

MA – The Japanese Sense of Place

Short History of MA

In March 1966 ARCHITECTURAL DESIGN, London published a three-year research of mine under the title of “MA - The Japanese Sense of Place”. This search of mine into the possibility of an additional human sense, a “sense of place” had two origins, in my long-time relationship with Peter and Alison Smithson of TEAM X, London, the other in Hugo Häring’s small publication *Das Geheimnis der Form (The Mystery of Form)*. Arriving in Japan in the 1960’s this predisposition led me to render the Japanese expression MA beyond its established translations as “sense of place” for the first time. Originally not knowing Japanese, my keen interest in MA in Japan was restricted to a few rather insufficient translations of some short essays in Japanese at that time, such as Kurita Isamu’s *ma to nihon no kukan (Ma and Japanese Space)* in 1963 and *dento no gyakusetsu (The Paradox of Tradition)*, as well as, a special copy of the Japanese Architectural Magazine KENCHIKU BUNKA, No. 12, 1963 titled *nihon no toshi kukan (Japanese Urban Space)*, assembled by a team of architects under the guidance of the historian Itoh Teiji, the architect Arata Isozaki, Akira Tsuchida and eight others. The editors of that magazine also generously allowed AD to use various illustrations of that issue for my 1966 essay.

In 1976 Arata Isozaki designed an unusually designed exhibition on *MA – Space-Time in Japan* for the Cooper-Hewitt Museum, New York, which brought MA to worldwide attention. After being shown in Paris it finally returned in 2000 to Japan at the Tokyo Art University as *Ma - ni jû nen ato no kikanten (MA Exhibition - 20 Years on)*.

A summary and update of my own research on the subject, appeared as *Ma – Space, Place, Void* in KYOTO JOURNAL, 8, in 1988, and then in my book *From Shinto to Ando*, ACADEMY EDITIONS, London in 1993 under the same title. At a symposium sponsored by the Japan Foundation in Berlin in 2006 I have reintroduced my original hypothesis of MA as a possible additional human sense in a presentation of *MA – Additional Human Sense or Cultural Hypnosis*. In 2008, the Swiss architect Rolf Gerber released his final result of a still unpublished research about Ma in English and in Japanese at Kyoto University and the Institute with the title *On the Structure of MA*, which in many instances extended my original perception of it.

Ever since 1966 the Sense of Ma, an enigma of the Japanese heart and mind, has baffled architects, philosophers, artists, film-makers and actors from all over the world. Students and professionals drawn towards this intriguing aspect of Japanese culture have increased annually.

In order to make reaction to inquiries on this subject more efficient and less repetitive for me, the Institute of East Asian Architecture and Urbanism in Kyoto has decided to insert original copies of my own publications on this theme, a first comprehensive bibliography, and more recent contributions to the study of MA by other researchers into its website.

The next logical and productive stage of this ongoing research would surely be a translation of the major books on MA in Japanese mentioned in the bibliography, especially those of non-architects.

Günter Nitschke, January, 2012

CONTENTS OF THIS WEBSITE

Publications and Lectures in English or in German by Günter Nitschke

Item 1. - Bibliography of MA in Japanese and Western Languages.

Item 2. - “MA”- *The Japanese Sense of Place in old and new architecture and planning*, in ARCHITECTURAL DESIGN, London, March 1966, pp. 113-156.

Item 3. - *Das traditionelle japanische Raumbewusstsein*, in *Tradition und Fortschritt*, pp. 1006-1008, Baumeister, 8, München, August 1967.

Item 4. - *Die Anatomie der gelebten Umwelt, (Anatomy of the Lived Environment)*, in team with Philip Thiel, Bauen und Wohnen, No. 9, 10, 12, 1968, Zürich.

Item 5. - *MA – Place, Space, Void, in From Shinto to Ando – Studies in Architectural Anthropology in Japan*, pp. 48-61, Academy Editions, London, 1993. The same essay had appeared with the same title in Kyoto Journal, Fall 1988.

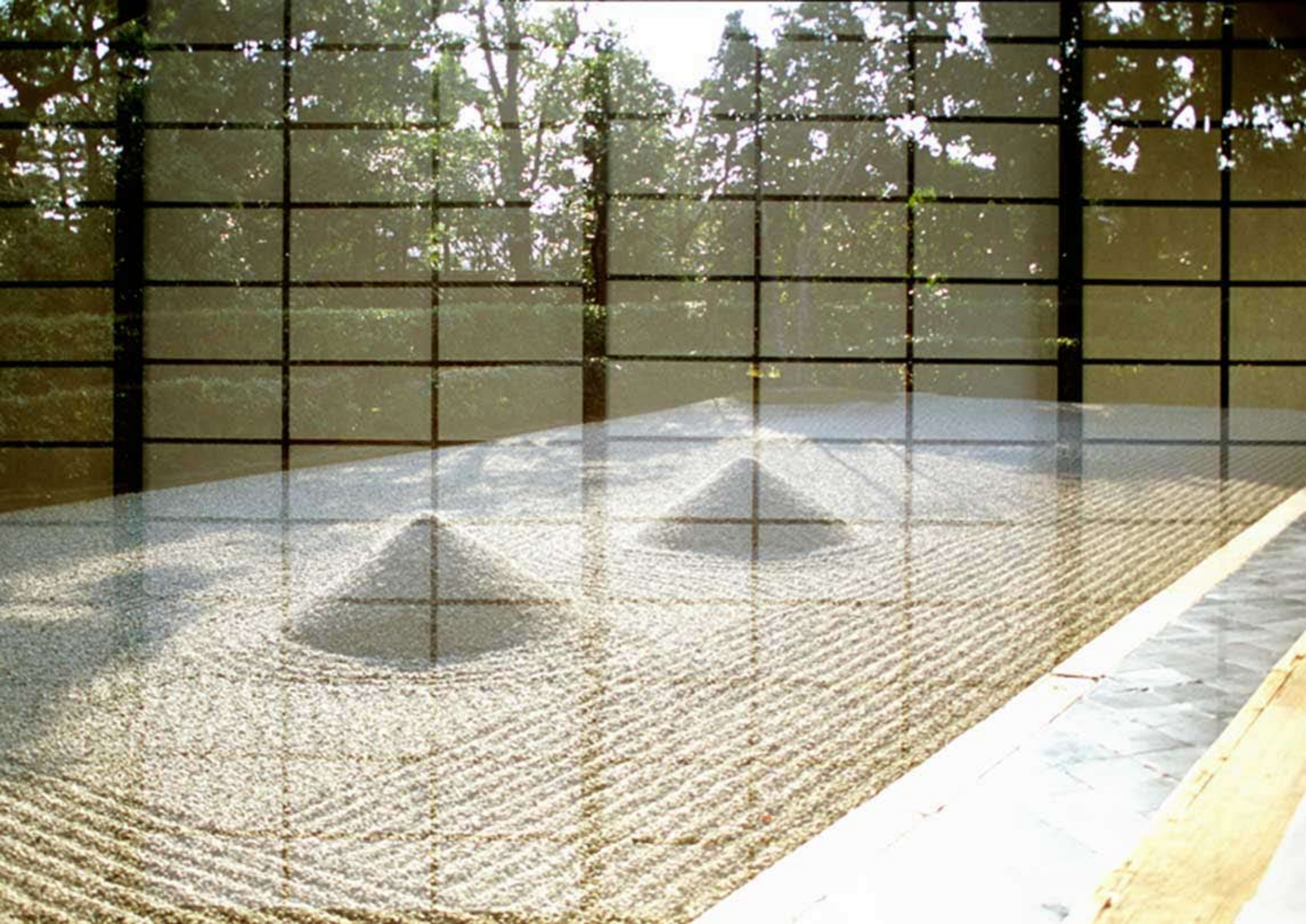
Item 6. - <間> *Ma – The Japanese Sense of Place - Zusätzlicher Sinn oder Kulturhypnos?* (MA – Japanese Sense of Place – An additional Sense or Cultural Hypnosis?), Abstract of Lecture for Symposium: Raum der Stadt – Raumtheorien in Japan und im Westen , Japanisch Deutsches Zentrum, Berlin, 2006.

Publications and Lectures in English or in German by other authors

Item 7.- Iimura, Takahiko, *A Note for MA: Space/Time In the Garden of Ryoan-ji*, *Milennium Film Journal*, No.38, 2002:*Winds from the East*, available at: <http://www.takaiimura.com/review/noteforma.html>

Item 8. - *MA OR SENSING TIME-SPACE – Towards a culture of the inner*, by Henk Oosterling, Internet reprint of Lecture, Berlin 2005, available at http://www.henkoosterling.nl/pdfs/lect_berlin_ma_2005.pdf





References of MA in Japanese

Itoh Teiji 伊藤 ていじ, *Nihon no toshi kukan*, 日本の都市空間, (Japanese Urban Space), Tokyo, Shokokusha, 1968. (First publication in the the magazine Kenchiku Bunka 12, Tokyo, 1963, special issue).

Ito Yotaro, *Kiwari – Module of Traditional Japanese Architecture*, 1961.

Isozaki Arata磯崎 新, *ma – ni ju nen ato no kikanten*, 間-20年後の帰還展, (MA – Twenty Years On), Exhibition Catalogue, Tokyo : Tokyo Geijutsu Daigaku, 2000.

Kenmochi Takehiko, 剣持 武彦, *ma no nihon bunka*, 間の日本文化, (The Japanese Culture of MA), Tokyo, Kodansha, 1981.

Kenmochi Takehiko 剣持 武彦 (editor), *Nihonjin to ma*, 日本人と「間」の構造, (The Japanese and MA), selected writings of a kodansha seminar, Tokyo, Kodansha 1981.

Kojiro Junichiro 神代 雄一郎, *kokono-ma ron*, 九間論, An Essay on the Nine Mat Room, in: SD, Space Design, Tokyo, June 1969.

Kojiro Junichiro 神代 雄一郎, *nihon kenchiku no kukan*, 日本建築の空間, Architectural Space in Japan, in: nihon no bijutsu 9, No. 244, Tokyo, Bunkacho, 1986.

Kurita Isamu, *ma to nihon no kukan*, 間と日本の空間, MA and Japanese Space, Interior Design, 1963, pp. 77-78.

Kurita Isamu, *dento no gyaku-setsu*, 伝統の逆説, The Paradox of Tradition, Tokyo: Shichi-o-sha, 1964, in particular pp. 161-169, The Concept of MA and the Consciousness of Space.

Minami, xxx 南博, nihinjin no biteki hyogen, 間の研究 - 日本人の美的表現, The Study of Ma - Aesthetic Expression of the Japanese, Kodansha, Tokyo, 1983.

Morohashi Tetsuji, *dai-kan-wa jiten*, Dictionary of Classical Japanese, Daishukan Shoten, pp. 727-733.

Ono Susumu,大野 晋, *nihon-go-wo sakanoboru*, 日本語をさかのぼる, (Tracing the Japanese LanguageI, iwanami shinsho, No. 911, Tokyo, Iwanami, 1974.

Okuno Takeo, 奥野 健男, *ma no Kozo*, “間”の構造, (The Structure of MA), Tokyo, Shueisha, 1983.

Seigo Matsuoka, 松岡 正剛, *ma no hon*, 間の本, (The Book of the MA), reo rionni, 1981.

Seigo Matsuoka, 松岡 正剛, *ma to sekai gekijo*, 間と世界劇場, (The MA and the World Theatre).

Seike Kiyoshi, 清家 清, *sumai to ma*, 住まいと間, (Dwelling and MA), in: Kenmochi Takehiko, *nihonjin to ma*, Tokyo: Kodansha, 1981.

Tanaka Gen, *kodai nihinjin no jikan ishiki*, 古代日本人の時間意識, (Consciousness of Time in Ancient Japan), Yoshikawa Kobunkan, Tokyop, 1975.

Watsuji Tetsuro, 和辻鉄路, 倫理学, rinrigaku I, (Ethics), Iwanami Shoten, Tokyo, 1965.

References of MA in Western languages

Ando Tadao, *Thinking in MA, Opening MA*, El Croquis, 1993.Berque, Augustine, *Lieux substantiels, milieu existentiel, l’espace ecumenal, Communication au colloque Les Espaces de l’Homme, College de France, Octobre 15, 2003.*

Chang Ching Yu, *Japanese Spatial Conception*, in Japan Architect, Tokyo, 1984.

Davidson, Keir, *A Zen Life in Nature – Muso Soseki in His Gardens*, Center for Japanese Studies, University of Michigan, Ann Arbor, 2007, pp. 224-275.

Engel Heinrich, *The Japanese House – A Tradition for Contemporary Architecture*, Rutland, Vermont / Tokyo: Tuttle, 1964.

Engel Heinrich, *Measure and Construction of the Japanese House*, Rutland, Vermont, Tokyo: Tuttle, 1985, pp. 18-46.

Gebser Jean, *Ursprung und Gegenwart – Das Fundament der Aperspektivischen Welt. Beitrag zur Geschichte der Bewusstwerdung*, Schaffhausen: Novalis, 1986.

Gerber, Rolf, *The Structure of Ma*, unpublished presentation paper at Kyoto University, 2008.

Held, Klaus, *World, Emptiness, Nothingness: A Phenomenological Approach to the Religious Tradition of Japan*, Human Studies 20: 153–167, 1997. Kluwer Academic Publishers. Printed in the Netherlands.

Iimura, Takahiko, *A Note for MA: Space/Time in the Garden of Ryoanji*, in <http://www.takaiimura.com/review/noteforma.html>

Inoue, Mitsuo, *Space in Japanese Architecture*, English translation by Watanabe Hiroshi, Tokyo, New York: Weatherhill, 1985.

Isozaki Arata, *Katsura Villa: The Ambiguity of Its Space*, in: Katsura Villa-Space and Form, Rizzoli, 1980’s.

Isozaki Arata, *Ma – Space-Time in Japan*, Exhibition Calalogue, New York: Cooper-Hewitt Museum, 1979.

Isozaki, Arata, *MA: Japanese Time-Space. An Exhibition Held at ... in Paris*

Jammer Max, *Concepts of Space: The History of Theories of Space in Physics*, Foreword by Einstein Albert, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1954.

Komparu Kunio, *The Noh Theater – Principles and Perspectives*, translated by Corddry Jane, Comee Stephen(plays), New York / Tokyo: Weatherhill / Tankosha, 1983 (Japanese Original: *Noh e no izanani*, 1980).

LaFleur William R., *Saigyo and the Buddhist Value of Nature*, Part II, *History of Religions*, February 1974.

LaFleur William R., *Notes on Watsuji Tetsuro’s Social Philosophy and the Arts: MA, in Man, Time and Space*, unpublished paper, Topical Seminar on Time and Space in Japanese Culture, Cornell University, 1976.

Maki Fumihiko, *The City and Inner Space*, in: *Japan Echo*, vol. 6 / 1 (1979), pp. 91-103 (Folder).

Missingham Greg, *Conjectures on Place and Architectural Archetypes*,

Nishida, Masatsugu, *Time in Japanese Architecture –A Refelection*, unpublished research paper, KIT, 2004

Nitschke Günter, Ma – The Japanese Sense of Place, in: AD – Architectural Design, London, vol. 36, March 1966, pp.116-156.

Nitschke, Günter, Das traditionelle japanische Raum-Bewusstsein, in Baumeister, Stuttgart: No: 8, August 1967;

Nitschke Günter and Thiel Philip, *Anatomie des gelebten Raumes (Anatomy of Lived Space in Japan)*, in: Bauen & Wohnen, Zürich, 1968.

Nitschke, Günter, *MA - Place, Space, Void*, Kyoto: KYOTO JOURNAL, No. 8, Fall 1988, p. 33 - 39.

Nitschke Günter, *Ma – Place, Space, Void*, in: *From Shinto to Ando*, pp. 48-61, London: Academy Editions and Ernst & Sohn, 1993.

Norberg-Schulz Christian, *Genius loci – paesaggio, ambiente, architettura*, Milano: Electa, 1979 (English Edition: *Genius Loci – Towards a Phenomenology of Architecture*, New York: Rizzoli, 1980. German Edition: *Genius Loci – Landschaft – Lebensraum – Baukunst*, Stuttgart: Klett-Cotta, 1982).

Nute Kevin, *Relativity, Cyberspace, and the Sukiya*, in: Chanoyu Quarterly, 1997

Nute Kevin, *<Ma> and the Japanese Sense of Place revisite: bu Way opf Cyberscape*, <http://web1.arch.hawaii.edu/events/EW99/pdfs/nute/pdf>

Oosterling Henk, *MA OR SENSING TIME-SPACE – Towards a culture of the inner*, Internet reprint of Lecture, Berlin 2005, available at http://www.henkoosterling.nl/pdfs/lect_berlin_ma_2005.pdf

Panalaks, Miyako Saito, *The Ma of Taiko,(the Ma of the Big Drum)*, Master Thesis in Architecture, Dalhousie University, Nova Scotia, April 2007.

Pilgrim, Richard B, *Intervals (ma) in Time and Space: Foundations for a Religio-Aesthetic Paradigm*, Albany, State University of New York,1995.

Pilgrim Richard B., *Ma: A Cultural Paradigm*, in Chanoyu Quarterly – Tea and the Arts of Japan, No. 44, Kyoto: Urasenke Foundation, 1987, pp. 14-22.

Sen Soshitsu XV, *MA – A "Usefully Useless" Thin*, in: Chanoyu Quarterly, No.46.

Watsuji Tetsuro, *Fudo – Wind und Erde*, Darmstadt: Primus Verlag 1997, Original: *Fudo – ningen gakuteki kosatsu*, 1935, first German Edition: 1992.

References on the Western Sense of Place

Bollnow, Otto, *Mensch und Raum*, Kohlhammer Verlag, Stuttgart, 1971

Briggs, Asa, *The Sense of Place*, in *The Qualiry of Man's Environment*, Smithsonian Institution, Washington, 1967.

Buttimer A. and Seamon D.,eds., *The Human Experience of Space and Place*, London, Croom Helm, 1980.

Dovey, Kimberley G, ***Framing Places: Mediating power in built form***, Architext, Routledge, London, 1999.

Dovey, Kimberley G; Peter J. Downton & Greg Missingham, eds, 1985, ***Place and Placemaking***, Proceedings of the PAPER 85 Conference, Melbourne.

Hague, Cliff and Jenkins, Paul, ed. *Place Identity, Participation and Planning*, Routledge, London, 2004.

Hall, Edward, *the Hidden Dimension* ,Anchor Books, 1969.

Hiss, Tony, *Experiencing Places I*, in The New Yorker, June 22, 1987.

Löw, Martina, *Raum-Soziologie*, Suhkamp Verlag, Frankfurt, 2001.

Lynch, Kevin, *What Time is This Place?* The MIT Press, Cambridge, MASS, 1972.

Lyndon, Donlyn and others, *Towards Making Places*, in Landscape, Vol.XII, 1, 1962.

Morrison, Benjamin, *On Location – Aristotle's Concept of Place*, Clarendon Press, Oxford, 2002

Nitschke, Günter, *Shime: Binding/Unbinding*, in: AD – Architectural Design, London, Vol.12 / 1974, pp.747-792.

Relph, E., *place and placenessness*, Pion Limited, London, 1976.

Shepard, Paul, *A Sense of Place*, in Man in the Landscape, A Historic View of the Esthetics of Nature, Alfred A. Knopf, New York, 1967.

Schroer, Markus, *Räume, Orte, Grenzen – Auf dem Weg zu einer Soziologie des Raumes*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt, 2006.

Smithson, Alison, ed., *TEAM X PREMIER*, specialissue of Architectural Design, London, 1962.

Walter, E.V., *The Places of Experience*, in The Philosophical Forum 12, 1981, pp. 159- 181.





3 ARCHITECTURAL DESIGN

March 1966

Price 5/-

間

For the past two years Günter Nitschke (already familiar to AD readers) has been in Japan closely examining the architecture, old and new, in an effort to seek out the meaning behind its baffling perfection. His essay which follows makes an important contribution to our further understanding of Eastern art, which has hitherto been on a purely formal level.

Special acknowledgements

Kunio Komparu, editor in chief of *Kenchiku Bunka* and the Shokokusha publications company for their extreme generosity and kindness in lending plans and photographs.
Arata Isozaki and the members of his team who prepared the special issue of *Kenchiku Bunka* December 1963, on which this essay is based.
Fujiko Nakazawa for her patience in translating from the Japanese and finding inaccessible material.
Yutaka Suzuki for his kindness in enlarging and printing a great many of my negatives.
The editors of AD for their endeavour to interpret my English.

References

Tetsuro Yoshida *Japanische architektur* Tübingen 1952
Takeo Yazaki *The Japanese city Tokyo* 1963
Giuseppe Tucci *Theory and practice of the mandala* London 1961

Origo Verlag Die meditationssutren des mahayana-buddhismus, I, II, III, Zurich 1956
Charles Luk *The secrets of chinese meditation* London 1964
The Bhagavadgita *annotated* by S. Radhakrishnan, London 1963
Hugo Häring *Das geheimnis der gestalt* N. Kurokawa *"The architecture of the load"* in *Kenchiku Bunka*, January 1963
Akira Naito *"The development of the capital city of Kyoto"* in *Space Design* June 1965
Yuuichiro Kamijiro *"Approach methods in classical architecture of Japan"* in *Kokusai Kenchiku* September 1965
Isamu Kurita *"Japanese space"* in *Kenchiku* September 1964
W. D. Ramberg *"Some aspects of Japanese architecture"* in *Perspecta* 6
"Nature space and Japanese architectural style" in *Japan Architect* June 1964
"Japanese urban space" in *Kenchiku Bunka* December 1963
Peter Smithson *"Form above all"* AA Journal March 1963

Etymology—a key to the understanding of Japanese concepts of planning

*Ma—the character in the old square style painted by Suzuki Kon.

門

A symbol for the two leaves of a door or gate, the basis for any character relating to entrances. It came eventually to mean the great gate of a Buddhist temple precinct.

月

間

A symbol for moon not, as is sometimes thought, for sun as it is now written.

Together the parts suggest moonlight peeping through the chinks in a doorway.

In China the character has the straightforward connotation of space, though the human being experiencing this space is included in its signification. In Japan however, an element of time is implied in addition, since space and time are considered as related and relative entities, neither are fixed. They are taken as *Ku*, empty, not having a nature of their own. Thus *Ma* in the Japanese sense has many levels of meaning—it is beyond and yet includes the concepts of three dimensional form and space—it has a connotation of time in that an event may serve to define a place—it is of a subjective nature, stimulated from without by the disposition of symbols, whether they be tangible forms and visibly defined spaces or those created by movement and happenings.

村

*Mura, son, the present-day term for hamlet or village. It is added after the name of a particular village, as in Shirakawa-mura or in compound words such as *gyo-son*, a fishing village.

村

The original form of the character.

村

The symbol for a tree, indicating also the column of a house.

村

The sign for 'common people' or 'crowd'.

村

Something difficult to explain.

The ideogram conveyed the idea of common people meeting for the purpose of predicting the weather, later the right-hand part came to mean simply a gathering crowd, and later still the smallest community.

市

*ichi, shi—meaning market town or city, it is the character added on a postal address to the name of a town. *Kure-shi* means the city of Kure.

The original ideogram.

市

A fence symbol, denoting a market place.

市

A flag symbol, suggesting the time of marketing.

町

*machi, cho—meaning town, but denoting a unit within the town having its own council responsible to the council of the shi. Thus Kofu-shi a town of 180,000 people is made up of 40 machi.

町

The oldest form of the ideogram, picturing a place near a rice field.

町

A birds eye view of a ricefield.

町

A sign for the action of beating on or consolidating ground.

町

Rice fields were usually formed by consolidating a series of paths at a slightly higher level than the fields themselves. In early times dwellings were built on similarly consolidated ground, directly adjoining the fields. The pattern of these early settlements has survived not only in the small villages of present day Japan, but even in the layout of towns—as can be clearly seen illustrations of the layout of towns and rice fields.

街

*machi, gai—used today in terms like *shi-gai* meaning street layout or pattern, *shi-gai-chi* meaning business area or *hanka-gai* meaning the centre of a city.

街

The original form of the ideogram.

街

A symbol for a system of intersecting streets.

街

A radical used to describe movement.

都

*miyako, to—implying the capital or seat of the Emperor as in Tokyo-to, the capital Tokyo, or to-shi denoting a big city.

都

The original form of the character.

都

A symbol for a man seated in front of a bowl of rice.

都

A symbol of the bowl itself.

都

The early meaning was that of a place where people gathered to eat, which in old China and even in contemporary Japan is usually a small stall in a side street. These stalls must have been a particularly characteristic feature of the old capitals to have been adopted as a sign for the town itself.

区

*ku, meaning a ward or district of a city, representing an administrative unit comparable to a borough council in London, Tokyo for instance has 23, all represented on the Tokyo-to the ruling council.

区

The original form of the character.

区

A symbol for goods of any kind.

区

A symbol for a hidden or closed place.

区

The character was first used to indicate a place where goods could be hidden or safely stored, but with the growth of authority and administrative systems it came to mean a ward or district, a defined area of a city.

丁

*cho, a city block of varying size a subdivision of the machi or town. It is used in most Tokyo addresses after the name of a particular machi. *1-cho-me*, *ni-cho-me*, *san-cho-me* mean block one, two, three, after which are put the numbers of the individual plots within the block.

*Note on the pronunciation indicated for the characters: the first word is the present-day Japanese version; the second, in italics is the Chinese version used in Japan only for compounds.

日本古今の建築と都市に見られるモノと空間における「間」の意識

間

‘MA’

THE JAPANESE SENSE OF ‘PLACE’ in old and new architecture and planning

Günter Nitschke

The purpose of this study is an understanding of the Japanese consciousness of *place* in the form and space-making of their traditional architecture and urban design, in order to clarify the aims behind the breath-taking handling of form and space in their recent architectural revolution.

I think that this study relates well to the previous ones published in *AD* (ideas for future forms and spaces, envisaged by the Metabolists in *AD* No 10/1964 and by the contemporary architectural heroes in *AD* No 5/1965)—not only in the sense of pursuing deeper the understanding, from the visible to the invisible, but also in the sense of modern Japanese logic (according to which Newton is discovered through Einstein, the pendulum through the transistor, the early Zen masters through Sartre). Modern architecture in Japan returns step by step to its roots. It started by adopting wholesale the Western way of using form and space, and in experimenting with it, it eventually found itself at a stage that had already been reached a thousand years ago.

This interpretation of mine is not meant as a negative value judgment of the ideas of the younger Japanese architects, but as a positive acceptance of their contribution to a development—which includes shocks like the devastating influence of Western ideas—as a large river overflowing its banks destroys the land before fertilizing it.

Clear evidence of Japanese architecture's return to its roots is given in the December 1963 issue of *Kenchiku Bunka*, from which source comes much of the material on the following pages. The *KB* number was prepared by a group of Japanese architects now in their twenties—and therefore still in the position to play an active and decisive part in society. To them, A. Isozaki, T. Itoh, A. Tsuchida and eight others, I humbly dedicate one interpretation of the same facts, to further what must be our mutual aim,

greater beauty of life through greater beauty of environment.

As for the terminology I use in this study, I must state at the outset that the main problem lies in how to describe the facts of one culture or consciousness (in this case Hindu–Chinese–Japanese) in the language of a different culture (European). Often it seems more appropriate to overcome the difficulty of explaining unfamiliar states of consciousness by coining new words, rather than use existing ones with their associations.

The traditional Japanese sense of space is quite different from the Western one, even in its modern phase. So I was faced with the problem of what meaning to give to the word *space*: a Western or a traditional Eastern one. It is a problem which must be solved as soon as possible, since even the Japanese, despite their new mastery of the English language, have not been able to offer a solution.

So I speak of *space* in the traditional Western three-dimensional sense—the obverse of substantial, tangible *objects*. As a box viewed from the outside is an *object*, so the inside is *space*. In Buddhist terminology, *form* sometimes stands for *object*, and *non-form* for *space*.

I have also used *space continuum* in the Western sense. What constitutes the space outside and inside the box as well as the skin of the box itself. A simultaneous awareness of *form* and *non-form* or of *object* and *space*, deriving from an intensification of vision, a transcendence of material things yet still a three-dimensional concept. *Infinite space* or *cosmic space*, on the other hand, could mean an extension of vision, or an increased awareness of a *space continuum ad infinitum*, still three-dimensional in character, from which the architect consciously carves or modulates finite spaces.

According to Giedion, Western consciousness of space as revealed in its architecture at any

period is directly related to the comprehension of science and mathematics current at that particular time. The traditional Japanese consciousness of space is totally different from the time/space theory. That any similarity exists, is a myth that has haunted European architects for decades and which must be destroyed once and for all. The deception was all too easily induced by a superficial external similarity—the extreme transparency, flexibility and lightness sought by modern Western architecture and already mastered in the traditional phase of Japanese architecture.

Japan's history does not include any development of science in the Western sense, or related spatial concepts. Space was never understood as a physical factor. So one cannot hope to find a consciousness of space by searching through the history of their handling of form and space. One concludes rather from their best architecture that space as an entity does not exist at all. The Japanese sense of space is *ma*, best described as a consciousness of *place*, not in the sense of a 'piazza', an enclosed three-dimensional entity, but rather as Hans Scharoun used the word 'Platz' in his first Berlin competition scheme, where he spoke of 'Zentrale Plätze' or places of central activities. I feel, even though English is not my mother-tongue, that the English word *place* could be used to imply the simultaneous awareness of the intellectual concepts *form* + *non-form*, *object* + *space*, coupled with subjective experience. In this way we can get a bit nearer to the Japanese concept of *space* which, from now on, I will refer to as sense of *place*, or simply *ma*. So—this Japanese sense of *ma* is not something that is created by compositional elements; it is the thing that takes place in the imagination of the human who experiences these elements. Therefore one could define *ma* as 'experiential' *place*, being nearer to *mysterious atmosphere* caused by the external distribution of symbols.

PRINCIPLES OF ‘PLACE-MAKING’

The Japanese development of principles for the control of *place* through the organization of form and space, coincides with a gradual appreciation of the order of nature as revealed through man's own attempts to create order. This growing awareness is common to both East and West. St Thomas Aquinas's—'art is an imitation of nature in her manner of operation'—and Zeami's theory of the art of *noh*, in the which *monomane* (the technique of imitation) plays the most significant part, are aspects of the same vision.

The history of Japanese architecture is a development from apparent disorder in human creation to a highly sophisticated sense of order. Each stage is dependent on the previous ones, so that the final stage, being an evolution from the first has both a deep and superficial resemblance to it—consciousness has, however, replaced artlessness. The development can be divided into three distinct stages:

Apparent disorder—in which man's efforts to impose his own order on nature are unsophisticated. Nature is the basis of all systems of order, man accepts it as the controlling element—contours, natural falls, river beds and ravines determine boundaries and divisions, roads, the form of villages and buildings. Man acts intuitively, unconsciously as it were, as an extension to nature.

Geometric order—in which man seeks to impose an intellectual concept of order upon nature. Number and geometry are used as the means of control in this conscious stage.

Sophisticated order—emerges only when man has fully absorbed and worked through the principles of geometric order—which pertain to a static, immutable world—and discovers the order of an organic, constantly changing universe. This stage is not altogether unlike the first, but the intuitive grasp of nature has been replaced by perception and a conscious application of her principles. This stage is super-conscious.

The process outlined above appears to be simply a progression from unconscious asymmetry, through symmetry to conscious asymmetry; but, as this study is intended to show, it is in fact far more complex. In each phase there is a different consciousness of space, or rather *place*, which is the determinant in the shaping and placing of all forms. It is this elusive concept that we must seek to understand.



1

Apparent disorder

To present this phase of Japanese development in an orderly, systematic way seems not only at odds with the very nature of the phase, but must be done by someone more qualified in the study of pre-history than I. Interest among Japanese architects in this early phase of their culture is at present enormous, but I will refrain from adding to the many misrepresentations of their

Fortuitous order: villages of Shirakawa and Izumo districts

In these early settlements the houses seem to be scattered at random on the plain, nevertheless an order is discernible called by the Japanese *arare*, haphazard or fortuitous. The distance between adjacent elements is four times the length of the elements. But poetic interpretations bring out more clearly the significance of *arare*. *Rakka*, fallen leaves, *iso-gai* beach shells, or *mama-maki* scattered beans are all terms used to describe an apparently arbitrary arrangement of individual objects that have a uniform quality and combine together to form a particular volume or structure that is infinitely extendible. The appeal of this apparent disorder is great to the sophisticated. Japanese tea-masters of later periods used it consciously, for example in the placing of their stepping stones—called *mamemaki-ishi* or bean scattered. And Kenzo Tange and Associates adopted the arrangement for their Tokyo plan.

Cluster: villages of Yamato district

In the fortuitous system of order there is so little conscious organization that the Japanese tend to regard it as passive. But in the cluster system



2

Jomon and Yayoi cultures, not only for fear of inadequacy but also for seeming to foster a return to an early Japanese Heroic Period inspired by nationalistic ideals—the very opposite of a return to one's roots.

Instead I offer random notes on early rural settlements to give some idea of the nature of this phase.

of the Yamato villages a far more vigorous and self-conscious mode of giving order to the human settlement is evident. There is a far sharper definition of forms and spaces. The houses are made up of a series of elements of different size, disposed around courts, and a clear distinction is made between these private open spaces and the public roadways.

Linear system: villages of Iga and Hirosaki

The basic line about which this type of village is built up is not necessarily straight, it can be curving, serpentine or even zig-zag. In the instance of Hirosaki, which has now become a town, the line is that of a river; at Iga the spine is not a natural phenomenon, but a road. The elements built up along these lines are all more or less equal in size, so that there is no particular emphasis, as in the cluster villages. All emphasis is on the communal space and highway. As this can be extended indefinitely without losing its coherence to take in a whole variety of terrains and incidents, it has been particularly attractive to such modern architects as Kikutake and Tange who have seen it as a solution to the organizing of the whole chain of Japan. But their plans are only developments of a natural build-up.

'The human mind is fickle and inconstant; the path of life is far from being smooth. Where a journey is hard, therefore, the traveller ought to know when he should go back a pace in order to give way to others; on the contrary, where it is not so difficult and when its end is reached, he should attribute a portion of his success to the help of his companions.'
(From 'Musings of a Chinese Vegetarian').

‘MA’ AND ‘KU’

The Japanese concept of ‘Ma’ (place)

In the previous pages the Japanese concept of space has been described as a sense of *place*, and their architecture has been shown to reveal a progress towards consciousness of space in breadth rather than in depth. The consciousness of *Ma* (*place making*)—combining the dualities object/space, time/space, objective-outer world/subjective-inner-world—was the basis of their traditional architecture. In a few examples it stemmed from an even deeper consciousness, the Great Void, experienced through aesthetics.

To sum up in oriental fashion:

Form (three-dimensional *object*) does not differ from *place*, nor *place* from *form*.

Form is *place* and *place* is *form*.

Non-form is this *place*, and *place* is this *non-form*.

Place (*Ma*) does not differ from *void*, nor *void* from *place*.

Place is this *void* and *void* is this *place*.

Since *Ma* is more subjective (imaginative) than objective (physical) as a concept, it follows that its external symbols can be of any size and even three-dimensional, in which case one could say that Japanese sense of ‘place’ is the same thing as the Western idea of ‘space’. To grasp the full meaning of *Ma* we must trace its visual manifestations. The Japanese say *Ma No Torikata*, ‘the way to catch the *Ma*’, so we must analyse its common etymological use, and see how it is used in connection with architecture and the arts.

Ma in the Japanese language today

Pronunciation varies between *Ma*, *Ken*, *Aida* and *Kan*, but this is not explained any further here since it does not contribute to its understanding. (See table alongside)

Ma in the handling of form and space in the arts

Ma In Eastern painting

Eastern *sumi* (black and white ink paintings) or Eastern calligraphy show relatively large unpainted areas compared with Western painting. The skill lies not only in the mastery of the painted *forms* but also in their relationship to the surrounding *space*—that is, in the harmony of the *Ma*. If the relationship is bad, the most essential thing, the *Ma* is said to be missing. The final value-judgment is based on the unity of *form* and *non-form*.

郷

Ma In Japanese architecture

If one takes the old Japanese word for ‘design’, *Ma-dori* (now-a-days the English word is used everywhere), which means literally ‘grasp of the *Ma*’, and compares it with another old term *char-no-Ma*, literally ‘the *Ma* of tea’, but used

▷153

Realm of 1 dimension		
梁 間		Beam-span
Hari- Ma		Representing a linear space measurement, not related to anything.
天と地の間		Between heaven and earth
Ten- To- Chi- No- Aida		Representing simultaneous awareness of the two poles and all that lies between, of a larger space unit.
Realm of 2 dimensions		
六畳の間		A 6-tatami room
Roku- Jo- No- Ma		A recognizable area. The average Japanese immediately associates a certain number of <i>tatami</i> with a certain kind of room, since, in their traditional architecture, measures of length, area and volume are coordinated and therefore certain room sizes are used for specific purposes. Thus a 4½-tatami room means a private room, a 6-tatami room means a living room, an 8-tatami room means a guest room with a <i>tokonoma</i> (alcove).
Realm of 3 dimensions		
空間		Space, literally ‘empty space’
Ku- Kan		In China <i>Ku</i> means ‘hole in the ground,’ but the Japanese later altered it to mean ‘hole in the universe’ ie, heaven. It is also used for ‘empty’ in the normal sense of the word, and for ‘void’ in the Buddhist metaphysical sense. The combination of <i>Ku</i> and <i>Ma</i> , in Japanese <i>Ku-kan</i> , was recently coined to represent Western three-dimensional space. But the connotations of the <i>Ma</i> part of it influenced and changed the meaning of the whole. So now the confusion is so great that 90 per cent of the writing about space by Japanese architects is not understood by even their peers.
Realm of 4 dimensions		
一時間		One hour
Ichi- Ji- Kan		Representing a linear measure of time, not related to anything.
一時と二時の間		Between one and two o’clock
Ichi- Ji- To- Ni- Ji- No- Aida		Representing simultaneous awareness of two poles of a unit of time as well as all that lies between, thus isolating a finite time from infinite time.
So far Ma has constituted a measure of length or area or volume or even time,		used in an objective sense. In the following examples the human element is introduced—aesthetic taste and subjective imagination, a fifth dimension.
Realm of 5 dimensions		
間が悪い		Literally ‘the “Ma” is bad’ = I am embarrassed
Ma- Ga- Warui		The feeling expressed is that one cannot remain any longer in a certain place because both one’s own <i>Ma</i> and that of the place would be bad. Thus <i>Ma</i> here represents the quality of a place as perceived by an individual.
話の間が旨い		Literally ‘the “Ma” of his speech is excellent’ = it is an excellent speech
Hanshi-No- Ma- Ga- Umai		The manner and timing of the speech are good. (The Japanese are highly sensitive to the length and character of pauses in speech and music.) So <i>Ma</i> here indicates the quality of an event—speech dance, music—as perceived by an individual.
人間		Literally ‘among men’ (man in the philosophical sense)
Nin- Gen		This expresses that man is not truly ‘man’ as an individual, but only as part of ‘man’, the unit within a unity. If he withdraws from the field of communal action, this great dynamic place, and goes, say, into the mountains, a different word is used depicting him as already a ghost.

<152

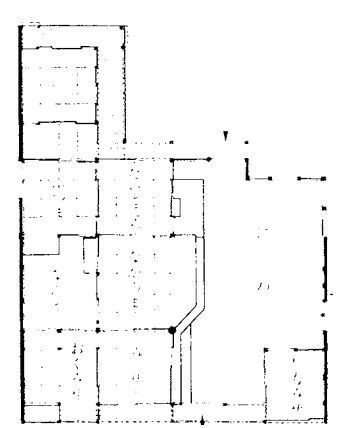
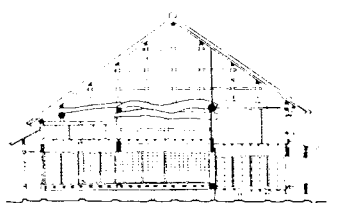
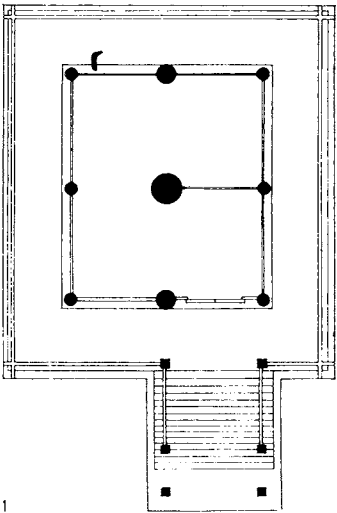
for ‘living room’ as it implies an atmosphere of having tea in a relaxed mood; then one understands that architecture was the art of creating a particular *Ma* in physical form.

The Japanese sense of *place*, in connection with fixed *form*, was linked since earliest times with the post or column, never with the wall (at least, not in the traditional period). For example:

(1) In the ‘Kojiki’ the ‘Record of things’, the earliest written account of history, it is related that the particular deity erected a *ten-shu*, a ‘heavenly column’, and then built a palace round it.

(2) The oldest existing example is the *naka-no-mihashira*, literally the ‘Sacred Column of the Middle’ the centre post and focal point of the main building of the Izumo Shrine (550AD). It is far bigger than the structurally more important ridge beams.

(3) At Ise 1, built slightly later than Izumo, the sacred post no longer ran physically through the interior, but retained its significance in the *shin-no-mihashiro*, literally the ‘Sacred Column of the very Heart Centre’, the place where the deity dwells, further qualified by the form and spaces of the surrounding shrine buildings. Thus, if a simple column on an empty gravel surface can arouse a sense



2

of *space* in the Japanese mind, it is in the sense of a sacred *place*.

(4) The central sacred post symbolism even penetrated the simple farmhouse 2, where the *daikoku-bashira* was much larger than necessary, and placed in the psychological (not geometrical) centre of family activity.

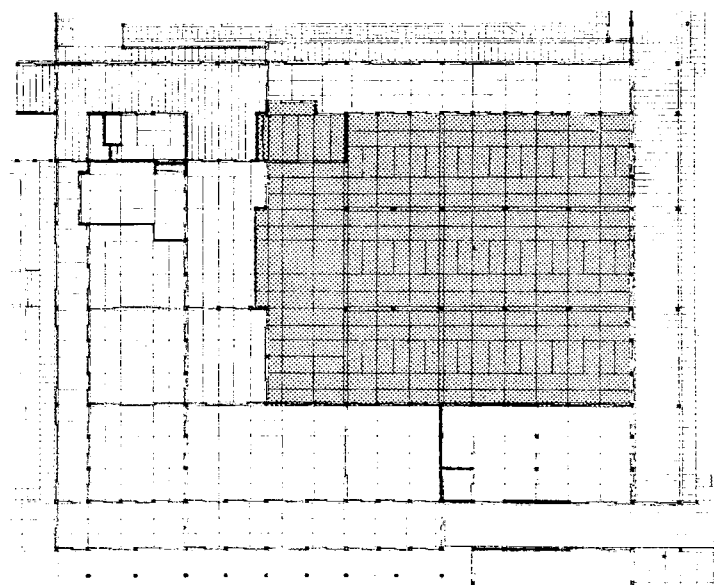
(5) Similarly in the tea-house; or in the ordinary house’s single post of the *tokonoma* (the central place of worship where a picture scroll or other piece of art is placed). The wood is selected only for its beauty, and has no structural function (it sometimes does not even touch the ground). Nor need it be mathematically central. It becomes the unifying symbol of a tea-party seeking enlightenment through perfect concentration, and is called *toko-no-bashira* literally the ‘Column of the Tokonoma’. In the development of residential architecture the centre column that was at first a structural and then a symbolical necessity is superseded by perimeter supports, which leads to great ingenuity in the design of trusses and beams for large spans. The interior spaces are subtly linked to the exterior by means of platforms, balconies and open corridors. Interior and exterior spaces are not intended to be in contrast or in juxtaposition one to another, so that they are made to merge, and solid, dividing walls are rarely used. The result is that space-continuum that so many admirers of Japanese architecture have described, achieved not only with platforms and balconies, but with screens, sliding doors and movable furniture. There is a sense of utter transparency to the space, halted here and there but flowing ever onwards, as in the Great audience hall of the Nishi Honganji temple 3. This method of relating the interior to the exterior primarily through the use of column supported roofs is sometimes extended in the most complex way in whole groups of buildings, such as the old Imperial Palace at Kyoto, which suggests something of that quality adumbrated in Kiesler’s concept of the *Cité dans l’espace* of 1925.

Ma in Japanese town planning

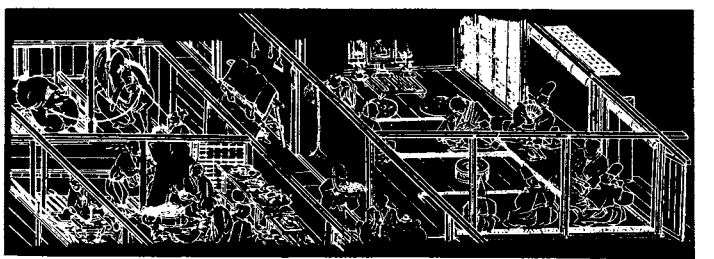
The word town is not properly understood in Japan as a physical entity. The visible form is not regarded as the reality. A town involves a sense of *place* in Japan, it is experienced as a synthesis of scattered and apparently unrelated symbols, usually in the form of buildings, but also other kinds of fabrication, and is to be comprehended only by those who are able to understand the applied symbolism. Basically it requires an imaginative grasp. In the West a town is made up of a series of objects serving to form spaces, so that its reality is in its external appearance. Thus, most Westerners accuse the Japanese of being unable—throughout their past—to develop an urban organization or architecture equalling that of the West, little realizing that it is their own inability to extend their awareness of space (as formed by objects) to one in which the whole play of imaginative focus is called for that makes their judgment possible. Whereas it is the Japanese who are most competent to create and to comprehend the reality of a town in all its state of flux and transformation.

Ma in Japanese drawing

The representation of *place* in linear form necessarily involves the projection of a whole series of symbols or images, for it is not static in its reality. The Japanese have evolved three distinct drawing techniques for this purpose. The first, *emaki-mono*, taking the form of a picture scroll, underlines the fact that the experience reproduced took place over a period of time. Scenes are not recorded as a continuous panorama, but as a



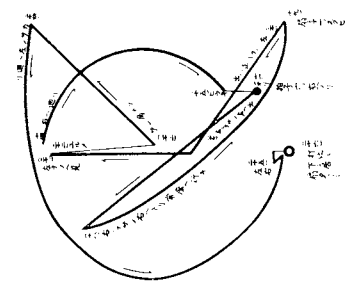
3



4



5



6



7

succession of significant events. Each is independent, is discontinuous and the viewpoint is always different, but the whole constitutes one experience. The second technique, *un-en*, meaning 'clouds and smoke' in which the bird's eye perspective is used to show whole landscapes or towns and the activities of people within them. But the various parts are not linked up, they are made discontinuous with intervening patches of cloud and smoke so that it is not the appearance of the whole that assumes importance, but the relationship between selected parts, which is for the Japanese of far greater significance. In the *iukin-uke-yatei*, technique, meaning 'blown away house', roofs and ceilings are not shown 4, so that there is always a direct view into buildings and rooms. As in

The Eastern concept of ‘Ku’, the ‘Void’

The following is not meant as religious teaching, but as an attempt to bring some order into the image of different interpretations to date of the meaning of the term *Ku* which pervades Eastern 'object and space' creations wherever Buddhism has had any influence. There are three degrees of architectural

the other techniques, it is the sequence of the images that must be apprehended and fused in the mind's eye. Clearly the fixed vanishing points of Western methods of space representation were inadequate to the Japanese artist who felt space to be an experience, recorded in the memory, made up of myriad lesser experiences and notions. The bird's eye perspective does, of course, exist in Western convention, but the whole landscape or townscape is usually realistically reproduced and never subject to the selectivity and dramatization of the Japanese 'cloud and smoke' technique.

Ma influenced by Shintoism

In Shinto ceremonies space is represented by immaculate strips of white paper

hung from ribbons of linen strung up between four bamboo poles. God's space is thus delineated and the deity is considered to be temporarily present. The method is in strong contrast to the usual Western ones in which space is usually made up of a void between planes or solid forms. Little evocation of atmosphere is aimed at, whereas in Japan a whole world of poetry and mystery is conjured up. This poetic evocation of space or rather *place* is even more simply done on the two-dimensional surface of the sand or gravel courts of temples, such as that at the Ise shrine, though even this can involve a more obvious play of three-dimensional forms, as in the Kamigamo shrine in Kyoto, where the sacred place is designated by immaculate cones of sand 5 (page 153). In

intangibility familiar to the Eastern mind: (1) *Space* (absence of material object) as the opposite of *object* (2) *Place* (the enveloping universal of *object/space*) (3) *Great Void* (the Great Silence within which there is neither lack nor superfluity)

On a deeper level we find three degrees of metaphysical manifestation which are deeply rooted in Eastern consciousness: (1) *Non-being* as the opposite of *being* (2) *Relative void* (spatial) or *flux* (temporary) as the realm where all transformation and change takes place, where *being* and *non-being* are united

existence. But to regard this transient stillness as true stillness would be foolish since the stillness here still depends on sound, and is therefore relative.

Second step: Awareness of *place* in this analogy would be comparable to the awareness of the *faculty of hearing*. *Sound*, when present, is by no means the beginning of this faculty, nor *absence of sound* its end. By clinging to merely a sequence of *sound* and *non-sound* (or in architectural terms of *form* and *non-form*) an advance of consciousness is not possible. Also this *faculty of hearing* does not exist by itself, but owes its being to the sequence of *sound* and *non-sound*. This shows its relativity.

Third step: By turning the *faculty of hearing* inwards or, as expressed in the

Explanatory analogy according to Vedic consciousness

To clarify further what is meant by the 'three degrees of the unmanifested' I shall draw on the consciousness which permeates the 'Bhagavadgita', one of the clearest and earliest voices of the Far East (in this case of the birth-place of Buddhism, India) the humus on which all later development of Eastern thought seems to grow:

Further explanatory notes

(1) It should be clearly understood that *space* (absence of tangible object) is really nothing but a mode of particularization and that it has no real existence of its own. Where there is a perception of *space* there is side by side a perception of a variety of *objects*, in contradistinction to which *space* is suddenly spoken of as existing, separately and independently. Thus, *space* exists only in relation to our particularizing consciousness.

(2) 'To think "it is" is eternalism; to think "it is not" is nihilism; being and non-being, form and non-form, the wise cling to neither!' (*Nagarjuna*.) 'These two, the existing and the non-existing are the same, but have different names.' (*Laotse*.) This opposition between being and non-being, generation and extinction, is applicable only to the existence of form and matter, but not to the Void from which both form and matter are derived. Therefore, since all form and matter passes from generation to extinction, the existence of

form and matter is at the same time their non-existence. From this point of view, that which truly exists in our universe is only this existential process from being towards non-being, and from non-being towards being. In order to understand correctly what is meant here by *void* or *flux* we have to look at it as an existential process, within which the permutation of forms takes place.

(3) 'Perfection (Nirvana or the *Great Void*) is a deep sea of wisdom; the world (Samsara or *flux*) is like a whirling chaos.' Here an explanation is necessary concerning the difference between the *relative void* or *flux* and the *Great Void*. Very often the realm of the phenomenal is likened to a *void*, in the sense of the constant *flux*, visible in our transient universe, the realm where all *form* is seen in a constant process of transformation. Also when the scientists speak of the cosmos as energy appearing in a thousand different forms, he is only speaking of this *flux*. Compared with the *Great*

text of the *Sutra*, into the inward stream of meditation, so that hearing and its object (*sound* and *non-sound*) become detached, *mind* is perceived, because it is freed from external disturbance. But obviously the mind cannot be used to direct the *faculty of hearing* inwards in order to hear the inner self. It is already disturbed by the effort. Only by transcending the concept of both, the sequence of *sound* and *non-sound*, as well as the inward stream of meditation, can disturbance and stillness also become non-existent. The mind then becomes disentangled from all sense-organ disturbances. The *void* becomes apparent.

Fourth step: But the meditator is advised not to stop here. Only when he realizes that the (incomplete) awareness (*subject*)

Second degree: But the realm where this cycle takes place is not affected by day and night. Beyond it the Gita affirms the Creator, the Ruler of the Cosmos, the Personal God, the Cosmic Lord, Isvara. He is the origin and unity of all matter and form, and their multiplicity and transformations visible in our world are expressions of him, but he himself stays unmanifested, is the *cosmic unmanifested*. He is the object of all worship. But the Gita presents this 'brahmaloaka', or this realm of the Cosmic Creator not in itself as the

Void, this energy or mind-stuff is a relatively substantial concept, still a scientific concept, The *Great Void*, being a meta-physical concept, is a uniform quiescence in which all change and transformation is stilled. It overspreads, penetrates and is everything.

(4) We might think that even in the *Great Void* some form must remain; but there is no need for it to be so. Thus, the true form of everything is formless, is the form of *suchness* to use a term introduced by D. Suzuki. It is the life of truth itself. Absolute truth is neither affirmation nor negation, as well as both affirmation and negation; Great Void is neither affirmation nor negation, as well as both affirmation and negation. The *Great Void* equals that transcendental knowledge of the ultimate sameness of all principles. In the *Great Void* the *true*, the *good* and the *beautiful* are one; in our world of normal perception the *true* is equally veiled by the appearance of truth and untruth, the *good* is equally

the famous Noh plays and in processions *place* is equally subtly indicated by movement 6 (page 153).

Ma as influenced by Buddhism

The Buddhist sense of *place* is most clearly expressed in their sand and rock gardens 7 (page 153), in which consciousness of space transcends the forms. The world of desire, of form and of non-form is created only in the mind, here we are concerned with the void which is not of rational or analytical conception, but an existential experience of one's whole being. The duality of 'object' and 'space' is so perfectly overcome in some Buddhist gardens that the onlooker is aware of neither one nor the other, he is made aware of the void, the very nature of himself and the universe.

(3) *Great Void* (realm of uniform quiescence, with and beyond transformation and change) The *Mean* or *Mind* is a concept united to Buddhism by which they are all united, and of which they are all manifestations.

of the state of void, and the state of void (*object*) itself are non-existent, can the *Absolute* or True Wisdom be reached wherein all dualistic concepts of creation and annihilation, of birth and death, ignorance and enlightenment, cease to be. Herein (this absolute state) the meditant achieves simultaneous insight into the three aspects of the *one mind*: the unreal (the phenomenal realm), the *great void* (the noumenal realm) and the *mean* (the absolute realm) that unites them. Thus the advice is given, when one achieves contemplation of the unreal, one should not cling to it; when one achieves contemplation of the void, one should not cling to it. When one succeeds in keeping from both only then will the mind be really bright. This is called contemplation of the *mean*, or the *one mind*.

Absolute; but nevertheless states that the ascent of the human being to this world of the creator is the only way by which man can envisage the highest reality.

Third degree: The Gita admits that the final goal of liberation can only lie in the Brahman, the relationless Absolute, the *supra-cosmic un-manifested*, immanent and transcendent to all realms mentioned before, thus truly raised over all empirical representation. Only those who attain to it, return no more, are liberated.

veiled by the appearance of good and evil, and the *beautiful* is equally veiled by the appearance of the beautiful and the ugly. Thus, suddenly Zen's saying makes sense: 'From the world of Ultimate Emptiness, the *great void*, the world of quantity and quality is transcended: sweeping an almost invisible grain of dust one expresses the same power which moves the whole universe. Each man's body is a body pervading the universe, his life is a life without limits.'

(5) 'All things causally produced, I say are void, are but false names and also indicate the Mean.' (*Madhyamika Sastra*.) 'The voidness so created within the One Mind, is but a bubble in the ocean. The three worlds, the world of desire, of form and beyond form, arose in this unreal voidness. When the bubble bursts, the void's unreality is exposed. How much more that of the three worlds. Thus, meditating on the seeming, leads to entry in the void, and meditating on the Great Void, leads to awareness of the Mean.'

SPATIAL COMPOSITION IN MODERN JAPAN

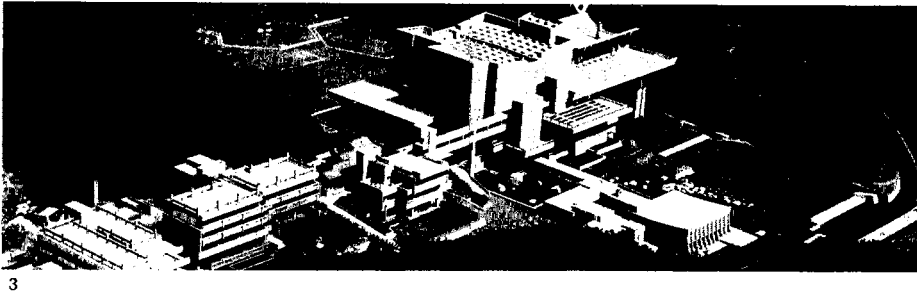
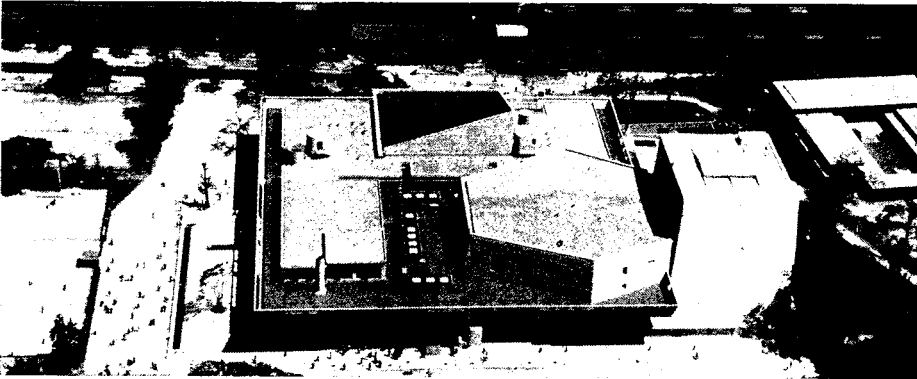
The twentieth-century revolution in Japanese architecture appeared at first altogether destructive of the traditional concept of 'place'-making. The introduction of Western ideas, and in particular the attempts to emulate the Western handling of form and space did mark the end of the intuitive understanding and acceptance of *Ma*—*Ma* was replaced by that concept of space that the Japanese call *ku-kan*, not only in architecture but in sculpture and painting too. But, surveying the modern movement in Japan, it now seems that the early, somewhat superficial attempt to broaden this control of form and then space in adopting the techniques of the West has been enriched and deepened by a new concern for the traditional concepts of *Ma*, so that the total resulting effect is one of a true Renaissance. An altogether new sense of place has emerged from the process of comprehension of form, of space and finally, of *Ma*.

The initial phase of this period of change was dominated by the influence of the Bauhaus masters, the second, led by Maekawa, Sakakura and Tange, was largely inspired by the work of Le Corbusier; the third phase, invigorated by a new consciousness of *Ma*, is in its exploratory stage. An altered concept of town planning is already evident in the design by Kenzo Tange's team for the rebuilt Skopje, where the spaces are defined by symbols distributed in accord with the traditional principles of *Ma* and not in the Western way, by mere objects or forms. The destructive period of the Japanese architectural revolution has clearly passed. Winter is over, spring is at hand.

object making

Phase one (form) making In imitating the architectural language of the West it was natural that Japanese designers should first see and emulate the purely plastic qualities of the buildings of the American and European masters. It was easier to recognize the forms of the buildings and to reproduce these than to comprehend the total complexity of the forms as generators of spaces. All the early imitations of Western architecture appear as doomed and isolated structures: sculptures rather to be admired from the outside only and without any relationship to their surroundings. They are grotesque in their scale, their dull rigidity and disrespect. Tange's mono-sculpture at Nichinan is understandable only as the symbol of a city's power. Sakakura's group

sculpture at Kure is an expression simply of administrative might, Maekawa's composite sculpture in Tokyo is a monument to cultural power, while Otani's monster sculpture, the newly completed drill hall for the Tensho-Kodai-Jingu, is an image of religious authoritarianism; concrete though is the god to be prayed at, there is no thought of providing a space for personal contemplation. Last, but certainly not least, is Tange's meta-monster sculpture, the Yamanashi Broadcasting Corporation at Kofu, which is a brash image of the power of modern communications. The whole of the small town of Kofu is made subordinate to this building, which will inevitably become recognized as a symbol of the town, intruding everywhere, oppressing everything.



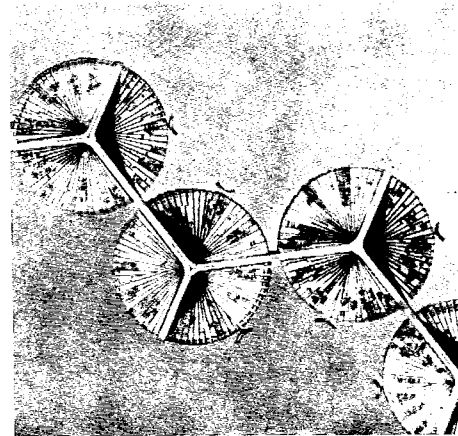
- 1 Kenzo Tange, Nichinan town hall
- 2 Kunio Maekawa Tokyo Bunka Kaikan
- 3 Otani, Tenshu-Kodai-Jingui centre

Phase two: *space making*

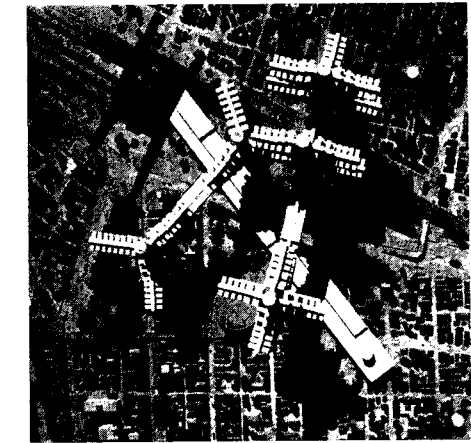
The second phase of the modern movement finds expression in a whole range of buildings in which the emphasis has been placed on both the spaces enclosed and those created between their various parts, rather than on the forms of the parts themselves. Le Corbusier is the great source of inspiration. Maekawa's Gakushuin University precinct is conceived as an informal piazza; the recently finished prefectural offices in Nara are arranged as a formal piazza. Tange's Imabari city centre of 1959 is a civic forum; the Waseda University precinct in Tokyo is a square. More complex perhaps is Bia's Shinseisaku theatre centre at Hatchigoi, outside Tokyo, a topographical square.

Phase three: *place making*

The designs that are indicative of a new enriched appreciation of *place* are all as yet unbuilt and they cannot be judged with any great conviction; but in their lack of emphasis on either the form or the Western concept of three-dimensional space, they are pointers to the future. They all involve the notion of *place* as something dynamic and liable to change and in them space is created by the distribution of symbols, not mere objects. In addition they take full advantage of all modern technical improvements to increase the range of the traditional concepts of architecture. Kenzo Tange's Tokyo plan of 1960 introduces the symbol of the civic axis in the form of a linear growth structure. Maki's dynamic group structure involves the concepts of 'encounter' or 'assembly blossoms'. There are Kurokawa's Point Stimulation Structures and his Total City, Isozaki's Open City structure and Kikutake's Ocean City structure in which the towers are adumbrated as symbols of a new way of living.



4



5

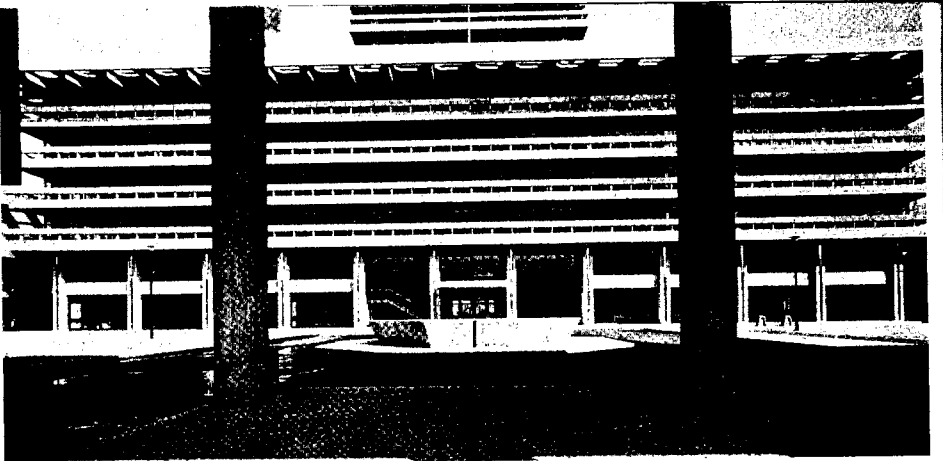


6

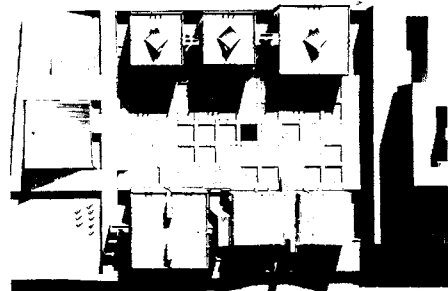
EPILOGUE

For *Architectural Design* to devote so much space to an historical survey of Japanese temple precincts can only be justified if it has served to increase understanding of our control of space

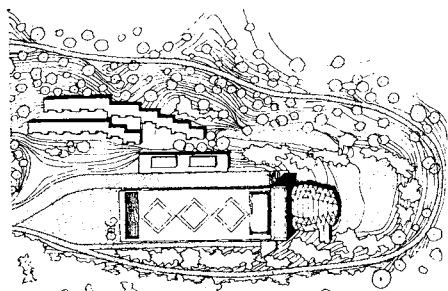
through the disposition of forms and objects and, in addition, if it has managed to destroy that facile attraction of Japanese architecture that has resulted in so many meaningless imitations in the West during the past decade and has replaced it with a deeper comprehension of the magnificent architecture of Japan.



1



2



3

1 Prefectural offices, Nara
2 Model of Waseda University precinct, Tokyo
3 Plan of the Shinseisaku theatre centre designed by the Research Institute of Architecture

4 Helicoidal City structure. N. Kurokawa
5 Open City structures, 1962. A. Isozaki
6 Marine City. Kikutake
Photo: S O. Murai

Dans ce numéro

'Ma'. La notion de 'l'endroit' dans l'architecture et l'urbanisme du Japon traditionnel et moderne.
Günter Nitschke.

C'est dans les réalisations formelles et spatiales de l'architecture et de l'urbanisme du Japon traditionnel que nous nous proposons ici d'étudier la conception nipponne de l'endroit afin de mettre en valeur les motifs profonds de cette étonnante maîtrise de la forme et de l'espace inhérente à la récente révolution architecturale du pays. Je pense que cette étude s'intègre bien à celles qui ont été publiées auparavant dans *AD* (les nouvelles conceptions de la forme et de l'espace des Métabolistes dans *AD* n° 10/1964-et des héros de l'architecture contemporaine dans le n° S/1965 de *AD*), non seulement parce qu'elle complète le passage conscient du visible à l'invisible mais encore parce qu'elle s'accorde à la logique Japonaise moderne qui veut que Newton se découvre à travers Einstein, le pendule à travers le transistor et les premiers maîtres Zen à travers Sartre. L'architecture moderne du Japon retourne peu à peu à ses origines. Elle accepta tout d'abord en bloc les conceptions formelles et spatiales de l'Occident, puis, en les utilisant, se retrouva éventuellement à un stade qu'elle avait déjà atteint il y a un millénaire. Par cette interprétation, je ne prétends pas critiquer négativement les idées des jeunes architectes japonais, mais, au contraire, mettre en évidence la contribution positive qu'elles apportent-sans

oublier l'impact violent des idées occidentales-telle une large rivière en crue dévastant la terre avant de la fertiliser. Le numéro de Décembre 1963 de "*Kenchiku Bunka*" dont je ferai amplement usage dans les pages qui suivent, met clairement en évidence ce retour de l'architecture japonaise à ses sources. Le numéro de *K.B.* avait été préparé par un groupe d'architectes Japonais de moins de trente ans, et par conséquent encore appelés à jouer un rôle actif et décisif dans la société. C'est à eux, A. Isozaki, T. Itoh, A. Tsuchida, et huit autres, que je dédicace humblement mon interprétation des mêmes faits, afin de faire valoir ce qui doit être notre but unique: une vie plus belle grâce à un plus bel environnement. L'histoire du Japon ne comprend pas de développement scientifique au sens européen du terme, aucune conception rigoureuse de l'espace. L'espace ne fut jamais entendu comme un facteur physique. De sorte que l'on ne doit pas chercher cette sensation de l'espace dans l'étude historique de leur manie- ment des formes. On conclura plutôt, à voir leur meilleure architecture, que l'espace en soi n'existe pas. Le sens japonais de l'espace est "*Ma*". c.a.d. plutôt une sensation de "l'endroit", d'emplacement, non pas au sens de la "*piazza*" espace clos tri-dimensionnel, mais plutôt au sens que donnait Hans

Scharoun au mot "*Platz*" dans son premier projet pour le concours de Berlin, ou il parlait de *Zentrale Plaetze* ou lieux d'activités centrales. C'est en établissant peu à peu les principes conduisant, par l'organisation des formes et de l'espace à la définition d'un endroit, que l'homme au Japon, cherchant à créer l'ordre, découvre peu à peu l'ordre de la Nature même. Cette conscience grandissante est commune à l'Orient et à l'Occident. Saint Thomas d'Aquin, disant que l'art est par essence imitation de la nature, et Zeami, par sa théorie de l'art du *Noh*, dans laquelle *monomane* (la technique de l'imitation) joue le plus grand rôle, sont deux aspects de la même vision. L'histoire de l'architecture Japonaise, c'est le passage d'une création humaine apparemment désordonnée à une notion extrêmement subtile de l'ordre. Chaque étape dépend des étapes précédentes, si bien que l'étape finale, résultant de la première, lui ressemble à la fois profondément et superficiellement-car la création artistique d'inconsciente est devenue consciente. L'évolution peut se diviser en trois étapes distinctes: *Le désordre apparent*-où les efforts de l'homme pour imposer son ordre particulier à la nature sont encore élémentaires. La Nature est le fondement de tout ordre et l'homme l'accepte comme élément déterminant-les contours, les

dépressions naturelles, les lits de rivières et des ravins déterminent bornes et clôtures, routes, forme des villages et bâtiments. L'homme agit intuitivement, inconsciemment en quelque sorte, comme une extension de la nature. *L'ordre géométrique*-par lequel l'homme cherche à imposer un concept intellectuel de l'ordre à la Nature. Le nombre et la géométrie sont utilisés comme moyen de contrôle au cours de ce stade conscient. *L'ordre subtil* n'apparaît que lorsque l'homme a pleinement assimilé et démêlé les principes de l'ordre géométrique-qui appartiennent au monde statique, immuable,-pour découvrir l'ordre d'un univers organique en constante mutation. Ce stade ne diffère pas totalement du premier, mais la sensation intuitive de la nature est remplacée par la perception et l'application consciente de ses principes. Ce stade est super-conscient. Le processus décrit ci-dessus, semble n'être que la simple progression de l'inconsciente asymétrie à la symétrie puis à l'assymétrie consciente. Mais nous allons montrer que cette évolution est bien plus complexe. Dans chaque phase s'affirme une conscience différente de l'espace, ou plus exactement de l'endroit qui détermine le modelé et la disposition de toutes formes. C'est ce concept évasif que nous chercherons à cerner.

En este número

'Ma'. El sentido japonés de 'lugar' en su arquitectura y planificación tradicional y moderna.

Günter Nitschke.

El propósito de este estudio es una comprensión del significado de 'lugar' en la forma y conformación espacial de su arquitectura tradicional y de su diseño urbano, para así poder clarificar los fines detrás del extraordinario manejo de formas y espacios en su reciente revolución arquitectónica. Creo que este estudio se relaciona bien con los previamente publicados en *AD* (ideas para formas y espacios futuros imaginados por los Metabolistas, en *AD* No. 10/1964, y por los héroes de la arquitectura contemporánea, en *AD* No. 5/1965)- no solamente en el sentido de proseguir una comprensión más profunda, de lo visible a lo invisible, sino también en el sentido de la lógica moderna japonesa, de acuerdo a la cual Newton es descubierto a través de Einstein, el péndulo a través del transistor, los primeros maestros Zen a través de Sartre. La arquitectura moderna en Japón vuelve paso a paso a sus raíces. Comenzó adoptando toda la manera occidental de usar la forma y el espacio, y al experimentar con él, se encontró finalmente en una etapa a la que había llegado hace mil años. Esta interpretación mía no es intentada como un juicio negativo de las ideas de los arquitectos japoneses más jóvenes, pero sí como la aceptación positiva de su contribución a un desarrollo-el cual incluye sorpresas como la devastadora influencia de las ideas occidentales-

como un gran río que inundando sus riveras, destruye la tierra antes de fertilizarla. Clara evidencia acerca de la vuelta de la arquitectura japonesa a sus raíces fué dada en el número de Diciembre 1963 de *Kenchiku Bunka*, de donde sale mucho del material de las páginas siguientes. El número de *K.B.* fué preparado por un grupo de arquitectos menores de 30 años-por lo tanto todavía en posición de jugar una parte activa y positiva en la sociedad. A ellos, A. Isozaki, T. Itoh, A. Tsuchida y ocho más, dedico humildemente una interpretación de los mismos hechos, para adelantar en lo que debe ser nuestro mutuo fin; mayor belleza en la vida a través de una mayor belleza ambiental. La historia del Japón no incluye ningún desarrollo de la ciencia en el sentido occidental, o conceptos espaciales relacionados. Espacio nunca fué comprendido como un elemento físico. Así uno no puede esperar encontrar una conciencia de espacio buscando a través de la historia de sus usos de forma y espacio. Uno concluye mas bien estudiando su mejor arquitectura, que espacio como una entidad en verdad no existe. El sentido japonés de espacio es *Ma*, mejor descrito como una conciencia de *lugar*, no el sentido de una 'piazza', una entidad tri-dimensional encerrada, pero mas bien como Hans Scharoun usó la

palabra 'Platz' en su primer proyecto del concurso de Berlin, donde habló de 'Zentrale Plaetze' o lugares de actividades centrales. El desarrollo japonés de principios, para el control del lugar a través de la organización de forma y espacio, coincide con la apreciación del orden de la naturaleza como es revelado a través de los esfuerzos mismos del hombre para crear orden. Esta creciente realización es común a ambos, Oriente y Occidente. El 'arte es una imitación de la naturaleza en su manera de obrar' de S. Tomás de Aquinas, y la teoría de Zeami sobre el arte de *noh*, en la cual *monomane* (la técnica de imitación) juega el rol mas importante, son aspectos de una misma visión. La historia de la arquitectura japonesa es un desarrollo, desde un desorden aparente en la creación humana, hasta un muy sofisticado sentido de orden. Cada etapa depende de las previas, así que la etapa final, que es una evolución de la primera, tiene ambos un parecido profundo y superficial- la toma de conciencia ha, sin embargo, reemplazado la sencillez. El desarrollo puede ser dividido en tres etapas distintas: *Aparente desorden*-en el cual los esfuerzos del hombre para imponer su propio orden en la naturaleza no tienen sofisticación. La naturaleza es la base de todos los sistemas de ordenación, el hombre la acepta como el elemento controlador, niveles, caídas, lechos de

ríos y quebradas determinan límites y divisiones; caminos, la forma de aldeas y edificios. El hombre actúa intuitivamente, inconscientemente se podría decir, como una extensión de la naturaleza. *Orden geométrico*-en el cual el hombre busca el imponer un concepto intelectual de orden sobre la naturaleza. Números y geometría son usados como los medios de control en este etapa consciente. *Orden sofisticado*-aparece solo cuando el hombre ha trabajado y ha absorbido todos los principios del orden geométrico -el cual pertenece a un mundo estático-inmutable-y descubre el orden de un universo orgánico, que cambia constantemente. Esta etapa no es totalmente distinta a la primera, pero la captación intuitiva de la naturaleza ha sido reemplazada por una percepción y una aplicación consciente de sus principios. Esta etapa es superconsciente. El proceso delineado arriba aparece ser una simple progresión desde una asimetría inconsciente, a través de la simetría, a una asimetría consciente; pero, como este estudio pretende mostrar, es en verdad mucho más complejo. En cada fase hay una diferente conciencia de espacio, o mas bien de 'lugar' que es la determinante en la formación y emplazamiento de todas las formas. Es este elusivo concepto el que debemos tratar de comprender.



zu unserer Zeit, die alle möglichen leeren sozialen Ideen anpreist, um ihr eigenes inneres »waste land« abzudecken. Nur ein einziger Besuch an einer einzigen dieser Stätten verborgener Schönheit heute – in unserer so sozial eingestellten Zivilisation – wird jeden für immer von Ideen kurieren, wie sie Tange hier vorbringt. Denn heute haben sie ihn dort, den einfachen Mann, zu Hunderten, Tausenden täglich; sie feiern dort Feste oder halten da Firmentreffen ab.

■

Leere und Nichts

»Die Länge einer Zeit hängt von unserer Geistesverfassung ab; die Größe eines Raumes wird von der Stimmung unseres Herzens bestimmt. Deshalb ist für einen Menschen, der seinen Geist frei hält, ein einziger Tag länger als tausend Jahre. Und für jemanden, der sein Herz weit und offen macht, wird der kleinste Winkel größer als der Raum zwischen Himmel und Erde«.

Höchstwahrscheinlich haben alle modernen Steingärten in Japan wie auch in der übrigen Welt ihre Vorväter in den traditionellen Karesansui, den »trockenen Landschaftsgärten«, der alten buddhistischen Tempelanlagen um Kyoto herum. Beide, die traditionellen und die modernen Beispiele, sprachen und sprechen eine ungewöhnlich starke Sprache in ihrer Zeit, da sie an Plätze gesetzt worden sind, wo eine Zeit ihren Geist manifestieren will. Aus diesem Grunde scheint es berechtigt zu sein und sich anzubieten, gerade diese Manifestationen des Raum- und Objekte-Schaffens einer Zeit heranzuziehen, um uns deren Einstellung zur Welt und zum Mitmenschen klar zu machen.

und der Meditant aufhört, sich getrennt des einen oder anderen Elements bewußt zu sein. Er erfährt in sich deren Einheit, die Transzendenz von Form und Nicht-Form, die Leere, die jetzt plötzlich aufhört, ein analytisch intellektuell abgeleitetes Konzept zu sein und zur direkten Erfahrung wird. In diese große Leere wird dann langsam der gesamte Kosmos außerhalb von ihm sowie der Kosmos in ihm, sein Ego verschlungen, aber nur um im nächsten Moment in einer Art Wiedergeburt neu zu erscheinen, jetzt aber transformiert.

Eine Vision von Kunst wie die des Buddhismus, die auf einem letzten all-umfassenden Urgrund einer sich selbst entfaltenden großen Leere (Nishida Kitaro) aufbaut, und eine Vision vom menschlichen Leben, das als größer empfunden wird als sein sichtbarer Aspekt, das Form und Nicht-Form, Sein und Nicht-Sein, Leben und Tod umschließt – wie dies uns hier durch die gebaute Poesie des Steingartens von Ryoanji verkündet wird, eine solche Vision von Kunst und Leben ist weit entfernt pessimistisch oder nihilistisch zu sein – wie dies einige westliche Interpreten des Buddhismus wissen wollen. Im Gegenteil, eine solche Vision umfaßt bei höherer Betrachtung Personalität, Kreativität und Erlösung.

■

Zwei japanische Steingärten. Links unten: ein traditioneller Steingarten; rechts unten: ein moderner Steingarten.



Hier ist Form – in diesem Fall natürliches Gestein – nicht von oben auf die weite weiße Oberfläche des Sandes gesetzt – sozusagen in Nicht-Form, als isolierte, individualistische Objekte im Gegensatz zu leerem Raum, sondern tief (zwei Drittel) in den Sand eingegraben, in eine weiche Oberfläche gesteckt, um so deren unbewegliche Schwere und wahre Zugehörigkeit zu betonen.

Die horizontale, vollkommen balancierte Massivität der natürlichen Felsskulpturen läßt ein Bild vom Menschen nicht als abgeschnittenes, isoliertes Individuum anklingen, ganz im Gegenteil, es affirmiert des Menschen tiefe Verwurzelung in einem größeren Ganzen. Hier ist Form (oder Objekte = die Felsskulpturen) formal so perfekt in Nicht-Form (oder Raum = die weite Sandfläche) placiert, daß das Wunder geschieht



Hier ist Form – in diesem Falle geometrisch geformte Steinkörper – nicht nur in der unstatischsten und perversesten Art, die man sich ausdenken kann, sondern bezeichnenderweise auch von oben, jetzt auf eine harte gepflasterte weite Fläche – auf Nicht-Form – als klar getrennte Objekte in Gegensatz zu leerem Raum gesetzt. Damit wird die Trennung von Form und Nicht-Form, oder in anderen Worten: von Objekt und Raum betont, d. h. ihr Dualismus visuell ausgedrückt.

Hier ist Form (oder Objekte = starre, vom Intellekt erfundene geometrische Körper) in Nicht-Form (oder Raum = eine geometrisch unterteilte harte Fläche) in einer Art arrangiert, daß des Beschauers Aufmerksamkeit einseitig an der »Verrücktheit« (im wahrsten Sinne des Wortes) der Körper wie ihrer Placierung hängen

bleibt, was erstens die Erfahrung der Ur-Einheit von Objekt und Raum verhindert, zweitens nur zur Erregung der menschlichen Sinne, nicht zu deren Beruhigung beiträgt und drittens den Menschen nicht zu einer Wendung nach innen verleitet, um seiner eigenen Natur auf die Spur zu kommen. Des Menschen Aufmerksamkeit wird ganz und gar nach außen gebunden und jegliches tiefere Erlebnis durch einen »verrückten« Anblick untersagt.

■

Das traditionelle japanische Raum-Bewußtsein

Selbst eine bloße Betrachtung des Arrangements von Ryoanji nur vom Räumlichen her gibt uns eine Chance eines Einblicks in das Raumverständnis, das hinter der traditionellen japanischen Architektur gestanden haben muß. Bei einer Analyse dieses Bewußtseins entdecken wir, daß anscheinend dem traditionellen Menschen in Japan drei Stufen von materieller Ungreifbarkeit oder Räumlichkeit vertraut war.

Erste Stufe

»Raum« (kukan) – das Gegenstück zum greifbaren Objekt (jibutsu) –, somit ein Begriff vom selben Inhalt wie unsere allgemeine westliche Vorstellung eines dreidimensionalen, objektiv meßbaren homogenen Raumes. Um ein konkretes Beispiel zu geben: dieser Begriff Raum steht für das Innere eines Kruges, im Gegensatz zum Begriff des Objektes, der für den gesamten greifbaren Körper eines soliden Würfels zum Beispiel verwandt wird. Beide Begriffe – Raum und Objekt – sind deshalb dreidimensionaler, objektiv meßbarer Qualität und durch ihre unbegrenzten Permutationsmöglichkeiten zum profanen Objekt- und Raum-Schaffen ausreichend.

Zweite Stufe

»Platz« (ma) – der zusammenfassende übergeordnete, die Dualität von dreidimensionalem Objekt (in buddhistischem Zusammenhang als Form bezeichnet) und dreidimensionalem Raum (im buddhistischen Zusammenhang auch als Nicht-Form bezeichnet) transzendierende Begriff steht für das Bewußtsein seiner soliden Wandstruktur und seines Inneren. Darüber hinaus ist ma aber auch der die Trennung von Raum und Zeit einende Begriff in Japan gewesen, mit anderen Worten: ma hatte einen stark temporalen Charakter, was sich aus der frühen Logik des alten China und Japan ableitet, die Zeit und Raum gleichsetzte, da beide von ihnen nur als relativ, ohne Eigennatur in sich verstanden wurden. Für den Japaner konnte und kann deshalb ein Ereignis oder »Happening« ebenso Platz definieren wie rein statisch physische Gegebenheiten. Und drittens einte der Begriff ma die Dualität einer objektiven Außenwelt und subjektiven Innenwelt, d. h. von objektiv zur Verfügung stehender und subjektiv erlebnismäßig gegebener Welt oder von abstrakten homogenen und konkreten inhomogenem Raum. Man kann also ma als einen Begriff verstehen, der für eine Raumerfahrung stand, die entweder durch äußere statische Symbole (d. h. durch Architektur als dreidimensionalem Objekt- und Raum-Schaffen verstanden), oder durch äußere dynamische Symbole (d. h. durch Ereignisse wie Prozessionen, Feste oder Tänze), oder aber drittens ausgelöst wird im Menschen durch bestimmte Stimmungen, von denen der Mensch

durchdrungen wird und die er dann auf den ihn umgebenden Raum überträgt. Dieser Inhalt des Begriffs *ma*, hier als *Platz*-Bewußtsein wiedergegeben, läßt sich aus dem japanischen Bauen herauskristallisieren, das vom Shintoismus bestimmt worden war, der durch seine Sicht der ursprünglichen Einheit von Seele und Welt ein Bewußtsein eines einheitlich durchstimmten, durchlebten Raumes erzeugt haben mag. Aber es muß hier betont werden, daß die Kpnzeption eines »gestimmten Raumes« (ein Begriff, den ich von Binswanger entlehnen möchte) keineswegs das Bewußtsein eines objektiv meßbaren Raumes (erste Stufe) verneint, sondern es vielmehr ergänzt und transzendiert.

Dritte Stufe

»Große Leere (*dai-kyu*) – als Bewußtsein hinter aller vom Buddhismus beeinflussten Kunst – ist keineswegs ein Konzept intellektueller Spekulation, sondern praktischer Erfahrung, das höchste und letzte Ziel aller Meditationspraxis. Die große Leere wird auch das »große Schweigen« genannt, in dem es weder Mangel noch Überfluß gibt, es ist das Reich gleichförmiger Ruhe mit und gleichzeitig jenseits aller Transformation und allen Wandels. Es ist ein Bereich, in der die polare Gegensätzlichkeit unserer Begriffswelt ihren Sinn verliert. Wir stehen somit einem Begriff religiöser, metaphilosophischer Qualität gegenüber.

Begreift man diese buddhistische Vision der *großen Leere* einmal nur rein *statisch*, so besagt sie, daß *Form* (die Anwesenheit greifbaren oder wahrnehmbaren *Objektes*) und *Nicht-Form* (die Abwesenheit greifbaren *Objektes*, d. h. *Raum*) leer aller Eigenatur sind, also nicht absolut, d. h. als nur in bezug zu unserem partikularisierenden menschlichen Bewußtsein existierend begriffen werden. (Diese Vision beruht auf der Erkenntnis, daß wir, um uns eines Raumes bewußt zu werden, gleichzeitig uns einer Reihe von Objekten bewußt sein müssen, im Gegensatz zu denen wir dann plötzlich vom *Raum* als etwas Getrenntem und unabhängig Existierendem sprechen.) Die *große Leere* ist aber nicht über oder außerhalb von *Form* und *Nicht-Form*, d. h. *Objekt* und *Raum* anzunehmen, sondern als etwas mit der Anwesenheit wie der Abwesenheit von *Objekt* Koexistierendes. Das ist der Hintergrund und gleichzeitig die Botschaft des Gartens von Ryoanji, die in der Herz-Sutra direkt in Worten ausgedrückt ist: »Form ist nicht verschieden von Leere, und Leere ist nicht verschieden von Form; Form ist Leere und Leere ist Form.«

Begreift man aber die *große Leere dynamisch*, d. h. im Sinne des Lebens, dann wird sie zum kreativen Ur-Grund, aus dem alles sich erhebt und zu dem alles zurückkehrt; zum Bereich unvergleichlicher Ruhe über aller Formenvielfältigkeit, zur transzendenten oder immanenten Einheit und letztem Platz (Nishida Kitaro), wo alle Spannung und Opposition gestillt ist.

Beide Aspekte der *großen Leere* werden uns in der buddhistisch inspirierten Kunst Japans erlebbar gemacht, der statische in der Tuschmalerei und Kalligraphie oder in den Zen-Gärten, der dynamische im Noh-Tanz oder der Tee-Zeremonie. Die Multidimensionalität des japanischen Charakters *ma* sollte mit dem am Anfang zitierten Gedicht über die Relativität von Zeit und Raum eingeführt und jetzt weiter am Alltagsgebrauch in der einfachen Umgangssprache erläutert werden (hierin ist das Ideogramm *ma* bezeichnenderweise an die

für das Auge effektivste Stelle, an das Ende des Ganzen gestellt). Das Schwanken der Aussprache von *ma*, *ken*, *kan*, *aida* ist aus der Tatsache zu erklären, daß das Japanische lautlich gesehen eine Mischung von eigenständigen alten japanischen Lauten und von Lauten ist, die mit den chinesischen Schriftzeichen übernommen worden sind.

Bereich des Eindimensionalen

hari-ma »Spannweite«

Hier repräsentiert *ma* eine lineare Distanz im Raum, eine Strecke im eindimensionalen Sinn, ohne also eine Beziehung zu den Endpunkten anzugeben.

ten to chi no aida »Zwischen Himmel und Erde«

Hier steht *aida* wohl auch für eine Distanz im Raum, schließt aber darüber hinaus ein Bewußtsein der beiden Endpole dieser Distanz mit ein.

Bereich des Zweidimensionalen

roku jo no ma »Ein 6-Tatami-Zimmer«

Hier bezeichnet *ma* eine meßbare Flächenausdehnung, obwohl für den normalen Japaner eine bestimmte Anzahl von Tatamis für einen ganz bestimmten Charakter von Raum steht, da in der traditionellen japanischen Architektur Länge, Fläche und Volumen eines Zimmers koordiniert waren. So ist für ihn ein 4½-Tatami-Zimmer unzweideutig ein Einzelzimmer, ein 6-Tatami-Raum ein Wohnzimmer und ein 8-Tatami-Raum ein Gästezimmer mit Tokonoma.

Bereich des Dreidimensionalen

ku – *kan* »Raum« oder wörtlich »leerer Raum«

ku allein stand ursprünglich im alten China für »Loch in der Erde«, später aber auch für »Loch im Universum«, d. h. für »Himmel«. Außerdem gab es den adjektivischen Gebrauch als »leer« im wörtlichen wie auch im metaphysischen Sinn. Die Kombination *ku-kan* ist eine Konstruktion aus neuerer Zeit, um den Begriff des westlichen, dreidimensionalen objektiven Raumes wiederzugeben. Doch ist dieses Unternehmen nur beschränkt erfolgreich gewesen, da die zweite Silbe, nämlich *kan*, zu stark von der eigenen Geschichte her vorbelastet ist.

Bereich des Vierdimensionalen

ichi ji – *kan* »eine Stunde lang«

Hier repräsentiert *kan* einen bestimmten Zeitabschnitt, einen Ablauf im vierdimensionalen Sinn, ohne jedoch die Endpunkte dieses Ablaufs irgendwie zu fixieren.

ichi ji to ni ji no aida »zwischen ein und zwei Uhr«

Hier steht *aida* wohl auch für einen bestimmten Zeitabschnitt, schließt aber darüber hinaus ein Bewußtsein des Anfangs wie des Endes dieses Ablaufs mit ein.

Soweit repräsentierte *ma* also ein Bewußtsein von Länge oder Fläche oder Raum oder auch Zeit in einer dem Menschen objektiv zur Verfügung stehenden meßbaren Welt. In den folgenden Beispielen – hier als Bereich des Fünfdimensionalen bezeichnet – wird der Mensch mit seinem subjektiven Urteil und individuellem Geschmack in einer Welt, die jetzt als erlebnismäßig gegeben gesehen wird, mit eingeschlossen.

Bereich des Fünfdimensionalen

ma ga warui »ich bin verlegen« oder wörtlich:

»das *ma* ist schlecht«

Das Räumliche wird hier zur Grundlage des Geistigen: ich kann es an einem bestimmten Ort nicht länger aushalten, da sonst mein *ma* wie das *ma* des

betreffenden Ortes zu übel würde. Ich bin verlegen. Hier deutet *ma* also auf das Bewußtsein der »Gestimmtheit« als eines Wesenszuges des Raumes hin. Diese Gestimmtheit ist aber nicht nur etwas Subjektives im Menschen, d. h. die Stimmung des Menschen wird nicht nur auf den Raum projiziert, sondern auch etwas Objektives außerhalb des Menschen, d. h. die jeweilige Stimmung eines Ortes, wirkt auch auf die seelische Verfassung des Menschen ein.

hanashi no ma ga umai

»er ist ein ausgezeichneter Redner« oder wörtlich:

»das *ma* seiner Rede ist ausgezeichnet«

Wie der Japaner bei der Bewertung einer Kalligraphie die durch die Ideogramme gestalteten Freiräume und die eigentlichen Linien der Charaktere gleichzeitig beachtet, oder etwa im Noh-Tanz und in der Noh-Musik sich an den stillen Momenten zwischen den Momenten der Bewegung oder der eigentlichen Musik berauscht, so beurteilt er den ästhetischen Wert einer Rede nach der Harmonie zwischen dem eigentlich gesprochenen Wort und den raffiniert gesetzten Pausen dazwischen. Eine ganze Tradition eines auch heute noch hoch geschätzten Kammertheaters, wo nicht gespielt, sondern nur rezitiert wird, baut allein auf dieser Kunst des Setzens der Pausen auf. *ma* umfaßt hier also das gleichzeitige Bewußtsein von *Form* und *Nichtform*, *Raum* und *Zeit* sowie *objektiv* gegebener und *subjektiv* entworfenener Welt und wird zum obersten ästhetischen Maßstab der traditionellen japanischen Künste.

nin – *gen* »der Mensch« im philosophischen Sinne, oder wörtlich: »der Menschen-Platz«

Was für den traditionellen Osten den Menschen zum Menschen machte, ist nicht, daß er *Individuum* ist, daß er allein steht, sondern das er *Dividuum* ist, d. h. nur Teil einer größeren Einheit. Natürlich muß ein solches Verstehen zu der Auffassung führen, Menschsein sei Dienst am Ganzen und somit Selbstaufopferung, und nicht etwa Wettbewerb mit und gegen alle, und somit Selbstverhärtung. Dar- aus ergibt sich das Bild des traditionellen östlichen Heroen – auf der Sicht des Menschen als *Dividuum* aufbauend – *er ist unsichtbar*, und das traditionelle Bild des westlichen Heroen – auf der Sicht des Menschen als *Individuum* aufbauend – *er steht im Rampenlicht*.

Wenn der Mensch sich in Japan aus diesem größeren menschlichen »Aktionsfeld« zurückzieht, diesem großen dynamischen menschlichen *Platz*, wenn er z. B. sich als Einsiedler in die Berge begibt, benutzt der Japaner für ihn eine andere Bezeichnung, die ihn schon fast als Gespenst beschreibt.

Das moderne westliche Raumbewußtsein

Betrachten wir das Raumbewußtsein des abendländischen Menschen, wie es sich in der Architektur zeigt. Hier hat es das Raumbewußtsein nie zu einer höheren Stufe gebracht – trotz des Spiels mit der Illusion im Barock!

Seit dem Altertum war das Raumverständnis eng mit der Entwicklung des mathematischen Verständnisses verknüpft. Raum wurde als dreidimensionaler, objektiv meßbarer Begriff, als Gegenstück zum dreidimensionalen Objekt verstanden – zumindest in seiner statischen Konzeption.

Das *Raumkontinuum* – am besten in Kieslers »La Cité dans l'Espace« herausgearbeitet – ist dem Wunsch, Objekt und Raum (oder *Form* und *Nicht-Form*) gleichzeitig zu erfassen, entsprungen. Der unendliche oder kosmische Raum ist lediglich die Fortsetzung des Raum-Kontinuums ad infinitum und erzeugt keineswegs ein anderes Bewußtsein als das des objektiv Erfäßbaren. Zwar hat eine Intensivierung unseres Raumdenkens stattgefunden, eine Erweiterung, die das Weltall miteinbezieht, findet sich aber in der Architektur heute erst in Ansätzen – wie bei Buckminster Fuller – verwirklicht.

Das moderne japanische Raumbewußtsein

Wenn wir nun aus dem modernen architektonischen und städtebaulichen Geschehen Japans, das sicher mit dem Einfluß des Bauhauses hier anfang und dann eine Corbusiersche Phase durchmachte, abzuleiten versuchen, so müssen wir zugeben, daß die Tiefe des Raumverständnisses, die das traditionelle Japan einmal erreicht hatte, verlorengegangen ist und seit hundert Jahren durch das flachere europäische oder amerikanische Raumverstehen und -schaffen ersetzt worden ist. Dies wird besonders deutlich, wenn man bedenkt, daß der normale Architekt in Japan heute in seiner täglichen Praxis das kaum korrekt verstandene englische Wort für *Raum* »space« statt seines eigenen Wortes »ma« benutzt. Irgendwie hat man jedoch die Ungleichheit der Bedeutungen, die mit diesen Begriffen verbunden sind, doch erkannt und für *Raum* im westlichen Sinne das neue japanische Wort »*kukau*« geprägt, das nun in der japanischen Umgangssprache als Synonym für das aus dem Englischen entlehnte »space« verwandt wird, während *ma* kaum noch gebraucht wird. So ist auch mit dem Wort *ma* das eigene traditionelle »Platz«-bewußtsein zu einem Raumbewußtsein westlicher Prägung degeneriert. Aus ähnlichen Gründen setzte sich das für die Japaner bedeutungslose englische Wort »Design« durch und verdrängte den japanischen Ausdruck *ma no torikata* (das Erfassen des *ma*). Man kann also zusammenfassend sagen, daß das traditionelle japanische Platzschaffen auf einem sehr alten Bewußtsein von *Platz* als Einheit von *Form* und *Nicht-Form* (d. h. von *Objekt* und *Raum*), der Einheit von *Raum* und *Zeit* und der Einheit von objektiver Realität und subjektiver Anschauungsform beruht und sich in der Geschichte des traditionellen japanischen *Objekt*- und *Raum*-Schaffens nicht als ein Prozeß in die *Tiefe*, d. h. als ein Prozeß zu immer tieferem Raumverständnis zeigt, sondern eher als ein Prozeß in die *Breite*, d. h. von einem gleichbleibendem Bewußtsein und Schaffen von *Platz* zu immer neuen Variationen von *Form* (*Objekt*) und *Nicht-Form* (*Raum*).

Mit der Öffnung Japans zur übrigen Welt und dem Einbruch der modernen westlichen Architektur wird in Japan ein neuer Anfang im architektonischen Bewußtsein wie im Schaffen auf einer Ebene gemacht, die niedriger ist als die der traditionellen Phase, d. h. einem Raumbewußtsein entspricht, wo *Raum* nur dreidimensionales, objektives Konzept im Gegensatz zu dreidimensionalem *Objekt* gesehen wird, und von dort aus in die Tiefe gegangen. Deshalb kann die moderne Architektur Japans gleichsam als ein Schulprozeß zu tieferem Raumverständnis, als ein Prozeß in die Tiefe aufgefaßt werden, d. h. gesehen werden als ein Prozeß

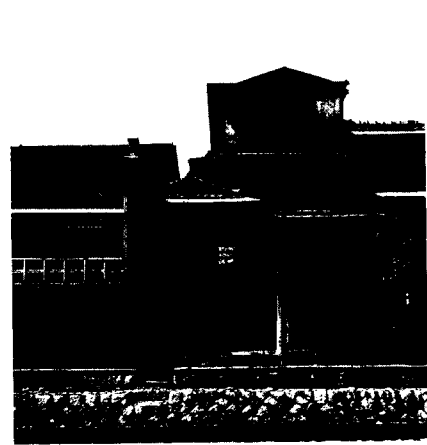
vom Bewußtsein und Schaffen von *Form* (dreidimensionalen *Objekten*) über *Nicht-Form* (dreidimensionalem *Raum*) zu *Platz* (der Transzendenz von beiden).

Als Beispiel eines reinen *Objekt*denkens könnten die meisten von Kenzo Tange beeinflussten Monoskulpturen der neuen Stadthallen in brutalistisch-corbusierscher Formensprache stehen für die Phase eines *Raum*denkens und -schaffens vielleicht die Anlagen der Gakushuin- und Waseda-Universitäten, für die Phase des neuen *Platz*denkens nur erst Projekte wie die einiger Metabolisten. Ich verstehe diese letzte Phase als den Anfang einer unabhängigen modernen japanischen Architektur, der in gewissem Sinne nur ein Rückfinden zu einem Raumbewußtsein darstellt, das es in der traditionellen Architektur schon einmal gab und nur in Vergessenheit geraten ist. Sie stellt einen Neubeginn dar, nachdem das, was der Westen zu bieten hatte, erst einmal mechanisch imitiert, dann ins Groteske übertrieben, aber dann doch langsam verdaut und schließlich transformiert und erweitert worden ist.

Aus solcher Sicht erscheinen die Bauten der neuesten Welle als reine Regression.

Mensch und Maschine

»Eine Komposition zur Perfektion gebracht hat nichts Außergewöhnliches an sich, außer daß sie in ihrer Erscheinung einfach richtig und passend ist. Dasselbe kann von dem Menschen behauptet werden, dessen Charakter perfekt durchgebildet ist. Er hat nichts Besonderes an sich; er erscheint nach außen hin natürlich und unaffektiert.«



Dieses alte östliche Wissen um die Qualität wirklicher Kunst und wirklichen Charakters – ein Wissen, das sicher für alle Künste und alle Charaktere zu allen Zeiten und allen Orten zutrifft –, scheint im modernen Japan durch modische Platlitüden ersetzt worden zu sein, die fast täglich neue Zeitalter und Epochen mit neuen Prinzipien und Gesetzen anpreisen.

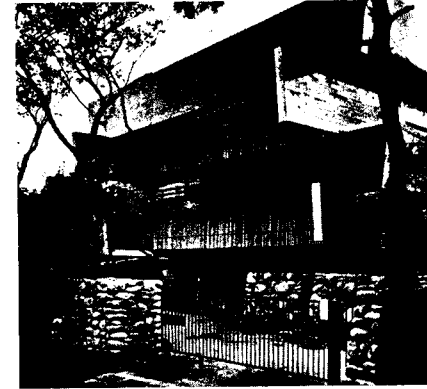
Wenn Kenzo Tange – der Logik des amerikanischen Ökonomen W. W. Rostow folgend – meint, daß sich Japan gerade im Zeitalter der »*Konstruktion*« befindet [7], so sollte diese Prophezeiung doch nur als ganz persönliche Auslegung und Sicht gewertet werden; denn was man im gegenwärtigen Japan – sieht man sich seine Architektur an – feststellt, ist etwas ganz anderes. Man hat eher den Eindruck, als ob das moderne Japan sich in eine Phase des »*pervertierten Konstruktivismus*« gebenen hat, welcher einer einseitigen Vergötterung eines der Elemente der Architektur, nämlich der Konstruktion, entstammt. Zugegeben, Konstruktion ist eines der wichtigsten Elemente in jeder Architektur und in jedem Städtebau, doch weit davon entfernt, das einzige zu sein, welches sie bestimmt. Ich meine die ganze moderne Bewegung fing doch mit dem Wissen an, daß etwas wie Architektur nur dann entsteht, wenn eine Harmonie aller Elemente, eine Kontinuität durch und durch realisiert worden ist. Beansprucht aber und erreicht eines davon absolute Superiorität über die anderen, so wird dieser Teil augenblicklich zur Karikatur, ja im extremen Fall zum Monstrum. Diese Architekturen funktionieren dann wohl rein mechanisch, sind aber keine kompletten Organismen.

Die meisten der traditionellen japanischen Bauten – und ich brauche hier wirklich nicht berühmte Tempel oder gar den Katsura-Palast heranziehen, sondern einfache Bürgerhäuser wie z. B. die entlang Ponto-cho in Kyoto sind als Zeugen ausreichend, haben in der Tat eine klare und starke Konstruktion, zeigen diese aber nicht, was bedeutet, sie benutzen die Mittel der Technik (die ihnen zu ihrer Zeit zur Verfügung stand), vergöttern sie aber nicht. Diese Bauten erinnern stark an Laotse

Beschreibung des Mannes des Tao, des traditionellen Heroen des Ostens, der wahre Macht wohl besitzt, innen, sie jedoch nicht zu zeigen braucht. »Der Weise ziert sich nicht nach außen hin, deshalb scheint er.« Und P. Smithson charakterisiert die wahre moderne Architektur: »Sie ist ruhig. Sie hat ihre Technik und ihre Mechanik unter Kontrolle. Sie ist ohne Rhetorik.«

Schaut man sich Beispiele des stärksten Trends im gegenwärtigen Japan an, so erkennt man klar die Früchte der vorher beschriebenen Proklamation eines Zeitalters der Konstruktion; nur allzuoft sind rein dienende Teile überbetont, gehorchen gewissen mechanischen Ideen von »Konstruktionsgerechtigkeit«, die sich allerdings sehr von dem unterscheiden, was mit ihnen einmal ursprünglich gemeint und beabsichtigt worden war. So zeigen heute die einfachsten Wohnhäuser Strukturen, die nicht mehr die Forderung nach einem menschlichen Maßstab im Wohnen erfüllen. Sie sind voll von mechanistischen Konstruktivismen, die vielleicht nur für sich selbst in abstrakter Isolation oder aber auch als Ausdruck eines Willens zur Macht eine Existenzberechtigung haben.

Mit diesen Monstrositäten sind wir an dem Punkte





Anatomie der gelebten Umwelt

Anatomie des environs vecus
Anatomy of lived environment

A. Struktur des gelebten (konkreten) und des mathematischen (abstrakten) Raumes:

«Es ist doch etwas Dummes, daß man das eine weiß und das andere erlebt!»

Um nicht mißverstanden zu werden, muß vorausgeschickt werden, daß es sich im folgenden um Versuche handelt, der Komplexität des erlebten, oder besser, gelebten¹ Raumes Herr zu werden. Ebenfalls sollte auch das hier oft verwandte Wort Struktur im Sinne von »geistiger Form«, d. h. von Form, die der menschliche Geist über das phänomenale Gegebene legt und mit der er es für sich ordnet und nicht im Sinne physisch konstruktiver Eigenschaften verstanden werden. Forschungsergebnisse der modernen Philosophie, der Psychologie und der Naturwissenschaften sollen in das Bewußtseinsfeld des raumerschaffenden Architekten getragen werden. Im folgenden wird begrifflich zwischen Zeitlichkeit als einer Strukturform menschlichen Daseins und Zeit mit ihrem doppelten Gesicht als mit Uhren meßbare, abstrakt mathematische Zeit und als der vom Menschen konkret er- oder besser, gelebte Zeit und in analoger Weise zwi-

schen Räumlichkeit als einer Wesensbestimmung menschlichen Daseins und Raum mit seinem ebenfalls doppelten Gesichte als einerseits objektiv meßbarer, abstrakter Raum und als vom Menschen konkret er-, oder besser, gelebter Raum unterschieden. Es wird daher hier entweder vom abstrakten oder konkreten Raum oder von abstrakter oder konkreter Zeit die Rede sein.

Da hier der konkret vom Menschen gelebte Raum und dessen Darstellungsmethoden interessieren, soll dieser als erster Schritt gegen den abstrakten Raum abgehoben werden. Auf eine analoge Abhebung von konkreter und abstrakter Zeit muß in diesem Zusammenhang verzichtet werden².

Fassen wir zuerst die allgemein verständlichen hauptsächlichsten Eigenschaften des abstrakten Raumes zusammen, wobei wir uns der Einfachheit halber auf den dreidimensionalen euklidischen Raum beschränken wollen: kein Punkt ist vor dem anderen ausgezeichnet, ebenso ist auch keine Richtung vor der anderen ausgezeichnet; er ist in sich ungegliedert und weitet sich vollkommen gleichmäßig und wertneutral nach allen Seiten aus, d. h., er ist kontinuierlich, unendlich, isotrop, homogen, objektiv bestimmbar, geometrisch zur Verfügung stehend; Entfernungen und Richtungen sind geometrisch fixierbar; er ist ungestimmt.

Fast alle der täglich vom Architekten oder Planer verwandten Darstellungsmethoden in Form von Grundrissen, Schnitten, Lageplänen usw. haben auch heute noch die eben beschriebene Raumvorstellung als Basis, obwohl jeder aus eigener Erfahrung weiß,

daß zum Beispiel die in diesen konventionellen maßstabgetreuen orthogonalen Projektionen erscheinenden Entfernungen keineswegs etwas über die tatsächlich erlebten Entfernungen beim Durchschreiten eines Raumkomplexes auszusagen vermögen³. Daß Darstellungsmethoden sich je nach dem Inhalt, der kommuniziert werden soll, zu unterscheiden haben und tatsächlich in der Praxis für ein und denselben Raum von höchst unterschiedlicher Qualität sein können, wird klar bei einer Gegenüberstellung von Bild 1, wo die funktionale Komplexität des Raumes um Colchester festgehalten wurde, und Bild 2, wo die visuelle Komplexität desselben Raumes, und zwar, wie sie sich dem im Auto bewegenden Menschen bietet, dargestellt worden ist. Eine normale Landkarte könnte für den nämlichen Raum höchstwahrscheinlich am besten die physisch-strukturelle Komplexität wiedergeben⁴.

Dem seien nun die Eigenschaften des gelebten oder konkreten Raumes gegenübergestellt: er hat einen Mittelpunkt, den erlebenden Menschen; er hat somit ein ausgezeichnetes Richtungssystem, welches sich mit den Bewegungen des menschlichen Körpers ändert; er ist begrenzt und keineswegs wertneutral, d. h., er ist endlich, inhomogen, subjektiv bestimmbar, erlebnismäßig gegeben, Entfernungen und Richtungen sind relativ zum Menschen fixierbar; er ist gestimmt⁵. Obwohl die Untersuchungen zum konkreten Raum neueren Datums sind, darf man nicht übersehen, daß der mathematische, abstrakte Raumbegriff sich aus dem konkreten menschlichen Raumerleben erst durch einen langen

目 + 儿 = 見

Auge

2 Beine

«sehen»

耳 + 門 = 聞

Ohr

Tür

«hören»

Abstraktionsprozeß ergeben konnte und ergeben hat, ein Prozeß, dessen Beginn in Japan (wie im Kapitel über traditionelle japanische Raumdarstellungsmethoden dargestellt wird) vor noch gar nicht so langer Zeit anzusetzen ist. Aus diesem Grunde wurden bei der vorliegenden Arbeit Studienobjekte aus dem japanischen Kulturraum gewählt, weil in Europa jegliches architektonische Raumschaffen zu sehr mit der jeweilig vorherrschenden mathematisch-physikalischen Raumvorstellung gekoppelt gewesen zu sein scheint. In Japan hingegen hat die Beschränkung des Menschen auf ein bloßes Verstandessubjekt und damit verbunden die Beschränkung mathematisches erst mit dem Einbruch westlicher Zivilisation eingesetzt.

Für den europäischen Kulturraum faßt A. Einstein diesen Abstraktionsprozeß als Einleitung zu M. Jammers Buch über die geschichtliche Entwicklung des europäischen abstrakten Raumbegriffes auf nur drei Seiten in genialer Weise folgendermaßen zusammen⁶. Er erkennt in der Geschichte der europäischen Physik und Mathematik zwei grundsätzlich verschiedene Raumauffassungen, die sich gegenseitig beeinflussen und in ihrer Entwicklung stimulieren und von denen beide als freie Erfindungen des menschlichen Geistes betrachtet werden müssen: Raum als Lagerungsqualität der Körperwelt (hierbei ist Raum ohne körperliche Objekte undenkbar, d. h., es ist widersinnig, hierbei von leerem Raum zu sprechen) und Raum als Behälter aller körperlichen Objekte (hierbei kann ein körperliches Objekt nicht anders als im Raum befindlich gedacht werden und man kann somit durchaus von einem leeren Raum sprechen). Der erstere Raumbegriff war durchaus in primitiver Form schon in Aristoteles' Physik mit seiner Theorie des »Ortes« (τόπος) oder Theorie der Stellungen im Raum angelegt.

Einstein sieht nun den Prozeß der geschichtlichen Entwicklung des modernen mathematischen Raumbegriffes als ein langes Ringen, um erst einmal zum Begriff des selbständigen und absoluten Raumes (1. Phase bis Newton) vorzudringen, um dann in einem fast ebenso langen Ringen diesen Begriff des absoluten Raumes wieder zu überwinden (2. Phase, die noch nicht abgeschlossen zu sein scheint). Die 2. Phase wird erst dadurch ermöglicht, daß der Begriff des körperlichen Objektes als Fundamentalbegriff der Physik allmählich durch den des Feldes ersetzt wurde. Langsam ließ sich die gesamte physikalische Realität als Feld darstellen, dessen Komponenten von vier raum-zeitlichen Parametern abhängen. Wie Einstein ausführt, sind die Gesetze dieses Feldes allgemein kovariant, d. h. an keine besondere Wahl des

Koordinatensystems gebunden, so hat man die Einführung eines »selbständigen« Raumes nicht mehr nötig. Das, was dann den räumlichen Charakter des Realen ausmacht, ist die Vierdimensionalität des Feldes. Es gibt damit keinen leeren Raum, d. h. keinen Raum ohne Feld mehr.

Man ist nun geneigt, analog dem Entwicklungsprozeß des mathematisch-physikalischen abstrakten Raumbegriffes, der nach Einstein als Rückkehr zu einer bereits vor 2000 Jahren angelegten und formulierten Sicht bezeichnet werden könnte, auch im Aufnehmen der modernen Psychologie und Phänomenologie vom konkreten Raumbegriff eine Rückkehr zu einem frühen Denken des Menschen zu erblicken, der noch nicht fähig war, den Begriff des abstrakten Raumes von der praktisch erlebten Raumerfahrung zu trennen. Dies zeigt zum zweiten Male die Wichtigkeit und den Wert, den plötzlich Raumanalysen von noch vorhandenen gebauten Beispielen primitiverer, d. h. von mathematisch-abstraktem Denken wenig beeinflusster Kulturstufen für uns haben.

Nach dieser begrifflichen und geschichtlichen Fassung des konkreten und abstrakten Raumbegriffes sei auf das konkrete Raumerlebnis direkt zurückgekommen. Obwohl wir heute natürlich wissen, daß sich der erlebte Raum auf unseren verschiedenen Sinnesgebieten in verschiedenen Modis darstellt, sei hier nur kurz auf die verschiedene Daseinsweise von Farbe und Klang hingewiesen, die E. Strauß in seiner Arbeit »Formen des Räumlichen«⁷ herausgearbeitet hat. Er kommt dabei zu dem Resultat, daß die Farbe uns immer gegenüber erscheint. Der Ton dagegen kommt auf uns zu, schwebt vorbei, erfüllt den Raum, gestaltet sich also in einem zeitlichen Nacheinander. So weist ja auch der sprachliche Ausdruck »Schallquelle« schon darauf hin, daß sich der Ton wie das Wasser von einer Quelle vom Körper ablöst. Die Farbe hingegen haftet an einem Gegenstand, der Ton aber wird hervorgebracht und trennt sich von ihm. Farbe ist somit Eigenschaft eines Dinges, der Ton aber Wirkung einer Tätigkeit. Jossmann⁸ hat für die deutsche Sprache bewiesen, daß Ausdrücke, mit denen die optischen Wahrnehmungsergebnisse, wie gehen, blicken, schauen, gewahren oder betrachten, etymologisch mit Worten für Bewegungen verwandt oder teilweise sogar identisch sind. Ziehen wir nun noch aus dem fernöstlichen Sprachraum das chino-japanische Ideogramm für »SEHEN« heran, das klar das Symbol für Auge auf zwei Beinen zeigt⁹, so wird deutlich, daß sowohl westliche als auch östliche Sprache allein schon dasselbe Wissen ausdrückt, daß nämlich im Sehen der Raum durch Bewegungen gegliedert wird.

Hören und gehören, hören und hörig sind bedeutsamerweise sprachlich gesehen eng verwandte Begriffe, von hören, horchen und gehorchen ganz zu schweigen. Der Ton hat eigene Aktivität, er verfolgt uns, dringt auf uns ein, erfaßt oder packt uns. Bezeichnenderweise wird die »Passivität« des Hörens auch durch die Symbolik der chino-japanischen Ideogramme klar ausgedrückt. So wird hier »Hören« durch ein Symbol für Ohr, das unter dem Symbol für Tür fixiert ist, wiedergegeben (siehe Bild 3).

Wir kommen somit zu einem Gegensatz Sehen = Ergreifen und Hören = Ergriffen werden als Charakteristikum des unterschiedlichen Erscheinungsmodus optischen und akustischen Raumerlebnisses.

Obwohl nun grundsätzlich konkretes Raumerlebnis über einzelne menschliche Sinne getrennt oder über alle von ihnen gleichzeitig vermittelt werden kann, wird im folgenden hauptsächlich auf das Raumerlebnis und Raumschaffen eingegangen werden, das vom menschlichen Auge rezeptiv und kreativ beherrscht wird. Damit soll keineswegs ein Primat des Visuellen innerhalb des konkreten Raumerlebnisses ausgedrückt oder beansprucht werden, sondern vielmehr Arbeiten und Untersuchungen zu den anderen Aspekten zur Bildung einer allumfassenden Theorie menschlichen konkreten Umwelterlebnisses und Umweltgestaltung zur Veröffentlichung und Diskussion herausgefordert werden.

B. Beispiele traditioneller japanischer Darstellungsmethoden des Umwelterlebnisses

1. Dimensionen traditionellen japanischen Raumbewußtseins

Wie an anderer Stelle¹⁰ im Detail nachgewiesen wurde, läßt sich im traditionellen Japan ein Bewußtsein von drei sukzessiven Stufen materieller Räumlichkeit unterscheiden. Diese wurden als Raum (Kukan), d. h. das Gegenstück zum greifbaren Objekt, als Platz (Ma), d. h. als ein alle Dualität unserer Erlebniswelt zusammenfassender Begriff und als große Leere (Dai-Kyu), als ein Begriff für einen Bereich der gleichförmigen Ruhe mit und gleichzeitig jenseits aller Transformation und allen Wandels, für einen Bereich, in dem die polare Gegensätzlichkeit unserer Begriffswelt ihren Sinn verliert, beschrieben. Da die erste Stufe ungefähr dem Begriff unseres normalen europäischen Raumes entspricht, die dritte Stufe eine speziell vom Buddhismus inspirierte Vorstellung ist, soll hier nur kurz – und das nicht zuletzt wegen der derzeitigen Aktualität im europäischen Raumschaffen – auf die zweite Stufe des traditionellen japanischen Raumbewußtseins eingegangen werden. Denn in diesem traditionellen Begriff des Ma zeigt sich uns ein nur schwer mit einem treffenden deutschen Wort zu belegendes Raumbewußtsein,

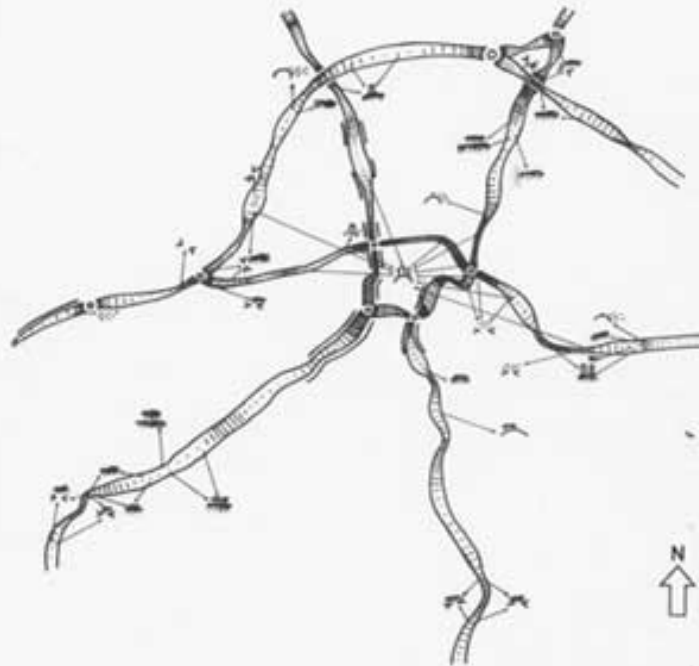
welches, wenn im zweidimensionalen Bereiche benutzt, die Dualität von gemalter Form (Kakareta Mono) und Nicht-Form (Yohaku), d. h. Freifläche transzendiert und in komplementäre Polaritäten zusammenfaßt, was an der Lerntechnik und dem Erscheinungsbild fernöstlicher Kalligrafie nachgewiesen wurde, welches, wenn im dreidimensionalen Bereiche benutzt, die Dualität von substantiellem Objekt (Buttai) und Raum (Kukan) transzendiert, was praktisch an jedem traditionellen japanischen Wohnhauskomplex mit integriertem innerem und äußerem Garten bewiesen werden kann.

welches, wenn im vierdimensionalen Bereiche benutzt, die Dualität von Bewegung (Do) und Ruhe (Sei) transzendiert und in komplementäre Polaritäten zusammenfaßt, was, auf den Tanz bezogen, sich im traditionellen Noh-Tanz (Tanz und Stillstand), auf Musik bezogen, sich im Naga-Uta des Kabuki-Theaters (Gesang und Pause), und wenn auf Sprache bezogen, sich im Rakugo-Theater (Sprache und Stille) zeigt, welches, wenn im fünfdimensionalen Bereiche benutzt, die Dualität von objektiv gegebener Umwelt (Kyakkan) und subjektiv entworfener Umwelt (Shukan), d. h. die Dualität von Geschehnis und Erlebnis transzendiert und in komplementäre Polaritäten



1 Funktionelle Komplexität des Bereiches um Colchester.
Complexité fonctionnelle de la zone située autour de Colchester.
Functional complexity of the Colchester area.

- ▬ Primäre Straßen / Routes principales / Primary roads
- Stadtzentrum / Centre de ville / City centre
- Handel und Industrie / Commerce et industrie / Business and industry
- Wohnbereich / Zone d'habitation / Residential district
- Landwirtschaftl. Güter / Etablissements / Establishments
- Offenes Gelände / Terrain ouvert / Open zones



2 Visuelle Komplexität des Bereiches um Colchester.
Complexité visuelle de la zone située autour de Colchester / Visual complexity of the Colchester area

- ▬ Visuelle Intensität / Intensité visuelle / Visual intensity
- ▬ Vertikale Begrenzung der Trasse / Limite verticale de la trace / Vertical alignment
- ▬ Entscheidungspunkt / Point de décision / Point of decision
- ▬ Verengung / Restriction
- ▬ Aussicht / Vue / View
- ▬ Häuser / Maisons / Houses
- ▬ Wald / Forêt / Forest
- ▬ Tal / Vallée / Valley
- ▬ Hügel / Colline / Hill
- ▬ Turm / Tour / Tower
- ▬ Stadtzentrum / Centre ville / City centre

zusammenfaßt, was sich an den auch im heutigen Japanisch noch verwandten Gebrauchsformen des Ma in der einfachen Alltagssprache nachweisen läßt.

Um einem solch weiten Raum- oder Umweltbewußtsein im Deutschen einen Namen zu geben, wurde in Anlehnung an Binswanger⁶ dieses Bewußtsein des Ma als ein Bewußtsein um eine gestimmte Umwelt (oder als gestimmtes Platzbewußtsein) bezeichnet, wobei natürlich sofort hinzugefügt werden muß, daß dieses Bewußtsein keineswegs das Bewußtsein einer objektiv erfassbaren ungestimmten Umwelt verneinte, sondern vielmehr auf ihm aufbaute, es transzendierte, d. h. vervollständigte. Ma ist somit Zeugnis einer Vorstellung, daß »Mensch« und »Umwelt« stets eine dialektische Einheit bilden, in der keineswegs der eine Pol dem anderen Sinn verleiht, der Sinn vielmehr sich erst aus der gegenseitigen Spiegelung beider Pole ergibt. Ma steht also für ein Raumbewußtsein, das ausgelöst werden kann:

1. durch statische Zeichen – Konfiguration, d. h. durch
 - a) Verteilung äußerer gemalter Zeichen im Sinne von Form- und Nicht-Form – Schaffen fernöstlicher Kalligrafie,
 - b) Verteilung äußerer gebauter Zeichen im Sinne von Objekt- und Raum-Schaffen normaler dreidimensionaler Architektur;
2. durch dynamische Zeichen – Ereignisse, d. h. durch
 - a) Verteilung äußerer dynamischer Zeichen im Sinne von ästhetischem Tanz, Gesang oder Rede der traditionellen japanischen Künste, im Sinne von religiösen Festen und Prozessionen oder auch im Sinne von normalen urbanen Aktivitäten wie Einkaufen oder Arbeiten,
 - b) innere Stimmungen, von denen ein Mensch durchdrungen sein kann und die er dann auf seine jeweils wahrgenommene Umwelt projiziert, oder äußere Stimmungen, die sich beim Umwelterlebnis auf den erlebenden Menschen projizieren.

Natürlich ist jede beliebige Kombination dieser hier aufgezählten Raumerlebnis auslösenden Zeichen¹¹ in der Wirklichkeit möglich und tatsächlich täglich zu beobachten. Und das ist die Eigentümlichkeit des Begriffes Ma, daß er eine Weite zeigt, die alle diese Möglichkeiten aufnehmen kann.

II. Raumerlebnis verstanden, dargestellt und geschaffen durch Verteilung korrelativer Zeichen.

Zeichenthematisch analysiert finden sich im traditionellen Japan repräsentative, präsentative und konstruktive, d. h. symbolische, indexikalische und ikonische Raumdarstellungsmethoden.

1. Repräsentation von Raum- oder Umwelteigenschaften durch symbolische Zeichen »Mandalas«:

Symbol bedeutet Ersetzung; objektivbezogenen Definition des Symbols: »... ein Zeichen, das sein Objekt unabhängig von Übereinstimmungen und realen Beziehungen interpretiert«¹², eine Ziffer oder eine Vokabel ist ein Symbol, Buchstaben eine Symbolkette.

Mandalas – in Japan auf Wandgemälden, an der Rückwand von Altarfiguren oder auf Kemonos zu finden – sind abstrakt-dogmatische »Meditations-Schaubilder«, auf denen zahlreiche Figuren aus dem buddhistischen Pantheon nach rein theologisch-symbolisch-magischen Gesichtspunkten meist in höchst geometrischer Weise, d. h. in Quadrat- und Kreisfeldern angeordnet sind. Diese Gestaltenhierarchie diente dem buddhistischen Meditanten als Hilfe und Grundlage für seine Meditationen über das höchste Absolute, dessen einzelne Erscheinungsformen und vor allem für Meditationen über den geistigen Zusammenhang dieser Manifestationen mit ihrer letzten metaphysischen Einheit, d. h. der Entfaltung des Buddha Vairocana in der Diamant-Welt (Kongokai) und der Mutter-schoß-Welt (Taizokai) (siehe Bilder 4, 5).



4
Mandala der Taizokai.
Mandala du Taizokai.
Mandala of the Taizokai.

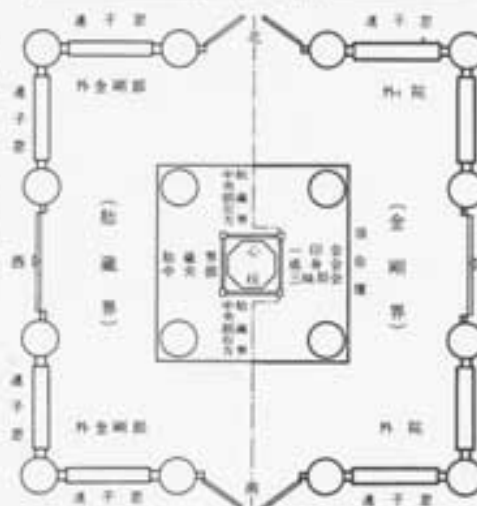
Oft tragen auch Mandalas keine Bilder von Figuren, sondern nur symbolische, den Sanskritbuchstaben ähnliche Zeichen, die als mystische Zeichen die Wesenheit von gewissen Heilsgestalten symbolisieren, ohne jedoch mit deren eigentlichen Namen einen sprachlichen Zusammenhang zu haben. Auch finden sich rein geometrische Darstellungen in Form von sich überlagernden verschiedenartig gerichteten Dreiecken, oder Darstellungen, die nur die symbolischen Attribute gewisser Heilsgestalten, nicht aber sie selbst wiedergeben. Alle diese verschiedenen Mandalas hatten jedoch dieselbe Funktion, nämlich dem Meditanten zur Unio Mystica mit ihrem metaphysischen Träger zu verhelfen. Ohne auf die interessante Entwicklungsgeschichte der »Wissenschaft« der Mandalas, Yantras und Mantras von Indien, Tibet, China und Japan eingehen zu können¹³, soll nur angedeutet werden, daß durch diese Symbole vom Meditanten praktisch das Drama kosmischer Desintegration und Reintegration nach- oder besser miterlebt werden konnte. Insofern ist ein Mandala ein Kosmogram, ein Bild des Kosmos, aber nicht nur in seiner statisch-räumlichen Ausdehnung, sondern auch in seiner dynamisch-zeitlichen Entfaltung. Es gibt den Kosmos in seinem doppelten Prozeß der Desintegration (d. h. der göttlichen Emanation) und Reintegration (d. h. menschlichen Reabsorption) wieder. Es repräsentiert sozusagen den Prozeß göttlicher Exhalation und menschlicher Inhalation und ersetzt ihn durch Symbole. Die sukzessiven Phasen, in denen das Eine, das



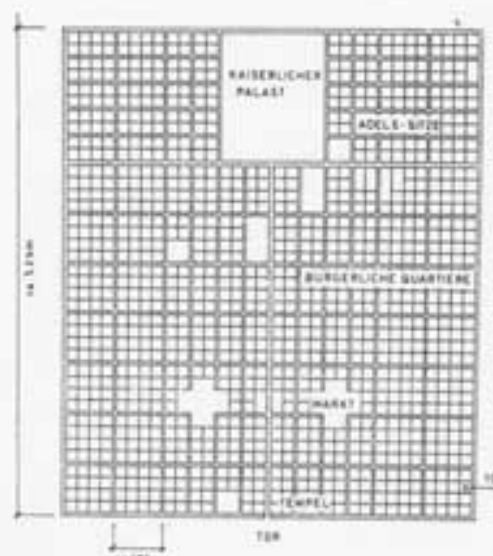
5
In einigen tantrischen Yoga-Formen wird in einer Art mystischer Physiologie der menschliche Körper selbst als Mandala konzipiert. Interessant in unserem Zusammenhang dabei ist, daß räumlich gesehen praktisch auch die menschliche Körperwelt durch Wege (Stränge) und Orte (Zentren) strukturiert gedacht wird.

Dans certaines formes de Yoga tantriques, le corps humain est lui-même conçu comme Mandala dans une sorte de physiologie mystique. En relation avec ce sujet, il est intéressant de noter que, considéré du point de vue spatial, le monde du corps humain est pratiquement imaginé de façon structurée au moyen de chemins (tronçons) et d'endroits (centres).

In some forms of Tantric Yoga the human body itself is conceived of as a mandala in a kind of mystical physiology. What is interesting about this from our standpoint is that, looked at spatially, the human corporeal realm is in practice regarded as being structured by means of routes (cords) and sites (centres).



6
Grundriß und Ansicht einer Pagode in Form eines Mandala-Systems in Daigo-Ji, Kyoto.
Plan et vue d'une pagode en forme d'un système de mandala à Daigo-Ji, Kyoto.
Plan and elevation view of a pagoda having the shape of a mandala system in Daigo-Ji, Kyoto.



7
Lageplan des alten Kyoto.
Situation du vieux Kyoto.
Site plan of ancient Kyoto.



8
Plan in Form einer Mandala.
Plan en forme d'un mandala.
Plan in the shape of a mandala.

Göttliche, sich in die Vielfalt der tausend Phänomene aufgespalten oder sich quasi im menschlichen Unterbewußtsein verbirgt, wurden ursprünglich durch ein raffiniertes Arrangement symbolischer maskuliner und femininer Gottheiten, durch glückverheißende und furchterregende Gestalten, später durch Buddhas und Bodhisattvas oder nur deren Attribute oder einfach deren Symbolzeichen repräsentiert. Für den Eingeweihten, nicht für den Laien (und das ist wichtig, da dies einen Willen zum Erlernen dieser Symbolsprache voraussetzt), wurden diese Symbole zum magischen Schlüssel, durch den er in den Stand gesetzt wurde, Zugang und Verständnis zum Tumult und Gewirr der tausend metaphysischen Kräfte zu gewinnen und diese letztlich nicht nur zu dominieren, sondern praktisch in Nichts aufzulösen. Im Prozeß der Meditation arbeitete sich der Eingeweihte schrittweise bis zur Identifikation mit dem zentralen Ruhepunkt, der Axis Mundi, vor, um welche sich quasi alles Weltgeschehen abwickelt, von der es ausging und zu der es zurückkehrt.

Aber ein Mandala war nicht nur Macro-Cosmogram, sondern auch Psycho-Cosmogram, da sich im Menschen selbst micro-cosmisch dasselbe Drama von Evolution und Involution (d. h. von zunehmender Individualisierung und Rückkehr zur ursprünglichen Einheit) für den fernöstlichen Menschen abzuspielen schien, das er macro-cosmisch im Weltall als Ganzem zu entdecken glaubte.

In einigen tantrischen Yogaformen wird in einer Art mystischer Physiologie der menschliche Körper selbst als Mandala interpretiert. Der Hauptarterien- und Nervenstrang im Rückgrat entspricht dabei der Axis Mundi, die im obersten Punkte des Hauptes in der sog. Brahma-Öffnung endet, die symbolisch für die Grenze menschlicher Existenz stand, jenseits der die göttliche Späre beginnt (siehe Bild 5). Auf eine Interpretation der Einzel-symbole der verschiedenen zu meditierenden mystischen »Zentren« und »Kanäle« muß hier verzichtet werden.

Wir wissen heute, daß ganze Tempelinnenräume als große Mandalas ausgestaltet worden waren und nur so zu verstehen sind. Ebenso war das Arrangement von Vasen und anderem ritualen Gerät vor einer Buddhafigur, ja sogar die konstruktive Ordnung von Pagoden (siehe Bild 6) und ganzen Tempelbauten als Mandalas konzipiert und gestaltet. Dasselbe wurde festgestellt für die Platzierung der einzelnen Tempelbauten innerhalb eines größeren Tempelbezirkes und wiederum für deren Arrangement innerhalb einer Stadtstruktur als ganzer, so daß letztlich selbst wohl der ursprüngliche Stadtplan von Kyoto (das ehemalige Heiankyo) eine Art Mandala, d. h. eine Wiedergabe erkannter macro-kosmischer Ordnungen in micro-kosmischem, hier städtischem Maßstabe darstellte (siehe Bild 7).

Sieht einmal einen Tempelbau selbst als Mandala – was in den späteren Ausführungen über den Kiyomizu-Tempel zu Kyoto geschehen soll –, so wird praktisch jegliche Circumambulation desselben selbst zur Meditation, d. h. zu einer Bewegung zum Zentrum, zu einer Bewegung zum Ursprung. Wieweit dies selbst auf ein Durchschreiten einer in Mandalaform ausgelegten ganzen Stadt zutraf, erlaube ich mir nicht anzugeben. Bedenkt man, daß ursprünglich in Indien und Tibet Mandalas nur einfach in den Sand gezeichnet worden waren, wobei die Symbole oft in einer Art gesetzt wurden, daß sie die

Form einer »königlichen« Stadt mit Wällen, Toren, Türmen und Gärten annahmen, einer Stadt, in deren Mitte der Meditant dann Platz (siehe Bild 8) nahm und auf die er von oben herabschaute, dann wird klar, daß schrittweise einmal konzipierte macro-kosmische Raumordnungen auf micro-kosmische Raumordnungen, sei es nun im Maßstab nur eines Mandalas, oder eines Tempelbaues, oder einer ganzen Stadtanlage mit Hilfe von aufeinander bezogenen symbolischen Zeichen übertragen wurden. Das aber bedeutet, daß für den traditionellen fernöstlichen Menschen macro- und micro-kosmischer Raum nur durch die Verteilung korrelativer Zeichen verständlich wurde, dadurch auch dargestellt und in Wirklichkeit kreiert wurde. Die Raumordnung, die uns im alten Plane von Kyoto entgegentritt, hat aber auch in keinem Detail etwas von einem substantiellen, ästhetischen Raum- und Objekt-Arrangement, wie wir es in fast allen Stadtplänen seit der Renaissance in Europa gewohnt sind, sondern entspricht vollkommen dem Prinzip der Raumordnung, -gestaltung und -notierung der Mandalas.

2. Präsentation von Raum- oder Umwelteigenschaften durch indexikalische Zeichen: »Traditionelle japanische Landkarten.«

Index bedeutet Orientierung; objektbezogene Definition des Index: »... ein Zeichen, das reale Beziehungen zu seinem Objekte hat.«¹⁰ ein Plakat, ein Wegweiser ist ein Index.

Eine Taschen- oder Touristenkarte vom alten Edo aus dem Jahre 1843¹¹ benutzt zwei Arten von Zeichentechniken, um dem Benutzer eine Vorstellung vom tatsächlichen Raumgefüge des alten Edo zu vermitteln:

- a) das Zeichen des Straßen- und Flußsystems von klar indexikalischem Charakter,
- b) das Zeichen der Familienwappen der damaligen wichtigsten feudalen Persönlichkeiten, von Shinto-Schreinen und buddhistischen Tempeln von symbolischem Charakter.

Von Wichtigkeit in diesem Zusammenhang ist jedoch nicht das »was« der benutzten Zeichen, sondern vielmehr das »wie« der Anordnung dieser Zeichen, d. h. es ist von Wichtigkeit zu erkennen, in welcher Weise hier tatsächliche physische Raumgegebenheiten zum besseren Verständnis und zur besseren Orientierungsmöglichkeit des Benutzers deformiert oder bewußt unkorrekt präsentiert wurden (siehe Bild 10).

Zu a) So wurde das Straßennetz je nach Wichtigkeit des Geländes innerhalb der Gesamtstruktur verzerrt, d. h. entweder vergrößert oder verkleinert, weniger oder mehr genau angezeigt. Das bedeutet, daß das Straßennetz auf der Karte in der Nähe des Stadtzentrums, d. h. in der Nähe des Kaiserpalastes, mehr oder weniger den physischen Tatsachen entspricht, aber je weiter von diesem »Originalitätszentrum« entfernt, desto mehr vereinfacht und verkürzt wurde. Diese Darstellung entspricht somit mehr dem tatsächlichen »Originalitätsgrade« der konkret erlebten Umwelt, als einer maßstabgerechten Darstellung. Die geringere Anzahl von interessanten räumlichen Konfigurationen rechtfertigt die Verkürzung und Vereinfachung der Notierung in den Außenbezirken. Somit ist das wiedergegebene Straßennetz ein direkter Indikator konkreten städtischen Umwelterlebnisses.

Zu b) Die symbolischen Wappenzeichen fungieren auf dieser Karte als Lage- und Orientierungsindikatoren der wichtigsten städtischen »landmarks«, wie dies Kelvin Lynch heutzutage ausdrücken würde. Sie geben die Lage und die Bedeutung eines wichtigen Objektes innerhalb der Gesamtstruktur genauesten an, ohne anzustreben, es ikonisch genau abzubilden. Die Karte ist somit keine vereinfachte gezeichnete Luftaufnahme (d. h. ein Ikon, zeichenthematisch gesprochen), sondern

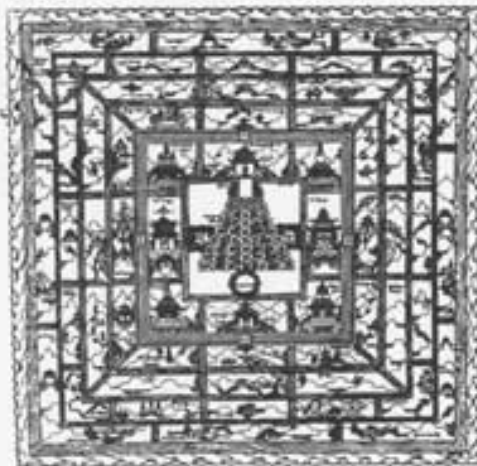
eher ein Indikator des umweltlichen Originalitätswertes eines konkret erlebten Stadtraumes.

Für den Japaner hatten und haben, wie wir später sehen werden, diese »vereinfachten« Landkarten von indexikalischem Zeichencharakter ein größeres Potential, um das Image einer tatsächlich konkret erlebten Stadtmwelt zu vermitteln als maßstabgerechte orthogonale Darstellungen. Anders ausgedrückt kann man wohl behaupten, daß diese traditionellen japanischen Raumdarstellungen auf ein Raumbewußtsein schließen lassen, das Raum durch Strukturierung von gebauten korrelativen Zeichen verstand, und andererseits auf ein Raumschaffen deutet, das als Verteilung von gebauten korrelativen Zeichen gesehen wurde.

3. Konstruktion von Raum- oder Umwelteigenschaften durch ikonische Zeichen: »Die traditionelle japanische »un-en«-Darstellungstechnik.«

Ikon bedeutet Abbildung; objektbezogene Definition des Ikon: »... ein Zeichen, das mit seinem Objekt gewisse Züge – also mindestens ein Merkmal – gemeinsam hat; eine Fotografie ist demnach ein Ikon.«¹²

Auf einem aus dem Jahre 1521 oder 1525 stammenden, in Wirklichkeit aus vier Teilen bestehenden aufstellbaren Faltschirm (Byōbu) ist das alte Kyoto mit seinen wichtigsten



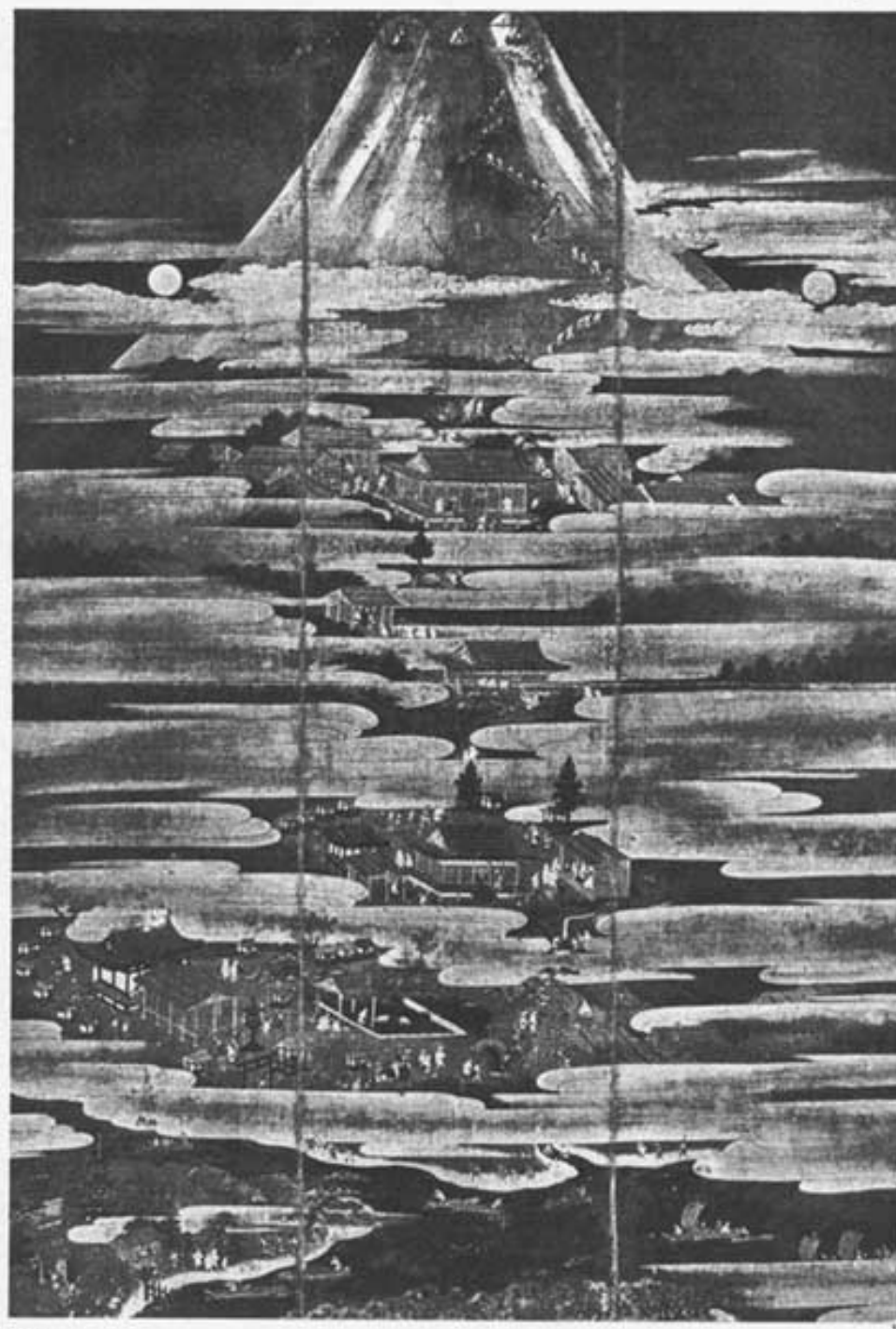
9 Mandala aus »The nine ways of Bon« von David L. Snellgrove.

Mandala extrait de »The nine ways of Bon« de David L. Snellgrove.

Mandala from »The nine ways of Bon« by David L. Snellgrove.

10 Rekonstruierte Karte von Edo (ca. 1843 entstanden). Carte reconstituée de Edo (établie aux environs de 1843).

Reconstructed map of Edo (dated around 1843).



urbanen Institutionen, Plätzen, Funktionen und Festen innerhalb der vier Jahreszeiten und den damit engstens verbundenen berühmtesten Augenblicken in einer Art gemalter Vogelperspektive abgebildet. Vergleicht man diese Darstellungsmethode mit in Europa seit langem praktizierten isometrischen Zeichnungen, so stellt man fest, daß den europäischen Beispielen objektive topologische Exaktheit zugrunde liegt, da alle Stadtelemente mit fast fotografischer Genauigkeit darauf abgebildet, ja konstruiert zu sein scheinen. Bei den japanischen Beispielen hingegen wird diese objektive Genauigkeit nie angestrebt. Man könnte die hier sichtbare Methode eher als subjektive Auswahl und Interpretation, ja als phänomenale Überbetonung objektiver Tatsachen bezeichnen. Durch geschickt angeordnete Wolken- und Nebelzonen (das ist die verbale Übersetzung von »un-en«) werden bestimmte Stadtelemente gezeigt, andere verborgen. Obwohl nun die tatsächlichen Formen individueller Gebäude oder urbaner Ereignisse wie Feste oder Prozessionen wie bei den europäischen Beispielen bis ins letzte Detail mit fast fotografischer Genauigkeit abgebildet, oder zeichenthematisch gesprochen, ikonisch wiedergegeben sind, werden sie doch bewußt durch Wolkenzonen voneinander getrennt oder umgekehrt ausgedrückt, miteinander verbunden. Das heißt, die einzelnen Stadtraumkonfigurationen oder -ereignisse sind diskontinuierlich arrangiert (siehe Bild 11 und 12 und Bild 13). Somit wird selbst bei den traditionellen japanischen Raumdarstellungen Raum durch Verteilung von speziell ausgewählten und aufeinander in Beziehung gebrachten Zeichen dargestellt. Dies verbindet sie einerseits klar mit den vorher beschriebenen rein symbolischen Raumdarstellungen der fernöstlichen Mandalas und den gemischt symbolisch-indexikalischen Darstellungen der traditionellen Touristenkarten, aber auch mit Feststellungen K. Lynchs andererseits, der nachgewiesen hat, daß uns bei einer Raumdarstellung die bloße, objektiv wahre Addition einzelner physischer Stadtraumelemente noch keineswegs das Image einer gewissen Stadt, d. h. den konkret erfahrenen Stadtraum, zu vermitteln vermag. Erst durch Weglassen unwichtiger Elemente, Hervorheben wichtiger Elemente sowie Betonung ihrer Beziehung untereinander erscheint so etwas wie eine wirkliche Raum-Image-Darstellung, die der tatsächlich erlebten Raumerfahrung sicher näher kommt als jede realistische fototechnische Reproduktion desselben Raumes.

11 Europäisches Gegenstück zu der japanischen Un-En-Technik. Pendant européen de la technique japonaise Un-En. European counterpart of the Japanese Un-En technique.

12 Darstellung mit diskontinuierlich arrangierten Stadtraum-Konfigurationen. Représentation avec configurations de l'espace urbain arrangées de façon discontinue. Representation with discontinuously arranged urban configurations.

13 Das Fuji-Mandala (eine Mandaladarstellung in Un-En-Technik). Le Mandala-Fuji (une représentation de mandala dans la technique Un-En). The Fuji mandala (a mandala representation in Un-En technique).

Günter Nitschke
und Philip Thiel, Tokio

Bibliographie zu: «Anatomie der gelebten Umwelt»

auf den Seiten 313 bis 320 dieses Heftes

Die Autoren wären für alle Angaben über anderweitig zu diesem Themenkreis veröffentlichte Forschungsarbeiten höchst dankbar.

Nr. 0

Feststellung eines schizophrenen Patienten zum zeitlichen Nebeneinander eines (konkreten) Erlebnisses eines extrem pathologisch gestimmten Raumes von ihm und seines gleichzeitigen (abstrakten) Wissens um die vollkommen normale Orientiertheit desselben Raumes. Aus: Binswanger, «Das Raumproblem in der Psychopathologie» und darin «Der gestimmte Raum» (Ausgewählte Vorträge und Aufsätze, 2 Bände, Bern 1955). Frage nach Lesen von Teil A: Sind wir alle schizophren, oder müssen wir es sogar sein?

Nr. 1

Diese im Deutschen wohl grammatikalisch unrichtige, doch unser aktives Wahrnehmungsverhältnis zum Raum (Räumlichkeit ist klar eine Wesensbestimmung alles menschlichen Daseins) klarer definierende Formulierung wurde von Graf K. von Dürckheim, «Untersuchungen zum gelebten Raum» (Neue Psychologische Studien, 6. Band, München 1932) übernommen. Er war es anscheinend, der die Problematik des komplementären Verhältnisses von Mensch und Raum als erster am tiefsten im deutschen Sprachraum erfaßt und beschrieben hat.

Nr. 2

Eine gute Darstellung des konkreten Zeitbegriffes gibt Seiichi Hatano, «Time and Eternity» (1963, Ministry of Education, Japan), worin er die Wandlungen, die unser Zeitgefühl im natürlichen, im kulturellen und im religiösen Leben durchmacht, untersucht.

Nr. 3

Das Problem der Richtungsänderung und Richtungsbestimmung im gelebten Raume hat Kurt Lewin, «Der Richtungs-begriff in der Psychologie» (Psychologische Forschung, 19 Bände, 1934), untersucht und dabei Struktursätze des speziellen und allgemeinen «hödologischen» Raumes herausgearbeitet. Natürlich sollte Lewins «hodologischer» Raum nur als ein Spezialfall des Begriffes des «gelebten» Raumes verstanden werden.

Nr. 4

Abraham Moles hat in seinem Artikel «Produkte: ihre funktionelle und strukturelle Komplexität» (ulm 6, 1962) einen Vorschlag zu einer schematischen Darstellung der strukturellen und funktionellen Komplexität der heutigen Maschinenwelt gebracht. Hätte er sich allgemeiner mit der erlebten (das heißt der gemachten wie der gegebenen) Umwelt befaßt, so hätte er sicher auch auf den Begriff der visuellen oder phänomenalen Komplexität nicht verzichten können.

Nr. 5

Die ausführlichste philosophisch-phänomenale Studie zum gelebten oder konkreten Raume hat im Deutschen sicher Otto Friedrich Bollnow

in «Mensch und Raum» (Kohlhammer-Verlag, Stuttgart 1963) unternommen, obwohl dem heutigen Architekten sicher die darin erscheinende Materialsammlung von größerem Interesse sein dürfte als die anschließende philosophische Interpretation derselben.

Nr. 6

Das Gegenstück zu Bollnows Untersuchungen zum konkreten Raume ist Max Jammers «Das Problem des Raumes» (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1960), welches die Entwicklungsgeschichte des abstrakten Raumbegriffes in einer auch für den Laien verständlichen Weise darzustellen weiß.

Nr. 7

E. Straus, «Formen des Räumlichen. Ihre Bedeutung für die Motorik und die Wahrnehmung» (Psychologie der menschlichen Welt, Gesammelte Schriften, Berlin/Göttingen/Heidelberg 1960).

Nr. 8

Joßmann (Ref.: Allgemeine Psychiatrie 90, 1928).

Nr. 9

Peter Hartmann, «Einige Grundzüge des japanischen Sprachbaues, gezeigt an den Ausdrücken für das Sehen» (Universitätsverlag Carl Winter, Heidelberg 1952), und Oreste Vaccari, «Pictorial Chinese-Japanese Characters» (4th edition, Januar 1961, Tokio).

Nr. 10

Veröffentlichungen zu diesem Thema liegen vor von G. Nitschke in Englisch: «Me – The Japanese Consciousness of Place» (Architectural Design, 3/66), in Deutsch: «Tradition und Fortschritt» (Baumeister 8/1967), und in Japanisch: «The False Prophets» (Space Design, 2/3/4/1968).

Nr. 11

«Zeichen» ist sicher ein besserer und umfassenderer Begriff als das bisher in diesem Zusammenhang gebrauchte Wort «Symbol». «Zeichen» soll darum im folgenden im Sinne von M. Benseas Semiotik alles sein, was zum Zeichen erklärt wird, und was somit zum Zeichen erklärt wird, ist selbst kein Objekt mehr, sondern Zuordnung zu etwas, was durchaus Objekt sein kann. Siehe M. Bense, «Semiotik. Allgemeine Theorie der Zeichen» (Agis-Verlag, Baden-Baden).

Nr. 12

Die besten Studien zur Wissenschaft der Mandalas finden sich in Giuseppe Tucci's «The Theory and Practice of the Mandala, with special reference to the modern psychology of the subconscious» (Rider & Co., London 1961), und in Mircea Eliades «Yoga, with special reference to the practice of tantric yoga» (Bollingen Series LVI, Pantheon Books 1954), in F. Sierkmas «Tibet's Terrifying Deities, with special reference to sex and aggression in religious acculturation» (Charles E. Tuttle Co., Tokio 1966), oder auch in Dietrich Seckels «Grundzügen der buddhistischen Malerei» (OAG, Tokio 1945), einer sehr guten Zusammenfassung aller Arten japanischer buddhistischer Malerei, doch leider ohne Abbildungen.

Nr. 13

Viele der hier reproduzierten traditionellen japanischen Raumdarstellungen sind mit freundlicher Genehmigung des Chefredaktors von «Kenchiku Bunka», Kunio Komparu, aus der gleichnamigen Zeitschrift Nr.

12/1963 entnommen, die ganz dem Thema traditionellen japanischen Stadtraumes gewidmet war. Anfang 1968 ist der Inhalt dieser Ausgabe in Buchform bei der Shokokusha, Tokio, unter dem Titel «Nihon no Toshi Kukan» mit allerdings weniger guten Photos als bei der ursprünglichen Zeitschriftenausgabe neu erschienen.

Nr. 15

Die folgende Arbeit ist eine Zusammenfassung und Neufassung, die in Teamarbeit zwischen Professor P. Thiel und G. Nitschke in Japan entstanden ist. Sie ersetzt folgende vorhergegangenen Arbeiten von Professor P. Thiel: «A Sequence-experience Notation for Architectural and Urban Spaces» (Town Planning Review, April 1961), «An Experiment in Space Notations» (The Architectural Review, May 1962), «An Old Garden, a New Tool and Our Future Cities» (Landscape Architecture, July 1962), «Environmental Design on the Basis of Sequential Experiences», a note on new American tools and old Japanese examples (University of Washington, 1963), «Processional Architecture» (A.I.A. Journal, Feb. 1964, und Kenchiku Bunka, Jan. 1967).

«Mouvement in Japanese Environmental Representation» (Urban Planning/Development Series No. 3, Department of Urban Planning, U. of W. 1964), «The Anatomy of Space and Motion» (Kenchiku Bunka, Dec. 1963).

Nr. 16

Susanne K. Langer: «Philosophy in a New Key» (New York Mentor, 1955).

Nr. 17

L. Moholy-Nagy: «Partiurskizze zu einer mechanischen Exzentrik für ein Variété.» (Neue Bauhausbücher: «Die Bühne im Bauhaus» von Oskar Schlemmer). Hier wird meines Wissens nach zum ersten Male in der westlichen Welt ein Versuch einer diskursiven Notierungsmethode für Form, Bewegung, Ton, Licht (Farbe) und Geruch für eine dreifache Theaterbühne unternommen.

Nr. 18

J. James Gibson: «The Senses Considered as Perceptual Systems» (New York, Houghton Mifflin, 1966), sicher die beste und neueste Darstellung menschlicher Sinneswahrnehmung, die zum Standardwerk in der Ausbildung eines Architekten oder, besser gesagt, eines Umweltgestalters werden sollte.

Nr. 19

Serge Boutsurline: Vorlesung in Chicago, Ill., Juni 1967. Er betonte dabei, daß die Erzeugung von Ereignisfeldern ohne Umweltobjekte als generelle Definition des Simulationsprozesses stehen könnte.

Nr. 20

Philip Thiel: «Our Environment and Our Old Universities» (mimeo, Kamakura 1967), und Studer and Stea: «Architectural Programming and Human Behaviour» (Journal of Social Issues, Oct. 1966).

Nr. 21

E. Lewellyn Thomas: «A Model of Man Applied to Design» (in Krampen, ed. Design and Planning, New York, Hastings House, 1965).

Nr. 22

A.E. Parr: «Psychological Aspects of Urbanity», (The Journal of Social Issues, Oct. 1966).

Nr. 23

Jerome S. Bruner: «On Knowings» (New York, Atheneum, 1965).

Nr. 24

Einige Aspekte der Bewegung als Parameter konkreter Umwelterfahrung wurden in folgenden Veröffentlichungen diskutiert: Robert Sommer: «Space-Time on Prairie Highways», (Journal of the American Institute of Planners, July 1967).

György Kepes: «Notes on Expression and Communication in the cityscape» (in «The Future Metropolis», Rodwin ed., New York, Braziller, 1962).

Nr. 25

Kevin Lynch: «The Image of the City» (MIT and Harvard, Cambridge, 1960).

Nr. 26

Appleyard, Lynch and Myer: «The View from the Road» (MIT, Cambridge, 1964).

Nr. 27

Siehe hier wiederum die hierzu ausgezeichnete Darstellung von J.J. Gibson (Nr. 18), die in Teil A erwähnten Ausführungen von E. Straus (Nr. 7) sowie Carpenter and McLuhan: «Acoustic Space» (in «Explorations in Communication», Boston, Beacon Press, 1960).

Nr. 28

Edward T. Hall: «The Silent Languages» (Garden City, N.Y., Doubleday, 1959).

Nr. 29

In diesem Zusammenhang sind Bemerkungen von Norberg-Schulz: «Intentions in Architecture» (Allen and Unwin, 1963, pp 133f.), und Veröffentlichungen von Erno Goldfinger in «Architectural Review» vom Nov. 41, Dez. 41 und Jan. 42 aufschlußreich.

Nr. 30

Edward T. Hall: «A System for the Notation of Proxemic Behaviour» (American Anthropologist, Vol: 65, No: 5, Oct. 1963).

Nr. 31

Die folgende Studie ist entnommen aus: «The Master Plan for the Development of the Resorts in Bandai Inawashiro Area» und wird reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Arbeits-Teams, indem sich unter anderen Erika Takayama, Kenro Tange, Yoshinosuke Yasizima, Sachio Otano, Tadayoshi Suzuki, Hidemitsu Kawakami, Yasuhi Nakajima und Sadao Watanabe befanden.

Nr. 32

Überarbeitung und Erweiterung einer veröffentlichten Studie von Professor P. Thiel: «The Tourist and the Habitus»: two polar modes of environmental experience, with some notes on the Experience Cube. – Seattle, July 1964.

Nr. 33

Überarbeitung und Erweiterung einer veröffentlichten Arbeit von Professor J.W. Curtis von der Universität Washington: «Elementary Scale Notations» (Jan. 1966), and «Notes on Scale in Architecture» (October 1966).

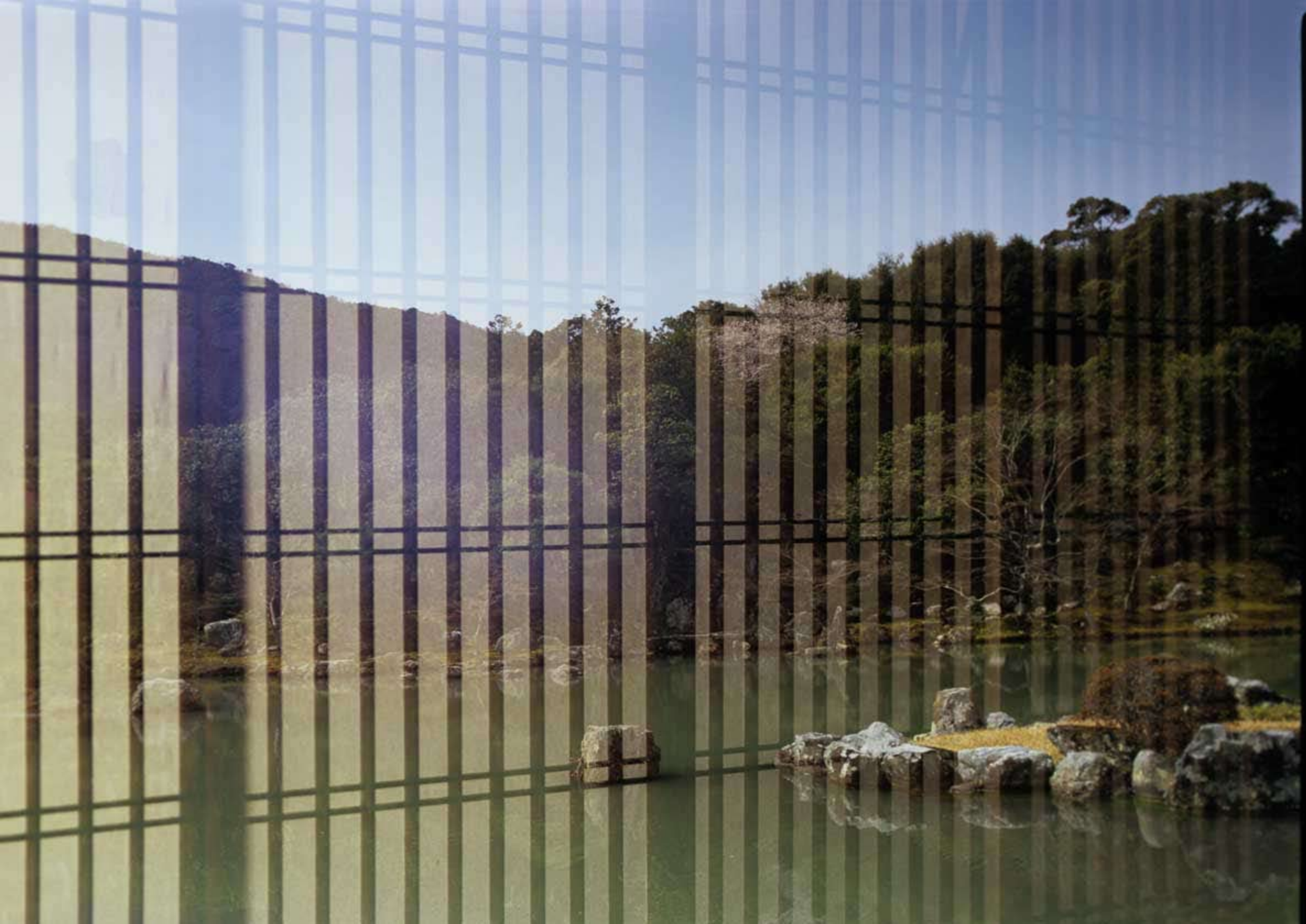
Nr. 34

Nachtrag zum in Teil C erwähnten Gestaltungsprinzip der progressiven doppelten Identität: Der japanische Philosoph Nishida Kitaro schreibt in «Intelligibility and the Philosophy of Nothingness» (nach einer englischen Übersetzung von Robert Schinzinger, Maruzen Co., Tokyo, 1968) zum Prinzip «Self-identity»: «... The principle of identity belongs to abstract logic. Self-identity signifies the unchangeable essence of things. The dialectical logic, grasping the ever changing and moving world, knows no static self-identity, but permanent flow. This moving and changing world has its self-identity in transcendence, i.e. in the infinite whole of the process, and not in a finite form.»

Nachtrag zu Teil B

Nr. 13a

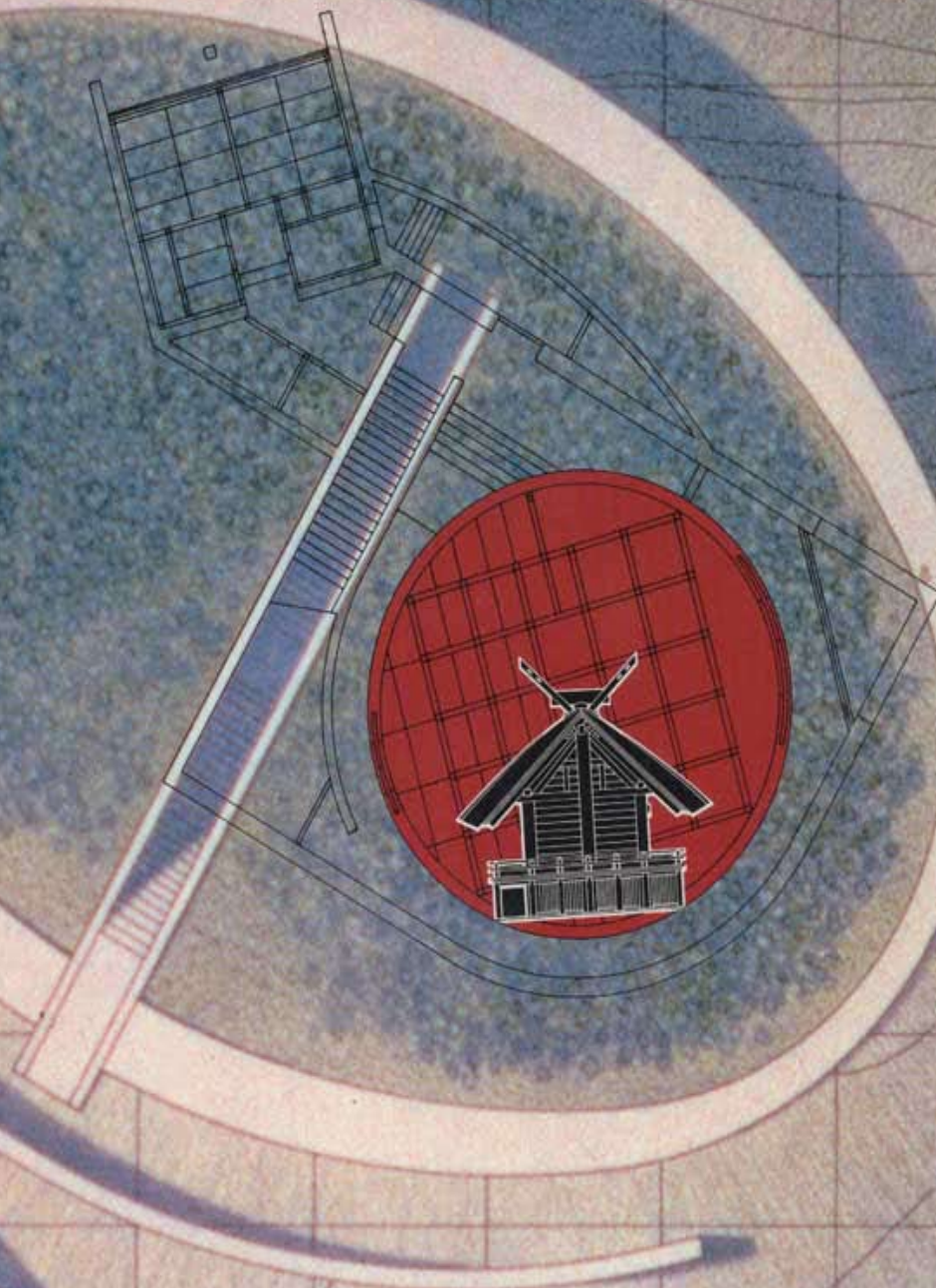
Thomas Sieverts, Berlin, kommt in seinem Artikel über «Stadtvorstellungen» in Stadt-Bauwelt 1966, Heft 9, S. 707, zu korrespondierenden Feststellungen, wenn er sogenannte «Laufbilder» von Kindern untersucht «... In fast allen Skizzen wird der Kernbereich der Innenstadt im Vergleich zu den Randgebieten weit überdimensioniert dargestellt: die Bedeutung bestimmt den relativen Maßstab.»



FROM SHINTO TO ANDO

STUDIES IN ARCHITECTURAL ANTHROPOLOGY IN JAPAN

GÜNTER NITSCHKE



AE ACADEMY EDITIONS • ES ERNST & SOHN

CONTENTS

INTRODUCTION	6
DAIJOSAI AND SHIKINEN SENGU – FIRST FRUITS TWICE TASTED	8
TIME IS MONEY – SPACE IS MONEY RITES OF PASSAGE TO PLACES OF STILLNESS	32
MA – PLACE, SPACE, VOID	48
BEYOND FENCE AND FOCUS – BEYOND SACRED AND PROFANE	62
EN – TRANSACTIONAL SPACE	84
SHIME – BINDING, BUILDING AND OCCUPYING	94

MA – PLACE, SPACE, VOID

Length of time depends upon our ideas.

Size of space hangs upon our sentiments.

For one whose mind is free from care,

A day will outlast the millennium.

For one whose heart is large,

A tiny room is as the space between heaven and earth.¹

Place is the product of lived space and lived time, a reflection of our states of mind and heart. In the original Chinese, the above poem ends with the character 間, which in Japanese is pronounced chiefly as *ma*. Originally, this character consisted of the pictorial sign for 'moon' (月) – not the present day sun (日) – under the sign for 'gate' (門). For a Chinese or Japanese using language consciously, this ideogram, depicting a delicate moment of moonlight streaming through a chink in the entrance way, fully expresses the two simultaneous components of a sense of place: the objective, given aspect and the subjective, felt aspect.

The translation of *ma* as 'place' is my own.² The dictionaries say 'space', but historically the notion of place precedes our contemporary idea of space as a measurable area. Architectural theorists accept this: 'In [our] understanding of nature we . . . recognise the origin of the concept of space as a system of places.'³ My translation was selected in part to get away from the rendering of *ma* as 'imaginary space' by Itoh Teiji;⁴ this deals only with the subjective aspect, without doing justice to the full spectrum of use and meaning which this venerable character represents.

It must be stressed that a 'sense of place' does not negate an objective awareness of the static or homogeneous quality of topological space with an additional subjective awareness of lived, existential, non-homogeneous space. It also incorporates a recognition of the activities which 'take place' in a particular space, and different meanings a place might have for various individuals or cultures. 'Physical appearance, activities and meanings are the raw material of the identity of places . . .'⁵

From the hundreds of uses of the character *ma* in traditional and modern Japanese, I have selected a few which I present here in order of increasing complexity of meaning.



Calligraphy of the character for (間), ma, written with the brush in various degrees of cursiveness, or in modern print



ABOVE: Do-ma, 'earthen floor space' on the right of the living-room space, laid out with tatami in a typical townhouse in Imae-cho, Nara Prefecture (reproduced from Suzuki Kiichi, *Nihon no minka* [Japanese Folkhouses], Vol 6, Gakken, Tokyo, 1980); BELOW: The jozu no ma, the main audience hall in Kojo-in Temple's Guest Hall near Otsu City from 1601; OPPOSITE ABOVE: Conceptual diagram showing the old names of rooms in terms of ma, in relation to an increasing number of columns always spaced one ken apart. A: one-ma room, B: two-ma room, C: three-ma room, D: four-ma room, E: six-ma room, F: nine-ma room. (From Kojiro Junichiro, *Nihon kenchiku no kukan* [Space in Japanese Architecture], Shibundo, Tokyo, 1968; OPPOSITE BELOW: Sizes and proportions of the toko-no-ma, the display alcove and ehigai-dana, the recess for overlapping bookshelves and cabinets in terms of ratios of one ken

THE DOMAIN OF OBJECTIVITY

The One-Dimensional Realm

梁間

Beam span

hari-ma

Here *ma* denotes a line in space, a measure of length or distance. From ancient times Japanese architecture was based on wooden post and beam construction. The distance between the centrelines of successive posts – the *hashira-ma* (柱間) – evolved into the basic structural unit of the traditional Japanese wooden house. To signify this carpentry measure, the character 間 is pronounced *ken*. (Over time and in different regions of the country the *ken* varied in length from about six to ten feet.) By the sixteenth century, all column sizes and timber dimensions were expressed as fractions or multiples of *ken*. The sizes of the rush mats which evolved into tatami were also originally derived from the *ken*.

東京と京都の間

Tokyo to Kyoto no aida

Between Tokyo and Kyoto

Standing alone and pronounced as *aida*, 間 denotes not only a straight-line distance between two points in space, but also a simultaneous awareness of both poles as individual units. Thus, even in a simple one-dimensional use, the character *ma* exhibits its peculiar ambivalence, signifying both 'distance' or 'interstice' and 'relativity' or 'polarity'.⁶

The Two-Dimensional Realm

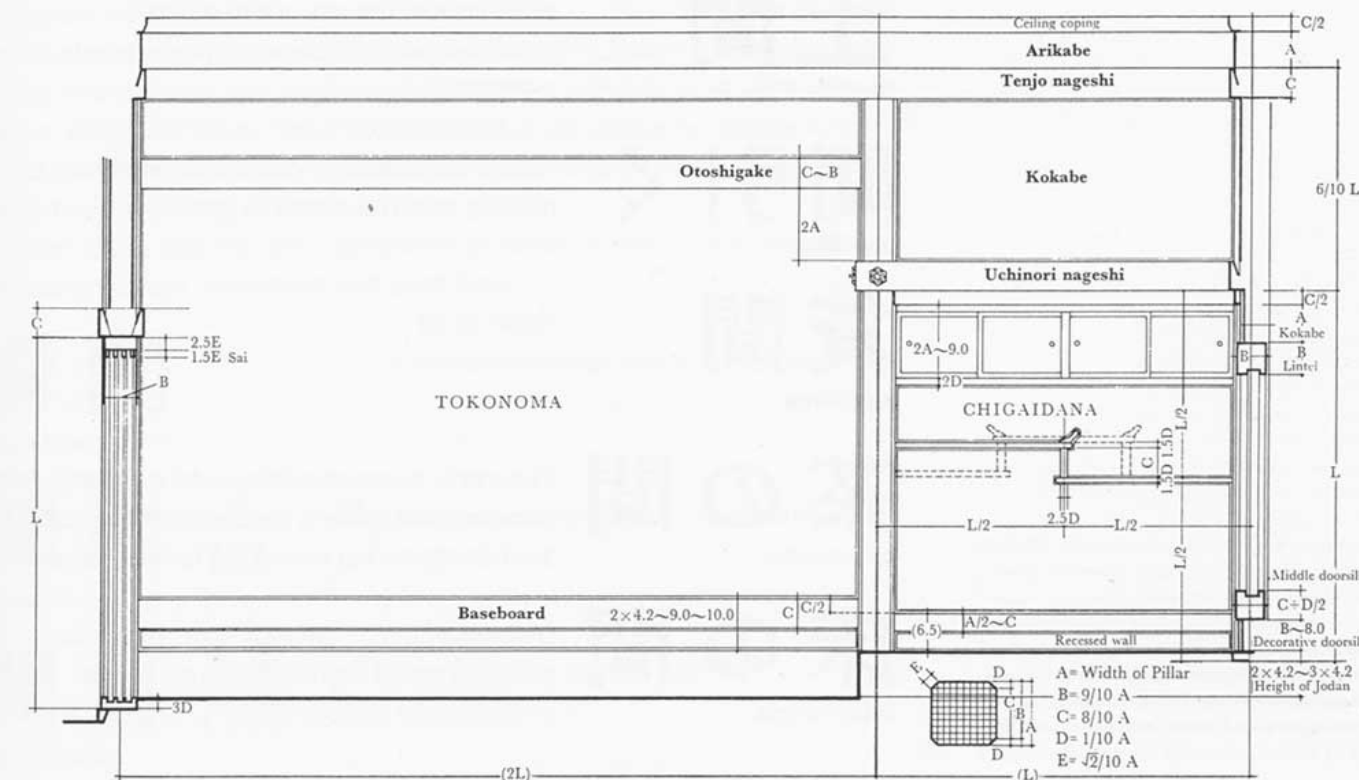
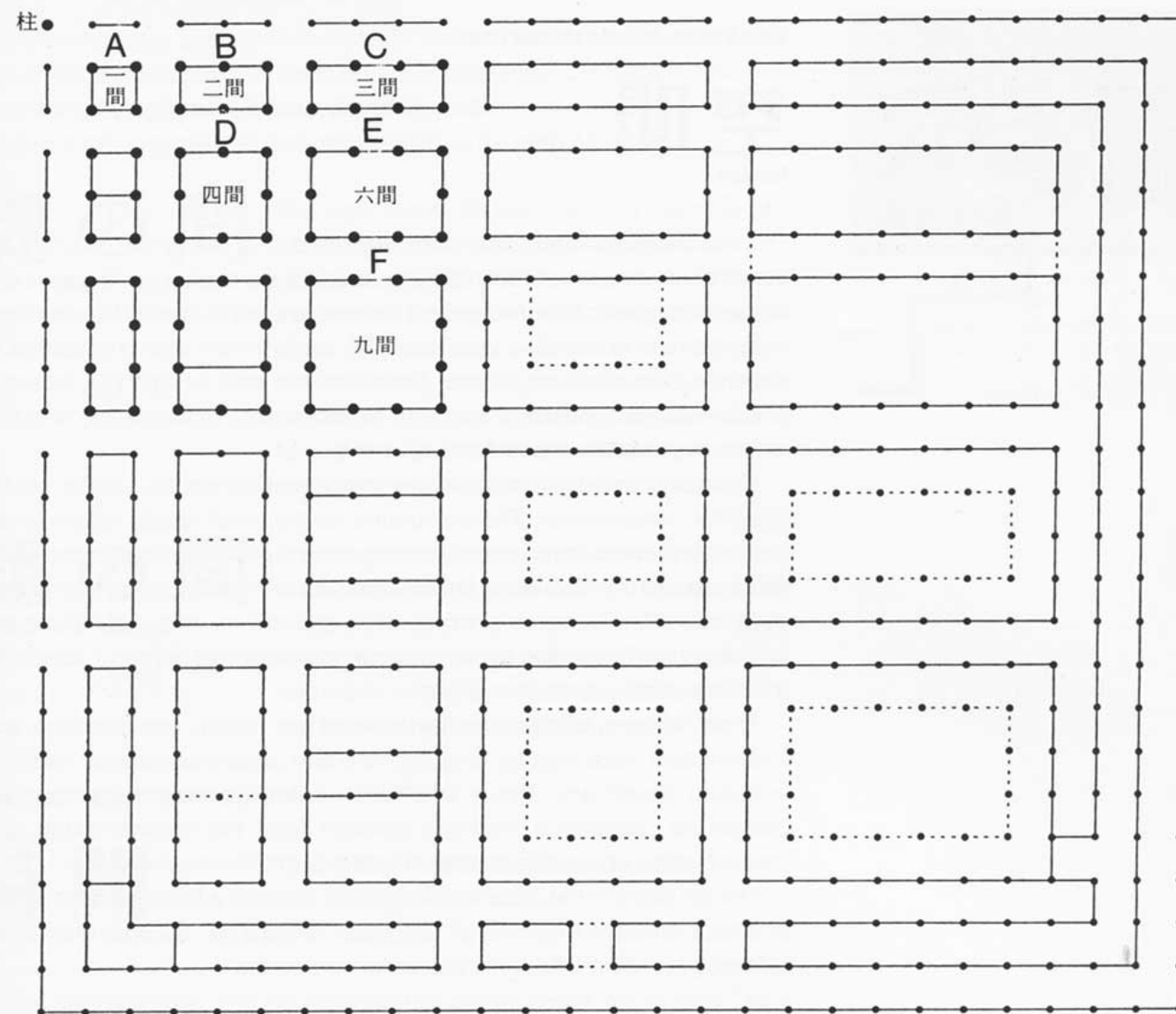
六畳の間

roku jo no ma

Six-tatami room (literally, six tatami area)

Ma combined with a number of tatami mats denotes area. For a Japanese person, however, a reference to a room of a certain number of floor mats would also instantly call to mind a particular usage, interior makeup, decoration and height.⁷

Since the adoption of the tatami in Japanese residential architecture about five hundred years ago, there have been two ways of expressing land area: the *tsubo* (坪), an area one ken square measured from the centrelines of the columns; and *jo* (帖), the area covered by one tatami. Neither is an exact measure. The *tsubo* does not respect the thickness of the walls, while tatami sizes vary from region to region. For modern concrete or steel constructions, the square metre is always used.





ABOVE: Fukinuke-yatai, 'blown-away rooftop' technique of showing exterior and interior of a building simultaneously. (Reproduced from the Kasuga gongen kenki emaki, narrative scroll picture of 1309, National Museum of Tokyo)

The Three-Dimensional Realm

空間

ku-kan

Space (literally, empty place)

The first character in this word originally stood for a 'hole in the ground', and later took on its present meaning of a 'hole in the universe', or 'the sky'. Ono Susumu suggests that the ancient Japanese people divided space vertically into two parts. One was *sora* (空, sky), which was understood as absence of content, emptiness. The other was *ame* or *ama* (天, heaven), which was the opposite of *kuni* (国, region, realm, government) and thus meant an unearthly area of habitation and rule.⁸

Today *ku* is used for 'empty' in the simple physical space, and for 'void' in Buddhist metaphysics. The compound *ku-kan* is of recent origin. It was coined to express the concept of three-dimensional objective space which was imported from the West, for which the Japanese language had no word of its own. (The Western concept was, and still is, inherently static and unchanging, without any dynamic sense of variation or human subjectivity. It is merely three-dimensional.)

Thus, *ku-kan* compounds two characters which are charged with independent meanings by long Chinese and Japanese cultural traditions including Buddhism. These traditional meanings soon influenced the compound, yielding a meaning different from the original intent, and causing some obvious confusion in post-war architectural writing.

The structure of the Japanese language dictated a linguistic description of space different from that of European languages, as illustrated in the following combinations of *ma* with other characters.

土間

do-ma

Work space (literally, earth place) especially in farmhouses with stamped-earth floors

間引く

ma-biku

To thin out (literally, to draw or pull space), making room for plants to grow

貸間

kashi-ma

Room to let

茶の間

cha-no-ma

Tea room; because of the word *cha* (tea). This denotes the space in the home where guests are entertained or where the family gathers

床の間

toko-no-ma

Display alcove in the traditional Japanese sitting or guest room for a scroll, flower arrangement or *objet d'art*

The *toko-no-ma* is at once a spatial and an aesthetic concept, and further has an important social connotation in Japanese life. Classically, it constitutes the unifying focus between host and guest, through an act of creation on the part of the host and an act of appreciation on the part of the guest.

虎の間

tora-no-ma

The Tiger Room (literally, place of tigers) is the name of a room in the abbot's quarters at Nanzenji in Kyoto. The dominant decorative motif on the sliding doors becomes the qualifier of the entire space, a common custom in mansions, castles, temples and present-day hotel ballrooms. The naming of places, man-made or natural, is a universal means of giving meaning and identity to living or existential space.

鏡の間

kagami-no-ma

Dressing room (literally, mirror room) separated from the *noh* stage by a curtain. This is the place reserved for the magical transformation of the actor, via the donning of the spiritually charged *noh* mask, and the meditation or inner reflection involved in facing the full-length mirror.

The Four-Dimensional Realm

時間

ji-kan

Time (literally, time-place)

This is abstract time, with no indication of length, beginning or end. The *ji* character, which incorporates the radical for 'sun', is said to have denoted 'forward movement of the sun' in ancient China. In Japanese the character is also pronounced *toki*, perhaps from the very old Japanese verb *toku*, to melt or dissolve.⁹ Thus, 'time' is expressed in Japanese as 'space in flow', making time a dimension of space. Indeed, time is essential to human experience of place.

Here are a few modern Japanese phrases in which *ma* (sometimes pronounced *kan*) denotes stretches of time.

瞬間

shun-kan

A moment (literally, a blink or twinkle of time)

間に合う

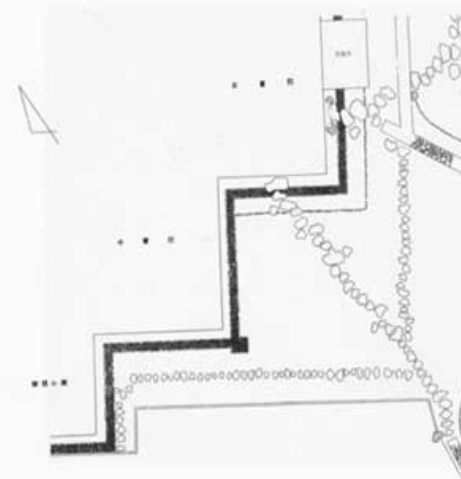
ma ni au

To be in time for (literally, to meet the time)

間も無く

ma mo naku

Soon (literally, in no time)



ABOVE: tobi-ishi, stepping stones towards and around the main building of Katsura Detached Palace, spaced to manipulate the walker's speed and direction of movement. They clearly represent a respect for the time-element in the experience of place. (From Tayazawa Niwa, *katsura rikyu no tobi-ishi* [The Stepping Stones in Katsura Detached Palace], Shokokusha, Tokyo, 1957)



ABOVE: Toko-no-ma in modern calligraphy meaning 'no-thing-ness'; BELOW: Eighteenth-century tourist manual of the Tokaido, the eastern seaboard route between Edo and Kyoto as an early example of a linear presentation of a time-structured experience of space

Most cultures measure and express time in terms of intervals in space (or at least they did so before digital clocks replaced sundials and watchdials). It is not surprising, then, that the same Japanese character, pronounced variously as *ma* or *aida* or *kan*, can be used to denote either temporal or spatial extension. For example:

相間

ai-no-ma

Literally, reciprocating place

1. A room in between
2. Interval, leisure

間近い

ma-jikai

Literally, a close space

1. Close at hand (spatially)
2. Drawing near (temporally)

間者

kan-ja

Spy (literally, *ma* person); one who works in between known spaces or known hours

間男

ma-otoko

Adulterer (literally, *ma* man); one who makes love in between usual places or usual times

The dual relation of *ma* to space and time is not simply semantic. It reflects the fact that all experience of space is a time-structured process, and all experience of time is a space-structured process.

When we look at a traditional Japanese scroll picture or *emaki-mono* of the twelfth and thirteenth centuries, time is concretely present as our eyes follow a sequence of spatial events interrupted by writing. Our hands actually unroll the scroll, that is, 'move the space' as time passes. Nothing could be more detrimental to the intended narrative process of viewing than a full simultaneous display of the scroll as a whole. In traditional Japanese paintings of palaces and gardens shown in the *fukinuke-yatai* or 'blown-away rooftop' technique, time becomes part of our spatial experience as our eyes have to move from scene to scene in various adjacent spaces.

In Edo era tourist manuals of famous scenic routes (which were sold as small books and could be unfolded into continuous strip pictures often more than twenty feet in length) an additional technique was used to represent space as a time-structured process. The spatial sights would be drawn above and below the continuous central road, to show how they would unfold themselves concretely over time to the actual traveller. Thus we end up with a 'plan' of the route quite different to our modern orthographic maps.

In a Tokaido manual of the mid-nineteenth century for example, Mount Fuji is represented about fifty times in various settings along the route.

We can find a similar presentation and understanding of space as a time and mood-structured process in the layout of traditional Japanese stroll gardens and, on a smaller scale, in the placement of *tobi-ishi* ('skipping stones') used to make garden paths. By a sophisticated placing of the stones, our foot movements can be slowed down, speeded up, halted or turned in various directions. And with our legs, our eyes are manipulated, and our visual input from spatial phenomena is structured over time.

THE DOMAIN OF SUBJECTIVITY

The Realm of Experience

間が悪い

ma ga warui

I am uncomfortable, embarrassed
(literally, the placing is bad)

Here, a time/space metaphor is used to express a very personal notion. The phrase is used in everyday situations as well as in the arts. It means that a place or situation is uncomfortable, because of either the atmosphere (environmental or social) or one's own mood, with the result that one becomes self-conscious or embarrassed.

This shows us another side of the *ma* concept – the notion that animation is an essential feature of place. The animation may be something which is projected from one's subjective feelings; but it also may be some external, objective quality, the *genius loci* or spirit of the place, which projects itself into our minds. Rene Dubos has alluded to this duality: 'I remember the mood of places better than their precise features because places evoke for me life situations rather than geographical sites'.¹⁰ The uses of *ma* highlight the fact that the identity of a place is as much in the mind of the beholder as in its physical characteristics. Many waka and haiku poems begin with a phrase that employs *ma* to paint the atmosphere or energy of the setting. For example:

木の間

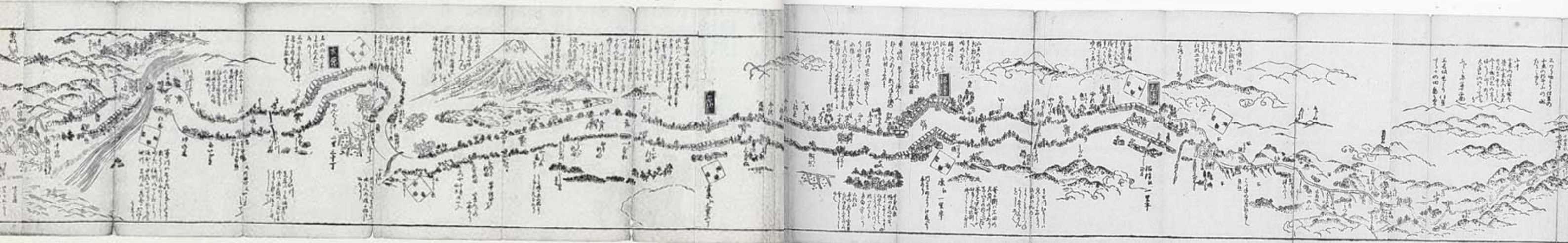
kon-no-ma

Among trees (literally, place/time/mood of trees)

波間

nami-ma

On waves (place/time/mood of waves)



岩間

iwa-ma

On rocks (place/time/mood of rocks)

The Realm of Art

Ma ga warui or its opposite, *ma ga umai*, is often used as an aesthetic judgement of Japanese calligraphy or sumi-e painting. Compared with Western painting, these Sino-Japanese art forms involve large unpainted areas. Anyone practising calligraphy soon realises that proficiency does not lie merely in mastering the form of the surrounding non-form. This balance of form and space will always be taken into account in the final artistic judgement.

The proper appreciation of calligraphy also takes note of the dimension of time, for calligraphy is more than simple painting or drawing. It is an intricate mixture of poetry, dance and action painting. It is not only the placing of form into space, but also the marking of rhythm in time – the traces of the movement and speed of the brush.

In the area of the performing arts, the following is the typical phrase that is used to praise a performance of *rakugo*, the traditional comic storytelling genre:

話の間が旨い The timing (*ma*) of the story was excellent

hanashi no ma go umai

The aesthetic quality of the *rakugo* performance depends as much or more on the timing of the pauses as on the quality of the voice. The pause is both an interval in time and a bridge between sound and silence. The fifteenth-century poet Shinkei had this to say about *ma* in the recitation of poetry, 'In linked verse, put your mind to what is not'.

This admonition corresponds to the oft-quoted dictum on *noh* acting by Zeami, the great formulator of the *noh* plays: 'What [the actor] does not do is of interest' (*Senu tokoro ga omoshiroki*). Indeed, Komparu Kunio regards *noh* as no more, nor less, than the art of *ma*: the staging is meant to 'create a constantly transmuting, transforming space [*ma*] of action'; the acting, to do 'just enough to create the *ma* that is a blank space-time where nothing is done'; the music, to 'exist in the negative, blank spaces generated by the actual sounds'; the dance, to acquire 'the technique of non-movement'.¹¹

Noh is the supreme expression of the art of *ma*, combining all the aspects that have so far been elaborated here into one great symphony. It epitomises the traditional Japanese artistic preoccupation with dynamic balance between object and space, action and inaction, sound and silence, movement and rest.

間取り

ma-dori

Design (literally, grasp of place)

The Japanese architect traditionally worked to 'create a sense of place' (*ma-dori o tsukuru*). Implicit in this term, according to architect Seike Kyoshi¹², was the design not only of structural elements in space, but also of the

variable arrangements for temporary uses which are so characteristic of the Japanese dwelling. By adding and removing sliding floors, windows, portable screens and other household utensils, the Japanese home is adapted to changing seasons, uses and social needs. Nowadays, unfortunately, the term *ma-dori*, so charged with connotations of place, has been replaced with an 'exotic' imported term: *dizain* (design).

The Realm of Society

Japanese collective conditioning is very well developed. The importance of the sense of place to this mindset is revealed in some of the phrases used to describe cases of deficiency.

間抜け

ma-nuke

Simpleton, fool (literally, someone missing *ma*)

間違

ma-chigau

To be mistaken (literally, place differs)

Clearly, the Japanese language is shot through with a dynamic sense of place, but the profound importance of the *ma* (間) concept in Japanese society is best revealed in the everyday terms for 'human being' and 'the world':

人間

nin-gen

Human being (literally, person-place or person-in-relationship)

世間

se-ken

World, society (literally, world-place or world-in-relationship)

仲間

naka-ma

Coterie; companion (literally, relationship-place)

Two related conclusions seem to offer themselves. First, that people are thought to exist only in the context of 'place'. Mankind was seen as only one component in a bigger whole of man/environment/nature. The implication is that the greater whole, rather than human beings by themselves, is the measure of all things. This is reinforced by Buddhist philosophy.

The second point is more obvious in Japanese behaviour: everyone must have a social 'place', for it is one's social relations, and not one's individual characteristics, that constitute identity. Hence, the ubiquitous namecard, clearly identifying the bearer's place and role. Traditionally, Japanese had no word corresponding to 'individual' in the Western sense. The current word for individual, *kojin* (個人, literally item-person), was coined recently to express an imported Western notion. There has always been the common



'Playful heart' in swift grass-writing style calligraphy (painted by Suzuki Kou, the author's calligraphy teacher)

word for person/people, *hito* (人), but it refers to a discrete body and has none of the isolating nuance of the Western 'individual'.

In the Japanese language, and thus in society, a person is conceived of as a flexible and easily linkable *dividuum*, that is, as a part split from and belonging to a larger whole. Everyone is educated to shake off the delusion of a separate individual ego, and to express supra-individual values. What characterises a person as human is that one is always together with other humans. In Japanese history, the only physical escape from the community was through withdrawal into the mountains, and in that case a person was referred to as *sen-nin* (山人), 'hermit', a word of other worldly nuance. There never has been a Japanese word for 'privacy'.

In contrast, the Western mind has tended to envisage the human being as a perfect and self-contained *individuum* (that is, indivisible whole) who should be educated to distinguish oneself from everyone else. We are encouraged to view the self as real, to discipline it and to express highly individual values. The desire to produce individual genius, a 'superman', has haunted all of Western history.

The corresponding social ideals are of course diametrically opposed: the Western society of self-assertion, of the eternal conflict of individual interests, and the Japanese society of self-abnegation and harmony, of complete identity with the group, of the common purpose.

In summary, *ma* in the subjective domain serves as an excellent unifying concept for Japanese awareness of *polarity*, of the yin-yang interaction of 'opposites'. There are the polarities of form and non-form (eg calligraphy and painting); of object and space (the house and its garden); of sound and silence, action and non-action, movement and rest (the performing arts); and of person and society. Another way of looking at this sense of place or placement is in terms of the *continuum* that links the world into a single seamless structure. The concept of *ma* in the objective environment expresses the continuity of space and time, the time-structuring of space and the space-structuring of time. *Ma* in the subjective realm defines the *continuum* of event and experience, of external reality and internal mood.

One wonders what course Western philosophy would have taken if in any Western language a common denominator had existed between distance, area, space, time, person and world.

THE DOMAIN OF METAPHYSICS

Ma was adopted by Japanese Buddhists to express the notion of emptiness or the void. Two examples of this use by the poet-monk Saigyō in the twelfth century employ the following compound:

絶間

taema

Pause, gap (literally, discontinuous place)

The first poem catches a momentary glance over the Inland Sea:

kumori naki
yama nite umi no

Not clouded
mountains around the sea

tsuki mireba
shima zo kohori no
tae-ma narikeri

in which the moon I see;
the islands, in ice
holes become.

The second poem relates the scene of a rainstorm in the monk's hut:

mizu no oto wa
sabishiki io no
tomo nare ya
mine no arashi no
tae-ma tae-ma ni

Sound of water,
of this lonely hermitage
the only friend becomes,
in the gaps and gaps
of the mountain storm.¹³

The adoption of *tae-ma* in these poems is an allusion to the Buddhist experience of *ku* (空), of the void or emptiness; the first uses a spatial metaphor, the second a temporal one. They are expressions not only of a poet, but of a meditator too.

With the discussion of the void we have left the scope of phenomenology, architectural or otherwise. The 'void' in the Buddhist sense is not a concept arrived at by rational thought, but an expression of an incommunicable individual experience, accessible only to a person practising meditation.

The classic expression of the paradoxical nature of this emptiness or nothingness is the Heart Sutra. It is one of the discourses ascribed to Gautama Buddha, and is recited by almost all Buddhist sects in Japan. It begins with: 'Here, o Sariputra, form is emptiness and the very emptiness is form; emptiness does not differ from form, form does not differ from emptiness.'¹⁴

This world view offered by Buddhism only makes sense if one appreciates the first word of the sutra, the word 'here' meaning 'in my state of being', that is, enlightenment. Thus, for the normal human being the sutra cannot make sense; it will stay utterly paradoxical. Ultimately, nothing can be stated about the 'void'. Nevertheless, enlightened ones, each in their own way, have created many devices with which they have tried to lure their disciples into a state of being in which the above phrase does make sense.

Buddha used words and what he said has been transmitted to us in the sutras. Chinese and Japanese enlightened masters who have followed his path have used poetry, painting and gardening to communicate their messages. One of the most famous examples, and for me an effective one, is the rock garden at Ryoanji, the 'Peaceful Dragon Temple' in Kyoto. We do not know who created the garden, nor when it was created in its present form. It is a *kare-sansui* (dry landscape garden), to be appreciated from a fixed vantage point, on the verandah of the temple.

My suspicion is that the origin of the garden lies in meditation techniques using staring.¹⁵ For here, the *object* – the natural rocks – are so aesthetically and perfectly arranged in *space* – the finely raked white sand surface – that eventually the onlooker ceases to be aware of either the one or the other separately. The flow of energy is reversed and one is thrown onto the experienter *per se* – consciousness.

This 'experience' of consciousness is the 'experience' of the 'void', of 'nothingness', of 'emptiness'. It is therefore not a philosophical or aesthetic concept, but a notion derived from personal experience, a notion both beside and beyond the experience of our physical world.



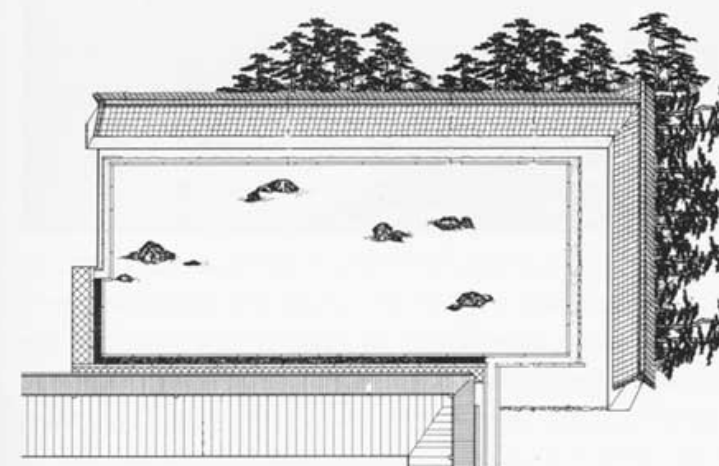
A blank surface of sand in front of a Buddhist temple or an empty sheet of white paper in Zen is not enough to trigger this insight. Architecture, gardening, painting or poetry, is necessary to 'experience' the void in the above sense. Only a poet can put this paradox into words:

I dived down into the depth of the ocean of forms
Hoping to gain the perfect pearl of the formless.¹⁶

Notes

This essay is based on a talk given at Cornell University in June 1976 at the Topical Seminar of Time and Space in Japanese Culture, sponsored by the Joint Committee on Japanese Studies. I am indebted to Wendy Cowles for her editorial assistance.

- 1 Translated from *Saikontan* (Vegetable Root Talks), Yuhodo, Tokyo, 1926.
- 2 Nitschke, Günter, 'Ma – The Japanese Sense of Place', *Architectural Design*, London, March 1966.
- 3 Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci – Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1980.
- 4 Itoh Teiji, *Nihon dizain ron* (Discourses on Japanese Design), Kashima Kenkyujo, Tokyo, 1966. 'Nihon no toshi kukan' (Japanese Urban Space), *Kenchiku Bunka* 12, Tokyo, 1963.
- 5 Relph, Edward, *Place and Placelessness*, Pion, London, 1976.
- 6 LaFleur, William R, 'Notes on Watsuji Tetsuro's Social Philosophy and the Arts: *Ma* in Man, Time and Space', unpublished paper, Topical Seminar on Time and Space in Japanese Culture, Cornell University, 1976.
- 7 For a detailed study of the relationship between a room size and its social use over history, see Kojiro Junichiro, 'Kokono-ma ron' (The Nine-mat Room), in *SD: Space Design*, Tokyo, June 1969.
- 8 Ono Suzumy, *Nihongo o sakanoboru* (Tracing the Origins of the Japanese Language), Chapter 2, Iwanami Shinsho, Tokyo, 1974.
- 9 *ibid.*
- 10 Dubos, Rene, *A God Within*, Scribner's, New York, 1972.
- 11 Komparu Junio, *The Noh Theatre: Principles and Perspectives*, Weatherhill/Tankosha, Tokyo, 1983.
- 12 Seike Kyoshi, 'Sumai to ma', in *Nihonjin to ma*, Kenmochi Takehiko, ed Kodansha, Tokyo, 1981.
- 13 LaFleur, William, 'Saigyo and the Buddhist Value of Nature', Part II, *History of Religions*, February 1974. The translations are my own.
- 14 Rajneesh, Bhagwan Shree, *The Heart Sutra*, Rajneesh Foundation, Poona, 1977.
- 15 An outstanding explanation of visual meditation techniques is in Rajneesh, Bhagwan Shree, *The Book of Secrets*, Vol 2, Rajneesh Foundation, Poona, 1975, pp105-181.
- 16 Tagore, Rabindranath, Poem 100, *Gitanjali*, London, 1914.



OPPOSITE: The Muromachi era kare-sansui, dry landscape garden, in Ryoanji, Kyoto with its unusual winter appearance; LEFT: Montage of an isometric of the rock garden of Ryoanji in Kyoto (from Isozaki Arata, *MA: Space-Time in Japan*, catalogue of the Cooper-Hewitt Museum, 1976)



<間>Ma – The Japanese Sense of Place

Zusätzlicher Sinn oder Kulturhypnose im japanischen Verstehen von Zeit, Raum und Mensch

Kulturhypnose

Als Europäer in Japan in einem traditionellen Hause nach „seinen vier Wänden“, in einer Nachbarschaft nach einem Strassennamen und einer Hausnummer oder in einer Stadt nach einem Marktplatz mit Rathaus und Kirche zu suchen, ist vergeblich. Diese vier doch für einen Europäer sehr selbstverständliche konkreten Begriffe gehören zu einer *anerzogenen* Raumvorstellung, d. h. einer Art Kulturhypnose, die man in Japan einfach traditionell nicht erhalten hat. Die obigen kultur-räumlichen Phänomene gab es traditionellerweise weder in der architektonischen Wirklichkeit, noch gab es Worte dafür in der japanischen sprachlichen Wirklichkeit.

„Reine“ Wahrnehmung dürfte es ja – wenn man sich an die Yoga Sutras von Patanjali hält - nur jenseits der Sinne, d.h. im letzten Stadium von Meditation, geben. Ich bin mir durchaus bewusst, was ich hier vorschlage, wenn ich MA – The Sense of Place – als einen zusätzlichen menschlichen Sinn bezeichne. Gewöhnlich akzeptieren wir fünf Sinne, die nachweisbar alle ihre eigene physische Infrastruktur im Körper besitzen. MA baut dementgegen auf dem Zusammenwirken aller fünf akzeptierten plus der neuestens dazugeften fünf weiteren menschlichen Sinne.

Zweitens wird die Wahrnehmung von uns selbst und unsere Umwelt durch unsere unsere spezifischen Kulturhynosen beeinträchtigt.Im Prinzip gibt es zwei Arten von Kultur-hypnosen, die erste bezeichnen wir hier als Gruppenthypnose oder als Kultur schlechthin, die zweite als individuelle Hypnose in der Form von Neurosen und Paranoias.

Gruppenthypnose:

Hierzu gehören das angelernte Verhalten und Urteilen einer Menschen Gruppe, eines ganzen Volkes oder Sprachkreises, wie z.B. Manieren am Tisch, Körpersprache, oder etwas tiefer liegend, religiöse und soziale Ideologeen. Ein nur intellektuelles Verstehen und Analyse dieser Hypnosen macht – wie wir heute wissen - einen Menschen keineswegs frei davon.

Individuelle Hypnose:

Hierher gehören fast alle Beeinflussung auf das Kleinstkind durch die eigenen Eltern und dann durch Lehrer, unvorhersehbare Traumata und emotionale Krisen im Kindes-Alter. Man kann als Einzel-Mensch durch solche speziellen Umstände für das ganze Leben vor-belastet sein, was aber keineswegs für andere Mitgleider einer gewissen Gruppe der Fall sein muss.

Wann erhält man diese Hypnosen?

Nach Einsichten von aufgewachten Menschen und nach neuesten wissenschaftlichen Neuroforschern, erhält man die stärksten Hypnosen schon vor der Pubertät, also zwischen Geburt und 7. Lebensjahr. Mit der Geschlechtsreife ist anscheinend das Werk der Biologie vollendet; die Natur kann reproduzieren. Nach diesem Punkte ist auch das Wachstum menschlicher Intelligenz (nicht gleichzusetzen mit Gehirn) in den meisten Fällen abgeschlossen. Das wissen alle Weltreligionen, denn bis zu diesem Zeitpunkt ist auch ihre „Arbeit“ oder Hypnose getan. Beweis: Stellen sie einen 80-jährigen Menschen eine spirituelle Frage, und sie werden in den meisten Fällen Antworten erhalten, die diesem Menschen von der Mutter oder ersten Geistlichen beigebracht wurden. Konkretes Beispiel: Michelangelo's „Letztes Gericht“ in der Sixtinischen Kapelle, mit Gott fliegend am Himmel und Sündern, die in der Hölle gebraten werden. Folge von religiöser Hypnose kann sein, dass oft ein sogenannter Gläubiger in den grossen Religionen seinen Glauben höher schätzt als das eigenen Leben.

Beide Hypnosen führen zu Umweltsvorstellungen wie in einem Traum; Wirklichkeit und Projektion werden verwischt. Man wird dieses Zerrbild kaum dadurch los, dass man es ad absurdum logisch seziert. Aufzuwachen wäre die Heilung. Therapie von De-Hypnose, so wie sie in den 60iger und 70iger Jahren entwickelt worden ist, ist die Methode.

Meine Lebenspartnerin ist eine Japanerin. Jeden Tag erlebe und empfinde ich ihre Reaktionen als von der Japanischen Kulturhypnose her geprägt. Diese Kultur Hypnose ist der wichtigste Grund, warum meiner Meinung nach fast jede Art von Transfer von japanischen Modellen von Raum, Zeit und Mensch auf europäische Verhältnisse zum Scheitern verurteilt ist. Von dieser Perspektive her fragt man sich, ob die Japaner je „amerikanisiert“ worden sind.

Hier vier Arten von Kulturhypnose erkennbar im japanischen Menschen und in der Gestalt seiner gemachten Umwelt, die engstens miteinander verbunden sind: Sprache, Soziale Struktur und Stadtraum, und Denken mehr in Energie nicht Objekten. Alle zusammen führen zu einem besonderen „Sense of Place“.

1. 言 versus文 : Denken, Sprechen und Hören von **Lauten**, *kotoba* (言), in westlichen Sprachen im Gegensatz zu **Zeichen**, *moji* (文) in der japanischen Sprache.



Mensch- und Weltvorstellung von Europa – der Mensch als Mass aller Dinge - und in Ostasien – der Mensch als integrierter Teil

In den 64 Konstellationen des ewigen Wandels der Natur. Wandbild, Tongji Universität, Shanghai.

In den europäischen Sprachen hören und representieren wir Bedeutungen hauptsächlich durch LAUTE, im ostasiatischen Sprachbereich hingegen hauptsächlich durch ZEICHEN. Beispiel: REGEN, das unter „r“

im Wörterbuch steht, gegenüber <雨>, ein Zeichen, dass man unter acht Strichen oder dem Radikal

eines horizontalen Striches oben im Zeichen in japanischen Wörterbüchern finden kann. Die Aussprache dieses Zeichens allein, in diesem Falle, „ame“ oder „u“ macht das Verstehen von seiner Bedeutung meist unmöglich.

Folglich kann man Japanisch oder Chinesisch nicht verstehen, wenn man nur die Laut-Sprache lernt: man muss im Japanischen ca. 2000 Grundzeichen lernen, um nicht dauernd Missverständnissen ausgesetzt zu sein.



Links: das Ideogram von „Regen“, 雨, *ame* oder *u* ausgesprochen: ein horizontaler Strich für Wolken, und darunter Regentropfen

Mitte: das Ideogram von „Erleuchtung“, : 悟, *satori* oder *go* ausgesprochen, linker Bestandteil „Herz“, rechter bestimmt den Laut

Rechts: Premier im TV : Rede ist meistens unten am Bild visuell als fließender Text geschrieben eingefügt.

Darüber hinnaus hat unsere europäische Sprach- und damit auch Denkweise eine klar lineare Struktur: Subjekt – Verb – Objekt. Japanische Denk- und Ausdrucksform meistens nicht. Man könnte sagen, dass Ihre Sprache und die Denkweise eine Art einkreisende Annäherung an ein Objekt benutzt mit der Absicht mit ihm eins zu werden. Auch wird das Subjekt, der Agent, meistens überhaupt nicht erwähnt. Beispiel: *aishteru* = Liebe ist present, d.h. in gut deutsch, „ich liebe dich“, und die wichtigsten Sätze enden meist mit einem „vielleicht“. Exaktheit wird bewusst vermieden, Ambiguität wird vorgezogen und geschätzt.

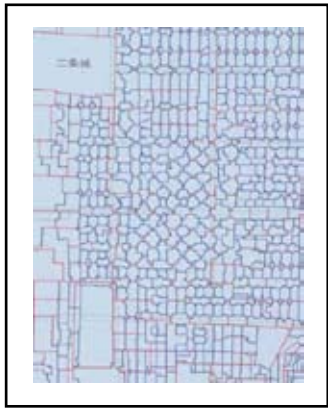
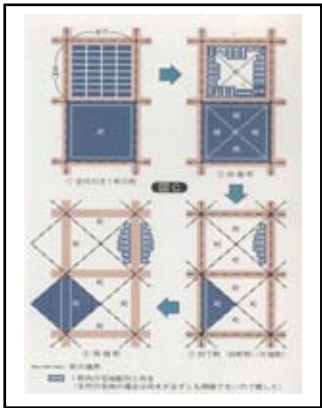
Sprache mbesonders in Architektur und Städtebau: Die Beschreibung der traditionellen wie auch derzeitigen japanischen Stadtstruktur als „superflat“, - in der Bedeutung von einem scheinbar hierarchielosen Nebeneinander von baulichen oder urbanen Elementen - ist sicher berechtigt bei rein oberflächlicher Betrachtung und nur visuellen Charakterisierung, nicht aber für einen Menschen, der in einer solchen Struktur selber täglich konkret lebt. Das letzte raumgestalterische Schlagwort für die zukünftig notwendige räumlich und soziale Umgestaltung von Japans Grossstädten aus Gründen einer starken Abnahme und Veralterung der Bevölkerung ist „fibercity“ (Faser-Stadt). Dieses neue Schlagwort von Prof. Ohno Hidetoshi fasst eine Art von Raumvorstellung zusammen, die auf einem „invertierten Metabolismus“ beruht.



„superflat“, jap. Stadtsruktur vor 1960 und nach 1960; rechts Tokyo als „fiber-city“, - Struktur einer schrumpfenden Stadt

2. 町, *cho* Identifizieren mit der Gruppe oder dem Individuum

In der grössten Stadt der Welt, Tokio, gibt es keine Strassenamen oder Hausnummern. Nicht nur Ausländern, sondern auch jedem normalen Japaner inklusive einem Taxi Fahrer ist es fast unmöglich, eine Adresse, wie sie auf einer Visitenkarte oder Briefkopf stehen mag, zu finden.



Beispiel der Raumordnung von Kyoto. Links: 794 AD. Geplante Stadt auf rechtwinkligen Strassen Raster.

Mitte: Entwicklung der jap. Nachbarschafts Einheit, der CHO, als ursprünglich ein Quadrat des Rasters ausfüllend bis im späten Mittelalter als eine Einheit, die die Strasse in die Mitte nimt. Links: heute städtische Raumordnung mit überlagerter Nord-Süd Raster der Strassen und im 45 Grad-Winkel dazu des separate Muster der Nachbarschafts Einheiten, die ihre separaten Namen haben und die Nachbarschaft identifizieren.

Unser westliche allgemeine Orientierung in dem gemachten Raum – von der Krippe bis zum Friedhof - beruht auf dem Prinzip des Koordinaten Systems, d.h. einem eindeutig plaziebaren Ort mit (Haus)-Nummer und (Strassen)-Namen. Dies ist unser allgemeines europäisches urbanes Raum – Paradigma, aber auch das auf einem Friedhof oder in einer Kinder-Geburtsabteilung eines Hospitals mit ihren Krippen. Wir meinen oft, unsres Raum Paradigma sei nicht nur das einzigste, sondern auch das logischste System, Positionen im Raum eindeutig zu festzulegen und zu bezeichnen. Das ist aber nicht der Fall.

Das japanische Raum-Paradigma hat eine vollkommen andere Struktur: es besitzt eine Struktur von Ineinanderschachteln oder Nesten von Räumen, meist unabhängig vom eigentlichen Strassennetz. Eine normale urbane Adresse besteht somit aus Bezeichnungen einer Folge von immer kleiner werdenden Räumen: Grossstadt-, Stadtteil-, Bezirk darin – bis zum letzten Unterbezirk, dem 町, CHO, der Nachbarschaft schlechthin. Innerhalb dieser Nachbarschaft von ca. 50 bis 200 Haushalten hat praktisch jeder Einwohner dieselbe Adresse. Strassennamen und Hausnummern gibt es nicht. Für den Aussenseiter ist man praktisch anonym oder streng genommen unauffindbar in der Nachbarschafts-Gruppe. Das Individuum verschwindet oder ist in der Gruppe versteckt. Die gewöhnlichen japanischen Postboten sind natürlich sehr geschult und die neueren Schnellpostvertriebe wie FedEx haben in dem Handy und auch im GPS (global positioning system) ihre eigene Lösung gefunden.

Im Prinzip ist die Strukturierung der japanischen Städte und auch der Dorfgemeinden durch das 町 *cho*, d.h. die Nachbarschaftseinheit gegeben, zwar für den Japaner selbst wie für den Ausländer **unsichtbar** für das Auge, aber sozial zu jeder Tageszeit **fühlbar**. Nur in den wenigsten Fällen wie z. B. in Kyoto oder Nara unterlagert diese Struktur einem rechtwinkeliges Strassenraster.

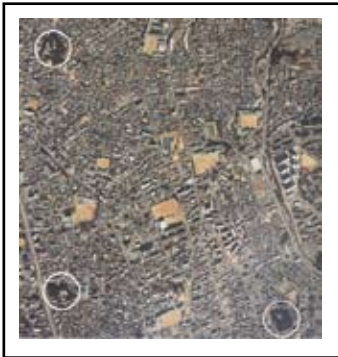
Der physische Stadtraum spiegelt die soziologische Struktur, und auch die Einstellung des Japaners zu Individuum und Gruppe: Alle Erziehung in Japan, alles Leben ist von der Gruppe, für die Gruppe und durch die Gruppe. Im 2. Weltkrieg wurden die meisten japanischen Städte vollkomen zerstört. Man hätte leicht beim Wiederaufbau die „rationalere“ Parzellierung und Raumordnungsmethode des Westens einführen können. Es gibt bis heute fast kein Beispiel dafür. Selbst eine Bewegung in diese Richtung ist nicht vorhanden.

Es gibt eine sehr strenge Unterscheidung zwischen Innen – 内 - und Aussen - 外 - besonders in der Familie. Aber die bauliche Unterscheidung zwischen privat und öffentlich ist auch anders als im Westen.



Vorgärten an Kyoto Stadthäusern, Grenzen zwischen privat und öffentlich sind verwischt.

Es gibt noch grossräumigere „unsichtbare“ Strukturierungen in der traditionellen japanischen Stadt, die mehrere *cho* umfassen, so z. B. die 鎮守の森 – *chinju-no-mori*, die Urbanen Götter-Haine oder Schinto Schreianlagen, die wie auch die buddhistischen Tempel ihre eigenen urbanen Bereiche von Gläubigen und Unterstützern haben.



Links: Stadtraum von Osaka Nord mit grünen Oasen Oasen von Götterhainen im Abstand von ca. 2km. Abgrenzungen von einem CHO sind nicht zu erkennen.

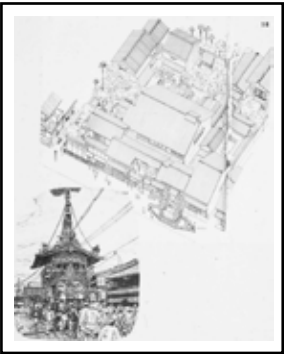
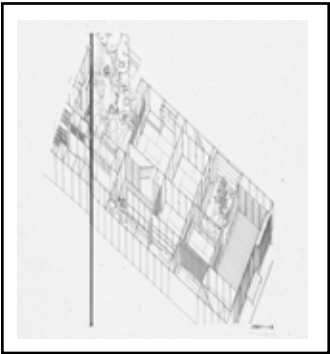
Rechts: Innenraum eines traditionellen Stadthauses. Raumabgrenzung sind transparent und nur angedeutet.

Raum in der Stadt und im Hause sind ohne feste Grenzen

Die *chinju-no-mori* übernehmen zum Teil die Funktion unserer europäischen Marktplätze mit Kirche, Turm, Rathaus und Kneipe, die ja alle meist aus toten Materialien, wie Stein oder Ziegel, gebaut sind, hart, meist monumental und meistens um einen profanen, zerntal gelegnenen, zivilen Platz gruppiert. Die *chinju-no mori* sind hindessen weich, grün, wie grosse Gärten mit alten Bäumen, ohne viel formale Representation and Pomp, eher einem Göttrrhain oder heiligen Grund ähnlich.

3. 気 *ki*, Denken in Energie versus Denken in Objekten

Das 町屋- *machiya*, das traditionelle japanische Stadthaus enthält auf demselben Grundstück alle Räume und Installationen für Zusammenkünfte, Feste und Feiern, ob freudig oder traurig. Es beherbergt somit neben Räumen für das alltägliche Leben und Arbeiten auch alle Räume zum Spielen und Feiern. Darüberhinnaus gab es in jeder Nachbarschaft ein 町の家- *cho no ie*, einen Versammlungsort für Nachbarschafts-angelegenheiten. Dieses Wohnen zeigte ein sehr enges und dynamisches soziale Bewusstsein und Verhalten. Es ist das beste Gegenstück zum heutigen vom Westen übernommenen Wohnideal eines eigenen frei stehenden vorfabrizierten Häuschens mit Garten oder einer Mietwohnung in einem Hochhaus.



Isometry und Fassade eines traditionellen Kyoto Stadthauses, und rechts das *cho no ie*, das Stadthaus als Zentrum eines gemeinsamenStadt-Festes

Gegenüber dem europäischen Ideal einer *urbs eterna* , einer City Beautiful, oder neueren Garden City mit Ansprüchen auf Beständigkeit, Sustanz, ja Ewigkeit, und fixierter Ästhetik, steht in Japan – vielleicht mit Ausnahme von Nara und Kyoto – das Gewurschtel einer dynamischen und energischen, vitalen Stadt, die in der Geschichte immer wieder zyklischen Wellen von natürlichen und menschlichen Zerstörungen durch Kriege, Erdbeben, Taifune, Tsunamis, und weiträumige Stadtbrände ausgesetzt gewesen waren. Und dabei gab es als Stadthaus durch die Geschichte immer nur ein oder zwei-stöckige Holzkonstruktionen. Das klassischste Beispiele für eine derartige Stadt ist sicher Osaka, vital, flexible, hygienisch, verkehrsweise leicht zugänglich und praktisch. Es its der beste Ausdruck einer Ästhetik von einer *flow*-, nicht einer *stock-Kultur*, um es in anthropologischen Phrasen zu beschreiben. Das einzelne Gebäude ist ein temporärer Konsumer Artikel wie ein neuer *handy*, nur mit einem etwas längeren Lebenszyklus. Nur das natürliche Grundstück ist in japanischem Bewusstsein von überdauerndem Wert, auch heute noch. Wandel und Dynamik, das *ki-ai*, d. h. das Treffen von Energieen, nicht Substanz und Dauerhaftigkeit ist der Grund-Charakter des ostasiatischen Empfindens, und auch bei der Stadt.

Es ist nicht einfach so, dass ostasiatischen Städten ein anderes visuelles Raumkonzept zugrunde läge, welches man – wenn es einem passt - auf Europa übertragen könnte. Ein solches Nachahmen würde oberflächlich bleiben. Um es wirklich imitieren zu können, müsten man sich derselben Kultur-Hypnose unterziehen, wie sie die Japaner von der Mutterbrust an erhalten haben. Gideon hat westliche Bau-Kultur im 20ten Jahrhundert schon in seinem Buchtitel als „Time, Space and Architekture“ verewigt. Die japanische Stadt hingegen könnte man eher mit einem Ausdruck wie „Season, Place and Energy“ zusammenfassen.



Vitalität in der traditionellen Stadt Kioto



Vitale Stadt wie in einer Manga Phantasie

4. 間 MA – Der Japanische „Sense of Place“

Man stelle sich vor, in unseren europäischen Sprachen hätten die Worte für *Distanz, Fläche, Raum, Zeit, Mensch* und *Welt* rein linguistisch schon einen gemeinsamen Nenner, liessen sich auf einen gemeinsamen Wort-Stamm reduzieren, oder aber wären dasselbe Wort nur mit verschiedenen Präfixen! Und dazu käme noch, dass jemand, dem dieser Sinn für die Einheit von Sprache, Mensch, Zeit und Raum fehlt, als *ma-nuke*, d. h. Dummkopf, oder direkt, als einer, dem das MA entzogen worden ist, bezeichnet wird, wie das im Japanischen der Fall ist. Ihm fehle quasi der Sinn für die ihn umgebende und ihm innewohnende Welt und für das Sein des Menschen darin. Unsere ganze europäische Philosophie-, Wissenschafts- und Religionsgeschichte wäre sicherlich anders verlaufen.

一間	空間	時間	人間	世間
hito-ma	kukan	jikan	ningen	seken
Fläche	Raum	Zeit	Mensch	Welt

Aber dies ist ungefähr die Reichweite der Bedeutungen, die das sicher letztlich unübersetzbare japanische Wort MA umspannt. MA wurde bis jetzt im Anglo-Sächsischen Bereich mit „space“, „space-time“, „imaginary space“ or „the in-between“ übersetzt und kommentiert. Ich habe MA ursprünglich in einer einglichen Veröffentlichung in 1966 als erster mit „Sense of Place“, übersetzt, und später in einer deutschen Veröffentlichung in 1968 von einem Bewusstsein des „gelebten“ Umwelt (in Anlehnung an Graf K. von Dürkheim,1932) oder des „gestimmten“ Raumes (geborgt von Binswanger, 1955) gesprochen.

Diese Übersetzung war ursprünglich nicht nur von japanischen Umständen inspieriert worden, sondern auch das Resultat meiner langen Teilnahme am TEAM X in London, worin um 1950 und 1960 die letzte Phase der sogenannten Modernen Architektur damals als Resultat eines Lern-Prozesses vom blossen „object-making“ über „space-making“ zu „place-making“ gesehen und formuliert und auch selbst als „place-making“ kreativ angestrebt wurde. Mir erschien in den 60iger Jahren diese Übersetzung von MA als „place“ sehr passend. Dass diese Übersetzung und dieses doch sehr trächtige Wort später seine eigenen Assoziationen selbst zu Platos *chora* auslösten, (wie anfangs sicher von Augustine Berque eingeleitet) ist alles sicherlich sekundär, aber sicher nicht unberechtigt, hat aber meiner Meinung nach bis heute – und das sind 45 Jahre - weder zur weiteren Demystifizierung oder Verstehen des japanischen MA beigetragen.

Eigentlich sind die Bedeutungen von MA bis hin zum Bereich der Zeit, d.h. unserer gewöhnlichen vierten Dimension, auch für jeden Nicht-Japaner durchaus verständlich und auch übersetzbar. Viele Essays zu MA von westlichen Autoren beschränken sich auf dieses rein physische und objektive Umfeld von MA.

Aber von da an, dem eigentlichen Bereich der spezifisch japanischen Kulturhypnose, d. h. wenn MA für höchst subjektive Begriffe der „gelebten“ und „gestimmten“ Eigen- oder Umwelt und im intermenschlichen Verkehr verwandt wird, bleibt dem Europäer die Bedeutung des MA wohl erahnbar, aber nicht nachempfindbar oder irgendwie greifbar. Phrasen mit MA besonders bei der Beurteilung letzter künstlerischen Feinheiten in der traditionellen japanischen Malerei, dem Tanz und im Theater sind sehr schwierig in andere Kulturräume zu übertragen und in andere Sprachen zu übersetzen.

Die Frage drängt sich auf, haben wir mit MA so etwas vor uns wie einen Hinweis auf einen zusätzlichen menschlichen Sinn, einen Sinn von der Einheit oder der Ganzheit der gelebten Umwelt – mit dem menschlichen Bewusstsein als einem integralen Bestandteil davon - und zweitens, waren und sind auch heute noch nur die Japaner mit ihrer spezifischen Kulturhypnose damit ausgestattet. Ein solcher tief-sitzender Sinn von letzter Einheit und Verbundenheit alles Daseins wäre doch das genaue Gegenstück zu dem im Westen genauso tief-sitzenden Prinzip und Gefühl eines all-gegenwärtigen Dualismus im Bilde vom Menschen und der Welt. Man denke nur an Gott-Mensch, Himmel-Hölle, Mensch-Tier, gut-böse, etc. Genauso wie die Europäische Kulturhypnose ihren Ursprung immer in einen judeo-christlich-islamischen Dualismus in praktisch allen hatte und haben wird, so hatte und hat Japan in seiner Kultur einen Hintergrund von shinto-buddhistisch-taoistischen „Weg zum Selbst“ und einen Sinn für eine „Einheit“.

Hier angeheftet noch einmal sehr komprimiert eine geordnete Auswahl der wichtigsten Schattierungen und linguistischen Kombinationen von MA, obwohl bemerkt werden muss, dass jede ausführliche Enzyklopedie oder Wörterbuch der klassischen und modernen japanischen Sprache sicher mehr als 200 Ausdrücke anführen wird, wo MA die erste oder eine andere Postion innerhalb eines Begriffes von mehreren Ideogrammen einnimmt.

MA im Bereich der vier objektiven Dimensionen (ausgesprochen als *ma*, *ken*, und *aida*)

Länge	梁間 <i>harima</i>	Balken Spannweite	<i>Tokyo to Kyoto no aida</i>	zwischen Tokyo und Kyoto
	間口 <i>maguchi</i>			Haus-Front, Facadenweite
Das Modul der traditionellen Holzbauweise in Japan war 1 MA oder 1 KEN, ca. 1,80m, d.h. bezog sich auf die Grösse eines Menschen, obwohl sich dieses Mass nach Ort, Stadt oder Land, und im Laufe der Geschichte geändert hat. Von diesem Modul wurden seit ca. 1600 alle weiteren Masse am Bau als Teile oder Vielfaches davon ausgedrückt.				
Fläche	一間 <i>hito-ma</i>			1-MA Zimmer, 1 KEN im Quadrat
	九間 <i>koko-no-ma</i>			9 MA Zimmer, 3 KEN im Quadrat
Es gibt somit einen lautlichen Unterschied zwischen Länge (KEN) und Fläche (MA), aber keinen schriftlichen, da das Zeichen MA ambiöger Weise beide beinhaltet.				
Raum	空間 <i>kukan</i>	間取り	<i>ma-dori</i>	Entwurf,
		奥の間	<i>oku no ma</i>	hinterstes Zimmer
		狭間	<i>hazama</i>	Schlucht, Abys
		虎の間	<i>tora no ma</i>	Tiger Raum
		客間	<i>kyaku-ma</i>	Gast-Zimmer
		間引く	<i>mabiku</i>	jäten, Abstand schaffen
Zeit	時間 <i>jikan</i>	合間	<i>ai-ma</i>	Interval (zeitlich und räumlich)
		間も無く	<i>ma-mo-naku</i>	bald (ohne Zwischenraum)
		瞬間	<i>shun-kan</i>	Augenblick
		朝間	<i>asama</i>	am Morgen (Morgenstund)
		期間	<i>ki-kan</i>	Zeitraum (auch im Westen mass man
				ja Zeit am Raum: Sonnenuhr)
<i>kukan</i> = Raum und in <i>ji-kan</i> = Zeit sind Worte, die um ca. 1870 in Japan konstruiert worden sind, um die dualistische Konzepte von Raum und Zeit westlicher Philodophie und Wissenschaft in Japanisch ausdrücken zu können. Aber unterschwellig beeinflusst im täglichen Gebrauch weiterhin das traditionlle MA - d. h. der Sinn für die Einheit oder gegenseitige Durchdringung von Raum, Zeit, Mensch und Welt – auch die modernen Ausdrücke von MA als Zeit und Raum.				
MA im Bereich kultureller Hyphnosis (<i>ma</i>, <i>ken</i>, <i>kan</i>)				
Sinn für Gemeinschaft	人間	<i>ningen</i>		Mensch miteinander, Mit-Mensch
	民間	<i>min-kan</i>		gewöhnliche Menschen
	世間	<i>sekken</i>		Welt
Sinn für intermenschliche Plazierung	間違	<i>machigau</i>		Fehler machen
	仲間	<i>naka-ma</i>		Freund, Kumpel
	間柄	<i>aida-gara</i>		Beziehung, Verhältnis
Schönheitssinn in den trad. Jap. Künsten	間が悪い	<i>ma ga warui</i>		schlechte Plazierung (Malerei)
				schlechtes Timing(Noh-Musik, Rakugo)
				schlechte Athmosphäre (sozial)
	間に合	<i>ma ni au</i>		zur rechten Zeit da sein
	間拔	<i>ma-nuke</i>		Tölpel, Idiot (ohne einen Sinn für MA)

Sinn von Leere beim Verschwinden des menschlichen Ego angestrebt in Buddhistischer Meditation

	絶え間 <i>taema</i>	Pause, Lücke, Leere
--	------------------	---------------------

Unter buddhistischem Einfluss hörte MA auf, nur ein angelerntes und individuelles Gefühl zu beschreiben und wird zum Ausdruck, - wenn auch meistens in poetischen Form -, eines Zustandes vollkommener Selbstlosigkeit, einer Selbst-Leere, d.h. eines Seins ohne Sinneserfahrung, benutzt. Im normalen Leben ist man immer im Traum, d. h. man verbleibt auf den „Schwebenden Brücken aus Träumen“, wie dies Madam Shikibu im 10. Jahrhundert bezeichnet hat.

Ursprüngliche Bibliographie der wichtigsten Veröffentlichungen darüber in den letzten 45 Jahren.

Die wichtigsten Veröffentlichungen zu MA in chronologischer Reihenfolge:

- Ito Yotaro, *Kiwari – Module of Traditional Japanese Architecture*, in KENTIKU, 1961.

- Itoh, T. und Gruppe, *nihon no toshi kukan*, 日本の都市空間 (*Japanese Urban Space*), in KENCHIKU BUNKA 12, Tokyo: 1963, in Buchform Tokyo: Shokokusha, 1968

- Kurita I., *ma to nihon no kukan*, <間>と日本空間, (*MA and Japanese Space*), Interior Design, 1963

- Kurita I, *dento no gyaku-setsu (The Paradox of Tradition)*, in Shichio-sha, Tokyo, 1964, *The Concept of Ma and the Consciousness of Space*“, pp. 161-169.

- Nitschke, G., *ma - The Japanese Sense of Place*, London, ARCHITECTURAL DESIGN, No. 3, March, 1966

- Nitschke, G., *Anatomie der gelebten Umwelt - Anmerkungen zu Problemen der Isolierung, Beschreibung, Messung und Darstellung der verschiedenen perzeptiven und kognitiven Parameter des bewegungs-, zeit-, und assoziationsstrukturierten Umwelterlebens und Umweltgestaltens*, (Anatomy of the Lived Environment), in collaboration with Philip Thiel, Zürich: BAUEN UND WOHNEN, No. 9 (p. 313-325), No. 10 (p. X1-X4), and No. 12 (X11-X14), 1968

- Kojiro J., *kokono-ma ron*, (*Diskurse zum 9 MA Raum*), in SD- Space-Design 6, Tokio, 1969

- LaFleur William R., *Saigyo and the Buddhist Value of Nature*, Part II, *History of Religions*, February 1974.

- LaFleur William R., *Notes on Watsuji Tetsuro’s Social Philosophy and the Arts: MA*, in: Man, Time and Space, unpublished paper, Topical Seminar on Time and Space in Japanese Culture, Cornell Un., 1976

- Isozaki, A., *ma: Space-Time in Japan*, Katalog des Cooper-Hewitt Museums, New York, 1976

- Kenmochi T., *ma no nihon bunka*, 間の日本文化 (*The Japanese Culture of MA*), Tokyo: Kodansha, 1981.

- Kenmochi T. 剣持 武彦 (ed.), *Nihonjin to ma* 日本人と「間」の構造 (*The Japanese and MA*), selected writing of a Kodansha Seminar, Tokyo: Kodansha 1981.

- Matsuoka S., *ma no ho*, 間の本 (*The Book of the MA*), reo rionni, 1981.

- Okuno T., *ma no Kozo*, 間の構造 (*The structure of MA*), Tokyo : Shueisha, 1983.

- Komparu, Kunio, *The Noh Theatre – Principles and Perspectives*, Weatherhill/Tanbkosha, Tokio, 1983

- Kojiro J., *nihon kenchiku no kukan*, 日本建築の空間 (*Architectural Space in Japan*), in: nihon no

bijutsu 9, No. 244, Tokyo: Bunkacho, 1986.

- Sen Soshitsu XV, *Ma: A “Usefully Useless”Thing*, in CHANOYU, No: 46, 1986

- Pilgrim, R. B., *Ma: A Cultural Paradigm*, in CHANOYU, No : 46, 1986

- Nitschke, G., *ma - Place, Space, Void*, Kyoto: KYOTO JOURNAL, No. 8, Fall 1988

- Nitschke, G., *ma – Space, Place, Void*, in *From Shinto to Ando - Studies in Architectural Anthropology in Japan*, London: Academy Editions and Ernst & Sohn, 1993.

- Kurokawa, T., *Reflections of Scenes and Scenery*, in *mado – nihon no katachi*, Itagarasu.kyokai, 1997

- Isozaki A., *MA – ni ju nen ato no kikanten* (*MA – Twenty Years On*), Exhibition Catalogue, Tokyo, 2000

- Iimura, T., *A Note for MA: Space/Time in the Garden of Ryoanji*, *Millenium Film Journal No : 38*, 2002

- Berque, A., *Ma - Lieux substantiels, milieu existentiel: l’espace ecumenal, Communication au colloque de l’Homme, College de France, 2003*.

- Nitschke, G., *Cultural Hypnosis in communication with oneself and with others*, in KITAI-1, The 1st Conference of the KIT Aesthetic Innovation Project, Kyoto Institute of Technology, Oct. 2004

