

# Die Idee einer unähnlichen Architektur. Greg Lynns geschmeidige Geometrien

Frederike Lausch

IV

„Ineffective DESCRIPTIONS: SUPPLEMENTAL LINES“ – so heißt der Text, der 1990 von dem US-amerikanischen Architekten und Architekturtheoretiker Greg Lynn geschrieben wird.<sup>1</sup> In diesem führt Lynn, der erst zwei Jahre zuvor sein Architekturstudium an der Princeton University abgeschlossen hat und daraufhin bei Eisenman Architects in New York arbeitet, eine geradezu schizophrene Kritik an der Mimesis aus, die sich zugleich wieder in ihr verfängt. Diese Verstrickung in Ähnlichkeiten, die in großem Maße Resultat eines verengten und nicht reflektierten Mimesis-Begriffes ist, soll an dieser Stelle dargelegt werden, weil sie als exemplarisch für einen bestimmten US-amerikanischen Diskurs steht, der sich in den 1990er Jahre in den New Yorker Architekturkreisen entwickelt. Nach einer Phase der medienwirksamen Begeisterung für dekonstruktive Architektur mit ihren Brüchen und Kontrasten wird nun eine kontinuierlich fließende und flexible Architektur ersehnt, die wiederum medienwirksam mit den aufkommenden digitalen Entwurfswerkzeugen verknüpft wird.<sup>2</sup> Von Robert Venturis Schlagworten von 1966 – „Complexity and Contradiction in Architecture“ – wird weiterhin die Komplexität architektonischer Prozesse und Objekte hochgehalten, während die Zurschaustellung von Gegensätzen Theorien der Heterogenität weicht. Innerhalb dieses Diskurses findet eine exzessive Inkorporierung von Versatzstücken – Theorien, Begriffen

und Diagrammen – aus anderen Disziplinen, insbesondere der Philosophie Gilles Deleuzes sowie Felix Guattaris statt, wie sie paradigmatisch bei Lynn zu finden ist. Die Ambiguität von Lynns Titel – „Ineffektive Beschreibungen: zusätzliche Linien“ oder, beschränkt auf die Großbuchstaben, „Unbeschrieben: geschmeidige (geistige) Linien“ – soll auf das Unbestimmte und Unentschiedene der Sprache verweisen. Mit Dennis Hollier und Georges Bataille bezeichne genau dies die Differenz zur Architektur: Als Gegenfolie dienend, sei die Architektur durch ideale und starre Geometrie sowie durch eine Vorstellung von Ganzheitlichkeit gekennzeichnet und damit gerade nicht so offen für das Heterogene und Vage wie die Sprache.<sup>3</sup> Dieser Positionierung der Architektur kann Lynn nicht zustimmen, denn zum einen begreift er sich als sowohl schreibender als auch entwerfender Architekt, zum anderen reiht er sich in die Gruppe der Verfechter architektonischer Komplexität und Heterogenität ein. Einen Ausweg aus diesem Dilemma liefert er mit der Schlussfolgerung, dass sich die Architektur zu einer geschmeidigeren („supple“) Geometrie hinwenden müsse, um ihre angeblich eigentümliche Starrheit zu überwinden. Hierfür gelte es, ein tradiertes System von Ähnlichkeiten („resemblance“) aufzubrechen. Einerseits stehe das architektonische Objekt bzw. die Form in einem mimetischen Verhältnis zu einer starren und euklidischen Geometrie, die als ihre ideale,

originäre Struktur fungiere, denn „the pure form of rigid geometry is the ground for architectural mimesis“<sup>4</sup>. Andererseits werde daraufhin die architektonische Form durch ein ebensolch starres formales Beschreibungssystem von orthogonalen Projektionen repräsentiert. Diese beiden mimetischen Verhältnisse lehnt Lynn ab, wobei er Mimesis vor allem als Repräsentation versteht: das architektonische Objekt repräsentiere die euklidische Geometrie und die planimetrischen Zeichnungen repräsentierten das architektonische Objekt. Die Verengung beläuft sich also nicht nur auf ein repräsentatives Verhältnis, bei dem das eine exakt für das andere stehe, sondern auch auf eine geometrische Mimesis. Doch eine Reflektion des Mimesis-Begriffs findet bei Lynn gar nicht erst statt. Sonst hätte sich herausstellen können, dass Mimesis gerade nicht ein banales Abbildverhältnis bedeutete, sondern vor der Theoretisierung der Mimesis durch Platon, das Vermögen bezeichnete, etwas – durch Tanz, Gesang, Rhythmus etc. – zur Darstellung zu bringen, was verdeutlicht, dass mit Mimesis stets Alterierungsprozesse einhergehen.<sup>5</sup> Gerade diese Differenzerzeugung hätte Lynn für sein Vorhaben produktiv machen können, stattdessen kritisiert er die (geometrische) Mimesis dafür, dass sie die Architektur auf Starrheit festlege.

Bereits bei Peter Eisenman lässt sich eine Verkürzung der Mimesis auf das semiotische Dreieck finden, indem dieser versuchte, so beschreibt es Lynn, den mimetischen Austausch („mimetic exchange“) zwischen dem materiellen architektonischen Objekt (Referent), welches eine bestimmte Funktion impliziert (Signifikat), und der Repräsentation dieser Funktion durch das wahrgenommene architektonische Objekt (Signifikant) zu durchbrechen. Seine Lösung habe darin bestanden, den Architekturelementen, entgegen ihrer Zeichenhaftigkeit, nicht die erwartete Funktion zuzuweisen. Allerdings löse dieser Ansatz, so Lynn, nicht die Repräsentation auf. Vielmehr werde die produzierte Leerstelle ebenfalls ikonisch und repräsentiere das Nicht-Funktionale. Lynn geht es aber darum, die Ineffektivität jeglicher Bezeichnung („ineffectiveness

of any meaning“) zu erreichen. Hierfür greift er auf Georges Batailles Konzept des „Informen“ und vor allem auf Deleuzes und Guattaris „geschmeidige Segmentarität“ („lines of supple segmentation“) zurück.<sup>6</sup> Mit dem Begriff des „Informen“ beschreibt Bataille jenes Material, das dem Ideal der Form pejorativ als nieder („bas“) oder unförmig („informe“) entgegengesetzt wird. Wert besitze die Form als ein Ganzes, wertlos hingegen sei das, was keine Form habe. Dieses idealistische Denkprinzip befahle, das Unförmige zu formen bzw. das Reale zu formalisieren. Das „Informe“ im Sinne Batailles bringe hingegen die genuine Divergenz und Irreduzibilität der Materie zum Vorschein und widersetze sich Kategorisierungen und Formalisierungen.<sup>7</sup> In ähnlicher Weise stellen Deleuze und Guattari der euklidischen Geometrie, welche diskrete und starre Figuren beschreibt, ein Konzept zur Seite, welches sie mit Archimedes verbinden und welches mit kontinuierlichen und geschmeidigen Linien beginnt: „Wenn es eine primitive ‚Geometrie‘ (eine Proto-Geometrie) gibt, dann eine operative Geometrie, in der die Figuren nie von ihren Affektionen, die Linien niemals von ihrem Werden und die Segmente niemals von ihrer Segmentierung getrennt werden können: es gibt ‚Rundungen‘, aber keinen Kreis, es gibt ‚Begradigungen‘, aber keine Gerade etc.“<sup>8</sup> Diese geschmeidigen Linien, auch molekulare Linien genannt, seien also durch einen Prozess des Werdens bestimmt und dadurch bildeten sie nicht starre, sondern sich wandelnde Segmentierungen. Im Gegensatz dazu stünden die molaren Linien, die (ab)trennten, Grenzen bildeten, Dichotomien herstellten und die Welt despotisch in harte Segmente einteilten. Für Lynn liefern die Ansätze von Bataille sowie Deleuze und Guattari die Möglichkeit, eine Architektur zu denken, die sich nicht anhand von starren Geometrien formalisieren lässt. Denn die „supple lines“ – vor allem als kurvenförmige Linien gedacht – sollen sich formalen Beschreibungssystemen und damit ihrer Idealisierung oder Abstraktion widersetzen.<sup>9</sup> Später bezeichnet er die geschmeidigen auch als anexakte, aber rigore Geometrien („anexact yet rigorous“)

und bezieht sich dabei auf Jacques Derridas Publikation „Edmund Husserl, l'origine de la géométrie“ sowie auf Deleuzes und Guattaris Auseinandersetzung mit Husserl in „Tausend Plateaus“. Während exakte Formen eidetisch reduziert werden können (wie ein mathematisch eindeutiger Kreis) und inexakte Formen nicht, weil ihre Konturen nicht beschreibbar sind, ist es hingegen für anexakte, aber rigorose Formen möglich, sie mit lokaler Präzision zu beschreiben, obwohl sie nicht absolut reduzierbar sind (zum Beispiel eine kontinuierliche Veränderung der Erdoberfläche in der Geologie).<sup>10</sup> Da die so aufgebauten Körper keine eindeutigen Koordinaten, geraden Linien und Flächen besitzen, können sie nicht planimetrisch fixiert werden. Stattdessen sind sie wie eine topologische Oberfläche nur durch Lagebeziehungen, wie „Nähe“ oder „Streben gegen“, beschreibbar. Damit sei bereits, so Lynn, das tradierte System von Ähnlichkeiten aufgebrochen:

IV „Unlike ‚rigid‘ geometry, whose ideal structure is primary as it comes before the object itself as original, ‚supple‘ geometry acknowledges the possibility that form may not resemble *anything*. Its pliant structure is complaisant, as it is secondary to *any form*.“<sup>11</sup> So entworfene oder gedachte Architektur sei also absolut amimetisch, weil sie nichts ähnele. Nur wie ist dies umsetzbar? Kann Architektur absolut unähnlich sein?

Um dieser Frage nachzugehen, lohnt es sich, die Entwicklung von Lynns Theorien im Laufe der frühen 1990er Jahre zu skizzieren und daraufhin den Fokus auf seine Umsetzung zu legen. In seinen Texten betont Lynn immer wieder das Ziel, die gekrümmten und schrägen Formen einer orthogonalen, planimetrischen Erfassung zu entziehen. Fassbar werden sie durch multiple Schnittebenen, wie sie in einem n-dimensionalen Computermodell durchführbar sind. Dabei müsse der Faktor Zeit berücksichtigt werden, sei doch jeder Schnitt nur ein Zeitfenster entlang eines offenen Intervalls, der den sich wandelnden räumlichen Körper in einem spezifischen, singulären Moment einfange:

„Unlike the identical repetition of a Cartesian line, the ‚supple‘ lines of the new building are an iteration of localized interstitial intervals, resulting in a mutant flow.“<sup>12</sup> Damit dieser „Mutationsfluss“ erfasst werden kann, übernimmt Lynn die Unterscheidung von Deleuze und Guattari zwischen einer Karte und einer Kopie.<sup>13</sup> Kartieren („mapping“) bedeute, im Gegensatz zu Kopieren („tracing“), nicht ein geschlossenes Ganzes zu reproduzieren, sondern eine Wirklichkeit mit all ihren vielfältigen, disparaten und lokalen Verbindungen, Überlappungen und Spuren zu konstruieren. Die Karte sei daher offen und modifizierbar. Sie mache mit dem Rhizom gemeinsame Sache und hier zitiert Lynn aus „Tausend Plateaus“: „Die Kopie hat die Karte schon in ein Bild übersetzt, sie hat das Rhizom schon in große und kleine Wurzeln zerlegt. Ihren eigenen Achsen der Signifikanz und Subjektivierung folgend, hat sie die Mannigfaltigkeiten organisiert, stabilisiert und neutralisiert. Sie hat das Rhizom generiert und strukturalisiert. Die Kopie reproduziert immer nur sich selber, wenn sie meint, etwas anderes zu reproduzieren.“<sup>14</sup> Erneut lehnt Lynn die Mimesis – verstanden als bildliche Kopie – ab. Das tradierte, planimetrische Zeichnen in Grundriss, Schnitt und Aufsicht, welches nur sich selbst reproduziere und nicht das multiplexe Architekturobjekt, wird als mimetisch kopierend diffamiert. Stattdessen stellt er ein Konstruieren in den Mittelpunkt, das die Architektur nicht fixiere, sondern maximal offen für ihre Wandlungen halte. Veränderungen der Architektur ergeben sich für Lynn durch die Einbeziehung und das Reagieren auf externe Kräfte. In „Multiplicitous and Inorganic Bodies“ erweitert Lynn die Kritik an der starren und eidetischen Geometrie um das Problem der holistischen Organisation, aufgrund derer ein idealer Körper als Ganzes, als ein vollständiger Organismus begriffen werde.<sup>15</sup> Architektur im Sinne eines ganzheitlichen und organischen Körpers zu konzeptualisieren verhindere die Möglichkeit von temporalen, fließenden („fluid“), disproportionierten und monströsen räumlichen Körpern.<sup>16</sup> Erneut greift Lynn hier auf ein

Konzept von Deleuze und Guattari zurück: die Idee des organlosen Körpers („body without organs“). Damit stellen Deleuze und Guattari den Organismus als einzige und vor allem starre Organisationsform des Körpers infrage. Die Konstruktion eines Organismus organisiert den Körper, gliedert ihn und blockiert so das freie Strömen von Intensitäten.<sup>17</sup> Der organlose Körper ist dagegen noch nicht funktional organisiert und kann sich vielgestaltig entfalten, daher vergleichen sie ihn auch mit einem Ei, welches sich noch nicht zu einem Organismus ausgebildet hat und verschiedene Entwicklungspotentiale in sich trägt.<sup>18</sup> Für Lynn bedeutet der organlose Körper eine Vielfalt von miteinander verbundenen architektonischen Elementen ohne eine einzige, reduktive Organisation. Dabei könne jedes seine interne Struktur zurückstellen, um von den fließenden Bewegungen der Gemeinschaft zu profitieren. Diese Gemeinschaft wird als Meute („pack“) im Sinne von Elias Canetti, wie er in Deleuze und Guattaris Schriften eingebaut wird, verstanden, wenn Lynn schreibt: „The pack itself is not regulated by or reducible to any single structure, as it is continually, dynamically and fluidly transforming itself in response to its intensive involvement with both the external forces of its context and the internal forces of its members.“<sup>19</sup> Normalerweise würden die Besonderheiten des Kontexts oder andere externe Kräfte, wie beispielsweise spezifische Lasten, durch exakte Geometrien und ganzheitliche Baukörper unterdrückt beziehungsweise nivelliert, um Gesetze, wie Proportion oder Symmetrie, zu erhalten. Die Ideen des organlosen Körpers und der Meute sollen hingegen die geschlossene Einheit der Architektur verabschieden und sie für lokale Nachgiebigkeit („compliance“) gegenüber externen Ereignissen öffnen. Wenn Architektur also diesen Besonderheiten des Kontexts entgegenkomme, dann sollen daraus Trans- und Deformationen der Form entstehen. Es geht Lynn letztlich um eine Konzeption von Architektur als ein Gefüge („assemblage“) von disparaten Elementen, welche miteinander kooperieren, indem sie flexibel sowie lokal durch Falten, Biegen und Kurven der

Form auf kontextuelle, kulturelle, programmatische, strukturelle oder ökonomische Eventualitäten reagieren.<sup>20</sup> Eine solche Architektur, so Lynns Argumentation, könne sich der einengenden Mimesis widersetzen – doch ganz so einfach ist es mit der Abkehr von der Mimesis nicht.

### Die Freiheitsstatue: Segen und Fluch des Figürlichen

Um seine antimimetische Theorie zu begreifen, liefert Lynn 1992 als Paradebeispiel die Realisierung der Freiheitsstatue bei New York. Dies ist zunächst insofern verwunderlich, da die Statue die römische Göttin Libertas darstellt und deren Attribute durchaus realistisch abbildet: von der Stola und der Palla, der Fackel und der Tabula ansata bis zu der zu ihren Füßen liegenden, zerbrochenen Kette (Abb. 1).



1 Die Freiheitsstatue bei New York von Frédéric-Auguste Bartholdi in Zusammenarbeit mit Eugène Viollet-le-Duc und Gustave Eiffel, 1886 eingeweiht.

Sie ist die Personifikation der Freiheit. Als Architektur und zudem als „unähnliche Architektur“ würde man sie normalerweise

nicht beschreiben. Genau darin liegt die Besonderheit von Lynns Ablehnung der Mimesis: Es ist nämlich unproblematisch, wenn Architektur Naturformen oder menschlichen Figuren ähnelt, wenn sie jedoch die euklidische Geometrie als Ursprung und Vorbild nimmt, dann haben wir es mit einer „schlechten“ Mimesis zu tun. Es handelt sich bei Lynn also um eine atypische Mimesiskritik, bei der die sonst so abgelehnte Abbildung von Figuren oder Naturobjekten in der Architektur eher eine Chance darstellt, als dass sie dem menschlichen Schöpfergeist widerspricht. Vielmehr ist es gerade die abstrahierte und geometrisierte, rationale Form, welche die klassische Moderne in einer Absetzbewegung von den Stilmachungen des sogenannten Historismus als amimetisch und befreiend pries, die nun zum Problem einer einengenden, geometrischen Mimesis wird. Lynns Mimesiskritik ist geradezu schizophren, denn in der Ablehnung der geometrischen Mimesis verstrickt er sich in eine Mimesis des Antropomorphen und der Naturformen. Diese ist dabei ebenso repräsentativ wie jene von ihm verneinte Mimesis: Die Körperform der Libertas repräsentiert sogar noch direkter die Freiheit als das ein kubisches Gebäude die euklidische Geometrie repräsentiert.

Mit der Freiheitsstatue wählt Lynn als Fallbeispiel ein Monument mit der Begründung, dass bei monumentalen Bauten die Treue („allegiance“) zu exakter Geometrie und Ganzheitlichkeit des architektonischen Körpers am stärksten praktiziert werde.<sup>21</sup> Wie also umgeht die Freiheitsstatue diese Treue? Hauptsächlich liegt der Grund für Lynn in ihrer menschlichen Figur und deren enormen Vergrößerung zu einem architektonischen Objekt mit konstruktiver Struktur und funktionalem Innenleben, wie die Treppen zur Aussichtsplattform. Die Libertas liefert eine amorphe Figur, die nicht der Architektur entstammt. Lynn vergleicht sie mit Robert Venturis paradigmatischer Ente, welche ebenso auf einer skulpturalen Form und nicht auf einem architektonischen Typus basiere. Gleichfalls beteuert er, dass die menschliche oder

tierische Figur nicht auf einen Antropomorphismus oder Biologismus verweise, der versuche Natur und Architektur durch geometrisch proportionale Korrespondenzen von Teilen zu Ganzem oder Mikrokosmos zu Makrokosmos zu verbinden. In der Tat handelt es sich hier nicht um eine Analogiesetzung, sondern um eine rein formale Mimesis an das Figürliche, die er sich aufgrund seiner Kritik an der (geometrischen) Mimesis nicht eingestehen kann. Die Figur der Libertas liefert das „informe“, weil sie nicht auf eine mathematisch eindeutige Form reduziert werden kann. Derart provokiere sie, so Lynn, neue Verbindungen zu den Konventionen des Zeichnens, Vermessens, Konstruierens und Funktionierens: „By beginning with bodies of disproportionate matter rather than with spatial types, a suppler affiliation ensues between geometry and the ‚thing‘ described.“<sup>22</sup>

Zunächst existierte die Freiheitsstatue als Skulptur, entworfen von Frédéric-Auguste Bartholdi. Im Prozess des „Architektur-Werdens“ („sculptures-becoming-buildings“<sup>23</sup>) mussten komplexe Verhandlungen („negotiations“) zwischen skulpturaler Form und konstruktiven Notwendigkeiten durchgeführt werden. Nach dem Ableben von Viollet-le-Duc war Gustave Eiffel dafür verantwortlich, die riesige skulpturale Form durch eine Konstruktion aus Eisenfachwerk zu stabilisieren. Lynn beschreibt die Kollaboration zwischen Bartholdi und Eiffel als eine Symbiose, in deren Verlauf sich sowohl die Figur als auch das strukturelle System anpassen und verändern mussten: „Further, the compliancy between the designs of Bartholdi and Eiffel engenders unforeseen affiliations among pylons, trusses, tertiary grids, substructures, skins, ornaments, and their various interconnections without appealing to contradiction.“<sup>24</sup> Der Körper der Libertas und die Falten ihres Gewandes wurden mit einem topologischen Netz aus Nähten zwischen den einzelnen Elementen der Kupferverkleidung und mit deren Verankerungsstruktur durchsetzt. Gleichmaßen musste die rigide Struktur des Eisenmastes der asymmetrischen Körperhaltung angepasst und entsprechend unregelmäßig verformt werden. Zudem

durfte die Verbindung zwischen Verkleidung und Träger nicht starr sein, weil sich die Statue leicht im Wind bewegen können soll und sich zudem das Metall im Sommer ausdehnt. Daraus resultierte ein aufwendiges Geflecht aus kleinen Rahmen-Fachwerkträgern im Inneren des Frauenkörpers (Abb. 2).



2 Die innere Konstruktion der Freiheitsstatue.

Diese Alterierungen, die sich aus der gegenseitigen Anpassung von Figur und Konstruktion ergaben, hätten, so Lynn, weder allein innerhalb des architektonischen noch innerhalb des skulpturalen Diskurses vorhergesehen werden können. Vielmehr basierten sie auf der Interaktion von internen Logiken und externen Ereignissen. Anhand der Freiheitsstatue will Lynn also seine theoretischen Überlegungen verwirklicht sehen. So stelle sie keinen ganzheitlichen Organismus dar, sondern einen organlosen Körper: eine Assemblage aus disparaten Elementen (Verkleidung, Eisenfachwerk, Aussichtsplattform in der Fackel etc.), die einander bedingen. Keine euklidische Geometrie stehe als Ursprung des Objektes, sondern die Figur. Laut Lynn sei es aber durchaus möglich, dass das Figürliche zum Problem werde, nämlich dann, wenn die komplexen Verhandlungen zwischen Figur, Struktur und Programm zu Gunsten einer ikonischen und singulären, skulpturalen Form unterdrückt würden.<sup>25</sup>

Eine ähnliche Befürchtung formuliert er in der „Architectural Design“-Ausgabe „Folding in Architecture“. Hier schreibt er, dass Deleuzes Konzept der Falte riskiere, allein als gefaltete Figuren in die Architektur übersetzt zu werden.<sup>26</sup> Dabei liefere Deleuze mit der Falte doch vielmehr einen weiteren Begriff für das Vermögen anexakter, aber

rigoroser Geometrien, sich aktiv auf äußere Ereignisse einzulassen, indem sie sich entsprechend geschmeidig transformieren. Daher kommt er zu der Aussage: „Rather than speak of the forms of folding autonomously, it is important to maintain a logic than a style of curvilinear nearity.“<sup>27</sup> Doch gleichzeitig versammelt er in „Folding in Architecture“ Projekte, wie den Rebstockpark-Masterplan von Eisenman oder Henry Cobbs First Interstate Bank Tower, bei denen man anzweifeln kann, ob sie ein geschmeidiges Reagieren auf äußere Kräfte, wie Kontext, Struktur oder Pro-

gramm, aufweisen, stellen sie doch vor allem formal arbiträr gefaltete Oberflächen zur Schau. Wenn Lynn die typischen L-Figuren in Eisenmans früheren Projekten als ikonisch kritisiert, weil sie den erodierten Kubus repräsentierten,<sup>28</sup> dann ist mit Recht zu fragen, ob Eisenmans gefaltete Figuren nicht die Bezugnahme auf Deleuzes Falte repräsentieren. In der Tat erschweren die gefalteten Formen durch ihre Schrägen die planimetrische Darstellbarkeit, aber von geschmeidigen, auf lokale Ereignisse reagierenden Kurven kann durch die harten Falzkanten keine Rede sein. Deswegen mokieren sich Diller+Scofidio 1993 in ihrem Projekt „Bad Press. Dissident Ironing“ mit dokumentarischen Fotos von einem Hemd mit Bügelfalten über die Metapher der Falte für den poststrukturalistischen Diskurs: Die Bügelfalte („crease“) wäre hingegen eine passendere Metapher, weil sie eher den im Diskurs existenten Widerstand gegenüber Veränderung darstelle.<sup>29</sup>



Das Beispiel der Freiheitsstatue zeigt also, dass Lynns Mimesiskritik paradoxerweise nicht eine figürliche Mimesis einschließt. Sie wird einer geometrischen Mimesis vorgezogen, wenn diese eine amorphe Form in die Architektur einführt, woraufhin mit anexakter, aber rigoroser Geometrie architektonisch geantwortet wird. Zum Problem scheint die Figur nur dann zu werden, wenn sie die Logik der Kurvilinearität – der gekrümmten, geschmeidigen Linien – verdrängt und allein ihre Form als Selbstzweck inszeniert wird. Doch es ist nicht nur die figürliche Mimesis, in die sich Lynn trotz seiner Mimesiskritik verstrickt, sondern ebenso eine verkörpernde Mimesis, bei der an einer starren Einteilung von Ausgangsform und Endform festgehalten wird. Deutlich wird dies in seinem eigenem Stranded Sears Tower Projekt.

IV

#### **Stranded Sears Tower: Das Auflösen der Figur**

Dieses entsteht für die 1992 in Chicago stattfindende Ausstellung „Architexturally Speaking“ von Stanley Tigermann, der unter dem Thema „Schreiben und Architektur“ junge Architekten einlädt, Sehenswürdigkeiten der Stadt umzugestalten und neu im urbanen Gefüge zu verorten.<sup>30</sup> Für Lynn, der 1991 Peter Eisenmans Büro verlässt,<sup>31</sup> bietet die Ausstellung die erste Möglichkeit, seine Theorien umzusetzen und folglich lautet sein grundlegendes Ziel: „to write – in form – a monument that is irreducible to an ideal geometric type“<sup>32</sup>. Als Ausgangspunkt wählt er einen Architekturtypus, der traditionell vom Kontext losgelöst und als einheitliche und geometrisch exakte Ikone auftritt: das

Bürohochhaus. Konkret nimmt er Bezug auf den Sears Tower, der 1974 von Bruce J. Graham und Fazlur Khan in Chicago erbaut wurde und zu jener Zeit das höchste freistehende Gebäude war (Abb. 3).



3 Der Sears Tower von Bruce J. Graham und Fazlur Khan des Büros Skidmore, Owings und Merrill, fertig gestellt 1974.

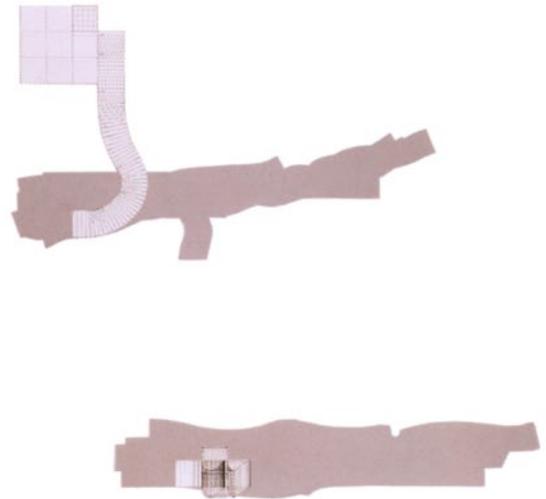
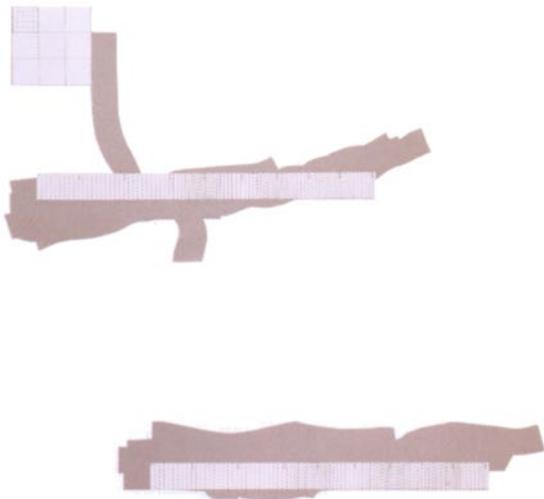


4 Modellfotos des Stranded Sears Tower Projekts von Greg Lynn, 1991–92.

Er setzt sich aus neun Türmen mit quadratischer Grundfläche zusammen, welche unterschiedlich hoch aufsteigen. Sie sind in 25 Struktureinheiten unterteilt, die ihrerseits anhand der Fensterachsen wiederum in neun Elemente gegliedert werden können. Aufgrund dieser sukzessiven Zerteilung erhielt der Turm den Namen „Röhrenbündel“ („bundled tube“). Lynn deutet ihn durchaus mimetisch, wenn er auf Jean Baudrillards „The Orders of Simulacra“ verweist: Baudrillard folgend, wurde mit den zwei identischen Türmen der New Yorker Twin Towers das alte Paradigma der exzessiven Höhe bei zeitgenössischen Hochhäusern durch eine exzessive Anzahl ersetzt.<sup>33</sup> Während Baudrillard dies als Beweis deutet, dass es kein Original mehr gibt, liegt für Lynn das Problem in der geometrischen Gleichheit der Türme. Genauso wie sich also ein Turm durch seine exakte Geometrie zum World Trade Center verdoppeln ließ, so Lynn, gliedert sich der Sears Tower durch Multiplikation der Elemente in 2.025 eckige Röhren. Seine Idee ist nun, dass dieser auf der starren Geometrie von Quadraten basierende mimetische Exzess rekonfiguriert werden müsse, indem er die neun Röhren in der Nähe des existierenden Sears Tower und entlang des Chicago River sowie des Wacker Drive horizontal ausbreitet (Abb. 4). Die Megastruktur reagiert dabei flexibel mit Kurven auf lokale Ereignisse, wie Nachbargebäude, Geländeformen, Fußgänger- und Verkehrswege, Brücken, Tunnel sowie die Konturen der Straße und des Flussufers. Diese vielfältigen und diskontinuierlichen Einflüsse würden sonst, so Lynn, bei einer rigiden geometrischen Form unbeachtet bleiben: „My project, by contrast, affiliates the structure

of the tower with the heterogeneous particularities of its site, while preserving aspects of its monumentality: laying the structure into its context and entangling its monolithic mass with local contextual forces allows a new monumentality to emerge from the old forms.“<sup>34</sup> Die Besonderheiten des Kontextes werden also internalisiert und differenzieren dadurch die flexibel angelegte interne Struktur des Röhrenbündels, welche Lynn als nicht essenziell, sondern provisorisch („provisional“) bezeichnet. Bildlich setzt er die Struktur gleich mit einem Strang („strand“): Der Turm reagiere wie eine Anzahl von Fasern oder Fäden, die verdreht, geflochten oder parallel ausgelegt sind, um einen Strang zu bilden, der wiederum zu einem komplexeren Garn, Seil oder Tauwerk gedreht oder geflochten werden könne.<sup>35</sup> Mit „stranded“ verweist Lynn also auf einen verdrehten, verseilten Sears Tower, obgleich „stranded“ auch gestrandet oder gescheitert bedeutet – eine Ambiguität, die wohl auf das Scheitern der auf exakter Geometrie beruhenden Monumentalität des Sears Towers hinweist oder auch damit in Verbindung gebracht werden kann, dass Lynn sein Projekt als vorläufiges Experiment betrachtet sehen will und nicht als abgeschlossene Realisierung seiner Ideen zur Architektur.<sup>36</sup>

Neben dem aufgelösten Strang betont Caroline Höfler noch eine andere Metapher, welche Lynn im Zusammenhang mit dem Stranded Sears Tower Projekt verwendet: „Mit dem Bild des endlosen Haars veranschaulichte Lynn das von ihm so bezeichnete ‚topologische Paradigma‘ der zukünftigen Architektur, das er von der Anwendung der topologischen Geometrie in avancierten 3D-Modellierungsprogrammen

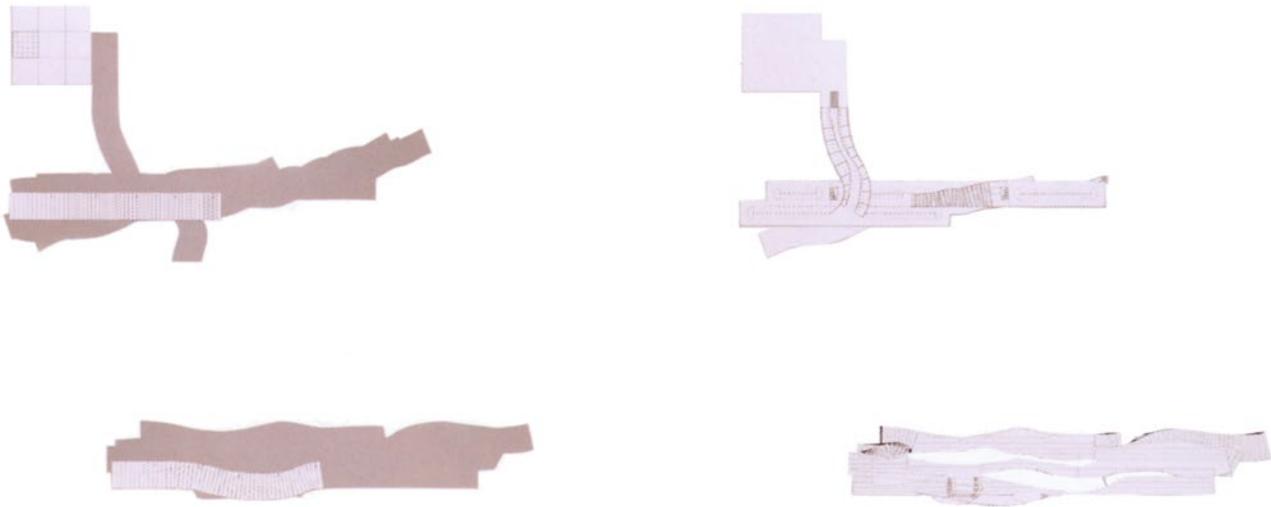


## IV

ableitete.“<sup>37</sup> Entlehnt sei die Metapher des Haares aus Alison MacLeans Kurzfilm „Kitchen Sink“ von 1989, in dem eine Frau die im Abguss befindlichen Haare entfernen will, jedoch auf einen Kokon stößt, aus dem sich eine humanoide Kreatur entwickelt. Ob es sich nun um verwickelte Haare oder Fäden handelt, ersichtlich wird, dass Lynn seine Theorie der geschmeidigen Geometrien hauptsächlich bildlich denkt beziehungsweise übersetzt.<sup>38</sup> In diesem Fall kann man von einer Mimesis als Zur-Darstellung-Bringen oder als Verkörperung sprechen. Ein Gegenbeispiel zu einer derart formalen Illustrierung der Theorie geschmeidiger Geometrien zeigt Lynn selbst in „Folding in Architecture“: Das von Shoen Yoh 1990 bis 1992 geplante, aber nie realisierte Dach des Odawara Municipal Sports Complex sollte eine anexakte, aber rigorose Struktur bilden, die kontinuierlich je nach den lokalen Erfordernissen differenziert ist und somit nicht, wie üblich, mit Hilfe eines Durchschnittswertes agiert: „The exigencies of structural span lengths, beam depths, lighting, lateral loading, ceiling height and view angles influence the form of the roof structure.“<sup>39</sup> Es handelt sich also um eine nicht-standardisierte Gitterstruktur aus individuellen Stahlstäben und Verbindungsstellen, die zwar als „aquatic architecture“<sup>40</sup> bezeichnet wird und eine

„gewellte“ Oberfläche bildet, dennoch durch ihren Gitteraufbau keine rein formale Übersetzung der Theorie geschmeidiger Geometrien liefert.

In „Folding in Architecture“ präsentiert Lynn auch sein Stranded Sears Tower Projekt und dort wird etwas ersichtlich, was in seiner Beschreibung des Projekts nicht wirklich vorkommt wie auch auf den Plänen in dem 1992 erschienenen Artikel in „Assemblage“ weggeschnitten wurde:<sup>41</sup> der circa viergeschossige Rest eines in neun Quadrate unterteilten Hochhauses (Abb. 5). Die acht verschiedenen Grundrisse mit jeweiligen Schnitten zeigen somit nicht nur, dass die vielen schrägen Orientierungen der Baukörper multiple Pläne und Schnitte benötigen und damit nicht durch die drei tradierten orthogonalen Projektionen erfassbar sind, sondern auch, dass die exakte geometrische Form des Sears Tower nicht komplett verabschiedet wird. Wieso bleibt dieser Hochhauskubus? Lynn lässt die Antwort erahnen, wenn er schreibt: „The nine-square persists merely as an organ, a provisional structure within a multiplicity of structures.“<sup>42</sup> Es scheint, als müsse der Ausgangskubus gezeigt werden, um das Original als Gegenbild zu bemühen und um zu verdeutlichen, wie die neue geschmeidige und flexible Struktur aus der eindeutigen geometrischen Organisation erwächst und sich sozusagen frei windet.



5 Grundrisse und Schnitte des Stranded Sears Tower Projekts von Greg Lynn, 1991–92.

In der Tat erkennt man auf den Plänen und Modellfotos ein an der Seite des Kubus entspringendes Rohr, welches sich in einer Kurvenbewegung mit dem Strang entlang des Flusses verwickelt. In ähnlicher Weise kritisieren Timothy Lenoir und Casey Alt an Lynns Entwurf, dass er sich zwar von dem modernistischen Prinzip der Rechteckfigur auf einen durch Tabula rasa vorbereiten Grund absetzen möchte, allerdings diese modernen Diagramme nur krümme und nicht neue Formen generiere: „they all [Eisenman, Lynn und Neil Denari] retain connections to modernism in their use of modernist forms as initial objects of inflection“<sup>43</sup>.

Das Anfangsobjekt muss also erscheinen, um das Auflösen der exakten geometrischen Figur aufzuzeigen. In dieser Hinsicht ist Lynns Projekt sehr didaktisch, indem er seinen Prozess indexiert und damit seine Theorie mitsamt seiner Abkehrbewegung veranschaulicht. Es geht hier um die gleichzeitige Anwesenheit vom (abgelehnten) Original und der Loslösung von diesem durch den Entwurf des Architekten. Erst so wird die Bezugnahme ersichtlich und letztlich eine mimetische Praktik in Szene gesetzt. Der mit der Idee einer unähnlichen Architektur verbundene Prozess hat somit nicht die Erzeugung von Ähnlichkeit zum Ziel, sondern die Erzeugung von Differenz bzw. einer Metamorphose. Dennoch bewahrt

dieses Unähnlich-Machen sein Ausgangsobjekt. Der Prozess verliert seinen Bezugspunkt nicht und verabschiedet sich auch nicht komplett von ihm, sondern präsentiert das Objekt in einer Absetzbewegung als Teil seiner Genese. Damit hat Lynn also kein amimetisches Projekt geschaffen, sondern eines, in dem seine mimetische Praxis paradigmatisch zum Ausdruck kommt. Abschließend ist es Lynn anzulasten, dass er sich mit den Begriffen, die er verwendet oder kritisiert, nicht eingehend auseinandersetzt. Dies gilt nicht nur für den Mimesis-Begriff, sondern auch für die zahlreichen inkorporierten Konzepte von Deleuze und Guattari, die oftmals rein auf der Ebene der Form – und gerade nicht in Bezug auf soziale, politische oder funktionelle Aspekte, wie es eher den Theorien von Deleuze und Guattari entsprechen würde – in die Architektur übersetzt werden: Die Falte wird zu einer entworfenen Faltenform, der organlose Körper erscheint in der Körperform der Libertas und die geschmeidigen Geometrien werden als gewundene und verwickelte Röhren dargestellt.

## Bildnachweis

Abb. 1: James, Dominique: Wikimedia, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AStatue\\_of\\_Liberty\\_-\\_4621961395.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AStatue_of_Liberty_-_4621961395.jpg) (Zugriff 19.10.2016).

Abb. 2: Young, Rob: Wikimedia, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inside\\_the\\_Statue\\_of\\_Liberty\\_\(11654278774\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Inside_the_Statue_of_Liberty_(11654278774).jpg) (Zugriff 19.10.2016).

Abb. 3: Martin, Kelly: Wikimedia, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AKM\\_5939\\_sears\\_tower\\_august\\_2007\\_B.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AKM_5939_sears_tower_august_2007_B.jpg) (Zugriff 19.10.2016).

Abb. 4, 5: Lynn, Greg: Stranded Sears Tower, in: *Architectural Design, Folding in Architecture* 102, 1993, S. 84–85.

## Endnoten

1 Lynn, Greg: INeffective DESCRIPTIONS: SUPPLEMENTAL LINES, in: Eisenman, Peter (Hg.): *Re-working Eisenman*, London / Berlin 1993, S. 99–105. Der Text wurde bereits 1990 geschrieben. Auch Eisenman ist bekannt für seine ambivalenten Titel, wie „Fin D’Ou T Hou S“ oder „miMISes READING: does not mean A THING“.

2 Dies ist natürlich eine starke Verkürzung zum Zwecke der Einordnung von Lynns Diskurs in einen größeren theoriehistorischen Rahmen. Für eine ausführliche Analyse siehe u.a. Höfler, Carolin: *Form und Zeit. Computerbasiertes Entwerfen in der Architektur*, Diss. Berlin 2009, <http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/hoefler-carolin-2009-09-28/PDF/hoefler.pdf>, S. 165 (Zugriff 15.08.2016).

3 Lynn, Greg: *Probable Geometries: The Architecture of Writing in Bodies*, in: *Any 0*, 1993, S. 44. Lynn referiert hier auf Hollier, Denis: *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, Cambridge / Mass. 1989, S. 23.

4 Lynn 1993 (wie Anm. 1), S. 100.

5 Siehe Koller, Hermann: *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954, S. 119.

6 Lynn 1993 (wie Anm. 1), S. 100. Lynn referiert auf Batailles Text „Informe (Formless)“ in: *Visions of Excess: Selected Writings, 1927–1939*, Minneapolis 1985, S. 31, sowie auf Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis 1987, S. 212.

7 Bataille, Georges: *Informe*, in: *Documents* 7, 1929, S. 382.

8 Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992, S. 289. Original: „S’il y a une « géométrie » primitive (proto-géométrie), c’est une géométrie opératoire où les figures ne sont jamais séparables de leurs affections, les lignes de leur devenir, les segments de leur segmentation : il y a des « ronds », mais pas de cercle, des « alignements », mais pas de droite, etc.“: Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie*, Paris 1980, S. 258.

9 Lynn 1993 (wie Anm. 1), S. 101.

10 Ders. 1993 (wie Anm. 3), S. 45.

11 Ders. 1993 (wie Anm. 1), S. 100. Hervorhebungen von Lynn übernommen.

12 Ebd., S. 102. Bei dem offenen Intervall referiert Lynn auf Deleuze und Guattari, die den glatten Raum durch gerichtete, offene Intervalle gekennzeichnet sehen, während der gekerbte Raum auf dimensional, geschlossenen Intervallen basiere. Vgl. Lynn 1993 (wie Anm. 1), S. 104f., Anm. 15.

13 Im Original heißt es „Faire la carte, et pas le calque.“: Deleuze / Guattari 1980 (wie Anm. 8), S. 20.

14 Deleuze / Guattari 1992 (wie Anm. 8), S. 25. Lynn zitiert die englische Übersetzung in Deleuze / Guattari 1987 (wie Anm. 6), S. 13.

15 Lynn, Greg: *Multiplicitous and Inorganic Bodies*, in: *Assemblage* 19, 1992, S. 36.

16 Ebd., S. 37.

17 Deleuze / Guattari 1992 (wie Anm. 8), S. 218f.

18 Ebd., S. 224. Original: „Le CsO [Corps sans Organes], c’est l’œuf. Mais l’œuf n’est pas régressif: au contraire, il est contemporain par excellence, on l’emporte toujours avec soi comme son propre milieu d’expérimentation, son milieu associé. L’œuf est le milieu d’intensité pure, le spatium et non l’extensio, l’intensité Zéro comme principe de production.“: Deleuze / Guattari 1980 (wie Anm. 8), S. 202.

19 Lynn 1992 (wie Anm. 15), S. 38.

20 Ders.: *Architectural Curvilinearity. The Folded, the Pliant and the Supple*, in: *Architectural Design 102, Folding in Architecture*, 1993, S. 9.

21 Ders. 1992 (wie Anm. 15), S. 37ff.

22 Ebd., S. 40.

23 Ebd., S. 39.

24 Ebd., S. 40.

25 Ebd., S. 39.

26 Ders. 1993 (wie Anm. 20), S. 13.

27 Ebd., S. 14.

28 Ders. 1993 (wie Anm. 1), S. 100f.

29 Diller, Elizabeth: *Bad Press*, in: Francesca Hughes (Hg.): *The Architect. Reconstructing her Practice*, Cambridge 1996, S. 92.

30 Greg Lynn FORM, <http://glform.com/buildings/stranded-sears-tower/> (Zugriff 15.08.2016). Die Ausstellung „Architecturally Speaking“ präsentierte vom 24.08. bis 19.09.1992 in der Gallery 400 der University of Illinois Arbeiten der ArchitektInnen Doug Garofalo, Catherine Ingraham, Mark Linder, Greg Lynn, Eva Maddox, Stephen Perrella, Mark Rakatansky, Robert Somol, Maria Whiteman und Lily Zand. Gallery 400, <http://gallery400.uic.edu/exhibitions/architecturally-speaking> (Zugriff 15.08.2016).

31 Caroline Höfler zitiert aus Lynns Webseite: „The Stranded Sears Tower project was the first instance of ‘stranding’. It was the first proposal after leaving Peter Eisenman’s office after having worked on the Cincinnati DAAP project that was based on chains of rotating and pitching

blocks“: Greg Lynn FORM, [www.glyform.com](http://www.glyform.com), Unterseiten „Learn, Strand“, Dezember 2006, entfernt 2008. Höfler 2009 (wie Anm. 2), S. 165.

32 Lynn 1992 (wie Anm. 15), S. 37.

33 Baudrillard, Jean: Requiem for the Twin Towers, in: *The Spirit of Terrorism*, London, New York 2003, S. 39. Lynn referiert auf Baudrillard, Jean: *The Orders of Simulacra*, in: *Simulations*, New York 1983, S. 135f.

34 Lynn 1992 (wie Anm. 15), S. 42.

35 „The tower acts as if it were a strand: a collection of fibers or filaments twisted, plaited, or laid parallel to form a unit. This strand is both a system of interwoven filaments and a singularity capable of further twisting or plaiting into a larger or more complex yarn, thread, rope, or cordage“: Lynn 1992 (wie Anm. 15), S. 42.

36 „I have applied this alternative alliance between a suppler geometry and a body without a single organization to a recent competition held for the city of Chicago in September 1991; the project should be seen as a preliminary experiment and not as the full realization of the ideas presented here“: Lynn 1992 (wie Anm. 15), S. 42.

37 Höfler 2009 (wie Anm. 2), S. 165f.

38 Vgl. „Diese bildliche Vorstellung von der topologischen Geometrie prägten [sic!] auch Lynns Ideen und Assoziationen zur Formkategorie ‚Strand‘“: Höfler 2009 (wie Anm. 2), S. 165f.

39 Lynn 1993 (wie Anm. 20), S. 11.

40 Ders.: Shoji Yoh, *Perfectura Gymnasium*, in: *Architectural Design 102, Folding in Architecture*, 1993, S. 79.

41 Ders. 1992 (wie Anm. 15), S. 45–46.

42 Ebd., S. 43.

43 Lenoir, Timothy/Alt, Casey: *Flow Process, Fold. Intersections in Bioinformatics and Contemporary Architecture*, in: Ponte, Alessandra / Picon, Antoine (Hg.): *Architecture and the Sciences. Exchanging Metaphors*, New York, Princeton 2003, S. 344.