

Kapitel 9: Wie hält Minimales zusammen? | Der Tragwerksplaner Mutsuro Sasaki

Herr Sasaki, warum haben Sie sich entschieden, Tragwerksplaner zu werden?

Ich ging noch zur Oberschule, es war während der Tokyoter Olympiade von 1964, als ich mich für Architektur zu interessieren begann. Damals wurde in einem Interview mit Kenzo Tange das Yoyogi National Gymnasium mit seiner großartigen Dachkonstruktion vorgestellt. Ich war so begeistert, dass ich mich am Fachbereich für Konstruktion der Universität Nagoya einschrieb.

Welche weiteren Gebäude waren wichtig?

Félix Candelas hyperbolisch-parabolische Schalenkonstruktionen wie beispielsweise die Kapelle San Vicente de Paul oder das Bacardi-Abfüllwerk und Eero Saarins TWA Terminal am Flughafen John F. Kennedy in New York.

Wie waren Ihre Erfahrungen in der Zusammenarbeit mit Toyo Ito an der Sendai Mediathek?

Es war eine Woche nach dem Erdbeben von Kobe im Jahr 1995. Ito war ins Ausland gereist, um an einem Projekt zu arbeiten. Da erhielt ich von ihm eine Skizze mit der Bemerkung: „Das sind Ihre Hausaufgaben.“ Das Baugelände war

riesig, und die Skizze war klein, von Hand gezeichnet, ein Gekritzelt mit vielen Linien und Notizen. Beim Blick auf die Skizze war mir aber klar, dass diese winzige Zeichnung viele Ideen und Konzepte enthielt, die für ein Modell der Architektur des 21. Jahrhunderts relevant sind.

Wie kamen Sie zu Ihrem Verfahren der Sensitivitätsanalyse?

Als ich 1998 mit Arata Isozaki an der Fertigstellung des Entwurfs für das Große Nationaltheater in Beijing arbeitete, konnte man noch keine Computer einsetzen, um Belastungen und Verformungen frei gekrümmter Oberflächen zu messen und zu berechnen. Um herauszufinden, wie sich Druck- und Zugspannung an jedem Punkt verhielten, war ich im Wesentlichen auf das Trial-and-Error-Verfahren angewiesen, veränderte also die Koordinaten der frei gekrümmten Oberflächen von Punkt zu Punkt ein wenig. Das war sehr zeitaufwendig und nicht sehr systematisch.

Ich wurde diese zeitraubende Methode bald leid und suchte deshalb für den Entwurf nach einem theoretischeren, auf den Prinzipien konstruktiver Logik beruhenden Verfahren. Meine Entwicklung war von den einfachen, aber brillanten Experimenten Gaudís inspiriert, der Modelle einfach umgedreht hatte, so dass beispielsweise aus Zug Druck wurde, um heraus-

zufinden, wie sich die ideale Konstruktion entwerfen ließ. Statt Berechnungen anzustellen, um die erstrebte Form zu verwirklichen, drehte er die Richtung des Prozesses um.

Genauso arbeitet auch die Sensitivitätsanalyse: Man geht nicht von der erstrebten Form aus und misst und berechnet dann, um diese zu erhalten, sondern verfährt umgekehrt – die angemessene Konstruktion wird gefunden, indem die Form als ein variabler, erst zu entdeckender Parameter angesetzt wird.

Erzählen Sie über den Entwurfsprozess für SANAA's Learning Center in Lausanne.

Ausgangspunkt war die einfache Idee, den Fußboden über den Grund zu erhöhen, so dass eine Lücke entsteht und Menschen sich frei darunter bewegen können. Danach musste das Dach entworfen werden, das parallel zum Fußboden verlaufen sollte. Die Form ergab sich so auf ganz natürliche Weise. Anders als das Dach wird der Fußboden für diverse Aktivitäten genutzt, also gab es viele zusätzliche statische Überlegungen, die zu berücksichtigen waren. So mussten wir zum Beispiel den Neigungswinkel begrenzen. Wenn der zu steil ist, fallen Menschen und Dinge einfach um. Verglichen mit meinen früheren Versuchen mit der Sensitivitätsanalyse waren bei diesem Projekt verbesserte theoretische Analysen erforderlich, die eine große Zahl zu-

sätzliche Kontrollen berücksichtigen mussten. Im Ergebnis entstand beim Learning Center eine viel sanftere, ruhigere, frei gekrümmte Oberfläche.

Wie steht es mit SANAA's 21st Century Museum of Contemporary Art in Kanazawa?

Für mich sind Mies van der Rohe und Gaudí, wenngleich an unterschiedlichen Enden des Spektrums, die allgegenwärtigen „Ahnen“ und ständigen Bezugspunkte. Bei jedem Projekt frage ich mich, ob es mehr in Richtung Gaudí oder Mies tendieren wird. Sejimas Architektur tendiert zu Mies. Gerade beim 21st Century Museum verwirklicht sie eine Neuinterpretation seines Erbes. Blickt man auf die letzten Gebäude, dann scheint es, dass gekrümmte Dächer und Geschossplatten verstärkt auftreten und die Konstruktionen noch dünner werden.

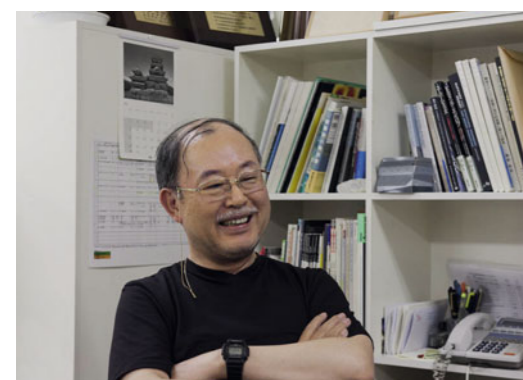
Wie verläuft Ihre Zusammenarbeit mit SANAA?

Alle legen eine Menge Ideen auf den Tisch, machen Vorschläge.

Sie sind von Anfang an beteiligt?

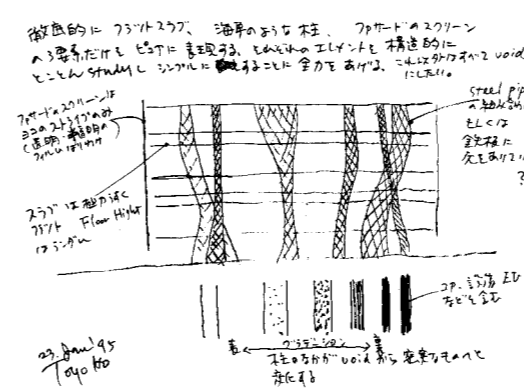
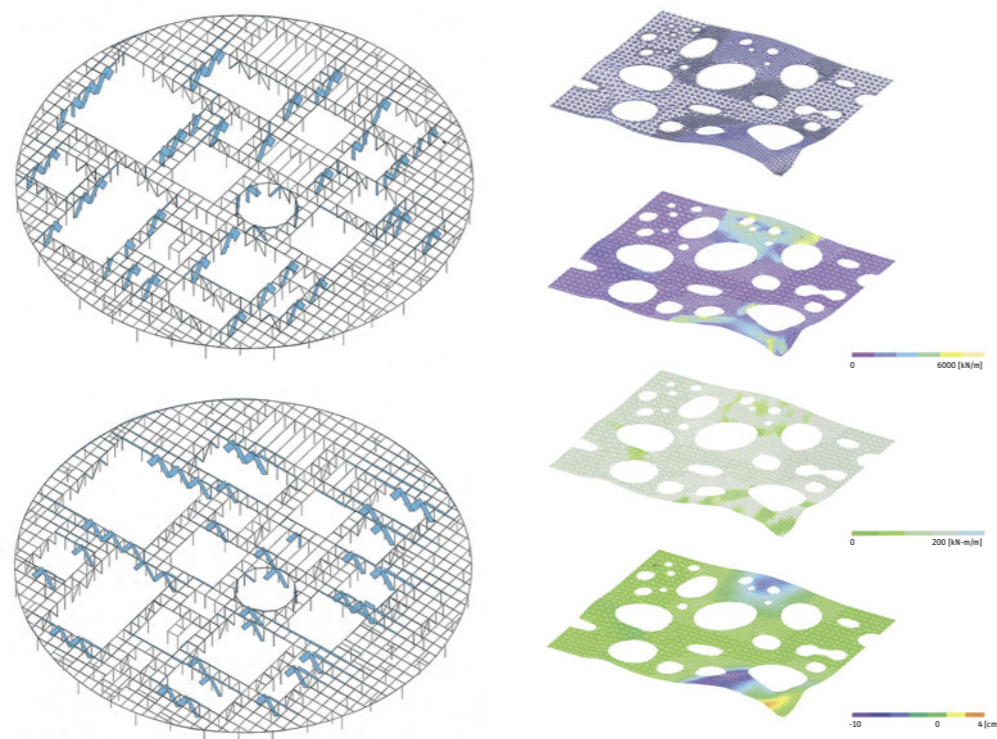
Ja, man lässt die Dinge voneinander abprallen und spielt sie zurück. Deswegen bin ich eigentlich kein wirklicher Tragwerksplaner! (lacht)

Das Interview führten Henrike Rabe und Darryl Jingwen Wee.



Mutsuro Sasaki ist heute weltweit einer der wichtigsten Tragwerksplaner. 2003 erhielt er zusammen mit Toyo Ito den Preis des Japanischen Architekturinstituts für die Sendai Mediathek.

Foto: Sebastian Mayer



Tragwerksstruktur von Sasaki: 21st Century Museum Kanazawa und EPFL Lausanne; Skizze von Toyo Ito: Sendai Mediathek (von links).

Abbildungen: „Flux Structure“



Der „magische Tisch“ von Junya Ishigami

Foto: Sebastian Mayer

Kapitel 10: Ausgedünntes Material | Junya Ishigami und sein 9,6 Meter langer Tisch

Der japanische Architekturkritiker Taro Igarashi beschrieb die Projekte von Junya Ishigami als „extrem und natürlich“. Der Architekt selbst meint, ihm gehe es lediglich um eine Veränderung in der Wahrnehmung von Alltagsobjekten.

Das Projekt „Table“ von 2005 ist eines seiner ersten Projekte nach dem Ausscheiden bei SANAA. Ishigamis Tischplatte ist 9,50 Meter lang, 2,60 Meter breit und 1,1 Millimeter dick. Der Tisch ist aus Eisen – und dennoch fügt er sich übergangslos in die Umgebung ein, wirkt fragil und beinahe unsichtbar. „Die Fragilität dieses Tisches liegt in der Art der Konstruktion. Doch das Spiel mit den Dimensionen bei diesem zugegeben langen Tisch kann beim Betrachter die Wahrnehmung des Dings an sich verändern.“

In seinen Vorarbeiten zum Entwurf dieser extrem dünnen Platte dachte Ishigami weniger an ein Möbelstück als an Architektur: „Ein Tisch ist in vieler Hinsicht eine Konstruktion en miniature, eigentlich fast ein Gebäude. Die Tischfläche ist das Dach, die Beine die Stützen – gerade weil er so einfach ist, ist ein Tisch ein guter Archetypus für Architektur.“

Konventionelles Alltagswissen und mathematische Grundkenntnisse würden davon ausgehen, dass eine derart große Fläche auf so dünnen Stützen durchhängen oder sich unter dem Einfluss von darauf abgestelltem Gewicht verziehen müsse. Eine erste Versuchsreihe galt einer Tischplatte, die stark genug sein sollte, um sich selbst als plane Fläche zu tragen. Weitere Experimente bezüglich Wölben und Vorspannen des Eisens erbrachten schließlich das geeignete technische Verfahren. Obwohl die Stabilität an sich eine zentrale Fragestellung blieb, bezogen sich die konstruktiven Analysen nicht nur auf das jeweilige Eigengewicht der Platte, sondern auch darauf, wie und wo Objekte auf der extrem sensiblen Oberfläche positioniert werden sollten. Aus zahllosen Kurven wurde eine Art „object-map“ errechnet, eine Landkarte der Objekte: eine künftige Topologie für die auf den Tisch gestellten Dinge mit einer – dann – vollkommen planen Oberfläche als Resultat. Das Spiel mit den Größenverhältnissen wird so zu einer mysteriösen Konstruktion, die die Funktionsprinzipien, auf denen sie basiert, verschleiert.

Vicente Gutiérrez

Mutsukawa Day Care Center,
Yokohama

Foto: Sebastian Mayer

Kapitel 11: Weiß und leer | Fotografien von Walter Niedermayr und Sebastian Mayer

SANAAs Bauten wirken oft zweideutig. Sie machen Unspektakuläres, Leichtes, Lichtes und – in Bezug auf die Umgebung – Ambivalentes sichtbar. Die Fotografie ist gerade in solchen Fällen gefordert, neben der Bestandsaufnahme dessen, was „da ist“, eine Interpretation der räumlichen Topologie abzuliefern. Walter Niedermayr und Sebastian Mayer sind beide eigentlich keine Architekturfotografen. Um eine Dokumentation der Bauten von SANAA geht es ihnen nicht. Sie nehmen den Raum als Ganzes in den Blick: als eine Art Landschaft und als Summe von Interaktionen, die mit der Landschaft möglich sind. Eine Beobachtung drängt sich auf. Weil die Bauten von Kazuyo Sejima und Ryue Nishizawa reduziert sind bis zum Äußersten, eignen sie sich als Leinwand für die fotografische Erkundung und deren Ästhetik.

Walter Niedermayr kam 1980, bei einem Japanbesuch für eine eigene Ausstellung, in Kontakt mit Sejima und Nishizawa. Für Niedermayr ist der „natürliche Blick“, wenn man überhaupt von ihm sprechen mag, in ständigem Widerspruch mit einer fragmentierten Realität, die er durch geringfügig verschobene Blickwinkel sichtbar macht. Von einem erhöhten Standpunkt

aufgenommen, leuchtet sein Diptychon des Naoshima Ferry Terminal die weitläufige Fläche des Daches aus. Nur eine einzige Horizontale scheint in der Lage, die Teile zu verbinden. Bei anderer Gelegenheit fokussiert Niedermayr die Ambivalenz von etwas und nichts, von ephemeren und solide. Die nahtlosen Öffnungen in den dünnen Wänden des Moriyama House (Seite 32–33) eliminieren jede Tiefe und Textur in eine Leere aus Weiß. Einzig ein „unsichtbares Fenster“ rettet den Eindruck von Tiefe.

Sebastian Mayer kam 2006, während eines Besuchs am Goethe-Institut in Tokyo, in Kontakt mit den japanischen Architekten. Kurz darauf porträtierte er Kazuyo Sejima und Ryue Nishizawa im Auftrag einer spanischen Architekturzeitschrift. Mayer interessiert sich auch bei den Porträts dafür, die Umgebung und die möglichen Interaktionen zum Raum einzubeziehen. Was aber, wenn der Raum leer ist? Muss sich der Fotograf mit der Leere abfinden? Bei seinen Architekturfotos machte Mayer diese Nichtexistenz auf eigene Weise deutlich. „Als ich das Day Care Centre in Yokohama fotografierte, hatte ich Mühe, das Gebäude als Einheit abzubilden. Es sah weder aus wie ein Gebäude, noch fühlte es sich so an. Meine Bilder beschäftigen sich folglich nur mit der Wirkung, mit der Auswirkung eines Gebäudekorpus und mit der Reflexion, also: mit dem Widerspiel mit seiner Umgebung.“
Vicente Gutiérrez





Moriyama House, Tokyo
 Walter Niedermayr, Bildraum
 144/2006, Courtesy Galerie
 Nordenhake Berlin/Stockholm

Kapitel 12: Nachkriegsentwicklung Tokyos | Interview mit Yoshiharu Tsukamoto

Das Buch „The Architectures of Atelier Bow-Wow: Behaviorology“ von Yoshiharu Tsukamoto gibt einen Überblick, wie sich in den vergangenen 60 Jahren das kleine frei stehende Wohnhaus mit Garten im Stadtgebiet Tokyos zu einer introvertierten Schlafbehausung entwickelt hat, deren Bezug zur Nachbarschaft verlorengegangen ist. Drei Generationen von Häusern werden ausgemacht. Das Buch stellt kleine Wohnhäuser vor, die durch programmatische Verlagerung und räumliche Organisation versuchen, den verbliebenen undefinierten Außenraum wieder als Lebensraum zu artikulieren.

In Ihrem Buch „Behaviorology“ schreiben Sie: Tokyo gelangt heute in einen urbanen Zustand von „Kindheit“, in der das Kind seine eigene Intelligenz entdeckt – was meinen Sie damit? Für lange Zeit dachte ich, meine Architektengeneration sei zu spät gekommen, um die Stadt zu bauen. Als wir unsere Karriere begannen, war die Stadt schon gebaut, alt und erwachsen. Später begriff ich, Tokyo ist gebaut, aber ohne Intelligenz, also nur gebaut. Wie haben Bautechniken und die Präzisierung des Bauens entwickelt,



Yoshiharu Tsukamoto
Luftbild: Metropole Tokyo

Foto oben: Marika Schmidt;
rechts: Iwan Baan

aber die Beziehung zwischen den Gebäuden, dem Haus und der Straße ist komplett vergessen worden. Und dann dachte ich, ok, vielleicht beginnt Tokyo gerade das Laufen zu erlernen. Nach dem Zweiten Weltkrieg war die Stadt komplett zerstört, der Wiederaufbau begann. Jetzt ist Tokyo wie ein Kind, es kann auf eigenen Füßen stehen. Was meine Generation tun kann, ist, nicht nur die Grundfläche der Stadt mit Gebäuden zu füllen, sondern die Beziehung zwischen den Gebäuden, Haus und Straße und öffentlichem Raum neu zu definieren. Deshalb bezeichne ich den Zustand Tokyos als Kindheit.

Die zeitgenössische Architektur in Japan ist anspruchsvoll. Es gibt viele herausragende Architekten, die mit unterschiedlichen Raumkonstellationen experimentieren. Gleichzeitig besteht keine analoge Tradition in der Stadtplanung. Die Kriegszerstörung wiegt schwer und ist wesentlich für den fehlenden Umgang mit öffentlichem Raum. Durch die Zerstörungen haben die Menschen eine gefühlsmäßige Beziehung zur Stadt verloren. Die Verbindung zur Vergangenheit war zerschnitten, das gilt vor allem für die bürgerliche Bevölkerung Tokyos. In Kyoto beispielsweise spürt man noch immer eine gewisse Souveränität im Umgang mit öffentlichem Raum und der Beziehung von Haus und Straße, auch wenn sie vielleicht nicht mehr zeitgemäß ist. In



Tokyo hat man versucht, den Verlust zu kompensieren, indem man Gebäude sammelte, die wie Stadt aussehen. Es gibt aber auch eine andere Seite. In Tokyo gibt es inzwischen viele interessante Quartiere wie Nakameguro, Yanaka, Shimo-Kitazawa, Kichijoji, Daikanyama. Der Charakter dieser Viertel ist nicht auf Grundlage von Stadtplanungen entstanden, vielmehr hat er sich spontan herausgebildet, ohne den dominierenden Regeln des Marktes zu gehorchen.

Paradoerweise ist Tokyo für viele gerade wegen der ungeordneten Struktur interessant. ... weil die Stadt immer in Veränderung ist. Diese Tendenz einer Großstadt mit einer Art offenem Ausgang ist relativ neu. Tokyo kann sich nicht vollenden. Mir scheint eine solche Entwicklung allerdings passender für die heutige globalisierte Welt. Das fasziniert mich und treibt mich auch an bei der Entwicklung kleiner Häuser. Das Haus ist ein sehr kleines Element der Stadt, das auf das große Ganze wenig Auswirkung hat. Wir brauchen eine Idee, wie wir dieses kleine Element besser in einen übergeordneten Zusammenhang integrieren können. Zum Beispiel durch das Schaffen von Raumzusammenhängen oder durch das Definieren von Räumen zwischen verschiedenen Gebäuden.

Das Interview führte Marika Schmidt.



Taro Igarashi Foto: Sebastian Mayer

Kapitel 13: Japanische Superflatness und der Abbau von Hierarchien | Interview mit Taro Igarashi

Wir warten am schicken, belebten Omotesando-Boulevard auf Taro Igarashi, dem Kommissar des Japanischen Pavillons auf der letzten Biennale in Venedig 2008. Er ist Architekturkritiker und Professor an der Tohoku-Universität Sendai. In Japan ist Igarashi omnipräsent, mit über 30 Publikationen ist seine Stimme unüberhörbar. Als Igarashi auf uns zukommt, sieht er jünger und weniger förmlich aus als erwartet. Sobald aber die Rede auf „superflat architecture“ kommt, hängt eine andere Atmosphäre im Raum: etwas von Seminar.

Der Künstler Takeshi Murakami verwendete den Begriff „superflat“ erstmals 2000 im Zusammenhang mit seiner „Superflat“-Ausstellung über Manga-Kultur. Wie kam es dazu, dass Sie diesen Begriff auch auf Architektur anwenden? 1999, als die Idee von Superflat gerade aufkam, beauftragte mich die Zeitschrift Kohkoku damit, dieses Konzept explizit in Hinsicht auf Architektur zu untersuchen. Das Heft geriet zu einer Sonderausgabe über die möglichen Anwendungen des Begriffes. Zu gleicher Zeit hatten mehrere neue interessante Entwicklungen, etwa der

Bau von Toyo Itos Sendai Mediathek und das QFRONT-Gebäude in Shibuya, einen Zeitenwechsel bereits angekündigt.

Superflatness – was ist die eigentliche Essenz von „superflat“-Comics, -Kunst, -Fotografie, -Mode, Architektur und urbaner Lebenskultur? Zwei Punkte sind zentral für diese „Flachheit“. Zum einen die Auflösung von Hierarchie in eine Richtung, die sich eher an horizontalen Modellen und Strategien orientiert. Der zweite Punkt liegt im Vergleich zwischen der Perspektive und der Tiefenwirkung in der westlichen Malerei und dem historischen Fehlen von Tiefe und Dreidimensionalität in der traditionellen japanischen Malerei.

Wie genau wird die Frage der Hierarchie durch die japanischen Architekten neu betrachtet? In erster Linie betraf das die organisatorische Hierarchie im praktischen Alltag der Büros. In den 90er Jahren gab es ein Anwachsen der kleineren Architekturbüros – auf Japanisch nennt man sie „unitpa“ –, etwa Mikan Gumi und Atelier Bow-Wow. Junge Architekten bildeten lose Gruppen, die sich nicht nach vertikalen, hierarchischen Mustern organisierten. Ein zweiter Punkt ist das Bauprogramm selbst. Das horizontale Arrangement der Räume in SANAAs 21st Century Museum of Modern Art ist das Ergebnis aus einer neuen Lektüre des

Raumprogramms „gegen den Strich“ und dem Überdenken konventioneller Layouts und Raumstrukturen. Ein typisches Museum hat eine sehr klar definierte Aufteilung, also Vorderfassade und Abseite – dieses Museum hat eine 360°-Fassade, an jeder beliebigen Stelle ist „die“ Front. Dieser Bau mit einem Grundriss von einer Kreisfläche von mehr als 100 Metern Durchmesser ist ein Non-Monument mit einem sehr heutigen Raumgefühl, fast wie bei einem Supermarkt.

Können Sie ein Beispiel nennen, wie die „Unterschiede zwischen tragender Konstruktion, Innenausbau und Dekor“ verwischt werden? Nehmen wir Toyo Itos „K House“. Aluminium wird normalerweise nur für Fensterrahmen oder als Oberflächenfinish verwendet. In diesem Fall experimentierte Ito damit, das Material Aluminium für das gesamte Tragwerk des Baus einzusetzen. Die Beschränkung auf ein einziges Material hat einen „flattening“ Effekt: Das Haus wirkt dann eher wie ein Architekturmodell.

Wie kommt es, dass Architekten, die eine „superflache Architektur“ exportieren, derzeit zu Japans erfolgreichsten Architekten zählen? Diese Frage können Ihnen die Ausländer sicherlich viel besser beantworten (lacht).

Das Interview führten Vicente Gutiérrez und Henrike Rabe.



Tetsuo Kondo Architects und Transsolar Klimaengineering



Hiroshi Kikuchi Architects



nkbak



Elding Oscarson



Solid Objectives – Idenburg Liu



Shoko Fukuya Architects & Associates

Kapitel 14: Blick auf SANAAs „Schüler“ | Eine Auswahl

Der inzwischen auch in Europa bekannteste „SANAA Schüler“ ist sicher Junya Ishigami (Kanagawa Institut, Bauwelt 42.09), doch nimmt die Zahl der von ehemaligen Mitarbeitern gegründeten Büros stetig zu. Die folgende Auswahl stellt einige dieser Neugründungen vor:

Tetsuo Kondo Architects

Auf der diesjährigen Biennale in Venedig ist Tetsuo Kondos Zusammenarbeit mit dem Stuttgarter Ingenieur Matthias Schuler zu sehen: die Installation „Cloudscape“ für den japanischen Pavillon. Laut Kondo „ein Ort, an dem Menschen eine neue Art Landschaft erfahren“.

Der 35-jährige Tetsuo Kondo war sieben Jahre bei SANAA, zu den Projekten, an denen er maßgeblich beteiligt war, gehören das 21st Century Museum of Contemporary Art in Kanazawa und das EPFL Rolex Learning Center in Lausanne. Nachdem Kondo im Jahr 2006 SANAA verlassen hatte, gründete er in Tokyo sein eigenes Büro: Tetsuo Kondo Architects. Derzeit arbeitet er an zwei Privathäusern und an der Entwicklung eines aus Kunststofffasern gestrickten Tisches. Kondo: „Ich bin von SANAA in vielerlei Hinsicht beeinflusst. Das Wichtigste, das ich gelernt habe, ist: Nie etwas aufgeben“.

Elding Oscarson

Direkt nach dem Diplom fing Jonas Elding bei SANAA an und blieb acht Jahre, seine Hauptprojekte dort waren das New Museum of Contemporary Art in New York, das Theater in Almere und mehrere Wettbewerbe, unter anderem für die Zollverein School of Management and Design in Essen.

Im Jahr 2007 machte sich Elding mit seinem Diplompartner Johan Oscarson in Stockholm selbständig; das nur zwei Jahre später fertiggestellte Projekt „Townhouse“ erregte internationale Aufmerksamkeit. Gegenwärtig arbeiten Elding Oscarson an weiteren Wohnhäusern und Dachausbauten. Elding bezeichnet SANAA nicht als seinen „Einfluss“, sondern als seinen „Background“.

Hiroshi Kikuchi Architects

Bevor Hiroshi Kikuchi zu Herzog & de Meuron wechselte, arbeitete er jahrelang im Büro von Kazuyo Sejima. Er begann zunächst als einfache studentische Hilfskraft, später war er als frischer Absolvent an den Wettbewerbsphasen des Almere Theaters und des 21st Century Museum of Contemporary Art in Kanazawa beteiligt.

Im Moment plant das in Tokyo angesiedelte Büro Hiroshi Kikuchi Architects unter anderem das „ksj Projekt“, ein Einfamilienhaus in Tokyo, das Anfang nächsten Jahres fertiggestellt wird. Kikuchi: „Ich bin nach wie vor ein

großer Verehrer von SANAA, versuche aber, mit meinen eigenen Bauten Abstand zum SANAA-Stil zu halten.“

Solid Objectives – Idenburg Liu

Bevor Florian Idenburg (siehe „Debut“ in Bauwelt 30.10) zusammen mit der ehemaligen Kohn-Pedersen-Fox-Mitarbeiterin Jing Liu Solid Objectives –Idenburg Liu in New York gründete, arbeitete er acht Jahre bei SANAA. Seine Schwerpunkte waren das Almere Theater, das Toledo Museum of Art und das New Museum of Contemporary Art New York.

Nächstes Jahr wird das erste große Projekt von Idenburg Liu, das Kukje Art Center in Seoul, fertiggestellt. Idenburg: „SANAA's Einfluss wird an meinem Interesse für das Raumprogramm deutlich, aber auch an der Bedeutung, die ich den Prinzipien Offenheit, Fluidität, Klarheit und Komplexität beimesse.“

nkbak

Nicht als frische Absolventen, sondern als bereits approbierte Architekten der Büros Sauerbruch Hutton in Berlin bzw. des Büros von Heinrich Böll in Essen haben Nicole Kerstin Berganski und Andreas Krawczyk bei SANAA begonnen. Als Projektarchitekten für die Zollverein School of Management and Design Essen (Bauwelt 32.06) und das Novartis Bürogebäude Basel waren sie vier bzw. zwei Jahre bei SANAA

Tetsuo Kondo Architects und Transsolar Klimaengineering | Installation „Cloudscape“ Internationale Architekturbienale Venedig, Italien 2010

Elding Oscarson | Townhouse, Landskrona, Schweden

Hiroshi Kikuchi Architects | Oizumi House, Tokyo

Solid Objectives – Idenburg Liu | Athens Student Housing

nkbak | Messestand Schneider Electric, Merten, Ritto und Elso, light+building, Frankfurt

Shoko Fukuya Architects & Associates | Tomarigi Long Bench, Osaka

Fotos: Åke E:son Lindman (für Elding Oscarson), Constantin Meyer (für nkbak); alle anderen: Architekten



Schlafplatz Büro Fotos: Jan Geipel

Kapitel 15: Das 24-Stunden Büro | Alltag, Hierarchie, und Harmonie in japanischen Architekturbüros

Kurz vor 9 Uhr morgens, die Eingangstür gleitet zur Seite, junge Mitarbeiter liegen, aufgereiht und angezogen, auf blankem Teppich oder dünnen Futons. Die Schuhe – wie in der Wohnung auch im Büro oft am Eingang ausgezogen – stehen akkurat gereiht, Paar an Paar. In der folgenden Viertelstunde vollzieht sich, täglich aufs Neue und wie von unsichtbaren Fäden gelenkt, die Verwandlung eines eingespielten Teams. Die jüngsten Mitarbeiter beseitigen, in kontemplativer Schweigsamkeit und vom Kater der kurzen und wenig komfortabel verbrachten Nachtstunden gezeichnet, die einfachen Schlafutensilien. Die Arbeitsplätze – Tischreihen wie bei uns, allerdings bei vergleichsweise halber Tischfläche pro Mitarbeiter – werden aufgeräumt, Materialreste des nächtlichen Modellbaus entsorgt, frischer Tee zubereitet. Japaner empfinden und denken holistisch und gruppenbezogen, jeder sieht und versteht sich als Teil des Ganzen, als Teil einer „Familie“. Jedes „Mitglied“ kennt seine Pflichten. Die älteren Mitarbeiter, bereits mit bestimmten Privilegien bedacht und vom morgendlichen Aufräumritual entbunden, erscheinen nach und nach. Zuletzt, und wie alles in diesem Ablauf zeitlich perfekt choreografiert, Keiei-sha, der Chef des Büros. Ein Arbeitstag – davon hat die Woche mindestens sechs – nimmt seinen Anfang. Es gibt namhafte japanische Architekten, deren biologische Uhr asynchron zu funktionieren scheint. Hier wird die Nacht zum Tag, man arbeitet gewöhnlich bis neun Uhr morgens, erst dann wird das Büro bis zum frühen Nachmittag in eine Art Ruhezustand versetzt. Beste Voraussetzung jedenfalls, für Bauherren und Klienten in Europa trotz Zeitverschiebung erreichbar zu sein. Japaner scheinen mit der schönen Gabe versehen, jederzeit und überall für ein paar Atemzüge, ein paar Minuten oder Stunden schlummern zu können, um über den Tag verteilt das notwendige Maß an Schlaf zu sichern. Der Autor dieser Zeilen, selbst mehrjährig in Japan tätig, kennt nicht wenige ausländische Architekten, die selbst nach drei, vier Jahren Arbeit in Tokyo kaum mehr gesehen haben als die Strecke zwischen Büro, Schlafstätte und nächstgelegenen Konbini.

Jan Geipel

Kapitel 16: SANAA-Ausstellung im DAC Danish Architecture Center in Kopenhagen | Auszug aus dem Logbuch

September 2009 | Reise nach Japan und erste Kontaktaufnahme. Mit dabei einige Sponsoren des DAC. Es gelingt, einen Termin mit dem Büro SANAA zu vereinbaren. Allerdings, weder Sejima noch Nishizawa sind präsent. Sam Chermayeff, hochgewachsener Amerikaner, Architekt im Büro und Assistent von Sejima, empfängt uns nonchalant. Ein den ganzen Besprechungsraum füllendes Arbeitsmodell weckt unser Interesse. Die Idee zu einer Ausstellung am DAC in Kopenhagen wird entwickelt.

9. November | Kazuyo Sejima wird zur Direktorin der 12. Internationalen Architekturbieniale 2010 in Venedig ernannt. Wir gratulieren – und überlegen einen Atemzug später, ob dies womöglich unsere geplante Ausstellung am DAC gefährdet. Eine Absichtserklärung besteht bisher nicht.

25. Januar | Sam Chermayeff besucht für ein paar Stunden und eine kurze Nacht Kopenhagen. Gewählter Ort: das Restaurant in der Turmspitze des Arne Jacobsens Hotel mit Blick über die Stadt. Erste Ideen für das Ausstellungskonzept werden skizziert. Man entschließt sich für

eine eindeutige Haltung. Keine erläuternden Pläne, einfach bloß Modelle.

30. Januar | Flug nach Tokyo. Wir treffen uns mit Sam Chermayeff und Kazuyo Sejima im neuen SANAA-Office. Ein langgezogenes Lagerhaus, abgelegen im Hafengebiet. Vor der Tür ein gut erhaltener Alfa Romeo Spider aus den Achtzigern, der Nishizawa gehört. Im Büro eine schmale Schlucht aus Regalen, die das Gebäude längs durchzieht und die Fläche in Teilbereiche seziert. Sejimas Garderobe steht frei im Raum. Ein mikroskopischer Bereich fasst Nishizawas eigenes Office.

7. Februar | Wir konzentrieren uns darauf, ein präzises Budget zu erstellen und beim Sponsor Realdania die notwendigen Fördergelder für die Ausstellung zu beantragen. In Japan werden Verträge gerne mündlich abgeschlossen. Nach einigem Hin und Her gelingt es uns dennoch, die Zusammenarbeit zu Papier zu bringen und so zu fixieren.

18. März | Ortsbesichtigung des eben der Öffentlichkeit zugänglich gemachten Rolex Learning Centers in Lausanne.

18. Mai | Aufregung am DAC, ungeschliffene Gesichter. Auf Teilen der bereits gedruckten Marketingunterlagen ist Ryue Nishizawas Name nicht korrekt geschrieben. Eine zu Rate gezogene Japanerin klärt die Lage. Die Übersetzung der japanischen Kanji ermöglicht beide Schreibweisen.

Wir entschließen uns dennoch für Korrektur und Neudruck.

10. Juni | Ein Frachtlaster hält vor dem DAC und entlädt eine 2,5 mal 3,5 Meter große Holzkiste. Im Ganzen lässt sich die Kiste nicht durch Türen oder Fenster transportieren. Darin enthalten 20.000 Quadratmeter Wellenlandschaft, reduziert auf den Maßstab 1:50. Gewicht des Rolex Learning Center: 300 kg.

17. Mai | Kazuyo Sejima und Ryue Nishizawa bekommen den Pritzker-Preis. Wir senden Glückwünsche.

16. Juni | Am Vormittag Ausstellungspreview für die dänische Presse.

17. Juni | Früher Abend. Ryue Nishizawa landet in Kopenhagen. Er ist verspätet.

18. Juni | Tag der Ausstellungseröffnung. Ryue Nishizawa hält in der Stunde vor der offiziellen Einweihung eine Vorlesung. Das Haus ist bis zum letzten Platz gefüllt. Einen Moment lang wirkt Nishizawa, als ob ihn die Müdigkeit überkommt. Er fängt sich, die Vorlesung ist spannend. 500 Gäste feiern bei Sushi und Cremant. Nishizawa gibt Anekdoten aus dem japanischen Architektenalltag zum Besten, zum Beispiel den „Kniefall vor Ando“. Beim jüngsten Projekt auf einem Eiland vor Osaka musste er eigens aus Tokyo anreisen und artig beim Meister anfragen, ob der dessen jahrzehntelangen Beton spezialisten beauftragen darf. *Jan Geipel*



Ausstellungsmodell des Rolex Learning Centers im DAC in Kopenhagen.

Foto: Jan Geipel



Weltuhr im Learning Center in Lausanne, daneben motorisierte Besucherschritten für die Überwindung der Hügel.

Fotos: Kaye Geipel

Kapitel 17: Der Sponsor und die Präzision | Rolex und das Learning Center

Vielleicht sollte sich heute jede Universität passende Sponsoren suchen, um sich ein vergleichbares Kommunikations- und Empfangsgebäude zu leisten – als Großraum der Repräsentation, der konzentrierten oder freien Lektüre, der Gastronomie und des offenen Gedankenaustauschs. In Lausanne war neben Nestlé, Novartis und der Crédit Suisse vor allem Rolex am Werk. Die weltberühmte Uhrenmanufaktur hat entscheidend mitgewirkt, damit das Projekt des Learning Centers für rund 110 Millionen Schweizer Franken realisiert werden konnte. Rolex symbolisiert par excellence die Präzision Schweizer Uhrwerke, die in kostbaren Gehäusen verborgen liegen. Dem Sponsor war es wichtig, dass im Center hier und dort große Standuhren mit etwas sprödem klassischem Zifferblatt und silbernen funkelnder Umrandung aufgestellt wurden.

Das Rolex Learning Center (Heft 13.10) besteht aus zwei Wellen, einer geschwungenen Boden- und einer Dachscheibe. Dazwischen befinden sich 3,30 Meter Luft. Die untere Scheibe löst sich an vielen Stellen mit einer Höhe von bis zu sieben Metern völlig vom Boden ab. Die Betonkonstruktion bildet weite, sehr flache Bögen. Ich unterquere einen großen Bogen. Die

Frage nach den Details drängt sich auf, ich will wissen, was für eine Konstruktion diese elegante Form der statisch zu flachen Bögen möglich machte. Bei dem mir zur Verfügung gestellten Gebäudeschnitt der Ausführungsplanung fällt eine extrem konzentrierte Bewehrung ins Auge. Die Betonierung der Scheibe musste innerhalb von 48 Stunden in einem Vorgang abgeschlossen sein. Dafür waren rund um die Uhr alle verfügbaren Betonmischfahrzeuge der Region erforderlich. Die logistische Leistung gelang.

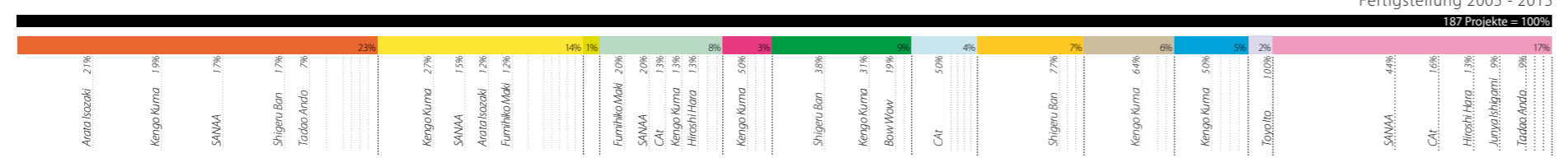
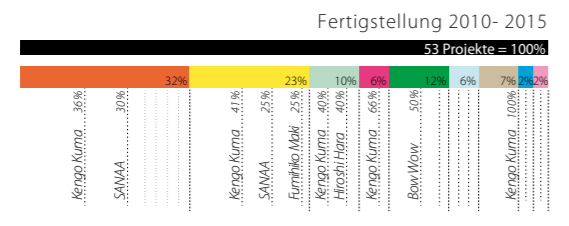
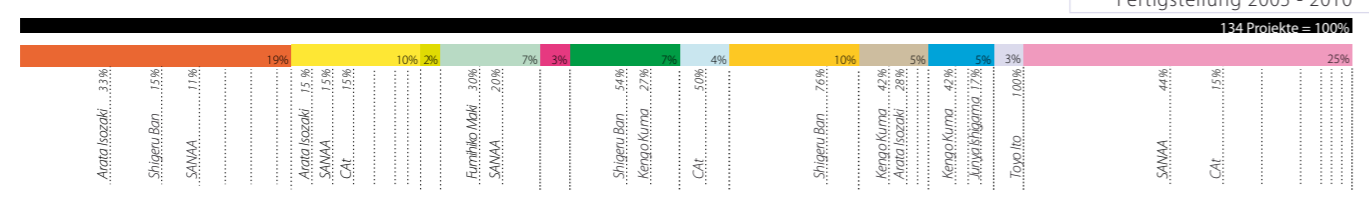
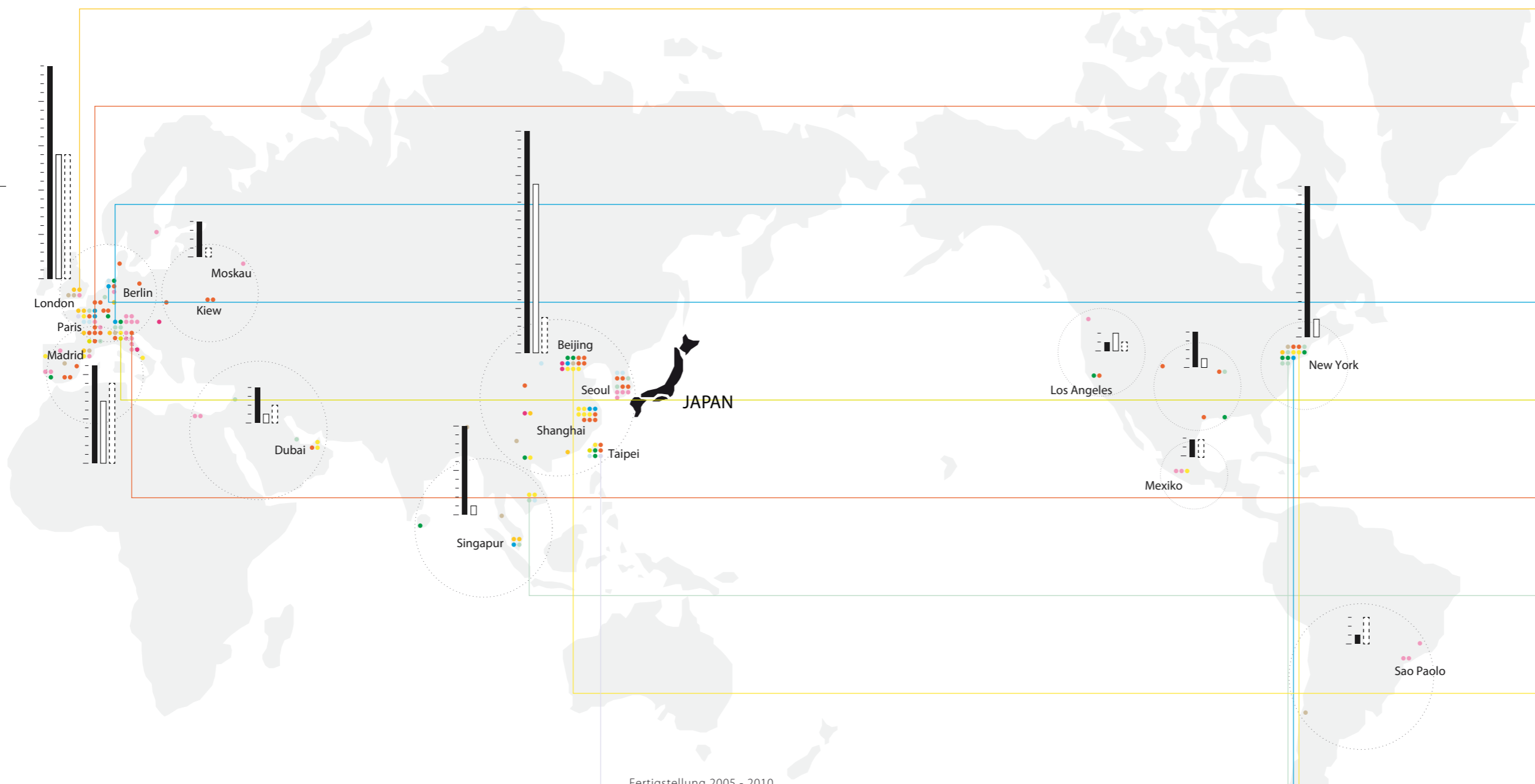
Die Form des Dachs folgt dem doppelt gekrümmten Boden in allen Bereichen. Das Dach besteht jedoch nicht aus Beton, sondern aus einer Mischkonstruktion, um den gewünschten Eindruck von Eleganz und Feinheit des Gebäudes zu erreichen. Mit Blick auf den hohen gestalterischen Anspruch des Projekts läge es nahe, auch die Dachkonstruktion mit dem Gehäuse einer Rolex-Uhr vergleichen. Es offenbaren sich aber eklatante Unterschiede des Handwerks, die man nennen muss: hier ein Gehäuse äußerster Präzision, dort eine Mischkonstruktion aus Stahl, Brettschichtholz, Trapezblech und einer Kunststoffmembran. Diese Konstruktion ist ohne Reiz, sie wurde – die Baustellenfotos zeigen es – einfach nur entsprechend der Vorgaben zusammengeschnitten und anschließend den Wünschen der Architekten folgend komplett nach allen Seiten hin kaschiert, damit sie sich der Bodenscheibe angleicht.

Die Wirkung der Räume ist erhabend. Schon beim Eintritt lässt man sich es nicht nehmen, den ersten leichten Gebäudehügel zu erklimmen. Wie in der Natur gibt jede Hügelkuppe neue Blicke frei, hier in andere, noch zu entdeckende Bereiche, in die vielen großen und kleinen Innenhöfe und immer wieder nach draußen, denn die Zwischenzone der beiden Scheiben ist komplett verglast. Die faszinierende Erkundung des durchlöcherten Gebäudes scheint kein Ende zu finden; immerhin misst das Rechteck 166 x 121 Meter.

Die Reize der Hügellandschaft wurden von den Besuchern sofort angenommen. Dass der buckelige Raum mit teilweise erheblichen Steigungen auch Zwänge ausübt, ist nicht zu übersehen. Es zeigt sich an den schlängelnden Rampen und vor allem an den beiden Lastenaufzügen mit Loren, die ältere oder unsicher laufende Gäste, Bücher und den Nachschub für die Küchen nach oben transportieren. Kazuyo Sejima wollte keine zusätzlichen Stützen zwischen den Scheiben. Sie war an diesem Punkt sehr strikt. Einige musste sie dann doch akzeptieren (Abgrenzung Bibliothek etwa). Der Eindruck von Leere suggeriert Ruhe und Meditation. Der Raum wirkt streng reduziert und schlicht – japanisch karg nach allen Regeln der Kunst. Zugrunde liegt dieser Kargheit allerdings ein hochkomplexes, nicht sichtbares Bausystem. Ehrlich ist das nicht. *Sebastian Redecke*

Japanische Architektur und die Globalisierung – weltweit umgesetzte Projekte. Die Kartierung wurde auf Grundlage von Veröffentlichungen in Fachzeitschriften, Monografien und im Internet sowie nach Angaben der Büros erstellt. Sie erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Verfasser: Diana Bico, Moritz Caesar Kühl, Anika Neubauer, Dirk Terefer



Projektstatus
 fertiggestellt (black bar)
 in Planung (white bar)
 Ausstellung (dotted bar)

Projekte
 Kulturbauten (orange)
 Bürobauten (yellow)
 Verkehrsbauten (light green)
 Bildungsbauten (green)
 Masterpläne (pink)
 kleine Wohnhäuser (dark green)
 Geschosswohnungsbau (light blue)
 Pavillons (dark blue)
 Hotels & Gastronomie (brown)
 Shops & Geschäftsbauten (cyan)
 Sport- & Gesundheitsbauten (purple)
 Ausstellungen (magenta)

Shigeru Ban
Paper Tea House
London, Großbritannien
2008



SANAA
Louvre-Lens
Lens, Frankreich
2005-



Riken Yamamoto
The Circle at Zürich Airport
Zürich, Schweiz
2010-



Atelier Bow-Wow
Droog Town House
Amsterdam, Niederlande
2009-



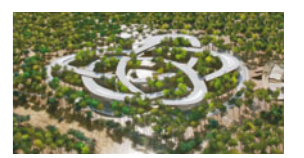
Arata Isozaki
New Bologna Station
Bologna, Italien
2014



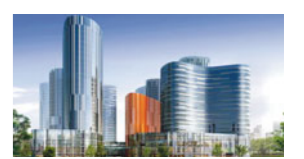
Tadao Ando
Punta della Dogana
Venedig, Italien
2009



CAI
Ho Chi Minh City University of Architecture
Ho Chi Minh, Vietnam
2013



Kengo Kuma
Sun li tun SOHO
Peking, China
2010



Toyo Ito
The Main Stadium for the World Games
Kaohsiung, Taiwan
2009



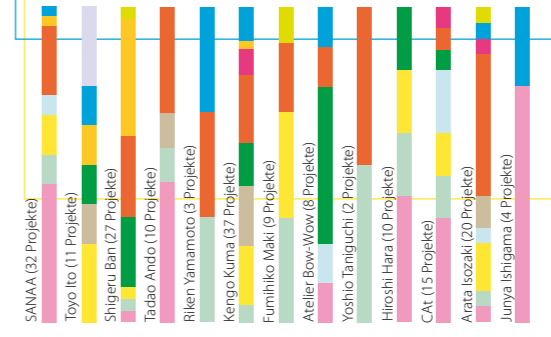
Yoshio Taniguchi
MoMA
New York, USA
2006

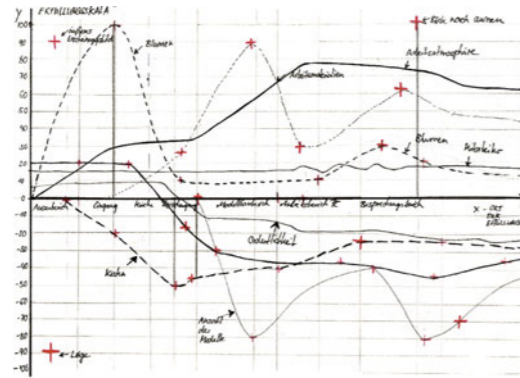


Junya Ishigami
Yohji Yamamoto street store
New York, USA
2008



Fumihiko Maki
World Trade Center Tower 4
New York, USA
2012





Kartierungen über das Büro SANAA als Gruppenmodell: links „Spannungsfelder“, Mitte „Versuch einer objektivierten Erfüllungsskala“, rechts Raumdisposition

arbeiter und Architekturmodelle.

Zeichnung links und Mitte: Marie Tzschentke, rechts: Nico Schlapps

Kapitel 18: Revolte gegen die Tradition | Die Anfänge der Architektin Kazuyo Sejima

Etwas schockieren könnte es schon, dass Kazuyo Sejima nie eine „architektonische“ Ausbildung im eigentlichen Sinn absolviert hat. Ganz korrekt ist diese Angabe allerdings auch nicht, es kommt ganz auf den Standpunkt an. Während ihres Studiums beschäftigte sich Sejima mit den Themen Wohnen, Innenausstattung und Möbeldesign – nicht aber damit, was man klassischerweise Architektur nennt.

Während ihres Studiums von 1979 bis 1981 an der privaten Frauenuniversität Nihon Joshi Daigaku konzentrierte sich Sejima auf die Gestaltung von Wohnungen und Innenräumen. In diese Zeit fielen aber auch schon weitere Aktivitäten: Mitarbeit im Büro von Toyo Ito und ein Besuch an der Fakultät für Innenarchitektur der Tokyo Zokei University, Hochschule für Kunst und Design in einem der Außenbezirke der Hauptstadt nach Bauhaus-Vorbild.

Der Akademiker Koji Taki (*1928), herausragender Theoretiker und profunder Kenner der Angewandten Kunst von Fotografie bis Architektur, las damals über die Geschichte des westlichen Möbeldesigns, und Sejima versäumte trotz der langen Anfahrt von zwei Stunden keine seiner Vorlesungen. Auf Takis Anraten hin nahm

sie außerdem an einem Entwurfsseminar für Interior Design teil, beugte sich zweimal in der Woche zusammen mit den jüngeren Semestern der Fakultät über Entwürfe und Gestaltungsaufgaben. Selbst in Japan ist die eher überraschende Tatsache, dass sich Sejima während ihres Studiums auch mit Möbeldesign befasste, wenig bekannt.

Sejimas Interesse an Taki gründete auf der Tatsache, dass er die Wohnhausentwürfe von Kazuo Shinohara (1925–2006) fotografisch dokumentiert hatte, eines Architekten, den sie von Anfang an sehr bewundert hat. Auch wenn der Begriff „Architektur“ immer noch in erster Linie auf öffentliche Gebäude angewandt wurde, meldeten sich Architekten wie Shinohara und eine Gruppe von Gleichgesinnten, zu denen unter anderem Taki und Ito gehörten, mit vernichtenden Kritiken an Zeitgenossen in Bezug auf individuellen Wohnungsbau, Kunst und Eigenständigkeit zu Wort. In den 70er Jahren wurde der Begriff des „Öffentlichen“, so wie er bis dahin verstanden wurde, in Frage gestellt. Shinohara und seine Gruppe waren es, die als Erste die Revolte gegen eine Architekturtradition anzettelten, die hinter der Zeit zurückgeblieben war – dass Sejima sich ihnen anschloss, war nur eine Frage der Zeit.

1956 geboren und in einer „Company Town“ in der Provinz aufgewachsen, erschien Sejima eine soziale Bezugnahme auf Struktu-

ren, die sich über die lokale Herkunft oder über einen nationalen Kontext definieren, als schlicht widersinnig. Für Sejima erschließt sich gültige Realität ausschließlich aus ihrer eigenen Person – und aus dem, was in ihrer unmittelbaren Reichweite greifbar ist. Der Ausgangspunkt ihrer Arbeit liegt im Nachdenken, wie Architektur aus diesen beiden Voraussetzungen herleitbar ist.

Bereits während ihrer Studienjahre hat Sejima also das etabliert, was später den Fokus ihrer architektonischen Denkens bilden sollte. Die Basis sind ihre Studien zu Wohnen, Interieurs, Möbeln – und in der Folge dann auch zum eigenen Körper.

Sejima entwickelte Architektur, indem sie Möbel als Ausgangspunkt nahm. Ein prägnantes Beispiel dafür findet sich in ihrem frühen Wohnungsbauentwurf Plattform II (1990), der ausschließlich aus einem losen Arrangement von Einheiten besteht, die Möbel und tragende Struktur zugleich sind. Plattform II steht für Sejimas Versuch, einen Raum aus kleinstmöglichen Elementen heraus zu konstituieren. Der so vermittelte Eindruck fassbarer Realität beruht auf der präzise beobachteten, in Frage gestellten und dann neu gedachten Beziehung zu sich selbst und dem umgebenden Mobiliar. Genau hier liegt die Essenz von Sejimas minimalistischem Ansatz, aus dem sich all ihre späteren Projekte herleiten lassen. *Kazuaki Hattori*



Kazuyo Sejima in der Umgebung von Le Nôtre. Demnächst in Venedig?

Foto: Alice Bénusiglio
© VG Bild-Kunst, Bonn 2010

Kapitel 19: Denkmal für Sejima | Die Architektin im Park von Versailles

Kazuyo Sejima und die Architektur des Schlosses von Versailles? Ein Gedanke, der sich eigentlich verbietet. Von der Westfassade des Palastes abgewandt, richtet Kazuyo Sejima ihren Blick auf den Park von Le Nôtre; den Anblick barocker Opulenz hat ihr offenbar doch niemand zumuten wollen. Zusammen mit zehn weiteren Skulpturen renommierter Baumeister war die Plastik der japanischen Architektin im Herbst 2009 Teil einer Ausstellung von Xavier Veilhan, dem französischen Bildhauer, Fotografen und Installationskünstler. Neben weiteren im Park und Schloss verteilten Kunstobjekten hat sich Veilhan an die zeitgenössischen Baumeister herangewagt. Die von ihm ausgewählten Architekten mussten dafür wie in früheren Zeiten Modell stehen. Die Zeit war im Verhältnis zu den Sitzungen bei den Bildhauern der vergangenen Jahrhunderte allerdings verkürzt. Die Architekten posierten auf einem sich drehenden Tablett und wurden dann von Scannern allseits erfasst. Den ebenfalls angefragten Architekten Rem Koolhaas und Herzog & de Meuron war dies zu kompliziert. Sie haben abgelehnt.

Die Plastiken goss Xavier Veilhan dann in Aluminium. Überraschend ist die unterschiedliche Ausführung, die Veilhan den Architekten zukommen ließ. Manche sind detailgetreu abgebildet, wie etwa Claude Parent, der Meister der plastischen Gestaltung des Stahlbetons in den 60er Jahren, manche wurden auf bloße geometrische Formen reduziert, wie etwa Richard Rogers. Wie viel Analogie steckt in der Architekturauffassung der Dargestellten und ihrer skulptural bearbeiteten Form? Dass gerade Kazuyo Sejima mit ihrem Faible für präzise, hochschlanke Elemente auf einem grob geformten offenen Sockel ins Rutschen gekommen scheint, muss verblüffen. Immerhin: Die mönchhafte Gestalt ist insgesamt gut getroffen. Nach ihrer Präsenz in Versailles ging die Skulptur – zusammen mit einer Reihe anderer Architekten – in das Eigentum eines koreanischen Kunstsammlers über. Wir hätten uns das Kunstwerk von Sejima eher vor dem japanischen Pavillon in den venezianischen Giardini gewünscht. Eine Gelegenheit böte die nächste Architekturbiennale im August 2012. *Lydia Kotzan*