Japan. The public nature of architecture itself is a concept derived from the West, and accordingly, plazas and other such openly accessible public spaces as seen in European cities never materialized in Japan. Although people similarly gathered in communities, spaces and social systems unique to the Japanese had been cultivated and established.” (ISHIGURE 2018: 202).

In Tokio kann man die U-Bahn, während man am Weg zur Arbeit ist, zum Schlafen benutzen. Man kann 24/7 einkaufen gehen und an jeder Ecke befindet sich ein Automat mit warmen bzw. kalten Getränken und die Gastronomie hat auch sehr lange Öffnungszeiten. Die Küche befindet sich somit in der Stadt selbst.

Auch Toiletten sind in jeder U-Bahn Station zu finden, die man auch gerne nutzt, um sich frisch zu machen. Die eigene Wohnung ist meist außerhalb aufgrund der horrenden Preise in Tokio, hat zwar meist eine Küche, jedoch ohne Herd und außerdem eine sehr kleine Quadratmeter Anzahl. “At present, the owner of a piece of Land in Japan is free to divide up his property in any way he likes. Often, people will do this because of high inheritance taxes, and even if a city tries to consolidate land, properties have become so irregular that standardizing plots is practically impossible. That is true of Tokyo as elsewhere in Japan. Since plots are peculiar shape and size, the structures built are often oddly designed. One gets pencil-like buildings with space for little but stairways or elevators. Building sites are often irregular that it is difficult to arrange



0 km 20 km 40 km

Abb.34: Tokio Megapolis



Abb.35: Tokios 23 spezial Bezirke

structure in orderly fashion, resulting in a townscape that is like a set of badly aligned teeth.” (ASHIHARA 1989: 62).

Die öffentlichen Bereiche sind mit Aktivitäten gefüllt, die im Westen vermutlich im Privaten angesiedelt sind. “Tokyo and other major cities in Japan are surrounded by suburbs from which people commute to jobs and schools located in the downtown areas. These suburbs are located so far away- perhaps an hour or two away by train, subway, and bus - that working people employed in the center of the cities do little more than sleep in their homes. This may be why the suburbs are known in Japanese as ‘bed towns’. For reasons of time and distance, there are relatively few hours of relaxation to be spent at home and little opportunity to invite friends and relatives over to visit, as is common in the West.” (ASHIHARA 1989: 45).

Dennoch darf man nicht außer Acht lassen, dass in anderen Bereichen diese Grenze klar gezogen wird. “In pre-modern times, the form of ‘shared’ space widely supported the regions of Japan, but in the process of modernization, these spaces were divided into ‘public’ and ‘private.’” (ISHIGURE 2018: 202).

Der private Raum, das Innerste, das *uchi* ist immer noch sehr abgekoppelt von dem *soto*/ Draußen. In Japan ist es z.B. nicht üblich, Freunde zu sich nach

Hause einzuladen, da einerseits die Wohnungen sehr wenig Platz haben und die Lokale, in denen man sich trifft, ohnehin geöffnet sind. Andererseits ist dies ein sehr privater Bereich, der wie oben schon bei der Definition von *uchi* und *soto* nur von der Familiengemeinschaft betreten wird. “We think of a house as something that an architect designs in conjunction with a family. What they design is a method for the family, the smallest social unit to connect with or maintain its distance from the larger society.” (HOSAKA 2017: 241).



Abb.36: Metro in Tokio 2020

What is Japanese?

Wenn man sich die heutigen Bauten der japanischen Architekt:innen in der stark bevölkerten Stadt Tokio ansieht, kann man immer noch feststellen, dass – obwohl viele der japanischen Traditionen abgelegt wurden – viele immer noch bestehen. Vielleicht kann man unter neuen Standpunkten ein neues “Japanisch” definieren, welches auch die Moderne mit einbezieht und gleichzeitig die Grundsätze der unterschiedlichen Zeitepochen und Entwicklung der japanischen Architektur berücksichtigt?

Was ist japanische Architektur?

Was heißt nun eigentlich überhaupt “Japanisch”? Komplette Rekonstruktion von alten, vor allem in der Edo oder Heian Periode entstandenen traditionellen Häusern? Die Katsura Villa? Nationale Identitätsfindungen? “Back to the roots”, bevor “the Western Way” ins Land gekommen ist? Eine Vereinigung der Welten aus West und Ost?

Es ist schwer darauf eine Antwort zu finden, da es vermutlich eine Mischung aus mehreren Faktoren ist, die nicht einfach in einem Satz zusammenzufassen sind.

Kyoto die chinesische/ japanische Stadt

Die Identitätsfindung und die Repräsentation Japans in der Welt, wie Japan wohl am besten zu sein hat, geht nicht nur zurück in die Moderne oder die Zeit der *Meiji-Restauration*, sondern war schon seit Anbeginn eine Frage, mit der sich die Japaner:innen auseinandersetzen mussten. Der Begriff *wayō* ist die eigene Identitätsfindung der japanischen Tradition in der Architektur, um von dem chinesischen

Stil *zenshūyō* zu differenzieren. Also haben sich die Japaner:innen schon sehr früh damit auseinandergesetzt, was für sie wirklich Japanisch ist. Der Begriff zeigt auch schon, dass in Japan das Phänomen nicht erst seit dem Beginn der Moderne oder der Verwestlichung gekommen ist, sondern dass in Japan schon seit Anbeginn die Frage immer wieder versucht wurde zu klären, was wirklich japanisch ist. “The expression *wayō* architecture was coined during the Kamakura period in order to distinguish what had become traditional Japanese architecture for the Japanese in contrast to the new styles introduced from China at the end of the 12c. Characteristics of Japanese architecture before the introduction of new styles were simplicity, conservative use of ornamentation, predominance of natural, untreated timbers and often plain white plastered walls, low ceilings, enclosed intimate spaces and simple, curved lines.” (JAANUS).

Als Beispiel zu der Identitätsfrage noch vor der *Meiji-Restauration* ist die heutige Stadt Kyoto zu nennen. Das heutige Kyoto, früher Heian-kyō, wurde im 8. Jahrhundert von dem damaligen *Tennō* Kammu gegründet. Der vormalige Kaisersitz im heutigen Nagaokakyō wurde durch die neue Hauptstadt Heian-kyō ersetzt, jedoch war dies sehr rasch und unerwartet, da Nagaokakyō nur eine Zeitspanne von 10 Jahren als damaliger Sitz des Kaisers diente. Die Begründung, weshalb der kostspielige Umzug erneut durchgeführt wurde, ist unklar, aber es sollte der letzte Umzug der Hauptstadt für einige Jahrhunderte sein. “That costly endeavor was justified, in part, on the grounds that it was to be the last time such a transfer took place. Nagaoka-kyō,

indeed, was supposed to be Japan’s “eternal capital” (*eien no miyako*).” (STAVROS 2014: 4).

Heian-kyō wurde zur idealen Stadt, um Japan nach innen und außen zu präsentieren. “It was to be a capital in the purest sense of the word: the seat of the statutory government, home and ritual center of the emperor and the civil aristocracy, and the location of numerous official buildings and monuments that facilitated imperial pageantry, bureaucratic administration, and diplomacy.” (STAVROS 2014: 2) Im 8. Jahrhundert ist Japan unter dem starken Einfluss der damaligen Dynastien in China beherrscht worden. Aus diesem Grund hielt man sich an die Planungsinstrumente, die man durch China und ihrer Hauptstadt kannte.

“The basic structural plan upon which Heian-kyō was based was, like the *Ritsuryō* codes, imported from the continent in the seventh century as part of a multifaceted campaign to adopt the technologies, institutions, and ideas indicative of a modern, “civilized” society. Adopting the Chinese capital model was important to the emerging Japanese imperial state because it provided the material infrastructure necessary to engage in ‘proper’—meaning Chinese-style—government, ritual, and international diplomacy.” (STAVROS 2014: 7).

Die Stadt wurde nach einem streng orthogonalen, nach Nord-Süd ausgerichteten Raster geplant, welches von China übernommen wurde. Das Raster, welches die Stadt ausmachen sollte war in einem 4,4x 5,2 km großem Rechteck angelegt, in dem das Herzstück in der Mitte des nördlichsten Punkt der

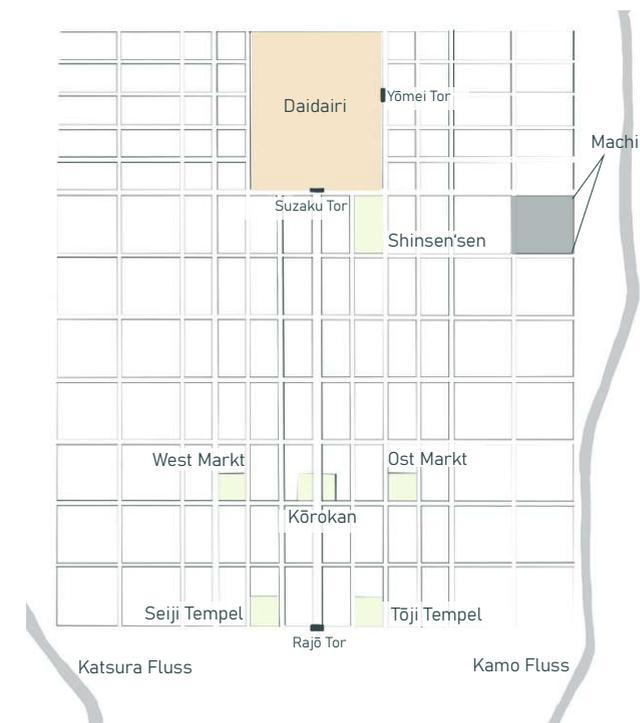


Abb.37: Heian-kyō Lageplan

Daidairi, Kaiserpalast noch einmal getrennt durch Mauer von der Rest der Stadt platziert wurde. (vgl. STAVROS 2014: 7–11). Obwohl das Raster adaptiert wurde und sich an den sozialen Gegebenheiten in Japan angepasst hat, kann man sagen, dass der Haupteinfluss immer noch von China kam. Das Raster wurde z.B. nicht aufgrund des Ziehens von Straßen verändert wie in China, sondern man passte die Straßenbreite an die Quadratischen Grundstücke, *Machis*, an, die somit alle gleich groß bleiben konnten, was dazu beitrug, dass die Aufteilung der *Machis* proportional zum jeweiligen Adelsstand passieren konnte, ohne dass es zu Streitigkeiten kam (siehe Abb. 38, 39, 40).

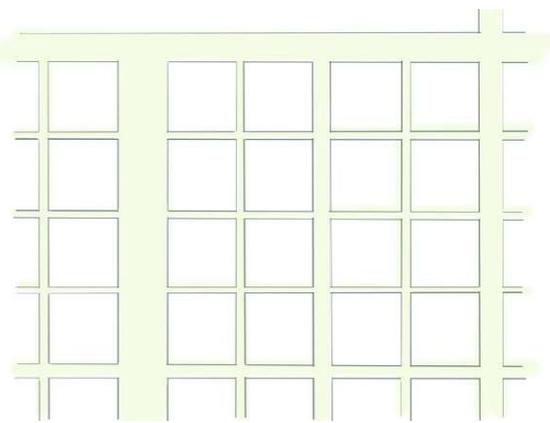


Abb.38: Heian-kyō Straßennetz

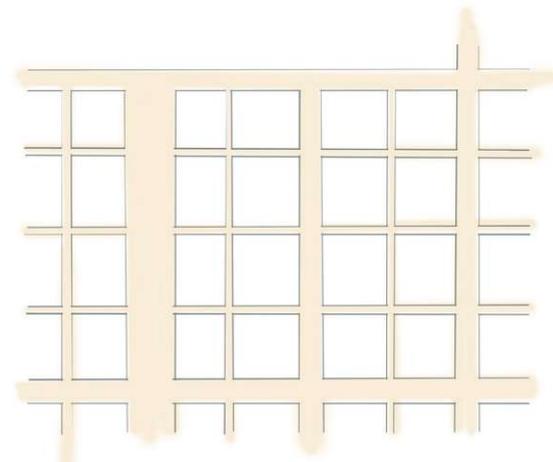


Abb.39: Heijio-kyō Straßennetz

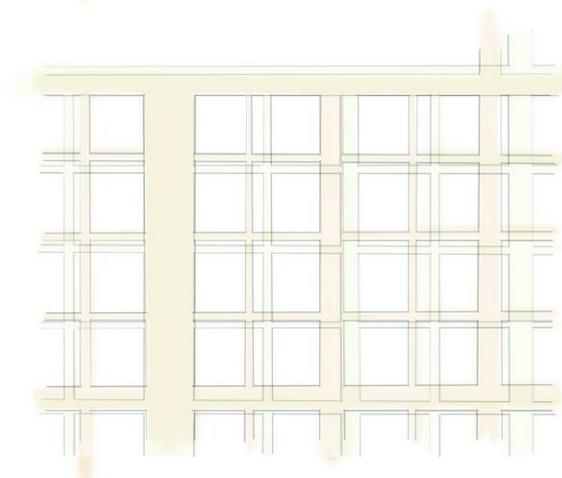


Abb.40: Straßennetze übereinander gelegt

Diese *Machis* wurden nach und nach anders verstanden. Zunächst wurden die Bereiche in den Quadraten als einheitlicher Bereich gesehen. Im Laufe der Zeit wurde die Straße zwischen den *Machis* immer wichtiger und der Zusammenhalt der Bewohner:innen wurde mehr zu den Menschen gegenüber der Straßenseite gepflegt als zu den Personen im gleichen *Machis*. So wurde das *Chō* eingeführt, was zunächst nur ein Viertel eines *Machis* beschrieb. Dies entwickelte sich dann weiter und bezeichnete dann ein Quadrat, welches um 45 Grad gedreht und in Verbindung mit der Straße war (siehe Abb. 41).

In vorherigen Versuchen, den chinesischen Stil nach Japan zu adaptieren, z.B. in Heijio-kyō, heute Nara, war dies der Fall (vgl. STAVROS 2014: 7-11). In beiden Städten sind aber auch nicht die Stadtmauern übernommen worden, und so war es von Grund auf möglich, die Stadt weiter zu expandieren und im Laufe der Zeit zu adaptieren. "It is certainly true that Tokyo is chaotic and lacking in artistic co-

ordination as well as clear identity. Nevertheless, a tremendous urban population has managed to live in relative harmony, and has been responsible for achievements in economic development that have astonished the world. Cities in the West may give greater priority to form than does Tokyo, but with its concern for content Tokyo thrives according to an order hidden within its chaos." (ASHIHARA 1989: 63).

Das Interessante hierbei ist, dass Kyoto über all die Jahrhunderte sein Grundkonzept aus China hat, und auch heute noch darauf beruht. Das Bild, welches durch Kyoto von Japan verkauft wird, weist sowohl in Japan als auch im Westen darauf hin, dass es eine traditionelle japanische Stadt ist. Dies kann man vor allem bei dem touristischen Angebot sehen: *Geishas*, *Kimono* ausleihen, *Rikshas* fahren. Japan hat es in diesem Beispiel geschafft, die ursprüngliche Form genau ins Gegenteil zu verkehren, eine durch eine andere Kultur inspirierte Stadt sich selbst zu eigen zu machen, und dies als typisch

japanisch zu verkaufen. "Kyoto's countless temples and shrines stand as gleaming monuments to rich histories and living traditions. Seventeen UNESCO World Heritage Sites draw visitors from around the globe, and the city is the number one destination for Japanese domestic tourism. Aggressive preservation campaigns have stemmed the tide of machiya destruction, inspiring a trend to convert many into fashionable shops and restaurants." (STAVROS 2014: 36).

An dem Beispiel Kyoto lässt sich erkennen, dass auch etwas aus einem anderen Kulturkreis stammendes genauso als japanisch geltend werden kann, und zwar indem diverse Adaptationen vorgenommen wurden und der Lauf der Zeit eine wichtige Rolle spielt.

Der Diskurs der Identitätsfindung wurde vor allem nach der Öffnung Japans und in deren Folge während der Moderne immer weitergeführt. Zunächst

von westlicher Seite: "For the European [modern, Anm.] architects, Japan clearly served as a confirmation of their own pre-existing beliefs." (HOJDA 2019: 59). An dem Bild, welches u.a. fortlaufend seit Anfang des 20. Jahrhunderts von Taut, Gropius oder Yoshida von japanischer Architektur gezeichnet wurde, wurden die zeitgenössischen japanischen Architekturen an diesem Bild gemessen und verglichen.

"After 1960, the representation of Japan became more polyphonic in Western architectural print. First, the interest in contemporary Japanese architecture took over, which still did not quite halt the interest in tradition: the high level of contemporary Japanese buildings was actually often explained by the continuity, or transmutation, of traditional principles. No matter how different they looked, the works of Japanese contemporary architects were compared to traditional designs, more often by Western authors than by the Japanese themselves." (HOJDA 2019: 54).

Eine der ersten westlichen Architekt:innen, denen dieses Phänomen aufgefallen war, waren Denise Scott-Brown und Robert Venturi: „Each generation of Western architects has seen in Japan what it wanted to see. The interpretation our generation was exposed to was extra-selective, it corresponded to the minimalist, structuralist, modular purity of early modern architecture and focused on the villas and shrines of Kyoto. These images of a particular Japanese architecture, conveyed and cropped through the early Modernists' cameras and the cropping of their photographs, made us think of



Abb.41: Entwicklung von Machi bis Chō

Japanese architecture as 'goody-goody'.
(SCOTT-BROWN & VENTURI 1991: 109-110).

Mit dem Buch "Japan-ness in Architecture" hinterfragte auch Isozaki diese Überlegungen der vorherigen Generationen, und definierte für sich einen eigenen Begriff des japanischen, the "Japan-ness". Isozaki beschreibt das Phänomen der Auseinandersetzung mit der japanischen Architektur aus seiner Perspektive wie folgt: "For Japanese modernists- and I include myself- it is impossible not to begin with the Western concepts. That is to say, we all begin with a modicum of alienation, but derive curious satisfaction- as if things were finally set in order- when Western logic is dismantled and returned to ancient Japanese phonemes. After this we stop questioning. The discourse of Japan-ness in architectural design also takes refuge in the uncanny force of gravity possessed by old Japanese phonemes." (ISOZAKI 2006: 65).

Er weist trotzdem darauf hin, dass: "For roughly a century, modern Japanese architects were obsessed with Japan-ness as primary means of locating their own identity. This search shaped the ways by which we in Japan responded to the external gaze, transmitted as architectural form." (ISOZAKI 2006: 101).

Des Weiteren schreibt er, dass, sobald die Globalisierung an ihre Grenzen gekommen ist, die nationalen Besonderheiten wie „Japan-ness“ nicht mehr länger die Form der kulturellen Identität dominieren und vorgeben kann. (vgl. ISOZAKI 2006: 103).

Hier bin ich etwas abweichender Meinung, denn auch wenn die Globalisierung die Identitätsfrage erneut aufwirft, glaube ich, wird immer ein Weg gefunden werden, um diese Frage für den eigenen Kulturkreis und die eigene Zeitperiode zu beantworten und dies äußert sich dann in einer neuen Interpretation dieser eigenen Identität. Mit dieser Identitätsfindung, sind die Japaner:innen über die Jahrhunderte konfrontiert worden und können auf die Frage, selbst nur eine Antwort aus ihrem Kontext herausgeben. Die letzten Jahrzehnte gab es definitiv einen Trend, der vermutlich aus den Grundprinzipien der traditionellen Architektur heraus entstanden ist, aber andererseits nichts mit dem zu tun hat, wie z.B. Taut "japanisch" definiert hat. All diese Erklärungen, was japanisch ist, können so also nur immer im Kontext der Epoche und der Person gesehen werden, und werden nie eine richtige oder falsche Antwort geben.

Ich bin der Ansicht, dass man japanisch von westlich sehr oft unterscheiden kann, nicht wegen der Andersartigkeit zu westlichen Bauten, sondern weil japanische Architekt:innen immer zwischen mehreren Identitätskrisen hin- und hergeworfen wurden. Die Architekt:innen, von denen man heute im Westen gehört hat, haben eine hervorragende Adaption geschaffen zwischen angepassten Bauten an den heutigen Stand der Technik und dem Zurückblicken auf die Grundprinzipien der japanischen Tradition.

Das soll nicht heißen, dass alle japanischen Häuser diese Komponenten verbinden können, ganz im Gegenteil, denn es gibt auch in Tokio genügend

Gegenbeispiele, wo ganze Straßenzüge nur auf einem Einfamilienhaus-Design beruhen, und aus vorfabriziertem Plastik, innerhalb weniger Monate fertiggestellt werden. Ich bin allerdings überzeugt, dass vor allem bei den Mikro Häusern in Tokio, die jungen japanischen Architekt:innen bewusst oder unbewusst vor diese grundsätzliche Frage „Was ist japanisch?“ gestellt werden, weil diese Identitätsfindung mit Anfang der Moderne immer in Verbindung stand mit dem Beruf des:r Architekt:in. Doch diese Architekt:innen können diese Frage immer nur selbst beantworten, auch wenn es immer unterschiedliche Antworten darauf gibt.



Abb.42: Kyoto 2020

Cultural appropriation

In diesem Zusammenhang soll kurz erwähnt sein, dass es in den letzten Jahren vor allem im Westen eine kritische Auseinandersetzung bezüglich der Aneignung anderer Kulturen gab. In Japan wird diese Sichtweise eher selten vertreten. Traditionen von anderen Kulturen zu übernehmen und sie zu adaptieren, ist in Japan mittlerweile selbst zu einer Tradition geworden. Japan greift viele kulturelle Eigenheiten aus dem Westen und auch aus Asien auf und arbeitet sie in seine eigene Kultur ein. In Japan wird Weihnachten gefeiert, mit vielen Einflüssen aus dem Westen, die dem europäischen und amerikanischen Weihnachtsfest entstammen, obwohl die Staatsreligion der Shinotismus ist. Aber eine adaptierte Tradition der Japaner:innen ist es, zu Weihnachten ein Menü von KFC zu essen. Dies ist mittlerweile Tradition und wird von vielen Japaner:innen praktiziert. Dass Weihnachten gefeiert wird, und eine amerikanische Fastfood-Kette im Mittelpunkt steht, ist meines Wissens noch nie im Westen in einem kritischen Licht beleuchtet, sondern eher mit einem belustigten Blick betrachtet worden.

Wenn man sich andere popkulturelle Beispiele ansieht, in denen sich der Westen an japanische Traditionen bedient, ergibt sich ein ähnliches Bild. Gwen Stefani, die amerikanische Sängerin, meinte, dass sie sich teils als Japanerin sehe und nutzt viele Elemente aus der japanischen Kultur als Inspiration in ihrer Kunst. Im Westen sah man dies als Grund für eine Kontroverse und beschuldigte Stefani der „cultural appropriation“. Seltsamerweise wurde diese Ansicht von den wenigsten Japaner:in-

nen geteilt. „Japanese people say they are bemused at controversy over US pop singer’s fascination with their culture.“ (MCHELHINNEY 2023). Ähnlich wie das Tragen eines Kimonos von Ausländer:innen von den Japaner:innen als eine Bewunderung für ihre Kultur wird auch die Verwendung von Elementen wahrgenommen.

Eines der wenigen Beispiele, welches von japanischer Seite negativ aufgefasst wurde, war der Versuch von Kim Kardashian, eine Unterwäsche Marke „Kimono“ zu benennen. Dies führte jedoch nicht nur zu einem Aufschrei von westlicher Seite, sondern auch der Bürgermeister von Kyoto gab ein Statement gegen diese Bezeichnung (vgl. WELT 2019).

Aber auch in der Architektur wird dies ähnlich gesehen. In Kyūshū wurde in den 1990er Jahren ein Dorf „Huis ten Bosch“ detailgetreu einem Holländischen Dorf nachempfunden, mit vielen Experten aus Holland und Japan. Die Auseinandersetzung wurde nicht nur formal durchgeführt, sondern weitreichend recherchiert, mit den originalen Materialien aus Holland und auch einem nachempfundenen historischen Fischerdorf, welches extra dafür angelegt wurde. (vgl. MACH 2010: 182-183). Hier zeigte sich, dass ähnlich wie in Kyoto im 9. Jahrhundert die Stadt als Paradebeispiel für die Zukunft dienen sollte, und auch mit neuen umweltschonenden Techniken gearbeitet wurde.

Zur Aneignung bzw. Kopie anderer Traditionen aus einer anderen Kultur haben die Japaner:innen ein anderes Verhältnis als die Menschen aus dem Westen. „Unter diesen Voraussetzungen wird verständ-

lich, dass Kopieren in Japan, im Unterschied zu den meisten westlichen Kulturen, weniger negative Konnotationen besitzt, sondern eher einer Haltung der Achtung und Bewahrung entspringt.“ (MACH 2010: 184).

Meiner Ansicht nach sind die Japaner:innen sehr offen, neue Traditionen zu übernehmen, aber auch ihre Traditionen weiterzugeben. Bis zu einem gewissen Grad wird es in Japan positiv gesehen, wenn die eigenen Traditionen von „Nicht-Japaner:innen“ verwendet werden.

Wayō 和様

Wayō:

japanischer Stil // japanisch und europäisch (WADOKU).

Ich möchte keinen Versuch anstellen, Japanisch in einem japanischen Sinne zu definieren, denn das wird nie in meiner Möglichkeit sein. Ich kann nur aus meinen Erfahrungen als im Westen geborene und in diesem Kulturkreis groß gewordene Person sprechen, also aus meinem eigenen Referenzrahmen heraus. Durch die oben angeführten Beispiele, wie Conder, Taut oder später auch Gropius mit der Frage, was wirklich Japanisch ist, umgegangen sind wurde immer nach dem perfekten Ideal gesucht, das vor allem vorschreibt, was japanisch zu sein hätte.

Deswegen möchte ich auch gar nicht vom Japanischen oder Japan-ness sprechen, sondern von "wayō". Auch wie Isozaki schon in seinem Buch "Japan-ness in Architecture" geschrieben hat ist es nicht wichtig aus welcher Zeitepoche es stammt oder aus welchem Stil es möglicherweise entsprungen ist sondern, was mittlerweile Japanisch geworden ist. Wayō soll einen Blick auf die heutige japanische Architektur liefern, mit dem historischen, philosophischen und kulturellen Wissen, und wie das alles die Menschen in Japan heute beeinflusst hat, egal ob es in Japan entwickelt wurde oder ob es durch eine andere Kultur nach Japan gekommen ist. Ich werde auch kein Einzelprojekt nennen, welches die heutige japanische Architektur repräsentiert, oder wegweisend sein soll für zukünftige Architekt:innen. Es soll eine Auseinan-

dersetzung mit japanischer Architektur ohne die Wertung einer westlichen Person sein. Wie in den oben beschriebenen Beispielen, haben schon viele westliche Personen versucht zu definieren, was "japanisch" ist.

Conder hat eine Mischung zwischen Westen und Osten in einen "pseudo-Saracenic" Stil, der für mehrere Länder verwendet worden ist oder gleich einen aus England mitgebrachten Stil nach Japan verfrachtet. Taut oder Gropius, waren von gewissen Baustilen, wie beim Ise Schrein oder der Katsura Villa, beeindruckt, haben aber andere wiederum als "Fremdensensation gewordenen Degeneration" [Taut bezog sich hier auf den Shinto Schrein Nikkō Tōshō-gū, Anm.] (TAUT 1933: 127) bezeichnet.

Taut hat dennoch mit seiner Unterscheidung zwischen "guter" und "schlechter" japanischer Architektur weitreichend geprägt. Taut brachte zwei Begriffe in diesem Kontext in den Diskurs. "Taut learned these two terms from his Japanese architect friends and adapted this assessment to architecture." (KILINCER 2021: 76).

Taut stieß in Japan auch auf ein japanisches Begriffspaar, welches für sein Verständnis der japanischen Architektur. „Honmono“, was man mit authentisch, und somit echt und schön übersetzen kann, welches meist in Verbindung mit shintoistischen Bauten und vor allem mit dem Tennō in Verbindung gebracht wird. Laut Taut seien diese Formen der japanischen Architektur wahrlich japanisch, und gut. Im Gegensatz dazu steht der Begriff „ikamono“, der so viel wie Kitsch bedeutet. Dieser wird mit Orna-

mentreichen Tempel des Buddhismus und gemeinsam mit dem Shōgun in Verbindung gebracht, was Taut als fälschlich japanisch darstellt und nicht unbedingt "gute" Architektur sei. Hier ist noch einmal hervorzuheben, dass Taut ein Geflüchteter war, der auf die Gunst des Tennōs angewiesen war.

Auch wenn heute die Repräsentation und Festigung der Macht zwischen Tennō und Shōgun nicht mehr im gleichen Ausmaß in den Köpfen der Menschen verankert ist wie zu der Zeit Tauts, hat seine Meinung bis heute immer noch bei vielen in der Architektur Bestand.

Der Begriff wayō wurde seit dem 12. Jahrhundert verwendet und beschreibt den japanischen Baustil

einerseits meist in Verbindung, bzw. als klare Unterscheidung mit dem chinesischen Stil, vor allem für Buddhistische Tempel. Andererseits kann dieser Begriff auch in Relation gesetzt werden mit der westlichen Seite, das japanische und europäische in Kombination miteinander. Auch, wie oben bereits erwähnt, die Geisteshaltung des Japanischen in Verbindung mit westlichen Techniken.

Wayō ist eine Verbindung aus traditionellen japanischen Einflüssen, Philosophien, Mentalitäten aber auch der Einfluss, den der Westen, und andere Kulturen auf Japan hatten, die immer noch in der heutigen Architektur sichtbar sind und die die Menschen heute verwenden und somit japanisch, wayō werden.



Abb.43: Baseball Spiel in Tokio 2021

Wayō ist zum Beispiel, außerhalb der Architektur: Baseball. Es stammt zwar nicht aus Japan, aber mittlerweile ist der Sport in die japanische Kultur übergegangen. Dennoch sind im Vergleich zum amerikanischen Baseball einige Änderungen bezüglich der Spielregeln gemacht worden, also wurde das Spiel auch an die japanischen Bedürfnisse angepasst und somit "*wayōsirt*" worden. Dies ist definitiv dem historischen Kontext, kurz nach der Öffnung Japans und der Besetzung der Amerikaner nach dem Zweiten Weltkrieg geschuldet, doch heute kann man Baseball fast als Nationalsport von Japan bezeichnen, und somit wäre es *wayō*.

Wayō in der Architektur

Das traditionelle Wohnhaus in Japan wurde seit der Öffnung Japans im 19. Jahrhundert immer wieder diskutiert und seine Hauptmerkmale hervorgehoben. Vieles von dem, wie es oben beschrieben wurde ist bis heute gültig, muss aber im Hinblick des Kontext und der Intention der: s jeweiligen Autor: in betrachtet werden.

Die Grundelemente wurden immer wieder im Laufe der Geschichte neu betrachtet, analysiert und mit der jeweiligen Zeitepoche verknüpft. Dennoch ist zu bedenken, dass die japanische Architektur auch viele andere Stile hervorgebracht hat, und dass die heutigen und kommenden japanischen Architekt:innen sehr von dem Diskurs geprägt wurden, was es heißt, ein "japanisches" Gebäude zu entfernen. Das traditionelle japanische Haus ist definitiv japanisch, hinsichtlich der Mentalität, der Historie und vielen anderen Faktoren, dennoch kann man anderen

Bauwerken, die nicht nach diesen Prinzipien gebaut worden sind, nicht die "Japan-ness" absprechen. Es ist nur eine andere Form von etwas Japanischem. So ist der Teikan Stil genauso "japanisch", obwohl viele Elemente der westlichen Architektur eingeflossen sind. So ist Kyoto auch eine japanische Stadt, auch wenn die Grundprinzipien nicht aus Japan, sondern aus China stammen.

Die traditionellen Grundprinzipien sind ein wichtiger Bestandteil der heutigen Designprinzipien der Japaner:innen. *Ma*, und der daraus ableitbare minimalistische Ansatz ist immer noch in der Architektur von heute spürbar. Aber auch *uchi/soto* sind maßgebend für die japanische Architektur. Die Öffnungen zum öffentlichen Raum, egal ob sie klein oder groß sind, sie verbinden draußen und drinnen voneinander und man merkt bei japanischen Architekt:innen, dass speziellen Wert auf diese Öffnungen gelegt wird, was zwar vielleicht traditionell gesehen nicht japanisch wäre, da die meisten Fensteröffnungen fast Bodentiefe waren, aber in den Projekten der letzten Jahre immer häufiger sichtbar wird.

Andererseits ist die Bodentiefe, offene Fenster in der Architektur immer noch stark vertreten, jedoch kann man bemerken, wenn man selbst vor Ort ist, dass die Bewohner:innen diese Vermischung zwischen Öffentlichen und Privaten nicht wirklich schätzen. Denn sie verdecken die Sicht so gut wie möglich vor den Blicken außenstehender Leute mit Pflanzen oder Vorhängen, was damit eigentlich wieder an die - wiederum sehr traditionellen- *Shōji* Trennwände erinnert, was sehr traditionell ist. *Wayō* bedeutet auch einen qualitativ hochwertigen

Umgang mit Materialien, die nicht nur aus Holz bestehen, wie es traditionell japanisch wäre, sondern auch mit Materialien wie Beton, Stahl etc., die erst aus dem Westen nach Japan gekommen sind. Dieser Umgang wird aber mittlerweile nicht mehr im gleichen Ausmaß praktiziert wie in der traditionellen Architektur.

Wayō heißt, flexible, an Zyklen anpassbare, offene Grundrisse zu verwenden, die entweder auf einer Ebene stattfinden, oder auf mehreren Ebenen bleiben. Traditionell japanisch wären mehrere oder auch eine Ebene, aber das ist aufgrund des Platzmangels in Tokio regelmäßig nicht möglich.

Wayō meint auch durch das Leiten eines Blicks zwischen innen und außen ein Raumerlebnis zu schaffen, in dem draußen immer wieder mit drinnen in Verbindung kommt. In diesem Sinne hat auch das natürliche Licht und wie es in den Raum fällt eine Bedeutung zwar wird heute kaum mit *Shōji*s gearbeitet aber das diffuse Licht, welches man selbst ändern kann und das nie einen direkte Einstrahlung in die Zimmer hinein lässt spielt immer noch eine entscheidende Rolle.

Die kleine Küche, die so gut wie nicht verwendet wird, ist mittlerweile auch *wayō* geworden, obwohl vielleicht früher die Kochstelle der Mittelpunkt des Raumes war. *Wayō* heißt aber auch die Beziehung zur Natur, was heute in einer Großstadt durch Begrünung innen und außen passiert.

Wayō sind aber auch die Klimaanlage, die heutzutage in Tokio und ganz Japan unverzichtbar für die

Bewohner:innen geworden sind. Denn sowohl im Winter als auch im Sommer wird die Klimaanlage verwendet, entweder als Kühlung oder als Heizung, und in Tokio findet man kein modernes Haus, das alte traditionelle Kühlungs- oder Heizungstechniken verwendet.

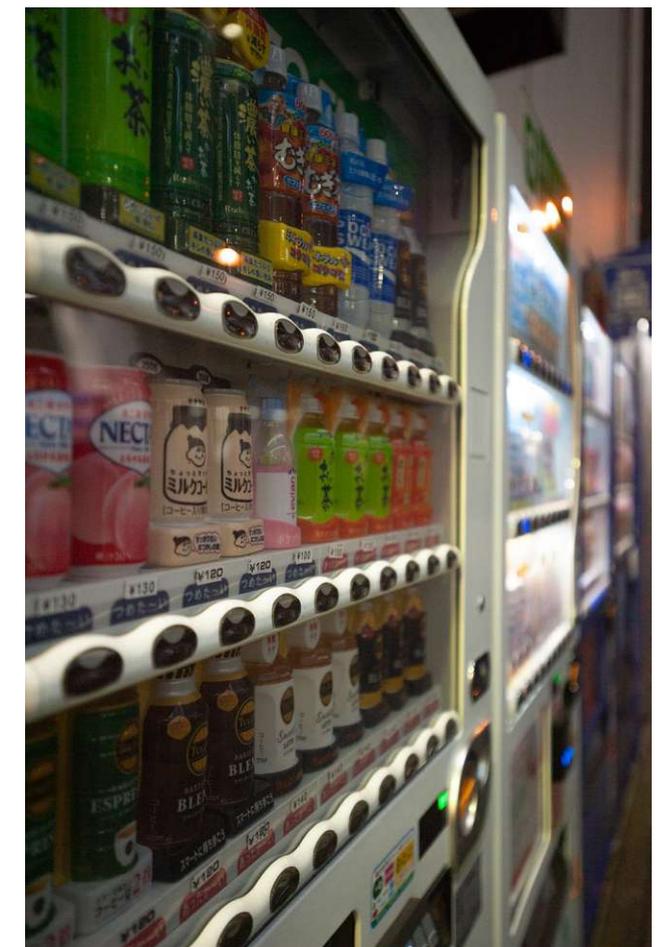


Abb.44: Getränkeautomat in Tokio 2020

Wayō bedeutet schließlich auch die Existenz der vielen Automaten, die man überall in Japan findet, egal ob warme oder kalte Getränke erwünscht sind, die den Stadtraum mit Licht erfüllen und gleichzeitig einen Kühlschrank im städtischen Raum darstellen und somit Privat und Öffentlich miteinander verbinden.

Aber auch der kleine offene flexible Grundriss kann für eine Familie schnell während eines stressigen Alltags zu einem Chaos werden.

Die folgenden Analysen sollen Aufschluss geben, wie viel von der westlichen, asiatischen und japanischen Sichtweise heute noch in den Wohngebäuden der letzten 30 Jahre in Tokio zu spüren ist. Hier kann man aber nicht explizit eine Prozentzahl angeben, sondern es entsteht eher eine Art Skala. Aber auch die Überlegungen der Architekt:innen sind hier zu berücksichtigen, denn wie die Gebäude gelesen werden sollen, kann Aufschluss über den neuen Kontext geben.

Abbild und Realität

Es ist interessant, wenn man sich die folgenden Projekte anschaut, in welchem Ausmaß sie sich in den letzten Jahren verändert haben. In diesem Kapitel werde ich den Eindruck schildern, den ich von den Häusern bekommen habe, als ich 2020/2021 in Tokio war.

Wenn man Japan nur aus den Medien kennt, kann man leicht den Fehler begehen zu glauben, dass dort nur ausgezeichnete Häuser gebaut würden. „Doch wer mit den Publikationen der Avantgarde-Architektur im Kopf nach Tokio oder Osaka reist und sich dort zunächst mit all dem Wildwuchs an Bau-masse konfrontiert sieht, erkennt schnell, dass die Freiheit zwei Seiten hat: Den aus Veröffentlichungen bekannten- und durch herausragende Fotos gelegentlich auch überzeichneten- Spitzenleistungen viel betrachteter Architekten steht ein Meer von Banalem, gegenüber.“ (SCHITTICH 2002:10-11).

Die Häuser, die einerseits im medialen Fokus sehr präsent waren, als sie erbaut wurden, andererseits diejenigen die ich selbst vor Ort gesehen analysiert und fotografiert habe, haben definitiv eine komplett andere Wirkung. Nicht nur, dass die Abbildung von Bauwerken schon generell nie das widerspiegelt, was dann vor Ort erlebt werden kann, fand ich hier den Unterschied besonders bemerkenswert. Denn die Fotos spiegeln teilweise nicht mal ansatzweise die Realität wider. „Nicht immer kann man sich in Japan des Eindrucks erwehren, dass so manches Gebäude mit Blick auf die spätere Publikation entworfen ist, für den Tag also, an dem es nagelneu strahlend den Fotografen präsentiert wird. Dies erklärt sich in einem Land, wo Starkult großgeschrie-

ben wird, wo Berühmtheit in einer überwiegend konformen und hierarchischen Gesellschaft besonders Ansehen bedeutet.“ (SCHITTICH 2002:11).

Zum Teil hat sich absolut nichts geändert und es ist interessant, wie die Fotos, die meist entweder von den Architekt:innen selbst oder von ihnen beauftragten Fotograf:innen gemacht wurden, ein gewisses perfektes Bild von Japan repräsentieren. Hier kann man auch zu früheren Epochen in Japan eine Verbindung ziehen, denn das Japan-Bild, welches durch Japan kreiert wurde, war immer schon eines, dass alles „Japanische“ zum Imponieren dienen sollte. „Formalizing the unique historical transitions of Japanese architecture- that is so to say, drawing the ‚self-image‘ representative of how Japan saw itself- became one of the most important missions for architects in the Meiji period.“ (ICHIKAWA 2018: 180).

Wenn man sich die Häuser ansieht, die in den letzten 30 Jahren entstanden sind, kann man deutlich erkennen, dass sie bereits viel von dem Glanz verloren haben, der einem damals auf den Fotos entgegen funkelte. „Gerade einige Exponenten des Minimalismus reizen sie gelegentlich so sehr aus, dass schon bald Spuren des Verfalls sichtbar werden. Der traditionell akzeptierte Prozess von Entstehen und Vergehen läuft dann doch etwas zu schnell ab.“ (SCHITTICH 2002:11).

Die klimatischen Bedingungen werden oft zum Verhängnis, der feuchte Sommer, die Monsun Zeit und der Winter mit Minusgraden und Schnee sind Bedingungen, die nicht unbedingt für Materialien aus dem



Abb.45: Straße in einem Vorort von Tokio 2020

Westen geeignet sind. Dennoch stehen die Gebäude noch, was in Japan durch das zyklische Wiederaufbauen und die niedrige Lebensdauer eines Hauses nicht selbstverständlich ist.

Aber auch der Status jedes:r einzelnen:r Eigentümer:in spielt hinsichtlich der Gebäude eine wichtige Rolle, denn ähnlich wie auch schon in anderen Epochen davor dient die Architektur als Statussymbol. „The extreme architectural experimentation of so many Japanese houses and apartments is essentially a direct response to their particular status as financial investments. Like most cars in the world, in Japan homes depreciate in value over time, while the price of their land usually increases, leading to an overwhelming preference for the „latest model.“ This in turn leads to Japan’s infamous „scrap-and-build“ phenomenon, in which building demolition and replacement is common practice, and renovation—or even simple maintenance—are often overlooked. (MACK 2016: 4).

Ich kann es nicht mit Sicherheit sagen, jedoch glaube ich, dass die weniger strikten Bauordnungen einerseits den Architekt:innen zu einer Freiheit verhelfen, andererseits Probleme mit bauphysikalischen Umständen mit sich bringt. Wobei die Erbensicherheit in Japan -an oberster Stelle steht- ob sich Kältebrücken in dem Haus befinden, wird hingegen nicht verordnet. Außerdem ist das Bedürfnis an Repräsentation sehr hoch, das neueste Handy, die stylischsten Kleidungsstücke aber auch das Eigenheim hat in Japan in einer gewissen Bevölkerungsklasse einen gewissen Stellenwert, so nimmt man vielleicht eher ein ausgefalleneres Design in Kauf, um das prestigeträchtige Gebäude einer:s aufblühenden Stararchitekt:in bewohnen zu können.

Hier spielt die gesellschaftliche Struktur wieder mit und auch *omote* und *ura*, und vor allem die sehr präsente Idol Culture, die nicht nur auf Musiker angewendet wird. Aber auch der schnelle Wandel Tokios und dem Gebäude in Japan generell kann

dazu beitragen, dass die Menschen entweder damit rechnen, dass das Haus in 25 Jahren sowieso wieder abgerissen werden wird, denn der Zyklus wird hier wieder seinen Anfang erreicht haben oder dass man das Haus auch kulturell bedingt immer schon unter Berücksichtigung von Reparaturarbeiten und dauernder Instandsetzung geplant hat.

Es kommt natürlich auch noch dazu, dass die neuen Materialien des Westens heute in Japan zwar angewendet werden, aber vielleicht zu wenig Zeit haben, durch den schnellen Anpassungsprozess eine Adaption für Japan zu finden, die auch den klimatischen Bedingungen gerecht wird.

Gebäudeanalysen

Die folgenden qualitativen Analysen befassen sich mit sechs ausgewählten Mikro-Häusern, die in den letzten 30 Jahren in Tokio entstanden sind. Wichtig bei den Analysen ist, dass ich zunächst Pläne und anderes Material gesichtet habe und danach mir selbst vor Ort einen Eindruck verschafft habe. Hier kommt es in den Analysen meistens zu einer Diskrepanz zwischen dem beschriebenen bzw. gezeigten Abbild und der mir vorgefundenen Realität, die jeweils in dem Abschnitt "Eindruck" erläutert wird.

Die Analysen sind durch meinen eigenen Referenzrahmen definitiv „eingefärbt“, jedoch sollen unterschiedliche Standpunkte durch Interviews mit den Architekt:innen/ Bewohner:innen oder Berichte in Architektur Magazinen und weiteren Medien über die Häuser einen weiteren Blickwinkel schaffen, um die Subjektivität meiner Beschreibungen zu relativieren. So sind aber auch die Berichte und Fotos der unterschiedlichen Personen mit dem Hintergrund zu betrachten, dass hier auch ein anderer Referenzrahmen vorliegt bzw. mit dem Wissen, dass eine (vermutliche) repräsentative Absicht vorliegt (siehe: *honne/tatema*).

Beide Sichtweisen, sowohl meine als auch die der japanischen Architekt:innen und Personen zeigen jeweils ein Bild, das nie komplett objektiv sein kann, und vor allem dem jeweiligen Referenzrahmen entspringt. Die Außenwahrnehmung von mir und an-

deren westlichen Berichten und die gegenübergestellte Selbstwahrnehmung der Japaner:innen sind vor allem deshalb relevant, weil in der Geschichte Japans die Wahrnehmung (speziell des Westens) in der Architektur, aber auch in anderen Bereichen einen hohen Stellenwert hatte und teilweise immer noch hat (siehe Geschichte Japans: Anpassung an den Westen, Josiah Conder etc.). Der Vergleich der Introspektive und der Extrospektive ist deswegen speziell interessant.

Bei den Analysen, wird das Haus jeweils unter gewissen Kriterien der traditionellen japanischen Architektur betrachtet. Die wichtigsten oben beschriebenen Grundphilosophien sind u.a.: *uchi/soto* (Drinnen/ Draußen), *ma* (Raumschaffendes Verständnis in Japan), *ura/omote* (Gesicht nach außen/ innen), Licht und Schatten (nach Tanizaki). Neben den Grundprinzipien werden auch einzelne andere Elemente der traditionellen japanischen Architektur mit den Bauten in Verbindung gesetzt, die zwar in den meisten Fällen Adaptionen der japanischen Bauteile sind, aber den gleichen Zweck erfüllen (*Shōji, Genkan* etc.).

Neben den japanischen Traditionen sind in den Analysen auch diverse westliche Einflüsse hervorgehoben, die nicht außer Acht gelassen werden dürfen, wie z.B.: Flachdächer, da der Westen maßgeblich die japanische Architektur beeinflusst hat.



1 MORIYAMA HOUSE Ryue Nishizawa	88	4 CURTAINWALL HOUSE Shigeru Ban Architects	130
2 GAE HOUSE Bow Wow	106	5 ROOM ROOM Takashi Hosaka	140
3 HOUSE NA Sou Fujimoto Architects	118	6 REFLECTION OF MINERAL Atelier Tekuto/Yasuhiro	150

Abb.46: Tokio Straßenkarte

1 MORIYAMA HOUSE
Ryūe Nishizawa



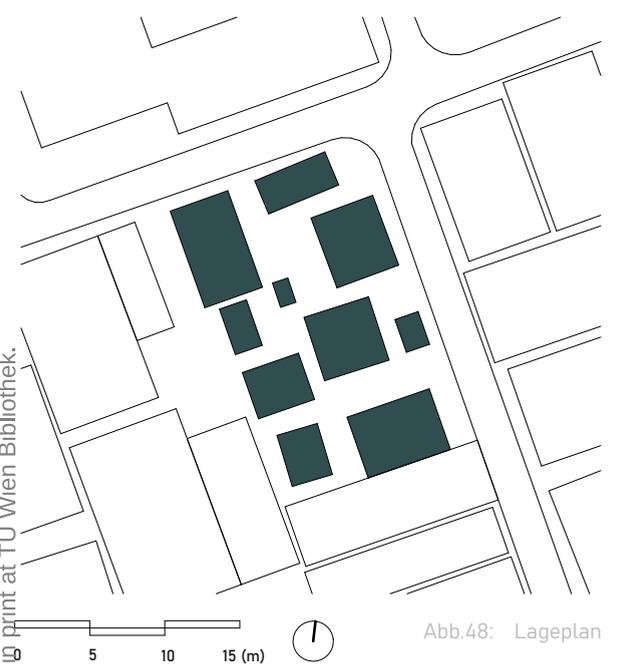


Abb.48: Lageplan

MORIYAMA HOUSE

Ryūe Nishizawa

Bezirk: Ota
Baujahr: 2005
10 Quader: 16–30 m²



Abb.51: Moriyama House 2005

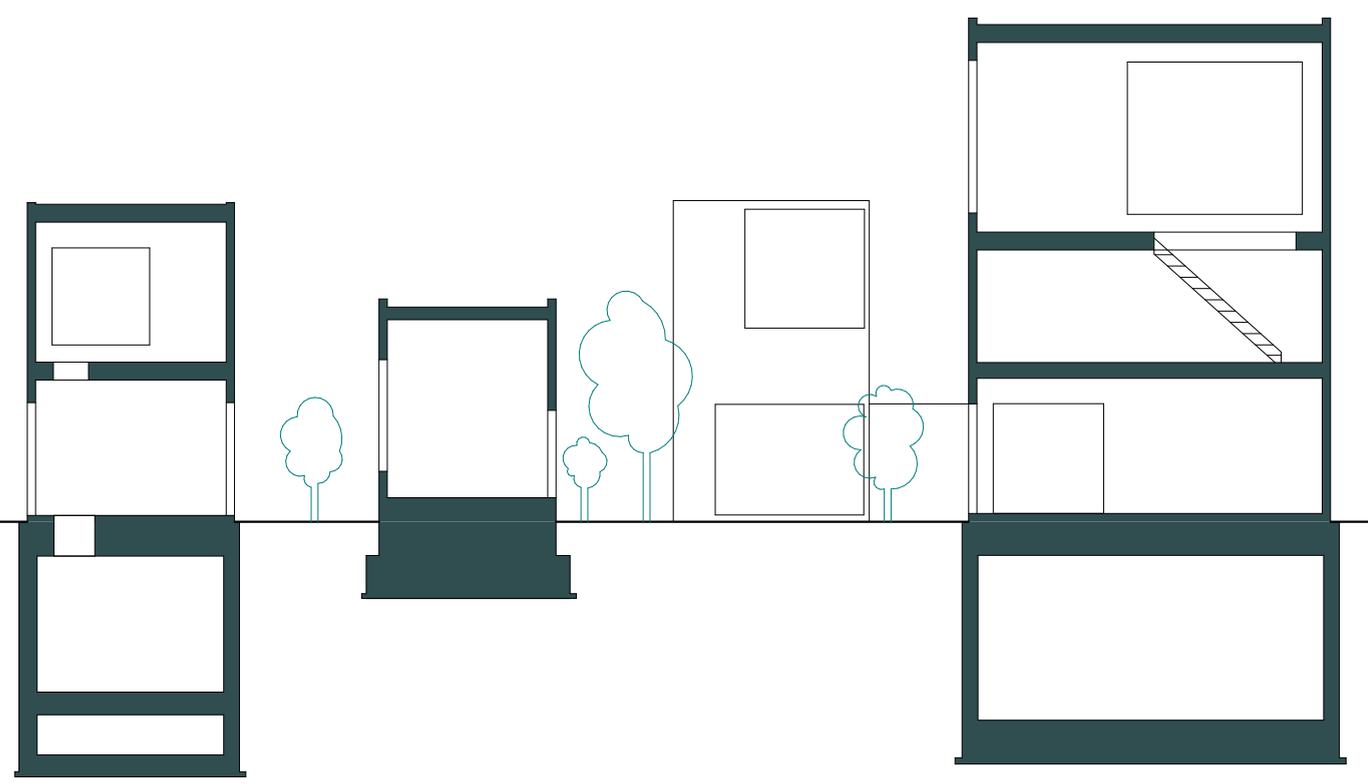


Abb.49: Schnitt

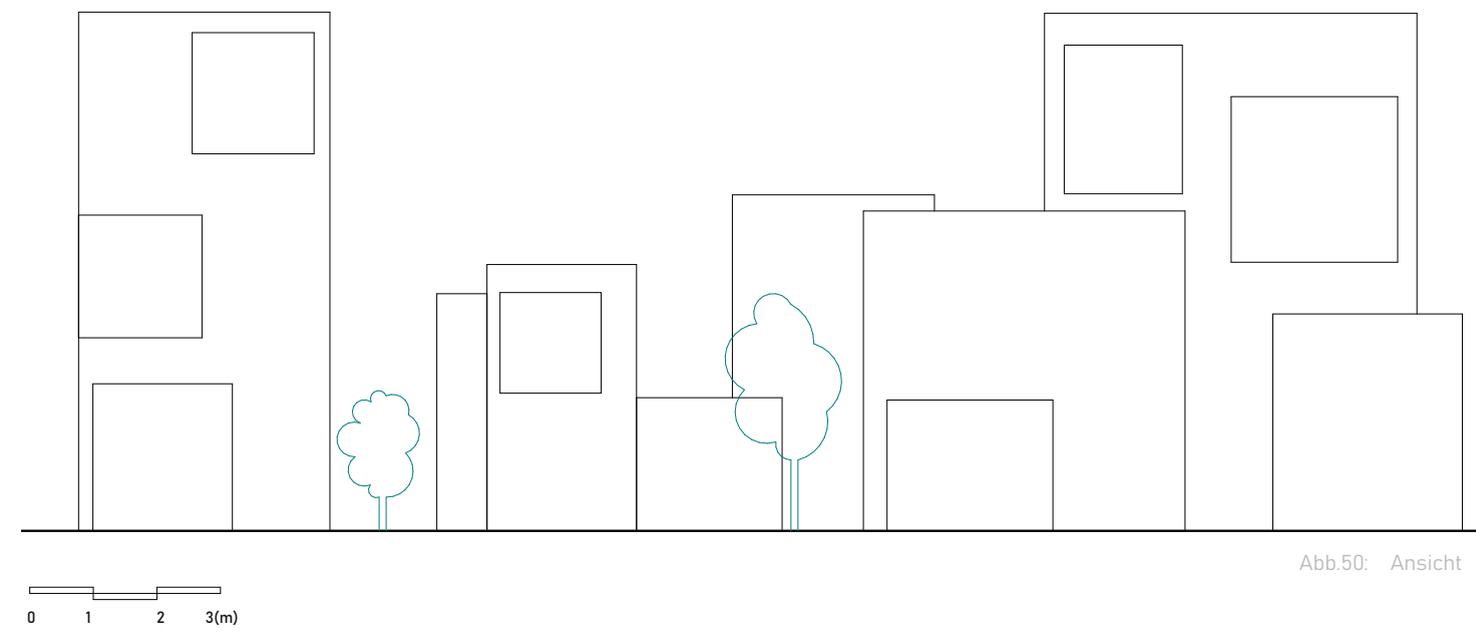


Abb.50: Ansicht

Roland Hagenberger: 'Are your buildings typically Japanese?'

Kazuyo Sejima: 'I don't think so, but foreigners might say that. There is always a certain mixture with some Japanese elements.'

Ryūe Nishizawa: 'We don't say our buildings are Japanese. Outsiders say that.'

Roland Hagenberger: 'Why would foreigners assume that?'

Ryūe Nishizawa: 'I don't know. Maybe because of the cultural differences.' " (HAGENBERGER 2009: 203).

Der Architekt Ryūe Nishizawa, beschreibt in diesem Interview mit Roland Hagenberger, dass er seine Bauten nicht als typisch japanisch sieht, und eher nur einzelne Elemente in seinen und den Bauten mit Kazuyo Sejima (in Verbindung in ihrem gemeinsamen Büro SANAA) als Japanisch betrachtet. Als Ausländerin, die definitiv diese 'cultural differences' erlebt hat, denke ich doch, dass man sehr wohl das Japanische in den Bauten von Nishizawa und SANAA erkennen kann. Womit sich die Aussage von Nishizawa bestätigt, dass Ausländer:innen das Japanische sehen, eine Antwort, die mir nicht zufriedenstellend erscheint. Denn ich bin zwar der Meinung, dass man sagen kann, dass die Elemente die SANAA verwendet sehr wohl das gesamte Bauwerk japanisch - *Wayō* machen, und nicht nur ein paar Elemente sind, die historisch bedingt unausweichlich in ihren Designs vorkommen.

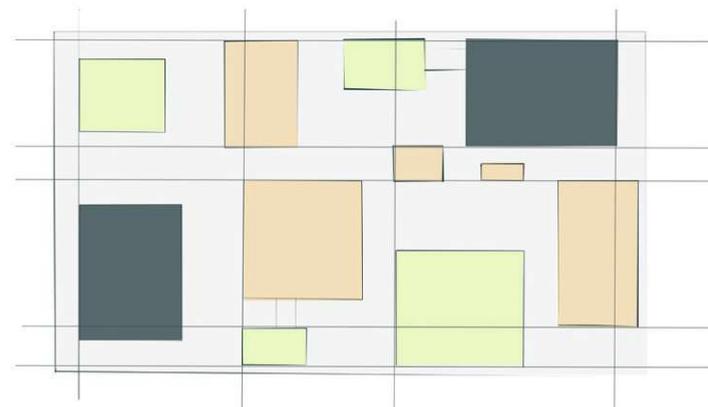


Abb.52: Platzierung der Quader an Achsen
 Farblich hinterlegt sind die Anzahlen der Stockwerk

Wenn man sich das Moriyama House als Beispiel nimmt, um das *wayō* anzuzeigen, merkt man schnell, dass auch in weiteren Gesprächen über das Haus weitere japanische Grundprinzipien auftauchen. Das Haus wurde für Mister Moriyama entworfen, der vor Planungsbeginn noch in einer Vinothek arbeitete, aber durch sein Haus später auch weitere Einkünfte erzielen wollte, ohne wie normalerweise üblich zwei komplett getrennte Einheiten auf seinem Grundstück zu platzieren. Es besteht aus 10 Quadern, die auf dem Grundstück platziert wurden. Die Funktionen dieser Baukörper sind unterteilt und der Zwischenraum, der durch die Quader entsteht, dient hier als Erschließungsfläche, die auch in den öffentlichen städtischen Raum übergeht.

Die Verwendung von unterschiedlichen Maßeinheiten scheint den Architekten von SANAA sehr bewusst zu sein. Auf die Frage, was wohl der größte Unterschied zwischen japanischer und westlicher Architektur sei, antwortete Ryūe Nishizawa in einem Interview 2007: "Our feeling regarding dimension is maybe different. We use 1.8 by 0.9 meter

panels as a traditional standard module. All houses are thought about in relation to this measure, which is a little bit smaller than 2 by 1 meters." (RUBIO 2007: 13).

Einerseits distanziert sich das Büro SANAA und Nishizawa von den japanischen Traditionen, und verneint den Rückgriff auf traditionelle japanische Bauprinzipien wie z.B.: Walm oder Satteldächer, oder die Abtreppe und gleichzeitige Trennung zwischen Eingang und Grund, andererseits sind sie sich sehr wohl bewusst, dass die traditionelle japanische Architektur einen großen Einfluss darauf hat wie sie heute planen, jedoch sei das unvermeidbar und sie können sich das nicht aussuchen. "Ryūe Nishizawa: 'We are very much influenced by Japanese architecture. We have just never tried to quote directly from the Japanese past.' Kazuyo Sejima: 'We cannot avoid drawing some influences from Japanese tradition.' Ryūe Nishizawa: 'It is not an option we can take.' " (RUBIO 2007: 12-13).

Auf dem Grundstück von Mr. Moriyama wurde nicht ein Gebäude gebaut, sondern 10 Quader, die, inspiriert durch die Nachbarschaft der Umgebung, einen eigenen kleinen Lebensraum schaffen. Hierbei entsteht eine Verbindung zwischen Innen und Außen, aber gleichzeitig wird eine Trennung geschaffen von Privat und Öffentlich, die durch die Konstellation der Gebäude fließend ineinander übergehen. "Nishizawa: 'Dismantling them [the units of the house, Anm.] established a continuity with the surrounding environment, improved the flow of air, and created transparency. And obviously, by dismantling them, the structure is no longer a unit, but takes on the

character of a cluster. In this manner, it becomes possible to see the relationship between the whole.' " (KITAYAMA 2010: 80). Das Grundprinzip von *uchi* und *soto* wurde hier klar von Nishizawa aufgenommen. "Nishizawa: 'The alleys and roads are attractive spaces that convey a sense of the local residents' lifestyles. These environmental conditions and urban structures inspired the spatial composition of Moriyama House. Dismantling, overcrowding, repetition of internal (house) and external (garden, alley) spaces, and a sense of openness can all be seen as architectural ideas that emerged in our studies and were influenced by the environment.' " (KITAYAMA 2010: 78).

Aber *uchi* und *soto* ist auch spürbar durch die großen Fensteröffnungen, die Umgebung, die bei diesem Projekt mit einbezogen wurde, in die Sicht der Bewohner:innen zu rücken. "Nishizawa: 'But I thought it would be nice for the people in the house to feel the atmosphere that surrounds them. The inside of the building coming outside creates a relation between the project and the surrounding atmosphere. This is the idea I like.' (RUBIO 2007: 17). Der Außenbereich des Grundstücks wirkt hier auch wieder als eine Art Übergangzone, ähnlich wie die Engawa in traditionellen japanischen Bauten, die eng mit der Natur in Verbindung stehen. "Nishizawa : 'The plants are arranged in a line and alternated with the structures. Transparency creates various types of openness. These landscape and architecture blend together and the interior lifestyle connects with the garden lifestyle.' " (KITAYAMA 2010: 93).

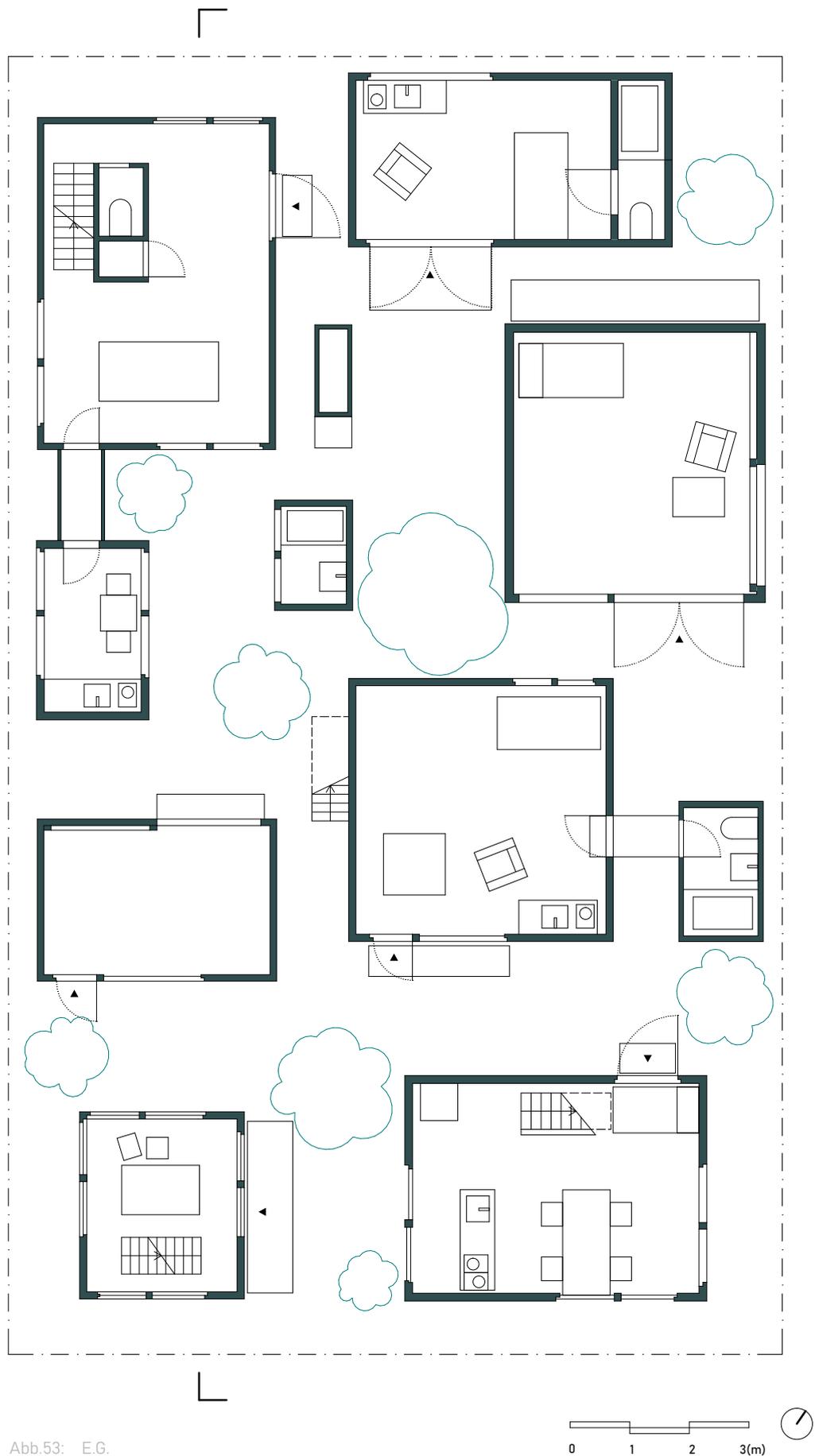


Abb.53: E.G.

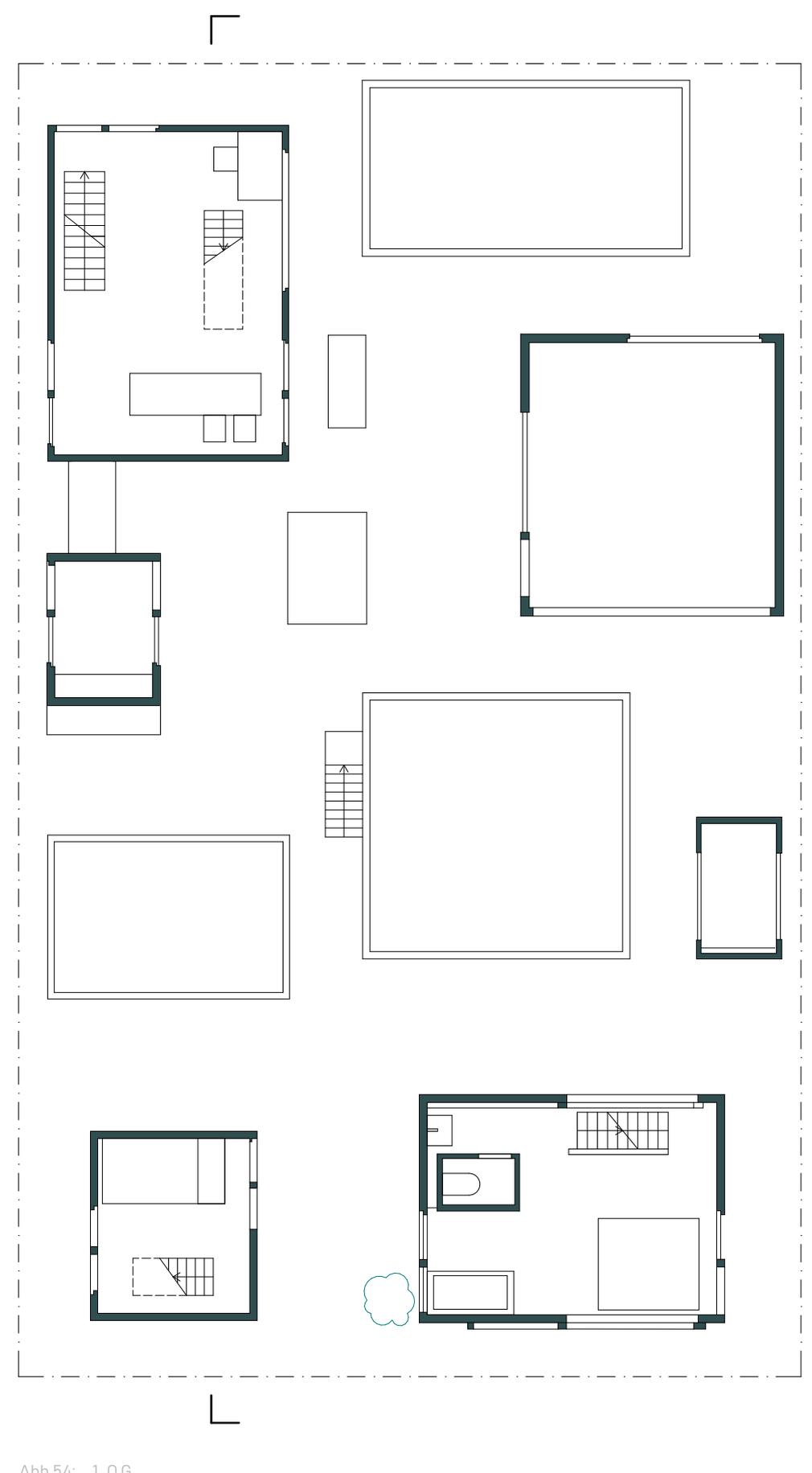


Abb.54: 1.O.G.



Abb.55: Weg zum Moriyama House 2020

Dies ist aber auch kein Phänomen, welches Nishizawa neu erfunden hat. Das Aufstellen und Kümmern von Pflanzentöpfen vor Häusern im Straßenbereich- *Rojo-engei* ist etwas, was eine lange Tradition in Japan hat. Dadurch wird die Grenze zwischen Privat und Öffentlichem wieder flücker gemacht. "Die BewohnerInnen dehnen auf diese unaufdringliche Art ihren Wohnraum in den äußeren, öffentlichen Raum aus. Somit werden die kleinen Gassen - *Roji* von einem offenen, öffentlichen in einen inneren, privaten Bereich umgewandelt.

Dieser marginale Eingriff in den Schwellenbereich ist ein wesentlicher Beitrag zur Veränderung des Stadtbildes und zeigt gleichzeitig das Bestreben der Bewohner oder Besitzer mit der öffentlichen Umgebung zu kommunizieren." (YOKURA 2021: 68).

Aus all den Aussagen, kann man erkennen, dass es eine große Rolle für den Architekten spielt, die Umgebung einerseits für die Bewohner:innen in das Haus mit einzubeziehen, andererseits, dass das Haus bzw. hier die unterschiedlichen Quader in die Umgebung mit einbezogen werden und so durch das Aufsplitten der unterschiedlichen Funktionen in eigenen Einheiten ein Einbinden in den urbanen Kontext besser funktioniert und einen Mehrwert für die Nachbarschaft erzielt werden kann. Also sollte eine wechselseitige Beziehung zwischen innen und außen geschaffen werden.

"Nishizawa: 'Buildings in Tokyo are getting more and more enclosed. They don't believe in the outside, so they try to do everything inside. This kind of tendency creates very opaque volumes on the street. This gives the street very dark shadows, which make the street even worse. If the streets get very bad, people will want more enclosed houses. This kind of vicious cycle is happening. This is something architects must be aware of.'" (RUBIO 2007: 17).

Dieses Phänomen ist auch Christian Schittich aufgefallen, jedoch nicht unbedingt in dem Sinne dass die Stadt, sich abgrenzt und somit immer düster wird sondern, dass die Stadt in so schnellem Wandel ist, dass man gar nicht darauf reagieren kann, und so, auch wenn ein Design auf das Umfeld ein-

geht, nach ein paar Jahren wieder chaotisch alleine steht.

"Der stetige Wandel und die enorme unkontrollierte Heterogenität haben zur Folge, dass es für Architekten keinen Anlass gibt, auf gewachsene Strukturen Rücksicht zu nehmen. Ohnehin sind städteräumliches Denken, Kontextualität und Raumplanung kaum entwickelt. Das bedeutet, dass ein Bauprojekt meist nur einen punktuellen

Eingriff darstellt, keine städtebauliche Maßnahme. Die direkte Umgebung ändert sich laufend, ist chaotisch, zu heterogen, um darauf zu reagieren." (SCHITTICH 2002: 10).

Diese unkonventionelle Art, die Funktionen eines Hauses in einzelne Einheiten zu teilen, in denen der Zwischenraum, auch wieder als Raum an sich funktioniert, und in dem städtischen System eingebettet ist, folgt auch einem der oben beschriebenen Grund-



Abb.56: Stuhl vor Moriyama House 2020

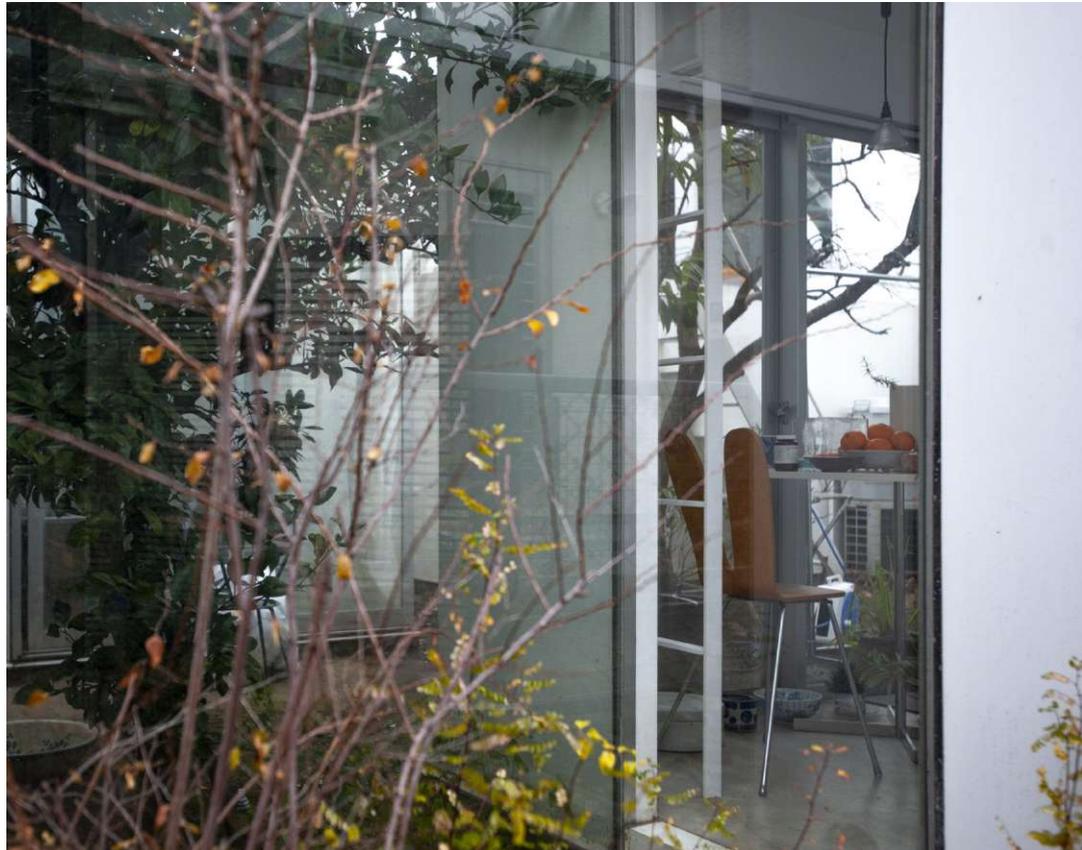


Abb.57, Abb.58: Moriyama House 2020

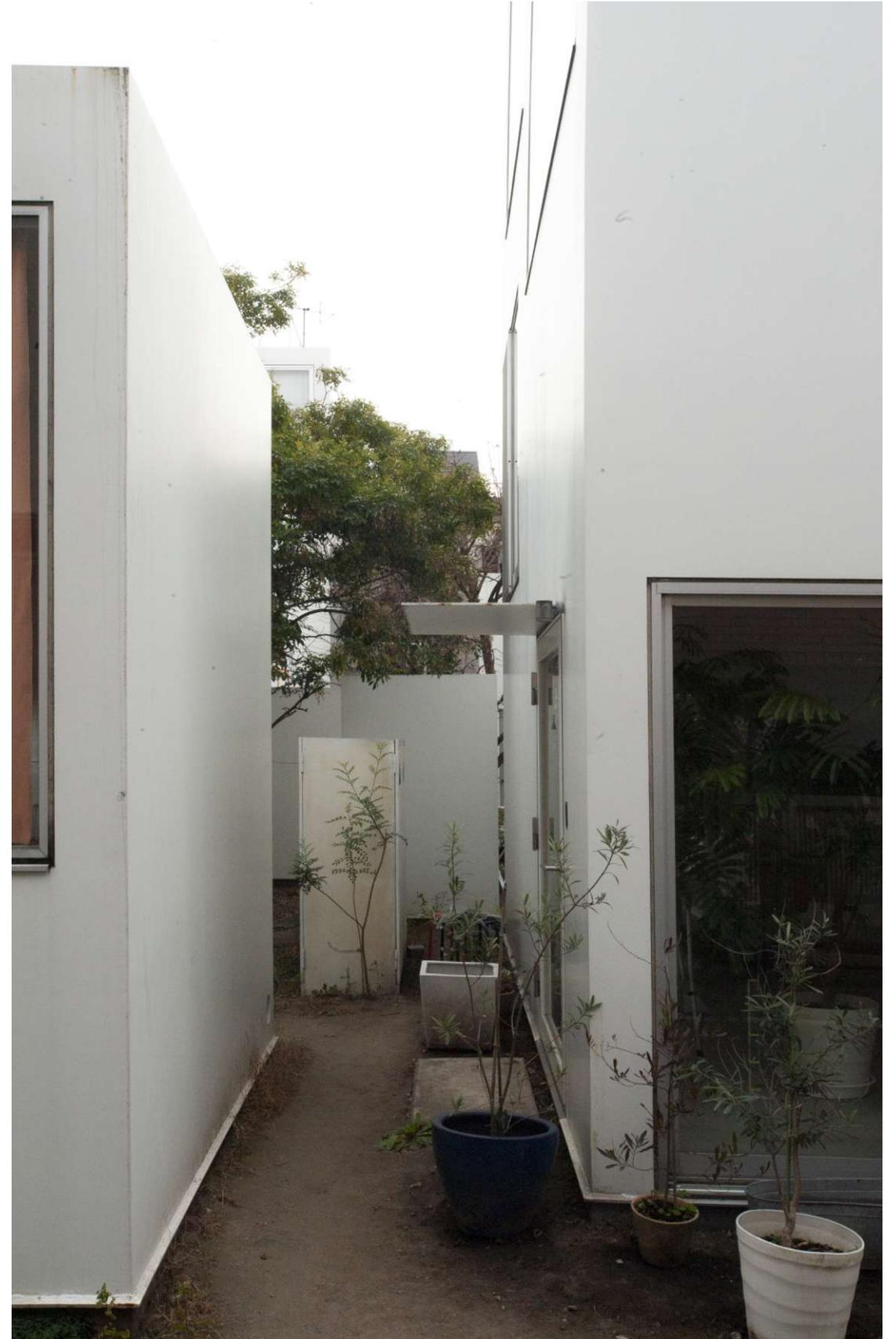


Abb.59: Moriyama House 2020

philosophien der traditionellen Architektur Japans und zwar dem *ma*. Nishizawa schafft hier durch die Trennung der Funktionen ein geordnetes Chaos, welches sich in Tokio perfekt eingependelt hat, auch wenn die Umgebung sich weiterhin ändern wird. Der unmittelbare Raum um das Grundstück fungiert hier als ewig ausbreitender 'void', bei dem es keine Grenzen gibt. Die Stadt und deren Raum, scheint ohne Grenzen in das Grundstück einzufließen und verbindet hier auch wieder den privaten und den öffentlichen Raum (siehe Abb. 61). "Nishizawa: 'Isn't there a way to create area without building a wall, drawing a line, or staking out one's territory? The absence of borders leads to a rather vague set of circumstances.'" (KITAYAMA 2010: 99).

"One of the notable characteristics of the Shinden-zukuri style is that it is a residential complex style composed of several separated buildings. In the center of the complex the shinden, or the main building, is located on the east-west axis facing south, acting as a *shinden*, or a central building. On the east and west sides, and to the north of the shinden, there are *tai*, which are secondary pavilions. The Shinden and *tai* are connected by *watadono*, or covered corridors." (KOIWA 2018: 146).

Das Moriyama House ist zwar nicht exakt nach den gleichen Kriterien des *Shinden-zukuri* Stil geplant worden, man kann jedoch Parallelen ziehen. Denn die Gebäude sind auch separat am Grundstück platziert worden. Die Nutzung, auch wenn es zu einer relativ freien Funktionsteilung gekommen ist, ist der private Bereich von Mr. Moriyama und die Teile, die vermietet werden voneinander abgetrennt. So ist



Abb.60: Zwischenbereich beim Moriyama House 2020

hier auch ähnlich wie beim *Shinden-zukuri* Stil, eine Unterteilung zu spüren und, auch wenn die Gebäude sehr frei wirken gibt es immer noch eine Hierarchisierung zwischen "Nebengebäude" und dem Haupthaus von Mr. Moriyama. Die Quader schaffen durch ihren Höhenunterschied einen subtile Abgrenzung zum restlichen städtischen Raum und dienen durch die Platzierung der dreistöckigen Quader am Rande

der Grundstücksgrenze als Sichtschutz zum inneren Freiraum (siehe Abb. 52), der auch mit dem Badezimmer am privatesten ist.

Die anderen kleineren Quader schaffen durch ihre Anordnung, ähnlich wie ein Filter eine transparenten Übergang, der fluide das Innere des Grundstücks freigibt. Diese Trennung und gleichzeitige Verbindung führt zu interessanten Sichtachsen, die auch wie im Traditionellen oder auch in der Moderne (Le Corbusier) sehr wichtig waren. Die Abfolge und das Erleben von Räumen bzw. Bereichen steht hier jedoch mehr im Vordergrund als die genaue Anordnung der Räume an sich. "Nishizawa: 'By dispersing the structure, gaps are created in various places. The line of sight extends through to the back of Moriyama House.'" (KITAYAMA 2010: 93).

Das ganz prominente Flachdach ist meines Erachtens aus der europäischen Moderne inspiriert und übernommen worden, da ein Flachdach unter den

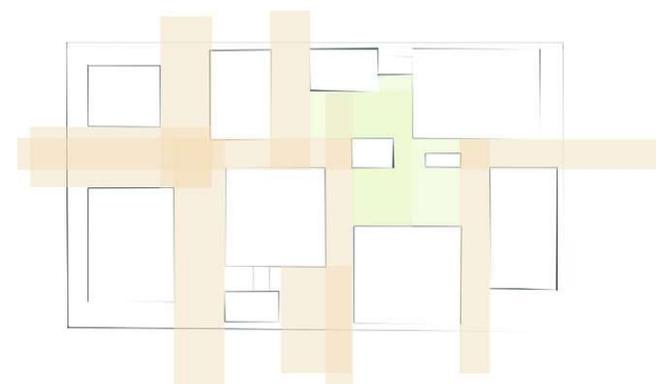


Abb.61: Grundriss Moriyama House mit öffentlichen und privaten Flächen im Außenbereich

klimatischen Bedingungen in Tokio nicht unbedingt bei der Entwässerung förderlich ist, und auch so keine natürliche Kühlung im Sommer erreicht werden kann.

Auch die Materialien, die verwendet wurden, sind nicht traditionell japanisch, sondern aus dem Westen übernommen worden, z.B.: Stahlbeton. Aber auch die weiße Farbe und die kubistische Form, mit grazilen Fensterprofilen, erinnern eher an die Moderne, zumindest in der Verbindung miteinander. Ich denke auch, dass hier mit den dünnen Wänden und den großen Fensteröffnungen eine Verbindung zu der japanischen traditionellen Architektur gezogen werden kann, aber die Mischung eher einen modernen und minimalistischen Ausgangspunkt liefert als einen Bezug zum Japanischen. Auch in einem Interview sprach SANAA darüber, dass vor allem Mies van der Rohe und Le Corbusier als Vorbilder dienen. "Nishizawa: 'Le Corbusier, Mies van der Rohe, Oscar Niemeyer. These are an unforgettable 'trio' for me.'" (Designboom 2005).

Die Farbe Weiß spricht auch gegen die japanische Architektur, denn wie so schön im Buch "Lob des Schattens" beschrieben wurde, kann man jeden Makel bei weißen Wänden sehen, und die Schönheit der Dinge werden nur dann sichtbar und in den Vordergrund gehoben, wenn das Licht und die Umgebung in den Hintergrund rückt. (vgl. TANIZAKI 1933).

"Obrist: 'The use of the color white is quite dominant in your work. Does it have a particular significance? What is your favorite color?' SANAA: 'Lots of colors are our favorites, all together. We just let other

people bring that into the building. This can be the difference between a great client and a typical one.” (OBRIST 2012: 60).

Diese Antwort im Interview zeigt, dass auch der offene und flexible Grundriss, der aus der traditionellen Architektur stammt, auch aus dieser Mentalität stammt, den Bewohner:innen die Möglichkeit zu bieten, das Haus nach ihren Lebensumständen einzurichten und zu behausen.

Aber hier kann man auch wieder auf Taut verweisen, der mit seiner Beschreibung des Katsura Villa einen gewissen guten Geschmack, also *homono* in der japanischen Architektur vorangetrieben hat.

Eindruck

Der Weg zum Grundstück ist wirklich, so wie Nishizawa dies in einem Interview beschrieben hat, durchmischt von vielen kleinen Parzellen mit unterschiedlich großen und kleinen Häusern, die die Inspiration seines Gebäudes besser verstehen lassen. Die Quader verschmelzen einwandfrei mit der Umgebung und fügen sich in das Stadtbild ein, wobei die extra gepflanzten Bäume als Filter dienen. Obwohl ich die grundsätzliche Idee des Verbindenden Raums für ein Wohnhaus sehr interessant finde, und die Bäume und die ganze Konstellation der Quader sehr stimmig wirken, habe ich bei meinem Besuch gemerkt, dass es vielleicht ein japanisches Grundprinzip ist, privat und öffentlich zu verbinden, aber bei diesem Projekt die Grenzen zu vorsichtig oder subtil gezogen wurden. Nach Aussage des Architekten soll der private Bereich sichtbar sein

und die Grenze würde automatisch nicht übertreten werden. Jedoch sind auf dem Grundstück an der Grundstücksgrenze Stühle aufgestellt, die auf Englisch darauf hinweisen, dass dies ein Privatgrundstück ist und deswegen nicht betreten werden soll.

Hier kann ich auch nur spekulieren, warum dies der Fall ist, seien es die Architektur Touristen:innen, sei es die zu enge Verbindung mit der Umgebung, seien es Japaner:innen die diese Form von Distanz zwischen privat und öffentlich nicht mehr verstehen. Auf jeden Fall habe ich gemerkt, dass auch die gezogenen Vorhänge darauf deuten, dass die Blicke in das Gebäude hinein nicht unbedingt erwünscht sind, was in einem privaten Wohnhaus definitiv verständlich ist. Dan Hill, der eine Fotoreihe über das Moriyama House gemacht und darüber auch ein Essay geschrieben hat, meinte zu dieser Situation: “I was an intruder here, my presence clearly from outside of the community.” (HILL 2018).

Also ist es wohl auch für Ausländer:innen ersichtlich, dass es sich hier um ein Privatgelände handelt, jedoch glaube ich, dass nur sehr aufmerksame Menschen dies wahrnehmen, ansonsten wären die Schilder nicht angebracht worden. Die Grenze ist nicht klar genug gezogen, denn der Übergang zu den anderen Grundstücken ist dann doch sehr fluide, so dass man glauben könnte, dass es eine öffentliche Straße ist. Ich sehe dies aber eher als ein Konzept, welches erfolgreich durchgesetzt wurde, auch wenn es vermutlich für die Bewohner:innen eher anstrengend ist, und der Architekt vielleicht der Ansicht war, dass diese Grenze intuitiv nicht überschritten werden wird. Auch bei meinem Be-

such, war ich nicht die einzige Person, die die Bauwerke fotografiert hat, was auf die hohe Frequenz hinweist, mit der das Moriyama House besucht wird (da ich 2020/21 in Tokio war und zu diesem Zeitpunkt kein Visum für ausländische Tourist:innen ausgestellt wurde, kann ich nur davon ausgehen, dass auch Japaner:innen ein hohes Interesse an dem Gebäude haben, und das fast 20 Jahre nach Fertigstellung).

Aufgefallen ist mir auch, dass obwohl die Gebäude nicht älter als 20 Jahre sind, der Zustand im Sockelbereich zu wünschen übrig lässt, und auch die Scheiben stark angeschlagen waren, was in weiterer Folge auch zu Schimmel führen kann. Ob der Besitzer mit dieser starken Repräsentation gerechnet und den daraus folgenden Andrang im Vorhinein geahnt bzw. gewollt hat, lässt sich wohl nicht wirklich herausfinden.

Aber das Haus wurde definitiv anders in den Medien präsentiert, als es sich hier in Tokio mir gezeigt hat. Zu dem wahrgenommenen Bild, also dem Bild welches an die Öffentlichkeit und auch an das Ausland verkauft wird sagt Nishizawa in dem Interview mit Roland Hagenberger folgendes:

“Hagenberger: ‘Is architectural photography always telling the truth or is it sometimes misleading? ‘Nishizawa: ‘It depends. Generally the photographic and the real world are completely different. Sometimes the world of photos can inspire new possibilities in the real world, and sometimes the real world makes good photographs. They are constantly communicating with each other. Often

photographers take photos in a way which surprises us, like when they find new angles of a building, which we never thought of ourselves.” (HAGENBERGER 2009: 204-205).

Das Moriyama House hat viel, durch die traditionelle japanische Architektur und ihre Grundprinzipien inspirierte Elemente, dennoch ist auch die Adaption des Architekten zu spüren, der einerseits durch die historisch gewachsenen Umstände beeinflusst wurde und andererseits, genau diese Adaptionen zu einem neuen Japanischen machen, einem wayō, dass durch seine Adaption zum neuen japanischen wird.



Abb.62: Moriyama House 2005



Abb.63: Moriyama House 2020

2 GAE HOUSE Bow Wow

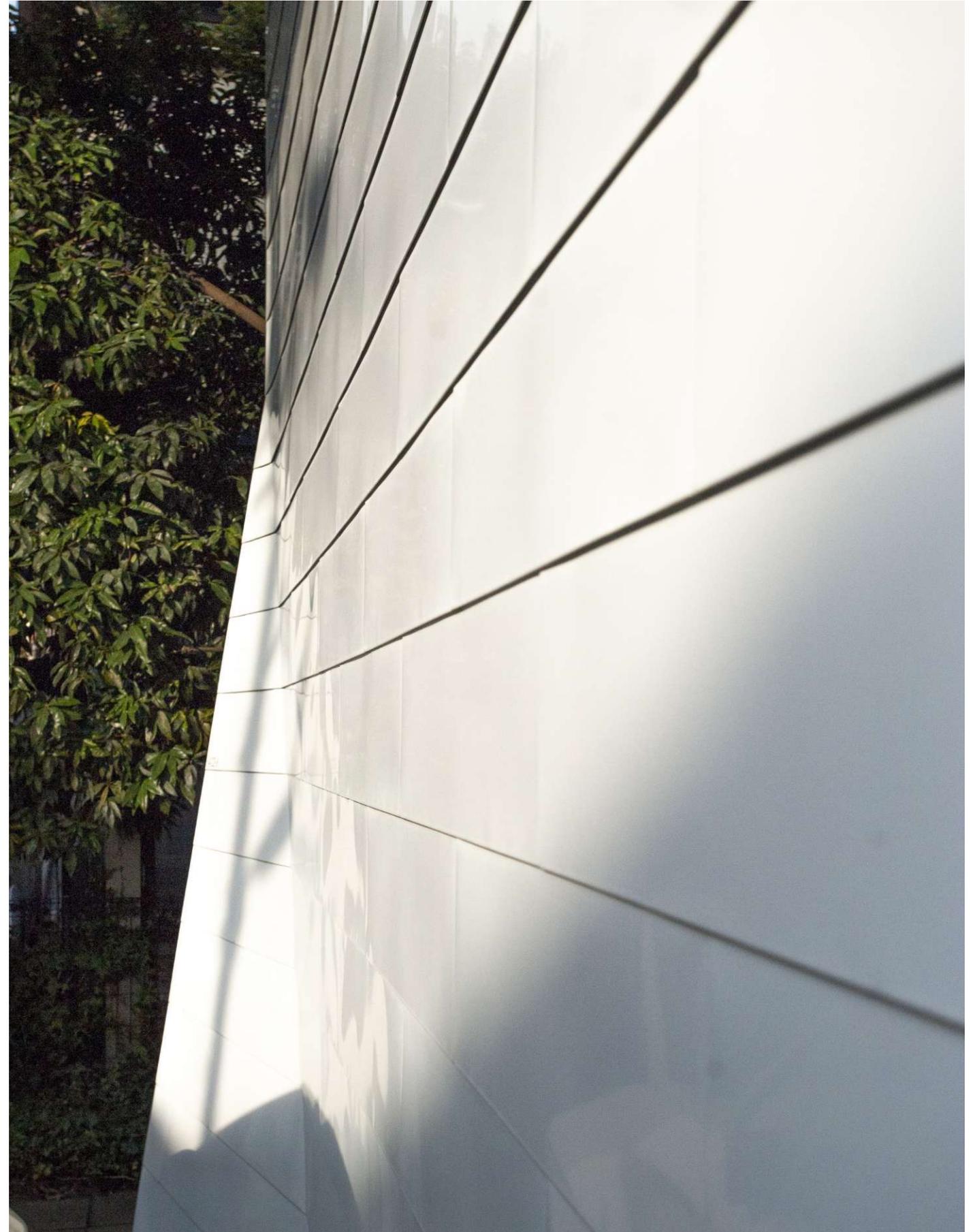




Abb.65: Gae House 2003

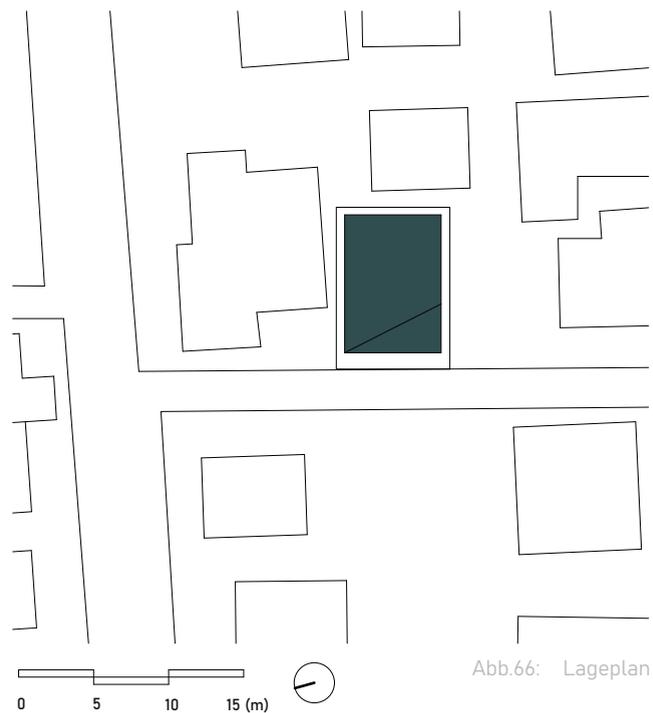


Abb.66: Lageplan

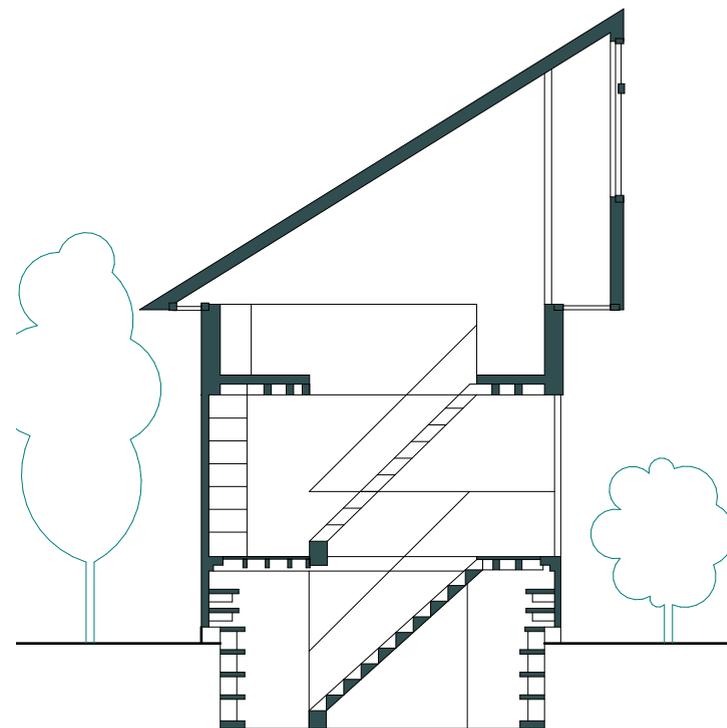


Abb.69: Schnitt

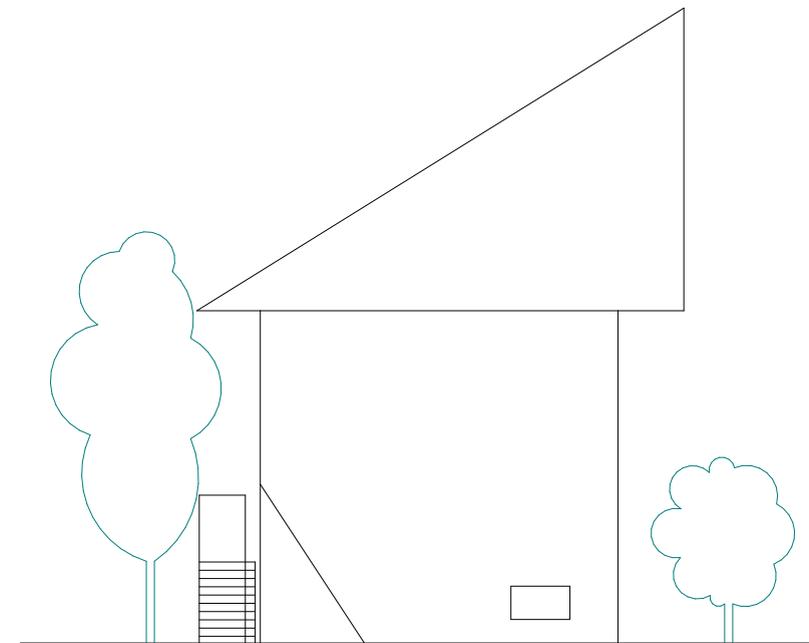


Abb.70: Ansicht

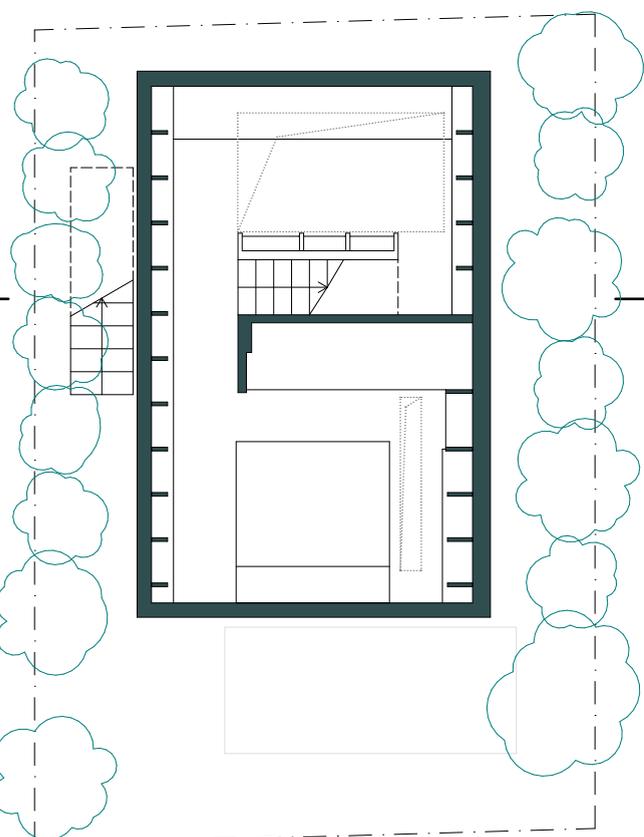


Abb.67: -1. O.G.

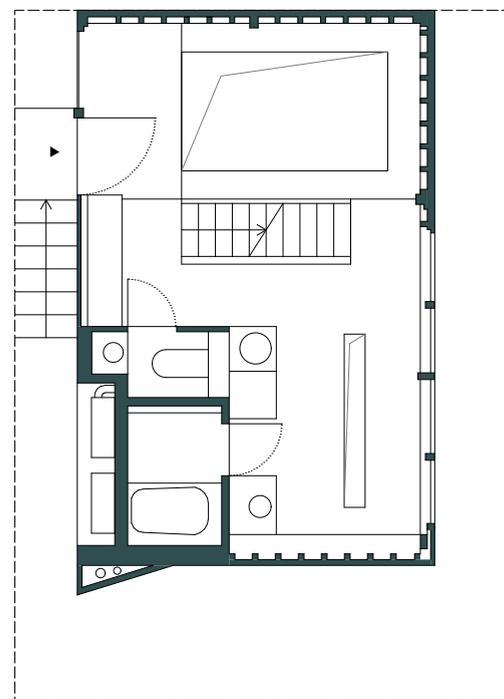


Abb.68: E.G.

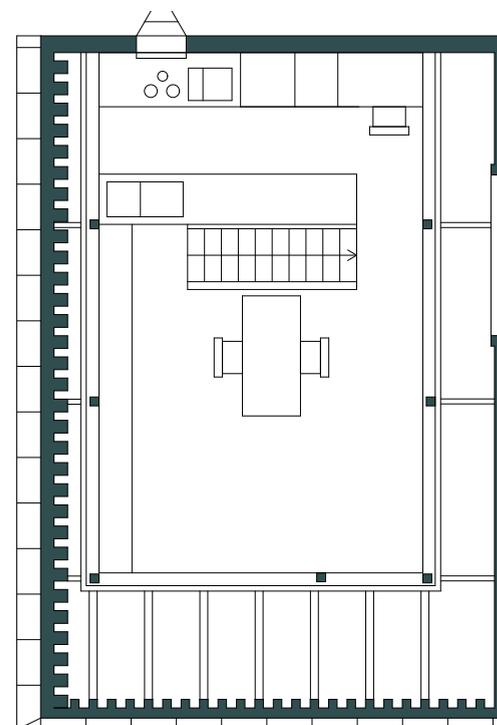


Abb.71: 1. O.G.

GAE HOUSE
Bow Wow

Bezirk: Setagaya
 Baujahr: 2003
 Grundstücksgröße: 79.37 m²
 Gebäudegrundfläche: 36.32 m²
 Gesamtgebäudefläche: 88.42 m²
 Konstruktion: Stahlskelett

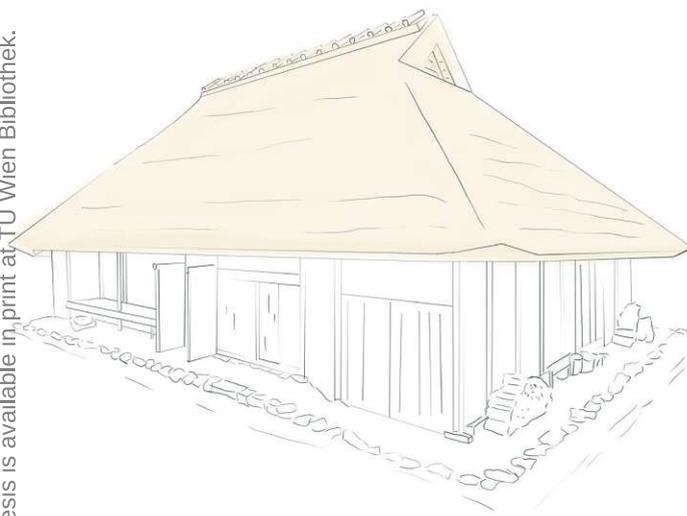


Abb.72: Traditionelles Minka Haus

Das Gae House befindet sich im Setagaya Bezirk in Tokio und wurde 2003 vom Atelier Bow Wow designiert. Hier war das Atelier Bow Wow vor die Aufgabe gestellt, nicht nur einen Wohnraum zu schaffen, sondern auch einen Arbeitsplatz mit zu integrieren. Der Eigentümer ist ein Autor und wollte einerseits einen Arbeitsraum in seinem Haus haben, andererseits aber auch einen Ort für geschäftliche Besprechungen, also eine Art repräsentativer Raum. So ist das Haus in 3 unterschiedliche Ebenen unterteilt.

Von der Straße aus kann man einerseits das asymmetrische Dach erkennen, und eine fast schon burghafte Erscheinung, da an der Straßenfront zunächst keine Fenster oder Türen ersichtliche sind. Der Eingang zum Haus befindet sich in

einem etwa halben Meter schmalen Weg an der Grundstücksgrenze, umgeben von einer Hecke der zu einer durch das prominente Dach geschützten Treppe führt, die das Erdgeschoss etwa 80 cm vom Straßenniveau abhebt. Bei Betreten des Hauses, kann man sich zunächst der Schuhe entledigen, aber gleichzeitig durch den Deckendurchbruch in das Studierzimmer sehen.

Das Erdgeschoss beinhaltet die Toilette und das Badezimmer, die an der Treppe angeordnet sind, die in das Obergeschoss führt. Im obersten Stockwerk befindet sich in dem sehr prominenten Dachraum die Küche und eine Art Empfangsraum, der aber auch als Wohnzimmer/ Esszimmer genutzt werden kann. Die Raumhöhe des obersten Stockes, mit fast 4 m ist in Relation zu den anderen (etwa 2,2 m) um einiges höher, da hier das ganze Dach in Verwendung ist. Das Dach hat auf einer Seite ein vertikales Fenster, die meiste Belichtung findet jedoch über die nach unten gerichteten Fensterflächen statt.

Um das offensichtlichste nicht außen vor zu lassen, ist das Dach natürlich auch von japanischer Tradition inspiriert. Dächer waren in Japan schon seit Anbeginn der Zeit eines der wichtigsten Merkmale der japanischen Architektur. "In a traditional Japanese building, the roof is the most visually dominant architectural element. Often tall and large with long overhanging eaves that have a gentle upward curve, the roof is a strong symbol of shelter and social status- the larger the roof, the greater the wealth and therefore power of the owner" (LOCHER 2015: 93).

Das von dem Atelier Bow Wow entworfene Dach ist betont geometrisch designiert, mit klaren geraden Linien, die keine formale Verbindung mit den Dächern von diversen Buddhistischen Tempeln aufweisen. Hingegen kann man die klare Formensprache sehr wohl bei den alten *Minka* Häusern oder beim Ise Schrein sehen. Hier sind die Dächer genau so prominent und klar von dem unteren Teil abgetrennt und weder stark gekrümmt noch stark verziert. Das Dach wird im Gae Haus also als Wiederaufgriff der alten traditionellen Architektur benutzt, jedoch an die heutigen Ansprüche angepasst.

Die fast 2 m große Auskragung des Daches dient somit als Fensterfläche, mit der der Raum indirekt zusätzlich zu einem anderen Fenster belichtet werden kann. Die indirekte Belichtung, auch wenn sie nicht in dieser Form ausgeführt wurde, ist schon in den japanischen traditionellen Bauten ein wiederkehrendes Element. "Instead, light enters traditional Japanese buildings from the sides, through openings in the walls." (LOCHER 2015: 95).

Aber auch die Materialwahl lässt vermuten, dass es durch die alten Traditionen inspiriert wurde. Denn viele japanische Raumtrenner wurden zahlreich mit Malereien verziert und vor allem mit Gold geschmückt, so dass bei Kerzenschein der ganze Raum durch die Reflexionen erhellt wurde. "[...], haben Sie dann noch nie gesehen, wie dort im Dunkel, von keinem direkten Außenlicht mehr erreicht, Goldschiebetüren oder Goldwandschirme den letzten Ausläufer der vom weit entfernten Garten her durch viele Zimmer dringenden Helligkeit aufnimmt und wie im Traum verhalten reflek-

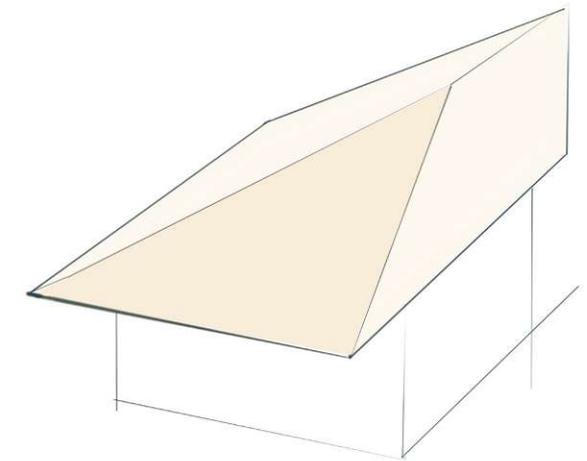


Abb.73: Gae House, vereinfachte Dachdarstellung

tiert? [...] Die Oberfläche des Goldpapiers nimmt dann, [...] langsam eine machtvoll tiefen Glanz an." (TANIZAKI 1933: 44-45).

Eine ähnliche Wirkung entsteht auch im Inneren des Dachs im Gae House, hier wird das Licht noch einmal gebrochen und erhellt den Raum zusätzlich. Im Keller befindet sich das Schlafzimmer, mit einer kleinen Fensteröffnung, die sich zur Straße hin, kaum sichtbar hinter dem Auto, am untersten Rand befindet. Das Schlafzimmer wird zusätzlich belichtet durch eine Acrylscheibe, die den Aufenthaltsraum im Erdgeschoss mit der unteren Ebene verbindet. Im Keller befindet sich außerdem das Studierzimmer bzw der Arbeitsplatz, der mit einer großzügigen Öffnung in der Decke verbunden mit dem Erdgeschoss ist.

Die Bücherregale, die das Arbeitszimmer fast einrahmen, stellen auch den Schreibtisch durch eine auskragende Platte dar. Auch bei diesem Beispiel

kann man diverse Grundprinzipien der traditionellen japanischen Architektur erkennen. Die Erhöhung des Erdgeschosses, ganz typisch aus dem Gedanken des *Genkan* historisch gewachsen, wird hier jedoch symbolisch verwendet, und das hinaufschreiten zelebriert. Auch die funktionalistische Verschmelzung von Arbeiten und Wohnen, kann man schon in den *Machiyas* der Edo Periode erkennen, die zwar diese Anordnung eher horizontal vorgenommen haben, aber bei denen der Übergang sehr fluide war. Durch die unterschiedlichen Deckendurchbrüche, wird der eine Raum nicht wirklich von dem restlichen Gebäude getrennt.

Beim Gae House ist aber auch das Motiv von *omote* und *ura* zu spüren. Die Straßenseite wirkt sehr abgeschottet und mit dem prominenten Dach sehr repräsentativ, auch, dass kein Fenster sichtbar ist, lässt es sehr abwehrend wirken. Nichts desto trotz, wenn man in das Innere gelangt ist der äußere Schein wie weggeblasen, die Verbindungen innerhalb der Ebenen wirken sehr transparent, als gäbe es kein Außen. Das Außen wird in diesem Gebäude meines Erachtens eher abgeschottet, dafür ist das Innere umso offener. Das Draußen wird beim Gae House zwar einbezogen, aber sehr zurückhaltend, und zwar eher als Unterstützung, um das Innere besser nutzen zu können. So ist die Fassade als Maske, als Repräsentation, als *omote* zu sehen, und das Innere des Hauses als *ura*, als wahre Kern, wo sich die Bewohner:innen so geben können wie sie sind, und keine Contenance wahren müssen.

Allgemein kann man beim Gae House erkennen, dass sehr viele symbolische Grundprinzipien aus

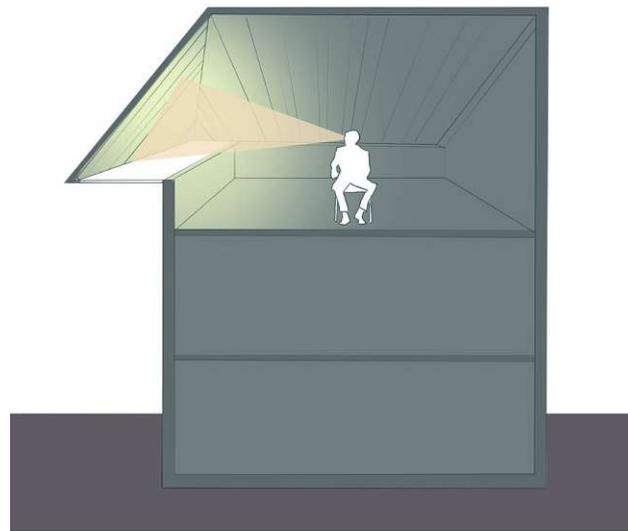


Abb.74: Lichteinfall und Blickbeziehungen im Dach

der japanischen Architektur entlehnt wurden, diese aber angepasst wurden. In einem Interview erklärte Yoshiharu Tsukamoto, dass viele der Prinzipien, die aus der Tradition stammen, als Inspiration und Anreiz für seine heutigen Bauten dienen, und diese durch die Gegenwart sowieso ein neues Gesicht bekommen.

“Genealogy is a kind of spine that penetrates many spheres of discussion. It is one way to bring orthodoxy into a project. If we consciously choose something like the machiya type, as a kind of template at the beginning of a project, we are already bringing some sort of orthodoxy to the spatial arrangement, because the machiya type has its own imminent structure. The power of genealogy is that it brings with it so much knowledge and intelligence, which is already embedded in the typology. So even though we are working in the present, we are also working

with people who made the machiya in the past. All the collective trial and error, all that collective intelligence is on our side. We can then consult with those collective about issues that we are facing today. It connects the individual to spheres of collectivity.” (TSUKAMOTO 2012: 5).

Dennoch, obwohl all diese Elemente traditionell japanischen Ursprung haben und auch nach Aussage des Architekten ihre Planung auf historischen Prinzipien beruht, kann man auch den westlichen Einfluss sehen.

Die Materialwahl ist hier wieder eines der ersten Merkmale, die in ihrer Verbindung definitiv nicht aus Japan stammen. Eine Stahlkonstruktion, mit einem Aluminiumdach, befindet sich hinter der Fassade. Dieses Bild einer Wand wird in Japan eher selten in dieser Form angewendet, das *ma* wird meist durch flexible, offenbare Elemente zur Schau gestellt. Der untere Korpus wurde mit weißen Metall verkleidet. Das abgrenzende Erscheinungsbild generell hat eine Formensprache, die eher an eine Burg in Europa erinnert, als an einen japanischen Bau, der meistens die Sicht freigibt ins Private, wenn es erwünscht ist.

Doch hier besteht nicht einmal die Möglichkeit, das Äußere am Inneren teilhaben zu lassen. Beim Gae House besteht lediglich die Möglichkeit, dass die Bewohner:innen selbst entscheiden, ob sie etwas mit der Außenwelt zu tun haben wollen oder nicht, indem sie in der Dachgeschoss-Ebene näher zum Fenster treten, um selbst den Blick nach außen zuzulassen.

“These windows supply daylight and, when one gets closer, they provide views of the garden and parking area below. As soon as the inhabitants move away from the windows, they are shielded from any views of onlookers, making it possible to self-regulate the degree of privacy.” (STALDER 2013: 74). Diese Verbindung ist bei traditionell japanischen Bauten immer auf beiden Seiten gegeben, *uchi* und *soto* beruhen hier auf Gegenseitigkeit, wohingegen im Gae House nur eine der Seiten die Verbindung aufnehmen kann. Diese Form von Verbindung im Westen anzusiedeln und hat ihren Ursprung nicht in japanischen Traditionen.



Abb.75, Abb.76: Gae House 2020



Abb.77: Gae House 2020

Eindruck

Das Haus ist gut versteckt in einer kleinen Gasse in einem Wohnviertel in Tokio. Schon oben erwähnt, wird der Blick zunächst auf das prominente Dach gelenkt. Das Haus an sich ist leicht von der restlichen Straßenfront nach hinten versetzt und gut durch eine Hecke versteckt. Das Auto, das sich offenbar seit der Errichtung des Hauses nicht geändert hat, wirkt wie ein Accessoire, welches zum Haus dazu gehört.

Durch die Platzierung der Fenster, kann man von der Straße keinen Einblick in das Haus selbst erhaschen, und es wirkt sehr privat und abgeschottet. Die Straße ist eine kleine Nebengasse und deswegen sehr ruhig. Als ich dort war, habe ich mich ähnlich wie beim Besuch des Moriyama House gefühlt, als würde die Privatsphäre hier von mir missachtet werden. Obwohl es unterschiedliche Gründe hatte, denn hier wollte man anscheinend keine Verbindung schaffen zwischen Außen und Innen, sondern lediglich eine Verbindung von Innen nach Außen, aber gleichzeitig eine Möglichkeit finden, um das Haus repräsentativ für die Außenwelt zu machen. Keines dieser Elemente war sehr aufdringlich, alle Anzeichen oder Symbole dafür waren sehr subtil, kein Zaun ist aufgestellt, niemand hinderte mich daran, weiter in diese Privatsphäre vorzudringen, dennoch waren die Zeichen für mich ausreichend um dies nicht zu tun, vielleicht kann man dies auf mein westliches Verständnis von Privatsphäre zurückführen, da dies hier als Motiv verwendet wurde.

3 HOUSE NA Sou Fujimoto Architects



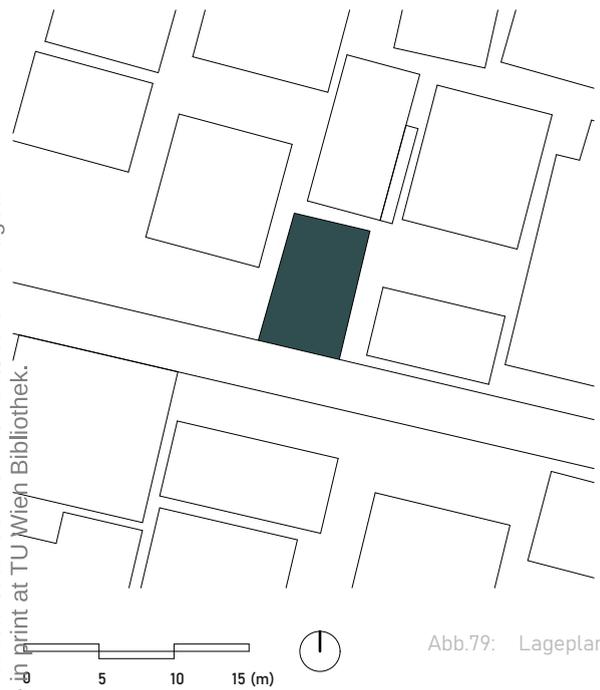


Abb.79: Lageplan

HOUSE NA

Sou Fujimoto Architects

Bezirk: Suginami
Baujahr: 2010
Grundstücksgröße: 55,00 m²
Gesamtgebäudefläche: 84,92 m²
Konstruktion: Steel-frame structure



Abb.84: House NA 2012

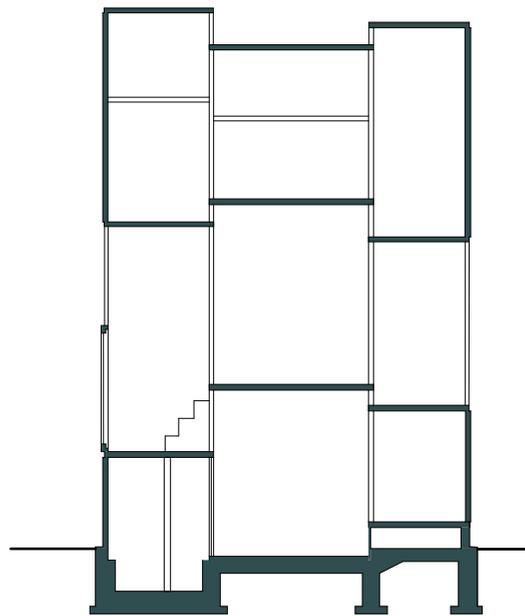


Abb.80: Schnitt

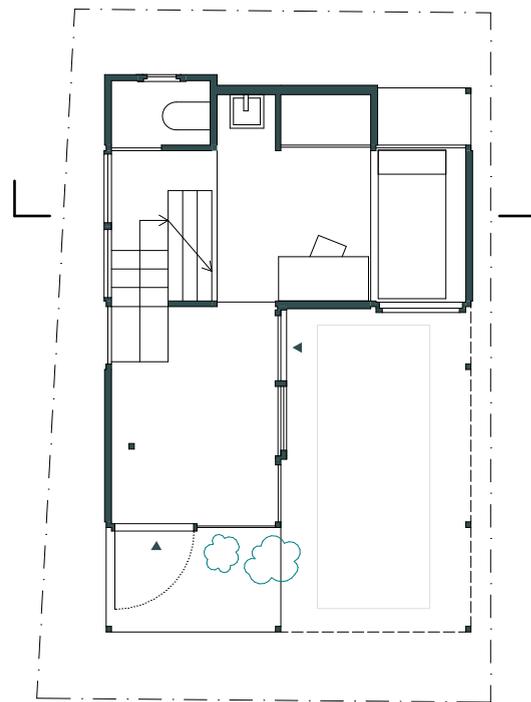


Abb.81: E.G.

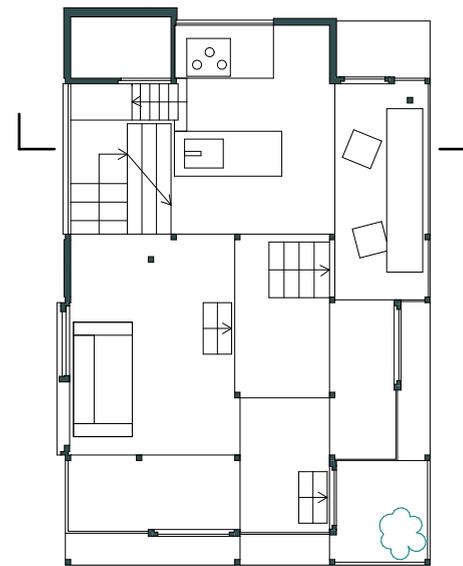


Abb.82: 1.0.G.

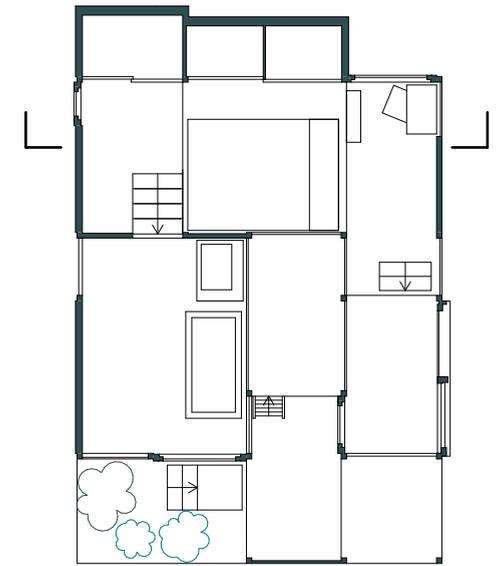


Abb.83: 2.0.G.

Das Haus Na wurde im Jahr 2010 von Sou Fujimoto geplant und speziell an die Bedürfnisse und Wünsche des:r Eigentümer:in angepasst. Das Einfamilienhaus befindet sich in einer ruhigen Wohngegend in Tokio außerhalb des Zentrums. Der Bau befindet sich auf einem sehr kleinen Grundstück, das neben einem höheren Bau, der etwas nach hinten versetzt ist und auf der anderen Seite einer eingeschossigen Bebauung für PKW-Stellplätze steht. Dies führt dazu, dass das Haus vom Beginn der Straße ersichtlich ist und auch von vier Himmelsrichtungen belichtet werden kann. Die Belichtung und Belüftung spielen laut dem Architekten auch eine große Rolle hinsichtlich des Designs. Das Grundkonzept war ein Aufbau wie der eines Baums, den man empor klettern kann, und dies kann man in den Skizzen von Fujimoto immer noch gut nachvollziehen (siehe Abb- 85). "To live in a house is akin to living in a tree. There are many branches and each is a pleasant place to be. They are not hermetically isolated rooms, but connected and continually redefining each-other." (MESCHÉDE 2012: 85). Das Konzept des Baumes wird durch Fujimoto neu interpretiert und durch das Erschaffen und scheinbar willkürliche Anordnen von 21 Ebenen erreicht.

Diese Ebenen werden gehalten durch ein schlankes Stahl-Skelettgerüst, die fast schon wie in einem Regal eingezogene Regalböden wirken, und teils mit Glas verkleidet, teils freigelassen und somit Terrassen sind. Auf diesen Terrassen stehen einige Pflanzentöpfe, die ähnlich wie im Haus Moriyama wie *Roji-engai* wirken und vielleicht der Verschönerung der Straße dienen. Diese unterschiedlichen Ebenen, mit ihren unterschiedlichen Höhen und

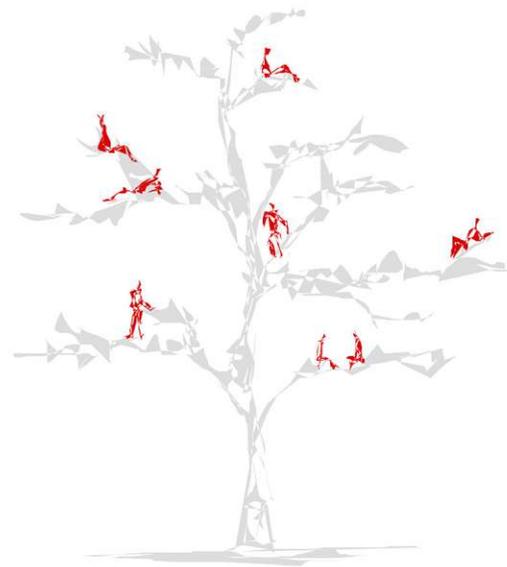


Abb.85: House NA, Skizze von Sou Fujimoto des Baum Prinzips

Größen sind somit eine Unterteilung zwischen dem Haus als einzigem Raum und können genauso gut verstanden werden wie eine Aneinanderreihung von vielen kleinen Räumen. "It could be said that there are many small rooms, or a single room with various undulations within it." (MESCHÉDE 2012:90). Die Funktion kann hierbei durch die Nutzung der Bewohner:innen ähnlich wie im traditionellen japanischen Grundriss flexibel gestaltet werden. "Primitive Architektur" nennt Fujimoto seinen Ansatz, in dem erst die Bewohner dem Raum seine Funktion zuweisen. Er folgt damit einem Grundprinzip in der japanischen Architektur, wo es in traditionellen Wohnungen keine feste Raumaufteilung gibt. Verschiebbare Wände erlauben unterschiedliche Nutzungskonzepte.

Die konventionelle Unterteilung in Etagen und Räume, die vor allem in der westlichen Architektur vorgegeben ist, weicht einem Konzept, in dem die Bewohner die Struktur und die Aufteilung eines Hauses definieren (vgl. MESCHÉDE 2012: 337). Die:r Bewohner:in wird somit Initiatorin der Nutzung

und Funktion einer solchen Ebene. Diese Ebenen können aufgrund ihrer unterschiedlichen Höhen als Tisch, als Sitzgelegenheit oder als Stufe verwendet werden und sind hier nur als Objekt ohne vorge-schriebene Funktion zu sehen.

"Bei ihm [Fujimoto, Anm.] sind es der Raum und die Nutzung, die sich gegenseitig bedingen. Es existiert keine vorgegebene Ordnung einzelner Baukörper, diese entsteht erst durch die Art und Weise, wie potenzielle Bewohner die einzelnen Teile nutzen. Die Funktion einzelner Räume oder Häuser ist nicht die Folge eines Masterplans. Sie entsteht erst durch die spezifische Nutzung, welche die Bewohner in Wechselwirkung mit der Architektur praktizieren." (GLEITER 2012: 335).

Durch diese Höhenunterschiede und nicht klaren Trennung von Räumen entstehen Blickbeziehungen und Interaktionsmöglichkeiten, die so wirken, als wäre das Haus ein kontinuierlicher Raum, der hier auch wieder das Thema des *ma* aufgreift. Durch diesen kontinuierlichen Raum entsteht im Haus selbst auch kein Zentrum, aber es tut sich durch die Nutzung ein *oku* auf und kann als Erlebnis Wahrnehmungsabfolgen von unterschiedlichen Nicht- Räumen gesehen werden. "In Wahrnehmungsräumen wohnen wir, wenn wir in Fujimotos Häusern wohnen, nicht in realen Räumen. Der Wohnraum folgt weder abstrakten, idealistischen Ideen noch praktischen Anforderungen, sondern allein den Regeln der Wahrnehmung. Wenn Fujimoto in den Plänen Küchen, Wohnzimmer und Schlafzimmer markiert, so sind das nur funktionale Zuschreibungen. Sie bezeichnen weniger eine architektonische Mög-

lichkeit als eine architektonische Unmöglichkeit." (GLEITER 2012: 330).

Die Ebenen können durch verschiebbare Stufenelemente erreicht werden, diese Elemente können aber auch Tisch oder Sessel, je nach Bedarf, beliebig eingesetzt werden. Die Räume, die alle zueinander in Beziehung stehen, können auch als Dekonstruktion eines traditionellen Hauses gesehen werden, welches aufgespalten und dann vertikal erneut auf andere Art wieder zusammengefügt wurde.

Diese Vertikalität findet man sogar wie nie in traditionellen japanischen Bauten, es gibt zwar *Machiyas* die auf mehreren Ebenen aufgebaut sind, aber eine kontinuierliche labyrinthartige Erschließung auf mehreren Ebenen ist meines Wissens wenn dann im Westen anzusiedeln, und hier auch in der Moderne, bei Adolf Loos und seinem Raumplan zu finden sind. Über das Schaffen von Adolf Loos sagte Heinrich Kulka "Das freie Denken im Raum, das Planen von Räumen, die in verschiedenen Niveaus liegen und an kein durchgehendes Stockwerk gebunden sind, das Komponieren der miteinander in Beziehung stehenden Räumen zu einem harmonischen, untrennbaren Ganzen und zu einem raumökonomischen Gebilde. Die Räume haben je nach ihrem Zweck und ihrer Bedeutung nicht nur verschiedene Größen, sondern auch verschiedene Höhen." (WORBS 1983: 65).

Und hier lassen sich einige Parallelen zu den Bauten von Sou Fujimoto erkennen, auch wenn Fujimoto die äußere Hülle komplett aufbricht ist

der Grundgedanke der gleiche. Auch eine weitere Ähnlichkeit lässt sich mit Fujimoto erwähnen, denn wie bei vielen Bauten von Loos scheint im House NA das Tragwerk, die Konstruktion getrennt von den raumbildenden Elementen zu sein. "Loos geht vom Zweck eines Baues und seiner Räume aus und denkt dann an die Wirkung, an die Qualität der Raumbildung, die den Zwecken entsprechen soll und für ihn das Primäre darstellt. Er stimmt die Raumbildung in Form und Material auf die beabsichtigte Wirkung der Räume ab. Der konstruktive

Bau, der diese Räume aufnehmen und ihre Bekleidung, also ihre raumkonstituierende Elemente tragen soll, ist das Sekundäre- auch wenn er als Baukörper außerdem auch bedeutungsträger, Träger von Wirkung ist." (WORBS 1983: 65).

Hier soll aber noch einmal erwähnt sein, dass die Trennung von tragenden und nicht tragenden Elementen genau so ein traditionell japanisches Grundprinzip ist und hier eine klare Grenze bzw. der Bestimmung des Ursprungs vermutlich eine Mi-

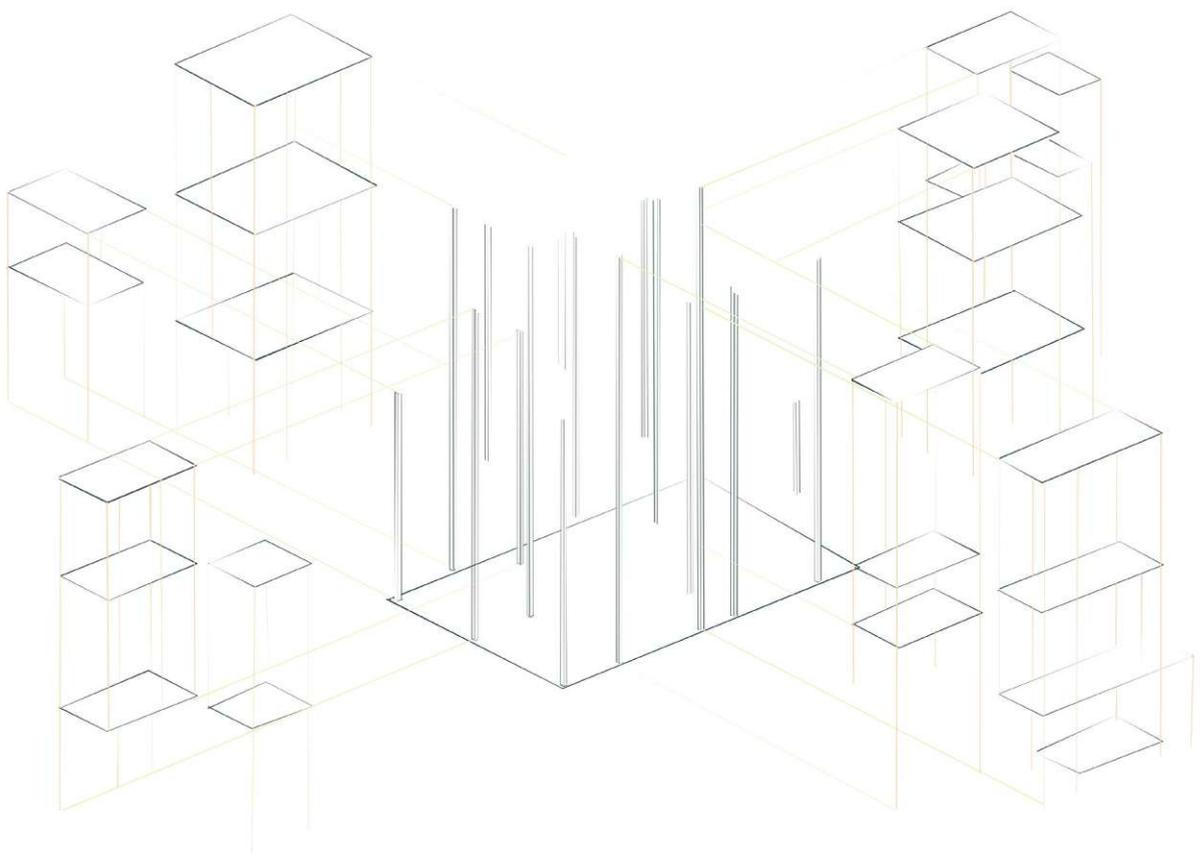


Abb.86: House NA dekonstruiert

schung von Loos bzw. der Moderne und der traditionellen Architektur.

Das Haus verfügt über keine definierbare Außenhülle, durch die Vorsprünge und die unterschiedlichen Außen- und Innenbereiche, die am ersten Blick nicht unterscheidbar sind. Fujimoto schafft es durch dieses Spiel mit Außen und Innen, eine fluide Grenze, die nicht klar gezogen werden kann, und hier den Bezug zum Umfeld als klares Motiv zu kreieren. "Für Fujimoto ist der physische-materielle Raum nicht das Ziel der Architektur, er markiert auch nicht die Grenze des Wohnraums. Alles setzt er daran, die physische Grenze optisch aufzulösen und Zonen von Unschärfe und widersprüchlicher Ordnung zu schaffen." (GLEITER 2012: 330). Nicht nur die Anordnung der Ebenen wird dadurch klar, sondern auch die Materialwahl, die bei diesem Projekt aus Glas und Stahl besteht. Das im Westen verwendete Thema 'Wand' kommt hier nicht zum Vorschein, das Haus besteht aus Öffnungen, die lediglich durch weiße, transluzente Vorhänge verdeckt werden können. "Architecture is a space affixed to a window. Imagine: If an architecture was made up entirely of windows, the interior and exterior would be intertwined even more." (MESCHÉDE 2012: 87).

Hier kann man auch wieder eine Verbindung zu traditionellen japanischen Elementen erkennen, hier in Bezug zu den *Shōjis*, die auch lichtdurchlässig sind, aber die direkte Sichtverbindung zum Äußeren verhindern und das Drinnen vor dem Draußen abschotten können. *Uchi* und *soto* stehen hier also auch im Vordergrund, denn die Bewohner:innen



Abb.87: House NA Google Street View, 2018 aufgenommen

haben die Möglichkeit das Draußen in das Drinnen zu lassen, aber gleichzeitig können sie ihre Privatsphäre durch die *Shōji*-artigen Vorhänge schützen. Auch lässt sich die Verbindung zu traditionellen Elementen heraus lesen in einem Interview meinte der Eigentümerin des Hauses: "Ein traditionelles Haus in der Innenstadt zu bauen wäre Unsinn, diese Idee habe ich aufgegeben, aber ich dachte, es wäre schön, wenn man Teile davon geschickt integrieren könnte." (MESCHÉDE 2012: 317). So spricht sie auch weiter, dass es einen interessanten Eingangsbereich in ihrem Haus gibt, ähnlich wie bei einem *Genkan*, wieder einer der traditionellen Elemente der Architektur.

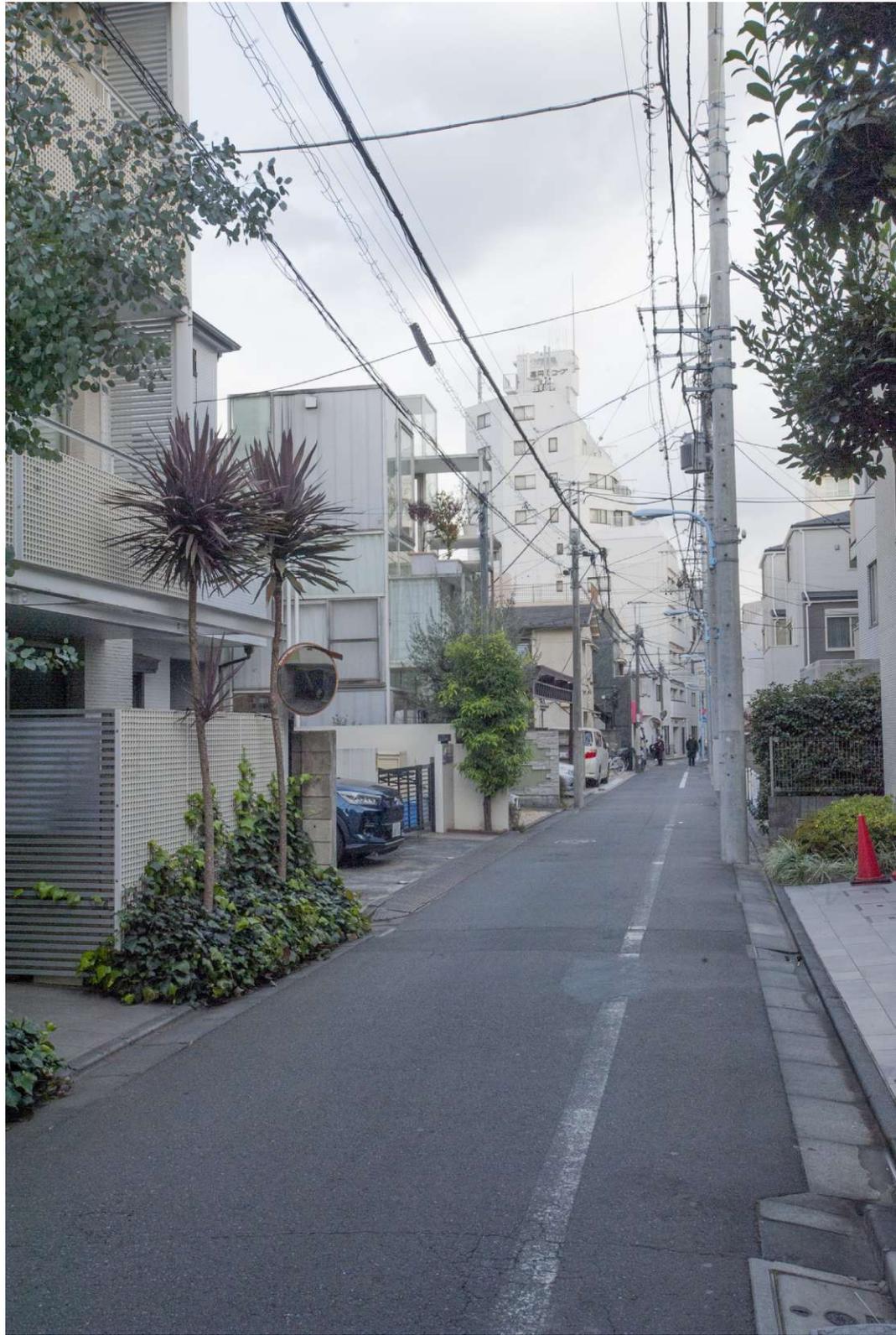


Abb.88: House NA 2020



Abb.89: House NA 2020

Eindruck

Vom Anfang der schmalen Gasse kann man das NA House bereits erkennen, es ist höher als die umliegende Gebäude und so positioniert, dass man von allen Seiten eine Blickbeziehung von der Straße aufbauen kann. Dennoch fällt einem das Haus nicht sofort auf, denn mit seinen Vorhängen blendet es sich in die Straße ein, als würde es sich selbst verstecken wollen. Erst beim Näherkommen ist mir das Grundstück aufgefallen, jedoch nicht wegen des Hauses an sich, sondern wegen der davor parkenden blauen „Ente“, die sich anscheinend ähnlich wie beim Gae Haus seit Einzug des Hauses nicht geändert hat. Erst jetzt merke ich, dass das Haus, welches zwar die gleichen Formen hat, die ich bereits in Architektur Magazinen gesehen habe, dennoch nicht das widerspiegelt, was ich mir dadurch erwartet habe. Nichts ist übrig geblieben von diesem reinen Weiß, das auf den Bildern zu sehen ist, der Lack blättert von den Stützen ab und darunter kommt der Rost zum Vorschein. Auch die Hausbesitzerin gibt diverse bauphysikalische Probleme preis: „Ein Problem ist die Wärmedämmung. Anstrich und Schutzfilm mildern das Problem erheblich ab, wenn aber in Zukunft eine effektive Technik entwickelt würde, würde es hier noch angenehmer wohnen.“ (MESCHEDE 2012: 317).

Die Pflanzkübel auf den Terrassen und dem Hauseingang wirken karg und rosten auch nach etwas über 10 Jahren bereits. Vor meinen Augen entwickelt sich ein anderes Bild, als das, das mir verkauft wurde, und nach einem kurzen Innehalten wirkt dieses Bild aber so viel echter und schöner als

die Bilder, die ich davor gesehen habe. Es ist eine ruhige Gasse, dennoch kann man sehen, dass die Eigentümer:innen die Vorhänge überall zugezogen haben. Sie wirken wie ein Schutz, der das ganze Gebäude einhüllt. Es hat keine Ähnlichkeit zu den transparenten und offenen Bildern, die nach dem Bau gemacht worden sind. In einem Interview mit dem Eigentümer geht hervor, dass sie prinzipiell kein Problem damit haben, wenn Menschen Interesse an ihrem Zuhause zeigen. „Nicht nur Leute, die sich mit Architektur beschäftigen oder Architektur studieren, sondern auch viele andere machen Fotos. Außer auf Empfehlung von Fujimotos Büro kommen jedoch nur wenige, die das Innere sehen möchten, und es macht mir nichts aus, wenn sie von außen fotografieren.“ (MESCHEDE 2012: 314).

Dennoch kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, dass die Vorhänge nicht wegen der Lichtbedingungen vorgezogen wurden an einem sehr bewölkten und grauen Jännertag. Auch auf Google street view ist das Haus verpixelt(siehe Abb. 87), was auf die Wahrung der Privatsphäre, oder zumindest den Versuch dazu, hindeutet. Auch die Hausherrin sagt dazu: „Im Rahmen unserer Möglichkeiten lassen wir es zu. Allerdings ist der Bereich, der uns gehört, sehr klein und es ist mir unangenehm, wenn die Leute stören, indem sie z.B. ohne zu überlegen das Grundstück der Nachbarn betreten. Wenn sie sich an die Regeln halten, ist es für mich kein Problem. Ich freue mich, wenn sich viele Leute das Haus ansehen, und es wäre schön, wenn es besonders auf junge Leute einen positiven Einfluss hätte.“ (MESCHEDE 2012: 317).

Man muss natürlich berücksichtigen, inwieweit sie hier überhaupt offen spricht, und nicht vielleicht *omote* der Grund ist. Wobei man in diesem Zusammenhang möglicherweise auch darauf hinweisen muss, dass dieses Haus nicht für jeden bewohnbar wäre, das Leben muss daran angepasst werden und es ist auch genau auf ihre Bedürfnisse angepasst. Und auch so ein spezielles Haus zu bewohnen, es zu Schau zu stellen, bedarf einer gewissen Form von Repräsentationswillen, wie man auch vom Hausherrn selbst hören kann: „Aber vielleicht war schon die Grundvoraussetzung 'besonders', der Wunsch nach einem Haus für meine Frau und mich auf einem kleinen Grundstück im Stadtgebiet.“ (MESCHEDE 2012: 313).

Aus diesem Grund finde ich es sehr interessant zu sehen, dass die ersten Abbildungen des Hauses auch schon fast als eine Art Maske dienen, ein *omote*, das erst nach tatsächlicher Besichtigung die wahre *ura* zeigt. Ich sage nicht, dass das Haus, wie es jetzt zu sehen ist nicht eine unheimliche Anziehungskraft hat, denn die hat es definitiv, allerdings nicht auf die Art, wie man es vielleicht erwarten würde. Hier kann man wieder erkennen, dass in Japan ein Bild vermittelt wird, welches nicht unbedingt der Realität entspricht.

4 CURTAINWALL HOUSE Shigeru Ban Architects

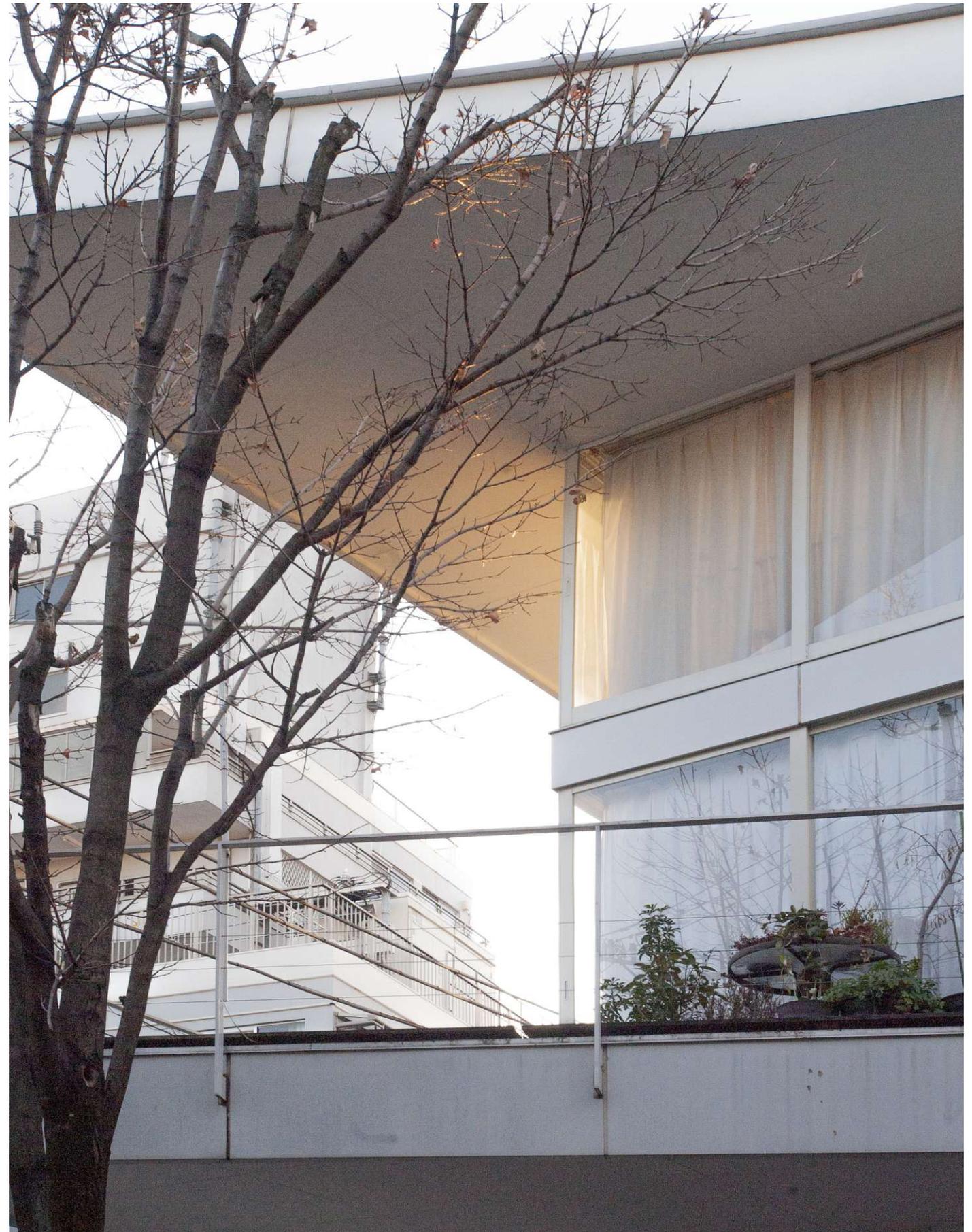




Abb.91: Curtainwall House 1995

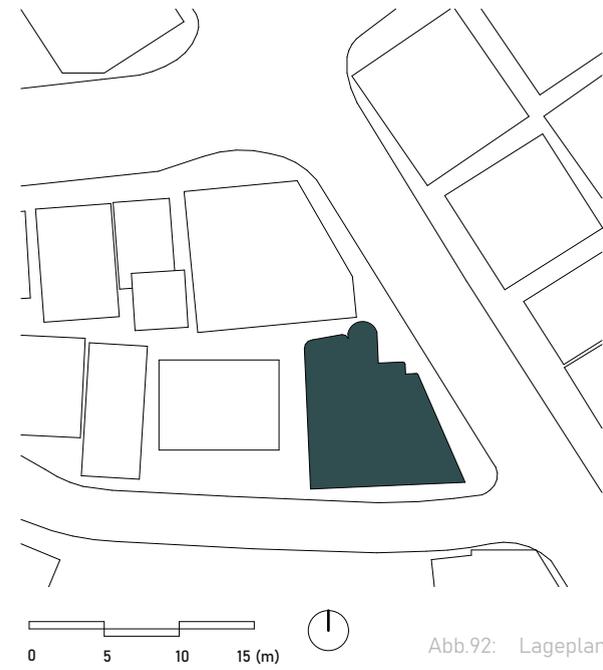


Abb.92: Lageplan

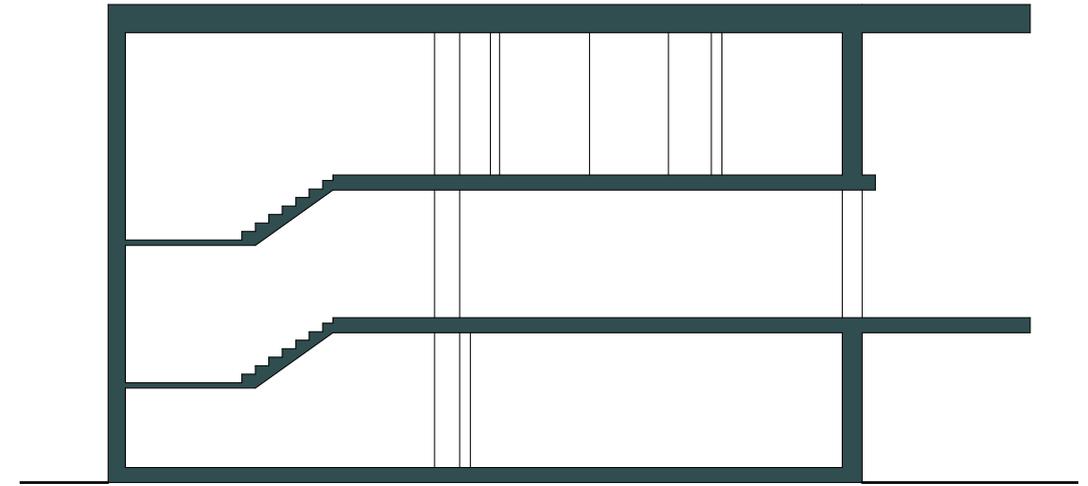


Abb.94: Schnitt

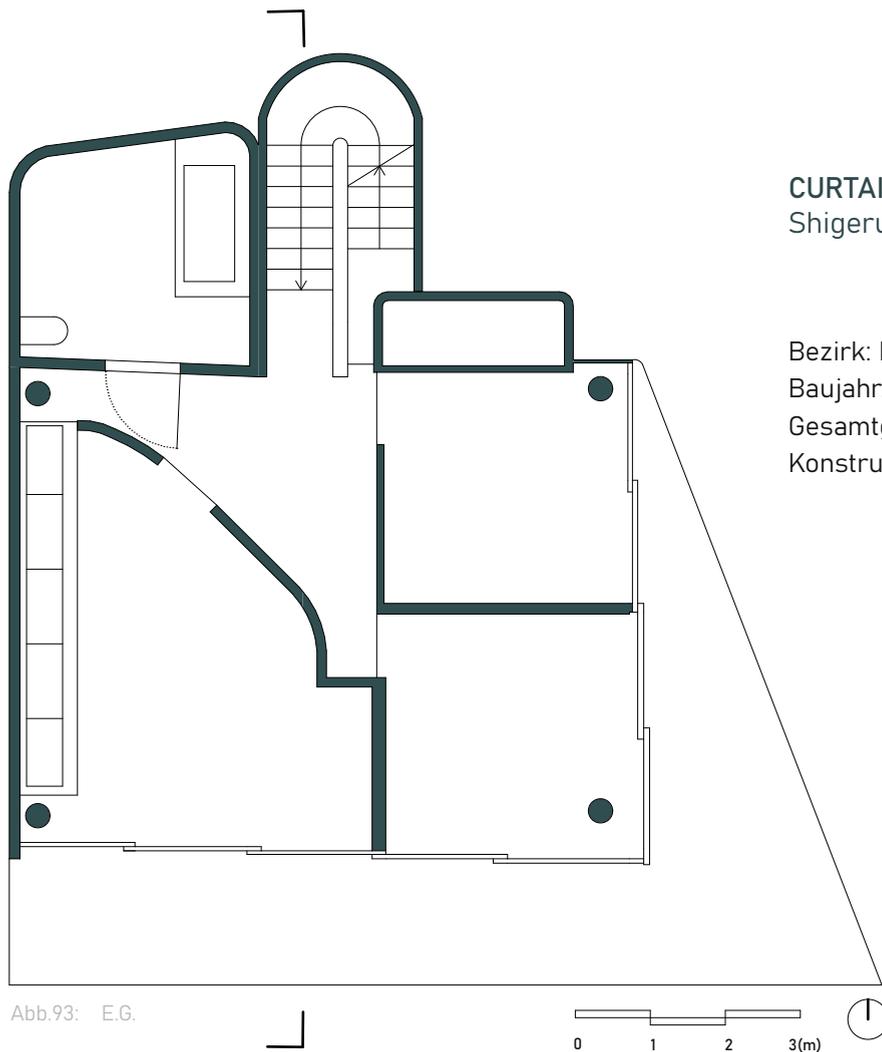


Abb.93: E.G.

CURTAINWALL HOUSE
Shigeru Ban Architects

Bezirk: Itabashi
Baujahr: 1995
Gesamtgebäudefläche: 179 m²
Konstruktion: Stahlbeton

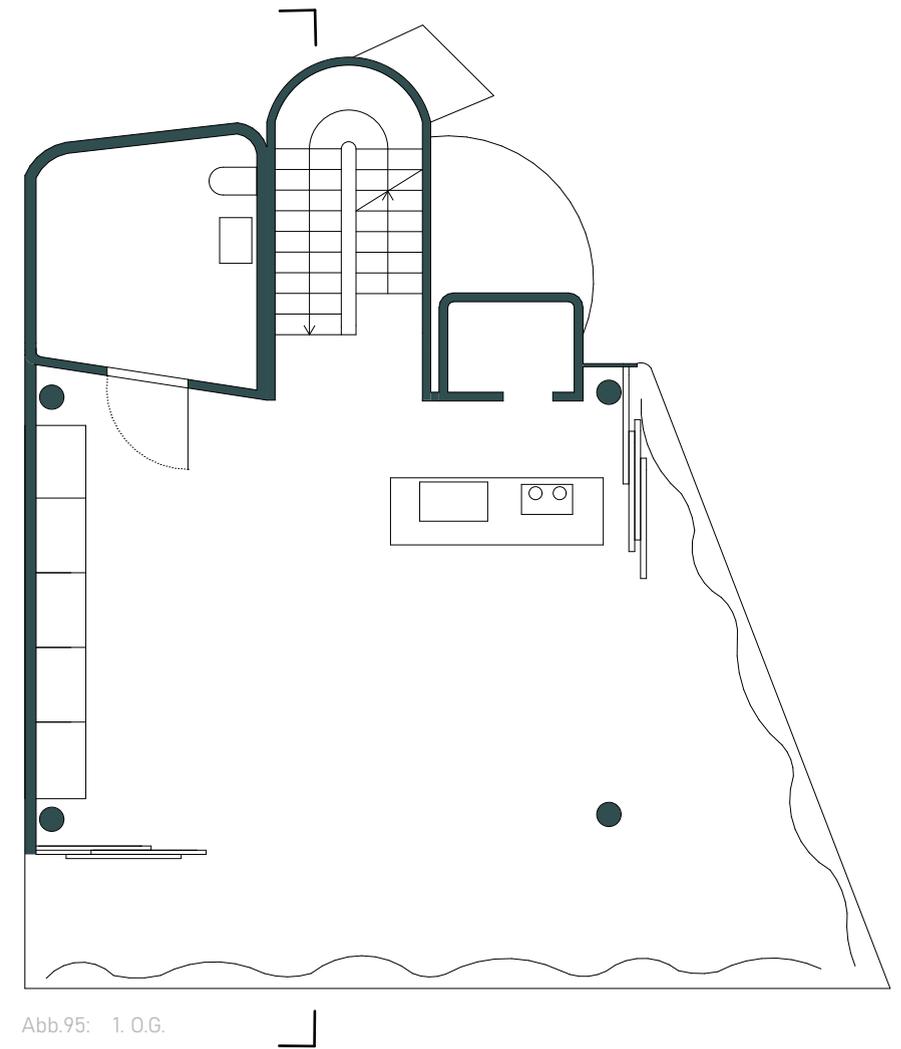


Abb.95: 1. O.G.

Shigeru Ban plante das Curtain Wall House für einen Klienten, der davor in einem typischen traditionellen Bau mit *Shoji*-Wänden und *Tatami*-Matten wohnte. Das Curtain Wall Haus wurde 1995 fertiggestellt und befindet sich im Stadtteil Itabashi in Tokio. Das Grundstück ist sehr prominent an einer Kreuzung gelegen, und die Grundstücksfläche beträgt 110 m². Das Haus besteht aus drei Etagen und wird als Wohnung und Studio verwendet. Das Erdgeschoss dient als Stellplatz für PKWs und hebt die darüberliegenden Etagen vom Straßenniveau durch vier quadratisch angeordnete runde Stützen ab. Neben dem unscheinbaren Eingang neben dem Parkplatz befindet sich auch ein von dem Haus abgetrenntes Stiegenhaus, welches auf Metall gebaut und von außen auch als Wendeltreppe erkennbar ist. Das Stiegenhaus wirkt durch diese Trennung schon fast wie ein eigenständiger, nicht dazugehöriger Bau. Hier kann man eine Art von *omote* und *ura* sehen, in der die Erschließungsfläche nach hinten versetzt und durch das „Gesicht“ des Hauses, der weit auskragende Balkon, und die dahinter liegenden Räume verdeckt wird.

Der Balkon, dessen Grundfläche wieder vom Dach aufgenommen wird, wirkt ähnlich wie eine *Engawa*. In den zwei oberen Geschossen wurde weiterhin das Stützenraster übernommen, außerdem wird die trennende Hülle nach hinten zu den Stützen versetzt, und so entsteht ein leerer Raum über dem Balkon, der sich über zwei Geschosse statt über eines zieht. Diese Hülle besteht aus beiden Etagen auf Glasschiebewänden, durch die sich der Raum hin zum Balkon komplett öffnen lässt. Zusätzlich ist am Dach, entlang der Auskragung des Daches, ein

weißer Vorhang montiert, der über beide Geschosse reicht. Dieser kann je nach Bedarf wie die Glaswände komplett geöffnet oder geschlossen werden. Auf beiden Etagen ist bis auf die sanitären Anlagen alles frei von der Straße ersichtlich, wenn der Vorhang geöffnet ist. Es befinden sich zwar raumtrennende Wände in dem Haus, jedoch sind diese nicht zur Straße hin arrangiert und so öffnet sich das Haus der Umgebung, ähnlich wie ein Schnittmodell.

Die Verbindung, die Ban mit dem Haus und der Außenwelt schafft, ist rein nach dem Prinzip von *uchi*, *soto* und *yoso* (siehe Abb.96). Der vorgezogene Vorhang, mit geschlossenen Glastüren, grenzt das Gebäude von der Außenwelt ab. Sind jeweils nur eines der Elemente (entweder Glaswände oder Vorhang) weggeschoben, so kann man Teile der Außenwelt immer noch wahrnehmen. Und bei beiden Teilen komplett geöffnet, wirkt das Haus zur Umgebung hin fast wie auf einem Präsentierteller. Es entstehen also drei unterschiedliche Bereiche, die je nach Belieben verändert werden können und somit sehr flexibel sind.

Ban schaffte durch das Design bei diesem Haus eine Verbindung zwischen traditionellen japanischen Prinzipien, vor allem *uchi* und *soto*, und *ma*. Er verwendete aber Materialien, die sehr westlich sind. „The idea was to recreate with contemporary materials and for use in contemporary life spaces endowed with continuity between inside and outside in the Japanese manner.“ (BAN 1998: 19). Aber der umlaufende Balkon wirkt eher wie eine Reling auf einem Schiff, als eine typische *Engawa* in Japan. Dies kann ich nur mit der Moderne verknüpfen. Jo-

sef Frank, der in den 1930er in Wien die Villa Beer in Kooperation mit Oskar Wlach geplant hat, hat auch die Thematik des Schiffes in seinem Bau aufgenommen. Die Absturzsicherungen wirken ähnlich wie bei Ban wie eine Reling und auch die Treppe, die bei Ban auch außen sehr dominant ist, hat Frank innen ähnlich geschwungen in seinem Bau geplant.

Ban studierte zunächst in den USA und wurde dadurch stark von westlichen Ansätzen inspiriert, was auch ersichtlich im Curtain Wall Haus ist. Er ist, wie aus seinen eigenen Aussagen hervorgeht, vom Westen und vor allem von Mies van der Rohe und der ihm verbundenen Moderne geprägt. „One of my favorite buildings is the Farnsworth House by Mies van der Rohe. This was a revolutionary work that took the Western architecture, which had previously been enclosed by masonry walls, and achieved complete continuity between inside and outside by means of a totally glazed exterior.“ (BAN 1998: 19). Einerseits spürt man die westliche Moderne in seinen Bauten, andererseits ist der Architekt durch seine japanische Wurzeln sehr geprägt.

„Ban is also a Japanese architect, and his work, not surprisingly, reflects an interest in certain themes that pervade traditional Japanese architecture. For example, his transformation of interior space by opening and closing a sliding panel and creating a completely open floor, or in Ban's words, a 'universal floor' that allows fluid continuity between inside and outside, has roots in Japanese architecture.“ (MCQUAID 2003: 6). Der Begriff Bans des „universal floor“, die auch beim Curtain Wall angewendet



Abb.96: Ebenen der Öffentlichkeit

wurde, sind meiner Ansicht nach eine Mischung aus dem japanischen Prinzip des *uchi* und *soto*, aber zum gleichen Anteil inspiriert durch die westliche Moderne. Denn wie er selbst behauptet, wurde er stark von Mies van der Rohe beeinflusst, der den flexiblen und offenen Raum auch in vielen seiner Arbeiten übernahm. Doch sieht man hier auch wieder den Kreis der unterschiedlichen Inspirationen, denn Mies war von Japan beeinflusst. So ist Ban im Endeffekt, durch die Interpretation seines eigenen Landes von einem Westler inspiriert.

„‘Universal space’ may seem quite unrestricted at first glance, but in fact precisely calculated, invisible spatial domain. In contrast, in traditional Japanese space, the size, continuity and quality of the space can all be changed by means of *fusuma*, *shoji* or



Abb.97: Curtainwall House 2020



Abb.98, Abb.99: Curtainwall House 2020



Abb.100: orange: geplanter Vorhänge 2003
grün: Vorhänge 2020

reed blinds depending on the season or occasion. With or without a roof, the interior and exterior spaces are continuous, and the intermediate domain shifts depending on the way space is used." (BAN 1998: 19-20). Ban sieht sehr wohl einen Unterschied, wie die modernen westlichen Architekt:innen 'Space' oder hier im speziellen 'universal space' wie es Mies vorgeschlagen hat in der japanischen traditionellen Vorstellung von *ma*.

Ban bezieht aber definitiv die Stellung, dass all seine Bauten eine Mischung aus westlichen und traditionellen japanischen Elementen sind, auch wenn diese vielleicht Stellenhaft ineinander übergehen.

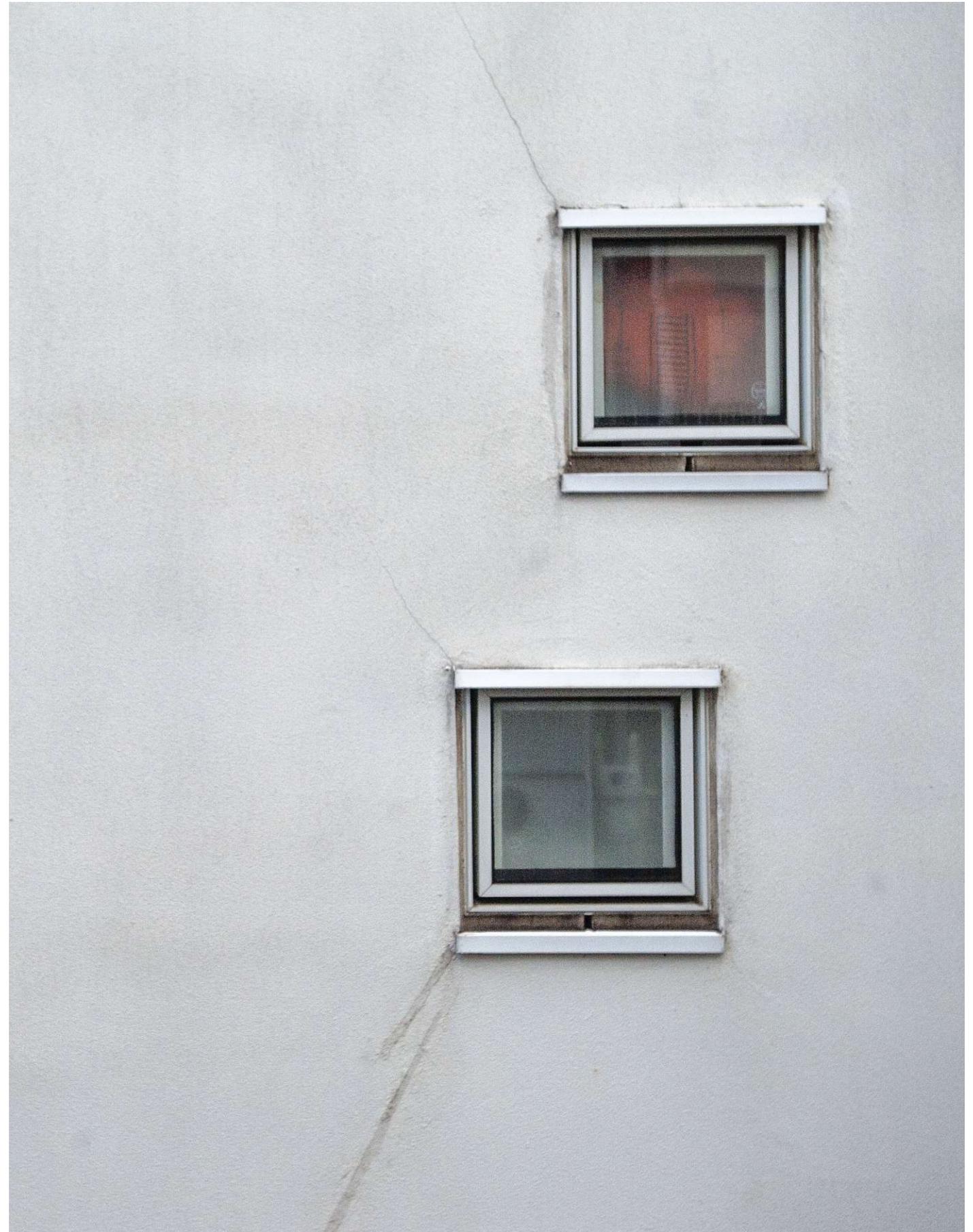
Eindruck

Das Haus ist von der Straße sehr leicht schon aus einiger Entfernung auszumachen. Durch das Eckgrundstück wirkt das Gebäude mit seinem spitzen Balkon, und dessen wie eine Reling anmutender Absturzsicherung fast wie ein Schiff, das hier in Tokio gestrandet ist. Mich wundert es nicht, dass Vorhänge die Sicht in das Gebäude verhängen. Ohne die Vorhänge wären die Bewohner:innen wie auf einer Bühne eines Theaters ausgestellt, und zwar nicht nur dem gegenüberliegenden Haus, sondern so gut wie komplett den beiden anliegenden Straßen. Die Glaswände sind verschlossen, und man sieht hinter ihnen Vorhänge, die auch nur eingeschossig sind. Man kann jedoch die Terrasse sehen, was ich auf keinem der Bilder gesehen habe, die mir vorab in der Recherche untergekommen sind.

Bei meinem Besuch ist mir auch aufgefallen, dass diese Vorhänge wohl nachträglich eingezogen wurden. Wobei ich keinen außenliegenden Vorhang gesehen habe, so muss dieser durch den anderen endgültig ersetzt worden sein. Die Bilder von diesem Gebäude wirken sehr leicht und luftig, als würde das Prinzip wie bei den traditionellen japanischen Bauten außerhalb der Stadt verwendet werden. Ich gehe aber stark davon aus, dass dieser Vorhang, der nachträglich eingefügt wurde, nur partiell geöffnet wird. Ich glaube, dadurch kann die Privatsphäre in der Stadt sichergestellt werden, und die traditionellen japanischen Prinzipien trotzdem angewendet werden. Durch die zugezogenen

Vorhänge wirkt das Gebäude auch sehr privat, auch durch den von der Straße abgehobenen Wohnbereich, ist es außerhalb der „privaten Schwelle“, die ich übertreten kann. Hier ist einzig und allein der:die Bewohner:in verantwortlich, wie privat oder öffentlich sein:ihr Leben gemacht wird. Jedoch kann ich nur von der Erscheinung sprechen, die das Bild durch geschlossene Glaswände und geschlossenen Vorhängen prägen. Es wurde anscheinend auch nachträglich ein Baum direkt auf der Grundstücksgrenze gepflanzt, der mittlerweile über die beiden oberen Stockwerke reicht. Meine Vermutung ist, dass dieser Baum vor allem im Sommer, wenn die Glaswände wahrscheinlich hitzebedingt geöffnet sind, einen zusätzlichen Sichtschutz bietet.

5 ROOM ROOM
Takeshi Hosaka



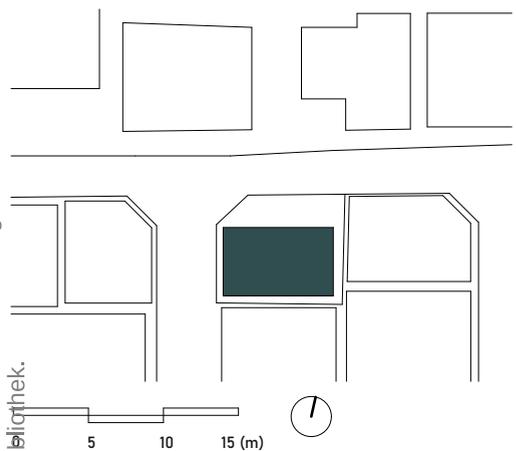


Abb.102: Lageplan

ROOM ROOM

Takeshi Hosaka

Bezirk: Itabashi
Baujahr: 2010
Grundstücksgröße: 58.43 m²
Gebäudegrundfläche: 36.99 m²
Gesamtgebäudefläche: 72.00 m²
Konstruktion: Holzständerbau



Abb.107: Room Room 2010

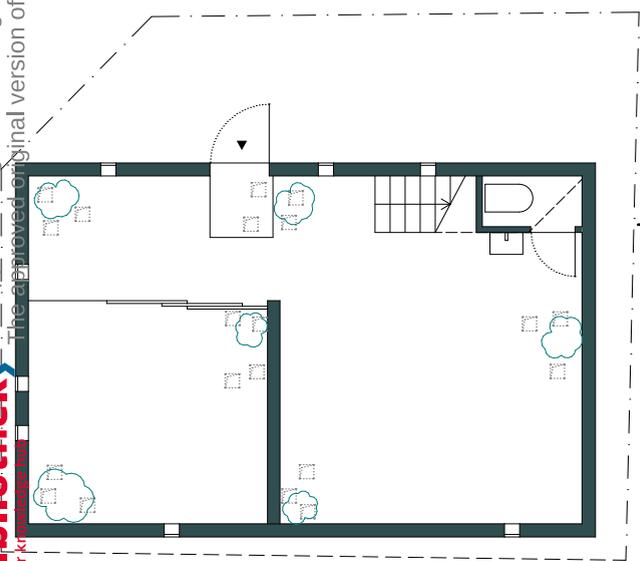


Abb.103: E.G.

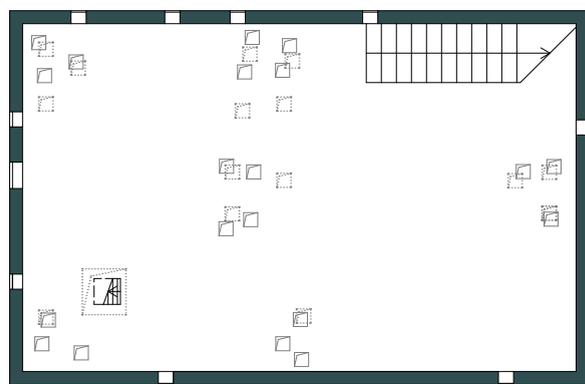


Abb.104: 1. O.G.

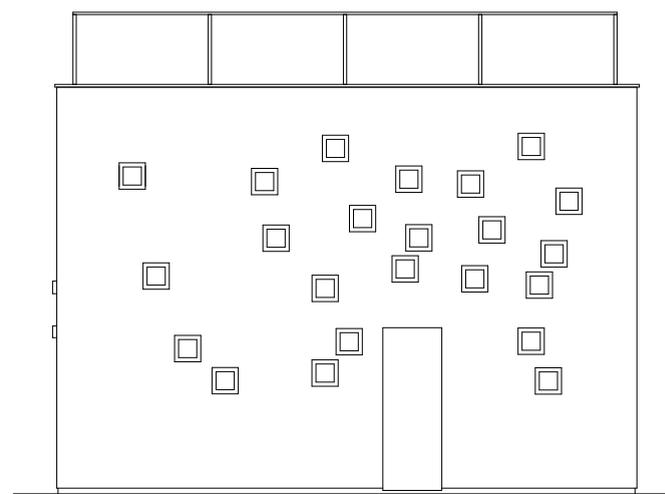


Abb.105: Ansicht

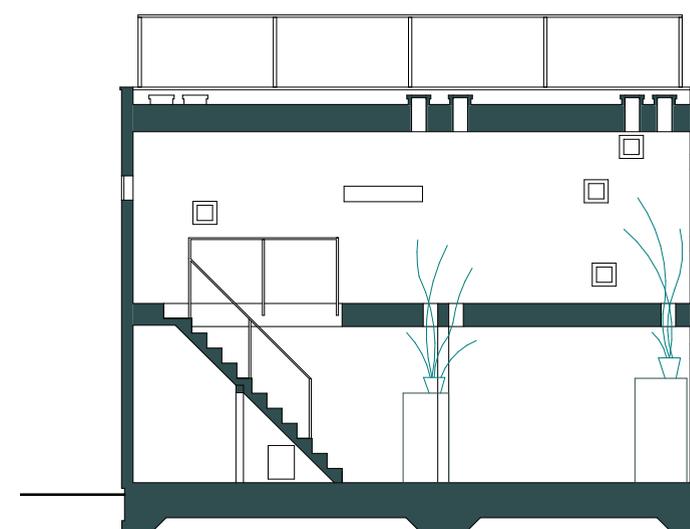


Abb.106: Schnitt

Der Wohnbau wurde für ein taubes Paar mit zwei Kindern geplant. Durch die speziellen Anforderungen bezüglich der Kommunikation zwischen dem Paar und den Kindern ist dieses Design entstanden. Der Bau ist ein weißer Quader mit vielen kleinen Fensteröffnungen, die nicht geordnet an der Fassade platziert wurden. Durch die quadratischen Fenster, die jeweils etwa 20 cm groß sind, entsteht eine Verbindung zur Außenwelt, die anders als bei den vorherigen Beispielen das Motiv von *uchi* und *soto* aufgreifen.

Hier wird ein Berührungspunkt zur Außen- Innenwelt geschaffen, der konstant bleibt, doch erst durch die Interaktion zum Tragen kommt. Man muss sich dem Haus nähern, um diese Verbindung zu ermöglichen, und kann nicht schon von der Ferne, also fast schon unabsichtlich, diese Kommunikation initiieren. "In the works of Takeshi Hosaka, we have the opportunity to trace a number of features that reveal not only a respect for tradition in which the border between exterior and interior is only very loosely defined, the diversity of right angle areas is ordered harmoniously after one another, and in which sliding walls open a view to the garden." (Galerie současného umění a architektury 2013).

Die Sichtbeziehungen und die einhergehende Kommunikation innerhalb und außerhalb des Gebäudes ist in diesem Projekt aufgrund der speziellen Bedürfnisse der Familie eines der Hauptthemen, die aufgegriffen wurden. Der Innenraum besteht aus zwei Etagen, der durch eine relativ kleine weiße, unscheinbare Tür, die fast wie eine Wohnungstür im Westen wirkt, im Erdgeschoss erreichbar ist.

Direkt beim Eingangsbereich befindet sich ein angedeuteter *Genkan*. Er ist angedeutet, denn es ist ein kleiner Bereich mit anderem Bodenbelag, mit einer 10 cm hohen Höhenunterschied, bei dem man sich ebenfalls die Schuhe entledigen kann. In einem traditionellen *Genkan* wäre der Höhenunterschied um einiges höher und er würde vermutlich auch aus mehreren Ebenen bestehen. Trotzdem wurde die Grundstruktur modernisiert, aber dennoch beibehalten. Nach dieser kleinen Erhöhung ist der Bodenbelag für das ganze Haus gleich aus Holz geplant.

Neben dem *Genkan* ist eine Stiege zur nächsten Ebene platziert, unter der sich die Sanitäreinrichtungen befinden. Im unteren Geschoss befinden sich zwei „Hauptträume“, die durch Schiebetüren abgetrennt oder geöffnet werden können. In den Plänen des Architekten werden die Räume nicht nach Funktionen benannt, sondern lediglich als "room 1 & 2" bezeichnet. Dies ist auch wieder ein funktionsunabhängiges, flexibles Raumschaffen, welches bereits in den traditionellen japanischen Bauten verwendet wurde. Hier wird auch das Spiel mit dem Namen des Gebäudes deutlich "ROOM ROOM". Das Thema *ma*, wird hier auch wieder aufgegriffen. Alleine die platzierten Küchen-Anschlüsse deuten im room 2 auf die Funktion einer Küche hin.

An der Decke sind 20 cm große Öffnungen zu sehen, die eine Verbindung zur oberen Ebene möglich machen. Durch Blicke oder aber auch, wenn eines der Kinder z.B. ein Spielzeug in das darunter liegende Geschoss fallen lässt, um die Aufmerksamkeit der Eltern zu erlangen. Unterhalb dieser Öffnungen sind



Abb.108: Room Room Innenansicht

stellenweise Pflanzen platziert, die so durch die Decke hindurch in das erste Obergeschoss wachsen können. Einerseits zeigt das die Nähe zur Natur in der japanischen Architektur, andererseits haben die Pflanzen auch einen praktischen Sinn. Denn neben den Öffnungen in der Decke dienen sie als Kommunikationsmittel zwischen Oben und Unten, so können die Kinder an den Pflanzen rütteln und den Eltern in einem anderen Geschoss so ein visuelles Signal geben.

Die Treppe hinauf, entfaltet sich hier ein Raum, der auch wie unten einen Holzboden hat, aber der Boden durch Löcher perforiert ist, bei denen teilweise die Spitzen der Pflanzen emporragen. Ausschließlich eine Hängematte und zwei Sitzsäcke sind auch in den Architekturfotos in den Magazinen zu sehen. Eine schmale Leiter führt zur Dachterrasse, die durch eine enge Luke erreicht werden kann. Die Belichtung findet, genau wie im unteren Geschoss, durch die kleinen Öffnungen statt, die oben jedoch

auch zum Dach hin sind, und so auch eine Blickbeziehung zur Dachterrasse und der Außenwelt gewährleisten. Durch die kleinen aber vielen Fenster, erfolgt eine ganz spezielle Lichtsituation, die man wiederum mit "Lob des Schattens" in Kontext setzen kann. Denn durch die unregelmäßige Platzierung entstehen unterschiedlich helle oder dunkle Plätze in dem Haus und ermöglichen zugleich eine Form von Schatten, der mit einer sehr minimalistischen Einrichtung zusammen spielt. "Light is not only a symbol of the land of the rising sun, but also in the context of the relationship between light and shadow, a typical element of traditional and modern buildings, which applies to a relatively large degree to the work of Takeshi Hosaka." (Galerie současného umění a architektury 2013).

Takeshi Hosaka benutzte hier auch eine Holzkonstruktion, die inklusive der Möbel geplant wurde, und so die alten traditionellen japanischen Materialien mit einem modernen Touch verwendet. Die äußere Erscheinung des Hauses ist hingegen nicht traditionell japanisch. Durch den weißen Putz, der auf den rechtwinkligen Baukörper aufgetragen wurde, erinnert es stark an die Moderne. Das Bild wird jedoch durch die kleinen Öffnungen leicht abgewandelt und dadurch kann man es nicht unmittelbar mit den Häusern aus der Moderne vergleichen.



Abb.109: Room Room 2020



Abb.110: Room Room 2020

Eindruck

Das Haus befindet sich in einem der äußeren Wohnviertel in Tokio. Die Straßen hier sind nicht stark besucht, aber trotzdem ist Leben in ihnen, man fühlt sich nicht alleine, aber auch nicht beobachtet. Als ich die Straße erreiche, in der sich das Gebäude befindet, sehe ich das Haus sofort, es ist aber nicht mehr so weiß wie auf den Bildern, die Sockelzone ist beeinträchtigt von der Feuchtigkeit, und auch an den vielen kleinen Fenstern sind ausgesprochen viele Risse entstanden. Ich bin irritiert, weil sich auch hier wieder die äußere Form anders in meinen Gedanken manifestiert hat. Ich mache Fotos mit meiner auffälligen Spiegelreflex Kamera, als ein Mann auf mich aufmerksam wird.

Er wirkt sehr freundlich, aber dennoch etwas verärgert. Er deutet mir, dass er nichts hören kann, und zückt sein Handy hervor und schreibt eine Nachricht auf englisch, da ich offensichtlich nicht aus Japan stamme. Er schreibt, dass er taub sei, dass er der Eigentümer sei, und was ich hier tue. Ich greife zu meinem Handy und tippe auf englisch eine Nachricht ein. Dass ich eine Architekturstudentin aus Österreich bin, mich sehr für das Haus interessiere, ob es in Ordnung wäre, wenn ich es fotografiere. Er deutet mir ein Ja an und wirkt auch nicht mehr so verärgert und zeigt auf sein Handy. Er zeigt mir auf der Homepage eines Architektur Magazins das Haus, vor dem wir gerade stehen. Ganz in weiß, und keine Spur von dem grauen Schleier, den es mittlerweile eingehüllt hat. Er lächelt, fragt, ob ich von den Architekten gehört hätte, ich nicke.

Ich frage, was er hier draußen mache, und ob er zufrieden sei mit dem Haus. Er deutet auf ein Mädchen, offensichtlich seine Tochter, die auf der Straße neben uns Waveboard fährt, sie winkt uns zu. Er sei sehr zufrieden und zeigte mir wieder sein Handy mit den Fotos des Hauses.

Ich bin irritiert, wir stehen vor dem Haus, von dem er mir die Bilder zeigt. Ich frage, ob ich vielleicht einen kurzen Blick in das Haus hinein werfen darf. Er schaut lange auf mein Handy, als ich ihm diese Frage zeige, er kreuzt kurz die Arme über der Brust, als japanisches Zeichen für Nein und tippt dann ganz schnell in sein Handy "It's so cluttered", und zeigt mir erneut die Bilder. Ich bedanke mich herzlich, der Mann scheint erleichtert zu sein, weiter mit seiner Tochter, die mir nochmals winkt, auf der Straße spielen zu können. Als ich mir die Bilder erneut anschau, ist mir aufgefallen, dass in allen Fenstern entweder Spielzeuge stehen, oder sonst etwas den Blick in den Innenraum verwehrt.

Ich bin mir nicht sicher, ob der Besitzer nicht vielleicht doch nicht nur als Höflichkeit „cluttered“ gesagt hat. Der Grundriss ist komplett offen, nur im Erdgeschoss sind ein paar Kommoden, und sonst befindet sich kein Möbelstück in dem Haus, welches Gegenstände verwahren könnte. Ich kann mir sehr gut vorstellen, dass eine Familie auf wenig Quadratmetern schnell an Platzmangel leidet, sodass sogar die Fensterbretter als Ablagen verwendet werden. Oder aber, die Verbindung zwischen Innen und Außen war nicht erwünscht, und man versucht hier wieder die Privatsphäre zu schützen.

Auf alle Fälle hat mir diese Interaktion gezeigt, dass mehrere Bilder vermittelt werden wollten. Einerseits die Bilder, die direkt nach dem Bau, hoch gepriesen von Kritikern, und andererseits das *ura*, so wie es wirklich im Hintergrund gehalten wird.

6 REFLECTION OF MINERAL Yasuhiro Yamashita

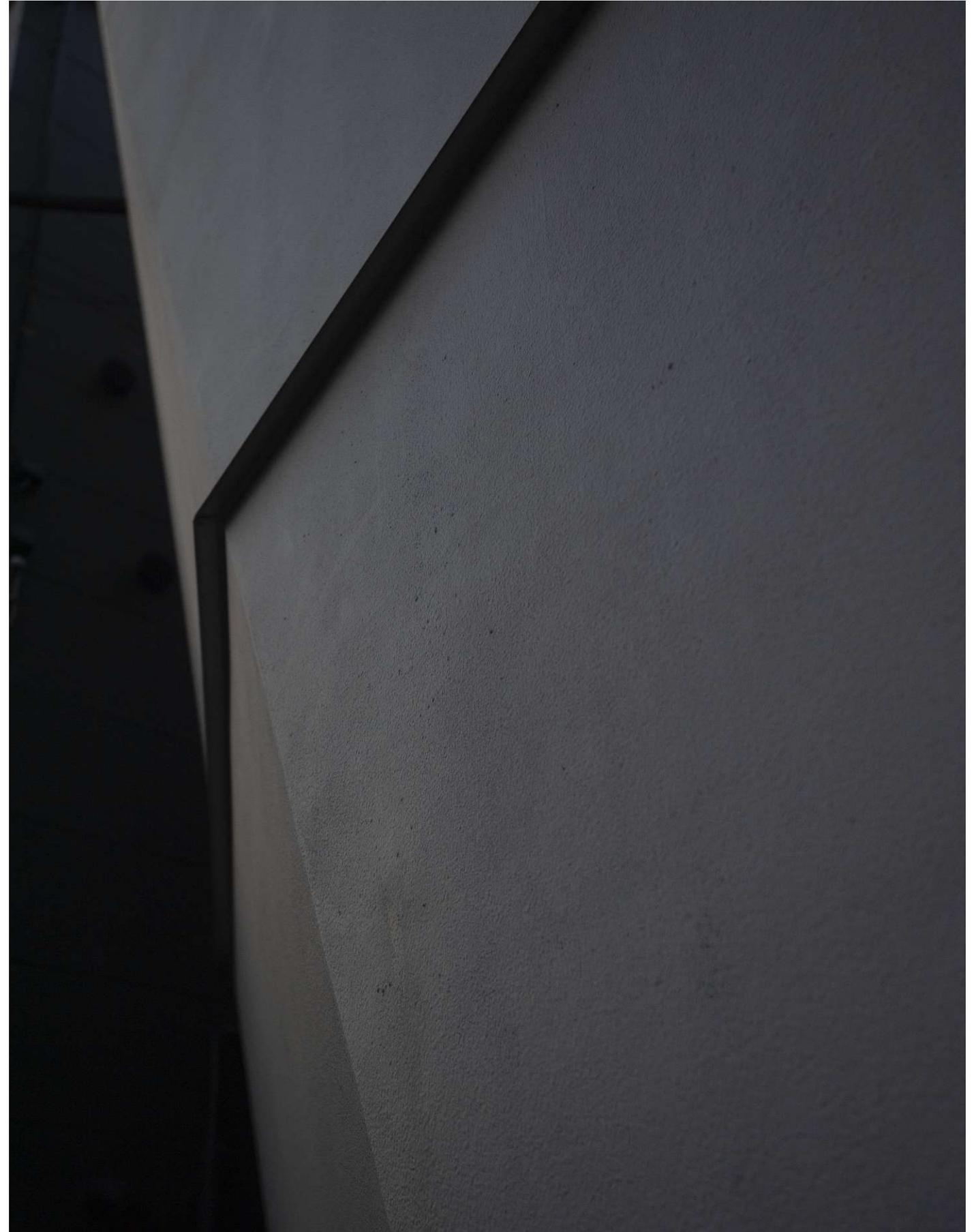




Abb.112: Reflection of Mineral 2011

REFLECTION OF MINERAL
Yasuhiro Yamashita

Bezirk: Nakano
Baujahr: 2006
Grundstücksgröße: 44.62 m²
Gebäudegrundfläche: 31.11 m²
Gesamtgebäudefläche: 86.22 m²
Konstruktion: Stahlbeton

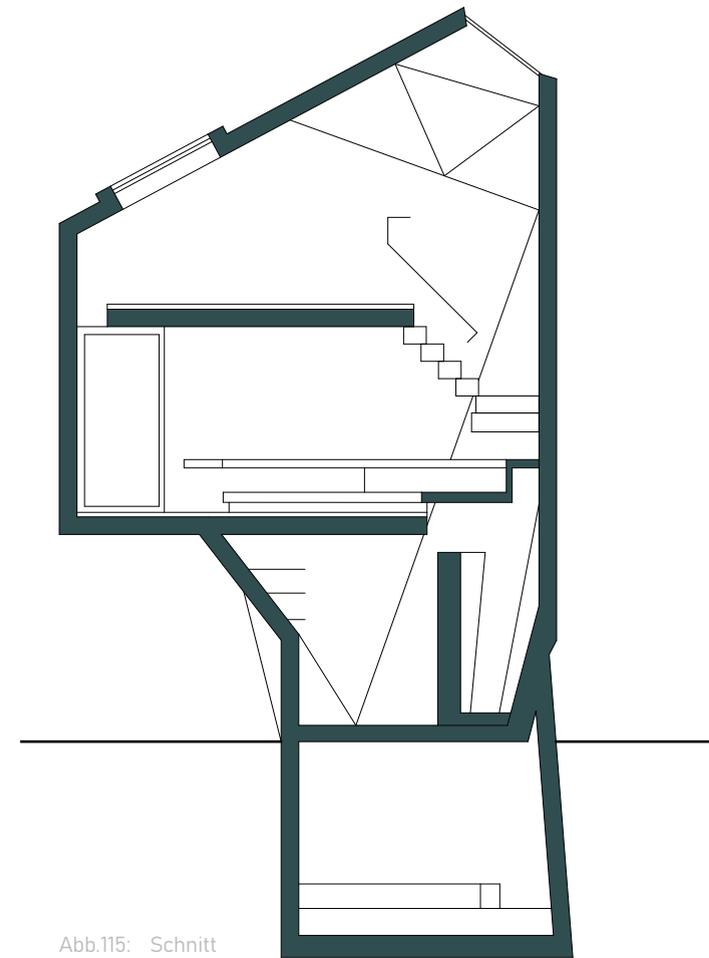


Abb.115: Schnitt

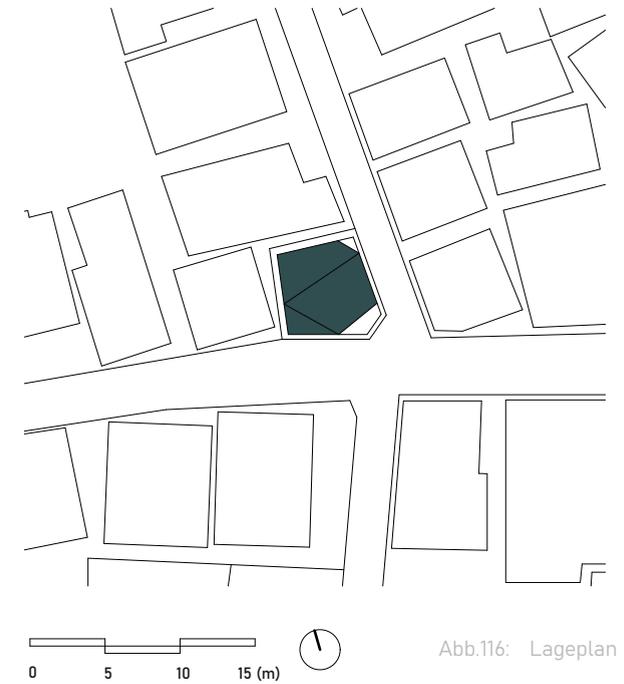


Abb.116: Lageplan

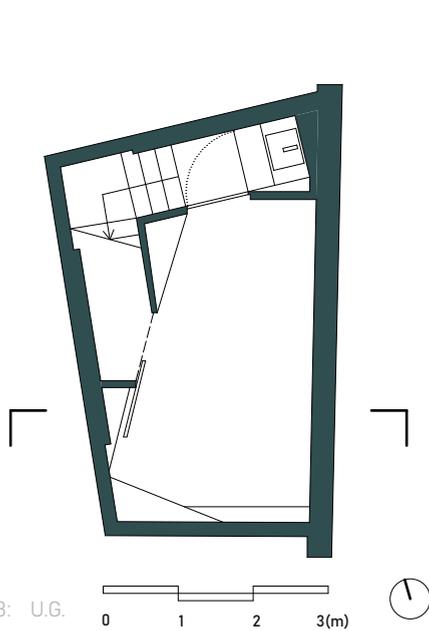


Abb.113: U.G.



Abb.114: E.G.

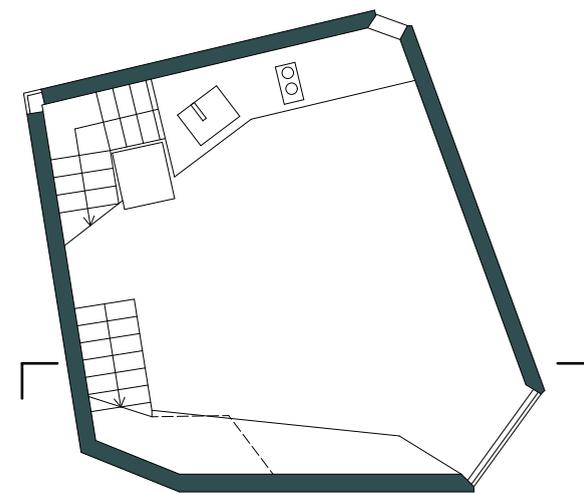


Abb.117: 1. O.G.

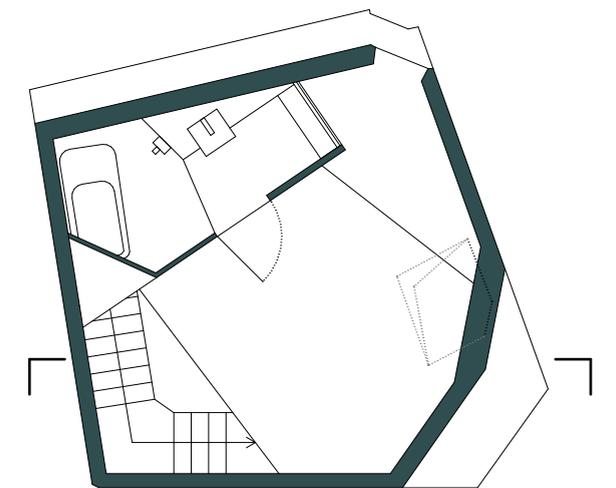


Abb.118: 2. O.G.

Durch die unterschiedlichen Einschränkungen am Grundstück hinsichtlich der Gebäudehöhe entstand diese abstrahierte Form eines Diamanten "According to building codes, this house had to comply to three different height restriction plains. The complicated polyhedron volume was the result of maximizing the total buildable volume under these restrictions plains intersecting at various angles." (Atelier TEKUTO). Diese irregulären Wandflächen bieten ein interessantes Spiel mit Belichtungsflächen, die alle unterschiedliche Form, Größe und Ausrichtung haben.

Das weiße Gebäude wurde 2006 fertiggestellt und befindet sich auf einem Eckgrundstück im Bezirk Nakano in Tokio. Es wurde von Yasuhiro Yamashita, dem Begründer des Atelier Tekuto, geplant. Das Eigentümer-Paar, hatte drei Anforderungen an das Haus: "The client had three requests: for their home to be a highly stimulating piece architecture; to achieve maximum livable volume; to have a covered parking space for their car." (Atelier TEKUTO). Yamashita war also vor die Aufgabe gestellt, auf rund 45 m² Grundstücksfläche dies umzusetzen. In einem Interview mit Roland Hagenberg sagte er über den Designprozess, dass er hunderte Male einen diamantförmigen Stein fallen lassen und dass die Form, die das Haus jetzt hat, so entstanden sei. "Yamashita: 'My fallen and tilted piece of mineral suddenly suggested the building's outside wall as a roof for the client's car. In case of an earthquake, however, the house would have tipped to the side and flattened the car. I avoided this danger by connecting the building's structure with the concrete terrace of the parking space, which now serves

as an additional flat floor for the building.'" (Hagenberg 2009: 293). So wirkt es, dass aus einer sehr unkonventionellen Art mit einigen Adaptionen an den Anforderungen das Design entstanden ist. Egal ob diese Erzählung nun der Wahrheit entspricht oder erst im Nachhinein eine schöne Entstehungsgeschichte ergibt, erkennt man bei dem Haus auf alle Fälle die Inspiration durch ein Stück Gestein. Die äußere Erscheinung mit ihrer geometrischen Kanten und Ecken lässt keine Rundungen zu. Das Gebäude besteht aus vier Etagen, von denen sich eine unter dem Straßenniveau befindet. Der Eingangsbereich befindet sich unterhalb einer Schräge, die gleichzeitig als Überdachung für den Parkplatz dient. Die Eingangstür des Hauses befindet sich hinter dem Auto. Man steigt eine Stufe hinauf, um dann durch die Tür in das Erdgeschoss zu gelangen. Die Grundfläche im Erdgeschoss beträgt knapp 30 m² und beinhaltet zusätzlich die Erschließung nach oben und unten und die Toilette. Im Keller befindet sich das Schlafzimmer, von dem der Architekt sagt, ebenfalls im Interview mit Hagenberg:

"[regarding the fact that it would be unusual in Europe to have the bedroom in the basement, Anm.] 'Not so in Japan. In summer it's cooler down there and also safer when earthquakes strike. The law requires natural light in the basement, so there's always an opening or a window.' " (HAGENBERG 2009: 295). Yamashita beschreibt des Weiteren, dass sich das Paar gemeinsam dafür entschieden hat, das Schlafzimmer im Keller zu haben. Ein Stockwerk über dem Erdgeschoss befindet sich die Küche, die laut dem Architekten eher als Aus-

stellungsobjekt dient. "Yamashita: 'The couple works in the advertising industry, comes home late, doesn't cook but wants a kitchen, nevertheless. I thought: OK, in that case why not make it appear like a museum installation?' " (HAGENBERG 2009: 294). Ein Stockwerk weiter hinauf befindet sich ein weiterer Aufenthaltsraum und ein nach außen versiegeltes Badezimmer.

Die Öffnungen des Hauses erinnern zunächst überhaupt nicht an die japanischen traditionellen Wohnhäuser dennoch wenn man sich die Prinzipien des Teehauses ansieht, kann man erkennen, dass Reflection of Mineral an diese Ideen angelehnt wurde. In den traditionellen Teehäusern wurde aufgrund der zeremoniellen Eigenschaften versucht, jegliche überflüssige Ablenkung zu vermeiden, indem man den Raum abgedunkelt und jede Fensteröffnung nur gezielt eingesetzt hat. "Die wesentliche Eigenart der Wände eines Teeraums liegt also in deren Verhältnis zu den Fenstern. Im Gegensatz zum gewöhnlichen japanischen Wohnhaus, wo der Übergang vom Haus zum Garten durch die wenigen Wandflächen fast unmerkbar ist, wird im Teeraum durch das Vorhandensein der Wandflächen und die geringen Öffnungsmöglichkeiten die Abgeschlossenheit des Raums betont." (YOSHIDA 1952: 169).

Der Fokus der Person sollte hier auf die Zeremonie gelenkt werden und nicht auf die Außenwelt. "Ferner findet man oft in der abgeschrägten Decke noch ein besonderes Oberlichtfenster mit Klappe [...] Es wurde im Teeraum eingeführt, damit bei der Teezeremonie in der Morgendämmerung das Licht in den Raum fällt. All diese Fensterarten sind unregelmäßig

und frei angeordnet, um eine zweckmäßige und künstlerische Belichtung, daneben aber auch eine abwechslungsreiche Gestaltung des Raumes zu erzielen." (YOSHIDA 1952: 170-171). Die Fenster, die verwendet wurden, waren meist klein und entweder dazu da gezielt ein Objekt zu beleuchten oder einen kleinen Ausschnitt der Natur ähnlich wie ein Gemälde zur Schau zu stellen. "Nur hier und da befinden sich kleine Fenster zur Belichtung und Lüftung, aber nicht zum Ausblick auf den Garten." (YOSHIDA 1952 :169). Ähnlich fungieren die Fensteröffnungen im Haus Reflection of Mineral, das ebenfalls nur gezielte, unregelmäßige Fensteröffnungen besitzt, und ein Oberlicht im obersten Stockwerk hat, welches dazu einlädt, den Mond zu betrachten.

Durch die unterschiedlichen Fensteröffnungen bietet das Haus ein Raumerlebnis, welches sich je nach Standpunkt ändert. Es werden Blickbeziehungen hergestellt, und das Erleben des Raumes wird in den Mittelpunkt gestellt, weniger die Verbindung zur Außenwelt. Meines Erachtens ist in diesem Projekt zwar auch eine Verbindung zum Außenbereich vorhanden, aber es gibt keine geplante Möglichkeit, diese Beziehung zu verändern. Das Erlebnis und der Raum an sich werden in den Mittelpunkt gerückt, weniger das Draußen.

Dies ist jedoch auch ein Prinzip der japanischen traditionellen Architektur, die die Raumabfolge und weniger die genaue Anordnung als wichtig ansieht. Der Raum in dem Gebäude scheint in den unterschiedlichen Geschossen ineinander zu fließen. Sowohl die unterschiedlichen Raumhöhen als auch die unterschiedlich geneigten Ecken und Kanten im

Reflection of Mineral House führen in Verbindung mit den Fenstern zu unterschiedlichen Belichtungen. Hier sei wiederum auf das Buch "Lob des Schattens" verwiesen, denn in dem Haus werden durch die mannigfaltigen Geometrien verschiedene Stimmungen erzeugt.

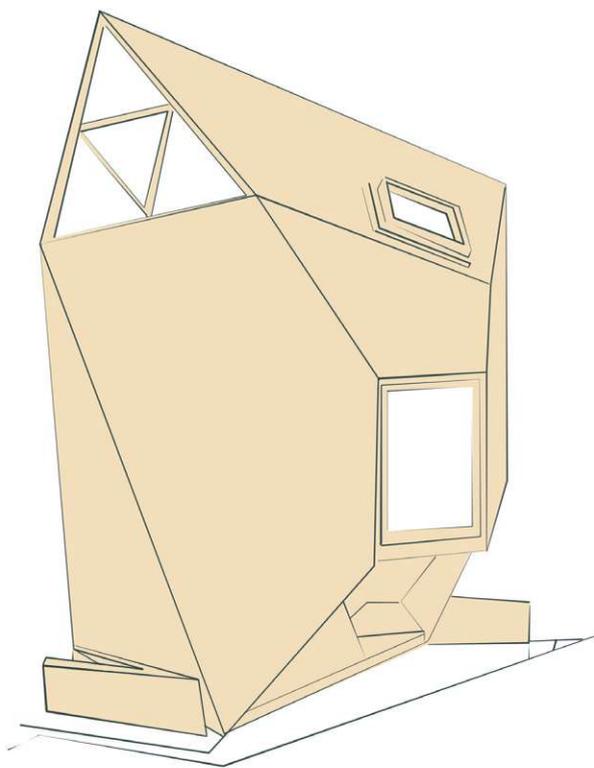


Abb.119: Reflection of Mineral, Fensteröffnungen

Eindruck

Das Gebäude ist, obwohl es vorgerückt von den umgebenden Häusern, nicht einfach zu entdecken. Zunächst dachte ich, dass ich wieder einmal eine falsche Adresse recherchiert habe, denn die meisten von mir besuchten Häuser sind schwer auffindig zu machen. Die Privatsphäre hat einen sehr hohen Stellenwert. Dennoch gehe ich die Straße entlang und entdecke erst, als ich direkt davor stehe, die Form des Gebäudes wieder, und ganz prominent das orange Auto. Das Auto wirkt hier ähnlich wie bei NA House oder Gae House, als würde es zur Architektur dazu gehören.

Die Form des Hauses ist gleich, ich erkenne sie sofort, doch die Irritation, die sich in mir hervorgerufen hat, liegt nicht an der Form, sondern an der Farbe. In all den Architektur-Abbildungen steht das orange Auto vor einem weißen Hintergrund. Das Haus strahlt förmlich vor seiner weißen Farbe. Doch hier stehe ich, und das Haus ist grau. Grau und zwar nicht nur etwas verblasst, sondern es erscheint auf einmal in einem dunklen Grau, fast wie ein regnerischer Tag in Tokio.

Dem Haus tut dies jedoch keinen Abbruch, die Formen sind so klar als wären sie mit einem Skalpell gezogen, es wirkt stimmig, und durch das Grau habe ich das Gefühl als würde es sich in die Umgebung einfügen, im Gegensatz zu der weißen Fassade die ursprünglich vorhanden war. Die Frontfassade des Gebäudes mit seinem großen, bodentiefen Fenster wird durch einen Raumteiler von der Außenwelt abgeschirmt. Die Besitzer:innen haben

anscheinend eine eigene Möglichkeit gefunden, um *uchi* und *soto* in ihrem Haus zu integrieren. Meiner Ansicht nach ist die Fassade generell ein gutes Beispiel für *omote* und *ura*, denn auch in der Verbindung mit dem Auto dient dieses Haus eher zur Repräsentation des Stands der Familie.

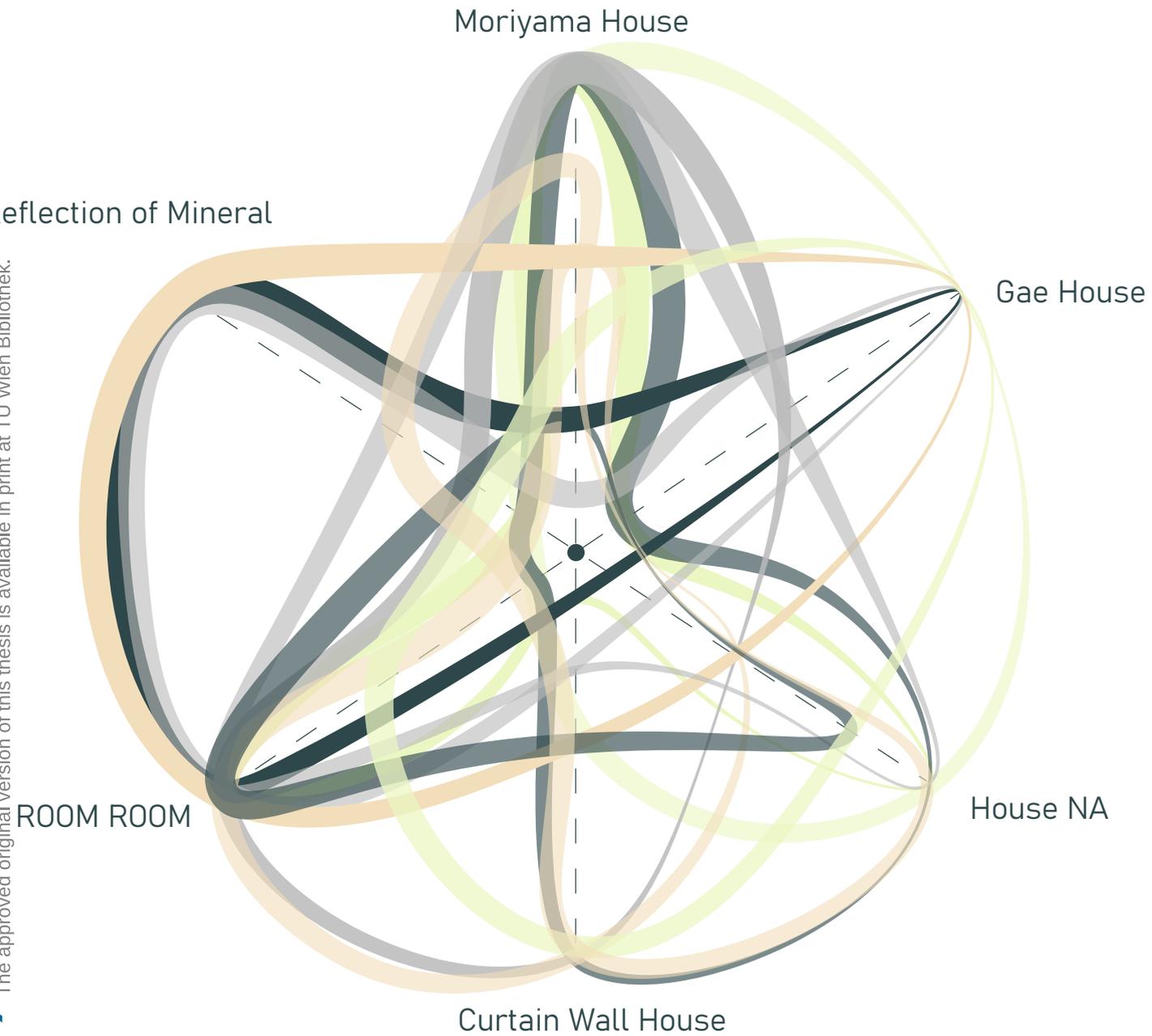


Abb.120: Reflection of Mineral 2020



Abb.121: Reflection of Mineral 2020

Abb.122: Grundprinzipien der traditionellen japanischen Architektur



Grundprinzipien und Gebäude

Die sechs gezeigten Mikrohäuser haben vieles von der traditioneller Architektur übernommen. Die Grundprinzipien sind immer noch heute sichtbar. Die Grafik, (Abb 122) setzt die Wohnhäuser in Verbindung. Die Häuser sind zirkulär angeordnet. Jeweils einer der Linien zeigt ein Grundprinzip an. Je näher die Linie zur Mitte platziert ist trifft dieses Grundprinzip für dieses Haus nicht zu, je näher die Linie zum Rand hin situiert ist, trifft dieses Grundprinzip zu. Dies ist also eine Art Skala, die aussagt wie sehr eines der traditionellen Grundprinzipien der japanischen Architektur erkennbar ist.

Auf den nächsten Seiten sind alle Grundprinzipien nocheinmal einzeln Sichtbar. Durch den Vergleich der Prinzipien mit den jeweiligen Gebäude, werden einige Muster deutlich, die ohne nicht sichtbar geworden wären.

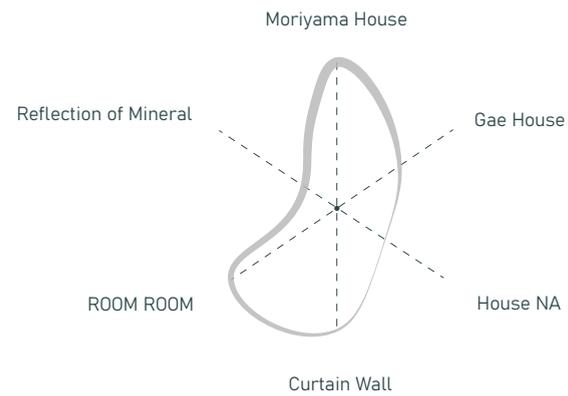


Abb.123: Ma

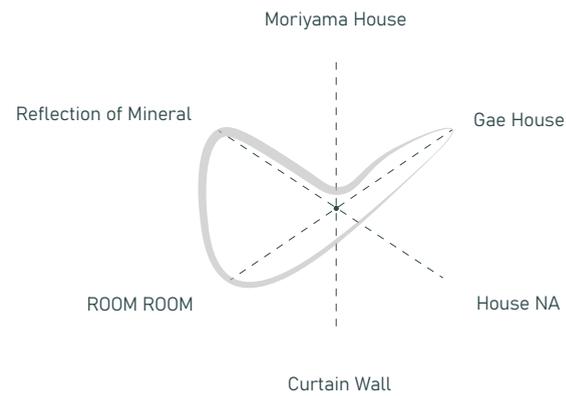


Abb.124: Uchi

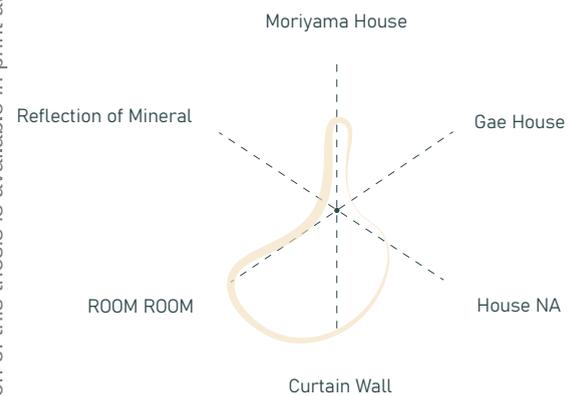


Abb.125: Flexible raumtrennende Elemente

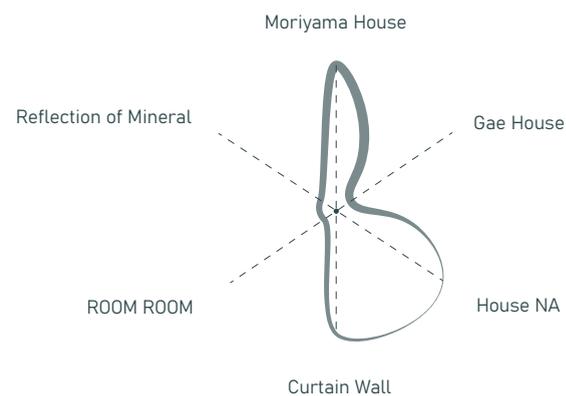


Abb.126: Uchi und soto

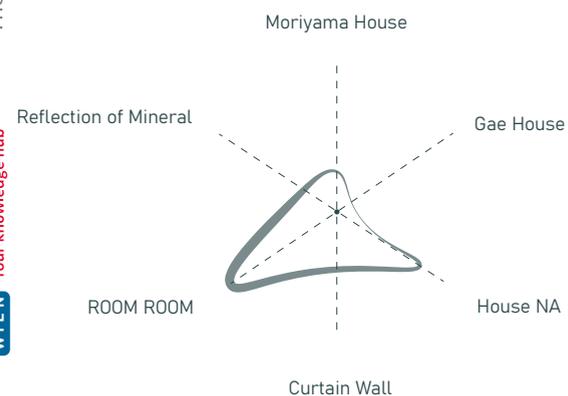


Abb.127: undefinierte Funktion

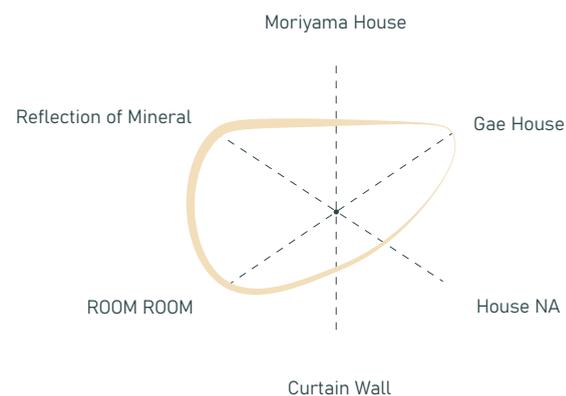


Abb.128: Licht und Schatten

Wenn wir uns nun die Verbindungen der Häuser anschauen, fällt auf, dass man weitere Parallelen ziehen kann.

Das Raumverständnis, *ma*, kann man zwar in unterschiedlichen Ausprägungen, aber dennoch in allen Projekten wiederfinden (Abb. 123). Dies zeigt, dass das Raumverständnis *ma* in Japan immer noch sehr stark in den Designprozess mit einfließt, auch wenn es vielleicht durch Adaptierungen an den Westen nicht mehr so spürbar ist wie in der traditionellen Architektur. Das Aufgreifen von *ma* führt auch zu einer flexiblen Nutzung der Häuser. Dies zeigt sich in den Elementen, die durch die Bewohner:innen verändert werden können, um nach den eigenen Anforderungen adaptiert zu werden (Abb. 125). Viele solcher Elemente, wie *Shōji*, *Kōshi* oder *Fusuma* findet man in der traditionellen Architektur, dennoch haben keiner der gezeigten Projekte solche Elemente in Verwendung. Es sind stets abgewandelte Formen, die aber dennoch den gleichen Zweck wie die traditionellen Elemente erreichen. Hier kann man auch die Abb. 127 in Verbindung setzen. Sie zeigt, in welchen Häusern die Funktion eines Raumes nicht definiert ist, sondern flexibel, wie es in der traditionellen japanischen Architektur passiert, nur durch die Nutzung an sich hervorgeht. Diverse Prinzipien lassen auf das Erscheinungsbild

der einzelnen Häuser schließen. Vor allem bei der Verbindung zur Außenwelt wird merkbar, dass entweder diese Verbindung von zwei Seiten erfolgt, und somit die Öffnungen sehr groß und prominent hin zum äußeren Bereich erscheinen, oder, dass durch Größe oder Positionierung der Fenster lediglich eine einseitige Verbindung hergestellt wird. Dies ist in Abb. 124 und Abb. 126 hervorgehoben. Die zweiseitige Verbindung also *uchi* und *soto* ist in der traditionellen japanischen Architektur auch zu erkennen. Die einseitige Verbindung (hier nur als *uchi* bezeichnet), die im Gae House oder auch im Room Room Projekt geplant wurde, ist jedoch eine neue und adaptierte Form von japanisch, also *wayō*.

Ebenfalls spielen alle Projekte mit Licht und Schatten (Abb. 128). Entweder, wie es definiert wurde von Tanizaki, der den Schatten als klares Element aufzeigt, und in Verbindung mit Licht als Duales System erklärt, bei dem das eine den anderen bedingt. Beispiele hier wären die Projekte Gae House, Room Room und Reflection of Mineral bei denen, um dem Raum eine gewisse Mystik zu verleihen, das Licht nur punktuell verwendet wird. Die anderen Projekte spielen mit Licht und Schatten eher in Verbindung mit den flexiblen Elementen, die je nach Bedarf verschoben werden können, wie im Curtain Wall House oder im House NA.

Die Abb. 129 zeigt das Ausmaß der Aufbrechung der äußeren Hülle. Dieses Prinzip kann man auch wieder mit *uchi* und *soto* oder nur *uchi* in Verbindung setzen. Denn die Gebäude, bei denen die Verbindung zum Außenraum am meisten vorhanden ist, sind hier auf der Skala auch im obersten Bereich. Die Häuser, die aber nur teilweise eine Verbindung nach außen haben, haben auch eine geschlossene Hülle.

Die Blickbeziehungen innerhalb des Gebäudes (Abb. 130) sind vor allem bei den Gebäuden stark gegeben, in denen das Innere aufgebrochen ist. Hier ist nicht die äußere Hülle dekonstruiert, sondern das Raumverständnis wird eher als Abfolge gesehen, bei der die Anordnung nicht im Mittelpunkt steht, sondern das Erlebnis des Raumes.

Abb. 131 und 132 befassen sich mit der vorhandenen Natur, entweder innen oder außen. Hier kann man sehen, dass in den Gebäuden, in denen die Blickbeziehungen (Abb. 130) im Gebäude stark ausgeprägt ist, auch im Inneren darauf geachtet wurde, Pflanzen in den Wohnraum mit einzubeziehen.

Die Natur außen (Abb. 132) wird entweder verwendet, um einen weiteren Sichtschutz zu schaffen (siehe House NA) oder aber genau das Gegenseitliche, um das Außen nach innen zu holen (siehe Gae House).

Die abgewandelte Form des *Genkan* wird in Abb. 133 noch aufgegriffen. Das zeremonielle Hinauf-Schreiten, wie es in der traditionellen japanischen Architektur üblich ist, wird nicht so eins zu eins verwendet, doch bei den Beispielen, die dieses Prinzip wieder aufgreifen, wird es subtil eingebaut.

Das letzte Prinzip *omote* und *ura* (Abb. 134) kann vor allem in drei Beispielen gesehen werden, und zwar: Room Room, Gae House und Reflection of Mineral. Bei all diesen Projekten ist einerseits die äußere Hülle geschlossen und andererseits kann man im Vergleich sehen mit der Abb. 124, *uchi*, dass die Verbindung bei diesen Häusern zwischen innen und außen nur einseitig/ teilweise initiiert werden kann.

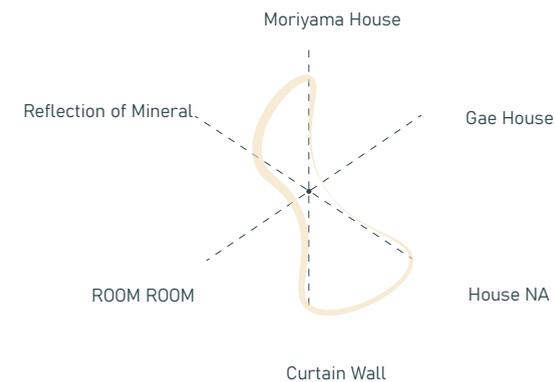


Abb.129: aufgebrochene Hülle

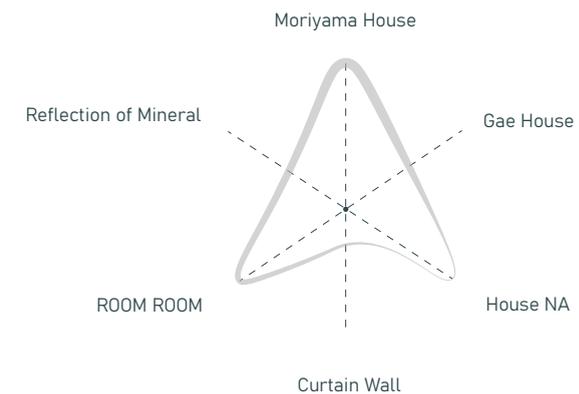


Abb.130: Blickbeziehungen im Gebäude

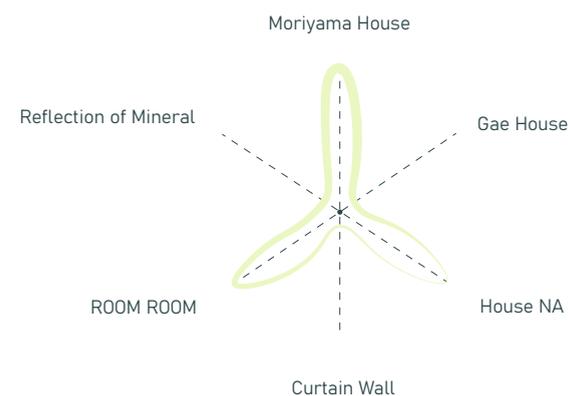


Abb.131: Natur im Innenraum

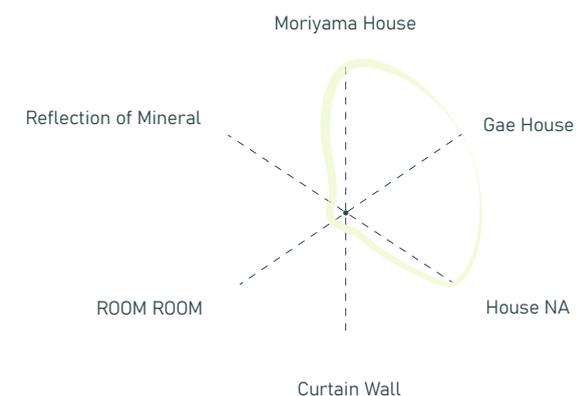


Abb.132: Natur Außen

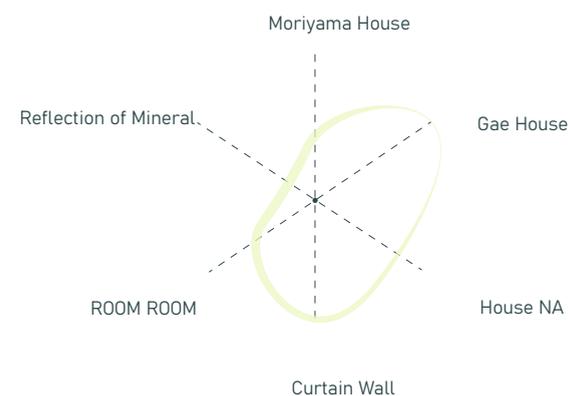


Abb.133: zelebrierter Eingang

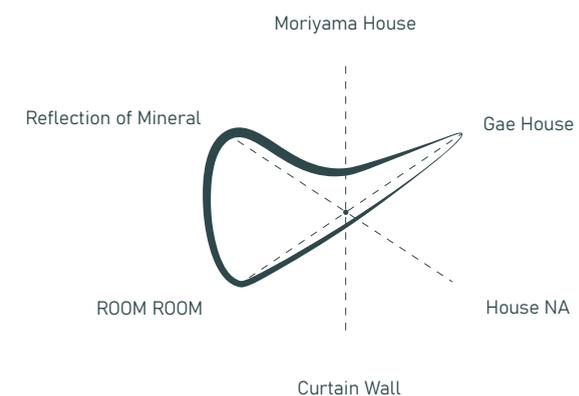


Abb.134: Ura und omote

Neue Tendenzen

Der Mainstream hat in den letzten Jahrzehnten gezeigt, dass eine gewisse Ausdrucksweise durch die japanischen Architekt:innen eingenommen wird wie japanische Architektur in der heutigen Zeit modern und international wirken kann, aber dennoch die Grundprinzipien (bewusst oder unbewusst) mit einfließen lassen. Der minimalistische Ansatz, mit glatten, meist weißen Oberflächen, konstruktiv mit Stahl und Beton, ist vor allem in den westlichen Medien ausgiebig verbreitet und gepriesen worden. Was wiederum dazu geführt hat, dass dieses Bild von Japan, wenn man sich näher damit auseinandersetzt, vielleicht für die Westler westlich wirkt, aber dann dennoch bei zweiter Betrachtung zu Irritationen führen kann. Denn es wirkt westlich, es ist meist mit Materialien gebaut worden, die aus dem Westen stammen, dennoch kann man die Grundprinzipien, die dem:r Westler:in nicht bekannt sind, wahrnehmen.

Man kann bei sehr vielen der analysierten Bauten erkennen, dass die Unterteilung von Taut in *ikamono* und *honmono* teilweise durch die Moderne hinweg immer noch Auswirkung auf die Formfindung der Bauten hat. Geometrische, klare Formensprache, die minimalistisch wirkt. All das, was Taut an der Katsura Villa gepriesen und wird hier in den Bauten sehr oft aufgenommen und mit einbezogen.

Jemand, der sich gegen den Mainstream stellt und sein eigenes Japanisch neu definiert, und sich dabei mit den Grundprinzipien der japanischen Architektur auf eine Weise auseinandersetzt, welche nicht den üblichen Normen, und dem Japanbild entspricht ist Terunobu Fujimori. Bei seinen Gebäuden,

weiß man von Anfang an, dass sie vermutlich nicht aus dem Westen stammen. Fujimori schloss sein Architekturstudium 1971 ab und war in den darauffolgenden Jahren als Architekturhistoriker tätig und befasste sich während seiner Arbeit auch mit der Identitätsfrage, wie die Geschichte Japans in Verbindungen mit unterschiedlichen Kultureinflüssen die japanische Architektur geprägt hat. (vgl. ADAM 2020).

Mit seinen Teehäusern, hat er gezeigt, dass Minimalismus nicht immer weiß und clean sein muss, sondern auch mehr *wabi-sabi* haben kann, dass die Qualität des Material immer noch eine Rolle spielt und, dass das Erleben des Raums eines der bedeutendsten Punkte der japanischen Architektur ist. Fujimori, nimmt diese Grundprinzipien aus Japan und ändert sie ab, in einer Art, wie man sie seit langem nicht gesehen hat. "Mit seinen eigenen Bauten verweigert er sich dem derzeit gängigen Bild der leichten, entmaterialisierten, ätherischen Architektur in Japan, für die paradigmatisch SANAA oder Sou Fujimoto stehen. Und der Investorenarchitektur, die überall im Lande grassiert, ohnehin. Auch in der Vergangenheit war das Spektrum der Architektur in Japan vielgestaltiger und bizarrer, als es gemeinhin den Anschein hat." (ADAM 2020).

Fujimori schafft einen anderen Blickwinkel auf das Japanische, der aber trotzdem genau den gleichen Prinzipien entspringt wie bei den Gebäude von SANAA oder Fujimoto oder den anderen Architekt:innen, deren Projekte ich analysiert habe. In einem Interview im Rahmen der "Tokyo Tokyo FESTIVAL 2020", bei der sein Pavillon ausgestellt wurde, sagte



Abb.135: Modell für "Takasugi-an" von Terunobu Fujimori



Abb.136: Teehaus "Takasugi-an" in Chino, von Terunobu Fujimori

er, dass es ihm wichtig sei, die gegenwärtige Kultur in Japan zu repräsentieren und nicht die traditionelle. "That's right. I think it is the most important thing to do. I don't use Shōji (paper screen) and bamboo because they evoke the „Ah, this is Japan!“ kind of feeling. Did you know that Bruno Taut (the German architect stayed in Japan for three and a half years from 1933) liked using bamboo and Shōji? Japanese designers were very disappointed by this and complained that even Taut was not able to go beyond the ‚Fujiyama, geisha‘ image. “ (FUJIMORI 2019).

Auch hier ist zu erkennen, dass die traditionellen Elemente der japanischen Elemente des Hauses abgestoßen werden, aber die Grundprinzipien vom Architekten übernommen werden, und zwar auf eine komplett andere Art, wie die ausgewählten Beispiele in der Analyse dies tun.

Die Identitätsfindung, und was genau *wayō* ist ist in den letzten Jahren wieder in den Vordergrund gerückt, dies kann man nicht nur bei Fujimori sehen, der einen hohen Stellenwert auf die Handwerkliche Ausführung und dem *wabi-sabi* legt sondern auch an anderen Projekten wie dem „Timberize Tokyo“ der NPO Group.

Das ist eine Vereinigung mehrerer Architekt:innen und Ingenieur:innen, denen der Bau mit Holz auch mit dem gleichen Prinzipien ein Anliegen ist und zwar, wie sie auch schon in er traditionellen Architektur verwendet wurden, dennoch angepasst an die heutigen Anforderungen, sprich, mehrgeschossig und auch mit den geforderten Brandschutzmaßnahmen. Das alles kann jedoch nur



Abb.137: Timberize Projekt 2017

durch die Adaption der herkömmlichen Techniken funktionieren, indem z.B.: Stahl mit in die Holzverbindungen eingearbeitet wird, und auch hier eine Verbindung aus japanischem Geist und westlicher Technologie, die durch eine neue Adaption *wayō* wird. Die Auseinandersetzung mit der japanischen Architektur hat sich in den letzten Jahren deutlich verändert. Sowohl in Japan als auch im Westen hat man sich an dem cleanen, weißen, minimalistischen

Look satt gesehen, oder sich zumindest an ihn gewöhnt. Und in den letzten Jahren treten mittlerweile neue Architekt:innen auf, die bereit sind, die japanische Architektur mit neuen Ansätzen in eine neue Epoche zu führen.

Doch sichtbar ist, dass das Japanische nicht verloren geht, es wird in einen neuen Kontext gebracht, in eine neue Definition, eine neue Idee adaptiert und in Japan meistens an Mikrohäusern getestet. Der Trend geht aber in den letzten Jahren dahin, dass die jungen Architekt:innen, sich an Renovationsprojekte zunächst ran tatsen, da der Markt für Mikrohäuser mittlerweile auch schrumpft und nicht bzw. kaum leistbar geworden ist.

Das japanische traditionelle Wohnhaus wird wohl trotzdem so schnell nicht in Vergessenheit geraten, da es immer noch als typisch japanisch verkauft und gelesen wird, und immer noch für viele Westler:innen etwas Exotisches mit sich bringt.

Es liegt nun an den heutigen Architekt:innen eine weitere Ebene, des Japanischen, *wayō* zu definieren, und dies der Welt zu präsentieren und genau so gut zu verkaufen, wie Taut die Katsura Villa.

Conclusio

Durch das Eintreffen der Europäer kam es zu einer ersten Identitätskrise in Verbindung mit dem Westen. Japan hatte schon zuvor versucht, ein Bild von Japan zu verkaufen und eine eigene Identität im asiatischen Raum, vor allem gegenüber China, zu etablieren.

Durch die Abschottung, *sakoku* vor dem Westen konnte Japan die Identität im asiatischen Raum definieren, wurde aber nach der Öffnung vor die Aufgabe gestellt, sich in der Weltordnung neu zu definieren, um ein Eingliedern als kolonialisiertes Land zu verhindern. Diese Anpassung musste innerhalb kürzester Zeit schlagartig passieren in Kombination mit der Angleichung der Moderne, und so kam es vor allem in der Architektur zu Adaptierungen, die stark an den Westen orientiert waren.

Die japanischen Grundprinzipien, wie Raum verstanden wird, sind davor über die Jahrhunderte hinweg einerseits verbreitet durch die verschiedenen Religionen inklusive Riten und Zeremonien und die verbundenen Gebetsstätten, Philosophien in z.B. Teehäuser etc. aber andererseits auch im einfachen Wohnhaus ersichtlich. Zwar wurden in Japan die Technologien des Westens schnell adaptiert, jedoch wurden sie erneut vor eine Identitätskrise gestellt. Durch das erneute Eintreffen der Westler:innen wurde auch eine neue Art mitgebracht, wie Raum verstanden wird. Der damalige neue Beruf des:r Architekt:innen war gezwungen, so rasch wie möglich diese Art auch in die Bauten umzusetzen, eine Identitätsfindung aus einer anderen Kultur heraus. In weiterer Folge waren aber die Westler:innen, getrieben von den eigenen Erklärungsversuchen

der Moderne und ihrem Bestreben, ein Ideal für die moderne Architektur zu finden, das sie in der traditionellen japanischen Architektur fanden und anschließend auch in den Häusern im Westen, teils formal, teils weitgehend in ihre Konzepte einarbeiteten.

Dieses "Entdecken" der traditionellen japanischen Architektur brachte die damaligen japanischen Architekt:innen dazu, ebenfalls einen Blick zurück auf die eigenen Traditionen zu werfen, aber zur gleichen Zeit einen Blick nach Europa und Amerika zu machen, und die Moderne, die teils japanische Grundprinzipien durch die westliche Linse erfasst hatte wieder in den japanischen Kontext zu setzen. Die Moderne war also für die Architekt:innen in Japan eine Mischung aus traditionellen japanischen Grundprinzipien, neuen Techniken wie Stahl und Beton (für eine Kultur, die ihre davor entstandenen Bauten nur aus Holz und Bambus gebaut hatten) aber auch die Interpretation der eigenen Identität durch den Westen, die wieder zurück nach Japan einen neue Interpretation verlangte.

Der Blick nach Europa und Amerika war unvermeidbar, denn die Eingliederung in das Weltgeschehen war nach dem Fall des Tokugawa Shōgunats immer mit dem Westen verbunden, und der Abgrenzung oder sogar Unterdrückung von den restlichen asiatischen Ländern. Die Abgrenzung von der eigenen Tradition, die Wiederentdeckung der japanischen traditionellen Bauprinzipien, aber auch zugleich die Verbindung zwischen dem Westen und dessen Einflussnahme führt zu einer wellenartigen Bewegung die Japan und seine Architekt:innen dazu

brachte und immer noch bringt sich bewusst oder unbewusst mit der Frage der Identität auseinanderzusetzen. Auch heute ist dieser Prozess der Identitätsfindung zu spüren, speziell wenn man sich die Beispiele ansieht, die in den letzten 30 Jahren entstanden sind. Zwar kann man formal die Grundelemente der traditionellen japanischen Architektur, wie *Shōjis*, *Engawas* etc. nur selten finden, dennoch sind die Grundphilosophien, die schon seit Jahrhunderten existieren, stark zu sehen, und zwar auch in Verbindung mit neuen Techniken und Materialien aus dem Westen.

Dies wurde in den letzten Jahren vor allem durch stark cleane, orthogonale, meist kubische, weiße Bauten umgesetzt und auch im Westen so verkauft. Dies war lange Zeit die neue Auffassung von "Japanisch", die durch die mediale Aufmerksamkeit noch weiter vorangetrieben wurde. Viele dieser Bauten wirken allerdings teilweise so, als würden sie nur für ein Foto gebaut werden, aber in der Realität nicht lange standhalten, da die westlichen Techniken nicht unbedingt für die klimatischen Bedingungen in Japan adaptiert wurden. Mittlerweile ist aber eine neue Welle zu erkennen, wie Fujimori, oder das Timberize Projekt, bei der die Identitätsfrage erneut, aber wieder ganz anders beantwortet wird.

Aber eines haben diese beiden Bewegungen gemeinsam: es werden nur die Grundprinzipien bzw. Philosophien, die Elemente der traditionellen Architektur dagegen -wenn überhaupt- nur sporadisch übernommen, wie z.B. die *Tatami*-Matte. Die Identitätsfrage in Japan ist stets eine Adaption, der Grundprinzipien und Mentalitäten, die in Japan

immer noch einen hohen Stellenwert haben, mit hier und da eingefügten Elementen der traditionellen japanischen Architektur.

Die Untersuchung dieser immer wiederkehrenden Adaptierung der Grundprinzipien wie in Japan Raum verstanden und wie Raum geschaffen wird, führt im Westen zu einer Auseinandersetzung mit fremden Überlegungen wie mit Raum umgegangen werden kann. Diese Auseinandersetzung kann auch ein Anreiz sein um die eigene Identität genauer zu begutachten, und führt uns zu einer Reflexion über das Eigene und unseren westlichen Referenzrahmen, wie Raum verstanden wird und unterteilt wird, wie Raum getrennt wird sei es öffentlicher oder privater und wie mit der Umgebung umgegangen wird kommt hier zum Tragen.

Literaturverzeichnis

ALLERT, Tilman (2019): Dreimal Japan. in: Die Wahrheit über Japan, Zeitschrift für Ideengeschichte. Heft XIII/2. Berlin. S. 45-52.

ANDO, Hiroyasu & KAMIYO, Hiroshi (2017): Foreword in: The Japanese House Architecture and Life after 1945. Shinkenchiku Jutakutokushu. Special Issue. Tokio. S.3.

ASHBY, Dominic (2013): Uchi/Soto in Japan. in: A Global Turn in Rhetoric Society quarterly. Vol.43 (3). S. 256-269.

ASHIHARA, Yoshinbu (1989) : The hidden order: Tokyo through the twentieth century. Kodansha International. Tokyo & New York.

BAN, Shigeru (1998): The Genealogy of an Architect and His work Shigeru Ban in JA, The Japan Architect. Shinkenchiku Jutakutokushu. Issue 30. Tokio. S.14-21.

BENEDICT, Ruth (2006): Chrysantheme und Schwert. Suhrkamp. Frankfurt am Main.

BERGER, Klaus (1980): Japonismus in der westlichen Malerei 1860-1920. Prestel. München.

BLÜMMEL, Maria- Verena (2020): Die Dominanz des Kaiserhofs vom Ende des 7. bis zum 12. Jahrhunderts. in: Kreiner, Josef (Hrsg.): Geschichte Japans. Philipp Reclam jun. Verlag GmbH. Stuttgart. S. 52-148.

BONNIN, Philippe (2017): References to traditions in contemporary architecture in Japan. in: Encounters and Positions: Architecture in Japan. Kohte, Susanne & Adam, Hubertus, Hubert, Daniel (Hrsg.), Birkhäuser, Basel. S. 258-265.

BROWN, Azby (2012): The Very Small Home, Japanese Ideas for Living Well in: Limited Space. Kodansha USA Inc. New York.

DELANK, Claudia (1996): Das imaginäre Japan in der Kunst. Iudicium Verlag. München.

DOHM, Christian W.: Nacherinnerung zu Kaempfers Geschichte und Beschreibung von Japan. in: Kapitzka, Peter (Hrsg.): Japan in Europa. Von Marco Polo bis Wilhelm von Humboldt. 2. Bd. München.

FUJIMORI, Terunobu (2018): Japan, World, Tradition, Modern. in: Shimoda, Yasunari (Hrsg.): Japan in Architecture-Genealogies of its Transformation. Echelle-1. Inc. Tokio. S. 275-277.

FUJIOKA, Hiroyasu (2017): A History of the Individual House in Modern Japan. in: The Japanese House Architecture and Life after 1945. Shinkenchiku Jutakutokushu. Special Issue. Tokio. S.225-231.

GLEITER, Jörg H. (2012): Extreme Ästhetik: Die Architektur von Sou Fujimoto. in Meschede, Freidrich (Hrsg.): Sou Fujimoto Futurospektive Architektur. Walther König. Köln. S. 329-334.

GUZMAN, Kristine (2007): Reinterpreting traditional aesthetic values in: Houses Kazuyo Sejima+Ryue Nishizawa SANAA. ACTAR. Spain.

HAGENBERG, Roland (2009): 20 Japanese Architects. Garden City Publishing. Taiwan.

HIJIYA-KIRSCHNEREIT, Irmela (2007): Lost In Translation? oder: Was vom Japaner übrig blieb – Kulturkontakte, Übersetzungsprozesse und transkulturelle Perspektiven. in: Maeda, Ryozo (Hrsg.) et.al.: Schriftlichkeit und Bildlichkeit. Visuelle Kulturen in Europa und Japan. W. Fink. München. S. 17-33.

HOLCOMBE, Charles (2017): A History of East Asia, From the origin of civilization to the twenty-first century. second edition. Cambridge University Press. Cambridge.

HOJDA, Ondre (2019): A Bewildering Affinity, Japanese Traditional Building and European Modernist Architects after World War II. Umění (Art). Vol. 67, S. 47-63.

HOSAKA, Kenjiro (2017): Prototype and Mass- Production in: The Japanese House Architecture and Life after 1945. Shinkenchiku Jutakutokushu. Special Issue. Tokio. S.33.

HOSAKA, Kenjiro (2017): Play in: The Japanese House Architecture and Life after 1945. Shinkenchiku Jutakutokushu. Special Issue. Tokio. S.97.

HOSAKA, Kenjiro (2017): On the Genealogies of the Japanese House after 1945. in: The Japanese House Architecture and Life after 1945. Shinkenchiku Jutakutokushu. Special Issue. Tokio. S.233-241.

HUNTINGTON, Samuel P. (1998): Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert. Goldmann. München.

ICHIKAWA, Koji (2018): The Country's Self-Image in: Shimoda, Yasunari (Hrsg.): Japan in Architecture-Genealogies of its Transformation. Echelle-1. Inc. Tokio. S. 180-181.

ISHIGURE, Masakazu (2018): Design and Research of Japanese-Style Communities. in: Shimoda, Yasunari (Hrsg.): Japan in Architecture-Genealogies of its Transformation. Echelle-1. Inc. Tokio. S. 202-203.

JACQUET, Benoît (2017): Between Tradition and Modernity: The two sides of Japanese pre-war architecture. in: Encounters and Positions: Architecture in Japan. Kohte, Susanne & Adam, Hubertus, Hubert, Daniel (Hrsg.). Birkhäuser. Basel. S. 226-237.

JOANELLY, Tibor (2017) : Bettnische, Bedienvorschrift, Wie in Japan der Raum gebraucht wird. in *werk, bauen+ wohnen: Im Gebrauch*. 11. 2017.

JUNICHIRO, Tanizaki (1933): *Lob des Schattens, Entwurf einer japanischen Ästhetik*. Manesse Verlag, Zürich.

KILINCER, Nur Y. (2021): *Bruno Taut, Weltanschauung and the concept of dwelling*, (Diplomarbeit, Architektur). Ankara.

KITAYAMA, Koh & TSUKAMOTO, Yoshiharu & NISHIZAWA Ryue (2010): *Tokyo Metabolizing*. TOTO Publishing. Tokio.

KISHI, Yu (2018): *The Origin of Space in: Shimoda, Yasunari* (Hrsg.): *Japan in Architecture-Genealogies of its Transformation*. Echelle-1. Inc. Tokio. S. 160-161.

KOIWA, Masaki (2018): *Shimoda, Yasunari* (Hrsg.): *Japan in Architecture-Genealogies of its Transformation*. Echelle-1. Inc. Tokio. S.146.

KOREN, Leonard (1994): *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Stone Bridge Press. Berkeley, California.

KNIPPSCHILD, Julia (2020): „Da wurde der Wunsch zur Begierde“ Über Japansehnsucht und Künstlerreisen im 19. und frühen 20. Jahrhundert. (Dissertation, Philosophie), Heidelberg.

KREINER, Josef (2020): *Geschichte Japans*. Philipp Reclam jun. Verlag GmbH. Stuttgart.

KREINER, Josef (2020): *Ur-und frühgeschichtliche Grundlagen*. in: *Kreiner, Josef* (Hrsg.): *Geschichte Japans*, Philipp Reclam jun. Verlag GmbH. Stuttgart. S.25-51.

KREINER, Josef (2020): *Japan und die ostasiatische Staatenwelt an der Wende vom Mittelalter zur Frühen Neuzeit*. in: *Kreiner, Josef* (Hrsg.): *Geschichte Japans*. Philipp Reclam jun. Verlag GmbH. Stuttgart. S.149- 203.

KÜPPERS, Günter (2012): *Sou Fujimotos Architektur und Einsteins Relativitätstheorie*. in: *Meschede, Friedrich* (Hrsg.) et. Il.: *Sou Fujimoto Futurospektive Architektur*. Walther König. Köln. S. 335-340.

KURAKATA, Shunsuke (2018): *The Japan of a prophetic Architecture*. in: *The Japanese House Architecture and Life after 1945*. Shinkenchiku Jutakutokushu. Special Issue. Tokio. S. 278-282.

LOCHER, Mira (2012): *Traditional japanese architecture: an exploration of elements and form*. Tuttle Shokai Inc. New York.

LOCKEMANN, Bettina (2008): *Das Fremde sehen*. Transcript Verlag, Bielefeld.

MACH, Iris (2010): *Vom Teehaus zum Themenpark - RAUMINSZENIERUNG in der Japanischen Architektur* (Dissertation, Architektur). Wien.

MCQUAID, Matilda (2003): *Shigeru Ban*. Phaidon Press. London.

MESCHEDE, Freidrich (2012): *Sou Fujimoto Futurospektive Architektur*. Meschede, Friedrich (Hrsg.) et. Il. Walther König. Köln

MISHIMA, Kenichi (2019): *Kreidestriche der Kulturkritik*. in: *Die Wahrheit über Japan, Zeitschrift für Ideengeschichte*, Heft XIII/2. Berlin, S.23.

NITSCHKE, Günter (1966): *"MA"- The Japanese Sense of Place in old and new architecture and planning*. in: *ARCHITECTURAL DESIGN*. London. S. 113-156.

NITSCHKE, Günter (1967): *Das traditionelle japanische Raumbewusstsein*. in: *Tradition und Fortschritt*. Bau-meister 8. München. S. 1006-1008.

NITSCHKE, Günter & THIEL, Philip (1968): *Die Anatomie der gelebten Umwelt (Anatomy of the Lived Environment)*. *Bauen und Wohnen*, No. 9, 10, 12, Zürich.

NITSCHKE, Günter (2002): *Rock Flower - Transience and Renewal in japanese*. in: *KYOTO Journal 50: Transience - Perspectives on Asia*. Kyoto.

NITSCHKE, Günter (2002): *Architektur und Ästhetik eines Inselvolkes*. in: *Im Detail: Japan, Architekten, Konstruktionen, Stimmungen*. DETAIL Institut für internationale Architektur- Dokumentation GmbH & Co KG, Birkhäuser- Verlag für Architektur, Basel. S. 14-31.

NOEVER, Peter (1990): *Zum Thema*. in: *Verborgene Impressionen*. Ausstellungskatalog Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien. S. 4-5.

NOOTEBOOM, Cees (1997): *Im Frühling der Tau. Östliche Reisen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

OBERLÄNDER, Christian (2020): *Von den ungleichen Verträgen zur Großmacht- Japans Weg zum modernen Nationalstaat*. in: *Kreiner, Josef* (Hrsg.): *Geschichte Japans*, Philipp Reclam jun. Verlag GmbH. S.261- 320.

OBRIST, Hans U. (2012): *SANAA Kazuyo Sejima & Ryue Nishizawa Hans Ulrich Obrist. The Conversation Series 26*. Walther König. Köln.

OHI, Takahiro (2018): Transcendent Beauty in: Shimoda, Yasunari (Hrsg.): Japan in Architecture-Genealogies of its Transformation. Echelle-1. Inc. Tokio. S. 78-80.

RÖSSLER, Hannes (2016): Nomaden, Geister, Eremiten in: Wohnkonzepte in Japan, Typologien für den kleinen Raum. DETAIL Institut für internationale Architektur- Dokumentation GmbH & Co KG, München. S.24-33.

RUBIO, Augustin P. (2007): Houses Kazuyo Sejima+Ryue Nishizawa SANAA, ACTAR, Spain.

SAKAMOTO, Tadanori (2018): Shimoda, Yasunari (Hrsg.): Japan in Architecture-Genealogies of its Transformation. Echelle-1. Inc. Tokio. S. 41.

SCHITTICH, Christian (2002): Im Detail: Japan, Architekten, Konstruktionen, Stimmungen. DETAIL Institut für internationale Architektur- Dokumentation GmbH & Co KG, Birkhäuser- Verlag für Architektur, Basel.

SCHITTICH, Christian & WIEGELMANN, Andrea (2002): Japans moderne Architektur von den Anfängen bis heute. in: Im Detail: Japan, Architekten, Konstruktionen, Stimmungen. DETAIL Institut für internationale Architektur- Dokumentation GmbH & Co KG. Birkhäuser- Verlag für Architektur, Basel. S. 32-55.

SCHITTICH, Christian & RÖSSLER, Hannes & BAERLOCHER, Tao (2016): Wohnkonzepte in Japan, Typologien für den kleinen Raum. DETAIL Institut für internationale Architektur- Dokumentation GmbH & Co KG. München.

SCHITTICH, Christian (2016): Japans kleine Raumwunder oder von der Spontanität im Chaos. in: Wohnkonzepte in Japan, Typologien für den kleinen Raum. DETAIL Institut für internationale Architektur- Dokumentation GmbH & Co KG. München. S.6-23.

SHIMADA, Shingo (1994): Grenzgänge-Fremdgänge Japan und Europa im Kulturvergleich. Campus Verlag. Frankfurt/New York. S. 127-128

SMITH II, Henry D. (1991): Modern Asia 1600-1900: Essays, Five Myths About Early Modern Japan. in: Columbia Project on Asia in the Core Curriculum. Asia in Western and World History, A Guide for Teaching. East Gate Book. Armonk. New York, London. S. 514- 521.

SPEIDEL, Manfred (2004): Bruno Taut in Japan. in: Ich liebe die japanische Kultur. Speidel, Manfred (Hrsg.) Gebr. Mann Verlag. Berlin. S.7.-39.

STALDER, Laurent et al. (2013): Atelier Bow-Wow: A Primer, ETH- Zürich. Walther König. Oberhausen.

STAVROS, Matthew (2014): Kyoto: an Urban History of Japan's Premodern Capital. University of Hawai'i Press. Honolulu.

TAKAGI, Mariko (2012): Formen der visuellen Begegnung zwischen Japan und dem Westen vom klassischen Japonismus zur zeitgenössischen Typographie. (Dissertation, Philosophie), Braunschweig.

TAKAYAMA-WICHTER, Taeko & WICHTER, Sigurd (2000): Uchi/soto und uchi/soto/yoso in der japanischen Gesellschaft. Vol. 45 (4). S 150-161.

TAUT, Bruno (2004): Ich liebe die japanische Kultur. Speidel, Manfred (Hrsg.) Gebr. Mann Verlag. Berlin.

TOKUYAMA, Hirokazu (2018): Views of Nature as Expressed in Architecture. in: Shimoda, Yasunari (Hrsg.): Japan in Architecture-Genealogies of its Transformation. Echelle-1. Inc. Tokio. S. 264-265.

TOYOKAWA, Saikaku (2018): Shimoda, Yasunari (Hrsg.): Japan in Architecture-Genealogies of its Transformation. Echelle-1. Inc. Tokio. S. 147.

TSUCHIYA, Takahide, et al. (2018): Japan, World, Tradition, Modern in: Shimoda, Yasunari (Hrsg.): Japan in Architecture-Genealogies of its Transformation. Echelle-1. Inc. Tokio.

TSUKAMOTO, Yoshiharu (2012): Dialog Strangely Orthodox (Andrew Wilson x Yoshiharu Tsukamoto x Momoyo Kaijima, Interviewer David Orkand) in House Genealogy, Atelier Bow-Wow: All 42 Houses. JA 85. Shinkenchiku-sha. co. Ltd. Jutakutokushu. Tokio. 2012. S.4-6.

TSUKAMOTO, Yoshiharu (2017): Japaneseness. in: The Japanese House Architecture and Life after 1945. Shinkenchiku Jutakutokushu. Special Issue. Tokio. S.15.

TSUKAMOTO, Yoshiharu (2017): Earthy Concrete. in: The Japanese House Architecture and Life after 1945. Shinkenchiku Jutakutokushu. Special Issue. Tokio. S.55.

TSUKAMOTO, Yoshiharu (2017): From Closed to Open. in: The Japanese House Architecture and Life after 1945. Shinkenchiku Jutakutokushu. Special Issue. Tokio. S. 81.

TSUKAMOTO, Yoshiharu (2017): Family Critiques. in: The Japanese House Architecture and Life after 1945. Shinkenchiku Jutakutokushu. Special Issue. Tokio. S.194.

VENTURI, Robert & SCOTT-BROWN (1991): Two Naifs in Japan, Iconography and Electronics Upon a Generic Architecture : A View from the Drafting Room. Cambridge. Massachusetts. The MIT Press.

WATANABE, Toshio (1996): Art Journal, Bd. 55. Ausg. 3. New York. S. 21.

WETZEL, Michael (2017): Neojaponismen, West-östliche Kopfkissen. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn.

WEININGER, Johannes (2014): Gedanken zum „Japonismus“. in: Schwarz, Hans-Günther (Hrsg.): Schiffbrüche und Idylle. Mensch, Natur und die vergängliche, fließende Welt (ukiyo-e) in Ost und West. Das Symposium. München.

WOLFF, Vera (2019): Die Postmoderne und das Ende des Japonismus. in: Die Wahrheit über Japan, Zeitschrift für Ideengeschichte, Heft XIII/2, Berlin. S.31-44.

WORBS, Dietrich (1984): Der Raumplan im Wohnungsbau von Adolf Loos. in: Worbs, Dietrich (Hrsg.) Adolf Loos 1870-1933 Raumplan Wohnungsbau. Akademie der Künste. S. 64-77.

YOKURA, Anna (2021): WOHNSTRASSE, Die Wiener Antwort auf die japanische Typologie der (Diplomarbeit, Architektur). Wien

YOSHIDA, Tetsuro (1952): Japanische Architektur. Verlag Ernst Wasmuth. Tübingen.

ZÖLLNER, Reinhard (2009): Geschichte Japans von 1800 bis zur Gegenwart. Ferdinand Schöningh Verlag, Paderborn.

Online Quellen

ADAM, Hubertus (2020): Märchenhaft und archaisch, in Bauwelt, Zürich. <https://www.bauwelt.de/das-heft/heftarchiv/Maerchenhaft-und-archaisch-3586343.html> (01.02.2023)

ADAMS, Andrew A. & MURATA, Kiyoshi & ORITO, Yohko (2009): The Japanese Sense of Information Privacy. in: AI & Soc 24, S. 327-341. http://www.a-cubed.info/Publications/The_Japanese_Sense_of_Information_Privacy.pdf (15.02.2023)

Atelier TEKUTO: Reflexion of Mineral. <http://www.tekuto.com/en/?s=mineral+> (26.02.2023)

Designboom (2005): designboom interview with kazuyo seijima + ryue nishizawa of SANAA. <https://www.designboom.com/interviews/sanaa-kazuyo-seijima-ryue-nishizawa-designboom-interview/> (09.02.2023)

FUJIMORI, Terunobu (2019): Pavilion Tokyo 2020 Exhibitor Interview, 1.Interview with Architectural Historian and Architect Terunobu Fujimori (Part 1) https://jp.toto.com/publishing/pav_tokyo2020/pt190912/index_e.htm (01.02.2023)

Galerie současného umění a architektury: Ausstellung: Takeshi Hosaka Architects – Ku u so u /Fantazie, <https://dumumenicb.cz/en/vystava/takeshi-hosaka-architects-ku-u-so-u-fantazie-en/> (04.03.2023)

HIELSCHER, Gebhard (2010): Wie die Nachbarn wohnen: Genügsam zwischen dünnen Wänden. Süddeutsche Zeitung. <https://www.sueddeutsche.de/geld/wie-die-nachbarn-wohnen-genuegsam-zwischen-duennen-waenden-1.222508> (17.01.2023)

HILL, Dan (2018): Moriyama House, by Ryue Nishizawa in: I am a camera <https://medium.com/iamacamera/moriyama-house-by-ryue-nishizawa-c9ae1fb7eb55> (08.02.2023)

HYON-SOB, Kim (2019): The Japanese contribution to modern architecture in Europe. in: Kohte, Susanne & Adam, Hubertus & Hubert Daniel (Hsg.) Encounters and Positions: Architecture in Japan. Berlin, Boston: Birkhäuser. S.: 214-225. <https://doi.org/10.1515/9783035607154-015> (15.02.2023)

JAANUS, Japanese Architecture and Art User System: Wayou. <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/w/wayou.htm> (29.01.2023)

KISHI - ANDERSON, Maya: Essay Katsura Redux Part1 https://www.academia.edu/7935776/Katsura_redux_part_1 (15.02.2023)

- MACK**, Casey (2016): Living (More) Complex in: The Avery Review no. 13. <https://averyreview.com/issues/13/living-more-complex> (15.02.2023)
- MAKI**, Fumihiko (1979): The city and inner space. Ekistics. Vol. 46, No. 278. Athens Center of Ekistics. S. 328-334. https://www.jstor.org/stable/pdf/43619675.pdf?refreqid=excelsior%3A6214d96376cb11cf1a4c-80df7697a159&ab_segments=&origin=&initiator=&acceptTC=1 (16.02.2023)
- MCGRAY**, Douglas (2009): Foreign Policy. Japan's Gross National Cool. <https://foreignpolicy.com/2009/11/11/japan-gross-national-cool/> (26.02.2023)
- MCELHINNEY**, David (2023): Japan shrugs as Americans fume over Gwen Stefani 'appropriation'. <https://www.aljazeera.com/economy/2023/1/15/japan-shrugs-as-us-fumes-over-gwen-stefani-appropriation-furore> (07.03.2023)
- MITSUBISHI ICHIGOKAN MUSEUM**, (2015): About the museum. <https://mimt.jp/english/about/> (28.01.2023)
- NAKASENDO WAY**: Omote-ura – Public and Private Faces, <https://www.nakasendoway.com/omote-ura-public-and-private-faces/> (15.02.2023)
- STATISTA AUSTRIA** (2022): Statistiken zu Wohnimmobilien in Wien, <https://de.statista.com/themen/4812/wohnimmobilien-in-wien/#topicOverview> (17.01.2023)
- STATISTIC BUREAU** (2022): Statistical Handbook of Japan 2022. Ministry of Internal Affairs and Communications Japan. Tokyo. <https://www.stat.go.jp/english/data/handbook/pdf/2022all.pdf#page=17> (29.11.2022)
- TAGSOLD**, Christian (2019): Cultural translations: Japanese architecture between East and West. in: Kohte, Susanne & Adam, Hubertus & Hubert Daniel (Hsg.) Encounters and Positions: Architecture in Japan. Berlin, Boston: Birkhäuser. S.: 204-213. <https://doi.org/10.1515/9783035607154-015> (20.01.2023)
- TSENG**, Alice Y. (2004): Styling Japan: The Case of Josiah Conder and the Museum at Ueno, Tokyo. in: Journal of the Society of Architectural Historians, Vol 63, No. 4. University of California Press. S. 472-497. <https://www.jstor.org/stable/4128015> (24.01.2023)
- WADOKU**: わよう <https://www.wadoku.de/search/%E3%82%8F%E3%82%88%E3%81%86> (14.02.2023)
- WELT** (2019): Kim Kardashian ändert Namen ihrer neuen Unterwäschemarke. <https://www.welt.de/vermisches/article196207567/Aerger-wegen-Kimono-Kim-Kardashian-aendert-Namen-ihrer-neuen-Unterwaesche-marke.html> (07.03.2023)

Abbildungsverzeichnis

Abb.1: Straße in Tokio 2021 by P. Knott

Abb.2: Japan by P. Knott

Abb.3: Im Japanischen Garten 2020 by P. Knott

Abb.4: Japan und Asien by P. Knott

Abb.5: Bild von westlichen Händlern die Waren transportieren bei Yokohama, Utagawa Sadahide, 1861 Edo Periode, Holzschnitt Polyptychon, Tinte auf Papier, H x B : 36 x 122.5 cm, Arthur M. Sackler Gallery, <https://asia.si.edu/object/S1998.55a-e/>

Abb.6: Shinden-Zukuri Haupthaus by P. Knott

Abb.7: Shoin- Zukuri, Shoin by P. Knott

Abb.8: Berühmte Plätze in verschiedenen Präfekturen (Shokoku meisho), Toyota Hokkei, 1834-1835 Edo Periode; 1834-1835, Holzschnitt, H x B: 17 x 37.6 cm, Victoria and Albert collection, <https://collections.vam.ac.uk/item/O121412/famous-places-in-the-various-woodblock-print-toyota-hokkei/?carousel-image=2013GF7350>

Abb.9: Entwicklung der Grundstücks Parzellierung am Beispiel: Okusawa, Setagaya, Tokio von 1940-2005 Darstellung by P. Knott, angelehnt an Darstellungen aus: Metabolizing Tokyo von Kitayama, Koh & Tsukamoto, Yoshiharu & Nishizawa, Ryue, 2010, S. 39.

Abb.10: Josef Löwy (Fotograf), Wiener Photographen-Association (Verlag), Weltausstellung 1873: Japanische Galerie (Nr. 449), 1873, Wien Museum Inv.-Nr. 174005/11, CC0 (<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/343772/>)

Abb.11: Oscar Kramer (Fotograf), Wiener Photographen-Association (Verlag), Weltausstellung 1873: Japanische Gartenanlagen (Nr. 520), 1873, Wien Museum Inv.-Nr. 78080/277, CC0 (<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/567643/>)

Abb.12: Original Honkan des Tokio National Museum https://www.tnm.jp/uploads/fckeditor/AboutTNM/History/uid000360_20220804153324fd63956d.jpg

Abb.13: Mitsubishi Ichigokan von Josiah Conder https://www.wikiwand.com/en/Tokyo_National_Museum#/Media/File:Original_Honkan_of_the_Tokyo_National_Museum.jpg

Abb.14: Original Honkan des Tokio National Museum, 1910 vor der Zerstörung, geplant von Josiah Conder https://www.wikiwand.com/en/Tokyo_National_Museum#/Media/File:Original_Honkan_of_the_Tokyo_National_Museum.jpg

Abb.15: heutiger Honkan des Tokio National Museum, 1938 geplant von Jin Watanabe im teikan Stil https://www.tnm.jp/uploads/fckeditor/AboutTNM/History/uid000360_20220804163410a0dbc6a1.jpg

Abb.16: Katsura Villa, Außenansicht, 1960 by Ishimoto Yasuhiro https://www.cca.qc.ca/img-collection/r-xaZC5TqlzvRa-Lm3yG_EzAHVU=/1400x1739/362714.jpg

Abb.17: Katsura Innenansicht, 1980er, by Ishimoto Yasuhiro <https://www.cca.qc.ca/img-collection/Eh-KIYJU7SZVz7P4K4lSN7RFEdr8=/1400x1184/478246.jpg>

Abb.18: Asakusa Shrine 2021 by P. Knott

Abb.19: westliche Raumvorstellung by P. Knott

Abb.20: Vogel auf einem Bambuszweig, Kano Tan'yū, 17tes Jahrhundert,Edo Periode, Tinte auf Papier, H x B: 97.3 x 28 cm, Freer Gallery of Art, <https://asia.si.edu/object/F1904.367/>

Abb.21: Szenen vom östlichen Kyoto, Nicht bekannt, spätes 17te Jahrhundert Edo Periode,Tinte, Farbe und Gold auf Papier, H x B: 150.5 x 348 cm, Freer Gallery of Art, <https://asia.si.edu/object/F1959.8/>

Abb.22: japanische Raumvorstellung by P. Knott

Abb.23: komplett geöffnet, Verbindung besteht immer mit Innen und Außen by P. Knott

Abb.24: halb geöffnet, Verbindung kann von Innen und Außen hergestellt werden by P. Knott

Abb.25: geschlossen, Verbindung kann nur von Innen nach Außen erfolgen by P. Knott

Abb.26: Traditioneller japanischer Raum by P. Knott

Abb.27: Tatami-Mattenanrdnung mit unterschiedlicher Nutzung by P. Knott

Abb.28: Verschiedene Shōjibespannung by P. Knott

Abb.29: japanische Raumhöhe by P. Knott

Abb.30: westliche Raumhöhe by P. Knott

Abb.31: Genkan by P. Knott

Abb.32: Regionen Japans by P. Knott

Abb.33: Präfekturen in Kanto by P. Knott

Abb.34: Tokio Megapolis by P. Knott

Abb.35: Tokios 23 spezial Bezirke by P. Knott

Abb.36: Metro in Tokio 2020 by P. Knott

Abb.37: Heian-kyō Lageplan by P. Knott

Abb.38: Heian-kyō Straßennetz by P. Knott

Abb.39: Heijio-kyō Straßennetz by P. Knott

Abb.40: Straßennetze übereinander gelegt by P. Knott

Abb.41: Entwicklung von Machi bis Chō by P. Knott

Abb.42: Kyoto 2020 by P. Knott

Abb.43: Baseball Spiel in Tokio 2021 by P. Knott

Abb.44: Getränkeautomat in Tokio 2020 by P. Knott

Abb.45: Straße in einem Vorort von Tokio 2020 by P. Knott

Abb.46: Tokio Straßenkarte by P. Knott

Abb.47: Moriyama House 2020 by P.Knott

Abb.48: Lageplan by P. Knott

Abb.49: Schnitt by P. Knott

Abb.50: Ansicht by P. Knott

Abb.51: Moriyama House 2005 <https://publicdelive-ry.org/moriyama-house/>

Abb.52: Platzierung der Quader an Achsen, farblich hinterlegt sind die Anzahlen der Stockwerk by P. Knott

Abb.53: E.G. by P. Knott

Abb.54: 1. O.G. by P. Knott

Abb.55: Weg zum Moriyama House 2020 by P. Knott

Abb.56: Stuhl vor Moriyama House 2020 by P. Knott

Abb.57: Moriyama House 2020 by P. Knott

Abb.58: Moriyama House 2020 by P. Knott

Abb.59: Moriyama House 2020 by P. Knott

Abb.60: Zwischenbereich beim Moriyama House 2020 by P. Knott

Abb.61: Grundriss Moriyama House mit öffentlichen und privaten Flächen im Außenbereich by P. Knott

Abb.62: Moriyama House 2005 <https://www.dezeen.com/2017/04/14/edmund-sumner-decade-old-photographs-ryue-nishizawa-seminal-moriyama-house-photography-architecture-residential-japanese-houses/>

Abb.63: Moriyama House 2020 by P. Knott

Abb.64: Gae House 2020 by P. Knott

Abb.65: Gae House 2003 https://jp.toto.com/galler-ma/ex070308/pop/ph_08.htm

Abb.66: Lageplan by P. Knott

Abb.67: – 1. O.G. by P. Knott

Abb.68: E.G. by P. Knott

Abb.69: Schnitt by P. Knott

Abb.70: Ansicht by P. Knott

Abb.71: 1. O.G. by P. Knott

Abb.72: Traditionelles Minka Haus by P. Knott

Abb.73: Gae House, vereinfachte Dachdarstellung by P. Knott

Abb.74: Lichteinfall und Blickbeziehungen im Dach by P. Knott

Abb.75: Gae House 2020 by P. Knott

Abb.76: Gae House 2020 by P. Knott

Abb.77: Gae House 2020 by P. Knott

Abb.78: House NA 2020 by P. Knott

Abb.79: Lageplan by P. Knott

Abb.80: Schnitt by P. Knott

Abb.81: E.G. by P. Knott

Abb.82: 1. O.G. by P. Knott

Abb.83: 2. O.G. by P. Knott

Abb.84: House NA 2012 <https://www.architectural-record.com/articles/8801-house-na>

Abb.85: House NA, Skizze von Sou Fujimoto des Baum Prinzips <https://www.archdaily.com/230533/house-na-sou-fujimoto-architects/50180b0028ba0d49f5001690-house-na-sou-fujimoto-architects-diagram-01>

Abb.86: House NA dekonstruiert by P. Knott

Abb.87: House NA Google Street View, 2018 aufgenommen https://www.google.com/maps/@35.7039822,139.6473409,3a,75y,283.41h,90t/data=!3m7!1e1!3m5!1sV0SMwRV4O8gCG0C0Ru4toQ!2e0!6shttps:%2F%2Fstreetviewpixels-pa.googleapis.com%2Fv1%2Fthumbnail%3Fpanoid%3DV0SMwRV4O8gCG0C0Ru4toQ%26cb_client%3Dmaps_sv.tactile.gps%26w%3D203%26h%3D100%26yaw%3D286.3675%26pitch%3D0%26thumbfov%3D100!7i16384!8i8192 (23.02.2023)

Abb.88: House NA 2020 by P. Knott

Abb.89: House NA 2020 by P. Knott

Abb.90: Curtainwall House 2020 by P. Knott

Abb.91: Curtainwall House 1995 http://www.shigerubanarchitects.com/works/1995_curtain-wall-house/index.html

Abb.92: Lageplan by P. Knott

Abb.93: E.G. by P. Knott

Abb.94: Schnitt by P. Knott

Abb.95: 1. O.G. by P. Knott

Abb.96: Ebenen der Öffentlichkeit by P. Knott

Abb.97: orange: geplanter Vorhänge 2003, grün: Vorhänge 2020 by P. Knott

Abb.98: Curtainwall House 2020 by P. Knott

Abb.99: Curtainwall House 2020 by P. Knott

Abb.100: Curtainwall House 2020 by P. Knott

Abb.101: Room Room 2020 by P. Knott

Abb.102: Lageplan by P. Knott

Abb.103: E.G. by P. Knott

Abb.104: 1. O.G. by P. Knott

Abb.105: Ansicht by P. Knott

Abb.106: Schnitt by P. Knott

Abb.107: Room Room 2010 <https://www.architonic.com/de/project/takeshi-hosaka-architects-room-room/5101908>

Abb.108: Room Room Innenansicht by P. Knott

Abb.109: Room Room 2020 by P. Knott

Abb.110: Room Room 2020 by P. Knott

Abb.111: Reflection of the Mineral 2020 by P. Knott

Abb.112: Reflection of Mineral 2011 <https://www.archdaily.com/142977/reflection-of-mineral-atelier-tekuto/5014ad8228ba0d3950000cbb-reflection-of-mineral-atelier-tekuto-photo>

Abb.113: U.G. by P. Knott

Abb.114: E.G. by P. Knott

Abb.115: Schnitt by P. Knott

Abb.116: Lageplan by P. Knott

Abb.117: 1. U.G. by P. Knott

Abb.118: 2.O.G. by P. Knott

Abb.119: Reflection of Mineral 2020 by P. Knott

Abb.120: Reflection of Mineral 2020 by P. Knott

Abb.121: Reflection of Mineral, Fensteröffnungen by P. Knott

Abb.122: Grundprinzipien der traditionellen japanischen Architektur by P. Knott

Abb.123: Ma by P. Knott

Abb.124: Uchi by P. Knott

Abb.125: Flexible Raumtrennende Elemente by P. Knott

Abb.126: Uchi und soto by P. Knott

Abb.127: Undefinierte Funktion by P. Knott

Abb.128: Licht und Schatten by P. Knott

Abb.129: aufgebrochene Hülle by P. Knott

Abb.130: Blickbeziehungen im Gebäude by P. Knott

Abb.131: Natur im Innenraum by P. Knott

Abb.132: Natur Außen by P. Knott

Abb.133: zelebrierter Eingang by P. Knott

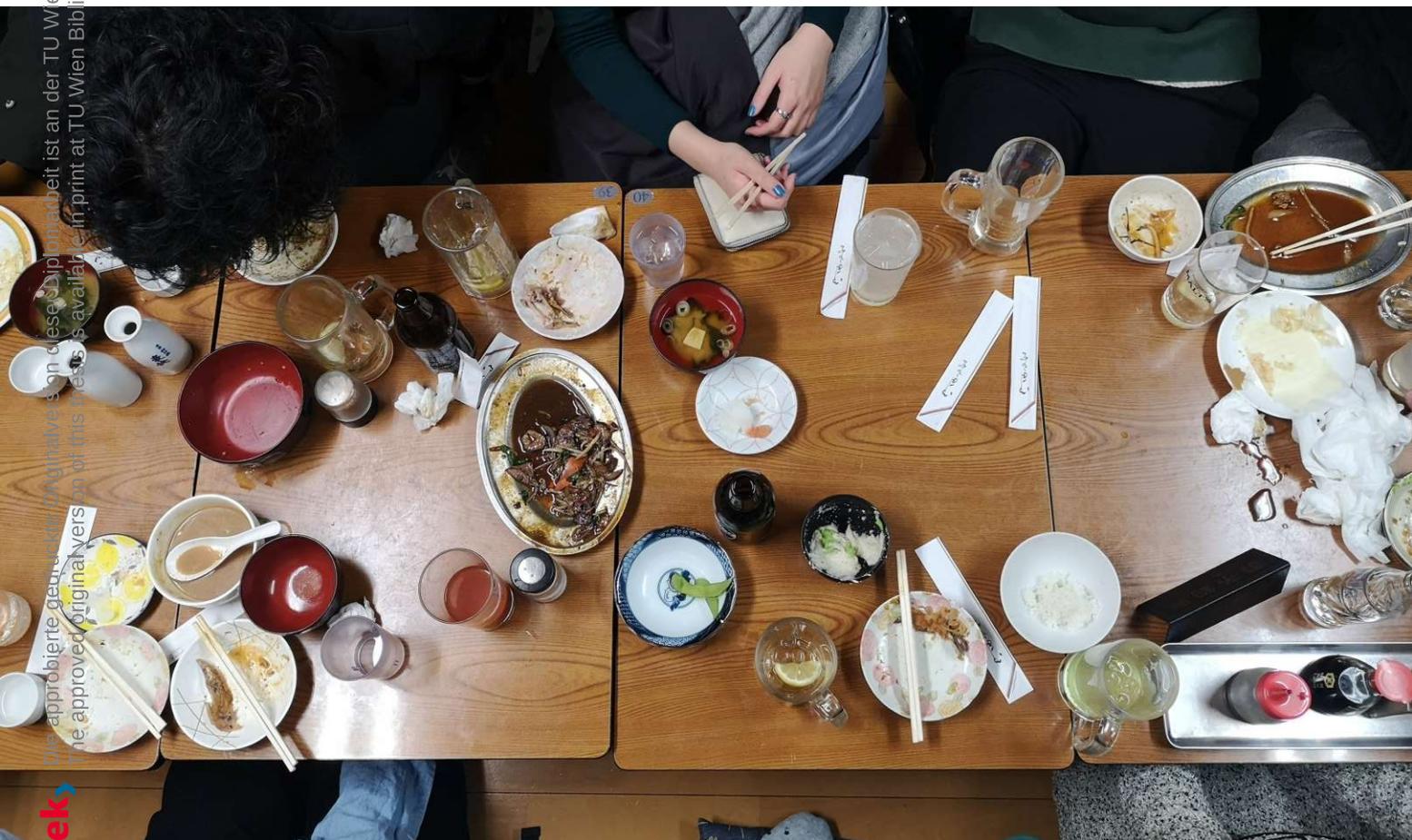
Abb.134: Ura und omote by P. Knott

Abb.135: Modell für "Takasugi-an" von Terunobu Fujimori, <http://www.dreamideamachine.com/?p=63171>

Abb.136: Teehaus "Takasugi-an" in Chino, von Terunobu Fujimori, <http://www.dreamideamachine.com/?p=63171>

Abb.137: Timberize Projekt 2017 <https://www.timberize.com/index.html?target=417>

Abb.138: Ein Abend in Tokio 2020 by P. Knott



Danksagung

Abschließend möchte ich mich bei all den Menschen bedanken, die es mir möglich gemacht haben, diese Arbeit zu schreiben.

Vielen Dank an Iris Mach, die mich nicht nur während dieser Arbeit durch wertvolle Gespräche und Anregungen auf neue und interessante Ansätze der japanischen Architektur gebracht hat, sondern mich auch während meines Studiums bei meinen Bestrebungen stets unterstützt hat.

Ich danke meinen Eltern, Christa und Alexander, die bei jeglichen Angelegenheiten für mich da sind, auf die ich immer bauen kann und ohne die ich nicht da wäre wo ich bin.

Ich danke meinem Bruder Stephan, der mir auch aus der Ferne Halt gibt, wenn ich ihn brauche.

Ich danke meinen Freund:innen vor allem Sarah Gold, Christina Fastl, Florian Bernklau und Cosma Grosser die mein Leben verschönern und die mir ein Licht gegeben haben wenn es dunkel war, die mich zum Lachen bringen, auf die ich mich immer verlassen kann. Danke für all die Zeit die ihr mir schenkt!

Ich danke meinem Partner Viktor Capek, der mein Leben bereichert, mich durch seine Neugier inspiriert und mit dem ich gemeinsam frei sein kann, allein am Rand der Berge zwischen Erde und Horizont. Mit dem ich einen Regenschirm teile, wenn wir gemeinsam durch den Regen gehen, ai ai gasa.

Ich danke aber auch allen Menschen, die meinen Weg gekreuzt haben und einen Teil davon gemeinsam gegangen sind, ich habe viel von euch gelernt.

