Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 102 (2015)

Heft: 12: Kazuo Shinohara

Artikel: Tradition Kubus Maschine Chaos : produktive Widersprüche im Werk von Kazuo Shinohara

Autor: Dell'Antonio, Alberto / Joanelly, Tibor

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-584030

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Kazuo Shinohara 篠原一男

«Eine Maschine, die progressive Anarchie produziert»: Das *House in Yokohama*, das Shinohara als Büro und Teehaus nutzte, erbaut 1985. Blick aus dem mit zwei Tatami-Reisstrohmatten ausgelegten Zimmer im Untergeschoss. Die architektonischen Elemente erscheinen völlig voneinander entkoppelt. Bild: Terutaka Hoashi

Résumé page 17
Summary page 17

wbw
12–2015

Tradition Kubus Maschine Chaos

Produktive Widersprüche im Werk von Kazuo Shinohara

Das eigene Schaffen hat der japanische Meister-Architekt selber in vier Stile unterteilt. Sein Entwurfsinteresse bewegte sich dabei von einer konzeptuellen Sicht auf die japanische Architekturtradition hin zu einer Auseinandersetzung mit der chaotischen Grossstadt Tokio. Nebst einem ungewöhnlichen Blick auf die eigene Arbeit faszinieren im Werk von Shinohara die enge Bindung von Praxis und Theorie sowie eine Haltung, die die eigene Arbeit bewusst in ein Spannungsverhältnis zu kulturellen und gesellschaftlichen Themen setzt.

Alberto Dell'Antonio und Tibor Joanelly

Gemessen am bedeutenden Einfluss, den der 1925 geborene Kazuo Shinohara auf mehrere Generationen japanischer Architekten ausübte, ist sein Werk im Westen erstaunlich wenig bekannt. Die Gründe dafür mögen im experimentellen Charakter seiner Arbeitsweise liegen, wie auch in der engen Verschränkung seines gebauten Werks mit eigenen theoretischen Schriften. Bei der Lektüre der wenigen ins Deutsche oder Englische übersetzten Texte fügen sich verschiedenste intellektuelle Perspektiven zu einem mehrdimensionalen Bild ähnlich einem kubistischen Gemälde. Es erfordert, dass man sich auf Unbekanntes einlässt.

Beim Zugriff auf das gebaute Werk ergibt sich eine Vielzahl von Schwierigkeiten: Viele Bauten sind nicht zugänglich oder existieren nicht mehr. Die zumeist kleinen Wohnhäuser präsentieren sich abstrakt, sperrig und untereinander widersprüchlich, und ohne ihren theoretischen Hintergrund zu kennen, verleiten sie zu oberflächlicher Rezeption und Interpretation. In der Gesamtsicht vereinigen sie sich aber – einer Reihe von Laborversuchen gleich – von selbst zu einem Untersuchungsfeld, das sich zwischen den komplementären Begriffspaaren Haus und Stadt, Tradition und Funktion sowie sogar zwischen Individuum und Gesellschaft aufspannt. Der Heterogenität von Theorie und Bauten begegnet Shinohara ab Mitte der 1970er Jahre mit dem Begriff des «Stils»: Seither unterteilt er das eigene Schaffen in aufeinanderfolgende Perioden, es werden zuletzt vier sein. Jeder Stil entspricht einem Forschungsabschnitt, der eine bestimmte Raumkonzeption an der gesellschaftlichen Situation in Japan spiegeln soll.[1]

Gegensätze

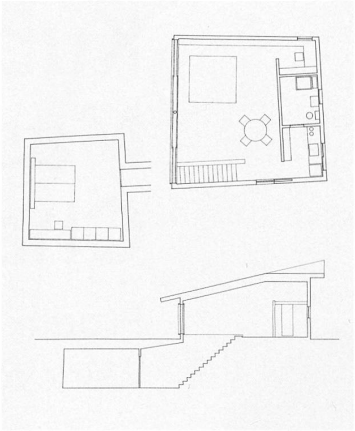
Shinoharas erstes Haus, das *House in Kugayama* (1954) ist eine eigentliche Hommage an Ludwig Mies van der Rohe. Zugleich erscheint es als ein Akt der Reverenz zu Kenzo Tanges eigenem Wohnhaus, das dieser etwa zur selben Zeit gebaut hat (vgl. S. 33). Die formale Reduktion dieses Erstlingswerks zeigt wichtige Aspekte des *Ersten Stils.*[2] Das Haus kann als Versuch gesehen werden, die materielle und spirituelle Essenz des traditionellen japanischen Raums in der Zeit weiterzuentwickeln. Zugleich grenzt sich Shinoharas Ansatz ab vom zu jener Zeit in Japan vorherrschenden Versuch der Anreicherung funktionalistischer Architektur mit traditioneller Symbolik.

Als ausgebildeter Mathematiker begegnet Shinohara der Tradition mit konzeptionellen Begriffen (etwa «männlich-weiblich», vgl. das Interview von Christian Kerez mit Shuntaro Tanikawa auf S. 21–26), die schliesslich in ein abstraktes Raumkonzept münden.[3] Dabei erscheint er stark durch Sigfried Giedion beeinflusst, dessen Buch *Raum, Zeit, Architektur* 1955 ins Japanische übersetzt wird, und den er für die Fähigkeit bewundert, die Entwicklung der westlichen Architektur historisch in eine Beziehung zum jeweiligen mathematischen Denken zu setzen.[4] Allerdings – und das ist typisch für seine Arbeitsweise – verneint Shinohara die Möglichkeit einer direkten Übertragung von Giedions Konzepten auf Japan. *Raum, Zeit, Architektur* ist mehr Anstoss zu eigenen grundsätzlichen Überlegungen als ein verbindlicher geistiger Kontext, innerhalb dessen eine Theorie entwickelt werden könnte. Die westliche Denkweise

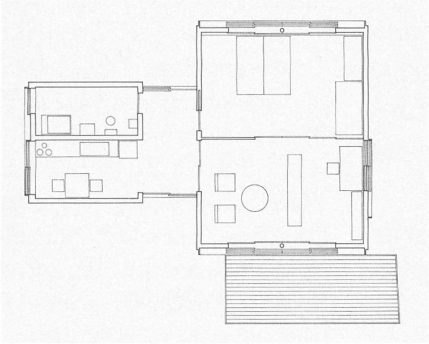
1 Eine grafische Übersicht über die vier Stile findet sich zusammen mit der Auflistung von Bauten, Texten und Ausstellungen, in: *The Japan Architect* 93, Frühling 2014.
2 1954–1969, vom *House in Kugayama* bis zum *South House in Hanayama*.
3 Kazuo Shinohara, *The Three Primary Spaces*, in: *The Japan Architect*, Tokio, August 1964. Es handelt sich dabei um einen topologischen Raum, der von den Eigenschaften «funktional», «ornamental» und «symbolisch» definiert wird.
4 Kazuo Shinohara, *The Japanese Conception of Space*, in: *The Japan Architect*, Tokio, Juni 1964.

1

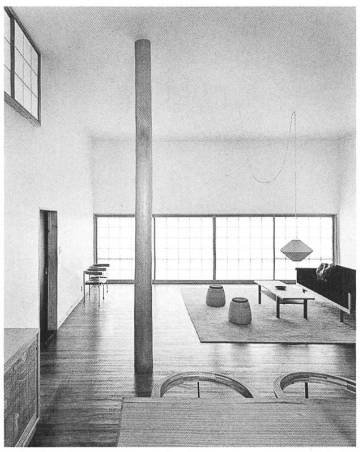
House in Kugayama
Bild: Chuji Hirayama



House of Earth



Tanikawa House



House in White
Bild: Shigeo Okamoto ©Shokokusha Photographers

South House in Hanayama
Bild: Koji Taki

Umbrella House
Bild: Osamu Murai

1954 House in Kugayama
1958 House in Kugayama No. 2
1958 Tanikawa House
1960 House in Chigasaki
1960 House in Komae
1961 House with a Big Roof
1961 Umbrella House
1963 House with an Earthen Floor
1965 North House in Hanayama
1966 Asakura House
1966 House in White
1966 House of Earth
1967 Yamashiro House
1968 South House in Hanayama
1968 Suzusho House

dient als eine Art Gegenform, an der die japanische Wirklichkeit und ihre kulturelle Grundlage gemessen und zugänglich gemacht werden. Die aus dem traditionellen japanischen Bauen gewonnenen konzeptionellen Möglichkeiten versucht Shinohara im *Ersten Stil* systematisch von einem Entwurf zum nächsten auszuloten, was zu einer Reihe programmatischer Bauten führt, an denen er seine theoretischen Überlegungen gleicherweise entwickelt und überprüft.

Die rekursive Arbeitsweise führt Shinohara um 1970 dazu, mit der Tradition zu brechen und sich mittels eines «Antistils» ihrem «Gegenraum» zu widmen. Mit dem *Zweiten Stil*[5] tritt eine konzeptionelle Räumlichkeit ganz an die Stelle des konkreten Denkens. Wenn die Hinwendung zur Tradition zuvor immer auch eine Abkehr vom japanischen Mainstream der Nachkriegszeit war – auch von der Architektur des Metabolismus –, so kann Shinoharas «Antistil» wiederum als eine gesuchte Gegenposition gesehen werden. Ironischerweise erfolgt dieser Wandel gerade in dem Moment, in dem sich viele Architekten im Zuge der auch Japan erschütternden studentischen Unruhen um 1968 der Tradition zuwenden.

Produktive Anverwandlungen

Shinohara bezieht sich während seiner ganzen Schaffenszeit gerne auf Einflüsse anderer Fachbereiche und Kulturen. Dabei handelt es sich jeweils weniger um eine direkte Übertragung integraler Konzepte als um die Anverwandlung von Inspirationsquellen ausserhalb der Architektur oder des eigenen kulturellen Kontexts – oder von dessen Rändern. Der freie und widersprüchliche Umgang mit Quellen findet in seinem Denken eine Entsprechung in der postulierten «Akzeptanz irrationaler Tatsachen», die Shinohara als Bestandteil des menschlichen Wesens sieht und auch auf den Entwurf seiner Bauten anwendet, um den «Filter zwischen sich und den physischen Dingen» periodisch zu verändern.[6] Es ist genau dieses Verfahren des Manipulierens von Einflussgrössen, das zu einem sprunghaften Wechsel von Versuchsanordnungen zwischen den vier unterschiedlichen «Stilen» und letztlich zu einem äusserst heterogenen Werk führt.

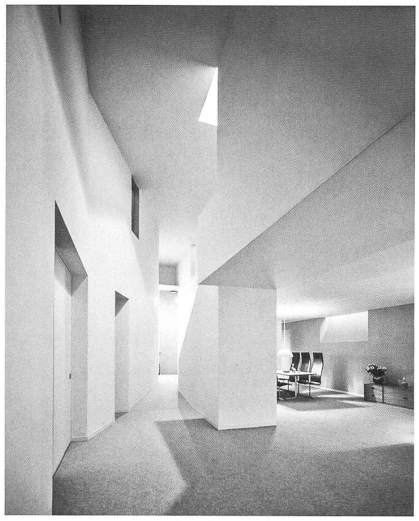
So stellt Shinohara mit der Einführung des «Gegenraums» im *Zweiten Stil* dem tradierten, durch handwerkliche Regeln bestimmten japanischen Raum bewusst das Konzept eines an die amerikanische *Minimal Art* erinnernden weissen Kubus entgegen und legt damit die Basis für seine, nach eigenem Bekunden sehr persönliche, antithetische und durch eine ambivalente Haltung geprägte Arbeitsweise.[7] In seinen Texten pendelt Shinoharas Denken zwischen der Schilderung einer inneren Gefühlswelt und der Rolle des aussenstehenden Betrachters[8] und lässt den Leser Zeuge eines intimen Prozesses werden, der sich in Wechselwirkung von Rationalität und Intuition entfaltet. Die japanische Kultur, bekannt für ihre eigenwillige Assimilationsfähigkeit gegenüber Fremdem und der Koexistenz von Widersprüchen, erlaubt es Shinohara, in seiner Denkweise beweglich zu bleiben ohne sich dabei selber in Widersprüche zu verstricken. Ähnlich der «räumlichen Spaltung»[9] in den Häusern des *Zweiten Stils*, die sich gleichermassen trennend und verbindend auf die Raumkomposition auswirkt, gelingt es ihm, eine Brücke zu schlagen zwischen dem Archaisch-Menschlichen auf der Ebene des Individuums und dem Programmatisch-Abstrakten auf der Ebene der Gesellschaft.

Produktion von Bedeutsamkeit

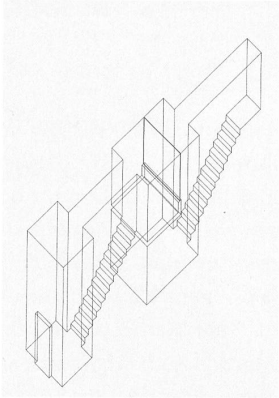
Auf der Suche nach einer Raumkonzeption im Gleichschritt mit den rasanten gesellschaftlichen Veränderungen lässt sich Shinohara in seinem *Dritten Stil*[10] von der französischen (post-)strukturalistischen Philosophie inspirieren. Die Begegnung mit dem Denken von Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Gilles Deleuze und Félix Guattari leitet einen Paradigmenwechsel ein. 1974 erscheint die japanische Übersetzung von Deleuzes Studie über Marcel Prousts monumentalen Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*.[11] Man könnte sagen, dass Deleuzes Erkundung der proustschen Poetik – einer «antilogischen» Montage von in sich geschlossenen Episoden und Textelementen – die bisweilen sprunghafte Arbeitsmethode Shinoharas, seine räumlichen Absichten und die Reflexion über das eigene Werk auf ein neues theoretisches Niveau hebt. Die Begriffe «Stil» und «Maschine» sind direkt Deleuzes Buch entliehen. In gleicher Weise wie sich Shinohara an der Wende vom *Ersten* zum *Zweiten Stil* mittels des Konzepts des «abstrakten Kubus» zugleich von der japanischen Tradition und vom europäischen Funktionalismus der 1920er und 1930er Jahre abgrenzt, will er den Begriff der «Maschine» vorerst nicht in einem modernistischen Sinne als Verneigung vor der Technologie verstanden wissen, sondern als architektonischen Mechanismus, der auf die Produktion von Bedeutsamkeit in Räumen ausgerichtet ist.

5 Den *Zweiten Stil* fixiert Shinohara zwischen 1970 und 1974 und den Bauten *Uncompleted House* und *Prism House*.
6 Kazuo Shinohara, *Beyond Symbol Spaces*, in: *The Japan Architect* 174, Tokio, April 1971, S. 88.
7 Vgl.: Kazuo Shinohara, *Die wilde Raummaschine*, in: Reinhard Gieselmann (Hg.), *Prolegomena* 33, Wien 1980, S. 44: «Ich kam zu der Erkenntnis, dass man das alte System zunächst verneinen muss, um seine Existenzberechtigung in der heutigen Gesellschaft zu gewährleisten. Von jener Zeit an ist eine solche ambivalente Haltung einem Gegenstand gegenüber einer der Grundsätze meiner Architekturmethode.»
8 Kazuo Shinohara, wie Anm. 6, S. 82.
9 Kazuo Shinohara, wie Anm. 6, S. 88.
10 1976–1983, von der *Tanikawa Residence* bis zum *Higashi-Tanagawa Complex*.
11 *Puruusuto to shiinyu: Bungaku kikai toshiteno «ushitnawareta toki wo motomete»*, dt.: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit als Literaturmaschine*, Hosei 1974; Deutsch: *Proust und die Zeichen*, Frankfurt am Main, Berlin 1978. Zu den Wechselwirkungen zwischen Poststrukturalismus und japanischer Architektur: Gary Genosko, *Felix Guattari, An Aberrant Introduction*, London, New York 2002.

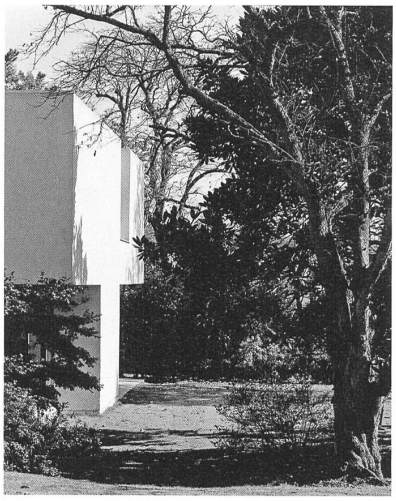
2



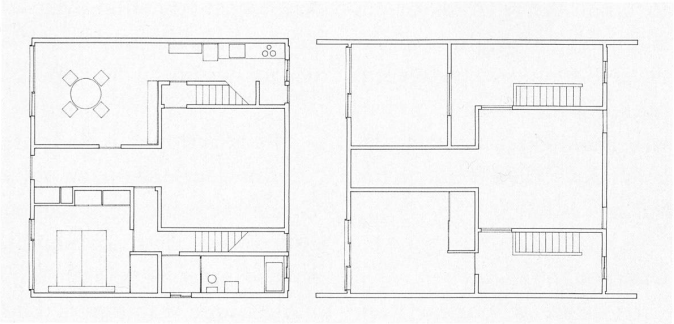
House in Higashi-Tamagawa
Bild: Masao Arai
© The Japan Architect



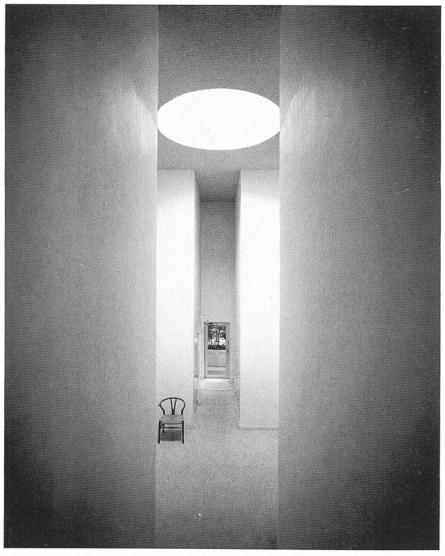
Repeating Crevice



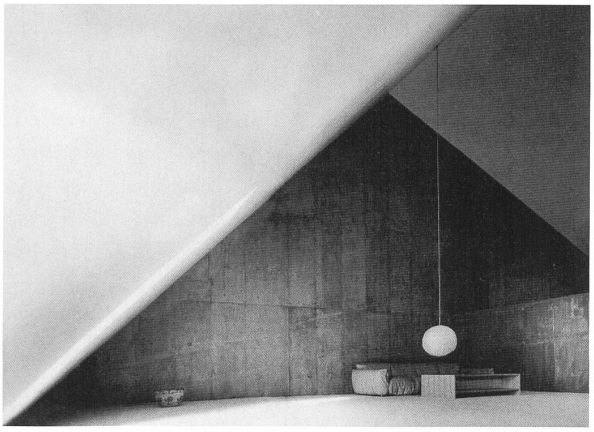
Cubic Forest
Bild: Shigeo Okamoto ©Shokokusha Photographers



Shino House



The Uncompleted House
Bild: Osamu Murai © Shokokusha Photographers



House in Seijo
Bild: Hiroaki Tanaka

1970 Shino House
1970 The Uncompleted House
1971 Cubic Forest
1971 Repeating Crevice
1971 Sea Stairway
1971 Sky Rectangle
1972 House in Kugahara
1973 House in Higashi-Tamagawa
1973 House in Seijo
1974 Prism House

Mit der Fertigstellung der *Tanikawa Residence* entfaltet die Maschine als begriffliches Zentrum des *Dritten Stils* eine ungekannte Kraft. Das Haus für einen sehr bekannten japanischen Dichter überlagert kontrastierend eine abstrakt wirkende Dachform mit dem schräg abfallenden, erdbelassenen Boden zu einer Art Sinn-Generator, der in erster Linie durch die Bewegung einer Person durch den Raum aktiviert wird (vgl. das Interview von Christian Kerez mit Shuntarō Tanikawa auf S. 21–26).

Haus und Stadt

Ein vergleichbares kontrastierendes Prinzip wendet Shinohara dann beim darauf folgenden Haus an, dem *House in Uehara* im Orbit des Eisenbahn- und Metroknotens Shibuya, einem Subzentrum von Tokio. Zwei frei stehende und vier in eine monolithische Betonhülle eingebettete, verzweigte Betonstützen ermöglichen dort die Einhaltung der möglichen Bauhöhe und das Auskragen des Volumens über einen Carport und den Eingang. Die Trennung von Tragstruktur und räumlicher Artikulation durch einen Holz-Zwischenboden erzeugt eine Wahrnehmung, die zwischen Chaos und Ordnung oszilliert. In Anlehnung an Lévi-Strauss' «wildes Denken»[12] spricht Shinohara nun über «Wildheit». Verstärkt wird diese intellektuelle Bezugnahme, weil der Bauherr noch während der Bauphase ein Kinderzimmer auf dem Dach fordert, das nicht mehr in die Gesamtkonzeption integriert werden kann. Lévi-Strauss' Gedanken zur *Bricolage*[13] scheinen hier nicht nur ein Angebot für die Lösung eines Entwurfsproblems gewesen zu sein, sondern auch eine Antwort auf die architektonische Herausforderung der chaotischen Grossstadt Tokio. Die merkwürdig erscheinende, unvermittelte Art, in der das Dachzimmer auf die Betonhülle des Hauses gesetzt ist, wird für Shinohara zu einem Ausdrucksmittel, das die «Wildheit» des unübersichtlichen Innenraums mit dem «Dschungel» der Metropole aussen verbindet.

Die Isolierung und Rekombination der beiden Begriffe «Wildheit» und «Maschine» zur «Wilden Raummaschine» führt Shinohara Anfang der 1980er Jahre zu generellen Betrachtungen über die japanische Stadt (vgl. den Artikel von Mathias Müller und Daniel Niggli auf S. 38–45). In Gedankengängen dieser Art spiegeln sich Anstrengungen, deren ungeplante Form zu verstehen und für die eigene Arbeit verfügbar zu machen. Die Problematik der urbanen Planung siedelt Shinohara dabei zwischen der Lösung einer mathematischen Formel mit sehr vielen Variablen[14] und der Erkenntnis an, dass es sich bei Tokio um ein «Phänomen» handle und somit um ein irrationales System[15], dem nicht mit den herkömmlichen Instrumenten des (westlichen) Städtebaus beizukommen sei. – Findet diese Haltung nicht ein Bild in der berühmten *Grossen Welle* auf einem Holzschnitt von Hokusai, deren Kraft sich Fischerboote geschickt aussetzen?

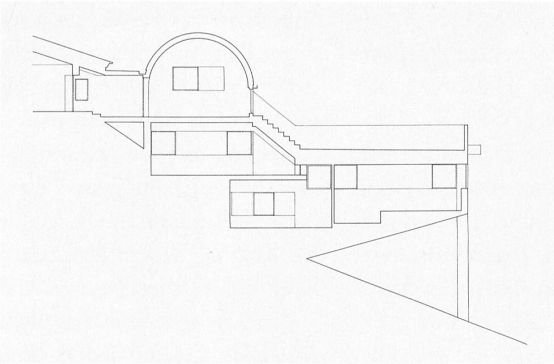
In Analogie zur Mondfähre des amerikanischen Apollo-Programms oder zum Mitte der 1970er Jahre modernsten Kampfflugzeug der US Navy setzt Shinohara das Haus des *Vierten Stils*[16] in Bezug zu einem System höherer Ordnung. Er sieht das Wohnhaus als «die Nasenspitze eines viel grösseren Maschinengefüges», dessen funktionale Logik ein irrationales Aussehen hervorbringe, weil innere Verbindungen nicht sichtbar seien.[17] Entgegen früheren Beteuerungen «huldigt» nun Shinohara direkt der «Maschine, die sich aus dem Geist der 1920er Jahre kristallisierte».[18] Er verbindet sie mit der «progressiven Anarchie» der japanischen Stadt, die eine positive Kraft verkörpere: «Eine Stadt, die unaufhörlich solche Vitalität hervorbringt, ist der Menschheit grossartigste, unabsichtlich geschaffene Maschine.»[19] Die Entkoppelung von Form und Funktion wird so zum bestimmenden Kriterium von Shinoharas *Viertem Stil*.

Chaos

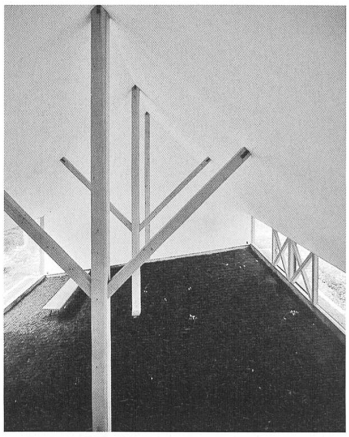
Es erstaunt nicht, dass Shinoharas erste Auslandreise nach Afrika führt und nicht nach Europa. Er erhofft sich, dort jene «Wissenschaft vom Konkreten»[20] vorzufinden, die in der Sicht des Anthropologen Lévi-Strauss für viele nichteuropäische Stammesgesellschaften charakteristisch ist und gemäss Shinoharas Meinung ebenso auf die japanische Kultur zutreffen muss. Im japanischen Alltag gehen automatisierte Hochtechnologie und archaisches Shinto-Ritual scheinbar nahtlos ineinander über.[21] In der besonders kreativen Schaffensperiode nach dem *House in Uehara* gleichen einige Bauten tatsächlich archaischen Ritualobjekten, so etwa das *House in Hanayama No. 3*, das in der Giebelansicht seltsam wesenhafte Züge trägt. Mit zunehmender internationaler Bekanntheit und Reisetätigkeit begegnet Shinohara auch der europäischen Stadt – allerdings dient ihm diese wiederum als «Gegenform», um zu einem konzeptionell nutzbaren Verständnis der ungeordnet erscheinenden Grossstadt Tokio zu kommen.

12 Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main 1973.
13 Claude Lévi-Strauss, wie Anm. 12, S. 29.
14 Kazuo Shinohara, wie Anm. 7, S. 55.
15 Kazuo Shinohara, wie Anm. 7, S. 53.
16 1984–2006, vom *House in Yokohama* bis zum Projekt für ein *House in Tateshina*.
17 Kazuo Shinohara, *Auf dem Weg zur Architektur*, in: *Baumeister* 11/1984, München, S. 47.
18 Kazuo Shinohara, wie Anm. 17, S. 51.
19 Kazuo Shinohara, wie Anm. 17, S. 49.
20 Claude Lévi-Strauss, wie Anm. 12, S. 11–48.
21 Mit heutiger Kenntnis der erst 2011 publizierten Aufsätze von Lévi-Strauss zu Japan erscheint Shinoharas Afrika-Reise zusätzlich bedeutend, weil es gerade Lévi-Strauss war, der in Japan eine «humane Moderne» zwischen entwickelter und primitiver Zivilisation verwirklicht sah. Vgl.: Claude Lévi-Strauss, *Die andere Seite des Mondes*, Frankfurt am Main 2012.

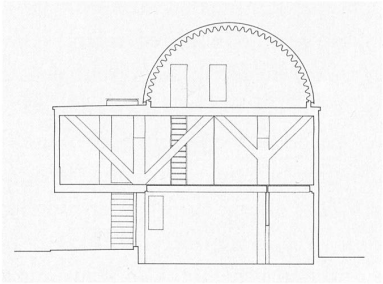
3



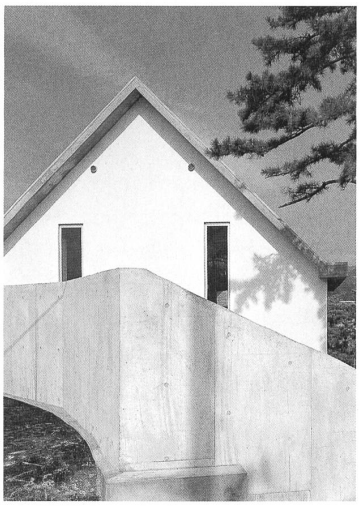
House in Hanayama No.4



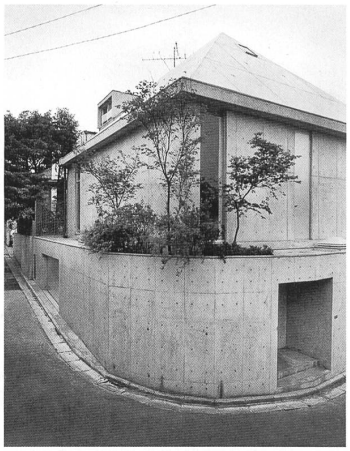
Tanikawa Residence
Bild: Masao Arai © The Japan Architect



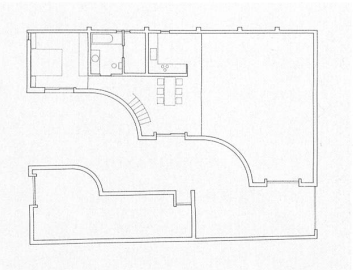
House in Uehara



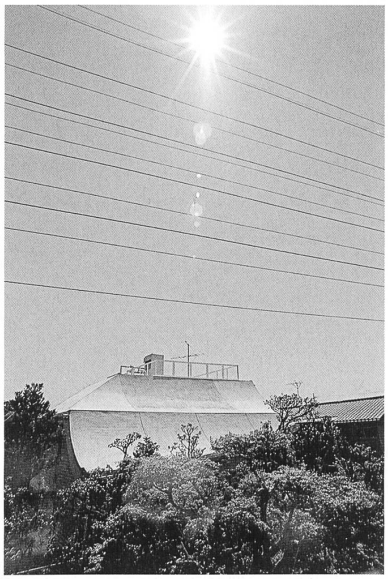
House in Hanayama No.3
Bild: Tomio Ohashi



House on a Curved Road
Bild: Tomio Ohashi



House in Kuruizawa



House under High-Voltage Lines
Bild: Tomio Ohashi

1974 Tanikawa Residence
1975 House in Karuizawa
1976 House in Itoshima
1976 House in Uehara
1977 House in Ashitaka

1977 House in Hanayama No. 3
1978 House on a Curved Road
1980 House in Hanayama No. 4
1981 House under High-Voltage Lines
1982 Higashi-Tamagawa Complex

1982 Ukiyo-e Museum Matsumoto
1980 DOM Headquarters Köln (unbuilt)
1981 Goto House (unbuilt)

Das kleine *House in Yokohama*, das er etwa zeitgleich mit der *Centennial Hall* des Tokyo Institute of Technology für sich selber baut, leitet den *Vierten Stil* ein. Der Bau ist die radikalste Umsetzung der an der Wende vom *Zweiten* zum *Dritten Stil* festgelegten Paradigmen. Wie im kubistischen Gemälde mischen sich darin verschiedenartige, einander nicht logisch zuordenbare Elemente: Flächen und Volumen, funktionale und symbolische Teile, abstrakte Formen und collagierte Realitätsfragmente. Shinohara vergleicht die Wirkung der stark voneinander unterschiedenen Teile mit «Zufallsrauschen», mit einem chaotischen Zustand in der Akustik, entsprechend der Wahrnehmung der japanischen Grossstadt. Die naheliegende Feststellung, dass reines Chaos nicht direkt in Architektur und Städtebau umgesetzt werden könne, münzt er um in das Postulat einer Schönheit, die aus einem zufälligen Zustand von Objekten entstehe.[22] Er ist freilich «interessiert am Mechanismus innerhalb des Chaos, der eine neue Form von Energie» hervorbringe, vergleichbar mit den «Qualitäten eines Organismus».[23] Diesen sieht er nun generell als Ausdruck steter Bewegung und Veränderung, fassbar durch die Erkenntnisse von Biologie und Chaostheorie.[24] Die «progressive Anarchie» des *House in Yokohama* erinnert nicht zuletzt an Filme der 1990er Jahre von Jean-Luc Godard, in denen Bilder und Tonspur entkoppelt sind.[25]

Nach wenigen Jahren eigener Nutzung wird das *House in Yokohama* abgerissen, weil sein Grundstück verkauft werden muss. Ironie des Schicksals: Wie es seine Architektur vorgibt, so löst sich das späte Meisterwerk im Chaos von Gross-Tokio auf und kann heute nur noch aus unendlicher Ferne beschrieben werden. Doch das mit ihm kurzzeitig erfüllte Versprechen einer Architektur der vitalen Veränderung, die die Verhältnisse von Haus und Stadt, Tradition und Moderne sowie Individuum und Gesellschaft in ein spannungsvolles Ganzes versetzt, hilft, diesen Verlust zu verschmerzen. —

22 Kazuo Shinohara, *Chaos and Machine*, in: *The Japan Architect: Shinkenchiku* 373, Mai 1988, Tokio, S. 27.
23 Kazuo Shinohara, wie Anm. 22, S. 31.
24 Im Aufsatz *Chaos and Machine* erwähnt er den russischen Physikochemiker und Nobelpreisträger Ilya Prigogine, dessen Buch *Order out of Chaos*, New York 1984, er wohl kannte.
25 Insbesondere an *Nouvelle Vague* von 1990 und an *Hélas pour moi* von 1993.

Alberto Dell'Antonio (1962) ist Architekt in Zürich. Er unterrichtet an der ZHAW Entwurf und Konstruktion. 1996 traf er Kazuo Shinohara für ein längeres Architekturgespräch in Tokio.

Résumé

Tradition – cube – machine – chaos

Contradictions productives dans l'œuvre de Kazuo Shinohara

Le maître japonais de l'architecture né en 1925 a divisé lui-même son œuvre en quatre styles. Son intérêt de créateur s'est donc déplacé d'une vision conceptuelle de la tradition architecturale japonaise vers une confrontation avec la métropole de Tokyo. Ce qui caractérise le travail théorique et pratique de Shinohara, c'est une remise en question constante de ses propres représentations. Chaque construction le conduisait à formuler un problème architectural fondamental comme un devoir qu'il réalisait de manière programmatique lors de sa prochaine construction. Alors que la tentative de concilier impact et construction de maisons traditionnelles avec un mode de vie moderne a marqué le *premier style* de Shinohara, il essaya, dans son *deuxième style*, de se démarquer de la tradition par l'abstraction et la non-matérialité. Avec son *troisième style* commença une enquête profonde des concepts du (post-)structuralisme français. Le *quatrième style* mena Shinohara à ce qu'il nomma le *Modern Next* – un mode de travail pour capturer les conditions de la métropole à la limite de la virtualisation. Tous ses styles et toutes ses constructions ont en commun sa capacité d'exacerber des contradictions culturelles, technologiques et artistiques et d'en faire quelque chose de productif.

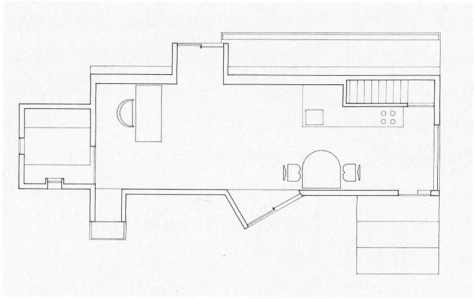
Summary

Tradition – Cube – Machine – Chaos

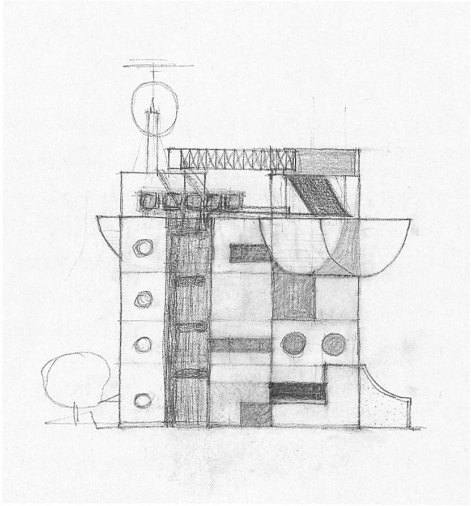
Productive Contradiction in the Working Methods of Kazuo Shinohara

The Japanese master architect, born in 1925, himself divided his creative work into four styles. His interest as a designer shifted from a conceptual view of Japanese architectural tradition to an examination of the chaotic metropolis of Tokyo. Shinohara's theoretical and practical way of working was marked by a constant verification of his own ideas. With each completed building he formulated a basic architectural problem as a task to be re-examined and implemented both experimentally and programmatically by his next building. Whereas Shinohara's First Style is strongly shaped by an attempt to reconcile the impact and construction of traditional houses with modern lifestyle, in his Second Style he sought to distance himself from tradition through an increase of abstraction and non-materiality. With the Third Style he began a deeper investigation of a number of terms extracted from French post-structuralism. The Fourth Style led Shinohara to what he called the Modern Next – a mode of working set to capture the circumstances of the modern megacity at the threshold of virtualisation. All four styles and the individual buildings they comprise share an ability to pinpoint technological and cultural contradictions and recast these in strikingly productive ways.

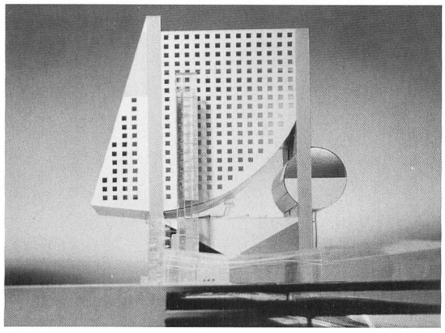
4



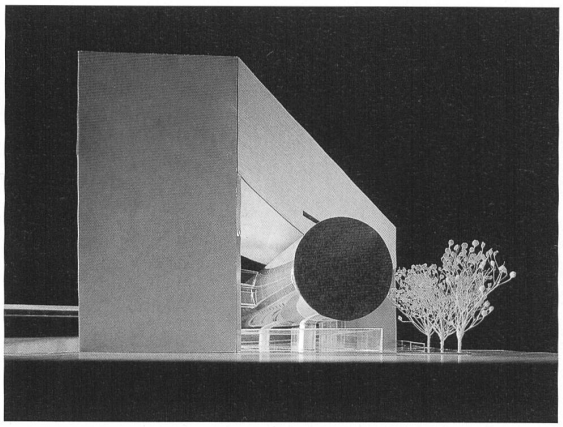
House in Yokohama



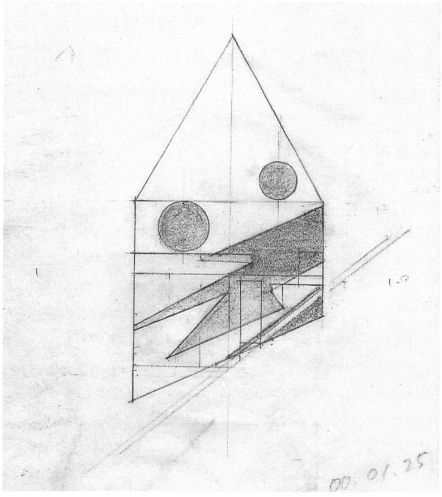
Centennial Hall Tokyo Tech



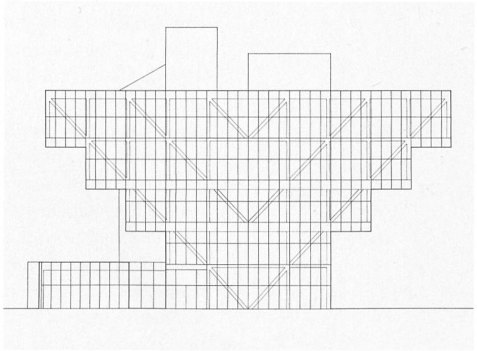
Euralille Hotel Project
Bild: Terutaka Hoashi



Helsinki Contemporary Art Museum Project
Bild: Terutaka Hoashi



House in Tateshina Project



Kumamoto-Kita Police Station

1985 House in Yokohama
1987 Centennial Hall Tokyo Tech
1988 Clinic in Hanayama
1988 Hanegi Complex
1988 Tenmei House
1990 K2 Building
1990 Kumamoto-Kita Police Station
1986 The 2nd National Theatre Project
1986 Tokyo Opera House Project
1989 Paris: Circus on Seine Project
1990 Agadir Convention Center Project
1991 Repeating Crevice Annex Project
1992 Euralille Hotel Project
1992 New Addition to Ukiyo-e Museum Project
1992 Uncompleted House Annex Project
1993 Helsinki Contemporary Art Museum Project
1993 Project for Hamburg Urban Vision Project
1995 Yokohama International Port Terminal Project
2006 House in Tateshina Project

Ausblick auf einen *Fünften Stil*? Mit spitzem Giebel und einem andeutungsreichen, zart-kraftvollen Innenraum scheint das letzte Projekt Shinoharas für ein House in Tateshina «auf dem Weg zur Architektur» gewesen zu sein. Bild: © Kazuo Shinohara Estate, Tokyo Institute of Technology

Die «Berghütte» des Dichters Shuntarō Tanikawa in Kita-Karuizawa, besser bekannt als *Tanikawa Residence*. Das rechtwinklige Dach über abfallendem Terrain bringt durch den Gegensatz von Geometrie und Topographie architektonische Bedeutsamkeit hervor. Bild: Koji Taki