

Brutalismus als Symptom

Japanische Architektur nach 1950

Was allgemein als Brutalismus bezeichnet wird – und was keineswegs immer etwas mit dem Bauen in *beton brut* zu tun haben muss –, ist eine Erscheinung der Architektur der Moderne, die auf ganz spezifische Weise an die ökonomische und materielle, aber vor allem an die mentale und psychologische Verfasstheit der Zeit nach 1945 geknüpft ist. Das macht den Brutalismus einerseits zu einem internationalen Phänomen, das andererseits auf jeweils lokalen Voraussetzungen gründet.

Gerade diese lokalen Voraussetzungen gilt es für die Entstehung der Architektur nach 1945 in Japan zu reklamieren: Es war die besondere psychologische und mentale Lage Japans, unter der sich die Architektur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu formieren begann.

Das brutalistische Bauen entsteht ab 1950 im unmittelbaren Kontext der allgemeinen Modernisierungsprozesse seit 1868, also seit der Öffnung Japans, und der spezifischen nationalen Traumata, die diese hinterließen. Es sind hier vor allem die Traumata des Zweiten Weltkriegs, die totale Kapitulation und die Besetzung durch die USA mit allem, was das für Japan bedeutete.

Sigfried Giedion hatte mit Bezug auf die großen Eisen- und Eisenbetonbauten der zweiten Hälfte des 19.

Jahrhunderts festgestellt, dass diese „nicht bloß Ratio“ gewesen seien, sondern im Gegenteil geradezu die „Rolle des Unterbewusstseins“¹ eingenommen hätten. Ähnliches lässt sich auch für die japanische Architektur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und für die ihr unterliegende Modernisierungsideologie sagen. Gerade vor dem Hintergrund der traumatischen Modernisierungsprozesse nahmen auch die brutalistischen Bauten in Beton in Japan die Rolle des Unterbewusstseins ein. Auch sie waren nicht bloß „Ratio“.

Es stellt sich die Frage, ob man von einem Brutalismus als einer die Epoche prägenden, formalen Richtung der japanischen Moderne überhaupt reden kann. Es macht ja die „großen“ historischen Epochenbegriffe wie *Funktionalismus* oder *Konstruktivismus* oder *Sachlichkeit* aus, dass sie einerseits in ihrer begrifflichen Spannbreite so groß und groß genug sind, dass sie die unterschiedlichsten architektonischen Praktiken in sich aufnehmen können, dass sie andererseits aber auch ein so suggestives Leitbild besitzen, dass sie die Praxis selbst befruchten und ihr eine Richtung geben können.

Letzteres aber scheint der brutalistischen Praxis in Japan zu fehlen. Das brutalistische Bauen in Japan scheint wohl die unterschiedlichen materiellen, formalen und räumlichen

Praktiken der japanischen Architektur zu durchdringen, aber sie scheint nicht die Kraft zu haben, diese unterschiedlichen Praktiken zusammenzuschließen und ihnen eine klare Ausrichtung zu geben, also „stilbildend“ zu sein. Obwohl sie Gegensätzliches in eine Einheit zusammenzwingt, gelingt es ihr nicht, daraus Funken zu schlagen. Sie hat nicht die Kraft zur Konstruktion und zur Synthese. Die Frage ist, ob man nicht eher von einer brutalistischen Praxis in der Architektur sprechen sollte, die sich auf je andere Art und Weise zeigt. Und ob man daher nicht eher von einem Symptom Brutalismus sprechen sollte, mit all dem, was darin impliziert ist.

Anhand von drei unterschiedlichen Schnitten durch die jüngere Architekturgeschichte Japans, die drei verschiedene Zeiträume betreffen, lässt sich die brutalistische Praxis in Japan von 1950 bis hinein in unsere Zeit verfolgen. Aber nicht als eine aufsteigende Entwicklungslinie, sondern – entsprechend der „Überwindung der Traumata“ durch die jüngere Generation – als eine absteigende oder abnehmende Linie, soweit, bis von der brutalistischen Praxis nichts mehr übrig ist.

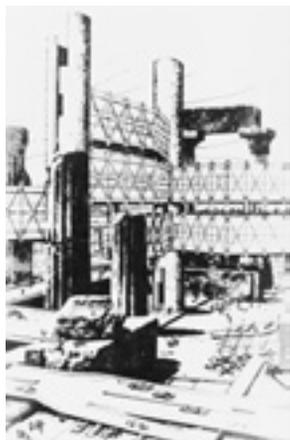
Japanischer Geist und westliche Technik

Die brutalistische Architektur in Japan lässt sich nur aus den spezifischen Modernisierungsprozessen in Japan und den Traumata heraus verstehen, die aus ihnen resultieren. 1942, zur Zeit der Militärdiktatur und nach dem Beginn des Krieges mit den USA, fand in Japan ein vielbeachtetes Symposium statt, an dem Intellektuelle aller gesellschaftlichen Bereiche teilnahmen. Das Thema war „Überwindung der Moderne“ (*kindai no chokoku*), womit man aber „Überwindung des Westens“² insgesamt meinte. Die Moderne wurde als genuin europäisch-westlich verstanden und somit Modernisierung mit „Verwestlichung“ gleichgesetzt. Die Konferenz markierte einen Moment in der Geschichte Japans, in dem man sich an einem „welthistorischen Wendepunkt“ wählte. Zwei Jahre zuvor war durch den Außenminister Matsuoka Yōsuke die „Great East Asia Co-Prosperty Sphere“ proklamiert worden, mit der Japan seinen Hegemonialbereich über Korea und China hinaus bis in die letzten Zipfel Südasiens und im Westen bis nach Burma erweitern wollte.

Mit der „Überwindung der Moderne“ glaubte man, eine eigene, asiatisch bzw. japanisch geprägte Moderne definieren zu können. Die Polemik war einerseits gegen die euro-



Die Spiegelung der nationalen Traumata in der Architektur. Kenzo Tange, Rathaus von Kurashiki, 1960



Arata Isozaki, Future City, The Incubation Process, Fotomontage, 1962



Tadao Ando, Row House (Azuma House), Osaka, 1975/76



Sou Fujimoto Architects, Haus N, Oita 2008. Foto: Iwan Baan



Im Hintergrund die Ruine des Gebäudes der japanischen Industrie- und Handelskammer in Hiroshima, die später als Friedensdenkmal auch unter dem Namen „Atombombendom“ bekannt wurde. Die Aufnahme entstand einen Monat nach dem Abwurf der Atombombe 6. August 1945. (Foto: Stanley Troutman)

päische Moderne als Vorbild für Japan gewandt, sie richtete sich aber auch gegen das Modernisierungsparadigma, das seit der Öffnung Japans um die Mitte des 19. Jahrhunderts herum praktiziert wurde. Die Formel hieß *wakon – yosai* oder „japanischer Geist und westliche Technik“. Unter dieser Formel *wakon – yosai*, wurde die westliche Technik willkommen geheißen, gleichzeitig aber deren Überhöhung durch die japanische Kultur gefordert. 1942 hatte sich das Ziel geändert und man wollte die Verbindung zur westlichen Moderne aufkündigen und ein eigenes asiatisches Modell der Moderne entwickeln, eine Art „alternative“ oder „andere“ Moderne. Doch 1945 und damit nur 3 Jahre später fand sich Japan zu einer noch engeren Allianz mit dem Westen gezwungen als je zuvor in seiner Geschichte: Japan hatte zum ersten Mal in seiner langen Geschichte einen Krieg verloren, war zum ersten Mal von fremden, dazu noch westlichen Truppen besetzt, es sah sich zum ersten Mal in seiner Geschichte seiner politischen Autonomie beraubt, und war durch den Einfluss der Besatzungstruppen in seiner kulturellen Souveränität aufs äußerste bedroht. Man war also noch enger an den Westen gebunden als je zuvor.

Mehr denn je stießen die Gegensätze von japanischem Geist und westlicher Technik unvermittelt aufeinander. Mit *wakon – yosai* war das Gegensätzlichste – ganz nietzschea-

nisch – in eine Einheit gebunden, ohne irgendeine Möglichkeit zur Synthese. In der Architekturpraxis spiegelt sich das in den öffentlichen Gebäuden der Verwaltung, in Rathäusern, Versammlungsstätten usw., also in jenen Bauaufgaben des japanischen Staats, der zerrissen war zwischen der Notwendigkeit zu Modernisierung und Anpassung an die neue politische Situation einerseits und der Repräsentation nationaler Traditionen und Werte andererseits.

Zu den beeindruckenden Beispielen dieser Zeit zählt Kenzo Tanges Rathaus für Kurashiki (1960), das auf äußerst rationale, fast schon emotionslose Art und Weise mit der gegebenen Situation, der Verbindung von japanischem Geist mit westlicher Technik, umgeht. Der Stahlbetonbau suggeriert, und dies ist das primäre Gestaltungselement, das Bild eines Holzbaus. Sehr spezifisch für Tange ist, dass er nicht auf die nationalistisch konnotierte Tempelmetapher zurückgreift, sondern auf einen volkstümlichen Gebäudetyp, das Block- (*azekura*) und Vorratshaus, diesen aber gleichzeitig formal so weit reduziert, dass eine abstrakte, nachgerade moderne Figur entsteht.

Das Gebäude ist außen durchgängig japanisch konnotiert – wenn auch in einem untypischen, technischen, also westlichen Material –, im Inneren dagegen ist es europäisch konnotiert durch die Referenz an Le Corbusier, durch das Zitieren von Ronchamps – wohlgermerkt: dies war

ein Rathaus, keine Kirche. Nach außen zeigt sich das Gebäude im traditionellen Material Holz – aber nur noch bildhaft-referentiell, nach innen zeigt sich die Holzmetapher dagegen als abstrakte, konstruktivistische Bildkomposition und als ein Oberflächenphänomen. Wichtig ist, dass das Gebäude nach außen „japanisch“ konnotiert ist, es vermeidet aber die Falle nationalistischer Verengung.

Ein weiteres Beispiel ist das Kongresszentrum in Kyoto von Sachio Otani (1963–66), bei dem deutlich der ethnische und nationale Bezug der Architektur überwiegt. Direkte formale Bezüge wurden zu den ältesten Wohnformen der Yayoi-Zeit (300 v. Chr. – 300 n. Chr.) hergestellt. Damit wurde quasi ein Ursprungsmythos für die japanische Moderne beschworen. Es gibt kein ambivalen-

tes Spiel zwischen Material, Struktur und Oberfläche. Alles ist Simulation von Holz, ohne Ausnahme, wie man selbst an einigen Brüstungselementen sieht.

Ähnlich dominiert der japanische Geist in Kiyonori Kikutakes Verwaltungsgebäude (1961–63) für das oberste nationale Heiligtum, den Ise-Schrein. Die architektonische Sprache der shintoistischen Architektur dominiert hier über die baukonstruktive und materielle Ebene. Die Bild- und Symbolhaftigkeit der simulierten Holzkonstruktion steht im Zentrum. Dies ist allerdings ein eigenartiger Kontrast, wenn man sich bewusst macht, dass das eigentliche Shinto-Heiligtum, der sogenannte Inner-Shrine, alle 20 Jahre neu errichtet wird.

Dass dieses nicht nur der besonderen Bauaufgabe geschuldet ist, ein Verwaltungsgebäude für das höchste Heiligtum zu errichten, wird an Kikutakes Projekt für ein Hotel (1963–64) sichtbar. Hier wird auf sehr eindrucksvolle Weise auf das ganze Repertoire der traditionellen japanischen Architektur zurückgegriffen – in diesem Fall besonders in Anlehnung an die buddhistische Architektur.

Dagegen treffen Aufzugsschacht und Treppenhaus unvermittelt mit dem ansonsten durch und durch ja-



Kenzo Tange, Rathaus von Kurashiki, 1960. Der Stahlbetonbau evoziert das Bild des traditionellen japanischen Holzbaus.

panisch konnotierten Gebäude zusammen. Fast nichts wird unternommen zur Vermittlung zwischen den zwei hier kollidierenden Prinzipien, dem japanischen Geist und der westlichen Technik.

Leere

Mir liegt es fern, eine Diskussion über Urhütten oder Gründungsmythen zu entfachen. Aber es sprechen einige Gründe dafür, im sogenannten *gembaku domu*, oft auch als „Atombombendom“ (*atomic bomb dome*) bezeichnet, in Hiroshima eine solche Urform des brutalistischen Bauens in Japan zu sehen. Es betrifft den Aspekt der *Ruine*. Es war dieses Gebäude der japanischen Industrie- und Handelskammer, das den Atombombenabwurf am 6. August 1945 als Ruine überstanden hat. Die anderen Gebäude, in Holz, brannten nieder oder wurden von der Druckwelle der Explosion weggefegt.

Mit der Symbolkraft der Kuppel ist das Gebäude als Mahnmal wie geschaffen. Entscheidend ist aber die banale Tatsache seines Status als Ruine, dass es nämlich in seiner ma-

teriellen und räumlichen Präsenz, gleichsam bildhaft fähig ist, das Vergangene metonymisch, das heißt in Bildvertauschung zu vergegenwärtigen. Als Spur der Ereignisse hat sich die Ruine des gemauerten Gebäudes in das kollektive Bildgedächtnis eingebrannt, besonders in einer Kultur, in der diese Art von Ruinen nicht existiert. Eine buddhistische Kultur ist geprägt vom Zyklus von Wachstum und Verfall und Verwesung, wobei das extrem feuchte Klima Japans und das Baumaterial Holz ihr übriges dazutun.

Die Zerstörung der japanischen Städte durch die Bombardements ist eine Sache, ein andere Sache ist das Trauma, das davon ausging, dass keine Ruinen übriggeblieben sind. Die Städte, überwiegend in Holz erbaut, sind einfach abgebrannt. Was blieb war eine nahezu totale Leere. Dies beschrieb Arata Isozaki als Schlüsselerlebnis für die Architektur nach 1945: „Als Junge von vierzehn Jahren sah ich mit eigenen Augen die Städte Japans bis auf den Erdboden niederbrennen. Als ich wie ein gejagtes Tier durch die einstürzenden Straßen rannte, entkam ich zwar den Bomben folgenden, totalen Zerstörung aller mir bekannten Dinge. [...] Die Wirkung war traumatisch. Der Augenblick, als die Zeit stillstand, war wie eingebrannt in meine Netzhaut, und immer wenn ich vor einem leeren, weißen Blatt Zeichenpapier sitze, kehren die verbrannten Ruinen zurück.“⁴³

Es ist aber weniger die Zerstörung, als die Leere, die totale Erinnerungslosigkeit, die das Trauma hervorrief. Das Trauma des totalen Verlusts der Architektur und mit ihr des kulturellen Gedächtnisses war prägend für die Architekturpraxis Japans nach 1945. „Mein Grundmotiv, das mein Denken als Architekt bestimmte, war also die Ruine,“⁴⁴ so Isozaki.

Isozakis traumatische Abgründe sind gleichsam auch die traumati-



Kiyonori Kikutake, Toko-en Hotel, Tottori, 1963-64. Das Gebäude spiegelt ein Bild buddhistischer Tempelarchitektur wider.

schen Abgründe einer ganzen Generation. Es bricht hier etwas auf, was auch als Ruinen- oder Akropolisneid benannt werden kann. Gemeint ist die Ruine in ihrer spezifischen Funktion als historischer Wendepunkt des kulturellen Gedächtnisses, als Orientierungspunkt der Konstruktion der Vergangenheit und der Rekonstruktion der Zukunft. Und um die *Rekonstruktion* der Zukunft ging es nach 1945 in Japan.

Die Leere oder die Unmöglichkeit einer vergegenständlichten Erinnerung und damit das Fehlen eines Konzepts zum Wiederaufbau, manifestierte sich auch in Isozakis erstem Gebäude, dem Medizinischen Zentrum in Oita (1959/60), in seiner Heimatstadt, also jener Stadt, in der er als Junge zwischen den ausgebrannten, verkohlten Überresten herumirrte. Isozaki baute dieses Frühwerk mit 28 Jahren. Mit seiner ovalen, klaustrophobischen, schwebenden Röhre ist es eher eine groteske, bizarre und hilflose Figur. Das Gebäude scheint so *hilfflos* gegenüber der Vergangenheit wie es *ratlos* gegenüber der Zukunft ist. Es ist weniger ein Gebäude als die Materialisierung eines Traumas.

In den späteren Bauten Isozakis wird die formale Sprache der Architektur sehr viel disziplinierter, konstruktivistischer.

1960/61 folgt das Projekt *City in the Air*. In Anlehnung an Kenzo Tanges metabolistischen Tsukiji-Plan für Tokio, thematisiert dieses Projekt die Idee des Wolkenbügels systematischer.

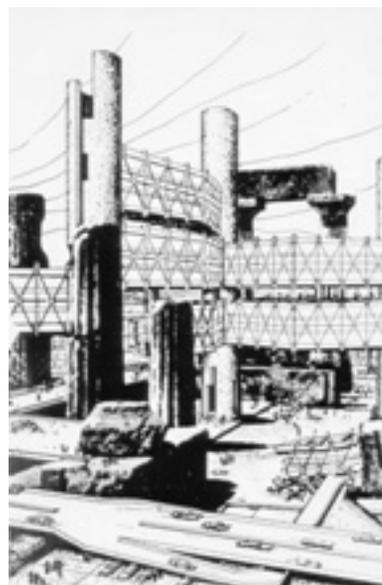
Ein Jahr später dann die Collage der *City in the Air* in einem antiken

Ruinenfeld. Isozaki nannte es *Future City*, im Untertitel *The Incubation Process*. Inkubationsprozess – damit benennt Isozaki die Ruine als Quelle der Erneuerung, zur Konstruktion der Vergangenheit und Rekonstruktion der Zukunft. Später wird sie ihm zur notwendigen Voraussetzung für eine jede Zukunft. Isozakis Denken und Architektur steht – bei Umkehrung der Zeitachse – forthin unter dem Vorbehalt einer *Zukunft in Ruinen*.

Die umgekehrte Entwicklungslinie des Brutalismus

Ein dritter Schnitt durch die japanische Architekturgeschichte zeigt, wie das Modernisierungsparadigma *wakon-yosai*, das positiv das westliche Vorbild in die Architektur zu integrieren versuchte – auch die klassische Ruine –, im Laufe der 70er Jahre eine Umwertung ins Negativ-Kritische erfuhr. Diese Phase reicht von der Mitte der 1970er bis zum Ende der 1990er Jahre und fällt mit dem zusammen, was so allgemein die Postmoderne genannt wird.

Mit Isozakis *Future City* kündigt sich ein Wendepunkt nicht nur in Isozakis Werk, sondern auch in der japanischen Architektur an. Es zeichnet sich darin Isozakis innerste Überzeugung ab, dass es gerade die Architektur ist, die den Kreislauf der periodischen Zerstörungen abbremsen oder gar zum Stillstand bringen kann. Aber es ist nicht so sehr die Materialität, sondern ihr besonderer Bild- und Zeichencharakter sowie ihr metaphorisches Potenzial. Dies führt Isozaki direkt zur Überzeugung, dass es besonders die *Zeichen*,



Für die Rekonstruktion der Zukunft greift Arata Isozaki auf die traumatischen Erfahrungen der ganzen Generation, auf den Bildcharakter der Ruine zurück. Arata Isozaki & Associates, *Future City, The Incubation Process*, Fotomontage, 1962

die *Bilder* und die *Metaphern* sind, die die *Zeit* überdauern, und weniger die *reale, materielle, gebaute, eben brutalistische Form* – wie etwa in seinem Medical Center in Oita. Es ist also nicht mehr der Beton, sondern es sind die Metaphern, gerade in ihrer Flüchtigkeit, die Garanten sind für Kontinuität und Identität einer Gesellschaft, also nicht nur der Architektur.

Im Werk Isozakis lässt sich über die Jahre hinweg die Ablösung vom anfänglichen brutalistischen Bauen hin zur freien Kombination der Bildfragmente und architektonischen Metaphern beobachten, mit dem Ziel der Überwindung des spezifischen Traumas der Leere und fehlenden Ruinen. Isozaki – so könnte man es mit einiger Verkürzung auf den Punkt bringen – baut dann nur noch metaphorische Ruinen und stellt seine Gebäude zum Teil auch, die Zukunft in Ruinen vorwegnehmend, als solche dar. Die Architekturgeschichte wird ihm zu einem riesigen Steinbruch von Realitätsfragmenten – alles metaphorische Ruinen.

Das heißt, die bisher positive Adaption der westlichen Technik – *wakon – yosai* – kippt ins Kritisch-Negative. Denn wenn alle Zeichen, Bilder und Metapher in völliger Freiheit miteinander kombiniert werden, so werden damit auch ihre alltagspraktischen, idealistischen und auch historischen Werte in der jeweiligen Kultur subversiv unterwandert, und als Vorbild für die Modernisierungsprozesse in Japan entwertet. Der Ruinencharakter, die Frage der Fragmentierung, bezieht sich jetzt nicht mehr auf die materielle Substanz, sondern auf die fragmentarischen Zeichen, Bilder und Metaphern.

Die neue japanische Architektengeneration ist weitgehend frei von den japanischen Traumata der Modernisierung, wie sie die ältere Generation geprägt haben.

Die Unterminierung des westlichen Wertekanons ist die Absicht. Das wird daran sichtbar, dass man im Laufe der 1980er Jahre wieder auf die nationalistische Konferenz von 1942 zum Thema *Überwindung der Moderne* Bezug nimmt. *Überwindung der Moderne* steht wieder für *Überwindung des Westens*. Der Hintergrund dafür ist jener historische Moment, da die japanische Wirtschaft mit neuem Selbstbewusstsein an die Stelle der zweiten Wirtschaftsmacht weltweit aufrückte; die Selbstzweifel sind in jubelnde Selbstbejahung, die Selbsterniedrigung der Nachkriegszeit in Überheblichkeit umgeschlagen. Man kann von einem umgekehrten Okzidentalismus sprechen.

Trotzdem: Die postmoderne Architektur in Japan steht weiterhin unter dem Einfluss des Modernisierungsparadigmas des *wakon – yosai*: japanischer Geist – westliche Technik, nur in negativ-subversiver Umkehrung. Sie hat sich in der Phase der Postmoderne nicht davon gelöst. Sie steht damit auch in einer *Linie der brutalistischen Architekturpraxis* der 50er und 60er Jahre, aber nicht in formaler Hinsicht, sondern auf konzeptueller Ebene, gleichsam in der Umkehrung des ursprünglichen Konzepts vom Positiven ins Negativ-Subversive.

An diese Phase der subversiven Unterwanderung der westlichen Moderne knüpft dann etwas an, was man aber nur mit Mühe eine *dritte Stufe* der japanischen Architektur nach 1950 nennen kann.

Denn um den Jahrtausendwechsel formierte sich in Japan eine neue Generation von Architekten, deren Architekturpraxis weitestgehend souverän und autonom ist und nichts mehr vom Trauma der japanischen Modernisierungspraktiken in sich trägt. Es gibt weder eine forcierte Adaption von Themen der westlichen Architektur noch das Bedürf-

nis ihrer subversiven Unterwanderung. Wir haben es hier aber nicht mit einer „Überwindung der Moderne“ oder einer „Überwindung des Westens“ zu tun, sondern mit einer Überwindung des japanischen Modernisierungstraumas.

Um einige der Architekten aufzuzählen: Sou Fujimoto (*1971), Yoshichika Takagi (*1975), Megumi Matsubara (*1977) oder Keiichi Hayashi (*1967), denen Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa und Toyo Ito vorausgingen – mit anderen, weniger bekannten, deswegen umso selbständiger denkenden Architekten wie zum Beispiel Osamu Ishiyama. Sie praktizieren eine Architektur, die frei ist von der falschen Dichotomisierung von Ost und West, frei ist vom Okzidentalismus, sei er nun affirmativ oder negativ-subversiv.

Die Architektur dieser Generation ist frei von den Selbstzweifeln und Selbsterniedrigung der brutalistischen Praxis nach 1950 und ihrer forcierten Vereinigung der Gegensätze. Sie ist aber auch frei von „Selbstbejahung [...] und Überheblichkeit“ der postmodernen Phase. Ihre Architektur zeichnet sich durch eine Selbstsicherheit und Eigenständigkeit aus, die man bisher aus Japan so nicht gewohnt war. Das zeigt sich unter anderem daran, dass, obwohl weltweit die digitale, parametrische Architektur das Maß der Dinge ist, diese Architekten davon unberührt eigene Wege beschreiten – frei vom japanischen Okzidentalismus und ohne in die Falle nationaler Selbstgenügsamkeit zu verfallen.

Reyner Banham hatte 1966 sein Buch *Brutalismus in der Architektur* mit dem Untertitel *Ethik oder Ästhetik* versehen. Damit stellte er den Brutalismus, besonders in seinen britischen Ursprüngen, als eine Bewegung dar, die den Formalismus der Moderne hinterfragte und eine eben nicht formal, sondern ethisch begründete Erneuerung der modernen

Architektur verfolgte. Gerade das passiert auch in Japan, aber vor einem anderen ethnokulturellen Hintergrund, nämlich der Traumatisierung einer ganzen Nation, der Dichotomisierung von Ost und West, zwischen Ethnozentrismus und umgekehrten Exotismus, zwischen den Okzidentalismus- und Modernisierungsdebatten des *wakon – yosai*.

Diese spezifischen Diskussionen führen in Japan weit über die eigentliche Phase des Bauens in Beton hinaus. Wie ich aber zu Beginn angemerkt hatte – Brutalismus muss keineswegs immer etwas mit dem Bauen in *beton brut* zutun haben. Gegen einen japanischen Brutalismus im Sinne einer der großen Epochenbegriffe spricht auch, dass wir es, im Gegensatz zu den großen Epochenbegriffen, hier mit dem zu tun haben, was wir als *umgekehrte Entwicklungslinie* bezeichnen müssen, von einer brutalistischen Praxis, die sich von ihren Anfängen in den 1950er Jahren über verschiedene *turns* immer weiter ausdünn, bis sie sich zu Beginn des neuen Jahrtausends vollständig verflüchtigt.

Jörg Gleiter

Redigierte und leicht gekürzte Fassung eines Vortrages, den der Autor im Mai 2012 im Rahmen des internationalen Symposiums „Brutalismus. Architekturen zwischen Alltag, Poesie und Theorie“ an der Akademie der Künste in Berlin gehalten hat. Eine überarbeitete Fassung wird in der geplanten Publikation zur Tagung erscheinen.

- 1) Sigfried Giedion: *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (1928), Berlin 2000, S. 3
- 2) Irmela Hijiya-Kischner: *Leuchtet Japan? Einführende Gedanken zu einer proklamierten Zeitenwende*, in: Ders. (Hg.): *Überwindung der Moderne. Japan am Ende des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main 1996, S. 7
- 3) Arata Isozaki: *Ruinen*, in: Ders.: *Welten und Gegenwelten*, Bielefeld 2011, S. 23f.
- 4) *Ebd.*, S. 24.



Sou Fujimoto Architects, Haus N, Oita 2008. Foto: Iwan Baan



Go Hasegawa and Associates, Apartment in Nerima, Tokio, 2010. Foto: Iwan Baan



Kazuyo Sejima & Associates, Okurayama Apartment, Yokohama 2008. Foto: Iwan Baan