

Aus:

ARATA ISOZAKI

Welten und Gegenwelten. Essays zur Architektur

Übersetzt und herausgegeben von Yoco Fukuda,
Jörg H. Gleiter und Jörg R. Noennig

Januar 2011, 194 Seiten, kart., zahlr. Abb., 21,80 €, ISBN 978-3-8376-1116-8

Arata Isozaki ist weltweit als Schöpfer spektakulärer Entwürfe und Bauten bekannt. Dahinter musste bisher sein theoretisches Werk zurücktreten. Zu Unrecht, wie dieser Band belegt, der erstmals Isozakis vielschichtige Gedankenwelt in deutscher Übersetzung zugänglich macht und über die Architektur hinaus feinsinnige Einblicke in die japanische Gegenwartskultur eröffnet. Einmal mehr erweist sich Isozaki als scharfer Analytiker und Kulturkritiker von internationalem Rang.

Arata Isozaki, geb. 1931, ist japanischer Architekt und Inhaber von »Arata Isozaki & Associates«.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1116/ts1116.php

Inhalt

7 Jörg H. Gleiter: Vorwort

13 Yoco Fukuda: Architekt der Inselnation –
Arata Isozaki

Reale und virtuelle Ruinen

23 Ruinen

41 Institut für Stadtzerstörung GmbH

49 Rumor City. Stadt der Gerüchte

Architektur und Stadt

69 Architektur

87 Von Stadt, Nation und Stil

103 Unsichtbare Stadt

Raum und Zeit

131 Vom Panoptikum zum Archipel

149 Raum der Dunkelheit

163 Ma. Raum-Zeit in Japan

177 Jörg R. Noennig: Die Wissenskunst
des Arata Isozaki

189 Anmerkungen

190 Bibliographie

Vorwort Mit *Welten und Gegenwelten* liegt der dritte Band der Reihe *ArchitekturDenken* vor. Nach den ersten zwei Bänden kommt nun mit Arata Isozaki das theoretische Bewusstsein eines praktizierenden Architekten zu Wort. Erstmals wird eine Auswahl von Isozakis wichtigsten Schriften der deutschsprachigen Leserschaft zugänglich gemacht. Damit soll einer der bedeutendsten Architekten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gewürdigt werden, aber auch ein architektonisches Lebenswerk, das in intensiver Auseinandersetzung mit den theoretischen Fragestellungen seiner Zeit entstanden ist.

Warum aber Arata Isozaki als erster praktizierender Architekt in der Reihe *ArchitekturDenken*? Warum gerade ein japanischer Architekt? Warum ein Architekt, dessen Werk oft mit der internationalen Postmoderne und damit mit einer Periode gleichgesetzt wird, die uns heute eigenartig entrückt und fremd geworden ist? Die Antwort weist weit über das persönliche Werk des Architekten hinaus. Die Bedeutung von Isozakis Essays liegt darin, dass sie exemplarisch die sich wandelnde Befindlichkeit einer ganzen Generation von Architekten nachzeichnen: Von den modernistischen Anfängen in den fünfziger Jahren zu den utopischen Visionen einer High-Tech-Architektur, vom Metabolismus über die Resemiotisierung der Architektur in den siebziger und achtziger Jahren bis zum generativen Design heute.

Die Essays zeichnen so ein entwicklungsgeschichtliches Psychogramm der Architektur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Isozaki zeigt sich als Seismograph der kulturellen

Transformationsprozesse und die Architektur als jenes Medium, in dem die unsichtbaren Strukturen der Kultur in Material und Raum übersetzt, sichtbar und gleichsam sinnlich erfahrbar werden. Anschaulich beschreibt Isozaki, wie die großen welt-politischen Ereignisse, die chinesische Kulturrevolution und die 68er Studentenrevolution, aber auch der Fall der Berliner Mauer und 9/11 zu Wendepunkten der Architektur wurden.

Dazwischen kehren die Essays immer wieder zum magischen Ausgangspunkt und Nullpunkt der Entwicklung zurück, zur Zerstörung der Städte im Zweiten Weltkrieg, besonders in Japan durch die Atombombe. Die Lektüre offenbart Isozakis traumatische Abgründe, die gleichsam die traumatischen Abgründe einer ganzen Generation sind. Wie ein roter Faden zieht sich die Erkenntnis durch die Essays, dass der Architektur der Moderne das Trauma der Zerstörung als das negativ Andere zu ihrem Zukunftswillen eingeschrieben ist. Das gilt nicht nur für den Neubeginn nach 1945, sondern ebenso für die Anfänge des Neuen Bauens nach 1919, nach dem politischen und wirtschaftlichen Zusammenbruch infolge des Ersten Weltkriegs.

Folgerichtig führen die Essays den Leser immer wieder darauf hin, dass unter der klaren, konstruktiv rationalen Oberfläche der Moderne, selbst in ihren gläsernen Varianten, stets die Vernichtungsdrohung präsent ist. Sie scheint immer eingerechnet und unterschwellig im beschleunigten Alterungsprozess vorweggenommen. Schönheit kam, wie Friedrich Nietzsche in *Menschliches, Allzumenschliches* / (Aph. 219) für die „griechische und christliche Architektur“ feststellte, immer nur „nebenbei in das System hinein, ohne die Grundempfindung des Unheimlich-Erhabenen, des durch Götternähe und Magie Geweihten, wesentlich zu beeinträchtigen, Schönheit milderte höchstens das Grauen.“ Der Unterschied zu heute besteht darin, dass in der Moderne die Vernichtungsdrohung der Götter durch das Vernichtungspotenzial der vom Menschen gemachten Maschinen und Erfindungen ersetzt ist.

So steht Isozakis Denken der Architektur immer unter dem Vorbehalt einer „Zukunft in Ruinen“. Immer wieder drängt das

Thema der Vergänglichkeit an die Oberfläche, immer wieder kehrt Isozaki zum Thema der Ruine zurück, zur zentralen Metapher seiner Architekturtheorie. An sie ist untrennbar die Idee der Wiederkehr geknüpft, die beim frühen Isozaki durch die buddhistisch und shintoistisch konnotierte Kultur Japans geprägt, später aber mit Nietzsche philosophisch reflektiert ist.

Entsprechend des Motivs der Wiederkehr ist die Ruine für Isozaki so sehr eine historische Erfahrung wie auch eine Gewissheit zukünftiger Entwicklung. Daher glaubt man zuweilen, in Isozaki der Inkarnation von Walter Benjamins Engel der Geschichte zu begegnen, der, mit dem Rücken der Zukunft zugewandt, nur in die Vergangenheit schauen kann. Was er dort sieht, ist nicht ermutigend. Es ist eine endlose Aneinanderreihung von Trümmern und Ruinen, die aus der Zukunft kommend sich vor ihm anhäufen. Ein Sturm, der vom Paradies kommt und sich in seinen Flügeln verfangen hat, treibt ihn aber unablässig in die Zukunft. Dieser wird er nur als Vergangenes und nur als Ruine gewahr, sie stellt sich ihm als eine ununterbrochene Kette von Katastrophen dar.

Wichtiger als die Ruine selbst ist, dass die Essays von Isozakis innigster Überzeugung sprechen, dass es gerade die Architektur ist, die den Kreislauf der periodischen Zerstörungen aufhalten oder gar unterbrechen kann. Es ist aber nicht so sehr ihre Materialität, die die Architektur dafür prädestiniert, sondern, wie Isozaki immer wieder betont, ihr besonderer Symbolgehalt, ihr Zeichencharakter und ihr metaphorisches Potenzial. Dieses prägt Isozakis Architektur bis heute. Es ist die immanente Bildhaftigkeit seiner Architektur, die Isozakis generativ und algorithmisch entworfenen Projekte, wie der Entwurf für den Bahnhof von Florenz oder das Himalayas Center in Shanghai, von anderen unterscheidet.

Wo die Vergangenheit wie auch die Zukunft in Ruinen liegt, ist es Isozakis Überzeugung, dass es besonders die Zeichen und Metaphern sind, die die Zeit überdauern. Sie allein haben das Potenzial, die Architektur in ihrer jeweils aktuellen Praxis mit der Geschichte und so mit sich selbst in Beziehung zu setzen. In

ihrer Flüchtigkeit sind die Zeichen und Metaphern die Garanten für die Kontinuität und Identität der Architektur. In diesem Punkt steht Isozaki dann in klarer Opposition zur Postmoderne, die eine gegenteilige Strategie verfolgte. Für sie sind die frei flottierenden Signifikanten geradezu Zeichen der Auflösung von Ordnung und Identität. Es ist dieses Paradox einer Stabilität durch das Instabile und Flüchtige, das die Architekturtheorie Isozakis von der Postmoderne unterscheidet. Es ist das Konzept einer dynamisch stabilisierten Moderne, die der Architektur Isozakis darüber hinaus ihr humanes Gesicht, gleichwohl auch – im Sinne von Benjamin – die ihr spezifisch melancholische Atmosphäre verleiht.

Der vorliegende Band entstand anlässlich des achtzigsten Geburtstags von Arata Isozaki. Er ehrt ihn als einen der wichtigsten Impulsgeber der vergangenen fünfzig Jahre. Seine Essays verschaffen uns einen neuen Zugang zu dem, was wir heute als Vorgeschichte zur Architektur im digitalen Zeitalter verstehen. Für die Übersetzung von *Institut für Stadtzerstörung GmbH* und *Rumor City. Stadt der Gerüchte* sei Dr. Georg Holländer gedankt. Alle anderen Essays wurden von den Herausgebern übersetzt. Besonderer Dank für die stets zuvorkommende Unterstützung dieser Publikation gilt Arata Isozaki selbst und den Mitarbeitern des Büros.

Berlin, 11. September 2010
Jörg H. Gleiter

Architekt der Inselnation – Arata Isozaki

Als Architekt genießt Arata Isozaki weltweit einen hervorragenden Ruf. Als Architekturdenker aber ist er, zumindest außerhalb Japans, den wenigsten bekannt. Dabei wird sein bauliches Oeuvre von einem erstaunlich umfangreichen schriftlichen Werk begleitet, das sich zweifellos zu entdecken lohnt. Denn in der Person Isozakis verbinden und potenzieren sich zwei voneinander kaum zu trennende schöpferische Biografien. Zum einen ist Isozaki ein Architekt, der sich in den letzten fünf Jahrzehnten mit spektakulären Bauwerken zu einer dominierenden Figur der japanischen Architekturszene entwickelt hat, zum anderen ist er ein ausgewiesener Architekturdenker und Theoretiker, der seine architektonischen Werke wie auch sich selbst immer wieder überprüft und hinterfragt hat. Diese Doppelidentität hat seine schöpferische Produktion vorangetrieben und immer wieder zu überraschenden Arbeiten geführt.

Jedes architektonische Projekt Isozakis fußt auf konzeptionellen Überlegungen. Diese hat er in einer umfangreichen Reihe von Essays ausformuliert. In ihnen wird die intellektuelle Entwicklung Isozakis unmittelbar erlebbar und nachvollziehbar. Es ist dennoch wichtig, die Parallelbiografie seiner architektonischen Entwürfe und ihre geschichtlichen Randbedingungen noch einmal zu rekapitulieren. Entscheidend ist vor allem der Zeitraum zwischen 1960, als er als Architekt zu arbeiten begann, und dem Beginn der neunziger Jahre, als Isozaki sich international etabliert hatte.

1945 Ein Schlüsselerlebnis für Isozakis Karriere als Architekt war der 15. August 1945, der Tag der japanischen Kapitulation. Im Essay *Ruinen* schildert er den Eindruck, den die in Trümmern liegende Stadt Oita, in der er 1931 geboren worden war, an diesem Tag auf ihn gemacht hatte. Der Anblick seiner völlig zerstörten Heimatstadt prägte nachhaltig seine Vorstellung von Architektur und seine Sicht von Städten und Gebäuden. Seither sind für ihn Ruinen und moderne Architektur untrennbar miteinander verbunden, Zerstörung und Neuschöpfung bilden eine Einheit.

Auf das Trauma der Kriegszerstörungen und Atombomben folgte in Japan eine beispiellose Industrialisierung und Urbanisierung. Das war die Arbeitswelt, in die Isozaki als junger Architekt eintrat. Verschiedene Architektengruppen versuchten zu dieser Zeit, mit originären Modellen zur Architektur und Stadtentwicklung die besonderen Bedingungen ihres Landes zu reflektieren, das in den sechziger Jahren dabei war, sich zur wirtschaftlichen Supermacht aufzuschwingen. Am bekanntesten wurden die vor allem aus dem Umkreis Kenzo Tanges (1913-2005) hervorgegangenen Metabolisten, die eine hypermoderne Stadtplanung auf der Grundlage ungezügelter ökonomischer Wachstums propagierten. Auch Isozaki war Schüler Tanges, der sich in den fünfziger Jahren als die dominante Figur der zeitgenössischen Architektur etabliert hatte. Tange propagierte einen stark an die europäische Architekturmoderne angelehnten internationalen Stil, ein gewissermaßen heroisches Architekturverständnis im Sinne Le Corbusiers, das auch auf Isozaki nicht ohne Folgen bleiben sollte.

1960 Anfang der sechziger Jahre arbeitete Tange mit seinen Mitarbeitern am legendären Entwicklungsplan für Tokyo. Das radikale Konzept sah eine strickleiterartige, lineare Entwicklungsachse quer über die Bucht von Tokyo vor, an dem sich Häuser wie Schiffe oder schwimmende Schreine anlagerten. Als Gegenentwurf präsentierte der selbstbewusste Isozaki im selben Jahr eine eigene Vision für Tokyo. Er schlug ein System

miteinander verbundener, massiver Infrastrukturkerne vor, sogenannte *joint cores*, die über der eigentlichen Stadt in die Höhe wuchsen, um sich schließlich in der Luft mit gewaltigen Querkonstruktionen zu verbinden. Damit blieb auf dem Erdboden genügend Platz für die eigentlichen Lebensadern der explodierenden japanischen Megapolis, die Autobahnen und Eisenbahnlinien, die die abgehobene, in der Luft schwebende Meta-Stadt versorgen sollten.

Dieses eindrucksvolle Bild wurde in den folgenden Jahren nicht nur für Isozaki zum zentralen Entwurfsleitbild. Selbst Tange griff es wiederholt auf und versuchte, es in verschiedenen Gebäuden umzusetzen. Isozaki seinerseits spann die Idee zum Projekt einer *Stadt in der Luft* und zur Theorie des *Inkubationsprozesses* fort. Sein ursprüngliches Konzept sah eine Stadt horizontal aufgehängter, brückenartiger Bürogebäude vor, die *Stadt in der Luft* war aus einer Vielzahl kleiner Wohnzellen gebildet, die sich wolkenartig um die massiven Infrastrukturkerne anlagerten. Diese baumartigen Cluster sollten sich zu einer Art urbanen Wald fortentwickeln, zu einer artifiziiellen, zweiten Natur, von der Isozaki annahm, dass sie optimale Bedingungen bot für das Zeitalter des Massentransports und einer extremen Urbanisierung.

Während der Arbeit an der *Stadt in der Luft* formulierte Isozaki seine Vorstellungen urbaner Wachstums- und Entwicklungsprozesse zum Theorem der *Inkubation* aus. Dazu proklamierte er, dass die Stadt der Zukunft eine Stadt der Ruinen sein werde. Beständig ablaufende urbane *Brutprozesse* würden ein Ende des Wachstums und damit die zukünftige Zerstörung der Städte unvermeidlich machen. Es sei der sich immer wiederholende Lebenszyklus, der eine Gleichzeitigkeit von Gegensätzen mit sich bringe: Antike Ruinen und futuristische Stadtlandschaften, Vergangenheit und Zukunft, Zerstörung und Aufbau. Offensichtlich verarbeitete das Theorem jene Eindrücke, die sich dem jungen Isozaki 1945 angesichts der zerstörten Heimatstadt ins Gedächtnis gebrannt hatten.

Hier deutet sich in ersten Ansätzen auch ein Thema an, das in den Folgejahren zu breiter Entfaltung kommen sollte. Es sind der Gebrauch von Ruinen als Ornament im weitesten Sinne und die ironische Verwendung von architekturhistorischen und stilistischen Versatzstücken als Mittel entwerferischer Polemik. Ironie, Mehrdeutigkeit und Bedeutungsbrechung wurden für Isozaki zu zentralen schöpferischen Prinzipien. Aus ihnen formte er seine *Methode*. Ironisch rechnete er mit dem Metabolismus ab und attackierte die aus der neuen Industriekultur entstandene, aber außer Kontrolle geratene japanische Stadtplanung. Isozaki spürte, dass die moderne Architektur mit ihren städtebaulichen Konzepten in eine Sackgasse geraten war. Seine Projekte, die oft als metabolistische Fantasien missverstanden werden, waren keine positive Utopien. Der kritisch-ironische Ton dieser übersteigerten, scheinbar supermodernen Planungskonzepte erschließt sich jedoch klar aus seinen Schriften. Sie sind der Hauptschauplatz seiner Auseinandersetzung mit der Gegenwartsarchitektur, vor allem mit ihrer Politik- und Technikgläubigkeit, die in den sechziger Jahren die treibende architektonische Kraft in Japan war.

1970 Obwohl sich Isozaki als junger Architekt und Künstler stets als Anti-Establishment verstanden wissen wollte, willigte er ein, die Gestaltung der gleichermaßen prestigeträchtigen wie gigantomanischen Festival Plaza auf der Expo in Osaka 1970 zu übernehmen und damit gleichsam eine führende Rolle im architektonischen Establishment. Die Weltausstellung stand im Zeichen technischer Zurschaustellung, hier waren die industriell-modernen Parameter Funktion und Ökonomie von größter Bedeutung. Das Inselreich wollte seine technische Wiedergeburt und Leistungsfähigkeit demonstrieren. Die Diskrepanz dieses Auftrags zu seinen künstlerischen Überzeugungen stürzte Isozaki jedoch in eine Schaffenskrise. Er fasste den Entschluss, in seinen folgenden Arbeiten methodisch die architektonischen Praktiken zu einem Nullpunkt voranzutreiben, bis wieder ein akzeptabler, neuer Start möglich würde. Isozaki begann nun,

sich vorrangig mit Philosophie, Ideengeschichte und den Denkstilen verschiedener Kultursphären zu beschäftigen. Vor allem aus einem künstlerischen Kontext heraus versuchte Isozaki, die Rolle von Architektur neu zu bestimmen. Die galt ihm als ein Verfahren zur Schaffung von Ideen, als ein schöpferischer Prozess, der vor allem neues Wissen und Konzepte erzeugen sollte. In der Umsetzung dieser Maxime experimentierte Isozaki in den siebziger Jahren mit rigiden Entwurfsprozessen und geometrischen Systemen, bei denen er verstärkt auf die Neutralität platonischer Grundkörper setzte, deren Oberflächen in endlose Quadratraster unterteilt waren. Die in dieser Zeit entstandenen Gebäude, von denen das Präfekturmuseum von Gunma wohl am prominentesten ist, drücken vor allem eine umfassende Leere und Bedeutungslosigkeit aus: Architektur am Nullpunkt.

Isozakis Versuche zur Auflösung und Rekonstruktion der architektonischen Praktiken brachten zwar eine Reihe formaler Methoden hervor (Verstärkung, Einhüllung, Rasterung u. a.), die auf der planerischen Ebene großen operationalen Wert besaßen, die Fokussierung auf bedeutungsfreie geometrische Kompositionen erwies sich für ihn allerdings als wenig zukunftsfähig. Die Experimente hatten entschieden konservativen Charakter angenommen und waren in der Architekturgeschichte nichts Neues. Die Methode, die Isozaki stattdessen fortan verfolgte, zielte in die entgegengesetzte Richtung. Sie beruhte vor allem auf semantischem Reichtum, also auf dem Einsatz von architekturhistorischen Zitaten und Metaphern, auf Verfahren der Translokation und der Neuverortung. Isozakis Architektur wurde zum *Text*, bei dessen *Lektüre* zwischen den Zeilen gelesen werden musste, denn jeder seiner *Texte* entstand aus einem Vorläufer, der wiederum andere Vorläufer hatte. Den Gedanken, dass jede architektonische Schöpfung ein Reproduktionssystem von vordefinierten Zeichen sei, setzte Isozaki in die Praxis um, indem er nun begann, die Architekturgeschichte des Westens wie auch des Ostens frei zu zitieren und zu manipulieren. So imitierte er nicht nur mit dem neuen Stadtzentrum für die Retor-

tenstadt Tsukuba (1978-83) Michelangelos Piazza di Campidoglio in Rom, sondern überhöhte deren prägnante Gestalt, indem er sie kurzerhand invertierte und im Boden versenkte. Isozakis zunehmendes Interesse an solchen Verfremdungen konzentrierte sich auf Sinnbezüge und Bedeutungsschichtungen, die über den konkreten räumlich-funktionalen Rahmen hinausgingen und gleichermaßen populär wie auch intellektuell anspruchsvoll sein sollten. Mit dieser Vielschichtigkeit gelang es Isozaki quasi en passant, Ironie und Humor in die Architektur einzuführen. So ist der als riesiges Fragezeichen ausgeführte Fujimi Golfclub (1974) nicht nur ein hervorragendes Bauwerk, sondern auch ein guter Witz. Isozaki wurde so zum prototypischen postmodernen Architekten Japans: narrativ und geschichtsorientiert, komplex und bildversessen, sarkastisch und mit hintergründigem Humor.

1980 Den Beginn von Isozakis Aktivitäten im Ausland, die in der Folgezeit seine Arbeit dominieren und seinen Status als internationaler Jetset-Architekt begründen sollten, markierte das Museum of Contemporary Art in Los Angeles (1981-86). An der Nahtstelle zwischen westlicher und östlicher Kultur entwarf Isozaki einen Ausstellungskomplex, der „ein wenig westlich und ein wenig japanisch“ sein sollte, der die räumlichen Verfahren des Ostens (Yin-Yang-Prinzip) mit denen des Westens (Goldener Schnitt) kombinierte. So sollten die kritische Bedeutungsschichten freigelegt und auf kulturelle Lücken und Resträume hingewiesen werden. Architektur wurde zum Mittel der Kulturverständigung. Mit dem olympischen Sportpalast Sant Jordi in Barcelona (1983-90) stellte sich Isozaki auf nochmals andere Weise der Verantwortung eines internationalen Architekten. Anstelle eines individuellen Stils definierte nun der konkrete Ort und die lokale Kultur den Entwurf. Das komplexe, wellenförmigen Dach nahm die markante Linie der benachbarten Berge auf, während das in typischer Ziegelbauweise ausgeführte Erdgeschoß die baulichen Traditionen der spanischen Stadt referierte. Mit dem Disney-Hauptquartier in Orlando/Florida (1987-91) gelang Isozaki schließlich eine frap-

rierende Synthese von Kosmologie und Trickfilm, von Hochkultur und Pop, deren scheinbare Unvereinbarkeit die märchenhafte Erscheinung des Gebäudes mit den Mickey-Mouse-Ohren ad absurdum führte.

1990 Während Isozakis Überlegungen schon in den sechziger Jahren darauf abzielten, sich von der modernen Architektur zu lösen (jedoch nicht ohne sie auch verkörpern und integrieren zu wollen), waren es schließlich die Arbeiten der neunziger Jahre, die aus einem jetzt unumgänglichen Multikulturalismus heraus die Ansprüche der Moderne auf Universalität und technologische Ubiquität endgültig revidierten. Nach dem Ende des Kalten Kriegs und der Auflösung der beiden Lager wurde Isozaki mit einer Reihe von Planungsaufgaben betraut (u. a. in Deutschland, Polen, USA oder China), die ein differenziertes und eindringliches Verständnis der Geschichte und Gegenwart der jeweiligen Orte erforderte. In der Suche nach angemessenen Antworten auf die verschiedenen Aufgaben und Ortsbedingungen fand sich der polyglotte Isozaki nun endgültig in seinem Element. Die Projekte ließen sich nicht mehr auf bestimmte Gestaltungsideologien beschränken. Manchmal als charakterlos kritisiert, war ihr eigentliches Prinzip ein bewusster *Anti-Stil*, eine positive Stillosigkeit. Schon lange hatte Isozaki daran gearbeitet, sich von jeglichem persönlichen Stil zu befreien. Er wollte das moderne Ich zurücklassen und damit auch jeden selbstreferentiellen Formen- und Gestaltungskanon. Für die nun über den gesamten Erdball verstreuten Planungsprojekte war das nicht nur möglich, sondern eine grundsätzliche Voraussetzung.

Mit der wachsenden Anzahl seiner internationalen Projekte und dem gleichzeitigen Rückzug vom japanischen Baumarkt eröffnete sich für Isozaki eine neue Rolle. Er wurde zu einem Mentor der japanischen Architekturszene, zu einem Übervater oder Paten. So wie Isozaki selbst einst unter der Mentorschaft Kenzo Tanges zum ersten Architekten des Landes erzogen wurde, geht die Prägung einer ganzen Reihe heute tonange-

bender japanischer Architekten (Osamu Ishiyama, Jun Aoki, Shigeru Ban u. a.) auf sein Studio und seine Konzepte zurück, wobei diese ihrerseits bereits eine neue Generation erzogen haben, die jetzt die Bühne betritt. So wagte Isozaki in den neunziger Jahren vor dem Hintergrund seiner Patenschaften ein ehrgeiziges, architekturpolitisches Experiment. Zur Beförderung der Architekturkultur wurden in der von ihm über Jahre kuratierten *Kumamoto Art Polis* alle öffentliche Bauaufträge der Präfektur Kumamoto direkt an junge, ambitionierte Büros vergeben. Auf diese Weise kamen talentierte Architekten wie Toyo Ito, Kazuyo Sejima oder Ryoji Suzuki zu ihren ersten bedeutenden Aufträgen und die Präfektur zu einem beispiellosen Freiluftmuseum hochklassiger, zeitgenössischer Architektur. Der Weg heute international führender Architekten wie Zaha Hadid oder FOA wäre ohne die aktive Mentorenschaft Isozakis sicherlich anders verlaufen.

Inzwischen fast achtzigjährig, bleibt Isozaki der intellektuelle Vordenker der japanischen Architektur, der mit Zeitschriften, Büchern, Ausstellungen und Gebäuden eine erhebliche Präsenz entfaltet. Isozaki ist eine öffentliche Person und das seit über vierzig Jahren. Als in den sechziger Jahren ein immenser Bauboom das Architekturdanken im Lande faktisch überrannte, war er es, der das erhebliche Diskursdefizit der japanischen Architektur erkannte und die Verantwortung übernahm hatte, den Diskurs zu organisieren und auf Weltniveau zu bringen. Er ist der einzige japanische Architekt, der seine Konzeptionen auf internationaler Ebene wie zum Beispiel auf den ANY-Konferenzen zu artikulieren verstanden hat und sich im Kontakt mit den tonangebenden theoretisierenden Architekten wie Peter Eisenmann und Rem Koolhaas zu behaupten wusste. Für diese Rolle ist in der japanischen Architekturszene nach wie vor kein Nachfolger in Sicht – zumindest keiner vom Format eines Arata Isozaki.