

Claus-Steffen Mahnkopf · Die Humanität der Musik

Claus-Steffen Mahnkopf

Die Humanität der Musik

Essays aus dem 21. Jahrhundert

Erstausgabe 2007
© Claus-Steffen Mahnkopf
Alle Rechte vorbehalten
Wolke Verlag Hofheim, 2007
Gesetzt in der Adobe Garamond
Umschlaggestaltung:
Friedwalt Donner, Alonissos
ISBN 978-3-936000-42-9

Inhalt

Vorbemerkung	7
I. Zur eigenen Position	
Künstlerische Kreativität und ihre ethische Dimension.	
Einige Aphorismen zum Künstlertum	11
Vergangenheit und Zukunft in der Musik	21
Arbeitsbericht 2006	27
Elf Notizen über das Nichts	40
Marginalien zu Thomas Pynchon	48
II. Moderne Musik	
Technik und moderne Musik	61
Demokratie und Neue Musik	76
Politik und Neue Musik	84
Mensch und Neue Musik	98
III. Politisches	
Der 11. September 2001	113
Krieg oder Frieden	116
Globalisierung und die Freiheit der Künste	119
IV. Theoretische Grundlagen	
Der Strukturbegriff der musikalischen Dekonstruktion	133
Über Zeit und Geschichte in der Musik	152
Thesen zur Zweiten Moderne	160
Musikalische Komplexität und ihre Reduktion	170
V. Bezüge	
Die befreite Menschheit, die messianische Dimension und der Kulturbruch. Zum Vermächtnis Theodor W. Adornos	177
Brian Ferneyhough	195
Klaus Huber, Nono und Lachenmann. Ein Triptychon	213
In Freundschaft: Mark André, Frank Cox, Wolfram Schurig und Steven Kazuo Takasugi	224
Daniel Libeskind: Architektur, Jüdischkeit und die Musik	243

VI. Neue Musik im Speziellen	
Thesen zur Politik der Neuen Musik	261
Das Generationsproblem der Neuen Musik	267
Kompositionsstudium heute	275
VII. Elf Fragen	281
Nachweise	319
Namenregister	321

Daniel Libeskind: Architektur, Jüdischkeit und die Musik

»Between the technique and the art is a mystery.«¹
(Daniel Libeskind)

Kunstphilosophisch spricht vieles dafür, Kunstwerke nicht biographisch zu erklären. Sie haben, einmal vollendet, eine autonome Existenz auch unabhängig von ihrem Schöpfer und dessen Intentionen erlangt. Freilich gibt es *Œuvres*, welche die Lebensumstände, unter denen sie entstehen, gleichsam integrieren. In diesen Fällen ist es ratsam, über den Künstler mehr zu erfahren. Glücklicherweise hat Daniel Libeskind, auch sonst ein beredter Zeitgenosse, schon recht früh eine Autobiographie vorgelegt.² Wer sie liest, kommt zum Schluß, daß die Ausnahmebegabung, die Libeskind ist, und das außergewöhnliche Werk sich einer Reihe von paradigmatischen Faktoren verdanken.

Er ist 1946 geboren, mithin kurz nach dem Krieg. Seine Mutter rettet sich mit der Familie hochschwanger aus dem Osten nach Polen, in die alte Heimat. Der Jude Libeskind ist dank dieses Umstands ein Überlebender des Holocaust: »my parents would discover that eighty-five of their immediate relatives had been exterminated. Parents, siblings, nieces, nephews, first cousins. All dead.«³ Das Judentum wird ihn zeit seines Lebens prägen. Es beginnt ein Leben in vielen Ländern, wie es für Juden nicht selten ist: Man mag das Diaspora, Nomadentum, Heimatlosigkeit oder eine kosmopolitische Existenz nennen. Bezieht man die Eltern mit ein, die vor den Nazis fliehen mußten, beginnt die Familiengeschichte in der UdSSR mit den Stationen Gulag und Sibirien (was die Eltern tief prägt, die Daniel, wie er nicht müde wird zu betonen, so viel mitgegeben haben), führt über Polen und Israel nach Amerika – genauer: New York –, Libeskind lebt einige Jahre in Italien und für relativ lange Zeit in Deutschland, genauer in Berlin, und das im Zeichen des Falls der Mauer. Verbunden ist damit eine polyglotte Intellektualität: polnisch, jiddisch, englisch, wohl auch Iwrit, deutsch passiv. »The Libeskinds were repeating the ebb and flow of the Jewish people«.⁴

Sein Weg zum sogenannten Stararchitekten, mithin einem, der international gefragt ist, war alles andere als geradlinig. Zunächst sollte er Musiker werden, war so etwas wie ein Wunderkind am Akkordeon, das zusammen mit Itzhak Perlman einen Nachwuchspreis gewann. Hätten die Eltern ein Klavier gekauft, Libeskind wäre wahrscheinlich kein Architekt geworden. Obwohl er die Musik aufgab, blieb sie ihm treu. Zum einen beweist Libeskind einen guten und nicht selbstverständlichen musikalischen Geschmack, wenn er, befragt nach der berühmten einsamen

1 Daniel Libeskind, *Breaking Ground. Adventures in Life and Architecture*, New York: Penguin 2004, S. 202.

2 Vgl. Anm. 1.

3 A. a. O., S. 117.

4 A. a. O., S. 21.

Insel, seine Lieblingsmusik nennt – Mozarts *Requiem*, Beethovens Streichquartett op. 133, Scelsis *Pfhat*, alte griechische Musik und Ornette Colemans Free Jazz –, zum anderen, und das ist bedeutsamer, dürfte diese nicht weiterentwickelte Begabung verantwortlich sein für die Formenvielfalt seiner Architektur, für deren Verhältnis von Konstruktion und Expression und das Gefühl für syntaktische Binnendifferenzierung. Libeskind ist der Beweis für die Erfahrung, daß in der Kunst Umwege meist produktiver sind als Step-by-step-Karrieren. Denn zunächst wurde er Dozent und Theoretiker, der gar nicht baute und diesen Mangel ausglich mit Betätigungen, die gemeinhin Künstlern zugeordnet werden. Bis 1983 entstanden die *Chamber Works. Architectural Meditations on Themes from Heraclitus*, eine Folge von 28 Zeichnungen (Libeskind war damals Chef des »Architecture Department at Cranbrook Academy of Art« in Bloomfield Hills, Michigan). Sein erstes Gebäude, das Felix-Nussbaum-Haus in Osnabrück, wurde fertiggestellt, als Libeskind längst die Fünzig überschritten hatte. Er mußte sich also nie auf dem freien Markt beweisen, konnte umgekehrt ein immenses konzeptuelles Potential aufbauen, das utopisch, visionär und »messianisch« werden konnte – unabhängig von der Realisierbarkeit. Das sollte ihm den Ruf des »Philosophen unter den Architekten« einbringen. Als Architekt ist er dabei mehr Künstler als Ingenieur; kein Wunder, daß Piranesi, dessen *Carceri* er gleichfalls auf die einsame Insel mitnehmen würde, für ihn eine so eminente Rolle spielt.

Libeskind ist von ganz unterschiedlichen Erfahrungen geprägt. Zunächst von der Graueit des Nachkriegspolen, dann dem Aufbruch in das Gelobte Land, nach Israel, wo er sozusagen den Kommunismus, das Leben im Kibbuz, und den Egalitarismus in Form der in Tel Aviv verbreiteten Bauhaus-Architektur kennenlernt. Dann der zweite Aufbruch in das noch gelobtere Land, in die Vereinigten Staaten – ein Vorgang, den Libeskind, nach all dem, wie er darüber spricht, erlebt haben muß wie andere im 19. Jahrhundert den Auszug in das Land der Träume. Der Dreizehnjährige fährt an der Freiheitsstatue vorbei – ein Erweckungserlebnis wie zwei Jahre zuvor das der Serenissima Venedig, einer Stadt, die er als Tor im Eisernen Vorhang erlebte. »Our real promised land would be New York City«⁵, und der American Dream – »I was living it.«⁶ Dort, in Amerika, wird der für Juden ohnehin charakteristische Pragmatismus gefördert; trotz des intellektuellen Überschusses sollte am Ende Libeskind sehr wohl Gebäude bauen, und zwar seine. Kultur und Literatur bringt er aus Europa mit, den aschkenasischen Hintergrund und die Fühlung mit dem Heiligen Land. Aber in Amerika sollte das alles zusammenwachsen. Freilich spielt Deutschland, Berlin, eine zentrale Rolle. Dort sollten die ersten beiden Gebäude gebaut werden, dort wird er mit dem Jüdischen Museum durchgesetzt sein. Er begreift diese Stadt im Zeichen ihres Umbruchs, des Umschlags von Unterdrückung in Freiheit. Und dort wird er Zeuge seiner eigenen Vorgeschichte, des Holocaust: Er lebt zwölf Jahre in der wiedervereinigten Stadt, aber »I never spoke German, officially or in private«.⁷

5 A. a. O., S. 33.

6 A. a. O., S. 34.

7 A. a. O., S. 101.

Der Werdegang Libeskind's wäre ohne seine Frau Nina nicht denkbar. Sie ist die Managerin, die Politikerin, die Frau, die dem Tausendsassa und dem Ideenspringbrunnen den Weg freihält. »The fight will make you insane. It's best if you concentrate on the architecture, and leave the politics to me.«⁸ Sie, Kanadierin und aus einem Haus mit Politikern, inszeniert eine Briefaktion, die Personen wie Benjamin Netanjahu, Jacques Lang und Willy Brandt nicht ausspart, als Berlin glaubt, auf das Jüdische Museum wieder verzichten zu können, um das Geld in die Olympiabewerbung zu stecken. Sie entscheidet, ein Angebot aus den Staaten abzuschlagen und sich, wiewohl ohne Mittel, in Berlin niederzulassen, weil ohne die eigene physische Präsenz das Jüdische Museum niemals hätte gebaut werden können. Im Grunde hat Nina Daniel zum bauenden und nicht nur phantasierenden Architekten gemacht. Ihr Lebensmotto lautet: »We don't intend to fail.«⁹ Ohne sie wäre das abenteuerreiche Leben der Libeskind's nicht möglich. Man denke daran, daß sich die italienische Post einmal wieder maßlos verspätete und Libeskind die Einladung zum Wettbewerb für das Jüdische Museum buchstäblich in letzter Minute erhielt und Nina es war, die auf dem Nachtzug bestand; man denke an den Kampf um den »Freedom Tower« in New York, der gegen die Widersacher Larry Silverstein und David Childs geführt werden mußte. Man denke aber auch an den Idealismus, für eine zwar wichtige, aber ergebnisunsichere Sache wie ein Museum im alten Berlin eine wahrlich verlockende Offerte kurzentschlossen in den Wind zu schlagen: »a resident senior scholar at the Getty Center in Los Angeles, a plum job that came with assistants, offices, housing, unlimited paid travel, and a regular salary.«¹⁰

Das Jüdische ist Libeskind zentral. Nicht nur wegen der Familie und deren Schicksal, nicht nur wegen der aschkenasischen Kultur, aus der sie entstammt, nicht nur wegen des Jüdischen Museums Berlin, das Libeskind weltberühmt machte. Man könnte ja meinen, daß er mit seiner Rückkehr in die Vereinigten Staaten, um das neue World Trade Center zu bauen, in eine transjüdische Phase einträte, universalisiert nun das, was zuvor spezifisch war, mit einem Übergang vom ersten Werk – einem Jüdischen Museum – zum größten Projekt: New York eine neue Spitze zu geben. Doch als gälte es, genau solch einem Eindruck entgegenzuwirken, betont Libeskind am Ende seines Lebensberichts, wie er in Warschau im Jahre 2004 auf die Menge wirkte, vor der er polnisch sprach: »To them, I wasn't an American Jew or an Israeli. I was a Polish Jew«.¹¹ Und der letzte Abschnitt dieses Buchs endet mit einem letzten Glaubensbekenntnis des Architekten. »What is more important to me is that each of them (i.e., the buildings) captures and expresses the thoughts and emotions that people feel.«¹² Gedanken *und* Gefühle, nicht das eine oder das andere. Sondern beides. Das ist zumeist Christen verwehrt, die in einer Dichotomie zwischen einem intellektuellen Protestantismus oder einem seelenorientierten Katholizismus verhar-

8 A. a. O., S. 142.

9 A. a. O., S. 91.

10 A. a. O., S. 86.

11 A. a. O., S. 287.

12 A. a. O., S. 288.

ren. Juden ist die Aufspaltung in Intellekt und Passion in der Regel fremd, zumindest bei den aufgeklärten, säkularen, unorthodoxen, denen, die im Leben stehen, die wie selbstverständlich ihre jüdische Identität nicht an die große Glocke hängen, als gälte es, die wahre Energiequelle nicht zu verraten.

Für die jüdische Kultur ist nicht nur diese Dichotomie untypisch, es sind auch weitere. Utopie und Pragmatismus schließen einander nicht aus, werden statt dessen geradezu zusammengedacht. Die Kühnheit der Architektursprache – die er mit anderen Künstlern mit jüdischen Hintergrund wie Peter Eisenman oder Frank O. Gehry teilt – verdankt sich einem Außenseitertum. Auf die Frage, warum er den rechten Winkel vermeide, antwortet Libeskind mit typischer jüdischer Ironie: »You know, you live in a democracy. There are three hundred fifty-nine other angles. Why should you insist on this single, solitary one?«¹³ Natürlich ist Libeskind, nach all dem, was seiner Familie, seinem Volk widerfuhr, prädestiniert: sensibilisiert und spezialisiert auf Gedenkstätten, »memorials«, zu denen auch seine jüdischen Museen (Berlin, Kopenhagen, San Francisco) zählen. Überhaupt versteht Libeskind, Vergangenheit – namentlich, wenn sie abwesend ist – und Zukunft – die Bestimmung des Menschen in Freiheit und Frieden – zusammenzubinden. Daniel Libeskind ist für mich ein Held unserer Zeit. Er gehört zu denen, die von einem tiefen Glauben an ihre Sache getragen sind. »You have to believe.«¹⁴ »You cannot be an architect and a pessimist. By its very nature, architecture is an optimistic profession.«¹⁵

*

Mein Verhältnis zu Libeskind war bereits vorhanden, als ich es noch nicht wußte. Er saß buchstäblich hinter meinem Nacken. Monate, bevor der Philosoph Günter Seubold mir sagte, Daniel Libeskind wäre doch für mich und meine Arbeit viel interessanter als Zaha Hadid, der eine Hommage zu komponieren ich im Frühsommer 2000 beschloß, schenkten meine Schwester und ihr Mann meiner Frau eine Collage aus Postkarten mit Motiven von Libeskinds Jüdischem Museum, in einem nicht eben kleinen Bilderrahmen, der unser Wohnzimmer schmücken sollte. Obwohl beide, von einer Reise nach Berlin zurückgekehrt, von jenem Museum berichteten, schein ich überhaupt keine Notiz von dem genommen zu haben, was dort zu sehen war. Diese mir nicht selten unterlaufende Blindheit erlaubte es mir freilich, dann, als ich im Sommer 2000 in Berlin war, das Gebäude zu betrachten, wie nur ein Kind es vermag, das nichts weiß und so etwas zum ersten Mal sieht. Es war ein Erweckungserlebnis. Alles war anders: keine Eingangstür, keine Etagen zu erkennen, keine Fassade, zerhackte Fenster ohne einen Richtungssinn, sonderbare Nebengebäude, und alles überzogen von dem technisch und poetisch zugleich wirkenden Zinkmantel. Das Museum war noch leer, ich besuchte somit ein Gebäude als autonomes Kunstwerk, buchstäblich

13 A. a. O., S. 124.

14 A. a. O., S. 288.

15 A. a. O., S. 269.

ohne Funktion. Sofort kamen mir meine eigenen Architekturphantasien in den Sinn, die ich als Kind hatte; auch dort herrschten schräge Wände und auch sonst ungeordnete Verhältnisse vor, mithin die Vermeidung des rechten Winkels. Unwillkürlich mußte ich daran denken, daß ich 1988, als das Jüdische Museum entworfen wurde, mein Klavierstück *Rhizom – Hommage à Glenn Gould* komponierte, das auf die gleiche Weise mit versprengten und vektoralisierten Mikadostäben arbeitet.

Das Jüdische Museum strahlt in seiner monadischen Fensterlosigkeit etwas Geheimnisvolles aus, es ist geschlossen wie einst Bunker oder die Pyramiden, und zugleich zeugt die gezackte Linie von einer eminenten Energie, die danach strebt, nach außen zu explodieren oder eben von innen erkundet zu werden. Das Gebäude drückt Souveränität aus, gleich einem Subjekt ist es formal individuiert, ohne daß die formalen Finessen abstrakt blieben, sie werden vielmehr beredt und versprechen etwas von dem, was uns das Bauwerk zu erzählen vermag. Betritt man es über die unterirdische Treppe, beginnt eine Reise des Erlebens und des Erfahrens. Erlebt werden die unebenen Fußböden, die Kälte und Lichtlosigkeit des Holocaust-Turms, die Unnahbarkeit der voids, die überdies den Parcours durch das Museum immer wieder sistieren, erfahren wird ein Schwindel im E.T.A.-Hoffmann-Garten. Und man erfährt die Geschichten, die Libeskind erzählt, von Celan, Benjamin, E.T.A. Hoffmann, Schönberg. Libeskind gelingt fast die Quadratur des Kreises, das Abwesende, das Verlorengegangene, das Zerstörte in Erinnerung zu rufen, ohne überdeutliche Gesten, ohne didaktische Winke, ohne alle Sentimentalität, einfach durch die Konsequenz des Bauplans. Libeskind ist ein weiterer Beweis für den konstruktiven Charakter aller großen Kunst. Faszinierend ist auch die Detailfreude, daß die Einzelheiten nicht Ornament des Großplans sind, sondern individuell, wie in vielen Werken von Schönberg und Berg in deren kreativster Zeit. An diesem Gebäude hat man zu entdecken und nicht einfach nur zu bewundern oder zu bestaunen.

Meine musikalischen Antworten als Komponist gehen allesamt von dieser Initialerfahrung am Jüdischen Museum aus. Es sind deren drei: die *Hommage à Daniel Libeskind*, der void-Zyklus und das Musiktheater *void – Archäologie eines Verlustes*. Als Anfang 2001 mich das ensemble recherche um ein Sextett bat, ergriff ich die Gelegenheit, meine Hommagen auch auf den Architekten des Berliner Jüdischen Museums auszuweiten. Ich erarbeitete einen Plan von 63 Miniaturen mit allen nur denkbaren Besetzungskombinationen vom Solo bis zum Sextett (drei Holzbläser: Flöte, Oboe und Klarinette; drei Streicher: Violine, Viola und Violoncello), so daß die Musiker ohne Dirigenten auskommen und damit eine spezifische kammermusikalische Qualität entfalten können. Diese Miniaturen werden auf drei Bücher verteilt, die einzeln oder nacheinander gespielt werden (im letzten Fall füllen sie etwa ein Stunde). Grundidee für die 17 Miniaturen des ersten Buchs, das im Jahre 2002 geschrieben wurde, sind Haltetöne ohne jedweden Ausdruck und ohne jede parametrische Änderung (»dinamica statica«). Diese Töne können gleichsam »aufgewertet« (durch Expression) oder »abgewertet« werden, indem der Tonhöhenanteil zugunsten des Geräuschs verschwindet. Für die zeitliche, aber auch harmonische Proportionierung der Musik verwendete ich die Grundrisse des Jüdischen Museums. Ich versuchte, mit meiner

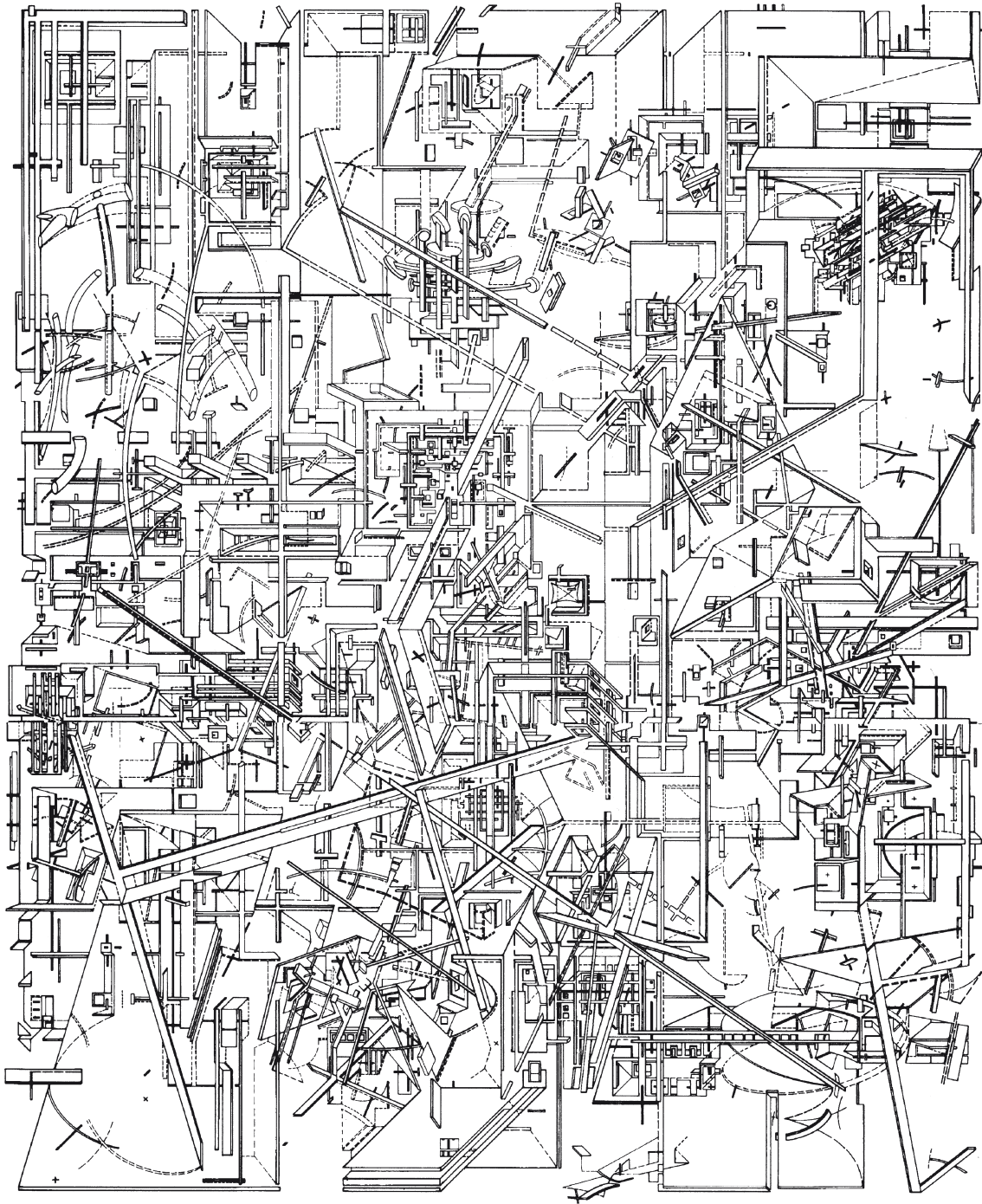


Abbildung 1: Daniel Libeskind, *Micromega 6, The Burrow Laws* (1979)

The image displays a highly complex and dense musical score for the piece 'Ohne Titel' by Claus-Steffen Mahnkopf. The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as 'fff' (fortissimo) and 'sffz' (sforzando). The notation is intricate, featuring many slurs, ties, and complex rhythmic patterns. There are also some handwritten annotations and symbols scattered throughout the score, including a circled 'L' and a circled 'P'. The overall appearance is that of a highly detailed and technically demanding musical composition.

Abbildung 2: Claus-Steffen Mahnkopf, *Ohne Titel* (1993)¹⁶

¹⁶ Diese Abbildung ist ohne Kenntnis von Libeskind entstanden.

Musik ein Äquivalent zur kühlen Expressivität von Libeskind's Bau, zur Semantik des »between the lines« und zur Dekonstruktivität von Formen zu finden. Bei einer Hommage geht es darum, sich dem Gegenstand der Bewunderung anzunähern, ohne die eigene Identität aufzugeben. Ich mußte somit ein Tertium comparationis jenseits einer allzu plakativen Narrativität finden. Ich verzichtete auf jedweden Hinweis auf die jüdische Semantik und konzentrierte mich ganz auf die besondere Expressivität, die von diesem Gebäude, wenigstens für mich, ausgeht. Die beiden anderen Bücher werden diese Richtung fortsetzen.

Des weiteren erinnerte ich mich an die besondere Akustik des Holocaust-Turms, genauer an die sehr schwere metallene Tür, die langsam, dann aber kräftig ins Schloß fällt und dadurch einen sonderbar verstörenden Hall in diesem ansonsten leeren, kalten und düsteren Raum auslöst. Ich fragte mich, ob man diesen Hall nutzbar machen könnte. Da ich in jenen Jahren regelmäßig im Freiburger Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des SWR arbeitete, bat ich das Museum, Tonaufnahmen machen zu dürfen, was ich im Dezember 2002 in klirrender Kälte tat: Die Tür, einige kräftige, kurz klingende Schlaginstrumente, das Hintergrundrauschen der Straße, gesungene Töne – das war mein einziges akustisches Material. Glücklicherweise entdeckte ich noch rechtzeitig die in einem der voids untergebrachte Installation *Fallen Leaves* von Menashe Kadishman¹⁷, auf der zu laufen beängstigende Geräusche hervorruft, die ich ebenfalls mit dem DAT-Recorder aufnahm. Ich ging mit diesem Material ins Studio, überspielte es auf den Computer und bearbeitete die Klänge mit den zahlreich zur Verfügung stehenden Sound-processing-Mitteln. Entstanden ist während der Weihnachtszeit 2002/2003 die 8-kanalige Raum-Klang-Komposition *void – mal d'archive* von etwa 23 Minuten Länge. Eine musique concrète, könnte man sagen, die nur mit aufgenommenen, sozusagen vor-musikalischen Materialien auskommt (es gibt eine Ausnahme: drei Töne aus meinem Piccolooboestück *Solitude-Nocturne* werden – invers und prolongiert – integriert). Das Stück ist hochgradig narrativ, freilich gehört es zu jenen musikalischen Werken, die ihren musikalischen Sinn nur freigeben, wenn dieser gerade nicht erklärt wird. Der Titel besteht aus zwei Komponenten. »Void« heißt »Leere« und ist der Name für jene Leerräume, die das Jüdische Museum durchziehen (der Holocaust-Turm ist einer dieser »voids«); »mal d'archive« ist der Titel eines Buches von Jacques Derrida und bedeutet in diesem Zusammenhang, daß in eine Leerstelle der Erinnerung etwas eingeschrieben wird. Genau das war meine Absicht, und es erfüllt mich mit Freude, daß dieses Werk im Dezember 2003 am Ort seiner Genese, im Berliner Jüdischen Museum, aufgeführt werden konnte.

Ein Musiktheater, das ich im Sinn habe, knüpft an Libeskind an, genauer an seine Konzeption von voids. *Void – Archäologie eines Verlusts* will die Leere einfangen, die sich heute, in Zeiten der Umstrukturierung des alten Europas zu einem neuen, einstellt, eine Leere, die nicht mit bestimmten Sinnkrisen zu verwechseln ist, sondern

17 Vgl. Menashe Kadishman, *Shalechet. Häupter und Opfer. Heads and Sacrifices*, Mailand: Edizioni Charta 1999, v. a. S. 34 ff.

sich konkret lesen läßt als eine Spur, die sich auf den Zivilisationsbruch zurückführen läßt, der die Welt und das 20. Jahrhundert zerschnitt, jenen Bruch, der von Deutschland ausging, zwar in der Shoah kulminierte, sich darin aber nicht erschöpfte. Der Zweite Weltkrieg, die Teilung Europas durch ihn, die Zerschlagung der europäischen, vor allem kritischen Intelligenz, der Aderlaß an Kultur und Know-how, die Festigung eines amerikanischen Zeitalters kennzeichnen jenen Bruch ebenfalls. Allein, die systematische Auslöschung der jüdischen Religion hierzulande ist und bleibt jenes brutum absolutum, für das die musikalische Antwort gesucht werden müßte. Damit mein Musiktheater aber keine »Holocaust-Oper« (und somit der Holocaust nicht instrumentalisiert) werde, bedarf es eines breiten kulturellen Kontextes – eben jenes Bruchs insgesamt. Die musikalische Substanz dieses Musiktheaters besteht zum einen aus jener Raum-Klang-Komposition *void – mal d'archive*, zum anderen aus dem void-Zyklus, der aus drei unabhängigen Werken besteht, aus dem Fragmente neu zusammengestellt und individuell verbunden werden, zwischen denen sich die Leerstellen in Form von Halteklängen oder Halleffekten auftun.

Diese drei Werke sind komponiert für die drei kategorialen Klangbereiche Stimme/Gesang, Geräusch und tonhöhenbezogene Instrumentalmusik. *humanized void* für großes Orchester – Länge etwa eine halbe Stunde – ist eine Musik, die das skizzenhafte Material des Entwurfs einer atonalen Symphonie, an der sich Alban Berg um 1910 versuchte, in ein modernes, jetziges Klang-»Design« stellt, um von dort aus eine inhaltliche (keine chronologische) Brücke zur Musik der Gegenwart zu schlagen, zugleich eine Brücke von einem Jahrhundert und eine zwischen einem meiner musikalischen »Väter« und meiner eigenen Musik. Dieses vergangenheitsbezogene, sozusagen nostalgische Stück steht für humanisierte Kultur, aber auch für die zerstörte »klassische« Musikkultur. *voiced void* für Kammerchor – etwa genauso lang – thematisiert auf solche Weise entstehende Vakua mit Texten des Talmud, welche die besondere Rolle des Messias thematisieren. Dieses Chorwerk, das an das Orchesterwerk anknüpft und den Menschen als Körper/Leib und als Existenz unmittelbarer auszudrücken versucht, ist somit zukunftsorientiert. Zwischen der Reflexion auf das Verlorene und der Vision des Kommenden steht die Gegenwart, thematisiert im Werk *metalized void* für Schlagzeuger und live-electronics, das Inhumane, Welt-hafte, Vor-Sinnhafte, auch das Entfremdete ausdrückend, und zwar mit Hilfe der Live-Elektronik, welche die Klänge verhärtet und zugleich omnipräsent spatialisiert.

*

Seit der prominenten Ausstellung, die Philip Johnson und Mark Wigley 1988 im New Yorker Museum of Modern Art ausrichteten und welche Arbeiten unter dem Titel »Deconstructivist Architecture« zeigte, werden Architekten wie Libeskind, Eisenman oder Zaha Hadid als Dekonstruktivisten bezeichnet.¹⁸ Die Frage ist, ob das

18 Vgl. Andreas Papadakis, *Dekonstruktivismus. Eine Anthologie*, Stuttgart: Klett-Cotta 1989.

stimmt. Ist Libeskind ein Dekonstruktivist? Dazu gibt es verschiedene Auskünfte. Heinrich Klotz spricht von Zersplitterungsästhetik¹⁹, was sich am besten zeigen läßt an den frühen Arbeiten wie *Out of Line, Berlin*²⁰ oder an dem *Micromega 6. The Burrow Laws* (1979), einer verwirrend ineinander verschachtelten Zeichnung von Linien und angedeuteten Körpern, die einander durchdringen, einander zerschneiden, überlagern, aber doch so, daß eine Gesamtkomposition entsteht, eine Art Mischung aus einem Platinenplan, einer freien graphischen Komposition und einer futuristischen Stadt. Libeskind selber, mit diesem Begriff konfrontiert, meint: »I argued that I was not a deconstructivist; I believe in construction.«²¹ Ein solches Statement ist freilich mit Vorsicht zu betrachten. Künstler möchten nicht rubriziert werden. Auch bilden Dekonstruktion und Konstruktion keinen Widerspruch, die erstere setzt die zweite voraus. Dekonstruktion ist Konstruktion, die dialektisch beziehungsweise – sofern Dialektik selbst zu kritisieren war – polylektisch ist. Insofern ist Dekonstruktion die höhere Wahrheit der Konstruktion. Zudem verwendet der eloquente Theoretiker das dekonstruktivistische Vokabular mit seinen Schlüsselbegriffen wie Dissoziation, Differenz, Überlagerung, Spaltung, Faltung, Dislozierung, Zersplitterung, Fragment oder Dezentrierung. Affirmativ sagt er: »the differences ... were harmonic«.²² Man darf auch nicht vergessen, daß Libeskind wie jeder Künstler eine künstlerische Entwicklung durchlaufen hat und durchläuft. Die entscheidende Zäsur war natürlich die Tatsache, daß er überhaupt zu bauen begann, erst in Berlin, dann in Osnabrück. Mit fortschreitendem Erfolg, das heißt mit zunehmenden Aufträgen, verfestigte sich ein gewisser Stil – wie auch bei Zaha Hadid –, in dem es, je nach den Bedingungen des jeweiligen Auftrags, Radikaleres und weniger Radikales gibt. Insgesamt läßt sich eine Tendenz zu schwungvolleren, sozusagen holistischen, weniger zersplitterten Entwürfen feststellen.

Jürgen Pahl unterscheidet in einem sehr instruktiven Buch²³ zwischen dekonstruktiver und textueller Architektur und diskutiert Libeskind, wie auch Eisenman und Zaha Hadid, überraschenderweise unter textueller Architektur, während seine Gewährsleute für Dekonstruktion Frank O. Gehry und Coop Himmelb(l)au sind. Pahl unterstützt diese Unterscheidung mit einem ausgefeilten Katalog unterschiedlicher Aspekte. Die dekonstruktive Architektur ziele im Anspruch auf materielle Einmaligkeit, sei anti-klassisch, de-harmonisierend, widersprüchlich, fragmentierend, provokativ, während die textuelle auf Architektur als Subjekt ziele und a-klassisch, a-harmonisch, »dazwischen«, vielfältig und gleitend sei. Selbstreferentiell seien beide Richtungen. Während die erste Aufbruch symbolisiere, stehe die textuelle für Verschiebungen. Beide Richtungen sind wahlverwandt, die textuelle kann in gewisser

19 Heinrich Klotz, *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne – Postmoderne – Zweite Moderne*, München: Beck 1999², S. 165.

20 Daniel Libeskind, *radix-matrix. Architecture and Writings*, München/New York: Prestel 1997, S. 26 ff.

21 Libeskind, *Breaking Ground* (Anm. 1), S. 194.

22 A. a. O., 195.

23 Jürgen Pahl, *Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts. Zeit – Räume*, München u. a.: Prestel 1999, S. 213.

Weise als das Nachfolgemodell gelten: aus dem »anti« wird ein neutraleres »a«. Die Merkmale »Subjekt«, »dazwischen«, »(Ent-)Faltung« (anstelle von »De-kom-position«) und »Verschiebung« treffen charakteristisch auf Libeskind (»between the lines«) zu, zumindest auf den, der seit etwa 1990 ans Bauen denkt. Textuelle Architektur ist somit die Inklusion des re-konstruierenden (das »re« nach dem »de«) Moments in die Konstruktion, die Übernahme von Ideen, deren Symbolisierung Form wird. Textuelle Architektur, so verstanden, ist weniger revolutionär, umstürzlerisch, aggressiv und attackierend als die dekonstruktive, als welche die Zweite Moderne einst programmatisch zu beginnen hatte. Sie übernimmt aber dekonstruktive Techniken wie die zusammenzwingende Überlagerung von widerstrebenden Prinzipien. Immerhin ist es keine scholastische Frage, ob das Jüdische Museum de-harmonisierend oder a-harmonisch ist.

Vielleicht ist die Dekonstruktion ein Streit um Worte. Immerhin läßt sich festhalten: Dekonstruktion setzt, in der Architektur allemal, Konstruktion voraus. Freilich unterscheidet sich der Ideenkünstler Libeskind klar von der landläufigen Definition von Konstruktivismus in der Architektur, wie sich etwa in der Pyramide am Louvre von Ieoh Ming Pei zeigt. Vielleicht läßt sich die Diskussion so zusammenfassen: Formal ist Libeskind, wie auch Eisenman²⁴, ein Dekonstruktivist im wohlverstandenen Sinne, zugleich ist er auf der symbolisch-inhaltlichen Ebene ein Narrativist und als Künstler ein Expressionist. Die einmalige Konstellation dieser drei Momente unterscheidet ihn von den anderen (De-)Konstruktivisten.

Entscheidender als die Architekturtheorie ist das Verstehen dessen, worum es Libeskind geht. Selbstbewußt erklärt er, sein Anspruch sei »create an architecture for the twenty-first century«. ²⁵ Interessant ist, was er nicht darunter versteht. Gegen Mies van der Rohe und Gropius erklärt er, daß Kunst, »after the political, cultural, and spiritual devastations of the twentieth century«²⁶, nicht neutral sein könne.²⁷ Auch ist sein Ansatz eindeutig antifunktionalistisch. Ein Raum für Gemälde etwa sollte dazu geschaffen sein, daß sie möglichst in günstigem Licht und von den Zuschauern in richtigem Abstand betrachtet werden können. Das freilich verweigert Libeskind im Gang der ungemalten Bilder im Felix-Nussbaum-Haus, aus inhaltlichen Gründen, als Erinnerung an die Auslöschung des Künstlers. Dialektisch betrachtet, schafft der Architekt eine neue, andere Funktion. Wichtiger ist ihm, daß die Sache, um die es dem jeweiligen Gebäude geht, ideell in die Konstruktion hineingenommen wird. Das zeigt sich paradigmatisch am *Imperial War Museum North* in Manchester, wo zerbrochene Scherben einer Kugel – gedacht ist an unsere Erde – zu einem Ensemble zusammengefügt werden. Dieses Bauwerk ist die Konstruktion von Fragmenten

24 Vgl. Pippo Ciorra, *Peter Eisenman. Opere e progetti* (= Documenti di architettura 71), Milano: Electa 2004 (sesta edizione).

25 Libeskind, *Breaking Ground* (Anm. 1), S. 13.

26 A. a. O., S. 12.

27 Das Nachaußenkehren des Materials ist Libeskind wichtig, daher die Präferenz für Beton und die Aversion gegen den schönen, luxuriösen Schein. »Here's what I'm not impressed by: expensive materials like gold leaf, chrome, or marble.« (A. a. O., S. 222)

einer zuvor zerstörten Gestalt. Auch das kann Dekonstruktion genannt werden. Allgemeiner spricht er, was das 21. Jahrhundert anbelangt, von der Ökologie, von den neuartigen Erfahrungen von seiten der Kunst der Avantgarde, von der besonderen Bedeutung, die das Licht hat, und nicht zuletzt davon, daß die Besucher aktiv in die Interaktion mit dem Gebäude einbezogen werden sollen. So spricht er im Zusammenhang mit dem *Creative Media Centre* davon, daß »internal spaces have been designed specifically to encourage collaboration through an openness and connectivity of activity area«,²⁸ bei der *Extension to the Denver Art Museum – The Eye and the Wing* von einer Antwort auf Landschaft und Umwelt (Rocky Montains), einer »experience that [is] also intellectual, emotional and sensual«. ²⁹ Und im Zusammenhang mit der Haussmannisierung von Paris erklärt er: »I am not an elitist ... I'm ... a democrat«. ³⁰

Hier wird ersichtlich, warum Libeskind Architekt und nicht Musiker, Philosoph oder Maler geworden ist. ³¹ Architektur ist die sozialste Kunst: ein Gebäude ist für eine Stadt, für Menschen, für den Gebrauch da – und all das hat seine Geschichte –, ist die Schnittstelle zwischen Mensch und Gesellschaft, zwischen Technik und Leben, zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Natur (dem Material) und der Zivilisation, zwischen Ideen und Narrationen einerseits und den Formen andererseits, scheinbar für die Ewigkeit gebaut, zwischen der Idealität der Konzeptionen und der Pragmatik des Bauens und Bezahltwerdens, kurz: Architektur ist Politik (im griechischen Sinne) und Humanismus (im Sinne der italienischen Renaissance) zugleich. Es wird klar, warum das Multitalent Libeskind hier *sein* Feld fand. »Architecture is not a solitary, private art.« ³²

Das mag auch der Grund sein, warum der New Yorker Immigrant Libeskind am 11. September – drei Tage, nachdem das Jüdische Museum Berlin, sein persönlicher Triumph, inauguriert wurde – die Glocken der Zeit, mahnend und rufend zugleich, hörte und sich aufmachte, für dieses epochale Ereignis eine künstlerische Antwort zu formen. Libeskind idealisiert – bis heute – Amerika als das Land der Freiheit und der progressivistischen Aktivität jedes Einzelnen. Er verdankt diesem Land viel, und seine Fahrt als Teenager an der Freiheitsstatue vorbei hatte etwas von Initiation. Libeskind kehrt, von Berlin kommend, in die USA zurück, und zwar in die Staaten nach dem 11. September, die eine politische Bewegung nach rechts vollführen, die weniger ein Ruck als ein Salto ist, und zwar ein salto mortale. Von den Bürgerrechten, der Freiheit und Tatenkraft des Einzelnen, womit sich Libeskind fast beschwörend identi-

28 www.daniel-libeskind.com/projects/pro.html?ID=36 (Zugang: 5. Januar 2006).

29 www.daniel-libeskind.com/projects/pro.html?ID=36 (Zugang: 5. Januar 2006).

30 Libeskind, *Breaking Ground* (Anm. 1), S. 159.

31 Libeskind ist eine zeichnerische Begabung, wie von den *Micromegas* über die Entwürfe für Klaviere bis hin zu den Inszenierungen von Messiaen und Wagner zu sehen ist. Wie auch bei Zaha Hadid haben die Abbildungen von Entwürfen fast den Stellenwert von Gemälden oder Photographien. Da heute Architekturentwürfe mit Modellen sozusagen vorausgebaut werden – was einem Piranesi nicht zur Verfügung stand, der einzig zeichnen konnte –, können Architekten, wie bei den Dekonstruktivisten geschehen, in Museen und auf temporären Ausstellungen auftreten, als wären sie Künstler oder Skulpturisten. Das ist ihre Chance, in den ohnehin völlig entgrenzten Kunstdiskurs eintreten und darüber die Öffentlichkeit erreichen zu können.

32 Libeskind, *Breaking Ground* (Anm. 1), S. 277.

fiziert und was er mit *seinen* Mitteln befördern möchte, ist wenig übriggeblieben. Um seine Projekte zu retten – und das heißt: überhaupt verwirklichen zu können –, muß er bestimmten Fragen nach der Konkretheit der Demokratie in ›seinem‹ Land ausweichen. Genau das tat er im französischen Fernsehen, als linke Journalisten mit Hinweisen auf das Amerika von heute nicht sparten. Allein, Opportunismus wäre das nicht zu nennen. Denn viel steht auf dem Spiel, und ein Don Quichotte will und kann Libeskind nicht sein. Hier hilft ihm sein jüdischer Pragmatismus – oder anders formuliert: der Erfolgswille.

Jene Antwort ist eine multiperspektivistische: Ground Zero ist wie ein (tiefes) Grab; deswegen sind die »slurry walls« als »memorial« zu gestalten. Die »Wedge of Light« ist so konstruiert, daß jedes Jahr am 11. September zwischen 8 Uhr 46, als das erste Flugzeug in den Tower raste, und 10 Uhr 28, als der zweite Turm in sich zusammenstürzte, Licht auf den dann schattenlosen Platz trifft – die Übernahme einer Praktik, die aus Ägypten (Abu Simbel) bekannt ist. Die Erinnerungsstätte (»memorial«) wird mit den Funktionen des praktischen Nutzens – in der Regel Büroräume und Einkaufszentren, die einen finanziellen Kraftakt dieses Ausmaßes überhaupt ermöglichen – verbunden, immer in Kombination mit hochsymbolischen Zusätzen. Der »Park of Heroes« gehört den zahllosen Helfern an jenem 11. September, die »Gardens« im »Antenna Tower« stehen für das Leben und dessen Vielfalt auf unserer einen Erde. Zentrum – und zugleich umkämpftes Objekt im New Yorker Kompetenzgerangel – ist der »Freedom Tower«, in Feet so hoch wie das Jahr der »Declaration of Independence« – symbolischer geht es nicht. Schließlich sind die beiden wichtigsten Werte Libeskind »liberty and freedom«. ³³ Mit 1776 Feet wird es das – vorläufig – höchste Gebäude der Welt sein. New York will es, gegen den asiatischen Raum, der bereits noch Höheres ankündigte, noch einmal wissen. Zugleich ist dieser Turm, wie das ganze Ensemble, in meinen Augen von einer außergewöhnlichen Schönheit. Das Ensemble ist ein Triumph des modernen Menschen, der über die Schwerkraft siegt. Dieser so hohe und Manhattan alles überragende Gebäudekomplex ist grazil, scheinbar schwerelos und doch sicher, transparent und doch sichtbar, innovativ-zukunftsweisend und doch der Tradition verpflichtet, technologisch avanciert und doch humanisiert, elegant, aber nicht snobistisch. Freilich wird hier ein Problem sichtbar: Der Libeskindentwurf wird so, wie sich der Künstler ihn ausdachte, niemals Wirklichkeit. Das Endergebnis wird Ausdruck unzähliger Abstriche und Kompromisse sein. Autonome Kunst – an dieser urbanen Stelle und bei solchen Kosten – ist nicht realisierbar.

Nach Bildungsgang und Interessenbreite gleicht Libeskind einem Renaissance-Künstler. Doch er zieht, was die Geometrie betrifft, die entgegengesetzten Konsequenzen. Wer die Palladio-Villen im Veneto besucht, etwa die Villa Foscari in Malcontenta di Mira bei Venedig oder die von Goethe bewunderte Rotonda bei Vicenza, wird Zeuge eines unermesslichen Triumphes des menschlichen Geistes. ³⁴ Die Ideali-

33 A. a. O., S. 45.

34 Vgl. Manfred Wundram/Thomas Pape, *Tutte le opere. Andrea Palladio. Un architetto tra Rinascimento e Barocco*, Köln: Taschen 2004.

tät einer Konzeption zum Verhältnis von Geometrie und Mensch obsiegt über die Wirrnis der Natur, klare Proportionen stellen die Basis für die »città ideale« dar.³⁵ Kennzeichnend sind, neben den einfachen Proportionen, rechte Winkel und das alles beherrschende Prinzip der Symmetrie. Dieser Ansatz war utopischen Wesens, auch das Leben und die Gesellschaft mögen so klar, geordnet und wohlproportioniert sein. Das war die Wahrheit jener Architektur, die uns heute nicht mehr zur Verfügung steht, und nicht nur, weil der Palladio-Stil im Laufe der Jahrhunderte von den Herrschenden annektiert wurde, so daß heute der mächtige Mann im Weißen Haus in humanistisch inspirierten Räumen in der Regel eine nicht-humanistische Politik betreiben kann. Will man der Wahrheitsästhetik treu bleiben, mithin danach fragen, welche Wahrheit, welcher Ausdruck, welche Geometrie, welche Anthropologie den heutigen Menschen taugt, damit diese mit sich selber konfrontiert und zugleich eines utopischen Überschusses teilhaftig werden, muß man nach den Bedingungen der dezentrierten Welt fragen, die nicht erst in der Postmoderne, gegen deren Architektur die Dekonstruktion revoltierte, aus den Fugen geriet. Es sind vielmehr die modernen Wissensdispositive, die kulturelle Diversifizierung in der Globalisierung und nicht zuletzt die Entdeckung des Unbewußten, die klare, einfache Proportionen entweder als klassizistisch – mithin als nicht innovativ und nicht zeitgemäß – oder als schlichte Unwahrheit erscheinen lassen. Ein querstehender Balken, der die Sicht, oder auch das Raumgefühl, stört, sagt mehr über unsere Zeit aus als High-Tech-Entwürfe, deren beeindruckende Primärwirkung meist der Erkenntnis weicht, daß mit ihnen Macht und Kapital zur Schau gestellt werden sollen. Deswegen gleicht auch *The Peak* von Zaha Hadid, ein Clubhaus in Hong Kong, einem in die Horizontale umgeklappten Wolkenkratzer, mithin der Subversion dessen, was das dortige Stadtbild auszeichnet.³⁶

Libeskind's Entwürfe, wie überhaupt die dekonstruktivistische Architektur, repräsentieren keine vorgegebene Ordnung, höchstens eine, die wir selber herstellen; wie bei Pynchon oder in komplexistischer Musik geht es um die Synthesis, die der Rezipient leistet, nicht um die Übernahme der Weltsicht des Künstlers. Ausgangspunkt ist zumeist eine dem Werk zunächst heterogene Idee oder Sache – so im *Fiera Milano*-Projekt Michelangelos letzte *Pietà Rondanini*³⁷ –, aber die Verknüpfung muß der Betrachter selber entdecken. Dazu hilft, daß Libeskind oft mit Entzug arbeitet: so mit dem von Licht im Berliner Holocaust-Turm oder dem von Orientierung, was das Gleichgewichtsorgan betrifft, im dortigen E.T.A.-Hoffmann-Garten. Libeskind's architektonische Zumutungen sind innovativ, nonkonform und umstürzlerisch und ernten weiterhin, wie alle große, streitbare Kunst, auch Haß.³⁸ Und nur starke Per-

35 Vgl. Ruth Eaton, *Die ideale Stadt. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin: Nicolai 2003. Stellvertretend für viele Beispiele sei genannt: aus der Scuola di Piero della Francesca, *La città ideale* (Palazzo ducale, Urbino).

36 Vgl. *Zaha Hadid 1983/1991* (= El Croquis 52), Madrid: El Croquis Editorial 1991, S. 44 ff.

37 Aufbewahrt im Castello Sforzesco in Mailand; vgl. *Charles Sala, Michelangelo. Bildhauer, Maler, Architekt*, Paris: Terrail 1995, S. 186 f.

38 John Rosenthal (*Von Katastrophe zu Katastrophe. Die bizarre Metaphysik des Architekten Daniel Libeskind*, in: *Merkur* 672 [April 2005]) spricht von einer »Sakralisierung des Holocaust ... [und] der Terror-

sönlichkeiten – mit ihrer Vorgeschichte, ihren Überzeugungen und ihrem kulturellen Hintergrund – vermögen das auszuhalten. Nun ist es Usus großer Künstler, gerade über das Außergewöhnliche ihrer Kunst so zu sprechen, als sei es das Natürlichste der Welt. Was es aber nicht ist. Die zackigen Querstände, die hereinragenden Balken, die schiefen Ebenen, die nicht-plane Geometrie bei Libeskind – sozusagen die Elemente seines Personalstils – sind alles andere als selbstverständlich. Und trotzdem redet der Künstler inzwischen darüber fast wie über etwas Beiläufiges. Entweder ist das wirkliche Naivität, ohne die der Künstler das Gewagte nicht wagen könnte, oder dieser hat sich einfach daran gewöhnt, seine Welt für die Welt selbst zu nehmen, oder aber es handelt sich um einen Trick, die erregte Öffentlichkeit zu beruhigen und lästigen Diskussionen aus dem Wege zu gehen.

Wie auch immer, warum, alles in der Welt, soll die Grundform der meisten Gebäude ein Hexaeder und dabei ein Prisma sein? Warum nicht auch die gedrehten Optionen nutzen: Drehhyperboloid oder Drehellipsoid (wie die Reichagskuppel in Berlin)? Überhaupt die geometrischen Optionen Segment, Sektor, Zone, Trapez, Stumpf oder beliebige Formen dessen, was die Teildisziplin der Mathematik, die Topologie, bereitstellt: Amöboides, Möbiusband, Knoten, Labyrinth, Jordan-Kurve, der Torus? Verknüpfungen und Verdrehungen stehen, wie in den Bildern von Francis Bacon, für zeitliche Prozesse, von energetischen Kräften, die am Werke sind. »In der Kunst und in der Malerei wie in der Musik geht es nicht um Reproduktion oder Erfindung von Formen, sondern um das Einfangen von Kräften.«³⁹ Ein treffliches Beispiel ist *The Contemporary Jewish Museum. L'Chai'm: To Life* in San Francisco. Dort werden zwei hebräische Buchstaben – Chet und Jod – als gigantische dreidimensionale Skulpturen verdreht und zum Zentralkörper der Architektur. Dieses Objekt ist die Schnittstelle von Form, die erst dank moderner Computerprogramme handhabbar wurde, und Gehalt: Die Buchstaben bilden nicht nur einen Wortsinn, sie entsprechen auch Zahlen mit kabbalistischem Hintergrund.

Daniel Libeskind wird von 2000 an zu einem gefragten Architekten, infolge des Erfolgs des Jüdischen Museums, das zum Publikumsmagneten in Berlin wird, spätestens indes, nachdem er den Wettbewerb für Ground Zero in New York gewann. Überschaute man die Entwürfe, so kann man zwei Stilrichtungen beobachten.⁴⁰ Zum einen werden die Formen geschwungener, runder, gebogen, vor allem bei Wolkenkratzern, mithin Gebäuden, die in der Vertikalen Bestand haben müssen: *Aura* (Sacramento, USA), *Epic Condominium High-Rise* (Sacramento, USA), *Fiera Milano*, *Facade for Hyundai Development Corporation Headquarters – Tangent* (Seoul), *The Ascent at Roebing's Bridge* (Covington) und vor allem *The Hummingbird Centre for the Performing Arts* (Toronto). Dort, wo er begann, bei Museen, Kunstorten und Gedenkstätten, bleibt es beim zackigen, querständigen, mikadoartigen Stil, sind doch diese Gebäude mehr horizontal geerdet: *Creative Media Centre* (Hong Kong), *Extension to the Denver Art Museum – The Eye and the Wing*, *Grand Canal Performing*

anschläge am 11. September in New York«, deren sich Libeskind schuldig mache (S. 326).

39 Gilles Deleuze, *Francis Bacon – Logik der Sensation*, München: Fink 1995, S. 39.

40 Vgl. www.daniel-libeskind.com (Zugang 5. Januar 2006).

Arts Centre and Galleria (Dublin), *Militärhistorisches Museum Dresden*, *The Danish Jewish Museum – Mitzvah* (København), *The Museum Residences* (Denver), *Renaissance ROM – Extension to the Royal Ontario Museum: The Crystal*, auch *WESTside – Freizeit und Einkaufen im Westen Berns* (hier mit anderer Funktion); das *Jewish War Veterans Memorial* (Kanada) ist eine Mischform.

Dabei lassen sich verschiedene Formtypen unterscheiden. So gibt es das Ineinander verschiedener Geometrien, so bei *Aura* mit runden Kreissegmenten und eckigen Kanten, bei *The Ascent at Roebing's Bridge* die trapezförmige Anlage, kombiniert mit einem Kreisausschnitt. Gebäude-Segmente können sich verschiedentlich ineinander verhaken, so beim *Creative Media Centre*. Der Neubau kann in ein bereits bestehendes Gebäude hineingeschraubt werden, so beim *Militärhistorischen Museum Dresden* und dem *Contemporary Jewish Museum – L'Chai'm: To Life*. Typisch ist das Explodieren oder Verzerren eines einzigen Körpers, so beim Jüdischen Museum Berlin, der *Extension to the Denver Art Museum – The Eye and the Wing*, beim *Grand Canal Performing Arts Centre and Galleria* und dem *Renaissance ROM – Extension to the Royal Ontario Museum: The Crystal*. Mit dem Neuentwurf des Ground Zero gestaltet Libeskind schließlich ein Ensemble. Elemente des Personalstils werden sichtbar. Vom Jüdischen Museum Berlin ausgehend, lassen sich erkennen: die schiefen Wände (*The Danish Jewish Museum – Mitzvah*), die enigmatisch anmutende Treppe (*London Metropolitan University Graduate Centre*), die Querbalken (*Renaissance ROM – Extension to the Royal Ontario Museum: The Crystal* und – besonders piranesi-artig – *WESTside – Freizeit und Einkaufen im Westen Berns*), die Außenhaut-Panzerung (*Imperial War Museum North*), die Licht- und Schatten-Spalten (*The Wohl Centre – The Book and the Wall* [Ramat-Gan, Israel]), die irregulären Fenster (ebenfalls *London Metropolitan University Graduate Centre*), schließlich die Idee der voids (*The Hummingbird Centre for the Performing Arts*).

Libeskind spricht nicht nur von der Expression, er agiert wie ein Expressionist, als ob er ein Musiker wäre, der aber ganz genau weiß, daß Expression in der Architektur anders gedacht werden muß. Doch die Parallelen zu dem, was landläufig Expressionismus genannt wird, sind nicht zu übersehen. Libeskind bezieht sein eigenes Leben mit in die Kunst ein; beim Ground-Zero-Projekt spricht er explizit von seiner Immigration und der emblematischen Bedeutung der Freiheitsstatue. Die (dekonstruktiv-textuelle) Konstruktion ist derart, daß sich an ihr expressive – beredte, spannungsvolle, zeithafte – Energien festklammern können. Das persönliche Gefühl, die Emotion ist unverzichtbarer Bestandteil der Kunst. Libeskind besucht die jeweiligen Orte, um sich inspirieren zu lassen; er erzählt ausdrücklich davon, wie wichtig es ihm war, die »slurry wall« an der Liberty Street in New York hautnah zu erleben. Daniel Libeskind, mit jüdischer Kultur und viel Musik im »herzblut«⁴¹, bekennt: »It is not the richness of materials that is important, it is the richness of ideas.«⁴²

41 So ist ein Kapitel seiner Autobiographie betitelt (Libeskind, *Breaking Ground* [Anm. 1], S. 133 ff.).

42 A. a. O., S. 226 f.