Professur für Architektur
und Konstruktion Annette **Gigon**
ETH Zürich Mike **Guyer**

HIL E 15
Wolfgang Pauli Strasse 15
CH 8093 Zürich
Tel +41 44 633 20 09

TOKIO KYOTO

Seminarreise FS13

ORGANISATION

Organisation

Annette Gigon
Mike Guyer

Evert Klinkenberg	**077 463 53 63**
Gaby Kägi	**079 334 95 09**
Stefan Bernoulli	**079 681 61 22**
Vanessa Tardy-Klikar	**076 420 72 56**

Departement Architektur
Professur Annette Gigon / Mike Guyer
Architektur und Konstruktion
ETH Hönggerberg
HIL E 15.1
Wolfgang Pauli Strasse 15
CH 8093 Zürich
+41 44 633 06 14

Teilnehmer

Susanne Albrecht	**079 503 10 82**
Samantha Fischer	**079 729 88 65**
Maximilian Fritz	**0043 664 219 35 05**
Benedikt Hengartner	**079 797 99 29**
Tamim Hokan	**078 743 67 71**
India Kuhn	**076 595 32 33**
Tamino Kuny	**079 682 54 86**
Michèle Meier	**079 825 76 63**
Alexandra Meuche	**076 339 06 61**
Rozin Naydenova	**079 894 88 39**
Peh Sze Kiat Iven	**078 883 48 14**
Geraldine Recker	**079 692 48 37**
Magdalena Stolze	**076 393 86 30**
Christina Widmer	**079 447 53 92**

Guide

Yoshihiro Horii	**+81 80 4416 6417**
Hiroaki Tanaka	**+81 90 3918 5363**

INFORMATION

Hotel Tokio (16.3-19.3)

Shinjuku Washington Hotel

3-2-9 Nishi-Shinjuku,
Shinjuku-ku, Tokyo
Japan 160-8336
tel +81 3 3343 3111
fax +81 3 3342 2575
e-mail: webmaster@shinjyuku-wh.com

Hotel Tokio (21.3-24.3)

Khaosan Tokyo Ninja Hostel

2-5-1 Nihombashi Bakurocho
Chuo-ku, Tokyo
103 -0002 Japan
tel +81 3 6905 9205
e-mail: ninja@khaosan-tokyo.com

Hotel Kyoto (19.3-21.3)

New Miyako Hotel

17, Nishikujo-Inmachi Minami-ku
Kyoto 601-8412, Japan
tel +81 3 75 661 7111
fax +81 3 75 661 7135

Hotel Tokio (21.3-24.3)

Mercure Hotel Ginza Tokyo

2-9-4 Ginza, Chuo-ku
104-0061 Tokyo
tel +81 3 4335 1111
fax +81 3 4335 1222
e-mail: reservation@mercureginza.com

Flug

Abflug Zürich
Freitag 15.3.2013, KLM xxx, 11:50
Abflug Kopenhagen
Freitag 15.3.2013, KLM xxx, 11:50
Ankunft Tokio
Samstag 16.3.2013, 9:55

Abflug Tokio
Sonntag 24.3.2013, KLM xxx, 11:55
Abflug Kopenhagen
Sonntag 24.3.2013, KLM xxx, 00:00
Ankunft Zürich
Sonntag 24.3.2013, 18:35

HOSTEL ASAKUSABASHI / HOTEL GINZA

To reach the Khaosan Tokyo Ninja Hostel:

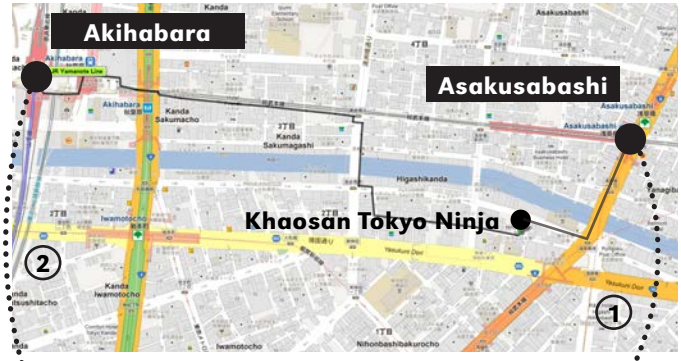
From Asakusabashi station (Toei Asakusa Line / JR Sobu Line) (4 minutes walk)
1. Please take A2 Exit (Toei Asakusa Line) or East Exit (JR Sobu Line).
*** Please go right if you come from East Exit.**
2. Go straight and cross a river, passing a police box on your right.
3. Turn right at the second corner after the river.
4. You will see our hostel about 50 meters far on your right hand side.

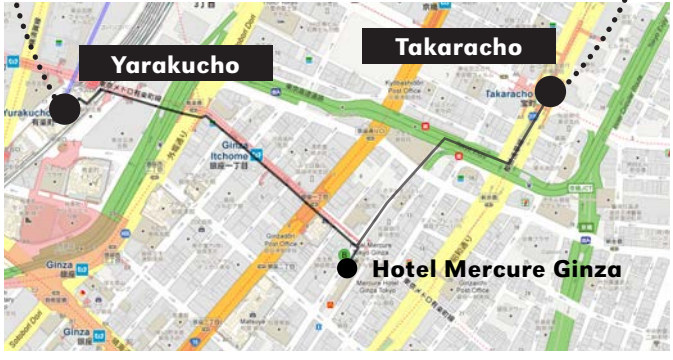
From Bakurocho station (JR Sobu Line Rapid) (5 minutes walk)
1. Please take „East" Exit of Bakurocho station and find „C4" Exit. (Not „4" Exit)
2. Please go up from „C4" Exit, go straight and turn right at the first corner.
3. You will find our hostel almost in front of you.

To reach Hotel Mercure Tokyo Ginza from the Hostel:

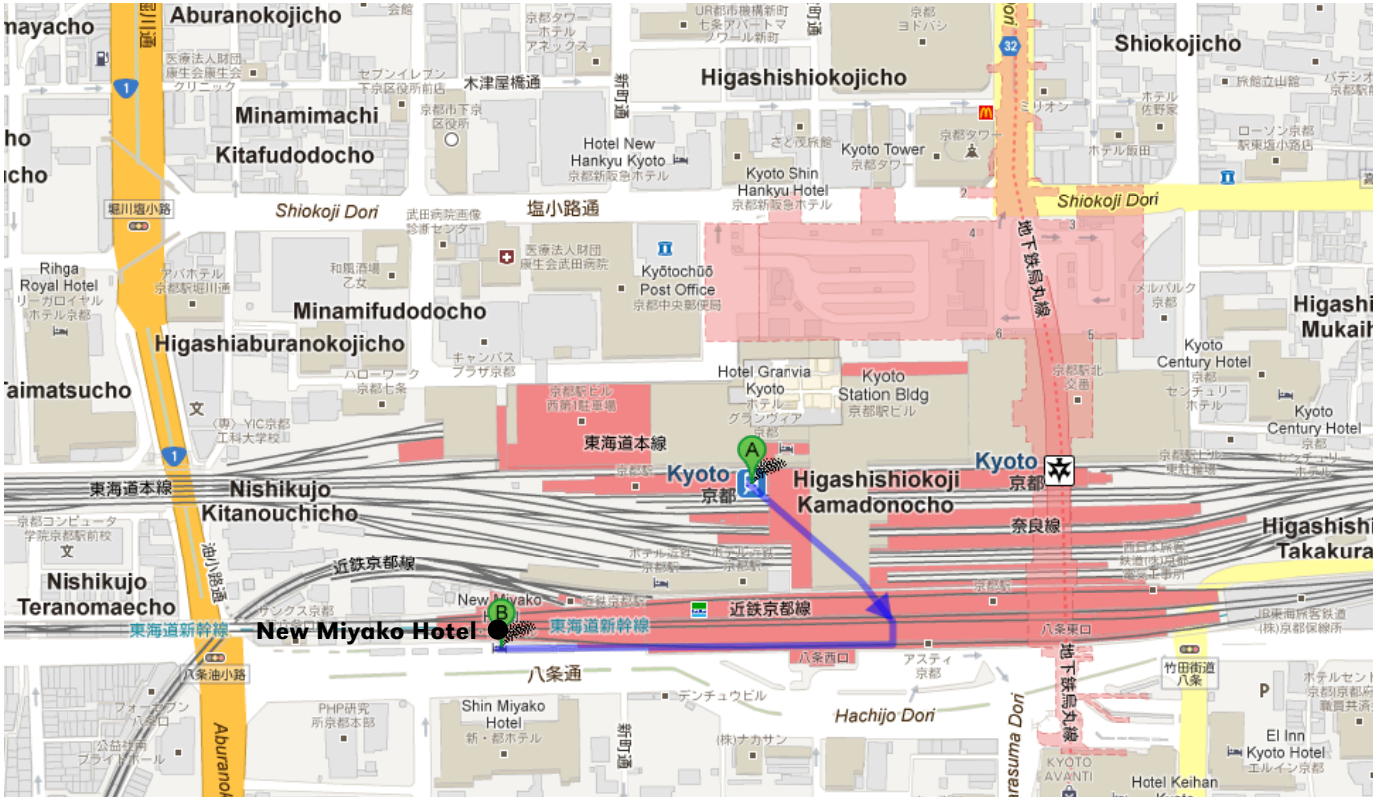
① Asakusa Line (18 min)
from Asukusabashi Station
(Direction Haneda Airport Domestic Terminal)
Get out at Takaracho Station, walk

② JR Keihin Tohoku Line/JR Yamanote Line (27 min)
from Akihabara Station
(Direction Ofuna - Keihin Line)
(Direction for Tokyo - Yamanote Line)
Get out at Yarakucho Station, walk





HOTEL KYOTO


Aburanokojicho
Minamimachi
Kitafudodocho
Shiokoji Dori
塩小路通
Minamifudodocho
Higashiaburanokojicho
Nishikujo
Kitanouchicho
東海道本線
Nishikujo
Teranomaecho
東海道新幹線
New Miyako Hotel
八条通
Higashishiokojicho
Hotel New
Hankyu Kyoto
Kyoto Shin
Hankyu Hotel
Kyoto Tower
Shiokoji Dori
Kyotochūō
Post Office
Hotel Granvia
Kyoto
Kyoto
Station Bldg
東海道本線
Kyoto
京都
Higashishiokoji
Kamadonocho
奈良線
近鉄京都線
New Miyako
東海道新幹線
Shin Miyako
Hotel
Hachijo Dori
Shiokojicho
Kyoto
Century Hotel
Kyoto
Century Hotel
Higashi
Mukaih
Higashishi
Takakura
El Inn
Kyoto Hotel
Hotel Keihan

SCHEDULE

	15.03	16.03	17.03	18.03	19.03	20.03	21.03	22.03	23.03	24.03
	FRI	SAT	SUN	MON	TUE	WED	THU	FRI	SAT	SUN
CITY	Zürich	Tokyo Introduction	Tokyo	Tokyo	Kyoto	Kyoto	Kyoto	Tokyo	Tokyo	Zürich
HOTEL AREA		Hotel: Shinjuku	Hotel: Shinjuku	Hotel: Shinjuku	Hotel: Kyoto Station	Hotel: Kyoto Station	Hostel:Asakusabasi	Hostel:Asakusabasi	Hostel:Asakusabasi	
6:00					Early Departure: 6:20-7:20		Kiyomizudera Temple	Meetingpoint Mercure Hotel Ginza 04:00		
7:00			Meetingpoint Lobby 08:00		Late Departure: 10:30-12:10	Meetingpoint Lobby 08:00		Tsukiji Fishmarket (Breakfast)	Meetingpoint Khaosan Ninja Hostel 07:30	Meetingpoint Khaosan Ninja Hostel 08:00
8:00			Meiji Shrine	Meetingpoint Lobby 08:30	Early Arrival: 9:10-9:55		Fushimi Inari Shrine	Hama Rikyu	BUS TOUR from Hostel	BUS from Hoste to Narita Airport
9:00		09:55 Arrival Tokyo Narita	Gymnasium (Outside), Kenzo Tange		Late Arrival: 13: 20-14:50	Golden Pavillion Kinkaku-Ji		Nakagin Capsule Tower, Kisho Kurokawa	Tama Art Library, Toyo Ito	
10:00	Meetingpoint Hall 2 10:00		House in Uehara, Kazuo Shinohara	House NA, Sou Fujimoto	Hotel Checkin New Miyako Hotel					
11:00		BUS TOUR from Narita Airport				Zen Garden Ryoan-Ji		Shizuoka News Press Buidling, Kenzo Tange		11:55 Departure Tokyo Narita
12:00	11:50 Departure Zürich Airport	Museum of Western Art, Le Corbusier	House on Curved Road (Outside)	Nerima Apartments, Go Hasegawa	Katsura Imperial Villa		Departure between			
13:00	13:35 Arrival Amsterdam Airport	Tokyo Bunka Kaikan, Kunio Maekawa	Lunch Daikanyama Tsite, KleinDytham			Moss Temple Saiho-Ji	11.50 -14:00	TIT Centenial Hall, Kazuo Shinohara	Cubic Forest, Kazuo Shinohara	*Total Flighttime 14h40*
14:00	14:50 Departure Amsterdam Airport	St. Mary's Cathedral, Kenzo Tange	Hillside Terrace, Fumihiko Maki	Tower House Takamitsu Azuma	Westin Miyako Hotel Annex, Togo Murano					*Timedifference: -8h*
15:00			Shibuya Crossing		Philosophers Path (temples open 08:30-17: 00)		Arrival between 14:30-16:50	Kuwait Embassy (Out- side), K. Tange		15:30 Arrival Amsterdam Airport
16:00		Sky House (Outside), Kiyonori Kikutake	Free at Omotesando	Office Visit to Toyo Ito		Free at Gion / Geisha District		Shibaura House Kazuyo Sejima	Moriyama House, Ryue Nishizawa	
17:00		View over City from Mori Tower, KPF								17:10 Departure Amsterdam Airport
18:00	*Total Flighttime: 14h05*	Okura Hotel Lobby, Yoshio Tanaguchi		Briefing about Kyoto trip			Office Visit to Atelier Bow Wow	Office Visit Sejima/Nishizawa	Free at Ginza	18:35 Arrival Zürich Airport
19:00	*Timedifference: +8h*	Hotel Checkin Washington-Hotel Shinjuku	Drinks Park Hyatt (Lost in translation) -optional-	Free	Dinner Kyoto		Hostel Checkin Khaosan Tokyo Ninja	Free	Dinner Tokyo	
20:00		Free			Free		Free			
21:00										

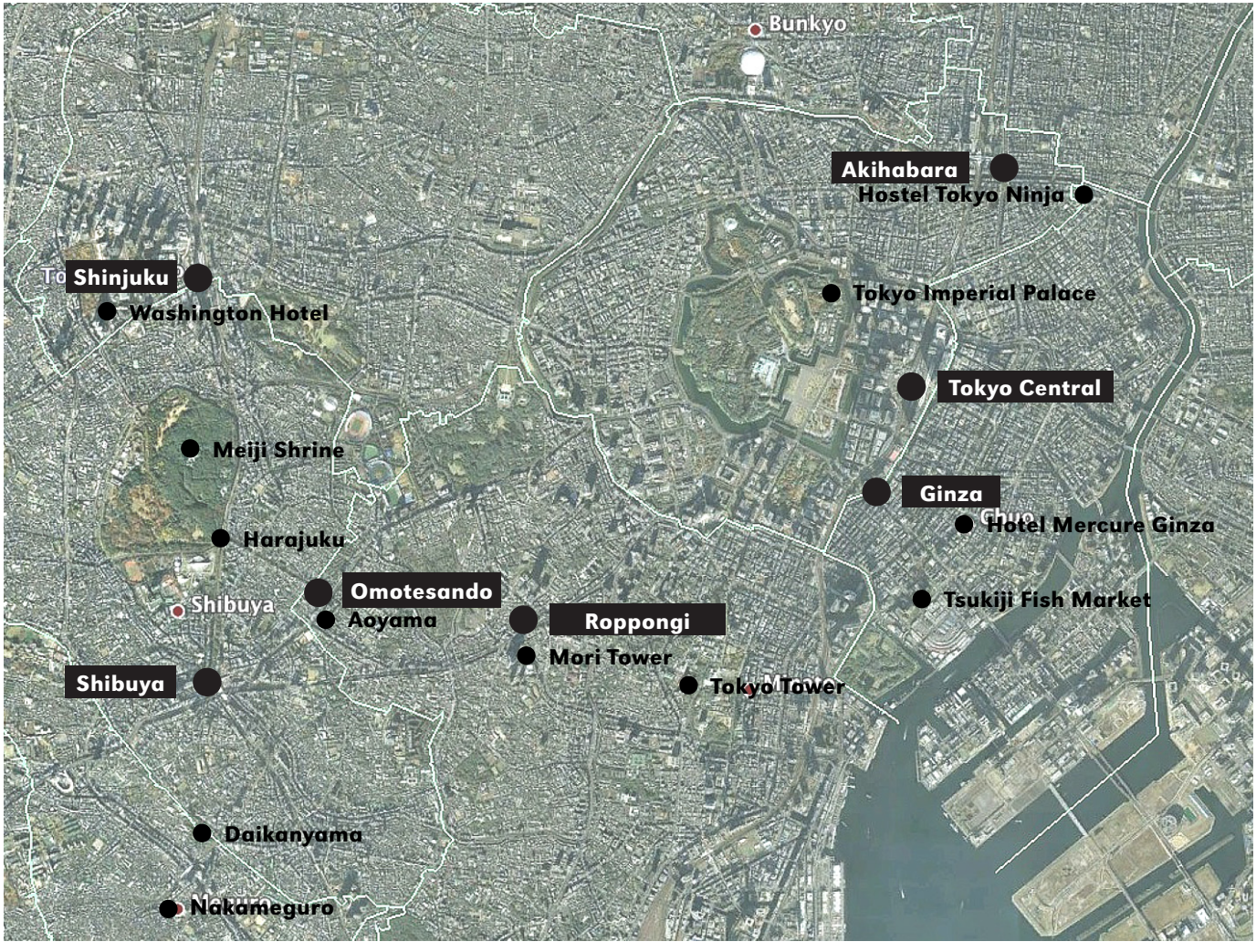
INHALT

Organisation / Teilnehmer 2
Information 3
Schedule 6
Inhaltsverzeichnis 7
Karten Tokyo 8
Zu Besuch in der heimlichen Hauptstadt der Welt, Botond Bognar 11
Strassenräume Berlin Shanghai Tokyo Zürich 14
Stadtteile/ Übersichtskarten
Shibuya Crossing 22
Shinjuku 25
Omotesando / Harajuku 28
Roppongi / Omotesando 31
Ginza 32
Akihabra 34
Transport Tokio 36
Geschichte Tokio 37
Meji Shrine 40
Tsukiji Fisch Markt 42
Tsukiji Hongan-ji 43
Park Hama Riku 44
Hotel Okura, Y. Taniguchi 45
Nissei Theater, Toguo Murano 46
Apollo in der Demokratie, Walter Gropius 48
Museum of Western Art, Le Corbusier 62
Tokyo Metroploitan Festival Hall, Kunio Maekawa 64
Tower House, Azuma 66
Metabolismus 70
Skyhouse, Kikutake 76
St. Mary‘s Cathedral, K. Tange 80
Yoyogi National Gymnasium, K. Tange 82
Shizuoka News Press, K. Tange 84
Kuwait Embassy, K. Tange 86
Kisho Kurakawa 88
Capsule Tower, Kurokawa 90
Fumihiko Maki 94
Hillside Terrace + Hillside West, Fumihiko Maki 96
Kazuo Shinohara, Idee und Ausdruck 98
Cubic Forest, K. Shinohara 106
Haus in Uehara, K. Shinohara 108
House on a curved road, K. Shinohara 110
Centennial anniversary hall, K. Shinohara 112
Toyo Ito, The New Real 116
Tod‘s, T.Ito 118
Mikimoto, T. Ito 120
Tama art library, T. Ito 122
Metabolismus der Zwischenräume 126
Omotesando hills, T. Ando 132
Gyre, MVRDV 133
Prada Aoyama, HdM 134
Louis Vuitton, Juna Aoki 136
Louis Vuitton, Juna Aoki 138
Dior, Kumiko Inui 139
Maison Hermes, Renzo Piano 140
SANAA 142
Dior, SANAA 145
Shibaura House 146
Moriyama House, Ryue Nishizawa 148
Atelier Bow Wow 152
Kadoya 315, Atelier Bow Wow 161
Wohn- und Atelierhaus, Atelier Bow Wow 162
Aco House, Bow Wow 164
Sou Fujimoto 166
House H, Sou Fujimoto 170
Tokyo Appartements, Sou Fujimoto 172
Hous NA, Sou Fujimoto 176
Nerima Appartements, Go Hasegawa 178
Kyoto
Geschichte Kyoto 181
Karten Kyoto 182
Gion 184
Streets of Gion, process: Architecture 186
Kyoto Machiya Now, process: Architecture 194
Time‘s, T. Ando 204
Transport Kyoto 205
The Hidden Gardens of Kyoto 206
Katsura Imperial Villa 222
Das japanische Haus und sein Leben, Bruno Taut 226
Kasuien Annex, Miyako Hotel, Togo Murano 237
Philosophers Walk 238
Nanzenji Tempel 239
Honen-in 240
Ginkakuji Tempel 242
Shisendo 244
Mantshu-in 245
Shugaku-in 246
Kinkakuji 247
Ryoanji 248
Saiho-ji, Mossgarden 250
Kiyomizu-dera Tempel 252
Fusshimi Inari Tempel 254
Katsura, Tradition and Creation in Japanese Architecture, Kenzo Tange 256
Literaturverzeichnis 276

TOKYO

Narita Airport
Museum of Western Art
Edogawa
Shinjuku
Tokyo Central
Tokyo
Shibuya
Cubic Forest
Tama Art Library
TIT Centennial Hall
Chiba
Chiba
Sagamihara
Moriyama House
Yokohama
Enoshima Canyon
Hayama Canyon
Google earth
© 2013 Cnes/Spot Image

TOKYO ZENTRUM



Zu Besuch in der heimlichen Hauptstadt der Welt

Botond Bognar

Es gibt verschiedene Arten, den internationalen Status einer Weltstadt zu bestimmen - doch welche man auch wählt, immer bietet Tokio Anhaltspunkte dafür, dass es die wahre Welthauptstadt ist. Tokio ist nicht nur die Hauptstadt der zweitgrößten Wirtschaftsmacht der Erde, sondern auch die mit Abstand größte Stadt der entwickelten Welt. Während sich im Stadtgebiet zwölf Millionen Einwohner drängen, leben im Großraum Kanto mehr als 30 Millionen Menschen. Mit New York und London gehört Tokio zu den bedeutendsten Zentren der Welt für Finanzwirtschaft, Handel, Industrie, Wissenschaft - und vor allem Information. Die unglaubliche Konzentration an Firmenzentralen, internationalen Organisationen, Banken, wissenschaftlichen, kulturellen und Bildungseinrichtungen hat Tokio einen Spitzenplatz unter den bedeutendsten Weltstädten verschafft.

Diesen Status der heimlichen Welthauptstadt hat Tokio erst kürzlich erworben, etwa Mitte der Achtzigerjahre des 20. Jahrhunderts. Tokio ist dynamisch, vielschichtig und futuristisch. Schön ist es nicht. Seine spektakuläre Architektur und die einmalige Kulturszene machen das mehr als wett. Die Kultur dieser Stadt wird seit Menschengedenken maßgeblich von anderen Kulturen außerhalb Japans beeinflusst. Offenheit gegenüber Fremdem wurde zum Imperativ, als sich Japan Mitte des 19. Jahrhunderts dem Rest der Welt öffnete - nach mehr als zwei Jahrhunderten der Isolation (1639-1853). Im Zuge der folgenden galoppierenden Modernisierung wurde Tokio zum Motor des Wandels für das gesamte Land: als ein städtisches Experimentierfeld, in dem verschiedene Modelle europäischer und amerikanischer Architektur und Stadtbaukunst auf ihre Tauglichkeit in Japan überprüft wurden.

Der »große Sprung nach vorn« vollzog sich nicht ohne Rückschlaege. Das verheerende Erdbeben von 1923 und der Bombenhagel des Zweiten Weltkriegs 1945 zerstörten die Stadt zweimal fast total. Obwohl Tokio es verstand, sich nach jeder Zerstörung neu zu erfinden, blieb es noch zwei Jahrzehnte nach Beendigung des Zweiten Weltkriegs eine einsame und exotische Stadt am Rande der Welt. Erst mit der Austragung der Olympischen Spiele im Jahr 1964, die das Ende der Nachkriegszeit in Japan symbolisieren, präsentierte sich Tokio erstmals der Welt. Seinen Status als Weltmetropole verdankt es aber dem ökonomischen Boom der Achtzigerjahre und der führenden Rolle, die Japan in der postmodernen Informations- Ökonomie einnimmt. Heute hechelt Tokio nicht mehr weltweiten städtebaulichen Trends hinterher, sondern hat einen eigenen Urbanismus hervorgebracht, der international bewundert wird.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als Japan eilig mit den westlichen Industrienationen gleichziehen wollte, zeigte Tokio als Speerspitze aller japanischen Großstädte einen starken Willen, sich vom Zentrum einer feudalen Gesellschaft zur modernen Kapitale zu wandeln, die es mit jeder Stadt im Westen aufnehmen kann. Während das Land industriell und ökonomisch so erfolgreich war, dass es viele westliche Nationen nicht nur ein -, sondern bald schon überholte, verstand es Tokio jedoch zunächst nicht recht, sich zur glänzenden Weltmetropole zu entwickeln. Die Stadt wurde eilig modernisiert, trotzte aber der Urbanisierung nach westlichem Muster. Paradoxerweise hat Tokio seinen Status als Weltstadt jedoch nicht wegen, sondern trotz der mangelnden Verwestlichung gewonnen. Bis in die späten Siebzigerjahre des 20. Jahrhunderts hinein bewertete Tokio seinen eigenen Fortschritt und den Stand seiner Urbanisierung hauptsächlich negativ. Vielen modernen Architekten und Stadtplanern - und Japans moderner Gesellschaft als solcher - galt die japanische Stadt nicht nur als krank, sondern als unheilbar. Erst mit dem Aufkommen des post-industriellen Informationszeitalters in den Achtzigerjahren veränderte sich dieses Selbstbild: Tokio entdeckte sich als ein mindestens gleichwertiges, vielleicht sogar noch progressiveres Stadtmodell als seine einstigen Vorbilder. Die Stadt fand ihren eigenen Maßstab nicht nur im Vergleich, sondern auch im Kontrast zu den westlichen Metropolen.

Trotz offenkundiger Probleme, wie dem immerwährenden Verkehrsstau auf den Stadtautobahnen, der Umweltverschmutzung und dem Mangel an Grünflaechen, hat sich die japanische Hauptstadt auf ihre Vorzüge besonnen: Tokio ist eine riesige Geschäftsstadt, die exzellent funktioniert. Es fehlt ihr nicht an freundlichen Wohngegenden und Quartieren, sie kennt fast keine Kriminalität, besitzt das beste öffentliche Verkehrsnetz der Welt, viele attraktive öffentliche Plätze, ein starkes Stadtbürgertum und ein dynamisches Großstadtleben wie keine andere Stadt. Die Anerkennung dieser Vorteile kommt heute gleichermaßen von au-

ßerhalb wie von innen. Die Globalisierung hat das Interesse an Tokio in die Höhe schnellen lassen. Besonders groß ist die Neugier auf die vibrierende, kosmopolitische Großstadtkultur und Architektur - bei Inund Ausländern, Architekten und Laien gleichermaßen. Die Zahl der ausländischen Besucher in der japanischen Hauptstadt ist so hoch wie nie zuvor und Tokio füllt seine Rolle als Tor zu Japan gut aus. Zu den Faktoren, die Tokios einzigartigen Erfolg als Weltstadt ausmachen, gehören neben der japanischen Wirtschaftsmacht und -kraft, dem breiten Wohlstand und den technischen Leistungen seiner Bewohner zweifellos auch Architektur und Städtebau. Der italienische Architekt und Autor Vittorio Gregotti formuliert es so: »Japan ist wohl das technisch avancierteste und produktivste Land der Welt, mit einer enormen Kapazität an Leistung, Organisation, Investition und Forschung, kombiniert mit einem Sinn für Präzision, der das Ergebnis einer jahrhundertealten Tradition ist, in der die Werte des Handwerks über künstlerischen Einzelleistungen stehen.« Als Japans Modernisierungsprogramm in der Mitte des 19. Jahrhunderts begann, wurden Waren und Kenntnisse begierig aus dem Westen importiert und studiert. Japans Erfolg hing damals ebenso stark von der Qualität und Quantität der Importe ab, wie das Land heute vom Außenhandel und vom Informationsfluss mit dem Rest der Welt abhängt. Die weltweite Revolution der Informations-, Medien- und Datenströme hat Tokio zu einer der wichtigsten Städte der Welt gemacht. Japan exportiert heutzutage mehr Waren als es im portiert, aber zugleich importiert es mehr Informationen als es exportiert. Das große Interesse am Weltgeschehen in Japan reicht bis weit in die Kultur und das tägliche Leben. Die Anzahl der übersetzten Bücher, Zeitschriften, Filme oder Medien aller Art in Japan überstieg schon in den Siebzigerjahren bei Weitem die Anzahl der Medien, die aus Japan kommend ihren Weg in andere Sprachen und damit die Welt fanden . In Tokio erscheinen acht verschiedene Tageszeitungen, drei Wirtschafts- und sieben Sportzeitungen sowie mehr als 2.400 Periodika. Die Vielzahl an Museen und Galerien, Konzerthallen, Messen und Freizeitvergnügen ist weltweit ohne Beispiel: An jedem Tag des Jahres ist es möglich, einzigartige Ausstellungen, Aufführungen, Symposien, Konzerte und Sportveranstaltungen in Tokio zu erleben.

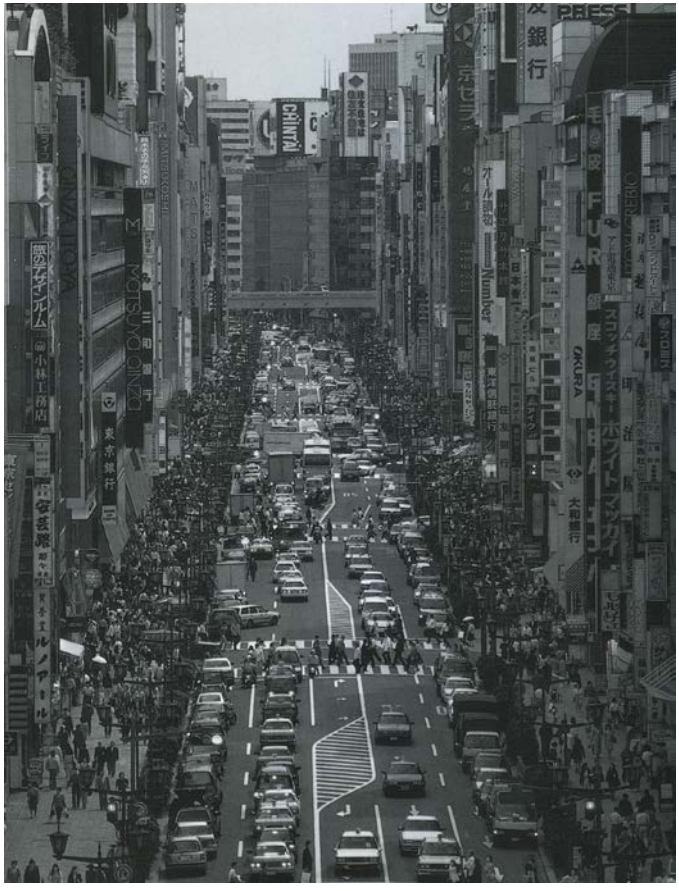
Von Tokio aus betrachtet scheint der Rest der Welt - nicht nur New York, London, Paris oder Berlin, sondern auch die Metropolen in Asien und Afrika - näher als von New York oder London aus. Tokio, als Modell einer neuen Spezies von Megacity im »Zeitalter der Städte«, ist schon lange nicht mehr nur die Kapitale eines wichtigen Landes, sondern eines der bedeutendsten urbanen Zentren der Welt. Der Journalist Peter Popham nennt Tokio »die unsichtbare Welthauptstadt, das schweigende Zentrum«. Tokio gilt als dichtester Knotenpunkt der globalen Informationsströme und verdient damit den Namen infarmatianal warld city.

Im Bereich der Ethik, seiner sozialen und urbanen Struktur wurde Tokio gleichermaßen von östlichen wie westlichen Ideen geprägt. Trotz der radikalen Transformationen in den vergangenen 30 Jahren hat die Stadt ihre vormoderne Struktur der Edo-Zeit (1603-1868) großenteils beibehalten. Tokio ist eine unverkennbar asiatische Stadt mit einer langen Tradition, die situative über vorbestimmte Ordnung stellt und »Integration ohne Synthese« bevorzugt. Das zeigt nicht nur die gebaute Umwelt, die weitgehend von den Prinzipien des westlichen modernen Städtebaus unbeeinflusst geblieben ist. Tokio entwickelt sich immer weiter, Stück für Stück, nicht als geplantes Ganzes. Wie schon zur Edo-Zeit hat dieser Urbanismus den Teil stärker im Blick als die Gesamtheit. Experimentierfreude und Innovation in der Architektur sind heute keine bloße Option, sondern Notwendigkeit. Tokio ist eine Stadt mit enormer Ausdauer und Elastizität, kombiniert mit einer Aura der ewigen Unfertigkeit und Vergänglichkeit. Nichts illustriert Tokios Unendlichkeit besser als die ständige Erneuerung des Gebäudebestands. Selbst häufige Besucher sind stets überrascht, wie stark und schnell sich die Stadt verändert - besonders während der Bubble-Jahre der späten Achtziger- und frühen Neunzigerjahre. Der Abbruch von neuen Bauten, darunter viele architektonische Perlen, und ihr Ersatz durch brandneue Gebäude geht auch zu Zeiten der Rezession weiter, obwohl die Bauinvestitionen gesunken sind. Zu den unwiederbringlich verlorenen Gebäuden zählen heute nicht mehr nur prominente Vertreter der klassischen Moderne, sondern auch Meilensteile der metabolistischen Architektur der Sechzigerjahre und selbst Werke der allerjüngsten Vergangenheit. Jeder neue ökonomische Zyklus zerstört die Hinterlassenschaften des vorangegan-

genen. Heute sind Ressourcen zwar knapper und es wird mehr Wert auf Nachhaltigkeit, Energieersparnis und Umweltschutz gelegt, dennoch dominiert die jahrhundertalte Tradition von Abriss und Neubau. Man kann Tokio bei seiner ewigen Wiedererschaffung förmlich zusehen. Es gibt keine Altstadt oder historische Monumente. Selbst Frank Lloyd Wrights berühmtes Imperial Hotel, das das Erdbeben von 1923 und den Zweiten Weltkrieg unbeschadet überstanden hatte, fiel dem rücksichtslosen Konsumismus und Kapitalismus zum Opfer.

Die Essenz der Traditionen liegt in Tokio folglich im Unsichtbaren. Die Stadt selbst, ihr Mangel an Raum, ihre astronomischen Grundstückspreise und ihr vorherrschendes Prinzip des geordneten Chaos sind wichtiger als die Halbwertzeit einzelner Gebäude. Die Stadt definiert sich über Ereignisse, den Fluss der Information, die menschlichen Aktivitäten in ihr und über ihren schnellen, immerwährenden Wandel. Ihre Sucht nach Neuem ist wichtiger als ihre körperliche Figur oder ihre materielle Präsenz. Tokio ist eine Stadt der Prozesse und nicht der Monumente, sie gleicht einem großen Theater, aber keinem Museum. Tokio bleibt immer undefiniert - eine Traummaschine, in der urbane Wirklichkeit und Fiktion eine untrennbare Einheit bilden. In diesem nicht-modernen Kontext hat Tokio eine urbane und architektonische Kultur hervorgebracht, die - trotz oder gerade wegen ihrer zahlreichen bizarren Auswüchse und Widersprüche - die Welt mit ihren avantgardistischen Entwürfen und ihrer oft einmaligen Ausführung in Atem hält.

Heute liegt Tokio im Zentrum der modernen Welt und nicht länger am Rand. Das 21. Jahrhundert - mit all seinen Versprechen, Zweifeln und Widersprüchen - manifestiert sich in Tokio bereits heute in einer weltweit einmaligen Intensität. Botond Bognar



Schichtungen Tokyo ist eine Stadt der Gegensätze. Das spürt der Fussgänger bereits nach wenigen Spaziergängen. Im Umkreis der Metrostationen befinden sich Bürohochhäuser, Department Stores, Spielsalons und Einkaufsstrassen, doch schon wenige Schritte dahinter werden die Strassen ruhiger und enger. Schnell beginnen die kleinen Strässchen der Wohnviertel, die *roji*, der Besucher taucht in eine beinahe kleinstädtische Atmosphäre ein. Oft sind es die extremen Schichtung der Funktionen und vor allem der Verkehrswege, die diese abrupten Wechsel ermöglichen. Anstatt Schnellstrassen und Bahngleise quer durch das Quartier zu legen, werden sie einfach über die Dächer der Anwohner geführt. Lediglich die Flüsse und Kanäle bilden weiterhin die unterste Ebene der Stadt.

Strasse als Fussgängerraum Von den über drei Millionen Pkw, die in Tokyo unterwegs sind, spüren Fussgänger kaum etwas, nur selten müssen sie breite Durchgangsstrassen überqueren. In den kleinen Seitenstrassen ist der Autoverkehr zwar zugelassen, es ist jedoch möglich, sich unbekümmert auf der Fahrbahn zu bewegen.

Die kleinen *pocket parks*, die meist auf frei gewordenen, von der Stadt zurückgekauften Privatgrundstücken entstehen, sind oft kaum grösser als ein Berliner Wohnzimmer. Wirklich Gelegenheit zum Ausruhen und Entspannen bieten sie kaum, sie erfreuen sich jedoch vor allem in den Wohnquartieren grosser Beliebtheit. Oft sind sie das Ergebnis eines Partizipationsprojekts (japanisch *machi zukuri*) und haben deshalb eher symbolischen Wert, als dass sie einen realen Gewinn an Aufenthaltsqualität darstellen.

Die Kunst des Fokussierens Die *pot gardens* vor den Häusern haben mittlerweile eine gewisse Bekanntheit erreicht. Es ist immer wieder bemerkenswert, wie die Anwohner ihren privaten Innenraum auf die Strasse ausdehnen, sich aber mit diesen kleinen Interventionen stets bemühen, den öffentlichen Raum gerade nicht zu tangieren. Meist wird peinlich darauf geachtet, dass kein Topf die Strasse berührt.

Die unvermeidlichen Klimageräte, die häufig direkt vor den Häusern stehen, werden in das Pflanzenensemble wie selbstverständlich integriert. Was schliesslich zählt, sind die einzelnen Blumen und Pflanzen, im Fokus steht das Schöne, Störendes wird ausgeblendet. Diese Sichtweise, auf das Wesentliche zu fokussieren und nicht das gesamte Erscheinungsbild als massgebend zu betrachten, lässt sich im Umgang mit der gesamten Stadt finden. Es ist nicht das Stadtbild als Ganzes, das beurteilt wird, sondern die jeweils einzelne Situation.

Stühle für die Gemeinschaft Wer sich durch Tokyo bewegt, merkt schnell, dass der Strassenraum kaum Möglichkeiten bietet, sich zu setzen und auszuruhen. Bänke sind Mangelware, auch an den meisten Bushaltestellen. Und weil es für viele, vor allem ältere Tokyoter, doch zu anstrengend ist, eine Viertelstunde stehend auf den Bus zu warten, stellen manche Anwohner ihre alten Stühle an die Haltestelle. So stehen gebrauchte Küchen- oder Bürostühle, mit oder ohne Polster am Strassenrand, bemerkenswerterweise oft monate- oder gar jahrelang unangetastet am selben Ort. Sie werden von Mitgliedern der Gemeinschaft für die Gemeinschaft bereitgestellt, was diese entsprechend respektiert.

Stehen auch beim Essen Das Gleiche wie für die Bushaltestellen gilt auch für das Essen im öffentlichen Raum. Es gibt kaum Sitzgelegenheiten dafür. Essen und Trinken sind nicht für die Öffentlichkeit bestimmt – sei es, weil es draussen zu schmutzig ist, im Sommer viel zu heiss oder in der Regenzeit zu feucht. Gegessen wird mehrheitlich in einem der 80 000 Restaurants, die es in Tokyo geben soll.

Und selbst Imbissstände versuchen mit *noren* (kurze, oft mit Schriftzeichen versehen Vorhänge) einen Ort zu schaffen, der vom Aussenraum abgetrennt ist. Lediglich in den ganz alten Gassen in den Bezirken Shinjuku oder Yurakucho ←, die meist überdeckt und deshalb eher ein Innen- als ein Aussenraum sind, gibt es Sitzgelegenheiten.

Getränkeautomaten – davon gibt es schätzungsweise zwölf Millionen in ganz Japan – stehen zwar an jeder Strassenecke, die Getränke – gekühlte Softdrinks, Powerdrinks, verschiedene Sorten heisser oder eisgekühlter Kaffee oder Grüntee – werden jedoch selten direkt auf der Strasse konsumiert.

Einkaufsstrassen Genau wie das Essen passiert auch das Einkaufen hauptsächlich in Innenräumen. Auf der Strasse ist lediglich die Unzahl von Menschen sichtbar, die mit Tüten bepackt von einem Geschäft ins nächste strömt. An den Strassenrändern stehen immer wieder Lieferwagen, die Nachschub bringen, der dann in die Läden gekarrt wird. Verkaufsstände direkt im Strassenraum sind dagegen kaum zu sehen – sie würden den Fluss der Menschen nur behindern.

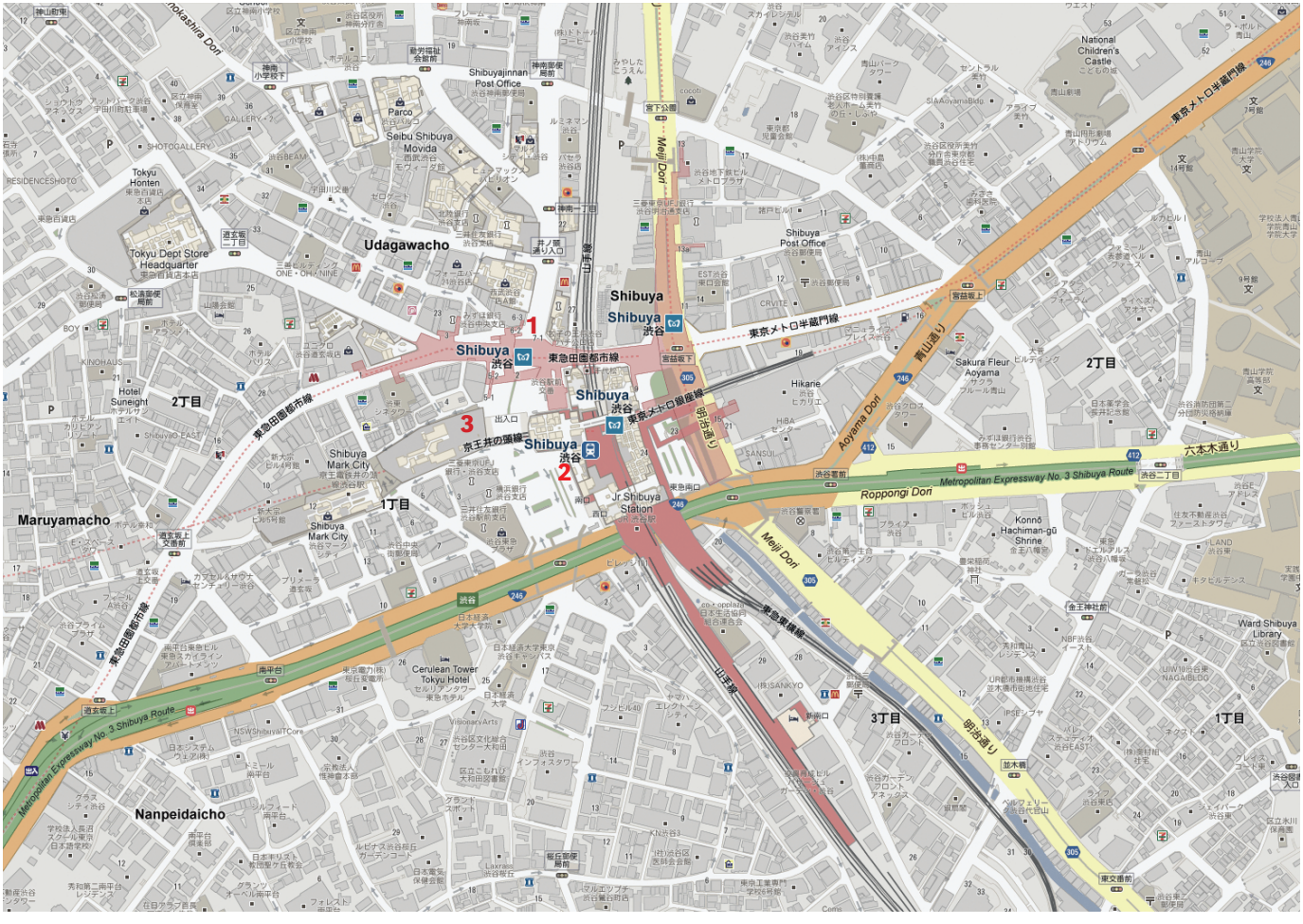
Viele Einkaufsstrassen sind ähnlich wie Arkaden überdacht. Bereits nach dem Zweiten Weltkrieg wurde damit begonnen, bestehende Einkaufsstrassen mit einfachen Konstruktionen zu überdecken, die die Aussen- in Innenräume verwandeln – eine japanische Variante der Shopping Center.

Werbung ist alles Da sowohl das Essen als auch das Einkaufen in Innenräumen stattfindet, ist es umso wichtiger, die Kundschaft auf sein Geschäft oder Restaurant aufmerksam zu machen. Diese liegen nicht selten in einer versteckten Seitenstrassen oder in höher gelegenen Stockwerken der angrenzenden sogenannten Mini-Hochhäuser, in denen sich über sechs oder sieben Stockwerke Geschäfte, Restaurants und Cafés stapeln, die über Aussentreppen erreichbar sind.

Neben den unzähligen Objekten wie Stellwerbungen aller Art, Fahnen und Lampions, mit denen geworben wird, sind auch handgeschriebene Plakate beliebt, die über den Rücken gehängt oder auf Holzstangen angebracht die Aufmerksamkeit der Passanten erregen sollen.

Fahrradproblem Tokyo ist eine Fahrradstadt. Fahrräder sind billig zu haben, und in den Quartieren werden sie rege genutzt. Jung und Alt fährt damit zum Einkaufen, in die Schule oder zur Metrostation, um von dort zur Arbeit zu gelangen. Gefahren wird, wie es einem beliebt, auch auf dem Gehsteig oder auf der Fahrbahn in beide Richtungen. Nur – und das ist das Problem – abstellen darf man seinen Drahtesel beinahe nirgends mehr, ausser auf riesigen Fahrradparkplätzen bei den Bahnhöfen wie hier in Nakano im Westen von Tokyo. Überall sind Verbotsschilder angebracht, denn die Gassen sind einfach zu eng, als dass dort noch Platz für abgestellte Fahrräder wäre.

Shibuya Crossing



1 Shibuya Crossing **2 Shibuya Station** **3 Overview of Shibuya Crossing**

Mode, Kunst und junge Menschen – Willkommen in Shibuya

In Shibuya befindet sich die geschäftigste Straßenkreuzung der Welt, die stündlich von mehreren tausend Menschen passiert wird. In dieser Menschenmasse aufzufallen ist nicht leicht, dementsprechend steht Shibuya auch für ein Zentrum für auffallende Mode von jungen Tokyotern, die den Stadtteil als ihren Laufsteg nutzen – und die Verkehrsteilnehmer als ihr Publikum.

Alles was Shibuya in der Welt bekannt macht, lässt sich leicht rund um den großen Bahnhof finden. Bevor es ins Nachtleben geht, treffen sich viele Jugendliche hier auf dem Vorplatz, auf dem es am Wochenende vor Menschen absolut kein Treten mehr gibt.

Beliebter Treffpunkt ist die Statue von Hachiko, die sich direkt bei dem gleichnamigen Hachiko-Exit befindet. Hachiko war der Hund eines Professors der Universität Tokyo, der jeden Tag am Bahnhof auf die Rückkehr seines Herrchens wartete. Selbst als sein Herrchen 1925 starb, kam Hachiko jeden Tag zum Bahnhof und wartete auf ihn. Nach anfänglicher Skepsis kümmerten sich die Bahnleute um den Hund und irgendwann schaffte es die Geschichte, vom treuen Hund, der selbst über den Tod hinaus auf sein Herrchen wartet, in die Medien von Japan und rührte das ganze Land. Im Beisein von Hachiko wurde 1934 ihm zu Ehren eine Statue an dem heutigen Platz aufgestellt. Ein Jahr später verstarb der Hund, er wurde präpariert und kann bis heute im Nationalmuseum der Naturwissenschaften im Tokyoter Stadtteil Ueno besichtigt werden. Der Treffpunkt vor der Hachiko-Statue in Shibuya ist so beliebt, dass sich jeden Tag hunderte Leute davor sammeln – und es somit nicht wirklich einfacher wird, sich in der Menschenmasse zu finden.

Unweit von Hachiko befindet sich die Shibuya Scramble Crossing, die große Straßenkreuzung, die alle drei Minuten 1.000-3.000 Menschen auf einmal passieren. In den Medien wird diese Kreuzung immer gern als das Symbol für Tokyo gezeigt, mit seinen vielen Menschen und organisierten Chaos. Steht man dann allerdings selbst auf der Kreuzung und wartet darauf, dass die Ampel grün wird, muss man feststellen, dass es eben doch nur eine Straßenkreuzung ist. Hier befindet sich auch das umsatzstärkste Starbucks der Welt, umringt von Gebäuden mit mehreren riesigen Monitoren, die konstant Werbung schalten. Ein großes Publikum hat man hier auf jeden Fall. Abgehend von der Scramble Crossing ist die Center Gai, eine lange schmale Gasse, in der sich viele Klamottenläden dicht an dicht drängen. Viele Modetrends fanden hier ihren Ursprung und hier findet sich die Kleidung für die Jugendkultur von Shibuya. Das wissen auch die Ladenbesitzer und verlangen etwas mehr Geld vom Kunden.

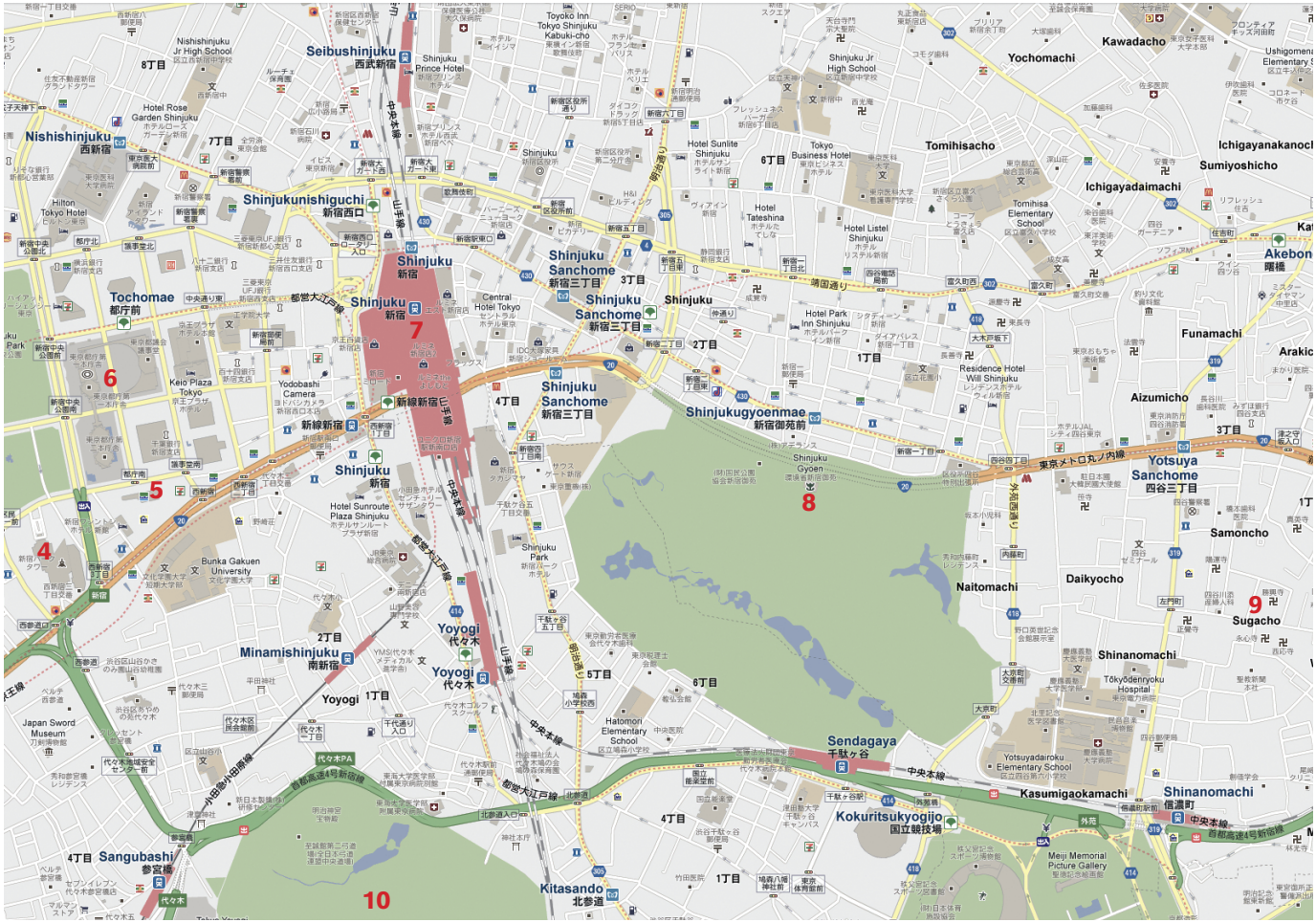
Verfolgt man die lange Center Gai gelangt man irgendwann zum Bunkamura Gebäude, einem Haus für Kultur. Erstklassige Museen, Theater, Kinos und Buchläden finden sich hier.

Shibuya wird von einigen Tokyotern nicht gemocht oder sogar gemieden, weil es eben so überfüllt ist. Tokyo ist zwar überall eng, doch wirklich überfüllt ist es nur in Shibuya und in Shinjuku. Doch an Shibuya kommt man kaum vorbei, wenn man sich auch nur ein wenig für Kultur interessiert oder sich ins Nachtleben stürzen will. Sehr viele kleine wie auch große Galerien sind in Shibuya und in der Anzahl der Clubs wird Shibuya nur noch übertroffen von dem Partyviertel Roppongi.

Wieder zuürck auf der Center Gai hat man links und rechts zwei verschiede Möglichkeiten sein Geld auszugeben: Da wäre das Shibuya 109 (ausgesprochen: Shibuya one-oh-nine), dem größten Einkausfzentrum von Shibuya. Vorallem für junge Mädchen ist das Shibuya 109 das

Mode-Mekka, einige campieren nachts vor dem Gebäude, damit sie am nächsten Tag die ersten sind, für Angebote in Kleidung oder Make-Up.
Ebenfalls parallel zur Center Gai ist die Koen Dori, die einen gewissen Mix bietet, ohne wirklich eine speziellen Charakter zu haben. Dennoch bietet diese Straße den Manga Laden Mandarake, der 5 Stockwerke tief ein riesiges Archiv von Manga und Anime zu bieten hat.
Über die Koen Dori verteilt finden sich auch verschiedene Lautsprecher, die manchmal Musik aus Videospielen spielen, z.b. die Straßenmusik aus dem Gameboyspiel Pokémon. Das sorgt dann für absurde Momente, wenn japanische Videospiele auf japanische Realität treffen.
Etwas weiter weg vom Bahnhof befindet sich dann noch Love Hotel Hill, einer informellen Ansammlung von Love Hotels. Love Hotels sind Hotels, in denen man die Räume stundenweise mietet. Nicht selten endet der Abend für zwei modebewusste Jugendliche, die sich in der Menschenmasse von Shibuya entdeckt haben, in einem dieser Stundenhotels. – größtenteils weil der Zug nachhause nicht mehr fährt oder die Eltern im ersten Stock wohnen.
Ob man Shibuya nun mag oder nicht, man kommt kaum drum herum. Und warum auch nicht, es lohnt sich wirklich. Kunst, Klamotten. Kommerz und Menschenmassen – alles was man in Tokyo vermutet, man kann es hier finden.

Shinjuku


Seibushinjuku
西武新宿
Nishishinjuku
西新宿
Shinjukunishiguchi
新宿西口
Shinjuku
新宿
Shinjuku Sanchome
新宿三丁目
Shinjuku Sanchome
新宿三丁目
Shinjuku
新宿
Shinjuku Sanchome
新宿三丁目
Shinjukugyoenmae
新宿御苑前
Tochomae
都庁前
Minamishinjuku
南新宿
Yoyogi
代々木
Yoyogi
代々木
Yoyogi 1丁目
Sangubashi
参宮橋
Kitasando
北参道
Sendagaya
千駄ヶ谷
Kokuritsukyogijo
国立競技場
Kasumigaokamachi
Shinanomachi
Yotsuya Sanchome
四谷三丁目
Aizumicho
Funamachi
Akebonobashi
曙橋
Ichigayanakanocho
Ichigayadaimachi
Sumiyoshicho
Kawadacho
Yochomachi
Tomihisacho
Naitomachi
Daikyocho
Samoncho
Sugacho
Shinanomachi
Arakicho
Yoyogi 2丁目
Yoyogi 1丁目
Sangubashi 4丁目
Shinjuku 3丁目
Shinjuku 2丁目
Shinjuku 1丁目
Shinjuku 4丁目
Shinjuku 5丁目
Shinjuku 6丁目
Shinjuku 7丁目
Shinjuku 8丁目
Yotsuya 1丁目
Sugacho 1丁目
Sendagaya 4丁目
Sendagaya 5丁目
Sendagaya 6丁目
Kasumigaoka 4丁目
Shinanomachi 1丁目
Shinanomachi 2丁目
Naitomachi 1丁目
Naitomachi 2丁目
Daikyocho 1丁目
Samoncho 1丁目
Samoncho 2丁目
Aizumicho 1丁目
Aizumicho 2丁目
Aizumicho 3丁目
Funamachi 1丁目
Funamachi 2丁目
Ichigayadaimachi 1丁目
Ichigayadaimachi 2丁目
Ichigayadaimachi 3丁目
Ichigayanakanocho 1丁目
Ichigayanakanocho 2丁目
Ichigayanakanocho 3丁目
Sumiyoshicho 1丁目
Sumiyoshicho 2丁目
Sumiyoshicho 3丁目
Kawadacho 1丁目
Kawadacho 2丁目
Kawadacho 3丁目
Yochomachi 1丁目
Yochomachi 2丁目
Tomihisacho 1丁目
Tomihisacho 2丁目
Tomihisacho 3丁目
Akebonobashi 1丁目
Akebonobashi 2丁目
Akebonobashi 3丁目
Arakicho 1丁目
Arakicho 2丁目
Arakicho 3丁目
Yotsuya Sanchome 1丁目
Yotsuya Sanchome 2丁目
Yotsuya Sanchome 3丁目
Yotsuya Sanchome 4丁目
Yotsuya Sanchome 5丁目
Yotsuya Sanchome 6丁目
Yotsuya Sanchome 7丁目
Yotsuya Sanchome 8丁目
Yotsuya Sanchome 9丁目
Yotsuya Sanchome 10丁目
Yotsuya Sanchome 11丁目
Yotsuya Sanchome 12丁目
Yotsuya Sanchome 13丁目
Yotsuya Sanchome

Shinjuku ist eins von Tokyos Zentren: Wolkenkratzer, Regierungsgebäude und lange Shopping-Meilen drängen sich in Straßen voller bunter Neon-Schilder. Der größte Bahnhof der Welt befindet sich hier, sowie auch Künstlergassen, Rotlichtviertel (mit Yakuza) und teure Designer-Läden. An Shinjuku kommt man in Tokyo kaum vorbei, und es gibt gute Gründe länger in dem Stadtteil zu bleiben.

Ein Aufenthalt in Shinjuku beginnt meistens mit der Ankunft in der Shinjuku-Station, dem nach Passagieren größten Bahnhof der Welt. Pro Tag kommen hier 3 Millionen Menschen durch und alle drängen sich in den nächsten Zug. Zehn Zug- und drei Ubahn-Linien treffen am Bahnhof Shinjuku zusammen, was ihn zum zentralen Umsteigebahnhof für viele macht. Es gibt über 200 Ausgänge und wenn man den falschen erwischt, muss man weite Umwege auf sich nehmen. Verglichen mit dem eher unscheinbaren, jedoch weitreichendem, oberirdischen Bahnhof, erstreckt sich ein gigantisches Netzwerk im Untergrund, mit Shopping Malls, Zugstrecken und Verbindungstunnel. Sich hier zu verlaufen ist trotz ausreichender Beschilderung nicht sehr schwer.

Hat man dann den richtigen Ausgang erwischt, gibt es sofort vieles zu entdecken. Am Horizont erstrecken sich dann westlich vom Bahnhof das Wolkenkratzer-Viertel, mit Hotels, Banken und Bürogebäude. Das Tokyo Metropolitan Government Building, das Rathaus von Tokyo ist dabei ein absolutes Muss, denn dort kann man kostenlos bis auf den 45. Stock hochfahren, zu einer Aussichtplattform, die einen wunderbaren Rundumblick auf gesamt Tokyo bietet. Vor allem bei Nacht ein faszinierender Anblick: man sieht nicht, wo die Stadt endet und der Horizont beginnt. An sehr klaren Tagen kann man sogar den Berg Fuji erkennen. Dazu gibt es im 1. und 2. Stock vom Tokyo Metropolitan Government Building auch ein Zentrum für Touristen, mit mehren Infos und kostenlosen, ausführlichen Stadtkarten (u.a. auch in Deutsch). Es gibt auch ein Zentrum für interessante Tourismusgebiete außerhalb von Tokyo. Jeden Wochentag gibt es dabei vor dem Büro ein oder zwei Leute, die traditionelle Kostüme aus bestimmten Regionen in Japan tragen, sich wie ein Samurai verkleiden oder lokale Monster und Dämonen mit Coplay darstellen. Diese machen sich oft einen Spaß daraus, die Besucher und Touristen zu erschrecken.

Geht man von den Wolkenkratzern wieder Richtung Bahnhof, läuft man durch Nishi-Shinjuku (West-Shinjuku). In vielen kleinen Gassen finden sich Unmengen von Restaurants und Bars, die für jeden Geschmack etwas bieten. Am Abend kann es hier besonders voll werden, wenn die Geschäftsmänner Feierabend haben, und noch flink eine Schüssel Ramen oder Curry-Reis essen wollen. Es gibt viele gute und bezahlbare Restaurants, doch man sollte sich die Position des Lokals gut merken. Es ist sehr wahrscheinlich, dass man sie in der Vielzahl der Geschäfte in diesen verwinkelten Gassen nie mehr wieder findet...

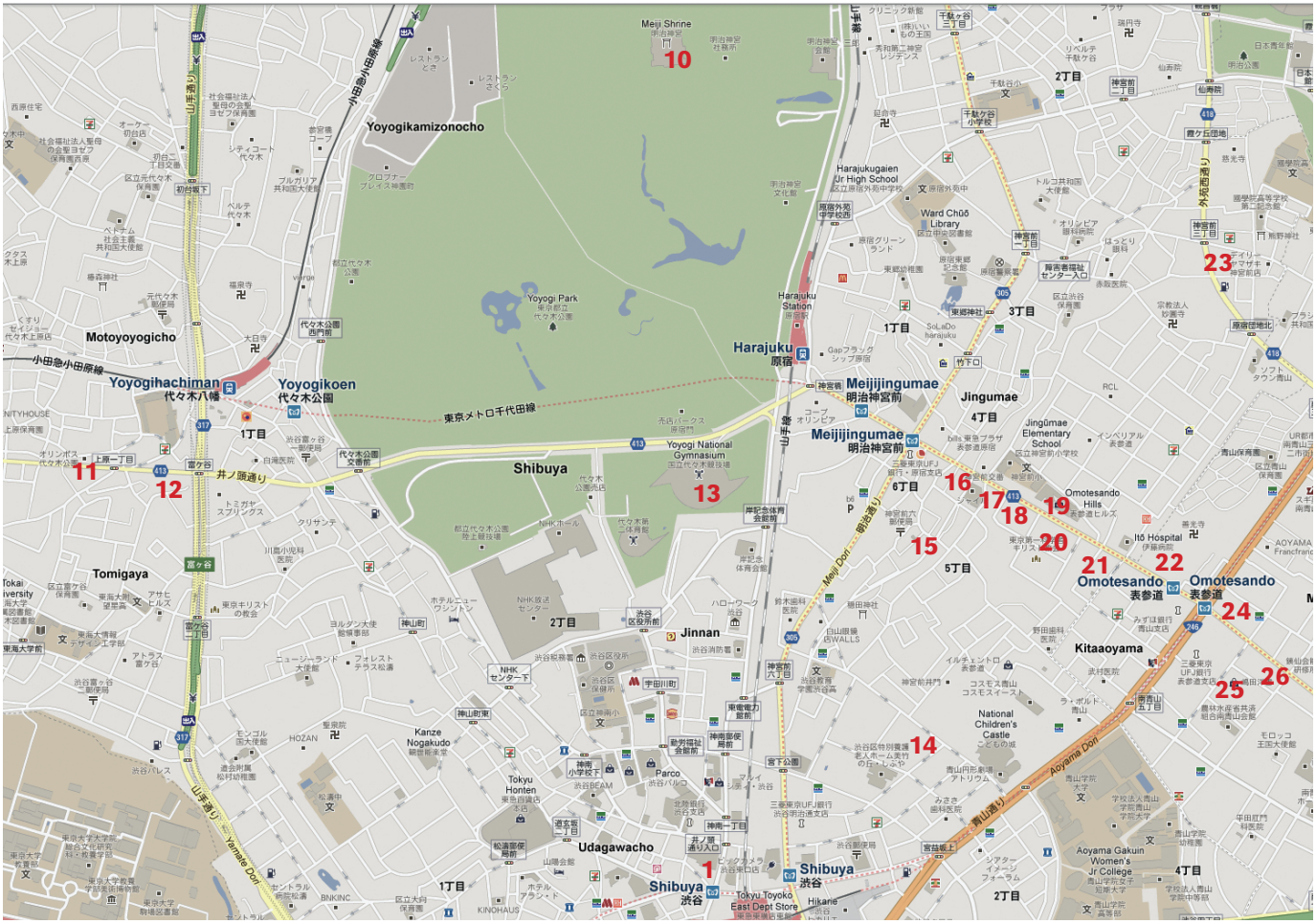
Etwas näher am Bahnhof befindet sich die Omoide Yokocho (wörtlich: „Die Straße der Erinnerungen"), oder auch liebevoll „Kakerlaken-Gasse" genannt. Das ist eine versteckte, enge Gasse, die eher an Shanghai oder sogar Szenen aus Science-Fiction Filmen erinnert, so wie zum Beispiel in „Blade Runner", für den diese Gasse auch als Inspiration gedient haben soll. Es dampft aus allen Türen und Fenstern, es riecht nach gebratenem Fleisch und von jeder Seite versuchen einem die Ladenbesitzer zum Gast zu machen. Doch Vorsicht, einige dieser Läden machen sich einen Spaß

daraus, Touristen auszunehmen. Jedoch gibt es auch viele faire und leckere Lokale dort. Und die Atmosphäre ist einfach einmalig.

Auf der anderen Seite vom Bahnhof liegt die Yasukuni-Dori, in der viel von Shinjuku's Nachtleben stattfindet. Durch eine Seitenstraße der Yasukuni-Dori kommt man nach Kabukichô, dem berühmt-berüchtigten Rotlichtviertel von Shinjuku. Hier ist auch eine der wenigen Gelegenheiten die Yakuza, die japanische Mafia, direkt zu sehen. In anderen Orten von Zentral-Tokyo sind sie nicht so präsent. Auch wenn man hier eher die Yakuza-Anwärter sieht, junge Bengel mit wilden, gefärbten Haaren, die in der Yakuza Hierarchie aber ganz unten stehen und daher die Lakaien-Arbeit machen müssen. In Kabukichô bedeutet das, dass sie versuchen Besucher in die Nachtclubs zu locken. Trotzdem ist Kabukichô eine sichere Ecke, auch für Familien und Kinder, und die Yakuza-Anwärter lassen Touristen oft in Ruhe.

Hinter Kabukichô, und fast unmöglich zu finden, wenn man nicht davon weiß, ist die Golden Gai: kleine Gässchen mit lauter kreativen, bunten, schrillen und teilweise absurden Bars, die sich Tür an Tür drängen. Shinjuku Golden Gai war früher ein Treffpunkt für Künstler, und auch wenn immer noch Manga-Autoren, Regisseure und Musiker hierher kommen, so lebt das Viertel doch eher von seinem Ruf und den Touristen, die ihm folgen.

Harajuku/Omotesando



1 Shibuya Crossing
10 Meiji Schrein
11 House on Curved Road
12 House in Uehara
13 Yoyogi National Gymnasium
14 Office Toyo Ito
15 HH Style (Sejima)
16 Gyre
17 Dior
18 Burberry
19 Omotesando Hills
20 LV
21 Tods
22 One
23 Tower House
24 Omotesando Crossing
25 Carina
26 Prada Aoyama
28

Alt und jung –Tokyos Spielplatz Harajuku

In keinem Stadtteil von Tokyo ist das Alte und das Neue so nah beieinander, wie in Harajuku: der größte Schrein Japans, der Meiji-Schrein, befindet sich hier, sowie auch viele Klamottenläden und junge Japaner, die hier neue Fashion-Trends setzen, oder mit Cosplay und Rock'n'Roll ihre Jugendkultur ausleben.

Harajuku liegt im westlichen Tokyo, zwischen den beiden großen Zentren Shinjuku und Shibuya. Eigentlich existiert der Stadtteil „Harajuku" auch gar nicht, es ist nur der Name der Bahnstation, die in einem Fachwerkshaus-Stil gehalten ist. Der Name der Umgebung ist offiziell ‚Meiji-Jingumae', was soviel heißt wie „Umgebung vom Meiji-Schrein". Die Bahnstation dient neben dem Zugverkehr auch als Umkleidekabine für viele Cosplayer, die sich jeden Sonntag auf der Brücke zum Meiji-Schrein einfinden um ihre neuesten Kreationen den Passanten und Touristen zu zeigen (und sich mit ihnen fotografieren lassen). Häufig trifft man hier auch Mädchen im Gothic-Lolita-Stil, mit bunten und weiten, klassischen Klamotten, die besonders kawaii („süß") sind.

Über die Brücke kommt man dann, vorbei an den Cosplayern und der Popkultur, zum traditionellen Japan und dem Wald vom Meiji-Schrein. Bis zum Schrein selbst ist es ein weiter Marsch, durch riesige ‚Torii' (Schrein-Tore), in einen großen, naturbelassenen Wald, der im Zentrum von Tokyo alle Geräusche der Stadt ausblockt. Shinto-Schreine, so wie der Meiji-Schrein, verehren Naturgötter, die in ihnen oder in ihrer Umgebung leben. Der Meiji-Schrein ist allerdings dem Kaiser Meiji und seiner Frau gewidmet und er wurde nach deren Tod 1920, nach knapp 6 Jahren Bauzeit, fertig gestellt.

Im Schrein selbst finden häufig traditionelle japanische Hochzeiten statt, wobei Braut und Bräutigam in traditionellen Kleidern an den Touristen vorbei schreiten. Man kann hier auch diverse Glücksbringer erstehen, die Götter um Glück bitten oder auf Ema (Holztafeln) seine Wünsche für die Zukunft schreiben, in der Hoffnung, dass sie von den Göttern gehört werden. Schreibt man seinen Wunsch auf Japanisch, erhöht das natürlich die Chancen gehört zu werden.

Nachdem man die Götter um einen Segen gebeten hat, kann man sich dem Shopping zuwenden: Direkt an der Bahnstation gehen zwei wichtige Einkaufsstraßen ab, die beide parallel zueinander verlaufen, sich in Angebot und Preis jedoch sehr stark unterscheiden.

Da wäre zum einen die Takeshita Dori, voller kleiner Klamottenläden, die sich dicht an dicht in der engen Straße drängen. Hier findet man Insbesondere Outfits und Accessoires für den Gothic-Lolita Style. Am Wochenende ist hier allerdings ein sehr starkes Gedränge. Auch sollte man aufpassen, nicht beklaut zu werden. Japan und insbesondere Tokyo sind zwar ein sehr sicheres Pflaster, doch die Takeshita Dori gehört zu den wenigen Plätzen, wo man auf der Hut sein sollte, da insbesondere Ausländer versuchen das Gedränge auszunutzen.

Auf der Takeshita Dori finden sich auch diverse süße Leckereien, am berühmtesten ist dabei der Harajuku-Crêpe, eine japanische Interpretation des französischen Crêpe: Süßer Teig mit Füllung. Das kann in Harajuku schon einmal eine Viertel-Sahnetorte sein, die in den Teig eingerollt wird. Schmeckt aber gut und vor allem sehr süß. Die Crêpes sind so beliebt, dass man mit mehr als 10min Wartezeit rechnen sollte.

Kommt man aus der Takeshita Dori heraus, befindet sich rechts von einem die zweite große Einkaufsstraße in Harajuku, die Omotesando.

Die Omotesando wird auch gerne als das Champs-Élysées von Tokyo bezeichnet (nach der berühmten Pariser Einkaufsmeile). Das trifft es allerdings nicht ganz, da Tokyo so groß ist, dass es mindestens drei von diesen großen und teuren Einkaufsmeilen hat.

Verglichen mit der Takeshita Dori sind die Preise auf der Omotesando auch sehr viel teurer. Viele Designer und Marken-Läden siedeln sich hier an, wie z.b. GAP oder Laforet. Es könnte nur schwierig werden, etwas in europäischer Größe zu finden, da viele Klamotten auf japanische Körper zugeschnitten sind. Auf der Omotesando gibt es auch den Laden Kiddy Land – und hier ist der Name wirklich Programm. Hier kann man sich wirklich wie ein Kind fühlen und sich von all dem Spielzeug, Puppen und bunten Spaß auf 6 Stockwerken begeistern lassen. Hier finden sich ausschließlich lizensierte Produkte von Disney, Ghibli aber auch Nintendo.

Unweit der Omotesando, versteckt in einer Seitengasse, befindet sich ein buntes Haus, das im grauen Stadtdschungel von Tokyo absolut auffällt: Die Design Festa Gallery ist eine offene Galerie für junge kreative

Künstler. Jeder kann hier zu moderaten Preisen etwas Raum mieten und seine Fotos, Figuren ode Manga-Zeichnungen ausstellen. Das Cafe der Gallerie ist auch absolut zu empfehlen, mit seinen bunten Ambiente und Bäumen, die mitten durch den Flur wachsen. Die Design Festa ist eine Institution für junge Künstler in Tokyo, die Galerie ist ganzjährig geöffnet.

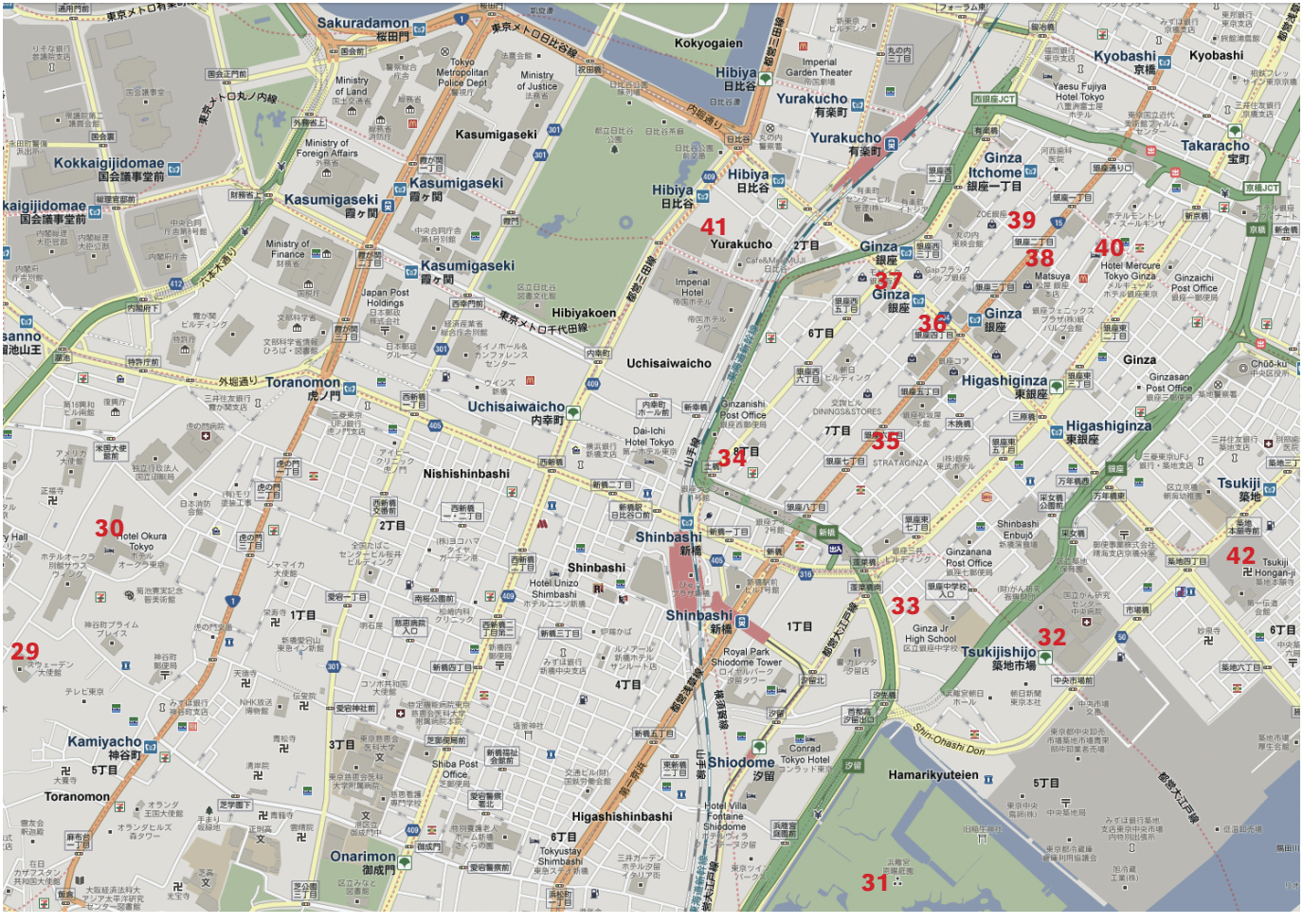
Nach all dem Shopping lohnt ein Spaziergang durch den Yoyogi-Park, direkt neben dem Meiji-Schrein. Tokyo hat recht wenige öffentliche Grünflächen, und kaum einer ist so weitläufig wie der Yoyogi-Park. Vor allem am Wochenende sieht man hier viele Menschen und junge Leute, die in trendigen Klamotten rumlaufen, Musik machen, schauspielern oder Tanzeinlagen proben. Besonders hervorstechen tun dabei die Rockabillys.

Jeden Sonntag treffen sie sich hier im Yoyogi Park, die Kerle dabei ganz in Schwarz und Leder, mit zurückgegelten Haaren und Sonnenbrille, die Mädchen im bunten Petticoat Rock. Dazu große Boxen, die Rockklassiker aus den 50er und 60er Jahren spielen, oft auch japanische Varianten davon. Jedesmal ein interessantes Schauspiel. Und vor allem, im Gegensatz zu vielen Dingen in Harajuku, absolut kostenfrei.

Omotesando/Roppongi

24 Omotesando Crossing
25 Carina
26 Prada Aoyama
27 NEZU Museum
28 Roppongi Hills Mori Tower Museum
29 Sengokuyama Mori Tower
30 Hotel Okura

Ginza/Shinbashi



29 Sengokuyama Mori Tower
30 Hotel Okura
31 Park Hama Rikyu
32 Tsukiji Fish Market
33 Nagakin Capsule Tower
34 Shizuoka News Press
35 Swatch
36 Dior
37 Maison Hermes
38 LV (2000, Aoki)
39 Mikimoto
40 Mercure Hotel Ginza
41 Nissei Theater Hall
42 Tsukiji Hongan-ji

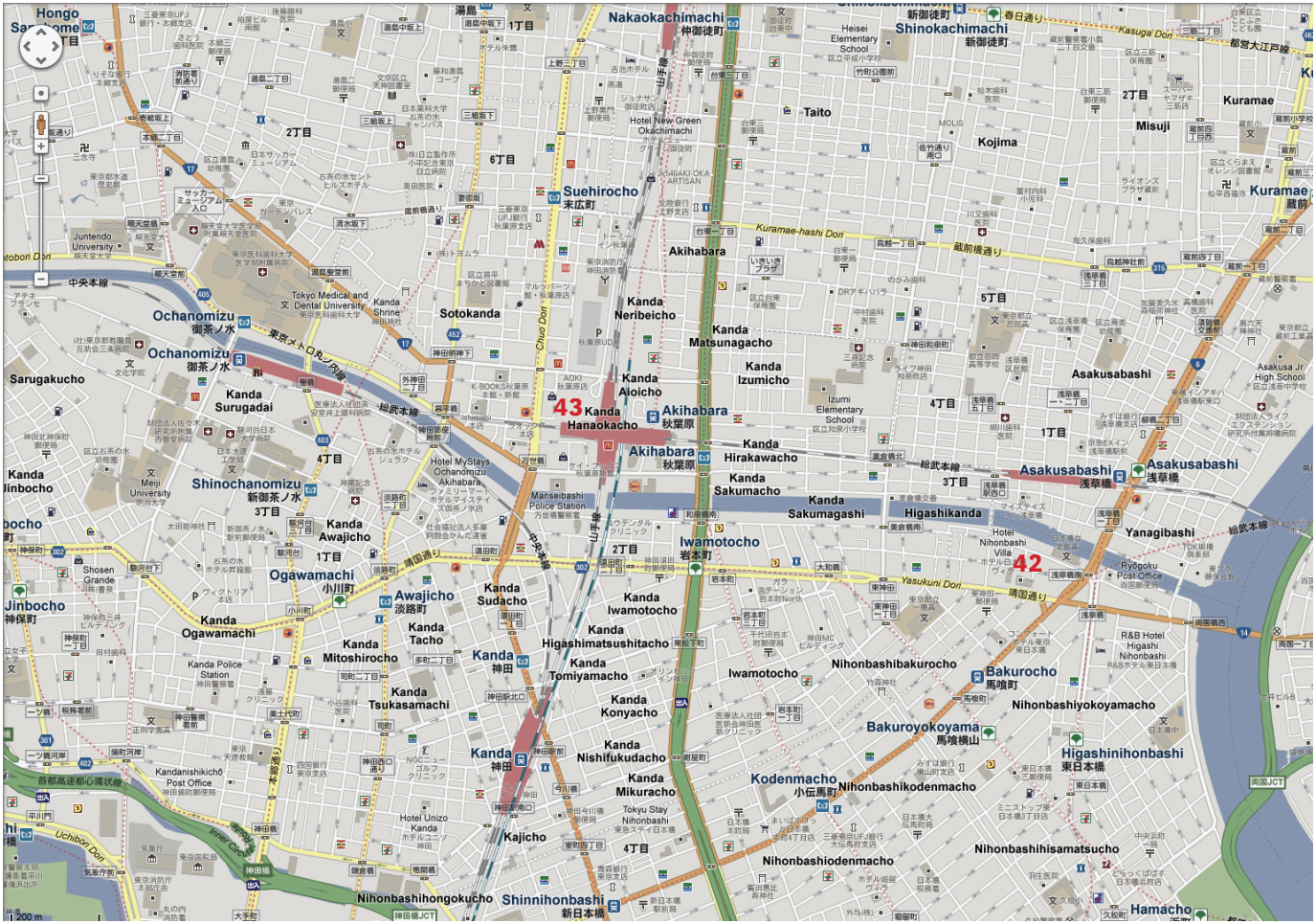
The Ginza is Tokyo's most famous upmarket shopping, dining and entertainment district, featuring numerous department stores, boutiques, art galleries, restaurants, night clubs and cafes.

One square meter of land in the district's center is worth over ten million yen, making it one of the most expensive real estate in Japan. It is where you can find the infamous $10 cups of coffee and where virtually every leading brand name in fashion and cosmetics has a presence.

From 1612 to 1800, today's Ginza district was the site of a silver coin mint (Ginza means „silver mint" in Japanese), after which the district was eventually named. The Ginza evolved as an upmarket shopping district following the 1923 Great Kanto Earthquake.

Most shops in the Ginza district are open everyday of the week. A visit is most pleasant on a weekend afternoon, when the central Chuo Dori street gets closed to traffic and become a large pedestrian zone. The closure takes place from 14:00 to 17:00 on Saturdays and from 12:00 to 17:00 on Sundays (until 18:00 from April through September).

Akihabara



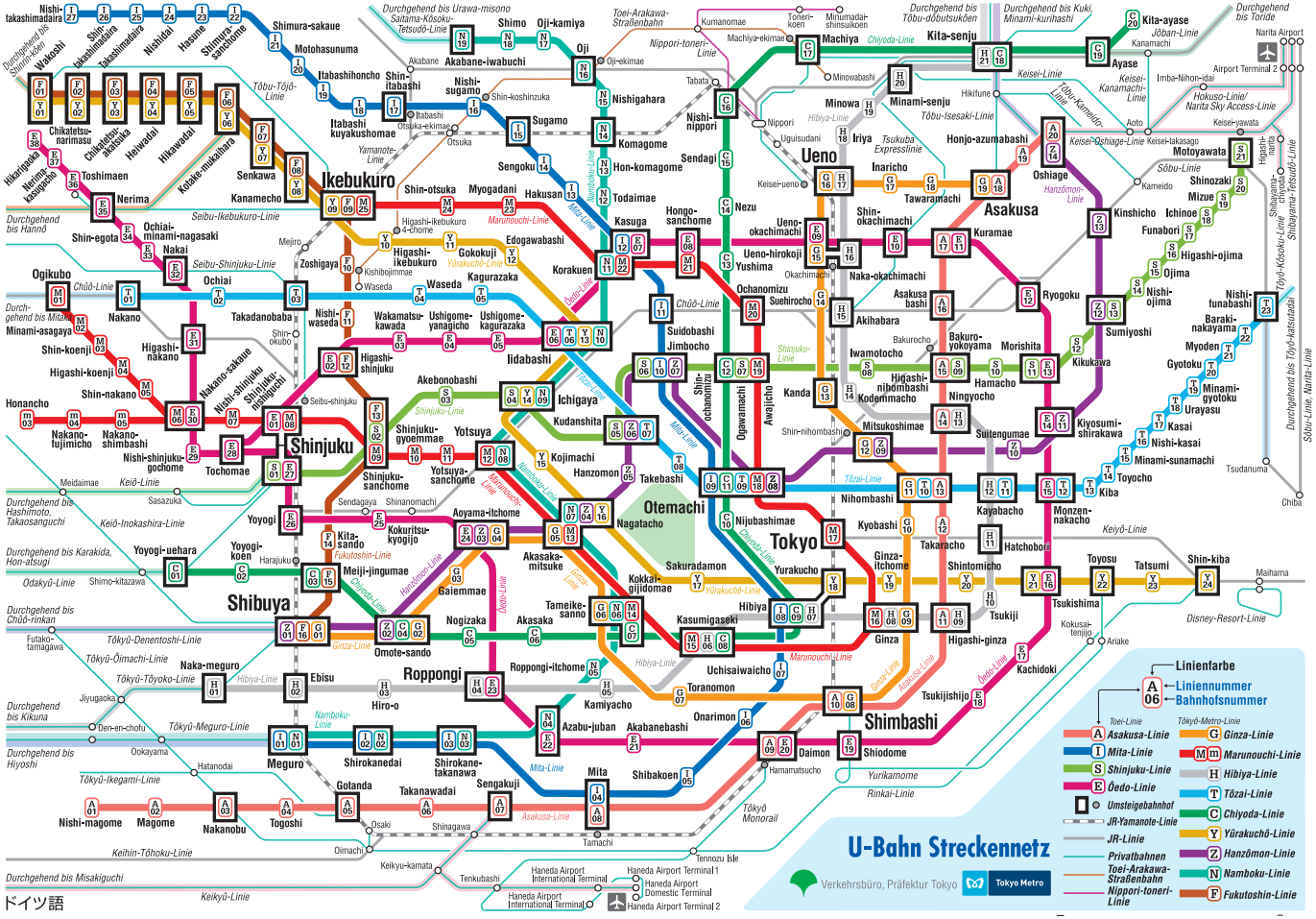
42 Khaosan Tokyo Ninja Hostel **43 Electric City**

Akihabara, also called Akiba after a former local shrine, is a district in central Tokyo, that is famous for its many electronics shops. In more recent years, Akihabara has gained recognition as the center of Japan's otaku (diehard fan) culture, and many shops and establishments devoted to anime and manga are now dispersed among the electronic stores in the district.

Akihabara has also been undergoing some major redevelopment recently with the addition of the Akihabara Crossfield complex aimed at promoting Akihabara as a center for global electronics technology and trade, and a major renovation of Akihabara Station and surroundings.

Hundreds of electronics shops, ranging from tiny one man stalls specializing in a particular electronic component to large electronics retailers, line the main Chuo Dori street and the crowded side streets around Akihabara. They offer everything from the newest computers, cameras, televisions, mobile phones, electronics parts and home appliances to second-hand goods and electronic junk.

TRANSPORT


U-Bahn Streckennetz
Verkehrsbüro, Präfektur Tokyo
Tokyo Metro
Linienfarbe
A ← Liniennummer
06 ← Bahnhofsnummer
Toei-Linie
Asakusa-Linie
Mita-Linie
Shinjuku-Linie
Ōedo-Linie
Umsteigebahnhof
JR-Yamanote-Linie
JR-Linie
Privatbahnen
Toei-Arakawa-Straßenbahn
Nippori-toneri-Linie
Tōkyō-Metro-Linie
Ginza-Linie
Marunouchi-Linie
Hibiya-Linie
Tōzai-Linie
Chiyoda-Linie
Yūrakuchō-Linie
Hanzōmon-Linie
Namboku-Linie
Fukutoshin-Linie
Ikebukuro
Shinjuku
Shibuya
Ueno
Asakusa
Tokyo
Otemachi
Roppongi
Shimbashi
Meguro
Shirokanedai
Shirokane-takanawa
Ebisu
Hiro-o
Kamiyacho
Azabu-juban
Akabanebashi
Daimon
Shiodome
Hamamatsucho
Yurikamome
Rinkai-Linie
Tōkyō Monorail
Haneda Airport International Terminal
Haneda Airport Terminal 1
Haneda Airport Domestic Terminal
Haneda Airport Terminal 2
Haneda Airport International Terminal
Keikyū-Linie
Keihin-Tōhoku-Linie
Tōkyū-Tōyoko-Linie
Tōkyū-Meguro-Linie
Tōkyū-Ōimachi-Linie
Tōkyū-Denentoshi-Linie
Odakyū-Linie
Keiō-Linie
Keiō-Inokashira-Linie
Seibu-Ikebukuro-Linie
Seibu-Shinjuku-Linie
Chūō-Linie
Chūō-Sōbu-Linie
Sōbu-Linie
Yamanote-Linie
Keihin-Tōhoku-Linie
Tōbu-Tōjō-Linie
Tōbu-Isesaki-Linie
Tōbu-Kameido-Linie
Tōbu-Nikkō-Linie
Keisei-Linie
Keisei-Kanamachi-Linie
Keisei-Oshiage-Linie
Keisei-Takasago-Linie
Keisei-yawata
Hokuso-Linie/ Narita Sky Access-Linie
Jōban-Linie
Tsukuba Expresslinie
Hanzōmon-Linie
Shinjuku-Linie
Yūrakuchō-Linie
Fukutoshin-Linie
Namboku-Linie
Mita-Linie
Asakusa-Linie
Ginza-Linie
Marunouchi-Linie
Hibiya-Linie
Tōzai-Linie
Chiyoda-Linie
Ōedo-Linie
Toei-Arakawa-Straßenbahn
Nippori-toneri-Linie
Tōyō-Kōsoku-Linie
Shibayama-Yosutsuda-Linie
Durchgehend bis Hannō
Durchgehend bis Hashimoto, Takaosanguchi
Durchgehend bis Karakida, Hon-atsugi
Durchgehend bis Chūō-rinkan
Durchgehend bis Hiyoshi
Durchgehend bis Kikuna
Durchgehend bis Misakiguchi
Durchgehend bis Shinrin-kōen
Durchgehend bis Saitama-Kōsoku-Tetsudō-Linie
Durchgehend bis Urawa-misono
Durchgehend bis Tōbu-dōbutsukōen
Durchgehend bis Kuki, Minami-kurihashi
Durchgehend bis Toride
Durchgehend bis Shibayama-chiyoda
Durchgehend bis Tōyō-katsutadai
Durchgehend bis Sōbu-Linie, Narita-Linie
Disney-Resort-Linie
Nishi-takashimadaira
Shin-takashimadaira
Takashimadaira
Nishitai
Hasune
Shimura-sanchome
Wakoshi
Shimura-sakaue
Motohasunuma
Itabashihoncho
Itabashi kuyakushomae
Chikatetsu-narimasu
Chikatetsu-akatsuka
Heiwadai
Hikawadai
Hikarigaoka
Nerima-kasugacho
Toshimaen
Nerima
Kotake-mukaihara
Senkawa
Kanamecho
Ochiai-minami-nagasaki
Shin-egota
Nakai
Ogikubo
Nakano
Takadanobaba
Minami-asagaya
Shin-koenji
Higashi-koenji
Higashi-nakano
Nakano-sakaue
Nishi-shinjuku-sanchōme
Shin-nakano
Honancho
Nakano-fujimicho
Nakano-shimbashi
Nishi-shinjuku-gochome
Tochomae
Meidaimae
Sasazuka
Yoyogi
Yoyogi-koen
Yoyogi-uehara
Harajuku
Meiji-jingumae
Shimo-kitazawa
Omote-sando
Gaiemmae
Nogizaka
Akasaka
Roppongi-itchome
Hiro-o
Ebisu
Naka-meguro
Jiyugaoka
Den-en-chofu
Ookayama
Hatanodai
Meguro
Gotanda
Takanawadai
Sengakuji
Togoshi
Nakanobu
Magome
Nishi-magome
Oimachi
Shinagawa
Osaki
Tamachi
Mita
Shibakoen
Kamiyacho
Toranomon
Kasumigaseki
Hibiya
Tameike-sanno
Akasaka-mitsuke
Kokkai-gijidomae
Sakuradamon
Yurakucho
Nijubashimae
Nagatacho
Hanzomon
Kojimachi
Takebashi
Kudanshita
Ichigaya
Yotsuya
Yotsuya-sanchome
Shinjuku-gyoemmae
Shinjuku-sanchome
Kokuritsu-kyogijo
Sendagaya
Shinanomachi
Aoyama-itchome
Kita-sando
Meiji-jingumae
Shibuya
Harajuku
Yoyogi-koen
Yoyogi-uehara
Meidaimae
Sasazuka
Tochomae
Nishi-shinjuku-gochome
Nakano-shimbashi
Nakano-fujimicho
Honancho
Shinjuku-nishiguchi
Nishi-shinjuku
Shinjuku
Seibu-shinjuku
Nishi-nakano
Higashi-koenji
Higashi-nakano
Shin-okubo
Nishi-waseda
Waseda
Takadanobaba
Kagurazaka
Ushigome-kagurazaka
Ushigome-yanagicho
Wakamatsu-kawa
Higashi-shinjuku
Akebonobashi
Iidabashi
Kasuga
Suidobashi
Jimbocho
Ogawamachi
Awajicho
Kanda
Shin-ochanomizu
Ochanomizu
Suehirocho
Hongo-sanchome
Ueno-hirokoji
Yushima
Nezu
Sendagi
Nishi-nippori
Nippori
Uguisudani
Ueno
Ueno-okachimachi
Okachimachi
Naka-okachimachi
Shin-okachimachi
Inaricho
Tawaramachi
Kuramae
Asakusa
Asakusa-bashi
Akihabara
Iwamotocho
Bakurocho
Bakuro-yokoyama
Hamacho
Morishita
Ryogoku
Kikukawa
Sumiyoshi
Kiyosumi-shirakawa
Monzen-nakacho
Kayabacho
Hatchobori
Tsukuda
Tsukishima
Kachidoki
Toyosu
Tatsumi
Shin-kiba
Kiba
Toyocho
Minami-sunamachi
Tsutsunuma
Chiba
Kasai
Nishi-kasai
Urayasu
Minami-gyotoku
Myoden
Gyotoku
Baraki-nakayama
Nishi-funabashi
Higashi-ojima
Ojima
Kinshicho
Ichinoe
Mizue
Shinozaki
Kameido
Motoyawata
Oshiage
Honjo-azumabashi
Minami-senju
Kita-senju
Machiya
Nishi-nippori
Nippori
Minowa
Iriya
Machiya-ekimae
Kumanomae
Toneri-koen
Minumadai-shinsuikoen
Kita-ayase
Ayase
Kanamachi
Airport Terminal 2
Narita Airport
Imba-Nihon-idai
Hikifune
Aoto
Keisei-takasago
Keisei-yawata
Keisei-Oshiage-Linie
Hanzōmon-Linie
Shinjuku-Linie
Yūrakuchō-Linie
Fukutoshin-Linie
Namboku-Linie
Mita-Linie
Asakusa-Linie
Ginza-Linie
Marunouchi-Linie
Hibiya-Linie
Tōzai-Linie
Chiyoda-Linie
Ōedo-Linie
Tōkyū-Tōyoko-Linie
Tōkyū-Meguro-Linie
Tōkyū-Ōimachi-Linie
Tōkyū-Denentoshi-Linie
Odakyū-Linie
Keiō-Linie
Keiō-Inokashira-Linie
Seibu-Ikebukuro-Linie
Seibu-Shinjuku-Linie
Chūō-Linie
Chūō-Sōbu-Linie
Sōbu-Linie
Yamanote-Linie
Keihin-Tōhoku-Linie
Tōbu-Tōjō-Linie
Tōbu-Isesaki-Linie
Tōbu-Kameido-Linie
Tōbu-Nikkō-Linie
Keisei-Linie
Keisei-Kanamachi-Linie
Keisei-Oshiage-Linie
Keisei-Takasago-Linie
Keisei-yawata
Hokuso-Linie/ Narita Sky Access-Linie
Jōban-Linie
Tsukuba Expresslinie
Hanzōmon-Linie
Shinjuku-Linie
Yūrakuchō-Linie
Fukutoshin-Linie
Namboku-Linie
Mita-Linie
Asakusa-Linie
Ginza-Linie
Marunouchi-Linie
Hibiya-Linie
Tōzai-Linie
Chiyoda-Linie
Ōedo-Linie
Toei-Arakawa-Straßenbahn
Nippori-toneri-Linie
Tōyō-Kōsoku-Linie
Shibayama-Yosutsuda-Linie
Durchgehend bis Hannō
Durchgehend bis Hashimoto, Takaosanguchi
Durchgehend bis Karakida, Hon-atsugi
Durchgehend bis Chūō-rinkan
Durchgehend bis Hiyoshi
Durchgehend bis Kikuna
Durchgehend bis Misakiguchi
Durchgehend bis Shinrin-kōen
Durchgehend bis Saitama-Kōsoku-Tetsudō-Linie
Durchgehend bis Urawa-misono
Durchgehend bis Tōbu-dōbutsukōen
Durchgehend bis Kuki, Minami-kurihashi
Durchgehend bis Toride
Durchgehend bis Shibayama-chiyoda
Durchgehend bis Tōyō-katsutadai
Durchgehend bis Sōbu-Linie, Narita-Linie
Disney-Resort-Linie
ドイツ語

Geschichte Tokios

Tokio ist eine Metropole in der Kanto-Region im Osten der japanischen Hauptinsel Honsho. Die Stadt selbst ist allerdings keine eigene Verwaltungseinheit, stattdessen bilden ihre 23 Bezirke zusammen mit dem westlich gelegenen Tama-Gebiet und den südlichen Izu- und Ogasawara-Inseln die Präfektur Tokio. Der Name bedeutet „Östliche Hauptstadt". Das Gebiet der 23 Bezirke ist mit 8.483.050 Einwohnern nicht nur die bevölkerungsreichste Stadt Japans, sondern als Sitz der Japanischen Regierung und des Tenno auch de facto die Hauptstadt Japans. Außerdem ist Tokio das Finanz-, Industrie-, Handels-, Bildungs- und Kulturzentrum Japans mit zahlreichen Universitäten, Hochschulen, Forschungsinstituten, Theatern und Museen. Mit den Flughäfen Narita und Haneda und als Ausgangspunkt der meisten Shinkansen-Linien ist es auch das Verkehrszentrum des Landes.

Die Stadtgeschichte beginnt im Jahr 1446, als Ota Dokan mit dem Bau der Burg Edo begann, in einem Sumpfgebiet am Nordufer der heutigen Bucht von Tokio, umgeben von einigen Fischerdörfern. 1590 ging diese Burg an Tokugawa Ieyasu, der hier nach seinem Sieg in der Schlacht von Sekigahara sein neues Shogunat und damit die Edo-Zeit begründete. Edo wurde neben Kyoto zum politischen und kulturellen Zentrum des Landes. Mit der Meiji-Restauration 1868 wurde das Shogunat abgeschafft und der Sitz des Tenno nach Edo verlegt, die Burg wurde zum Kaiserpalast. Edo bekam seinen heutigen Namen Tokio.

Ursprung

Wie archäologische Funde belegen, war das Stadtgebiet schon in der Steinzeit besiedelt. Ursprünglich war Tokio unter seinem früheren Namen Edo ein kleiner Fischereihafen. Um das Jahr 1457 ließ der damalige Daimyo Ota Dokan nahe dem Dorf eine Burg bauen. Die Siedlung erlangte erst 1590 Bedeutung, als sie in den Besitz des Shogun Tokugawa Ieyasu (1543–1616) überging.

Edo-Zeit

Tokugawa Ieyasu bestimmte Edo 1603 zur Hauptstadt des Shogunats, der wahren Macht in Japan, während der machtlose Tenno (Kaiser) weiterhin in der offiziellen Hauptstadt Kyoto residierte. Die Edo-Burg wurde während seiner Regierungszeit restauriert und erweitert.

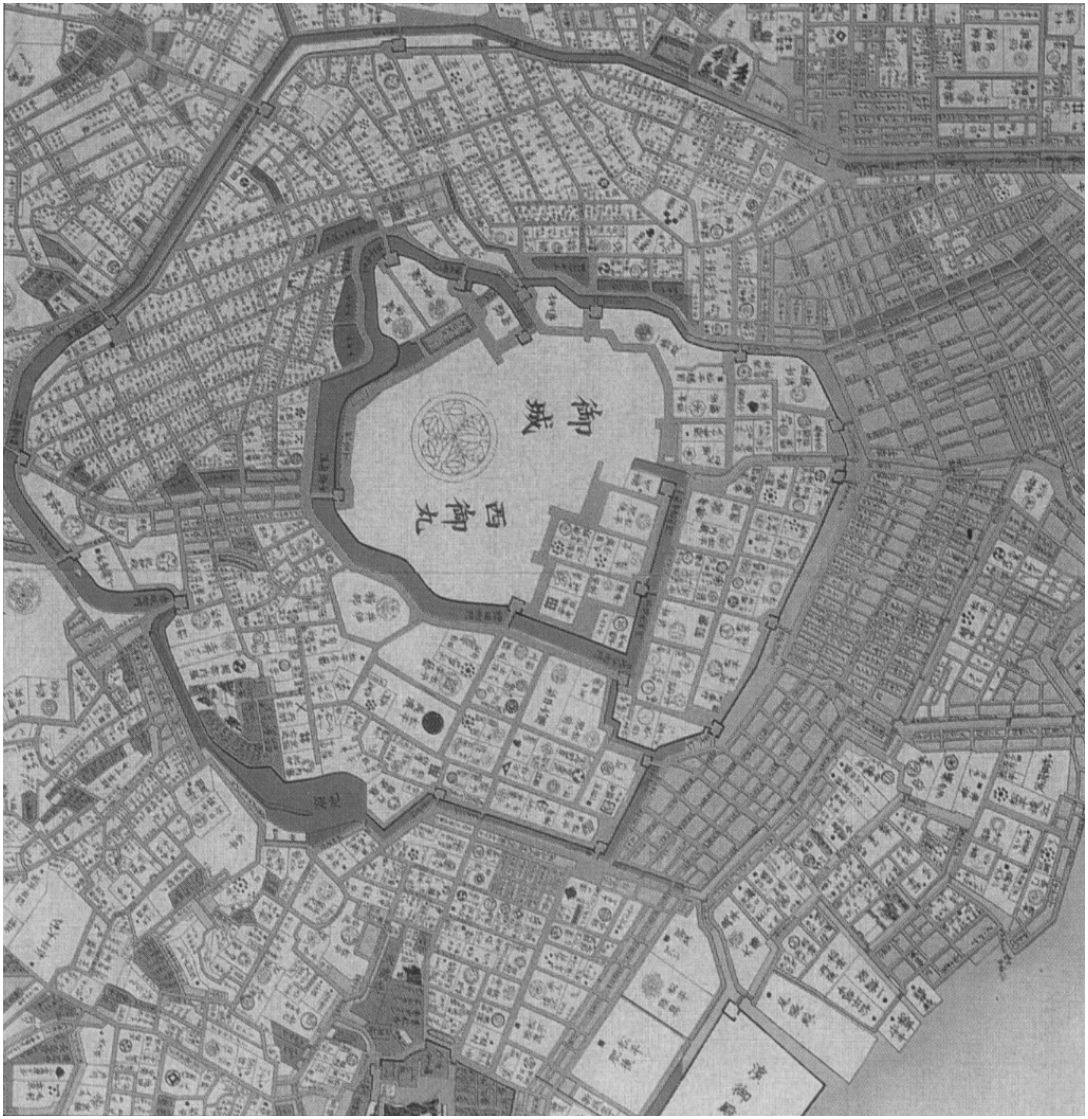
Tokio wurde häufig von verheerenden Erdbeben und großen Bränden heimgesucht. So forderte etwa 1657 ein Großbrand mehrere Tausend Menschenleben und zerstörte mehr als 60 Prozent des damaligen Stadtgebietes. Das Shogunat nutzte diese Gelegenheit für eine Neuordnung der Stadtstrukturen, die hauptsächlich der Brandverhütung und der Verstärkung der Verteidigungsanlagen der Edo-Burg diente. In dieser Phase wurden systematisch Schreine und Tempel in Außenbezirke transportiert und Stadtbewohner in neu gebaute Außenbezirke umgesiedelt.

Zu einem schnelleren Wachstum der Stadt führte der Befehl Tokugawa Ieyasus an seine Daimyo, in Edo eigene Residenzen zu errichten, wo ihre Familien praktisch als Geiseln gehalten wurden (Sankin-kotai-Verfügung). Zahlreiche Handwerker und Kaufleute, die zur Versorgung des Hofes gebraucht wurden, ließen sich Anfang des 18. Jahrhunderts in Edo nieder.

Meiji-Zeit bis 2. Weltkrieg

Im Jahre 1868 wurde auf Veranlassung des Meiji-Tenno (Mutsuhito, 1852–1912) der kaiserliche Hof nach Edo verlegt und die Stadt in Tokio („östliche Hauptstadt", genauer: „kaiserliche Residenzstadt im Osten") umbenannt.

1872 zerstörte ein Großbrand die Bezirke Ginza und Marunouchi. Der Wiederaufbau und die damit verbundene Modernisierung des Stadtbildes erfolgten nach westlichem Vorbild. Die Planung hierfür wurde einem englischen Architekten übertragen, der das Stadtbild mit einer Mischung europäischer Stile prägen wollte (Straßen nach Pariser und Bauweise der Häuser nach Londoner Vorbild). Trotz einer gewissen Ambivalenz in der Bevölkerung ob der vollkommen neuen, westlichen Bauten, die ein geschlosseneres Wohngefühl vermittelten, ließ der damalige Gouverneur der Präfektur Tokio Yuri Kimimasa Handwerker und Bauleute nach Tokio kommen, um mit den Arbeiten zu beginnen. Gerade im Stadtteil Ginza sollte der Wiederaufbau so schnell wie möglich beginnen, da dort eine Bahnlinie zwischen Yokohama und Shimbashi eingeweiht werden sollte. Indem man traditionelle Wohn- und Lagerhäuser in Nebenstraßen versetzte, machte man Platz für die neue Architektur.



Karte von Edo, 18. Jh

Die schwerste Naturkatastrophe in der neueren Geschichte Tokios war das Große Kanto-Erdbeben und Feuer vom 1. September 1923, bei dem ein Großteil der Stadt zerstört wurde. Beim im Jahre 1930 beendeten Wiederaufbau entstanden über 200.000 neue Gebäude, darunter viele nach westlichem Muster, sowie sieben Stahlbetonbrücken über den Fluss Sumida und einige Parks.
Im Zweiten Weltkrieg begannen die Vereinigten Staaten am 24. November 1944 mit der Bombardierung Tokios, und auch am 25. Februar und am 10. März 1945 flogen amerikanische Bomber schwere Luftangriffe. Ganze Stadtteile mit in traditioneller Holzbauweise errichteten Gebäuden wurden ein Raub der Flammen, über 100.000 Menschen starben. Auch der historische Kaiserpalast wurde vernichtet.

Nachkriegszeit bis heute
Während der Besatzungszeit war Tokio von September 1945 bis April 1952 von amerikanischen Truppen besetzt. Gegenüber dem Kaiserpalast residierte General Douglas MacArthur, der als Supreme Commander for the Allied Powers die Besatzungsbehörden leitete. Besonders ab dem Beginn des Koreakriegs erlebte die Stadt eine Phase raschen Wiederaufbaus und wirtschaftlichen Wachstums.
Vom 10. Oktober bis 24. Oktober 1964 fanden in Tokio die XVIII. Olympischen Sommerspiele statt.
Am 20. März 1995 verübten Mitglieder der Omu Shinrikyu (Aum-Sekte) einen Sarin-Anschlag auf die Tokioter U-Bahn. Dabei starben zwölf Menschen, und über 5.500 wurden verletzt.
Laut der Forbes-Liste der World's Most Expensive Cities To Live von 2009 gilt Tokio als teuerste Stadt der Welt.

Ausblick in die Zukunft
Für die nähere Zukunft sagen Seismologen für Tokio ein verheerendes Erdbeben in der Größenordnung des Großen Kanto-Erdbebens von 1923 vorher. Dies und die exorbitanten Grundstückspreise sind die Gründe, weshalb seit den 1990er Jahren eine Verlegung der Hauptstadt weg von Tokio diskutiert und geplant wird – Hauptstadtverlegungen gab es aus religiösen und politischen Gründen in der japanischen Geschichte schon oft. Auf Grundlage eines Gesetzes aus dem Jahr 1992 wurden bis 1999 drei Kandidatenregionen ermittelt: Tochigi-Fukushima im Nordosten, Gifu-Aichi in Tokai und Mie-Kio. Bisher sind noch keine Aktivitäten erfolgt.
http://de.wikipedia.org/wiki/Tokio

Am 11. März 2011 wurde Japan von einem Erdbeben mit der Stärke 8.9 getroffen. Das Beben und der dadurch ausgelöste Tsunami verwüsteten grosse Gebiete des Landes.

Meiji Shrine, 1915-1920; 1958

Das zentrale Heiligtum, in dem die Überreste des Meiji-tenno aufbewahrt werden. Die Dächer im Schrein sind aus Kupfer und Spenden von Gläubigen.

Meiji-jingu, gelegen im Tokioter Stadtbezirk Shibuya in Japan nahe dem Bahnhof Harajuku, ist der Shinto-Schrein, der den Seelen des Meiji-tenno und seiner Frau Shoken-kotaigo gewidmet ist. Er gehört zu den Chokusaisha.

Der Meiji-tenno starb 1912, seine Frau 1914. Nach ihrem Tod wurde der Schrein zu ihrer Verehrung im beliebten Baustil nagare-zukuri auf dem ehemaligen Grundstück des buddhistischen Mönchs und späteren Kamis Kato Kiyomasa (1562-1611) errichtet. Die Bauarbeiten begannen 1915 und wurden 1920 abgeschlossen. Die sterblichen Überreste des

kaiserlichen Paares wurden am 1. November 1920 hierher überführt. Dieser Tag gilt als Jahrestag des Schreins, an dem auch das große Herbstfest ausgerichtet wird.

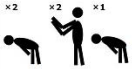
Der Schrein wurde von amerikanischen Bomben am 1. April 1945 zerstört, nach Kriegsende aber wieder aufgebaut, wozu sich an die 110.000 Freiwillige für die Arbeiten einfanden. Die gegenwärtigen Bauten stammen aus dem Jahr 1958.

Meiji-tenno und Shoken-kotaigo teilen sich den honden und werden beide an ihren Todestagen mit besonderen Zeremonien verehrt: Shoken-kotaigo am 11. April (Shoken-kotaigo-sai), Meiji-tennooam 30. Juli (Meiji-tenno-sai). Das bedeutendste Fest des Schreins findet am Geburtstag vom Meiji-tenno am 3. November statt und dauert fünf Tage. Millionen von Besuchern nehmen an den ausgerichteten Spielen und Wettbewerben teil, darunter traditionelle Tänze, Gesang und Musik, Lyrik, No, Sumo, Yabusame, Filme, Ausstellungen von Kunst, Chrysanthemen und Blumenarrangements, Samurai-Künste, Märchenerzählungen, Teezeremonien, Fackelprozessionen, Kuchen, Böller und Feuerwerk.

Während der ersten zwei, drei Tage des neuen Jahres (hatsumode) verzeichnet der Schrein ca. fünf Millionen Besucher.

Das Gelände des Schreines besteht aus drei Bereichen: Naien, oder der innere Bezirk mit den Schrein-Gebäuden, Gaien, oder der äußere Bezirk mit einer Gemäldegalerie zum Andenken an Meiji und Sportanlagen, sowie die Meiji-Gedächtnishalle. Diese Gebiete sind von einem immergrünen Wald aus 120 000 Bäumen von 365 verschiedenen Arten bedeckt, die von Menschen aus allen Teilen Japans gespendet wurden, als der Schrein errichtet wurde. Dieser 0,7 km² große Wald wird von vielen Menschen besucht, sowohl aus religiösen Gründen, als auch als Erholungsgebiet im Zentrum Tokios. Der Gaien dient auch als Zeremonienort für Shinto-Hochzeiten.

How to pay respect at Meiji Jingu:
These actions express respect and are independent of religious beliefs.

At a *Torii* (shrine archway):	Bow	1. Bow once when entering. 2. Bow once when leaving.
At *Temizuya* (font):	Rinse hands and mouth	1. Rinse your left hand. 2. Rinse your right hand. 3. Pour water into your left hand. 4. Rinse your mouth. 5. Rinse your left hand again. 6. Rinse the dipper (allow the remaining water to run down the handle of the dipper). Please do not touch the dipper directly with your lips, and please do not throw coins into the water.
At the main shrine buildings:	 Paying respect	1. You may put some coins into the offertory box. 2. Bow twice. 3. Clap your hands twice. 4. You may make a wish if you like. 5. Bow once again. Please do not take photos or videos close to the main shrine buildings.

Tsukiji Fischmarkt

Nur einige Minuten zu Fuß von Japans glitzerndem Stadtteil Ginza entfernt befindet sich der Tsukiji-Fischmarkt, weltweit der grösste Markt für Fisch und Meeresfrüchte. Jeden Tag wechseln hier über zweitausend Tonnen Fisch aus aller Welt von über 400 verschiedenen Arten ihren Besitzer und werden an den hunderten kleinen, spezialisierten Ständen zum Verkauf angeboten.

Der Markt ist aufgeteilt in zwei Teile, einen inneren, in dem die Fischauktionen stattfinden und lizensierte Großhändler ihren Fisch an Restaurantchefs und Ladenbesitzer verkaufen, und den äußeren Teil, einem Gassengewirr von kleinen Läden, die Fisch, Lebensmittel, Küchenuntensilien verkaufen und natürlich Sushi-Restaurants. Die Sushi-Restaurants im Fischmarkt zählen sicherlich nicht zu den nobelsten der Stadt, bieten aber eine Möglichkeit, preisgünstig guten und frischen Fisch in breiter Auswahl zu genießen. Highlight des bunten Treibens im Markt ist das Filetieren der bis zu 300 Kilo schweren Thunfische, die mit bis zu einem Meter langen Messern fachgerecht zerteilt werden. Meist sind dazu gleich zwei Personen nötig. Gefrorenen Thunfische werden mit einer elektrischen Säge zerteilt.

Um den Fischmarkt zu erleben muss man als Tourist früh aufstehen: Bereits um 3 Uhr morgens wird der Fisch entladen und zu den einzelnen Ständen gebracht, um 5 Uhr morgens starten die Fisch-Auktionen (bei denen Touristen nur mit einer besonderen Genehmigung erlaubt sind). Die ersten Stände öffnen um 7. Am belebtesten ist der Markt zwischen 8 und 10 Uhr. Doch bereits um 11 schließen die ersten Läden, und um 13 Uhr rücken die Putzkolonnen an.

Einen Fischmarkt gab es in Tokyo bereits in der Edo-Zeit, allerdings befand er sich in einem anderen Stadtteil, in Nihonbashi. Erst mit nach den Reis-Aufständen im Jahr 1918 und dem Kanto-Erdbeben 1923 wurde ein neuer Markt im Stadtteil Tsukiji in der Nähe des Hafens errichtet. Die heutigen Markthallen stammen aus dem Jahr 1935.

Tsukiji Hongan-ji

Tsukiji Hongan-ji, sometimes archaically romanized Hongwan-ji, is a Jodo Shinshu Buddhist temple located in the Tsukiji district of Tokyo, Japan. Tsukiji Hongan-ji's predecessor was the temple of Edo-Asakusa Gobo, built in Asakusa in 1617 at the behest of the 12th monshu, Junnyo Shonin. The temple burned during a city-wide fire in 1657, and the shogunate refused to allow it to be rebuilt in Asakusa due to a prior project there.[1] Instead, the temple was moved to a new parcel of land being reclaimed by the Sumida River—today's Tsukiji. This land was said to have been reclaimed by Jodo Shinshu followers themselves who lived at nearby Tsukudajima. The name Tsukiji comes from the kanji characters meaning „reclaimed land". This new temple, named Tsukiji Gobo, stood until it was leveled by the Great Kanto earthquake of 1923.

The present Tsukiji Hongan-ji was designed by Chota Ito of the University of Tokyo and built between 1931 and 1934. It is noted for its unique architecture, influenced by temples in South Asia.

Hongan-ji is a pilgrimage destination due to its artifacts of Prince Shotoku, Shinran Shonin, and Shonyo Shonin. Shonyo Shonin (1911-2002), the 23rd monshu is enshrined to the left of the main altar in honor of his contributions to the spreading the Jodo Shinshu teachings abroad so that followers would not be in „name only".

The temple is adjacent to Tsukiji Station on the Tokyo Metro Hibiya Line.

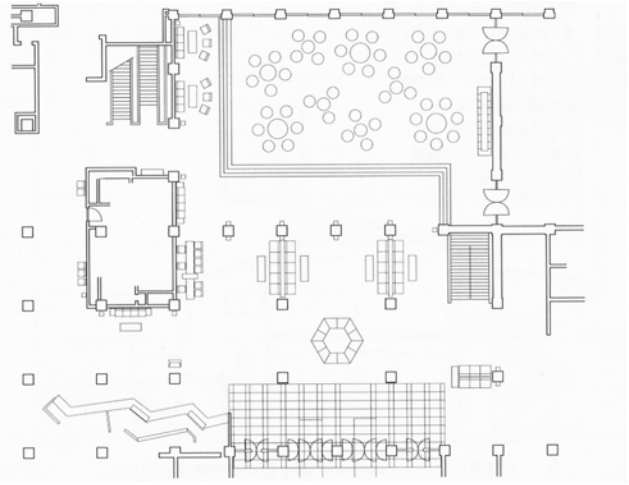
The wake of Hiroaki Shukuzawa was held there on June 22, 2006, and a memorial to X Japan guitarist Hideto Matsumoto, better known as hide, can be found in the main hall itself, as the temple was the site of the musician's funerary ceremony in 1998.

Park Hama Rikyu

Hama Rikyu, the garden of a feudal lord's residence during the Edo Period, is one of Tokyo's most attractive landscape gardens. It is located alongside Tokyo Bay, next to the futuristic Shiodome district. Seawater ponds, which change water level with the tides, former duck hunting grounds, forested areas and a teahouse are some of the park's attractions. Furthermore, the contrast between the traditional gardens with Shiodome's skyscrapers in the background is spectacular.

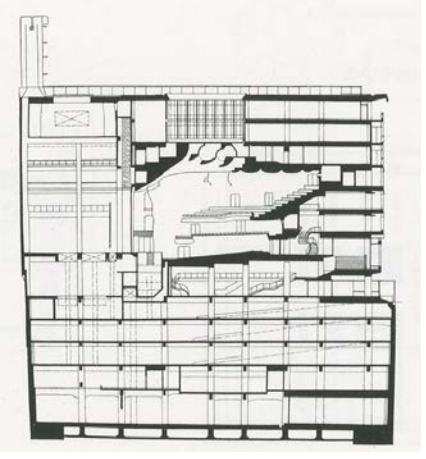
Hotel Okura, 1962
Yoshiro Taniguchi

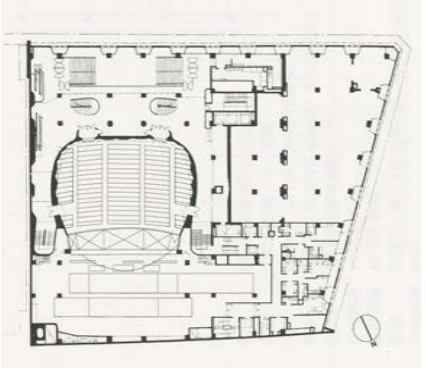
Das Gebäude steht auf Gummilagern, da die Wahrscheinlichkeit von Erdbeben in JaBesonders für die Eleganz seiner Lobby berühmt, ist das Hotel Okura ein früher Höhepunkt der schziger-jahre Architektur in Tokio. Der in Stahlrahmenbauweise auf einem Hügel errichtete sechsgeschossige Bau war mit 830 Gästezimmern das erste Grosshotel der japanischen Hauptstadt. Okura befindet sich südlich des Kaiserpalastes, unweit vieler Botschaften und de sRegierungsviertels. Die öffentlichen Räume des Hauses sind bis heute unverändert, aber die Gästezimmer wurden zwischenzeitlich renoviert. Das Hotel verfügt über acht Restaurants, eine hauseigene Sushi- und Tempura-Bar, eine komplette Ladenzeile und hat sogar ein kleines, privates Kunstmuseum Die Mischung aus traditionellen Elementen und Moderne macht den besonderen architektonischen Reiz dieses Hotels aus. Die Fassaden haben auskragende Geschossplatten und Brüstungen, die mit einem namako-kabe, einem traditionellen Keramikornament, geschmückt sind. 1973 wurde ein Erweiterungsbau im gleichen Stil errichtet.

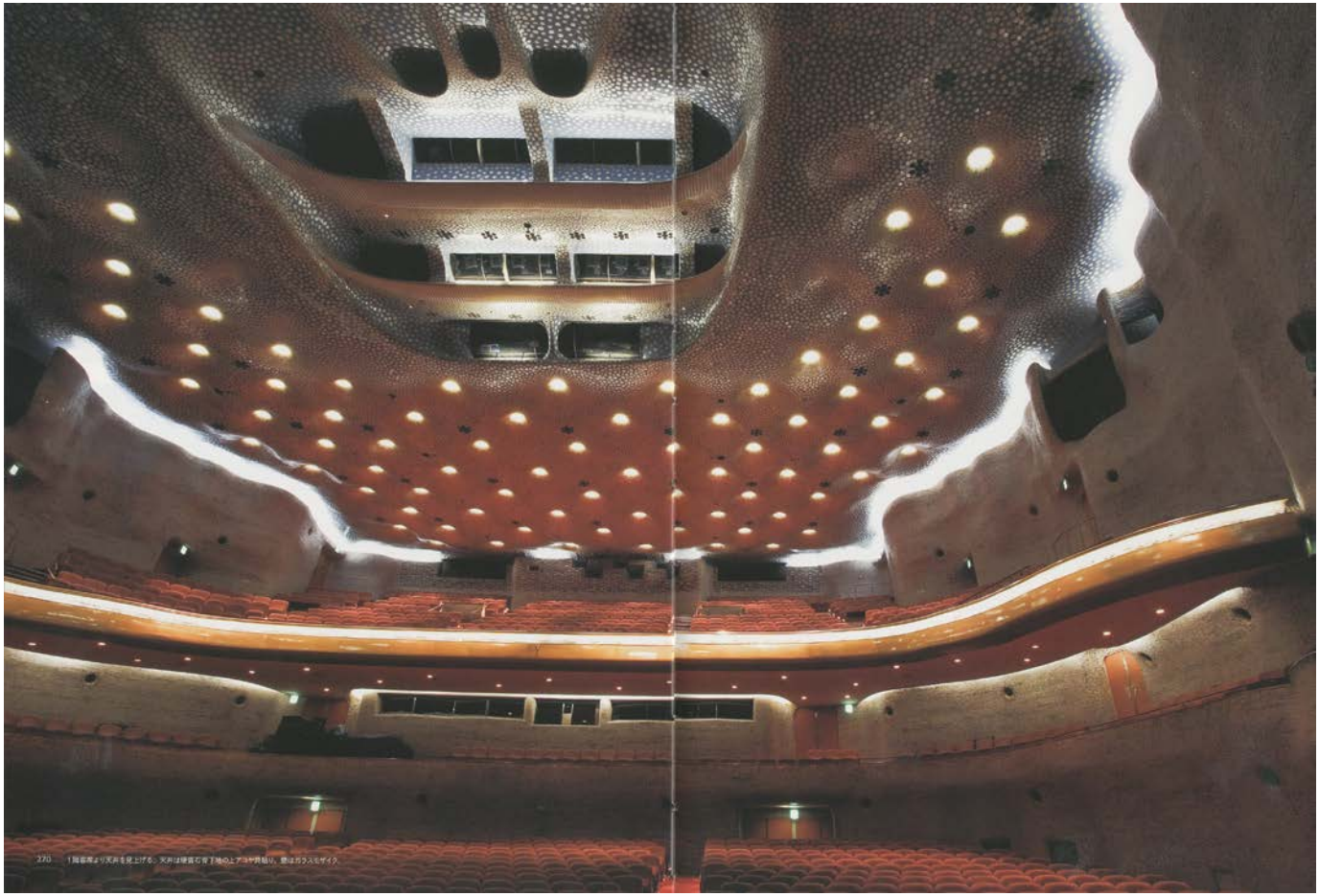


Nissei Theater und Verwaltung de Nihon-Semei Versicherung, 1963
Togo Murano

Dieses Eckhaus beherbergt ein Theater sowie die Tokioter Filiale einer Lebensversicherung aus Osaka. Es steht unweit des Hibiya-Parks und damit nahe der Stelle, an der einst Frank Lloyd Wrights berühmtes Imperial Hotel (Abriss 1968) erhob.Der Zugang zu den Büros erfolgt von Westen über ein Foyer, der zum Theater über eine zweigeschossige Passage im Süden. Das 31m hohe Gebäude hat acht reguläre Etagen, fünf Tiefgeschosse sowie ein zweigeschossiges Penthouse. Die klassisch streng gegliederten Fassaden sind mit rosa beige farbenem Granit verkleidet; sie verraten nichts von der exaltierten Innenarchitektur. Die geschosshohen Fensterloggien haben decorative Stürze aus massivem Granit. Das Theaterfoyer liegt unter dem Zuschauerbereich, es ist mit Marmorfussboden und einer ornamentalen Decke aus Aluminiumpaneelen ausgestattet. Von hier aus führt eine grosse Treppe zu dem ebenfalls marmorverkleideten Vorraum des Theatersaals. Durch die perforierte weisse Decke dringt Kunstlicht. Mit 1200 Plätzen im Parkett und Rang sowie einer 43 Meter breiten Bühne wurde der Saal als eine "extrem sorgsam detailierte, fantastische Orgie gekrümmter Flächen, die nahtlos ineinander übergehen" entworfen. Hier finden Konzerte, Opernaufführungen, Schauspiele und Vorträge statt. Die Saalwände sind mit weissen, pink- und goldfarbenen Glasmosaikfliesen bedeckt, während die tiefblaue Decke Glanz durch Perlmuttintarsien erhält. In jeder Deckenmulde liegt zusätzlich ein Punktstrahler. Kunstvoll ist die Decke durch eine Lichtfuge von den Wänden abgesetzt. Tougo Muranos von Gaudi inspirierte Architektur verströmt eine geheimnisvolle Aura.







270　1階客席より天井を見上げる。天井は硬質石膏下地の上アルヤ貝貼り、壁はガラスモザイク。

Japan, Land der Architektur

Es ist ein tiefes Erlebnis, wenn man im reifen Alter das Glück hat, um die Welt reisen zu können und die Menschen verschiedener Länder in ihrer Lebensart und in ihren Leistungen zu studieren.

Während der letzten Jahre habe ich viele Meere und Kontinente überquert und hatte überall Gelegenheit, die allmähliche Umwandlung alter, feudaler Gesellschafts- und Wirtschaftsordnungen in die uns wohlbekannte Form des modernen Industriestaates zu beobachten. Ich kann nicht sagen, daß diese Erfahrung einen befriedigenden Eindruck in mir hinterlassen hat. Ich habe versucht, festzustellen, in welchen Ländern es gelungen war, kulturelle Initiative und eine ausbalancierte, organische Lebensform zu erhalten, und die Früchte dieser Suche waren, von einigen primitiven und entlegenen Kulturen abgesehen, recht mager. Überall hatte der Einfluß der Maschine so viel Verwirrung gebracht, daß vorläufig die Nachteile der Verwandlung viel sichtbarer waren als die Vorteile.

Eine meiner Reisen führte mich nach Japan. Die erste Frage, die nach meiner Ankunft dort an mich gestellt wurde – sie kam von einem Zollbeamten –, lautete: ›Haben Sie mit Kultur zu tun?‹ Ich habe allerdings mit Kultur zu tun, aber so direkt war mir diese Frage in einem Flughafen noch nie gestellt worden. Im Verlauf meines zweieinhalbmonatigen Aufenthaltes in Japan (1954) versuchte ich mir dann klarer zu werden über die Konsequenzen des Zusammenstoßes zwischen alter, orientalischer Kultur und moderner, westlicher Zivilisation. Wir im Westen haben letzthin fast alle kulturellen Werte der vorindustriellen Ära aufgegeben zugunsten einer völlig neuen, auf Wissenschaft und Technik aufgebauten Weltanschauung, die zwar dazu beigetragen hat, unseren materiellen Lebensstandard zu beispielloser Höhe zu führen, aber bisher nicht in der Lage gewesen ist, die gefühlsmäßige Loyalität selbst derjenigen zu erwecken, denen sie ihre Entstehung verdankt.

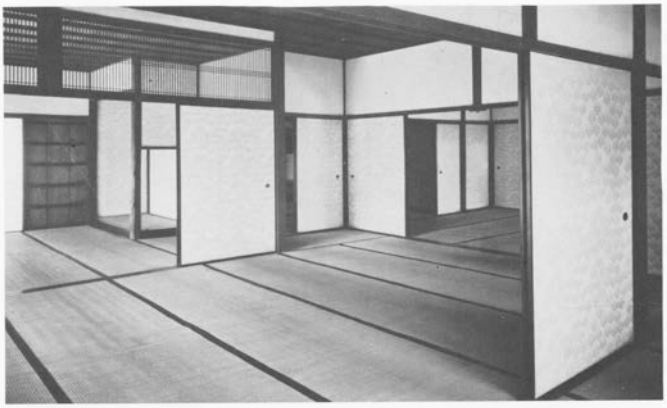
Ich frage mich, ob wir in der Lage wären, einige der Fragen zu beantworten, die uns ein nachdenklicher Orientale stellen könnte; wir, die wir so viele gespaltene Naturen unter uns haben, deren Gefühlsleben sich von der Vergangenheit nährt, während sie in ihrem Berufsleben die neuesten technischen Errungenschaften anwenden. Mein Eindruck ist, daß unsere westliche Mentalität in ihrem rastlosen Drang, immer neue Horizonte der äußeren Welt zu erobern, vom orientalischen Geist lernen könnte, durch geistige Intensivierung auch neue Horizonte der inneren Welt aufzudecken. Wir sollten miteinander die tieferen Motive unserer Existenz vergleichen, so daß wir finden könnten, was uns vereint, statt nur zu sehen, was uns trennt. Denn die physische Welt ist zu klein geworden, als daß wir es uns weiterhin leisten könnten, in Unwissenheit voneinander zu leben – Unwissenheit, die fast immer zu Gewalttätigkeit führt. Wenn Ost und West ihre natürlichen Begabungen vereinen, so könnten wir es doch vielleicht noch fertigbringen, dem Menschen des 20. Jahrhunderts eine dauerhaftere Welt aufzubauen, als es jetzt möglich erscheint.

Am meisten hat mich als Architekt während dieser Reise die Frage beschäftigt, was Künstler, Architekten und Städtebauer dazu beitragen können,

36 Kurashiki (Provinz Okayama). Organische Einheit des Stadtgebildes, verbunden mit individueller Vielfalt (gleiche Dachwinkel, gleiche Materialien, wechselnde Proportionen). Foto: Walter Gropius

einer neuen kulturellen *Einheit* den Weg zu bahnen. Wie können wir unserer Umgebung den Charakter des Stückwerks nehmen, der sie jetzt beherrscht und für unsere Zeitgenossen so unbefriedigend macht?

Was eine wirklich zusammenhängende Kultureinheit bedeutet, habe ich nie klarer gesehen als in Japan. Die Ursache für die Tiefe und Verzweigtheit der alten japanischen Kultur ist wohl darin zu suchen, daß die Japaner über tausend Jahre lang fast ungestört blieben durch Kriege mit der Außenwelt und während dieser ganzen Zeit unter einer Regierungsform standen, die sich ziemlich gleich blieb. Noch heute offenbart der einfache Mann und der Bauer in all seinen Reaktionen diesen tiefen Einfluß. Ein Wesenszug, den alle Japaner in gleichem Maße teilen, ist ein elementares Verlangen nach Schönheit, ein kultureller Faktor, der in der westlichen Welt immer mehr verlorengeht. In der japanischen Mentalität spielt er eine so große Rolle, daß er wohl nicht so leicht absterben wird. Er sollte mit solchen Eigenschaften und Tendenzen der



37 Hauptwohnraum der kaiserlichen Katsura-Villa in Kyoto (1620–1624). Alle Wände sind verschiebbar. Der mit Tatamimatten belegte Fußboden zeigt eine Rasteraufteilung. Natürliches Holz und cremefarbene Papierwände bieten einen neutralen Hintergrund für die farbige Kleidung, wie das 17. Jahrhundert sie liebte.
Foto: Yasuhiro Ishimoto

westlichen Welt kombiniert werden, die stärkend auf ihn wirken, denn er ist unser bester Verbündeter in unserem Kampf für eine vertiefte visuelle Kultur. Der Osten und der Westen müssen ihre Auffassungen einander annähern und sich gegenseitig bereichern, während sie gleichzeitig versuchen, abzustoßen, was schwach und veraltet ist auf beiden Seiten.

Die fast ausschließliche Beschäftigung mit wissenschaftlichen Problemen und ihrer materiellen Verwirklichung hat in der westlichen Welt eine solche Verarmung auf anderen Gebieten menschlicher Entwicklung gebracht, daß ein besseres Verständnis für die orientalische Kultur helfen könnte, vernachlässigte Werte wieder zu betonen und unsere Augen für Erlebnisse zu öffnen, die jetzt unserem Leben fehlen.

Es hatte mich immer angezogen und interessiert, daß in Japan ein starker, gemeinsamer Schlüssel für eine einheitliche Formsprache benutzt worden ist, ohne daß dadurch die persönliche Variante erstickt wurde. Ich hatte gefunden – wenn auch nur in Abbildungen –, daß das alte, handgearbeitete japanische Haus bereits alle wesentlichen Attribute des modernen, vorfabrizierten Hauses besaß, nämlich Proportionsnormen – die Standardmatte von 1,80 x 0,90 m – und verschiebbare Wände, Türen Fenster. Ich war daher tief berührt, als ich diese lang bewunderten Häuser endlich in ihrem noch so lebendigen kulturellen Zusammenhang sah und bestätigt fand, daß hier in lang vergangener Zeit bereits Lösungen gefunden worden waren für Probleme, die uns Architekten von heute so sehr beschäftigen. Natürlich fußte diese Baukunst auf dem Handwerk, das, wie wir wissen, jetzt auf der ganzen Welt – auch in Japan – im Niedergang begriffen und auf dem Wege ist, durch industrielle Methoden und Werkzeuge ersetzt zu werden. Der Vorteil für die Japaner während dieser Übergangszeit liegt aber darin, daß sie noch immer in innerer Beziehung stehen zu vollendeten Beispielen eines harmonischen Ausgleichs zwischen individueller Initiative und Unterordnung unter ein gemeinsames Prinzip. Dies müßte ihnen helfen, die schwierige und schmerzhafte Umstellung vom Handwerk auf die Maschine mit größerer Elastizität und mit weniger Orientierungs- und Traditionsverlust zu vollziehen als andere Zivilisationen.

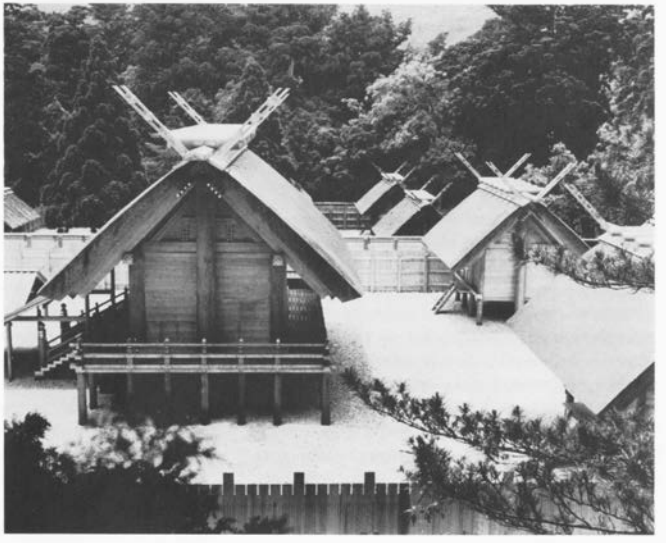
Während meines Aufenthaltes im Osten fand ich immer wieder, daß die typisch westliche Gewohnheit, immer nach der praktischsten, rationellsten, hygienischsten Lösung einer Aufgabe zu suchen, dort kaum verstanden wird. Innere Verbundenheit mit der Vergangenheit, Respekt vor historisch bedeutungsvollen Symbolen, Rücksicht auf Schönheits- und Schicklichkeitsbegriffe mischen sich mit dem neuerdings erwachten Drang, sich individuell auszudrücken, und dem Wunsch, die westliche Zivilisation einzuholen, der aber gleichzeitig mit Abwehrgefühlen gegen westliche Vorherrschaft und westlichen Einfluß verbunden ist. Alle diese Dinge überschneiden sich in einem Maße, daß es schwer ist, eine gemeinsame Plattform zu finden, von der aus die Entwicklung beeinflußt werden könnte.

Mich hat in Japan vor allem beeindruckt, daß die kulturelle Schichtung der letzten tausend Jahre sichtbarer in das Gefühlsleben des heutigen Tages hineinragt als in anderen Ländern, und ich glaube,

daß niemand den Japaner verstehen und seine Reaktionen voraussagen kann, der dieser Tatsache nicht Rechnung trägt.

Eines der frühesten Beispiele japanischer Architektur ist der Ise-Schrein. Dieser Tempel ist das älteste Heiligtum der Shinto-Religion; seine Ursprünge gehen in legendäre Zeiten zurück und sind mit der Geschichte des japanischen Kaiserhauses verknüpft. Bis zum heutigen Tage wird der Schrein alle zwanzig Jahre vollständig rekonstruiert, so daß man ihn immer in einem Zustand äußerster Perfektion vorfindet. Man hat sich nie damit zufriedengegeben, etwa nur die unansehnlichen Stellen zu reparieren, sondern das ganze Gebäude wird auf einem benachbarten Grundstück neu erstellt, sobald die Holzkonstruktion, das schilfgedeckte Dach oder die vergoldeten Teile Zeichen von Verfall zeigten. Der jeweils neu erbaute Schrein, der die Reliquien enthält, ist kaum sichtbar, da er von mehreren Zäunen umgeben ist, deren Tore nur der Kaiser durchschreiten darf. Man gestattete uns aber, den alten Schrein zu besichtigen, was mir Gelegenheit gab, die älteste Baumethode des Landes zu studieren, die mich durch die Vollendung jeden Details faszinierte.

Die Behandlung der Holzoberflächen, auch an der Außenseite des Tempels, ist mit einer solchen Sorgfalt ausgeführt, wie wir sie nur der feinsten Inneneinrichtung angedeihen lassen würden, und die goldverkappten Enden der Holzkonstruktion sehen besonders kostbar aus. Mir wurde erzählt, daß es beginnt schwierig zu werden, die Riesenbäume zu finden, die diese Konstruktion ermöglichen, aber der Bauinspektor war hoffnungsvoll, daß in zweihundert Jahren wieder genügend Stämme zur Verfügung stünden! Dreihundert Schreiner hatten zehn Jahre lang an der Herstellung des neuen Schreins gearbeitet.



38 Ise-Tempel (südlich von Nagoya). Der Ise-Tempel ist das älteste Heiligtum der Shinto-Religion. Sein Ursprung geht auf das 5. Jahrhundert zurück. Um seinen Zustand perfekt zu erhalten, ist er alle zwanzig Jahre unverändert wiedererbaut worden. Vollendetes Handwerk. Dächer aus Zedernborke; alle Enden der Holzkonstruktion (Hinokiholz) sind mit vergoldeten Metallschuhen versehen. Uralte Zedern umgeben den umzäunten Tempelplatz. Foto: Richard Haag

Schon die Anfahrt zum Ise-Schrein ist ein eindrucksvolles Erlebnis. Shinto-Schreine und buddhistische Tempel sind in Japan immer umgeben von alten Bäumen, und hier erheben sich riesige Kampfer-Cryptomeria- und Hinokibäume, die nur mit den gigantischen amerikanischen Sequoias verglichen werden können, als mächtige Silhouette aus der flachen Küstengegend am Pazifik.

Ein anderer alter Shinto-Schrein aus dem Jahre 1241, Itsukushima, liegt in der Nähe Hiroshimas. Die Eingangspforte, Torii genannt, die überall den Eingang zu einem Heiligtum anzeigt, ist hier in das Wasser der japanischen Binnensee gesetzt, die die Gebäude bei ansteigender Flut umspült.

Es wird oft angenommen, die japanische Architektur sei nur ein Zweig der chinesischen, aber eine

39 Torii des Shinto-Tempels Itsukushima (bei Hiroshima). Errichtet aus Kampferbaumstämmen, die mit grellem Zinnoberrot angestrichen sind – Symbol des Eingangs zum Himmel. Foto: Walter Gropius

solche Anschauung ist ebenso irreführend, als wenn man in den verschiedenen nordeuropäischen Kulturkreisen nur Abwandlungen eines griechisch-römischen Originals ohne unabhängige Merkmale sehen wollte. Es ist richtig, daß der Kontakt mit dem chinesischen Festland und mit Korea die frühe japanische Baukunst wesentlich beeinflußt hat. So sind die buddhistischen Tempel in Nara, der ältesten Kaiserstadt Japans, gebaut worden, nachdem der chinesische Einfluß stark geworden war, und man kann an der Art der Gesamtanlage des ganzen Komplexes deutlich den Wechsel in der Auffassung erkennen. Eine gerade Achse führt direkt zum Zentrum des Gebäudes, und alles ist in strenger Symmetrie angeordnet, um die erwünschte Atmosphäre göttlicher Vollendung zu schaffen. Der größte Buddha der Welt ist hier im sogenannten ›Daibutsu‹ aufgestellt, einer der Tempel des Todaiji-Klosters, der zuerst im Jahre 752 gebaut und später zweimal neu erbaut wurde, nachdem er durch Feuer zerstört worden war. Der letzte Wiederaufbau stammt aus dem Jahre 1709. Die schwere Holzkonstruktion hat viele Erdbeben und Taifune überstanden, da sie die Lasten nicht an einem Punkt unterstützt, sondern auf ein ganzes System von Stützpunkten verteilt. Die überwältigende Größe des Baus ist sehr eindrucksvoll, obwohl sie nur gerade groß genug ist, die Buddhastatue zu behausen, die 452 Tonnen wiegt. Ursprünglich war der Tempel als ein Friedenssymbol errichtet worden, und während der siebenjährigen Bauzeit brachten die Kosten das kaiserliche Haus und die Stadtbevölkerung an den Rand des Ruins. Aber eine siebzigjährige Friedensperiode folgte tatsächlich dieser Tat.

Nach diesen frühen Manifestationen des chinesisch-buddhistischen Einflusses begannen die Japaner in langer, konsequenter Entwicklung eine eigene ästhetische Philosophie zu entwickeln, die oft im Gegensatz zur chinesischen Auffassung stand. Besonders zeigt das japanische Wohnhaus und das Teehaus starke, unabhängige Tendenzen, z. B. keine Symmetrie, die allein für den Tempel als Symbol göttlicher Vollendung benutzt wird; Betonung des menschlichen Maßstabs durch Brechung und häufige Richtungsänderung der Achsen; Überraschungseffekte; Offenheit und Flexibilität des Grundrisses. Dies sind zeitlose Tugenden, die heute mit unseren neuen technischen Mitteln sogar noch bessere Anwendung finden könnten als während der vom Handwerk beherrschten Jahrhunderte.

Wir können die Architektur anderer Nationen und Perioden nur in dem Maße verstehen lernen, in dem wir Kenntnis ihrer Denkweise und Philosophie erwerben. Die japanische Architektur ist tief beeinflußt worden durch die Zen-Sekte, die in China als ein Zweig des buddhistischen Glaubens entstanden war und sich dort durch die konfuzianische und taoistische Gedankenwelt bereichert hatte, Bekenntnisse, die in asiatischen Ländern nebeneinander bestehen, ohne viel Antagonismus zu erregen. Die Zen-Lehre wurde in China nie sehr einflußreich, während sie in Japan enthusiastisch aufgenommen wurde und die ganze Lebensweise der Japaner geformt hat.

40 Eingang zur kaiserlichen Katsura-Villa in Kyoto. Das Steinpflaster, das zur Villa führt, sichert intimen Maßstab durch Vermeidung von Symmetrie und axialer Anordnung. Foto: Yasuhiro Ishimoto

Zen lehrt ein menschliches Erziehungsideal von spartanischer Strenge. Seine Lehren waren so subtil, daß sie wahrscheinlich weitgehend unpopulär geblieben wären, wenn seine Anhänger nicht einen genialen Weg gefunden hätten, ihre Überzeugung in direkter Handlung auszudrücken, statt sich auf spekulatives Denken und Meditieren zu beschrän-

ken. Auch war das Selbsterziehungssystem, das sie entwickelten, so vorzüglich, daß es seine Träger befähigte, ihre philosophischen Ideen mit ungewöhnlicher Eindringlichkeit zu vertreten.

Zuerst davon angezogen wurden die Feldherren und Samurais, die die Rivalenkämpfe zwischen den sogenannten ›Shoguns‹ ausfochten während einer Periode, in der der Kaiser aller politischen Macht beraubt war. In ihrem unsicheren, kampfreichen Dasein suchten sie nach einer Lehre, die sie über die Zufälle persönlichen Schicksals erheben und innerlich unabhängig machen sollte. Ausläufer der Disziplin dieser Kriegerkaste konnte man noch in den Kamikadze-Piloten des letzten Weltkrieges verkörpert finden. Was aber wichtiger ist: Dieser Geist hat auch die Teezeremonie inspiriert, die schließlich den Charakter aller japanischen Volkskreise geformt hat durch ihr Beispiel äußerster Einfachheit, vereint mit feinstem Gefühl für Qualitätswerte und Nuancierung. Sie ist sehr viel mehr als nur eine Zeremonie gesellschaftlicher Art; sie ist Ausdruck und Symbol einer ganzen Lebenskultur, und jeder Besucher Japans bemerkt noch heute ihren Einfluß auf Schritt und Tritt. Das Erstaunliche ist, daß die japanische Kultur, die während so vieler Jahrhunderte ungestört durch fremden Einfluß hat reifen und ihre verschiedenen Phasen entwickeln können, in einem Kult strengster Einfachheit gipfelte. Nichts in dieser Einfachheit ist jedoch dem Zufall überlassen. Wir Mitglieder der westlichen Zivilisation mit unseren formlosen Stegreifmanieren müssen dem Japaner häufig wie eine Horde undisziplinierter Kinder vorkommen, die nie die Bedeutung materieller und geistiger Ökonomie erlernt haben. Während unsere Zivilisation an einer wahllosen Überfülle zufälliger Formen und Farben leidet, bestand die japanische Kultur darin, unter konsequenter Ausscheidung alles Überflüssigen das Wesentliche zur Wirkung zu bringen.

Ich war erstaunt zu sehen, welch außerordentlichen Einfluß die Zen-Philosophie durch das Tee-Ritual nicht nur auf die Lebensgewohnheiten, sondern auch auf die traditionelle Hauseinrichtung und die Geräte gehabt hat. Überall herrscht unauffällige, noble Einfachheit, von den gut geformten, vorzüglich gearbeiteten Geräten bis zur verständnisvollen Anwendung von Farbe und Texturen, und immer wurde größte Sorgfalt auf die Anlage der kleinen Gärten verwendet, die den Besucher zum Teehaus geleiten. Die traditionelle Tee-Zeremonie ist im heutigen Japan zu einer einfachen Teegesellschaft geworden, aber etwas von dem ursprünglichen Geist ist noch immer wirksam; dieser Geist hat der Armut Würde verliehen, und die außerordentlich beherrschte Haltung, die der Japaner selbst unter widrigen Verhältnissen bewahrt, ist wohl darauf zurückzuführen.

Heute sind die jungen Japaner sehr kritisch gegenüber dieser selbstauferlegten Ökonomie der Mittel und revoltieren gegen das Vorbild ›nobler Armut‹. Was unser Auge entzückt, ist für sie zum Symbol ihres Versagens in der Beschaffung modernen Wohnkomforts geworden, und sie behaupten, daß die Einfachheit, die auf uns solchen Eindruck macht, keine freiwillige ist, sondern ihnen durch die Umstände aufgezwungen wurde. Wie dem auch sei, es wäre ein unaussprechlicher Verlust für alle Menschen von künstlerischer Veranlagung, wenn die verinnerlichte japanische Lebensform sich unserem Hang nach materiellen Gütern und unserer oberflächlichen Jagd nach der Nouveauté völlig zuwendete. Es wäre freilich etwas anderes, wenn es sich bei den frühen Leistungen Japans nur um Attribute einer feudalen Vergangenheit handelte; sie sind aber noch voll von unrealisierten Möglichkeiten.

Gegenwärtig ist die Jugend bereit, die ganze Vergangenheit über Bord zu werfen, und ich habe mit Aufmerksamkeit ihren Selbstanklagen gelauscht. Natürlich müssen wir uns darüber klar sein, daß der Zen-Buddhismus keine Antworten hat für die sozialen Probleme, die für die heutige Generation so brennend sind. Auch die bisher akzeptierte Zen-These, daß es unmöglich sei, den Lebens-

41 Wohnhaus eines Priesters im Sambointempel in Kyoto. Der zugehörige Garten ist berühmt; er ist angeblich von dem Diktator Hideyoshi entworfen worden. Foto: Walter Gropius

42 Das Nonnenkloster Jakoin (bei Kyoto). Seit dem 12. Jahrhundert steht es in der friedlichen Abgeschlossenheit der Berge. Hinter das weiße Quadrat werden die nur während der Nacht benutzten Fensterläden geschoben. Foto: Walter Gropius

standard materiell zu heben, ohne seine geistige Qualität herunterzusetzen, scheint heute überholt zu sein. Man glaubt heute nicht mehr daran, daß der Mensch sein Los nur verbessern kann, wenn er seinen Bruder beraubt. Wissenschaftlicher Fortschritt, der vom Zen-Buddhismus immer wegen seines analytischen, rein intellektuellen Charakters gebrandmarkt worden war, hat uns heute in die Lage versetzt, den Lebensstandard zu verbessern, ohne seine Qualität senken zu müssen. Daß diese Erkenntnis heute noch nicht überall in die Tat umgesetzt worden ist, kann ihren Wahrheitswert nicht beeinträchtigen und beweist nur die moralische Schwäche und die Vorurteile des modernen Menschen. Im ganzen ist der Zen-Buddhismus also in seiner alten Form und mit seinen alten Assoziationen für die heutigen Menschen unbefriedigend geworden; aber wenn man ihn seiner Schlacken entledigte und ihn mit neuem Geiste erfüllte, würde er seinen vitalen, gesunden Kern erweisen können.

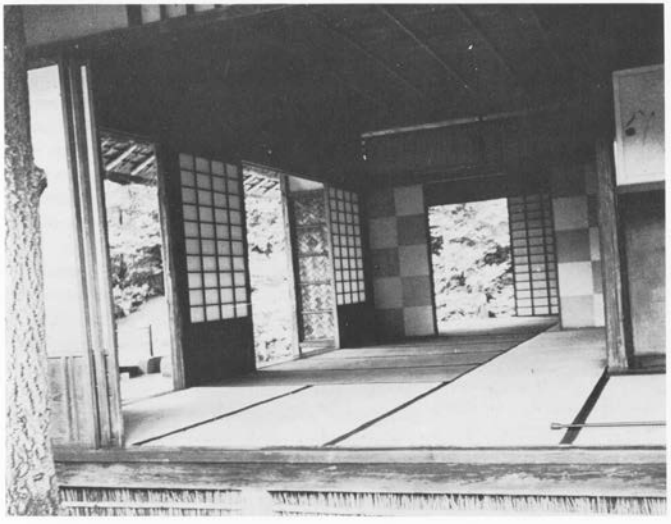
Ein Gedanke in dieser Philosophie hat mich besonders interessiert: die Unterscheidung zwischen künstlerischen und ethischen Prinzipien. *Zen hält künstlerische Impulse für fundamentaler und ursprünglicher als ethische, da sie schöpferisch und daher von elementarer Bedeutung seien, im Gegensatz zu Moralgesetzen, die nur regulativ und dem Wechsel der Sitten unterworfen sind.* Trotz dieser Rangordnung wird die Einhaltung strikter moralischer Verpflichtung vorausgesetzt. Nur lernt der Zen-Schüler seine Gefühle zu kontrollieren, statt sie zu unterdrücken, wie im okzidentalen Puritanismus. Zu meiner Überraschung fand ich einige meiner eigenen Gedankengänge, wie ich sie am Bauhaus entwickelte, in der Zen-Lehre bestätigt, z. B. eine Abneigung gegen rein verbales, intellek-

tuelles Debattieren – ›die logische Sackgasse‹, wie die Zen-Philosophen es nennen – zugunsten instinktiver Reaktion auf direktes Erlebnis. Als ich gebeten wurde, am Ende einer tagelangen Sitzung mit meinen japanischen Kollegen einige Worte zu sprechen, schloß ich mit dem Zen-Ratschlag: ›Entwickle eine unfehlbare Technik und ergib dich dann der Gnade der Inspiration.‹

Es ist bisweilen behauptet worden, die moderne europäisch-amerikanische Architekturbewegung sei durch Japan zu stark beeinflußt worden. Tatsächlich ist die verblüffende Formverwandtschaft, die die alte japanische Baukultur mit der modernen westlichen Architekturauffassung zu haben scheint, aus ganz verschiedenen Voraussetzungen in beiderseitiger Unabhängigkeit entwickelt worden. Die japanische Idee basierte auf einer uralten, sorgfältig aufgebauten Philosophie, die die Lebensgewohnheiten ihrer Anhänger bis ins Kleinste geformt hatte. Wir dagegen stehen an einem Neubeginn und haben gerade die ersten Schritte getan, um einen Ausgleich zwischen unserem Denken und unserem Handeln herbeizuführen. Wir leben in einer chaotischen Zeit, die sich verzweifelt bemüht, die großen Entdeckungen auf wissenschaftlichem und psychologischem Feld zu assimilieren, und die nur in vager Form durch philosophische oder religiöse Prinzipien geeint ist.

Außerdem ist die japanische Baukunst durch ein Klima begünstigt worden, das viel weniger hart und einschränkend als das der nördlichen Länder des Westens ist, und die insulare Lage half, das Land von feindlichen Angriffen zu verschonen. Daher konnten einige der beneidenswerten Merkmale japanischer Architektur schon sehr früh entwickelt werden, wie z. B. die Offenheit des Hauses, die der westliche Architekt erst einführen konnte, nachdem die neuen technischen Mittel unserer industriellen Periode ihm dies ermöglichten. Bis dahin hatte unsere westliche Bauform den Verteidigungscharakter nicht ganz abwerfen können, der ihr im Verlauf von Jahrhunderten im Kampf mit einem feindlichen Klima und mit feindlichen Invasionen aufgezwungen worden war.

Diese Gründe erklären vielleicht die überraschende Ähnlichkeit, die heute zwischen der alten japanischen und der neuen westlichen Architekturauffassung sichtbar wird, und sie darf nicht mit einer oberflächlichen und imitativen Übertragung gewisser Stileigenheiten verwechselt werden. Das traditionelle japanische Haus wirkt so erstaunlich



44 Innenraum des ›Shokintei‹ (Teehaus) der kaiserlichen Katsura-Villa in Kyoto. Durchdringung von Außen und Innen durch Schiebewände aus Holz und durch lichtdurchlässiges Papier.
Foto: Walter Gropius

modern, weil es jahrhundertealte, perfekte Lösungen für Probleme gefunden hat, mit denen sich die westlichen modernen Architekten erst neuerdings beschäftigen: vollkommene Flexibilität der äußeren und inneren Wände, wechselweise Benutzbarkeit der Räume, genormte Dimensionen aller Bauteile und Vorfabrikation. Man kann noch heute in Japan alle Standardteile eines Holzhauses auf dem Markt kaufen und sie an der Baustelle zusammensetzen. Die vielfache Anwendbarkeit dieser genormten Bauteile ist so groß, daß die scheinbar sich widersprechende Forderung nach Einheit und Variabilität durch sie erfüllt wird. Eine solche Konsequenz der Entwicklung zeugt immer von einem außerordentlich tiefgehenden, weitverzweigten Kulturbestand.

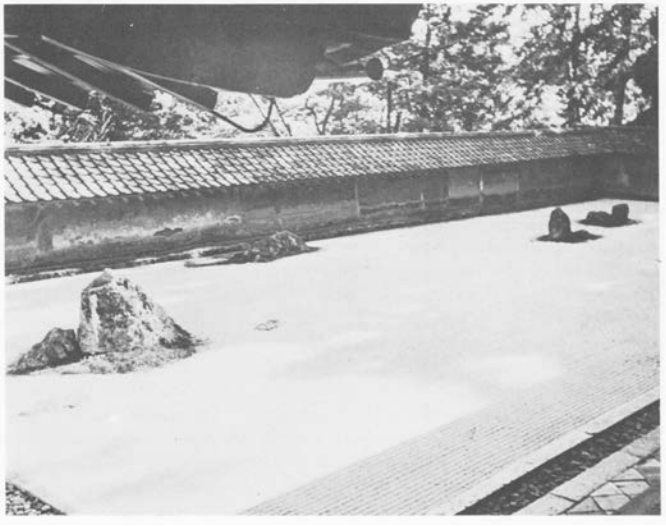
Aber heutzutage ist der junge japanische Architekt oft nur zu gern bereit, alle diese Vorteile wegzuwerfen, weil sie für ihn gedanklich verknüpft sind mit der feudalen Vergangenheit und ihrem Mangel an Privatraum und persönlicher Unabhängigkeit. Seine Liebe gehört der undurchdringlichen, unbeweglichen Betonwand, die für ihn die Festigkeit und Widerstandskraft verkörpert, die er gern seinen modernen Gebäuden geben möchte. Dabei vergißt er in seiner Begeisterung leicht, daß die feuchte Hitze eines japanischen Sommers eigentlich nach einem möglichst durchlüftbaren Gehäuse verlangt, und daß nur kostspielige Isolierungsmethoden die natürlichen Nachteile der soliden Zementwand für Wohnbauten aufheben können.

Die Beziehung zwischen Haus und Garten, die aus den früher angegebenen Gründen in westlichen Ländern erst so spät entwickelt wurde, stand in Japan schon vor Jahrhunderten im Mittelpunkt des Interesses. Fenster, Terrassen, Veranden wurden immer unter Einbeziehung der nahen und fernen Landschaft angelegt. Diese Gärten sind nicht für Picknicks und wilde Spiele gedacht. Man blickte auf sie herunter von den erhöhten Terrassen der Häuser oder Tempelbauten, und sie eröffneten eine Welt der Phantasie und Erfindung für den kontemplativen Betrachter. Die Veranden aus glattem, glänzendem Holz, die wie die Innenräume nie mit Schuhen betreten werden, sind durch den Dachüberhang beschattet und ruhen auf Holzstützen zum Schutz gegen die Regenzeit. Besonders anziehend und modern wirken die bezaubernden Durchblicke durch die Räume auf den Garten.

Die Gärten der Japaner sind so ungewöhnlich schön und poetisch, weil die ganze Nation von Liebe und tiefem Verständnis für Natur beseelt ist. Ich glaube, daß die japanische Art, die Natur zu stimulieren und auf natürliche Weise zu außerordentlicher Leistung anzuspornen, größeren Zukunftswert hat als unsere westliche Methode, die Natur zu ›besiegen‹ und auszunutzen.

Auf einer Autofahrt durch eine kleine Stadt in der Nähe von Tokio fand ich einmal unseren Weg fast blockiert durch einen riesigen Baum in der Mitte der Fahrstraße. Er trug ein Schild mit der Aufforderung: ›Liebt diesen Baum.‹ Die Stadtbewohner hatten sich nicht entschließen können, nur des Verkehrs wegen sich von einem so herrlichen Baumindividuum zu trennen.

Schöne Gärten findet man keineswegs nur bei Tempeln oder großen Landsitzen. Im Gegenteil, es ist gerade eine besondere Kunst des japanischen Gärtners, selbst den kleinsten Hof in einen reizvollen Außenraum zu verwandeln. Eingeklemmt zwischen Stadthäusern, hinter winzigen Restaurants, auf leeren Plätzen, die bei uns nur für Gerümpel gut wären, überall findet man exquisite Pflanzengruppierungen und gepflegte Bäume. Wenn der Platz sich nicht für Vegetation eignet, werden Steine und Felsblöcke so angeordnet, daß sie einen bisher nichtssagenden Ort magisch verändern. Die japanische Begeisterung für Felsen und Steine kennt



46 Ryoanji-Felsengarten (bei Kyoto). Ende des 15. Jahrhunderts von dem Zen-Mönch Soami angelegt. Fünfzehn Felssteine, aufeinander abgestimmt nach Größe und Abstand, liegen auf feingeharktem weißem Kies vor einer ruhigen Wand

keine Grenzen, und was anfangs vielleicht nur eine praktische Methode war, um Wege während der sommerlichen Regenzeit begehbar zu erhalten, wurde zu hoher Kunst entwickelt. Sie wird überall mit Leidenschaft betrieben, so daß schließlich Gesetze erlassen werden mußten, die den Abtransport von Felsstücken aus Flußbetten und aus der Landschaft untersagten.

Ein überwältigendes Erlebnis war mein Besuch des Ryoanji-Felsengartens in einem Zen-Kloster in Kyoto (1480). Abbildungen können keinen Eindruck von der Magie dieses Ortes geben. Er besteht aus einem rechteckigen Platz, 9 m x 24 m, der auf der einen Seite vom Klostergebäude, auf den drei anderen Seiten durch niedrige Mauern mit grauer Ziegelabdeckung begrenzt ist. Man blickt hinunter auf diesen Garten von der Holzterrasse der Empfangshalle des Klosters, und der erste Eindruck, wenn man hinaustritt, verschlägt einem die Sprache. Alles, was zu sehen ist, sind fünfzehn sorgfältig ausgesuchte kleinere und größere Felsblöcke, die in weißen Kies gesetzt sind, der den ganzen Platz bedeckt. Der Kies ist sorgsam in parallele Linien geharkt, und nur um die Steine herum folgt er deren Konturen. Die Abwesenheit von Pflanzen und von allen zeitgebundenen Objekten hebt diesen Zaubergarten völlig aus dem Bereich vergänglicher Werte, und durch die Einfachheit der natürlichen Steine, die nur nach ihren Proportionen ausgewählt sind, ist auch die Gefahr des Überraffinements vermieden. Der Maßstab ist wahrhaft monumental, trotz der an sich geringen Größe des Gartens. Ein Gefühl unendlichen Friedens teilt sich dem Beschauer mit, der aber nicht einschläfernd, sondern anregend wirkt durch die vollendet ausbalancierten Spannungsverhältnisse. Die Steine erscheinen nicht unwandelbar fixiert in ihrer relativen Größe und erlauben daher dem Spiel der Phantasie unendliche Möglichkeiten der Ausdeutung. Hier stehen wir im Angesicht großer Kunst, die jedermann in ihren Bann zwingt.

Der japanische Schriftsteller Hasegawa hat die Meinung ausgesprochen, das kulturelle Wachstum der japanischen Kunst der Vergangenheit habe sich in demokratischen Formen abgespielt trotz des feudalen politischen Regimes. Mein Eindruck bestätigt diese Auffassung. Wenn man Haus und Garten des einfachen Mannes und des Bauern mit dem eines wohlhabenden Bürgers oder selbst des Kaisers vergleicht, so findet man, daß sie im wesentlichen alle verwandten Charakters sind. Sie unterscheiden sich nur in ihrer Größe und in der Qualität des angewandten Materials und seiner Verarbeitung, nicht aber in der Grundauffassung, im Unterschied zu vergleichbaren Bauwerken, die während der feudalen Herrschaft in Europa und anderwärts entstanden.

Im Gegensatz zu unserer westlichen Vorstellung vom japanischen ›Papierhaus‹ sind z. B. die Bauernhäuser nicht nur von außerordentlicher Schönheit, sondern auch von erheblicher Solidität. Der Familien- oder vielmehr der Sippengeist ist hoch ausgebildet, und Teilnahme am Bau eines Hauses für eines ihrer Mitglieder ist die Pflicht der gesamten Sippe. Hierdurch ist es möglich gewesen, einen Qualitätsstandard zu erhalten, der in den modernen großen Städten längst verlorengegangen ist. Die Aufnahmen der Bauernhäuser, die hier wiedergegeben sind, sind Zufallsaufnahmen von einer Fahrt in die Umgebung Tokios und nicht etwa von einer besonders vorbereiteten Reise zur Besichtigung außergewöhnlicher Bauten. In den sauberen kleinen Dörfern sieht man niemals schmutzige, vernachlässigte Gehöfte, ungeflickte Dächer oder wüste Abfallplätze; überall findet man üppigen Baum- und Pflanzenwuchs, und die Bauern selbst in ihrer traditionellen Tracht geben die farbigen Akzente.

Wenn wir diese bescheidenen Gebäude mit den eleganten Wohnhäusern der früheren herrschenden Klasse vergleichen, so finden wir dort die gleichen Grundzüge, aber in verfeinerter, reicherer Form, um einem differenzierteren Lebensstandard zu genügen.

47 Bauernhaus (östlich von Tokio). Holzfachwerk mit geweißten Putzfüllungen. Papierfenster, Dachdeckung mit Zedernborke. Foto: Walter Gropius

48 Bauernhaus (östlich von Tokio). Holzfachwerk, geweißte Putzfüllungen, Papierfenster. Trotz aller Leichtigkeit eine Bauweise von bemerkenswerter Solidität. Foto: Walter Gropius

Das berühmteste Beispiel für diesen demokratischen Geist ist die kaiserliche Katsura-Villa in Kyoto. Sie wurde im Jahre 1620 begonnen unter dem Einfluß des großen Teemeisters Kobori Enshu. Obwohl ihr Besitzer ein kaiserlicher Prinz war, findet man keinen Pomp, keinen überflüssigen Luxus; mit größter Zurückhaltung und Einfachheit ist hier einer der nobelsten Bauten geschaffen worden, dessen ganze Atmosphäre Freiheit und Frieden ausstrahlt. Wir fühlen uns auch heute noch stark angezogen von dieser Architektur, weil hier in einmaliger Weise der künstlerische Entwurf ganz auf den Menschen, auf seine Lebensgewohnheiten und auf die Realitäten seiner Existenz statt auf leere Repräsentation eingestellt ist. Kein eitler Aufwand, keine anmaßende Monumentalität, nur der Wunsch, einen schönen Rahmen für ein harmonisches Leben zu schaffen.

Die Teamarbeit, unter der die Katsura-Villa entstand – die Berichte existieren noch –, zeigt eine gesunde Fusion von Entwurf und Ausführung statt der fatalen Trennung dieser beiden, an der unser heutiger Architektenberuf leidet. Der Bau und seine unmittelbare Umgebung sind eine einheitliche, zusammenhängende Raumkomposition; keine statische Raumauffassung, keine Symmetrie; keine Zentralbetonung im Grundriß. Die künstlerische Wirkung ist hier eine rein räumliche durch fließende Beziehung zwischen Innen und Außen.

Besonders charakteristisch für den Geist des Ganzen ist die Gestaltung des Eingangspfades zur Villa, die, den Zen-Regeln entsprechend, die direkte, axiale, symmetrische Wirkung vermeidet. Statt der imposanten, schnurgeraden Allee bevorzugte man den absichtlich intimen, locker geplanten Eingangsweg, der bei jeder Wendung neue Überraschungen bietet und sich dem Haus in einer natürlichen, unprätentiösen Weise nähert.

Der Entwurf der ganzen Anlage, besonders der des ältesten Teiles, ist von außergewöhnlicher

49 Hauptansicht der kaiserlichen Katsura-Villa in Kyoto. Erbaut von 1620 bis 1624 für Prinz Toshihito von einer Arbeitsgemeinschaft von Entwerfern und Handwerkern unter dem geistigen Einfluß des berühmten Teemeisters Kobori Enshu. Formen und Materialien von raffinierter Einfachheit; reifstes Beispiel japanischen Wohnungsbaues. Foto: Walter Gropius

Klarheit, und die Qualität der Ausführung ist ebenso bemerkenswert wie der Entwurf: ein einfaches Holzskelett aus Stützen und Balken und bewegliche, nichttragende innere und äußere Wände. Die Windversteifung sitzt versteckt unter dem Dach, und starke, unsichtbare Holzverbindungen machen die Konstruktion standfest gegen Taifunwinde.

Die Proportionsnormen, die während dieser Periode benutzt wurden, waren subtiler als die der Ägypter, ja sogar als die der Griechen. Alle Räume sind eingeteilt nach Matteneinheiten – die Tatami, ca. 0,90 m x 1,80 m –, und die Dimensionen aller Bauteile in horizontaler und vertikaler Richtung sind ein Vielfaches des Säulendurchmessers, der sich mit der Größe der Räume und ihrer konstruktiven Spannen verändert.

Die Wohnräume sind bescheiden in ihrer Größe und entsprechen dem menschlichen Maßstab. Die Anwendung von Schiebefenstern und beweglichen Wänden macht sie variabel in ihren Größenverhältnissen. Ihre betonte Leere und die gedämpften Wandfarben sind beabsichtigte Mittel zur Herausstellung der menschlichen Figur gegen einen vorteilhaften Hintergrund. Auch hier die Vorliebe für klare Kontraste: gegen die strenge Reinheit des architektonischen Rahmens die spontane, skizzenhafte Malerei und der Reichtum der prachtvollen Gewänder; gegen die leichte, durchsichtige Hauskonstruktion das schwere, skulpturelle Dach. Der Gebrauch kontrastierender Materialien, die sich in ihrer Wirkung gegenseitig steigern, war schon früh entwickelt worden; nirgends stößt man auf Versuche, Farben und Formen sklavisch gleichzuschalten, sondern die Wirkung wurde in ihrer komplementären Ausbalancierung und Inbeziehungsetzung gesucht. Anwendung von Hölzern in ihren natürlichen Farben und Maserungen und von Bambus- und Holzgeflechten für Wand- und Deckenfelder sollen die Verbundenheit des japanischen Menschen mit der Natur veranschaulichen. Stellenweise bevorzugte man sogar eine beabsichtigte ›Unvollkommenheit‹, wie sie uns auch in der Natur begegnet; denn nur das Unvollendete sah man als noch zum lebendigen Leben gehörig an, Symmetrie, als Symbol der Vollendung, war dem Tempel und der Gottheit vorbehalten.

Die ästhetischen Ausdrucksmittel sind rein architektonisch: Kontraste zwischen Hell und Dunkel, zwischen rauhen und glatten Oberflächen, und Anwendung von einfachen Quadraten, Rechtecken und Streifen. Aber keines dieser Mittel ist rein ästhetische Abstraktion, sie dienen alle den Realitäten des täglichen Lebens. Hier kann der moderne Architekt lernen, was es heißt, sich selbst und sein Werk einer überpersönlichen Idee unterzuordnen, die die harmonische Einheit der ganzen Umgebung zum Ziele hat und die Fallstricke der Eitelkeit, der Nouveauté- und Sensationssucht vermeidet. Dies ist die Wohnstätte des Menschen, der mit sich und der Schöpfung im Gleichgewicht ist.

Charakteristischerweise hat dieser strenge, vornehme Stil ein Gegenstück im Mausoleum von Nikko gefunden, das die mächtige Tokugawa-Familie zur gleichen Zeit für ihre eigene Verherrlichung errichtete. Außerordentlich hohes handwerkliches Können wurde hier zu einer Orgie ornamentaler Überladung und üppiger Dekoration mißbraucht. Sie zerstört die Klarheit der architektonischen Komposition und verrät Ruhm- und Verschwendungssucht.

Der Eindruck dagegen, den der Besucher von der reinen Form der Katsura-Villa empfängt, zieht ihn auf eine höhere, geistige Ebene. Sie repräsentiert die menschlichen Ideale und Tugenden der japanischen Gesellschaft der Vergangenheit und ihren anerkannten Lebensstil und stellt einen Höhepunkt ihres architektonischen Schaffens dar. Vielleicht ist es die Vereinigung der aristokratischen Tradition einerseits mit den mehr erdgebundenen, elementaren Formen des einfachen Bauernhauses andererseits, welche ihren Ruf begründet haben. Ihr Einfluß auf ländliche wie städtische Architektur blieb unumschränkt, bis schließlich die eindringende westliche Zivilisation die Gemüter in Verwirrung stürzte und die ganze japanische Tradition erschütterte.

Man wird indessen zugeben, daß selbst die Katsura-Villa einige Anzeichen von Geschmacksverfall zeigt, die man klar erkennen muß, um die wesentlichen von den mehr nebensächlichen Erscheinungsformen des Gebäudes trennen zu können. Nur dann kann man seinen Einfluß auf die japanische Tradition einerseits und auf unsere eigene, moderne Architektur andererseits richtig einschätzen.

Die Villa wurde in drei Abschnitten im Verlauf von 38 Jahren gebaut, und obwohl in der Entwicklung des unregelmäßig gestaffelten Grundrisses und den strukturalen Elementen derselbe starke, reine Geist waltet, so ist doch in dem zuletzt gebauten Abschnitt, dem ›Neuen Goten‹ (1658), die Reinheit

der Konzeption etwas beeinträchtigt durch die Hinzufügung ornamentaler Elemente in den Innenräumen, wie z. B. die zu raffinierten Bronzebeschläge an und über den Schiebetüren, die rein dekorativen ›Ramma‹-Füllungen über den Türen, die überreichen Regale und Wandschränke und das chinesische Fenster im ersten Zimmer.

Wenn wir den höchsten Maßstab anlegen, so finden wir auch einige Schwächen in der Gartengestaltung. Obwohl die intime Räumlichkeit der verschiedenen Gartenteile, die kunstvoll gepflasterten Gehsteige und die Pflanzungen von bezaubernder Schönheit sind, so schwächt die Überbetonung spielerischer Details hier und da den Zusammenhang der Gesamtgestaltung. Einige der überladenen Gesteinskompositionen erinnern mich an das alte japanische Bonseki-Spiel, in dem Kieselsteine in einem sandgefüllten Behälter zu kunstvollen Arrangements zusammengestellt werden.

Aber im ganzen kann nichts den großen Eindruck vermindern, den dieses architektonische Meisterwerk auch heute noch auf uns ausübt. Die Katsura-Villa rührt uns im Tiefsten an, weil hier endlich einmal die Gestaltung aus der engen Beziehung zum menschlichen Wesen, zu seinem Lebensstil und zu den Realitäten seiner Existenz hervorgegangen ist. Nur weise, erfahrene Meister konnten das japanische Genie für die Erschaffung architektonischen Raumes von wahrhaft menschlichem Maßstab so überzeugend demonstrieren.

Innerhalb der langen Entwicklungsperiode des japanischen Lebensstils jener Zeit wurde die architektonische Behandlung des Wohnhauses grundsätzlich festgelegt. Schließlich erreichte sie eine derart ausbalancierte Vollendung, daß die schöpferische Phantasie der Erbauer sich in immer subtilerer Kunstfertigkeit der Details erschöpfte und kein Versuch mehr gemacht wurde, die fundamentalen Grundsätze in Frage zu stellen. Die unendlich vielen künstlerischen Möglichkeiten, die sich durch die unerschöpfliche Flexibilität des Systems eröffneten, gaben ihm eine Dauerhaftigkeit, die niemand mehr anzuzweifeln wagte. Im Gegenteil, es gehörte zum guten Ton, sich an die einflußreiche Tradition zu halten und den eigenen schöpferischen Impulsen die gleiche Richtung zu geben.

Mich selbst hat diese Architektur so sehr beeindruckt, daß ich mich zur Überraschung meiner dortigen Kollegen, die mich nur als Revolutionär auf dem Gebiet der Architektur kannten, nachdrücklich dafür einsetzte, den Geist dieser großen Tradition nicht völlig über Bord zu werfen. Ich glaube, daß er noch voll unausgenützter, lebendiger Werte für unser modernes Leben ist. Zweifellos aber steht der moderne Japaner vor ungeheueren Anpassungsschwierigkeiten in dem schnellen Entwicklungstempo unserer Zeit. Wenn er in die alten Stadtteile hineinkommt, so findet er sich oft noch von mittelalterlichen Einrichtungen umgeben; ganze Straßen, die von verschiedenen Zünften beherrscht sind, kleine Läden, in denen Waren verkauft werden, die in den hinteren Räumen von den Familienmitgliedern hergestellt werden; enge Gassen, die mit dem Automobil nicht befahren werden können. Im Gegensatz hierzu stehen die neueren Stadtteile, wo die Menschen vorwiegend moderne Kleidung tragen und wo die Straßen denselben zerrissenen, unordentlichen, formlosen Charakter haben wie bei uns. Hin- und hergerissen zwischen Ehrfurcht vor der Tradition und dem Wunsch, sich rückhaltlos in das neue Abenteuer zu stürzen, aus der Bahn geworfen durch neue Ideologien und durch eine Staatsverfassung, die plötzlich eine militärische Diktatur in eine moderne Demokratie verwandelte, stehen die Japaner heute in einem Strudel von Problemen.

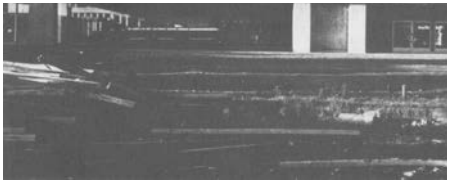
Das Haupthindernis ist natürlich die Übervölkerung. Es ist entmutigend, mit ansehen zu müssen, wie verheerend sich dieser Druck gerade in einem Lande auswirkt, in dem man noch überall Zeugen höchster kultureller Maßstäbe findet. In dem vorindustriellen ökonomischen System Japans, das heute noch weitgehend in Kraft ist, war die Kinderzahl ein wichtiger Faktor, da alle Bauern und Kaufleute ihre Betriebe mit der Hilfe von Kindern, nicht von Angestellten, bewirtschafteten. In Ermangelung öffentlicher Wohlfahrtseinrichtungen sind auch heute noch alte Leute ganz von der Hilfe ihrer Kinder abhängig. Aber während früher eine sehr hohe Kindersterblichkeit die Bevölkerungszahl niederhielt, ist jetzt unter dem Einfluß von hygienischem und medizinischem Fortschritt wie überall ein beängstigender Zuwachs (der Geburtenprozentsatz ist allerdings niedriger als in den USA) entstanden, der noch verschärft wird durch die stattgefundene Rückwanderung von den früher auf dem Festland besetzten Gebieten. Vor dem Kriege besaß Japan ca. 673000 Quadratkilometer Land, wovon es jetzt 46% verloren hat. Nur 15,5% dieses Landes können bebaut werden, der Rest ist bewaldetes Gebirge. Daher muß, trotz dem Fleiß des japanischen Bauern, selbst Reis eingeführt werden, wie auch ein großer Prozentsatz des Rohmaterials für die Industrie, da es in Japan nur unerhebliche Kohlen-, Öl- und Eisenvorkommen gibt. Als Admiral Perry im Jahre 1853 nach Japan kam, hatte das Land eine Bevölkerung von 27 Millionen; jetzt sind es 88 Millionen auf ungefähr derselben Bodenfläche.

Der japanische Architekt steht besonders vor der fast unlösbaren Aufgabe, eine Bevölkerung behausen zu sollen, deren Lebensweise, besonders in den Städten, sich in tiefgreifender Umstellung befindet. Abgesehen davon, daß er mit beschränkten Mitteln arbeiten muß, ist er auch behindert durch die Tatsache, daß ihn ein Kompromiß zwischen der traditionell-japanischen und modern-westlichen Lebenshaltung, wie es heute notwendig wird, vor die schwierigsten psychologischen und technischen Probleme stellt. Im traditionellen Haus wohnt der Japaner in verhältnismäßig kleinen Räumen, die aber frei sind von dem Aufwand an Möbeln und Gebrauchsgegenständen, die unsere Räume verstellen. Keine Stühle, keine Betten; nur einige niedrige Tische und Sitzkissen werden verwendet. Zum Schlafen werden matratzenartige Unterlagen aus den geräumigen Wandschränken genommen, auf dem Mattenboden ausgebreitet und über Tag

51 Wohnhaus
des Architekten
Kenzo Tange in Tokio,
1953.
Foto: Ch. Hirayama

wieder weggeschlossen. Wenn nun in diese fein ausgewogene Raumeinteilung die heute begehrten westlichen Errungenschaften, etwa Stühle und Betten, eingeführt werden, so sprengen sie den Rahmen und ruinieren die Proportionen. Der Architekt steht also vor dem Dilemma, entweder die Räume eines traditionellen Hauses, dessen Teile er noch preiswert beziehen kann, mit modernen Möbeln vollstopfen zu müssen, oder aber die Größe des Hauses entsprechend zu verdoppeln, was sich nur die wenigsten Klienten gestatten können. Eine noch größere Komplikation entsteht durch die Einführung von Heizungsanlagen, die ja im traditionellen Haus, bis auf Holzkohlenbecken, völlig fehlten. Hölzerne Türen und Schiebewände werfen sich und reißen, und lackierte Flächen platzen unter der Wärmeeinwirkung. Die merkwürdige Absenz von Heizanlagen in Japan ist meinem Eindruck nach weniger auf einen Mangel an Erfindungsgeist zurückzuführen als auf die gewollte spartanische Beschränkung, die sich das japanische Volk ästhetischen Wirkungen zuliebe auferlegte. Die Erziehung hat immer darauf bestanden, daß es wichtiger ist, den Geist zu entwickeln als den Körper zu verweichlichen, so daß die Menschen sich selbst heute, wo diese Prinzipien nicht mehr allmächtig sind, nur recht langsam an moderne Bequemlichkeiten gewöhnen, ganz abgesehen davon, daß sie meist nicht in der Lage sind, sie sich zu leisten.

Trotz allen heutigen Hindernissen glaube ich aber, daß sich die neue Generation in ihrer architektonischen Konzeption kühn und ohne Sentimentalität auf die Zukunft einstellen wird; aber sie braucht sowohl die heute noch lebendigen Elemente der Vergangenheit als auch die der Gegenwart für eine neue fruchtbare Synthese der vielen widerstreitenden Tendenzen in ihrer heutigen Architekturauffassung. Japan ist heute noch im Besitz eines kostbaren Erbes der Vergangenheit – einer einheitlichen Lebenskultur, die von den Le-

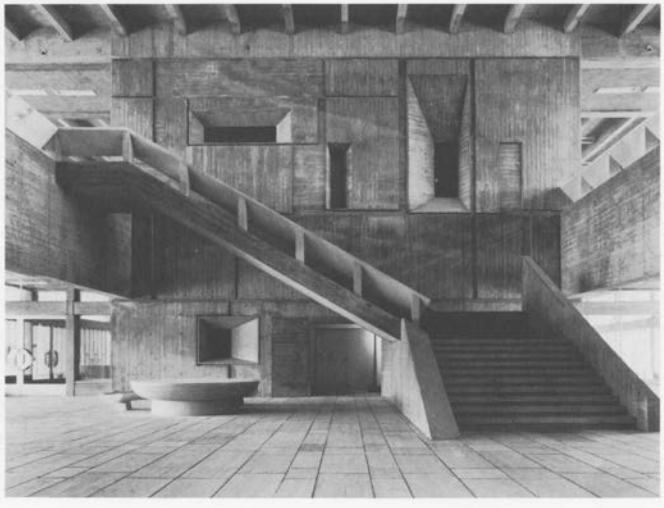


bensgewohnheiten des ganzen Volkes getragen ist. Es besitzt noch einen so breiten, einheitlichen Formausdruck, daß er unendliche, individuelle Vielfalt zuläßt, ein Zeichen echter, tiefer Kultur. Die schwierige Umstellung auf das moderne Industriezeitalter sollte im Geiste seiner eigenen Kultur vollzogen werden, zwar bereichert durch die technischen und sozialen Leistungen des Westens, aber ohne sich der westlichen Mentalität völlig zu ergeben.

Die Beweise in Japan nehmen zu, daß sich solche Gedankengänge immer mehr Bahn brechen. Die besten Architekten haben den ersten, entmutigenden Anprall der westlichen Invasion überstanden; ihre reifen Kontributionen zur Entwicklung der modernen Architektur gehören zum Besten, was heute in der Welt hervorgebracht wird.

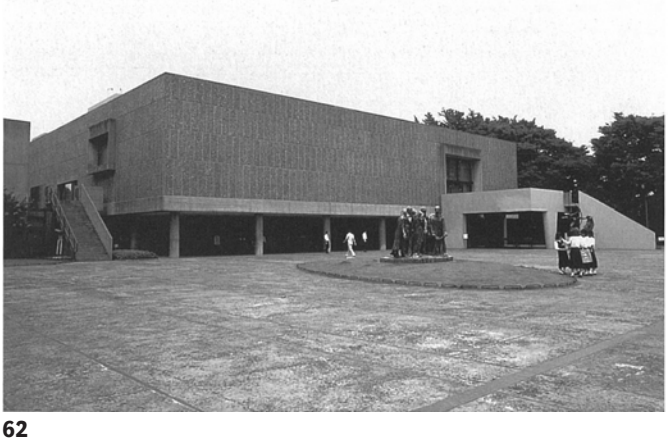
In der kurzen Zeit seit dem Bau des Hiroshima-Friedensparkes (1953) von Kenzo Tange hat die moderne japanische Architektur – namentlich der öffentlichen Gebäude – einen unerwarteten Aufschwung genommen. Die kleine Auswahl an Beispielen in diesem Buch zeigt trotz starker, individueller Unterschiede eine Einheitlichkeit des Ausdrucks, wie sie heute kaum in einem anderen Lande zu finden ist. Diese Bauten von hoher architektonischer Qualität sind gleichzeitig im besten Sinne modern und zeigen echte japanische Eigenart. Sie sind Ergebnisse einer eigenen, vitalen Kultur, getragen von tief verwurzelten Gaben des japanischen Volkes: seinem Sinn für Schönheit, für klare Ordnung und organischen Zusammenhang.

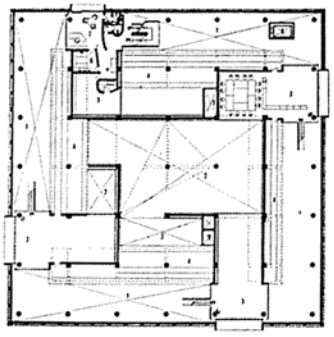
56 Rathaus in Kurashiki. Vestibül und Haupttreppe. Von Kenzo Tange. Foto: T. Taira



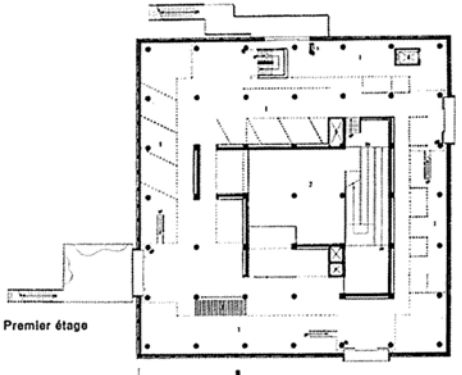
National Museum of Western Art, 1959
Le Corbusier mit K. Maekawa, J. Sakakura und T. Yoshizaka

Das Nationalmuseum für westliche Kunst, eines von drei Museen weltweit, die Le Corbusier nach dem Muster seines Prototyps für ein „endlos erweiterbares Museum“ entwarf, beherbergt einen grossen Teil der wertvollen Matsukata-Sammlung. Der Unternehmer Kojiro Matsukata (1865-1950) hatte in den Zwanzigerjahren auf seinen Europareisen eine Vielzahl von Gemälden, Drucken und Skulpturen, vor allem des französischen Impressionismus, zusammengetragen. Aufgrund der Finanzkrise von 1927 musste er seine Sammlung verkaufen; nach dem Zweiten Weltkrieg gerieten viele Werke in den Besitz der französichen Regierung, die einen Teil 1959 an Japan zurückgab. In einem kleinen Wäldchen im Ueno-Park gelegen, betreten die Besucher das Museum über einen landschaftsgärtnerisch gestalteten Vorplatz. Die nackte Strukturfassade aus grünen Kieseln in Betonpaneelen wird von Pilotis getragen. Nur ein einziges grosses Fenster, mit einem Balkon und einer Treppe, unterbricht den Fassadenrhythmus. Der Grundriss ist wie eine Spirale innerhalb eines Rechtecks organisiert. Im oberen Geschoss reichen die Galerien um einen zentralen zweigeschossigen Innenhof, den sie mit mehreren kleinen Balkonen perforieren. Eine Rampe in den natürlich belichteten Hof führt nach oben. Der Entwurf wurde von Le Corbusier begonnen und von seinen Schülern fertiggestellt.1979 fügte Kunio Maekawa einen neuen Flügel an, der zusammen mit dem Altbau einen neuen, nach aussen hin offenen Hof bildet. Im Zuge eines weiteren Umbaus im Jahr 1997 erhielt das Museum unterirdische Räume für Sonderausstellungen und ein Auditorium. Zugleich wurden die Fundamente erdbebensicher gemacht.

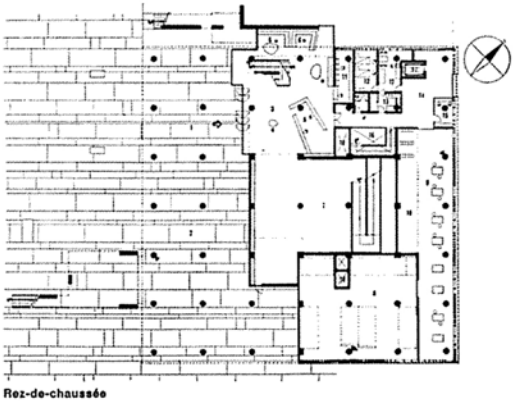




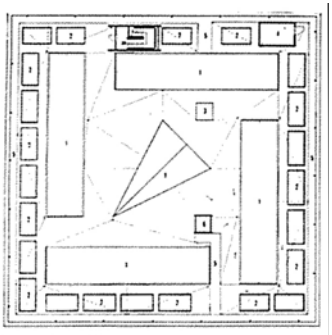
Mezzanin



Premier étage



Rez-de-chaussée



Toiture / Roof / Dach

1 Sheds 2 Bac à fleurs

Mezzanin

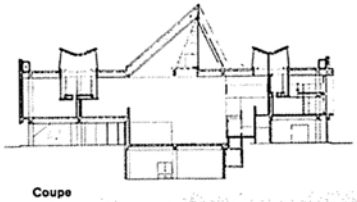
1 Upper part of hall
2 Upper part of exhibition hall
3 Balcony
4 Office
5 Secretary's room
6 Head's room
7 Ligthting gallery

1er étage

1 19th Century Hall
2 Exhibition hall
3 Terrace

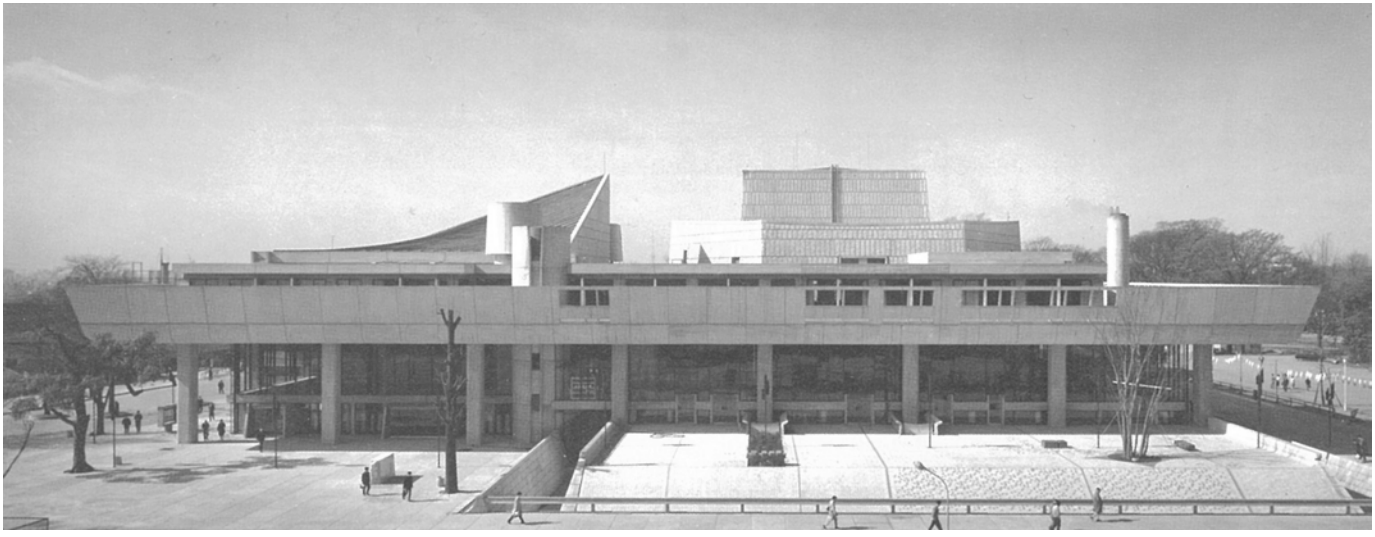
Rez-de-chaussée

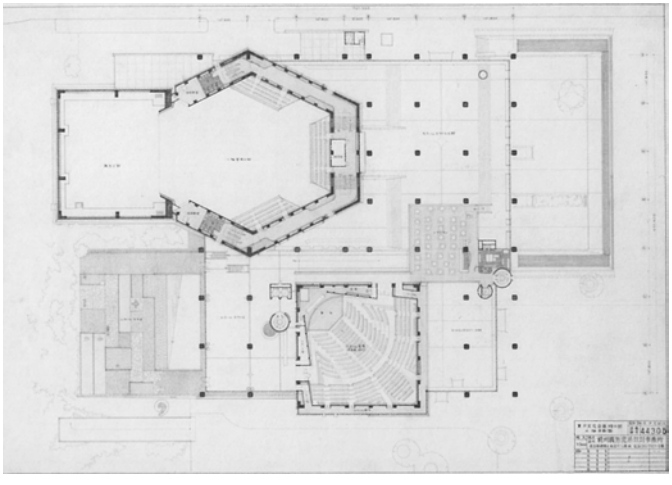
1 Entrance hall
2 19th Century Hall
3 Cloak room
4 Office
5 Service hall
6/7 Storage



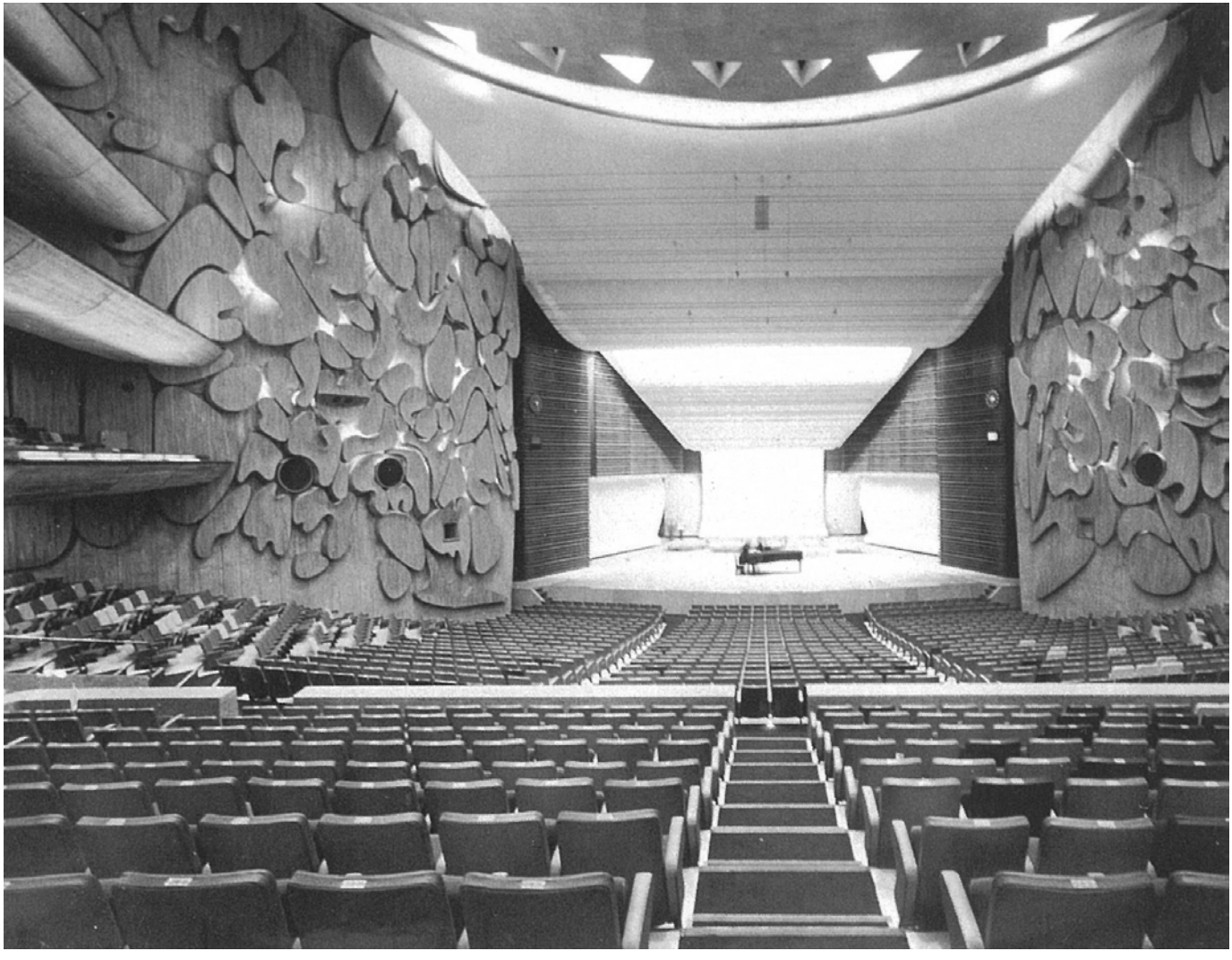
Coupe

Tokyo Metropolitan Festival Hall, 1957-1961
Kunio Maekawa





Maekawa war einer der wenigen japanischen Mitarbeiter Le Corbusiers in Paris. Sein Einfluss auf die Verbreitung der modernen Architektur in Japan ist immens. Die Konzert- und Veranstaltungshalle am Eingang zum Ueno-Park wurde sofort nach ihrer Einweihung zu Tokios bedeutendstem Ort für Orchesterkonzerte und Auftritte von internationalen Stars. Obwohl später noch viele Hallen in der japanische Hauptstadt eröffnet wurden, ist Maekawas Bau aus den sechziger Jahren noch heute für seine hervorragende Akustik berühmt. 1998 wurde er grundlegend renoviert. Neben der grossen Halle mit 2300 Plätzen gibt es einen kleineren Saal für Kammermusik oder Konferenzen sowie acht Proberäume, fünf Besprechungszimmer und eine Musikbibliothek. Die Tokyo Metropolitan Festival Hall gilt als Maekawas gelungendstes Werk. Die liegt an der dramatischen Marmorgestaltung der Interieurs. Zugleich bezieht sich der Entwurf auf die vernakuläre Architektur Japans, insbesondere auf die traditionellen minka (Bauernhäuser).



Tower House, 1966
Takamitsu Azuma

An Abstract Explanation about my House, Takamitsu Azuma

The kind of city in which I'd like to live is neither Ginza, nor Marunouchi, nor Shinjuku. Neither is it one of those suburbs full of timber houses standing next to large-scale agglomerations. Even less is it one of those places where highways intersect in all four directions. My desire is to remain inside the present-day agglomerated city where disorder and the contradiction of people are mixed.

I realised straight away that I couldn't live on that plot we visited, on the outskirts of the city an hour's drive from the centre. There was lots of nature, the ambience wasn't bad and the terrain was excellent. But it was too far away from the agglomeration. A density of so few people per hectare felt strange and uncomfortable to me. A house here wouldn't have been a suitable environment for me to meet with my colleagues early in the morning to discuss architecture, city planning, human and divine philosophy. I was born in the centre of the city, I spent my boyhood in a tumbledown shanty after the War and got my training amid tumult and disorder. I need to observe the changes that take place in the city, think about them and discuss them.

The fate of my home was sealed when I made the firm decision to live in the city centre. All I needed was to find a plot within my scanty means and solve the problem of how to build my home with them: from a library in the basement, to a garage, dining-room, bathroom, a bedroom for my wife and I and one for the children. A total of 20 tsubos (66 m2) on six levels on a site of 6 tsubos (20 m2) with only 3,6 of developable space. This is what my house is like. From the bathroom window there is a view that cuts horizontally through the traffic flow; every time I go up or down the stairs I see the passers-by through a long, narrow window; from the attic I see the Tower of Tokyo, the Shibuya district and the skyscrapers of Shinjuku. Inside the house, the early morning light shines on the dining table and the staircase window lets in the light of late afternoon in fine, slanting lines which form beautiful patterns of rays on the concrete wall. Night comes when the moon is reflected in the window, and when I am in the basement library. Through the window, next to the pavement, the people who pass by can observe my presence.

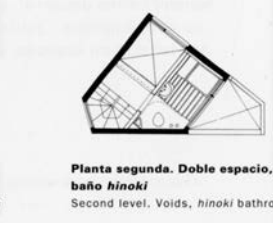
Through the floor of the garage that connects with the side street I hear from time to time the noise of people walking. Since there are no doors in the house, when my little daughter has a party on Sundays, shouts and screams echo from top to bottom, and sometimes this can drive me easily up the wall.

The house is still unfinished: both outside and inside the panels are simply nailed up; the floor is of linoleum cut out with a cutter; the furniture is of lauan wood; I'm still nailing the pieces together, they' re not finished yet. Of course, all this is largely the result of the limited budget; but I try nevertheless to take care of the interior design. If an architect rigorously composes his inner space, his degree of liberty as regards

Sótano. Estudio y almacén
Basement. Studio and storage

Planta baja. Aparcamiento y acceso
Street level. Car-port and entrance

Planta primera. Sala de estar, comedor y cocina
First level. Living, dining and kitchen

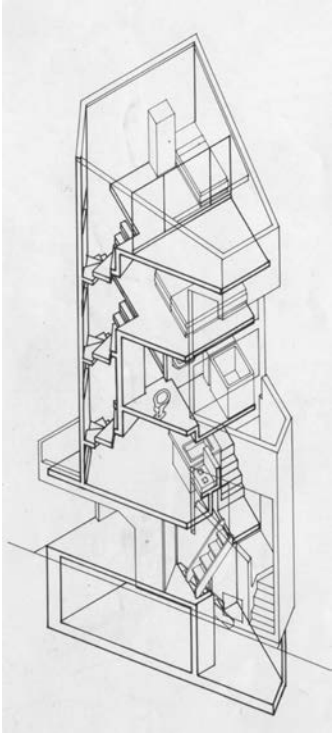


Planta segunda. Doble espacio, baño *hinoki*
Second level. Voids, *hinoki* bathro

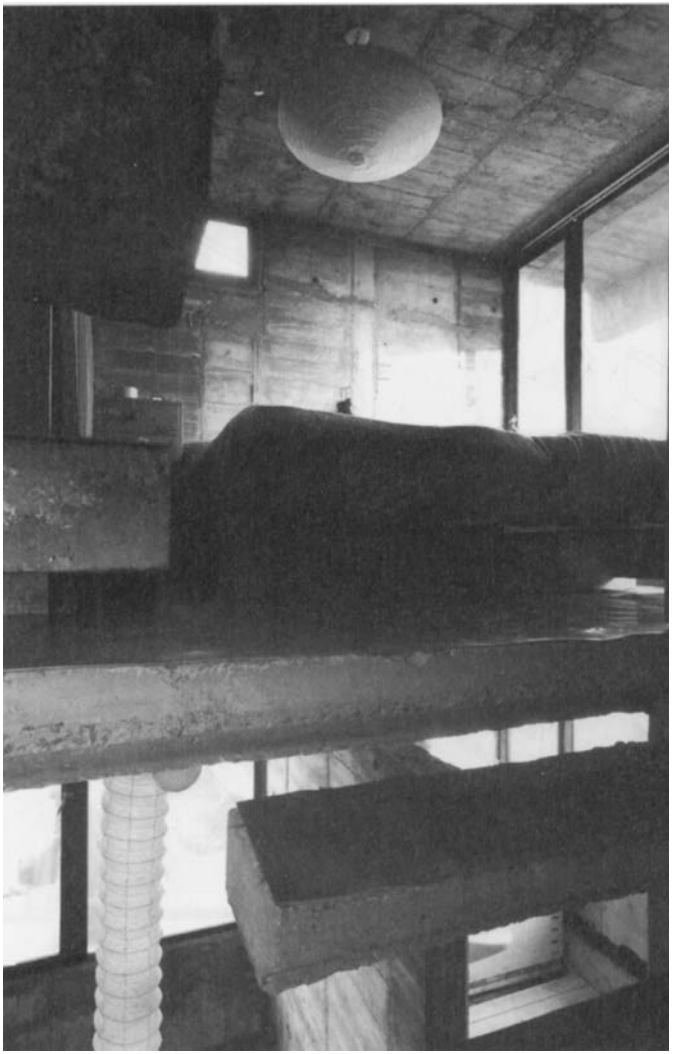
Planta tercera. Dormitorio principal
Third level. Master bedroom

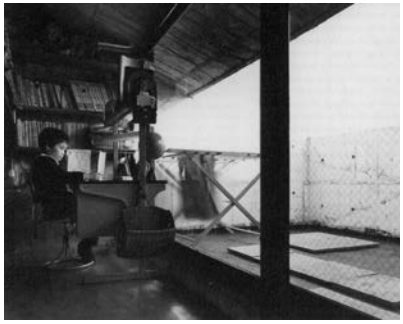
Planta cuarta. Dormitorio niños y terraza
Fourth level. Children's bedroom and roof ga

the finishes is very wide. Despite everything, the people who come to visit us are impressed by the uneven concrete floor, by the cut-out and still unfinished metal structures, and show sympathy for the bare concrete walls. In my attempt to convert space into abstraction, I've had no other option than to reveal my intentions through specific experiments. My decision to live in he centre of the city has determined the quantity and quality of the space of my home. I believe that for a man who has lived through several stages in his history, any decision follows a largely defined path - a path which is linked to the destiny of his own life. And in this sense, the first a priori ideas of an architect are very fragile in the face of his Destiny.



の家 東京都渋谷区
hitect's Own House 1966





Metabolismus

Project Japan, Metabolism Talks...
Rem Koolhaas, Hans Ulrich Obrist

Birth of a Movement
Metabolism and the World
Design Conference

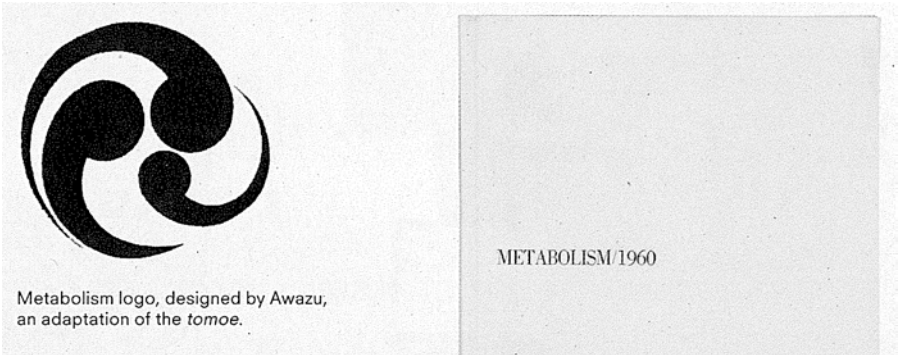
„The state of confusion and paralysis in metropolitan cities and the inconsistency and luck of systematic planning is forcing us to make this proposal...“

Kiyonori Kikutake, Metabolism 1960.

In 1959, Tange temporarily departs the scene he created in order to spend a semester teaching at MIT in Boston. Back home, the nascent Metabolists begin cohering in his absence-though still under his offstage directions.
The international platform of the 1960 World Design Conference in Tokyo necessitates the formation of a new Japanese architectural movement, Tange believes.
He charges Asada-his number two at Tange Lab, secretary-general of WoDeCo, and borderline mystic („people bleed,“ he declares, as explanation of the fundamental importance of Metabolism)-with the task of seeking out young architects and designers to participate in the conference. This triggers the birth of a movement.
Asada and Kawazoe convene nightly gatherings of promising young talents; Kawazoe names their gradually unifying outlook „Metabolism.“ The discussions are intense and wide ranging, launching from Japan‘s ancient history as a means of adapting for the future ...
The group codifies its work and concepts-renewal, artificial ground, Group Form-in a short book that is something like a manifesto: Metabolism 1960: The Proposal for New Urbanism. Kurokawa and Awazu sell it on the door of the World Design Conference, like a guide book, as the international avant-garde arrives .. .
Though this was a guerrilla action not entirely authorized, the ambitious young men also make pivotal „official“ contributions to the conference, probably thanks to Tange and Asada. In front of an audience of 227 international architects and designers selected and invited by Asada-among them Jean Prouve, Paul Rudolph, Alison and Peter Smithson, Louis Kahn, and Ralph Erskine-Kurokawa,
Kikutake, Ekuan, Otaka, and Tange himself make presentations that propose a new architectural strategy. Buildings and cities must be able to adapt, grow, elevate, even float, if they are to survive the dual pressures of rapid modernization and inevitable natural change (usually calamitous) ...

One month before the World Design Conference, Kawazoe announces the foundational idea of Metabolism: artificial ground (jinko tochi), the unifying concept behind the diverse works the Metabolists are about to present to the world. Artificial ground is a form of adaptation to the absence of tabula rasa, or even basic stability and available space in Japan; if there is no ground to build on, Metabolism will adapt and build its own ground .

Prompted by Kawazoe, Kikutake and Kurokavva work on a compilation of their ideas so far: Metabolism 1960. They work in coffee shops and in Tokyo's International House. Meanwhile Maki and Otaka, the other unit within Metabolism, collaborate on a Group Form plan for Shinjuku station in Tokyo, which will also appear in the book. At the last minute, Kawazoe realizes there is no introduction to the book, so he writes a short text (below) grouping all the projects under a conceptual umbrella-he is the only one to actually use the word „metabolism," though every contributor talks about processes of renewal in their plans for future cities. The introduction gives Metabolism 1960 the feeling of a manifesto, though it is never explicitly described as such. Awazu designs the book and creates a logo (below), and Kawazoe's wife, Yasuko, works on the layout. (Ekuan is too busy organizing the industrial design contingent of WoDeCo to contribute, but he is a Metabolist from the start). The 89-page book is printed in an edition of 2,000
by Bijutsu Shuppansha (Fine arts press) and sold by Kurokawa (wearing a bow tie) and Awazu for ¥500 at the entrance of Sankei. Kokusai Hall, the venue of WoDeCo, announcing Metabolism to an international audience.



Metabolism logo, designed by Awazu, an adaptation of the *tomoe*.

Noboru Kawazoe's introduction to Metabolism 1960:
„Metabolism is the name of the group, in which each member proposes future designs of our coming world through his concrete designs and illustrations.
We regard human society as a vital process- a continuos developement from atom to nebula. The reason why we use such a biological word, metabolism, is that, we believe, design and technology should be a denotation of human vitality. We are not going to accept the metabolism as a natural historical process, but we are trying to encourage active metabolic developement of our society through our proposals."

metabolism

都市への提案 THE PROPOSALS FOR NEW URBANISM

「メタボリズム」とは、変化するべき社会の姿と、段階的に創造するプロセスの名称である。
われわれは、人間社会を、種子から大文変容にいたる宇宙の生成発展する一過程と考えているが、とくにメタボリズム（新陳代謝）という生物学上の用語を用いるのは、デザインや建築と、人間の生命力の系統と考えるからに他ならない。しかしてわれわれは、歴史の展開も進も、自然的に生み出されるものではなく、積極的に促進させようとするものである。
今回は、建築家による都市の提案でまとめられたが、今後、各分野のデザイナーや技術家、経済家、科学者、また政治家など、多分野からの参加が予定され、すでにその一部は準備を始めている。われわれのグループそのものも、たえまない新陳代謝を続けていくであろう。
海洋都市＝菊竹清訓 4 / 物質と人間＝川添登 10 / 群造形へ＝大高正人 / 建文彦 32 / 空間都市＝黒川紀章 70

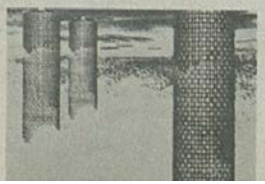
"Metabolism" is the name of the group, in which each member proposes future designs of our coming world through his concrete designs and illustrations. We regard human society as a vital process - a continuous development from atom to nebula. The reason why we use such a biological word, the metabolism, is that, we believe, design and technology should be a demotion of human vitality.
We are not going to accept the metabolism as a natural historical process, but we are trying to encourage active metabolic development of our society through our proposals.
This volume mainly consists of the designs for our future cities proposed only by architects. From the next issue, however, the people in other fields such as designers, artists, engineers, scientists, and politicians, will participate in it, and already some of them are preparing for the next one.
In future, more will come to join "Metabolism" and some will go; that means a metabolic process will also take place in its membership.
Ocean City＝K. Kikutake 4 **Material and Man**＝N. Kawazoe 42 **Toward Group Form**＝M. Ohtaka / F. Maki 32 **Space City**＝N. Kurokawa 70

その階級

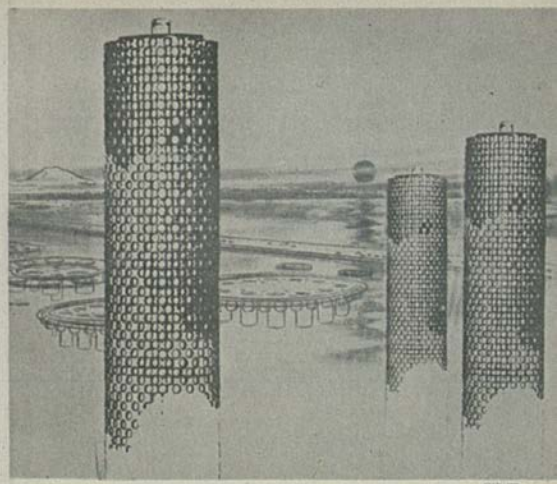
われわれが提案するのではない、都市の混乱と麻痺が、そして建築の手法と時間が、建築するものだ。1958 年、都市計画に関するセミナーが、第 1 回「都市建築」として、これを国際建築誌上に発表した。つづいて同年末、農村部から個別を加えてさらに拡大、新しい建築の可能性を「新土壌論」として提案したのである。この 2 つの都市デザインの提案も、その空間の建築的な方向を展開中で、われわれはいま新しい都市「うなばら」を構想しようとするのである。
この都市も、海洋都市として新しい都市秩序をもち、自由に生成発展していく人間社会にいっそうよく適応するような人間の都市として提案したい。
都市の問題であると同時に、また、これは建築の問題でもなければならない。
その意味では、この提案は「人間社会論」への提案といってもよいかもしれない。われわれはより「人間的空間」がつくりだされることにとり関心をもっているのである。
生長する都市と、変化する人間の暮らしの姿にふさわしい新しい空間と人間の共感しあう関係をここに見いだせようとするのだ。

THE BEGINNING

We do not suggest a proposal of the future city. The state of confusion and paralysis in metropolitan cities and the inconsistency and lack of systematic city planning is forcing us to make this proposal.
A conventional study made on metropolitan dwelling in 1958 was published in "*THE KINDAI KENCHIKU*" under the title "The Tower-Shape Community" in January the following year. Then in February, "The Floating City", a project of a mobile city under study for the past two years, was proposed under the title "The Marine city". As our next step in enlarging the dimension of these two city projects we have conceived a new city project - "*THE UNA-BARA*". We make this proposal in hope that this marine city under a new system of order may become a city well suited for the community life of free and vigorously growing people. Our proposal must be the subject of architectural design as well as the subject of urban design. In this sense, the marine city may be a proposal to "Human Space" and we are very interested in to make it. What we wish to find in this proposal is not the static relation of growing city with architectural human but the sympathising correspondence of the new space with human.



スタッフ
大髙 正、内井昭蔵、建築事務所
武基雄、黒川紀章、建築設計
久米建築、真田先也、河原武敏
Staff
Mahoro Kuji, Shuzo Uchii, Shuhon, Endo, Eiji Maeba, Masiyasu Kurita, Tetsuo Ikura, Tahei Doi, Mitsuo Tohada, Tahiro Sanae.



ムーバブルハウス

この都市が円周を基準単位としているように、この住居も円周の長さでたさまざまのそのである。円周はモデュールで決められており、ムーブメント時代によって変化がある。敷地られる最低の長さもまたモデュールで決められねばよい。モデュールは、この都市では、人間の一定時間に歩く距離で表わし、72 m がその基準単位となっている。

この円形の住居は、2 人から 8 人までの家族を収容する 7 種類の型がすでに決められた。さらに生活水準とか、年令差・職種などで設計な住宅・各型の組合わせの変化が考えられてよい。ムーバブルハウスは、まん中心軸で動転し、望む場所を望む方向にむけることができるように考えられるのである。

この円形のムーブブルハウスの収納ムーブル 1 は 5 字型・ハス・セクション子供のそれぞれ家族数に応じて一つになったものが多い分離されたものまで種類されよう。子供のムーブル 2 は子供数が増えてもよいように、安心あふれる形で成長できる様に考えられる。これらの生活の過程の変遷によって個々家庭にちがえるが、耐用年数は 10 年で設計される。ムーブルハウスは世代交代のミゾムみた 25 年とおえられるが、実際には 5 年毎位にとかえられるかもしれない。ムーブルハウスは、ムーブルメントの形成とオリエンテイション（構造と設備を一体とした）に分解のように設計られた、全体は色彩やかな、まるで大の様のような雰囲気となって、この都市を訪れ美しい色調で感感一つけるに違いない。

movable house

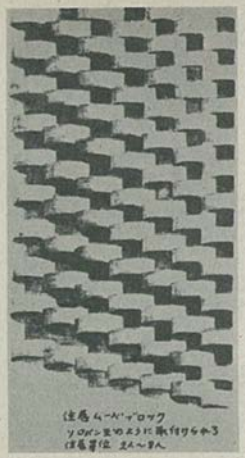
Circumference is the measuring unit of both the size of a city and its living units. Circumference is doubled by a module. A man-net is attached to the circumference and the arc of each segment is measured by a module, In case of this city, the module is expressed by the distance covered by a human being within a limited time. 72 meters is the standard unit.

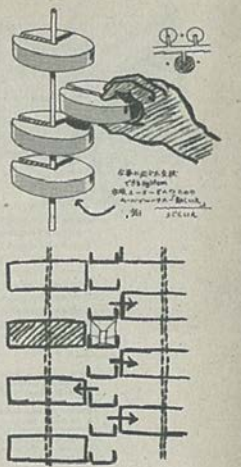
The round house is for a family of 2 to 8 people. There are seven different types differing according to the standard of living, age, kind of work etc. A mobile combination of robots as well as finish is taken into consideration. A movable house will have a central axis which will enable its rooms to face whichever direction it is desirable.

The eventuiser move-net of a round movable house is in the form of the letters. The move-net of the bathroom, kitchen and the children's room varies from one single room to a number of separate rooms according to the size of the family. The move-net of the children's room is interrelated in order to make it possible to connect them when necessary. All the household equipment which is designed for a ten-year-durability is changed every other year.

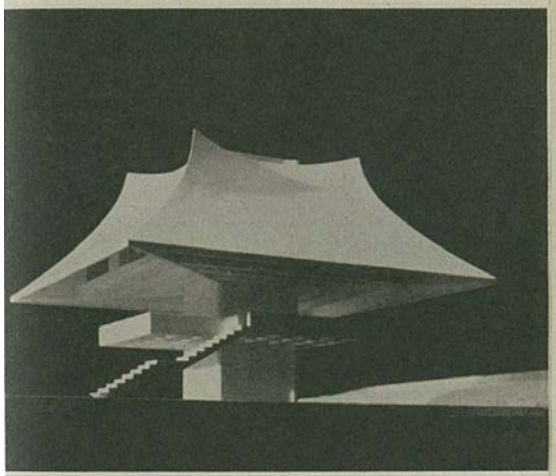
In considering the shifting rhythm of a generation, the durability of a movable house is limited to 25 years. But in reality, it is likely to be used for the duration of ten years. A movable house is attached like a balance weight to a vertical stainless pipe which contains both the structure and equipment. Its bright colouring which resembles that of the scales of a fish enhances the beauty of a city as a unit.

30





31



76

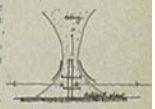
キノコ型の家

現代構造の建築、ここから次の時代の建築は生れる。壁、屋根、床、窓という概念はもはや現代の人間意識の拡がり、全体内容の変化をうけとめていく機能を失っている。現代の特徴に宇宙の方向への意識の拡がりがある。かって閉ざした住んでいた人間が、社会的生活の拡がりを体験していく中で、水平方向の展開を願っている壁をとり除って、小家族単位から、大集団社会へ進がる空間を獲得したまた、初めて屋根と壁の分離が始まった。

現代の人間社会の拡がりは、科学、技術の進歩と人間意識の拡がりに支えられて、今までにみられなかったような、都市空間のデザインを必要としている。水平方向にまるで網のように解放的になっている現代の都市の空間の中で、人々は、何とかして個人の空間を確保しようとあがき、個人空間に壁が新しいと時よ、誰ではあるけれども拡がりやすさた社会空間の中で逆に集団の中の孤独感を感じている。都市空間、住宅空間に於ける壁の意味は再び認識されねばならない。個人が安心して自己を表現できる様空間があって始めて、拡がる空間の生きかたと結ばれるに違いない。更に社会空間が水平方向の拡がりでなく、空間の宇宙の方向へ拡がって来ると、水平方向にしか拡がりを感じさせない屋根の意味は初めの姿をたもち、雪りかこまれた、そして実際から見の見える空間を社会空間に導入されない。

即ち、大地を境への部分を正しい大地面は、宇宙への拡がりの中で大地と認識する、そして、水平の人工地盤で、最近の人工地盤が新しい建築の組合せとして考えられる、ここに始めて建物は人工的な組合のシステムの中で処理されて、社会の進歩にともなって動いて行くことが出来る。

キノコ型の家（K邸計画案）では、斜めの壁（屋根でもある）が、R（時間室でもあり、設備シャフトでもある）から別られ、住空間は、この最終壁の中にすっぽりと入ってしまう。だからこの住空間からは、固定された地上の拡がりしか見ることの出来ない。屋室のトーム（設定の壁）からは水平方向の地面の拡がりを感ずることが出来る、天井からはスカイライトを通じて宇宙の拡がりを感ずることの出来る、最終壁の中の住空間も、初に変りもってとりつけられる建築設備も空間の新陳代謝に応じて動いてゆく。



MUSHROOM SHAPE HOUSE

Architecture of the coming age emerges from disregard of existing concepts. The concepts of a wall, a roof, a floor, or a window have lost their function as a running concept of modern man. One of the main characteristics of modern age is the urge to expand toward the universe. As a result of its expanding social life, mankind had eliminated the wall which hitherto obstructed the view toward the horizon. The separation of the roof and the wall first occured when mankind came to regard space as that of a mass society rather than a family unit society.

Modern society is in need of a space which had hardly existed in the past social life. The architectural space of urban communities is threadbare from a horizontal point of view. This gave rise to an urge for walls for more private areas. An overly expanded community area resulted in intensifying man's loneliness. The purport of a wall in urban area and living area has to undergo reconsideration. Only when there is a wall space which enables a man to express himself safely, can an expanding space be organized functionally. Again, when community space learned of keep expanding only horizontally, begins to expand toward the universe, the roof which only makes us realize horizontal expansion will have to undergo a basic change.

I should like to introduce a living space surrounded by walls and a ceiling with a view of stars. In other words, architecture, which hitherto was inseparable with the earth, is separating itself from it by expanding toward the universe. Thus, horizontal artificial foundation and vertical arti-

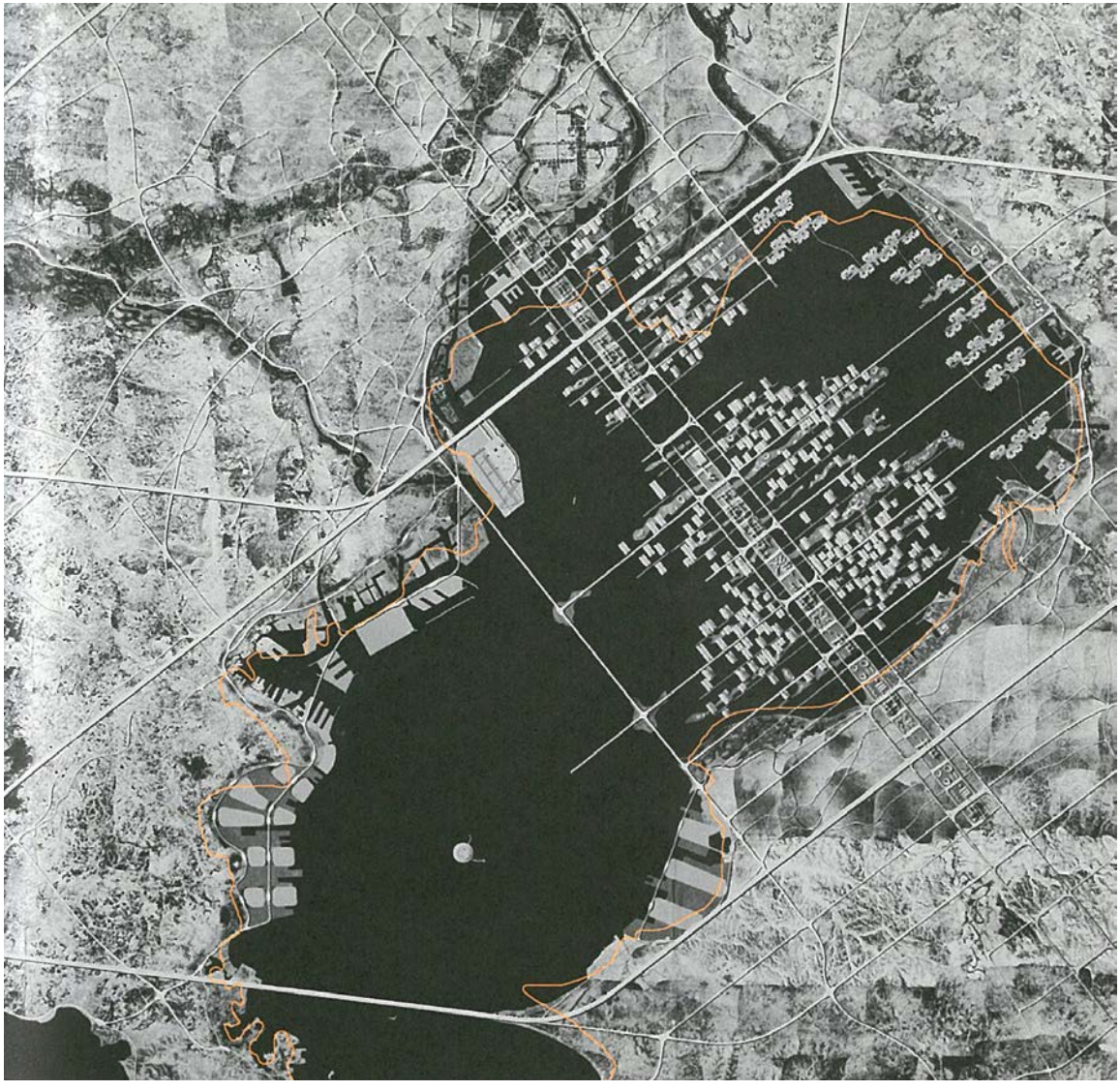
77

1960 TANGE LAB: KENZO TANGE WITH KOJI KAMIYA, ARATA ISOZAKI, SADAO WATANABE, KISHO KURAKAWA, HEI-KI KOH

Plan for Tokyo 1960

Tange's scheme in Shukan Asahi evolves into Plan for Tokyo 1960, made after rigorous demographic and economic research, by a team in Tange Lab that includes Koji Kamiya (in charge of housing systems), Isozaki (office buildings), and Kurokawa (transport). A triptych of crisis motivates them: Tokyo's population boom (5.4 million in 1950, 10 million in 1960); ist lack of housing and affordable land on which to build; and ist suffocating traffic (the street system accounts for only nine percent of the city's surface).

Instead oft he centripetal, Tange projects a linear city over the top oft he existing urban mess, one that exists on bridges, piers, platforms, and reclaimed land extending like a spine from the city center 80 kilometers all the way across Tokyo Bay. Each vertebra of this spine is a nine-kilometer-long „unit" (a capsule?) of „cycle transportation system" consisting of three decks of looping highways. On the intricate levels of artificial ground „it would be possible to build a city free oft he restraints imposed by land and to produce new space values as well as new hopes."
Five million would live at sea, in giant A-frame megastructures up to 138 meters tall, made up of their own levels of artificial ground upon which each resident could build a house „to his own taste." A further 2.5 million would work along the central axis, in megastructures made up of joint cores that support giant hovering slabs with massive spans, creating „columnless piloti" areas under the building. Along this central axis would be zones for government buildings, offices, shopping, hotels, recreation, a new central station, and a new Tokyo harbor for passenger vessels.
What Tange's team does not mention is industry: their city is postindustrial, designed fort he tertiary sector, a city composed by its flows of communication, information, and road traffic.
The team calculates that Plan for Tokyo 1960 would cost 18 trillion Yen (50 billion Dollars in 1960) to construct over a period of 20 years- not much more than the 12 trillion Yen that will be spent on construction in Tokyo in that period anyway. Funds would be raised by both public and private investment. He presents the scheme on a special 45 -minute TV program on the national channel NHK on January 1, 1961. In *Shinkenchiku*, critics point out the lack of engineers or traffic experts in Tange's team and the uncertain foundations of the artificial ground growing from the seabed. Nevertheless, the plan-presented with a deadpan earnestness which Tange honors his audience with being ambitious and strong enough to ride along with- creates a sensation, especially among the architecture and urban planning milieu, and *Shinkenchiku* organizes a symposium on the project in May 1961. Tange presents to a panel including Tokyo University professor of urban planning Eika Takayama (a masterplaner of Datong), Kikutake and the Ministry of Construction bureaucrat Atsushi Shimokobe. Shimokobe as a panelist doesn't hide his doubt, yet after all the panelists have spoken, he stands up and concludes that „everyone agrees that Tokyo needs a solution, and that has to be an unconventional project with fundamentally different approaches and ideas from the urban planning we've known. Rather than criticizing the plan, we should find a way to back up the proposal."
Tange continous to receive interest and support from specialists and industrialists outside the architectual circle, including the Ministry of Construction, the Tokyo Metropolitan Government, the Metropolitan Highway Corporation, and the Japan Housing Corporation. Meanwhile, Tange moves on to develop the idea into the Tokaido Megalopolis plan, which he publishes in 1964, expanding scope from the bay to the whole nation with a „national axis"...



Skyhouse, 1958
Kiyonori Kikutake

Thoughts on Residence through „Sky House“

I do not like to divide residence into detached single residence or multiple residential unit. They both have essentially the same problems. No matter where a residence stands, it dose not change the fact that for a family, it is the basic space in which to live. Even for single residence, house cannot exist isolating itself. Electricity, communication, water, drainage, waste treatments, roads and others are necessary. Furthermore, existence with no relationship with the neighbors cannot be considered. For that purpose, house must include a „feeler“ which like genes, controls the development of community. As a feeler for the community, there are gates, entrances and doors. In addition, hedges, porches, benches and eaves have been used in Japan. Houses requiring minimum resources and energy have continuously been built with south orientation for minimum energy requirement, with cross- ventilation for control of humidity, with draft, with humidity control materials, with rain water collectors, and with replaceable materials such as thatch and tiles for roof. They have gone through 1000 years of evolution. They have been built with materials of high renewable quality and by many craftsmen‘s wisdom gained through experiences. Rest has been up to the resident; how beautifully life can be lived; and how manners improved life. And, at times, how they have endured and persevered through the changes. These types of knowledge, common at all homes, existed as the community feelers. Single residence and isolated residence are different. Those without the community feelers are called isolated houses. However, due to the confusions created by over-crowdedness, the single houses in the cities have been gradually removing the feelers and surrounding themselves with fences along the property lines. This trend is moving in the opposite direction from the openness advocated by the Sky House. This is definitely a crisis for single residences. There is a tendency of them becoming „Resource Squander Type“ and „Dependent on Outside Economy Type“. The functions of houses are to be distinguished into main and subordinate ones. The subordinate functions should be provided with movenett system (fixture for livmg), whose origin comes from the relationship between main and ancillary structures, so that they can be renovated to meet the changes in time and in society. Since the time Sky House indicated the importance of such a system in houses, 35 years have now passed, yet the degree of this significance hasn‘t wane one bit.

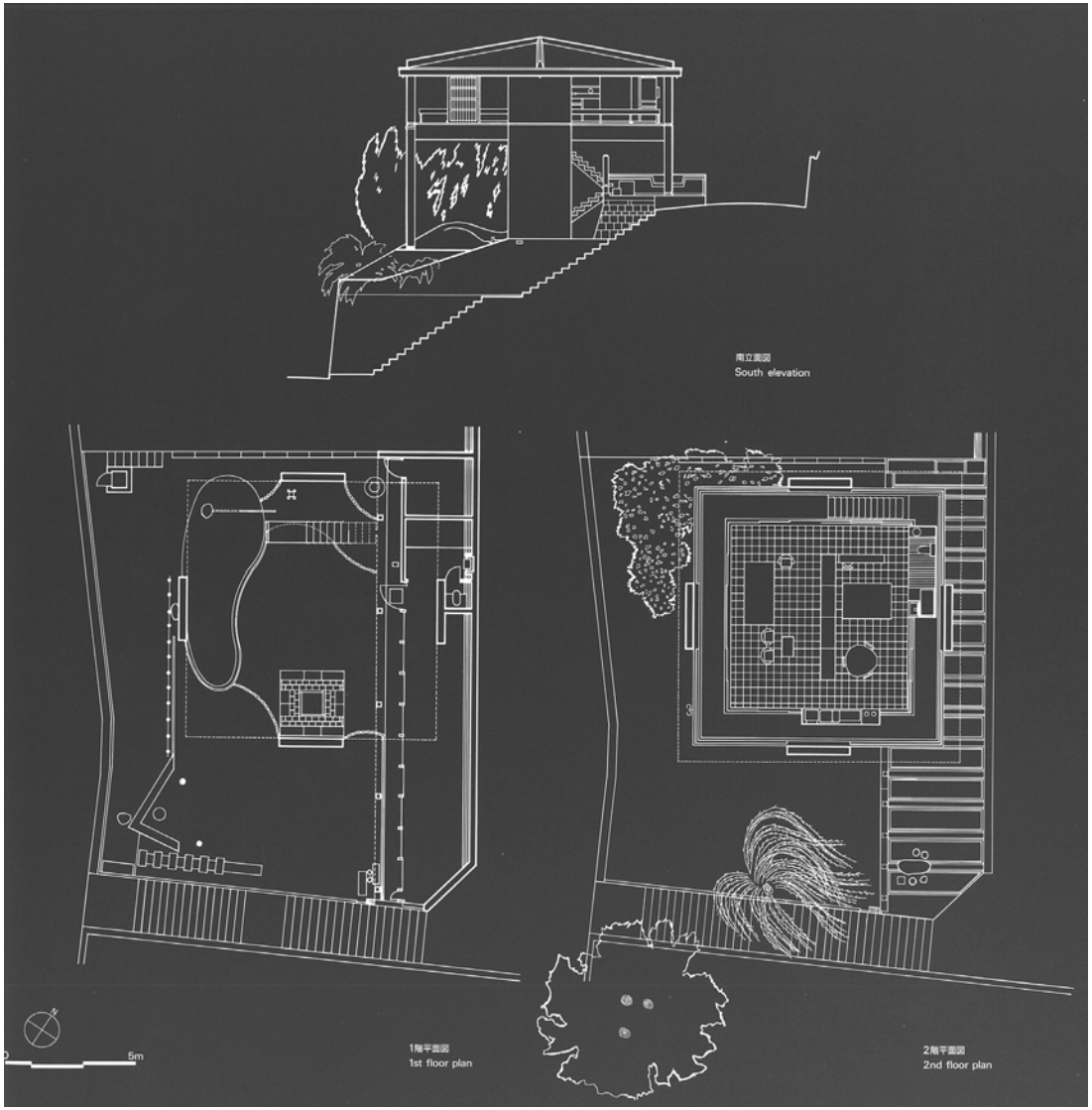
I have been using the same criteria considered for the design of the Sky House in the proposals and plannings of single houses and multiple housings. I still believe in the need of such thought process. Unless a house and its neighboring environment are not considered as issue for habitat, the family life will digress. The family life, of course, does not end with relationship with the neighbors, yet family life cannot exist divorced from neighborhood relationship. As an urban house, whether it be single house or multiple housing unit, basically there is warm, secure and relaxed family life. I think the subject for future planning will be on the method of providing those feelings to all the houses.

The direction and the shape I feel the residence should take was stated in the „Sky House“ in 1958. My thoughts have not changed through now, 1992. The concept should not only apply to detached residences but, also, to the multiple housings. Interior should be large and furnished with movable and transformable fixtures and furnitures to provide freedom in living. With addition of yards and pilotis, exterior spaces should have an open feelings. These reflect the Japanese traditional spaces which appear throughout our history. On top of this, the problems of renewableness and harmonizing with the environment should be tackled.

works by Kiyonori Kikutake 3, The new Japanese Housing

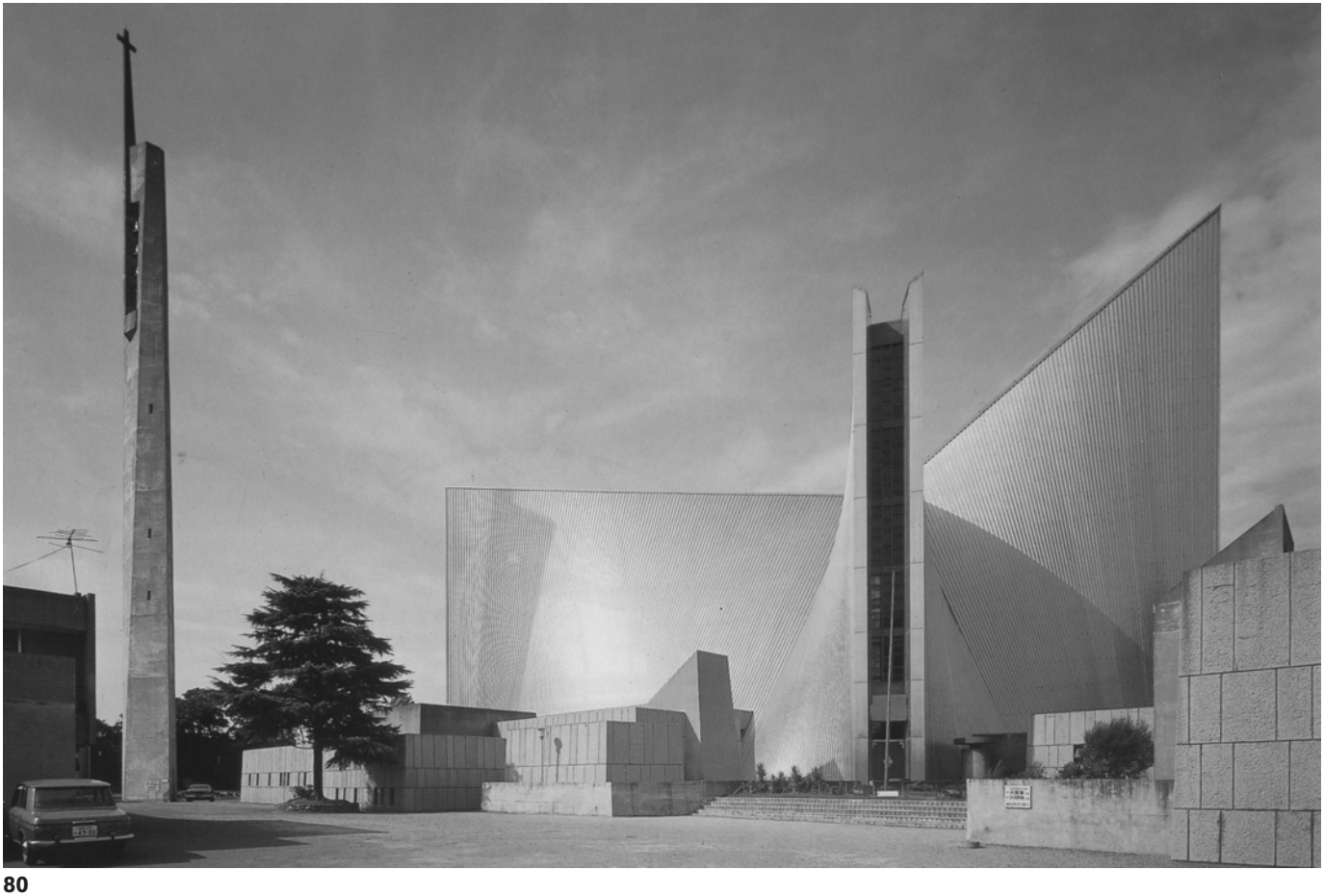
Even today, after half a century, the Sky House gleams. Together with Kurokawa's Nakagin Capsule Tower (1972), it is noteworthy among the realized works based on the principles of Metabolism. However, these two works are opposites. Kurokawa's Capsule Tower expressed Metabolism extremly clearly, wheras with Kikutake's Sky House, rather than insisting on points of principle, ist essence may felt in the way it exudes a Japanese quality. At that time in Japan small Functionalist houses were becoming popular, with simple wood or steel structures influenced by figures such as Marcel Breuer. Amid the attempts to express spiritual abundance within physical poverty through traditional sukiya-style elegance, the Sky House asserted an entirely different tradition. For Kikutake, tradition was the virility of the minka folklore house rather than the elegance oft he sukiya house. A dwelling space raised high upon four structural walls, an almost square concrete roof, sliding wooden panels lining the corridor that runs along exterior perimeter, a single interior space kept as low as possible – while this vocabulary also exists in Western Europe, one cannot avoid sensing the space oft he Japanese minka here. It is precisely this space, born of Kikutake's rage, that is genuine Metabolism.

Toyo Ito, aus Project Japan, Koolhaas Obrist

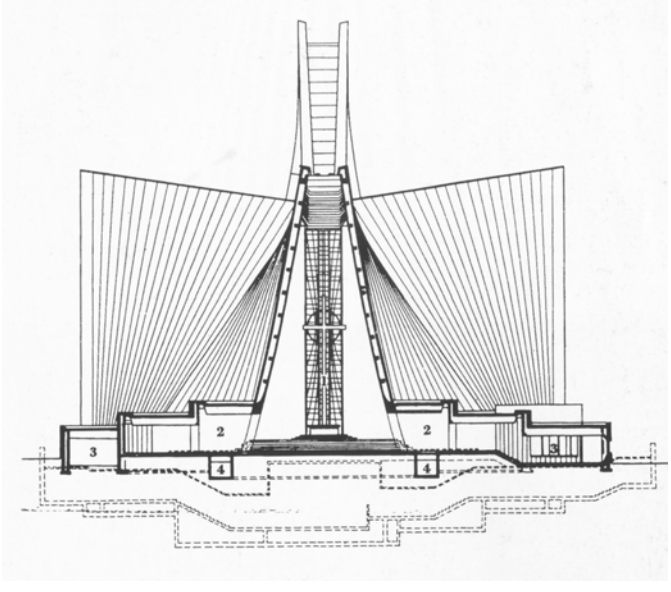

南立面図
South elevation
1階平面図
1st floor plan
2階平面図
2nd floor plan
5m

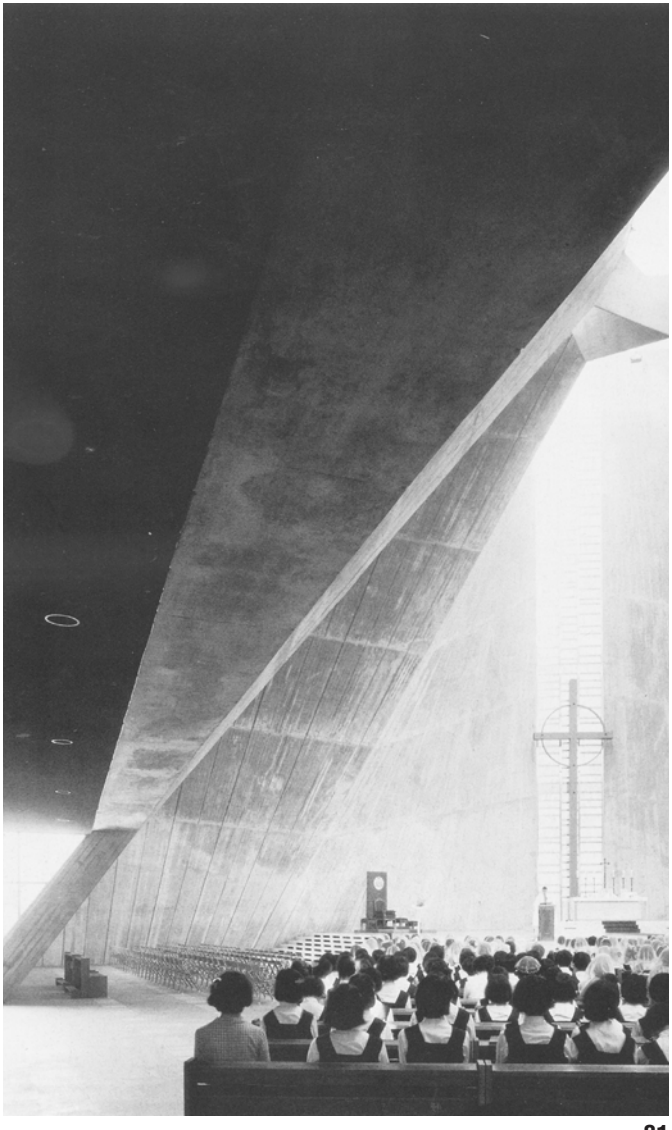
Saint Mary‘s Catherdal, 1961-1964
Kenzo Tange

Ursprünglich hatte auf diesem Grundstück eine hölzerne Kirche im gotischen Stil gestanden, die 1899 eingeweiht und im 2. Weltkrieg zerstört wurde. Die neue Marienkirche wurde 1964 zur Feier des 100. Jahrestages der Anerkennung des Katholizismus in Japan errichtet. Sie ist Sitz der römisch-katholischen Erzdiözese in Tokio. 1961 hatte Kenzo Tange den Architekturwettbewerb für den Neubau gewonnen. In Zusammenarbeit mit dem Kölner Diözesanbaumeister Wilhelm Schlombs, dem Zürcher Architekten Max Lechner und dem Bauingenieur Yoshikatsu Tsuboi entwarf Tange ein spektakuläres Grossdach in der Form eines hyperbolischen Paraboloids. Der Grundriss besitzt die Form eines Kreuzes. Bei direktem Sonnenlicht verleihen die Edelstahlpaneele der grossen Dachflächen der Kathedrale eine geradezu gleissende Erscheinung. Im Kon-



trast dazu stehen die stumpfen Sichtbetonoberflächen im Inneren. Die acht Wände bilden einen höhlenartigen Raum, der an mittelalterliche europäische Kathedrahlen erinnert. Metaphorisch lässt sich die Grundrissform auch als ein Vogel mit ausgebreiteten Schwingen interpretieren. Das kreuzförmige Oberlicht wird an allen vier Fassaden vertical bis zum Boden hinabgeführt. Diverse abstrakte Details wie etwa das kubistische Taufbecken verleiehn dem Inerieur eine moderne Atmosphäre. Eine Öffnung hinter dem Altar schafft interessante Lichteffekte. In dem rhomboiden Hauptvolumen befinden sich sekundäre, rechteckige Räume. Der 60m hohe Glockenturm steht separate und wirkt wie eine spitze, weisse Nadel. Tange selbst hat seinen Entwurf so beschrieben:" Architektonisches Entwerfen ist eine besondere Art, die Wirklichkeit zu begreifen. Es beeinflusst und transformiert die Realität. Die künstlerische Form spiegelt einerseits die Realität und bereichert sie zugleich. Dafür ist es notwendig, die Anatomie der Realität, ihre physische und geistige Struktur, als Ganzes zu verstehen."

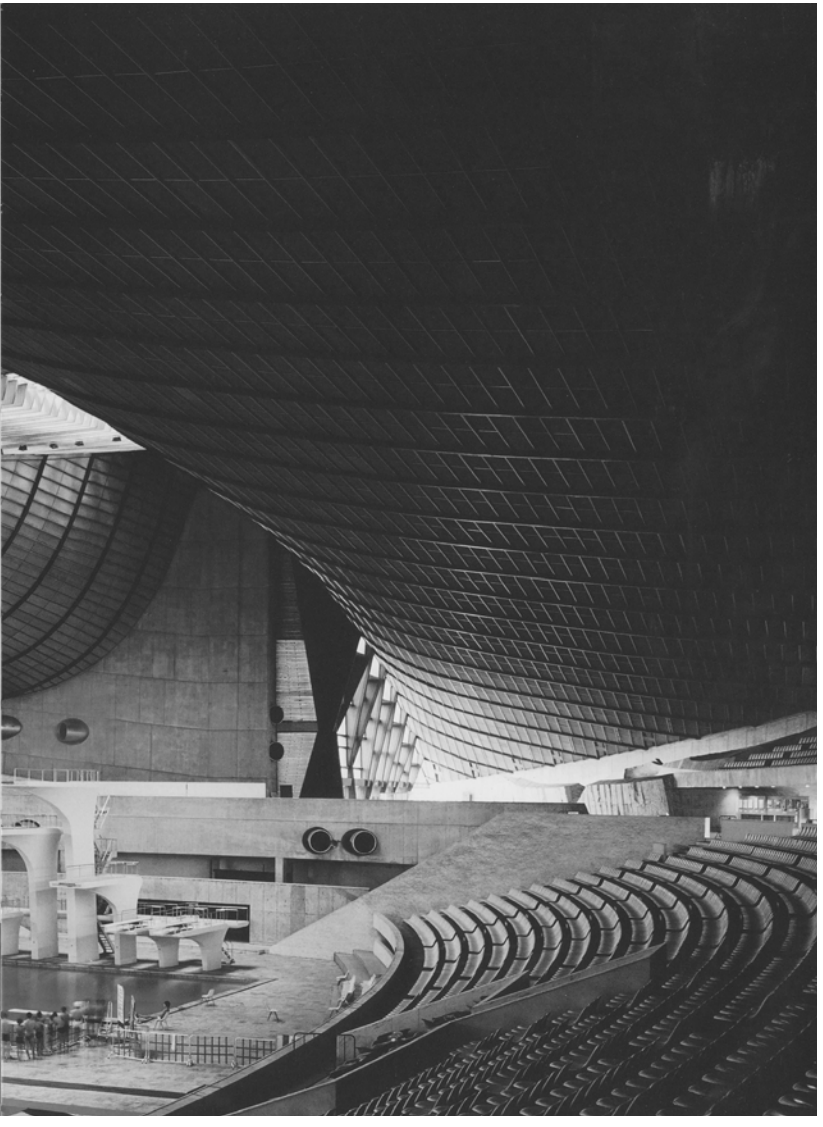




Yoyogi National Gymnasiums, 1964
Kenzo Tange

The Yoyogi National Gymnasium is the most impressive work of architecture of the reconstruction period and one of the authentic monuments of the twentieth century. Though designed by a team of architects and engineers, it bears the unmistakeable imprint of Kenzo Tange and represents the high point of his distinguished career. Built for the 1964 Tokyo Olympics, it is a pair of buildings with suspension structures. The main gymnasium, which was the venue for the swimming events during the 1964 Games, seats 13,246 for swimming meets and 16,246 for arena events, and the smaller faci lity seats 3,831 for basketball and 5,351 for boxing.

The structure of the main gymnasium is a pair of multistrand steel cables, each 33 centimeters thick, hung from two concrete columns, 40 meters tall and 126 meters apart, and attached at their ends to massive concrete anchors. The concrete anchors are tied underground. The cables sag about 10 meters in the middle. Girders are attached at right angles to the main cables at 4.5-meter intervals. These girders are each joined at the other end to the top of the spectator seats, which form a compression ring. Steel plates, 4.5 millimeters thick, are attached to the girders. Instead of closing in a perfect circle, the two ends of the

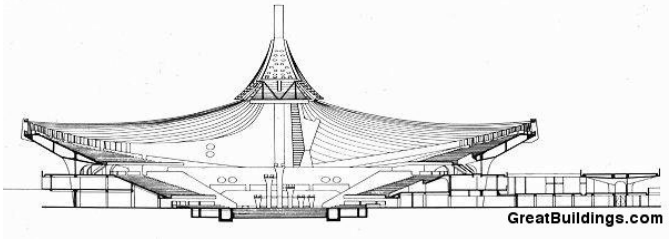


structure are opened up to form an S-shaped plan.

The structure of the smaller gymnasium consists of a pipe, 46 millimeters in diameter, hung in a spiral from a single concrete column, 40-meters tall, with steel members suspended between the pipe and the concrete compression ring . There had been precedents for suspension structures, among them the Philips Pavilion for the 1958 World's Fair in Brussels by Le Corbusier and the Ingalls Hockey Rink (1958) for Yale University in New Haven, Connecticut, USA, by Eero Saarinen, the latter inspired in turn by a project by Mathew Nowicki. The Yoyogi Gymnasium, however, was on an altogether larger scale.

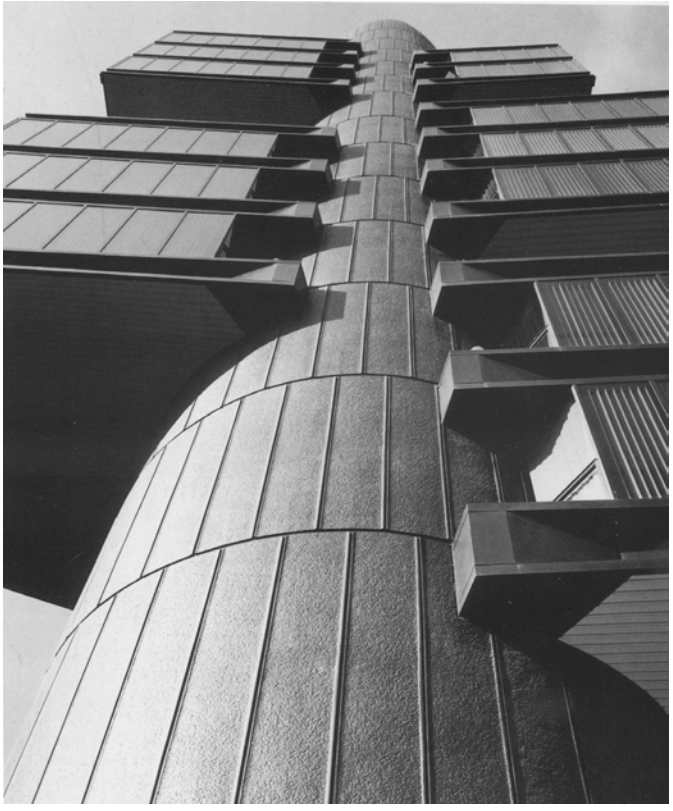
The buildings expressed the national mood and sense of confidence and symbolized Japan's acceptance into the international community once more. The oneness of the interior space expressed the unity of Japanese society, engaged then in the single-minded pursuit of economic growth. The gymnasium also represents the culmination of the so-called »Tradition Debate" that had begun in the late 1950s. Unlike earlier works such as the Kagawa Prefectural Government Building, with its explicit reference to traditional wood construction, however, the forms were more abstract.

The planning of the district does not do full justice to these facilities. Tange bemoaned the fact that lack of coordination prevented a smoother connection to transportation systems, and even today, the main pedestrian approach from the direction of Harajuku Station is obstructed by a heavily trafficked street.



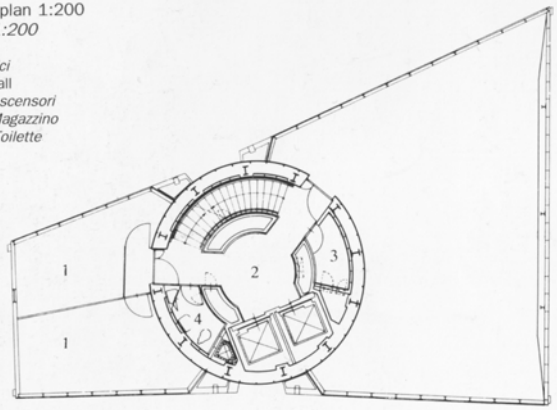
Shizuoka Press and Broadcasting Center, 1966-1967
Kenzo Tange

Auf einem kleinen dreieckigen Eckgrundstück am Rande der Ginza steht dieser 57 Meter hohe Mini-Tower für die Korrespondentenbüros der Medien aus der Präfektur Shizuoka. Das Grundstück misst weniger als 190 m2. Von einem grossen, runden Zylinder in der Mitte kragen die Büros aus. Die Freiräume symbolisieren potenzielle Erweiterbarkeit. Der Turm ist mit schwarzem Aluminium verkleidet und nimmt neben einer ringsegmentförmigen Treppe zwei Fahrstühle und Nebenräume auf. Das Shizuoka Mediengebäude, das sich neben der erhöhten Trasse der Tokaido-Shinkansen-Linie und der Hochautobahn erhebt, ist zu einem Wahrzeichen für Reisende geworden, die von Westen in die japanische Hauptstadt hineinfahren.



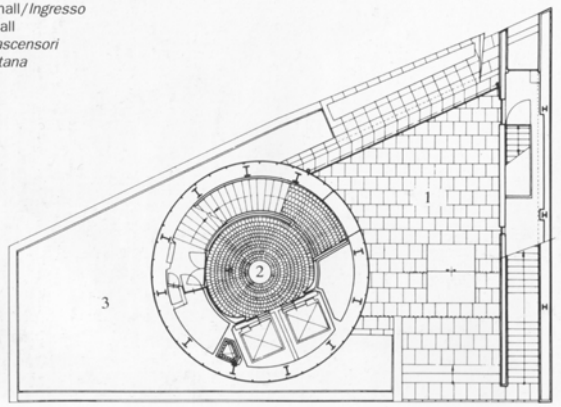
Typical floor plan 1:200
Pianta tipo 1:200

1. Office/*Uffici*
2. Elevator hall
   Accesso ascensori
3. Storage/*Magazzino*
4. Lavatory/*Toilette*



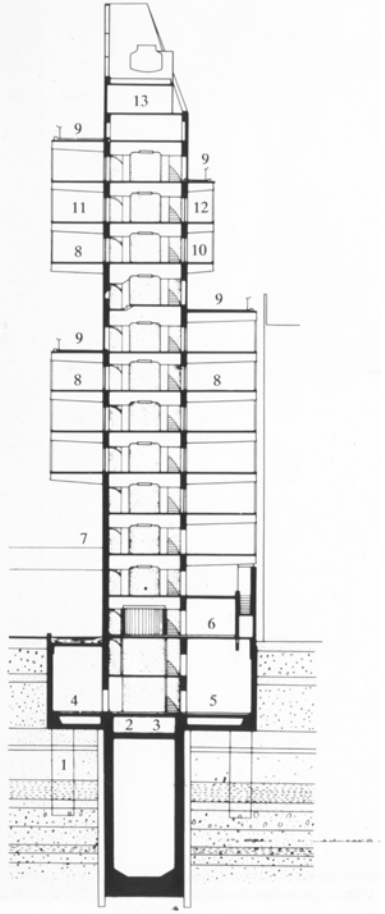
First floor plan 1:200
Pianta tipo del primo piano 1:200

1. Entrance hall/*Ingresso*
2. Elevator hall
   Accesso ascensori
3. Pond/*Fontana*



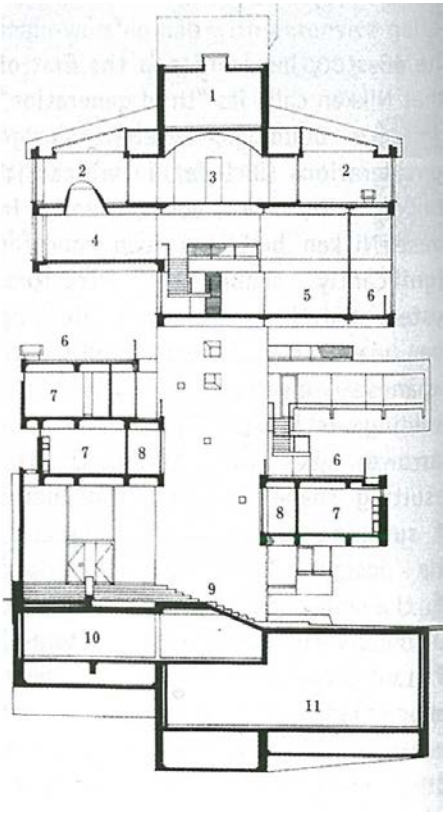
Section: 1:500
Sezione 1:500

1. Elevator machine room
   Sala macchine ascensori
2. Roof garden
   Giardino pensile
3. Director's room
   Direzione
4. Night duty room
   Sorveglianza notturna
5. Offices/*Uffici*
6. Kitchen/*Cucine*
7. Conference room
   Sala conferenze
8. Expressway level
   Livello linea autostrada
9. Café/*Bar*
10. Entrance hall
    Ingresso
11. Electrical installations
    Impianti elettrici
12. Machine room
    Impianti
13. Elevator pit, etc.
    Fossa ascensore



Kuwait Embassy and Chancery Building, 1970
Kenzo Tange

Supported by only two rectangular vertical reinforced concrete shafts that contain the vertical circulation and services, the two sections of the chancery and residence above it are separated with a void space in between. On top of the lower section, terraces with some green landscaping are arranged. Using a form of megastructure, Tange's building well exemplifies some of the attributes of Metabolist architecture. (Since the building does not meet current earthquake resistance measures, it is planned to be replaced by a new facility in the future.)



Kisho Kurakawa

Project Japan, Metabolism Talks...
Rem Koolhaas, Hans Ulrich Obrist

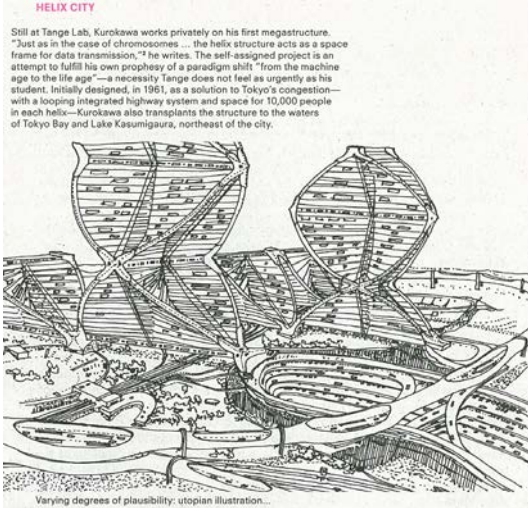
„Architects were living in such a small world and I thought this was foolish...“

Twenty-six years old when Metabolism began, Kisho Kurakawa was the youngest, most precocious, and most photogenic member oft he group, and would soon become the most prolific. Three revelations in the space oft wo years- postgraduate study at Tange Lab, disillusion after a visit to the USSR in 1958, and the collapse of CIAM and ist static modern vision- turned Kurokawa into perhaps the exemplary Metabolist.

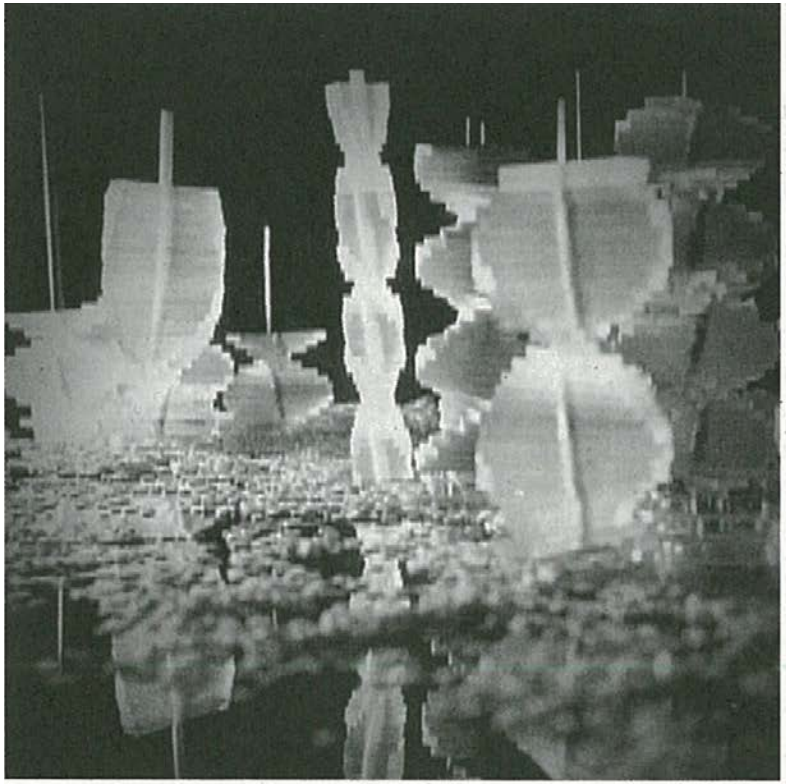
Witnessing the firebombing of Japan's cities in World War II was also fundamental: it made devastatingly clear to Kurokawa the impermanence of architecture. In our interview , Kurokawa insists that this apparently modern revelation- and a trigger for Metabolism- is actually a seemless continuation of Buddhist thought and Shinto Japanese tradition, evident in the reconstruction of Ise Shrine every 20 years since the seventh century. Kurokawa started his own office in 1962, and through a series of unsolicited proposals and radical realizations in the 60s and 70s, he pioneered key Metabolist concepts: prefab, the capsule, cellular growth, biological metaphors for urban planning on a national scale...

In the run up to Expo 70, Kurokawa's metamorphosis from architect (only) into media icon and political player accelerated. With the estabishment of his Institute for Social Engineering in 1969, he transcended architecture altogether to research politics, economics, science, and demographics, producing hundreds of reports for various government ministries and agencies over the years. Simultanously, he pushed his ideas as a commentator on NHK TV from 1974-91.

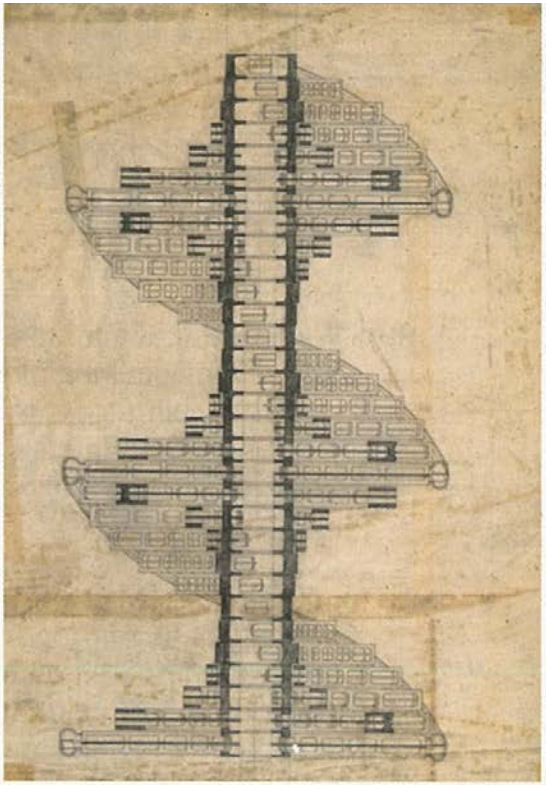
In 2007, his last year of life, Kurokawa ran first fort he governorship of Tokyo and then for a seat in the Diet; neither campaign was successful. The relentless rhetoric and flamboyance and the excessive production for which he was later criticized was all of a piece with his serious intentions as a public intellectual, a de facto government advisor, an author of, he claimed, 100 books, and a prolific builder inside and outside Japan. Everything was part of Project Kurokawa.



K-Systems and Kisho Kurokawa's home,
Akasaka, Tokyo, September 10, 2005

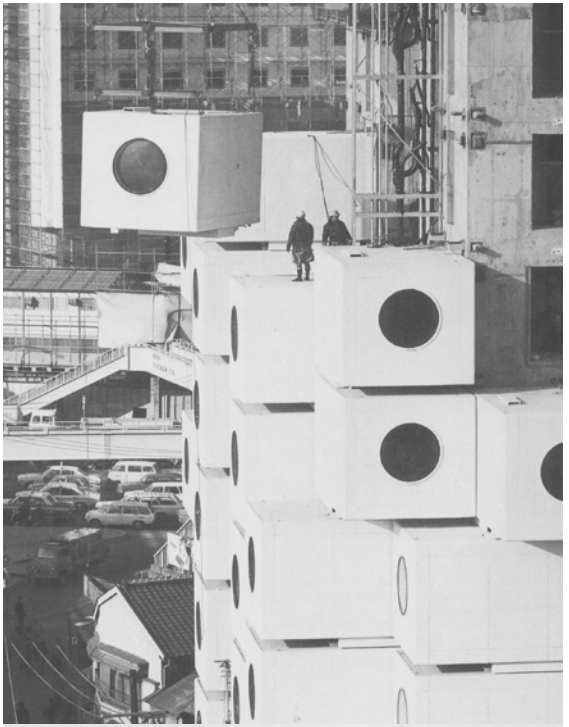


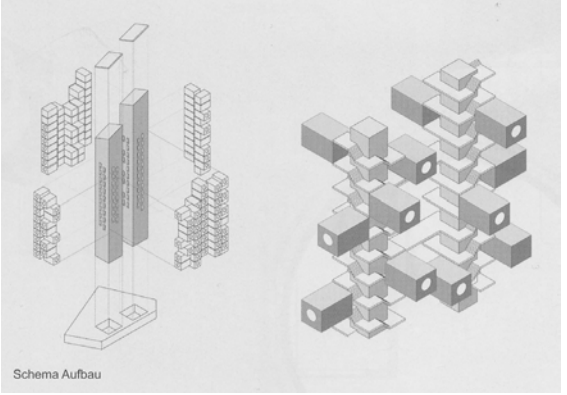
...model made from dried noodles...



...traditional architectural section, showing embedded capsules.

Nakagin Capsule Tower, 1972
Kisho Kurokawa





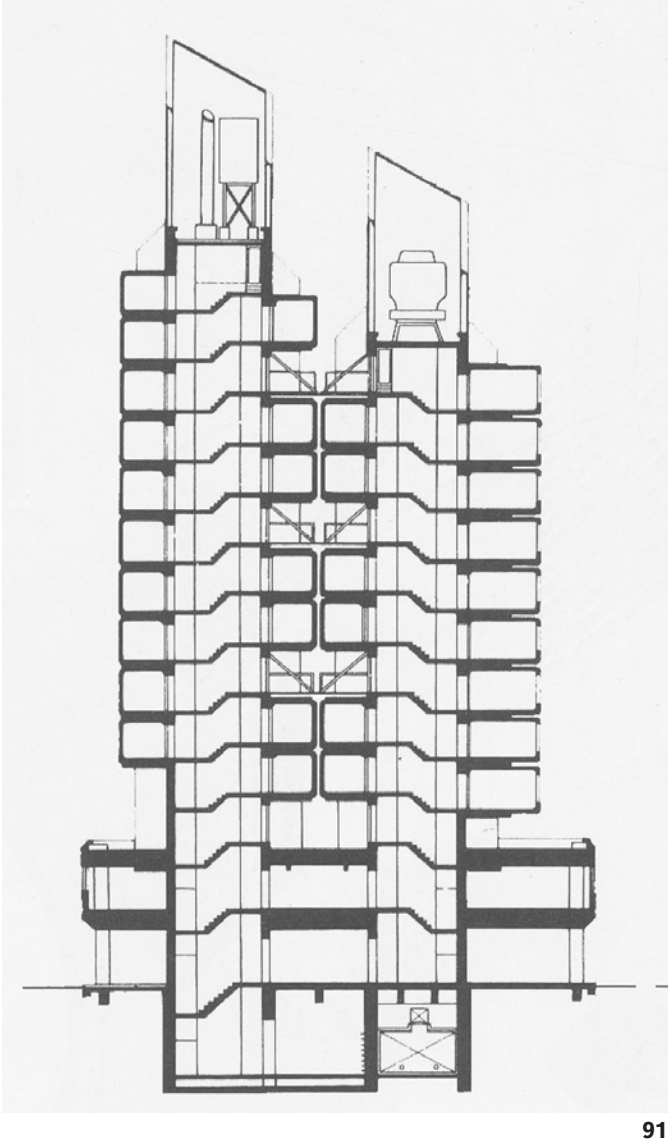
Der Nagakin Capsule Tower hat 13 Geschosse, die sich aus vorfabrizierten Modulen zusammensetzten. Jedes Modul bzw. Jede Kapsel misst 2,3 m x 3,8 m x 2,1 m. Um zwei Erschliessungskerne sind 140 Module auf 11 und 13 Geschossen montiert, die entweder ausgetauscht oder bei Bedarf erweitert werden können. Die einzelnen Module können zu grösseren Einheiten zusammengefügt werden und sind mit den zwei Hauptstützen lediglich mit vier Bolzen verbunden. Trotz der angestrebten Flexibilität in der Anordnung und Kombination der Kapseln ist es bis heute zu keener Veränderung der ursprünglichen Struktur gekommen. Die einzelnen standardisierten Module sollten industriell vorgefertigt werden und in grosser Stückzahl auf den Markt kommen.

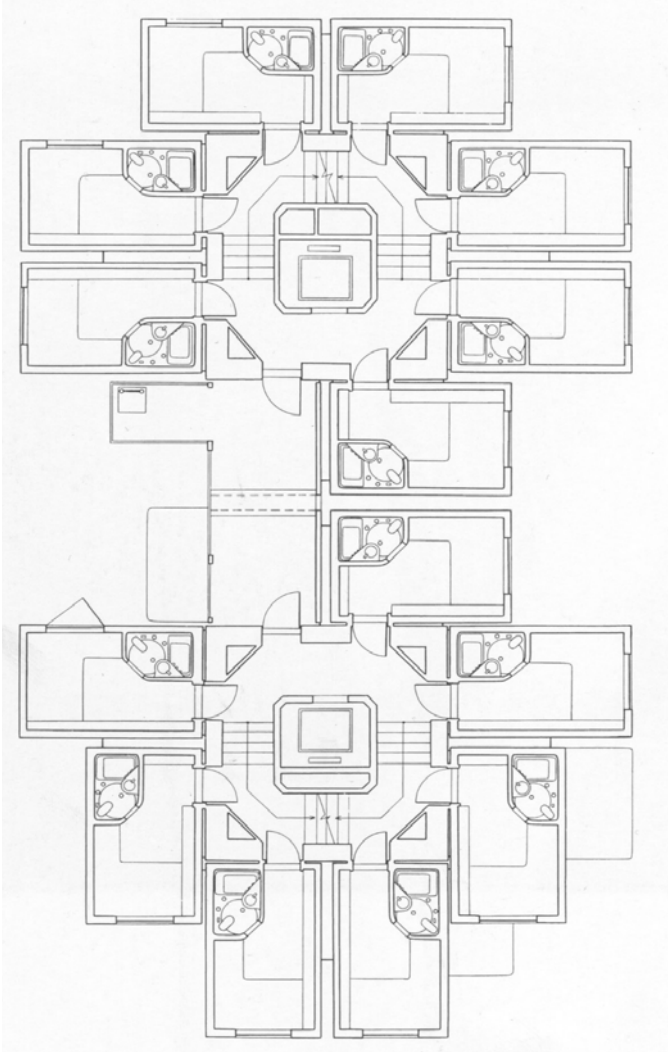
Mit dem Nagakin Capsule Tower wollte Kurokawa die zentralen Forderungen des Metabolismus manifestartig umsetzen. Die in den Kern eingehängten, standardisierten Wohneinheiten sollten flexible miteinander kombinierbar sind und als Konstruktionsprinzip für ganze Städte dienen.

Nach 40 Jahren befindet sich der Turm heute in einem heruntergekommenen Zustand. Mehrere Initiativen, den Nagakin Capsule Tower unter Schutz zu stellen und als Welterbe zu deklarieren, fanden bisher keinen grossen Widerhall.

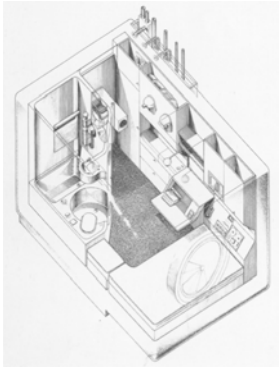
Gebäudehöhe: ca. 42 bzw. 50 m, 140 vorfabrizierte Module zu je 8,5 m2. Gesamtwohnfläche 3'091 m2.

Kisho Kurokawa (1934, Nagoya – 2007, Tokio) war als Vertreter des Metabolismus ein über die Grenzen Japans hinaus bekannter Architekt. Nach dem Studium der Architektur in Kyoto und Tokio gründete Kurokawa im Alter von 26 Jahren zusammen mit Kiyonori Kikutake, Fumihiko Maki, Sachio Otaka und Noboin Kawazoe die Bewegung des Metabolismus. Ihr zentrales Anliegen war es, die Prinzipien des Lebenszyklus von Geburt und Wachstum auf Städtebau und Architektur zu übertragen.

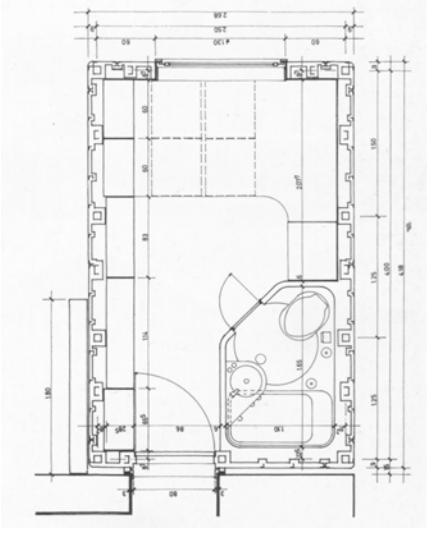




Verteilung der Kapseln in einem Standardgrundriss



Axonometrie einer Kapseleinheit

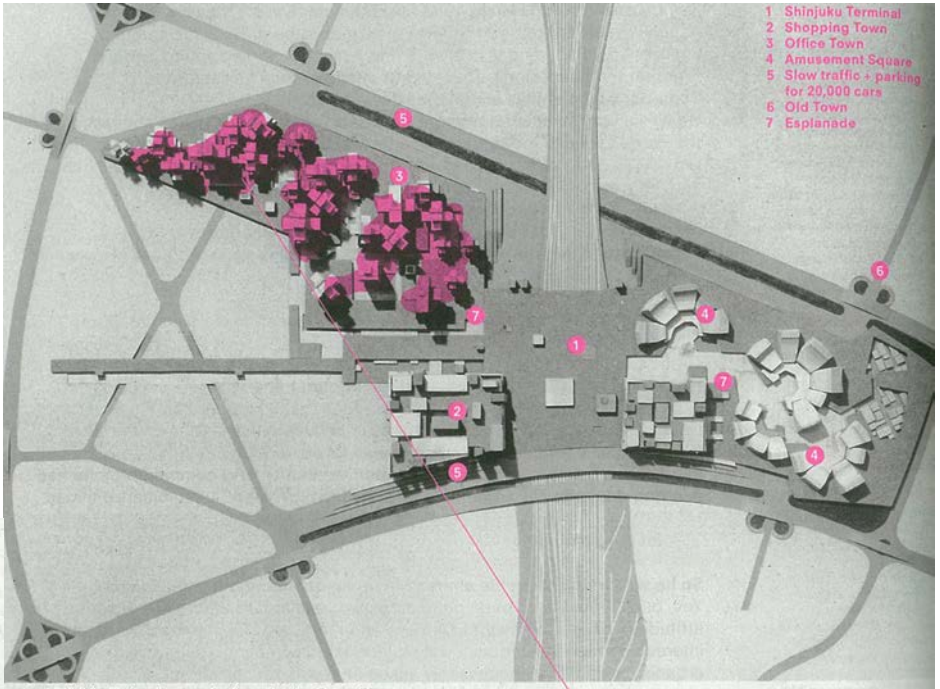


Grundriss einer Kapseleinheit

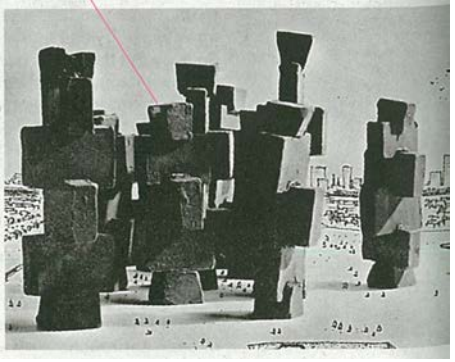
Fumihiko Maki

Project Japan, Metabolism Talks...

Rem Koolhaas, Hans Ulrich Obrist



Shinjuku Redevelopment Project: the first Group Form proposal, made with Otaka as a counterproposal for the building work already underway around one of Tokyo's major train stations. "Petals" within Amusement Square (4) or towers in Office Town (3) can be absent without effecting the overall composition...



Office Town, made of clay, malleable like Group Form itself. Maki and Otaka's poetry continues: "A group of towers in various sizes and heights extends densely in a tight area like the Milky Way."

BIRTH OF GROUP FORM

1960 Visiting Tokyo, Maki is eager to codify the ideas generated by his travels. He finds a kindred spirit in Otaka, whose thesis was on "clusters," and they collaborate on a definition of Group Form in *Metabolism 1960*: a post-CIAM urban planning that surrenders to change rather than imposing mastery, and that asserts interdependence among disparate, even unfinished elements, rather than hierarchy and isolation. Group Form is both spontaneous and ancient, "an intuitive, visual expression of the energy and sweat of millions of people in our cities, of the breath of life and the poetry of living."

PLANNING VS. THE UNPLANNED

1964 In his pamphlet *Investigations in Collective Form,* Maki calls for expanding the possibilities of urban planning, which, at the beginning of the '60s, he finds hopelessly limited: "Cities, towns, and villages throughout the world do not lack in rich collections of collective form. Most of them have, however, simply evolved: they have not been designed." He identifies three modes of collective form, including the one he will spend most of his career on...

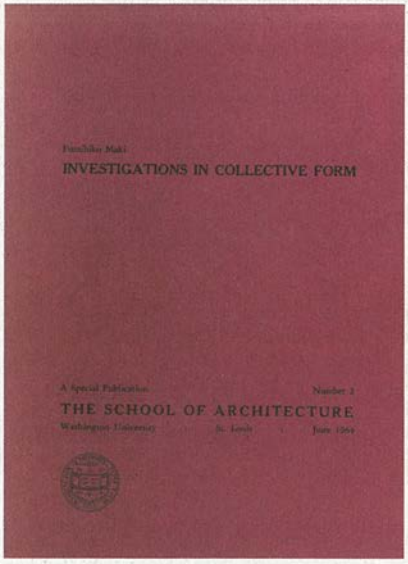


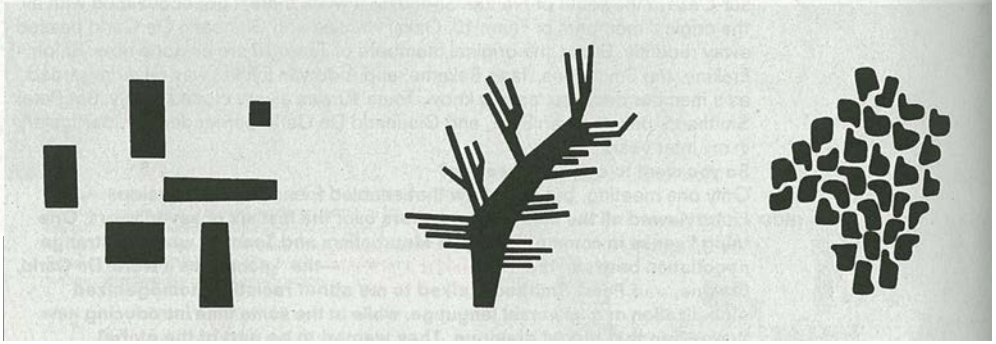
Fig. 7, (above) a Sudanese village. Fig. 8, (below), a Greek village. Two examples of Group Form architecture.

Archetypes: Sudanese and Greek villages.

Compositional Form "The most understandable and used technique for architects," a tasteful arrangement of independent entities seen in Rockefeller Center, Chandigarh, and Brasilia. Obviously bored by this method, Maki spends the least time explicating it.

Mega Form "A large frame in which all functions of a city are housed"; see Tange's housing system for Boston Harbor (1959) and Kurokawa's Agricultural City (1960). Maki warns of this technique: "If the Mega Form becomes rapidly obsolete, as well it might, especially in those schemes which do not allow for ... change ... it will be a great weight about the neck of urban society."

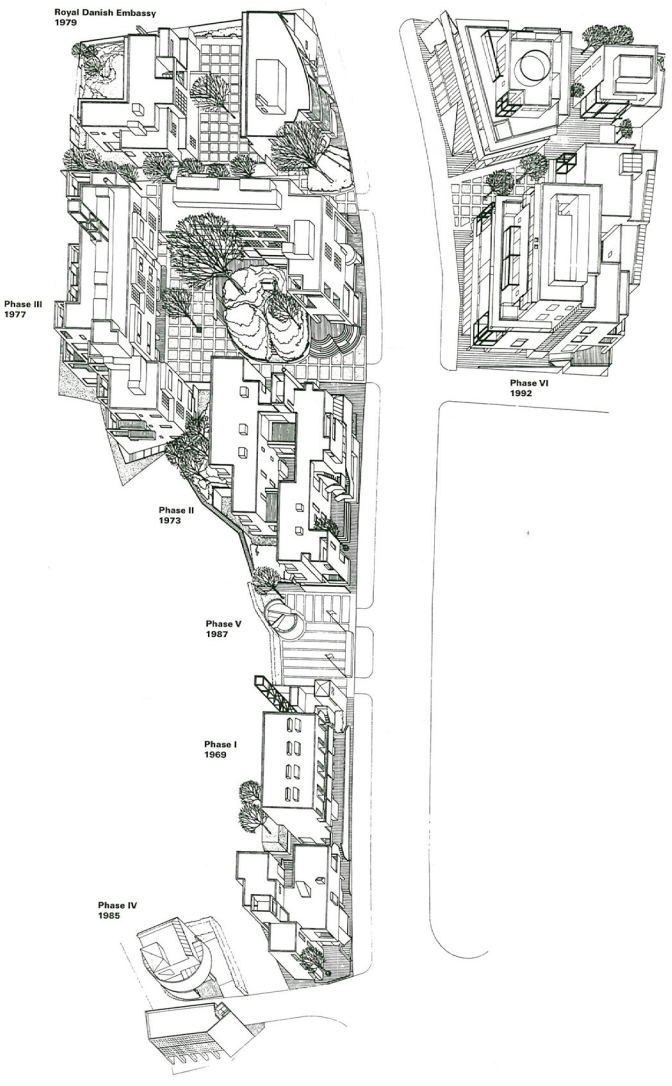
Group Form "Evolv[ing] from a syste of generative elements in space." Maki's passion...

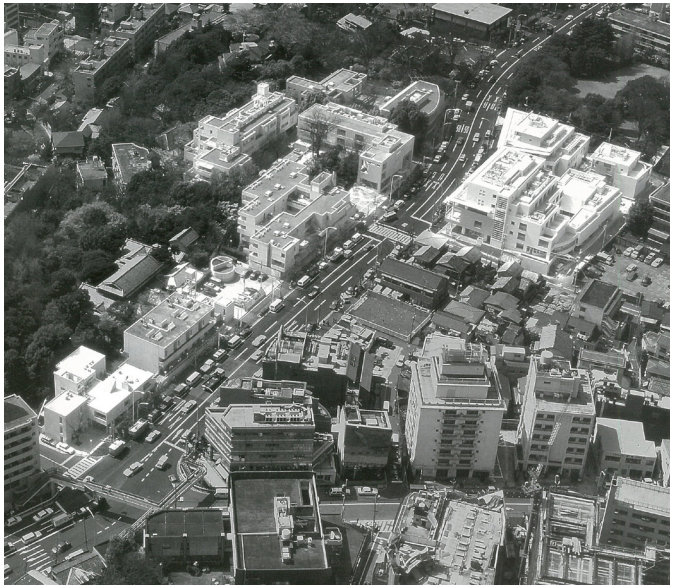


Hillside Terrace + Hillside West, 1969-98
Fumihiko Maki

In the 1960s, the site of Hillside Terrace was merely a strip of sloping forested land in a fashionable suburban area ofTokyo known as Daikanyama; only a few wooden houses belonging to the Asakura family were located on the site. As they saw Tokyo spreading and land values soaring, the owners realized that they would need to develop their land in order to retain it. However, they were not in a hurry and were not looking for instant profits. Instead, they wanted to adapt the land gradually and create a place where they could continue to live comfortably for generations. They invited Maki and Associates to design a masterplan for the development of res idential and commercial space in several phases. Although the site was designated as a restricted residential zone with a 10 metre (33 feet) height lim it and floor-area ratio of 150 per cent, it seemed destined to be a successful venture because of the location along a busy and vital thoroughfare connecting several important districts. Despite the changes in planning and construction , several themes have remained consistent throughout the various phases of design of the Hillside Terrace complex. The first concern has been to maintain an intimate scale for the interior and exterior spaces. Second, much attention has been given to the interaction of the facade and street, conceptualizing the pavement as a place of activity. The broad and varying paths, platforms and stairs in this zone give Hillside Terrace the spacious and dynamic character that Tokyo residents might associate with its Western name. Common pedestrian areas serve as transitional passages to the shops grouped around them. At the same time a concern for the privacy and individuality of single apartments on the upper levels has been essential in preserving the character of the Daikanyama site.

Key to the project's success has been the personal concern of the owner for producing and maintaining the specific character of the development. Although it wasn't originally conceived as a profit-making venture, the economic success of Hillside Terrace has brought the development an unexpected degree of popularity, which has changed the scope of the owners' aspirations for later phases.





Kazuo Shinohara

IDEE UND AUSDRUCK DES RAUMES

Für die Ewigkeit

Dem Raum Ewigkeit verleihen

Ich wünsche mir, dass die Wohnhäuser, die ich baue, für immer auf der Erde stehen.

Damit behaupte ich nicht, dass meine Häuser einen Ewigkeitswert besitzen. Gerade bei kleinen Wohnhäusern treten oft einige Jahre nach dem Bau funktionelle Störungen auf und schließlich kommt der Zeitpunkt, an dem sie nicht mehr zu gebrauchen sind. Trotzdem hege ich beim Akt des Bauens den Wunsch nach Ewigkeit. Allerdings vertraue ich keiner Konzeptionsmethode, die dem Pragmatismus verhaftet ist und bei der ein möglichst langwährendes Funktionieren oberste Priorität hat. So schnell Gebäude sonst auch das Schicksal der Zerstörung ereilen mag – mein Schaffen ist anders motiviert. Ein schöner und wunderbarer Raum hat doch das Recht, möglichst lang zu existieren. Ist es für einen Architekten nicht ein ganz selbstverständlicher Wunsch, dass sein Raum von der Familie geliebt wird und für immer auf der Erde stehen bleibt, um noch mehr Menschen tief zu berühren? Aber diese verwahrloste Gesellschaft bemerkt solche Sehnsüchte nicht einmal und verschleißt alles bis zur völligen Auflösung. Darin zeigt sich die Kehrseite des modernen Gesellschaftsapparats, der zwanghaft gewaltige Mengen produziert. Es grenzt somit fast ans Unmögliche, dass sich ein geringer Bereich wie das Wohnhaus hält. Unter diesem Druck werden gesellschaftskonforme Haustypen entworfen. Die Entwicklung geht hin in Richtung industriegefertigtes Wohnhaus, das man, ist man seines Gebrauchs überdrüssig, sofort wegwerfen kann, wobei auf die enorme gesellschaftliche Produktionskraft zurückgegriffen wird.

Wie dem auch sein, selbst wenn alle anderen Architekten und Designer sich nur noch mit solchen Häusern beschäftigen: Ich möchte ernsthaft daran festhalten, meinen Räumen Ewigkeit zu verleihen. Mit etwas Glück werden einige länger auf der Erde stehen als diese anderen und bald zu Kulturdenkmälern werden!

Struktur der Ewigkeit

Viele schenken vor allem der Produktionskraft der Gesellschaft Aufmerksamkeit und suchen nach einer entsprechenden Erneuerungsmethode für das Wohnhaus. Meine Aufmerksamkeit gilt den menschlichen Bedürfnissen, die eigentliche Motivation für den Akt des Häuserbauens, und ich hoffe, Werke für die Ewigkeit zu schaffen. Es geht hier nicht um das Für und Wider dieser verschiedenen Facetten des Wohnhauses, sondern vielmehr um das jeweilige Wesen des Architekten. Wichtig ist dabei, dass heutzutage beide Denkweisen nebeneinander existieren können.

Je deutlicher der Charakter unserer heutigen Industriegesellschaft hervortritt, desto mehr Gewicht bekommt die intensive Beschäftigung mit dem aus tiefen Schichten der menschlichen Seele entspringendem Gefühl. Mit beiden konträren Aspekten müssen wir uns eingehend auseinander setzen. Es kann doch nicht die Aufgabe der Kunst sein, diese innere Leere des Menschen bloß zu übertünchen, die wegen des technischen Fortschritts leicht übersehen wird. Schließlich ist das menschliche Gefühl mehr als nur ein Vakuum, das mit Materiellem gefüllt werden kann. Man sollte den Menschen wirklich nicht so sehr unterschätzen. Wenn unsere Seele schon nach etwas Ewigem verlangt, dann will ich das auch offen kundtun. Gerade der gesellschaftliche „Fortschritt" sollte Anlass genug sein, das unterdrückte, wahre Gefühl des Menschen genauer zu beleuchten und offen zu legen, eine Chance, die man keinesfalls verpassen darf. Natürlich entspricht die Ausdrucksform, hinter der der gewaltige Produktionsapparat unserer modernen Gesellschaft steht, ganz unbestreitbar der Realität. Ist es aber deshalb unmöglich und illusionär, der emotionalen Welt eine konkrete gestalterische Form zu geben?

Die häufigste Ursache für Funktionsstörungen im Wohnhaus ist ein durch Veränderung der Familienkonstellation bedingtes Chaos. Man betrachtet das bei einem kleinen Wohnhaus als unvermeidbares Phänomen und sucht folglich nach einer Planungsmethode, die das Familienwachstum berücksichtigt. Nur ist es unmöglich, sich gegen alle Veränderungen abzusichern. Bei einem Chaos aufgrund nicht kalkulierbarer Umstände, an dem übrigens der Architekt keine Schuld trägt, ist der entscheidende Punkt, dass die Funktion des Wohnhauses so gut wie zerstört wird. Vor dem Hintergrund der Denkweise, dass unvorhersehbare Veränderungen das Wesensmerkmal unserer Gesellschaft sind, liegt es somit nahe, für eine Methode zu plädieren, die zu einer vollkommenen Reform des Wohnhauses führt. Das hieße, dass die Familie ihr Haus „wegwirft", um stattdessen ein neues zu erwerben. Ich komme trotz gleicher Ausgangslage zu einer diametral entgegengesetzten Schlussfolgerung. Wurde in einem Haus ein wunderbarer Raum geschaffen, so muss er einfach für längere Zeit existieren. Genau das ist mein Anliegen. Das Haus selbst bleibt stehen, seine bisherigen Bewohner aber verlassen es und können in das nächste Haus einziehen. Hier ist die Perspektive umgekehrt, wie man bemerken wird. Wegen seiner Schönheit wird das Haus dann von einer anderen Familie übernommen und existiert weiter, ein Prozess, den der universelle Wert seines wunderbaren Raums zulässt. Mit der Liebe der Menschen zu diesem Haus wird ein Stück Ewigkeit gewonnen. Das Argument, das Wohnhaus sei bereits Konsumgut, ist vor allem technisch bedingt, nämlich durch die rasante Entwicklung des Equipments. Eine alte Ausrüstung wird schnell unbrauchbar und führt folglich zu einer Verschlechterung der Funktionalität des Wohnhauses. Der einen Tatsache steht aber hier die andere, ebenso gewichtige Tatsache gegenüber: Ein Haus, das seinen Wert nur wegen einer veralteten technischen Ausrüstung verliert, hat von vornherein gar keine Berechtigung, erhalten zu werden. Die technische Ausrüstung stellt nur einen nebensächlichen Aspekt des Raums dar; Nebensächlichkeiten aber sollte man wie Nebensächlichkeiten behandeln. So gibt es genügend Beispiele von alten prächtigen Minka, die man umgesiedelt hat, die eine angemessene technische Ausstattung erhielten und die weiterhin bewohnt wurden, ohne dass ihre ursprünglich rustikale Komposition Schaden genommen hätte. Der Grund dafür ist, dass sie einen Raumwert besitzen.

Ich hatte niemals im Sinn, technische Errungenschaften abzuschaffen. Insofern es das Baubudget zulässt, bemühe ich mich, ein Haus technisch möglichst gut auszustatten. Freilich handelt es sich dabei nur um eine Nebensache. Man darf das Haus mit soviel technischer Ausrüstung und technischen Geräten versehen wie es beliebt, solange sie eben nebensächlich bleiben und die gestalterische Kraft des Raums Vorrang hat. Sollte der technische Fortschritt eine totale Veränderung bewirken, so sind die Großgebäude in den Städten viel ernster davon betroffen. Diese modernen Bauten entsprechen im Unterschied zum Wohnhaus viel eher einer Architektur als Konsumgut.

Der Architekt soll ruhig seinem kleinen Raum, den er voller Enthusiasmus schafft, Ewigkeit verleihen. Leider ist diese Hoffnung wegen des Drucks der brutalen Gesellschaft vom Scheitern bedroht. Ohne eine solche Tragödie allerdings würde die Sehnsucht des Menschen nach der Ewigkeit erst gar nicht existieren, weshalb dieses Streben nicht vergebens ist.

Einen Raum als Konsumgut zu schaffen, ist für mich ohne jeden Reiz. Ich kann mich daher nur einer Arbeit widmen, wenn sie nach etwas Ewigem strebt.

Der philosophische Raum

Das Wohnhaus ist Kunst geworden

Vor fünf Jahren schrieb ich für diese Zeitschrift den Beitrag „Das Wohnhaus ist Kunst". Heute halte ich hier fest: „Das Wohnhaus ist bereits Kunst geworden."

Das bedeutet nicht, dass alle in letzter Zeit gebauten Wohnhäuser Kunst sind. Ich meine vielmehr, dass die heutige Wohnhauskonzeption nur dann eine gesellschaftliche Existenzberechtigung besitzt, wenn sie dem Raum einen ausgeprägt hohen Kunstsinn angedeihen lässt. Und ich meine, wir befinden uns schon in diesem Stadium.

Das Wohnhaus ist ein kleiner Raum. Die Hauptströmung der modernen Architektur jedoch bemüht sich vor allem um die Realisierung gewaltiger Konstruktionen. Was hingegen treibt die Wohnhauskonzeption voran, die von der hohen Technologie abgeschnitten ist? Man mag einen noch so großen Salon für ein Wohnhaus konstruieren, vom rein technischen Standpunkt aus betrachtet sind die Voraussetzungen bei der Konstruktion einer prächtigen Lobby in einem Bürogebäude oder Hotel wesentlich besser. Gemessen am üblichen konzeptionellen Standard hat das Wohnhaus im Unterschied zu anderen Bauwerken miserable Bedingungen. Der Architekt hält aber trotz dieser schlechten Konditionen an ihm fest und investiert viel Energie.

Weil das Wohnhaus eben Kunst ist! Wenn dieser kleine geschaffene Raum irgendetwas im Innersten des Menschen auslöst, so ist das Kunst, und das, denke ich, belohnt den hohen Einsatz an Energie.

Wie zahlreiche andere Bereiche der Kunst, die schon seit alters her gesellschaftliche Anerkennung finden, besteht die Existenzberechtigung des Raums im Wohnhaus gerade darin, dass er immer tiefer mit den verschiedenen emotionalen Regungen des heutigen Menschen verbunden ist. Um es besonders gewagt auszudrücken: Man muss sich bewusst machen, dass in Hinblick auf diese Verbundenheit mit dem menschlichen Leben keine andere Kunst so umfassend ist. Das Wohnhaus stellt für mich sogar eine derart intensive Kunst dar, dass sie das gesamte Leben umschließt.

Der philosophische Raum

Ich möchte einen philosophischen Raum schaffen. Das lässt die skeptische Frage erwarten, ob das Wohnhaus denn überhaupt einer Philosophie bedarf? Ferner: Wessen Philosophie das wohl sein sollte, die des Bauherren oder die des Architekten? Hauptsache, dass Haus besitzt eine angenehme Wohnqualität. Die Kritik, der Architekt überschreite mit einer darüber hinausgehenden Philosophie seine Kompetenzen, erstaunt mich keineswegs.

Ich habe es jedoch bei dem heutigen hohen Konzeptionsstandard nie als besondere Herausforderung angesehen, einen solch kleinen Raum komfortabel zu gestalten. Um die für das alltägliche Leben notwendigen Funktionen zu gewährleisten, würde es eigentlich keines Architekten mehr bedürfen. Wäre das nicht auch ein erbärmliches Dasein, verglichen mit der Rolle, die heutzutage die führenden Gruppen in der Architekturwelt spielen?

Die Hauptströmung der Architekturwelt, die für unsere hoch entwickelte Industriegesellschaft signifikant ist, erfasst den Menschen rein äußerlich als Gruppenwesen. Das kennzeichnet eine Massengesellschaft, wie sie typisch für die Gegenwart ist. Für das Wohnhaus jedoch, unsere Aufgabe, gibt es keinen anderen Weg, als grundsätzlich durch die einzelne Familie mit der Gesellschaft in Kontakt zu treten. Die Situation des Wohnhauses mag fast hoffnungslos erscheinen, bei dem nur eine einzige Einheit den Kontakt zur großen Masse herstellt. Aber ist diese scheinbar hilflose Form des Kontakts in Hinsicht auf den Menschen an sich wirklich so ohne jede Hoffnung? Ich denke nicht. Die Hauptströmung der Architekturwelt bewegt sich voran, indem sie sich auf die Aneignung gewaltiger Konstruktionen und riesiger Räume konzentriert und dabei das viel wichtigere Thema übersieht, nämlich über die Frage von Gesellschaft und Mensch nachzudenken. Mit dem Einzelnen das Ganze zu erschließen, sollte daher nicht als verzweifelter Versuch, sondern als eine besonders geeignete Annäherungsform an die moderne Gesellschaft gesehen werden. Es ist keinesfalls ausgeschlossen, das große Thema von Mensch und Gesellschaft auf einen kleinen Einzelfall zu projizieren, wozu es natürlich eines entsprechenden Ansatzes bedarf. Eben darin liegt die Verantwortung der Wohnhauskonzeption gegenüber der modernen Gesellschaft.

Zum momentanen Zeitpunkt ist es meiner Meinung nach vor allem der philosophische Raum, der auf diesen kleinen Raum projiziert werden muss.

Das Bild der heutigen Philosophie

Worin besteht diese Philosophie? Darauf kann ich leider keine zufrieden- stellende Antwort geben. Meine Antwort gebe ich nämlich nicht mit Worten, sondern sie liegt allein in dem Raum, den ich schaffe. Könnte ich mich mit Worten präzise mitteilen, dann müsste ich kein Architekt sein. Es ist die Philosophie, die den Menschen wichtige Ideen durch Worte vermittelt, manchmal tritt auch die Literatur an ihre Stelle. Die bildende Kunst jedoch muss sich durch ihre gestalterischen Werke ausdrücken.

Mit naiven Theorien kann man die heutige Welt nicht verstehen. Entfernt man sich nur ein wenig vom Kriegsschauplatz Vietnam, befindet man sich in einer scheinbar friedlichen Welt. Die Spaltung innerhalb der sozialistischen Staaten hat zu einer endgültigen Auflösung der Ideologien geführt. Ferner wird es wohl einstweilen keine Gelegenheit mehr geben, den Sozialismus in die Kunst einzuführen, weshalb sich die Kunst in den kapitalistischen Ländern aber noch lange nicht in einer gesicherten Position befindet. Die mächtigen Ideologien des Funktionalismus und Rationalismus haben ebenfalls ihre Macht verloren. Angesichts der Vorfreude auf das große Fest[21], die die ganze Nation ergreift, ist nun unter den Intellektuellen ein „Freizeit-Diskurs" in Mode gekommen: Der Mensch solle in seiner Freizeit ernsthaft darüber nachdenken, wie er seine Freizeit gestaltet, damit er nicht zuviel Freizeit hat. Ganz offensichtlich befindet sich die menschliche Psyche in einem überaus orientierungslosen und schwerelosen Zustand. Jeder weiß, wie schwierig es gerade in einer solchen Zeit ist, eine Philosophie zu entdecken, nach der der Mensch leben kann. Aber genau aus diesem Grund müssen wir sie entdecken. Die tieferen Wünsche einer Familie, die in der Gegenwart lebt, sollen sich in meinem Raum manifestieren, wenn auch nur fragmentarisch. Natürlich kann ich nicht mit einem Schlag ein solides Fundament legen, möchte aber wenigstens in einem Punkt das menschliche Gefühl festhalten, das leicht in einen orientierungslosen Schwebezustand gerät. Falls mir das gelingt, entsteht ein zwar nur kleiner doch unverkennbar philosophischer Raum. Lasst uns diese Raumphilosophie verbreiten! Ich denke, heutzutage ist das die Pflicht derjenigen, die einen künstlerischen Beruf ausüben.

Dinge, die man nicht berechnen kann

Der Raum lässt sich nicht berechnen

Zu versuchen, den Wert des Raums nach technischen Maßstäben zu berechnen, ist vollkommen sinnlos. Im Wohnhaus gibt es immer mehr industriell, nach technischer Kalkulation produziertes Zubehör und zweifellos steigert das seine Effizienz. Nur lässt sich auf diese Weise nicht der wahre Wert des Wohnhauses bestimmen. Es gibt noch einen verbleibenden, mit technischer Messung nicht erfassbaren Raum, und dieser Bereich ist

es, an dem sich der Wert des gesamten Wohnhauses bemisst. Deshalb wird es niemals in die Hände der Techniker übergehen. Ich habe überhaupt nichts dagegen einzuwenden, dass das Wohnhaus von nun an zunehmend auf rationell-industrielle Weise produziert wird. Die heutige Wohnhaussituation zeigt die deutliche Tendenz, trotz Einzelanfertigung den schon vorgegebenen, immer gleichen Typus zu reproduzieren oder lediglich unbedeutende Veränderungen anzubringen. Vor diesem Hintergrund ist einer stärkeren industriellen Verfertigung beim Wohnhaus zuzustimmen.

Ich erinnere mich, dass ich einige Jahre zuvor während einer abendlichen Unterhaltung auf einer vergnügten Reise mit Freunden die folgende Äußerung von mir gab: Würde man die Arbeiten von etwa zehn versierten Architekten zusammennehmen, dann könnte man alle momentan in Japan stehenden durchschnittlichen Wohnhäuser, so verschieden sie auch aussehen mögen, unter diesen Entwürfen wieder finden. Meiner Behauptung wegen, die unterschiedlich wirkende Form der Wohnhäuser sei nur auf unbedeutende Umformungen zurückzuführen, schalt mich ein Kritiker der Vermessenheit, was allgemeine Heiterkeit auslöste. Die Architekten allerdings, die wie ich Wohnhäuser bauten, pflichteten mir sofort bei, und daher halte ich auch über die abendliche Unterhaltung auf der Reise hinaus an meiner Behauptung fest.

Der Zweck meiner „groben Rede" war eigentlich, davon zu überzeugen, die Typisierung als wichtigste Voraussetzung für eine stärkere industrielle Verfertigung anzuerkennen. Anstatt die Energie für überflüssige individuelle Details zu verschwenden, könnte man sie dann für Wichtigeres verwenden, weshalb ich prinzipiell damit einverstanden bin, das normale Wohnhaus mit Hilfe technischer Berechnungen zu bauen. Zugleich möchte ich verstanden wissen, dass sein wirklicher Wert durch den Raum bestimmt wird, den man mit dieser Methode eben nicht erfassen kann. Denn unsere eigentliche Aufgabe als Architekten beginnt dort, wo man mit reiner Berechnung nicht mehr weiter kommt.

Die Gegenphänomene Mensch und Technik

Die Sorge, dass in dem Maß, in dem die Technisierung zunimmt, die herkömmliche Arbeit des Architekten an Bedeutung verliert, ist nur allzu verständlich, denn in jedem gesellschaftlichen Bereich bleibt immer weniger Platz für die einfachere menschliche Arbeitsfähigkeit. Aber ich befürchte, man verliert das Wesentliche aus den Augen, wenn man alles rein mathematisch betrachtet.

So ist auch die Wohnhauskonzeption kein Rechenexempel in dem Sinn: Vergrößert sich der bloß technisch kalkulierte Bereich, verkleinert sich – ihn abgezogen von der ursprünglichen Gesamtmenge – auch die Restmenge. Man darf das menschliche Können nicht auf diese Weise reduzieren. Sollte der technisierte Bereich immer mehr an Gewicht gewinnen, vermag der Mensch mit seinen besonderen Fähigkeiten auch, diesen Teil in seinem Verhältnis zum Ganzen wieder zu vermindern. Diese Erscheinung einer stark instinktiven und lebhaften Betriebsamkeit des Menschen habe ich früher als Gegenphänomen bezeichnet und möchte den Prozess dieses heftigen dialektischen Konflikts zwischen sich gegenüberstehenden Phänomenen aufzeigen.

Die Verbreitung von Technisiertem und Industriealisiertem ist Resultat der modernen Gesellschaft. Es geht nicht um die Frage, ob das gut oder schlecht sei, vielmehr muss, unter der Annahme, dass es etwas darüber Hinausgehendes gibt, die Aufmerksamkeit auf die menschliche Arbeit gerichtet werden. Mit den für den Architektenberuf charakteristischen Ausdrucksmitteln gilt es, einen Raum zu schaffen, der den uniformen Typus überwindet und sich etwas stark Irrationalem zuwendet; das tiefere menschliche Fühlen inmitten der heftigen Überschwemmung materieller Produktion ist dabei mit einzubeziehen. Technik ist natürlich etwas Wunderbares, aber letztendlich nur die Summe ihrer Teile. Folglich strebt der Architekt, sich durchaus einer Auswahl von Technik bedienend, nach etwas über dieser Gesamtsumme Liegendem. Technik ist wunderbar. Noch wunderbarer aber ist das menschliche Leben.

Maßstäbe, die über den Menschen hinausgehen

Der menschliche Raum

Nachdem der Funktionalismus unversehens nach dem Krieg zum formalistischen System der Architektur geworden war und man das ursprüngliche Ziel aus den Augen verloren hatte, einen Raum für die neue Zeit zu schaffen, steht heute das Wort „menschlicher Raum" für eine gegenläufige Bewegung. Während die Anhänger des Funktionalismus zum Establishment der modernen Architektur gehören, bilden die Architekten, die nach Menschlichkeit streben und so viele Ansätze aufweisen wie es menschliche Lebensweisen gibt, keine einheitliche Gruppe.

Ihre Positionen sind äußerst verschieden: vom Standpunkt, sich auf den alltäglichen Lebensvollzug zu konzentrieren und darin eine humane Methode zu sehen, bis hin zum Gegenteil, nämlich es wie ich als menschliche Errungenschaft zu betrachten, eine abstrakte Welt, einen symbolischen Raum zu schaffen, indem man gerade dieses Alltäglich-Konkrete negiert. Ursprünglich glaubte man auch kurz nach dem Aufkommen der funktionalistischen Methode, sie werde einen humanen Lebensraum hervorbringen. Die Hinwendung zum Menschlichen ist deshalb wohl generell als eine sozusagen ideologische Gegenbewegung zum gerade herrschenden Establishment zu betrachten. Vor diesem Hintergrund erscheint es schwierig, eine allgemeine Definition des menschlichen Raums zu geben. Meine Affinität für den abstrakten Raum begann mit meiner abwehrenden Haltung gegen den Funktionalismus und Rationalismus als den führenden Konzeptionsmethoden des Nachkriegswohnhauses. Sodann interessierte ich mich für die Raumkomposition der japanischen Architektur und entdeckte, dass sich in ihr ein Stil des abstrakten Raums verbarg. Vermutlich haben diese miteinander verwobenen Aspekte den konkreten Charakter meines Raums geformt. Ausgerechnet dieser, nach meinem Verständnis menschliche Raum, wird jedoch oft von Außenstehenden, nicht von Seiten der Bewohner, als „unwohnlich" kritisiert. Ich ziehe es daher vor, mit möglichst viel Distanz von dem, was das Wort „wohnlich" impliziert, meiner Arbeit nachgehen.

Außergewöhnliche Maßstäbe

Ich strebe nach einer Weite, die herkömmliche Maßstäbe überschreitet, und möchte sie dem Menschen wieder zur Verfügung stellen.

Wenn jemand wie ich, der sich grundsätzlich von einem der vertraut-alltäglichen Wahrnehmung verhafteten Wohnhaus distanziert, so etwas erwartet, ist das keine eitle Träumerei. Aber es handelt sich um ein schwieriges Thema. Mit der modernen Architekturtechnik ist man in der Lage, auch einen extrem großen Raum ganz ohne Pfeiler zu überdachen oder problemlos eine beliebig hohe Decke herzustellen. Nur lässt sich dieser architektonische Raum nicht ohne weiteres auf den Raum des Wohnhauses übertragen. Wer das anzweifelt, soll das alltägliche Leben doch einmal genauer betrachten. Die unsicheren Schritte, die die Wohnhausgeschichte in dem kurzen Zeitraum nach Kriegsende ging, legen ein deutliches Zeugnis davon ab, wie sehr das menschliche Leben dem Althergebrachten verhaftet und konservativ ist. Die entscheidende Frage lautet: Inwieweit besitzt eine neue, auch die Technik mit einbeziehende und wahrnehmbare Weite die Kraft, das Leben wirklich zu verändern?

Seine instinktive Intuition wird den Architekten zu einem Raum von einer nicht-alltäglichen Dimension führen. Das Problem beginnt dort, wo dieser Raum mit dem realen Lebensraum kollidiert. Distanziert man sich vom vertrauten, alltäglichen Wohnraum, verliert das menschliche Handeln auf beunruhigende Weise seinen Halt. In dem Augenblick wird einem bewusst, wie stark das alltägliche Leben von diesem Wohnstil geprägt ist, dessen Verlust die menschliche Psyche in Unruhe versetzt. Zu einer solchen nicht-alltäglichen Weite kann man daher nur gelangen, indem man den neuen Stil schrittweise etabliert. Ignoriert und übergeht man dieses Bedürfnis, entsteht eine rein ideelle Welt von absoluter Losgelöstheit, in der die Wohnhauskonzeption nicht gedeihen kann. Für das Thema des Stils habe ich mich schon immer interessiert, was meine Affinität zur japanischen Architektur mit sich brachte. Allerdings existiert in der japanischen traditionellen Architektur der hier genannte Aspekt des Alltäglichen nicht in direkter Form. Man wird sich wohl bemühen müssen, neue, der heutigen menschlichen Psyche entsprechende Wohnrituale zu schaffen. Zwingen uns die heutigen gesellschaftlichen Verhältnisse nicht gerade dazu, uns in diese Richtung zu bewegen? Ich möchte einem starken menschlichen Bewusstsein gestalterisch Ausdruck verleihen, das eine Befreiung des Geistes von dieser Blockade offenbart. Bald wird diese neu gewonnene, nicht-alltägliche Weite auch in den neuen alltäglichen Raum integriert werden. Ich denke, dieser Schritt hin zu einem außergewöhnlichen Raum ist angesichts der heutigen seelischen Verfasstheit ein wirkungsvoller schöpferischer Akt.

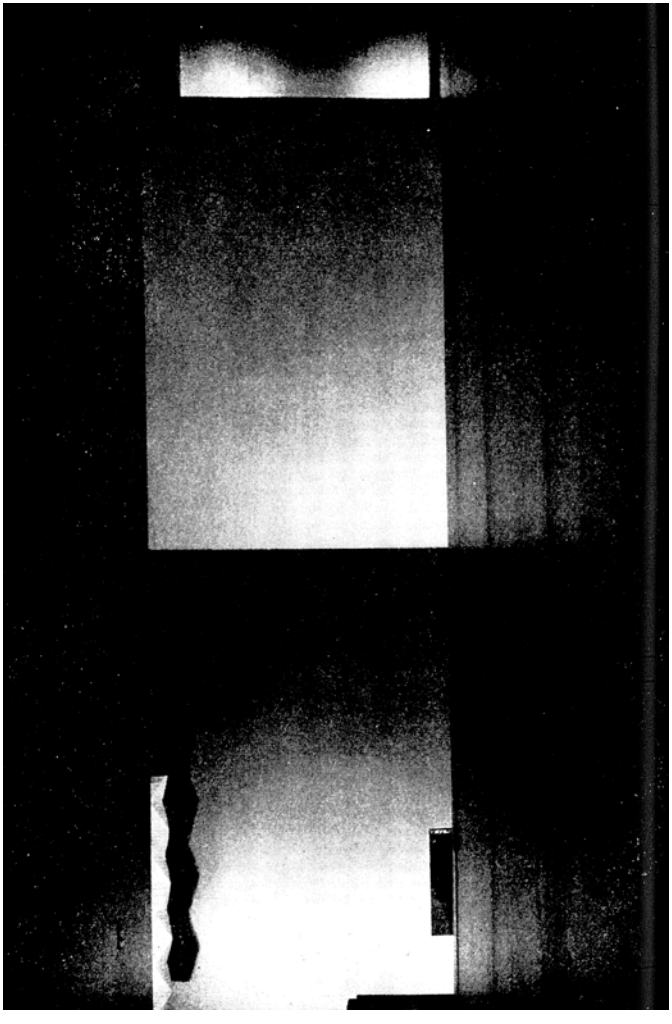
Der Eigenwert des Raumausdrucks

Die Erweiterung des Raumbewusstseins

Viele Architekten halten es für opportun, sich mit den Erkenntnissen der modernen Naturwissenschaft über den Raum auseinanderzusetzen, falls man seine eigene Vorstellung von ihm erweitern möchte. Es ist durchaus zu befürworten, die Entwicklungsmöglichkeiten des Wohnhauses in diese Richtung zu lenken, ohne dabei allzu weit von der Realität entfernte Grundsatzfragen nach dem philosophischen Raum oder dessen Ewigkeit aufzuwerfen. Diese Richtung, die ihre Nähe zum modernen naturwissenschaftlichen Raumbewusstsein betont, ist im Zusammenhang mit Sigfried Giedions grundlegender Theorie in „Raum, Zeit, Architektur" zu sehen. In diesem ausgezeichneten Werk wird die Entwicklungsweise der westlichen Architektur von der Neuzeit zur Moderne äußerst klar dargelegt. Sein Kerngedanke ist, dass der architektonische Raum in einer direkten zeitgenössischen Beziehung zu dem durch die Naturwissenschaft einer bestimmten Epoche entdeckten Raumbewusstsein steht.

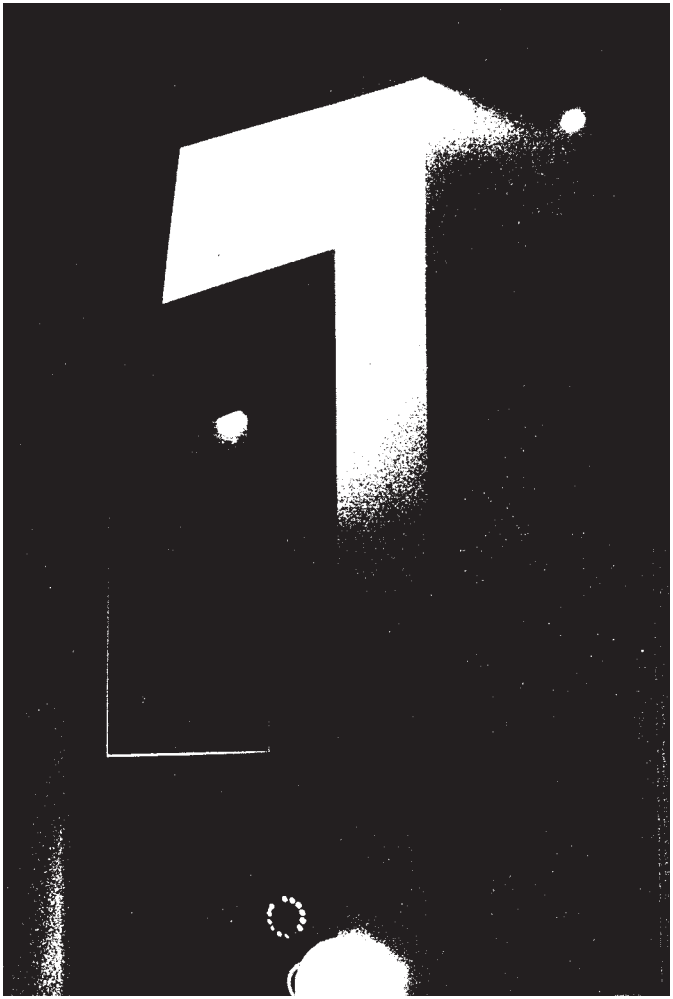
Zwar stößt man in dieser vortrefflichen Abhandlung über die moderne Architektur auch auf eine Reihe kritischer Punkte. So ist die Hauptthese des Buches sehr beeindruckend, nach der man in der modernen Architektur auf ein Raumverständnis trifft, das in Entsprechung zum vierdimensionalen zeitlichen Raum oder der epochemachenden Entdeckung der Relativitätstheorie steht. Allerdings sind die Ausführungen in dem Teil unzureichend, in dem Sigfried Giedion seine These an konkreten Architekturwerken nachzuweisen versucht. Trotzdem kann nicht abgestritten werden, das seine vortreffliche Betrachtungsweise in besagter Abhandlung bis heute einen nachhaltigen Einfluss besitzt und die oben erwähnte Methode nach wie vor großes Interesse auf sich zieht.

Ich stimme in allen wesentlichen Aspekten mit Sigfried Giedion überein. Inwieweit sein Ansatz jedoch heutzutage noch zutrifft, sei dahin gestellt, denn die Architekturbewegung entwickelt sich nicht gleichförmig und kontinuierlich. So habe ich an anderer Stelle schon einmal die mutmaßende Hoffnung geäußert, dass das Zeitalter des „vierten Raums" kommen wird, kann aber wegen der momentanen Berufslage in der Wohnhauskonzeption keine entsprechend optimistischen Gedanken mehr hegen.



Die Gesellschaft des kontinuierlichen Wandels

Von der Topologie spricht man als einem neuen Raumbegriff. Soll sie aber zu einem direkten architektonischen Ausdrucksmittel werden, bedarf es einer entsprechend gründlichen Vorbereitung. In einführenden Lehrbüchern wird die Topologie zumeist an dem Beispiel des sich permanent verändernden Gummirings dargestellt. Als Folge dieser Erklärung verwundert es nicht, dass Architekten, die sich von Berufs wegen auf die visuelle Form beziehen, unter Topologie einfach nur unregelmäßige Gebilde verstehen. Ich möchte so weit gehen und behaupten, dass es sogar dann zu weniger Missverständnissen gekommen wäre, wenn man die Topologie lediglich mit Kreisen und Vierecken erklärt hätte. Allerdings kann die Topologie, die sich als ein Bereich der Geometrie unter den verschiedenen Eigenschaften räumlicher Gebilde auf die Kontinuität im Sinne eines stetigen Wandels konzentriert, nicht so einfach zum Ausdruck des architektonischen Raums werden. Der Raum, mit dem die Architektur umgeht, ist der leicht erfassbare euklidische Raum und genau darin besteht eine Ursache für Verwirrung. Das Schema: topologischer Raum ⊃ metrischer Raum ⊃ euklidischer Raum zeigt, dass der normale Raum ein Teil des topologischen Raums darstellt und am einfachsten zugänglich ist. Mit anderen Worten, das Grundwesen des topologischen Raums findet man auch im euklidischen Raum. Folglich ist es nur deshalb nicht falsch, das Interessante eines ungeraden Gangs mit der topologischen Denkweise zu begründen, weil der architektonische Raum der euklidische Raum ist. Ebenso könnte man die für die japanische Architektur und die Gärten der Neuzeit typische Kompositionsmethode mit der Topologie erklären. Zieht man diesen modischen mathematischen Terminus allerdings zur Erläuterung des geschichtlichen Charakters heran, weicht dies strikt von S. Giedions Methode ab. Schließlich besteht die Einzigartigkeit seiner Theorie darin, grundsätzlich vom jeweiligen Bewusstsein des Menschen in einer bestimmten Epoche auszugehen. Hier hingegen knüpft man als repräsentatives Erklärungsmodell für die gesamte japanische Architektur an diesen Begriff aus der westlichen modernen Naturwissenschaft an, ohne die Grenzen von Zeit und Raum zu berücksichtigen. Verbieten lässt sich das zwar nicht, findet aber keinesfalls meine Zustimmung. Ich denke, man sollte zunächst besser danach fragen, warum die Naturwissenschaft nicht in Japan entstanden ist. Des Weiteren trägt meiner Meinung nach eine willkürliche Verknüpfung, die Zeit und Raum überschreitet, nicht dazu bei, den wirklichen Wert der japanischen Architektur einzuschätzen. Bei mir überwiegt eher die Furcht, dass die delikate und für die japanische Architektur so charakteristische Raumbeschaffenheit nicht genügend Beachtung finden könnte. In diesem Sinn ist auch die gelungene Komposition der neuzeitlichen Landschaftsgärten ein Ausdruck der für die Japaner typischen Natursicht, und in erster Linie möchte ich diese Gärten als sehr sensible Naturdarstellung verstanden wissen. Was nun hier den Aspekt des Kontinuierlichen betrifft, denke ich, dass das japanische Bewusstsein für die Raumstruktur eher von Diskontinuität geprägt war. Die japanische Gesellschaft der Neuzeit war eine äußerst strenge feudale Gesellschaft und deshalb ist es für mich undenkbar, dass das menschliche Gemüt – wenn auch bloß unterschwellig – nur an einen „kontinuierlichen Wandel" gedacht haben soll. Ich habe mich schon immer für das japanische Wohnhaus der Neuzeit interessiert. Wenn es für mich etwas in der japanischen Tradition gibt, was es zu überwinden gilt, dann ist es dieses japanische Wohnhaus der Neuzeit. Von einer anziehenden Komposition wie dem Shoin-Stil mag zwar auf den ersten Blick ein modernes Flair ausgehen, mich aber schockiert die Existenz einer genau dem gesellschaftlichen Rang entsprechenden Raumhierarchie. Ich habe keinerlei Einwände gegen die Einführung eines neuen Raumbewusstseins. Eine Haltung, die mit einem Schlag einen neuen Raumbegriff gestalterisch umzusetzen versucht und dabei eindringlich die heutigen gesellschaftlichen sowie wohnhauskonzeptionellen Tendenzen betrachtet, käme mir wohl entgegen. Bedenkt man aber nicht im Voraus die große Kluft, die sich zwischen Bewusstsein und Ausdruck auftut, wird eine wie auch immer mutige Theorie



damit enden, den ohnehin schon verschlissenen Funktionalismus noch komplizierter zu machen.

Ich würde es begrüßen, wenn eine Gesellschaft des kontinuierlichen Wandels entstehen könnte. Der dieser Gesellschaft entwachsende fruchtbare Raum wird zu einer wirklich topologischen Architektur führen, wie wir sie uns heute alle wünschen.

Der Eigenwert des Raumausdrucks

Ich bin mir natürlich der besonderen Schwierigkeit bewusst, die Wohnhauskonzeption im Zusammenhang mit so großen Fragen zu betrachten. Bedenkt man aber, dass in der ersten Schaffensphase der modernen Architektur das Wohnhaus Schauplatz einer neuen architektonischen Ausdrucksweise war, berührt die heutige schwierige Situation immer wieder schmerzlich. Selbst wenn es zum jetzigen Zeitpunkt eine Konzeptionstätigkeit gäbe, die auf einer fortschrittlich-naturwissenschaftlichen Raumtheorie beruht, ließe das wohl eher Pläne von großen urbanen Räumen erwarten oder Entwürfe verschiedener Architektengruppen.

Für mich wirft dies jedoch interessante Fragen auf. So beschäftigt man sich seit S. Giedion mit dem für die moderne Naturwissenschaft repräsentativen Begriff des zeitlichen Raums, der Relativitätstheorie oder der Quantenmechanik, auf unsereins jedoch, der nicht vom Fach ist, übte vor allem die Zeit unmittelbar nach diesen Entdeckungen eine erschütternde Wirkung aus. Besagte naturwissenschaftliche Gebiete entwickelten sich selbstverständlich auch danach weiter, allerdings auf eine rein technische Weise, die das Vorstellungsvermögen von Laien überfordert. In der Gegenwart, in der von den Worten „zeitlicher Raum", oder „Relativitätstheorie" allein nicht mehr genügend Inspiration ausgeht, würde es vermutlich auf eine aufgesetzte Technik hinauslaufen, sie zum Ausdruck des architektonischen Raums in Beziehung zu setzen.

Eine aufgesetzt-technische Raumbetrachtung entspricht einer ebensolchen architektonischen Raumkonstruktion. Die Anregungen durch die moderne Naturwissenschaft besitzen keine philosophische Dimension mehr, sondern laufen analog zur rein technischen Operation. Bei einer kleinen Raumkonstruktion wie dem Wohnhaus ist der Raum jedoch so determiniert und konkret, dass es für eine derart aufgesetzte Technik gar keinen Platz mehr gibt. Die momentane Situation, in der komplexe Räume zwar noch einen Entfaltungsspielraum bieten, dies jedoch kaum auf einen einzelnen Raum zutrifft, lässt einen interessanten Aspekt hervortreten: Impulse für eine Veränderung grundlegender Begriffe, die sogar auf andere Gebiete radikalen Einfluss ausübt, werden weder von der Naturwissenschaft noch der Kunst ausgehen. Vielmehr gewinnt in jedem Gebiet eine aufgesetzte Technisierung und Verkomplizierung überhand. Käme es wirklich zu einer Veränderung grundlegender Begriffe, dann würde sie sich auch in einem noch so kleinen Bereich widerspiegeln. Es ist also keinesfalls abwegig, in der heutigen Architektur barocke Tendenzen zu sehen.

Ich, der ich Wohnhäuser entwerfe, habe den folgenden grundsätzlichen Gedanken: Existiert nicht je nach der Größe der Räume, mit denen ich mich befasse – z.B. der Größe von Wohnhaus und Stadt – eine entsprechende, für die jeweilige Größe charakteristische Gesetzmäßigkeit des Ausdrucks? Das wäre analog zu dem, was die Physik lehrt, nämlich dass es einen Unterschied zwischen der Dynamik der Welt der Elementarteilchen und der Dynamik des normalen physischen Raums gibt. Den Ansatz der S.-Giedion-Schule über einen neuen Raumbegriff sollte man ebenfalls vor dem Hintergrund des heutigen Wissensstandes daraufhin überprüfen, von welchen Raumgrößenmaßstäben er ausgeht. Mir erscheint es nicht zulässig, die gesamte Architektur auf nur eine Theorie zu reduzieren. Ich denke, es muss für die jeweilige Größe des Raums, den man zu seinem Objekt macht, einen dafür charakteristischen Ausdruck geben. Das nenne ich den Eigenwert des Raumausdrucks.

Der Raum der Stadt und der Raum des Wohnhauses

Beim Entwurf eines Wohnhauses, wenn eine Form – zwei- oder dreidimensional – zunehmend konkreter wird, erlebe ich manchmal, dass es keine andere Handhabe für das Weiterkommen mehr gibt als die Entwurfsvorgaben zu ändern. In diesem Moment beginnt sich der Eigenwert des Raumausdrucks herauszukristallisieren. Resultiert aus einem solchen Prozess eine vortreffliche Lösung, so kann man von einem Prototypen sprechen.

Selbst beim Wohnhaus als einem Gebiet der Raumkonzeption stoße ich immer wieder auf die Beziehung von Größenmaßstab und Eigenwert. Eine simple Art der Lösung, die mit einer einzigen Strukturtheorie jeden Bereich, von der Stadt bis zum Wohnhaus, abzudecken versucht, kann mich deshalb nicht überzeugen. Trotzdem bin ich noch lange nicht der Ansicht, jeder architektonische Raum bewege sich nach einer ganz eigenen Gesetzmäßigkeit. Ich will mich hier nochmals einer Analogie bedienen: Das ganze System wird zusammen gehalten ebenso wie im Hintergrund der sehr speziellen Newtonschen Dynamik die Quantenmechanik als vereinigendes System existiert. Unbehelligt und frei soll das Wohnhaus seine gestalterische „Grammatik" finden. In ihrem Rahmen und frei sollen die großen Bauten der Stadt die ihnen eigenen Gesetze entdecken. Sie alle werden vereint und gelenkt durch die Stadtstruktur, die „Grammatik" im Hintergrund. Als notwendiges abstraktes System wäre meiner Meinung nach ein mathematisches System geeignet,[22] nicht jedoch im Sinn von klassischen Funktionsformeln. Es handelt sich um ein System, das auch den chaotischen Zustand der modernen Stadt als einen wichtigen Faktor einbezieht und ihn abstrahiert. Dieses abstrakte System muss fortwährend Berührungspunkte mit der Realität haben, denn sonst kommt man von vornherein nicht über einen rein theoretischen Raum hinaus.

Ich denke, man darf keine bequeme Abkürzung nehmen, wenn man einer kleinen Raumkonzeption gesellschaftliche Relevanz verleihen möchte. Uns wird jedes Mal die Mühe abverlangt, eine mehrschichtige Wechselbeziehung exakt einzukalkulieren. Unter dieser Prämisse möchte ich darauf hinarbeiten, dem Raum Ewigkeit zu verleihen und einen philosophischen Raum zu etablieren. Wir Architekten, die wir Wohnhäuser bauen, können doch eine monoton-graue Welt, die den Ausdruck vielfältiger menschlicher Emotionen verhindert, nicht als die Stadt der Zukunft bezeichnen. Es muss ein fruchtbarer urbaner Raum sein, der mit dem Konflikt zwischen einem höchst entwickelten technischen System und der dementsprechend heftigen emotionalen Verfasstheit frei umzugehen vermag. Andernfalls sollten wir diese Richtung erst gar nicht einschlagen.

Die verschiedenen Erscheinungsformen des Raums

Mit beängstigender Weite

Eine eigenartige Angst geht um in unserer friedlichen prosperierenden Gesellschaft. Zwar herrscht in den vom Vietnamkrieg gar nicht soweit entfernten Nationen wieder Wohlstand, aber dieser Wohlstand einer materiellen Zivilisation führt nicht zum seelischen Wohlstand der in ihr lebenden Menschen. Ein sich immer mehr verschärfender Riss versetzt die menschliche Psyche in tiefe Angst. Auch die Künste vermögen keine Wertmaßstäbe zu setzen und verlieren sich im haltlosen Raum.

Die Wohnhauskonzeption ist mit der Lebensweise des heutigen Menschen tief verbunden und der Raum des Wohnhauses wird somit dessen verängstigten Zustand als ein wichtiges Thema reflektieren. Allerdings ist die Kunst nicht immer direkter Spiegel der Gesellschaft. Hinzu kommt, dass diese Angst überhaupt zum ersten Mal in der Kunst

thematisiert wird. Man betrachtet dieses Angstgefühl, mit dem sich die gegenwärtige Kunst konfrontiert sieht, als charakteristisch für den heutigen gesellschaftlichen Zustand, und es gilt, sich vor allem damit auseinander zu setzen.

Im Normalfall geht man jedoch nicht mit einem solchen Problembewusstsein an den Hausbau. Wie auch andere Bauten dient ein solches Werk zur Demonstration der Finanzkraft seines Besitzers. Es war niemals möglich, sich dieser Grundvoraussetzung allzu sehr zu entziehen und sie dem eigenwilligen gestalterischen Eifer des Architekten unterzuordnen, ein Widerspruch, der beim Wohnhaus besonders deutlich hervortritt. Zwischen der seelischen Verfassung des Menschen und dem Gefüge, das eine friedliche Gesellschaft zum Zweck eines wohlhabenden familiären Lebens hervorbringt, gibt es also keinen direkten Zusammenhang. Ich denke aber, genau das ist der entscheidende Punkt. Sind nämlich die Bedürfnisse des Menschen in der Gesellschaft nicht im Umfeld des Wohnhauses präsent, wird dessen Konzeption den Rahmen des Herkömmlichen kaum sprengen.

Ist dieses merkwürdige Gefühl der Unruhe, das man in der heutigen Wohnhauskonzeption wahrnimmt, nicht überwiegend auf die Spaltung zwischen menschlicher Emotion und gesellschaftlichem Zustand zurückzuführen? Nur selten erlebt man, dass das Wohnhaus ein starkes menschliches Gefühl einfängt. Ist das wiederum nicht darauf zurückzuführen, dass die meisten Methoden nur auf den Aspekt der gesellschaftlichen Prosperität ausgerichtet sind?

Die Kraft der Vereinfachung

Das Wohnhaus ist ein kleiner Raum, bei dem die erste Entscheidung alles Weitere bestimmt. Allein bei der Planung der Außenseite scheint man unzählige Möglichkeiten zu haben, streng genommen gibt es aber nur die eine. Überfällt nicht jeden, wenn der Plan des Hauses immer konkreter wird, die Sorge, ob es nicht noch viel passendere Alternativen geben könnte? Meiner Meinung nach ist diese Entscheidung aus dem ersten Impuls heraus ein Charakteristikum der Wohnhauskonzeption.

Ich beispielsweise habe eine Vorliebe für quadratische Flächen. Das Quadrat ist neben dem Kreis vermutlich die am stärksten in sich vollendete Form. Von dem Quadrat abgesehen bevorzuge ich grundsätzlich schlichte rechteckige Umrisse, weil sich so die Fläche durch einfache Teilung strukturieren lässt. Natürlich geht man mit dieser ersten Auswahl auch ein großes Risiko ein, denn für den menschlichen Lebensraum sind die Bewegungsläufe von Lebewesen kennzeichnend und die Wahl einer solchen abstrakten Form weicht in verschiedener Hinsicht davon ab.

Wenn ich mich trotzdem dieser abstrakten Form zuwende, geschieht das nicht mit der Absicht, den Organismus des Lebens zu negieren, sondern weil ich mir für unseren Lebensstil neue Impulse erhoffe. Oft werde ich kritisiert, dass es sich für den Menschen in vereinfacht-abstrakten Formen nicht so gut wohnen lässt. Eine solche Meinung ist keineswegs erstaunlich für diejenigen, die nicht an eine nach vorn gerichtete Anpassungsfähigkeit glauben, die doch das Phänomen des menschlichen Lebens ausmacht. Natürlich kann meine Arbeit an einer abstrakt-einfachen Form nur Wirklichkeit werden, wenn die Familie mich unterstützt und sie versteht, dass durch die Abstraktion Kraft freigesetzt wird und diese Kraft wiederum für neue Impulse im Lebensstil sorgt. Ich vermag bloß eine geringe Bewegung auszulösen, hoffe jedoch, dass es sich um eine positive Bewegung mit bleibender Wirkung handelt.

Auch in Zukunft werde ich daran festhalten, dass vom vereinfachten Raum Kraft ausgeht. Vermutlich bin ich dahin geführt worden, weil ich mich mit der Konkretheit des menschlichen Lebens konfrontiere. Neben der Schaffung eines abstrakten, ausschließlich auf einer klaren und vollkommenen Form beruhenden Raums – speziell ich bemühe mich darum, ihm einen Symbolgehalt zu verleihen –, verspüre ich immer wieder das Bedürfnis, mein Ausdrucksspektrum noch zu erweitern. Den Fortgang meiner bisherigen konzeptionellen Arbeit begleitete die Hoffnung, dass heutzutage von einem vollkommenen Raum als Gegengewicht zur unruhigen psychischen Verfasstheit Kraft ausgeht, und wie von selbst entwickelte sich daraus meine Methode. Inzwischen kommt bei mir jedoch immer mehr das Bedürfnis auf, den Lebensort von einem konträren Standpunkt aus zu gestalten, indem ich nämlich einen Raum in Überreinstimmung mit der psychischen Situation schaffe. Sollte ich mich mit einem solchen Raumzustand beschäftigen, wird meine Arbeit trotzdem auf eine Abstraktion ausgerichtet bleiben. Verhindern kann ich allerdings nicht, dass ich mich allmählich in Richtung der unvollkommenen Form und des instabilen Raums bewege.

Bisher ist es mir nur in fragmentarischer Form gelungen, einen auf ein unsicheres Gefühl abgestimmten Raum zu schaffen. Sollte etwa diese Gegenbewegung durch meine bisherige Methode der Vertiefung einer vollkommenen Form ausgelöst worden sein?[23] Diese meine neue Ausrichtung verweist jedoch auf ein Problem, das die konkrete Konzeption betrifft. Eine in sich vollendete Form wie das Quadrat nimmt gewissermaßen nur begrenzt Kontakt zu anderen Räumen auf. Die konträre unvollendete Form hingegen übt gerade wegen ihres nicht perfekten Raums eine Wirkung auf die Umgebung aus. Für mein Empfinden könnten sich somit ganz neue Aspekte eröffnen, wenn man das Wohnhaus nicht einzeln, sondern in Ansammlung betrachten würde. Letztendlich ist dies aber eine neue Thematik für mich, der es für einen kompetenten Bericht noch an Reife fehlt.

Hin zu einem unvorstellbaren Kontext

Der angestaute unsichtbare, aber grausame Druck einer prosperierenden Gesellschaft spaltet und verschleißt das Gefühl derjenigen, die mit dem System nicht konform gehen wollen.

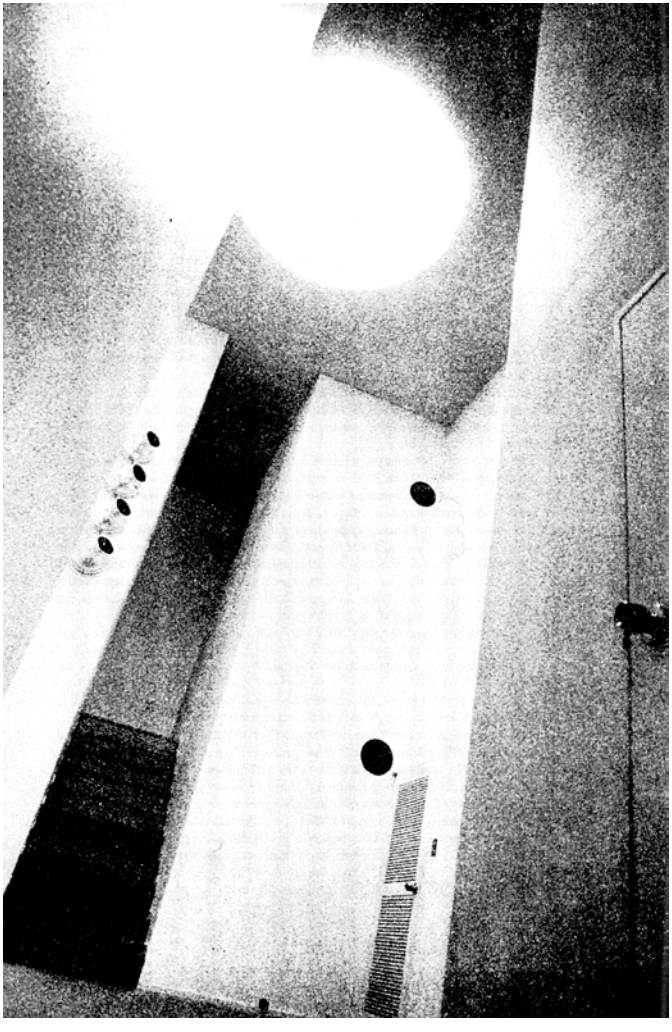
Um eine geistige Verarmung unseres Raums und unserer Zeit zu verhindern, muss die Kunst entsprechende Vorkehrungen treffen. Allerdings sollte man auf harte Kämpfe gefasst sein, von denen auch das Wohnhaus nicht verschont bleiben wird.

Noch nie war der Ausdruck einer freien Lebensenergie so unverzichtbar wie heute. Bedenke ich freilich, dass man die vom traditionellen Wohnhaus hervorgebrachten Formen etwa von Dächern oder Vordächern nicht so leicht durch einen anderen universellen Stil ersetzen kann, spüre ich die starke Mauer, die mich umgibt. Weil ich diese Mauer aber gewissermaßen selbst errichtet habe, besäße ich die Freiheit, sie beliebig zu überspringen, insofern ich über die ein oder andere Vorgabe hinwegzusehen bereit bin. Ja, eigentlich hätte ich von vornherein gar keine Mauer zu errichten brauchen. Mich treibt der Drang, gegen alle Abteilungen des Wohnhauses einen rücksichtslosen Kampf zu führen. Bei genauerer Betrachtung meiner Ausdrucksmöglichkeiten stellt sich die Situation jedoch so dar, dass ich immer nur in lokalen, auf ein Thema beschränkten Schlachten kämpfen kann. Insgeheim wünsche ich natürlich, dabei von einer Position möglichst weit vorn diese thematischen Fronten zusammenzuführen.

Heutzutage wird ganz selbstverständlich davon ausgegangen, dass beim Kampf gegen die moderne, hoch industrialisierte Gesellschaft mit ihrer vielfältigen, starken Dynamik nur eine entsprechend große Gruppe etwas auszurichten vermag, denn von der Dynamik dieser Gruppe wiederum hängt die architektonische Entwicklung ab. Ich glaube jedoch nicht, dass es damit schon getan ist. Vielmehr sollte man der Bedeutung der vom Individuum ausgehenden Energie noch stärkere Aufmerksamkeit schenken.

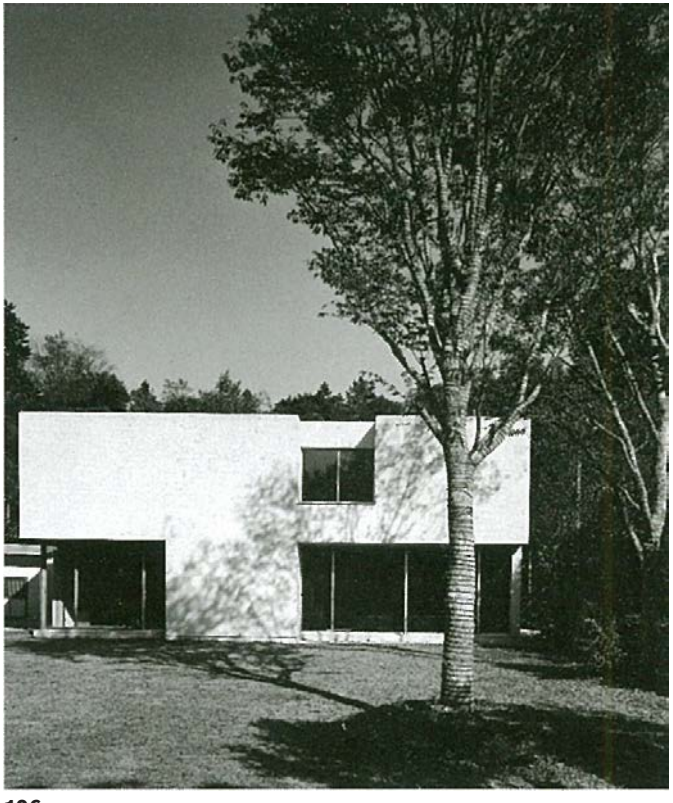
Will eine große Institution reibungslos funktionieren, ist ein entsprechender Kontext erforderlich, der die Menschen emotional an sie bindet. Ein solcher Mechanismus stützt zwar das gesellschaftliche System, die tieferen emotionalen Bedürfnisse des einzelnen Menschen allerdings, der in der Gesellschaft ohne Halt ist, entgleiten dieser flüchtigen Umklammerung. Warum vertraut man nicht auf die Kraft der Gedanken des Einzelnen, die Kraft seiner Fähigkeiten? Mit diesem menschlichen Gefühl, das sich bewegt wie die auf der Wasseroberfläche schwimmenden Teilchen bei der Brownschen Molekularbewegung, könnte irgendwann ein neuer Kontext entstehen, der für die Menschen zuvor noch unvorstellbar war. Ein solcher Kontext kann aber meiner Meinung nach immer nur vom Individuum ausgehen.

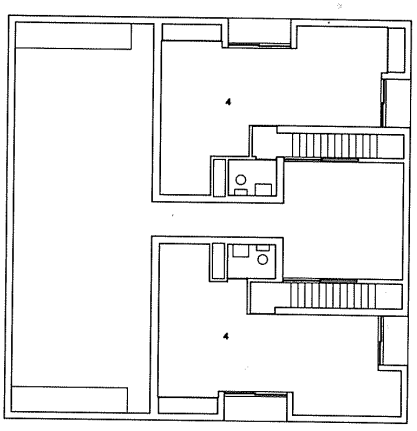
Ergibt sich auch für das Wohnhaus ein neuer Kontext, wird ihm bestimmt eine Hauptrolle in dem irgendwann aufzuführenden Drama zuteil, das die Architektur vollkommen revolutioniert. Mit der Hoffnung auf diese Zeit setzt der Architekt der kleinen Räume sein Werk fort.



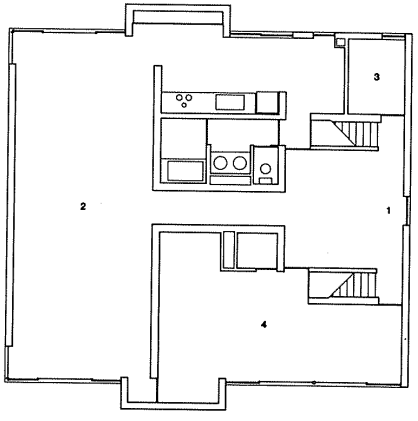
Cubic Forest, 1971
Kazuo Shinohara

I set down as the basic contour a simple cube, 12.7 meters square by 5.7 meters high, and then incorporated a number of small cubes to form the interior and the openings on the exterior. The resulting interplay of cubes struck me as being like the various layers of trees that make up a forest. I had adopted the cube as the basic theme of „The uncompleted House", which immediatly preceded this house, but I had somehow hesitated to give it full expression there. It was only when I started the design that I overcame my doubts. The entrance here, which is on the east side, leads directly into the first living room, which is 3.7 meters





premier étage

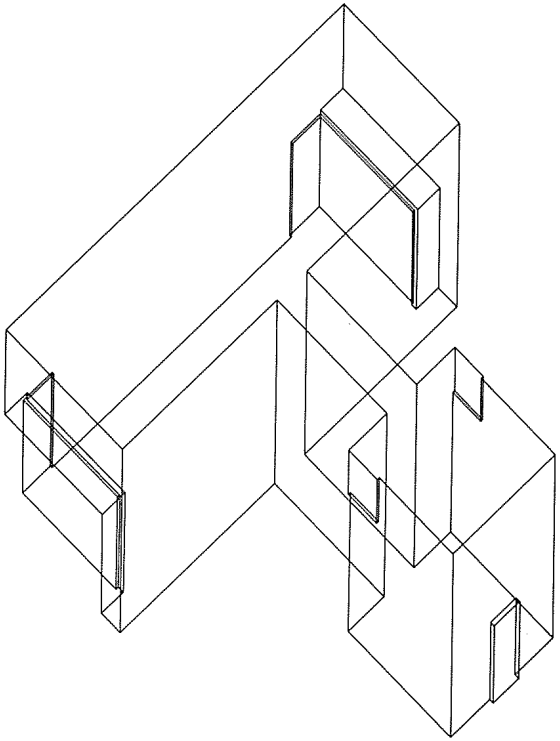


rez-de-chaussée

m 0 1 2 3

square. Straight ahead of the entrance is a fissure space, 1 meter wide and 4 meters long, leading to the second living room, a space spreading out the full width of the basic cube form and measuring 12.3 meters by 4.4 meters. The height of the ceiling in the living rooms and hallway is 4.4 meters, and the walls in all three are covered with linen in a natural color. The original cube is thus divided in half, with a two-story section on either side of the division for other rooms.

It was stipulated that the northern part of the second floor be independent, and the fissure arrangement fulfills this requirement admirably. At the same time, since the fissure links the two living rooms, there is a strong connective element on the axis of the division.



House in Uehara, 1976
Kazuo Shinohara

This house is built facing onto a narrow street, only a short way from a bustling road by a private railway station, typical of Tokyo. At the beginning of the sixties, I stated that the modern city could only express the »beauty of chaos« and even though we might try to create something resembling the beautiful European cities which were completed by the end of the last century, this was impossible at least in the case of Japan. I referred by photographs to the urban scene near Shibuya station, on the Tokyo circle line, as an example of the kind of urban area which could be realised in Japan. Coincidentally, this house was not far from there. There thus began a direct confrontation with the turbulent Japanese street scene.

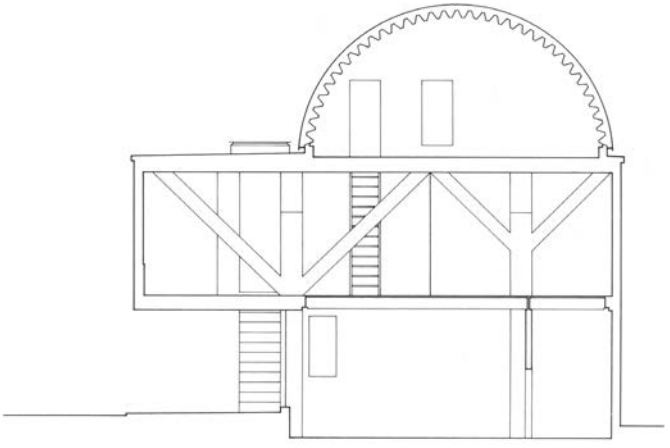
The south of the small site faces onto a narrow street. The client, who is a photographer, had his work-place on the ground floor and the required parking place and access from the narrow street was only possible under a cantilevered part of the house. As, by law, the main house itself could not be large, the ratio between the cantilevered part and the main house was large. It was thus necessary to find a special method of construction. The double-Y structure, which can be seen on the south side, was created because of this.

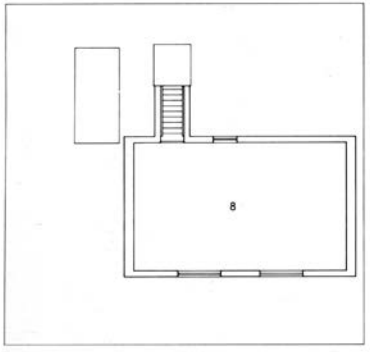
One layer of wall is suspended from the end of large braces and the first floor is between its lower end and the feet of the braces. The other outer wall is thus double height, from the roof sheet to the ground floor. This is because, apart from the cantilever part, the space of the other double height was made by a single pour of concrete. This was an attempt to find constructional economy in such a small space. Afterwards, the wooden floors were laid and the necessary floor surface put in place. The structural solution was found in what is known as »flat slab and column structure«. It was also a strategy to cope with the legal height limit of 5 metres for this kind of small site.

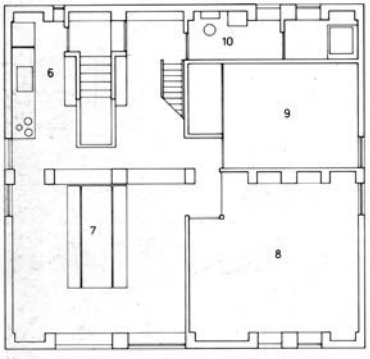
A thick pillar and brace are an unusual structure in the centre of the first floor living/dining room. In Japan, with its severe earthquakes, the section of structures are larger than those in the west, even when advanced three-dimensional analysis is used, and it is difficult to avoid a »rough« impression. However, much of the unusual impression of the structure derived from the effects of the braces being set at an angle of 45 degrees. I approved of this result.

The »rough« composition is also evident in the exterior appearance. Immediately after I had completed the design of the main concrete structure, the client found some extra finance for construction and asked me to add another room on the roof. This had been the former plan but no decision had been made on the shape this would have. After several studies, I chose a shape in a system completely different from the main structure. Of course it was impossible to add a concrete structure at this stage, so I chose light metal members and light roofing materials.

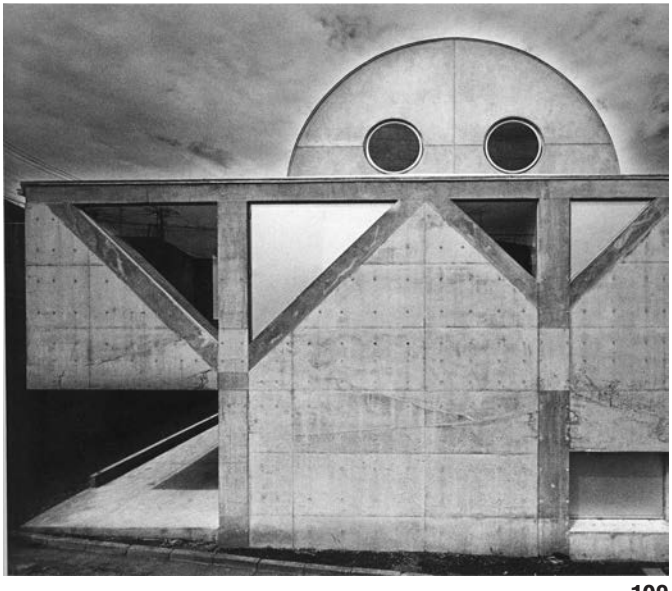
By juxtaposing this space, with a different system concept and with no expectation of harmony or unity, I confirmed the working or meaning of the space which was produced through this design. My previous method, which involved the positioning of one central space, here changed into a discrete assembly of fragmented, partial spaces. I positively approve of the »rough« space produced from this process. The word »savage« could also be used. It resonates with the »chaos« of Tokyo. And the »machine« which I had first become aware of from the Tanikawa Residence also overlapped with this.




8


10
6
9
7
8

3
5
2
4
1

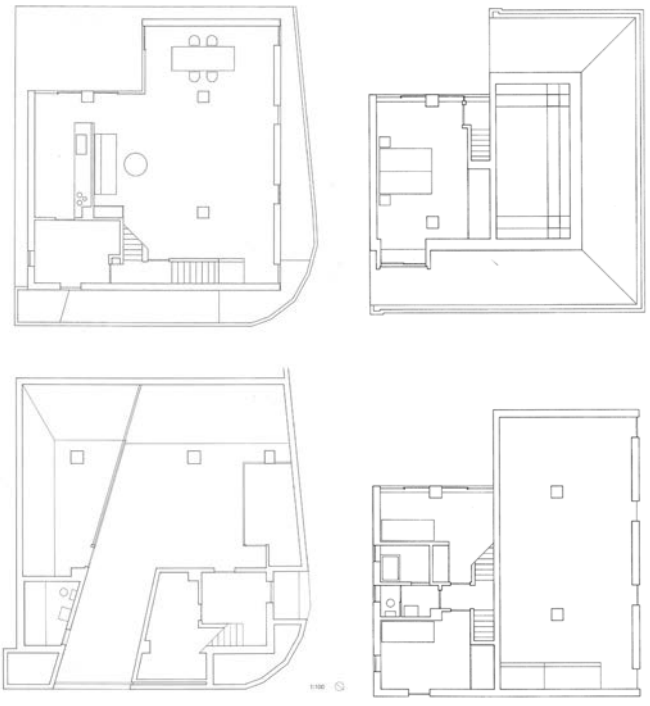


House on a curved road, 1978
Kazuo Shinohara

Four posts on the outline of the plan, together with the beams for the first- and the third - story floors compose a space lattice and support the enclosure of the four levels, including the basement. the second floor is created by means of beamless floor slabs passing midway between the levels of the first and third floors and is supported by the center wall facing the living room and the outer walls. Since there are houses adjacent to the plot lines on two sides of the small, irregular site, for the sake of safety in basement construction, earth was removed by means of the slope linking the plot line to the base of the fundation. The sloping surfaces heve been preserved as characteristics of the underground space. In the basement, I tried to express the desire to go underground horizontally from the entrance on the curving road side. The large, oblique, glass wall is another expression of that desire. In contrast to this descent, the above-ground spaces move in the direction of verticality. A powerful spatial quality results from the combination of a zone resembling the inside of a tower and the major lattice structure. I do not deny that this sturdy expression can be decoded as symbolism, although it does not have the same content as that found in my first style. At the time of the design of this house I was interested in the idea of expressing unity through savagery.

Grundriss
Erdgeschoss
Untergeschoss

Obergeschoss
Obergeschoss



Centennial Anniversary Hall, Tokyo Institute of Technology, 1987
Kazuho Shinohara

Two or three years before retiring from my teaching post, I was given the opportunity to design a memorial hall for the university from which I had graduated and at which I taught. The basic conditions for the functional layout of the Centennial Anniversary Hall were that it should have a science and technology museum at the lower level, a group of conference rooms for the exchange of research information at the middle level and a restaurant and bar at the highest level. The possible site for this was moved two or three times to various positions on the campus until it was finally decided that it should be next to the main gate. This is the perfect place for the Centennial Anniversary Hall with two of the four elevations of the building facing out directly onto the street. Also this was my first attempt to give concrete expression to my concepts concerning the city.

Before the main gate was decided as the site of the hall, the image of the hall appeared as a metallic cylinder floating in the air. This may have been the image of a space machine and may also have been a development of a 1981 project (nominated design competition for the DOM company, Germany).

As soon as the site was decided, adaptations between image and actual conditions began and the initial project was prepared. This was a complex form in which a main structure, a cube with a height of 20 metres, the maximum allowed for the site, and a half-cylinder-shaped space interpenetrated. The cube was divided into four and one of these parts was a void. The first image of a cylinder floating in space was expressed in the place which was the void. The functions of the cube and half-cylinder are concentrated in producing a real adaptation between site conditions and interior functions. These are occasionally independent from each other and at other times mutually related.

In order to establish a correspondence with the special topography, the form chosen for the plan was one in which a large and a small rectangle and a trapezoid were joined. The basic composition chosen for the Centennial Anniversary Hall was one in which a half-cylinder, whose axis is a straight line joining points 20 metres high at the centre of the outer wall surface, 8 metres long and 20 metres high facing east and west, forms a complex structure by penetrating a cube. I assumed that the cube would be reinforced concrete and the cylinder would be a light metal structure, and that the exterior cladding of the former would be aluminium sheet and that of the latter stainless steel sheet. These basic principles were maintained.

After the design had progressed and was entering its final stages, I began to think of changing the axis of the half cylinder and transforming this interior/exterior space from a straight line to another composition. I had used a shape with a bent axis on previous occasions. After several studies, I found that a structure, in which the east alignment went through the corner of the front of the station facing the main gate, in which the western line went through the rotary at the centre of the campus, was more interesting than the previous design. At this time, I was able to sense the reality of this structure and went straight ahead with the working design.

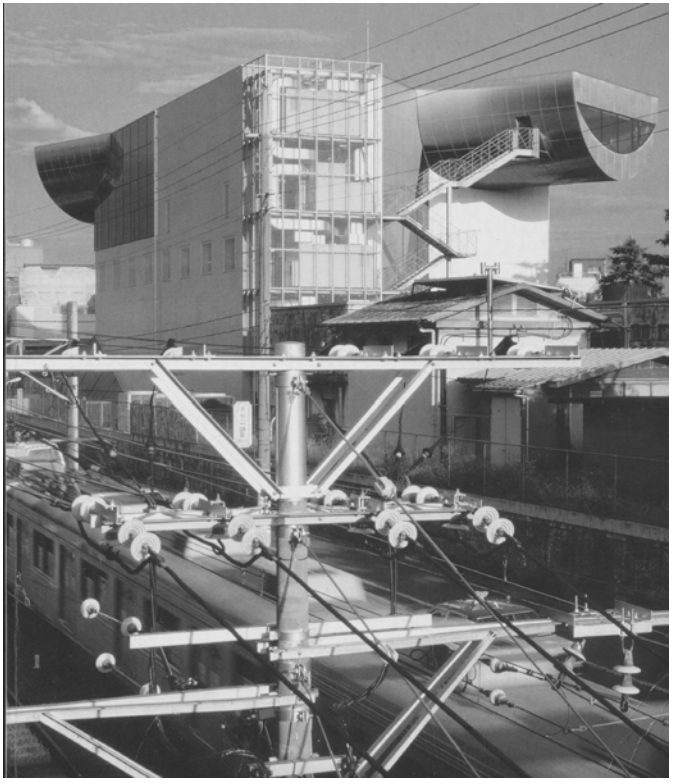
In the shapes of such products of high technology as the latest aircraft-fighters or moon landing modules, I noticed a meaningful relationship between apparently clumsy parts and the whole and from this developed a concept called the »Zero-Degree Machine«, a relationship on a new level between shapes and functions. In a completely different context, I applied the term »progressive anarchy« to the urban conditions in the crowded areas of a Japanese metropolis such as Tokyo, which are very confused visually but also dry, pleasant and full of life. These two independent concepts directly intersect in this design, in which I had an opportunity to test their concrete expressions.

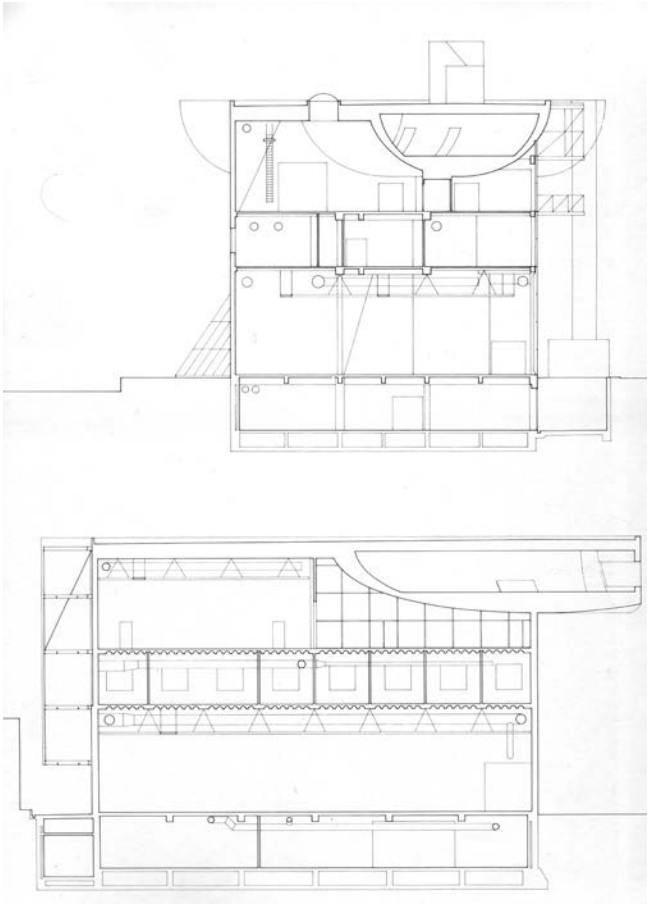
Thus I consider the fact that, in this design, the axis of the half cylinder was given an accidental direction: from south-west to north-east and was also bent, to be a concrete expression of randomness. What I here call »randomness« is something which I treat as an element of the chaos which expresses the normal or, to put it another way, the extremely general state of the city or of things. Chaos, fuzziness, randomness and fractals have recently been introduced as new scientific trends. Things which had previously been excluded from study because they are non-essential are involved in these studies as a new essence. This cannot be called an abstract problem; these concepts are used to enhance the performance of supercomputers. Several of the concepts involved in

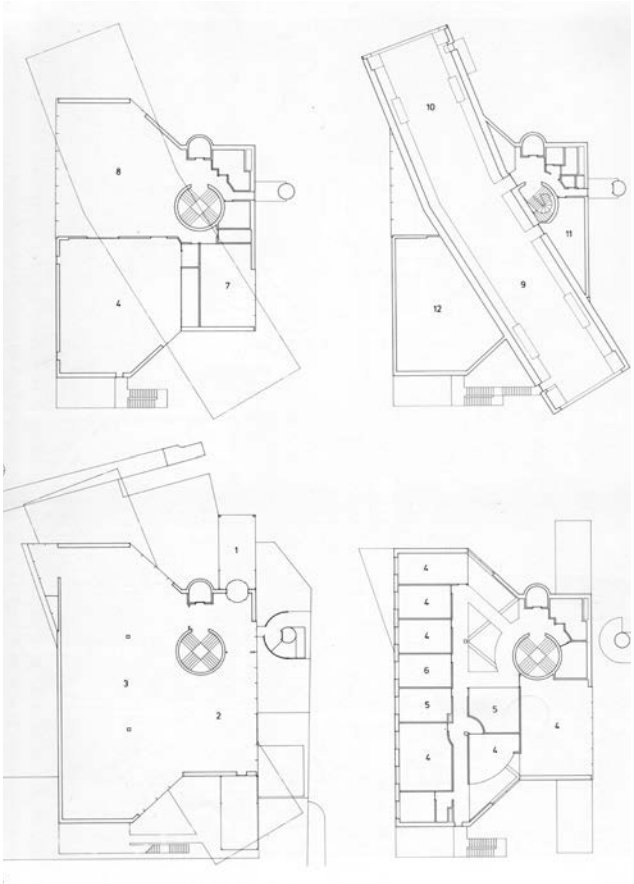
おおおかやま
2

the design of the Centennial Anniversary Hall are connected with this question. For example, the south, aluminium- clad concrete wall is part of the main structure; the top connects with the metallic half cylinder and is passed to the concrete wall surface via this framework.

In order to comprehend this building in its entirety as a three-dimensional body and to analyse it as a three-dimensional structure, it was necessary to use a frame model consisting of 530 joints and solving 3180 simultaneous equations. I think that for a museum of science and technology he architecture itself should present an example of co-operation with the most advanced technology of the time.






8
4
7
10
11
9
12
1
3
2
4
4
4
6
5
4
5
4

Toyo Ito

The New „Real“: Toward Reclaiming Materiality in Contemporary Architecture

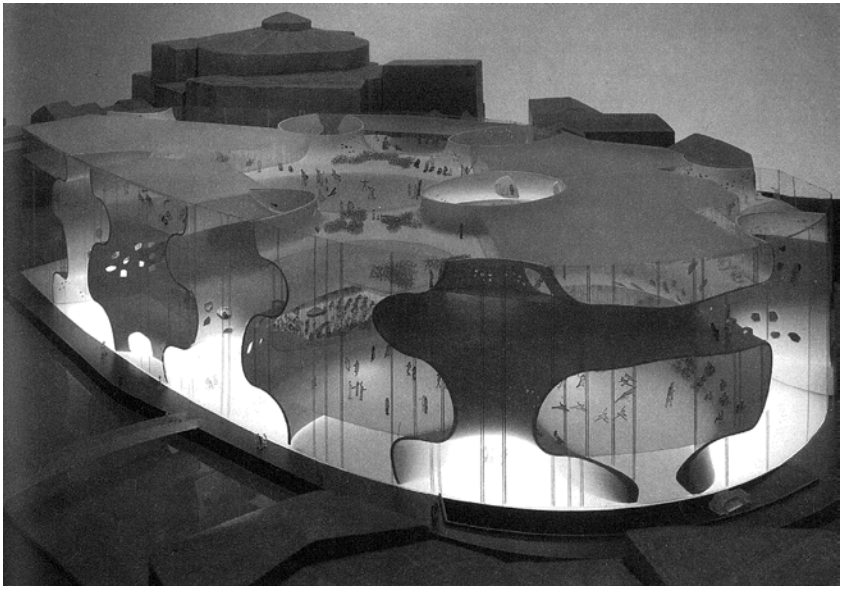
Two yet-uncompleted projects, the Project for Forum for Music, Dance and Visual Culture Centre in Ghent and Project for Taichung Metropolitan Opera House, utilize similar structural systems to create maze-like continuums of three-dimensionally curved spaces, all very complex in appearance yet based on clear and simple principles. Two parallel horizontal planes divided into uniform grids, each with alternating circles circumscribed in checkerboard fashion, are positioned so that the circles above and below are one square out of congruity with each other; these circles are then interconnected as if via resilient membranes, the three-dimensionally curved surfaces of the „membranes“ dividing the floor plan into distinct spaces. By further stacking this system in a vertical direction, the articulated spaces respectively form continuous vertical and horizontal „tubes.“ If the grid and circles are kept
uniform in size, then all tubular spaces would also be equal, but varying the size and shifting their centers yields a complex array of irregular spaces.
We have dubbed this the „emerging grid“: a system by which a uniform grid is manipulated to yield a continuum with a three-dimensionally curved shell; a method for transforming simple regular spaces into complex spaces rich in variation, hard inorganic space into supple organic space.
During the Ghent competition, we experimented with numerous trial-and-error variations using this process, arriving at the requisite 1800-seat concert hall, dance/ orchestra rehearsal studios and rooms for workshops. But instead of a conventional auditorium, we proposed that the hall be an extension of exterior urban space, so that the lighthearted ease of outdoor concerts carry over into the
interior. Or to put it another way, we attempted to convolutedly „network“ the street into the building, with spaces therein that could be used for music and dance performances. It was the „emerging grid“ system that allowed us to realize a volumetrically
interconnected image of the street capable of fulfilling all the preconditions.

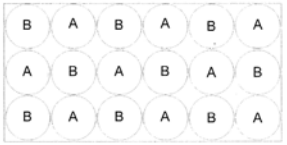
The tubes that ran vertically in Sendai span the entire Ghent project horizontally and vertically. The space is continuous throughout, though as in Sendai, the tubes are cut-off to conform to the site, exposing cross-sections to the perimeter as curved waveforms-as if in analogy to the organ passages that run through the human body. Are the intestines and esophagus internal or external organs? One might ask the same thing about the „sound tubes“ in Ghent. It is amazing to see how submitting a uniform grid to a series of algorithms can deliver such organic spatial qualities.

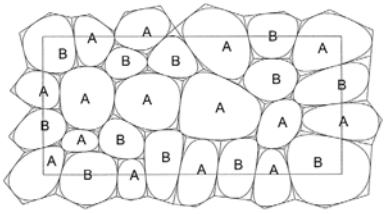
Most of the projects we have done since Sendai have been very likely unrepeatable „handmade“ efforts that involved reinforcing struts molded to complex three-dimensionally curved surfaces, steel ribs and plates requiring enormous numbers of precision welds, pieces of glass cut to different irregular shapes that then had to be individually fitted into concrete frames-all incredibly demanding operations. The sheer amount of energy and exactitude invested in realizing these „problematic“ buildings is testament to our aims to find a „new real“ material power in architecture.
The various specific projects we have looked at thus far all exemplify a common thesis that can be summed up as follows:

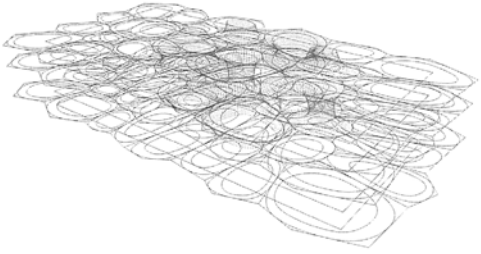
1. Liberate architecture from staid prevailing forms via dynamic stress flows.
2. Transform Modernist „less-is-more“ minimal spaces into primal „real places“ in tune with nature.

Contemporary architecture-and especially Japanese contemporary architecture-is almost entirely concerned with Modernist sophistication. Minimal and stoic, many are the buildings that showcase a pure geometric beauty, but do they really invigorate people? As all too often art history shows, in some ways, nothing spoils creative impulses as much as sophistication.

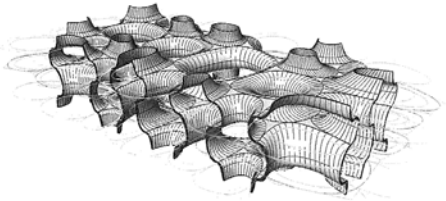






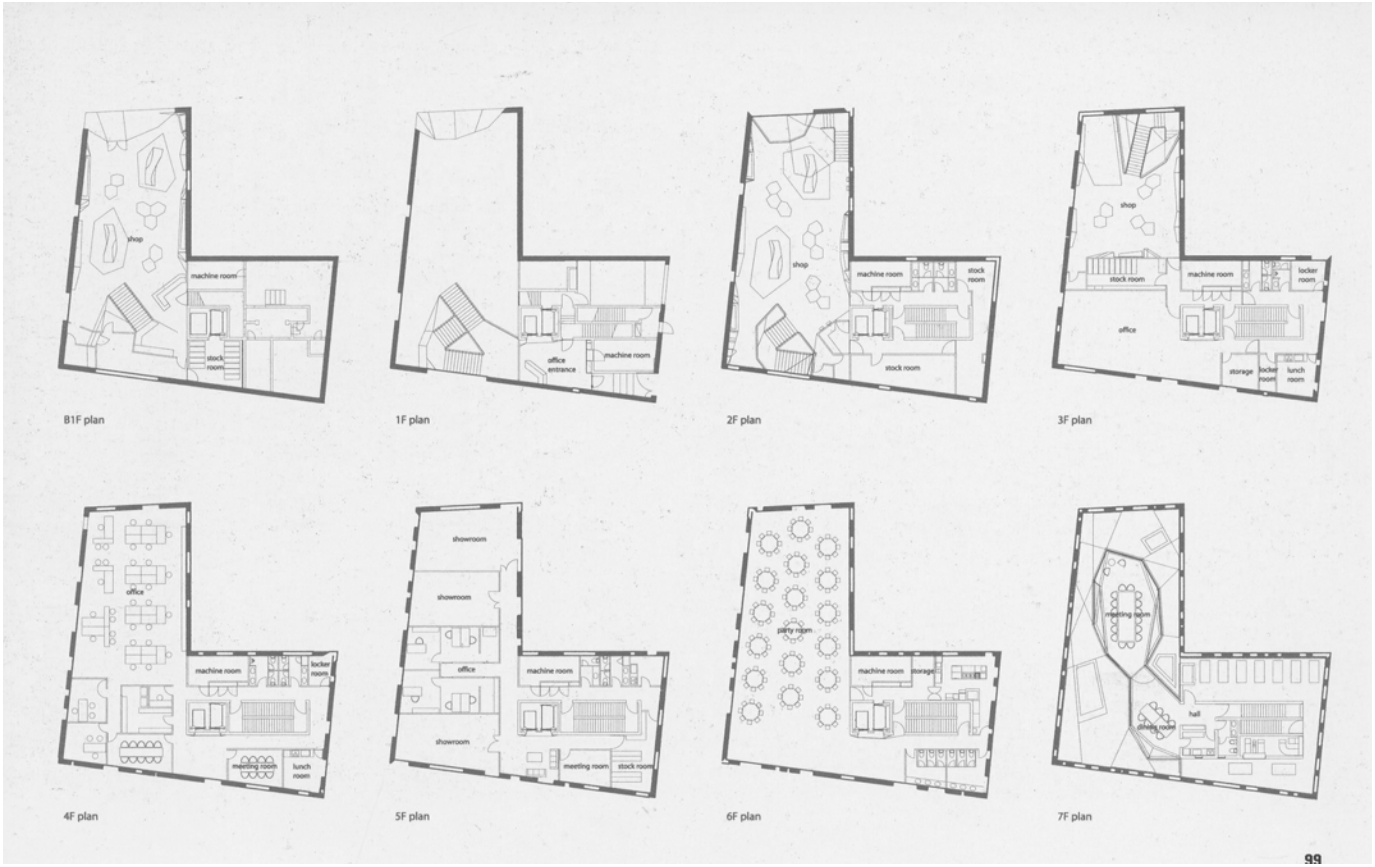


In today's world, where buildings have been reduced to mere „consumables" in the scheme of economics and information media, what we seek in architecture are spaces that are truly alive, that actually engage us physically. Or as I would sum up in two dictums: „Fluid spaces where we can feel the dynamic stress flows" and „Nature-conscious spaces with primitive qualities akin to tree houses and caves." Not that I advocate a return to the past, I'm staking the latest technologies on the „new real" dream beyond Modernism.

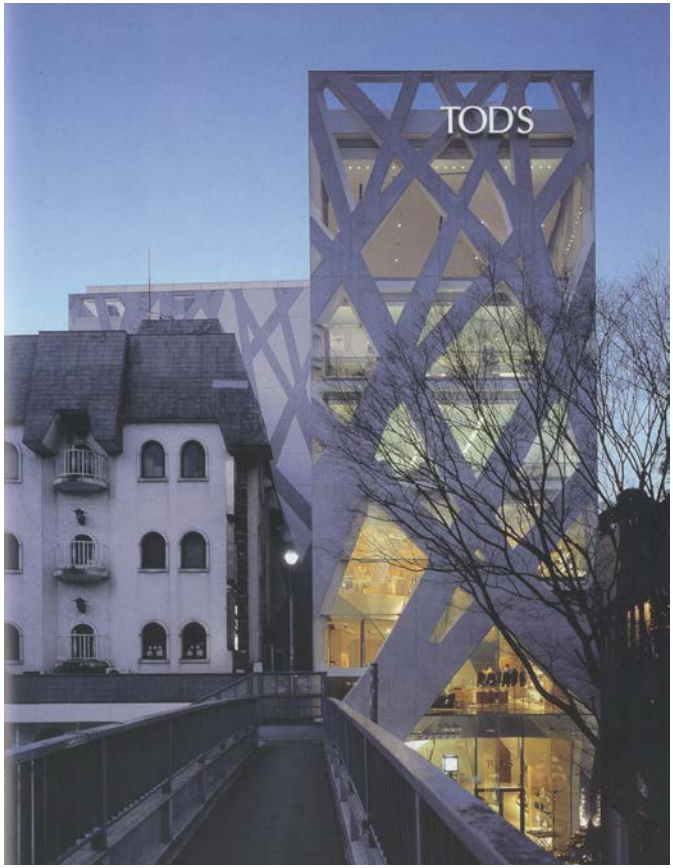


TOD's Building, 2002-2004
Toyo Ito

Das Geschäftshaus Tod's hat eine Gesamtgeschossfläche von 2550 m2. Die 450m2 Verkaufsflächen befinden sic him Erdgeschoss und ersten Obergeschoss; Büros sin dim dritten bis fünften Stockwerk untergebracht; die sechste Etage ist Veranstaltungen vorbehalten und im siebten befinden sich ein Raum für Geschäftsessen, ein Konferenzraum und ein Dachgarten. Über dieses Projekt sagt der normalerweise recht reservierte Architekt: "Das Tod's-Gebäude in Omotesando ist ein ehrgeiziges Projekt; es verkörpert Konzepte und Techniken an vorderster Front der zeitgenössischen Achitektur. Mit diesem Entwurf versuche ich, die Architektur des 20. Jahrhunderts zu transzendieren." Die ungewöhnliche Beton- und Glassfassade entstand durch eine Überlagerung der Silhouetten von neun Zelkova-Bäumen, wobei dieser botanische Bezug wohl den wenigsten Passanten auffält. Aufgrund seiner L-Form hat der Bau sechs Fassaden statt nur vier – alle identisch gestaltet. Ito ver-

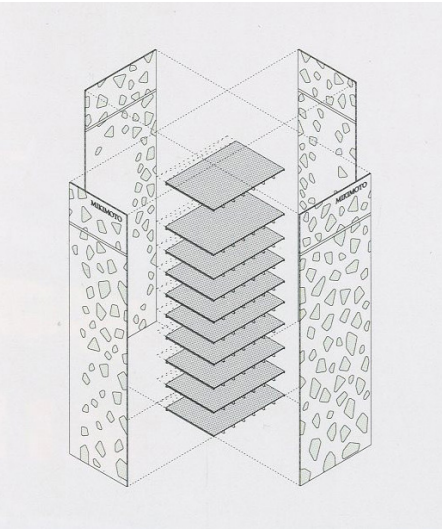


gleicht das sich nach oben verändernde Erscheinungsbild des Gebäudes mit dem Unterschied zwischen Baumstamm und Baumkrone und erklärt ausdrücklich, dass die Erfahrungen, die er beim Entwurf und Bau der Mediathek in Sendai und dem Pavillon der Londoner Serpentine Gallery machte, direkt in dieses herausragende und ungewöhnliche Gebäude eingeflossen sind.



Mikimoto Ginza 2 Building, 2005
Toyo Ito

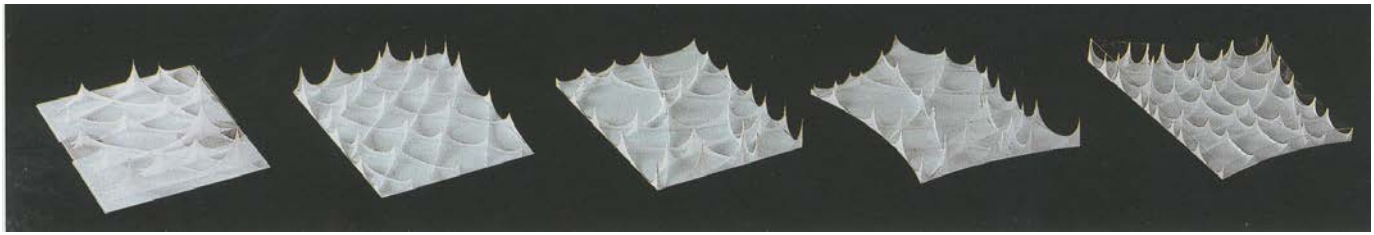
Dieses Geschäftshaus ist der Flagshipstore der Firma Mikimoto, der "Erfinder" der Zuchtperle. Auf einem schmalen Grundriss von 17 x 14 Meter reckt es sich neun Geschosse und 56 Meter hoch. Unten befinden sich ein grosser Juweliersalon und Verwaltungsräume, die Geschosse darüber beherbergen ein Restaurant und Mietbüros. Vie dünne Stahlwände bilden statisch eine steife Röhre mit stützenfreien Innenräumen. Die Sandwichpaneele enthalten eine dünne Schicht Beton zwischen zwei Stahltafeln von nur 6 bis 12 mm Dicke. Bereits als Fertigteile auf die Baustelle transportiert, wurden sie dort ausgerichtet, verschweisst und der Zwischenraum mit Beton gefüllt (200mm). Die Stahlplatten sind also eine verlorene Schalung. Dieses Bausystem erlaubt extrem stabile, dünne Wände. Da das Tragwerk flächig und nicht gerichtet ist, liessen sich die unregelmässigen Fenster frei verteilen. Die zufälligen tropfenförmigen Öffnungen sollen an Luftblasen erinnern, wie sie beim Perlentauchen aufsteigen. Ito wollte ein Gebäude schaffen, das weiche Leichtigkeit und feine Intensität zugleich ausdrückt; weder reine Geometrie noch tektonischer Ausdruck standen im Vordergrund. Um eine perfekte flache Fassade ohne Fugen zu erreichen, wurden die Schweissnähte geschmirgelt und mit mehreren Farbschichten überdeckt – dadurch ist ein abstracter Ausdruck entstanden.



MIKIMOTO

MIKIMOTO

Tama Art University Library, 2007
Toyo Ito



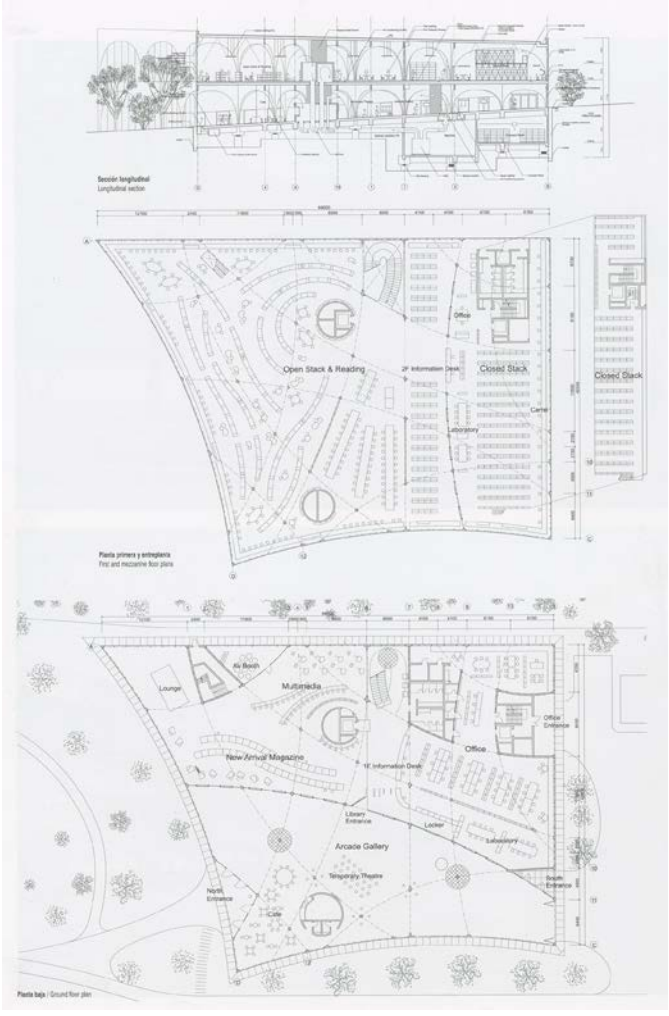
The structure of this project is composed of 12mm-thick steel plates reinforced with 75mm-wide flanges. This steel is covered with concrete that serves both to prevent buckling and as fireproofing, resulting in a extremely thin (about 200mm) reinforced concrete wall. Although the arches have a maximum span of more than 12m, they narrow down to a 400mm-wide cross-shaped structure at floor level.

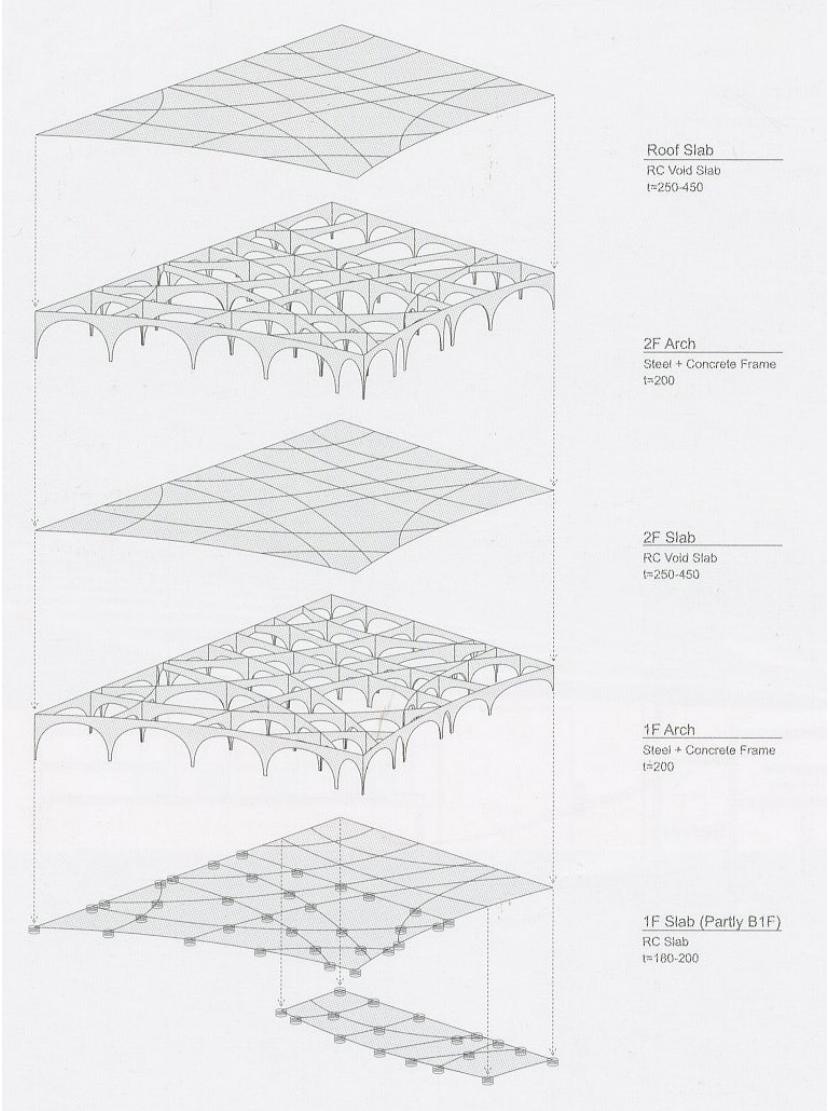
The structural system of the upper level floor simply repeats the ground level system as an additional layer. However, on the upper level the overall lines-of-straight are interrupted by the book stacks arranged on the flat floor, and by enclosing zones within three or four arches the space is segmented into cells, generating a unique spatial character. Moreover, from a certain place the relationship between the cells may appear as a long corridor, while in another place it appears as a sequence of small chambers.

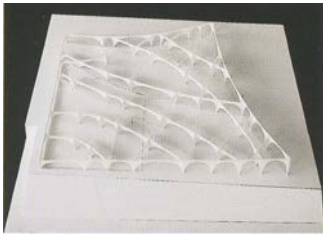
This is an proposal for the library of an art university located in the suburbs of Tokyo, in the Hachioji campus. Composed of two floors of about 2400m2 and a partial basement, the building has a total floor area of 5500m2. The site is situated between the main entrance gate and the center of the campus. The character of this site, with its gentle slope and good visibility, became the starting point for this innovative and yet somehow classical form.

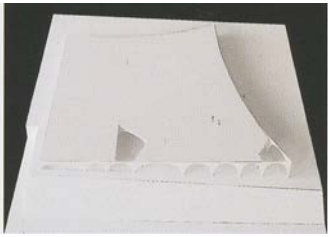
Taking advantage of the site's upward slope, we applied the same approximately three-degree slope to two-thirds of the ground floor slab. According to research, people feel barely any discomfort ascending a hill if the slope is less than four degrees. Our proposal treats the sloped floor that occupies the ground level as a large, open indoor space with a café and a gallery, and gathers the main library functions such as book stacks and browsing areas on the upper level.

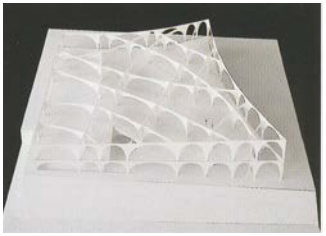
We generated an arrangement of colonnades with rigid capitals and pin anchors, which eventually resulted in the idea of a very simple arch-like structural system. Thus, views through these semicircular cutouts open up in every direction.

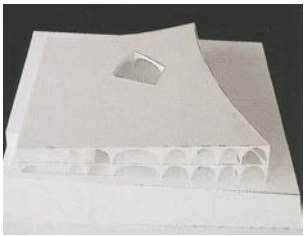

Sección longitudinal
Longitudinal section
Open Stack & Reading
2F Information Desk
Office
Closed Stack
Closed Stack
Cerne
Laboratory
Planta primera y entreplanta
First and mezzanine floor plans
Lounge
Multimedia
New Arrival Magazine
1F Information Desk
Office
Office Entrance
Library Entrance
Locker
Laboratory
Arcade Gallery
Temporary Theatre
North Entrance
Cafe
South Entrance
Planta baja / Ground floor plan


Roof Slab
RC Void Slab
t=250-450
2F Arch
Steel + Concrete Frame
t=200
2F Slab
RC Void Slab
t=250-450
1F Arch
Steel + Concrete Frame
t=200
1F Slab (Partly B1F)
RC Slab
t=160-200

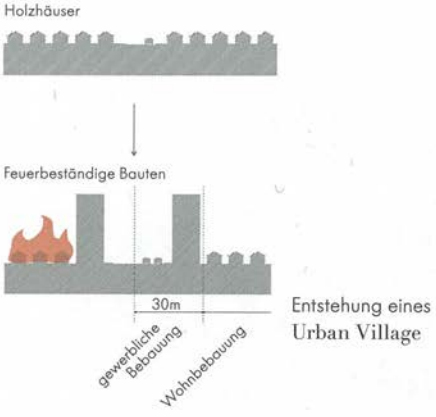








Void Metabolism

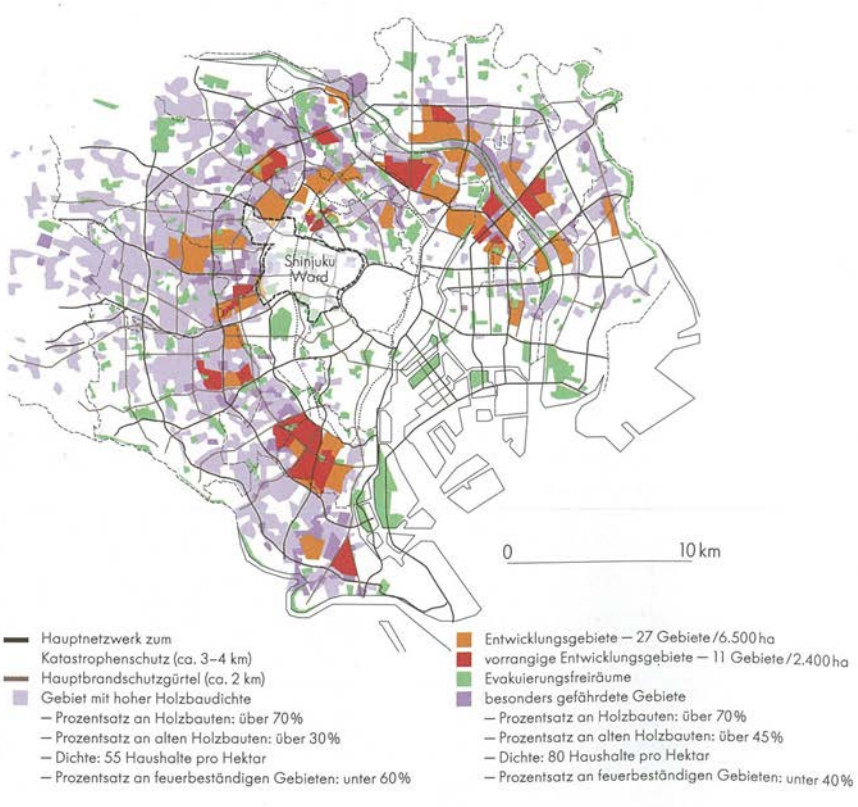


Entstehung eines Urban Village

Urban Village

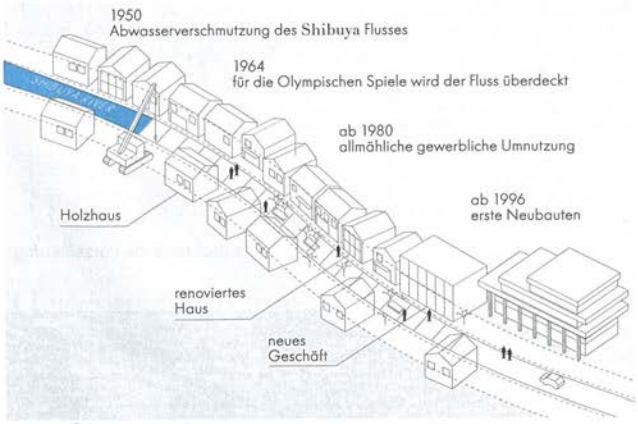
Im Flächennutzungsplan des Zentrums von Tokio wurden 30 Meter lange Abschnitte an Hauptstraßen für besonders stark frequentiertes Gewerbe ausgewiesen. Durch den entstehenden Verwertungsdruck wurde in diesen Bereichen die alte Bebauung durch feuerbeständige Gebäude mittlerer Höhe ersetzt, die nach und nach einen Brandschutzring um die dahinter liegenden Vierteln bildeten. Sobald man die Hauptstraße verlässt, betritt man diese ältere Viertel und findet eine fast dörfliche Atmosphäre dicht stehender Holzhäuser von niedriger Höhe vor. Hier wimmelt es von Grünpflanzen, und aufgrund des Vorherrschens enger, gewundener Gassen gibt es keinen Durchgangsverkehr. Wir nennen dieses Phänomen daher **Urban Village**.

Insbesondere in Shinjuku fand man zahlreiche sogenannte „**mokuchin**-Haus-Gürtel" mit dicht bebauten Mietshäusern aus Holz entlang der Ringstraßen Nr. 4 und Nr. 5. Bei einem Erdbeben der Stärke 8 wäre dieses extrem gefährdete Gebiet innerhalb von 24 Stunden vollständig abgebrannt. Folglich wurden viele Hauptstraßen in solchen Gebieten gemäß dem Entwicklungsplan zur Katastrophenprävention von 1995 Teil des „Hauptnetzwerks zum Katastrophenschutz". Im Gegenzug für die Zulassung einer höheren Ausnutzung der Grundstücke wurden diese Gebäude entlang der Straßen mit der Funktion einer städtischen Brandmauer versehen, die die Ausbreitung eines Feuers in dicht besiedelten Wohngebieten verhindern soll.



32 ☰+☰

Commersidence in der Cat Street – gewerbliche und Wohnbebauung aus verschiedenen Generationen



Entwicklung der Cat Street

Veränderung der Flächennutzung in den Stadtteilen Jingu-mae und Shibuya um die Cat Street

Veränderung der Flächennutzung an der Cat Street im Laufe der Zeit

Commersidence

Commersidence meint ein Muster, bei dem Handel und Kommerz sich in einem Wohngebiet ausbreiten. Im Zuge der Vorbereitungen für die Olympischen Spiele in Tokio 1964 beschloss man, den Fluss Shibuya zu kanalisieren und mit einer Straße zu überbauen. Zunächst wurde diese als Fußgängerzone angelegt, die durch ein von kleinen Häusern geprägtes Viertel verlief (1. Generation). In den 1980er Jahren wurde die Gegend als „Cat Street" bekannt, nachdem sich in den renovierten Häusern Läden für Secondhand-Kleidung ansiedelten (2. Generation). Nachdem die Straßen 1996 verbreitert worden waren, konnten entlang der Straße dreistöckige Läden in Stahlskelettbauweise (3. Generation) gebaut werden; schließlich wurde eine höhere Ausnutzung der Grundstücke erlaubt, wobei die höhere Bebauung von der Straße zurückgesetzt und in gestaffelter Bauweise errichtet wurde (4. Generation).

Mit anderen Worten: Die visuelle Unordnung der Cat Street spiegelt die Veränderungen wider, die sich im Lauf der Umwandlung des Flusses in eine Straße ergaben. Verfolgt man die Veränderungen der Flächennutzung seit 1943, wird deutlich, dass man das Gebiet insgesamt in 47 Abschnitte unterteilen kann. Mittels dieser zeiträumlichen Analyse der Flächennutzung, bei der wir die räumliche Veränderung mit der Zeit korrelieren, können wir die Ordnung hinter dieser „commersidence" aufdecken.

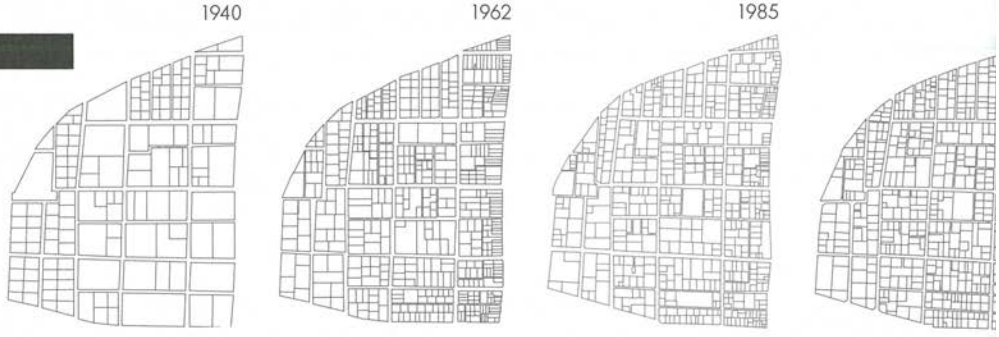
Architektur der vierten Generation

Schließlich möchte ich den Häuserbestand unterschiedlicher Generationen im Hinblick auf die räumlichen Probleme von Einfamilienhäusern untersuchen. Im Gebiet von Tokio kann man diese Generationen grob in die folgenden Kategorien unterteilen: Die erste Generation wird durch ein eingeschossiges Haus in einem weitläufigen, von einer Hecke oder einem Holzzaun gesäumten Garten auf einem etwa 240 Quadratmeter großen Grundstück repräsentiert. Für die zweite Generation steht exemplarisch ein zweigeschossiger Bau auf einem etwa 120 Quadratmeter großen Grundstück, von dem ein Teil dem Privatauto als Parkplatz dient. Dennoch blieb noch etwas Raum für einen kleinen Garten. In der dritten Generation setzt sich die Aufteilung fort; nun nimmt ein dreistöckiges Gebäude ein 50 Quadratmeter großes Grundstück ein. In dieser Häusergeneration ist kein Platz mehr für einen Vorgarten, da zwei Drittel des ebenerdigen Raums zur Straße hin von einem Parkplatz in Anspruch genommen werden. Die Verteilung der Bebauungstypologie lässt Rückschlüsse auf die Stadtlandschaft zu.

Das führt zu der Frage, wie die Häuser von heute aussehen sollen, die in dieser Entwicklungslinie zur vierten Generation gehören. Um darauf eine angemessene Antwort zu geben, ist es zunächst erforderlich, sich erneut die Rahmenbedingungen anzusehen, unter denen die Häuser der vorherigen drei Generationen entstanden sind.

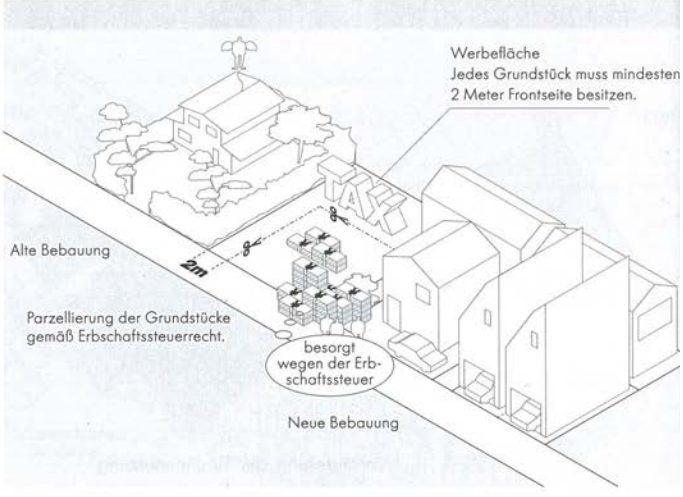
Der bekannte japanische Architekt Kengo Kuma hat zu Recht darauf hingewiesen, dass die Politik, die Eigenheimbesitz aktiv fördert, aus den USA importiert und in Japan als eines jener urbanen Wirtschaftsprinzipien etabliert wurde, die schließlich in der zweiten Hälfte der 80er Jahre die sogenannte Bubble Economy verursachte. Der überhitzte Immobilienmarkt führte zum exorbitanten Anstieg der

Void Metabolism



Fortschreitende Parzellierung

Analysegebiet um Okusawa



Grundstückspreise und letztlich zu den erwähnten Veränderungen. Dabei ermöglichte Eigenheimbesitz der Familie, als eine autonome wirtschaftliche Einheit zu handeln. Jede Familie kaufte sich eigene elektronische Geräte, Autos und Kleidung, und die Zahl der Konsumenten wuchs schon allein durch die Notwendigkeit, alle diese Dinge jeweils einzeln zu kaufen. Verschiedene Bereiche profitierten hiervon, darunter die Steuereinnahmen, Finanzkonzerne und Sozialhilfeprogramme, während der Individualisierungsprozess immer stärker zunahm. Diese sozialen Veränderungen beeinflussten auch die Architektur, so nahmen etwa Bedeutung und Beliebtheit der Privaträume zu. Das Haus wurde zunehmend zur Domäne der Kernfamilie und wurde nach außen abgeschottet: Gäste werden nicht mehr zu Hause empfangen. Auch die zunehmende Verbreitung von Klimaanlagen führte dazu, dass der Außenraum deutlich reduziert werden konnte und wurde. Durch die fortschreitende Aufteilung der Grundstücke und restriktivere Baugesetzgebung wurde die Architektur zu wenig mehr als einem Nebenprodukt der Baulücken. Diese Kennzeichen lassen einen Trend zu einer immer intoleranteren Raumnutzung in Wohngebieten erkennen. Wie kann man diese Spirale der Intoleranz durchbrechen, und elastische Räume schaffen, die das Leben bereichern?

Um dies zu erreichen, haben wir drei Bedingungen für Häuser der vierten Generation formuliert: 1. Menschen außerhalb der Familie müssen wieder in die Häuser zurückgeholt werden. 2. Die Möglichkeiten, sich außerhalb des Hauses aufzuhalten, müssen erweitert werden. 3. Zwischenräume müssen neu definiert werden. Wir haben heute den Vorteil, dass durch die Verbreitung technischer Mittel der Individualisierung wie Mobiltelefone oder Computer die Architektur der vierten Generation nicht mehr die Aufgabe übernehmen muss, den Individuationsprozess zu unterstützen. Das ermöglicht uns, den Fokus des Wohnbaus auf gemeinschaftliche und kollektive Aspekte zurückzulenken. Anders gesagt, indem man die Architektur von den Programmen der Vereinzelung befreit, die mit der Agenda des Wohneigentums im 20. Jahrhundert einhergingen, können wir elastische Räume schaffen, in denen die Menschen ein vitaleres Leben führen können.

Subdivurban

Subdivurban nennen wir ein Entwicklungsmuster, das sich ergibt, wenn eine Vorstadt durch fortschreitende Parzellierung (subdivision) nachverdichtet wird, nachdem sie von einer Urbanisierungswelle überrollt wurde. Okusawa, etwa zehn Kilometer vom Tokioter Hauptbahnhof entfernt, entstand in den 1920er Jahren als erste Vorstadt Tokios. Es war als eine angenehme, weitläufig begrünte Wohngegend mit regelmäßig gewarteten Straßen geplant. Die Begrünung ist inzwischen größtenteils verschwunden. Im Laufe der Zeit wurden die großen Parzellen immer weiter unterteilt, nachdem sie an nachfolgende Generationen vererbt wurden.

Dies liegt an der hohen Erbschaftssteuer und am demografischen Wandel in Japan. Während in der Vergangenheit meist mehrere Kinder das Land ihrer Eltern im Erbfall untereinander aufgeteilt haben und die Grundstücke aufgrund von Erbteilung immer kleiner wurden, wird die fortschreitende Aufteilung der Parzellen heute durch die niedrige Geburtenrate und die hohe Erbschaftsteuer vorangetrieben. Denn der alleinige Erbe ist zwangsläufig darauf angewiesen, Grundbesitz aufzuteilen und zu verkaufen, um die Steuerlast tragen zu können. Eine chronologische Untersuchung der Parzellierung zeigt, dass die Fläche verkaufter Grundstücke im Verlauf der letzten 90 Jahre auf etwa ein Drittel der ursprünglichen Größe, sprich von durchschnittlich 240 auf durchschnittlich 80 Quadratmeter, geschrumpft ist.

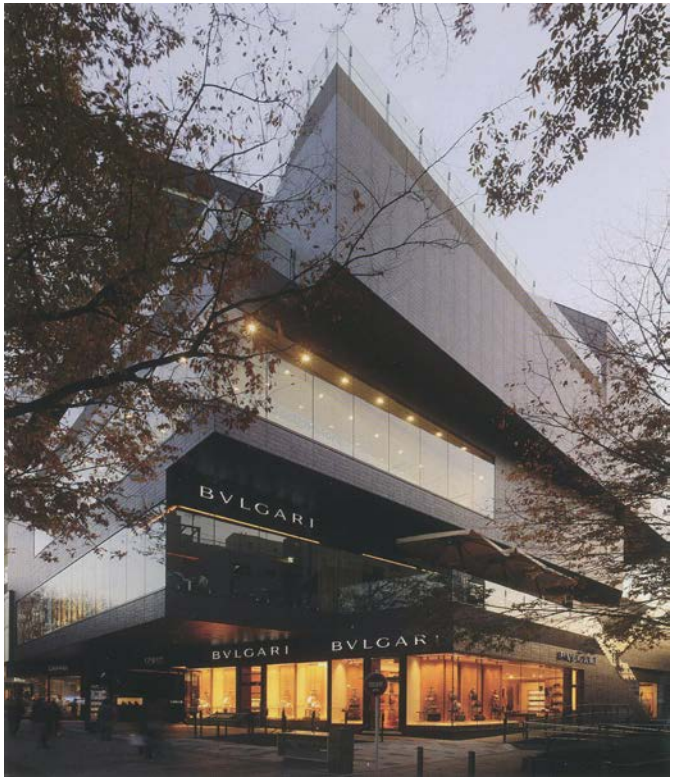
Omotesando hills, 2005
Tadao Ando

Von Toyo Ito über Kenzo Tange bis hin zu Jun Aoki und Kengo Kuma – wie Perlen an einer langen Kette reihen sich an der Omotesando die spektakulären Neubauten und machen die Zelkovenallee zu einem Freiluftmuseum der modernen Baukunst. Omotesando Hills, das grosse Einkaufszentrum und Wohnzentrum von Tadao Ando, verteilt 34000 m2 Fläche auf einem kleinen, dreieckigen Grundstück. In sechs unterirdischen und sechs oberirdischen Geschossen sind 93 Geschäfte und 38 Luxusappartements untergebracht worden. Eine ebenfalls dreieckige Riesentreppe im Zentrum des Atriums führt unter Tage. Durch das gläserne Dach gelangt zumindest ein wenig Tageslicht in die Untergeschosse. Das Tragwerk ist zwar ein Stahlskelett, die Fassaden sind aber von dem für Ando typischen Sichtbeton geprägt. Der Bauherr, der Immobilienkonzern Mori, liess die berühmten Vorgängerbauten, die Dojunkai Apatements, für die "Mall" abreissen, obwohl Ando selbst diesen ersten massiven Wohnblock Japans als ein "grossartiges urbanes Erbe" bezeichnet hatte. Das Wahrzeichen der Moderne in Tokio

war 1927, vier Jahre nach dem grossen Kanto-Erdbeben, fertiggestellt worden. Weil das Beben bewiesen hatte, dass die traditionellen japanischen Holzbauten im Notfall untauglich sind, wurden erstmals solide Mietshäuser "im westlichen Stil" zum architektonischen Vorbild. Der Verlust der Dojunkai Apartements schmerzt besonders, wenn man in Andos Einkaufszentrum nur eine Übung in der Aufgabe sieht, möglichst viel Ladenfläche auf ein kleines Tokioter Baugrundstück zu zwängen.

Gyre, 2005
MVRDV

Can a new building compete and make a statement? Can a new building strive to be more than merely decorative? Why not pick up the thread of earlier developments that began in 1985 with the Spiral Building by Maki and continued in 2001 with the YM Square building in Harajuku? These designs focused on the vertical movement of visitors, and are more public and less exclusive than fashionable 'name-brand' buildings. However, the special qualities of these buildings are not directly visible from the street and they lack the iconic exterior qualities of the more recent flagship stores. Is it possible to combine internal openness with an iconic exterior and get the best of both typologies?



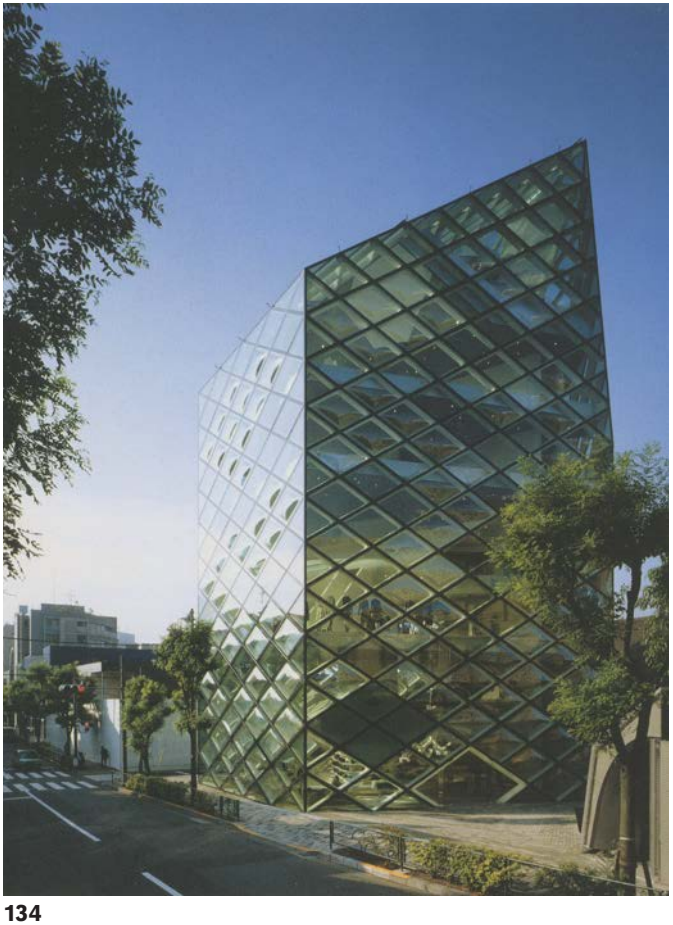
The programme asked for a building that could serve one or several users/companies. It therefore had to communicate on two scale levels: the level of the building as a whole and the level of the individual shop inside the building. The space is programmed for five floors, each floor area is 75 per cent of the total plot. By gradually twisting these floors around a central core, a series of terraces emerge, connected by stairs and elevators that are positioned outside the volumes. They create an identical pair of vertically-stepped, terraced streets, one on each side of the core. Via these two public routes, the two sidestreets are connected at every level throughout the block, turning them into vertical streets.

The exterior of the building produces a highly iconic and sculptural form; a building that attracts and invites people, not only to the street level, but also to companies and destinations at higher levels.

As the silhouette of the building is already unique, the façade can stay relatively modest, allowing the occupants of the spaces to express themselves. A series of shop window-sized openings appear at each level. They serve as doors, windows or shop windows/signs. The closed façade and the ceilings are covered with a special ceramic tile; the terraces are made out of artifical wood.

Prada Aoyama Epicenter, 2001-2003
Herzog & de Meuron

“Das italienische Modelabel Prada hat sich in Tokio von Herzog & de Meuron eine “Epicenter Store” bauen lassen. Als Epicenter bezeichnet Prada Läden für die wichtigsten Städte der Welt, welche niemals gleich, aber immer innovativ sein sollten. Entstanden ist ein Gebäude von kristallin anmutender Form inmitten von Tokios Einkaufsviertel Omotesando.



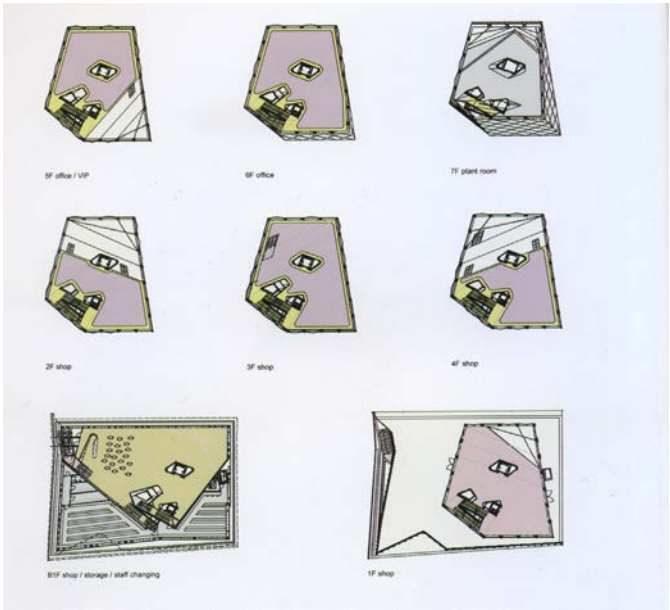
Der Grundriss des Gebäudes weist eine fünfeckige Form auf und jede der fünf Seitenwände ist unterschiedlich breit. Die Bruttogeschossfläche beträgt 2860m2 und ist verteilt auf neun Geschosse, von denen vier für Kunden zugänglich sind. Die Höhe des Gebäudes beträgt etwas über 30m. Das Gebäude steht auf Gummilagern, da die Wahrscheinlichkeit von Erdbeben in Japan hoch ist. Durch die gewählte Stahlkonstruktion hätte auf diese Gummilager zwar verzichtet werden können, die Profilquerschnitte der Träger wären jedoch um 5 bis 10cm grösser geworden, was die Architekten ablehnten.

Das wohl auffälligste Merkmal dieses Gebäudes ist seine Fassade. Sie besteht aus lauter liegenden, gläsernen Rauten. Die diagonal verlaufende Stahlkonstruktion wird über alle Eck- und Knotenpunkte fortgeführt. Die Rauten der Fassade sind aus speziell gebogenem Verbundsicherheitsglas, welche teils flach teils elipsenförmig nach innen oder nach aussen gebogen sind. Das schlanke Fassadengitter lässt zuerst eine reine Curtain-Wall vermuten, obwohl grosse Teile der Fassade tragend sind. Diese Vermutung verstärkt sich noch durch die liegenden statt stehenden angeordneten Rauten, denn eine senkrechte Stellung wäre für den Lastenabtrag geeigneter gewesen. Die Stahlbaukonstruktion wurde fast ausschliesslich vor Ort geschweisst. Dazu wurden Teilstücke des Fassadengitters mit angeschweissten Ansätzen der gegenläufigen Diagonale verwendet. Darüber ist die Brandschutzverkleidung angebracht. Betreten wird das Gebäude durch einen Haupteingang, dessen Form aus dreieinhalb Rauten gebildet ist, so dass zusammen wieder um eine neue grössere Raute entsteht.

In die einzelnen Stockwerke gelangt der Kunde entweder über den Lift in der Mitte des Gebäudes oder über die Treppe, welche sich an der schmälsten der fünf Seitenwände befindet. Die Stahlstrukturen der kleinen Kerne für Lift und Treppen sind, im Gegensatz zu den 3 „Tubes“, von jeder aussteifenden Funktion befreit. Die Tubes im Inneren des Gebäudes sind raumbildende Elemente und dienen als Garderoben und Besprechungszimmer. Sie haben im Querschnitt die Grösse von vier Rauten der Fassade, ihre Konstruktion mit 6mm dicken Stahlplatten und innenliegenden Rippen wurde dem Schiffsbau entlehnt.

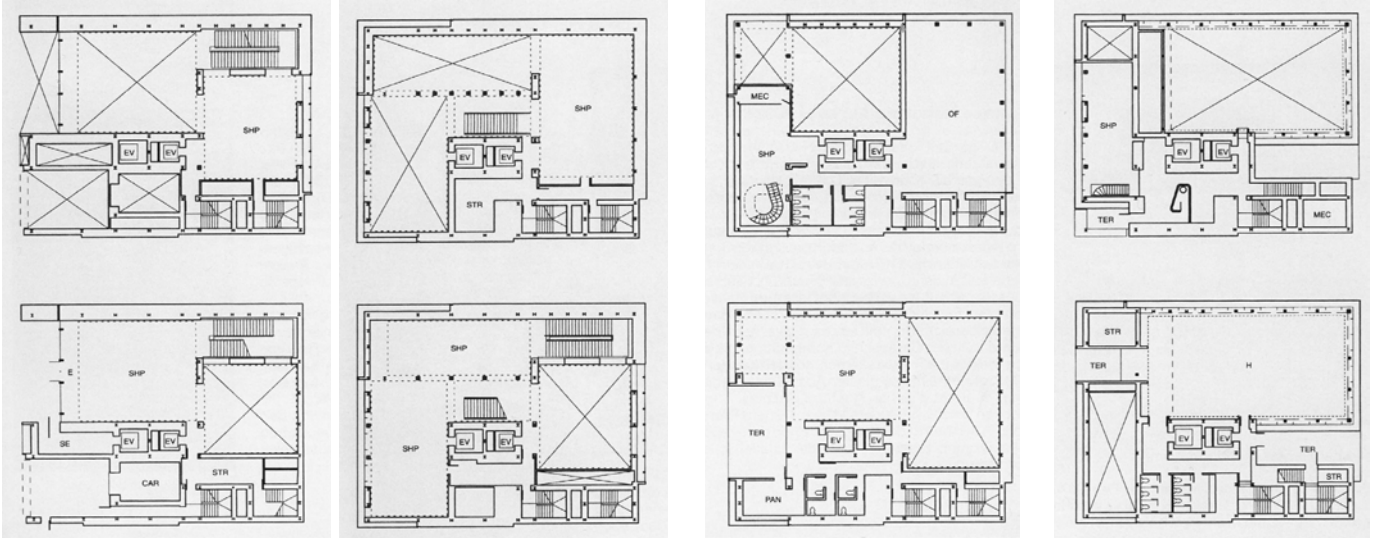
Der Innenausbau ist fast ausschliesslich in weiss gehalten. Die Ecken

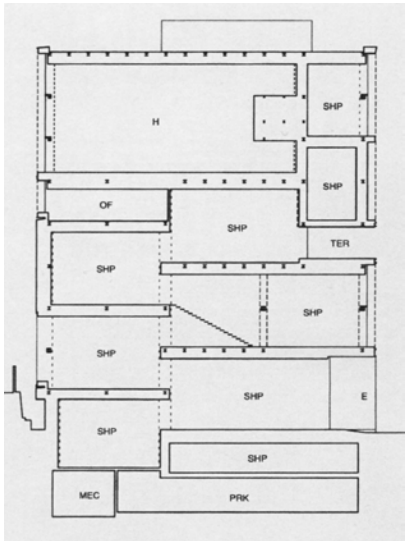
der Regale, der Kleiderstangen und der Sitzmöglichkeiten sind aber abgerundet, ebenso die Kanten der Brandschutzverkleidung. In Verbindung mit dem weissen Teppichboden entsteht ein weich anmutender Innenraum.
Sachiko Hiroshige

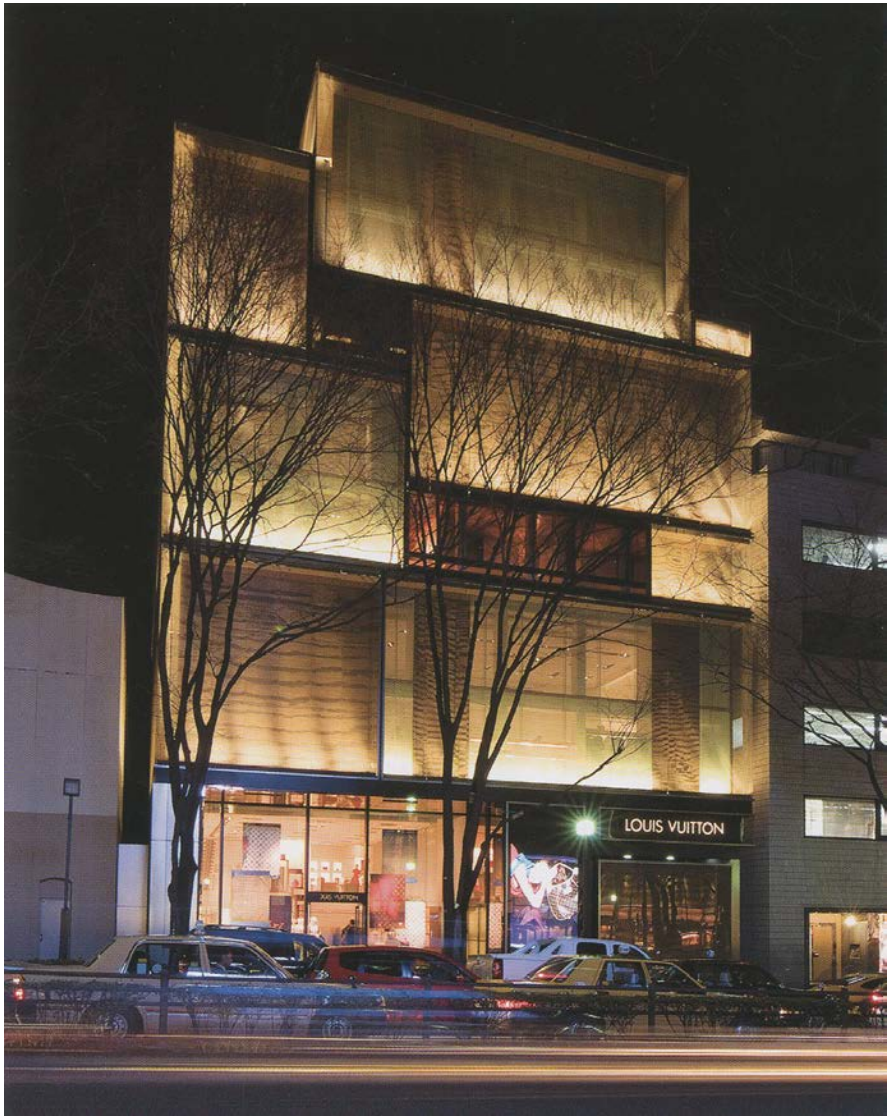


Louis Vuitton, 2002
Jun Aoki

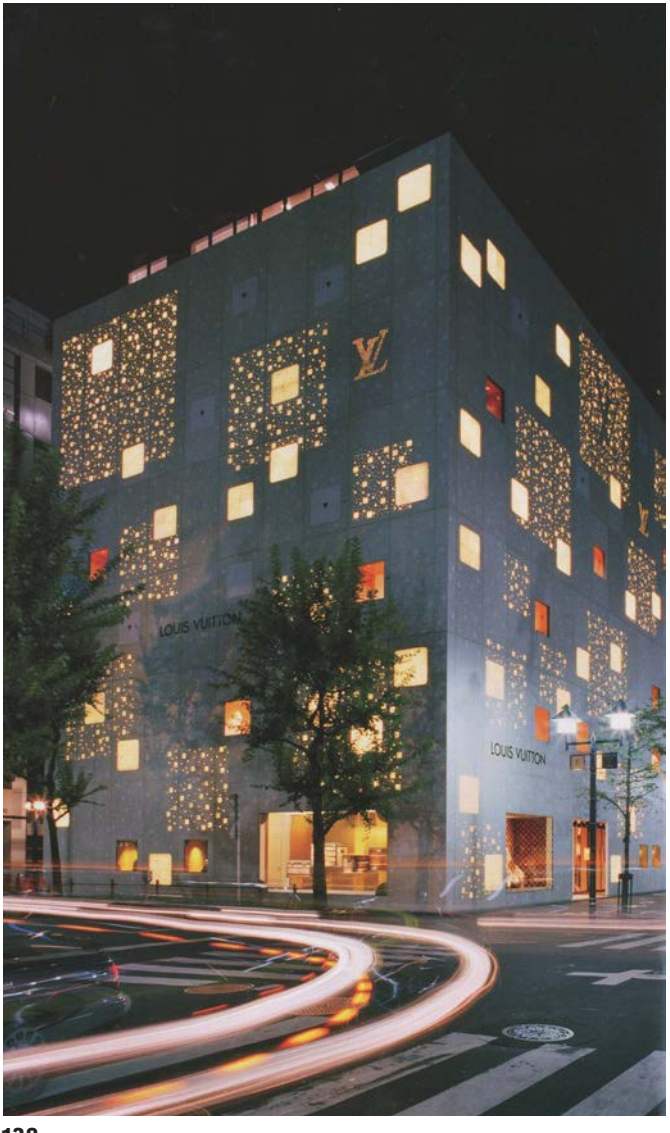
Von seinem Entwurf für das Louis Vuitton Gebäude nahm Aoki Bezug auf einen Turm aus locker übereinandergestapelten Koffern. Jeder dieser "Koffer" beherbergt einen anderen Raum, ein Labyrinth aus Korridoren verbindet die unterschiedlichen Räume miteinander. Zusätzlich wird das Gebäude so in kleinere Teile geteilt, die in ihren Proportionen besser zur Nachbarbebauung passen. Die Grundrissorganisation ist nicht an Geschossen orientiert, sondern an den durch die "Koffer" vorgegebenen Etagen. Das Gebäude ist mit einer Doppelfassade verkleidet. Die äussere Schicht besteht aus drei verschiedenen Metallgeweben sowie aus zwei Arten von poliertem Edelstahl in Rosé und Gold. Ihre weiche Textur soll an die Blätter der Zelkovenbäume entlang des Boulevards Omotesando erinnern. Als innere Schicht verleihen Glaspaneele mit Streifenmuster den Fassaden eine zusätzliche Tiefenwirkung. Die unteren fünf Etagen des zehngeschossigen Gebäudes sind dem Verkauf vorbehalten. Ihre Interieurs wurden vom Louis Vuitton Malletier Architecture Departement entworfen. Der Mehrzweckraum hingegen wurde von Jun Aoki gestaltet.



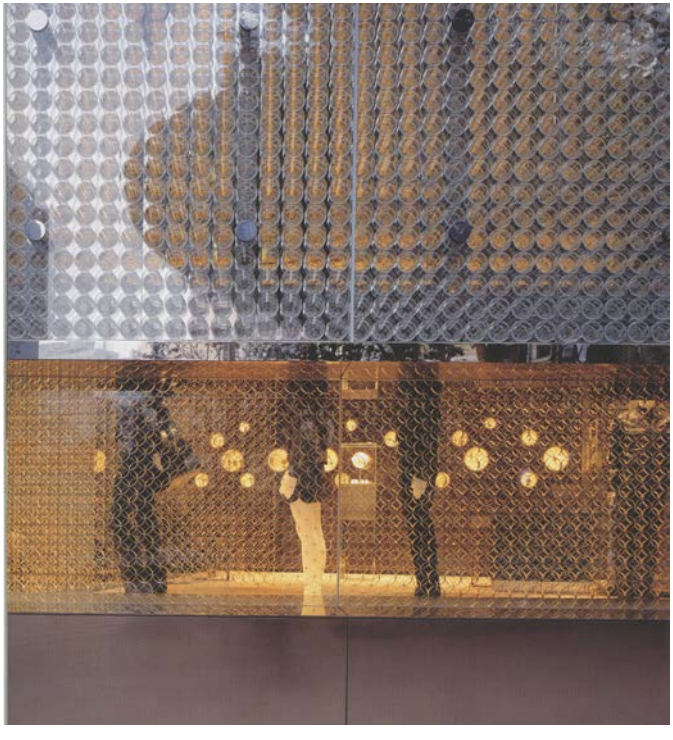

H
SHP
SHP
OF
SHP
TER
SHP
SHP
SHP
SHP
E
SHP
SHP
MEC
PRK


LOUIS VUITTON

Louis Vuitton, 2004
Jun Aoki



Jun Aoki, inoffizieller Hausarchitekt des französischen Modekonzerns Louis Vuitton in Japan, verkleidete diesen schmalen siebengeschossigen Turm mit einer Grundfläche von weniger als 300m2 mit einer Fassade aus durchsichtigem, milchigem Alabaster, für die "glass-fiber reinforced concrete" (GRC), ein mit Glasfaser armierter Beton, verwendet wurde. Die Fassadenöffnungen sind unregelmässig verteilte, verschieden grose Quadrate und auch die Platten besitzen ein quadratisches Fugenmuster.Bei Dunkelheit werden sie wechseldn beleuchtet. Nur für die drei Scaufenster wurde Klarglas verwendet. Das Spiel mit Transparenz und Transluzenz, Schichtung und Schatten, direktem und diffusem Licht beherrscht Aoki meisterhaft.

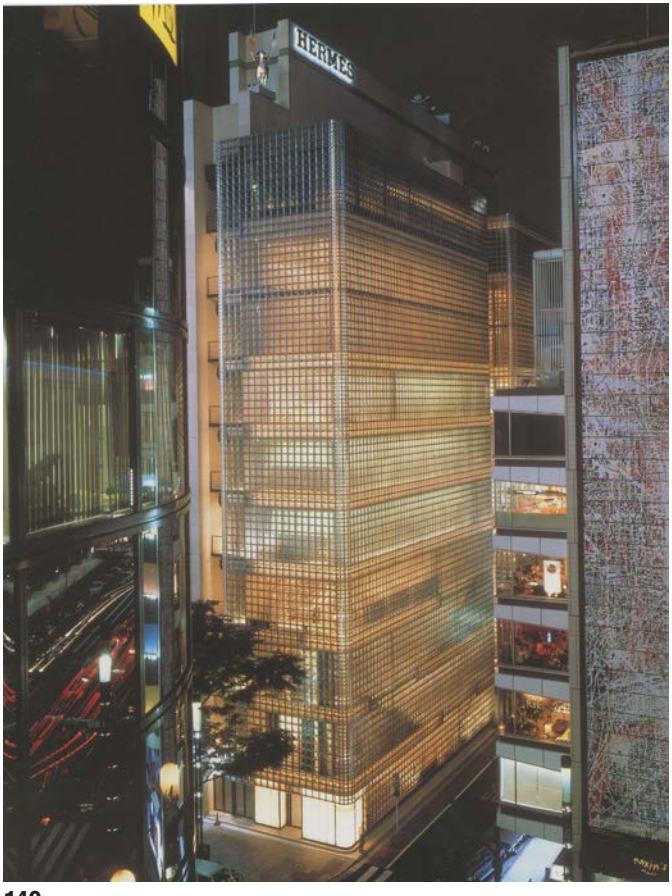


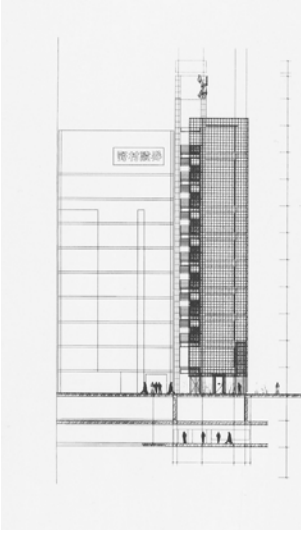
Christian Dior Ginza, 2004
Kumiko Inui

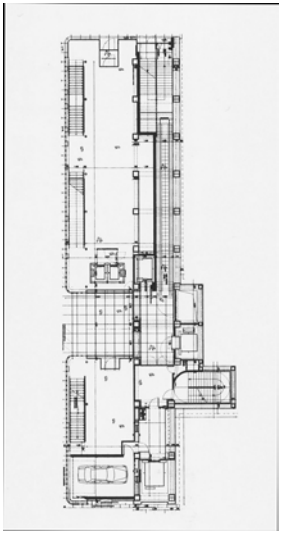
The Dior flagship store building on Ginza has a distinct multi layered, translucent façade. The façade contains two overlapping sheets of aluminium. The outer skin is perforated with thousands of large and small holes which subtly reveal the illuminated inner skin, which is also patterned. In combination, they replicate the woven pattern of Thonet's famous chair that Christian Dior adapted as his signature motif.

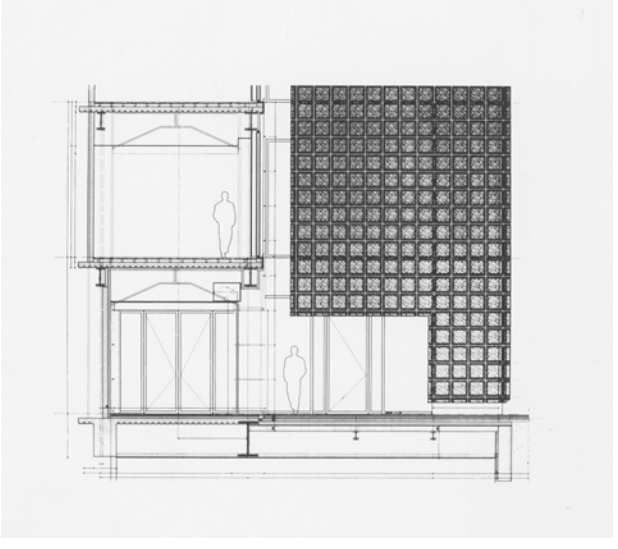
Maison Hermes, 2001
Renzo Piano

Das Gebäude des französischen Luxusimperiums von Jean Louis Dumas ist Flagshipstore von Hermès und Hauptsitz des Unternehmens in Japan zugleich. Der 6000m2 grosse Bau beherbergt neben dem Geschäft auch Werkstätten, Büros und Ausstellungsräume und wird von einem Dachgarten gekrönt. Ein Rücksprung, der die Längsfassade in zwei Teile teilt, bildet einen Hof und den Zugang zum U- Bahnhof. Die Gebäudeproportionen ähneln dem benachbarten Sony Building von As-









hihara (1966). Der schmale, 45m tiefe Bau wirkt selbst wie ein kunstvoll bearbeitetes Schmuckstück, klassisch und avantgardistisch zugleich. Die Fassaden bestehen vollständig aus 45 x 45 cm grossen, speziell angefertigten Glasbausteinen. Piano schuf eine "magische Laterne", inspiriert von den traditionellen japanischen Lampions. Tagsüber lässt die Fassade nur erahnen, was hinter ihr geschieht, aber in der Dämmerung leuchtet das Gebäude geradezu geheimnisvoll von innen. Aussen, auf Augenhöhe, wurden einige Klarglasbausteine eingesetzt, in denen Hermès-Preziosen präsentiert werden. Die Gebäudeecken sind abgerundet, der Shop ist durch Klarglas markiert. Innen herrscht eine ruhige Atmosphäre mit diffusem Tageslicht. Das Tragwerk ist ein flexibles Stahlskelett, das mit viskoelastischen Dämpfern erdbebensicher gemacht wurde. Von den auskragenden Geschossdecken sind die Glasbausteinfassaden abgehängt.

SANAA

Inorganic Architecture, El Croquis SANAA 2008 2011
Moshen Mostafam

Christian Dior Building Omotesando, Tokyo

How can the physical become ephemeral? How can architecture reach such effectual conditions to tend toward its own disappearance? What is the status of the mediation between the act of drawing and building, and more generally of process for architecture? These and other questions touch on many of the ways in which Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa, both separately and collectively as SANAA, approach architecture. This is perhaps also the way that architecture approaches them- initially as a schema, a sketch, invariably drawn so thinly as to be barely visible in relation to a specific location. And yet for SANAA, relations are critical. To explore these topics. they use drawings not only to examine the connections to a particular site but also as a means of articulating the clarity of internal relat1ons; though it is the interrelations between the inside and the outside that make many of the1r projects so beguiling and relevant for contemporary practice.

SANAA do not begin a project with the image of the building but with what can perhaps be described as a period of discovery, during which they resist the visual image and instead locus all effort on the given circumstances. These include the desires of the client, the specific characteristics and qualities of the site, and their own interests at a particular moment. It is the combination of all of this material that provides the ingredients for a range of options and possibilities. Of course many designers begin this way; what is significant about their approach is its systematic reticence toward the immediacy of gestural and iconic visuality. Instead they seem to be buying time, delaying things, to perhaps discover something through postponement. It is clear that they also hope to be surprised by the outcome. Perhaps this is how they manage to keep their work so fresh. There is an identifiable trait to their architecture, but also a determined effort not to turn that trait into a repeatable style imitated from one project to the next. Instead there is a method to their work, but the method shapes the process rather than predicting the outcome.

Novartis Office Building, Basel

While planning and drawing a building, the sketch might give the impression of clarity, yet it is in the realization of the architecture as a structure, an artifact, that SANAA suggest a move toward the reality of external factors beyond their control. This shift from the abstract clarity of a drawing to the circumstantial contingencies of a project is an extremely complex path to negotiate. It is often far too tempting to take the path of least resistance by either accepting the given or distancing oneself from reality, beyond the merest connection.

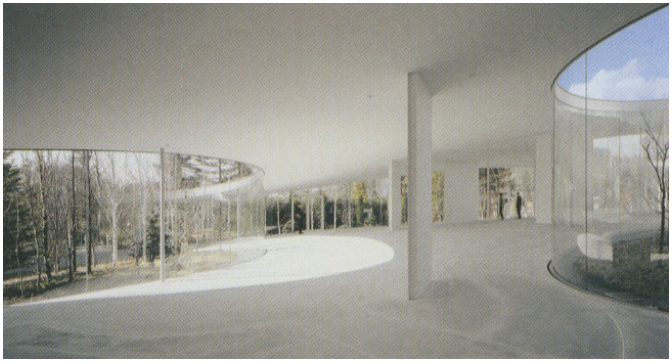
SANAA's deliberate postponement of the dichotomies of this process in the conventional sense also opens up possibilities for their buildings to incorporate other modes of functional and material realization. The pre-image, or prefigurative, moment of each project is also the moment when the role of the body and the functions of the building are questioned, in anticipation of their being worked out during the design phase. Function is „cut away" and, like the image, is distanced from its historic and normative associations, to be seen in a new light. For Sejima and Nishizawa, a house is therefore an opportunity to conceive of a form of living different from those offered by a typical Japanese house. Stereotypical notions of the family that are at the heart of much domestic architecture give way to a much more contemporary reality of social ideas and ideals.

Zollverein School of Management and Design, Essen

The emphasis on the fragility of architecture, of its lightness and seeming disappearance, is itself also part of a deep commitment to the material and physical condition of architecture. This is why SANAA are not so invested in beginning their architectural projects with ideas related to future users' fixed experience of the building but rather with its mass and physicality, its relational conditions, which generate a multiplicity of experiences. The specific material characteristics of mass and physicality produce the buildings' sensorial regimes. But what is additionally important is how SANAA transform our sense of the physical through the unconventional selection and juxtaposition of materials.

For them there is a correlation between the organization of spaces, the choice of materials and their lightness, and contemporary digital culture. Unlike the modernist interest in the transparency and fluidity of movement between the inside and the outside, SANAA focus on the differentiation between the inside and the outside as well as on the defining lines between the various spaces of a building. This approach toward architecture is particularly evident in their conception of flexibility. Instead of the usual manner, for example, in which flexibility is often associated with the subdivision of a large-span building by multiple partitions and walls into small-scale spaces, they consider the interrelations between the small scale and the resultant mass. In the conventional way, buildings and their structure become quite large, whereas by resisting the hierarchy of big and small, the very scale of the needed small-scale spaces becomes part of the structuring of the overall project.

This tendency also changes the role of standard structural and building dimensions. Through repetition, SANAA are able to reduce the size of structural members and sometimes create a field of structure that will produce its own spatial character and definition. This method of design shares similarities with the growth patterns of traditional medieval and Islamic cities, where the overall shape of the urban environment is made up of the clustered adjacencies of buildings, without any significant reliance on individual or stand-alone objects. In this way of



Projekt K, Nagano

planning spaces, the idea of urban fluidity and relational connectivity might be primary. For SANAA, the use of such strategies results in the recalibration of the relationship between transparency, opacity, and structure. This approach shares many qualities with traditional Japanese architecture, with very light structural members making It hard for the observer to distinguish between the structural capabilities of the building's various elements, such as doors and walls.

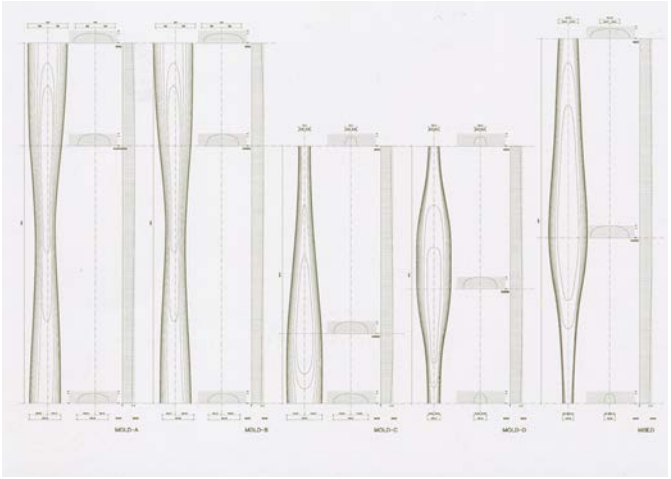
Therefore in addition to lightness, it is also the thinness of the building components, such as walls and partitions, that has come to supplant our conventional associations of traditional building components (such as the use of thick walls as emblems of separation and socunty). Equally, the use of glass in many of the buildings of Sejima and Nishizawa is not solely for transparency; these architects are just as involved in the material's other properties, for example, its reflective qualities.

The SANAA partners have avoided the use of materials (and especially traditional materials) in a representational manner. In some ways we can speak of their architecture as inorganic, in that their rational procedures do not pursue nature or biomimicry as a point of reference. Rather, their projects deal with artifice in the same manner that Inorganic compounds are considered to be of mineral, not biological, origin. Nevertheless, like that of other masters of Japanese architecture such as Kunia Maekawa. who worked with Le Corbusier before returning to Japan. or Kenzo Tange, the work of SANAA is fundamentally shaped and influenced by modernist architecture. But also like these earlier figures, they have managed to develop a distinctly Japanese approach and look, which is now being pursued by a younger generation of architects. What is distinct about the work of these architects is their rigorous commitment to nonhierarchical, invariably orthogonal, design strategies and the emphasis on the imagination as a means of arriving at innovative building solutions.

Rolex Learning Center EPFL, Lausanne

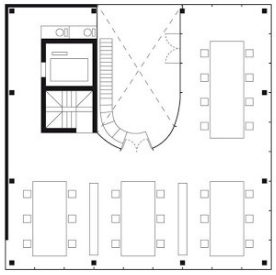
Christian Dior, 2001-2004
SAANA

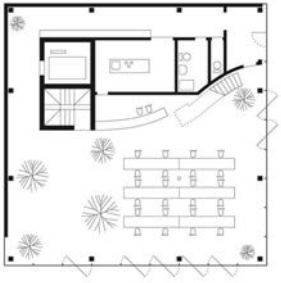
SANAAs Dior Gebäude liegt nicht weit von Toyo Itos Gebäude für Tod's und Tadao Andos "hhstyle.con/casa" und mitten im Bezirk Omotesando – Harajuku. Das Gebäude hat eine ungewöhnliche "Hülle" – eine äussere aus Glas und eine innere aus transluzentem Acryl. Es ist 30 m hoch und steht auf einem trapezförmigen Grundstück. Das Untergeschoss, das Erdgeschoss und zwei Obergeschosse des Dior-Gebäudes werden von Verkaufsflächen eingenommen. Ein Veranstaltungsbereich und ein Dachgarten vervollständigen es. Die Anzahl der Geschossebenen ist von aussen nur schwer zu erkennen, Diese Ambiguität ist beabsichtigt. Die Innenarchitektur stammt unter anderem vom Dior-Homme-Designer Hedi Slimane, der das Untergeschoss gestaltete. Die thermoplastisch geformte innere Acrylhülle passt zur Ästhetik der Fassade. Mit diesem Entwurf demonstrierte Sejima, dass ein bewusst veränderlich und uneindeutig gestaltetes Gebäude mit dem Werk eines der schillerndsten und dynamischsten Modedesigner unserer Zeit – nämlich John Galliano – harmonieren kann. Tatsächlich hat dieser Bau Gallianos Extravaganz zum Trotz etwas von der klassischen Zeitlosigkeit des Firmengründers Christian Dior. SANAAs schimmerndes Glasobjekt scheint für dieses Schönheitsideal "massgeschneidert" zu sein.

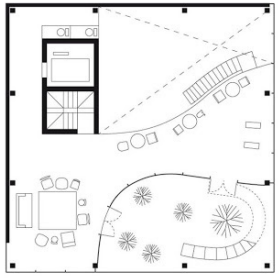


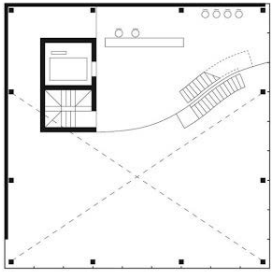
Office Building in Shibaura, 2008-2011
Kazuyo Sejima

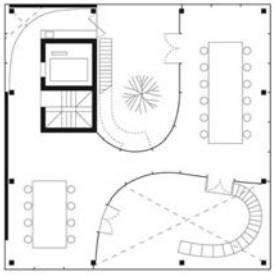
This office building for an advertising and printing firm is on a main street in the heart of Tokyo. We were asked to design a building which would transmit the idea of corporate culture opening up to the public. Its a 1000m2 total floor area si ditributed between its own offices, lessee firms, a foyer, a café, and a hall. To cover this brief, we strive to create multiple, complex relationsships between spaces and programms using floor slabs of different shapes and heights in the large building volume, along with outdoor terrace. The programmes are spread across the space, with a varying 3 to 9 meter ceiling height. Each programme takes in the quality of the surrounding spaces, and we have tried to create interesting relationships with the environment. Activities on multiple floors of the office, inside and outside, gradually merge into one another.







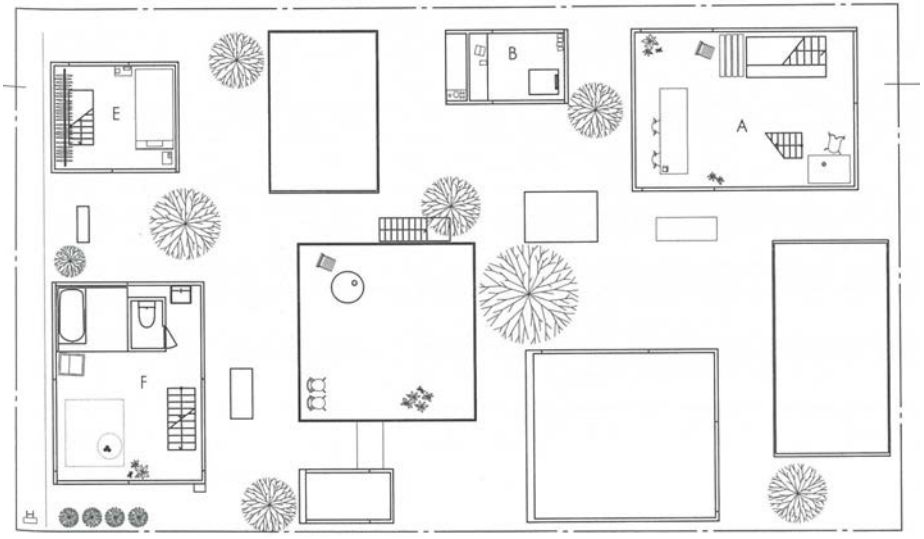




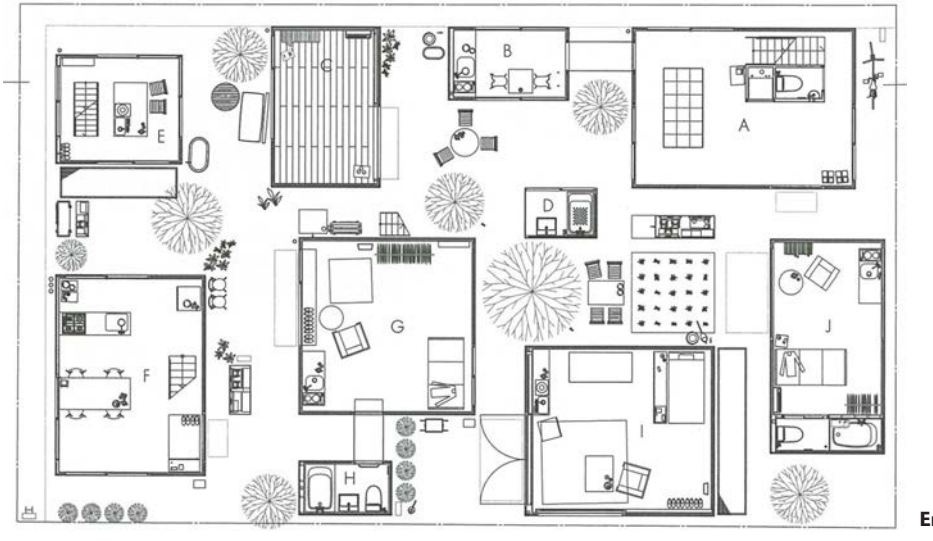
Moriyama House, 2005
Ryue Nishizawa

Moriyama House is located in an traditional part of Tokyo where daily life continues in a typical urban structure. There are more than ten volumes on the site each accommodating different requirements. These volumes are independent from one another and are scattered across the site creating a series of connected individual gardens, open to the surroundings. All of the buildings might some days be used by Mr. Moriyama. Currently some are rented creating a small community of little dwellings. This group of individually proportioned buildings establishes an independent landscape and atmosphere all its own.

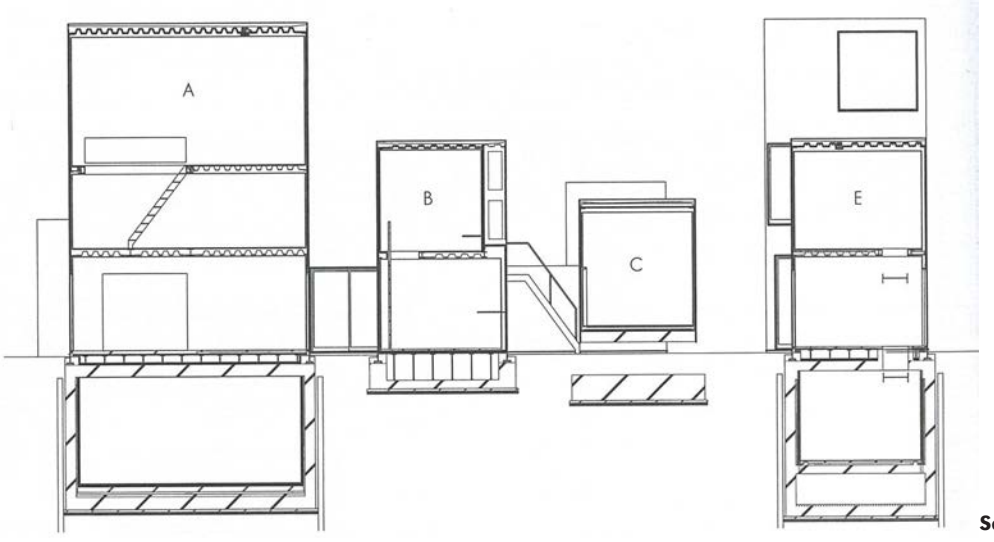
In this house the client is given the freedom to decide which part of this cluster of rooms is to be used as residence or as rental rooms. He may switch among the series of living rooms and dining rooms or use several rooms at a time according to the season or other circumstances. The domain of the residence changes after his own life. I am thinking of creating a house in which the client may enjoy various spaces and lifestyles, by not fixing the place of dwelling onto a particular spot in this house.



Obergeschoss



Erdgeschoss



Schnitt

Atelier BOW-WOW

Architectual Behaviorology
Atelier Bow-Wow

1. On behaviorology

Without knowing exactly how to tackle these questions, we have fortunately had many opportunities to put possible solutions to the test. We have strived to create livable, viable, and enjoyable spaces, all the while addressing several overlapping concerns-architectural expression, architectural dimension, and their complex relationships to capital and generational change. At this point in time, the word „behavior" comes to mind as a recurrent theme in our interests. Behavior could be central to a hypothesis for understanding the correlations between human life, nature, and the built environment. To contrast: the idea of"function" in architecture had developed through the biological understanding of animals' anatomical systems as discovered in a laboratory setting. But in the observation of living things, such methods tend to align more closely with that of the ecological than the functional. It is akin to investigating an animal in its natural habitat, as well as its relationship to other animals within a larger network. This method of study has been taken up not only by biology but also by sociology and anthropology, as they share a common thread in their evaluation of modernity's central axioms. Whereas modernist thought elevated such concepts as self-consciousness and the privilege of the human spirit-often at the neglect of others-an ecological approach to these fields has sought to diminish this imbalance. In fact, most of the questions raised earlier are similarly based on the criticism of such main tenets of modernism. Following this line of thought, the concept of behavior need not apply solely to human beings, and we can discern at least three main classifications relating explicitly to architecture and urban space. Of course, the first is, still, the behavior of human beings. Next, is the behavior of the natural elements, such as light, heat, water and wind. Third, is the behavior of buildings as observed in their larger context or environment. Behaviorology attempts to place architecture and urban space in a position where these three categories are effectively synthesized.

2. The behavior of human beings, natural elements, and buildings

Human Beings
Within what is surely a broad concept, we would like to concentrate on those daily, repetitive acts of humans which are best observed from a slight distance. Such behavior does not tell of the single individual, clearly expressed and distinct from other beings. Nor does it tell of the mass, where aspects of difference are all but erased. It is between these two, at a scale never completely reducible to that of a single unit, where certain customs and habits can be shared.

Natural Elements
Natural elements, such as light, heat, water and wind, deal with the micro-phenomena of physics, which arise outside of and eventually infiltrate buildings. Enclosed air rises when heated; light reflects off surfaces and moves around corners; heat bridges materials; water flows from higher levels to lower levels. They follow basic laws of physics, acting consistently and dependably-at least compared to the relative whimsy of human behavior. Openings, quasi-exterior spaces, and thresholds between inside and outside are logical gathering places for such behaviors. They can be quite mischievous at times: condensation builds along on a windowsill, or wind flits through a crack. Nevertheless, the rules of nature cannot be changed; what we can do, however, is put their inherent properties to best possible use through architecture. Attuned to nature's stirring, we can obtain a sharper, more enhanced perception of the world.

Buildings
Each building can be viewed as a sentient creature, endowed with its own unique intelligence and a defining set of living characteristics. To deal with a building's behavior is, in a sense, to go back to the original

condition where certain typologies were discovered and, later, perpetuated. The requirements of a building's typology-its shared formula of articulation and synthesis, developed under specific conditions- are the direct results of the process of repetitive construction. Whether the correspondence of building practices align with a particular climate, with urban planning policy or with local tax regulation, the result is a formula that retains common characteristics-although the effect is far from uniform. Buildings can be seen as identical on the typological level, while still retaining their distinctive elements. A building's behavior thus cannot be adequately distinguished through its solitary observation, but rather is clarified through the comparison of traits within a larger pool of its peers, siblings, or neighbors.

6. Atelier Bow-Wow as seen through behaviorology

The previous examination ofbehaviorology has aimed to clarify a type of intelligence that is composed of an overlapping of different rhythms. This intelligence's analytical ability and transformability spreads, applying not only to buildings but to all elements of landscape, urban space, and the built environment. Since it is embedded into collective, shared territories, it cannot be monopolized. By working with the question posed at the beginning of the discussion, a direction to proceed becomes apparent, through which more concrete concepts can now be situated. Under each of the following three concepts, we would like to reposition our previous works collected and documented in this book.

Void Metabolism and the Fourth-Generation House

As we are based in Tokyo, we have had the chance to design over twenty houses, many of which call into direct question the meaning of designing a single small house in the context of such a gigantic city. Over time, we began to think that we were assisting in the perpetual regeneration of the grain of the city through this particular kind of house design. In Tokyo, small houses, usually two or three floors high, cover the land surface almost infinitely, with small gardens or greenery inserted in the gaps between them. At a glance, this horizontal „city made of houses" may appear inefficient or stifling. In fact, it is a highly sustainable urban form which regenerates itself quire spontaneously; operating without public tax subsidies, here are privately owned properties, raking advantage of the comprehensive and established railway network. This city, a field of autonomous, self-regenerating grains, can be considered a type of Metabolism, though quite different in form and content from that which was popularized in 1960s architectural thought. At that time, Merabolisrs symbolized their concepts in terms of the composition of the vertical core-the bundling of lifelines surrounded by detachable capsules. With the benefit of hindsight, we can surmise that the architects of that time believed that the construction of the city would be carried out effectively through a concentration of power and capital. However, the reality of development in those residential areas mentioned above turned out quire differently. The regeneration of houses would revolve nor around a core, bur a void-the gap space between buildings-and would be propelled by the initiatives of individual families, rather than the accumulation of central capital. Further distinguished from the „Core Metabolism" of fifty years ago, it is within the framework of „Void Metabolism" that the practice of designing small houses in Tokyo's residential areas is a clearly perceivable housing behavior.

If the urban formula of Void Metabolism begins, say, with Tokyo's first suburban developments in the 1920s, then its oldest constituent parts are already ninety years old. Considering that the typical Japanese house has a twenty-six-year average lifespan, houses in these original areas have, in theory, regenerated twice over. Of course, there are differences in lifespan between individual houses, so today's situation can be said to include a mixture of the first, second, and third generations of building. By embedding a 26-year regeneration frequency within the residential area's timeline, we can begin to observe, according to generations, a variety of building behaviors. This ninety-year rime period is especially significant considering the changes that have occurred in Japanese society. Political and economic conditions, building regulations, construction technique, not to mention changes to family structures and values-have all seen great change, and are reflected in the rimes of their construction. In most parts of Tokyo's urban landscape, this

overlay of different time periods is fixed in the behavior of the houses, so that, even in buildings found side by side, there can be glaring generational differences. However, such an arrangement, lacking obvious order, is far from chaotic. In fact rhe houses we produce now cannot escape the position of being a part of the fourth generation, framed by the realities of Void Metabolism. What, therefore, should a „Fourth-Generation House“ be?

To address this question, there must first be a critical reconsideration of the behaviors seen in the second- and thirdgeneration houses built following World War II. It becomes important to confront and overcome the fact that modernization promoted a „pure“ house made solely for its family members, that the introduction of prerequisite air conditioning eliminated opportunities to spend time in shaded or sheltered outdoor spaces, and that the inevitable „leftover“ gaps produced between adjacent homes were defined neither as urban space nor as living space. Unsurprisingly, a lackluster street presence is found throughout such suburban residential neighborhoods. In light of this, we raise three important conditions for the fourthgeneration house: that interior spaces be inviting for those who are not members of the family; that quasi-exterior spaces be introduced in a positive manner, coaxing inhabitants out of their homes; and that the gap spaces between neighboring buildings be redefined. Nevertheless, proposals dealing with issues of this kind are possible because Tokyo has enjoyed a period of sixty years of essentially uninterrupted development. Ironically, it is only now that Tokyo is entering into a state of childhood, encountering its own intelligence.

7. Possibilities for behaviorology

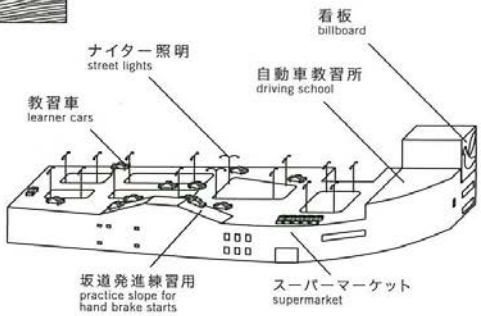
We would like to conclude by revealing the continuing possibilities of behaviorology in relation to the questions raised at the beginning of the discussion. As stated previously, behaviorology can be applied not only ro the human beings, but also to natural elements and to buildings. It is a means to organically integrate the built environment across disparate scales: from furniture to architecture, ro structures of civil engineering, to the landscape and urban planning. It positions projects within an ecosystem of behaviors as elements which participate in spatial production, forming a larger ecological critique on the separation of the academic, professional and industrial spheres.

It is necessary to introduce the idea of timescale in the observation of behavior. This reveals the uniqueness of the rhythms embedded in the various objects that surround our daily life. The coordination of these different rhythms can result in various encounters: the past with the future, and the social with the natural, building up a spatial and temporal framework for positioning ourselves in the here and now. Such an overlay resembles the temporal arts, such as theater and music, and relativizes compositional concepts from the twentieth century, influenced largely by the visual arts of painting and sculpture.

Behaviors gradually increase in precision and sophistication through repetitive responses to certain conditions. This intelligence, growing through a learning process embedded in a feedback loop, cannot be acquired by any single individual but rather links people living rogether in an area with the buildings they make, encompassed in the larger social and cultural sphere. In this way architecture srores the intellectual capacity of human beings throughout history. Through the frame of behaviorology, the existence of architecture might be rediscovered for its generosity, as it stands alongside human beings and is mindful of our individual differences.

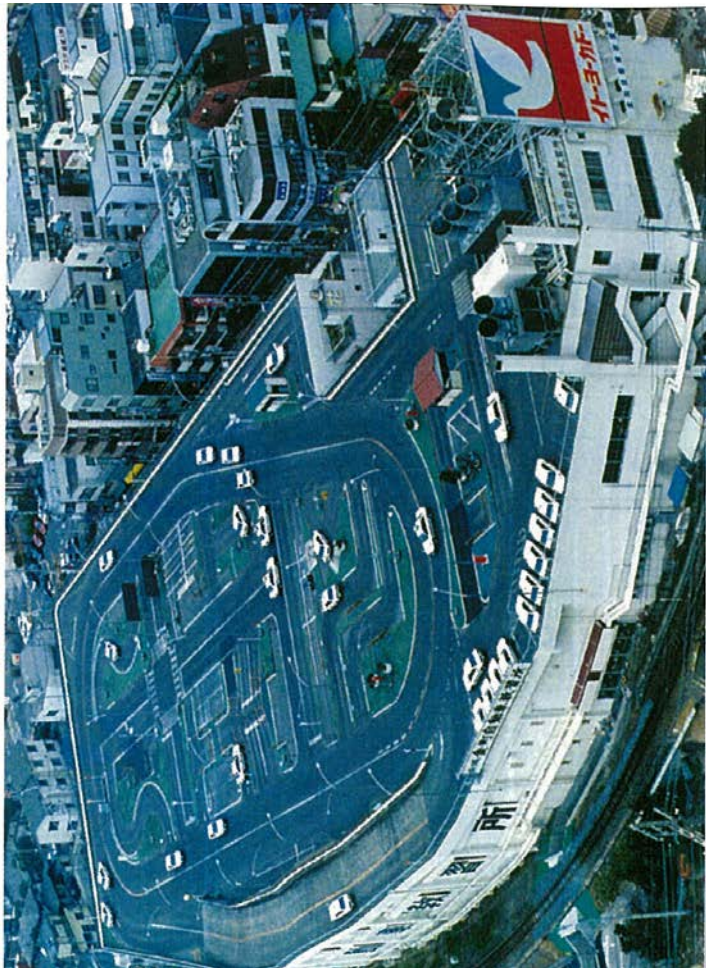
Behaviorology brings about an immediate shift in subjectivity, inviting many different elements rogether and calling into question who or what may be the main protagonist of a space. Through this ecological approach, our imagination follows the principles of nature and experiences space from a variety of perspectives. When one is surrounded by and synchronized to the livable rhythms embedded in different behaviors-there is no experience quite so delightful.

機能＝スーパーマーケット＋自動車教習所
場所＝葛飾区金町
2層のスーパーマーケット屋上に自動車教習所が積層○買収未了の敷地建物を包含○カーブする引込線に縁取られた敷地形状をそのままヴォリューム化○坂道発進練習用スロープの下に外部へのスロープ出入口あり

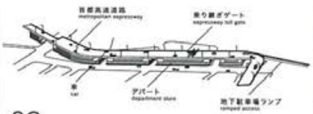


29
スーパー・カー・スクール
super car school

function: supermarket + driving school
site: Kanamachi, Katsusika-ku
- on top of the double layer supermarket lands a layer of driving school
- the site includes parcels of other people's property which could not be purchased
- the condition of the site, framed by the curve of the railroad,
is expressed directly in the extruded volume of the building
- the entry ramp is framed above by the practice slopes for hand brake starts



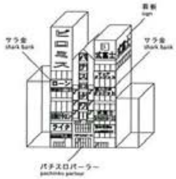
機能＝高速道路＋デパート
場所＝千代田区有楽町，中央区銀座
汐留川の埋め立て地◯湾曲する首都高速道路高架下約500mに2層のデパート◯高速道路からの銀座の夜景は絶品◯八重洲地下駐車場からのランプと交錯



03
ハイウェイデパート
high way department store

pachinko cathedral
function: expressway + department store
site: Yurakucho, Chiyoda-ku and Ginza, Chuo-ku
- the department store spreads and extends together with the curving expressway
- the site fills the space of what was once Shiodome River
- the department store is two floors and extends for a length of 500m
- the expressway links to the line of lights from the underground parking facility
- due to the incoming traffic from the parking station,
the expressway is complicated by a toll gate

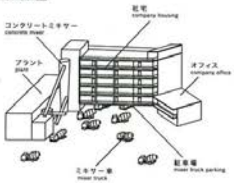
機能＝パチンコ店＋消費者金融業
場所＝新宿区歌舞伎町
◯3つの別々の建物だが，あわせるとパリのノートル・ダムの相貌◯教会正面の聖書の物語に変わり，建物案内板的正面◯ペンシルビルの店子は半分以上がサラ金関係◯パチンコですって借金してまたパチンコして…という都市の一生態系をシンメトリカルにパッケージ



07
パチンコカテドラル
pachinko cathedral

function: pachinko parlour + shark bank
site: Kabuki-cho, Shinjuku
- they are 3 separate buildings, but if viewed as a unit, they take on the appearance of Paris' Notre Dame cathedral
- instead of ornament showing the story of the Bible, this complex pulses with information banners advertising the internal activities
- the tenancies of the side tower buildings are almost completely made up of shark banks loaning money at extremely high interest rates
- one ecological system of the metropolis is formulated as a symmetrical package; an endless cycle of losing money at pachinko, loaning money, losing money . . .

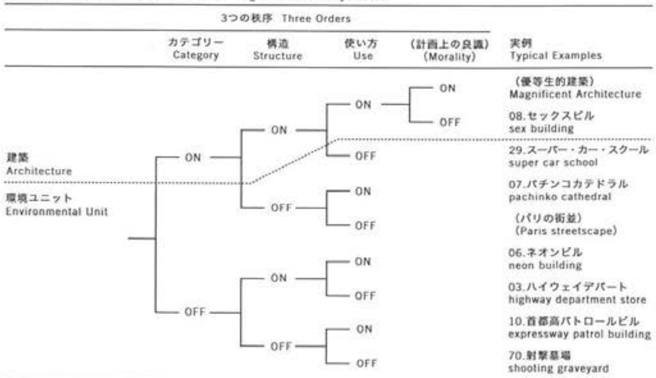
機能＝生コン工場＋社宅
場所＝目黒区碑文谷
目黒通りダイエー碑文谷店そば◯銀色に輝く生コンプラントと運転手寮がドッキング◯下ではミキサー車が待機し生コンを都市に供給し続ける◯マン・マシン・システムを見事にパッケージした職住接近の逸作

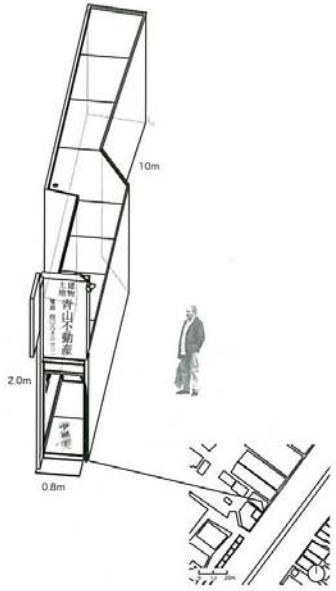


15
生コンアパート
nama-con apartment house

function: concrete batch plant + company housing
site: Himon-ya, Meguro-ku
- near Daiei supermarket and aligning with Meguro street
- the docking together of the silver shine of the concrete plant and the mixer truck drivers housing
- the mixers wait at the bottom of the plant to service the city
- the packaging together of the workplace and home makes an veritable man-machine system

図1. メイド・イン・トーキョー・チャート　fig.1: Made in Tokyo Chart

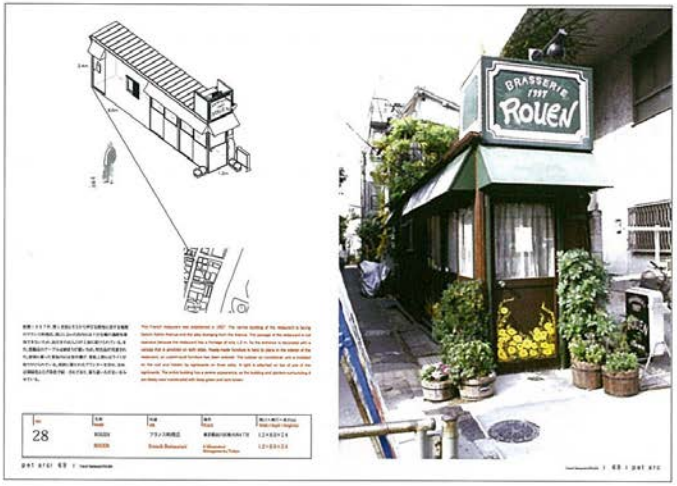


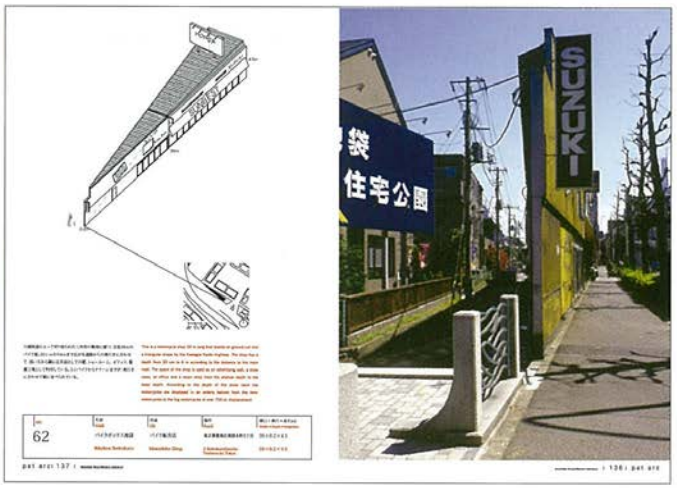


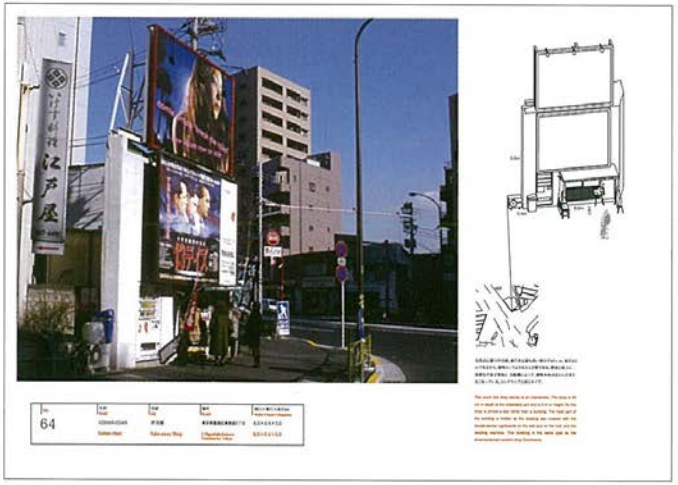
ビルとビルの隙間から顔をのぞかせる極細の不動産屋。外壁は、外階段の形状に合わせて、クランクしており、隙間のかなり奥まで入り込んでいる。1mにも満たない間口は、隣接する外階段の幅と変わらない。正面はドアと看板のみから成り、看板文字はすべて縦書きである。玄関扉はかなり奥まったところにあり、そこまでのアプローチ空間には物件情報が所狭しと貼られている。

This very thin building of the real estate agency shows its appearance through the narrow opening between the adjacent two buildings. To fit the form of the external staircase the outward form of the agency bends like a crank rod of an old automobile, and penetrates through the inner part of the opening. The frontage is no more than 1-meter wide and is just like the same width to the external staircase adjoining to it. A front view of the agency consists of a door and a signboard only. The message on the signboard is inscribed in vertical columns. The front door is recessed inward and the walls on both side of the approach are covered with numerous advertising bills of houses for rent and houses for sale.

NO	名前 NAME	用途 USE	場所 PLACE	間口×奥行×高さ(m) Width × Depth × Height(m)
15	青山不動産 Aoyama Real Estate Agent	不動産屋 Real Estate Agent	東京都港区北青山3丁目 3 Kitaaoyama Minato ku Tokyo	0.8×1.0×2.0







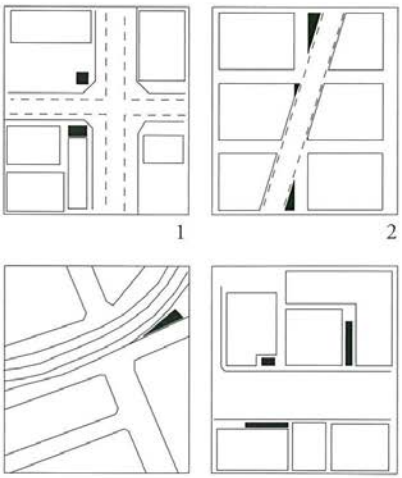
explanation of typologies

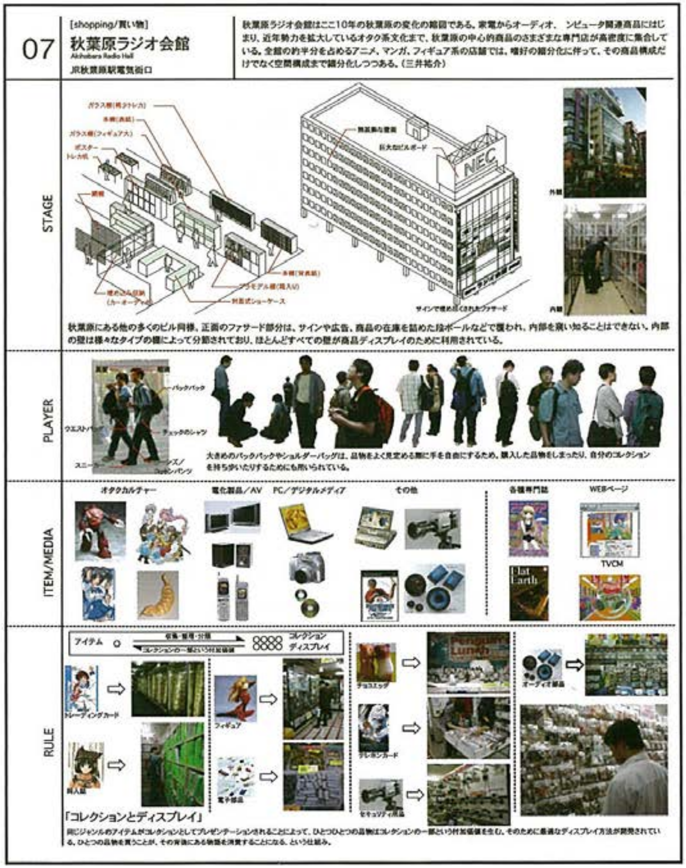
1
Following a street widening, a corner site shrinks

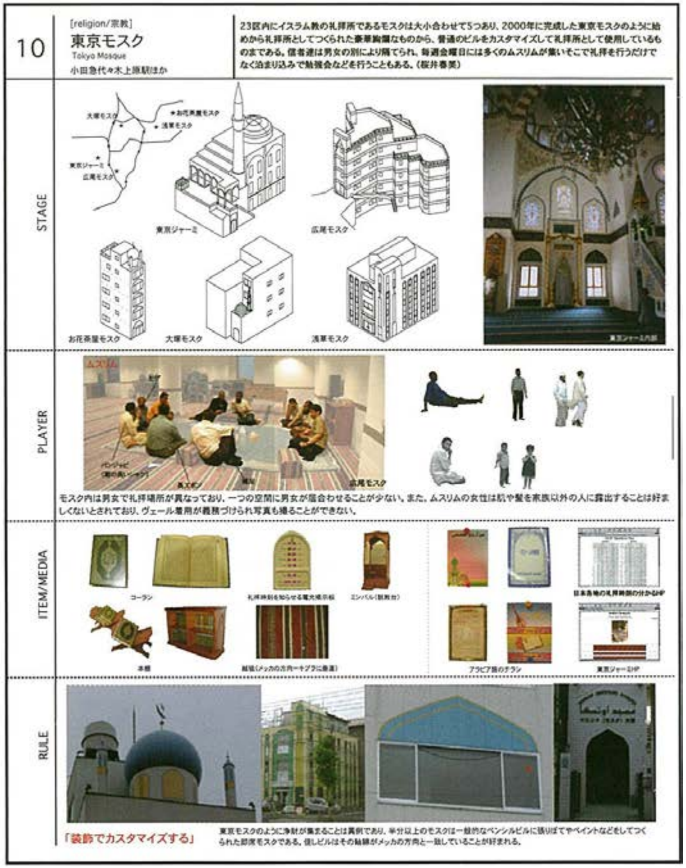
2
After the intervention of a large street superimposed on the existing street pattern, a small site is leftover

3
A remnant site in between winding railroad tracks and a perpendicular street pattern

4
An interstitial space between buildings




07
[shopping/買い物]
秋葉原ラジオ会館
Akihabara Radio Hall
JR秋葉原駅電気街口
秋葉原ラジオ会館はここ10年の秋葉原の変化の縮図である。家電からオーディオ、 ンピュータ関連商品にはじまり、近年勢力を拡大しているオタク系文化まで、秋葉原の中心的商品のさまざまな専門店が高密度に集合している。全館の約半分を占めるアニメ、マンガ、フィギュア系の店舗では、嗜好の細分化に伴って、その商品構成だけでなく空間構成まで細分化しつつある。(三井祐介)
STAGE
秋葉原にある他の多くのビル同様、正面のファサード部分は、サインや広告、商品の在庫を詰めた段ボールなどで覆われ、内部を窺い知ることはできない。内部の壁は様々なタイプの棚によって分節されており、ほとんどすべての壁が商品ディスプレイのために利用されている。
PLAYER
大きめのバックパックやショルダーバッグは、品物をよく見定める際に手を自由にするため、購入した品物をしまったり、自分のコレクションを持ち歩いたりするためにも用いられている。
ITEM/MEDIA
オタクカルチャー
電化製品/AV
PC/デジタルメディア
その他
各種専門誌
WEBページ
RULE
アイテム
コレクション
ディスプレイ
「コレクションとディスプレイ」


10
[religion/宗教]
東京モスク
Tokyo Mosque
小田急代々木上原駅ほか
23区内にイスラム教の礼拝所であるモスクは大小合わせて5つあり、2000年に完成した東京モスクのように始めから礼拝所としてつくられた豪華絢爛なものから、普通のビルをカスタマイズして礼拝所として使用しているものまである。信者達は男女の別により隔てられ、毎週金曜日には多くのムスリムが集いそこで礼拝を行うだけでなく泊まり込みで勉強会などを行うこともある。(桜井春美)
STAGE
東京ジャーミ
広尾モスク
お花茶屋モスク
大塚モスク
浅草モスク
PLAYER
モスク内は男女で礼拝場所が異なっており、一つの空間に男女が居合わせることが少ない。また、ムスリムの女性は肌や髪を家族以外の人に露出することは好ましくないとされており、ヴェール着用が義務づけられ写真も撮ることができない。
ITEM/MEDIA
コーラン
アラビア語のチラシ
東京ジャーミHP
RULE
「装飾でカスタマイズする」
東京モスクのように浄財が集まることは異例であり、半分以上のモスクは一般的なペンシルビルに張りぼてやペイントなどをしてつくられた即席モスクである。但しビルはその軸線がメッカの方向と一致していることが好まれる。

17

[amusement/娯楽]

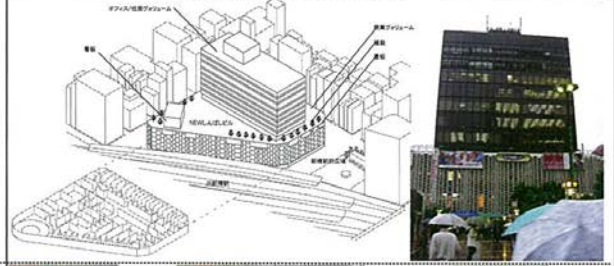
NEWしんばしビル

New Shinbashi building

汐新橋駅前

新橋は日本を代表するオフィスビル街である丸の内の南に位置し、そのロケーションから平日はまさにサラリーマンの街である。新橋駅前にそびえる雑居ビルであるNEWしんばしビルの中には、飲み屋、ゲームセンター、マッサージなどのオヤジのための小さな店がひしめき、オヤジ文化が花開いている。それらの店の多くは8時感がただようが、サラリーマンの小遣い程度で楽しめるリーズナブルプライスで、同じオフィス街である丸の内や西新宿とは異質な世界をつくりだしている。(倉林貴彦+田中盛恵)

STAGE



PLAYER

ITEM/MEDIA

NEWしんばしビルはオヤジのためのアイテムでうめつくされている。エロティックな要素がふんだんに盛り込まれたエンターテイメント系、貧えがちな横方の回復を中心とした健康・快適系。そして、サラリーマンの必需品、地味だが機能性を売りにした衣類を中心とした身だしなみ系、と、大きく3つの系統に分類できる。これらのアイテムはどれも小遣いの範囲で買える、リーズナブルプライスである。

RULE

「ネクタイをゆるめてよい」

NEWしんばしビルに飛意されているオヤジ向けアミューズメントは、どれも8時感なものである。しかしながら、その8時感ゆえに彼らは、普段の仕事のことや家庭のことを忘れ、人目を気にせず、リラックスしきれるのである。スーツにネクタイをしめる仕事場がビジネスのオンサイドならば、ネクタイをゆるめ、肩の力を抜いて楽しむことが許されたこの場所はビジネス・オフサイドである。

18

[amusement/娯楽]

駒沢公園

Komazawa Olympic Park

世田谷区駒沢公園1-1

1964年にオリンピック東京大会の会場として建設された運動公園。東京オリンピックに向けて6年にわたって施設の総合計画がなされた。野球場、陸上競技場、体育館といった正規の施設の中だけではなく、その周囲や施設のスキマにも、様々なルールや道具をもつスポーツが、それぞれに適した場所を見つけて展開している。その結果、同時多発的に複数のスポーツがパッチワーク状につながりあわされたスポーティーでルーズな風景となっている。(高橋祐子+野地智美)

STAGE

駒沢公園はゴルフ場跡地に作られ全体の配置計画を高山英華が行い、それをもとにして芦原義信と村田政眞が管制塔を含む外部空間の具体的な設計を、そして駒沢体育館を芦原義信、駒沢陸上競技場を村田政眞が設計した。

PLAYER

ユニフォームを着るスポーツ/ユニフォームのないスポーツ、チームスポーツ/個人スポーツといった違いに応じてコスチューム、群れ方が異なる。

ITEM/MEDIA

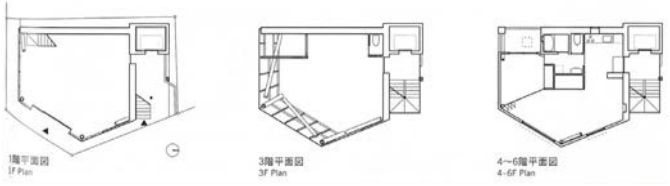
RULE

「スポーツのアフォーダンス」

各種スポーツによるテクスチャーの発見/場所の発見/時間の発見をとおして多様なスポーツフィールドが現れる。

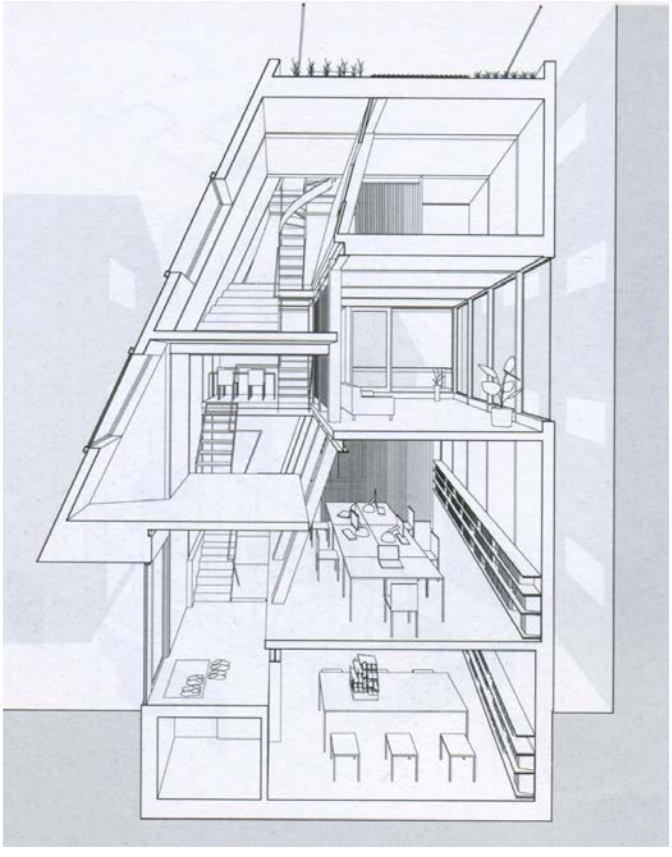
Kadoya 315, Nerima, 2002
Atelier BOW WOW

This is a collective house with shops standing at the intersection near a suburban station in Tokyo. Here, the client's former 2storied house and bookshop was rebuilt on a pentagon-shaped site. We treated the style of the openings and the ceiling heights differently according to the function of house and shop. The client ,s bookstore occupies the 1st 2 floors, a shop for rent is on the 3rd floor, the rental apartments are on the 4th and 5th floor and the top floor is the client's own house. The bottom of the facade consists of a glass curta in wall , the upper part is made of concrete panels with standard windows. The regulation of this district imposes the building to setback lm from the road boundary to the height of 6m. Therefore , we made the glass curtain wall incline at mid point. The inclined glass wall presents a dynamic form to the town; on the other hand , it gives people inside the feeling of floating on the intersection. The dwelling units are composed by the pentagonal outline with a square at the center containing a bathroom and wardrobe to give circulation around the perimeter of the building.



Wohn- und Atelierhaus, 2005
Atelier Bow Wow

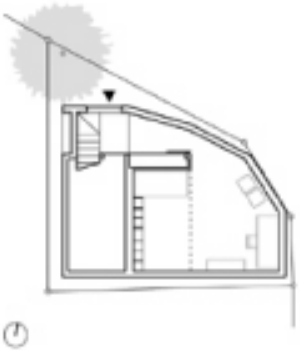
Atelier Bow-Wow's construction of their domestic residence and office in Shinjuku-ku, Tokyo saw the composition of permeable interior spaces, where public and intimate places co-mingle. Located on a flag shaped site the house establishes a responsive dialogue with its enclosing neighbours, expressing Atelier Bow-Wow's urban idioms. Surrounded by buildings and connected by a narrow strip of land to the road House and Atelier Bow-Wow 'pushes the capacity of the micro plot' investing in 'the broader order of the urban environment.' Sensitivity to available gap spaces saw placement of openings towards adjacent houses, positioning 'interior space as a part of its surroundings: a room co-existing with its next-door neighbour's exterior wall.' Functioning as a semi-public building, Bow-Wow sought to ease the divide between living and work, 'transposing activities. 'Avoidance of heavy partition walls softens even further the distinction between surroundings and interior and, within this between house and office.' Entered through a narrow passageway occupants emerge within a 'four-storey interior that is effectively a single volume, with the four principal floor decks arranged on the half level, and generous interstitial landings sitting between.' Occupants first encounter the atelier space which is spread over the upper and lower ground levels. Atelier Bow-Wow's articulation of ascent within the structure sees the nature of spaces change. As occupants rise through the building walls converge to constrict upper levels, shifting the internal scale of the building to a domestic sense suited for living. External views also characterise levels directing orientation of space. Furthermore, Atelier Bow-Wow account for the practical issues of climate control in a space that is occupied twenty-four hours per day; positioning a radiant heater/cooler vertically through the building, diminishing 'boundaries between territories and establishing in their stead more nuanced relationships.' 'We also dug a well and use the water for radiant cooling and heating. The well water pumped up to the roof streams down on surface of the external wall, cooling the wall by vaporization in the summer. The external wall is covered with granule-faced asphalt to hold the water. It is fun to think of the building as a massive rock sweating, with a dragon like internal water vein, which can be glimpsed between the houses.'

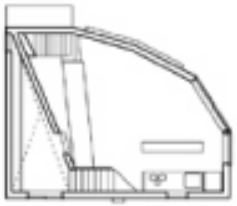


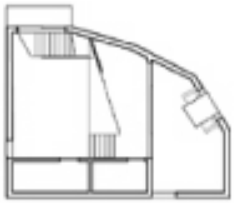
Aco House, 2005
Atelier Bow Wow

A corner-property house, with a prominent facade, is surrounded by new but conventional suburban houses. Its faceted exterior wall- without the typical diagonal cuts so often seen in Tokyo- traces the site boundary. In order to vary ceiling heights and room proportions inside this ten-meter-high volume, a stepped section was first introduced. Vertical circulation is kept along the outside walls, and floor levels and their concomitant staircases become fully integrated by the addition of deformed or wraped surfaces. By contorting along the right side, the wall gradually changes its inclination towards the horizontal: an invitation to the user to ascend. Often vertical walls can give the impression of restricting movement; here, a simple twist begets a series of unique conditions, where independent spaces emerge, and circulation is smooth and continuous. Perhaps in the act of climbing the stairs, it's the user's body and behavior giving the wall the impetus to twist.

As he is an experimental musician and she is a music critic, the clients envisioned each interior space in Aco House exhibiting its own acoustic conditions. Indeed, a professional recording studio can be found on the ground floor, but due to the volume and materials of each level, the whole house can transform into a laboratory with changing sonic properties. And, to avoid the flutter-echo conditions that occur in rooms with parallel surfaces, the variety of twisting walls comes once again into play.







Sou Fujimoto

Primitive Future

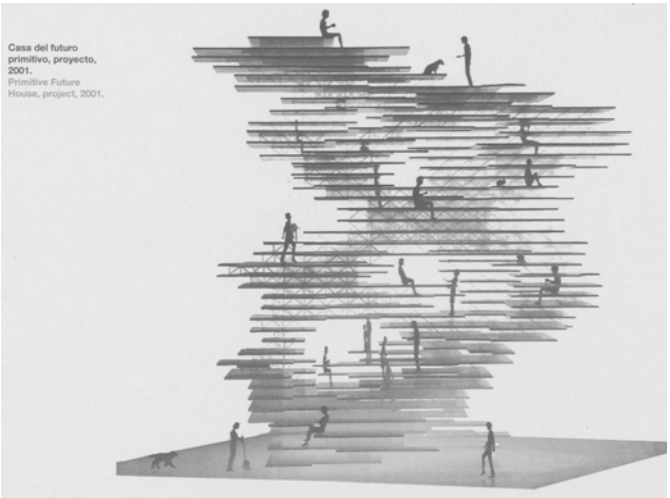
1. NEST OR CAVE?

The nest and the cave are both primal states of architecture, but in a sense these two are opposites.

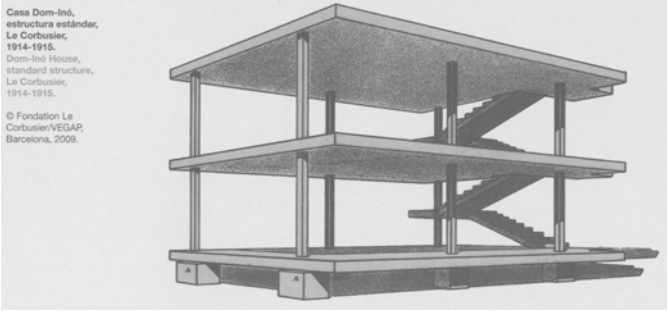
For the person (or animal) living in it, a nest can be described as a hospitably arranged „functional place.“ By contrast, a cave is there regardless of people. It is a place that occurs naturally irrespective of whether it is hospitable or inhospitable for a person to inhabit. Yet neither is it unsuitable as a place in which to live. In a cave there are various contours and hollows, as well as unexpected expansions and contractions. When people set foot in a cave, they rediscover how to inhabit these geographical features. These hollows seem like they can be slept in, that height seems good for eating, those nooks are slightly more private spaces, I could put this book here; in this way, they gradually begin to inhabit these geographical features. In other words, a cave is not functional but it is heuristic. Rather than a coercive functionalism, it is a stimulating place in which various activities are enabled. Each day, people will discover wnew usages for a place.

Thus, the nest and the cave seem similar but are actually opposite concepts. A functional place made for people, and a place existing prior to people that is for people an „other“ place. And because it is other, it is suffused with chances for unanticipated discoveries. Therefore, having called it a cave, its outer appearance does not have be like a cave, but rather the quality of a cave itself might be imagined as a pure form that we could call a transparent cave.

Rather than nests, I think that in future architecture should comprise cave-like places. I think that would be richer. The problem is that a cave itself is a naturally occurring topography that provides people with rich discoveries of otherness. Is an „artificial cave“ possible in „architecture made by people“? The big question is whether something that is without purpose, or something that exceeds purpose, can be made intentionally. It is precisely an artificial, transparent cave that indicates the possibilities for future architecture.



Casa del futuro primitivo, proyecto, 2001.
Primitive Future House, project, 2001.



Casa Dom-Inó, estructura estándar, Le Corbusier, 1914-1915.
Dom-Inó House, standard structure, Le Corbusier, 1914-1915.

© Fondation Le Corbusier/VEGAP, Barcelona, 2009.

5. HOUSE AS CITY, CITY AS HOUSE

Architecture and the city are not separate things. but are different manifestations of a single thing. A city is not a gathering of architectures. but is itself a large. Complex architecture. Architecture is not a part of the city. but is a miniature city. Here a part is not a piece of the whole, and a whole is not the sum of its parts. The part and the whole are continuously interrelated, and sometimes the part competes with the whole, or the whole is contained in the part.

For example, Tokyo is a big house. Living in Tokyo, if you take even a single step outside your own house (= room), you are surrounded by finely scaled small alleys, like a comfortable extension of the house. While softly permeating each other, the house and the city merge. To live in Tokyo is to live in a house and simultaneously to live in the big house of the city. The small scale is connected to the big scale while gradually changing. A place for a single person is continuous with magnificent urban vistas.

If a small house is looked at as a city, it might be fun to implement an infinite complexity there. And if a city is seen as a big house, the huge scale may give rise to a new sensibility for feeling architectural space. For instance, an urban space might be imagined as a room of one million cubic meters. Unlike the conventional city, this is a new city image.

10. ARCHITECI'URE AS CLOUD

In the pictures on ancient Japanese folding screens, various scenes are visible through gaps in silently roiling clouds. Coexisting there are different times, different distances, and different people. The overlapping white nested boxes of House N might be seen as a three-dimensional version of such clouds in the pictures on folding screens. These are pulled absolutely into the background, as transparent frames that correlate the various events occurring in between them. These are vague things, but even so, they may be lucid while preserving their vagueness. This is an abstract cloud.

Having called it a cloud, House N is a white, hard, square construction that, due to its layering, interestingly feels as if you are surrounded by a genuine cloud. The area around you grows gradually hazy and distant. Wherever you go, it is endless. The exterior envelope of the house is indefinitely delayed, and the concept of exterior envelope is erased. The light that shines into this house from somewhere above seems to shine from nowhere. Occasionally obscured by genuine clouds, at times small clusters oflight will shine through the many apertures. This light will disappear after a few minutes, and more light will shine from nowhere. This place that seems to be coming from nowhere somehow produces a very mysterious otherness. A window of a window of a window ... the light that shines from the other side, like the light through trees in a forest or gaps between clouds, appears before us with unintentional unexpectedness. All the things floating between these rectangular clouds coexist with the unpredictability and surprise of otherness.

A place where uncertainty and lucidity coexist.

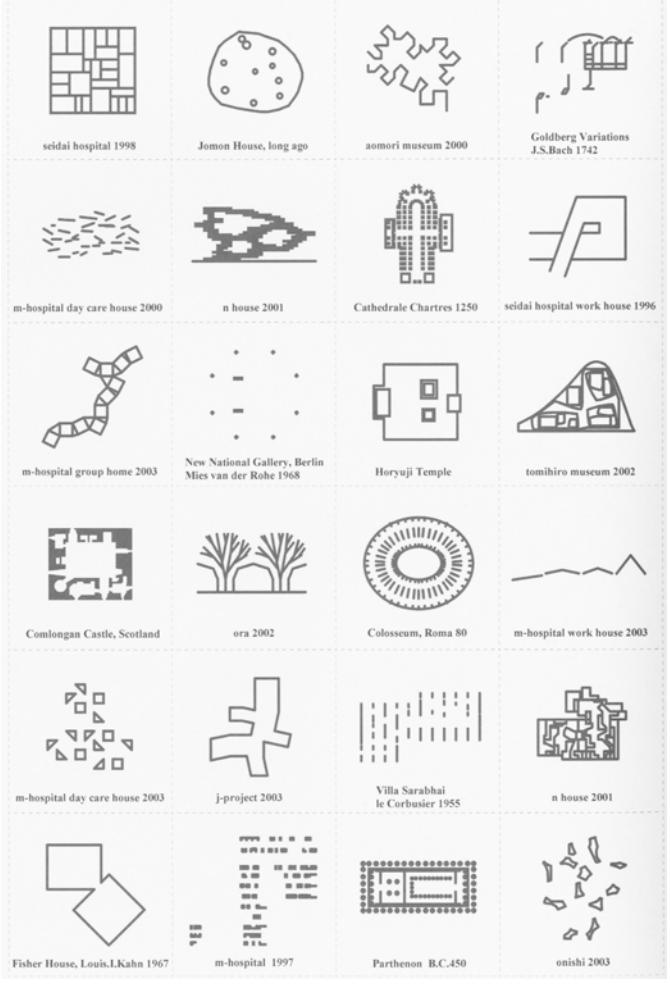
11. DIAGRAMS: PICIURES THAT EVEN A CHILD CAN DRAW

I want to make architecture that even a child can draw. This is a desire for lucidity. However, at the same time, I want this lucid architecture to contain an incomprehensible diversity. As experienced, it has the complexity that enables the discovery of a succession of unexpected scenes and unknown places. A place containing both the lucidity of the solution at the moment it appeared, and the experience of a profound diversity throughout. This can be described as similar to something natural. While being astonished at the complexity and diversity of trees, we can instantly imagine a „tree" and draw it with a simple sketch or diagram. To implement both the possibility of recognition and impossibility of comprehension, I use „diagrams."

A major principle of these schemes is that they may each be drawn with a diagram. These are extremely lucid, and can be drawn even by a child. However, this lucidity doesn't mean the experiences are simple. What is instead important is that by just holding the order at its very limits with a diagram that provides no more than a lucid, vague framework, architecture can have a diversity full of various impurities, and, in the positive sense, incomprehensibility and irrationality without falling into chaos and confusion. Perhaps order is the consistency of intrinsic principles. Or perhaps order instead might be a premonition of the possibility of faint recognition.

If that is the case, an order containing disorder may also be possible. For instance, like the city ofTokyo.

And so, rather than regulating a situation, a diagram might be described as the faint image of a framework that contains many unregulated things.



13. IN-BETWEEN ARCHITECTURE

I have been thinking about in-between architecture.

For instance. when saying „between city and house," something unknown to everyone can be clearly indicated by the notion of „in-between." Spatially, something for which we do not know the correct shape may be shown there. A thought arises: what might that be? There is no substance in-between. Between one thing and another thing, even if the „things" have substance, the in-between is always transparent.

If that is so. architecture that can be called only in-between might be in a sense thought of as the ultimate architecture. Architecture is always clumsy, and unavoidably has a shape, opaque and unfree. However, from this architecture, just weightlessly floating in-between with the rough parts drawn to the rear, we can try imagining „in-between architecture" in which it is only the in-between that produces the quality of the place. That is the architecture of dreams.

between nature and architecture

between inside and outside

between city and house

between furniture and architecture

between object and eyes

between here and there

between earth and sky

between this page and next page

between cave and nest

between empty and density

between space and light

18. EXTERIOR

I think architecture is the making of the exterior envelope.

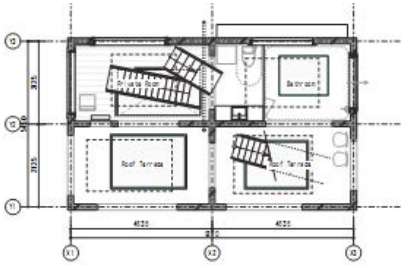
In saying exterior envelope. this does not mean simply making the external form and facade. By exterior envelope. I mean how to make the border between internal space and external space. The exterior envelope arises where the internal space finishes. The exterior envelope arises where the external space finishes. In other words. the exterior envelope itself is the relationship of the inside and the outside. In soccer. there is the exterior envelope of the pitch. In a novel. there is the exterior envelope of the book. In the Internet. there is the exterior envelope of the computer terminal. In other words, many things in the world have an exterior envelope that mediates their relationships with the physical world in a dimension different from their content, or an exterior envelope that exists as a vessel for their presence in the world. In opera, there is the exterior envelope of the so-called stage. which is a building frame within the interior. In modern art, there is the exterior envelope of what are called exhibition rooms (or they may not be called exhibition rooms). And there is a cultural exterior envelope by which this is described as art.

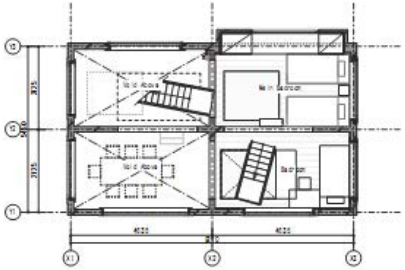
However, there exist in the world exterior envelopes that lack exterior envelopes. For example, noodles have the exterior envelope of the bowl, but the exterior envelope of a rice ball is a rice ball. So in the world there are at least two exterior envelopes without exterior envelopes. in other words. the content is its own relationship to the physical world. One is the rice ball. and another is the Russian matryoshka doll. House N is the most primal house of the matryoshka type, and House Before House is the hollow rice-ball type. In the meaning of their exterior envelopes, these two houses have a relationship like twin brothers. Manifested here is something like a „hazy exterior envelope." A form that cannot be clarified. and is blurry throughout. It cannot be clearly said where the exterior envelope begins. An exterior envelope in which the content and the space have a direct relationship to the outside. Perhaps this is similar to the exterior envelope of a tree.

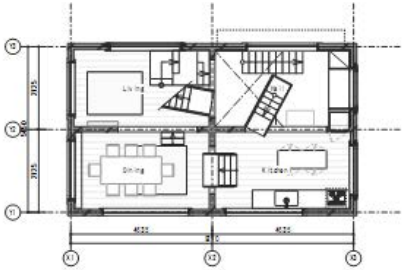
House H, 2008
Sou Fujimoto

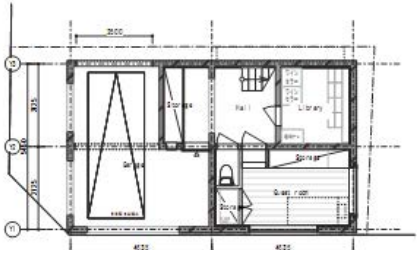
A residence for a three-person family built in a residential district in Tokyo. In a dense region like Tokyo, I think that living in a three- or four-storey building is somehow similar to living in a big tree. A big tree has a few big branches, and each of those branches supports an independent place. Yet while these places are independent, they can sense each other's presence, and they have mutual relationships that sometimes seem to jump across from one to another. Due to the mesh network of branches, there is a duality of the entire tree as one space and simultaneously many individual places. Envisioning a single tree, it may be understood as having an extensive space and an intimate spatiality, with a commonality and autonomy appropriate to a three-dimensional dwelling place for a family. Using artificial materials and methods, this project is an attempt to implement a house like a single tree. This does not mean that it looks like a tree; the building itself is an orthogonal reinforced-concrete box. However, the relationships of the internal spaces are treelike. The floors are set at random levels on a four-square grid plan, and many rooms are three-dimensionally interlocked. Similar huge holes have been pierced in the walls, floors, and ceilings of these rooms. The building frame comprises walls riddled with holes, like a building that has just begun to be constructed, or like a ruin flooded with sunlight. I imagined scenes of people beginning to inhabit this fantasy ruin, affixing stairs and installing furniture, as it gradually takes on the appearance of a place for living in. In the living room there are open sightlines above and below that give a feeling of the spatial volume and extent of the entire house, as well as the presence of the family members. At the same time, in the living room as well as the other private rooms, the individual places each maintain a calm sense of enclosure and locality.

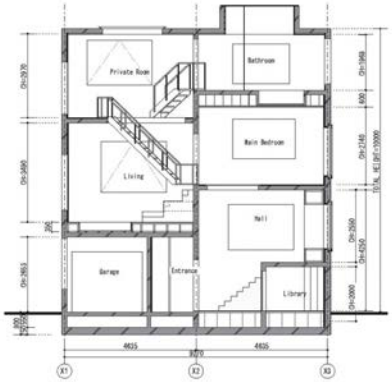
A house like a tree is a huge, complex, diverse, single space, and at the same time each different individual place is related in a network, with a duality of Separation and connection.


Private Room
Bathroom
Roof Terrace
Roof Terrace


Void Above
Main Bedroom
Void Above
Bedroom

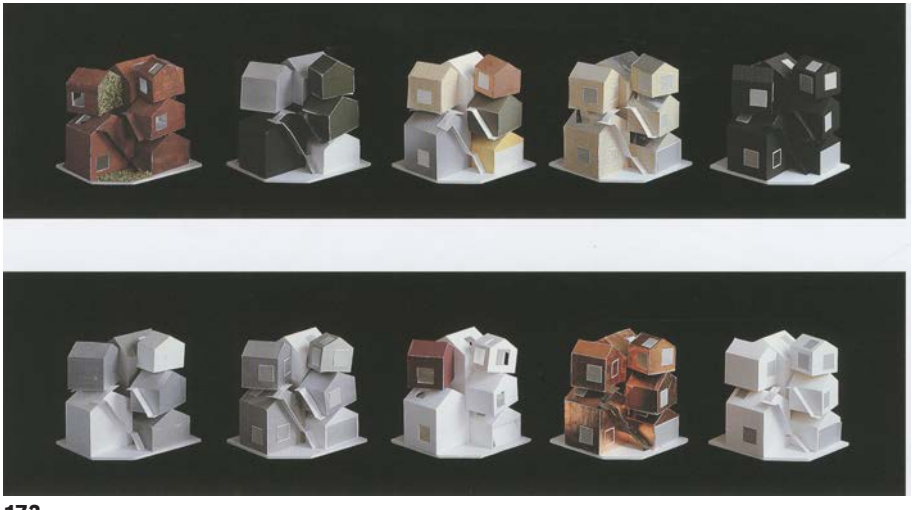

Living
Dining
Kitchen

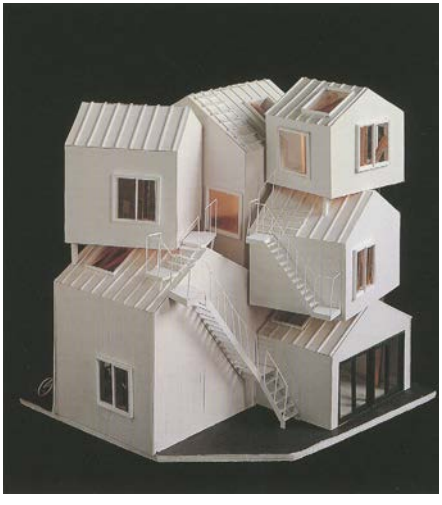

Garage
Hall
Library
Bedroom
Bedroom
Guest room

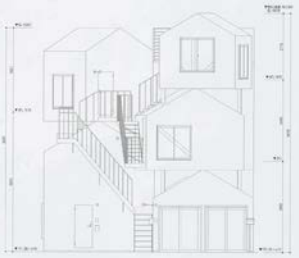

Private Room
Bathroom
Main Bedroom
Living
Hall
Garage
Entrance
Library

Tokyo Appartements, 2009
Sou Fujimoto

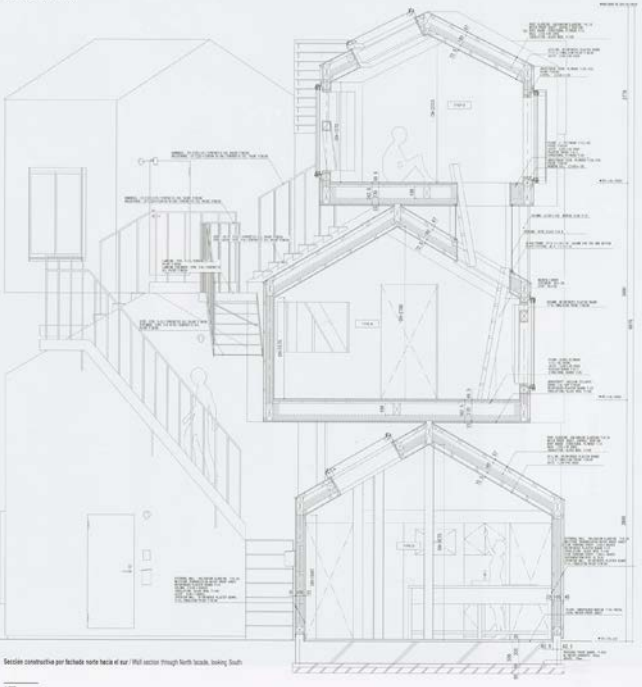
This communal housing initiative, built in a residential area in the center of Tokyo, consists of five dwelling units, including the owner's. Each unit consists of two or three independent rooms with prototypical 'house' shapes, which are separated and located on several different floors, connected by outside stairs. That is, each dwelling unit is realised by the experience of linking two rooms and the city when passing along the outside stairs. When you go up the outside stairs you will experience climbing a high mountain such as a city. You seem to have your own house at the foot or the summit of a mountain. And by going up and down the mountain – mountain=city – the whole city is experienced as part of your house. This collective housing is a miniature of Tokyo. 'A Tokyo that never existed' is made into a form. My intention was to make an infinitely rich place that is crowded and disorderly.







Alzado Norte / North elevation



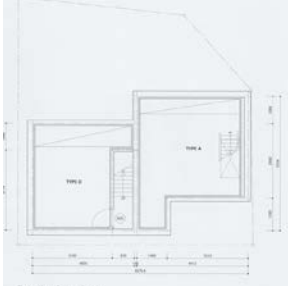
Sección constructiva por fachada norte hacia el sur / Wall section through North facade, looking South

Vista Tipo A en planta primera (ver sección transversal A-A) / Type A, first floor (see cross section A-A)

Planta segunda / Second floor plan

Planta baja / Ground floor plan

Planta primera / First floor plan



Planta sótano / Basement floor plan

Alzado Sur / South elevation

House NA, 2010
Sou Fujimoto

Haus NA steht in einem dicht besiedelten Wohnviertel in Tokio. Umso radikaler erscheint der Ansatz von Sou Fujimoto, das Leben der Bewohner zu exponieren - das Haus ist als offene, verglaste Baumstruktur konzipiert. Die Analogie zum Baum ergibt sich zum einen aus der raumlichen Staffelung kleiner, im MaBstab von ‚Mobeln" konzipierter Module, die wie Plattformen in ein Stahlgerust eingehangt sind. Zum anderen verstarken die aufgrund der geringen Spannweiten sehr dunne Stahlkonstruktion und extrem reduzierte Starke der Bodenplatten den Eindruck absoluter Leichtigkeit. Der Metapher des Baumes entspricht ouch die Art und Weise, wie das Haus ‚bewohnt" wird: Es gibt keine klar voneinander abgetrennten Raumeinheiten; die Bodenplatten befinden sich aile auf unterschiedlichen Hohen und sind durch Stufen miteinander verbunden, die gleichzeitig als Sitzmoglichkeiten oder Tische dienen. Stott von funktionalen Aufteilungen spricht Fujimoto von einer ‚heuristischen Nutzung" des Raumes. Die Raumelem ente dienen nicht klar zugewiesenen Funktionen, sondern zeigen durch ihre Beschaffenheit nur Moglichkeiten auf. Den vollen Umfang ihrer Nutzbarkeit mussen die Bewohner selbst ausprobieren, notfalls durch Erklettern. Auf diese Art und Weise interpretiert Fujimoto den Wunsch der beiden Bewohner, ‚wie Nomaden" im eigenen Haus zu wohnen. So bilden nicht etwa die Glaswande die Grenzen des Houses, sondern der Lebensraum weitet sich auf die StroBe und die Nachbarschaft aus: Die Betonwand des Nachbarhauses erscheint als Teil des Hausinnenraums, wahrend der benachbarte Dachgarten zum eigenen Vorgarten wird.

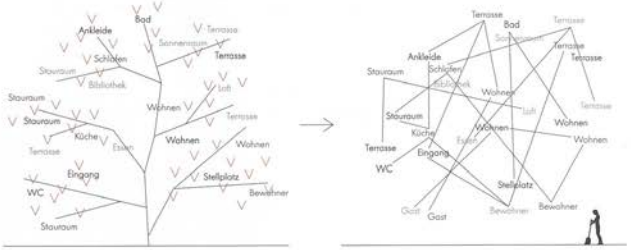
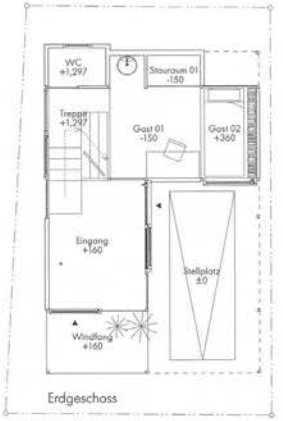


Diagramm der funktionalen Beziehungen

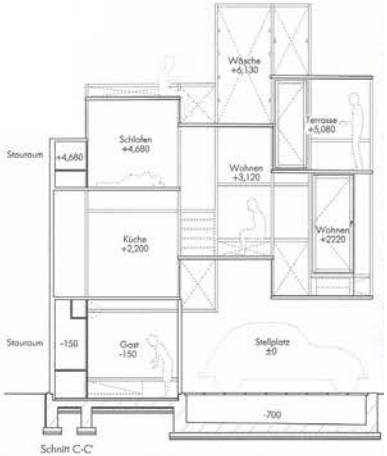
Lageplan



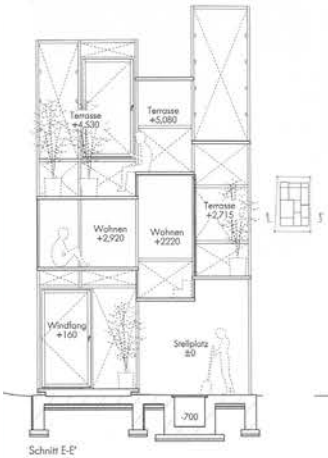
Erdgeschoss

1. Obergeschoss

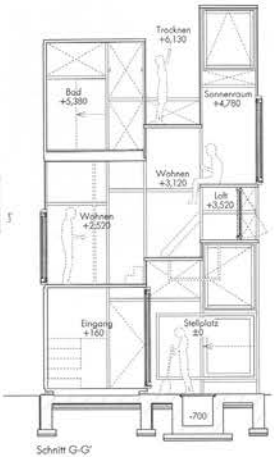
2. Obergeschoss



Schnitt C-C'



Schnitt E-E'



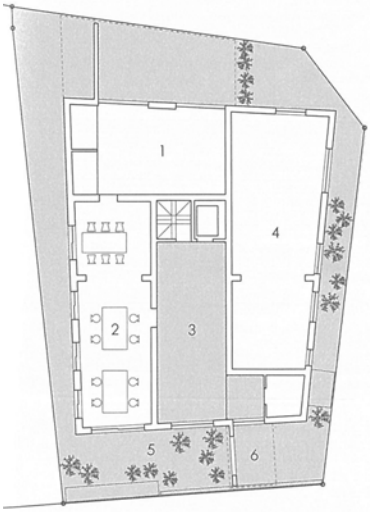
Schnitt G-G'

Schnitt I-I'

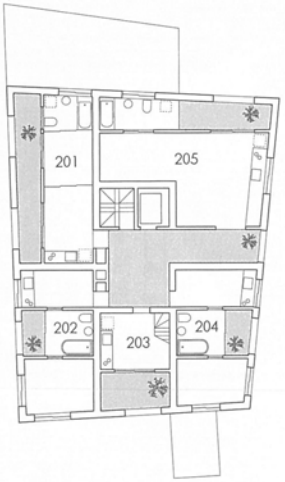
Apartement in Nerima, 2010
Go Hasegawa

Das Apartementgebäude im Tokioer Stadtteil Nerima hebt sich von seiner Umgebung formal durch eine auffällige, unregelmässige Lochfassade mit variierenden Tiefen ab. Auch programmatisch unterscheidet es sich vom Rest des Viertels durch ein heterogenes Angebot an Wohnungstypen. Die verschiedenen Wohnungen werden durch Loggien definiert, die den Wohnbereichen zugeordnet sind und eine ähnliche Funktion erfüllen wie der Vorgarten eines Einfamilienhauses. Dabei korrespondieren die Aussenbereiche mit der Charakteristik der dazugehörigen Wohneinheiten: Im kleinsten Wohnungstyp dient das Durchgangsbad als Dreh- und Angelpunkt, von dem aus die Loggia zugänglich ist; Eckwohnungen sind von L-förmigen Loggien umgeben; die langgestreckten Einheiten verfügen über lange, schmale Terrassen, während die dreigeschossigen Maisonetten eine Atrium-artige, hohe Loggia besitzen. Aufgrund der beengten Verhältnisse werden Balkone in Tokio häufig nicht zum Verweilen, sondern zum Trocknen der Wäsche und zum Lagern von Hausrat genutzt, obwohlsie die einzigen Stellen sind, an denen die Bewohner ins Freie treten können. Hasegawa will diesen „toten" Raum aktivieren und die Loggien stärker mit den Wohnräumen verzahnen, um das Leben zwischen innen und aussen fliessender zu gestalten. Die Staffelung von Innen- und Aussenraum wirkt wie ein Filter und verleiht auch vergleichsweise kleinen Apartements trotz geringer Grundfläche vielschichtige Wohnqualitäten.

Die Loggien begreift Hasegawa als Leerstellen, die von den Bewohnern angeeignet werden können. Indem die Bewohner die Möglichkeit bekommen, ihr Leben auf den Aussenraum auszuweiten, wird in diesen Zwischenräumen eine behutsame Verknüpfung zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre hergestellt, die eine subtile Interaktion zwischen den Bewohnern eröffnet und sich auf deren Leben und Bewusstsein auswirkt. Denn den Bewohneren wird nicht nur die Aussicht auf die Umgebung und auf die Stadt geboten, sondern umgekehrt wird der Strassenraum auch durch ihr Leben bereichert.

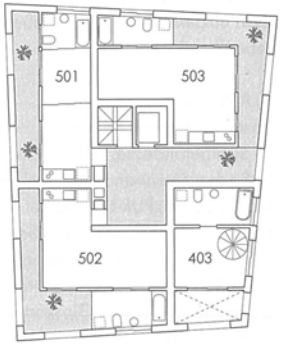


Erdgeschoss 1) Garage

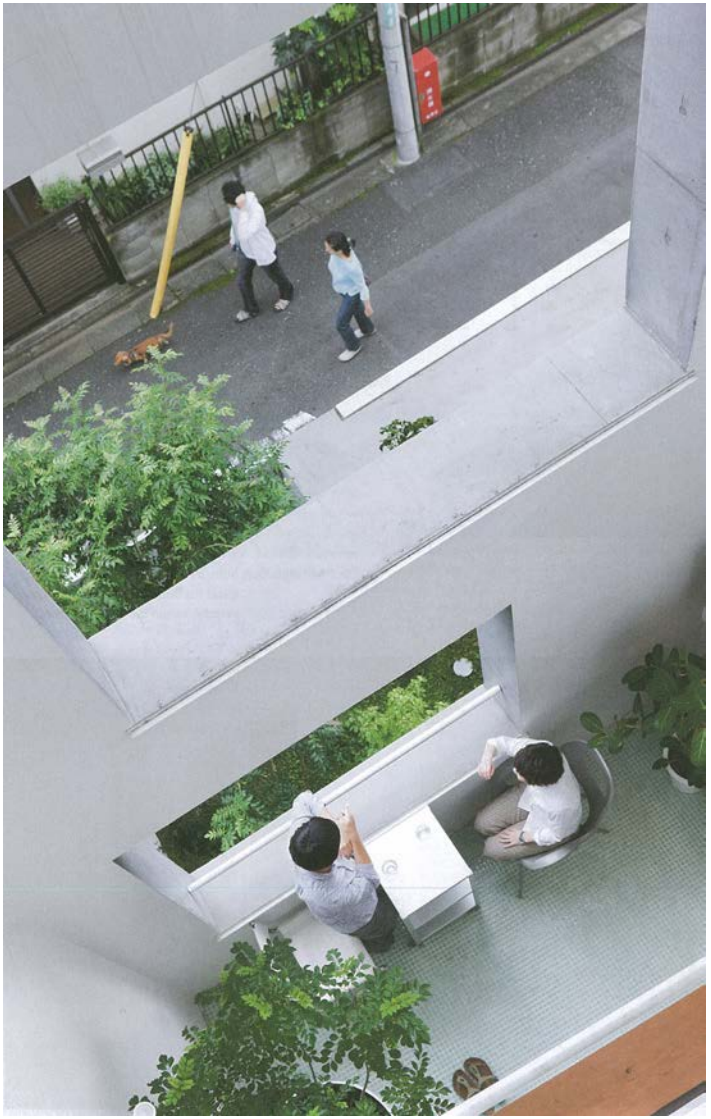


1. Obergeschoss

2. Obergeschoss



4. Obergeschoss



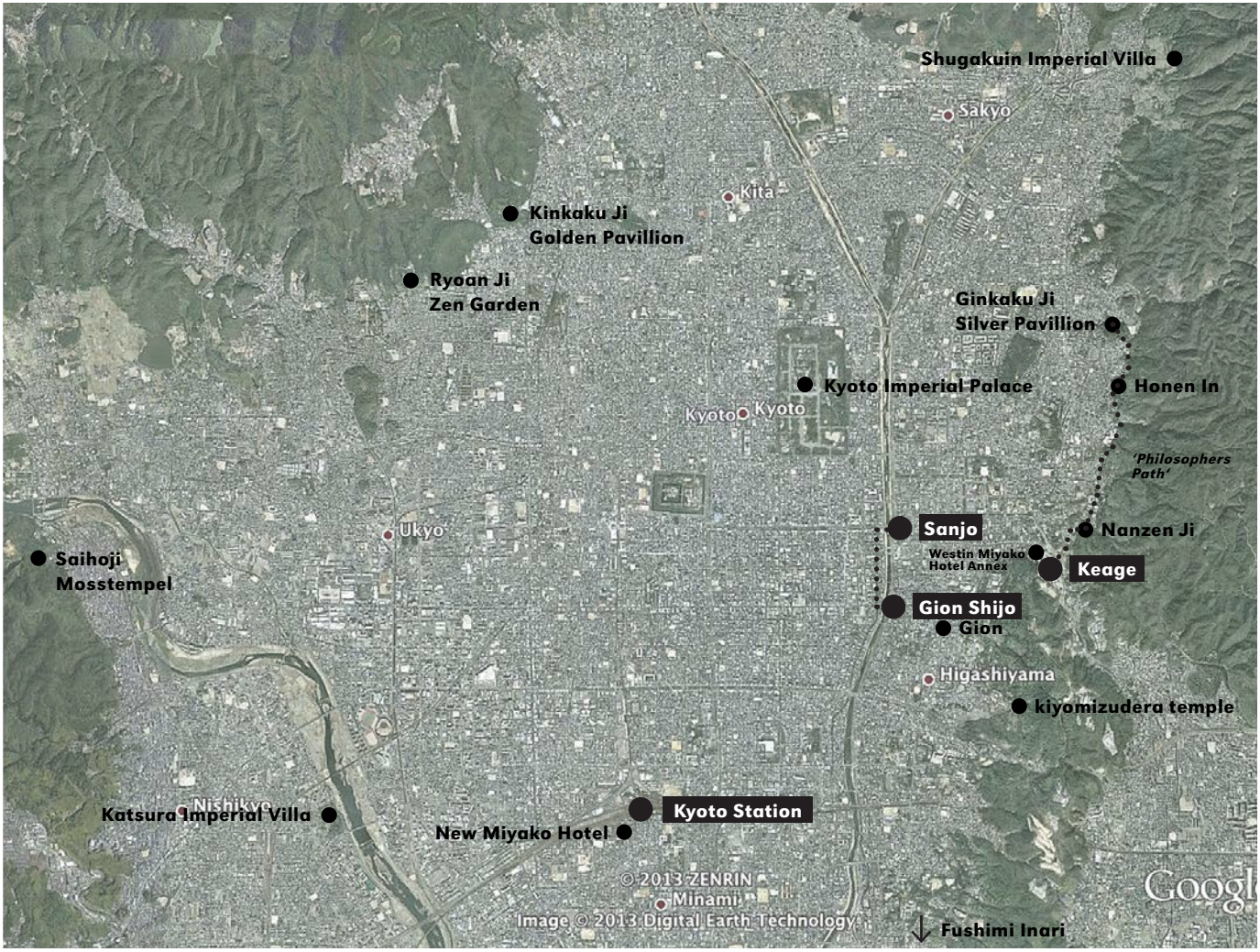
KYOTO

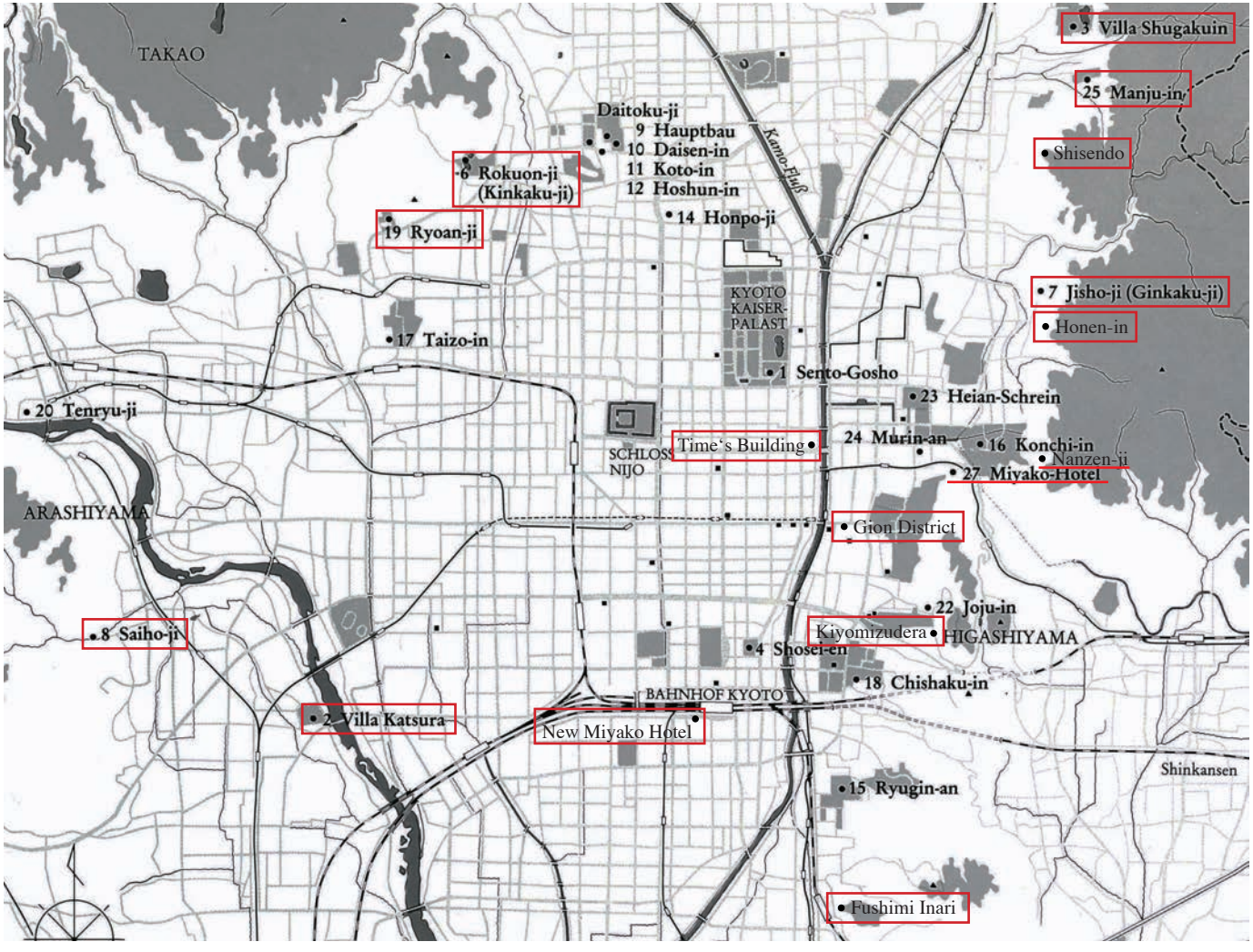
Geschichte Kyoto

Gegründet wurde Kyoto im Jahre 794 nachdem Kaiser Kamm der Einfluss des Buddhismus in Nara zu groß geworden war und er deswegen beschloss Religion und Staat zu trennen. So wurde der Kaiserhof in die neue Hauptstadt Heian-Kyo (Hauptstadt des Friedens und der Ruhe) verlegt - das heutige Kyoto. Man wählte die Lage u.a. deswegen, weil sie nach chinesischen Vorstellungen, glückverheißende Bedingungen erfüllte, wie z.B. drei Berge und zwei Ströme. Um die Stadt, die auch Miyako - kaiserliche Residenz - genannt wurde, vor bösen Geistern zu schützen, wurde der Mönch Saicho, der der buddhistischen Tendai-Sekte angehörte, beauftragt, einen Tempel - den heutigen Enryakuji - am Berg Hiei zu errichten. Hier entstand das Zentrum eines Klosters. Der Bau anderer Tempel einflußreicher buddhistischer Sekten wurde zunächst verboten. Es entstanden nur der Osttempel To-ji und er Westtempel Sai-ji am Südrand der Stadt. Das Zentrum verschob sich allerdings im Laufe der Jahre Richtung Osten. Im Jahre 818 sollen bereits 500.000 Menschen in Kyoto gelebt haben. Auf dem Gelände des Enryaku-Tempels standen im 11. Jahrhundert über 3000 Bauten, die als das Hauptquartier der Tendai-Sekte genutzt wurden. Der Kaiserpalast selber wurde sehr oft durch Brände und Erdbeben zerstört und immer wieder neu aufgebaut.

Der Adel fing in der Heian-Zeit (794-1192) an, ein Leben im Luxus zu führen und interessierte sich mehr für die schönen Künste, als für die Regierungsgeschäfte. Im 12. Jahrhundert gelangte der Samurai-Clan der Taira an die Macht, welcher 1185 im Genpei-Krieg geschlagen wurde. Das Shogunat unter Minamoto Yoritomo in Kamakura übernahm die Regierungsgewalt. Kyoto blieb jedoch das Zentrum für Kultur. Mit Machtübernahme der Ashikaga 1336 wurde die Militärregierung nach Kyoto verlegt. Die Machtverhältnisse wurden gefestigt, und es gab einen großen kulturellen Aufschwung. Die meisten Tempel und Gärten Kyotos wurden in dieser Zeit errichtet. Die Lage der Stadtbevölkerung war allerdings schlecht. Während der Regierungsperiode von Ashikaga Yoshimitsu (1361-1379) litten die Menschen an Pest-und Pockenepidemien und unter Hungersnöten, ausgelöst durch Missernten. Weiterhin gab es in dieser Zeit 11 schwere Erdbeben. Etwa hundert Jahre später unter Ashikaga Yoshimasa (1447-1462) sah die Lage nicht besser aus. Die Bauern und Städter rebellierten und forderten eine gerechtere Regierung. Es kam zu Aufständen. Sogar der verarmende Adel sprach sich mehr und mehr gegen die Ashikaga Shogune aus, die die Zustände in der Bevölkerung ignorierten. Es folgten mehr als hundert Jahre bürgerkriegsähnliche Zustände durch sich bekriegende Daimyate. Kyoto wurde verwüstet. Der Kriegsherr Toyotomi Hideyoshi forderte allerdings einen Wiederaufbau der Tempel und Denkmäler. Nach der Machtübernahme der Tokugawa im Jahre 1598 wurde deren Hauptquartier nach Edo, dem heutigen Tokyo verlegt. Der Kaiser blieb mit seinem Hofstaat in Kyoto. 1868 wurde durch den Tenno Meji die kaiserliche Macht wiederhergestellt und der Regierungssitz nach Edo verlegt. Es finden allerdings immer noch Inthronisierungszeremonien in Kyoto statt. Mehr politische Bedeutung erhält die Stadt wieder seit 1997, durch das Kyoto-Protokoll zum Klimaschutz.

KYOTO


Shugakuin Imperial Villa
Sakyo
Kita
Kinkaku Ji
Golden Pavillion
Ryoan Ji
Zen Garden
Ginkaku Ji
Silver Pavillion
Kyoto Imperial Palace
Honen In
Kyoto
Kyoto
'Philosophers Path'
Ukyo
Sanjo
Nanzen Ji
Saihoji
Mosstempel
Westin Miyako Hotel Annex
Keage
Gion Shijo
Gion
Higashiyama
kiyomizudera temple
Nishikyo
Katsura Imperial Villa
Kyoto Station
New Miyako Hotel
© 2013 ZENRIN
Minami
Image © 2013 Digital Earth Technology
Fushimi Inari


TAKAO
Daitoku-ji
9 Hauptbau
10 Daisen-in
11 Koto-in
12 Hoshun-in
Kamo-Fluß
3 Villa Shugakuin
25 Manju-in
Shisendo
6 Rokuon-ji (Kinkaku-ji)
14 Honpo-ji
19 Ryoan-ji
KYOTO KAISER-PALAST
7 Jisho-ji (Ginkaku-ji)
Honen-in
17 Taizo-in
1 Sento-Gosho
23 Heian-Schrein
20 Tenryu-ji
SCHLOSS NIJO
Time`s Building
24 Murin-an
16 Konchi-in
Nanzen-ji
27 Miyako-Hotel
ARASHIYAMA
Gion District
22 Joju-in
8 Saiho-ji
Kiyomizudera
HIGASHIYAMA
4 Shosei-en
18 Chishaku-in
BAHNHOF KYOTO
2 Villa Katsura
New Miyako Hotel
Shinkansen
15 Ryugin-an
Fushimi Inari

Gion

Gion is Kyoto's most famous geisha district, located around Shijo Avenue between Yasaka Shrine in the east and the Kamo River in the west. It is filled with shops, restaurants and ochaya (teahouses), where geiko (Kyoto dialect for geisha) and maiko (geiko apprentices) entertain.

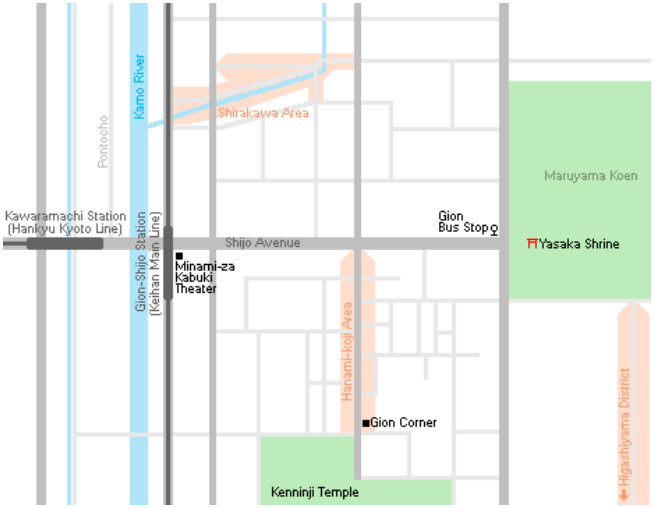
Gion attracts tourists with its high concentration of traditional wooden machiya merchant houses. Due to the fact that property taxes were formerly based upon street frontage, the houses were built with narrow facades only five to six meters wide, but extend up to twenty meters in from the street.

The most popular area of Gion is Hanami-koji Street from Shijo Avenue to Kenninji Temple. A nice (and expensive) place to dine, the street and its side alleys are lined with preserved machiya houses many of which now function as restaurants, serving Kyoto style kaiseki ryori (Japanese haute cuisine) and other types of local and international meals.

Interspersed among the restaurants are a number of ochaya (teahouses), the most exclusive and expensive of Kyoto's dining establishments, where guests are entertained by maiko and geiko.

Another scenic part of Gion is the Shirakawa Area which runs along the Shirakawa Canal parallel to Shijo Avenue. The canal is lined by willow trees, high class restaurants and ochaya, many of which have rooms overlooking the canal. As it is a little off the beaten path, the Shirakawa Area is typically somewhat quieter than Hanami-koji Street.

www.japan-guide.com



Karte von Gion

Traditional Streetscapes - Design Features

Streets of Gion Shinbashi

Growing into a suburb of Kyoto during the Edo period, the refined splendor, consistency and sublimeness that has slowly emerged in the vistas along the streets of Gion Shinbashi, fully convey in their present form the heritage from which they herald.

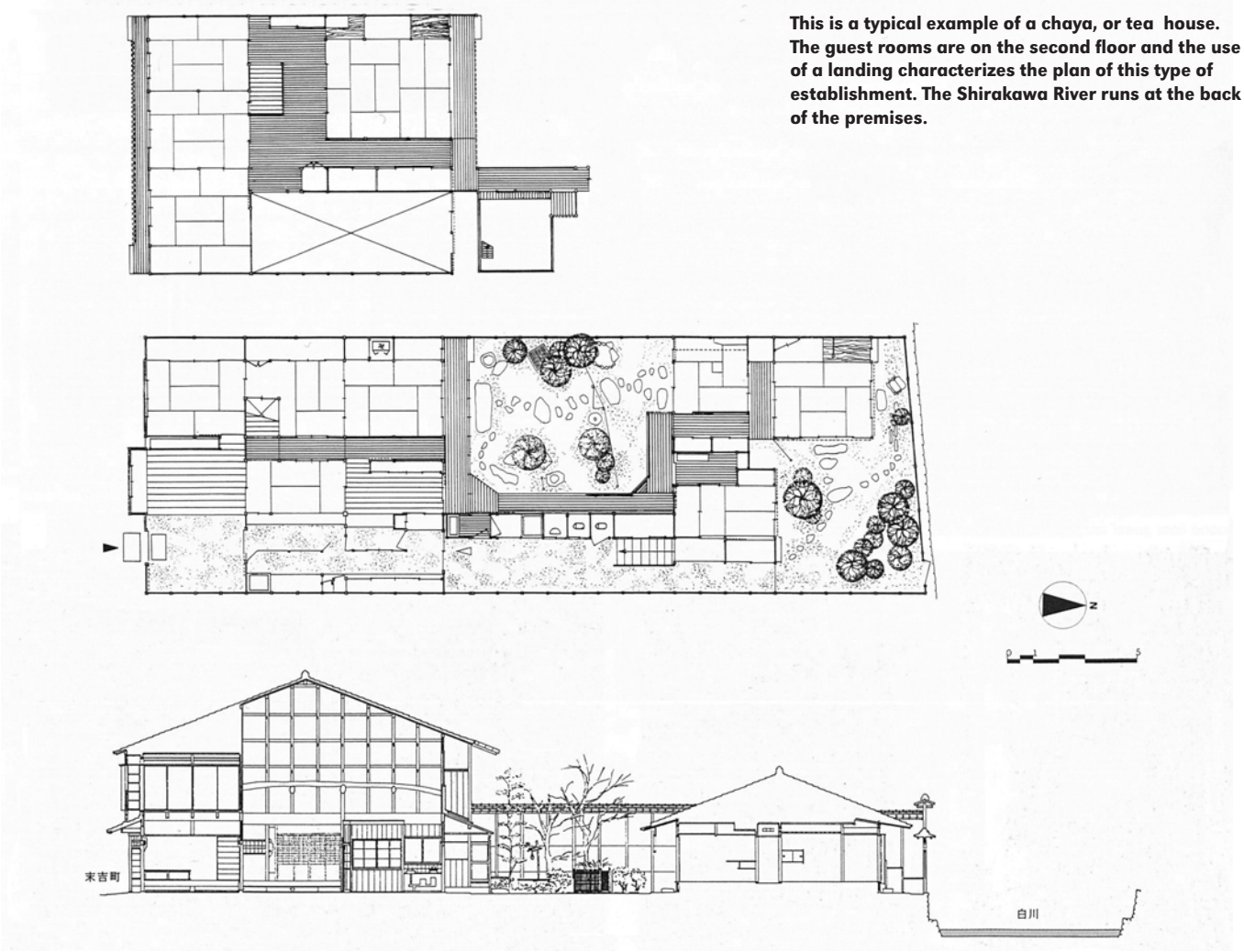
The area which begins at the Mizujaya teahouse in front of the west gate to the Gionsha (Yasaka Shrine), developed as a public entertainment area associated with the artisans of the arts and crafts workshops to be found in Shijogawara before they were moved to Kabukigoya on the east bank of the Kama River, to facilitate maintenance work to the embankment at the beginning of the Edo period . Following the fire toward the end of the Edo period , the area betrays its Meiji period restorations, the design of the buildings here stil l reflecting the patterns of the Edo period . The highly refined Kyogoshi , or screens so indicative of the city that stretch along the streets at street level, can be said to be a refinement largely seen in the very heart of Kyoto. The height of the upper storey, a particular feature of this area, stems from the fact that guests of the teahouses were entertained upstairs, hence a height over and above that of the normal house. The sudare, a type of horizontal reed blind, found hanging outside the upper windows, flutter in the wind and are a typical attraction of Gion. In the old days, the guest rooms of the houses formed a continuous line along both sides of the Shirakawa River but the war saw the demise of property on one side, owing to people leaving for the interior to escape the war, and all that remains to be seen now is a roadway paved with stones.

As far as those who remained, the subsequent erection of modern buildings and an associated increase in land prices profited them very little and there was a general outcry for the conservation of the area. As a result, based on a local city planning act in Kyoto in 1974, the area was listed as a special conservation area. As of 1976, following the Cultural Heritage Protection Act it has become an architectural heritage conservation area of special merit.

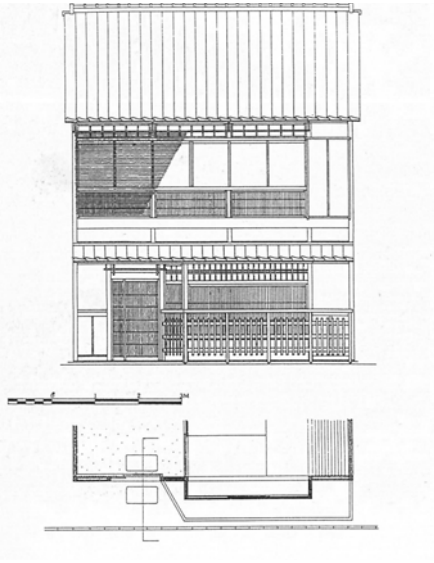
Elevation of north side of Shinbashi-dori, 1993

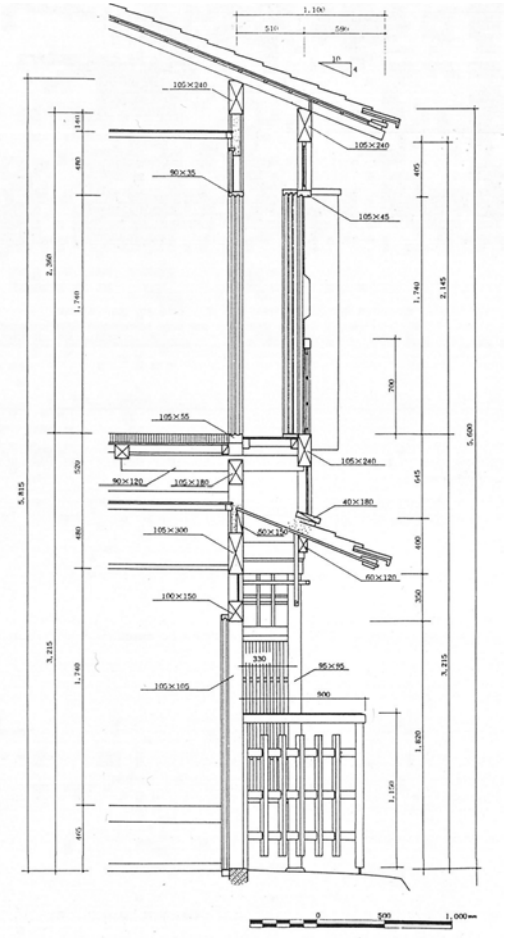
Gion Shinbashi in evening light

Exterior



This is a typical example of a chaya, or tea house. The guest rooms are on the second floor and the use of a landing characterizes the plan of this type of establishment. The Shirakawa River runs at the back of the premises.





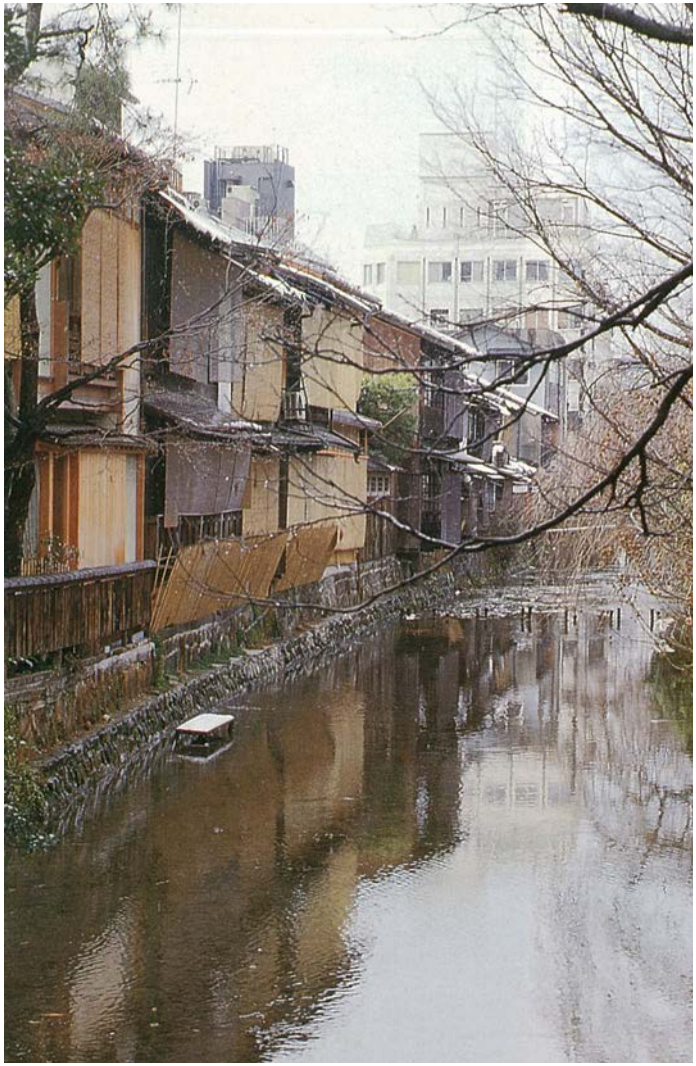
Regular two-story buildings

Shimosato House - shop

Above: Tea room
Below: Shimosato House - connecting corridor

Second-floor reception room

The Join Nexus building has a reinforced concrete construction but it was given a traditional exterior.



Shirkawa River

Shimbashi-dori

The alley known at „Kiritoshi“

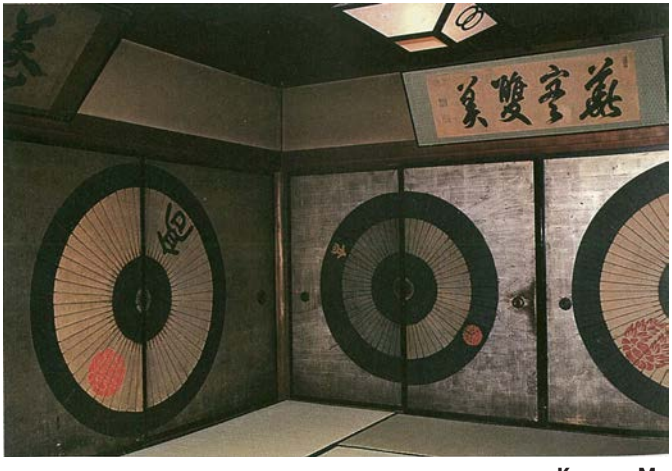
Traditional Streetscapes - Their Development and Buildings

Kyoto Machiya Now

Almost all of the machiya standing in Kyoto today, were built a little before the turn of the century or since then. The fire which spread over a large area of the city from Hamaguri Gomon coup d'etat in the middle of the nineteenth century wiped out many buildings. Nevertheless, the machiya which were put up afterwards mostly followed the traditions established since the beginning of the Edo period, although the designs were further refined. During the early part of the twentieth century, some of the almost completely fire resistant dozo-zukuri, or thickly plastered storehouse-style shops also began to appear in Kyoto. Apart from their fire-proof qualities, their introduction may have had something to do with the massiveness of this style of building which became favored, possibly as a result of the influences exerted by Western architecture on people's sense of beauty. In addition to this, machiya built since the early part of this century generally have a higher second floor than those that were built before them. By about the 1920s, even the older styles of machiya were given higher second floors, the wooden grills at the windows were replaced by metal ones, and it became fashionable in the center of the city to fit a skirt of slabs of real or artificial stone to visible exterior walls of shops. During the 1950s many people boarded over the internal passageways which traditionally had beaten earth floors and the fitting of new kitchen equipment became quite popular.

It is now therefore almost a century since most of the machiya in Kyoto were built and in many cases, these buildings are in need of rebuilding or major repair. But that does not apply to all of them, because if they were built well in the first place they still stand as true as ever, even after one hundred years . Many of the timbers and especially the columns of such building glow with a patina acquired over the years and will no doubt go on standing for some time to come yet.

Main Reception Room



Kasa no Ma

Exterior

Wachigaiya, 1857
Shimogyo Word, Nishi-shinyashiki Nakanocho

輪違屋
安政四年建造　京都市指定文化財　下京区西新屋敷中之町

Small stone garden

Exterior

The entrance stands between the shop and dwelling

View of the garden from the main reception room

Sugimoto House, 1870

Shimogyo Ward, Ayakoji Shinmachi Nishiiru
The shop building faces the street with the dwelling parallel to it behind - an arrangement known as *omoteya-zukuri*.
It was the home and commercial premises of a cloth and kimono merchant.

杉本家

明治 3 年建造 下京区綾小路新町西入ル
通り沿いの店棟と、背後の居住棟が平行する表屋造り.
呉服店であった豪商の商家である.

Namikawa House, 1893

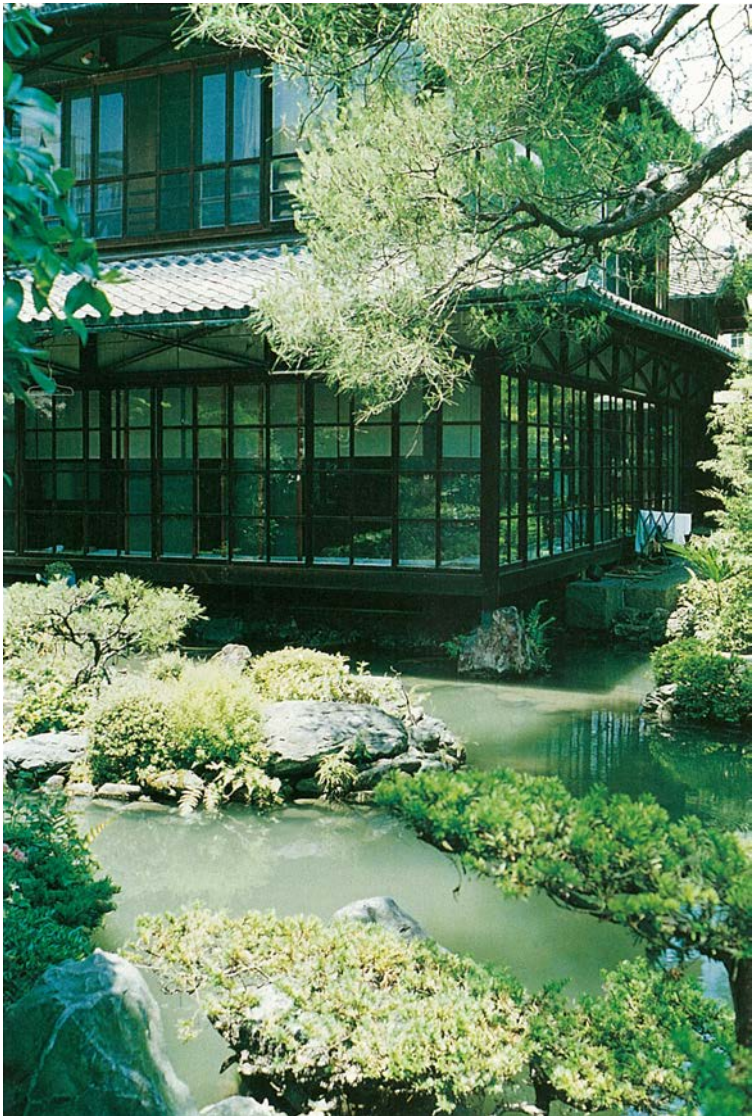
Higashi Yama Ward, Sanjokita Urashirakawa-suji
An omoteya-zukuri merchant house where a cloisonné was made and sold. The dimensions of the main reception room were adapted to accommodate foreign guests and chairs were also used. Arranged so that the pond continues on under the building, the garden flanking two sides of this room is an example of the early work of the famous landscape gardener, Ogawa Jihei, who lived next door. Standing on the other side of Shirakawa River from the Namikawa house, these buildings create a delightful streetscape.

並河家

明治26年建造
東山区三条北裏白川筋
七宝を製造し商った表屋造の商家．座敷は外国人の客のため鴨居や棚を高くし，椅子席用に造っている．座敷の二方を囲む庭園は隣家に住んだ名庭師小川治平の若い時期の作庭で，池水が座敷の下へ入り込む意匠となっている．小川治平旧宅は白川沿いにあり，並河家へと続く家並みが美しい．

Main reception room

Exterior



Exterior of main reception room from the garden designed by Ogawa Jihei

Seifuso

Seifuso was the former residence of Saionji Kinmochi and although not a machiya, it has some things in common with the design of the garden side of such machiya as the Namikawa house. The high quality of the design of this sukiya-style building gives us some idea of the very high standards of timber building which still existed in the Meiji period (1868-1912). The garden was laid out by Ogawa Jihei and it is nationally designated as a Place of Scenic Beauty.

清風荘

これは町家ではなく，西園寺公望旧邸宅であるが，意匠的には並河家などの町家の裏側と共通するところがある．上品な数寄屋的意匠が明治時代の木造文化の質の高さを伝えている．庭園は小川治平作で国指定名勝．

Exterior from Hanamikoji

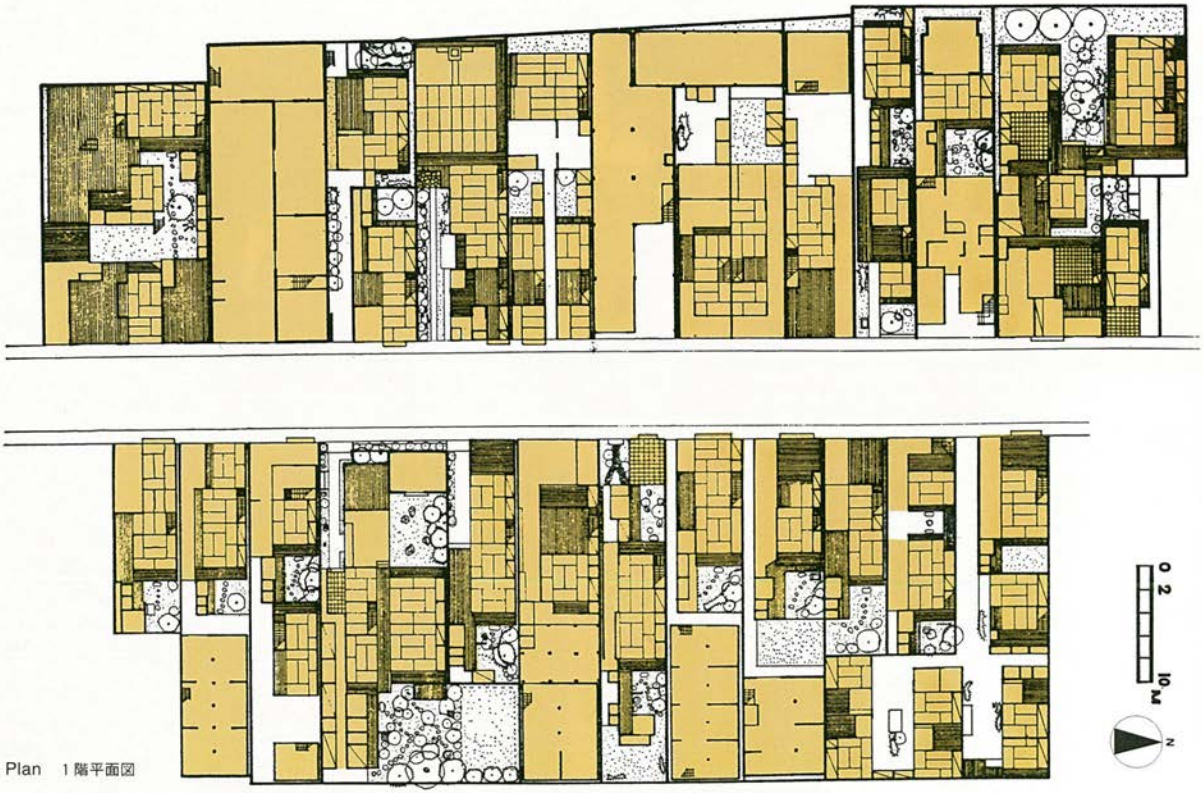
Ichiriki

This *chaya*, or house of refined refreshment and entertainment, is an example of the height of architectural elegance at the turn of the century.

お茶屋　一力

明治時代の洗練の頂点を伝える建築の一つ。

2nd Floor Plan　2階平面図

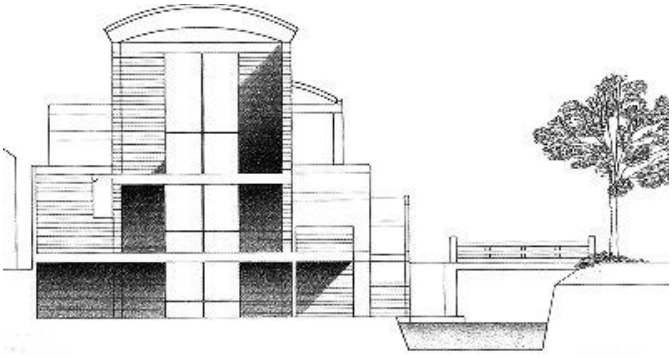


1st Floor Plan　1階平面図

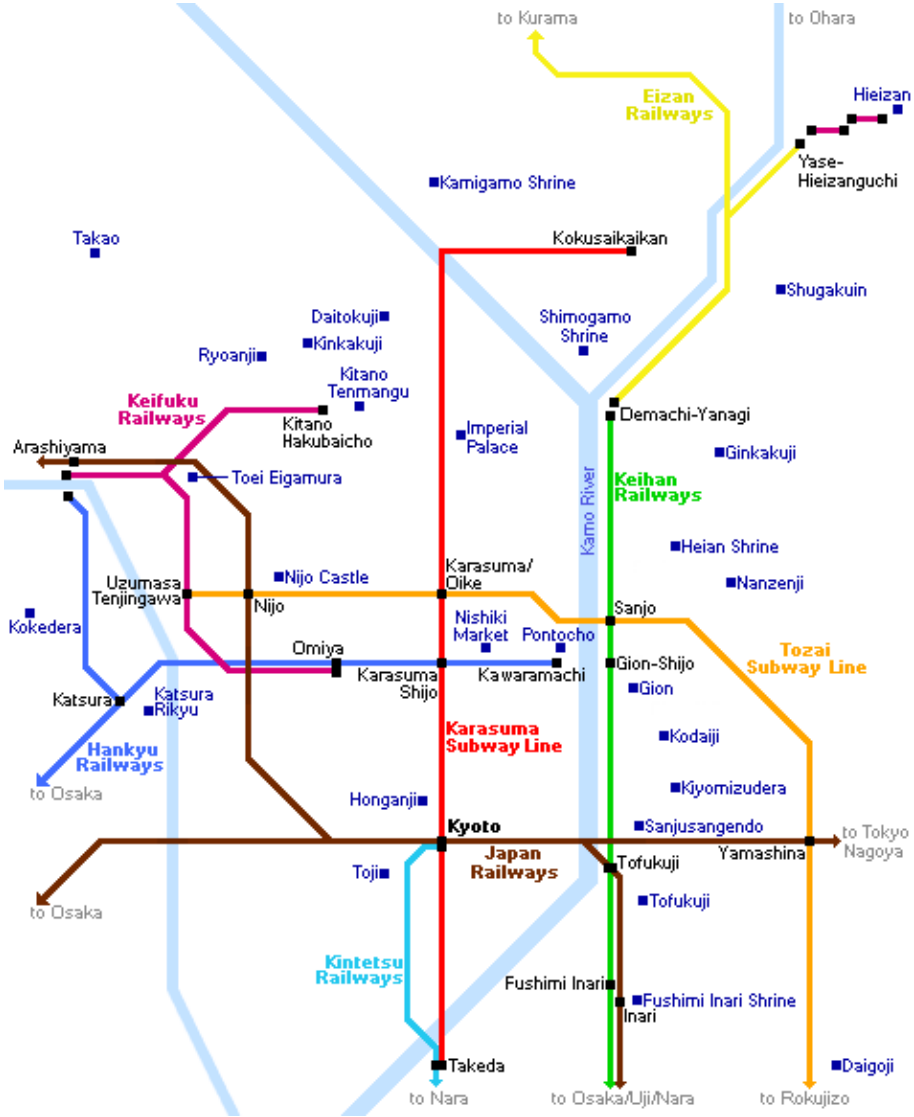
Plan of town house block in Nakagyo Ward, from *Kyo no Machiya* by Shimamura Noboru and others. 1971

Times Building Kyoto, 198xx
Tadao Ando

One of Ando's most remarkable small urban projects, the Time's complex is located at Sanjo-ohashi Bridge on the west side of the shallow, narrow, and remarkably clean Takase-gawa. The site is within a popular urban district made up of generally low profile, fewstory high commercial buildings, restaurants, shops, nightclubs, with some residential units. This busy area finds some relief around the river lined with large trees that bring the experience of nature into the city. Responding to these conditions, Ando developed the architectural scheme as a system of layered spaces that selectively incorporates views of the stream, while filtering out the noise and other disturbing qualities of the congested city. The building is approached primarily from its riverside via a narrow bridge running parallel with the stream, and a stairway leading down to a curving terrace at the water level. The bridge connects direct ly to Sanjo-ohashi that crosses the river. Outdoor stairways, passages, and a tiny courtyard create lively spatial sequences, while generating a sense of intimacy. The concrete and concrete-block structure is combined with the steel elements of the bridge and the light, aluminumcovered roof. The elongated threestory
first phase is covered by shallow-vaulted roofs, while the vertical, and higher, square shaft of the second phase, by a dome.



TRANSPORT


to Kurama
to Ohara
Eizan Railways
Hieizan
Yase-Hieizanguchi
Kamigamo Shrine
Takao
Kokusaikaikan
Shugakuin
Daitokuji
Kinkakuji
Shimogamo Shrine
Ryoanji
Kitano Tenmangu
Keifuku Railways
Kitano Hakubaicho
Demachi-Yanagi
Imperial Palace
Arashiyama
Ginkakuji
Toei Eigamura
Keihan Railways
Kamo River
Heian Shrine
Karasuma/ Oike
Nanzenji
Uzumasa Tenjingawa
Nijo Castle
Nijo
Sanjo
Kokedera
Nishiki Market
Pontocho
Omiya
Tozai Subway Line
Gion-Shijo
Karasuma Shijo
Kawaramachi
Gion
Katsura
Katsura Rikyu
Karasuma Subway Line
Kodaiji
Hankyu Railways
to Osaka
Kiyomizudera
Honganji
Kyoto
Sanjusangendo
to Tokyo Nagoya
Japan Railways
Yamashina
Toji
Tofukuji
Tofukuji
to Osaka
Kintetsu Railways
Fushimi Inari
Fushimi Inari Shrine
Inari
Takeda
Daigoji
to Nara
to Osaka/Uji/Nara
to Rokujizo

The Hidden Gardens of Kyoto

Preface

Katsuhiko Mitzuno

Compared to the gardens of Europe and the Islamic world and despite the strong influence of those of China, Japanese landscape gardens have their own distinct forms, of which impressive examples may be found in Kyoto. While evolving through various phases of development, they reflect a tradition that goes back to the beginning of recorded history and continues even today.

Part of the fascination of Japanese gardens is that they can be discussed in terms of one more-or-less consistent stylistic tradition even though they are quite diverse in form. This consistency in diversity can be said to reflect the natural scenery on which they are modeled. Whatever their format, they utilize three basic elements—rocks, water, and plants—to recreate the essence of real landscapes, sometimes realistically, sometimes abstractly, in a subtle balance between the natural and the contrived that eludes conscious analysis.

Since time immemorial, the Japanese have loved, respected, and feared nature, as well as worshiped it as a source of strength and solace. For those who lived by the sea, gardens were places to dig ponds and make islands enshrining the gods of the sea. People in the steep inland areas were responsive to the powerful presence of large rocks and believed them to be the abodes of the gods. Examples of these early forms of nature worship can be found today in the sacred pond and islands on the grounds of Inou shrine in Suzuka, Mie prefecture, and in the rocks venerated at Matsunoo shrine in Kyoto's Sakyo ward.

The garden traditions of China and the Korean peninsula entered Japan along with the influx of continental culture accompanying the introduction of Buddhism during the Asuka period (552–645). Ancient Chin and Han dynasty legends about the sacred mountain of Penglai (Horai in Japanese), where the immortals were said to dwell, inspired the development of the pleasure boat style of garden centering around a lake or pond, in which islands were built to evoke Mt. Horai or the crane and tortoise—symbols of longevity and fortune.

As history moved on, through the Nara period (710–794) and into the Heian period (794–1185), the architecture of the elite developed into the *shinden* style, consisting of a central hall connected by corridors to various pavilions and other structures in a meandering complex set in spacious grounds. In these settings, the pleasure boat style of pond garden reached its height. This was the era when so-called "meandering stream banquets" (*kyokusui no en*) became fashionable among the aristocracy, at which guests were invited to compose verses before a cup of wine set adrift upstream floated down to them.

The same period was one in which a pervasive pessimism set in, triggered by the Buddhist teaching that the world was entering an age of moral decline. The numerous "Pure Land" temple gardens, devised to replicate the Paradise of the Amida Buddha, were a reflection of this mood. The pond garden at the Byodoin Phoenix Hall is one of many examples of this style.

As the warrior class became ascendant in the subsequent Kamakura period (1185–1333), the mainstream of architecture shifted from the *shinden* to the more moderate scale of the *shoin* style of dwelling. In place of vast gardens with ponds designed for boating, the preferred style of pond garden switched to one more intimate in size and intended for strolling. Also, as the Zen sect of Buddhism spread rapidly through the warrior stratum of medieval society, gardens went from scenes of leisurely amusement to places of spiritual contemplation. The Zen garden, perfected by the priest Muso Soseki (1275–1351), was soon found throughout the country.

During the Muromachi age (1333–1568), the shogun Ashikaga Yoshimitsu commissioned a palace in the Kitayama section of Kyoto, known for its Kinkaku or golden pavilion, which after his death became the temple Rokuonji. A later Ashikaga shogun, Yoshimasa, built the palace in the Higashiyama area that became Jishoji temple, famous for its Ginkaku or silver pavilion. For ten years in the middle of this period, however, civil war raged through the city, and many of the fine gardens created there by powerful warlords were destroyed. It was no coincidence, perhaps, that some of the great dry landscape gardens such as those at Ryoanji and Daisen'in temples, noted for the striking tension of their rock arrangements, were designed in the wake of that turbulent time.

The opulent culture of the Momoyama age (1568–1603) that

followed also left its mark on gardens, and examples of bold stone arrangements created in gardens of that time remain, for example, in the Kokei no Niwa garden of Nishi Honganji temple (p. 36). Japanese gardens reached their zenith during the peaceful centuries of the Edo period (1603–1868) in the gracious and expansive gardens of princely estates, the highly refined dry landscape gardens of temples, and the stepping stone gardens of teahouses, with their carefully calculated and imaginatively contrived rusticity.

Even after the nation's capital moved to Tokyo in 1868, a major Kyoto public works project that involved building a canal from Lake Biwa in the north was completed, channeling a steady supply of irrigation water to the eastern suburbs of the city. It was at this time, at the turn of the twentieth century, that landscape artist Ogawa Jihei (1860–1933) introduced fresh ideas into the world of garden design with innovative projects influenced by Western-style gardens. In the next generation, Shigemori Mirei, an advocate of what he called "timeless modernism," created dramatic works based on designs reaffirming the role of stone arrangements. In our own time as well, gardens continue to be built that reflect both the creative imagination of modern designers and the rich traditions that have been passed down to them.

The climate and geography of Kyoto provide everything the Japanese-style garden requires. The stones used, for example, must be natural, and a plentiful supply of the sedimentary rock called chert can be found in the mountains surrounding the city. The pebbles indispensable to the composition of dry landscape gardens, called Shirakawa gravel, are the natural product of the current of the Shirakawa river, which breaks up and rounds off granite boulders as they are washed down from Mt. Hiei. This same granite was carved to create garden lanterns and basins, and became especially popular in the Edo period after it was used by tea master Sen no Rikyu. Taiko-ishi, the stone favored by the powerful warlord Toyotomi Hideyoshi, is a particularly prized type of Shirakawa granite.

The Kyoto basin is one of few places in Japan where rocks of a number of different compositions may be found in close proximity. The rivers to the north of the city, for example, yield what are called the "seven Kamo stones," including the black Yase granite of the Takano river, the Kurama granite of the Kurama river, Kibune schalstein from the Kibune river, and the pink Kamo chert from the river of that name. The skillful placement of one fine ornamental stone from the Kibune river or the creation of a *tsuboniwa* with a water basin, step-up stone, or other stone features is sufficient to evoke within a small space the particular attributes of the Kyoto landscape.

In terms of climate, the hot, humid summers and cold winters of the Kyoto area provide good conditions for the growth of the trees and shrubs favored for local gardens. Flowering trees like the plum and cherry, shrubs like camellias, as well as evergreens like the red pine and cedar flourish, and the haircap moss that shows off to best effect the beauties of dry landscape gardens thrives on the cold mists of Kyoto's winters.

Above all, however, these gardens have survived because of the uninterrupted care over more than a thousand years by generations of owners, landscape designers, and gardeners. They have kept the flow of funds from drying up, sustained the supply of artistic talent, and maintained the high technical standards needed to create and preserve the gardens. It may be no exaggeration to say that this care extends not only to well-known gardens, but to the backyard plots of modest urban homes as well, which reveal the average inhabitant's pride in the city's heritage.

APPRECIATION OF A JAPANESE GARDEN

Masaaki Ono

Japanese gardens may be divided into three types: pond (chisen) *gardens, dry landscape* (karesansui) *gardens, and tea gardens* (roji). *This essay presents the basic information about the standard features of such gardens needed to appreciate both their beauty and their significance in full.*

THE POND GARDEN

Chisen gardens are in three main styles: the pleasure boat (*chisen shuyu-shiki*), stroll (*chisen kaiyu-shiki*), and contemplative (*chisen zakan-shiki*; also called *kansho-shiki*) styles. For convenience, these are discussed separately, but in reality they are often combined. The pleasure boat and stroll styles, or the stroll and contemplative styles, can often be found within a single garden. The focus of appreciation is on whichever style is prominent in a particular garden.

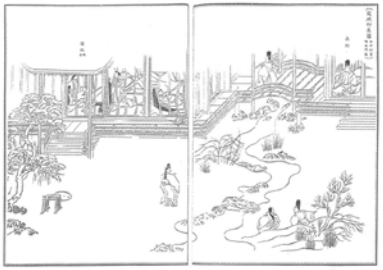
THE PLEASURE BOAT GARDEN

This type of garden design reached its peak in the aristocratic estates established during the Heian period, between the eighth and twelfth centuries. The fashion then was for pairs of boats, the bow of one carved with a dragon's head and the other with the head of a *geki*, to glide along while musicians played in a pavilion on a nearby island. The *geki* is an imaginary, heron-like water bird, said to be able to fly well even in stormy weather and to be a skillful diver. Since the dragon is also said to preside over water, both creatures must have been carved on the bows to ward off possible accidents.

The vantage point of a person sitting in a boat is naturally low, so the landscape looms up powerfully before passing by. Also, unlike someone walking along a garden path where viewpoints are necessarily restricted, the occupant of a moving boat is free to enjoy the scenery from a variety of shifting angles, and to appreciate devices in the design that might otherwise remain unnoticed.

A fine example of a medieval pond garden is Shakusuien (p. 105).

Plan of a Heian-period mansion (from "Kaoku zakko," *Kojiruien*)



Stream in a Heian mansion garden (from "Nenjugyoji emaki," *Kojiruien*)

THE STROLL GARDEN

The *chisen kaiyu-shiki* garden is meant to be viewed while strolling along paths that circle the pond or cross over to its islands. The garden at Saihoji temple, created during the Kamakura period (1185–1333), is a prominent example (p. 87). While walking is less conducive to the constant shifting of horizontal perspectives afforded by movement over water, the changes in elevation as the path proceeds offer a variety of vantage points not possible from a boat. Indeed, the ascents and descents of the Saihoji garden path are designed very deliberately, with the best vantage point located on high ground and the slope carefully calculated to give the viewer the excitement of proceeding from an overlook of the whole garden to an appreciation of its finer details. The experience of savoring different levels of vertical perspective at every step is part of the enjoyment offered neither by the pleasure boat nor contemplative styles.

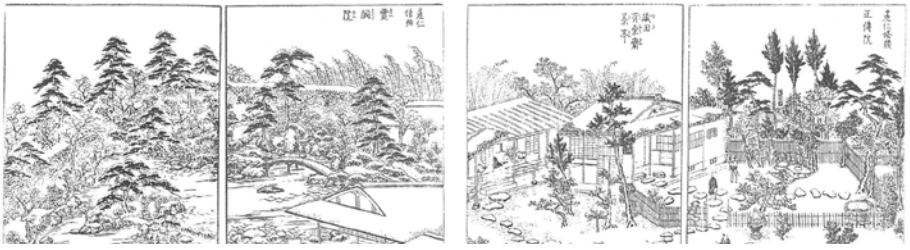
Examples of the stroll style created during the Edo period (1603–1868) include imperial gardens such as the Oikeniwa pond garden at Kyoto Imperial Palace (p. 3), the Sento Imperial Palace garden (pp. 4–5), and those of the Katsura (p. 6) and Shugakuin (pp. 8–9) Detached Palaces. During and after the Meiji era (1868–1912), the style was employed in gardens of the country villas of the wealthy including Tairyu Sanso (pp. 94–95) and Seifuso (pp. 96–97), both still privately owned today, as well as the Rakusui inn (pp. 102–103), the Shirakawain hostel (p. 104), and the Okazaki Tsuruya Japanese restaurant (pp. 100–101), which now function as commercial establishments.

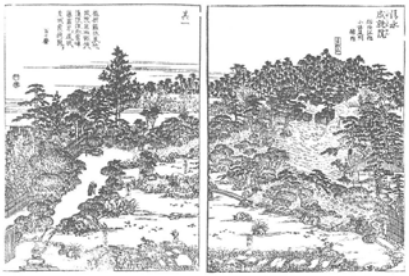
THE CONTEMPLATIVE GARDEN

Here, the viewer's gaze remains focused within the garden's boundaries. The pond is enclosed by hedges and by hills both natural and artificial so that all but the *shakkei*, or those parts of the background landscape intentionally "borrowed" for the design, are hidden from view. Aside from the fact that the pond is filled with real water, it is meant to be appreciated very much like the dry landscape garden—in a static way from an adjacent building—and the variety of perspectives offered is admittedly limited in comparison with the pleasure boat or stroll garden styles.

Historically, the pond garden for contemplation arose as a miniaturized adaptation of the dry landscape garden, which was itself derived from the traditional pond garden. Generally compact and vivid in appearance, it was given depth by the same spiritual presence that infused the dry landscape garden, even though designers seem to have found the beauty of water, an element absent in the latter, hard to resist.

The contemplative style continued to develop during and after the Edo era, long after the dry landscape garden had reached its prime. Examples include the Fushimi-Inari Grand Shrine office





Kiyomizudera Jojuin temple (from *Miyako rinsen meisho zue*)

Yogen'in temple (from *Miyako rinsen meisho zue*)

garden (p. 19), the gardens at the temples of Hoshun'in (p. 33), Reitoin (pp. 40–41), Kyushoin (p. 42), Ryosokuin (p. 43), Shoden Eigen'in (p. 44), Kiyomizudera Jojuin (pp. 46–48), Yogen'in (pp. 50–51), Nan'yoin (p. 73), Honen'in (pp. 78–79), and Keitokuin (p. 80), the garden of the main hall at Yoshiminedera temple (p. 92), and the Hiiragiya inn garden (pp. 110–111).

Four key elements form the focus for appreciating a pond garden.

OUTLINE AND EMBANKMENT

In viewing a pond garden, attention must be paid first of all to the shape of the pond as well as to the qualities of its shoreline. The *Sakuteiki*, an influential treatise on the art of garden design written during the Heian period, states that "The pond should be dug in the shape of a tortoise or a crane. The water will assume the form of the vessel into which it flows." Examples of a typical tortoise-shaped pond may be seen in the gardens of Saihoji temple (p. 87), Tenryuji temple, and the Kinkaku pavilion at Rokuonji temple. As for the crane shape, the exact form is not defined, but it seems to have referred to a pond constricted in the middle, such as that seen in the Nanzen'in temple garden or the garden at Tenjuan in Nanzenji temple. This precept, however, applied only to the *Sakuteiki*-style garden, and many other types of ponds are to be found, such as the *suiji-ike*, shaped like the character for "water" (水); the *aji-ike*, in the form of the first character of the Sanskrit alphabet; the *shinji-ike*, similar in form to the kanji for "heart" (心); and the *ryuchi* or "dragon pond."

The *Sakuteiki* also notes the aesthetic importance of the contours of the shoreline. After the passage quoted above, it goes on to stipulate that designers should follow the curved shapes of the *hiragana* script rather than the angular lines of Chinese ideographs, and that auspicious words should be their inspiration, the letter *so* (そ) being one such form to emulate. The pebble beaches of the Kyoto and Sento Imperial Palaces both adhere to this precept. But while creating a gently elliptical shoreline may be possible in a garden of sufficient scale for a large pond, the embankment will inevitably become more angular where space is more limited. Thus other techniques have been devised for shaping the contours of ponds, for example by making use of stone arrangements, weirs (*shigarami*), weighted baskets (*jakago*), or stakes.

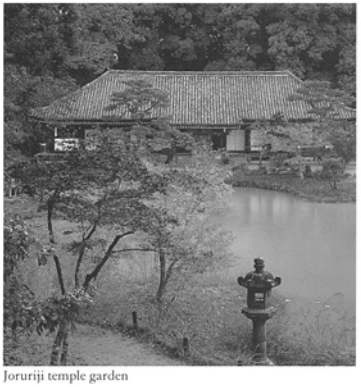
Stones may be arranged along the whole shore or in particular parts in order to create points of interest. *Shigarami* are bank-reinforcing works made by weaving branches and pieces of bamboo between stakes erected in the pond. With the passage of time the roots of the water plants and surrounding trees stabilize the soil, preventing erosion, so that by the time the branches and bamboo rot away a natural earthen bank has been formed. *Jakago* are baskets made of bamboo or wire filled with

cobblestones and piled into several horizontal rows. Here again, the ground grows solid as soil and plant roots fill the spaces between the cobbles. Stakes of stone, concrete, or charred lumber placed at irregular intervals are also used to shore up pond banks.

The aim is ultimately to remove any trace of human artifice. In a garden, the quality of *sabi*—the natural patina and refinement conferred by the passage of time—is an element much to be desired.

ISLANDS AND ROCKY ISLETS

The pond may have only one island or it may have many. There may be a single island representing the legendary Mr. Horai (in Chinese, Penglai), or a pair of islands suggesting a crane and tortoise. In some cases a series of islands may be used to symbolize Horai, Hojo (Fangzhang), Eishu (Yingzhou), and Koryo (Huliang), the four islands said to be the abodes of the immortals. The design of a pond garden becomes even more complex with the introduction of little islands of rock without any soil on them. Among the finest examples of these are the ones in the Saihoji temple garden as well as the crane islands in front of the Tenryuji temple garden waterfall. A small pond garden may dispense with a full-fledged island and make do with such rocky islets or a horseshoe-shaped promontory (one example being the Honen'in temple garden on p. 78). Since a promontory requires less shoreline than a full island, it has the advantage of making the pond look larger. Of course, there are also cases where even relatively large ponds may combine promontories and full islands to good effect. The "Pure Land" or *jodo-shiki* garden (Joruriji temple garden, for instance) is typical in this regard, with promontories on either side of the pond facing each other across an intervening island to represent the shores of this world versus the other.


Joruriji temple garden

Setting aside enough space for a sufficiently large island from the limited area available in a pond seems to have been a perennial challenge for garden designers past and present. The *Sakuteiki* states that though a large island is preferable, since it needs to be able to hold a musicians' pavilion at least twenty to twenty-five meters long, this may not always be possible; in such cases building a wooden platform as a temporary extension is recommended.

BRIDGES

The role of bridges in a pond garden can be significant. The effect they have depends greatly on such details as whether they are made of wood, stone, or earth, whether they have a railing or a roof, and whether they are flat or arched. Even among stone bridges there are various types: those made of cut or uncut stone and those using a single slab or several.

While the overall appearance of a bridge is important, individual components such as the foot of the bridge and the abutments joining the bridge to the shore are also features of note. The abutments receive more attention when a bridge is seen from a pleasure boat, while in the stroll garden the greater emphasis may be on the foot of the bridge.

YARIMIZU, *NAGARE*, AND WATERFALLS

These are some of the methods used to bring water into a pond garden.

Yarimizu are narrow, shallow streams that wind through the garden, as seen in scrolls depicting

grand mansions of the Heian period. The stream was often made to flow southward from the east side of the main building in order to wash unfavorable spirits away toward the west as it went.

The *nagare*, a feature favored by the garden designer Ogawa Jihei, is another meandering stream, but wider in size, affording a better view of the flow of water within it.

The ideal means of irrigating a pond garden, however, is certainly the waterfall. The sight of water spilling down from above in configurations changing from one moment to the next is always attractive. A waterfall gives the surrounding air a sense of coolness, and even the rushing sound can be comforting to the ear. Sources such as the *Sakuteiki* reveal that the ancients strove hard to create a variety of waterfall effects, such as having two falls face each other (*mukai-ochi*); channeling the cascade along one side of a rock only (*kata-ochi*); or fanning the water out over a flat rock (*tsutai-ochi*).

THE DRY LANDSCAPE GARDEN

The *karesansui* garden consists primarily of stones. It is enclosed and introspective, in contrast to the brightness of a pond garden. Most dry landscape gardens are meant to be viewed from a sitting position inside a nearby building.

The Jukoin temple garden (pp. 26–27) and the garden of the Daishoin at Nishi Honganji temple (p. 36) are prototypical examples of this genre. The related term "rock garden" (examples of which are the Tokaian temple *tsuboniwa,* p. 81, the Hojo east garden of Ryogin'an temple, p. 49, and the Hojo south garden of Ryoanji temple) refers to a garden that contains neither water nor plantings but only stones arranged somewhat as in a *bonseki* tray arrangement. A *karesansui* stone arrangement (the upper garden at Saihoji temple, p. 86, for example) is a dry landscape that does not stand on its own as the center of interest but has been included in some other type of garden such as a pond garden. Though rocks are not a prominent part of either "sand gardens" (the Seiryo-den east courtyard at Kyoto Imperial Palace, p. 2) or "planting gardens" (the south garden of the main hall at Hokyoji temple, p. 65), the fact that they do not contain any water makes them special variants of the dry landscape garden.

Nishi Honganji temple (from *Miyako rinsen meisho zue*)

ORIGINS OF THE WORD *KARESANSUI*

The term is generally explained as originating in the idea of a landscape that has "dried up." The *Sakuteiki*, however, states that "when stones are set in a place with neither pond nor stream, this is called *karesansui*," suggesting that water was never actually part of the original plan.

In its earliest phase, the Japanese garden consisted of a pond with islands and stones arranged in water symbolizing the sea. This naturally meant that the base of all garden stones was submerged. The *karesansui* garden did away with this precept, placing the stones without any watercourse, so the bottom parts of the stones that would have been hidden by water were now visible—a condition that brought the word *karagu* to mind, referring to the way the ankles are revealed when the skirts of a kimono are raised. It is fair to assume that it is this word from which the term *karesansui* originated, particularly in view of the fact that the pronunciation was once *karasenzui*, which sounds even closer to *karagu*. Since this *kara* was written using several variant kanji, it can be inferred that its original meaning was not "dry" but some other sense common to these characters. "To reveal" is the only meaning that does not contradict any of the variants.

In short, *karesansui* can properly be defined as "a landscape of arranged stones whose bases, which would otherwise have been hidden by water, are revealed." It was from these beginnings, in conjunction with the influence of Zen Buddhism, that this style of garden developed.

The following are the standard compositional elements of a dry landscape garden.

CRANE AND TORTOISE

The gardens of the Nishi Honganji temple Daishoin (p. 36), Nanzenji Konchiin temple, and Tofukuji Fundain temple offer well-known examples of dry landscape gardens employing the crane and tortoise motif. No set rule seems to govern the position of the figures relative to each other, since in the first two gardens the crane is to the right and the tortoise to the left when viewed from the Shoin, while in the Fundain garden the placement is reversed. Although the choice may also have depended on topographical factors, the more prominent arrangement was often emphasized by placing it on the right-hand side, as most people in Japan tend to look toward the right first.

As to how to recognize the tortoise and the crane, the tortoise arrangement consists mainly of low stones in a horizontal configuration, while the crane arrangement makes use of standing stones with upward momentum suggesting wings and flight. The crane tends to be abstract and can be quite difficult to identify in a garden. The wings are not necessarily represented by two separate stones, and recognition is made even harder by the fact that the stones may symbolize more than one thing. For example, a stone that is flat and wide when placed upright may be used to symbolize the legendary Mt. Horai at the same time that it represents the wing of a crane. On the other hand,

Fundain temple garden

the tortoise is easier to locate because its stones are grouped in a circle and the head, tail, and feet are often depicted realistically. The head stone, which is often a distinctive reverse triangle in form, stands out especially well. Often placed at an angle, like that of a tortoise poking its head out of the water, the head stone makes this configuration relatively simple to pick out even from among a large number of stones.

The tortoise arrangement may also be recognized by the presence of one or two standing stones, called center stones, placed where the middle of the carapace would be. The inclination of these center stones signals the direction in which the tortoise is supposedly swimming: for example, if the center stones are slanted to the right, then the tortoise is headed toward the left. The crane arrangement can more easily be found by first identifying the tortoise by its head stone. The figure of a crane should then become evident somewhere nearby.

WATERFALLS

The waterfall is as important to the design of a dry landscape garden as it is to a pond garden. In the latter case, the cascade itself is the focal point, the role of the stones being to guide the water's descent. In the case of the dry landscape garden, no actual water flows, so stones are placed as devices to simulate the rush of water. Dynamic standing stones, therefore, are often used as cascade-supporting stones (*takizoe-ishi* or *fudo-ishi*) flanking the cascade stone (*mizuochi-ishi*) at the top of the falls. Between the supporting stones, a series of rocks with flat tops is arranged in descending steps, suggesting the downward movement of the cascade. The combination of the vertical lines of the standing stones and the sharp horizontal lines of the descending stones strengthens its impact.

STONE BRIDGES

In a dry landscape garden, a stone bridge is often set off by four bridge-supporting stones (*hashizoe-ishi*; also called "bridge-bracing" stones, *hashibasami-ishi*) at each of its four corners (though they may be omitted at one or two corners). Since the bridge may be visible from the side when seen from inside an adjacent building, without the presence of these stones the viewer might only be able to make out a horizontal bar-like shape. These stones not only make the bridge more recognizable but help to conceal the awkward transition between the ends of the bridge and the adjoining ground.

The allure of a bridge is in its role of linking places otherwise inaccessible. Symbolically, a bridge thus marks a barrier between this world and the ideal world on the other side. A dry landscape garden is at its most sublime when it allows the viewer to actually feel such boundaries can be crossed.

TRIAD STONES

Triad (*sanzon*) stones are set in a triangular arrangement suggesting the Buddhist trinity of a central Buddha figure and two supporting saints. The arrangement is formed by a relatively large stone (*chuson-seki*) in the center and two smaller attendant stones placed to the front on either side. Designs in which the two attendants line up on one side at the front and back of the center stone are referred to as horizontal triads. In dry landscape gardens, triads may also appear as part of the stones representing a waterfall or retaining an embankment. In some crane arrangements, triad stones simultaneously symbolize the wings and Mt. Horai.

The *Sakuteiki* mentions a "straddle" (*kohan*) stone arrangement similar to the triad arrangement. This is a stable and powerful pattern in which the center stone appears to straddle the two side stones. Arrangements of this type, seen in the gardens at Saihoji temple or Rokuonji Kinkaku pavilion, fell out of favor in later Japanese gardens, signaling the end of the *Sakuteiki*-style tradition and the decline of the art of stone arrangements.

BOAT STONES

A boat stone is an angular stone literally resembling a boat. Ideally it should have a pointed "bow" and a blunt "stern." According to Japanese tradition, boats symbolize more than a mere means of transportation, having connotations of both sanctity and fortune. A boat (known as the Ama no Iwafune) is the vessel of the gods in ancient mythology, and the seven deities of good fortune are said to bring wealth loaded on a boat. The bow of the boat stone should slant upward, like a tortoise-head stone, introducing an element of movement in an otherwise still landscape.

WHITE GRAVEL

White gravel or pebbles are an essential element for highlighting the stone arrangements in a dry landscape garden. The white gravel against gray rock makes a striking contrast and the use of somewhat finer, even-sized pebbles along the base of the stones brings their shape out more sharply. The very addition of white gravel moves a garden closer to perfection; indeed, without this element the dry landscape might never have reached the level of sophistication it has attained.

Made of weathered granite, the white pebbles produced in the Kitashirakawa area of Kyoto are nicely rounded and settle well when raked into patterns. Spread in a garden, they not only serve to express purity, the sunlight reflected off them forming a source of indirect light, but also to prevent the topsoil from blowing off as dust and to keep weeds from growing. Finally, patterns raked into the gravel give the garden a formality that discourages those not meant to enter from setting foot there.

INTERPLAY OF STONES AND EMPTY SPACE

Stone has been a source of awe and reverence for human beings since the dawn of history. People of ancient times felt a spiritual presence far beyond their comprehension in rocks that were regarded as the abodes of the gods. This reverence has been passed down through the ages, and explains why the dry landscape garden possesses an intrinsic power to stir the onlooker. It also explains why gardens such as that at Ryoanji temple, which might easily have been destroyed at some point, have instead been preserved over many centuries.

Understanding the silent, unassuming dry landscape garden is by no means easy. An attempt to grasp the symbolism of the stones by intellect alone may not be enough, and yet without acquiring some pertinent knowledge, one might gaze at them for hours to little effect. The best way to appreciate such a garden is ultimately to set aside one's acquired knowledge and commune silently with the scene, allowing one's inner spirit to respond to the aura emanating from the interplay of stones and empty space. Sitting in the posture of meditation also helps one to appreciate it.

THE TEA GARDEN

Although a garden without a teahouse is not, strictly speaking, a tea garden, many *tsuboniwa* adopt compositional techniques used in the tea garden, so that their appreciation follows many of the same principles.

THE GENESIS

The tea garden, like the *tsuboniwa*, has its origins in the spiritual dimension created within an enclosed space.

A passage in the early eleventh-century *Diary of Lady Murasaki* describing the difficulties in childbirth suffered by Empress Shoshi explains how women serving as mediums were individually surrounded by screens closed off with a curtain over the entrance, with a priest sitting in front of each, loudly chanting prayers to exorcise the spirits that possessed them. This account illustrates how a bounded space was considered necessary in dealing with the torments a person weakened by the labor of childbirth was undergoing.

The concept of enclosure also contains a sense of something furled, like an umbrella or a flower. The intrinsic qualities of what is furled do not change but only become smaller, more compact. The Japanese word for "enclose" is *tsubomu*, which is not only related to the word *tsuboniwa* but to *tsubonouchi*, the name given to earlier forms of the tea garden. Thus both types of garden originally embodied an effort to create a space filled with an unaccountable power through the act of enclosure.

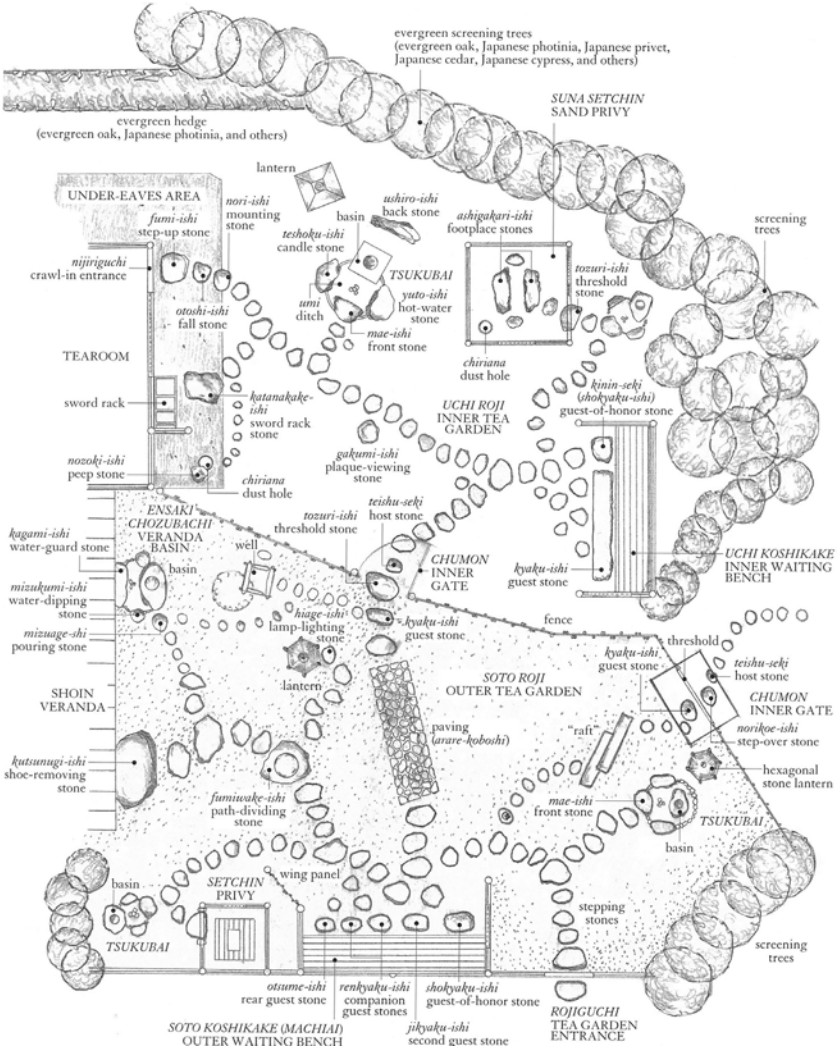
Let us look at the structure and components employed to draw a line between the ordinary, mundane world and a realm on a higher plane.

INVITATION TO ANOTHER WORLD

One difference between the tea garden and the *tsuboniwa* lies in the former's preoccupation with time. A tea garden is intended to lead the visitor on a journey away from the mundane world, which is subject to the inexorable advance of time, into another realm that transcends it. The aim is to set aside the burdens of human toil and free the spirit from worldly attachments, or, put another way, to attain the spirit of a recluse abandoning the world of pain and suffering to live in quiet retirement in nature. Conceived not as a plane surface but as a continuous winding path that extends indefinitely onward, the tea garden seeks to reshape the visitor's sense of time. The pattern of continuity and repetition evident in stepping stones, so crucial to tea garden design, plays another trick with time. Stepping stones are not just meant to keep the visitors' feet clean, but to slow their advance as they move deeper into the world of the garden.

Spatially as well, a tea garden is devised so that its entirety cannot be taken in at one glance. The scene changes unexpectedly at selected points along the path, unsettling one's perspective and draw-

COMPONENTS OF A TEA GARDEN



ing one deeper into the unordinary. The broadleaf evergreens (evergreen oak and holly, for example) commonly found in tea gardens serve not only the purpose of physical concealment but provide a discreet cloak of greenery that prevents the visitor's attention from straying outside as well. Plantings intended for this function naturally avoid trees that flower.

Indeed, no flowers bloom in the tea garden, since they would only remind the visitor of the movement of the seasons. After having passed through this colorless, timeless realm, however, the flower the visitor then encounters—the one arranged in the alcove (*tokonoma*) of the tearoom—assumes a significance far beyond that of any ordinary blossom. It becomes a symbol of pure existence, a flower that does not fade or wither but blooms forever frozen in one eternal moment.

These features, along with other tea garden conventions such as the waiting area, inner gate, and water basin, work together to form a retreat from the world that has taken centuries to perfect.

WAITING AREA

The guests invited to a tea ceremony first gather in a waiting area. Technically called the "waiting space" (*machiai*) when located in the outer tea garden and "waiting bench" (*koshikake*) when in the inner garden, this may be referred to generally as a *koshikake machiai* or simply *machiai*. The step below the waiting seat reserved for the guest of honor is called the *shokyaku-ishi* and those for other guests are *kyaku-ishi*. There are various seating arrangements, but in cases where the guests are lined up in a row, the guest-of-honor stone is typically larger, higher, and in a more forward position than the stones for the other seats. The guest-of-honor stone is positioned to line up with the center of the principal guest's seat, which may take up about a quarter of the length of the bench, with the rest of the space divided equally between the remaining visitors. For these other guests, a long stone or paving may sometimes take the place of individual guest stones.

INNER GATE

The *chumon*, which marks the entrance to the inner tea garden, may be an elaborate structure with a substantial roof or just a simple wicket. The host stands on the host stone (*teishu-seki*) inside the gate while greeting guests proceeding from the waiting area to the guest stone (*kyaku-ishi*) located outside the gate opposite the host stone. If the gate has a sill, then a step-over stone (*norikoe-ishi*) lying in front of the host stone helps the guests over the threshold. If there is no sill, then there is a threshold stone (*tozuri-ishi*) placed in the middle of the gate in between the host and guest stones. The host stone is typically smaller and lower than either the step-over or the guest stones.

WATER BASINS

The *tsukubai* is an indispensable component of a tea garden, consisting of a "stooping basin," so called because guests must stoop to rinse their hands and mouth here before entering the tearoom, and a front stone or *mae-ishi* for them to stand on, with stepping stones leading the way to it. The basin and front stone are a mandatory pair, unlike more optional elements such as the candle stone (*teshoku-ishi*) or hot-water stone (*yuto-ishi*). The former is for holding candles used when tea ceremonies are performed in the evening, while a bucket of warm water may be placed by the basin on the hot-water stone for use in winter. Given their functions, both types of stone are naturally flat. The Omote Senke style prefers to position the candle stone on the left side of the basin, while the Ura Senke style more frequently places the hot-water stone on that side. Both also serve to prevent erosion of the ditch (called the *umi*, literally "sea") dug between the basin and the front stone in order to drain off any spilled water.

These various functional stones are artfully combined with the basin to create an aesthetic impact

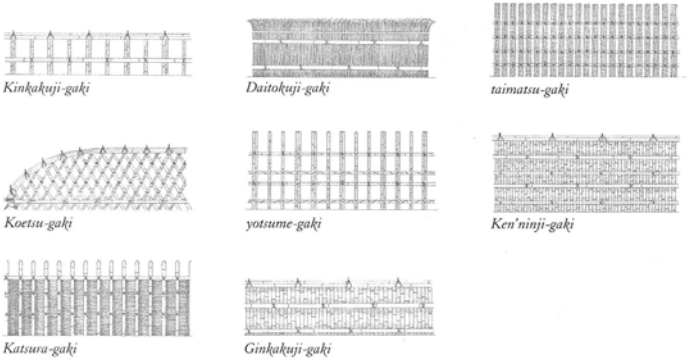
that surpasses the sum of the parts. The relatively small size of the individual objects makes them especially appropriate for tea gardens and *tsuboniwa*, whose limited space prevents the introduction of very large rocks. It is hardly surprising that these compact elements, along with stone lanterns, which are also relatively easy to transport, are the components most often used in tea garden and *tsuboniwa* design.

CRAWL-IN ENTRANCE

The *nijiriguchi* is the entrance to the tearoom from the tea garden. The guest steps up to the entrance on a flat stone called the step-up stone (*fumi-ishi*) or sometimes the "first stone" (*ichiban-ishi*), placed immediately in front of the entrance. Though the placement of this stone varies according to its height and distance vis-à-vis the entrance, the rule of thumb is that it be gauged so that the guest's knees come up to the level of the threshold when stooping to move inside. Once the height of the stone has been determined in relation to the threshold, other stones are used to ease the step up to this stone from the path. The stone placed down one step from the first stone is called the second or "fall" stone (*otoshi-ishi*), followed by the third or "mounting" stone (*nori-ishi*), and from then on to the stepping stones, the difference in height diminishing progressively.

> Other components of tea garden design include the privy (*setchin*), stone lantern, bamboo fence, hedge, well, sword rack and accompanying stone, dust hole (*chiriana*, into which sweepings are emptied), paving, stepping stones, and path-dividing stone (*fumiwake-ishi*).

Various fences



MOSS

Moss is as indispensable to the tea garden as is white gravel to the dry landscape. It may be no exaggeration to say that the host devotes the most time and attention to caring for the moss, which is surprisingly difficult to maintain. Though moss needs moisture in order to flourish, if it becomes too damp the ugly liverwort (Marchantia polymorpha), a type of lichen, may sprout up instead. Only diligent care, such as thinning the cover of the trees overhead, regular watering, and above all meticulous cleaning using small hand brooms, will achieve the appropriate humidity, sunlight, and air required for attractive growth.

In the case of haircap moss, one of the leading types of moss used in a Japanese garden, the above conditions coincide with a need to restrain its growth so that it continues to appear short and full. Trimming haircap moss is best done in the spring during the cherry blossom season, after the frosts have passed. At this time the buds recover quickly and there is no fear that low temperature, always the worst enemy of moss, will cause the ground to freeze over.

Care must be taken not to damage the moss when visiting a tea garden, since it represents the result of many long years of work. Soft-soled shoes are preferred, and those with high heels should be avoided at all costs.

Quiet and deeply soothing, moss can look like a miraculous carpet laid over the surface of the garden. It is doubtful whether Kyoto's tea gardens would have been so luminously beautiful or its *tsuboniwa* so well loved without the presence of moss. Many now famous gardens, deprived of much of their charm, might have simply been allowed to fade away if moss had not unfolded its charms in them.

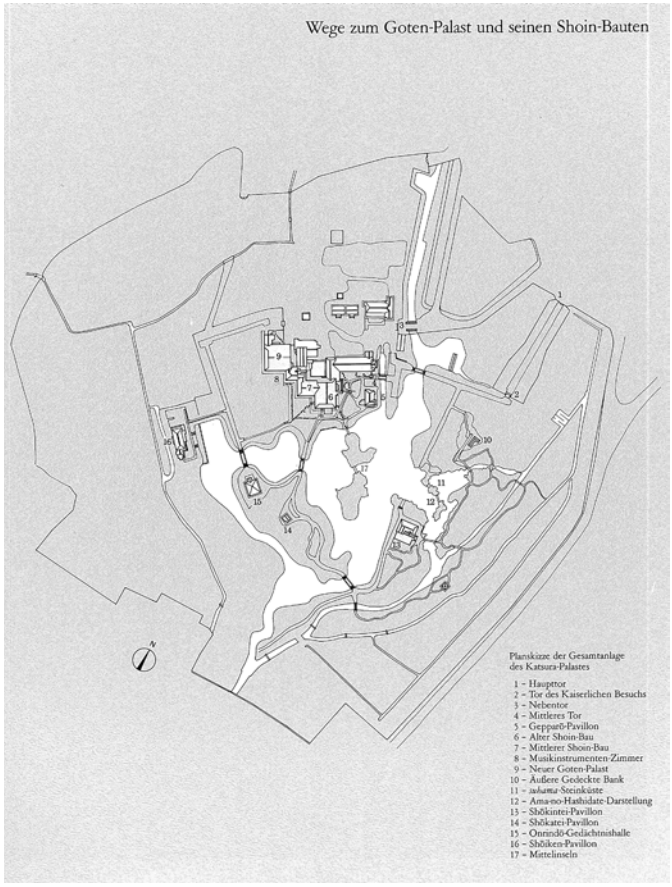
■ ■ ■

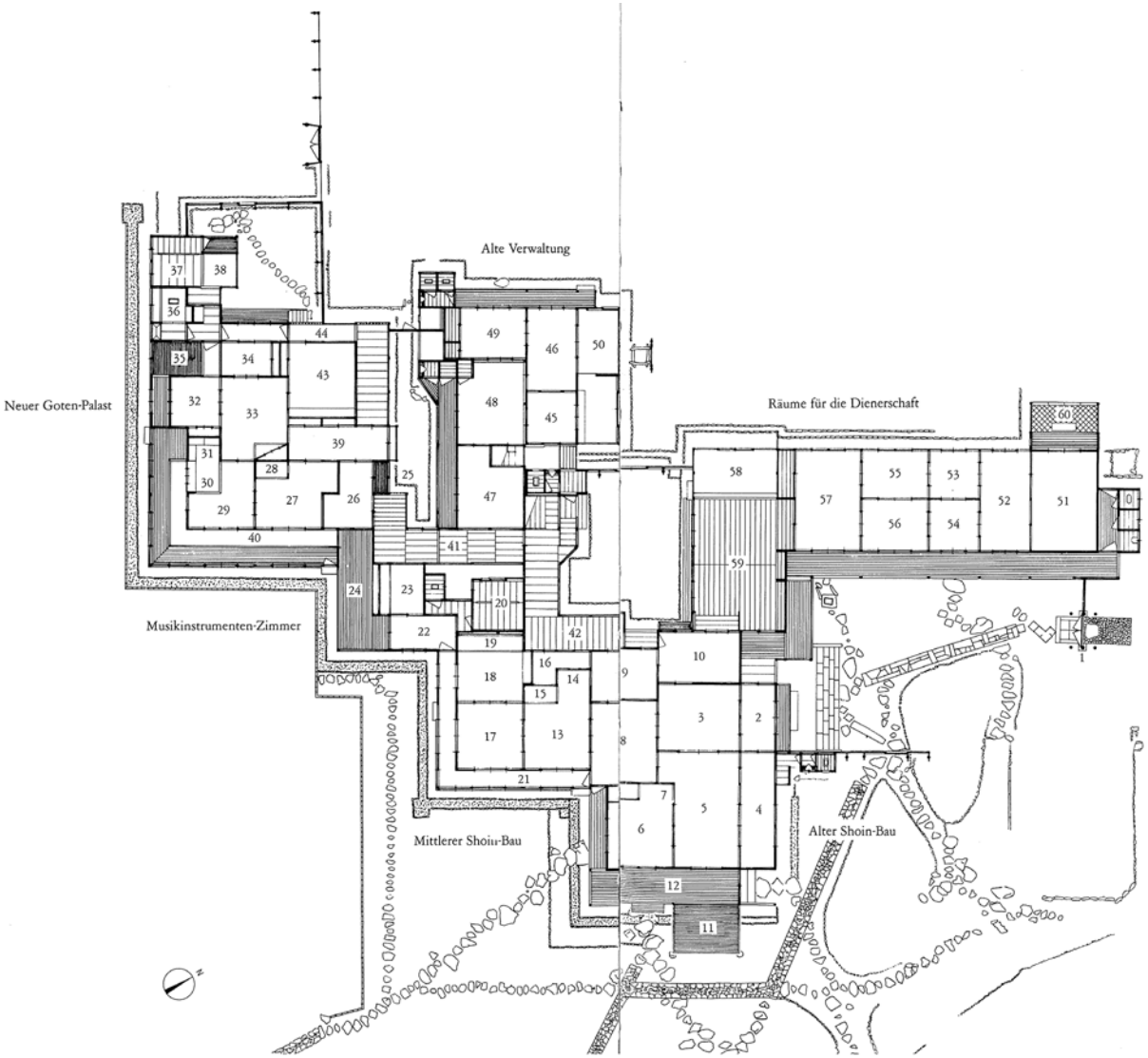
There are many ways to enjoy a garden. Its stones, its trees and shrubs, and even the ferns and moss offer silent testimony to the deep resources of nature. Autumn leaves may flutter down one by one to gently rest upon the ground, or a breeze may shake down a flurry that covers the earth with color. What feelings such sights arouse differ from person to person. Regardless of what we might see there, a garden affords a means for the expression of something that otherwise has no tangible form.

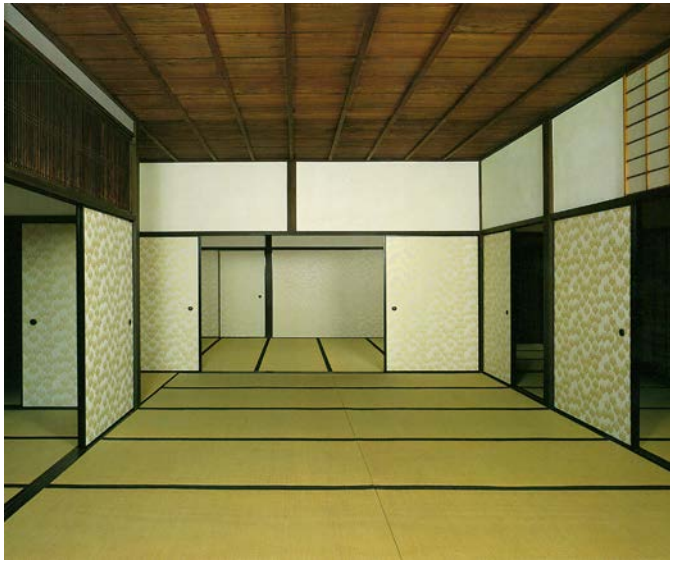
Katsura Imperial Villa
17th century

Katsura-rikyû, die kaiserliche Villa, ist eine der Hauptsehenswürdigkeiten Kyôtos und eine großartige Gartenanlage, die viele ausländische Architekten beeinflusst hat (und überdies mit ihren 58 000 m2 eine der größten in Kyôto ist). Dieses Meisterwerk japanischer Landschaftsgartenkunst verbindet zahlreiche verschiedene Gartenbaustile. Auch die kunstvoll in die Landschaft eingepassten Gebäude der Anlage wurden mit grösster Sorgfalt und Liebe zum Detail ausgeführt. Der Besucher sollte zum Beispiel auf Details wie Griffe der Schiebetüren achten, die u.a. die Form von Bambushütten haben oder Kiefernnadeln darstellen. Charakteristisch sind auch die Metallbeschläge mit Chrysanthemen-Mustern. Im Norden des Gartens befindet sich das Teehaus Shôkin-tei, von dem aus man einen der schönsten Blicke auf die Anlage hat. Die Bauarbeiten begannen schon im späten 16. Jh., als Toyotomi Hideyoshi den Auftrag gab, hier an einem Ort, der schon in der Heian-Zeit ein beliebtes Ausflugsziel der Hofaristokraten war, eine Sommer-Villa für den Prinzen Toshihito zu errichten; 1624 wurde sie fertiggestellt. Bis 1645 stand sie leer, als Toshihitos Sohn, Prinz Toshitada sie restaurieren und umgestalten ließ. Obgleich die Anlage ganz im Stil des Gartenarchitekten Kobori Enshû gehalten ist, weiß man heute, dass nicht er, sondern die beiden Prinzen und zwei seiner Brüder den Bau überwachten. Bewusst setzten sie sich dabei von der zeitgenössischen Machtarchitektur der neuen Tokugawa-Herrscher ab, deren Ehrgeiz auf das Prächtige, ja bisweilen Monströse ausgerichtet war. Die künstlerischen
Leitbegriffe ihrer Erbauer waren Eleganz, Simplizität und bedachte Natürlichkeit. Dies schlug sich auf das ganze Design der Anlage nieder, auf die Linienführung und die Farbgebung nicht weniger als auf die benutzten Materialien. Der Wandverputz spielt zwischen Ocker und Weiß, und selbst die Maserung der Hölzer scheint ein wichtiges Kriterium bei Auswahl und Konstruktion gewesen zu sein. Die papie bespannten äußeren Schiebetüren regulieren den Lichteinfall und geben dem Licht in den Räumen eine geradezu samtige Qualität. Die oft mit geometrischen Figuren ornamentierten Schiebetüren (heute aus Konservierungsgründen zumeist - hochkarätige- Kopien) fungieren als bewegliche Raumteiler und ermöglichen so die große Variabilität des für die japanische traditionelle Architektur charakteristischen wandelbaren Raumes. Durch Verschieben der Fusuma und der Shôji kann das Verhältnis von Innen- und Außenräumen den Lichtverhältnissen und den jahreszeitlichen und klimatischen Gegebenheiten angepasst werden. Vor allem die Teehäuser Shôkin-tei und Shin-goten sind bekannt für ihre Schiebetüren, mit denen man den Blick auf die Landschaftsszenerie auf verschiedenartige Weise rahmen kann. Bambuszäune und Hecken umsäumen die Anlage, die man durch das Kaiserliche Tor (1663) im Nordosten betritt. Aber erst hinter dem dritten Tor erreicht man die Villa, das eigentliche Zentrum des Gartens: drei durch Galerien und Veranden verbundene Gebäude: das Ko-shoin, noch aus der Zeit des ersten Bewohners, des Prinzen Toshihito, mit seiner Veranda aus Bambusstäben zur Mondbetrachtung; das von Toshitacta erbaute Mittlere Shoin mit Schiebetürbildern von Kanô Tanyû, Kanô Naonobu und Kanô Yasunobu und das Shingoten. Auffällig hier die narzissenförmigen Deckblätter, mit denen die Nägel versteckt wurden. Im Garten weitere Gebäude: Gleich vor dem Ko-shoin der Teepavillon Geppa-rô, der eigens für die Teezeremonie und die Betrachtung des Spiegelbilds des Monds im See hier aufgestellt wurde, denn der Observation des aufgehenden Mondes widmete man sich von der Terrasse des Ko-shoin aus. Der von fern rustikal wirkende Teepavillon Shôkin-tei auf der gegenüberliegenden Seite des Sees verblüfft aus der Nähe mit seinen raffiniert-kunstvollen, geometrisch-abstrakten weiß-blauen Schiebetür-Mustern. Andere bemerkenswerte Gebäude sind das Shôi-ken-Teehaus, der Orin-dô-Tempel und das Shôka-tei-Teehaus. Der Garten zitiert berühmte japanische Landschaften und Szenerien aus dem „Genji
monogatari“, die durch Steinbrücken und ein Wegesystem, enchi genannt, miteinander verbunden sind. Dabei ist der Hauptweg so trassiert, dass man glaubt, immer die Frontansicht auf den See zu haben. Von keiner einzigen Stelle aus ist die Totale des Gartens zu überblicken ... weil es sie nicht gibt. Der Katsura-Garten ist keine Einheit, eher ein Konglomerat aus sozusagen virtuellen Szenen, Ansichten, Perspektiven, Momenten, die sich nur durch die Bewegung des Betrachters in Raum und Zeit erschließen. Der Garten möchte auf diese Weise auch ein Symbol und Spiegel des Alltagslebens sein. Und weil man im Alltag nicht weiß, was der nächste Augenblick bringen mag, sind die Trittsteine des

Gartens so verlegt, dass man - zumindest streckenweise - gezwungen ist, den Blick aufmerksam auf den Boden zu heften - um beim Aufblicken überrascht einen neuen Aspekt vor Augen zu haben.




Neuer Goten-Palast
Alte Verwaltung
Räume für die Dienerschaft
Musikinstrumenten-Zimmer
Mittlerer Shoin-Bau
Alter Shoin-Bau
N



Kapitel XII

DAS BLEIBENDE*

Gut war der Besuch in Katsura vorbereitet. Unser liebenswürdiger Gastgeber in Kyoto hatte mit der Erwirkung der Besuchserlaubnis die Behörde über das nach seiner Meinung besondere Verständnis der Fremden für japanische Kulturdinge unterrichtet, damit sie dort nicht wie üblich hinter dem „führenden" Beamten herzulaufen brauchten, sondern sich in Ruhe in alles vertiefen konnten. Er hatte auch die Erlaubnis für Herrn Ueno, einen guten, japanischen Architekten erwirkt, von dem ich nicht nur besonders gute Aufklärungen über den Geist der alten Dinge erhielt, sondern mit dem ich auch in besonders herzlicher Weise übereinstimmte. Die Bemühungen des Herrn Shimomura wegen der Erlaubnis für Herrn Ueno verpflichteten ihn zu um so größeren Dank, als sonderbarer Weise der Zugang zu den alten Herrlichkeiten ihrer eigenen Kultur den Japanern selbst viel schwerer gemacht wird als den Ausländern.

Abb. 505

*Die Nummern im Text beziehen sich auf den Grundriß von Katsura auf S. 285

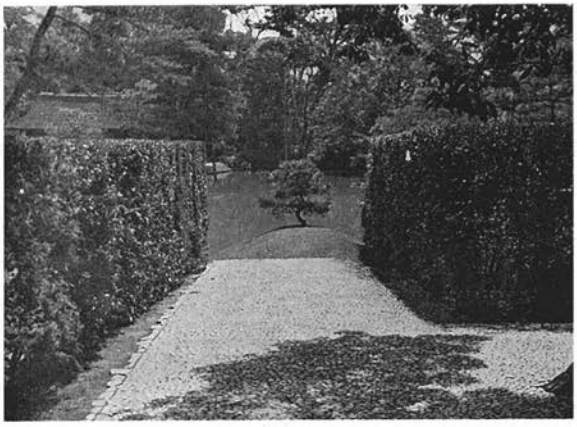


Abb. 506

An einem schönen Tage Anfang Mai fuhren wir also hinaus, durch die Ausläufer der Stadt Kyoto, wo Bauern- und Stadtleben sich vermengt, durch Felder, dorthin, wo im weiten Tal wie eine Oase mit Bäumen der Garten des kleinen Palastes war.

Zum zweiten Mal also hatten wir schon den Schnee der Kirschblütenblätter gesehen, wie er die Erde bedeckt, die weiten Flächen der stark rosa-roten Pfirsichblüten auf den Spalieren. Jetzt war schönster Sommer, es war warm, in der Sonne schon heiß, doch wohltuend und ohne alle Beschwerden des Hochsommers.

Wir stiegen auf dem Kieswege vor dem Eingangsportal unter dem leuchtenden Grün des jungen Laubs der Bäume aus dem Auto. Dieses Portal! Man stand lange davor. Es war wie neu von Bambus; der Zaun schloß etwas Schönes gegen die Außenwelt ab, doch trotz seiner Höhe schien er das nicht mit einer herrisch abweisenden Geste zu tun.

Beide japanischen Freunde standen da ebenfalls lange stillschweigend mit uns. „Ist das nicht total modern?" – Der Präsident einer großen Handelskompanie und der moderne Architekt, beide lächelten mit glücklichem Ausdruck auf den Mienen.

Man meldete sich im Vorhof für die Besucher bei den Beamten. Als man dort auf den führenden Beamten warten mußte, gingen wir ein bißchen herum. Die wunderbare Ein-

fachheit und Unschuld der Nebenflügel des Palastes, die man da von außen sah, die klare Luft und Sonne, alles atmete den tiefsten Frieden. Ein leuchtend grüner, kleiner Laubfrosch, der im Sande unter einer Vorhalle saß, ließ sich in keiner Weise im Genuß von Sonne und Ruhe stören.

Abb. 507

Man führte uns vor das Eingangstor, wo wahrscheinlich früher die Sänfte des hohen Bewohners gehalten hat. Da ging es uns ähnlich wie bei dem äußeren Zaun. Da war ebenfalls etwas sehr „modern": der Weg setzte sich in einem kurzen Stichweg fort, der zu beiden Seiten von streng geschnittenen Hecken begrenzt war und in dessen Mitte eine kleine Kiefer stand. Dahinter war Wasser von Bäumen umrahmt. „Ist das dort hinten der Garten?" „Natürlich." – „Ja, aber hier ist ja gar nichts von japanischer Gartenkunst zu sehen!"

Herr Ueno meinte, das wird sich nachher alles von selbst beantworten.

Wir gingen durch das Tor in den eigentlichen zeremoniellen Vorhof. Man sah zuerst nicht das Eingangsportal; den Blick verdeckte eine hohe Hecke. Nach ein paar Schritten weiter nahmen die Steine auf dem Boden einen strengeren Charakter an und wendeten sich schräg auf das breite und einfache Eingangsportal hin. Es war unglaublich schlicht und doch würdig ohne die geringste Spur einer Theatralik. Man legte da die Schuhe ab, kam in das kleine Vorzimmer (22), dann in ein größeres Vorzimmer (21), und zur Linken trat man in ein anderes Zimmer (20), weil dort am Ende seiner großen Öffnung das wunderbare Bild des besonnten Gartens glänzte.

Man trat auf die aus Bambusstämmen gebildete Estrade, die sog. Mondterrasse, gebaut für den Genuß des sich im Teich spiegelnden Vollmondes. Gegenüber am Abhang im Gebüsch war eine Steinlaterne. Herr Shimomura erklärte, daß sie da stand, damit ihr Licht in solchen Mondnächten die fliegenden Leuchtinsekten anlockt, deren Lichter sich wiederum im dunklen Wasser spiegeln.

Es war vollkommen still. Zeitweilig begann schon irgendwo hinten ein feines Zikadenkonzert, um bald wieder abzubrechen. Manchmal sprang ein Fisch, und manchmal plumpste es. Es war eine der Schildkröten, die auf jenen Inselchen saßen und sich kaum von den Steinen dort unterschieden.

Wir glaubten nun schon Japan etwas näher zu kennen. Hier aber breitete sich die Schönheit aus, jene Schönheit, die man nicht begreifen kann, die Schönheit einer großen

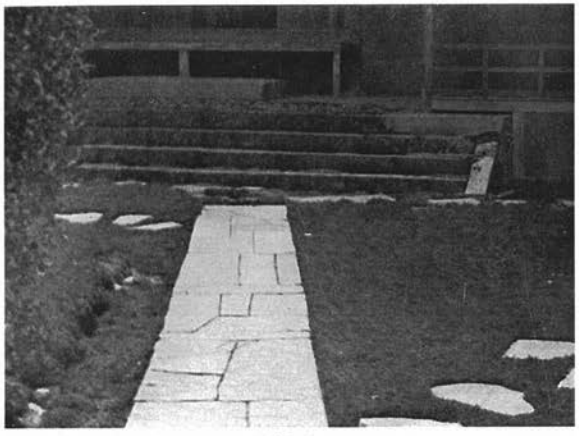


Abb. 508

Kunst. Da treten einem die Tränen in die Augen. Man spürt in diesem Rätsel, daß das schöne Bild nicht so einfach ein Bild ist, daß dahinter eine unfaßbare Menge von Gedanken und geistigen Assoziationen steht.

Was man fassen konnte, war, daß der linke, in den Inseln und Ufern des Teiches so unerhört reichgegliederte Teil des Gartens nach rechts herüber durch die Reihen blühender Azaleenbüsche und eine einfache Brücke von einem anderen, anscheinend einfacheren Gartenteil getrennt wurde. Hier dicht rechts an der Terrasse stand eine große Kiefer, bis zu der sich die stark rote Hecke zum Hause heranzog.

Nach sehr langem Verweilen meinte Herr Shimomura, daß man am besten vielleicht zuerst durch den Garten um den Teich herumginge.

Man ging also wieder zu dem Eingangstor (26) zurück, kam an dieselbe Hecke mit der kleinen Kiefer als Abschluß, passierte einen Wartepavillon im bäuerlichen Teehausstil, – leider waren an dem entzückenden Rasenplatz dort Palmen gepflanzt, bestimmt eine spätere, durchaus ungehörige Zutat. Man überschritt eine kleine Steinbrücke, wo ein Wasserfall murmelte; doch das Bild über dem Teich hatte auch da noch ziemlich neutralen Charakter. Das Idyll hörte dann nach und nach auf, je geringer die Distanz bis zu dem Teehaus war, das hinten am anderen Ufer stand. Es kamen rauhe Steine, es kam so etwas wie eine

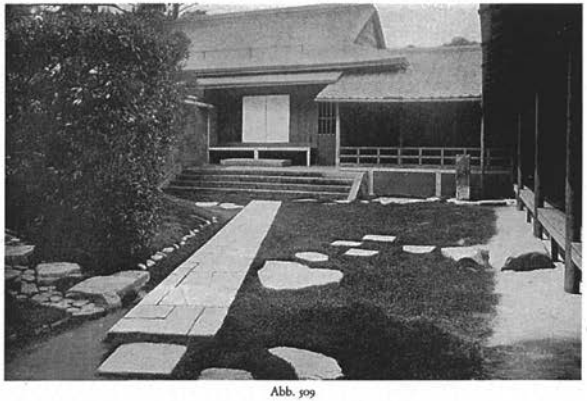


Abb. 509

Steinwildnis am Meere, und eine kleine Landzunge aus runden Strandsteinen mit einer Steinlaterne an der Spitze sprach von Einsamkeit. Weiter wurde der Charakter des Weges mit seinen großen Steinen noch rauher und abweisender bis zu der Brücke, die zum Teehause hinüberführte und aus einem großen, vierkantigen, langen Stein bestand. Sie war von Ecksteinen flankiert.

Ich ging den Weg noch einmal etwas zurück, bis dahin, wo sich das Idyll in Ernst verwandelt, und blickte über den Teich mit dem Palastgebäude rechts und dem Teehaus links. Herr Ueno sagte: „Hier sind wir in der Tat an einem entscheidenden Wendepunkt."

Abb. 510 Nummer 24 im Plan

Über jene Brücke zum Teehause den Weg, den die Gäste der Teezeremonie zu dem kleinen, dafür bestimmten Raum in dem Teehause einschlugen. Alles war auf ernste Sammlung des Gemüts komponiert. Gingen die Gäste aber nach der Teezeremonie aus dem kleinen Raum in den größeren, wo man sich an einem geselligen Mahl erfreute, so breitete sich vor den geöffneten Außenwänden des Raumes ein anmutiges Gartenbild mit Inseln und dem Palastgebäude im Hintergrund aus. Wir setzten uns auf den hölzernen, verandaartigen Teil dieses Raums. Wir sahen nun in der Sonne jenen kleinen Wasserfall blinken, ja sein Geräusch wurde wieder hörbar. Ich blickte in den Raum, betrachtete lange das gegenüberliegende *tokonoma*, das hier sehr im Gegensatz zu allem andern, was ich gesehen hatte,

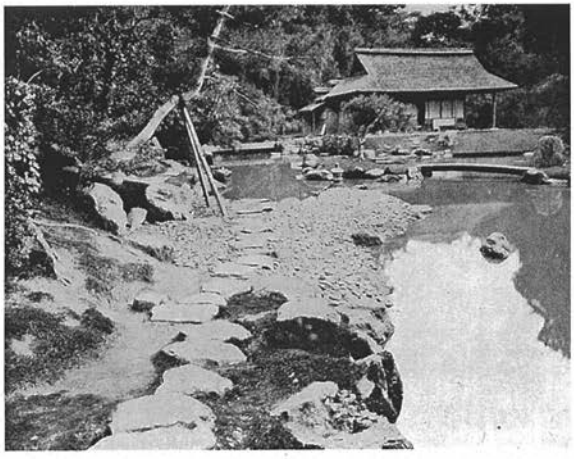


Abb. 511 Weg zum Teehaus

Abb. 512 Teil des Teehauses

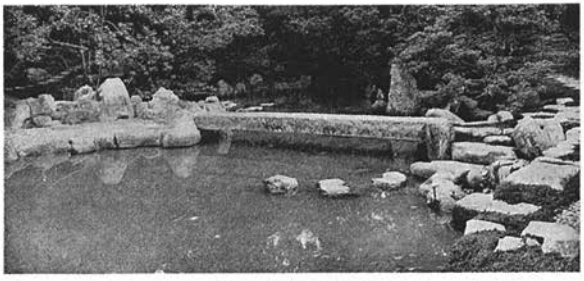


Abb. 513 Brücke zum Teehaus

mit blau und weißen Quadraten bemalt war. Was anderswo schlechter Geschmack wäre, mußte hier seinen bestimmten Sinn haben. Und beide japanischen Freunde bestätigten, daß man es als einen Reflex gewissermaßen des Wasserfalls ansehen könne, der hier sichtbar und hörbar ist.

Dieses Teehaus hatte nichts von der Stilstrenge des Palastes. Alles war rustikal, das Strohdach, die nicht kantigen Pfosten, die Steine usw. Und doch war alles von einer solchen Einheit, daß jeder Gedanke einer Nachahmung dieses Stils lächerlich erscheinen mußte, einfach deshalb, weil kein Mensch mehr heute dieselben geistigen Voraussetzungen in sich trägt wie die Schöpfer dieser Sache. „Fast möchte man wünschen, der Katsuragarten möchte nicht gezeigt werden – wenn man alle die Leute denkt, die so etwas darauf hin ansehen, wie sie es nachmachen könnten!" – meinte Herr Ueno.

Von hier aus wurde der Weg wie eine Promenade durch einen Park, die sich an den Buchten und über die Hügel hinzog, zu jener Brücke zum Palast hin führte und weiter zu dem größeren Teehause. Die Bucht davor war zum Anlegen mehrerer Boote bestimmt, das Haus ebenfalls im Bauernhausstil, für Gesellschaften im größeren Kreise; es hatte eine besondere Küche und einen Wirtschaftshof.

Abb. 514 Teil des Teehauses

Abb. 515

Man ging von da zum Palast, dessen Wohnflügel sich als Ziel hinten ausbreitete. Doch hier gab es keine japanische Gartenkunst mehr. Es war im Wesentlichen ein großer Rasenplatz mit Bäumen darauf, die zuerst die Bahn zum Bogenschießen bildeten und nachher bis zum Hause den offenen Rasen frei gaben. Es war so natürlich einfach, wie Ähnliches auf der ganzen Welt ist. Die Gartenkunst auf dem Wege zum Teehause entsprang philosophischer Stimmung, nachher wurde sie zum anmutigen Park und hier, wo sich das alltägliche Leben abspielte, wo von den Wohnzimmern aus der Blick ins Freie fiel, da hörte sie überhaupt auf.

Dies ist natürlich in dem Sinne gemeint, daß die besonderen Motive der japanischen Gartenkunst fortfielen. Der Steinweg am Rande der Azaleenhecke, die jetzt durch Moos in gerade Linie gelegten Steine und die Steinkante in der Nähe des Hauses waren von wirklich moderner Delikatesse. Hier könnte man wünschen, die japanischen Künstler möchten dies aufs aller genaueste nachmachen, anstatt sich in jene subtilsten und unnachahmbarsten Dinge einzulassen. Da war eine Kante von gerade gehauenen Steinen, die das Moos vom Gras abtrennte, sodann eine Lage von runden Kieseln, auf die das Wasser der Dachtraufe tropfen konnte, und sodann bis zum Hause Kies.

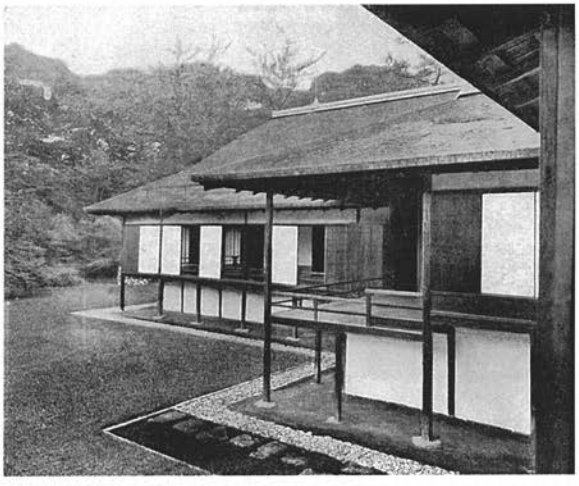


Abb. 516

Worin lag das Geheimnis dieses Gartens? Er fand seine Form ganz und gar aus den Zwecken, die er zu erfüllen hat. Wo sich das alltägliche Leben abspielt, da zeigte er nur die größte Verfeinerung im sozusagen Praktischen und gewöhnlich Nützlichen. Seine besonderen, nur aus den Gedanken der *zen*-Philosophie hervorgegangenen Formen enthielt er nur da, wo auf dem Gang zum Teehause der Geist darauf eingestellt war. Und trotzdem von außen her, von jener Stelle am Eingangstor her, wo der Blick quer in diesen Garten fiel, und ebenso auch von der idyllischen Brücke am Wasserfall, trotzdem enthüllte er da noch nichts von diesen, zur Außenwelt nicht passenden, philosophischen Elementen.

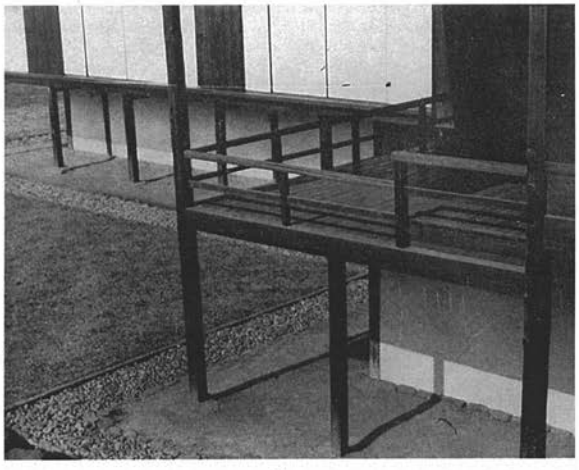


Abb. 517

Diese ganze Bauanlage hier zusammen mit dem Garten wird allgemein Palast oder Nebenpalast (Detached Palace) genannt. Hier zeigt sich wieder besonders stark, daß es im Grunde genommen unmöglich ist, die wichtigsten, ostasiatischen Begriffe mit kurzen, europäischen Worten zu bezeichnen. Der europäische Begriff Palast oder Palais oder Schloß und Schlößchen oder dgl. ist durchaus nicht an die Größendimension gebunden; es müssen nicht Versailles oder Schönbrunn mit ihren weiten Flügeln und Riesenparks sein. Manches der delikatesten Schlösser ist kleiner als der Katsura-Palast. Man denke besonders an Trianon bei Paris und speziell an das Kleine Trianon.

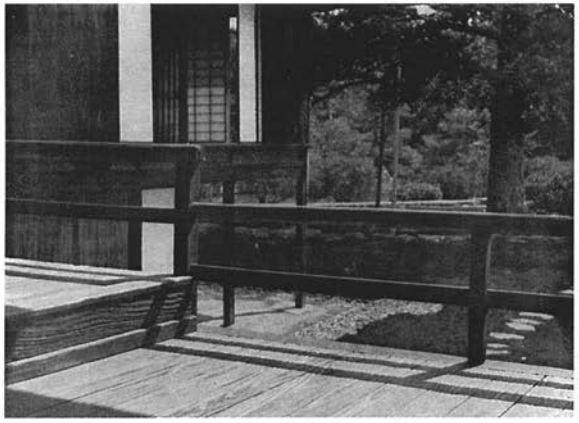


Abb. 518

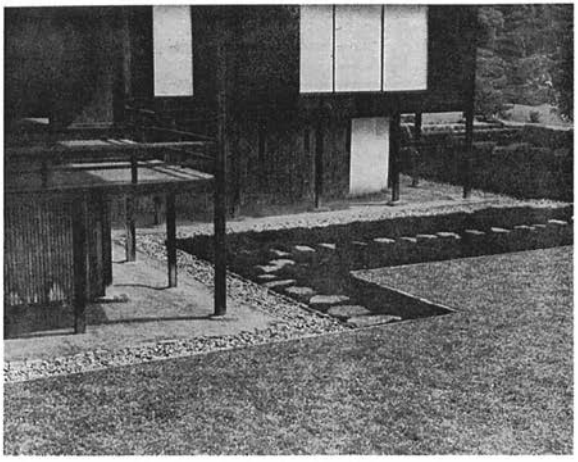


Abb. 519

Worin liegt die Unterscheidung zwischen dem europäischen und japanischen Begriff „Palast"? Alle europäischen Paläste und Schlösser, auch die allerkleinsten, haben den Charakter der Standesrepräsentation. Die Absicht ihrer Erbauer war gewiß ebenso wie in Katsura, dem Bürgertum und den unteren Ständen das Vorbild eines hohen Kulturniveaus zu geben. Doch bei ihnen geschah das dadurch, daß vor allem die große Distanz betont wurde, in der sich das höfische Leben gegenüber den anderen Ständen abspielte. In Katsura hat sich ein ebensolches Leben abgespielt, und doch ist es uns fast unmöglich, auch nur eine Spur dieser im alten Europa betonten Distanz zu erkennen. Gewiß ist es geschmackvoller und delikater als sämtliche Wohnhäuser Japans. Aber aller Geschmack und alle Delikatesse hat nicht zu jener Art der Distanzierung geführt. Es ist den europäischen Schlössern gegenüber, auch denen, die keinen Luxus zeigen, durchaus zivil.

Katsura ist nicht nur in allen entscheidenden Punkten buchstäblich einfacher als sämtliche Wohnhäuser Japans, mögen es reiche sein, die in ihren *tokonoma* oder auch ihren Wohngärten und allem anderen sich nicht von pikanten oder „interessanten" Motiven frei halten können, oder bescheidenere, bei denen sich dieselbe Absicht in billigere Kleinigkeiten umsetzt –, billiger auch im Geschmack. Vor allem wird dabei die Grenze zwischen Teekultur mit ihrer philosophischen Herkunft und zwischen täglichem Leben meistens vollkommen übersehen. Katsura dagegen macht zwischen diesen beiden Gebieten eine ganz klare Trennung. Der Hintergrund des Philosophischen verstärkt diese Differenzierung insofern, als für alles normal Alltägliche die Lösung gefunden wird, die allen Bedürfnissen und Vorgängen am natürlichsten und einfachsten entspricht, die also ebenso in sich selbst die größte Ruhe enthält.

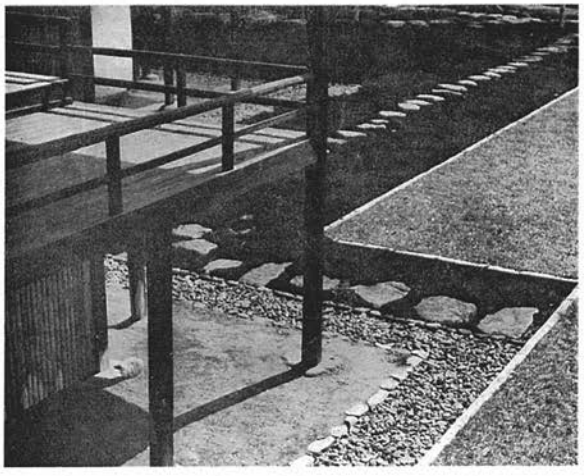


Abb. 520

Wir vier Besucher hielten uns in den Gebäuden und dem Garten mehr als 4 Stunden auf. Es ist unmöglich, alles zu schildern, was wir sahen, dachten und worüber wir sprachen. Man müßte dafür schon ein besonderes Buch schreiben.

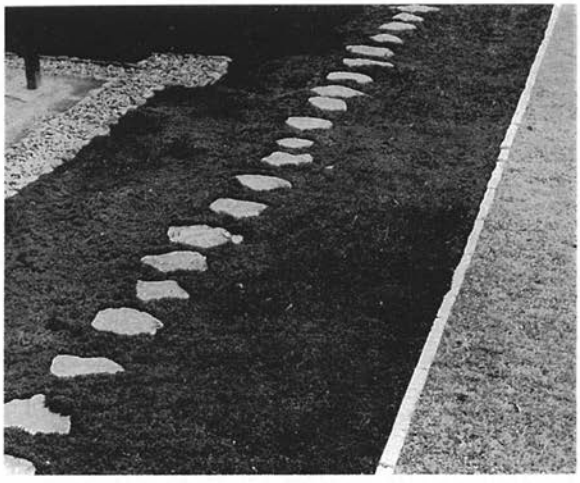


Abb. 521

Als wir uns von den Räumen aus, vor denen jene Mondterrasse (24) lag, die Vorgänge bei einer Audienz vergegenwärtigten, bewunderten wir, wie die Vorräume dazu, zu denen vor allem jener mit der Mondterrasse (20) gehört, den Wartenden die allerfeinsten Genüsse boten: jenen nur hier sichtbaren, unsagbar schönen Blick über den Garten und auf den Papierwänden der Schiebetüren, die wie transparent in sie hineingeschriebenen Malereien bedeutender Meister, vor allem des großen Tan'yu Kano. Zum Audienzraum (17) aber führte der Weg im Knick eines rechten Winkels (21, 20, 15). Dort war die ganze Breitseite des Raumes ein *tokonoma* (13), vor dem der Audienzerteilende saß. Links von ihm war das kleine, dekorative Gefach (14), und dort war das einzige metallene und vergoldete, kleine, blanke Ornament dieses ganzen Palastes.

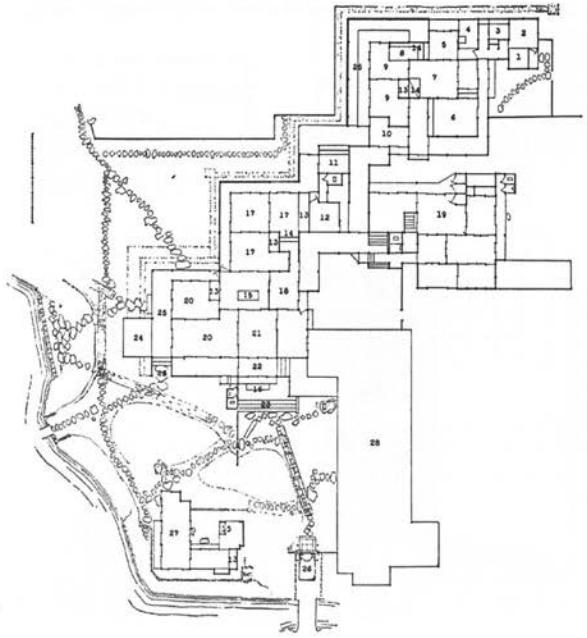


Abb. 522 (1) Kleine Ankleide, (2) Bad, (3) Toilette, (4) Toilettenvorraum, (5) Hauptankleide, (6) Wandschrank und Abstellkammer, (7) Schlafzimmer, (8) Studierzimmer, (9) Sitz- und Empfangsraum, (10) Küche, (11) Zimmer für Musikinstrumente, (12) Bad für die Hofdamen, (13) Bildnische (*tokonoma*), (14) *tana*, ein Regal im Schlafraum, (15) im Boden versenktes Kohlebecken, (16) Steinstufe, (17) Audienzraum, (18) Warteraum für Bedienstete, (19) Bureaus, (20) Vor- und Warteräume, (21) Eingangsraum, (22) Eingang, (23) Außenstufen, (24) Mondterrasse, (25) Veranda, (26) Eingangstor, (27) Gepparo-Pavillon, (28) neues Zusatzgebäude

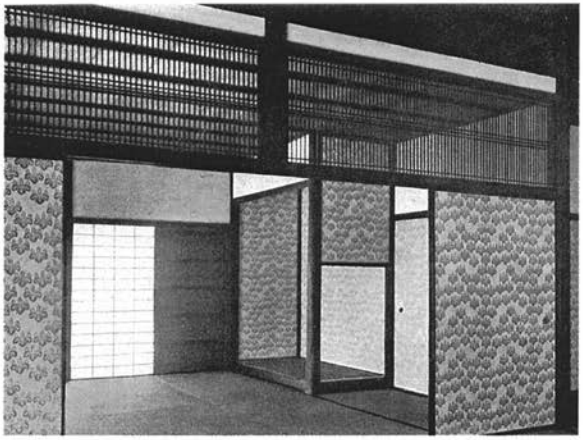


Abb. 523 Nr. 20 im Plan

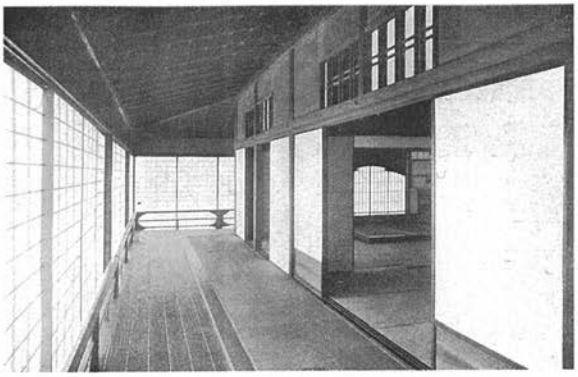


Abb. 524 Nr. 25 und 9 im Plan

Hier war der Knotenpunkt, von wo es weiter zum Wohnflügel ging. Zwischen ihm und dem Audienzraum ein Raum für die Musik (11), dann ein Außenkorridor (25), der insofern höchst eigenartig und modern japanisch war, als die Hälfte seines Fußbodens aus Matten, die andere aus Holzdielen bestand. Etwas Besonderes, in der gesamten klassischen Architektur Japans Ungewöhnliches lag auch darin, daß die äußeren, lichtgebenden Papierschiebewände keinen besonderen Holzsockel zeigten.

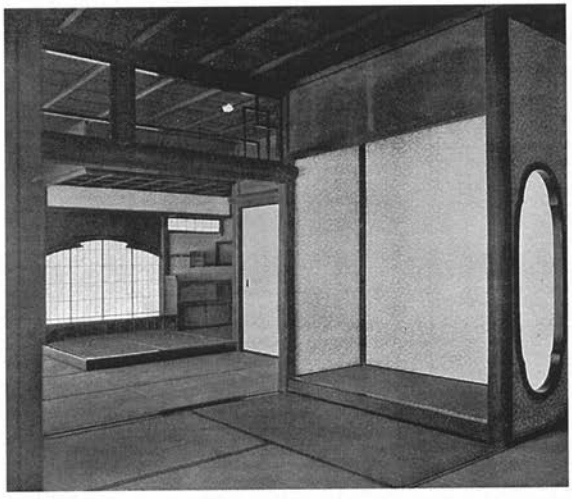


Abb. 525 Nr. 8, 9 und 13 im Plan

Da war das Arbeitszimmer des Prinzen (8 und 9) (oder der Prinzessin, die eine zeitlang hier gewohnt haben soll). Das *tokonoma* des Vorraums (13) zeigte in seiner Seitenfläche eine große, ornamentale Form, die einen deutlich erkennbaren Zweck hatte: sie sollte auf den Arbeitsplatz des hohen Bewohners vorbereiten, der sich im nächsten Raum befand und ein erhöhtes Podium (8) vor einem breiten Fenster bildete. Er war durch die tiefer herunter gezogene, durch Lackleisten quadratisch gegliederte Decke und durch eine äußerst feine Anordnung von Fächern (14) für Schriftstükke, Schreibgerät und Briefe ganz besonders durchgebildet.

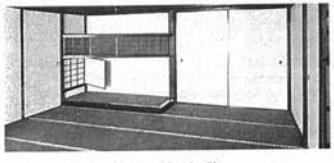


Abb. 526 Nr. 7 im Plan

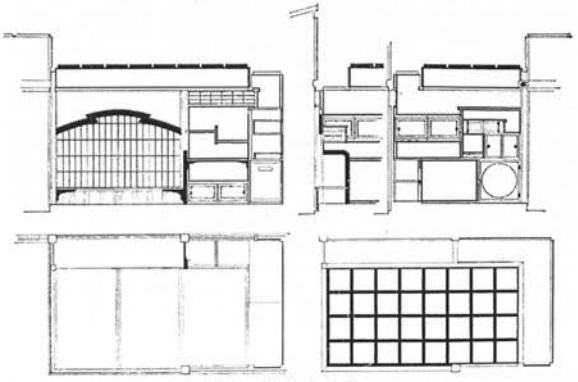


Abb. 527 Nr. 8 und 14 im Plan

Als man von da zu dem benachbarten Schlafzimmer (7) ging und dort die sehr praktische Anlage des Bettes auf einem erhöhten Podium von Matten sah (14), sodann das Ankleidezimmer, die Toilette, das Bad, ferner die Schränke für die Kleider im Flur neben dem Schlafzimmer, fand man die denkbar praktischste Anlage vor. Was in jenen repräsentativen Räumen höchste Zurückhaltung und delikateste Feinheit des Geschmacks war, es fehlte hier nicht. Doch es war hier zum Verzicht auf jegliches Schmuckelement geworden und sprach ausschließlich aus den unübertrefflich edlen Proportionen. Auch diese Räume hatten zum großen Teil das gleiche, silberne Schablonenornament auf den Papierflächen wie alle vorigen, soweit keine Malereien waren. Die Bilder geben dieses Ornament nicht richtig wieder, dessen mattes Silber äußerst zart und ruhig ist und nicht im geringsten an eine Tapete erinnert. Aber aus den Bildern mag man vielleicht die ungeheure, architektonische Zurückhaltung in der Anwendung von Leisten und dgl. erahnen. „Einfacher und zugleich delikater ist es tatsächlich nicht zu machen." Die vertieften

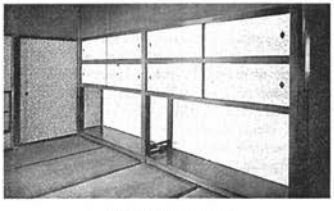


Abb. 528 Wandschränke

Abb. 529 Nr. 24 und 25 im Plan

Metallgriffe an den Schiebetüren oder auch die Metallbeschläge an der Leiste über ihnen, all dergleichen war so fein wie etwa ein einziges Schmuckstück, das eine sonst einfach gekleidete, schöne Frau trägt.

Wir gingen wieder zu jener Mondterrasse zurück, gingen noch einmal von da in den Garten und betrachteten von der Brücke aus den Hauptgiebel des Gebäudes, der sich über dieser Terrasse erhob. Es war architektonisch der wichtigste Punkt, und er war von einer ganz besonderen Schönheit. Worin lag sie aber? Der Giebel selbst und das kleine Vordach, ebenso wie alle Dächer mit mehreren Lagen Zedernborke eingedeckt, war durchaus symmetrisch. Darunter aber hörte die Symmetrie völlig auf. Es gab keinen Mittelpfosten, die Terrasse stand völlig unsymmetrisch vor dem Giebel, der Steinweg zum Garten wie auch zu der Bootlandungsstelle lief in schrägen, freien Linien dazu, der Landungsplatz lag ebenfalls schief zu den Linien des Gebäudes und das Kieferngebüsch zur rechten Seite betonte diese Unsymmetrie. Am stärksten wurde sie aber durch die mit weißem Putz versehene Wand betont, die an der rechten Ecke des Gebäudes völlig „zwecklos", sozusagen

Abb. 530 Nr. 24 und 25 im Plan

in die freie Luft davor gestellt war. Zwischen ihr und der Gebäudewand waren besonders delikate Stufen, die auch zur Terrasse führten.

„Wie kann man diese Architektur nach modernen Begriffen bezeichnen?" – fragte ich meine Freunde. Man wurde sich schließlich darüber einig, daß sie eine Architektur der Funktion ist oder, man kann auch sagen, des Zwecks. Die ganze Anlage, von welcher Seite man sie auch ansah, folgte durchaus elastisch in allen ihren Teilen dem Zweck, den jeder dieser Teile sowohl wie das Ganze zu erfüllen hat, sei es, daß dieser Zweck der der alltäglichen, normalen Nützlichkeit war oder der einer würdevollen Repräsentation oder auch der einer hohen, philosophischen Geistigkeit. Und es war das große Wunder, daß alle diese drei Zwecke so zu einer Einheit verbunden waren, daß die Grenzen zwischen ihnen nicht spürbar wurden.

Ich hatte früher zuweilen behauptet, daß für die moderne Architektur in der Funktion die wichtigste Grundlage ihrer weiteren Entwicklung liegt. Meinen Satz: „alles, was gut funktioniert, sieht gut aus" – hatte man manchmal mißverstanden; man hatte ihn ausschließlich auf die utilitäre Nützlichkeit und Funktion bezogen. Hier in Katsura fand ich an einem alten Bau die volle Bestätigung meiner Theorie, die ich als eine gültige Grundlage für die moderne Architektur gefunden zu haben glaubte.

Abb. 531

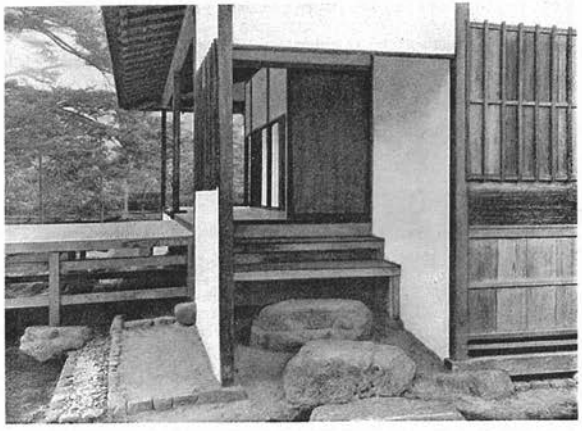


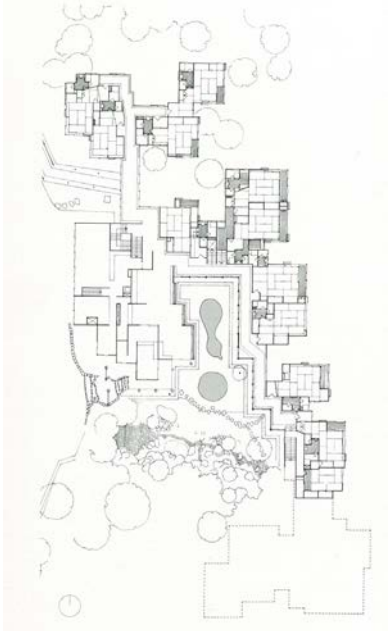
Abb. 532 Nr. 23 und 24 im Plan

Kasuien Annex, Miyako Hotel, 1959
Togo Murano

An outstanding example of Murano's artistry in traditional Japanese sukiya architecture, the annex of the Miyako Hotel on the slopes of the Higashiyama Mountains consists of twenty su ites surrounding a courtyard garden.

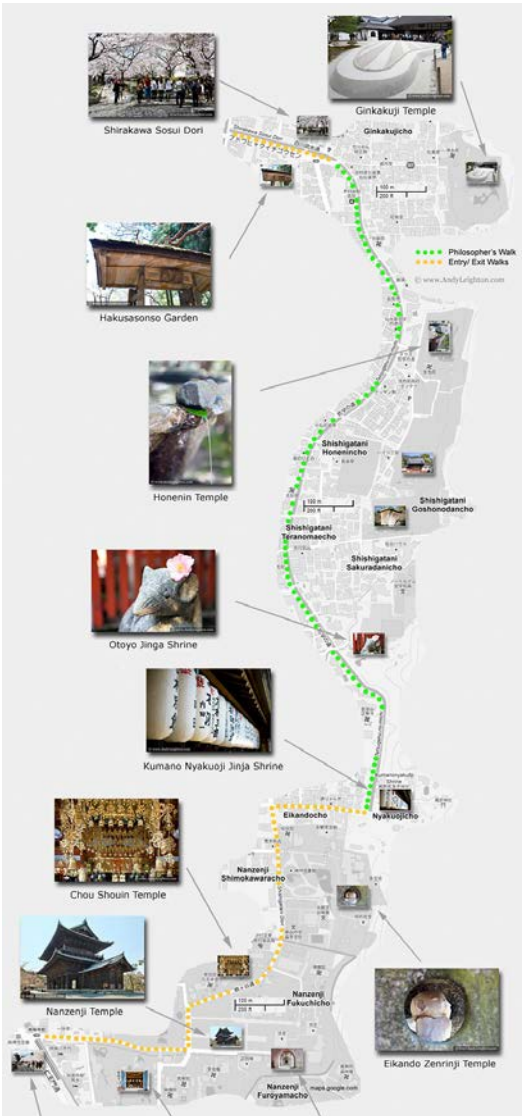
The one-story, pavilion-type units are connected to each another and to the main building, also designed by Murano (1936-39), by meandering covered corridors that climb the hills and provide a memorable experience for the guests.

The effect of the low f loor height, low eaves, and moderate roof pitch of the wooden bui ldings, combined with the white sand and symbolically arranged moss surfaces in the garden, creates a mood of serenity. The care lavished on the designs of the gabled roofs makes this particular sukiya composition more impressive than is sometimes the case. Each suite is made up of a small entrance, an anteroom, a Japanese-style sitting room, a toilet, and a Japanese-style bath (ofuro). All of the rooms are open on two sides to permit views of the splendid mountain scenery. Although from the standpoint of hotel service this arrangement presents some problems, it is nevertheless a spectacular demonstration of the legacy of Japanese architecture's intimate relationship with nature.



Philosophers Walk

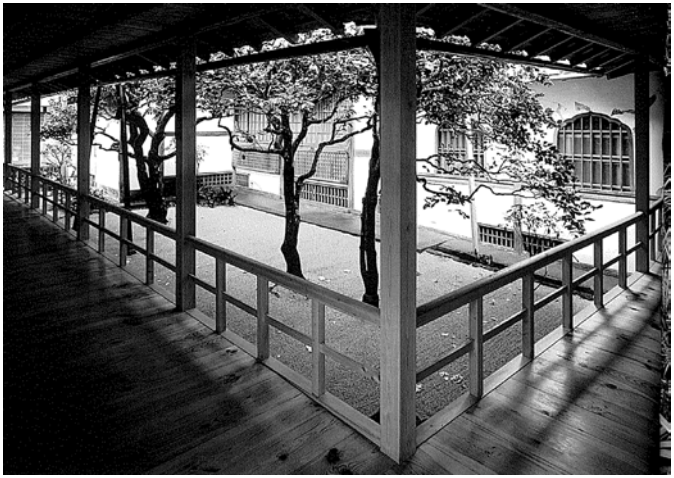
Einer der beliebtesten Spazierwege in Kyoto ist der Philosophenweg. Er verläuft an einem mit Kirschblüten bestandenen Kanal und schlängelt sich am Fuss der malerischen Higashiyama (Ostberge) von Ginkakuji nach Nyakuoji-jinia dahin, um dann in die Zufahrtsstrassen zum Nanzen-ji-Tempel zu münden. Seinen Namen erhielt der Weg, weil Nishida Kitaro (1870-1945), ein Philosophieprofessor de Universität von Kyoto, täglich hier spazieren ging. Lokale und Boutiquen säumen den Weg, der zur Kirschblüte und während der Ahorn-Saison zur Promenade wird. Dann flanieren hier Paare aus der ganzen Kansai Region und geniessen die Naturschönheiten.

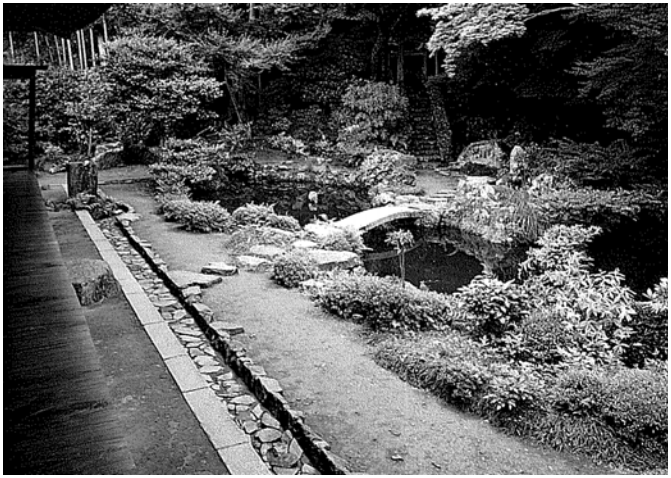


Nanzenji Tempel
13th century

Der Nanzen-ji, südöstlich des Heian-Schreins gelegen, wurde um 1280 als Residenz für den Kaiser Kameyama (1249-1305) errichtet. Seit 1293 ist er das Hauptquartier der zen-buddhistischen Rinzai-Schule. Trotz vieler Brände blieben eine Reihe bemerkenswerter Gebäude erhalten.
Vom Haupttor bis zur Residenz des Abts entfaltet der Nanzen-ji ein Tableau japanischer Kunst und Handwerkskunst vom 13.-17. Jh. Vom 1628 erbauten Haupttor sieht man das beeindruckende Panorama von Kyôto. Der legendäre Räuber Ishikawa Goemon (1558-1594) soll, als er zum ersten Mal hier stand, zekkei kana!, „Was für ein fantastischer Blick!“, ausgerufen haben. Goemon wurde zu einer populären Figur im Kabuki-Theater, weil er, nachdem er - mit 37 Jahren - zusammen mit seinem kleinen Sohn zum Tode durch Kochen verurteilt worden war, heldenhaft versuchte, seinen Sohn zu retten, indem er ihn bis zum letzten Augenblick mit ausgestreckten Armen über dem kochenden Wasser hielt. (Sein Sohn wurde begnadigt.) Das Haupttor des Nanzen-ji ist auch Schauplatz einer der spektakulärsten Szenen des Kabuki-Stücks, in dessen Mittelpunkt Goemon steht. Die Deckengemälde im ersten Stock des Tores sind Werke von Kanô Tanyû. Auch die Schiebetürbilder der Großen Abtswohnung, die Pflaumenblüten, Vögel und den chinesischen Kaiserhof zum Thema haben, sollen von Malern der Kanô-Schule gestaltet worden sein. Das Tiger-Zimmer der Kleinen Abtswohnung, ein Anbau, der aus der Fushimi-Residenz Hideyoshis stammt, ist bekannt für seine 39 Tiger-Darstellungen, deren berühmteste, der „Trinkende Tiger“, auch von einem Kanô-Meister ist. Die in so genannter sukashi-bori-Technik durchbrochenen Oberlichte der Abtswohnung sollen von Jingorô- dem „Linkshändigen“- Hidari geschnitzt worden sein. Im Süden schließt sich an die Abtswohnung ein elegant-ornamentaler Landschaftsgarten an. Im Westen, jenseits einer Art Aquädukt aus Ziegelsteinen, über das Wasser aus dem Biwa-See nach Kyôto fließt, befindet sich der kleine Tempel Nanzenin, die ehemalige Residenz des Exkaisers Kameyama, dessen Garten als ein Werk des Musô Kokushi gilt. Ein Karesansui-Garten, der von Kobori Enshû angelegt worden sein soll, befindet sich im um 1400 errichteten Konchi-in, ebenso wie auch das Teehaus Hassôseki (erbaut 1628), das der Gartenmeister Enshû besonders geliebt haben soll. Der Garten ist ein idealtypisches Beispiel eines Karesansui-Gartens, mit seinem weißen Sand, der den Ozean symbolisiert, seinen Felsen und Pflanzen, die das irdische Paradies repräsentieren, und den beiden Steinen im Sandozean, die eine Tigermutter mit ihrem Kind darstellen sollen, die das Meer überqueren.

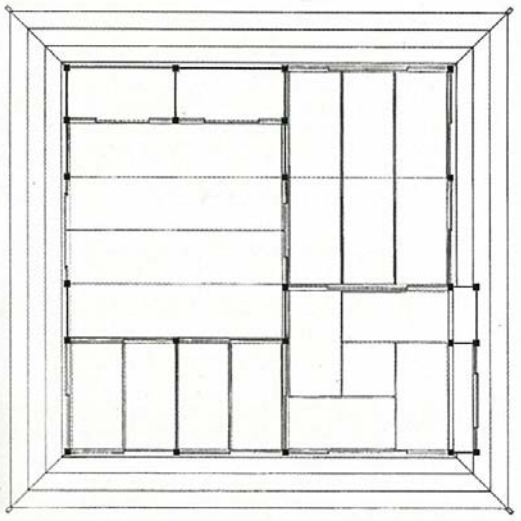
Honen-in
13th century





Der Hônen-in, 1 km südlich des Ginkaku-ji, wurde schon Anfang des 13. Jh. von Honen gegründet. Es ist der wichtigste Tempel Hônens und verfiel nach seinem Tod. Erst 1680 wurde hier an der Stelle einer kleinen Halle mit einer Amida-Skulptur, welche die Jahrhunderte überdauert hatte, ein eigentlicher Tempel errichtet. Am riedgedeckten Haupttor überraschen zwei Sandflächen, die mit jahreszeitlichen Mustern ornamentiert sind. Nach links führt ein Weg in den inneren Tempelbereich mit einer Haupthalle (1640), die heute die erwähnte frühe Amida-Skulptur beherbergt. Die 25 Blüten, die jeden Tag vor dieser Figur ausgelegt werden, versinnbildlichen die 25 Bodhisattvas. Die Abtswohnung nördlich der Haupthalle, eine ehemalige Audienzhalle der Fushimi-Residenz Hideyoshis, enthält Schiebetürbilder von Kanô Mitsunobu (1561/65-1608). Auf dem Gelände des Tempels befindet sich auch das Grab des Schriftstellers Tanizaki Jun'ichirôs („Lob des Schattens".) Leider sind die Kunstwerke selten zu sehen, und auch der Garten ist kaum je geöffnet.

Ginkakuji, Silberner Pavillon
15th century



Grundriss des Ginkakuji

Der Ginkaku-ji, der Silberne Pavillon, war- anders als sein Name es haben möchte, nie mit Silber überzogen. Der Ashikaga-Shôgun Yoshimasa starb im Jahr 1490, bevor er seine Idee eines mit Silber bedeckten Pavillons je hätte verwirklichen können. Yoshimasa wollte sich mit dem Ginkaku-ji eine eigene kleine Welt des spirituellen Friedens schaffen, um dort die verheerenden Zerstörungen und Grausamkeiten des Ônin-Krieges zu vergessen. Bezeichnenderweise sind die meisten Gebäude der Anlage nach Osten ausgerichtet, also der damals zerstörten und verelendeten Stadt abgewandt. Dennoch - oder gerade deswegen- gehört der Ginkaku-ji mit seinem herrlichen Garten - nach dem Vorbild des Saihô-ji angelegt - zu den kunstvollsten und harmonischsten Anlagen Kyôtos. Die von einem Lattenwerk aus Bambus gestützten Hecken rechts und links des Weges zwischen dem Ersten und dem Mittleren Tor sind eine Besonderheit des Ginkaku-ji und werden daher auch als „Ginkaku-ji-Hecken" bezeichnet. Sie dienen als eine Art Korridor in eine „andere" Welt, die von außen nicht einsehbar ist. Ein glockenförmiges Fenster im Vorhof hinter dem Mittleren Tor erlaubt einen ersten Blick in den hortus conclusus, den Yoshimasa sich hier anlegen ließ. Eine seiner Eigentümlichkeiten ist, dass der untere Teil im Umwandelstil, sein höherer Teil aber im Karesansui-Landschaftsgartenstil gestaltet ist. Die zahlreichen Steine in seinem unteren Teil sind Stiftungen zeitgenössischer Daimyô und gelten als besonders erlesen. Ein konisches

Gebilde aus Sand, das ein wenig an einen gekappten Zuckerhut erinnert und „Postament für die Mondbetrachtung" genannt wird, soll das

Mondlicht auf besondere Weise reflektieren und dem Garten in der Nacht eine eigentümliche Atmosphäre verleihen. Er wird aber auch mit dem Fuji-Berg und dem „Berg der Unsterblichen" (hôrai-san), assoziiert. Eine weiße strukturierte Sandfläche, die „Silbersandbühne" (gin-shadan), soll den berühmten Westsee bei Hangzhou (China) darstellen. Sie wurde in der frühen Edo-Zeit in den Garten integriert.

Die Haupthalle links hinter dem Haupttor stammt aus der 1. Hälfte des 17. Jh. Die Schiebetürbilder im Westzimmer werden Yosa Buson (1716-1783) und die im mittleren und östlichen Raum Ike no Taiga (1723-1776) zugeschrieben. In einem kleinen Zimmer hinter dem Zentralraum ein Altar mit dem Wappen der Ashikaga und einer Shaka-Skulptur. Dem Ginkaku-Pavillon gegenüber, auf der linken Seite des Teichs, steht die Tôgu-Halle, eines der ältesten Gebäude der Anlage. Sie wurde 1486 oder 1487 im Stil Muromachi-zeitlicher Wohnhäuser errichtet. Der vordere Raum soll von Yoshimasa als Wohngemach genutzt worden sein. Die Skulptur des Amida-nyorai wird Eshin Sôzu (oder Genshin, 942-1017) zugeschrieben. Eine weitere Skulptur zeigt Yoshimasa im Priestergewand. Der 4,5 Tatami große hintere Raum ist nach Größe und Ausstattung ein geradezu prototypisches Teezimmer und enthält darüber hinaus frühe Beispiele einer Tokonoma-Nische und einer chigaidana, eines Regals mit „unregelmäßigen Wandbrettern".

Das Erdgeschoss des Silberpavillons (1488) ist im Shinden-Stil, dem Palast-Stil der Aristokratie, der erste Stock im Stil eines chinesischen Zen-Tempels - mit für diese Architektur typischen Bogenfenstern - gestaltet. Er besitzt ein gleichsam gedoppeltes Dach im Hôgyô-Stil: Diese Dächer sind quadratisch und werden von einer metallenen Kugel bekrönt. Das Parterre des Ginkaku war Wohnbereich, heute befindet sich hier eine Jizô-Statue. Das Obergeschoss, das Yoshimasa auch zur Mondschau, tsukimi, gedient haben soll, birgt einen Kannon geweihten Altarraum mit einer Kannon-Skulptur (Unkei zugeschrieben).

Kenner der japanischen Kunst sehen in der Anlage des Ginkaku-ji einen Inbegriff dessen, was auf japanisch yûgen genannt wird. Ein nur sehr schwer übersetzbares Wort, das soviel wie „geheimnisvolle Schönheit und Anmut" bedeutet.

Auf dem Weg zum Ginkaku-ji sollte man es keinesfalls versäumen, das Hakusason-sô zu besuchen. Das Hakusason-sô ist eine stattliche 10'000 m2 Wohnanlage mit Garten, die sich der Nihonga-Maler Hashimoto Kansetsu (1883-1945) im Jahr 1916 hat errichten lassen. Obgleich er erst im 20. Jh. angelegt wurde, ist dieser Garten im Umwandelstils, mit seinen alten chinesischen Steinbuddhas und -laternen, dem (echten) Daimonji-Berg als „ausgeliehener Landschaft" im Hintergrund, mit seinen moosbedeckten Steinen, Bambushecken und Teichen geradezu ein Bilderbuchbeispiel japanischer Ästhetik. Ein Ausstellungsgebäude enthält neben Werken Kansetsus viele von ihm gesammelte chinesische, griechische, persische und indische Kunstwerke.

Shisen-do
17th century

Die Shisen-dô, eine private Residenz, die sich der bei Tokugawa Ieyasu in Ungnade gefallene ehemalige Samurai und konfuzianische Gelehrte Ishikawa Jôzan (1583-1672) 1641 errichten ließ, um sich hier ganz der Literatur und dem Studium der Künste zu widmen, ist einer der bezauberndsten Orte Kyôtos. Schon das kleine Eingangstor und die an beiden Seiten von Bambuszäunen begrenzte Steintreppe, die zur Villa führt, vermitteln dem Besucher das Gefühl, dass er eine andere Welt betritt. Noch ein weiteres Tor muss durchschritten werden, bis man den Eingang der Shisen-dô erreicht. Porträts der 36 berühmten Dichter Chinas, die Kanô Tanyû gemalt hat, schmücken das Studierzimmer der Villa. Daher auch der Name des Anwesens: „Halle der Dichter-Heiligen“. Ein rundes Fenster des anmutigen Raumes im Obergeschoss diente der Mondbetrachtung. Innenraum und Außenraum der Villa, der herrliche Garten, scheinen gleichsam ineinanderzufließen. Die Farben der Tatami, das dunkle Holz der Veranda, die lichte Farbe der Sandfläche, die an die Veranda anschließt, und das ausgewogene Farbenspiel der Pflanzen und Bäume bilden einen vollkommenen Zusammenklang sichtbarer Töne. Ein hörbarer Klang mischt sich darunter: der rhythmische, zugleich starke und eigentümliche dumpfe Schlag eines Bambusrohrs auf einen Stein. Wasser bringt das Rohr, das gleich einer Schaukel angebracht ist, in eine waagerechte Lage, fließt es wieder heraus, kippt die übergewichtige Seite der kleinen, hohlen Bambusschaukel und schlägt auf einen Stein auf. Diese einfache und geniale Vorrichtung wird shishi-odoshi genannt, was auf ihre ursprüngliche praktische Funktion hinweist: das Wild fernzuhalten. Sicher aber hat der Besitzer und Gestalter des Gartens gespürt, dass gerade dieser eigentümlich-monotone Pulsschlag der Anlage ihre ästhetische Pointe verleiht. Überhaupt spiegelt der herrliche - mehr chinesisch als japanisch gestaltete - Garten ganz den eigenwilligen, alle Konventionen seiner Zeit missachtenden Geist seines Besitzers, der auch bei der

Ausgestaltung der Katsura-Villa mitgeholfen haben soll. Rundgeschnittene Azaleenbäume unterschiedlicher Größe beherrschen das Bild: gleich einer Hügelkette umschließen sie eine silbergraue Sandfläche.

Ein einziger Stein an der ersten Kuppe unterbricht den harmonischen, die Sandfläche begrenzenden Wellenlauf der Azaleenhügel. Im Herbst „beleuchtet“ eine große Kamelie mit strahlend weißen Blüten unmittelbar vor der Veranda die Szene.

Nur am 23. Mai eines jeden Jahres werden Kunst- und Gebrauchsgegenstände aus dem Besitz des Ishikawas ausgestellt.

Manshu-in Tempel
17th century

Der Tendai-Tempel Manshu-in wurde für den Prinzen und Priester Ryôsho errichtet. Ursprünglich stand er jedoch an einem anderen Ort. 1652, als Ryôsho 32 Jahre alt war, wurde der Manshu-in an seinen heutigen Standort versetzt. Ryôsho hat hier den Rest seines Lebens verbracht. Man sagt, dass er ein Meister des Tee-, Blumen-, Schreib-, Mal- und Duft-Weges war. Er hat auch den Kaiser Go-Mizunoo in der Kunst der Teezeremonie und des Blumensteckens unterrichtet. Die Shoin-Gebäude des Tempels sind versetzt arrangiert, und ihre Ecken ragen wie Schiffsbuge in das sie umgebende Sandmeer hinein. In der Haupthalle befinden sich Schiebetürbilder von Kanô Eitoku, Kanô Tanyû und Kanô Ganku. Die Spruchtafel wurde von einem großen Kalligrafen der Edo-Zeit, Shôkadô Shôjô (1584-1639), gestaltet. In dem kunstvollen Trockenlandschaftsgarten dieser an die Sommerresidenz eines Aristokraten gemahnenden Anlage steht das „achtfenstrige“ und nur drei Tatami große Teehaus Hassô-seki, das in jenem raffiniert-herben Stil gestaltet wurde, den der Gartenkünstler Kobori Enshû so liebte. Die Stein- und Moosinseln im Meer sind durch Natursteinbrücken mit dem Ufer verbunden. Und Fels bedeutet hier Wasser: eine Felsengruppe auf einer der Halbinseln stellt einen Wasserfall dar. Die wie ein Kranich geformte japanische Weißkiefer auf der Kranichinsel soll 400 Jahre alt sein.

Shugaku-in, Imperial Villa
17th century

Der Bau der kaiserlichen Villa Shugaku-in-rikyû wurde nach langer Suche nach einem geeigneten Ort 1655 von Exkaiser Go-Mizunoo am Westhang des Hiei-Bergs begonnen. Die 540'000 m2 große Anlage besteht aus drei, in verschiedener Höhe gelegenen Ebenen, die durch Reisfelder voneinander getrennt sind. Oberer und unterer Teegarten wurden 1659, der mittlere 1668/1682 vollendet. Anders als im Fall der architektur-betonten Katsura-Villa sind Gärten und Gebäude der Shugaku-in-Residenz möglichst unauffällig in die Natur eingefügt, wobei der Hiei-Berg als „geborgte Landschaft" fungiert. Die schlicht, fast zerbrechlich wirkenden Teehäuser sind außen nur mit Tafeln geschmückt, welche die Gebäudenamen in der Handschrift des Kaisers tragen. Die das ursprüngliche Konzept erheblich störende Brücke am oberen Teegarten und die breiten föhrengesäumten Kieselwege, welche die früheren schmalen Pfade, die an den Reisfeldern entlangliefen, imitieren, sind spätere Architektursünden.

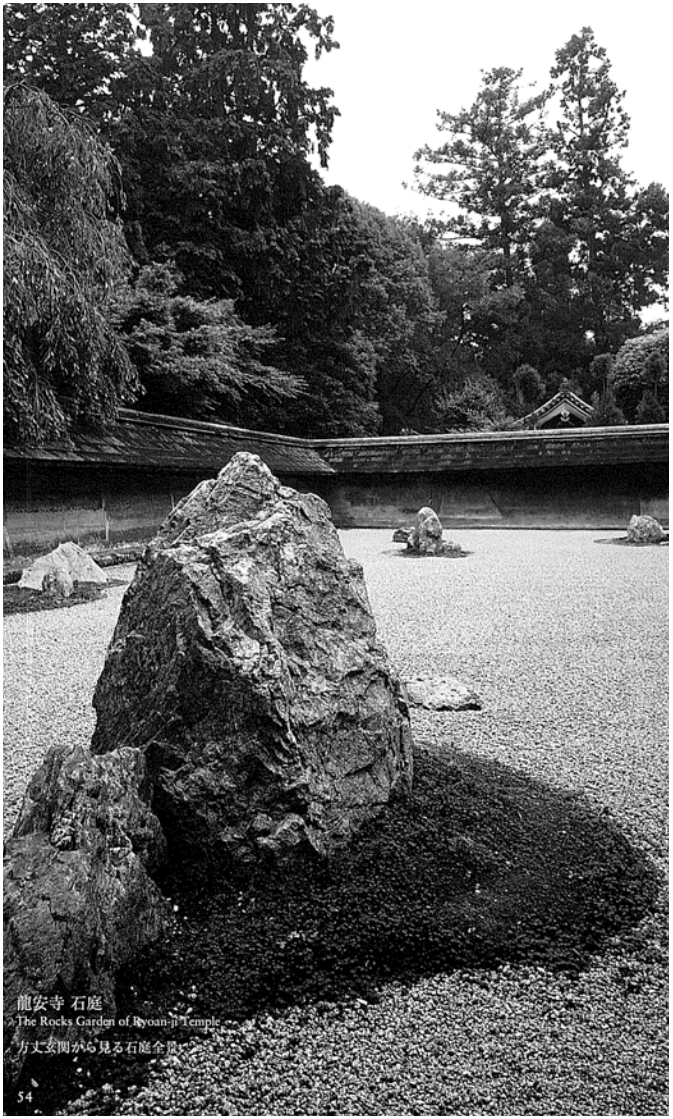
Man betritt die Anlage durch eine kleine Tür in einem Tor neben dem kaiserlichen Tor, die einen schon beim ersten Schritt zu einer ehrfurchtsvollen Verbeugung zwingt, und steigt dann bis zum Eingang des kleinen unteren Gartens mit Teich und Wasserfall an. Der winkelförmige Ostteil und eigentliches Zentrum des Gebäudes wurde 1824 restauriert. Der wichtigste seiner sieben Räume ist 15 Tatami groß, drei davon zum Kaisersitz erhöht. In einer Nische wurde die biwa-Knickhalslaute des Kaisers aufbewahrt. Die „Drei lachenden Weisen" hat Kishi Ganku (1749-1838) gemalt. Durch das hintere Tor des unteren Gartens und nach rechts, entlang einer Kiefernallee, geht man weiter zum mittleren Garten, der im Laufe der Jahrhunderte die meisten Umgestaltungen erfuhr. Der Pavillon Rakushi-ken wurde 1688 für die (11.) Tochter des Kaisers, Prinzessin Ake, erbaut. Zu besichtigen sind meist nur zwei der äußeren Räume, von denen der erste mit Kirschblüten und der zweite mit der herbstlichen Ahornpracht von Yoshino geschmückt ist. Für Ake wurde 1680, nachdem sie nach dem Tod ihres Vaters Nonne geworden war, auch der Rinkyû-ji-Tempel angebaut, welcher der Öffentlichkeit nicht zugänglich ist. Die Empfangshalle wurde 1692 hierher versetzt. Vorher war sie das Ankleidezimmer der Gattin des Kaisers, die aus dem Hause der Tokugawa stammte (daher die Wappen aus drei Malvenblättern). Der Edo-zeitliche Bau will nicht so ganz in die Umgebung passen, besitzt aber herrliche Wand- und Schiebetür-Malereien (u. a. Szenen des Gion-Festes), eine großartige chigaidana, die zu den drei vollkommensten Beispielen ihrer Art in Japan gehören soll, und fein ziselierte Deckblätter in der Form von Bambusblättern und Blumenwagen. Der obere Garten mit seinem Teepavillon Rin'un-tei („in der Nähe der Wolken"), eine Rekonstruktion von 1824, bietet eine betörende Aussicht über den Teichgarten bis weit in die Ferne. Ein Damm mit Hecken und Ahornbäumen hält im Westen den künstlichen See des „badenden Drachen", den Yokuryû-chi. Im Nordosten stürzt ein 6 m hoher Wasserfall nieder. Die Inseln im Teich sind zum Teil durch Brücken verbunden. Auf der größten Insel steht der Kyûsui-tei-Pavillon (1659) mit nur einem einzigen Raum (18 Matten), der aber

- architektonisch sehr geschickt - in drei Bereiche gegliedert ist.

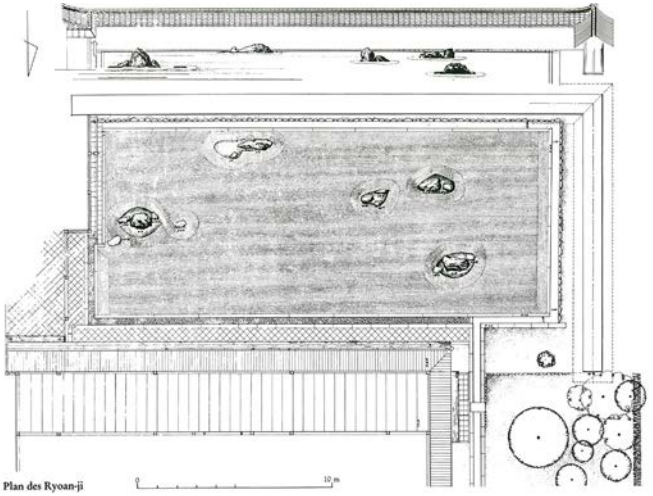
Kinkaku-ji, Golden Pavillon
14th century

Der heutige Kinkaku-ji, der Goldene Pavillon, ist eine 1955 durchg führte genaue Rekonstruktion. Das 1397 vom 3. Ashikaga-Shôgun Yoshimitsu (1358- 1408) errichtete Original ist 1950 einem Brandanschlag durch einen jungen buddhistischen Priester zum Opfer gefallen. (Yukio Mishima schrieb darüber seinen auch im Westen berühmt gewordenen Roman „Der goldene Pavillon „ .) Yoshimitsu hatte hier Feste gefeiert und sogar den Kaiser empfangen. Nach dem Tod Yoshimitsus wurde die Anlage in einen Rinzai-Zen-Tempel umgewandelt. Der architektonische Aufbau des Golden Pavillons, der auf einer Pfahlbaukonstruktion in den Teich hinausragt, vereinigt auf überzeugende Weise drei verschiedene Baustile. Vielleicht ist es - neben den eleganten Linien der Dächer- nicht zuletzt die goldene Oberfläche, die diese überraschende Einheit des Gegensätzlichen stiftet. Die Funktionen des Pavillons, der den Heianzeitlichen Palaststil (Parterre) mit dem Stil Kamakura-zeitlicher Samurai-Residenzen (1. Obergeschoss) und dem chinesischen Zen-Tempel-Stil (2. Obergeschoss) verbindet, waren in den einzelnen Etagen klar voneinander getrennt: das Erdgeschoss diente dem Shôgun als privater Aufenthaltsraum, im 1. Obergeschoss unterhielten sich seine Gäste, der obere Raum war religiösen Zwecken vorbehalten. Die in gewisser Weise manierierte Schönheit des Kinkaku-ji bezeichnen die Japaner als basara, das etwa „durch gekonnte Raffinesse gezügelte Ausschweifung“ bedeutet. Der See vor dem Kinkaku-ji trägt den Namen „Spiegelsee“ (kyôko) und soll die Pracht mit seinem Spiegelbild verdoppeln. Ein kleines überdachtes Bootshaus, das in den Spiegelteich ragt, bricht die Symmetrie und die quadratischen Umrisslinien - eine fast beiläufige architektonische Ergänzung, die den Gesamteindruck aber entscheidend bereichert. Die den See umfassende Gartenanlage ist ganz vom Geist der Pracht geprägt. Das Teehaus auf der anderen Seite des Sees wurde 1874 restauriert. Sein Name bedeutet etwa: „Haus, von dem aus der Blick auf den Kinkaku-ji im Abendlicht besonders schön ist. „Die Steinlaterne und das Wasserbecken, das die Form des Fuji-Berges nachahmt, sind Relikte aus dem Muromachi-Palast der Ashikaga.

Ryoan-ji, Zen Garden
15th century

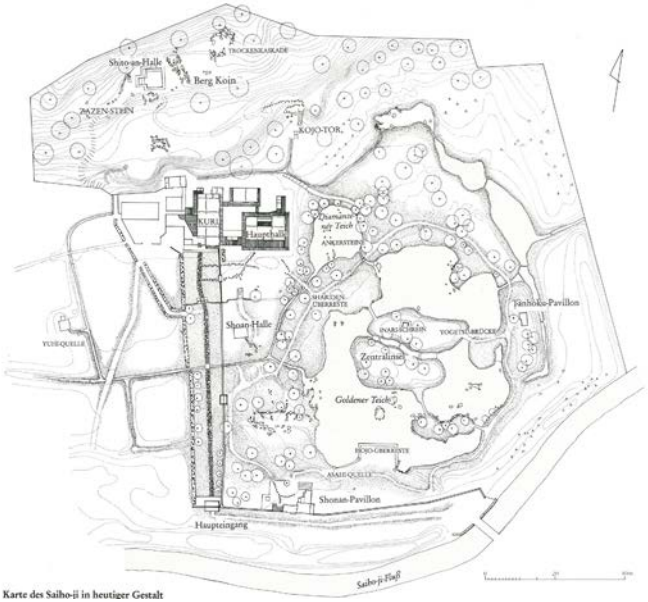


Der weltberühmte Steingarten des um die Mitte des 15. Jh. gegründeten Ryôan-ji wurde - nach der Zerstörung des Tempels im Onin-Krieg (1467-77) - wohl noch vor 1500 von Sôami oder Kanamori Sôwa gestaltet: Eine flache, rechteckige (23 x 9 m) Kieselfläche an der Südseite der ehemaligen Abtswohnung, von deren sich längs des Gartens erstreckenden Veranda die Steinsetzungen betrachtet werden kann. Nach Osten wird der Ryôan-ji von einer schlankeren, nach Süden und Westen von zwei schindelgedeckten Mauern begrenzt. Mit seinen rätselhaft-kunstvoll von Ost nach West in Gruppen zu 5, 2, 3, 2, und 3 platzierten 15 Steinen ist er zu einem Mekka der am Zen-Buddhismus und seiner Meditation Interessierten geworden. Mit der unerfreulichen Folge, dass man an diesem klassischen Ort der Kultur der Stille letztere oft vergebens sucht. Symbolisiert der Garten das Verhältnis von Leere (Sand) und Materie (Steine)? Stellt die Dreiergruppe von Steinen in der Mitte den „Übergang der Tigerjungen“ (tora-no-ko-watashi) dar, der oft als Name für den ganzen Garten benutzt wird? Eine merkwürdige Spannung liegt über dieser aufs Äußerste reduzierten, geheimnisvollen und abstrakten Welt aus Sand, Steinen und Moos. Immerhin bekannte schon 1729 ein japanischer Gelehrter, dass er den Garten nicht verstehe.



Saiho-ji, Mossgarden
18th century

Südlich des Matsuo-Schreins, in der Nähe des kleinen, 1723 errichteten Kegon-ji, in dessen Garten angeblich das ganze Jahr über die Glöckchenzikaden ohne Unterlass zirpen, erreicht man den „Moos-Tempel“ Koke-dera, mit amtlichem Namen Saihô-ji. Wo einst eine Villa des Shôtoku Taishi gestanden hat, wurde ein Tempel etabliert, der zunächst unter Kûkai eine Zeitlang florierte, dann verwaiste und schließlich 1339 von Musô Kokushi übernommen und im Sinne des Zen-Buddhismus umgestaltet wurde. Von den zahlreichen Gebäuden, die in der Momoyama-Zeit hier errichtet wurden, hat nur das Teehaus die Zeiten überstanden. Die Meditationshalle ist eine Rekonstruktion aus der Edo-Zeit, die Haupthalle und die Priesterwohnungen sind neueren Datums. Die Haupthalle wurde 1969 erbaut. Sehenswert sind ihre mit abstrakten Motiven bemalten 104 Schiebetüren. Die 49 Steinstufen hinter dem Eingangstor symbolisieren die Stufen, die mühevoll erklommen werden müssen, um zur Erleuchtung zu gelangen. Der Garten wurde schon in der späteren Heian-Zeit in zwei Teile geteilt: für die Jôdo-Schule stellte der untere Teichgarten das Paradies, das Reine Land dar. Der obere, fast unwirtlich karge Trockengarten aber war ein Abbild des irdischen Jammertals, der Welt der Verblendung. Wahrscheinlich hat Musô Kokushi den Garten entscheidend umgestaltet und die beiden Teile miteinander harmonisiert. Die untere Hälfte besteht seither aus einem Teich in der Form des Schriftzeichens für „Herz“ und drei größeren Inseln, die Musô nur mit Sand bedeckt und mit einigen Kiefern bepflanzt hatte. Daneben gibt es noch einige kleinere Inseln und Steine, die ankernde Schiffe darstellen. Die Farben der über 120 Moosarten, welche die Fläche des Gartens überziehen, bilden eine wohl kaum zu überbietende Palette von Grün, das sicherlich einzigartig auf der Welt ist - und schnell vergessen macht, dass der Eintritt in dieses kleine Paradies um 3000 Yen kostet. Im Mai und Juli akzentuieren Lotosblüten und Azaleen das Farbenspiel. Man darf jedoch nicht vergessen, dass der berühmte Moosteppich von seinen Gestaltern nicht geplant war. Hier hat sich während der Zeit der Bürgerkriegswirren, als der Garten verwaist war, die Natur Terrain zurückerobert - und nicht wieder aufgegeben. Das Teehaus soll zunächst Musô selbst erbaut haben. Später, zwischen 1596 und 1615, hat es Shôan, der Sohn Sen no Rikyûs rekonstruiert. Der höhere Teil des Gartens ist von Musô mit typischen Kranich- und Kröteninseln und Felsenformationen, die einen „trockenen“ Wasserfall markieren, angelegt worden. Es sollen die ältesten Steinsetzungen im Karesansui-Stil sein, die heute in Japan noch zu sehen sind. Der von der Muromachi-Zeit an als beispielhaft geltende Garten diente u.a. als Vorbild für die Anlagen des Kinkaku-ji und des Ginkaku-ji.



Karte des Saiho-ji in heutiger Gestalt

Kiyomizu-dera Temple
17th century

Der Kiyomizu-Tempel mit seiner imposanten Holzterrasse hoch über Kyoto gelegen, ist einer der beliebtesten und populärsten Tempel des ganzen Landes. Zu erreichen ist er u. a. über die so genannte „Teapot Lane“, eigentlich Kiyomizu-zaka und Sannen-zaka, mit ihren zahllosen Läden und Buden, in denen man Kiyomizu-Keramik, andere Kyôtoer Spezialitäten, Kunst und Kitsch kaufen kann.

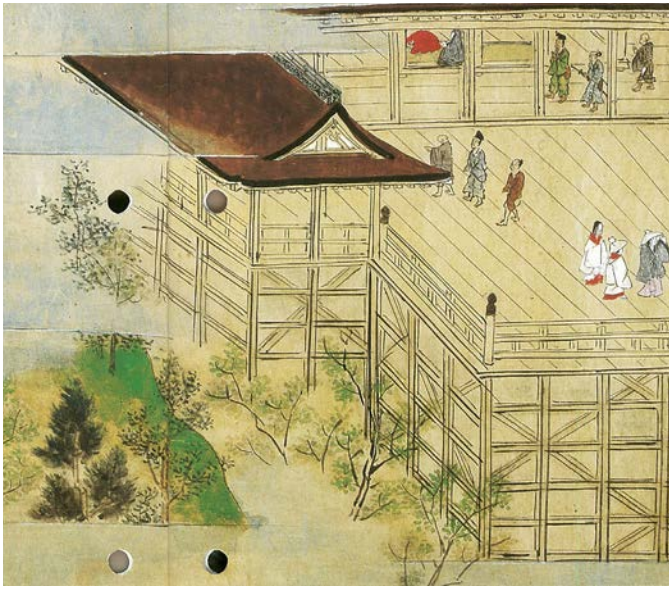
Schon vor der Gründung der Stadt soll hier ein Tempel gestanden haben, und in der Nara-Zeit haben sich hier, in der damals noch unberührten, ja noch wilden Natur und Einsamkeit Mönche, die der Verweltlichung und dem Verfall des Buddhismus, den sie zu beobachten glaubten, entrinnen wollten, eine Einsiedelei gebaut. Die heutigen

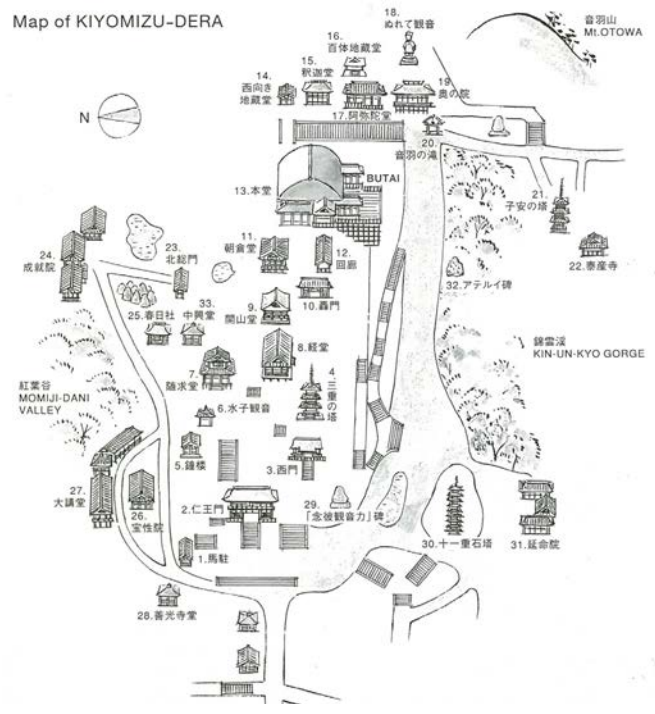
Gebäude stammen zum großen Teil aus dem Jahr 1633. Der Blick von seiner ungewöhnlichen, großen Terrasse weit über Kyôto und den Kranz von Hügeln und Bergen, der es umgibt, ist geradezu sprichwörtlich. Ihren Ursprung soll sie allerdings einfach in der Notwendigkeit gehabt haben, Platz für weitere Tempelbauten zu schaffen. Sie besteht aus dem Holz des Keyaki-Baums (Zelkova serrata), in das kein einziger Nagel eingeschlagen worden sein soll. Da der Tempel schon morgens um 6 Uhr seine Tore öffnet, kann der Besucher von hier oben aus erleben, wie die Nebel über Kyôto langsam verfliegen und die Stadt allmählich erwacht.

Der Kiyomizu-Tempel wurde 798 gegründet, sein Name bedeutet „Tempel des reinen Wassers“, das auf seinem Gelände entspringt. Die ersten Gebäude, die man nach dem nicht ganz unbeschwerlichen Aufstieg erblickt, sind das Umatodome aus der Muromachi-Zeit, ein Gebäude, in dem die Samurai, die den Tempel besuchten, ihre Pferde unterstellten; das Niô-mon, eines der schönsten Tore seiner Art, soll

in der Muromachi-Zeit erbaut worden sein. Es wird wegen seiner roten Lackierung auch das >Rote Tor< genannt. Der Glockenturm dahinter stammt aus dem Jahr 1607, obgleich er noch im Stil der Momoyama-Zeit gehalten ist. Das Westtor, rechterhand des Glockenturms, ein stämmiges Gebäude mit acht Pfeilern, wurde zur gleichen Zeit errichtet. Vorbei an einigen weiteren Gebäuden, wie einer dreistöckigen

Pagode (1631) und einer Sutren-Aufbewahrungshalle, führt der Weg zur eigentlichen -von Tokugawa Iemitsu errichteten -Haupthalle des Tempels. Das rindengedeckte Walmdach der Hondô (1633) zeichnet



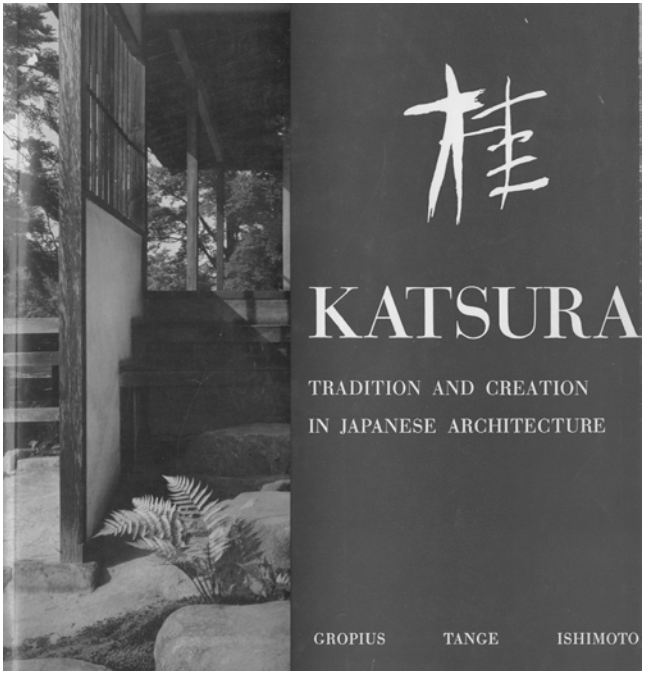


sich durch einen außergewöhnlich eleganten Schwung aus. Überhaupt vermittelt dieses Gebäude, obgleich es aus der Edo-Zeit stammt, einen authentischen und plastischen Eindruck von der Heian-zeitlichen Architektur, die sie geradezu zitiert. Geweiht ist die Halle der Statue eines elfköpfigen und tausendarmigen Kannon, einem geheimen Buddha, einem Bishamon-ten und einem Shôgun-Jizô. Die drei Gebäude, an denen vorbei man zu dem kleinen, aber seiner angeblichen Heilkraft wegen sehr berühmten Otowa-Wasserfall gelangt, sind die Shaka-Halle, die Amida-Halle und das Oku-no-in, der „Innerste Tempel", dessen elfköpfiger Kannon ein Werk aus der späten Heian- oder der frühen Kamakura-Zeit sein soll.

Fushimi Inari Tempel
16th century

Im Südosten Kyôtos, in Fushimi, ließ Toyotomi Hideyoshi um 1594 sein prächtiges Schloss auf dem Momoyama, dem „Pfirsichberg“, erbauen. Aber schon ab 1603 fing die Tokugawa-Regierung an, den Palast abzutragen und viele seiner Gebäudeteile an Tempel zu verschenken. Eine Teilrekonstruktion der Anlage beherbergt ein historisches Museum, das über die Kultur der Momoyama-Zeit informiert. Beeindruckender ist aber sicher der Fushimi-Inari-taisha. Man weiß nicht genau, wann dieser Schrein gegründet wurde. Seit der Heian-Zeit aber ist er ein Zentrum des Inari-Glaubens (s.u.). 827 ließ Kûkai für den Bau der Pagode des Tô-ji „Götterbäume“ des Inari-Bergs fällen. Wahrscheinlich verdankt der Inari-Glaube einen Teil seiner Popularität der Verbindung mit dem Shingon-Buddhismus. Die Schreinfeste finden am 10. Juni, am 22./23. Juli und am 8. November statt. Ein stattliches Tor führt zum Momoyama-zeitlichen Hauptschrein von 1494. Faszinierend sind die kilometerlangen >Tunnel< aus flammroten Torii, Opfergaben Gläubiger, die sich durch die Hügellandschaft hinter dem Schrein winden. Hier kann der Besucher etwas von dem geheimnisvollen und auch ein wenig gespenstischen Ambiente des Inari-Fuchs-Glaubens unmittelbar „mit der Haut“, wie ein japanischer Ausdruck besagt, erfahren. Der Schrein ist Inari, der Gottheit des Reises, der Nahrung und des Wohlstands geweiht, als deren Bote der Fuchs gilt.

KATSURA, Tradition and Creation in Japanese Architecture
Kenzo Tange



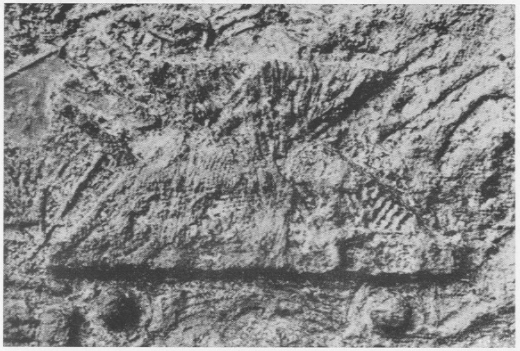
The Tradition Leading up to Katsura

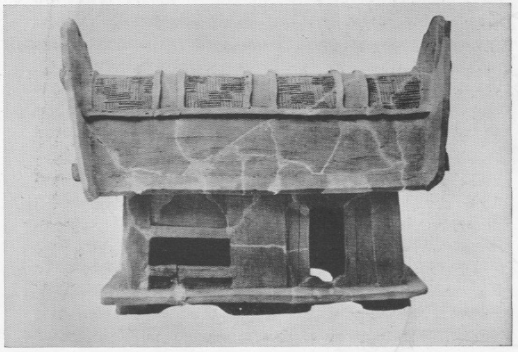
In Japan during prehistoric times there existed a culture which is now generally described as Jomon and which archaeologists believe to have belonged to a people at the hunting-and-fishing stage of their development. Very little of the culture remains other than a mass of pottery and pottery fragments, but these relics are of a very remarkable style and quality. In general, they are exceedingly free in design and rich in both mass and vigor. One pictures through them a stubborn yet sensitive people engaged in a grand and high-spirited battle with nature. The forms created show no comprehension of geometrical order, but the vital pulsations of life are there, along with a strong sense of space and volume.

In recent years archaeologists and historians have discovered traces of houses which must have belonged to the Jomon people, and a few attempts have been made at reconstruction. It is clear that these houses were essentially pit dwellings covered with simple roofs. The pits were usually in the form of rough squares with bulging sides, but circular and elliptical plans have also been found. The depth was around one meter, and the diameter from five to six meters. In the center there was a hearth of sorts.

The basic structure of the roof consisted of four pillars linked at the top by beams. Around this were set crude radial rafters slanting up from the ground and covered with thatch and leaves. The appearance of the house can only be surmised, but to judge from miniature clay houses dating from a somewhat later period, the form seems to have been preserved in farmhouses long after Jomon culture is thought to have been submerged. If we are allowed to go by the same clay houses, which belong to that body of sculpture known as *haniwa*, we may conclude that the aboriginal pit dwellings exhibit the same characteristics as the pottery: while revealing no consciousness of geometrical principles or aesthetic form on the part of their builders, they nevertheless indicate a feeling for dynamics and a definite appreciation of volume. These dwellings, incidentally, were presumably linked in some way with the pit dwellings of the cold northern areas of Asia.

Jomon culture was succeeded by what historians call Yayoi culture, a name adopted from the place where its wares were first discovered. This culture developed in a period when agriculture was practiced generally and people were settled in fixed domiciles. The pottery of the age is well known. In form, it stands in almost complete contrast to Jomon vessels. It clearly displays the beginnings of logic and intellec-





Jomon: Clay figurine (above left) and Mirror with house design (below)

Yayoi Haniwa

tual order. Gone is the uninhibited feeling for volume and movement; in its place one finds peace and calm – emotional qualities of a people grateful for the bounties of nature. Instead of strong emotions, one sees the platitudinous stability that comes from passive acceptance. Also, there appears for the first time in Japanese history a certain abstract quality, the sure sign of intellectual activity. In general, Jomon culture may be considered a product of sheer vitality, while Yayoi culture resulted from a process of thought which imposed a recognizable order on vitality.

The next historical period saw the actual formation of the Japanese people. The division of communities into classes proceeded apace, and eventually came the first burgeoning of individual personality and character. Heroes began to dominate the annals of history. For some centuries it was the custom, as in many other places, to erect great tumuli for the greatest of the leaders when they died, and since a number of these mounds still exist, historians have named this age the period of ancient burial mounds.

From this epoch came the haniwa, which were created to be set up around the mounds. Haniwa reveal a developed stage of the Yayoi cultural complex. When they take the form of human figures. as they often do, their lines are so marvelously ingenuous, their features so completely pure, that they seem endowed with an almost heavenly joy and brightness. Though recognizing a dualistic world formed by man himself and his surroundings – by human life and nature – the Japanese of this age did not choose an aggressive means of resolving the duality. Instead of trying to subdue nature, they tried to make themselves adjust to it. They formed the conception of a world in which there would be perfect harmony between man and nature, and it is this peaceful ideal that underlies the unearthly beauty of the haniwa.

During this period the poorer farmers continued to live in houses basically the same in form as the old pit dwellings, but at a higher social level there appeared a new type of house characterized by its raised floor. Thought to have been imported from southern Asia, it was first employed by wet-field cultivators to store grain, since the raised floor served as a protection from both dampness and rats. As the division of society into classes progressed, the raised-floor house became the typical residence of the upper classes. In contrast to the old pit dwellings, the new type had a basic frame consisting of posts and beams, with king posts above the beams to support a ridgepole. The roof was a simple gable resting on parallel rafters. This is the first type of Japanese architecture in which an orderly geometrical structure was visible both outside and in. The organization of space and its conversion into an abstract idea were a manifestation of intellect at work. Instead of the vital, organic volume of the Jomon period, the new space tended to be defined by geometrical and purely aesthetic concepts.

The roof was no doubt thatched of miscanthus (a type of weed) or rice straw. To keep this from flying away with the wind, weights were added to the ridgepole in the form of thick timbers set at right angles. These crosspieces, called *katsuogi*, came to be regarded as a sign of prestige, and the use of them was restricted to a small number of aristocrats. As this fact indicates, the style of a house, as well as the separate elements that went together to produce the style, came to have a visual rather than a structural significance. In short, a fine house came to be regarded first and foremost as a sign of high rank.

After the period of semimythical heroes, Japan entered a stage of social revolution which led to the establishment of an autocratic system of government under an emperor. As a monument to this development the Great Shrine at Ise was erected. This was formally dedicated to the sun goddess, but since the emperor was regarded as her descendant and heir on earth, it was in a sense a shrine to his divine nature as well. It is still standing today, and it will probably continue to stand as long as the imperial system exists.

The building seems to have been erected in embryo during the period of the great burial mounds and to have taken on its final architectural form during the fifth century A. D. After the eminent prince Shotoku (573 – 622) laid the foundation for a Japanese national state in the sixth century, the government ruled that the shrine should be rebuilt every twenty years in exactly the same form as before, and despite several lapses this regulation has subsequently remained in force. The shrine still retains its fifth-century form, which is an idealized – one might say apotheosized – version of the raised-floor house of that age. Even today, then, by simply traveling to Ise one can look through the surrounding fence at a building which is in style thirteen centuries old, but in which the grain of the cypress timbers is still bright and fresh. This building is the oldest architectural embodiment of the Yayoi principle.

In Yayoi forms, there is a conscious aesthetic which stands out in sharp contrast to the unconscious vitality of Jomon. The one is resigned and still; the other, rebellious and dynamic. The dichotomy is parallel in some ways to that between the Dionysiac and Apollonian elements in the life of ancient Greece. Yet the clear geometrical order to be observed in the Ise Shrine cannot be explained completely as a

result of its belonging to the Yayoi tradition. Conflicting elements are present. In this connection, it is useful to contrast the building with the Greek Parthenon, which, like the shrine, was erected during the transition from an age of heroes to one of an organized national state. The difference between the two monuments is visible at a glance. The Parthenon, standing on a peak for all to see, is bathed in sunlight and radiant with pride, while the shrine is surrounded by four high fences and hidden within a dense forest. This forest, whose awesome stillness suggests the encompassing presence of mysterious divinity, has a profound effect on the Japanese mentality. Even today most visitors upon entering the shady paths feel the urge to straighten the collars of their kimonos and look more proper. Walking through the forest, one is seized by the same animistic feelings that must have moved the early Japanese to build the shrine here. Indeed, Ise is an almost perfect expression of animistic faith.

Ordinary visitors are not allowed to enter the sacred compound in which the shrine stands, but the roof and a good portion of the frame are visible from without. The building itself is a splendid thing and cannot fail to excite the viewer's emotions. Long extensions of the principal rafters, called *chigi*, rise grandly above the gable, and on the ridge there are massive katsuogi. The long eaves are surmounted by a thickly thatched roof, and the ridgepole is supported by free-standing posts. There are three column spans along the front and two along the side, with huge posts joined at the top by beams.

As a whole, the shrine may be regarded as having a classic form of post-and-beam structure, but the chigi, the katsuogi, and the free-standing ridge posts have a significance apart from structure. They provide the building with its formal balance. A strong, clean sense of equilibrium and a dignity befitting an exalted rank – these are the qualities which impress us in the Ise Shrine. What we have here is not structural or spatial order, but a formalized aesthetic order. This fact should not be ignored, for it is this immobile, artistic balance – this aesthetic systematization – which more than anything else gives expression to the Yayoi principle.

Still, there is something here which cannot be described as Yayoi, something which lacks both the Apollonian brightness of the Parthenon and the ethereal quality of Yayoi culture. This something is the energy of the Jomon culture, normally overtly dynamic in its sense of volume and of vigorous resistance to encroaching nature but here present rather as a cloud of animism, so to speak, hanging over the building. One has the feeling that this element is being restrained – perhaps even that the vital energy of a people is being oppressed and its aspirations frustrated. Despite signs of defeat and resignation, however, something of the earlier vitality lingers on.

In the age when the Ise Shrine was first built, the Yayoi and Jomon elements in Japanese culture were still not completely distinct, and the building represents a transition from one to the other. There is a definite Yayoi trend toward formalization, but the trend is opposed by a dynamic generative force, and the conflict of these two elements gives the shrine an original, creative quality. One might compare this building with the temple of Paestum, in which there is a blend of Dionysiac and Apollonian qualities. I am not suggesting by this that the distinction between Yayoi and Jomon elements is exactly the same as that between Dionysiac and Apollonian elements in Greece; on the contrary, there is a good deal of difference, and determining what this difference is will help show something that lies at the very roots of Japanese civilization.

One primitive human approach to the duality of nature and man is to assume a more or less violently animistic attitude toward natural forces – to endow them with godlike or demonic qualities and attempt to control or defeat them by shamanistic methods. This approach is ordinarily characterized by a sort of madness, a delirious impulsiveness which in its essence is the very force of life. In Japan, the more this impulsive attitude dominates, the more a particular culture will approximate the Jomon type. Those who live within Jomon culture feel no gratitude toward nature. Faced with its alien forces, they challenge it to battle. Their energy is not sufficiently coordinated to produce anything that could really be described as civilization, but it can produce the fantastic forms of Jomon art. It is an untamed force, with a barbaric earthiness and an intuitive grasp of reality. The wares produced by this energy are in unstable equilibrium: they have volume, but it is volume of a twisted, tortuous variety. Nothing is idealized, since idealization requires intellectual processes. By the same token, nothing is reproduced in a truly realistic fashion. Instead one finds symbolism, real in the sense that it is genuinely felt, but resulting from an instinctive fear of gods and demons rather than from a comprehension of their divine or demonic qualities. Jomon styles thus have a strongly animistic quality not found in Dionysiac styles. In the former, human vitality is suppressed to some extent by the feeling of awe before the infinitude of gods and demons: there is little of the purely human ecstasy that characterizes the cult of Dionysus.

Similarly, a distinction exists between Yayoi and Apollonian types. One sees in Yayoi culture the birth of abstract thought and formal balance, but there remains a certain two-dimensionality which shows no attempt to comprehend or explain nature as a living organism. There is an animistic quality, but it does not suggest belief in powerful gods and demons who can actually control man. In this case animism acts as a medium for the fusion of humanity and nature. The happiness that comes from the consciousness of having overcome nature is missing, and in this respect the Yayoi ideal is remote from that of Apollo's cult. Apollonian styles have a kind of triumphant energy, while those of Yayoi culture represent an accommodation to nature in which the increase of aesthetic order leads to a diminution of vitality. In a peculiar way, Yayoi culture must draw on a Jomon substratum if it is to remain vital: the two poles are necessary complements where Dionysiac and Apollonian styles are self-sufficient. Thus the wellspring of Japanese creativity is to be found in the concatenation of Yayoi and Jomon elements.

The leisurely way of life created by Japanese aristocrats of the Heian period may be considered a development of Yayoi culture. The dwellings of noblemen in this age, which were of a type described as *shinden-zukuri*, had essentially the same post-and-beam structure as the Ise Shrine. To be sure, they were more elegant in appearance and more delicate in finish, but still, such changes as are recognizable are surface refinements rather than fundamental improvements. Apparently it is a general rule that when technical development languishes, interest shifts to details.

The shinden-zukuri mansions were scattered here and there in the gridlike system of streets that made up the ancient capital at Kyoto. As a rule, they were set on spacious lots and surrounded by high fences. Together with their beautiful landscaped gardens they showed the strong influence of China, but in general the architectural treatment was cleverly adjusted to Japanese needs and tastes. At the core of the shinden-zukuri mansion stood the shinden (sleeping palace) itself. This consisted of a central rectangle two spans in depth with a gabled roof and auxiliary eaves extending to a length of one span on all four sides. Although there was a walled-in sleeping section under one corner of the auxiliary eaves on the north side, the space underneath the main roof and the south eaves had no permanent partitions, "rooms" being sectioned off as needed by means of curtains and screens. Basically, the shinden was little more than a large empty space covered by a roof. Moreover, this space was virtually exposed to the outside. Around the sides there were wooden shutters, hinged at the top so that they could be lowered or raised, but they do not seem to have been closed except at night or during particularly bad weather; most household activities other than sleeping were carried on essentially in the open. No early examples of the shinden are standing today, but its style is retained in the main ceremonial hall (Shishinden) and the imperial living quarters (Seiryoden) of the imperial palace at Kyoto, which was restored to its original ninth-century form in 1855.

On either side of the shinden there was an open corridor leading to an auxiliary apartment, and from each apartment another corridor running south into the garden. The two corridors terminated in kiosks called "fishing pavilions" (*tsuridono*), which extended out over the garden pond. The occupants of the shinden-zukuri mansion spent much of their time in the fishing pavilions or in boats on the pond, engaged in such diversions as flower-viewing, moon-viewing, writing poetry on the scenery, or holding musical feasts.

Buildings in the shinden-zukuri style were not merely open but were completely integrated with the gardens surrounding them. They were a prime example of the interpenetration of building and setting – a quality typical of Japanese architecture in general. Interpenetration of this sort is usually considered to result from the Japanese love of nature in its ever-changing aspects, but though this explanation can hardly be gainsaid, it must be seen just what factors go together to produce the Japanese view of nature.

Broadly speaking, the Japanese attitude in this respect is not that of people who have labored to subdue or harness nature. It shows no determination on the part of man to make himself master over the elements, but merely a passive appreciation of nature's beauty. Left to himself, a farmer, forever battling with the wind, the rain, and the perverse changes of the seasons, develops a more aggressive concept. His will to survive, after all, is pitted against nature's caprices, and he is constantly seeking technical means of reducing its control over him. By dealing directly with the realities of nature, he learns to know it thoroughly, but despite his familiarity nature to him is always an external, objective fact, not a mystic complex of which he himself is a part.

Not so with the aristocrats who created the shinden-zukuri mansion. They had no quarrel with nature. Indeed, to them it was no more than a reflection of their inner selves. When they were sad, it was sad; when they were lonely, it too was lonely. By endowing it with human emotions, they solved the dichotomy of man and nature. In another sense,

Imperial Palace: Seiryoden (residential quarters)

of course, by looking at nature in this fashion, they managed to see not an external object, but their own inner thoughts and feelings.

In my opinion, this approach is the psychological basis for what is usually called "the poignancy of things" (*mono no aware*), that mysterious, pensive quality which so pervaded the literature of the Heian period and which characterized the attitude of the Heian nobility toward society as well as toward nature. In Japan changes in the climate tend to be sudden and pronounced. If at one time the weather brings harvest and plenty, at another it may well bring calamity and distress. Our farmer knows this. To him, autumn may bring a good yield, but it may also bring a devastating typhoon. He sees nothing intrinsically romantic about the fall, or any other season. But to the Heian nobleman in his spacious mansion the seasons were in a sense moods. Spring meant flowers and happiness; the autumn moon was the signal for everyone to be sad or nostalgic. The cheerful song of insects in summer and the beautiful white snow of winter were genuine causes for self-congratulation.

The aristocracy, in other words, had an abstract and, what is more, a formalized concept of the seasons, and this concept played an important part in the development of poetry in the Heian era. Poems came to be classified largely by the season to which they were deemed appropriate. Spring, fall, summer, and winter each evoked a particular category of stereotyped emotions, and the poet's task was largely confined to making pretty variations on a catalogue of seasonal themes. The point I should like to emphasize is that the shinden-zukuri estates formed the setting in which these stylized poems were composed and enjoyed and where the composers amused themselves with their abstract, formalized thoughts.

The lack of realism with which the Heian aristocracy approached nature is evident in their approach to life in general. Their own little society was stagnant in the extreme, but instead of attempting to change it or flee from it, they turned inward upon themselves and began to imagine all reality as emanating from their own impulses and emotions. Their self-centeredness is evident in the greatest literary classic of the period, the *Tale of Genji*, and it is one of the principal elements in the quality called "the poignancy of things."

In the Asuka and Nara periods Chinese techniques of building were imported together with Buddhism. Great temples such as the Horyuji and the Todaiji were erected and are still to be seen today. The influence of Chinese construction methods, however, was more or less confined to Buddhist monuments, for while it contributed something to the houses in which the nobility lived, it had little or no effect on those of the lower classes in the succeeding period.

The history of architectural techniques in general is the history of man's struggle to develop the span, which is the basic instrument for enclosing space. Until the nineteenth century Japanese architects depended entirely on a simple wooden span composed of posts and beams. Neither stone nor bricks were employed, and the principles of the arch and the vault were practically unknown. To some extent the failure of Japanese architecture to develop more advanced forms than the wooden frame may be explained by Japan's low production and meager accumulation of material wealth. At the same time, it would not do to ignore the negative part played by the passive, sentimental attitude of the Japanese upper classes toward nature. Scientific technique is the weapon with which man attempts to conquer the material world; it is an expression of human vitality, of the will to survive amid alien natural forces. If man has no wish to subdue nature, techniques do not develop.

From the architect's point of view, the lack of techniques means an inability to respond adequately to the varied needs of life. Below a certain stage of technical development, buildings, in effect, can only grow longer. A principal structure may be extended from one span to two, and eaves may be added around the sides for additional breadth, but this does nothing to add depth or volume. Whereas the creators of Gothic architecture invented methods which enabled them to overcome gravity and usurp new space from nature, Japanese builders have as a rule meekly accepted the space that nature has bequeathed them. Instead of defying gravity, they have preferred to seek space in which to spread out horizontally. Thus, in the Japanese concept of architectural space the organization and balance of forces is reduced to two dimension; what one has is a succession of planes. The proportions of structural members are governed not by physical principles but simply by aesthetic sensibility.

The fusion of two-dimensional space with natural setting – in other words, the openness of Japanese buildings – is rightly considered one of the most distinctive qualities of Japanese architecture. It should be observed, however, that the natural setting in question is always fixed and limited. The Japanese garden is in essence a vastly enlarged box garden, and though the Japanese house is open to its garden, it is by no means open to the wide outdoors. Nor is it open in the social sense. Japanese tradition reveals little that

could compare with the agoras and piazzas of European cities.

It is significant in this connection that the much-discussed openness of Japanese houses is foreign to the traditional dwellings of Japanese farmers. Indeed, the premodern Japanese farmhouse, genealogically connected with the ancient pit dwelling, was deliberately designed to keep out the cold and otherwise to resist nature's incursions. This is only to be expected since, as has been said, farmers, unlike aristocrats, are concerned with the actualities of nature rather than with its romantic aspects.

To explain the subsequent evolution of the aristocratic Heian tradition, it is necessary to look briefly at the social changes which occurred during the succeeding centuries. Our specific purpose is to account for the appearance of two new types, the *shoin-zukuri* style and the *sukiya* (teahouse) style. The former is considered, together with the shinden-zukuri style, one of the two principal forms of Japanese residential architecture, while the latter is a development of the farmhouse. During the Heian period, the economic and political power of the central government in Kyoto gradually decreased, and the provinces drifted from its sphere of control. Since the Nara period farmlands had in theory been apportioned by the government, but in fact the land was gradually divided into more or less autonomous domains, often nominally in the hands of a nobleman or a religious institution, but actually controlled by local magnates. These provincial chieftains came as a rule from the peasant class, which in the Nara period had been little better than a slave class. As time went on, they were able by virtue of military or economic power to assert their rule over territories varying in size from several farms to whole provinces. They came to constitute a new warrior class, which in due time eclipsed the court at Kyoto and assumed de facto control over the country. During the Kamakura and Muromachi periods legal authority remained with the emperor, but actual power was in the hands of military governments. From the twelfth to the early seventeenth century there was more or less continual warfare among the greatest military leaders, who were in effect feudal lords; but toward the end of the sixteenth century Oda Nobunaga and Toyotomi Hideyoshi gradually restored unity throughout most of the country, and in 1603 Tokugawa Ieyasu established a shogunate which dominated the entire nation for the next two and a half centuries.

The early military governments, though holding absolute control, could not ignore the importance of the authority inherent in the ancient court. Instead of overthrowing it, they tried to utilize it to enhance their own power. Curiously, then, the imperial government, having lost its economic basis, was nevertheless maintained by the very institution which had usurped its political prerogatives. The ultimate reason for this paradox was probably that the warrior class gradually came under the spell of Kyoto's charm. To be sure, the early warriors, accustomed to living among farmers, to working and to fighting, had too much vitality to be dismayed by the rigors of life, and the culture they created in the Kamakura period – the first era of military rule – was singularly realistic and energetic. In the Muromachi period, however, the military class itself became stratified to some extent, and the uppermost group – the Ashikaga shogun and his entourage – allowed themselves to be more or less absorbed into the aristocratic atmosphere of the Kyoto court. Indeed, they replaced the nobility as the unquestioning preservers of the Heian tradition, which but for their efforts might have passed quietly out of existence. In adopting the culture of the past, the leaders of the shogunate forfeited their more realistic heritage as warriors. In short, they lost their ability to see things as they really were.

Only after the unification of the country by Nobunaga and Hideyoshi and the founding of the Tokugawa shogunate did the military class actually succeed in creating a way of life and an aesthetic independent of court traditions. Hideyoshi's Juraku Mansion and Tokugawa Ieyasu's shoin in the Nijo Palace are the typical symbols of this new culture, while the mausoleum of Ieyasu at Nikko reveals it at its gaudiest. This last building seems an almost perfect embodiment of the true autocrat's aesthetic outlook. With its myriad colors, its glistening tiles, and its countless florid ornaments, it has gained the reputation among the common people of being so perfectly beautiful that no one should die without seeing it, and from the time of its erection visitors in continuous numbers have flocked to its doors – an excellent testimony to the peculiar bond which both in Japan and abroad links a dictator to his people.

This extreme form of autocratic art, however, is beyond the scope of our discussion. We are concerned instead with the somewhat more sober shoin-zukuri mansion, which is typical of upper-class residences during the period in question. The evolution of this style was a long and complicated process.

In every place and every time, the diversification of domestic life tends to cause a division of the house into functionally suitable sections or rooms. This principle was as valid in the lives of the ancient Japanese as it is today. In response to varying needs, then, the agricultural class of early times

split their pit houses into two, leaving one part unfloored to serve as a space for indoor work, but flooring the other as a place for rest and sleep. Later, the floored section was subdivided into two and then four rooms, the resulting floor plan being the classic one for Japanese farmhouses down to modern times. The partitioning of the house accompanied the gradual rise in status of the farming population, and the building that evolved was the prototype for the houses of two new classes which split off from the peasantry: the warriors and the townspeople.

In the shoin-zukuri style, the single large space of the shinden was divided into four, six, or more separate rooms. Superficially, this subdivision appears to be similar to that which took place in farmhouses. There was, however, one important difference, which was that the rooms in the shoin-zukuri house were ranked according to prestige, with the rank of the room indicated by the level of the floor. In its simplest form, the shoin might have only a lower section in front and a raised section behind, but in more complicated arrangements there were sometimes three, four, or more levels of distinction. In the shoin of the Nijo Palace, for example, there were five halls, beginning with the section for lower vassals and proceeding upward through the Ceremonial Room (*shikidai*), the Third Room, and the Second Room to the First Room. In this last room there was a raised section where the shogun sat. The decor became more brilliant with each change in prestige level, one sign of this being an increasingly ornate ceiling. The division of space in houses of this type depended not so much on the function of the rooms as on the rank of the persons for whose use they were intended. Persons of lower rank were not allowed even to enter the higher rooms.

The shoin-zukuri mansion was separated from the exterior by wooden or paper-covered sliding doors. Like the shinden, it had a deep eave on the front. The interior was partitioned off with *fusuma* (sliding doors with boarded frames, covered with cloth or paper). These features gradually became part of the insignia which indicated the rank of the house's owner. The fusuma in particular tended to become more and more ornate as time went on, especially in the highest-ranking portions of the building. Often they were decorated with brilliant paintings by the greatest artists of the day. Screens, sculpture, metalwork, and suchlike were also utilized to stress the exalted position of the shoin's occupant.

At first the shoin had an entrance hallway similar to that of the shinden, but this gradually grew into a magnificent portal clearly indicating to all comers the grandeur of the personage within. The highest-ranking room of all was a spacious hall with a raised section at one end, in the vicinity of which there were a *tokonoma* alcove, *chigaidana* (special shelves), and a broad window with a wide ledge. Originally, the room itself was the shoin.[3] It had started as a study – the ledge before the window had been intended to serve as a desk – but with the passage of time it had been expanded and formalized into an elaborate ceremonial chamber bearing all the decorative emblems of wealth and power. Nothing similar in form to the shoin hall appeared in farmhouses until much later, but the principle of assigning ranks to rooms tended to spread not only among the farmers but among the townspeople as well. In fact, it is widely observed today, and it constitutes one of the most important barriers to the modernization of ordinary low-cost housing.

The shoin-zukuri style was still in its formative stages during the Muromachi period. The rulers of this period, the Ashikaga shoguns and their ministers, were, as mentioned above, intoxicated with the manners of the ancient court, and their houses remained close to the shinden-zukuri style. Indeed, their gardens often had the symmetry that had characterized the shinden-zukuri style in its earliest form. Neither the shift to a new arrangement of sections nor the partitioning of the interior was accomplished until the Momoyama or early Edo period.

The shoin in the Nijo Palace, with its grandiloquence and its immoderate ornamentation, is too large and elaborate to be regarded as typical of the shoin-zukuri style, and to see the style at its purest one must turn instead to the modest guest houses in Buddhist temples of the same period. Excellent examples are the Kangakuin (1600) and the Kojoin (1601), both of which are in the Onjoji temple at Otsu. The Kangakuin served as the model for the celebrated Japanese house erected some years ago in the garden of the Museum of Modern Art in New York.

Since the shoin-zukuri style resulted from the partitioning of the main area of the shinden and the addition to it of a certain element of grandeur, it was in essence a Yayoi pattern. But parallel to its development another process was going on in which, as I see it, the long-dormant Jomon elements again began to come to the fore. In the Muromachi and Momoyama periods there was a gradual increase in the social status of the farming populace. During the long civil wars, in which the ancient estates were broken up and reapportioned, this class asserted its physical strength, first siding with the newly arisen warriors against the ancient aristocracy and later rising up against the oppression of the warriors.

The growing power of farmers eventually culminated, in the late Muromachi period, in the replacement of the large estates of the past with an aggregation of small, more or less autonomous villages and hamlets. At this point, the farming populace first began to play an important role in the formation of Japanese culture.

New life was infused into traditional forms. To take the drama as an example, the farmers of this age are to be credited with the development of both the sarugaku, a form of dance later formalized in the noh play, and the kyogen, a type of farce now often performed in conjunction with the noh. The kabuki also appeared in the country villages of the era — not, of course, in its final stylized form, but as a simple type of play-acting no doubt intended solely to amuse farm workers on their infrequent holidays.

Not merely in the field of amusements but in other more vital respects as well, the farmers were in the process of developing their own tradition. Unfortunately, its growth was cut short in the seventeenth century by the Tokugawa shogunate, whose surveys of farmlands and confiscation of weapons reduced the farmers once more to a state of servility. In effect, before the two fundamental traditions actually found a point of contact the strength of the farmers was snuffed out, and the dynamic fusion that might have occurred was postponed until the Jomon principle again reappeared, this time in the form of the cultural energy of the merchant class in the cities.

In the late middle ages a money economy spread even to the rural areas, and within the farming class there appeared pawnbrokers and moneylenders who gradually obtained a strong economic hold on the farmers and poorer samurai. Simultaneously, there was increased economic activity in cities such as Kyoto, Nara, and Sakai, which acted as commercial and financial centers for the relatively wealthy farmlands of the Kansai plain. The merchants and artisans of these urban centers came to constitute an important new class of commoners, and by the Momoyama period a number of rich merchant families, while still belonging to the lower social strata, had accumulated enough financial power to exert considerable pressure on the higher feudatories. The new merchant class inherited the vitality of the farming class, together with the cultural forms which had been developing in rural areas. In the new cities the noh, the kyogen, and the kabuki all reached the acme of their development, as did still another important cultural form, the ceremony of tea drinking, which I shall discuss in greater detail below.

In considering the culture of the new merchant class, it would not do to overlook the important part played in its formation by Zen Buddhist priests. The Zen clergy of this period was the mainstay of the intellectual world and, in one sense, the vanguard of a movement toward cultural revolution. While it is quite true that the ability of the merchant class to create a new culture was based on economic strength, it is doubtful that such a culture would ever have materialized without the guidance of Zen priests. It is important to stress that this new culture, though backed by a few rich merchants, was nevertheless a culture of the common people. Fundamentally, it grew out of the accumulated energy of the farming class, and it belonged to a new class of urban dwellers who, whatever their financial means, were by no standards aristocratic. Furthemore, though many Zen intellectuals later became associated with persons in the highest places, they were as a rule consciously attracted to the values they found in the life of the lower classes.

The tea ceremony and the achitecture it inspired developed against this historical background. In any discussion of the ceremonial it is necessary to keep in mind that there were two distinct types, which may be described as the "shoin" tea ceremony and the "hermitage" tea ceremony. The former was an outgrowth of the "tea contest," a fashionable game in China during the Sung period (960—1279) which was brought to Japan sometime around the end of the Kamakura period. It was a relatively simple form of amusement: several types of tea were served to the contestants, and they attempted to identify each type as well as the place where it was produced. Tea contests are said to have spread among all classes in Japan, but those held by the shogun and the great feudal lords were by far the most lavish. They took place in the luxurious halls of shinden mansions and involved a great show of magnificence. A book called *Kitcha Orai* (*The Development of Tea Drinking*) gives a vivid and complete description. In the typical case, a triad of statues centering about the Buddha Sakyamuni was placed at the front of the contest hall, and before this, a table with a gold cloth. Three standard implements, an incense burner, a vase of flowers, and a candlestick, were placed before the Buddha. The ornamentation of the room usually included, in addition, any number of imported objets d'art and wall or door paintings in the style of Sung China. The contest hall was usually the best room in the house and, as such, was the place where the owner displayed his most treasured Chinese finery. The guests were lined up in accordance with a standard protocol, and each was allowed to take a total of ten sips of four kinds of tea. Afterward,

the person who had been most successful in identifying the tea was given a costly prize, and then the gathering ended with an elaborate feast.

In the late Muromachi or in the Momoyama period, the tea contest evolved into the shoin tea ceremony. By this time the tea vessels and brewing equipment had assumed such importance that their selection was entrusted only to professional experts (the so-called *ami*, cultural arbiters in the employ of the shogun and his close vassals). The game itself had been formalized, and even the decorations of the room were now fixed by more or less immutable canon. Indeed, the very form of the shoin itself was to some extent determined by the style and placement of these ornaments.

As if this were not enough, the movements of all persons involved were now stylized in a manner which reflected the influence of the stately noh play, and the game itself was not so much an amusement as an elaborately formal art, with great emphasis on technical perfection. The explanation for the development of this ceremony lies perhaps in the social turmoil of the times. It was an age of warfare in which one might be a prince today and a beggar tomorrow; the only thing one could depend on was oneself. The military leaders of the time, all too conscious of the uncertainty which enveloped them, sought escape from the here-and-now in this strictly regulated, but essentially introspective, form of amusement. The shoin tea ceremony furnished a stage, a setting, and directions with which they, as actors, could create an artificial but emotionally satisfying little world of make-believe.

Alongside the shoin tea ceremony a very different mode of tea drinking developed among the lower classes. This was called the tea gathering (*chanoyoriai*). Its evolution, which had important historical ramifications, is explained in great detail in the studies of the sociologists Tajiro Horiuchi and Tatsusaburo Hayashiya. During the age in question, it seems, the semimodern system of villages and hamlets spread over the entire country, and the farmers who inhabited these villages began to rise up, albeit only falteringly, against their oppressive rulers. This movement occasioned many community or neighborhood gatherings at which farmers, sitting together and drinking tea, attempted either consciously or unconsciously to achieve greater cooperation among themselves and to unite in spirit against the feudal lords and their appointed deputies.

The idea behind group action in the rural areas is well expressed in the Japanese term *ichimi doshin*, which means in effect "complete unity," but which is commonly written with ideographs signifying literally "one flavor, one mind." In all likelihood, this latter is a very exact description of the conviviality that prevailed at tea gatherings. At these meetings, no one was concerned with what kind of tea was served or where it came from. There were no contests. Everyone simply sat together in a shabby farmhouse room and sipped tea from whatever teacups the host happened to have. The spirit of comradeship so generated, however, became one of the forces behind the peasant uprisings of the Muromachi, Momoyama, and early Edo periods. In the latter age the Tokugawa government was so conscious of the danger it faced from united action on the part of the farmers that the very word *ichimi* (one flavor) came to signify a gathering for the purpose of plotting evil.

The important point here is that during the Muromachi period the lowly tea gathering was converted into a new form of tea ceremony. The man who accomplished this feat was Murata Juko, a cultural adviser to the Ashikaga shogun Yoshimasa. Juko, who studied Zen Buddhism under the popular priest Ikkyu and was much influenced by Ikkyu's plebeian tendencies, had great sympathy for the common farmers, and he found in the lowly tea gathering a type of simple beauty not to be seen in the shoin tea ceremony. Taking the tea gathering as a model, he began developing a new sort of ceremony stripped of elegance and elaborate decor. This was what I have called the hermitage tea ceremony, since in principle it was designed to be held in an unpretentious house of a sort which a devout hermit might occupy. It is of particular significance that Juko is considered to have come from the family of a Nara merchant. His antecedents were common, and he clearly felt his ties with the agricultural class. Needless to say, he was quite familiar with the shoin tea ceremony, but he apparently tired of its gaudiness and artificiality. It is typical of his attitude that he chose to hold his tea ceremonies in a frugal four-and-a-half mat room instead of a great hall.

The trend begun by Juko was carried to greater lengths by Takeno Shoo, who belonged to a wealthy merchant family of Sakai, and later by the best-known tea master of all, Sen no Rikyu, also the son of a Sakai Merchant. The style which Rikyu created is usually known by the name *wabi*, a term which connotes loneliness, rusticity, and frugality. Rikyu reduced the size of the tearoom to three or even two mats and held its ornamentation, as well as the implements used in the ceremony itself, to an absolute minimum. Yet, while Juko, as adviser to the shogun Yoshimasa, and Rikyu, who held a similar position under Hideyoshi, did much to reform the

shoin tea ceremony from within, the two ceremonial traditions persisted side by side throughout the Momoyama period.

Intimately bound up with these ceremonies, as we have seen, is their setting. It is important for our purposes to see this setting, the tearoom or teahouse, in relation to Japanese architecture as a whole, and to do this we must go back to a consideration of the Jomon element.

Jomon energy disappeared from the surface of Japanese history around the dawn of recorded time, but did it actually cease to exist? Did it not instead linger on in that earthy vitality which enabled the peasant class to perform its endless menial labor? The type of houses in which this class lived suggests that it did. The structure of Muromachi-period dwellings is a case in point. In the mountains of Hyogo Prefecture there is a group of farmhouses thought to date from that epoch. Known as the "thousand-year houses," they have hipped roofs made of thatch, with the eaves extending almost to the ground in a fashion that recalls the pit dwellings of ancient times. Their sheer size is impressive, and though they are of a form so naive that it can hardly be described as a form at all, they strike one as prototypes of something in the process of being created. One finds no artistic balance, either lineal or two-dimensional, but there is a strong feeling of volume, together with a suggestion of the instinctive resistance to nature which volume implies.

Houses of the same type, with huge thatched roofs rising almost from the ground, are found here and there in other parts of Japan as well. Often these buildings are sheltered not only by a surrounding grove but by a thick clay wall with a small door. The outside – nature, if you will – is shut out. The houses themselves have sturdy frames, based firmly on organic principles.

These farmhouses and the tea gatherings that went on inside them had no aesthetic function – they were no more than essential elements in the hard life of the peasant. The Zen priests of this period, however, found in them a new kind of beauty, and this beauty was elevated to the level of art by the energetic merchant class. This is something the peasant class could never have accomplished by itself. Had it not been for the perspicacity of the priests, farmhouse architecture and the tea gathering might well have remained on the subliminal levels of Japanese culture throughout this period. The priests recognized the possibility that there was more liveliness and beauty in crudeness than in polish, in the simple than in the ornate, in less than in more. Their philosophy was probably based on the same principles that underlay the philosophy and painting of Sung China, but their attraction to the simple life of the Japanese peasant was due to the fact that they saw in it an expression of philosophical truth. If their idealization of simplicity was imported, their conception of what simplicity was came from their actual observation of Japanese peasant life.

The flourishing Zen culture of this period was centered around the five leading Zen monasteries in Kyoto, known as the Five Mountains. One of the Five Mountains was that occupied by the Tenryuji temple, founded by Muso Kokushi in 1341. Within this monastery there is a garden with a "landscape" composed almost entirely of large, craglike rock arrangements, irregular and fantastic in outline. Nothing could be more different in feeling from the lyrical gardens of the Heian period. Here one finds no trace of spring's gladness or autumn's sadness. Instead there is strength, there is scope, there is dramatic movement divorced from all thought of aesthetic balance.

Another and different example is the well-known garden of the Saihoji (usually called Kokedera – Temple of Moss). Anyone who has visited the place must have felt an impulse to fall into dreamy meditation. Despite the impression of peace and calm, however, this garden is not based on principles of stability and balance; rather, it seems full of bewitching supernatural power.

The forms in these gardens are not quite forms in the aesthetic sense, but they are full of that creative energy which the priests of the Five Mountains sought within themselves. Instead of leading to an abstract Yayoi balance, this energy engenders a symbolism with great internal tension. The symbolism attains powerful expression in the "dry landscape," a combination of rock arrangements in which a mere drop of water, or none at all, may represent vast oceans, or a single boulder the infinite cosmos. The ultimate development is seen in the rock garden of the Ryoanji, built toward the end of the Muromachi period. Here is the perfect aesthetic expression of the Zen concept of void: five stark rock patterns on a pure white ground of sand, all contained within a small rectangular space. Nothing save this; but the inner tension of the symbols – symbols which symbolize nothing – makes this tiny space seem infinite in its expanse.

Although there is no doubt that the huts which served Juko and Rikyu as teahouses are closely connected with the houses created by the peasants and thus that a certain Jomon element is present, one does not find in Zen gardens a pure plastic visualization of Jomon energy or even a pure reflection of it. The connection between these gardens and the life of

Farm Houses: Shirakawa Village, Gifu Prefecture

the farming class is by no means direct. On the contrary, there is something too conscious, too pedantic, too intellectual in the Zen-style gardens for them to be thought of as springing from the unsophisticated life of peasants.

The process whereby these gardens developed is intimately linked with a frame of mind usually described in Japanese by means of the word *suki*, one of the bases of thought and action among the upper classes of the Kamakura and Muromachi periods. Suki has been given a number of derivations, but its original meaning was probably not far from that of the modern suki, "taste." In the case of Kamo no Chomei (1153—1216), for example, suki meant a way of life in which one abandoned everything except that which one liked and lived "supported by the wind and the moon." It meant to retire to a hermitage where one could do whatever one pleased without being hindered by social obligations. It did not matter that one thereby gave up the material luxury of the Heian court; by outwardly adopting poverty one gained freedom from the vanity of aristocratic life. During this age, the life of the hermit was idealized – to go and live in a little hut, away from everybody, was a lot to be envied by a king. What, indeed, could be more luxurious?

This fame of mind – this aristocratic attraction to poverty – lingered on in the deliberately simplified teahouses of later periods. At the same time, the philosophy of Zen, in which simplicity and economy were exalted, must also have played a part in the acceptance by the higher classes of the farmhouse and the tea gathering. Finally, it cannot be denied that the farmers themselves had risen in social status to the extent that they could no longer be disdained as slaves, as under the early imperial system. They were now too important to be ignored, least of all by the townspeople, who recognized that their own economic position was founded on farm production.

With the social advance of the farmers and the philosophic teachings of the Zen priests as a background, the creative energy of the townsmen led them to raise farm life to the level of an aesthetic ideal. The simple play-acting of the countyside was converted into the noh and the kyogen; the tea gathering too, was transformed into a genuine aesthetic form. At precisely that point, however, it lost something of its vitality.

The rustic life of the peasants seemed beautiful to Zen priests and tea masters, but how did it seem to the peasants themselves? Are we to suppose that they relished their lonely little hovels and penurious tea gatherings? Did they prefer crude hand-made teabowls to better ones? On the contrary, like poor people everywhere, they wanted to be rich, and this urge sparked their vitality. Quite simply and quite directly, they aimed at something better than what they had. They were acquainted with the brute facts of life – of a life in which one was not given the choice of acting either rich or poor according to one's mood. It is inconceivable that they could have considered their own way of life beautiful; they could hardly have said, with the tea masters, "This is enough; we need no more." Nor could they ever have made of their way of life an aesthetic or cultural form, for the simple reason that it was not at all what they desired. Their life was an amorphous, constantly shifting force directed primarily at transforming itself. This is what I mean by a form not yet formed – a life force which knows no balance, no end of creation. This is the Jomon principle.

Rikyu, by converting the beauty he found in peasant life into an aesthetic form, robbed it of its spontaneity: the ebullient life force, the creative energy, the technical potential of the peasants were lost in the world of suki. There was no such thing among them as perfect architectural structure, but there was a constant effort to perfect the structures that existed. Through the concept of suki, on the other hand, structure was reduced to a matter of visual satisfaction, and nothing was added save artifice. In the painstakingly forlorn teahouses of Rikyu and his followers only the outward forms were retained. Beyond this limit Rikyu could not go.

There is no denying, however, that he succeeded in giving status to the cultural forms created by peasants and developed by the urban commoners. Backed by the economic strength of the townsmen, he bravely confronted the upper classes of his age and persuaded them to accept his ideal. Even Hideyoshi, who had built a teahouse of pure gold, was converted. But it is symbolic that Rikyu was later executed by Hideyoshi's order; such was the fate of the plebeian tradition at the hands of the ruling warlords. Under the Tokugawa shoguns the energy of the townsfolk was expressed only in a narrow, inverted fashion. Perhaps it is best to conclude that Rikyu himself was similarly confined.

The creativeness seen in the Katsura Palace stems in part from the aristocratic tradition of the shinden-zukuri and the shoin-zukuri styles. At the same time, the palace embodies something of the plebeian tradition, which did not constitute a formal culture or aesthetic but was simply an inchoate force implicit in the daily life of the people. In Rikyu's style this force was subdued; but at Katsura its collision with the aristocratic tradition is ever-present. It is the germinating impulse which gives the palace its startling originality.

Creation at Katsura

By a long and circuitous path, we have at last arrived at the Katsura Palace itself. What has gone before is necessary to an understanding of the building, but by the same token the building throws new light on the tradition of which we have been speaking.

The personal and social status of Prince Toshihito, who built the palace, can be inferred from what has been said already. Society was completely dominated by the shogunate, and to maintain this state of affairs the shogun was attempting to utilize the authority of the imperial family while trying to destroy its actual power. The oppression of the shogunate must have rested heavily on Toshihito and his circle; one can readily imagine that they looked nostalgically on the glorious past when the emperor had really been emperor.

Toshihito himself was charmed by the court life of the Heian period. As mentioned before, he was familiar with the *Tale of Genji*, the *Poems of Past and Present* (a comprehensive anthology of traditional verse), and the works of Po Chu-i, which had in large part served as the inspiration for Heian literature. It is said that he was so fond of these writings that he often copied down long sections of them just for pleasure. Among the passages which he copied is one from the *Tale of Genji* in which the following description of a garden occurs: "In the southeast rose a mountain, where all sorts of trees bearing spring flowers had been planted. The pond was excellent and delightful." Professor Mori suggests that this is the inspiration for the Katsura garden, and, indeed, as one looks from the central shoin to the southeast one sees a hill planted with cherries – " trees bearing spring flowers." To the north there are maple trees and the beginning of a stream which flows down over a waterfall and then into the pond. North of the pond there is a shady spot with a spring, beside which the prince could relax in summer. All of this is exactly like the garden described in the passage mentioned.

Another passage in the *Tale of Genji* speaks of a certain moonlit night when the sound of lutes combined beautifully with the rustling of the pine trees, and it is not difficult to suppose that this passage was the inspiration of the Shokintei, literally the "Pine-Lute Pavilion." Still other features of the palace and garden abound in literary allusions. Professor Sutemi Horiguchi has pointed out, for example, that a passage in the preface to the *Poems of Past and Present* which mentions the pines of Takasago and Suminoe (a reference, it thought, to the *Manyoshu*, another famous anthology in which the Takasago Pine appears, and to the *Poems of Past and Present* itself, in which the Suminoe Pine figures) must be the inspiration for the two large pines on the bank of the Katsura pond. The two trees were thus intended to symbolize the two great poetic works, and the fact that they are placed in important central postions indicates how completely Prince Toshihito's imagination was captured by the charm of the past. Without going into the various other touches borrowed from the courtly literature of the past, we may conclude with certainty that the man who built Katsura was a person intoxicated with "the poignancy of things," who longed to stand on his Moon-viewing Platform and gaze out over the water at the autumn moon as it hung languidly over the darkened hilltops. Toshihito was close in spirit to the nobles who had built the palaces of the Heian period.

The prince's esteem for the past may not have been inspired solely by a feeling of rebellion against the shogunate, yet this feeling must have been at least one of the motives for his approach. The idea behind his treatment of space – interpenetration and continuity between house and garden – is lyrical and, in a sense, introspective, while the form of the palace building is founded on the Yayoi principle.

The basic approach at Katsura begins with something that is tactile and sensual or something that is subjective and lyrical. This something is always personal and narrowly focused. There is little trace of an objective scientific eye or of the sort of imaginative power that can use technical methods to construct a complete entity of broad visual scope. The original impulse finds its lyrical, emotional reflection in natural textures and natural patterns. As inner comprehension of the object or of nature arises, technique becomes the medium for expressing it. Through the inner contemplation of nature a concept of order is created, and this is the order seen in the geometrical post-and-beam structure of Japanese buildings. This architectural order, based not so much on geometrical or physical principles as on aesthetics, is what I call Yayoi spatial order – a formal balance which develops as a sequence of patterns in space rather than as organic form with weight and volume. The patterns spread out; there is a continuous spatial flow from point to point. One does not sense, however, that this is space created by human effort. No man has stood here and said, "I will take this much space from nature and place my span over it." Instead, man has conformed to nature; he has accepted the space that nature has given him.

Japanese architecture, in this respect, is an architecture of vistas, of continuity, of perspective. There is a constant

movement of space, a gentle shifting from place to place; but no matter how far one pursues the movement one never arrives at a conception of a plastic whole. The tension, the immobility necessary to produce plastic unity are lacking: everything changes with one's movements, and with time. Its unity, as was stated earlier, is of a different kind and is created by a consistency of approach which makes the sequence of spaces part of a single mood.

This quality is often pointed to as the most distinctive characteristic of Japanese architectural development. It reveals, I believe, only one side of the picture – the Yayoi side. The Yayoi tradition does not explain the free creative touch that everyone observes in the Katsura Palace. There is something more, something which can be seen, for instance, in the general treatment of the exterior. Standing back of and to the side of the Old Shoin, with its wide-open veranda, are the outside walls of the Middle Shoin and the New Palace, their paper-covered doors brought out to the edge of the structure. These walls give an impression of volume which is completely lacking in more traditional buildings. Furthermore, the closed sections of the Middle Shoin and the New Palace are separated by the open veranda of the Music Room. There are rich contrasts in this exterior scheme, although they are held in perfect harmony. The movement inherent in the space is lively and rhythmical. To have started with the idea of the traditional shoin and yet to have made from it something so original as this involves a great deal more than the Yayoi frame of mind.

The Katsura Palace reveals a simple, straightforward spirit of freedom, never blatantly insistent, but nonetheless tenacious and compelling. There is a marvelous balance between stillness and movement, between the aristocratic and the common, between perfection of form and sheer invention; all in all, there is creation of a freer type than I can find in any Japanese building, earlier or later. A few specific observations may bear this out. The first has to do with the proportions of the structural members – the modular composition which is called *kiwari* in Japanese. The technique of kiwari, which was to adopt a basic module (the length of the span between posts, measured from the center of each post) and to compute from it all proportional relations connecting the beams, the rafters, the lintels, and all other visible parts of the frame, was perfected in the Muromachi and Momoyama periods. It is one of the great accomplishments of Japanese architecture, but as I pointed out in connection with the Ise Shrine, the principles of proportion were not based on structural considerations. They did not evolve, like present-day modular theories, from an urge to standardize and economize; they were based almost entirely on aesthetic preferences. The concept of formal balance seen in early Japanese buildings was at first the visual expression of a particular sense of dignity and only later became the applied technique of kiwari. Furthermore, this technique belongs not to Japanese buildings in general, but to those built by the upper classes. Kiwari in the traditional sense was, then, a particular aspect of the Yayoi approach to beauty.

In the Muromachi period the standard kiwari measurements provided a lightness and delicacy of structure which reflected the atmosphere of the Heian court, while in the Momoyama period they changed to suit the autocratic shogunate's emphasis upon rank and dignity. Though the posts and beams grew thicker and more impressive, however, the principle behind kiwari did not change. The structural parts of the Katsura Palace are thinner and lighter than those of the typical shoin of its time, and there are those who take this to mean that the palace reverts to the Muromachi standards of kiwari. I do not believe this is true. In fact, I do not think that kiwari is to be found in the Katsura Palace. The structural proportions of the main building are exceedingly free. This is not to say, of course, that the structure of this building is more logical or economical than that of buildings laid out by the kiwari method. On the contrary, the approach is still visual and aesthetic. Nevertheless, the distribution of the pillars shows no evidence of subservience to the formalistic rules of kiwari. The span between posts differs from place to place, and it is difficult to discover any fixed interval which could serve as the basis for calculations.

In my opinion the free proportions that actually do link the posts, the beams, and the lintels of the palace are more beautiful than the measurements called for by the kiwari method. In the Middle Shoin, for example, three posts along the front are omitted in favor of a long white surface of door paper, interrupted horizontally by the thin lines of the door frames. Equally free of the kiwari method are the spacing and proportions created by the levels of floor, lintel, and beam.

Mr. Teiji Ito, a historian of Japanese architecture, has given definite proof that the kiwari method, while in standard use in the houses of the upper classes and in temple buildings, was not employed in the houses of farmers and townspeople, and that its presence is one of the features which distinguishes the architecture of Japanese rulers from that of the ruled. In the houses of commoners a different system developed. Thanks to the gradual commercialization of

building materials, artisans began adopting standardized measurements for posts and beams, as well as for *tatami* mats and woodwork.[3] Standardization of parts meant standardization of the house itself. The change was brought about in large part by the fact that rooms with tatami, or straw flooring mats, began to appear in the dwellings of the lower classes. The tatami, accordingly, was soon produced on a commercial scale, and its measurments were regularized. This was particularly true in the progressive agricultural districts around Kyoto, Nara, Osaka, and Sakai, where the standard tatami size was approximately $6.3' \times 3.15'$. The interval in the clear between posts was made to coincide with these dimensions. This method of fixing proportions was very different from the kiwari system, in which measurments were always taken on center. The use of in-the-clear measurements did much to promote the spread not only of tatami but of standardized woodwork and fixtures as well.

Since the Katsura Palace was not built in accordance with the kiwari method, it cannot be regarded as a purely aristocratic building. It should be noted too that the columns in the building measure only about four *sun* square (1 *sun* = 1.2 inches) in section, which is much smaller than the usual measurement in the shoin but close to that thought to have been used in commoners' houses. The fact that other measures are calculated from this figure sets the building apart from other shoin of the day and gives it a distinctly plebeian touch. However, though the palace eschewed the kiwari technique of upper-class houses, it also did not make use of standardized in-the-clear measurements, which soon after became the ordinary technique for the construction of city houses. It thus may be said to stand between the two.

Still another distinctive feature about the building is that it does not have the changes in level found in the usual shoin. In contrast to the Nijo shoin, which, as pointed out above, has several levels with appropriate decor corresponding to different social ranks, the Katsura shoin seems originally to have had none. In this respect, too, the building represents a drastic break with the tradition on which it is usually thought to be founded.

By ordinary standards, it would have been unthinkable for a nobleman of Prince Toshihito's standing to have built a villa in which the kiwari method was abandoned, class distinctions ignored, and the basic tradition of Japanese architecture violated to a large extent. Even if Toshihito himself had preferred freedom of this sort, the aristocracy as a whole would hardly have countenanced it. An indication of this is found in the third phase of construction. When the emperor GoMizuno visited the palace Prince Toshihito's successor, Prince Toshitada, undertook extensive repairs designed to make the building more brilliant and dignified. For example, an upper level was added in the First Room, together with an elaborate alcove with shelves made from various excellent kinds of wood. Nearby, a shoin window was installed to add further tone. These new arrangements may be regarded collectively as an attempt on the part of Prince Toshitada to bring the building up to the level of elegance that the emperor and his courtiers expected. It is clear that the original building violated the standard ordinarily maintained by the Kyoto aristocracy, and it is therefore obvious that some force other than Prince Toshihito's love of the past was at work when the building was constructed.[4]

Before the Katsura Palace was built, Prince Toshihito is known to have had a simple teahouse built on the Katsura site. Dr. Watsuji believes, as do I, that this building was more than likely a very ordinary thing, different in no material way from the many farmhouses of the surrounding area. The fact of its having been built appears on the surface to be of little importance, but it seems to me significant since it poses the question why a great noble, closely related to the emperor, would erect a shabby little building and invite his highborn guests to drink tea in it. There was certainly no economic reason. If it was indeed the prince who inspired its construction, the reason must have been his awareness of the gradual shift in cultural concerns whereby certain aspects of lower-class life were being idealized. At least it is difficult to imagine Toshihito building a bucolic teahouse without having first come under the influence of the wabi school of tea, which was in essence a creation of the townspeople.

Whether Prince Toshihito himself could even have conceived of building a country-style teahouse remains a question. Still more, could he, an imperial prince with a predilection for the culture of the Heian nobles, actually have given specific orders concerning the design of the Katsura Palace? This seems farfetched. Did not the building result instead from a combination of ideas which included on the one hand the Prince's nostalgia for the past and on the other the approach introduced by the townsmen and artisans involved in the work?

A close look at the palace itself seems to confirm this. In front of the very proper white wall which supports the veranda of the Old Shoin there is an uncanny, dynamic rock arrangement which destroys the stability of the façade. From the rock arrangement a series of steppingstones leads down to the pond, across from which stands the Shokintei, surrounded

by trees. The Shokintei is disheveled and plain, but it has volume, and in the over-all scheme it counterbalances the carefully elaborated shoin. In the midst of the elegant vista provided by the shoin, the wide veranda, the moon-viewing balcony, the pond, and ultimately the moon itself, there is this sudden interruption – this importation from the farm breaking the flow of space.

Then to the northeast of the Shokintei, just outside the diminutive entrance to a three-mat tearoom called the Hasso no Ma (Eight-Window Room), there is a stone bridge – a single straight slab, hard and forceful. On either side of it are two heavy, irregular rocks which hug its edges but contrast completely with it in feeling. Deliberate dissonances of this sort are to be found everywhere in palace and garden.

Though steppingstones and standing rocks are among the most important appurtenances of traditional Japanese gardens, no precedent for the rocks at Katsura is to be found in Japan,[7] and it is doubtful that anything similar had existed in the gardens of China. Apparently the use of rocks seen here grew out of the methods employed in making garden paths for the teahouses of the wabi school.

A word should be said about the steppingstones in Japanese gardens. They have what seems the purely practical function of providing a firm, clean surface to walk on, but as a rule they are shaped so irregularly that if one does not watch every step one makes one is likely to slip and fall. Since it is necessary to look down each time one moves, the changes in one's line of vision are especially vivid. Gardeners do everything they can to see that their landscape will stand up under the close scrutiny of a person circumscribed in this fashion. After walking from stone to stone for a time, one usually comes to a place where one looks up in surprise at an unexpected vista. There is an attempt in the placing of the stones to emphasize these changes in the landscape; they serve not merely as pavement but as a guide for the viewer. They can focus his attention on particular points or accentuate the contrast between two particular spaces, and at times they make a tiny space seem to expand to infinity. In the Katsura garden, they sometimes lead the viewer along gently and quietly for a while only to jolt him with a sudden, unforeseen turn. In some places they dwarf the surrounding scenery, in others they rise up like naked boulders to form steps. The rock arrangements at Katsura are even richer in expression than the steppingstones. They are, in fact, the principal elements in the landscape as a whole. Sometimes they hint at deep, secluded ravines or soaring mountains; sometimes at the quiet flow of a river. I have mentioned the dry landscapes in the gardens of the Tenryuji which astonish one with their mystery and symbolic power. In later gardens of this sort it is difficult to find such forceful arrangements: the rocks tend to fall tamely into place, and vigor is lacking. There are dry landscapes at Katsura, however, that have the same creative imbalance, the same inchoate energy and preformal form found in the earlier gardens. The rocks are alive. Looking at them, one peers into the naked mysteries of nature, sees those same shuddering forms that terrified primitive worshipers.

We have already found in the shoin of the Katsura Palace elements which contradict the tradition of the shinden-zukuri and shoin-zukuri styles, but we have observed that these elements do not completely depart from the Yayoi principle. The building has a formal balance which could be described as correct and noble. Not so the creative forces at work in several parts of the garden and in the rustic teahouses: here we are dealing with something very different.

Conflict between the Jomon and Yayoi principles is to be found throughout the Katsura Palace. It is this conflict which gives the palace its creative tension. Close study has led me to see in Katsura both an aristocratic tendency to preserve or recapture the tradition of the Heian court and an anti-aristocratic tendency to create something entirely new. Perhaps the conflict could be explained as having resulted accidentally from differences in taste between Toshihito and his successor, Toshitada, who after all did live in a somewhat different age. This possibility cannot be denied, but it seems more fruitful on the whole to interpret the dual nature of Katsura as symbolic of the psychological differences between Toshihito and Nakanuma Sakyo, the two men who cooperated in planning the palace but who were separated by a wide gap in social status.

On the one hand we have an imperial prince, born into a noble tradition; on the other we have a townsman of Sakai, heir to the vitality of the lower classes and supported by the rising cultural self-confidence of the bourgeoisie. If to the influence of Sakyo we add that of the head gardner, Yoshiro, we fill out the picture of two differing personalities at work in the construction of Katsura. In my view these personalities, the one a product of the aristocratic Yayoi tradition, the other a product of the plebeian Jomon tradition, were in conflict; and the juncture of the two traditions brought about through these personalities gave the Katsura Palace the tension, the freedom, the newness which I as an architect find in it.

The Dialectic of Tradition and Creation

Tradition itself cannot constitute a creative force. It always has a decadent tendency to promote formalization and repetition. What is needed to direct it into creative channels is a fresh energy which repudiates dead forms and prevents living ones from becoming static. In one sense, for a tradition to live it must contstantly be destroyed. At the same time, destruction by itself clearly cannot create new cultural forms. There must be some other force which restrains destructive energy and prevents it from reducing all about it to havoc. The dialectical synthesis of tradition and antitradition is the structure of true creativeness.

The shoin of the Katsura Palace belongs fundamentally to the aristoctatic Yayoi tradition as it developed from the shinden-zukuri to the shoin-zukuri style. Accordingly, the building is dominated by the principles of aesthetic balance and continuous sequence of patterns in space. And yet there is something which prevents it from becoming a mere formal exercise and gives its space a lively movement and a free harmony. This something is the naive vitality and ever-renewed potentiality of the Jomon tradition of the common people.

The Jomon element is strong in the rock formations and the teahouses of the garden. There, however, the aesthetic canons of the Yayoi tradition act as a sobering force which prevents the dynamic flow, the not-quite-formed forms, the dissonances, from becoming chaotic.

At Katsura, then, the dialectic of tradition and creation is realized.

It was in the period when the Katsura Palace was built that the two traditions, Jomon and Yayoi, first actually collided. When they did, the cultural formalism of the upper class and the vital energy of the lower classes met. From their dynamic union emerged the creativeness seen in Katsura – a dialectical resolution of tradition and antitradition.

The true vitality of the Japanese race was expressed in the prehistoric age when Jomon pottery was being made. After the establishment of royal authority this vitality was suppressed and sank beneath the surface of recorded history, unable to influence in any significant way the developing forms of Japanese culture. It continued to exist only in the daily life of the common people and, until the late Muromachi period, remained an invisible undercurrent. During the era stretching from the late Muromachi to the early Edo period, it found a new means of expression in the culture created by the merchant class, itself descended from the farming populace; but before long it was again shackled, this time by the power of the Tokugawa shogunate and its policy of national seclusion. The bondage lasted for three hundred years more.

It was largely because of continued oppression that the patterns of thought and expression among the merchant class of this period did not burst through the confines of *wabi* and *sabi*, the qualities of simplicity, austerity, and self-denial which had their origin in and were supposed to express the truth and beauty of peasant life. These qualities have their own aesthetic force, but it is important to remember that Rikyu likened the spirit of wabi to the flower that blooms on a withered tree or a piece of grass growing in the snow – in other words to a vital force choked by its surroundings. Despite the achievements of the townsmen in this period, then, they were unable to carry their revolution to its conclusion.

Such were the unfortunate limitations of Japanese history. The Katsura Palace was completed during the Kanei era of the early Edo period, when the three centuries of isolation imposed by the Tokugawa shoguns began. The coincidence is symbolic: if the Katsura Palace represents in a sense the rising prestige of the common people, the isolationist policy represents the determination of the shoguns to perpetuate their dominant position at all costs. During the succeeding centuries, the people were left only with an escapist philosophy described as *furyu*, "floating with the wind."[5] Their energies were confined and their movements restricted, so that they could only drift with the times.

Their attitude was typically reflected in the cramped seventeen-syllable *haiku*, a popular type of poem (often called "the people's poetry") into which they poured all their feelings and aspirations. The haiku, an intensely personal form, does not aim at confronting reality. On the contrary, it is an attempt to escape from the world. A famous contemporary Japanese poet has said, "Once a Japanese gets the feel of the haiku, he is hopelesssly caught. His whole being is entranced by the spirit of the poem and the tradition that surrounds him. He loses all thought of trying to take definite action." This is the world of furyu. One is reminded of the common practice of hanging a little bamboo cage containing insects in one's garden during the summer. In the evening, when one hears the song of the insects, one thinks, "Ah, how cool it is!" One does not, however, nullify the heat; one simply escapes it by self-deception.

The vitality of the people was for centuries under the weight of a double oppression – the authority of the court and the power of the shogun. Two thousand years were required for this energy to be released, and even now it suffers from many limitations. Nevertheless, in recent years a good beginning has been made, and while the period of initial liberation has been characterized by a considerable amount of confusion and lack of order, I firmly believe that the energy of the common people will in the future act as a strong force directing Japanese tradition into new creative channels.

The cultural energy which budded at Katsura can, I think, be brought to full bloom in this new period. In this sense I stand on the Katsura tradition. At the same time, if I express the hope that the tradition be superseded, it is because I believe that we of the present age are faced with the same dialectic of tradition and creation that Katsura exemplifies.

NOTES TO THE TEXT OF TANGE'S ESSAY

(*) The Katsura Palace has been styled variously by the Japanese, but the designation now commonly accepted is Katsura no Rikyu. This may be rendered literally "Katsura Detached Palace": since it was the residence of an imperial prince, it lay claim to the title "palace"; and since it was beyond the confines of the imperial court at Kyoto, it was considered "detached." Its closest analogue in the West, generally speaking, would be a royal villa, so that "Katsura Imperial Villa" is a quite proper translation of Katsura no Rikyu. The equally proper "Katsura Palace" is perhaps in more general use. The translator of Tange's essay has adopted the latter term, while Gropius makes use of the former.

The occasion for the construction at Katsura was provided by the fortunes of a member of the imperial household. Prince Toshihito was a grandson of the emperor Ogimachi. At the age of ten he was adopted by the shogun Hideyoshi, but when a son was born to Hideyoshi in the following year, Toshihito was settled in a mansion built on what are now the palace grounds. Soon after, in 1590, the title Hachijo no Miya was conferred upon him. He was thus the first in the Hachijo no Miya family line. He decided to build the present palace, the family seat, in the early seventeenth century.—*Ed.*

(1) The English version is not a consistently literal translation of the Japanese original. The English-speaking reader's presumed unfamiliarity with certain aspects of the background against which this essay was written, together with radical differences in the spirit of the two languages and in the rhetorical approach to essay writing, has made some revisions necessary. These revisions consist mainly of transposition, condensation, or the addition of expanded links between paragraphs. The author himself contributed a majority of these, and others made by the translator or the editor have his approval.—*Ed.*

(2) The word translated "formal" here is *shin*, which might more literally be rendered "true" or "pure." *Shin* is one of three broad classifications used in traditional Oriental art criticism. Originally it referred to the exact, unadorned form of written ideographs, as opposed to the cursive or semicursive forms. By extension it is used to describe explicit, more or less representational art forms in contrast to abbreviated, abstract, or impressionistic forms.—*Trans.*

(3) There is no uniform agreement on either the terminology or the dates of the periods of art history in Japan. Those used in this essay, and their suggested dates, are as follows:

Asuka	(552- 645)	Muromachi	(1333-1573)
Nara	(645- 794)	Momoyama	(1573-1603)
Heian	(794-1185)	Edo	(1603-1867)
Kamakura	(1185-1333)		—*Ed.*

(4) Dr. Watsuji holds that the palace was designed to fit the specific requirements of Prince Toshihito, and that even Nakanuma was merely an assistant. In this respect he differs somewhat from Dr. Mori.

(5) To be more precise, *shoin* first applied to the ledge. The characteristic appearance of the ledge soon caused the entire room to be referred to as a shoin, and later the term came to designate a type of house as well.

(6) In this connection, it is difficult to go along with Dr. Watsuji's assertion that Toshihito, and Toshihito alone, was the guiding spirit behind the planning of the palace.

(7) There are 1,716 steppingstones in the Katsura garden, and together they form paths stretching to a total length of one kilometer. No other garden in Japan has so many or such varied rocks.

(8) The word *furyu* is often translated "tasteful," but it means tasteful in the sense that it is tasteful not to notice unpleasant realities.

Literaturverzeichnis

-Tokyo. Die Strasse als gelebter Raum, Jürgen Krusche, Frank Roost, Lehrstuhl Günther Vogt ETH Zürich, Lars Müller Publishers, 2010
-Prada Ayoama Tokyo, Herzog & de Meuron, Progretto Prada Arte srl Milan, 2003
-Kisho Kurokawa, Metabolism und Symbiosis, Peter Cachola Schmal, jovis verlag, 2005
-Wohnhochhäuser, Gastdozentur Gigon Guyer, 2009
-Architekturführer Tokio, Ulf Meyer, Dom Publishers, 2010
-The Architecture of Tokyo, Hiroshi Watanabe, Edition Axel Menges, 2001
-World Cities Tokyo, Botond Bognar, Academy Editions, 1997
-JP Architecture in Japan, Philip Jodidio, Taschen, 2006
-Architecture & Design Tokio, daab, 2005
-Project Japan, Metabolism Talks..., Rem Koolhaas, Hans Ulrich Obrist, 2011
-ARCH+ Nr. 208, Tokyo, 2012
-The New „Real" in Architecture, Toyo Ito, 2006
-Kenzo Tange,architecture and urban design, Massimo Bettinotti, Electa1996
-archithese, Einfamilienhäuser, 3.2007
-Tokyo, Seminarwoche Tokyo Ineriors Exteriors, Gastdozentur J. Grego, FS 08
-Architectual Guide Japan, Botond Bognar, Dom Publishers 2013
-Kazuo Shinohara Schriften, Assistenzprofessur Christia Kerez
Japan, Japonismen, Japanologie - Das Japanische Haus, Japanische Kultstätten - Die Moderne entdeckt Japan - Japan entdeckt die Moderne - Metabolismus, Postmoderne, Reader Vorlesungsreihe Assistenzprofessur Christia Kerez
-SAANA Kazuyo Sejima Ryue Nishizawa, El Croquis, 2008 2011
-TOYO ITO, El Croquis, 2005 2009
-2G Nr. 50, Sou Fujimoto, 2009
-Zen Gardens, Tom Wright Mizuno Katsuhiko, Suiko Books 2006
-The Gardens of Kyoto,Marc Treib Ron Herman, Kodansha International 2003
-The Hidden Gardens of Kyoto, Masaaki Ono, 2004
-The Japanese Gardens Kyoto, PIE Books 2007
-Katsura, Raum und Form, Texte Arata Isozaki, Osamu Sato, Photos Yasuhiro Ishimoto, Belser Verlag 1987
-Katsura, Tradition and Creation in japanese architecture, Gropius, Tange, Ishimoto, 1960
-Kazuo Shinohara, 30 maisons contemporaines, SADG 1979
-Kazuo Shinohara, Ernst & Sohn Verlag Berlin, 1994
-2G Nr. 58/59, Kazuo Shinohara, Houses, 2011
-Kunio Maekawa and the emergence of japanese modernist architecture, Jonathan Reynolds, 2001
-Kikutake, works by Kiyonori Kikutake, 1992
-Kenzo Tange and the metabolist movement, Zhongjie Lin, 2010
-Apollo in der Demokratie, Walter Gropius, 1967
-Japan, Peter Pörtner, Dumont Kunst Reiseführer
-Process:Architecture, Nr 116, Kyoto its cityscape Traditions and Heritage, 1994
-Das japanische Haus und sein Leben, Bruno Taut, 1937
-Kyoto City Guide, Lonely Planet
-www.japan-guide.com
-www.tokyoforum.com
-www.tokio-reisefuehrer.com
-http://www.domusweb.it/en/architecture/tokyo-s-vertical-thresholds-1-kazuyo-sejima/

Belletristik
Die Fälscher, Yasushi Inoue
Liebe, Yasushi Inoue, 1950
Kopfkissenbuch von Sei Shonagon
Kitchen, Banana Yoshimoto, 1988
Aufzeichnungen aus meiner Hütte, Kamo no Chomei, 1211
Lob des Schattens, Tanizaki Jun'ichiro, 1933
In Conversation with Araki, Hans Ulrich Obrist, 2001
The Times of my Youth, Hiroshi Sugimoto, 2005
Kire - Das Schöne in Japan, Ryosuke Ohashi, 1994

Kunstempfehlungen

Isamou Noguchi
Tasuo Miyajima (Kunsthalle Zürich)
Atzuko Tanaka (Gutai Gruppe)
Mariko Mori
Yayoi Kusama (...mit Marc Jacobs für Louis Vuitton...)
Yoko Ono
Hiroshi Shugimoto
Daido Moriyama, 2012
Daido Moriyama, shinjuku 19XX-20XX, 2005

Filmempfehlungen

Akira Kurosawa: Rashomon, High and Low, Dodesukaden, sieben Samurai, Dersu Uzala, Kagemusha, Ran
Hiroshi Teshigara: The woman in the dunes
Sohei Imamura: Die Ballade von Narayama (NARAYAMA BUSHIKO)
Takeshi Kitano: Hana-Bi
Kenji Mizoguchi: Oyu-Sama
Yasujiro Ozu: Reise nach Tokio
Nagisa Oshima: Nackte Jugend, Tod durch Erhängen, Im Reich der Sinne

Blick von aussen

Literatur:
Strassenräume Berlin, Shanghei, Tokyo, Zürich von Günther Vogt, Jürgen Krusche, Lars Müller Verlag
Film:
Lost in Translation: Sofia Coppola
Aufzeichnungen zu Kleidern und Städten: Wim Wenders
Hiroshima mon amour: Alain Renais, 1959
Kunst:
Matthew Barney