

Kopie, Imitation, Interpretation

Autor(en): **Boudon, Philippe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **81 (1994)**

Heft 12: **Eklektizismus, überall? = Un éclectisme général? = Eclecticism, everywhere?**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-61641>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Kopie, Imitation, Interpretation

Die Entwurfsarbeit ist eingespannt zwischen zwei Extremen: Auf der einen Seite wird sie angetrieben durch Kreativität und Originalität, auf der andern Seite muss sie auf dem Erfahrungsschatz der Disziplin aufbauen. Entwerfen heisst in keinem Fall alles neu erfinden, sondern Bekanntes anders sehen, anders interpretieren, neu kombinieren, weiterentwickeln. Was aber spielt sich ab, wenn man bereits bekannte Muster in die eigene Arbeit übernimmt, wenn Vorbilder kopiert, abgebildet, modifiziert wiedergegeben werden? Was unterscheidet Vorbild und Nachbild, Original und Kopie? In welchem Masse ist man beim Entwerfen auf Selbstimitation angewiesen?

Der folgende Beitrag gibt einen Einblick in die Vielschichtigkeit von Nachahmungsprozessen. Der Autor hat sich mit diesen Fragen im grösseren Zusammenhang seiner Arbeit über die «Architektonik»* auseinandergesetzt.

■ Le travail du projet se déroule entre deux extrêmes: d'un côté, il est stimulé par la créativité et l'originalité; de l'autre côté, il doit s'appuyer sur l'expérience accumulée par la discipline. Projeter ne signifie en aucun cas tout inventer, mais voir le connu différemment, interpréter autrement, trouver de nouvelles combinaisons, continuer à développer. Mais que se passe-t-il lorsque, dans son travail propre, on reprend des motifs déjà connus, lorsque des modèles sont restitués sous forme copiée, reproduite, modifiée? En quoi le modèle et la reproduction, l'original et la copie se différencient-ils? Dans quelle mesure en est-on réduit en projetant à l'imitation de soi-même?

Le présent article ouvre un aperçu sur la variété des processus d'imitation. L'auteur a analysé ces questions dans le large contexte de son travail sur «l'architecturologie».*

■ Design is sandwiched between two extremes: on the one hand it is driven by creativity and originality, on the other it must be based on the discipline of experience. Designing is never newly inventing, but seeing, interpreting, combining and developing familiar ideas from a different viewpoint. What, then, happens when an architect includes known elements of his own work in his design, when he copies, reproduces and modifies his own familiar models? What distinguishes between the model and the reproduction, the original and the copy? To what degree is the architect dependent on self-imitation in his work?

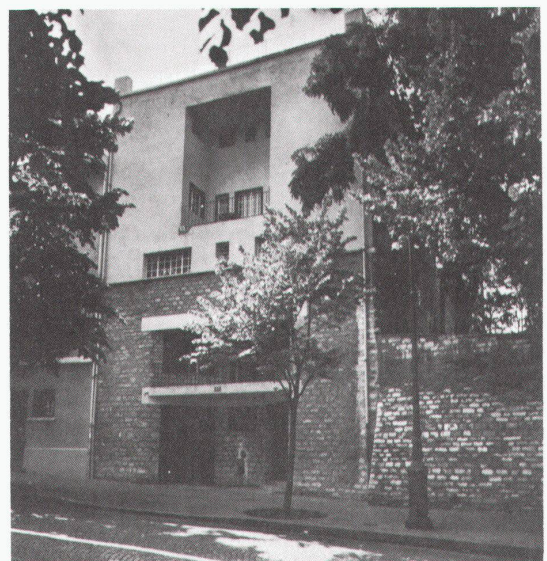
The following article provides an insight into the multiplicity of the imitation process. The author discusses these questions extensively in his work on "architectonics".*

* Philippe Boudon, «Introduction à l'architecturologie», Paris 1992. Vgl. die Buchbesprechung in «Werk, Bauen+Wohnen» Nr. 7/8 1993, S. 73 ff.

* Philippe Boudon, «Introduction à l'architecturologie», Paris 1992. Voir aussi la rubrique «Buchbesprechung» dans «Werk, Bauen+Wohnen» no. 7/8 1993, p. 73 et suiv.

* Philippe Boudon, "Introduction à l'architecturologie", Paris 1992. See the book review in "Werk, Bauen+Wohnen" No. 7/8 1993, p. 73ff.

Adolf Loos
Haus Tristan Tzara, Paris, 1926–1927
Résidence Tristan Tzara, Paris
Tristan Tzara House, Paris



Victor Hugo schrieb einmal, dass «jemand, der einen romantischen Poeten imitiert, zwangsläufig zum Klassiker wird». Diese Feststellung, die zeigt, wie stark der Wandel vom Imitierten zum Imitierenden sein kann, könnte auf jede Imitation angewendet werden: das Imitierende ist nie mit dem Imitierten identisch, so sehr, dass man sich in diesem Grenzfall direkter Imitation – woraus die Kopie entstanden zu sein schien – fragen kann, ob hier überhaupt eine Kopie vorliegt. Wie zutreffend diese Frage ist, belegt Jorge Luis Borges in seiner Erzählung «Pierre Ménard, Autor des Don Quijote». Dort vergleicht er den Don Quijote von Cervantes mit demjenigen des Autors Pierre Ménard, der beschlossen hatte, «Don Quijote» «neu» zu schreiben. Borges sagt dazu:

«Es ist eine Offenbarung, hält man den Don Quijote Ménards vergleichend neben den von Cervantes. «Die Wahrheit, deren Mutter die Geschichte ist, Nachstreberin der Zeit, Aufbewahrungsort der Taten, Vorbild und Wink des Gegenwärtigen, Hinweis auf das Künftige.» Verfasst im 17. Jahrhundert, ist diese Aufzählung nichts weiter als ein rhetorisches Lob auf die Geschichte. Ménard dagegen schreibt: «Die Wahrheit, deren Mutter die Geschichte ist, Nachstreberin der Zeit, Aufbewahrungsort der Taten, Vorbild und Wink des Gegenwärtigen, Hinweis auf das Künftige.» Die Geschichte, Mutter der Wahrheit: dieser Gedanke ist überwältigend. Ménard, Zeitgenosse von William James, definiert die Geschichte mitnichten als eine Erforschung der Wirklichkeit, sondern als deren Ursprung. Die historische Wahrheit ist für ihn nicht das Geschehene, sie ist unser Urteil über das Geschehene. Die Schluss-

glieder – *Vorbild und Wink des Gegenwärtigen, Hinweis auf das Künftige* – sind unverschämt pragmatisch. Auch zwischen den Stilarten besteht ein lebhafter Kontrast. Der archaisierende Stil Ménards – immerhin eines Ausländers – leidet an einer gewissen Affektiertheit. Nicht so der des Vorgängers, der das seiner Zeit geläufige Spanisch unbefangen schreibt.»

Also, schliessen wir daraus, handelt es sich um zwei identische Objekte, wovon jedoch eines – Kopie des anderen – ganz *etwas anderes* ist. Doch beschränkt sich die Interpretation nicht auf die Literatur und deren «Fiktionen», betrifft sie doch ebenso die Realität der Architektur.¹

Diese Nullstufe der Transformation – die Kopie – wird in der Architektonik *modellhafte Ebene* genannt: darunter ist die Bestimmung des Arbeitsvorganges zu verstehen, durch den die Konzeption das Modell mit seinem Abbild identisch macht: das Laguiole-Messer von Philippe Starck ist hierfür ein gutes Beispiel, da sein Schöpfer bei der verlangten Neugestaltung die traditionelle Form des Messers beibehielt. Trotz der Beibehaltung der Form (*modellhafte Ebene*), arbeitet seine Konzeption gleichzeitig auch mit anderen Ebenen, zum Beispiel der technischen, indem andere Materialien gewählt wurden: Metalle, die es meines Erachtens Ph. Starck ermöglichen, durch einen modernen Effekt das alte Modell wiederaufzunehmen. Es wäre ein leichtes, weitere Beispiele solcher Imitationen in der Architektur zu finden.

Andere Ebenen – gemeint sind Umwandlungsvorgänge bei einem Modell, wobei hier die *modellhafte Ebene* die Nichtumwandlung darstellt – kön-

¹ «Fiktionen» heisst der Titel einer Sammlung von Erzählungen von J.L. Borges, darunter «Pierre Ménard, Autor des Don Quijote», der die oben zitierte Stelle entnommen wurde.

Wohnhaus an der Avenue de Saxe,
Paris
■ Immeuble résidentiel sur l'Avenue de Saxe, Paris
■ Residence in the Avenue de Saxe, Paris
Foto: Philippe Boudon



**Wohnhäuser an der Porte d'Italie,
Paris**
 ■ Immeubles d'habitat Porte d'Italie,
Paris
 ■ Residence at Porte d'Italie, Paris
 Fotos: Philippe Boudon



nen bei der Konzeption dazukommen. Ein Gebäude im Stile Loos' in der Avenue de Saxe, Paris, eines von Ginsberg, das ziemlich stark an das Gebäude von Le Corbusier in der Rue Nungesser et Coli erinnert, oder ein Haus nach Gaudí in Turin sind weiter entfernt von ihrem Modell und weisen eine Vielfalt von Nachahmungsarten auf, bei denen miteinander verbundene Umwandlungen hineinspielen, jedoch ein Teil der Konzeption die Wiederholung des Modells beinhaltet. Mehrere Ebenen der Architektonik spielen also eine Rolle, darunter die *modellhafte Ebene*, die die Wiederholung irgendeines Teiles darstellt und nur eine unter ihnen ist.²

Die Umwandlung kann auch begrenzt sein – innerhalb der reinen Wiederholung – auf eine Neubeachtung und das Plazieren eines identischen Gebäudes in einen neuen Zusammenhang, was ihm eine neue Identität verleiht. So hat kürzlich François Chaslin ein Projekt für die Oper in Shanghai des Architekten Charpentier mit einem früheren Projekt für die Très Grande Bibliothèque in Paris der Architekten Chaix und Morel verglichen.³ Damit die modellhafte Ebene bei der Konzeption der Oper in Shanghai zum Spielen kommt, braucht man sich nur vorzustellen, welche neue Identität das Projekt in einem «chinesischen» Kontext annähme, der das Wesen des zukünftigen Gebäudes trotz der morphologischen Nähe beider Projekte verändern würde.

Wenn in jeder Konzeption Wiederholung, Umwandlung und Interpretation enthalten sind, wirkt die Imitation irgendwo innerhalb all dieser Vorgänge. Die Frage ist nur, wo genau und wie sie das tut. Ein theoretisches Modell wie das von der Architektonik vorgeschlagene erlaubt es unserer Meinung nach, die verschiedenen Imitationsformen zu unterscheiden und besser zu verstehen.⁴

² Mit dem Begriff «Ebene der Architektonik» meine ich hier jeden operativen Rückbezug des Modells auf das Reale.

³ s. «Le Monde» vom 21. Juli 1994

⁴ s. Ph. Boudon, «Introduction à l'architecturologie», Paris, Dunod, 1992

Nennen wir *m* – für Modell – das Wiederholte, und *e* – Ebene – den Umwandlungsvorgang, der beim Modell geschieht, wodurch ein neues Modell entsteht. Der Übergang $m1 \Rightarrow m2$ schafft ein theoretisches Modell *M* der Konzeption und macht es möglich, die Frage nach dem Platz der Imitation darin zu stellen. Wir haben an anderer Stelle von verschiedenen «Ebenen der Architektonik» gesprochen, die zu solchen Vorgängen führen können.⁵ Wir erinnern uns daran, dass deren Liste empirisch ist und theoretisch unendlich sein kann, aber auch daran, dass das Vorkommen derjenigen, die sie bilden, durch das Zusammentreffen nachweisbar ist, das dabei häufig beobachtet werden kann.

Das fragliche Modell will demzufolge sowohl etwas über die reine und einfache Imitation aussagen, die bei der Konzeption spielen könnte, als auch über die jeder Konzeption zugrundeliegende Umwandlung.

Wenn nur eine Ebene zur Anwendung kommt, die eine modellhafte Ebene ist, handelt es sich um eine einfache Wiederholung des Modells. Hier ist aber auch die Interpretation möglich wie beim Laguiole-Messer. Man könnte sogar sagen, dass eine direkte Imitation nur dann möglich ist, wenn dies auch genau so angestrebt wird, also ohne eine solche Interpretation, die der ursprünglichen Natur des wiederholten Modells fremd ist.

Wenn das Ausgangsmodell umgewandelt wird, kommen irgendwelche anderen Ebenen ins Spiel. Doch selbst der auf die modellhafte Ebene verweisende Teil der Wiederholung kann sich auf ein unterschiedlich verstandenes Modell abstützen: Françoise Schatz und Stanislas Fiszer haben aufgezeigt, wieviele Deutungen des «Modells» möglich sind – und haben so Konzeptionsvorgänge geschaf-

fen, die gleichzeitig Repetitionsvorgänge sind.⁶ Anders gesagt, kann bereits die Lesung eines Modells – so zutreffend sie auch sein mag – vorausbestimmen, welche Teile durch die modellhafte Ebene im neuen Modell übernommen werden.

Das theoretische Modell $m1 \Rightarrow e \Rightarrow m2$ ⁷ hat den Vorteil, dass es uns zwingt, die sehr unterschiedlichen Fälle in den Imitationsprozessen zu unterscheiden. Es führt tatsächlich zu einem besseren Verständnis der Imitation, indem es die folgende Frage aufwirft: ist die Imitation an den Anfang zu setzen – bei *m1* – oder ans Ende – bei *m2* des theoretischen Modells *M*: $m1 \Rightarrow e \Rightarrow m2$, wo ein Anfangsmodell *m1* in ein Endmodell *m2* umgewandelt wird? Steht sie am Anfang, setzt sie eine Lesung der wesentlichen Charakteristik voraus, deren Erhaltung durch die modellhafte Ebene garantiert ist. Die *Form* des Laguiole-Messers wird von Ph. Starck beibehalten, nicht aber das *Material* – Kuhhorn. Theoretisch wäre auch das Umgekehrte möglich gewesen. Er hätte auch ebensogut das Material statt die Form belassen können.

Die Imitation kann sich aber auch beim Zielobjekt ergeben, das heißt bei *m2*. Anders gesagt, kann sich die Imitation einerseits beim Ausgangsmodell befinden, das wir dann *Grundmodell* nennen wollen, und andererseits beim Zielobjekt, dem *teleologischen Modell*, und zwar insofern, als das Konzept überhaupt ein «Modell» zum Ziel hat. In diesem zweiten Fall kann das angestrebte Modell eine umfangreiche konzeptionelle Arbeit erfordern – wie beim theoretischen Fall der Oper in Shanghai –, um wirklich zum Ziel zu gelangen, berücksichtigt man die unterschiedlichen Konzeptionsprogramme, die bei den beiden Modellen *m1* und *m2* notwendig sein können.⁸

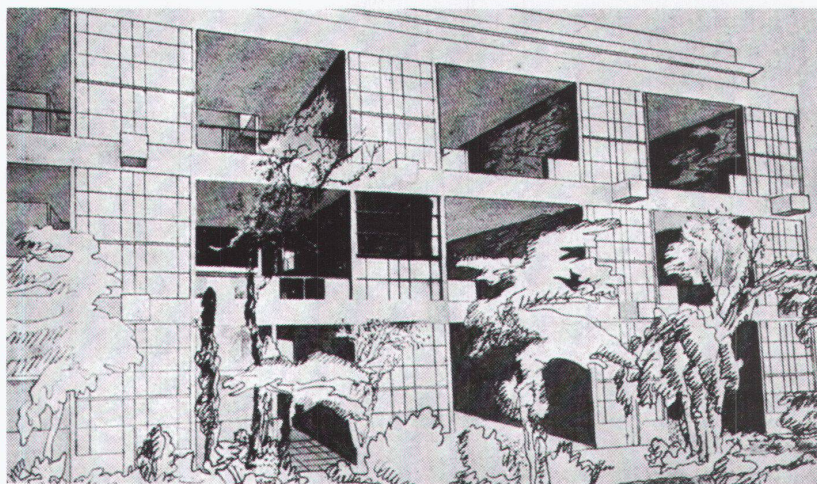
Le Corbusier, Immeubles-Villas, 1922

5 Ph. Boudon, Ph. Deshayes, F. Pousin, F. Schatz, «Enseigner la conception architecturale, cours d'architecturologie», Ed. de La Villette, 1994, Paris

6 F. Schatz, S. Fiszer, «Histoires et mesures de projets» in Ph. Boudon (sous la dir. de) «De l'architecture à l'épistémologie, la question de l'échelle», PUF Nouvelle Encyclopédie Diderot, 1990

7 J.P. Dupuy schlägt vor, das Modell analog der Definition der Struktur durch Ullmon zu definieren, woraus sich ergibt: «Ein Gesamtes aller Ähnlichkeiten, die unter den Elementen charakteristisch sind, deren Übereinstimmung und sogar Natur bis zu einem bestimmten Grad gleich sind und die folglich abgeändert oder durch andere analoge oder unterschiedliche Elemente ersetzt werden können, ohne dass das Modell verändert wird.»

8 Selbst wenn angenommen wird, wie das bei F. Chaslin der Fall ist, dass ein Architekt die Form eines Gebäudes gebrauchen wollte, das als Bibliothek konzipiert worden war, um eine chinesische Oper daraus zu machen, müssen konzeptionelle Vorgänge das zu erreichende Ziel begleiten, nämlich die Ähnlichkeit mit der chinesischen Form zu Beginn, also Vorgänge, die nicht der modellhaften Ebene entsprechen und die diese Form für ein völlig anderes Programm kompatibel machen.



Eine dritte Hypothese zur weiteren Anschauung unseres theoretischen Modells besteht darin, dass die Imitation ausserhalb stattfindet und nicht mehr beim Grund- oder Zielmodell, sondern in der Natur des Vorgangs selber liegt. Der Vorgang selbst ist das Modell: So wird verständlich, dass sich der Architekt in gewisser Weise selbst imitiert, wenn er bei verschiedenen Projekten gleiche Konzeptionsvorgänge anwendet und das schafft, was man *Stil* nennt.

Solche Vorgänge können leicht an den vergleichbaren Formen beobachtet werden, die als Spuren dieser *Selbstimitation* hinterlassen worden sind, wie zum Beispiel bei den Projekten von Alvar Aalto, Mies van der Rohe oder Le Corbusier. Doch findet man solche Beispiele auch ausserhalb dieser Kategorie der *Selbstimitation*, in der Imitation eines Individuums durch ein anderes, wie beim besonderen Verhältnis des Architekten Sergent zu Gabriel. Diese Vorgänge können systematisiert werden, wie das bei J.N.L. Durand exemplarisch der Fall ist, dessen Projekte einen nachdenklich stimmen, da sie alle einander imitieren. Sie können auch Anlass geben zu generellen Konzeptionsprinzipien, wie das beim *plan-libre* von Le Corbusier der Fall ist.

Die Verwendung unseres theoretischen Modells erlaubt also eine gewisse Annäherung an die Komplexität und Vielfalt der Situationen, die etwas vor-schnell mit dem Begriff *Imitation* abgedeckt werden, als ginge es um eine einzige Konzeptionsform. Es ist klar geworden, dass dem nicht so ist. Die Imitation kann sich an drei bekanntlich unterschiedlichen Orten des ArchitektonikModells befinden, was durch verschiedene Beispiele illustriert wird. Das erwähnte Laguiole-Messer von Philippe Starck ist wie das Spital an der Piazza Santa Maria Annunziata, von San Gallo 90 Jahre später als das gegenüberliegende Gebäude von Brunelleschi entworfen, abhängig davon, dass es durch die *Aufwertung* des Grundmodells den Status eines teleologischen Modells erlangt. Die Konzeptionsarbeit, die nicht, wie zu voreilig angenommen, vom imitierten Modell ausgeht, tendiert in diesem Fall dazu, es zu erreichen. Hier würde die *Nachahmung*, so wie sie von Platon analysiert wird, sich selbst umkehren: das Bett des Malers, von Platon als «Kopie der Kopie» bezeichnet, da es eine Kopie desjenigen des Schreiners ist, das wiederum nur eine Kopie der Idee des Bettes ist, eher als eine Kopie, oder Kopie der Kopie, eine Herstellung, deren Ziel es ist, das Modellbett zum teleologischen Modell werden zu lassen.

Doch kann das Ausgangsmodell auch als wirkliches Grundmodell funktionieren, das heisst die Charakteristiken liefern, die eine modellhafte Ebene in der Konzeption beibehält, indem sie sich ganz mit den anderen Ebenen verbindet, welche in der komplexen Konzeptionsarbeit die wesentlichen Bestandteile bilden. So haben die *immeubles-villas* Le Corbusiers in Paris einem Architekten kürzlich Anlass zu einer Realisierung gegeben, die bewusst vom Modell Le Corbusiers ausging.

Schliesslich können die Ebene oder die verschie-



**Wohnhaus in Turin
im Stil Antonio Gaudís**

■ Immeuble d'habitat à Turin dans le style Antonio Gaudí

■ Residence in Turin in the style of Antonio Gaudí

Fotos: Philippe Boudon



denen vorkommenden Ebenen selbst Ort der Imitation sein. In diesen Fällen wird die Sache jedoch viel komplexer, da nicht mehr ein Objekt oder Teile davon wiederholt werden und auch keines oder Teile davon avisiert werden, sondern ein Prozess im Gange ist, der selbst wiederholt wird. Die Imitation kann hier nicht mehr mit einer gewissen Ähnlichkeit übersetzt werden, da sie eine Prozess- und keine Objektimitation mehr ist.⁹

Ohne die wahrscheinliche Komplexität und Natur eines solchen Imitationsprozesses wirklich zu verstehen, könnte man sich leicht von seiner Existenz überzeugen, wenn man die folgende Aussage eines Mathematikers wie Jean Dhombres liest: «Die mathematische Imitation ist ein Prinzip der treibenden Kraft im praktischen Alltag des Mathematikers und besteht darin, innerhalb eines völlig anderen Rahmens und unter anderen Hypothesen einen brauchbaren Versuch zu imitieren.»¹⁰ Diese «Imitation» besteht seiner Meinung nach in der wiederholten Lektüre mathematischer Literatur, «einer Lektüre, die eigentlich nur mit der Feder in der Hand stattfinden kann, damit man die in diesen Notizen festgehaltenen Versuche wiederholen und die Strukturen überdenken kann». Die Imitation findet hier an einer Stelle statt, an der man sie vermutlich am wenigsten erwartet hätte. Auch in sämtlichen Kunstarten gibt es Imitationen, selbst bei den grössten Künstlern, von Beethoven bis Strawinsky, von Cézanne bis Picasso. Beim Architekturunterricht habe ich erlebt, dass das theatralische Dispositiv des Molière-Stückes «Vorspiel in Versailles», das Molière unter anderem ermöglicht haben soll, über das Theater zu sprechen, die Studenten inspirierte, Architektur in Szene zu setzen, indem sie architektonische Dispositive zur Architektur gestalteten.¹¹ Es handelt sich hierbei gewiss um eine Prozess- und nicht um

eine Modellimitation, kann doch ein Theaterstück nicht Modell eines architektonischen Objektes sein, sondern nur die Wiederaufnahme eines Prozesses bedeuten.

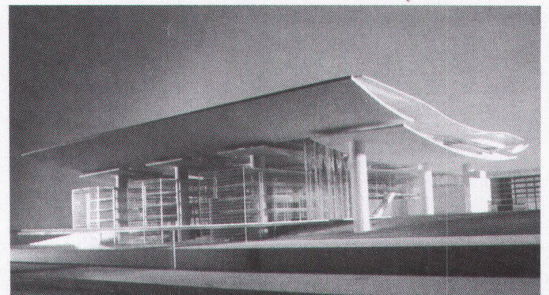
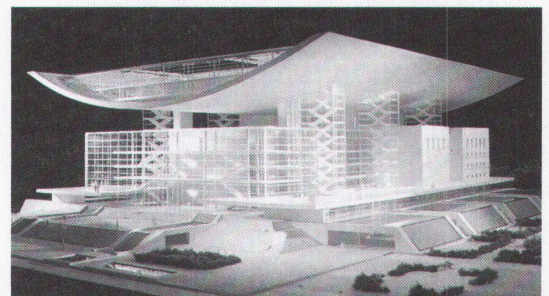
Marcel Schwob sagte eines Tages vor einem Porträt von Descartes zu Valéry, dass er es «sehr ähnlich» finde. «Wem denn?» fragte Valéry. Der Imitierte (Descartes persönlich oder sein Foto) war ja nicht wirklich da, damit man sich von der Ähnlichkeit hätte überzeugen können, also musste der Imitierende irgend etwas Deutliches sowohl eines Ausgangsmodelles wie auch eines Zielmodelles wiedergegeben haben, in einer Alchemie der Imitation, die hier vorliegt, die jedoch mangels Einfühlungsvermögen in den Prozess des Malers mysteriös bleibt. Was Marcel Proust und sein *Nachgeahmtes und Vermischtes* betrifft, meint er, um einen gegebenen Autor nachzuahmen, habe er ein Wort verwendet, das der besagte Autor nicht gebrauche! Dies verstärkt die Komplexität einer Imitation, deren Klärungsversuche an einem anderen Ort als in diesem bescheidenen Aufsatz über Modelle stattfinden müssen.

Ph.B.

⁹ Man wird sich hier an die von H. Simon gemachte Unterscheidung zwischen «Beschreibungen des Zustands» und «Beschreibungen des Prozesses» erinnern: Die Beschreibung des Kreises als «Ort von Punkten, die gleich weit von einem Zentrum entfernt sind», ist eine Zustandsbeschreibung dieses Kreises; der Vorschlag, «den Zirkelbleistift mit fixierter Spitze um ein Zentrum zu drehen», beschreibt das gleiche Objekt als Prozess.

¹⁰ s. Jean Dhombres «Imitation des richesses mathématiques: richesses et blocages» in «L'imitation, aliénation ou source de liberté?», Rencontres de l'Ecole du Louvre, La documentation française, Paris 1984

¹¹ Zur Pädagogik des Entwurfs *à la manière de...* s. Ph. Boudon, «Entwerfen in der Manier von... Zu einem pädagogischen Konzept», in «Daidalos», Berlin, Juni 1983



Wettbewerbsprojekt für die
Bibliothèque de France in Paris, 1989
Architekten: Chaix und Morel
Projet de concours
Competition project

Projekt für die Oper in Shanghai,
Architekt: Jean-Marie Charpentier
(im Bau)
■ Projet pour l'opéra de Shanghai
(en construction)
■ Project for the opera house
in Shanghai (under construction)