

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 92 (2005)
Heft: 10: Anverwandlung = Appropriation = Transformation

Artikel: Vom Verlangen nach Ähnlichkeit
Autor: Safran, Yehuda
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-68517>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

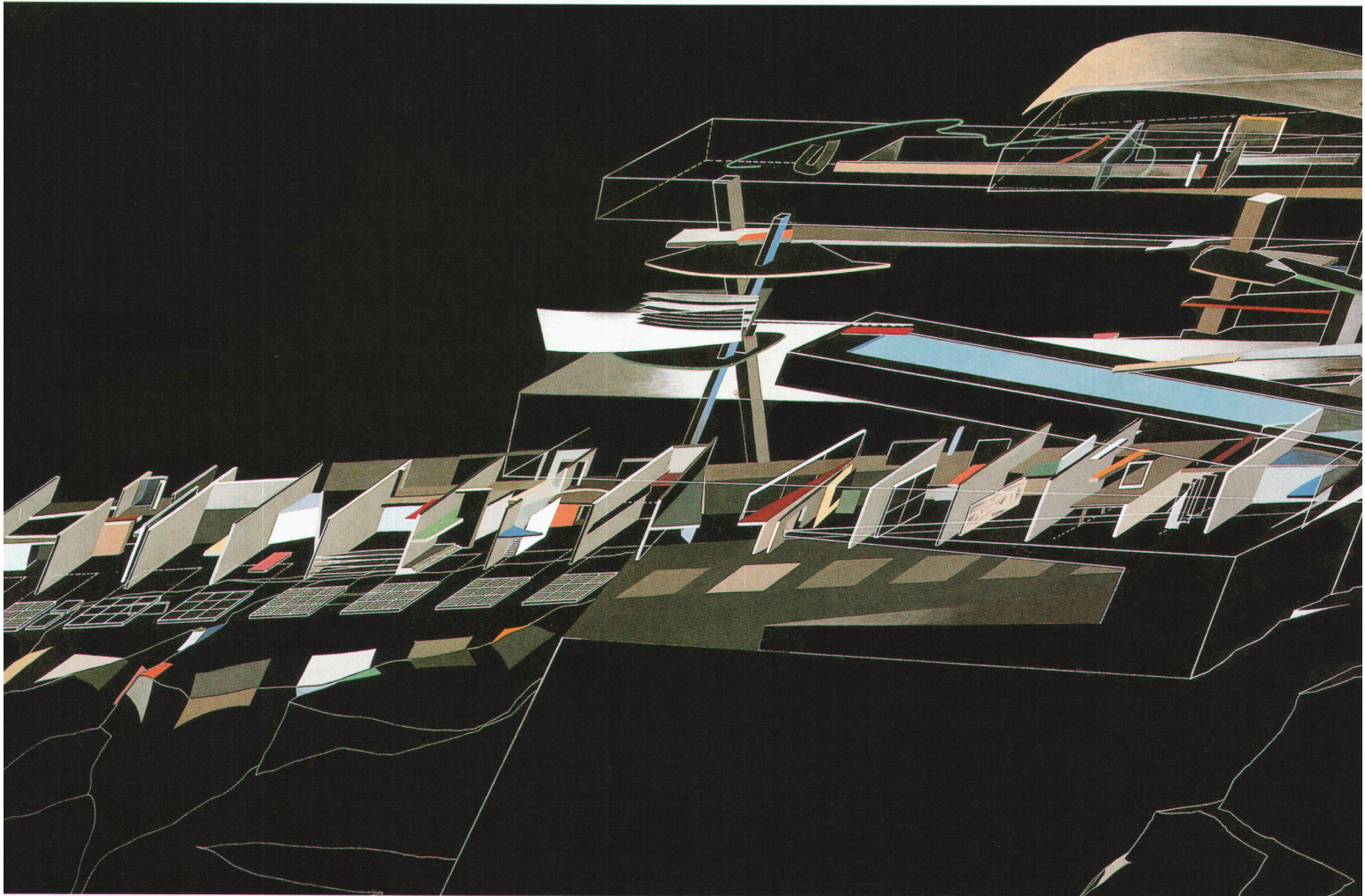
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

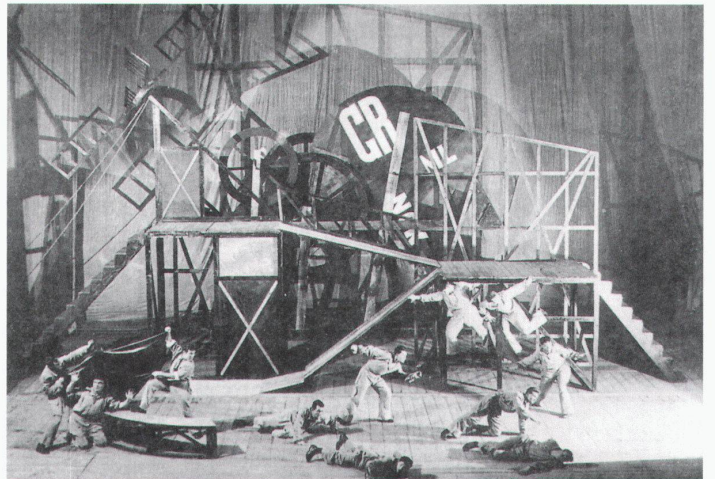
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Zaha Hadid, Club the Peak, Kowloon, Hong Kong 1982–1983, Zeichnung der Ateliers und Wohnungen



Vsevolod Meyerhold, «Der grossmütige Hahnrei», mit einem Bühnenbild von Lyubov Popova, 1922
Bild aus: Alma Law: Meyerhold, Eisenstein and Biomechanics, McFarland & Company Publishers, 1996.

Vom Verlangen nach Ähnlichkeit

Yehuda Safran Für die einen ist das Original so unabdingbar Referenz für jede neue Arbeit, dass es zum Monster wird. Die anderen, die eigene Spuren ins künstlerische und architektonische Terrain legen, führen auf diesen Wegen ins Unbekannte Dialoge mit traditionellen Elementen: Ein gedanklicher Spaziergang durch die Spielarten der Anverwandlung.

«Warum müssen fast alle Dinge mir als ihre eigene Parodie erscheinen?» Thomas Mann, Doktor Faustus

Die Architektur in ihrer historischen Erscheinung gründet in der Konvergenz verschiedener Arten an Wissen und Erfahrungen, Bezugsebenen und Modi von Idealität versus Realität. Es ist, als ob jedes einzelne Projekt der Architektur, wenn es den eigenen Ansprüchen gerecht werden will, diese hochwichtige Tatsache registriert. Somit folgt, dass die innere Notwendigkeit auf einen äusseren Zufall antwortet: die Architektur als empirischer Gegenstand also, der seine empirische Tyrannei überwindet und zu einer gedachten Architektur wird.

Ein Gedanke, der ein Verhältnis mit sich selbst ebenso wie mit der Welt und dem jeweils anderen eingegangen ist, verfügt somit bereits über einen räumlichen Charakter. Architektur existiert für und in sich selbst, ist also Architektur schlechthin. Und dennoch ist die Aneignung einer anderen Wissensart, eines anderen Fachwissens, einer Expertise oder Ausführungs- oder Durchführungsart und eine chamäleonartige Anpassung ein unabdingbarer Teil des Modus operandi eines jeden Architekten.

Denken wir bloss an Frank Lloyd Wright in Japan oder Virilio und die Atlantikfestungen, um nur einige auffällige Beispiele zu erwähnen. Und dann natürlich auch die Positivisten, die naturwissenschaftliche und mathematische Modelle etc. als Idealtypus übernehmen. Buckminster Fuller, Frei Otto, Luigi Nervi u. a. gehören zu den am meisten bewunderten dieses Genres. In

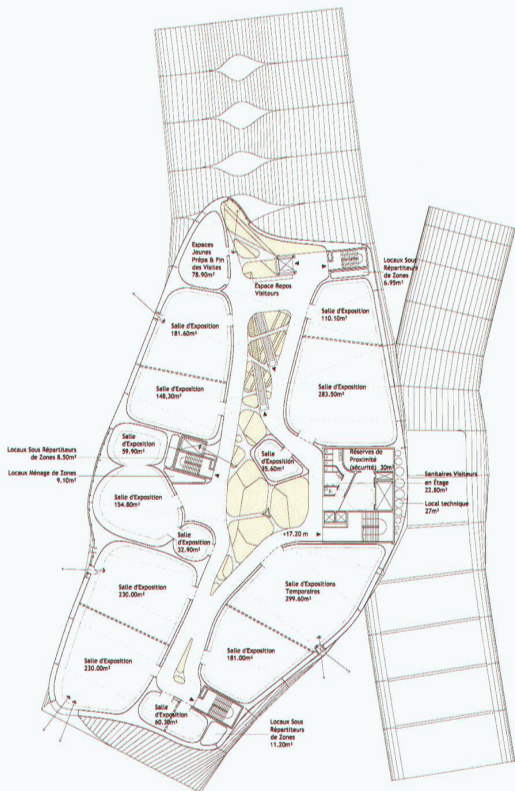
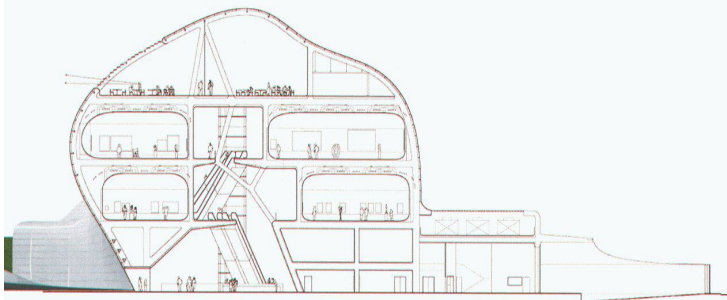
jüngerer Zeit folgten auch Shigeru Ban in Hannover und Metz dem Beispiel von Frei Otto, allerdings mit abnehmender Distanz zum Original. Zaha Hadid begann ihren Weg, indem sie Zeichnungen produzierte, die sich zunächst eng an die russischen Konstruktivisten anlehnten, bis zu jenem viel späteren Moment, als sich ihre gezeichnete Sprache unabhängig von ihrer «Herkunft» davon abhob und ganz ihre eigene wurde.

Imitation ist ein unabdingbarer Teil des Lernens. Die Zeichnungen, die Cezanne nach dem Beispiel Rubens schuf, könnten als Paradigma für eine solche Praxis dienen. Tatsächlich war Cezanne zu Tränen gerührt, als er Balzacs Roman «Le chef d'œuvre inconnu» las und sagte, er selbst sei Frenhofer. Balzac hatte einen Maler geschaffen, der das Leben allein durch Farbe ausdrücken und sein Meisterwerk geheim halten wollte. Als Frenhofer stirbt, finden seine Freunde nichts als ein Chaos von Farben, schwer fassbaren Strichen und eine ganz bemalte Wand. In gewissen traditionellen chinesischen Gemälden ist Imitation hingegen ein obligatorischer Teil jedes neuen Bildes, das manchmal die Form eines Dialogs mit einem entfernten Vorgänger annimmt.

Verschiedene Architekten haben unterschiedliche Methoden ausgearbeitet, um ihre Ziele zu verwirklichen und ihre Individualität zu entdecken oder zu erfinden. Andere sind im Einklang mit der klassischen Dimension geblieben und meinen, dass es weitaus besser ist, ein Meisterwerk gekonnt zu kopieren als das Unbekannte, Neue zu wagen – und für sie ist das Original das Monster.



NOX, Pompidou Two, ein zweites Centre Pompidou für die Stadt Metz, Frankreich 2003



Widerstand, Tradition und Technologie

In der Praxis des russischen biomechanischen Theaters um den Regisseur Vsevolod Meyerhold war viel aus den Maschinenwerkstätten jener Zeit entlehnt. Technische Zeichnungen lieferten ein Mittel gegen das Übermass an «Stil» in den Produktionen des konventionellen Theaters. Während in Meyerholds Bühnenpraxis der Widerstand gegen die Tradition vielleicht die grösste Motivation überhaupt war, haben andere nach einem Windkanal gesucht, der sie in die Zukunft schleusen sollte: die Publikation «NOX: Machining Architecture», die 2004 bei Thames & Hudson erschien (deutsche Ausgabe: Lars Spuybroek: NOX. Bauten und Projekte. Machining Architecture, DVA, München 2004), zeigt ein seltsames Erscheinungsbild. Es ist als ob alles, was in der Wissenschaft und in der Technik aus Lars Spuybroeks Perspektive geschah, unausweichlich nur zu einer einzigen möglichen Schlussfolgerung geführt hätte: zur Architekturpraxis von NOX, in der sich Gebäude in einer gleichsam biomorphen Evolution auf die Erfindung eines neuen formalen und räumlichen Repertoires hin entwickelten.

Mark Twain bemerkte in Bezug auf die Evolutionstheorie, dies sei als ob ein bisschen Farbe zuoberst den Eiffelturm beschichte, und sich überlege, dass das ganze Gebäude nur deshalb erbaut worden sei, um diese an der Spitze zu erhalten. Man präsentiert uns eine Architekturgeschichte von Gottfried Semper bis zu Frederick Kiesler ... und NOX. Man gibt uns eine Einführung zu einer empirischen Interpretation der Phänomenologie, einer Kurzversion von Kleins Geschichte der Mathematik und, schliesslich, der Wissenschaftsgeschichte als nichts als ein Argument, das die Unausweichlichkeit, Rationalität und Komplexität der Produktionsarten von NOX zelebriert. Anhänger der biomorphen Erscheinungen und vor allem der durch Berechnung inspirierten Form gibt es viele. Doch die Wahl eines Projekts ist nicht ein unfreiwilliger Akt. Ganz im Gegenteil: Er ist in die kulturelle, wirtschaftliche und symbolische Debatte eingebunden. Ein Projekt verkörpert oft einen lange gehegten Wunsch. Wie Mayakovsky in seinem Gedicht «Pro Eto» (About That) andeutete und andernorts auch schrieb, «haben wir das Problem des Brotes gelöst, und das des Friedens. Und doch haben wir das allerwichtigste Problem der Liebe nicht gelöst».

Die Logik der Gentechnik ist ein faszinierender Fortschritt in der Ausarbeitung der Mechanismen der biologischen Produktion und Reproduktion. Die Entwicklung des L-Systems (oder Lindenmayer-Systems), einer formalen Grammatik zur Modellierung von Wachstumsprozessen, liefert zweifelsohne ein aufregendes neues Instrument zur Generierung von Formen, Gebilden und Strukturen. Aber wem wird denn hier Leben eingehaucht und wozu? Das muss wohl ausserhalb aller wissenschaftlichen Behauptungen entschieden werden. Für im Gebiet der Biologie Tätige ist

noch nicht einmal das Erschaffen einer einzigen Zelle ganz geklärt – ganz zu schweigen von der Vermehrung der Zellen. Oder wie Einstein einst sagte: «Insofern sich die Sätze der Mathematik auf die Wirklichkeit beziehen, sind sie nicht sicher, und insofern sie sicher sind, beziehen sie sich nicht auf die Wirklichkeit.» Der epistemologische Unterschied ist genauso fundamental in den exakten Wissenschaften wie in den Geisteswissenschaften. Jene, die sich auf Konvention, Konstruktion, Intuition oder Konzept als hauptsächlichste Quelle von gesichertem Wissen in ihrem Bereich stützen, werden sicher anders reagieren. Unsere Vorstellungskraft deformiert und verfärbt unsere Realität. In Bezug auf Technik ist das Bedürfnis, Technik zur Überwindung von Technik zu verwenden, in unserem Leben immer dominanter, sofern das äussere Leben mit dem inneren im Gleichgewicht bleiben soll. Wir haben eine derart weitreichende Möglichkeit einer künstlichen Welt geschaffen, dass unsere menschliche Fähigkeit, in unserer Handlungsweise relativ frei und bestimmt zu bleiben, sich selbst überflügelt hat.

Lars Spuybroek folgte der Biotechidee, die die Fusion des Körpers mit der synthetischen Infrastruktur versucht. In diesem Konzept ist der Körper ein fließendes System von Unterschieden. Wir trafen uns vor neun Jahren im Zusammenhang mit einer Ausstellung von Frederick Kiesler an einer Konferenz, die Witte de With, ein Zentrum für zeitgenössische Kunst in Rotterdam, organisierte. Lars Spuybroek und Greg Lynn wurden aufgrund gewisser Ähnlichkeiten der biomor-

phen Physiognomie einiger ihrer Projekte mit denen von Kiesler eingeladen und sprachen eloquent über ihre Affinitäten und Distanz. Vor allem fühlten wir eine andere Art von Motivation in unserer heutigen Welt, der es zeitweise gelingt, die technischen Grenzen Kieslers bei der Realisierung einer neuen Morphologie mit einer kompatiblen Typologie zu überwinden.

Seltsamerweise erwarb Kiesler seinen Ruf mit einem innovativen Bühnenbild für Karel Capeks W.U.R. (Kurfürstendammtheater, Berlin, 1923), in welchem der Begriff «Roboter» eingeführt wurde. Dieser Begriff stand nicht nur linguistisch dem tschechischen Wort für «Arbeit» nahe, sondern erinnerte zudem an den uralten Mythos des Prager Golems und an Mary Shelleys Frankenstein. Kiesler wurde dabei von Norman Bell Geddes Designs ebenso inspiriert wie von Patrick Geddes, einem Schüler Huxleys, der es schaffte, die Erkenntnisse der Biologie auf die Städteplanung anzuwenden. Kiesler gestaltete einige seiner Grafiken nach Geddes' «denkenden Maschinen» und anerkannte sein für ihn grundlegendes Konzept der «Biotechnik».

Heutzutage sind wir alle vom Geist der Maschine geprägt. Goethes Wahlverwandtschaften wurden durch einen chemischen Prozess inspiriert, den er auf die Beziehung zweier Paare anwandte. Ebenso haben die theoretische Physik, die Kopenhagener Interpretation und die Physiker den Schriftsteller Michel Houellebecq inspiriert. Insbesondere Niels Bohr² diente als Modell für seinen Roman «Les Particules élémentaires». Auch OULIPO³ gewannen seit ihrem Entstehen in den

² Niels Bohr (1885–1962) war ein brillanter dänischer Physiker, der die Quantentheorie entwickelte, gefolgt vom Prinzip der «Korrespondenz» und «Komplementaritäten», in welchen Welle und Partikel zwei Aspekte ein und derselben Realität sind.

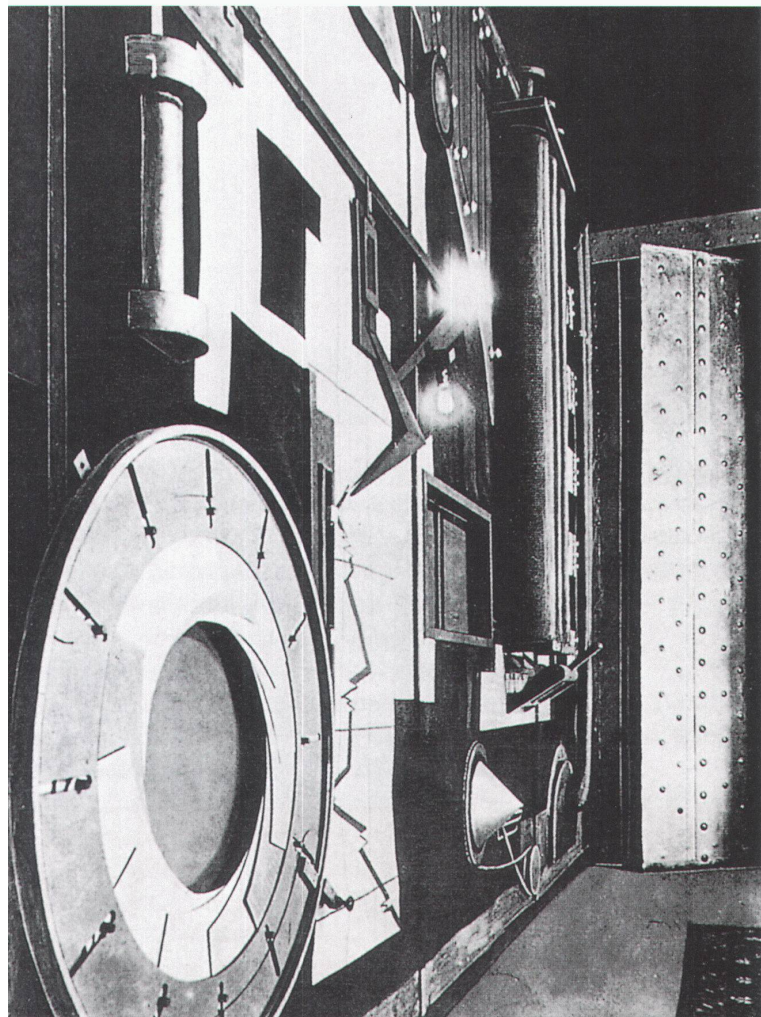
³ OULIPO = Ouvroir de Littérature Potentielle / Werkstatt für Potentielle Literatur: eine Gruppe von Schriftstellern, die numerische Systeme und die kabbalistische Geometrie (die Übereinstimmung von Buchstaben und Zahlen) entwickelten.



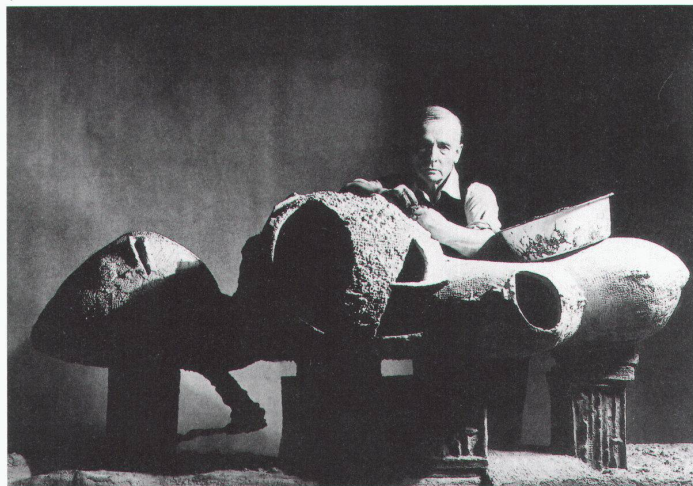
Maison Folie de Lille Wazemmes, Frankreich 2004



SoftOffice, Stratford-upon-Avon, Grossbritannien 2001



Frederick Kiesler, Bühnenbild für Capek's W.U.R., 1923



Frederick Kiesler vor seinem Modell des Endless-House, 1959

1960ern eine tiefe Einsicht in die Natur und das Wesen der literarischen Sprache. Es ist Teil der modernen und romantischen Tradition, sich eine Welt vorzustellen, die in sich tragisch unerkennbar bleibt und uns somit nur in Bezug auf unsere eigenen Projektionen zugänglich wird.

Die Unnatürlichkeit der Mutation

Der Kunstgriff, den natürlichen Prozess als Ausgangspunkt zu nehmen, ist mittlerweile eine verbreitete Methode, aber die entsprechenden Transmutationen unterliegen den Wünschen und Gedankenprozessen des Designers. Tatsächlich ist eine natürliche Mutation extrem selten: Man muss Millionen von Fliegen züchten, um eine einzige Mutation zu erzielen.

Ungleich der Architektur des Altertums neigte die zeitgenössische Architektur seit der Französischen Revolution zu bisher unbekanntem Tendenzen der Mimesis, der Nachahmung. Das Pittoreske, Neogotische bezog sich konstant auf bestehende Modelle, eine baumartige Hütte, eine Ruine etc. Bei Fehlen interner Kriterien ist es unausweichlich, dass äussere Bezüge bei der Konzipierung eines Projekts vorherrschen. Vor

allem führt das zu dem Wunsch, nachahmend, in visuellen Begriffen in einem sehr unterschiedlichen Kulturkontext zu reagieren, und dies um so mehr, wenn das Bedürfnis, die Lücke zwischen der kulturellen Herkunft der Arbeit und ihrem Ziel zu überbrücken, grösser ist als gewöhnlich.

Le Corbusiers Chandigarh Capitol hätte nicht so konzipiert werden können wie es schliesslich entstand, ohne zutiefst von den Kulturmonumenten Nordindiens aus der Mogulzeit und früher inspiriert zu sein. Selbst der Himalaja im Hintergrund spielte seine Rolle in Bezug auf die Grösse und Masse dieses Projekts. Wie Louis Khans Parlament von Dhaka viel mit seinen anderen Projekten gemein hat, etwa der Bibliothek von Exeter, seine Form und Dimensionen aber der Umgebung entnimmt, in der es gebaut wurde. Im Idealfall ist die Architektur relativ frei von mimetischen und metaphorischen Tendenzen, selbst wenn solche Metaphern den ursprünglichen Anreiz und eine wichtige Rolle in frühen Entwicklungsstadien bieten mögen. Die klassischen Ordnungen sind selbst Elemente der klassischen Architekturgrammatik geworden, seit sie sich von ihrer mimetischen «Abstammung» befreien, wie Semper so schön demonstrierte.

Rem Koolhaas' CCTV in Beijing und Steven Holls Architekturmuseum in Nanjing (3000 mal kleiner) haben eine Strategie der Assimilierung gemeinsam. Koolhaas hat bildhauerisch geformte Gebilde verwendet, in denen Nogushis Bemühungen widerhallen, ohne aber einen eigentlichen Dialog damit einzugehen. Holl entschied sich für eine Studie der chinesischen Raumeffekte, insbesondere dem sich konstant verlagernden Blickpunkt, der die Tiefe und die Beziehungen im Raum bestimmt. Die Suche nach einem der gastgebenden Kultur entsprechenden Bild wird von einer imaginären Vorstellung geführt, die das jeweils «andere» betrifft. Peter Eisenman stützte sich auf «I Ching» als Haupthilfsmittel beim Entwurf des Museums von Guangdong in Südchina, als er die klassische chinesische Methode der Wahrsagerei als Kompositionsmittel einsetzte.

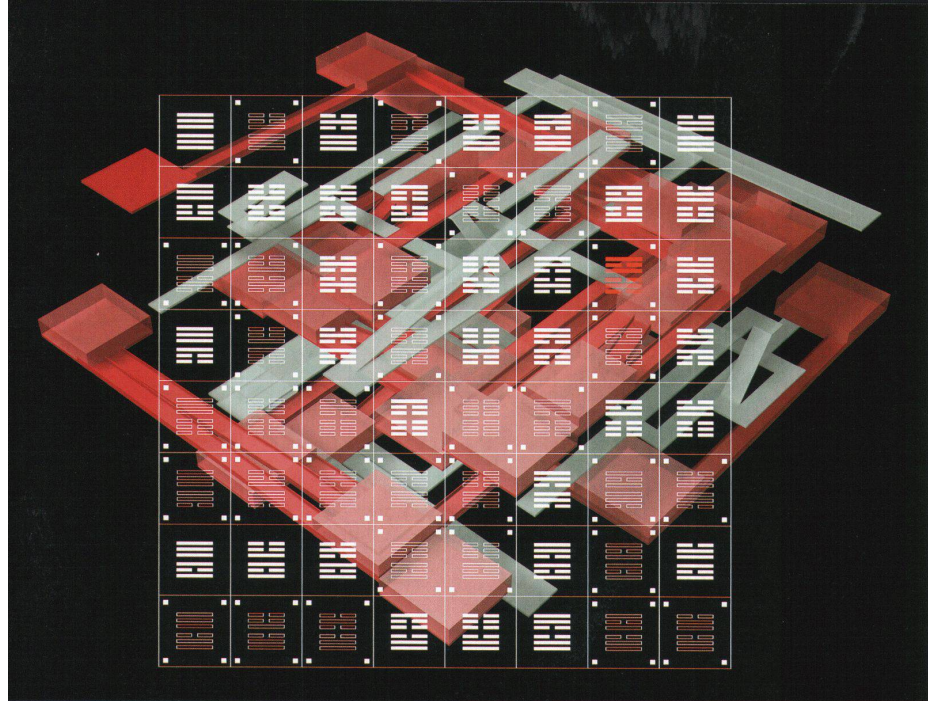
Natur und Symmetrie

Bald nach dem 17. Jahrhundert, der Ära der wissenschaftlichen Revolution, machten die schottischen Philosophen Addison, Shaftsbury und Hume und die französischen Philosophen Voltaire und Diderot es paradoxerweise unmöglich, an einen rationalen Kanon der Proportionen und zeitlosen Gesetze der Ästhetik zu glauben. Jedes ästhetische Urteil wurde zweifelhaft. Als ein synthetisches Urteil a priori widersetzt es sich jeder Theorie und jedem umfassenden Verständnis und ist nahezu nicht anzuwenden. Dennoch fühlen wir irgendwie, dass eine symmetrische Anordnung dem Wunsch nach einer gerechten Welt Vorschub leistet, auch wenn sie nur ausnahmsweise und nur Einzelne zu beeinflussen scheint.

Nach der Französischen Revolution wurde der Appell an die «Natur» ausschlaggebend. Nicht nur in den englischen Gärten und Parks, sondern auch bei der Suche nach naturnahen Entsprechungen der architektonischen Elemente beim Bauen im neogotischen Stil. Von da an bis zur dank der mechanischen Reproduktion erleichterten Ausbreitung der pflanzlichen Mimesis im Jugendstil war es nur noch ein relativ kurzer Schritt. Florale, pflanzliche Motive überschwemmten alle Arten des Designs. Zu Beginn des letzten Jahrhunderts wurde dies dann dank der maschinellen Produktion relativ billig und somit vermarktbar. Das industrielle Design wurde zu einer neuen Disziplin; es verlangte das genaue Gegenteil dieser Tendenz. Die Normen und das Ideal der Maschine inspirierten Peter Behrens und andere zu einer neuen Nüchternheit des Designs. Wird diese Generation – dank der neuen mechanischen Hilfsmittel – diese Pflanzenmuster in der Verkleidung der «technischen Details» erneut einführen?

NOX hat ein bewundernswertes Œuvre geschaffen, das gewisse Analogien und Übereinstimmungen zwischen Körperbewegungen, den Ereignissen der Wahrnehmung und der Umwelt verwendete. Sie wurden weit über Robert Venturi hinaus und diesem voran durch eine technische Komplexität inspiriert, die sich auf Empsons «Sieben Arten der Mehrdeutigkeit» stützte. Lars Spuybroek ermutigt uns, eine grössere Entschlossenheit bei der Ausübung der Freiheit in Bezug auf ein vorgegebenes Projekt zu erwarten. Poesie und Physik sind seit Aristoteles austauschbar geworden, doch es erfordert einen Sprung der Vorstellungskraft, sich vom einen zum anderen zu bewegen. Projekte tendieren dazu, futuristisch zu sein, da sie sich zwischen dem Reich der Natur und dem der Gnade inmitten des Hoheitsgebiets der Maschine befinden. Die Wissenschaft der Maschinen ist in der Lage, eine neue Macht zu erschaffen. Die technische Ausrüstung der industriellen Welt, unsere Fähigkeit, eine künstliche Umwelt zu entwerfen, ist vieldeutig und problematisch. In ihrer höchsten Form sind Maschinen nichts anderes als ein Protokoll. Die Verheissung einer grenzenlosen Fähigkeit der Berechnung verfügt zwar über eine mechanische Dimension, löst aber keine Widersprüche und keine Inkonsistenz in unserer Mathematik auf.

Dies gilt ebenso auf der Ebene des individuellen Werks wie auf dem der kollektiven Kultur. Hier geht es uns darum, mit ein paar Beispielen das Problem in Form gewisser Fragen, Beobachtungen und Anmerkungen zur Diskussion zu stellen. Ursprünglich bezieht sich der Begriff des «Nachahmungswunsches» auf die Schwierigkeit der Menschen, ihren Wünschen Ausdruck zu verleihen. Folglich und sogar recht häufig bilden sie ihre Wünsche anhand eines Modells aus, das sie von den wenigen Glücklichen übernehmen, die die ihnen auslebten. Die Vorwegnahme einer solchen Situation beeinflusst unsere Reaktionen und erfordert eine gewisse Ironie, eine kritische Distanz vom spontanen



Zirkulationsplan des Museums Guangdong, überlagert mit einem an das klassische «I Ching» anlehenden Schema, 2004

Glauben an die Existenz der Welt, in der wir leben; wir akzeptieren sie als selbstverständlich, mit allem, was sie enthält. Indem wir in diesem unserem Glauben vorübergehend aussetzen, schaffen wir einen Moment der Kontemplation und ermöglichen einen Augenblick reiner Intuition. ■

Yehuda E. Safran publizierte zahlreiche Essays über Theorie und Praxis in Kunst, Architektur und Film, im speziellen zu Mies van der Rohe (Monographie, Lissabon 2000 / Barcelona 2001). Er kuratierte Ausstellungen zu Adolf Loos und Fredrick Kiesler und war Mitglied des College International de Philosophie in Paris. Er unterrichtete an verschiedenen Universitäten, in London, Maastricht und Chicago, zur Zeit an der Columbia University in New York, an der SEU in Nanjing wie auch in Mendrisio, wo er eine Ausstellung zu Aby Warburg vorbereitet.

Übersetzung: Suzanne Leu, original text: www.wbw.ch

Désir de mimétisme et autres symptômes

Tout projet semble attester du fait que l'architecture, pour répondre à son propre concept, est historiquement constituée d'une convergence de savoirs et d'expériences de différentes sortes, de niveaux de référence et de modes d'idéalité et de réalité. Il s'en suit que la nécessité interne répond à un hasard externe: une architecture comme un objet empirique donc qui surmonte toutefois son empirisme tyrannique et devient une architecture pensée.

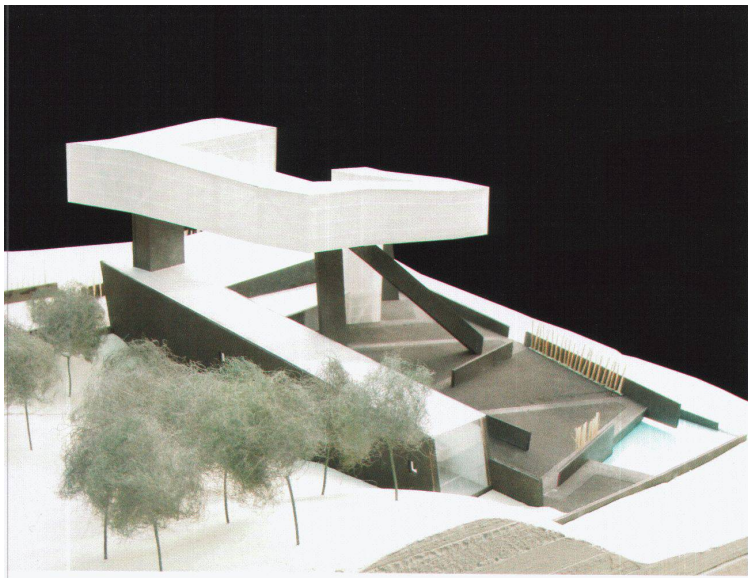
L'imitation est une part inévitable de l'apprentissage. Les dessins que Cézanne créa sur l'exemple de Rubens pourraient servir de paradigme d'une telle pratique. Cézanne fut en effet ému aux larmes lorsqu'il lut le roman de Balzac «Le chef-d'œuvre inconnu». Balzac imagina un peintre qui ne voulait exprimer la vie qu'au travers de la couleur et garder secret son

chef-d'œuvre. Dans certaines peintures chinoises traditionnelles, au contraire, l'imitation est une part obligatoire de toute nouvelle peinture qui, parfois, prend la forme d'un dialogue avec un lointain prédécesseur.

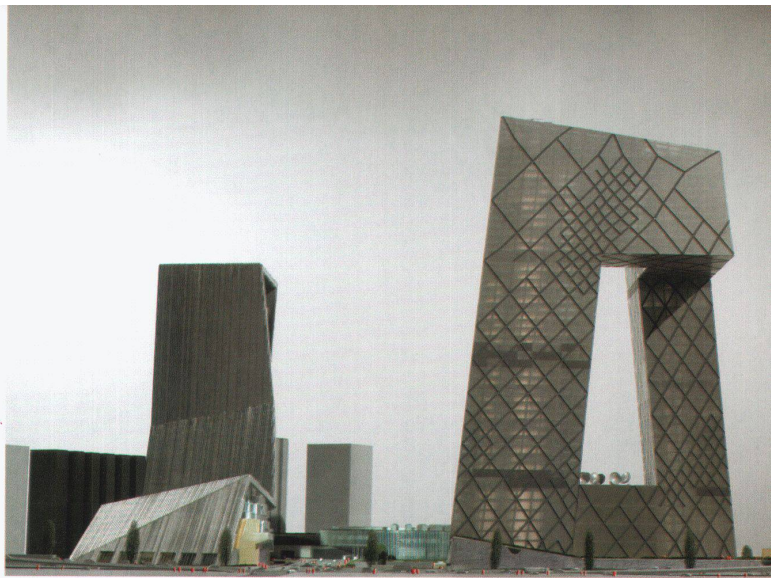
Différents architectes ont développé une pluralité de méthodes pour atteindre leurs objectifs et découvrir ou inventer leur individualité. D'autres estiment, dans une perspective classique, qu'il vaut bien mieux faire une bonne copie d'un chef-d'œuvre que de risquer la nouveauté, l'inconnu. Pour eux, l'original est le monstre.

Le CCTV de Rem Koolhaas à Pékin et le musée d'architecture de Steven Holl à Nankin (3000 fois plus petit) ont en commun une stratégie d'assimilation. Koolhaas a utilisé des formes sculpturales qui font écho à celles de Nogushi, mais sans véritablement établir un dialogue avec ces dernières. Holl a décidé d'étudier les effets spatiaux chinois, en particulier le point de vue en perpétuel changement qui définit la profondeur et les relations dans l'espace. Une représentation imaginaire de «l'autre» guide la recherche d'une image qui corresponde à celle de la culture d'accueil. Peter Eisenman a adopté «I Ching» comme principale aide dans la conception du musée de Guangdong en Chine du Sud.

Cet article développe le point de vue selon lequel le «désir de mimétisme» joue un rôle important dans le processus de développement, d'assimilation et d'appropriation des éléments de conception, de la grammaire et du langage architectural. Ce désir de mimétisme s'applique autant à l'échelle de l'œuvre individuelle qu'à la culture dans son ensemble. Cet article ouvre la discussion sur ce sujet en partant de quelques questions, observations et remarques. À l'origine, la notion de «désir de mimétisme» fait référence à la difficulté que les



Steven Holl, Architekturmuseum in Nanjing, 2004



OMA, CCTV Tower Beijing, 2002–2008

hommes éprouvent à exprimer leurs désirs. Par conséquent, ils expriment assez souvent leurs désirs à partir d'un modèle qu'ils reprennent des quelques heureux qui ont agi en fonction des leurs. L'anticipation d'une telle situation affecte notre manière de réagir et requiert une certaine ironie, une distance critique envers la croyance spontanée en l'existence du monde dans lequel nous vivons; nous le considérons simplement chargé de tous ses contenus. En mettant notre croyance momentanément en suspens, nous créons un instant de contemplation et d'intuition pure. ■

Mimetic desire and other symptoms It is as if each and every project registers the all-important fact that architecture, if it is to live up to its own concept, is historically constituted as a convergence of different forms of knowledge and experience, strata of reference, and modes of ideality and reality. It therefore follows that inner necessity responding to external contingency: an architecture as empirical object, overcoming its empirical tyranny: architecture as thought.

Imitation is an inevitable part of learning. Cezanne's drawings made after Rubens could provide a paradigm for such practice. Indeed, Cezanne was moved to tears reading Balzac's novel "Le Chef d'Œuvre Inconnu". Balzac imagined a painter who wants to express life by color alone and keep his masterpiece hidden. In certain traditional Chinese painting, on the contrary, imitation is an obligatory part of every new painting, which takes sometime the form of a dialogue with the distant predecessor.

Different architects have forged different methods to achieve their objectives, to discover, or invent their individual-

ity. Others have maintained with the classical tradition that it is far better to make a good copy of a masterpiece than to attempt the unknown new – for them the original is the monster.

Rem Koolhaas' CCTV in Beijing and Steven Holl's Architecture Museum in Nanjing (3 000 times smaller) do have in common a strategy of assimilation. Koolhaas has adopted sculptural shapes, which echo Nogushi's efforts without entering a proper dialogue. Holl has opted for a study of Chinese spatial effects, in particular, the constantly shifting point of view which determines depth and relationships in space. The search for an image that may correspond with the host culture is guided by a phantasm concerning the 'other'. Peter Eisenman adopted the "I Ching" as a principal device in designing the Guangdong Museum in Southern China.

This article presents the argument that 'mimetic desire' plays an important role in the processes of developing, assimilating and appropriating the elements of architectural design, its grammar and language. It occurs on the scale of individual œuvre as much as on the culture collectively. Here we are concerned with a few examples in order to pose the issue in the form of certain interrogative observations and remarks. Originally the term 'mimetic desire' refers to the difficulties human being have in forming their desires. As a result, and quite often they form their desire on a model taken from those happy few who acted upon theirs. Anticipating such a situation affects our modes of response, it requires a certain irony, a critical distance from spontaneous belief in the existence of the world in which we live; we simply take it for granted with all it contains. As we suspend our belief, we create an instant of contemplation, pure intuition becomes possible. ■