

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Band: 84 (1997)
Heft: 7/8: Zwischen medialer und wirklicher Präsenz = Entre présence médiatique et présence réelle = Between medial and real presence

Artikel: Das "interessante" Bild : Architekt: Daniel Libeskind, Berlin
Autor: Hubeli, Ernst
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-63601>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 23.11.2024

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

Das «interessante» Bild

Ist Architektur keine Sinngeberin und ohne Bezugspunkt, in dem formale und funktionale Strukturen lesbar und deutbar sind? Muss das Verhältnis, das sich normalerweise zwischen dem Adressaten, Interpreten und dem Architekturobjekt einstellt, *überschritten* werden, damit das Subjekt nicht immer nur sich selbst begegnet?

Das neue Jüdische Museum in Berlin kann als Kristallisationspunkt für aktuelle Fragen der Architekturtheorie dienen. Es durchbricht die gewohnte Rezeption, verweigert lesbare Zuordnungen von Bildern und Bedeutungen, will Gegenerfahrungen zu den gängig-vernünftigen Vorstellungen von Geschichte, Raum, Zeit, Stimmigkeit und Raumordnungen provozieren.

■ L'architecture, n'indique-t-elle ni sens, ni point de référence, là où les structures formelles et fonctionnelles sont lisibles et compréhensibles? La relation qui s'établit normalement entre destinataires, interprètes et objet architectural doit-elle être *dépassée* pour que le sujet ne se retrouve pas toujours avec lui-même?

Le nouveau musée juif de Berlin peut servir de point de cristallisation pour des questions de théorie architecturale actuelles. Il rompt avec la réception habituelle, il refuse les correspondances lisibles entre images et significations, il veut provoquer des contre-expériences par rapport aux conceptions raisonnables courantes de l'histoire, de l'espace, du temps, de l'harmonie et des ordres spatiaux.

■ Is architecture devoid of interpretative signals and points of reference with clear, legible formal and functional structures? Must the relationship which normally develops between the addressee, the interpreter and the work of architecture of necessity be *transcended* if the subject is not constantly to encounter nothing but himself?

The new Jewish Museum in Berlin may be understood as a crystallization point for topical issues of contemporary architectural theory. It eclipses the usual modes of reception, rejects any legible correspondence of images and meanings, and aims at triggering experience which conflicts with the normal, rational concepts of history, space, time, atmosphere and spatial order.

Ich-Wahrnehmung

Die Wetterkarten im Fernsehen vermitteln dem Zuschauer den Eindruck, er sähe die Verteilung der Wolken über Europa. Die Bilder wurden mit Satellitenaufnahmen übermittelt. Kaum merklich wechselten in den letzten Jahren fast alle Fernsehstationen zu Computersimulationen, ohne dass jemand wissen konnte, was man auf dem Bildschirm sieht – sind es wirkliche, fotografierte Wolken oder bloss Symbole, welche die digitale Denkarbeit produziert?

Der Unterschied ist dem Zuschauer freilich egal, da er sich sowieso daran gewöhnt hat, mediale und wirkliche Wirklichkeit gleich zu bewerten. Er hat sich auch daran gewöhnt, dass die Welt, die Darstellung ihrer Wirklichkeit, immer künstlicher wird. Dieses Alltagsphänomen ist allerdings von grosser Tragweite: niemand kann seiner Wahrnehmung trauen, was sichtbar ist, gilt mehr als das, was ist.

Die Kybernetiker haben deshalb eine Beobachtung zweiter Ordnung eingeführt. Dabei wird nicht bloss die Wirklichkeit genauer beobachtet, sondern es werden die unterschiedlichen Beobachtungen der Individuen verglichen. Und sie stellten fest, dass jedes Individuum eben seine eigene Welt rekonstruiert und dass daneben viele andere Welten existieren, die von ihm grösstenteils unbemerkt bleiben.

Die Wirklichkeit besteht also ausschliesslich in dem, was ein Wahrnehmungs- und Denkapparat konstruiert – jenseits dessen gibt es nichts, worüber sich etwas Eindeutiges sagen liesse.

Im Spiegelkabinett der Subjekte ist jedes Subjekt für jedes andere Umwelt. Und da die Sprache an Bewusstseinsinhalte nur strukturell gekoppelt ist, weiss ein Subjekt also nie genau, was in einem anderen vorgeht. Was es darüber zu wissen meint, ist stets eigene Konstruktion. In sich selbst entwirft man das, was man als Realität erlebt und gestaltet. Und dafür gibt es keine Verbindlichkeit auf einer allgemeinen Realitätsebene.¹

Dies – in Kürze – die Lehre des modernen

Konstruktivismus, welche für die Architekturtheorie die widersprüchlichen Fragen aufwirft. Ist der architektonische Entwurf zwangsläufig subjektiv, zufällig und willkürlich? Muss Architektur nicht – ebenso zwangsläufig – kollektiv vermittelt und gesellschaftlich legitimiert sein?

Zeichen ohne Bedeutung

Aufgrund der alltäglichen Überflutung von Bildern und Informationen über TV, Video, Computer, Zeitungen müssen wir unserer Wahrnehmung nicht nur misstrauen, sie hat sich auch (unbewusst) verändert, insbesondere fällt es schwer, Zeichen ihren Bedeutungen klar zuzuordnen.

Fredric Jameson hat in seinen Forschungen nachgewiesen, dass Bilder – seien es mediale, architektonische oder künstlerische – wie ein Text oder eine Redeweise gelesen werden. Ein Bild ist innerhalb des gewaltigen Komplexes von Formen, Informationen und Eindrücken nur ein Bruchstück in einer unüberblickbaren Abfolge von Fragmenten. Ein klar definierbares Verhältnis von Form und Inhalt, von Zeichen und Deutung, bleibt dabei unvermittelt, höchstens flüchtig für einen kurzen Augenblick noch festzuhalten. Seine Schlussfolgerung: «Wenn Ganzheiten verschwinden und nicht mehr den grundlegenden Rahmen für Analyse und Deutungen bilden, gibt es auch keine Meisterwerke –, vor allem keinen Kanon von Meisterwerken mehr...und selbst die alten werden anders gelesen.»²

Wenn wir es nur noch mit Texten zu tun haben, das heisst mit Ephemerem, mit disponiblen Werken, dann wird es nicht nur schwierig, sondern auch paradox, eine Analyse oder Interpretation an einem einzigen dieser flüchtigen, fragmentierten «Werke» festzumachen. Denn anstelle des Meisterwerkes mit seinen ganzheitlichen Ansprüchen und Deutungen rückt ein «interessantes» Bild (Text), das aus dem undifferenzierten zufälligen Fluss von Bildern (Texten) – aus unbewussten Gründen – hervortritt.

¹ Niklas Luhmann hat dafür den Begriff der Autopoiese eingeführt, der eine (Über-)Steigerung der Autonomie ausdrückt.

² Der Verlust vom «Ganzen» tritt vor allem in der Politik anschaulich an den Bildschirm, indem politische Inhalte intimisiert werden. Ist die Personalisierung medial vollzogen, erweist sich die Person als austauschbar. Ebenso organisiert sich die Kulturindustrie mit der Strategie der Überflutung, verbraucht «Star» um «Star», um den Fluss medientechnologischer Produkte nicht zu unterbrechen.

Das Paradox der Gleichzeitigkeit von Reproduktion und Verlust des «Werkes» scheint Andy Warhol schon früh beschäftigt zu haben. Sein (spätes) Interesse am Videofilm, das temporäre Personalisierung und fließende Fragmentierung ermöglicht, schafft Distanz zum «Werk» und zugleich «das Recht, dass jeder ein Star ist».

Beim Versuch, die Bilderflut zu interpretieren oder zu analysieren, stellt sich so etwas wie eine Heisenbergsche Unschärferelation ein: Man ist dazu verurteilt, Text für Text, Bild für Bild unter die Lupe zu nehmen. Dabei interferiert diese lineare Form der Wahrnehmung und der Deutung mit der Realität der Bilderflut, die kein Bild isoliert. Eine solche Isolation wäre aber die Bedingung, dass ein «Werk» überhaupt existiert.

Unter diesen Voraussetzungen besteht das Schicksal des architektonischen «Werkes» nicht darin, dass es in der Bilderflut versinkt – es kann gar nicht erst entstehen, da nun das «interessante» Bild den Rahmen der unbewussten Rezeption und Aufmerksamkeit diktiert. Deshalb kann es keine «grosse» Architektur mehr geben, selbst «gute» Architektur ist problematisch geworden.³

Gegenerfahrung

Wer das Verschwinden der Architektur diagnostiziert, ist unweigerlich mit einem Paradox konfrontiert. Einerseits generiert die mediale Vermarktung von schnellen Bildern und Personen, wie Paul Virilio meint, einen schizophrenen Zeitgeist, der zwischen «Bildhaftem» und «Wirklichem» nicht mehr unterscheiden kann, was plausible, nachvollziehbare Verhältnisse von Gegenstand und Bedeutung, von Raum und Zeit verunmöglichte. Andererseits bedeutet die «grosse» Distanz zu den Bildern, Zeichen und Symbolen nicht, dass sie verschwinden, sondern dass sie an Macht und Manipulationsgewalt

verlieren und so gerade jene (Teil-)Autonomie erlangen, welche der modernen Ästhetik als Ideal vorschwebte, einer Ästhetik, die die Welt verdoppelt, ohne in ihr aufzugehen und dadurch eine andere, kritische Kraft gewinnen kann – Voraussetzungen für die Architektur, Gegenerfahrungen zu ermöglichen.

Die Basis traditioneller Architekturlehren und -rezeptionen bildet gewissermassen die normale Erfahrung – nachvollziehbare, vernünftige Beziehungen des Menschen zur Objektwelt. Freilich sind sie immer auch widersprüchlich gewesen – unverblühte, naturalistische Abbildungen von Funktionen verpönt, Verunklärungen beliebter, verselbständiger Formen verhasst. Colin Rowes empirischer Vergleich des Pariser *hôtel* mit dem englischen Landhaus markiert das Spektrum: ein chaotischer Grundriss umrahmt von einer streng geordneten Fassade bis zur Kombination einer totalen Raumordnung mit einem pittoresken Blendmauerwerk.

Peter Eisenman meint in seinem Essay «Post-funktionalismus», dass die Vielfalt der widersprüchlichen Verhältnisse von Funktion und Form in der Form selbst liege, da sie aus einer Reihe von Fragmenten entstehe, die sich auf verschiedene Ereignisse, Bedeutendes, Unbedeutendes – auf Abwesendes beziehen. Eisenman will das übliche Wahrnehmungsspektrum, das den architektonischen Entwurf eingrenzt, relativieren und erweitern: jenseits der Vernunft und der Verfügung über Gegenstände gäbe es auch das Nichtidentische, andere Erfahrungen mit dem Raum.

Weiter gedacht, verbindet sich damit die These, dass Architektur kein Sinngeber und ohne Bezugspunkt ist, wo formale und funktionale Strukturen lesbar und deutbar sind. Das heisst, dass das Verhältnis, das sich normalerweise zwischen dem Adressaten, Interpreten und dem Architekturobjekt einstellt, *überschritten* werden soll, damit das Subjekt nicht immer nur sich selbst begegnet. Das architektonische Objekt soll gegen die Entfremdung von Sehgewohnheiten und von Bedürfnissen entworfen werden, um *Gegenerfahrung* zu ermöglichen – als Unterbrechung (repressiver) Normalität, als Erfahrung unmittelbarer Fremdheit und als korrekatives Bewusstsein.

Theodor W. Adorno entwickelte seine Vorstellungen von Architektur aus dem fundamentalen Wi-



Jüdisches Museum, Berlin
 ■ Musée juif, Berlin
 ■ Jewish Museum, Berlin
 Foto: Bitter Bredt, Berlin

³ An den olympischen Spielen in Los Angeles (1980) wurde erstmals Architektur als reines Medienbild hergestellt. Auf dem Bildschirm unerkennbar, bestand die Stadionarchitektur nur aus Kulissen. Inzwischen können Architekturobjekte virtuell mit digitaler Filmtechnik auf den Bildschirm simuliert werden. Museumsbauten stehen heute unter dem Konkurrenzdruck der Kultur-

metropolen. Dabei ist die mediale Realität des Museums – für die Werbung – wichtiger als die gegenständliche Realität: es geht um die mediale Exklusivität in Form eines einprägsamen, unverwechselbaren – eben «interessanten» – Bildes. Museumsbauten sind die *golden edges*, die als internationales Emblem zur Aufwertung von Images und Wirtschaftlichkeit einer Stadt dienen. Der

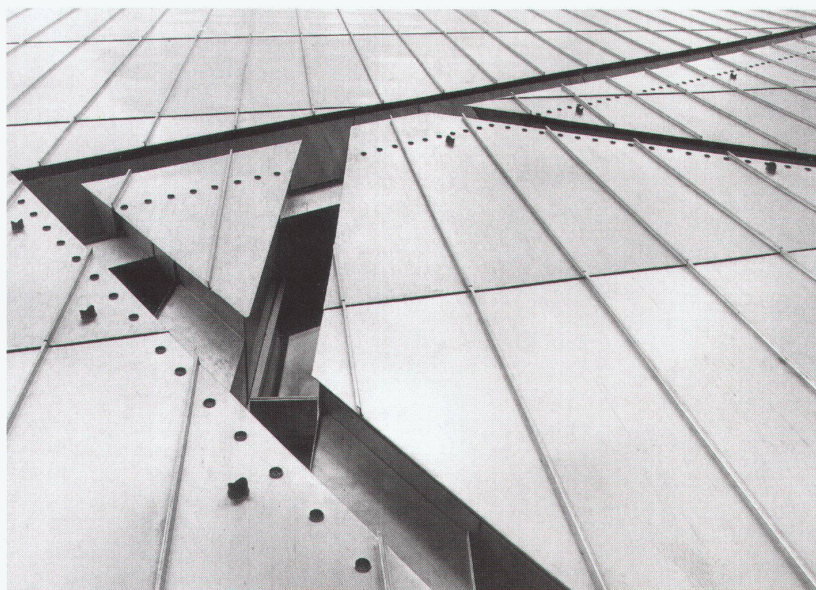
Architekt spielt dabei – als Architekt – eine untergeordnete Rolle, es sei denn als Teil des Medienkonzeptes eine wichtige.



Foto: Gerhard Ullmann, Berlin

derspruch, der sich in der Gegenüberstellung von Nützlichem und Unnützlichem manifestiert. «Das bloss Nützliche ist der Trugschluss, dass die Menschen von sich aus eines Trostes mächtig wären, der sie nicht täuschte, das Nützliche wäre die Versöhnung des Menschen mit den Objekten, die nicht länger vermauern – aber alles Nützliche ist in der Gesellschaft entstellt, verhext... Da die kapitalistische Gesellschaft nichts Nützliches hervorbringen kann, ist die *raison d'être* aller autonomen Kunst, dass einzig das Unnütze einsteht für das, was einmal das Nützliche wäre, der geglückte Gebrauch, Kontakt mit den Dingen jenseits der Antithese von Nutzen und Nutzlosigkeit.»

Freilich widersprach Adorno einer direkten Umsetzung solcher kritischen Theorie vehement: «... da die Architektur nicht nur autonom, sondern zugleich zweckgebunden ist, kann sie die Menschen, wie sie sind, nicht einfach negieren... die zurückgebliebensten und konventionell befangensten haben ein Recht auf die Erfüllung ihrer sei's auch falschen Bedürfnisse. Setzt der Gedanke an das wahre, objektive Bedürfnis sich rücksichtslos über das subjektive hinweg, so schlägt er (...) in brutale Unterdrückung um. Sogar im falschen Bedürfnis der Lebendigen regt sich etwas von Freiheit (das, was die ökonomische Theorie den Gebrauchswert gegenüber dem Tauschwert nannte). Ihnen scheint die legitime Architektur notwendig als ihr Feind, weil sie ihnen vorenthält, was sie so und nicht anders beschaffen wollen und sogar brauchen.» Mit anderen Worten: eine Architektur der Gegenerfahrung ist eine Frage der Angemessenheit.



Zufall als Objektivierung

Libeskind hat in seinem Entwurf für den Alexanderplatz die Handlinien Alfred Döblins wie einen unsichtbaren Layer verwendet, um die Gebäude anzuordnen und die urbanen Kraftlinien festzulegen. Eisenman schichtete in seinem Wettbewerbsprojekt für das Mahnmal für die Opfer des Holocaust in Wien Umrisslinien des Wiener Judengettos und die Grenzen von Grossdeutschland über den Situationsplan vom Lager in Auschwitz. Einen Entwurf in Verona leitete er von Texten aus Shakespeares Romeo und Julia ab.

Was als Willkür erscheint, wird als entwerferisches Vehikel benützt, um «die Verhältnisse zum Tanzen zu bringen und eine sonst undenkbare Selbstentfaltung des Projektes zu ermöglichen» (Ulrich Schwarz). So sollen die Zufallsoperatoren der Objektivierung subjektiver Entwurfsentscheidungen dienen – durch den Einbezug von Virtuellem, von Geschichten, Texten, Unbedeutendem, die einen Ort unsichtbar mitprägen. Mit der *Dezentrierung* des Faktischen (und des Architekten) soll die Wirklichkeit um die Archäologie des Ortes erweitert werden.

Die Methode will, erstens, das einzelne Subjekt (den Architekten) mit seiner kleinen Welt der eigenen Erfahrung und Wahrnehmung überwinden und der Willkür und Beliebigkeit die Vervielfältigung von Subjekten (mit ihren Quellen) entgegensetzen.

Zweitens geht die Methode davon aus, dass Beziehungen von Zeichen und Bedeutungen sowieso nicht herstellbar sind. Durch den Einbezug von Virtuellem, unsichtbaren Layers, Figuren, Texten und Abstraktionen werden die architektonischen Objekte ganz oder teilweise unlesbar. Mit der bewussten Vermeidung einer lesbaren Zuordnung von Zeichen und Bedeutungen verbindet sich das Versprechen von der Gegenerfahrung und offenen Interpretation. Die Entwurfsmethode beruht auf Axiomen – es sind Setzungen, die nicht in erster Linie einer argumentativen Analyse zugänglich sind, sondern an der eigenen, individuellen Erfahrung gemessen werden können. Denn – dies ist die eingangs erläuterte Lehre des modernen Konstruktivismus –, dass nur das einzelne Subjekt zu architektonischen Objekten eine Beziehung herstellen und nur mit der eigenen Erfahrung und Wahrnehmung interpretieren kann.

Fenstereinschnitte in der Ausführung

■ Ouvertures de fenêtre exécutées
■ Window openings under construction
Foto: Gerhard Ullmann, Berlin

Ein «Void»
■ Un «vide»
■ A "void"
Foto: Bitter Bredt, Berlin



Gegenerfahrung?

Tritt man durch das alte Museum – untergeschossig – in das neue Jüdische, öffnen sich gabelförmig zwei Grossräume. Von schiefen Böden und Wänden umschlossen, erscheinen sie ohne Anfang und Ende, ohne Fenster und Licht. Eine sprachlose Raumsituation, in der eine Rückkoppelung mit eigenem Wissen und Erinnerungen stattfindet, um der Wahrnehmung einen subjektiven Halt zu geben, zum Beispiel:

Claude Parent und Paul Virilio entdeckten in den klotzigen Militärbauten aus Beton, die sich entlang dem Atlantikwall ungeordnet reihen, eine Raumlehre, die unsichtbare (Raum-)Energie mit Raumgrenzen und Volumen verbindet. Die gemeinsam entwickelte «schräge» Architektur bezieht ihren plastischen Expressionismus aus der virtuellen Energie von Räumen und Körpern, die in Schiefelage gefangen sind – *eine in Sichtbeton erstarrte Dynamik*. Ein imposantes Beispiel ist die Blockfuge der Albignawerke im Kanton Graubünden – eine gigantische Raumwand für den Stausee. In dem fast 100 Meter hohen, intentionslos entworfenen cathedralartigen Raum scheint sich das gestaute Wasser in Licht zu verflüchtigen, das von oben entlang den rauen Betonwänden nach unten fliesst. Eine surrealistische Stimmigkeit in einer atemberaubenden Leere, in der sich *Bedrohung und Faszination* versöhnen. Die Blockfuge – ihre unpräzise Leere – hat eine zivilmilitärische Version in Schutzanlagen in der Schweiz. Es sind gewissermassen pädagogische Vermittlungsorte für Leerstellen in der Geschichtsschreibung – unterirdische, hermetisch geschlossene Betonkammern, sogenannte Zivilschutzräume, in welche alle eintauchen können, falls ein AKW explodieren oder ein Krieg beginnen würde. Fast fensterlos, haben sie nur kleine, gasdicht verschliessbare Oberlichter, die in den Friedens- und unfallfreien Zeiten geöffnet werden dürfen. Sie dienen auch als Ausstiegsluken und sind Fluchtpunkte der Klaustrophobie. In diesen Räumen herrscht eine ebenso *beklemmende wie kontemplative Enge*, die einen – ausgegrenzt von der Aussenwelt – schockartig auf sich selbst zurückwirft. Libeskind will Irrationales architektonisch vermitteln, auf jene Leerstellen in der Geschichte verweisen, auf ihre Widersprüche von Kontinuität und Brüchen, auf Unerklärbares, auf die Apokalypse als Mythos und Tatsache. Die architektonischen Mittel bestehen im wesentlichen in einer Zickzackform (die die Textstruktur von Walter Benjamin «abbildet») des Gebäudes mit einer entsprechend unüberblickbaren und spärlich belichteten Innenraumabwicklung, in der sich (innerhalb eines fiktiven Bandes) sporadisch «Voids» öffnen. Die Inszenierung erfüllt Libeskind's eigenen An-

spruch nicht. Es gibt dafür zwei mögliche Gründe. Erstens, die Mittel: die Anlage – deren Kodierung als verzerrter Davidstern und apokalyptische Symbolik – ist nicht vermittelt, auch im Sinne einer assoziativen Stimmigkeit nicht wahrnehmbar; der Situationsplan spricht nur für sich. Der Baukörper wirkt exaltiert, gewollt-beliebig – möglicherweise verursacht durch das Verhältnis von grossem Bauvolumen, naiver Formgebungen und Designspuren, von entfremdeten Proportionen und gestauter «Raum-Energie» (Parent, Virilio). Die labyrinthischen Innenräume und ihre Abwicklung erscheinen «nervös», aufdringlich ambitioniert, um die kontemplative Ambivalenz von Beklemmung, von Bedrohung und Faszination zu bewirken. Man kann sich dagegen des Eindruckes nicht erwehren, dass eine Raumfolge aus intimen, stubenartigen Nischen und feierlichen Kirchturmfragmenten entstanden ist. Die zerstückelten Fenstereinschnitte – gewissermassen das spezifische architektonische Detail – können auch nicht ausdrücken, was sie wohl möchten: Unperfektes, Irrationales, Zerstörerisches, Rätselhaftes. Die Fenster erscheinen eher zwanghaft geformt und produziert, so als ob ein absichtlich falsch konstruiertes Detail doch perfekt hätte ausgeführt werden müssen. Das Bild (oder die Metapher) des verletzten (Bau-)Körpers wirkt nicht als Verletzung, weil die konstruktiven Probleme solcher Fassadeneinschnitte – mit zwar aufwendigen, aber doch konventionellen Mitteln – «gelöst» sind. Die Verletzungen der Haut erscheinen so eher als operativer Eingriff. Schliesslich sind die «Voids» (mehrgeschossige, dreieckige oder rhombusförmige Lichtschächte) schlicht zu klein, um ein Gefühl der Leere entstehen zu lassen, geschweige denn eine Assoziation zur Kritik am aufklärerischen Impetus materialistischer Geschichtsauffassung. Die Pädagogik der Leere endet in der Sorge um die verlorene Orientierung.

Es stellt sich generell die Frage, ob eine *Baukunst des Irrationalen* und der Gegenerfahrung (die nicht privatisiert, sondern kollektiv vermittelt sein will) die Möglichkeiten der Architektur überreizt; dabei sei dahingestellt, ob man mit der Position der Genauaufklärung (insbesondere mit den berechtigten Zweifeln an den aufklärerischen Idealen) das Papier und das Zelluloid verlassen kann – ob solche Kritik oder Schocktherapien, wenn sie nicht nur geäussert,

Zweites Obergeschoss

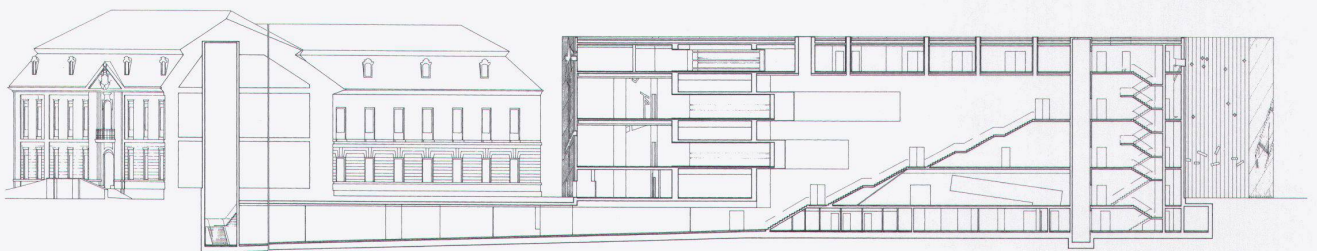
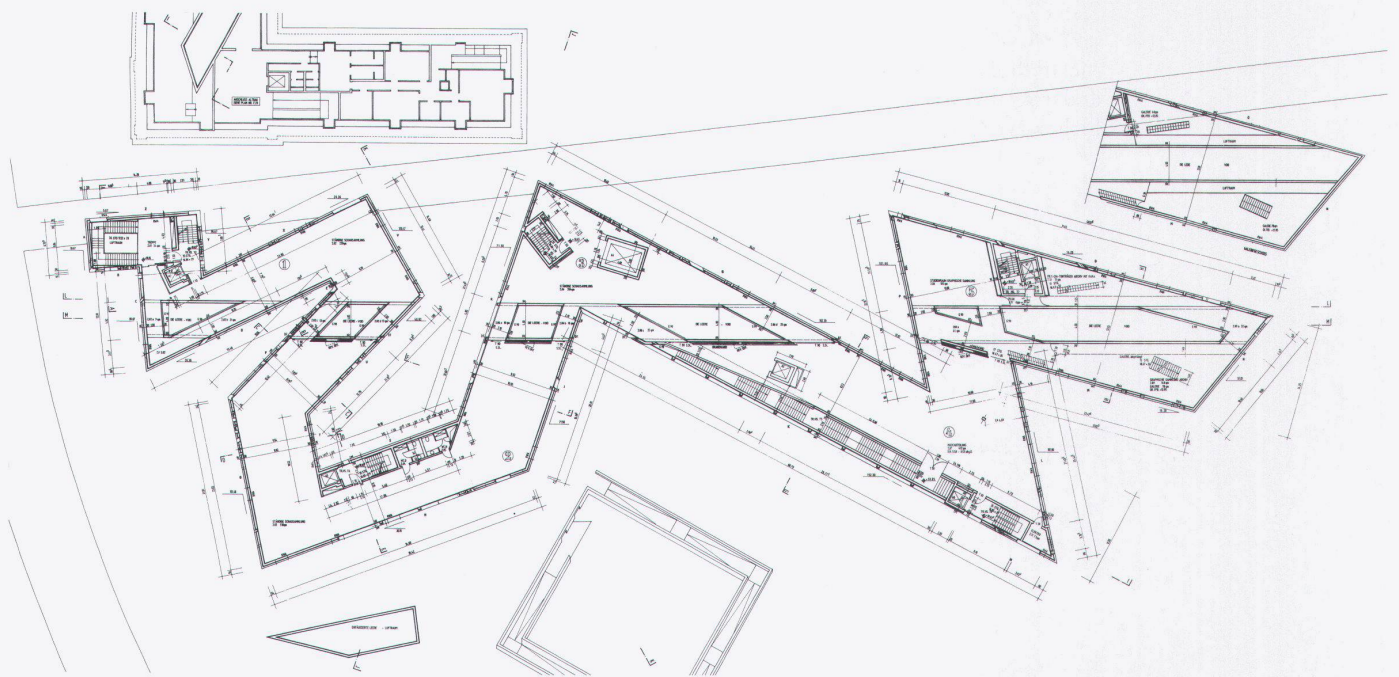
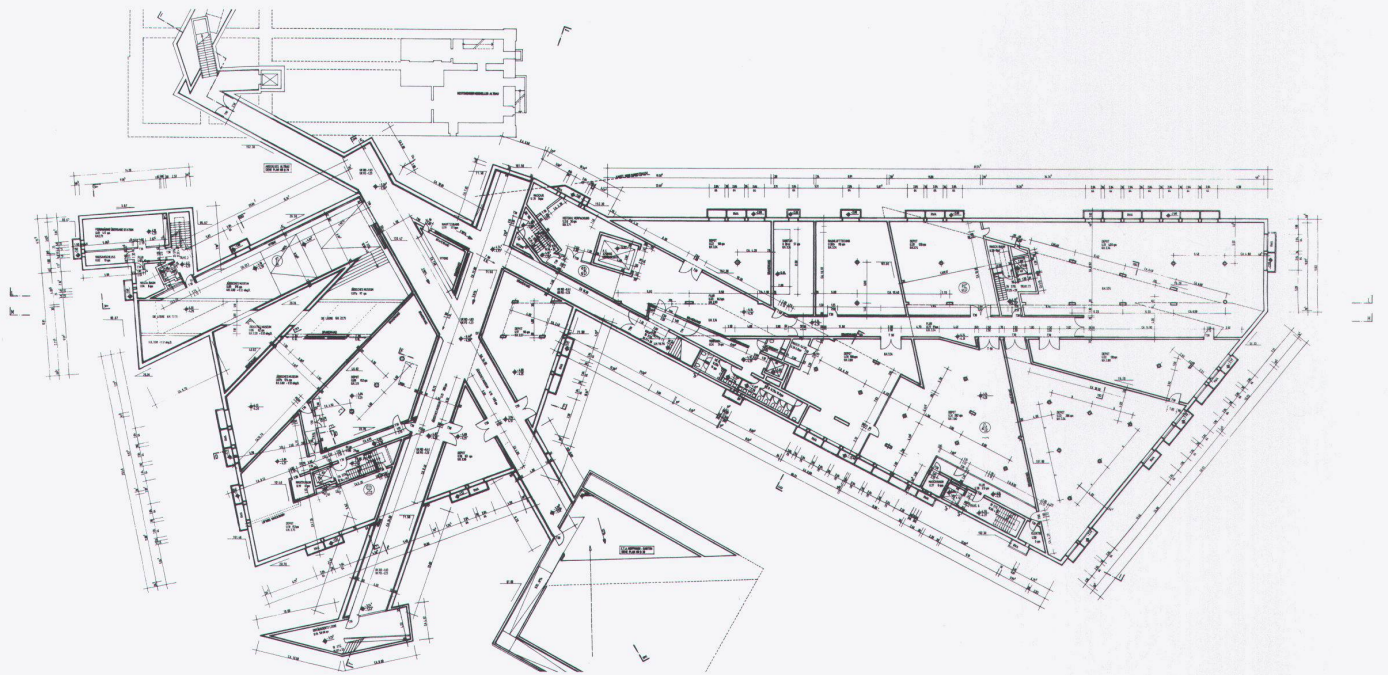
- Deuxième étage
- Second floor

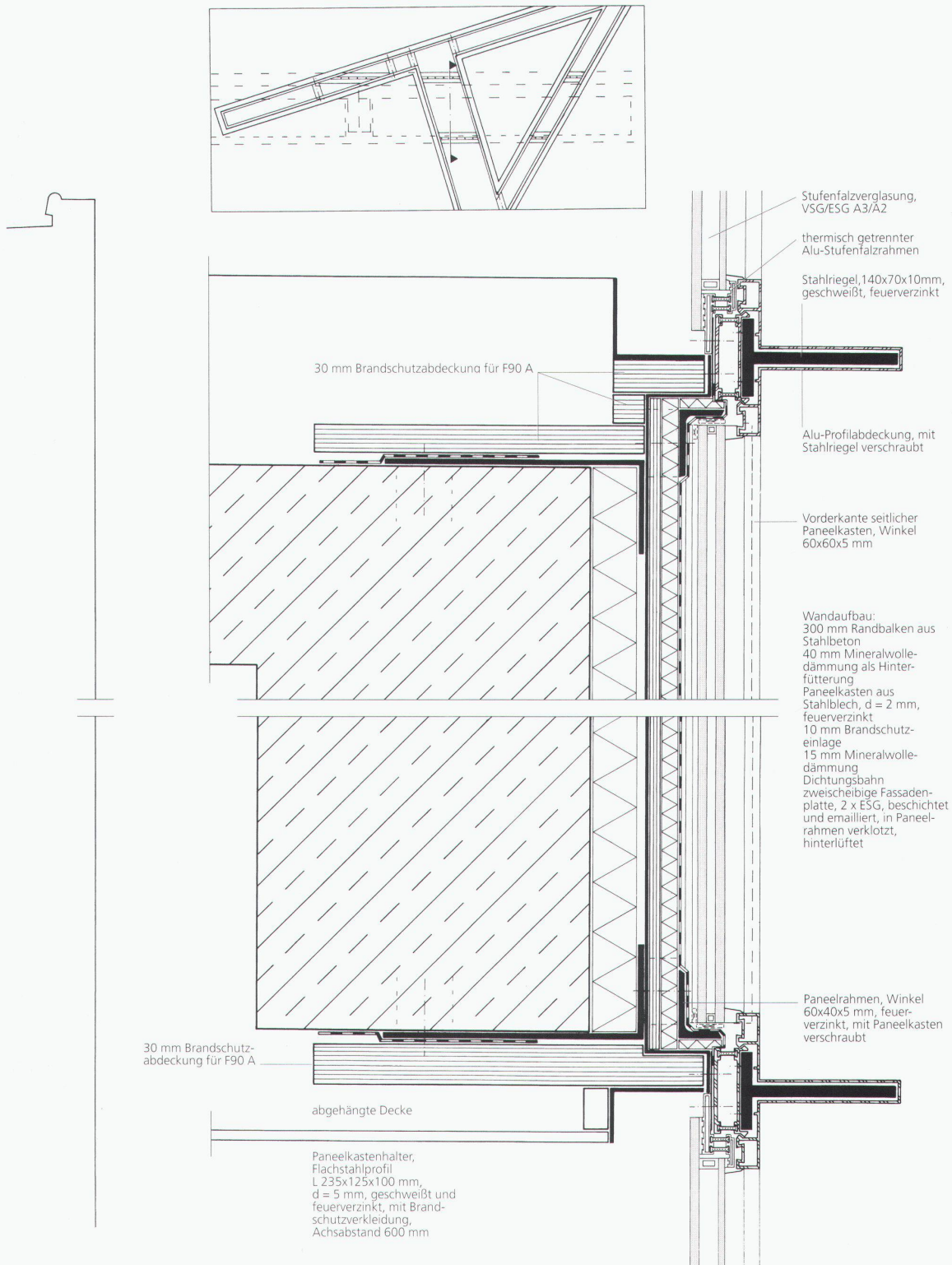
Untergeschoss

- Sous-sol
- Basement

Schnitt durch den Verbindungsgang zwischen dem alten und dem neuen Museum

- Coupe sur le couloir reliant l'ancien musée au nouveau
- Section through the connecting passage between the old and the new museums





sondern gebaut werden, nicht in Zynismus umschlagen. Vielleicht nicht – doch der Beweis fehlt (noch), und der Zweifel bleibt.

In der Museumserweiterung sehen wir jedenfalls einen undialektischen Versuch, Gegenauflklärung ästhetisch zu vermitteln und dies mit überstrapazierten Mitteln der Architektur. Gegenauflklärung, nach Massgabe Libeskind'scher Kriterien gedacht, bedeutet eine Umkehrung der Mimesis: Nicht die Architektur bezieht sich auf die Realität, sondern die Realität soll sich zur Architektur mimetisch verhalten, weil sie nur so zu einer Einheit – sprich architektonische Handschrift – gebracht werden kann. In seinem Entwurf wird die Dialektik von Theorie und Praxis verlassen, in der Weise, dass in der Tat der Eindruck entsteht, dass «die Trennung von Theorie und Praxis ein zivilisatorischer Fortschritt ist» (T.W. Adorno).

Dennoch: Libeskind's Museums-Entwurf ist (im Gegensatz zu anderen zeitgenössischen Museen) eine architekturtheoretische Herausforderung, welche die Konflikte nicht mit akademischen oder nostalgischen Revivals überspielt. Weniger spektakulär – dem Potential architektonischer Mittel angemessener – wäre aber mehr. Verstöße müssen ja nicht ins Auge stechen; sie können auch beiläufig und selbstverständlich erscheinen. Selbst Mies von der Rohe nahm, wie er seinem Schüler Philip Johnson darlegte, seinen Funktionalismus nicht wörtlich. Auch eine Architektur der *Unlesbarkeit* – wörtlich genommen – führt unweigerlich zu semantischer Banalität. Selbst die traditionellen, surrealistischen Entwurfskonzepte – etwa in der Art von *Übertreibungen* konstruktiver Formen (Molino) oder von *Überschreitungen* ästhetischer Einheitsvorstellungen (Casa Malaparte) – gewinnen an semantischem Reiz und architektonischer Ausdruckskraft durch ihre Relativierung – durch die *unsichtbare Absicht*. Eine Architektur der Gegenerfahrung – wenn es sie gibt – würde auf Unschärfe setzen, Bedeutungen und Sinn blieben offen, so dass der Interpret selbst und individuell eine Kommunikation aufnimmt und insofern an der Herstellung des Werkes beteiligt ist. Solche Mehrdeutigkeiten hätten gerade nichts mit Beliebigkeit gemein, sondern mit der bewussten Strategie, semantische Ambiguität zu erzeugen. Ein solcher interpretativer Dialog geht über den «Zufall» hinaus: das architektonische Werk – wenn von ihm noch die Rede sein kann – organisiert sich nicht, um angeschaut zu werden, sondern es ist so beschaffen, dass es schaut. *E.H.*



Foto: Bitter Bredt, Berlin