

Terunobu Fujimoris Architektur der „Primitive-Garde“

Roh, grob, kunstlos, verwurzelt, handgefertigt, naiv, unbehandelt, wild, fragwürdig, unschuldig, intuitiv, sogar einfältig, ungenau, individualistisch, exzentrisch und primitiv – das sind die Eigenschaften, die Terunobu Fujimori (* 1946) seiner „roten“ Architektur, dem Gegenbild der puristischen und eleganten „weißen“ Moderne zuschreibt – einer (nahezu) lebendigen Architektur, die nach der Vergangenheit im Gegenwärtigen sucht, die Zufälle einbezieht, herkömmliche Bearbeitungsformen nutzt und von Hand gefertigt wird. Auf der Architekturbiennale Venedig 2006 wurde das Werk Terunobu Fujimoris und damit ein bis dato im Westen wenig bekannter Aspekt der japanischen Architektur einem größeren Publikum vorgestellt. In erweiterter Form wurde die Ausstellung anschließend in Tokio gezeigt und nun ist das Werk Fujimoris auch in Deutschland, in der Münchener Villa Stuck zu sehen. Dazu gehören etwa Wohnhäuser wie das *Löwenzahnhaus* (1995) mit seiner Verschalung aus Holz und Porphyrit und Löwenzahnpflanzungen in den abstehenden Leisten, das *Schnittlauch-Haus* (1997), wo Blumentöpfe mit Erde in die Dachfläche eingelassen sind, so dass das Gebäude im Frühsommer mit blühendem Schnittlauch überzogen wird oder das *Haus der einsamen Kiefer* (1998), mit dem Baum auf dem First „wie der japanische Dutt eines selbstverliebten Adligen“⁴¹.

Als 1991 Fujimoris erstes Gebäude, das *Jinchokan Moriya Museum*, fertiggestellt wurde, glaubte mancher Kollege an eine bloße Verirrung. Der damals 42-jährige, anerkannte Architekturhistoriker hatte seit seiner Diplomarbeit keinen Entwurf mehr bearbeitet, und der Museumsneubau erschien im Vergleich mit den puristisch-eleganten Formen der Moderne nahezu ungenau, wie ein verwachsenes Stück Landschaft, mit einem plumpen Turm und einem scheunenähnlichen Holzanbau, welcher die Neigung des Geländes mit

einem langen geneigten, schiefergedeckten Dach nachzeichnet. Laut Fujimori sollte das Museum die Glaubensriten aus der Zeit der Jäger und Sammler und der Steinzeit zum Ausdruck bringen und, dem Glauben der Moriya-Familie gemäß, auf die Natur und umgebende Landschaft mit ihren Ebenen, Bergen, Feldern und Häusern Bezug nehmen.

Für den Museumsbau verwendete Fujimori archaische Materialien, wie Steine, Holz und Erde die rau und unbearbeitet belassen wurden. Für die Holzverschalung der Wände wurden Baumstämme mit einem scharfkantigen Werkzeug zu Brettern gespalten; für Putzoberflächen mischte er Stroh mit erdfarbenem Mörtel und verputzte die Masse grob mit der Hand. Anschließend verteilte er auf der gehärteten Oberfläche noch eine Schicht aus Schlamm, so dass die Wand wirkt, als ob sie gänzlich aus Erde bestehe.

Mit diesem ersten Haus entwickelte Fujimori seine wesentlichen Entwurfsprinzipien: Seine Bauten sollten weder einem bereits bestehenden Baustil eines Landes noch den Werken anderer moderner Architekten ähneln. Errungenschaften moderner Wissenschaft und Technik seien ausschließlich für Tragwerk und Bereiche zu verwenden, an denen sie nicht in Erscheinung treten und natürliche Materialien sollten weitgehend naturbelassen dort eingesetzt werden, wo sie offen sichtbar sind. „The act of practicing architecture gives life to the knowledge I have gained as a historian“⁴², erläuterte Fujimori und baute nach seinen Prinzipien weitere Häuser, die von der Natur durchdrungen oder selbst zu einem Teil der Natur werden sollen.

Sein spezielles Interesse richtete sich dabei auf die spezifisch japanische Form des Minimalraumes: Das Teehaus mit einer Größe von nur 1,7 bis 2,7 Quadratmetern. „Über minimale Architektur, für die ich die Bezeichnung ‚Teehaus‘ benutzte, hab



Terunobu Fujimori: Takasugi-an (Zu hohes Teehaus), 2004.

Fotografie: Shinkenchiku-sha

ich nur gearbeitet, um nach der Essenz der Architektur zu suchen.“⁴³ Fujimoris Teehäuschen wie das *Teehaus im rechten Winkel* auf einer Astgabel, das *Teehaus für eine Nacht* auf Pfählen, das Teehaus am Ufer eines abgelegenen Sees und ein Zweites, auf einem Holzboot platziert, haben kleine Fenster und Eingangsöffnungen, stehen oftmals auf Stelzen und sind über krumme Leitern zugänglich. „Und doch besitzen diese Teehäuschen hohen ästhetischen Wert. Die Aura des Archetypischen hebt die kleinen Gebäude über das Normale hinaus.“⁴⁴

Dach, Höhle und Stütze, Feuer und Erde – dies sind die elementaren Komponenten der Teehäuser Fujimoris. Das Dach gilt ihm als der direkte Kontaktpunkt zur Natur, die Natur durchdringt das Dach – was bei ihm ganz wörtlich zu nehmen ist. Das Dach bedeutet bei ihm nicht die flache, gerade Fläche der modernen Architektur, sondern hat stets eine Traufe, die den Regen ablaufen lässt. Im Inneren seiner Bauten gibt es höhlenartige Rückzugsräume, mit einem kleinem Eingang und Fens-

tern, die manchmal mit Papier bespannt sind, so dass kein Ausblick, sondern nur Lichteinfall möglich ist. Feuer wird thematisiert mit der Feuerstelle oder auch durch die verwendeten Materialien wie verkohlte Zedernbretter oder Holzkohle. Die erdhaften Oberflächen der Wände sind mit Lehm überzogen. Die Stützen sind einfache geschälte Baumstämme, welche die Astansätze noch zeigen: Wächter des Hauses und des Waldes, aus dem sie kommen.

Die Bauten Fujimoris werden in der Münchener Villa Stuck weniger aus einer architektonisch-fachlichen Perspektive vorgestellt und untersucht als vielmehr in bildhafter Weise als künstlerische Artefakte ausgestellt; es bleibt der Imagination des Betrachters überlassen, anhand der narrativen Titel der Häuser und den enigmatischen Bauten selbst so manche Leerstelle der theoretischen Vermittlung zu füllen. Theoretische Erläuterungen zu den Bauten beschränken sich auf die grundsätzlichen Informationen wie Titel und Jahr der Fertigstellung, die nur von winzigen Grundrissen unterlegt werden. Är-

gerlich ist die falsche Rechtschreibung auf den sparsamen Texttafeln bei fundamentalen Begriffen wie der Meiji-Periode, oder unzureichende Übersetzungen der vorhandenen japanischen Beschriftungen beispielsweise zu den Materialtafeln. Das Verdienst der Ausstellungsmacher ist es, mit dem *Walking Café* im Garten der Stuck Villa eine westliche Form für das Teehaus ebenso einbezogen zu haben wie Aspekte von Fujimoris Schaffen vor seinem Dasein als bauender Architekt: In den 1980er Jahren, hatte dieser sich gemeinsam mit einer Gruppe von Autoren und Künstlern, der *ROJO Kansatsu gakai*, der *Roadway Observation Society* als Erforscher der Stadt betätigt (siehe dazu auch den Beitrag von Ioanna Angelidou in dieser Ausgabe). „Wir untersuchen Dinge, die seltsam fehl am Platz scheinen, offensichtliche Kuriositäten, oder Rätsel. Wir nehmen Notiz von Formen, die von den Stadtbewohnern unbewusst geschaffen wurden, oder die Spuren von Naturphänomenen. Wir finden eine neue Schönheit in Objekten oder Strukturen, die auf diese Weise entdeckt werden...“⁴⁵ Fujimori ergänzt, dass alles, was in einem üblichen Sinn als schön gilt, auszuschließen ist – „anything beautiful in an ordinary sense is excluded“⁴⁶ – was auch als Motto für seine späteren Bauten gelten kann.

Michaela Busenkell

Terunobu Fujimori. *Architekt Werkschau 1986–2012*
21. Juni–16. September 2012
Museum Villa Stuck, München

Katalog zur Ausstellung:
Michael Buhrs und Hannes Rössler (Hrsg.):
Terunobu Fujimori – Architekt, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern 2012

1) Terunobu Fujimori *Architekt (Ausstellungskatalog)*, Ostfildern 2012, S. 89
2) Arata Isozaki u.a.: *The Contemporary Tea House: Japan's Top Architects Redefine a Tradition*, Tokio 2007

3) Terunobu Fujimori: *Meine Architektur*, in: *Ausst.-Kat. 2012 (wie Anm. 1)*, S. 49

4) Dana Buntrock: *Fujimoris Märchen*, in: *Ausst.-Kat. 2012 (wie Anm. 1)*, S. 56

5) „We go exploring ... for things that are strangely out of place, just plain odds, or mysterious. We mainly notice forms created unconsciously by city dwellers or the traces left by natural phenomena. We find new beauty in objects or structures discovered in this way...“ Tetsuo Matsuda: *What is ROJO? in: Miki Okabe, Naomi Koyama (Hg.): Objects Collected by the ROJO Society 1970–2006*, S. 2

6) Terunobu Fujimori: *Architecture of Terunobu Fujimori and ROJO*, in: *Okabe/Koyama 2006 (wie Anm. 5)*, S. 7



Studentenproteste Kent State University, 1970. Archiv Joan Ockman

Brutalismus – eine Phantomdebatte?

Der Brutalismus markiert einen Wendepunkt der Nachkriegsmoderne. Heute ist sein baukulturelles Erbe durch Spekulationen und Rekonstruktionen bedroht. In einem 2-tägigen internationalen Symposium *Brutalismus. Architekturen zwischen Alltag, Poesie und Theorie*, das noch von dem im vergangenen Jahr gestorbenen Werner Sewing konzipiert wurde, widmete sich das Fachgebiet Architekturtheorie und der Master Altbauintandsetzung des KIT zusammen mit der Wüstenrot Stiftung, der Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des Brutalismus sowie Fragen der Denkmalpflege für Bauten der 1960er Jahre. Werner Düttmanns Akademie der Künste im Berliner Hansaviertel bot nach seiner Sanierung den atmosphärischen Rahmen.

„Brutalism was not what Reyner Banham was talking about.“ (Peter Smithson)

Der Brutalismus, jenes Projekt einer jungen Generation, deren Kritik an der Heroischen Moderne ansetzte, ist seit seiner Entstehung Mitte der 1950er Jahre im Nachkriegsengland schwer zu durchdringen. Mit einem neuen Anspruch auf Authentizität von Gesellschaft und Architektur, in der Aneignung des Gebauten im alltäglichen Leben und der sinnlichen Anmutung des *béton brut*, versuchte der Brutalismus wieder an die verloren geglaubten Motive der Moderne anzuschließen. Seine theoretische Kodifizierung durch Reyner Banham oder durch Alison und Peter Smithson bleibt bis heute umstritten und widersprüchlich. Dabei ist vor allem der Brutalismus aus

dem lokalen Kontext, so Kenneth Frampton, zwischen Post War, New Empiricism und Townscape zu betrachten. Auf internationaler Ebene wurde über den Brutalismus während der legendären Team 10 Meetings verhandelt, was seine Verarbeitung im Metabolismus und Strukturalismus fand.

Krieg und Frieden

Als entscheidenden Subtext der Entwicklung identifizierten viele Referenten die Kriegserfahrungen der Protagonisten: Die Trümmer der in Schutt und Asche liegenden europäischen Städte wurden regelrecht zur Geburtsstätte des Brutalismus erklärt. Beatriz Colomina entschlüsselte die biografischen Verflechtungen der Mitglieder der Independent Group, wie Nigel Henderson und Peter Smithson, und zeichnete das mentale Diagramm dieser Generation – das Gedächtnis des Brutalismus. Ruinen, zunächst eingebrennte Sinnbilder der Zerstörung, avancierten, so Stanislaus von Moos, zum Symbol der Hoffnung einer ganzen Generation, eine neue Gesellschaft verwirklichen zu können.

Neben den Bildern prägten ebenso die traumatischen Erfahrungen das Schaffen der jungen Architekten. Insbesondere vor dem Hintergrund der nuklearen Bedrohungen des Kalten Krieges mag die Sehnsucht nach Schutz und Beständigkeit bedeutsam für die „Extrem-Ästhetik“ des Brutalismus gewesen sein.

Inwieweit kann vor diesem Hintergrund der Brutalismus als internationales Projekt der Bewältigung

politischer und gesellschaftlicher Psychosen betrachtet werden? Erklärt diese Auslegung auch die heute neu aufkeimende Brisanz und das Interesse an den Bauten und damaligen Konzepten, befinden wir uns gerade in einer ähnlichen Phase gesellschaftlicher Erosionen und kapitalistischer Ausweglosigkeiten, wie Kenneth Frampton behauptete?

The School of Brutalism

Brutalistische Projekte waren ihrer großen Maßstäblichkeit und ihres rohen Materialcharakters wegen nicht immer beliebt, so betonte Ingrid Scheurmann, dass der potentielle Denkmalpflegewert dieser Bauten eben in „Brüchen, Brachen und Leere“ erkannt und vermittelt werden muss. Joan Ockman positionierte die Bauten des Brutalismus darüber hinaus als wichtige Zeugen gesellschaftspolitischer Ereignisse, wie sie am Beispiel der Kent State University und den Studentenprotesten von 1970 eindrucksvoll erläuterte.

Gegen Ende der 1960er Jahre geriet der Brutalismus in eine Krise, die sich durch die Abkehr der Smithsons von der Independent Group hin zum Team 10 entwickelte. Es ging jetzt um eine Suche nach Strukturen und Systemen des Urbanen, die über die Bildhaftigkeit einer Banham'schen Definition von Brutalismus weit hinausreichten. Wurde der Brutalismus durch die Abkehr von der Objektivität gewissermaßen aus den Angeln gehoben?

Nahezu allen Teilnehmern der Tagung fiel es schwer, den Brutalismus zeitlich zu datieren oder ihn zu einem bestimmten Zeitpunkt für beendet zu erklären. Im Gegenteil: In seiner Diffusität über einen Stilbegriff hinausgehend, so Dirk van den Heuvel, sollten eher die wesentlichen Momente nachgezeichnet, als eine chronologische Linie aufgebaut werden. Das Phantom Brutalismus glitt den Beteiligten demnach mal als dehnbare Begriff, mal als handfestes Konzept, immer wieder aber als widersprüchliches Konfliktfeld durch die Finger.

Betrachtet man den Brutalismus hinsichtlich seines Anspruchs, Gesellschaftskonzepte zu hinterfragen, so hat er bis heute nichts an Aktualität eingebüßt. Alle Beiträge der Tagung sollen in einer Publikation festgehalten und weitergedacht werden.

Florian Dreher,
Annellen Schmidt