

Anerkennung und Abgrenzung : Kazuo Shinohara in einer Genealogie der japanischen Architektur

Autor(en): **Stewart, David B.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **102 (2015)**

Heft 12: **Kazuo Shinohara**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-584033>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Anerkennung und Abgrenzung

Kazuo Shinohara in einer
Genealogie der japanischen
Architektur

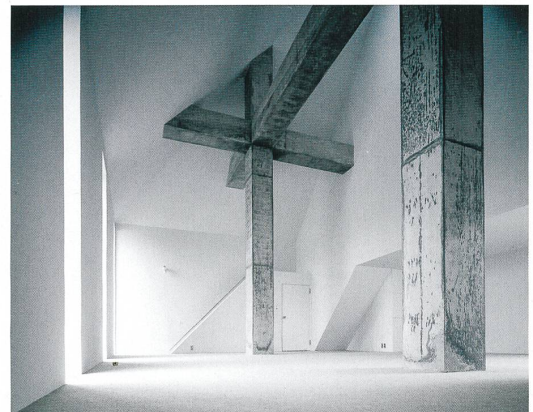


1

«... je me demande continuelle-
ment moi-même ce que je suis en
train de faire.»

Jean-Luc Godard (1966)

- 1 Aussteifende Betonstruktur im Turm des Hauptgebäudes des Tokyo Tech, an dem Shinohara lehrte. Das Gebäude wurde durch die Campus-Bauabteilung geplant und 1935 fertiggestellt. Dem Neubau wurde nachgesagt, dass er so erdbebensicher sei, dass er auf den Kopf gestellt werden könnte. Bild: Tokyo Tech Historical Archive ©Tokyo Institute of Technology
- 2 Aus westlicher Sicht erscheinen Shinoharas Betonstrukturen in den Innenräumen des *Dritten Stils* überdimensioniert – für Tokioter Verhältnisse trifft dies natürlich keinesfalls zu. Bild: Masao Arai ©The Japan Architect



2

Typisch für Japan sind die Abfolgen von Meistern und ihren Schülern, die wiederum zu Meistern werden. Auch Kazuo Shinohara hat unterschiedlichste Einflüsse aufgenommen und später sein Wissen und seine Methode weitergegeben.

David B. Stewart

Kazuo Shinohara vollzog am Tokyo Institute of Technology einen ungewöhnlichen Schritt und satelte von Mathematik auf Architektur um; daraufhin studierte er bei Professor Kiyoshi Seike (1918–2005), der seit 1946 am Tokyo Tech lehrte. 1953 schloss er sein Studium ab und unterrichtete im Anschluss daran als Assistent in Seikes Entwurfsklasse.

Lehrer und Wegweiser

Kiyoshi Seikes Lehrer am Tokyo Tech war Yoshiro Taniguchi (1904–79), ein angesehener Modernist und Vater von Yoshio Taniguchi (1937), der 2004 für die Erweiterung des Museum of Modern Art (MoMA) in New York verantwortlich zeichnete. Seike erhielt, wie übrigens auch der Metabolist Fumihiko Maki (1928), ein Stipendium, das es ihm ermöglichte, Europa zu besuchen – in der Nachkriegszeit war das für die meisten Japaner noch nahezu undenkbar. Um 1951 begann Seike an einer für jene Zeit des Wiederaufbaus typischen Reihe modularer Wohnhäuser in neuer, vereinfachter Bauweise zu arbeiten. So schuf er etwa im *Haus Saito* von 1952 mit Hilfe der *Tatami*-Reisstrohmatten nischenartige Räume, die zu seinem Markenzeichen wurden. Darin disponierte er traditionelle Sitzgelegenheiten auf beiden Seiten des geräumigen Wohnzimmers, das er gleichzeitig mit Mobiliar im zeitgenössischen skandinavischen Stil einrichtete.

Das im darauffolgenden Jahr gebaute, an das *Haus Saito* angrenzende *Haus Miyagi* war keine Holzkonstruktion mehr, sondern bestand aus Betonsteinen. Auf einer aus einfachen Rundstäben gebogenen, leichten Stahlkonstruktion ruhte ein Dach, das zurückgeschoben werden konnte und so den Blick auf den Himmel frei gab. Alle diese Häuser einschliesslich Seikes eigenem Haus teilen eine gewisse Ähnlichkeit zu Marcel Breuers Heim in New Canaan, Connecticut aus dem Jahr 1947.

Ende 1952 wurde am Tokyo Institute of Technology ein Wettbewerb veranstaltet, aus dem ein Student aus Seikes Abschlussklasse als Sieger hervorging: Kazuo Shinohara. Sein Entwurf für ein Wohnhaus wurde 1954 im Vorort Kugayama realisiert (Bild S. 12). In gewisser Hinsicht weist Shinoharas Projekt eine verblüffende Ähnlichkeit mit dem fast zeitgleich realisierten Wohnhaus Kenzo Tanges in Seijo auf. Nachahmung ist in Asien bis heute die aufrichtigste Form der Schmeichelei und wird als wesentlicher Bestandteil einer erfolgreichen künstlerischen Ausbildung erachtet. Der Zufall wollte es, dass der junge Shinohara auf seinem täglichen Weg zum Tokyo Tech an Tanges Haus vorbeikam; er muss geradezu vernarrt gewesen sein in dieses im Bau befindliche neo-traditionelle Haus.

Während dieses eine Holzkonstruktion war, benutzte Shinohara in Kugayama doppelte, mit Leichtbeton gefüllte Stahlträger, die er paarweise Rücken an Rücken zu zehn vertikalen Stützen anordnete. Gewöhnliche Stahlträger waren damals in Japan alles andere als leicht verfügbar. Wie schon Seike bei seinen Häusern zeigte sich Shinohara findig in der innovativen Verwendung von einfachsten Baumaterialien. Die Köpfe der Sparren des weit auskragenden Dachs sind verborgen, Zimmermannsdetails fehlen. Im Gegensatz dazu spielte das zweistufige Dachsystem bei Tanges Haus eine auffällige Rolle in der Gesamtästhetik. Seine Fassade war gegliedert durch einen a-b-a-a-b-a-Rhythmus, während in Shinoharas bescheidenerem Werk die Stützen in miesscher Einfachheit ohne Akzent gesetzt waren.

Selbstaufgelegte Regeln

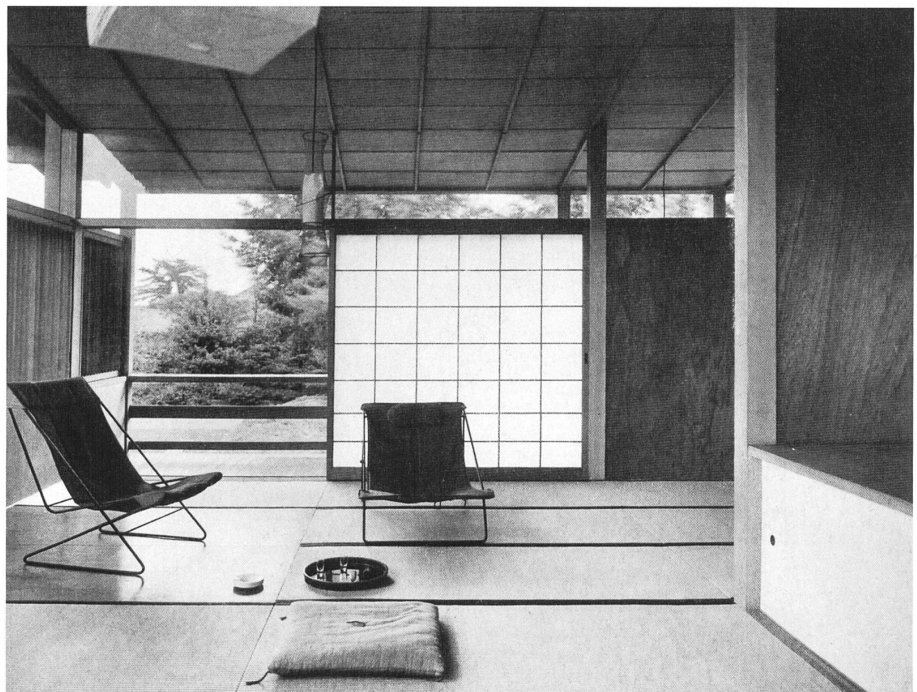
Bis Ende der 1960er Jahre hatte Shinohara dreizehn Häuser gebaut, alle in einer bilderstürmerischen Beugung traditioneller Stile und Techniken. Eleganz ging dabei ganz unaufgeregt mit Rustikalität einher. Solche unkonventionellen Lösungen waren nicht immer ausgereift, und man konnte damals ein Shinohara-Interieur durchaus mit einem seines Lehrers Seike oder anderer Zeitgenossen verwechseln. Von Ausstattung und Möblierung einmal abgesehen, verweigerten sich Shinoharas Häuser jedoch Komfort oder Behaglichkeit.

Es ist nicht so, dass Shinoharas damalige Häuser kompromisslos waren – ein Vorwurf, der regelmässig von Kollegen vorgebracht wurde. Jeder Entwurf baute jedoch in fast abstrakter Art auf dem einfachsten möglichen Element auf. Entscheidend ist dabei,



3

- 3 Auf dem Weg zu seinem ersten Bau-
platz kam Shinohara oft an der
Baustelle des Wohnhauses von Kenzo
Tange vorbei, dem sein eigener
Entwurf stark gleicht (Bild S.12). Nach-
ahmung ist in Asien bis heute die
aufrichtigste Form der Schmeichelei.
- 4 Innenraum des Hauses von Kenzo
Tange (1953). Die traditionell anmu-
tende Holzkonstruktion beherbergte
eine dekorative Räumlichkeit, die
an traditionelle Vorbilder anknüpft.
Hier grenzte sich Shinohara vom
Vorbild ab, indem eher auf westli-
chen Komfort und eine konzeptio-
nelle Vereinfachung setzte.
Beide Bilder aus: Udo Kultermann (Hg.),
Kenzo Tange 1946–1969, Zürich 1970



4

dass Shinohara ganz bewusst auf strukturelle Lösungen gesetzt hat, die sein Werk von der strengen Tradition abheben. Schrittweise reifte so eine sehr persönliche Haltung gegenüber der Disziplin heran, wobei selbst auferlegte tektonische Anforderungen innerhalb eines neutralen Raumausdrucks nach Präzision strebten. Die spätere «Nullpunkt-Maschine» war bereits am Ticken, und wir sehen uns in gewissem Sinn der symbolistischen Position eines japanischen Stéphane Mallarmé gegenüber.

Ein Beispiel ist das *Umbrella House* (S. 12) von 1961. Weit entfernt von einer klassizistischen Haltung – und dennoch das Motiv des späten rustikalen Teehauses evozierend – war hier Shinoharas Absicht die Re-Konstruktion eines «Raums an sich»: Das mit seinen 55 Quadratmetern kleinste Werk ist entgegen der Tradition über die gesamte Länge seines Hauptraums stützenfrei. Das räumliche Konzept ist schematisch, unbeweglich und aufgeladen mit einer Qualität, die Shinohara häufig selbst als «Symbolismus» bezeichnet hat – eine Idee, die uns im *House in Kugayama* noch nicht begegnet ist.

Abstraktion mit traditionellen Elementen

Das *House in White* (1966, S. 12) ist, zusammen mit der *Tanikawa Residence* (1974), dem *House in Uehara* (1976) und dem *House in Yokohama* (1985), einer der Meilensteine in Kazuo Shinoharas Œuvre. Ziemlich sicher ist es das Werk, für das er in Japan am bekanntesten ist. Das *House in White* gilt als Höhepunkt und Abschluss seiner ersten Werkphase, in der sich sein Stil festigte; es kündigt auch die von Shinohara selbst entwickelten und nummerierten Stilperioden an, in die er seine Werke einordnete (vgl. S. 13).¹

Der Abstraktionsgrad des *House in White* offenbart sich, im Gegensatz zu dem greifbareren Symbolismus im zeitgleichen *House of Earth*, nicht unbedingt auf den ersten Blick. Auch seine Perfektion erschliesst sich nicht notwendigerweise anhand von Fotografien. Das Haus steht auf quadratischem Grundriss unter einem pyramidenförmigen Dach mit weiter Auskragung: Eine paradigmatische Konstruktion für die japanische Architektur, aber gänzlich unüblich im Wohnungsbau.

Bereits früher habe ich beschrieben, wie sich im *House in White* Shinoharas abstrakter – von ihm selbst oft «symbolisch» genannter – Raum aus dem Kokon der Tradition befreit und die Gestalt eines nahezu

stilechten westlichen Interieurs annimmt.² Hier sah er sich endlich in der Lage, sein Streben nach Abstraktion zur Geltung zu bringen und dabei trotz allem nur traditionelle Elemente zu verwenden. Im *House in White* wurde die traditionelle Syntax von einer neuen «unabhängigen» Raumqualität abgelöst, wie Shinohara selbst sagte. Bis hierher beruhten die der Tradition entliehenen Gestaltungselemente auf intuitiven Vorlieben; auf einer breiten Auswahl, gefestigt durch den Glauben, dass ein Haus nicht notwendigerweise jeder Novität entsprechen müsse.

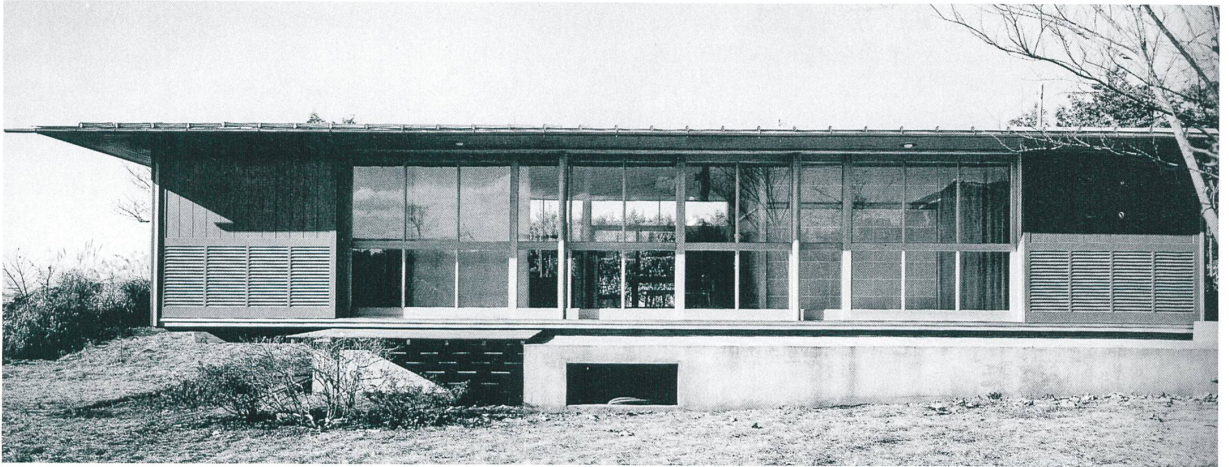
Wie die grossen Cineasten seiner Zeit war sich Shinohara bewusst, mit welcher Willkür die sozialen und ökologischen Veränderungen den einzelnen Menschen treffen. Er begann deshalb über Mittel und Wege nachzudenken, wie man Architektur am besten dazu nutzen könnte, Bereiche nicht nur für das Individuum abzustecken, sondern auch für die Familie und das Habitat selbst – um den nivellierenden Effekt zu bekämpfen, den die Massengesellschaft und die Industrialisierung ausübten. Genau genommen hat Shinohara den Raum der japanischen Tradition lange als «geteilt» aufgefasst im Sinne einer Fläche, die durch Linien ohne Überschneidungen abgeteilt wird. Diesem Prinzip stellte er ein in seiner Sicht für den Westen typisches «additives» – man könnte auch sagen: gekammertes – Raumverständnis gegenüber. Indem er beim *House in White* den quadratischen Grundriss mit zentraler Stütze durch eine «irreguläre» Wand asymmetrisch teilte, erhielt er einen hohen, doppelgeschossigen Raum, in dem nun die Stütze aus unbehandeltem Zedernholz in eine exzentrische Lage geriet. Diesen Raum begrenzte Shinohara zudem mit einer herabgehängten Decke, die die Sicht auf die Schräge des Dachs verhindert. Den weiss gestrichenen rechteckigen (und nicht verputzten, wie es die Tradition eigentlich verlangt hätte) Kubus des Ess- und Wohnraums näherte er so dem Ausdruck der europäischen Moderne an. Shinohara war selbst erstaunt über die gewissermassen «unabhängige» Existenz der vertikalen Betonung des Raums, die er in diesem Werk erlangt hatte.

Vermächtnis und Würdigung

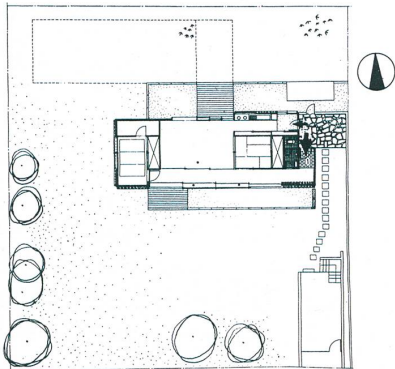
Die Frage nach dem Einfluss Shinoharas auf die grossen Meister der heutigen Architektengeneration kam erstmals zur Sprache, als ihm an der 12. Architekturbiennale Venedig 2010 posthum der Goldene Löwe verliehen wurde, für den ihn Kazuyo Sejima (1956,

1 Wie die unzulängliche Verwendung von «Symbolismus» ist auch die Bedeutung des Begriffes «Stil» in diesem Zusammenhang extrem wichtig. «Stil» ist die Übersetzung des japanischen Ausdrucks *yoshiki*, wobei in der architektur-spezifischen Sprache meist *zukuri*, d.h. die Art und Weise zu bauen, verwendet wird. Den Begriff «Stil» im Zusammenhang mit Shinohara sollte man daher vielleicht nicht ganz wörtlich nehmen, sondern ihn eher als eine Art einschränkende Aufgabe verstehen, oder als eine Art von Zustand, den man erreicht hat.
2 Vgl. zu diesem Aspekt: David Stewart, *Kazuo Shinohara's Three Spaces of Architecture and his First and Second Styles*, in: 2G, 58/59–2011 Kazuo Shinohara, Houses.

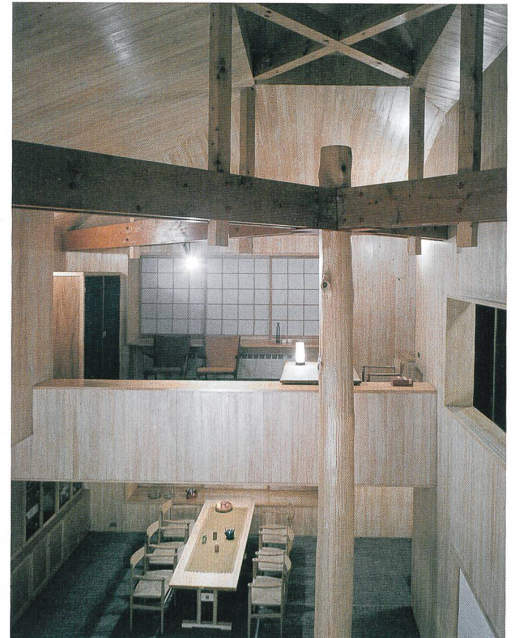
5



6



7



5 Das eigene Wohnhaus von Shinoharas Lehrer Kiyoshi Seike (1952) erinnert durchaus an dasjenige, das Marcel Breuer in den USA 1947 für sich selbst baute. Bild aus: David B. Stewart, *The Making of Modern Japanese Architecture*, Tokyo 1987

6 Kiyoshi Seikes *Saito House* (1952) war eine Mischung aus traditionell japanischen Elementen wie etwa Alkoven mit Tatami-Matten und praktischen westlichen Raumstrukturen. Die Konstruktion bediente sich einfachster Mittel.

7 Das *House in Sanda* (1969), erstes Werk von Shinoharas Schüler Kazunari Sakamoto, vereint das Konzept einer in sich geschlossenen Welt mit einem ausgeprägten Gefühl für Materialität. Bild: Takao Niikura

8 Yoshiharu Tsukamoto, zusammen mit Momoyo Kaijima Gründer von Atelier Bow-wow, führt am Tokyo Tech eine Professur in der Nachfolge von Shinohara. Das *Gae House* (2003) gilt mit räumlicher Vielfalt auf minimalstem Raum als Beispiel der japanischen *Post-Bubble-Architecture*. Bild: Atelier Bow-wow



8

Schülerin von Toyo Ito und Direktorin jener Biennale) nominiert hatte. Unmissverständlich gab Sejima damit zu verstehen, welchen Einfluss das Œuvre Kazuo Shinoharas auf ihre eigenen Arbeiten und auf die ihrer ganzen Generation ausübt.

Allem voran wurde Architektur in Japan traditionell als technische Domäne verstanden, eine Strömung im Sinne der akademischen Beaux-Arts-Architektur kann man bestenfalls in jüngster Zeit ausmachen. So hat es Shinoharas Einfluss auf die japanische Architektur des 21. Jahrhunderts jüngeren Architekten ermöglicht, die Idee eines konzeptuellen Raums zu verfolgen. Das Wort «konzeptuell» ist allerdings nicht stark genug, und der Lackmustest für die zeitgenössische japanische Architektur kann nicht in der Bestimmung der Qualität des Raums bestehen, sondern eher in der Beurteilung der Methode, mit der dieser erreicht wird.

In diesem Punkt war Shinohara ebenso streng wie unbescheiden. Er war sich etwa der dialektischen Evolution des skulpturalen und gemalten Werks von

Pablo Picasso bewusst, und auch der Tatsache, dass dieser immer vor allem gegen sich selbst angekämpft hatte. Shinohara erklärte mir einmal, dass er für jedes seiner Projekte auch ein «Gegenprojekt» ausarbeite – als eine Art Kontrollinstrument. Oder, wie der eingangs zitierte Cineast Jean-Luc Godard im Erstellungsjahr des *House in White* zu Protokoll brachte, wie mir scheint mit derselben Leidenschaft und Vehemenz: «Ich frage mich ständig, was ich eigentlich tue». —

David B. Stewart ist Professor für Architekturgeschichte am Tokyo Institute of Technology. Er ist Autor von *The Making of a Modern Japanese Architecture: 1868 to the Present* (1987/2002) und *Kazuo Shinohara, Centennial Hall, Tokyo* (1995) sowie zahlreicher anderer Publikationen über japanische Architekten.

Aus dem Englischen von *Dorothea Deschermeier*

Résumé

Reconnaissance et délimitation Kazuo Shinohara dans une généalogie de l'architecture japonaise

Kazuo Shinohara est arrivé à l'architecture par les mathématiques et a étudié auprès de Kiyoshi Seike au Tokyo Institute of Technology. C'est encore sous le charme des bâtiments de ce dernier qu'il réalisa sa maison d'habitation en 1954 à Kugayama, alors qu'il était encore étudiant. Malgré bien des différences, sa première œuvre est étonnamment semblable à la maison de Kenzo Tange, construite presque en même temps à Seijo. En Asie, copier est une forme de vénération. Dans ce qui est devenu son *Premier Style*, Shinohara envisageait une sorte d'abstraction «symbolique» tout en n'utilisant que des éléments traditionnels modifiés. Il estimait qu'une maison ne devait pas absolument correspondre à toutes les innovations de son temps. Shinohara concevait l'espace de la tradition japonaise comme un espace partagé, à l'inverse de la compréhension additive de l'espace dont faisait preuve l'architecture occidentale. Il s'en est approché dans son œuvre maîtresse, la *House in White*, dotée d'un espace cubique blanc qui s'inscrit dans son intérieur avec un pilier asymétrique. A la 12^{ème} Biennale de l'architecture de Venise il reçut de manière posthume le Lion d'or. Kazuyo Sejima faisait ainsi comprendre l'influence que son œuvre avait eue sur ses propres travaux et sur toute sa génération.

Summary

Recognition and Delineation Kazuo Shinohara in a Genealogy of Japanese Architecture

Coming to architecture from mathematics, Kazuo Shinohara studied at Tokyo Institute of Technology with Kiyoshi Seike. Under the influence of his teacher's work, Shinohara designed House in Kugayama (1954), while still a student. This first work likewise bears an astonishing similarity to Kenzo Tange's own house erected at almost the same time in Tokyo. In Asia, imitation frequently denotes honour or respect. In what later was to be known as his First Style, Shinohara achieved a kind of "symbolic" abstraction using only modified traditional elements. He was convinced that a house need not reflect the newfangled ideas of its time. Shinohara understood the space of Japanese tradition as a "divided" void, in complete contrast to Western-style additive spatial enclosure. He first approached Western-style modernism in a key work, House in White (1966), with its vertical white space articulated by a single asymmetrical column. At the Twelfth Architecture Biennale in Venice, he was posthumously awarded the first Golden Lion in Memoriam for his lifework. In making the award Kazuyo Sejima explained that Shinohara's oeuvre had influenced her own work as well as that of her entire generation.



Über das Gewirr der Metropole erhebt sich wie ein Luftschiff als Erkennungsmerkmal des Tokyo Institute of Technology die Halbröhre der Centennial Hall (1987).

Der Bau ist eine eigentliche «Stadtmaschine», die konkret und zugleich unfassbar die Unordnung Tokios reproduziert.
Bild: Tomio Ohashi