

## Daniel Libeskind: Seine frühen Werke und Dekonstruktivismus

### *Between the Lines – Zwischen den Linien*

Der Architekt benannte das Museumsprojekt „Erweiterungsbau des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum“ mit dem Begriff *Between the Lines* und erklärte seinen Denkansatz mit *Zwei Linien, eine gerade, aber in Fragmenten gebrochen, die andere mehrfach geknickt, aber sich in die Unendlichkeit fortsetzend*. Er bezieht sich bei der Beschreibung des Museumsgebäudes und seines Umfeldes auf ‚imaginäre Linien‘, die das bestimmende Element des Museumsgebäudes sind und es nach Innen und Außen strukturieren. Die aus Linien gebildeten Fragmente bezeichnet er als *Void*, als ‚materialisierte Leere.<sup>1</sup>

Dementsprechend wurde das *Void* vom Architekten im Sinne eines **spirituellen Vakuums** vermittelt, das aufgrund seiner speziellen architektonischen Konstruktion als *gebauter Leer-Raum* das Museumsgebäude durchziehen sollte, um auf den Ebenen der horizontalen Gliederung die für den Dekonstruktivismus typischen **Fragmente** zu bilden, während die fragmentierten Leer-Räume in der vertikalen Gliederung vom Erdgeschoß bis in das oberste Stockwerk geplant waren. Architektonisch bedeutsam ist, dass diese fragmentierten Leer-Räume aus der horizontalen Linienführung der Erdgeschoß-Ebene in die oberen Stockwerke als ‚Vertikale‘ fortgesetzt werden. Für die Architektur ist die Vertikale die geometrische Form des Turms. Die Bedeutung des "Turms" und seiner architektonischen Vaterfigur in Libeskinds Museumsphilosophie wird an dieser Stelle nicht ausführlich dargestellt. Die Idee, Türme in einen geschlossenen Raum als innenarchitektonisches Element hinein zu stellen, wurde von dem deutsch-mexikanischen Architekten Mathias Goeritz im Jahr 1956/1957 zum ersten Mal realisiert, der sie als *den Raum verstellende und den Zugang versperrende Elemente* in sein Landhaus in Temixco bauen ließ, deren einzige Funktion es war, vom Betrachter als *emotionales Erlebnis* erfahren zu werden. Libeskind hat diese Idee übernommen und in die Baukonstruktion des Berliner Museumsprojektes übertragen. Eine Referenz auf Mathias Goeritz und eine "Danksagung" an diesen aus Deutschland emigrierten Architekten ist in den vielen Veröffentlichungen über Libeskinds Architektur an keiner einzigen Stelle zu finden. Am wenigsten bezieht Libeskind sich selbst auf Mathias Goeritz, obgleich sämtliche Metaphern des Museumsbaus, angefangen bei der skulpturalen Form des Zickzack, bis hin zur (geplanten, aber nicht realisierten) Kinderschaukel des Walter-Benjamin-Spielplatzes auf Bauten des Architekten Mathias Goeritz zurückgehen. Die Zickzackform des Museumsgebäudes leitet sich direkt und unmittelbar von der Schlangenskulptur ab, die Mathias Goeritz für sein Museum "El Eco" in Mexico City schuf. Die von Libeskind für den Walter-Benjamin-Spielplatz konzipierte Kinderschaukel (um auf die Rutsche zu gelangen, hätten die Kinder zuerst eine Treppe in Turmform überwinden müssen) geht auf eine von Goeritz realisierte Kinderschaukel eines Spielplatzes zurück, den er für das Saltiel Community Center in Jerusalem baute. Dieses Gemeindezentrum konzipierte Goeritz als "Haus ohne gerade Wände und

---

<sup>1</sup> Void, im Englischen auch: n., vacuum, chasm, cavity, emptiness, opening, gap; adj., emptied, vacant, bare, drained, dead, blank. Vgl., The Cambridge Thesaurus of American English, Cambridge University Press, 1994.

ohne Winkel" (siehe Libeskind), es hat keine 90°-Ecken, und es enthält die „Treppe ohne Ende“, die von Libeskind für seine „Achse der Kontinuität“ vereinnahmt wurde. Auch hier stößt die Treppe an eine Wand. All diese Elemente gelten als charakteristisch für das von Libeskind entworfene Museumsgebäude und als seine geniale Eigenleistung, sie sind aber von Mathias Goeritz nicht nur zeitlich vor Libeskind erdacht worden, sondern auch ganz oder teilweise in den Goeritz'schen Bauten verwirklicht worden.

Linien, Fragment (Fragmentierung) und Leere sind Begriffe der Architekturphilosophie des Dekonstruktivismus, deren Bedeutung für das Jüdische Museum Berlin sich nicht allein aus den Äußerungen des Theoretikers Daniel Libeskind über *sein Museum* erschließen, das als komplexes Ganzes sein Lebenswerk ist, auf das sich sein Ruf als Architekt und Künstler gründet. Aber im historischen Diskurs stellt sich dann auch die pragmatische Frage nach der Bedeutung der *Architektursprache* und ihren philosophischen und architekturgeschichtlichen Quellen, deren sich der Architekt bediente, um nicht nur das Bauprojekt als solches, sondern auch seine formale und ästhetische Gestaltung im Sinne einer eigenständig-geistigen Leistung durchzusetzen.

Über den Pragmatismus unter Architekten wird vom ‚Superstar‘-Architekten Philip Johnson berichtet, der 1988 die erste Ausstellung mit dem Titel ‚Dekonstruktivistische Architektur‘ initiierte, zu der Daniel Libeskind als einer von acht ausgewählten Dekonstruktivisten eingeladen war. Es heißt: „Jetzt oblag es natürlich Philip [d.i. Philip Johnson], den vorrangigen Akt des Drahtziehers zu vollziehen und zu entscheiden, wer reinkommt und wer draußen bleibt. .... Alles war bereit für das Ritual der Zustimmung und des Mitmachens, bei dem die Rechte vom Urheber auf den Nutznießer übertragen werden. Wie schon viele der früheren Feiern des Johnson-Kults, fand auch diese Zeremonie anlässlich eines ausschließlich den Jungs vorbehaltenen Dinners statt.“<sup>2</sup>

In der Retrospektive des chronologischen Ablaufs seit der Wettbewerbsentscheidung im Juni 1989 ist an dieser Stelle festzuhalten, dass die Symbolik des *Void* als einer durch den Holocaust verursachten *historischen Leere* eine Interpretation ist, die Libeskind seinem Entwurf im Nachgang der Wettbewerbsentscheidung zuerkannte. Nichts in seinen ersten Entwürfen und seinen schriftlichen und mündlichen Erläuterungen läßt darauf schließen, dass der Wettbewerbsentwurf diese *Void* – Symbolik beinhaltete.

Erst im Juni/Juli 1990 stellte sich heraus, dass die *Void*-Interpretationen des Architekten jedwede Nutzung ausschlossen. Das Void und seine Wände wurden als *unantastbar* erklärt, die in der Wettbewerbsausschreibung mit 1000 qm für das Jüdische Museum ausgewiesene Ausstellungsfläche wurde ins Untergeschoß in Räume verlagert, die zuvor für Depots vorgesehen waren. Diese Neu-Interpretation des Baukonzeptes rief Kritik unter den Museumsmitarbeitern hervor, die der Architekt jedoch nicht duldete. Die Bezeichnung „Jüdisches Museum“ verstand der Architekt inzwischen nur noch symbolisch. Die Intentionen, ein reales Jüdisches Museum in Berlin wieder aufzubauen und mit

---

<sup>2</sup> Zitiert aus Kapitel *Dekonstruktivismus*, in: Franz Schulze, Philip Johnson - Leben und Werk, Wien-New York, 1996, S. 445-453; hier: 446.

Inhalt zu füllen, betrachtete er als Blasphemie. Die Sammlung der Kunst- und Alltagsobjekte und die Archivsammlung der Zeugnisse und Dokumente aus der Geschichte und Kultur der Juden in Berlin für die Öffentlichkeit zugänglich machen zu wollen, waren nach seiner Auffassung bedeutungslos.<sup>3</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Situation wird nachvollziehbar, wie der Bedeutungswechsel der Void-Fragmente (im psychoanalytischen Konnex sind sie eindeutig determiniert) zustande kam. Sie als **Erinnerungs-Mahnmale** des historischen Verlustes nach dem Untergang jüdischer Kultur und jüdischen Lebens zu determinieren, wurde dem Architekten als Idee vorgetragen, um anstelle metaphysischer Leere die *Erinnerung* dort zu platzieren, wo im Museumsrundgang ursprünglich Ausstellungen aus dem Themenkatalog jüdischer Geschichte vorgesehen waren. Diese Idee wurde vom Architekten gern aufgegriffen und vereinnahmt. Es war die Mindestanforderung, um der Reduzierung einer Museumsidee auf *Leere* zu begegnen. Der Architekt, aus seiner Negativeinstellung **gegen** das Jüdische Museum, stand für *Leere* und Verdrängung ein, was darin gipfelte, dass er die Raumplatzierung der jüdischen Themen im (verdunkelten) Untergeschoss des Gebäudes nicht nur akzeptierte, sondern befürwortete.

Kritik ließ der Architekt nicht zu, und die Museumsmitarbeiter, statt sich der intellektuellen Herausforderung und Auseinandersetzung zu stellen, verharrten in einem reflektorischen Dilemma und warteten ab. Es gab ein Bauernopfer. Im Frühherbst 1990 ließ das Büro Libeskind dem Berlin Museum die Mitteilung zukommen, dass der Architekt sich fortan weigern würde, an Sitzungen über das Museumsprojekt teilzunehmen, wenn auch die Abteilungsleiterin anwesend wäre. Die Folge war eine ab 1990 schleichend vollzogene de facto, später auch die de jure vollzogene Amtsenthebung. Im Frühjahr 1991 wurden bei der Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten die ersten Weichen gestellt, um den Abteilungsleiter-Posten neu zu besetzen. Ein Direktor für das Jüdische Museum war nicht vorgesehen, das Jüdische Museum sollte „Abteilung bleiben. Stattdessen wurde dem Architekten Daniel Libeskind zugestanden, ihm bei der Neubesetzung des Abteilungsleiter-Postens das Recht zu überlassen, eine "Person seines Vertrauens" auszuwählen.

Bis Juni/Juli 1990 fanden Diskussionen der Museumswissenschaftler unter der Prämisse eines neudefinierten „Integrationsmodells“ statt. Ihr Interesse war darauf gerichtet, ein Museum zu gestalten, das dem Architekturkonzept angemessen wäre. Auf der Basis eines positivistischen Verständnisses wurde intensiv über Integration und über die Rolle des stadtgeschichtlichen Museums mit seinen neuen Anforderungen an die Museumsarbeit diskutiert.

Über die Museumswissenschaftler äußerte Libeskind sich in einer Diskussion mit Jacques Derrida während einer Tagung, die 1991 an der St. Paul University in Chicago veranstaltet wurde:

*Es ist mir gelungen, die Politiker davon zu überzeugen, statt gerader Wände einen leeren Raum bauen zu lassen ..... Woche für Woche hatte ich dreißig Leute aus dem Berlin Museum, dem Senat*

---

<sup>3</sup> Daniel Libeskind, mündl. Mitteilung an die Autorin, 1990.

Vgl., Blasphemie, [Griech.-Lat.], Gotteslästerung, verletzende Äußerung über etwas Heiliges; Kritik [Griech.-Lat.], wissenschaftliche und künstlerische Beurteilung, Besprechung; dann auch: Tadel, Unterscheidungsvermögen, Scharfsinn.

und den Ingenieurbüros in meinem Büro. Sie wollten von diesen Dingen nichts wissen, sie waren an Varnhagen, oder Schönberg oder Celan nicht interessiert. Was die Musik betrifft, die sie kannten, so waren sie über Wagner nicht hinausgekommen.<sup>4</sup>

-----

Die Bezeichnung **Between the Lines** läßt sich aus der Philosophie des Dekonstruktivismus als ein Kompaktbegriff zur Umschreibung der metaphysischen **Leere** erschließen. Die Leere, das Nichts, ist wichtiger als die Materie. Wände werden gebaut, um das Nichts zu materialisieren. Dieser Denkansatz ist seit Laotse ein Grundsatz der chinesischen Philosophie.

Die *Leere*, bei Libeskind als *Void* und bei Jacques Derrida als *Krypta* bezeichnet, umschließt das von der Normalität und alltäglichen Realität abgespaltene und abstrahierte traumatische Etwas, das als *Unaussprechliches* im eigenen Ego verkapselt ist. Diese *Leere* wird überlagert von der verdrängten Erinnerung an die nie artikulierte Trauer über das verborgene, unsichtbare Trauma. Die Analogie zwischen Derrida'scher *Krypta* und *Void* besteht in der Symbolik des Totenraums eines Friedhofs oder Tempels.

Derrida schreibt:

*Mourning, the dead object remains like a living dead in the ego. It has a place, just like a crypt in a cemetery or temple, surrounded by walls. The dead object is incorporated in this crypt .... it remains there, forming a pocket in the mourning body.*<sup>5</sup>

Die *Krypta* erzeugt die *kryptische Architektur*, die die Aufgabe übernimmt, das *Unaussprechliche* der eingeschlossenen Trauer in Worte zu übersetzen, die andernfalls nicht ausgesprochen werden können. Die Architektur bringt die im Körper des Ego eingeschlossene *Abwesenheit* (dead object) zutage, sie *ersetzt* die *Abwesenheit* im Ego durch die **Zeichen** (Zeichnungen, Wortzeichen, Wahrzeichen) seiner vorhandenen Existenz. Im Sinne der Freud'schen Psychoanalyse ist *Krypta* ein Synonym für die Frustration der oralen Phase in der menschlichen Entwicklung.<sup>6</sup>

*Unaussprechliche ‚Letzte Worte‘* leiten zu Paul Celan in Libeskind's symbolischem Lageplan des Jüdischen Museums. Diesen Lageplan beschrieb Kurt W. Forster als *verzerrten Umriß eines*

---

<sup>4</sup> Im Klartext hieß dies: Alle waren Antisemiten.

Daniel Libeskind im Gespräch mit Jacques Derrida, anlässlich der Tagung >Das Unheimliche<, veranstaltet an der St. Paul University, Chicago, 1991; vgl., Jacques Derrida zu >Between the Lines<, in: Radix – Matrix, S. 115-117; Daniel Libeskind, Diskussion, ebd., S. 117-120, hier: 119, 1. Spalte.

<sup>5</sup> Jacques Derrida, Roundtable on Autobiography, in: The Ear of the Other: Otobiography, Transference, Translation, ed. Christie V. McDonald, New York, 1985, S. 39-90, hier: 57. Verkürzt wiedergegeben.

<sup>6</sup> Nicolas Abraham / Maria Torok, Introjection-Incorporation: Mourning or Melancholia, in: Serge Lebovici / Daniel Widlander, eds., Psychoanalysis in France, New York, International University Press, 1980, S. 3-16, hier: 5.

*Davidsterns, gleich einem anamorphotischen Schatten, den Libeskind als Mahnzeichen über die Stadt fallen läßt.*<sup>7</sup>

Übersetzt in einen architektonischen Bedeutungsinhalt, ist im Dekonstruktivismus das *Void* das Symbol der Verdrängung, während die *Linie* die einzige Realität ist, denn sie bildet eine sowohl imaginäre als auch feste **Grenze** (Grenzlinie, Schwelle, Mauer) zwischen der Irrationalität der einen und der Rationalität der anderen Menschen; oder, anders noch, die *Linie* ist der einzig reale Bezug für die Gratwanderung (Borderline) des *Grenzgängers*, indem sie die Differenz zwischen Vernunft und Irrationalität, oder die Schwelle / Mauer zwischen den Welten des Verstandes und des Wahnsinns markiert.<sup>8</sup>

In der Architektur wurde der Terminus *Dekonstruktivismus* geprägt, um gegenüber dem Schlagwort *Postmoderne* schärfer abzugrenzen. Der Dekonstruktivismus ist eine Konsequenz der Chaos-Theorie und den Theoretikern der Architektur des ausgehenden 20. Jahrhunderts wie auf den Leib geschrieben.<sup>9</sup>

Libeskind gehört zu den führenden Dekonstruktivisten, wobei es angebracht ist, den mißverständlichen Terminus der um 1980 entstandenen Richtung zu akzentuieren:

*Dekonstruktion gewinnt ihre ganze Kraft aus der Ablehnung eben jener Werte wie Harmonie, Einheit und Stabilität und aus einer anderen Sicht von Struktur. Die Sichtweise nämlich, dass die Defekte der Struktur innewohnen. Sie können nicht beseitigt werden, ohne die Struktur zu zerstören; die Defekte sind strukturvoll. Ein dekonstruktivistischer Architekt demontiert nicht ein Gebäude, sondern er lokalisiert die im Gebäude enthaltenen Probleme. Er stellt die Symptome einer verdrängten Unreinheit fest.*<sup>10</sup>

### **Zur Erinnerung**

Die Zickzack-Form der geknickten, sich ins Unendliche fortsetzenden Linie ist das Bauwerk, das in dienender Funktion um den Leer-Raum der geraden, in Fragmente gebrochenen *Linie* herumgebaut wird. Es handelte sich hier, wie sich aus den ersten Entwurfszeichnungen des Architekten ergibt, nicht um hermetisch verschlossene Leer-Räume, sondern zwei gerade verlaufenden Linien sollten als

---

<sup>7</sup> Kurt W. Forster, *Monstrum mirabile et audax*, in: Daniel Libeskind, *Between the Lines*, hrsg. Feireiss, S. 17-23, hier: 19.

<sup>8</sup> Zu Jacques Derrida, vgl. Mark Wigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, Cambridge / Mass. und London, 1993; Index, S. 273-278: *Crypt, Line, Mourning*. Dazu auch: Jacques Derrida, *Living On: Border Lines*, in: Harold Bloom et al., eds., *Deconstruction and Criticism*, London 1979, S. 75-176.

<sup>9</sup> Dekonstruktivismus ist eine Wortschöpfung aus *Dekonstruktion*, die dem amerikanischen Kunstkritiker Geoff Bennington zugeschrieben wird. Nach Bennington ist das Dekonstruktive eine *Theorie* und für die Architektur von Bedeutung, so lange es sich nur um Architektur-Zeichnungen handelt. Kritiker der Theorie sehen im Dekonstruktivismus das Chaotische, das Entfesselte, in das jeder selbst den Tiefsinn hineinsehen müsse, um nicht alles als Leere zu empfinden.

<sup>10</sup> Zitiert nach Rainer Höynck, *Unbeirrt im Zickzack, Der Berliner Museumsbau von Daniel Libeskind*, in: *MuseumsJournal, Berichte aus den Museen, Schlössern und Sammlungen im Land Berlin*, Nr. IV, 3. Jg., Oktober 1989, S. 32-34. Über Dekonstruktion, vgl. Mark Wigley / Philip Johnson, in der deutschen Ausgabe von *Dekonstruktivist Architecture*, New York, 1988.

parallel zueinander stehende *Wände* im Erdgeschoß des geplanten Zickzack-Gebäudes gebaut werden.

Der Platz **zwischen den Linien** ( - *zwischen* den Grenzen, Wänden, Mauern - ) war, so mußte aus den Entwurfszeichnungen geschlossen werden, weitläufig genug, um diese spezielle räumliche Dimension nicht nur symbolisch, sondern funktional erfahrbar zu machen. Die Räume sollten die Nutzung für Ausstellungsthemen ermöglichen. Dem Museumsbesucher hätte sich, wäre der Architekten nicht von seinem Wettbewerbsentwurf abgewichen, das Erlebnis eines separaten, differenzierten und dennoch in den Gesamtraum integrierten Raumes vermittelt.

Die *Zwischen-den-Linien* liegenden Zwischenräume nennt Libeskind *Void*. Sie waren Teil der designierten Ausstellungsfläche, die dem Jüdischen Museum in der Raumverteilung des Erweiterungsbaus zugeordnet war, jedoch für jedwede Nutzung an Bedeutung verlor, nachdem sie als Symbol *hermetisch verschlossener Leere* in der Vertikalform des Turms, der alle Geschosse von unten nach oben durchstößt, vorgestellt wurden. Im Sinne der Emotionalen Architektur will Libeskind erreichen, dass der Museumsbesucher durch die Konfrontation mit den *Void*-Wänden und den engen Passagen der *Void*-Brücken für eine andere Art der Wahrnehmung des Raumes sensibilisiert wird.