Christina von Braun
Architektur der Denkräume

James E. Young
Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin: The Uncanny Art of Memorial Architecture

Daniel Libeskind
Beyond the Wall

Vorträge
anläßlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde
an Daniel Libeskind

30. Oktober 1997

Humboldt-Universität zu Berlin
Philosophische Fakultät III

Herausgeber:
Der Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin
Prof. Dr. Dr. h.c. Hans Meyer

Copyright: Alle Rechte liegen beim Verfasser

Redaktion:
Gudrun Kramer
Forschungsabteilung der Humboldt-Universität
Unter den Linden 6
10099 Berlin

Herstellung:
Linie DREI, Agentur für Satz und Grafik
Wühlischstr. 33
10245 Berlin

Heft 91

Redaktionsschluß: 09. 01. 1998

Christina von Braun

Architektur der Denkräume

Warum verleiht die Humboldt-Universität zu Berlin auf Vorschlag der Philosophischen Fakultät III einem Architekten die Ehrendoktorwürde, obgleich das Fach Architektur an dieser Unversität gar nicht oder höchstens in Form von Architekturgeschichte gelehrt wird? Die naheliegendste Antwort lautet, daß Daniel Libeskind nicht nur Architekt ist, sondern auch bildender Künstler, Mathematiker, Dichter, Musiker, Philosoph, Ästhet, Kultur- und Gedächtnistheoretiker ... und dieser breite Fächerkanon ist tatsächlich vertreten an dieser Fakultät, die unter ihrem Dach nicht nur die ganzen kultur- und kunstwissenschaftlichen Fächer, sondern auch die Sozialwissenschaften und die Asien-Afrikawissenschaften zusammenschließt. Auch die Tatsache, daß Daniel Libeskind zugleich Theoretiker *und* Praktiker ist, macht ihn in jeder Hinsicht zu einem idealen Repräsentanten der Vorstellungen, die der Konzeption des Instituts für Kultur- und Kunstwissenschaften zugrundelagen. Aber das alleine genügt noch nicht als Begründung für die Verleihung der Ehrendoktorwürde.

Zentraler erscheint die Tatsache, daß Daniel Libeskind in die Architektur und in die Architekturtheorie Fragen hineingetragen hat, die weit über die Problematik der reinen Bautechnik hinausgehen, und die zu einem erweiterten Architekturbegriff geführt haben. Es sind Fragen, die sich heute mit dem Neuaufbau der deutschen Hauptstadt mit einer Brisanz stellen, der weder die Diskussion noch die vorliegenden Entwürfe zur Gestaltung der alten und neuen Hautpstadt gerecht werden. Architektur und Stadtplanung bestehen nicht nur in der Konzeption von Gebäuden und Straßenzügen. Mit der Architektur, die sie hervorbringt, stellt eine Gesellschaft sich selber dar; sie verleiht ihrem Gemeinschaftskörper eine symbolische Form. Der großen Architektur – ob es sich um Kathedralen oder um Städteplanung handelt – lag immer das Konzept des Körpers zugrunde: Der Baukörper war zugleich Spiegel-

bild des menschlichen Körpers, der seinerseits ein Bild des sozialen Körpers sein sollte. Bekannt ist die Geschichte des Architekten Deinokrates aus dem 4. Jahrhundert vor Christus, der Alexander dem Großen den Plan unterbreitete, dem Berg Athos die Form einer männlichen Statue zu verleihen. In ihrer linken Hand sollte eine Stadt angesiedelt werden, in der rechten eine große Schale, die das Wasser sämtlicher Flüsse des Berges auffangen sollte. Alexander verwarf zwar den gigantischen Plan, machte Deinokrates aber zu seinem Berater und Architekten.[1] In der Architekturtheorie der Antike bis zur Renaissance spielte diese Geschichte immer wieder eine wichtige Rolle. Denn der Körper sollte als Vorbild für architektonische Entwürfe dienen. So bezeichnete der römische Militärtechiker und Baumeister Vitruvius, der unter Cäsar und Augustus tätig war und das einzige aus der Antike erhaltene architekturtheoretische Werk hinterlassen hat, im dritten Buch seiner Abhandlung *symmetria* und *proportio* als wichtigste Kriterien für den Bau eines Tempels. Die verschiedenen Teile eines Tempels, so sagte er, müßten in einem festen Verhältnis zueinander stehen „wie die Glieder eines wohlgeformten Menschen".[2] War für Vitruv der menschliche Körper Maßstab für präzise Proportionen in der Architektur, so wird sich allmählich die Vorstellung herausbilden, daß die Analogie von Gebäude und Körper dazu dient, dem Gemeinschaftskörper eine symbolische Form zu verleihen.

Hinter dieser Vorstellung steht die Auffassung von Gemeinschaften und Institutionen als Organismen und Körper.[3] „In der Geschichte der politischen Ideen," so schreibt Miri Rubin,

> „gibt es eine lange Tradition der Verwendung der Körpermetapher, etwa im *Policraticus* von Johannes von Salisbury (1159), der an ihr seine Konzeption des Verhältnisses von Monarchie, Administration und Individuum zueinander entwickelt. Theologen wie Juristen und Herrschaftstheoretiker beschrieben den Körper, wenn sie über die ausgewogenen Formen einer Herrschaftsverfassung oder das kommunale Ideal städtischer Selbstverwaltung redeten. Kartographen wie Opinius de Canistratis (14. Jh.) projizierten die Topographie der Welt auf den Körper, manchmal dem des Königs oder dem von Christus."[4]

Dieses Bild spiegelt sich in der Architektur wider. Schon die Arche Noah wurde als Architekturallegorese für den Alten Bund verstanden, sie erschien als Bild für die alttestamentarische Gemeinschaft, die in ihren schützenden Wänden die Sintflut überdauern konnte.[5] Die frühen Kirchenväter interpretierten die Arche deshalb gerne als wichtigste Präfiguration der Ecclesia.[6] Das Bild der Gemeinschaft als Körper tritt jedoch besonders deutlich in der neutestamentarischen Bezeichnung der christlichen Gemeinschaft der Gläubigen als *corpus Christi mysticum* zutage – ein Bild, das sich wiederum in den großen Sakralbauten des Mittelalters widerspiegelt: Längsschiff und Querschiff der Kathedralen-Architektur verliehen der Figur des Gekreuzigten symbolischen Ausdruck.

Eine solche Körpermetaphorik findet in der Renaissance in den Entwürfen des Malers, Bildhauers und Baumeisters Francesco di Giorgio Martini noch einmal deutlichen Ausdruck. Von der „Ähnlichkeit der Stadt mit dem menschlichen Körper“[7] leitete er die Forderung ab, daß die verschiedenen Einzelarchitekturen und Stadtteile so aufeinander abzustimmen seien, daß ein harmonisches Stadtganzes entsteht. Er schrieb:

> „Man muß bedenken, daß alle Teilungen und Glieder des Körpers von vollkommenem Maß und Umfang sind; genauso muß man dies bei der Stadt und bei anderen Gebäuden beachten. (...)Wenn man in einer Stadt keine Festung errichten muß, gibt man ihren Platz der Kathedrale, die mit ihrem vorgelagerten Platz zum Rathaus in Beziehung steht. Und auf der gegenüberliegenden Seite und Rundung des Nabels (sei) die zentrale Piazza. Andere Kirchen und Plätze sind gemäß den Händen und Füßen anzulegen. Und so wie die Augen, Nase, Ohren, Mund, Gedärme und andere Innereien und Glieder innerhalb und im Innern des Körpers nach seinem Bedürfnis und Nutzen angeordnet sind, so muß man es auch bei der Stadt beachten.“[8]

Doch schon in der Renaissance beginnt auch ein Prozeß, in dessen Verlauf diese Rolle der Architektur, den Gemeinschaftskörper zu symbolisieren, allmählich verschwinden wird. In der modernen Architekturtheorie spielt die Gleichsetzung von Körper, Gemeinschaft und Architektur kaum mehr eine Rolle. Natürlich

sind die modernen Stadtplaner zugleich Soziologen – sie interessieren sich für das Miteinander der Gemeinschaft. Ebenso beziehen auch die Architekten von Einzelbauten in ihre Überlegungen die Bedingungen ein, unter denen der menschliche Körper in den Industriegesellschaften zu leben hat. Aber beides bedeutet noch nicht, daß die architektonischen Entwürfe der Gegenwart dem Gemeinschaftskörper eine symbolische Form verleihen. Im Gegenteil, es scheint keine zentralen Konzepte mehr für die architektonische Gestaltung der Großstädte zu geben, außer wenn es darum geht, einen immer dichteren Verkehr zu verflüssigen und die Städteplanung selbst den Bedingungen der Verkehrsmittel anzupassen. Was verbirgt sich hinter dieser Entwicklung?

Die nächstliegende Antwort lautet, daß sich in der Abwesenheit einer Architektur, die dem Gemeinschaftskörper symbolische Form verleiht, die Tatsache offenbart, daß es keinen Gemeinschafts*körper* mehr gibt. Daß die Gemeinschaft nicht mehr in der Analogie zum Individualkörper eine Darstellung ihrer Einheit und Geschlossenheit sucht und mithin auch die Architektur den Auftrag verloren hat, dieses Verhältnis zu reflektieren. Doch eine solche Antwort hält einer Prüfung nicht stand. In Wirklichkeit gibt es den Gemeinschaftskörper mehr denn je. Schon mit der Renaissance, mit der Erfindung des Buchdrucks, der Vereinheitlichung von Währungen entstehen eng verwobene Gemeinschaften mit einem wachsenden Apparat von Versorgungs-, Verwaltungs- und Kontrolleinrichtungen, ohne die heute die wenigsten Einwohner der Industriestaaten überhaupt noch überlebensfähig wären. Diese Apparate funktionieren über das „Nervensystem“ der medialen Vernetzung, und sie sind zugleich das Produkt der beschleunigten Verkehrswege und Kommunikationsmittel des Nervensystems, das Entfernungen verkleinert oder zum Verschwinden gebracht hat. Das heißt, in der Neuzeit hat sich der Gemeinschaftskörper zugleich ausgeweitet und verdichtet. So ist die Antwort nach dem Ausbleiben einer Architektur, die ihm symbolische Form verleiht, vielleicht nicht in einem Zuwenig, sondern in einem Zuviel an Gemeinschaft zu suchen. In dem Mangel an Leere, an offenen Stellen im Gemeinschaftskörper.

Die Architektur des 19. Jahrhunderts mit ihren findigen Ingenieuren und Technikern versuchte, der Entwicklung des modernen Gemeinschaftskörpers noch Rechnung zu tragen. Mit den Schneisen und Boulevards, die sie mitten durch Städte wie Paris und Berlin zog, mit ihren Bahnhöfen, Glaspalästen und Weltausstellungen reflektierte die Architektur und Ingenieurtechnik des 19. Jahrhunderts die Entwicklung des erweiterten und verdichteten Gemeinschaftskörpers. Doch spätestens nach dem Ersten Weltkrieg, mit der Entstehung der totalitären Gemeinschaftskörper, zeigte sich, daß diese Form von Technikgläubigkeit nicht mehr eine symbolische Form darstellte, sondern zur Grundlage selbst des Gemeinschaftskörpers geworden war. Unter den Faschisten in Italien, den Stalinisten in der Sowjetunion und den Nationalsozialisten in Deutschland wurde die Architektur, die einst dazu berufen war, im anthropomorphen Gebäude ein Bild für die Geschlossenheit und Einheitlichkeit der Gemeinschaft zu geben, zum Motor eines zunehmend sich schließenden „Apparats". Mehr noch: die rationale, technische, an den Bedürfnissen der Industrialisierung geschulte Architektur lieferte die theoretischen und praktischen Vorlagen, nach denen die mythischen Aspekte der faschistischen und nationalsozialistischen Ideologien in die Wirklichkeit umgesetzt werden konnten. In der „Dialektik der Aufklärung" haben Horkheimer und Adorno auf dieses doppelte Gesicht von Moderne und mythischem Denken hingewiesen:[9] einerseits die religiösen und pseudoreligiösen Aspekte, die in der Ideologie der arischen Rasse und im Antisemitismus ihren Ausdruck fanden, und andererseits die technische Rationalität, die das Räderwerk der nationalsozialistischen Vernichtungsmaschine ermöglichte.

Es waren keineswegs nur die Techniker und Ingenieure, die zu dieser Entwicklung beitrugen. Zwar wird am Beispiel der Entwürfe von Albert Speer immer wieder darauf hingewiesen, wie sehr nicht nur die Ingenieure, sondern auch die schöpferischen Baumeister und Stadplaner des 20. Jahrhunderts dem totalitären Gemeinschaftskörper Ausdruck verliehen. Seltener wird jedoch erwähnt, daß das auch für eine Achitektur gilt, die nicht der Sympathie mit rechtsextremen politischen Bewegungen verdächtigt

werden kann. Auch in den Programmen und Manifesten des Bauhauses offenbaren sich Visionen eines Gemeinschaftskörpers, die nicht so weit entfernt sind von den nationalsozialistischen Phantasien eines hermetischen „Volkskörpers“. In seinem 1919 formulierten „Programm des Staatlichen Bauhauses Weimar“ schreibt Walter Gropius:

> „Das letzte, wenn auch ferne Ziel des Bauhauses ist das Einheitskunstwerk – der große Bau –, in dem es keine Grenze gibt zwischen monumentaler und dekorativer Kunst.“

Und im einleitenden „Manifest“ heißt es:

> „Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukuft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommen den Glaubens.“[10]

Es versteht sich – und Gropius selbst schreibt es auch –, daß diesem Selbstverständnis von Architektur das Ideal des Kathedralenbaus zugrundeliegt. Aber während das 12. Jahrhundert in der Analogie von Gebäude und Körper die Entstehung einer Gemeinschaft herzustellen versuchte, die es noch nicht gab, war mit der Industriegesellschaft des 19. und 20. Jahrhunderts eine Gemeinschaft entstanden, die es nicht mehr erlaubte, die Architektur als symbolische Form zu betrachten. Sie war, ob sie es wollte oder nicht, zum ideologischen und technischen Werkzeug politischer Wirklichkeit geworden. Natürlich konnte 1919 noch niemand ahnen, welches Grauen die Verwirklichung der Metapher von der Gemeinschaft des „Einen Körpers“ bedeuten würde. Dennoch, so scheint mir, könnte sich der Mangel an Architekturtheorie heute, vor allem im wiedervereinigten Deutschland, auch damit erklären, daß das geistige Zusammenspiel von Modernität und Nationalsozialismus in der Architektur bisher nur unzulänglich thematisiert worden ist. Dieser Mangel an historischer Reflektion könnte seinerseits die Mischung von Hochleistungstechnik, mittelmäßiger Ästhetik und Machtgehabe erklären, die – man muß es sagen – große Teile der Neugestaltung Berlins kennzeichnen.

Sie werden jetzt verstehen, warum ich, in groben Zügen, den Umweg über das Mittelalter und das frühe 20. Jahrhundert machen mußte, um den Bruch darzustellen, der sich in den Arbeiten von Daniel Libeskind offenbart – wie auch in denen einiger anderer Architekten, die in diesem Jahrhundert der zerbrochenen Utopien der Architektur neue Wege gewiesen haben: die der Reflektion. Statt zu konstruieren, unterziehen sie das Bestehende der Analyse. Bevor ich darauf eingehe, noch ein paar Fakten zu Daniel Libeskinds Leben für die, die sie nicht ohnehin schon kennen:

Libeskind wurde 1946 in Lodz geboren, der Großteil seiner Familie überlebte nicht den Holocaust. Mit den Eltern nach Israel ausgewandert, studierte er dort zunächst Musik. 1960 kam er nach New York, wo er sich mit Malerei und Mathematik auseinandersetzte, bevor er an der Cooper Union School in New York Architektur studierte. 1965 nahm er die amerikanische Staatsbürgerschaft an. 1971 schloß er sein Studium der Architekturtheorie und Architekturgeschichte an der Universität Essex in England ab. Von 1978 bis 1985 war Libeskind Dekan der Architekturfakultät der Cranbrook Academy of Arts in Bloomfiel Hills, Michigan. 1986 gründete er in Mailand das Architecture Intermundium, eine Ausbildungsstätte für Architektur, deren Leiter er bis 1989 blieb. Als 1989 sein Entwurf für den Erweiterungsbau des Berlin Museums mit der Abteilung Jüdisches Museum den ersten Preis gewann, zog Libeskind mit seiner Familie nach Berlin, wo er sich seitdem auch an anderen wichtigen architektonischen und städtebaulichen Wettbewerben beteiligt hat. Er hat an zahlreichen Universitäten in Europa, Nord- und Südamerika sowie in Japan gelehrt. Die Publikationsliste ist lang, ebenso lang die Liste der Ausstellungen, die seinem Werk gewidmet waren.

Daniel Libeskind – und mit ihm Nina Libeskind, die an seiner Arbeit zutiefst beteiligt ist – hat in mehr als einer Hinsicht neue Wege gezeigt, die eine Architektur nach dem Nationalsozialismus beschreiten kann. Und der Ort, an dem er diesen Weg aufgezeigt hat, liegt weder in den USA noch in Israel noch in Itali-

en (wo er überall zu Hause ist), sondern in Deutschland. Sein Entwurf für das Jüdische Museum von Berlin, dessen Bau nun so gut wie fertiggestellt ist, erscheint in mehr als einer Hinsicht wie ein Gegenentwurf zum Konzept eines hermetischen Gemeinschaftskörpers, der die Geschichte Deutschlands in diesem Jahrhundert gezeichnet hat.

Die „voided voids“, die Leerräume, die sich an mehreren Stellen durch die gesamte Höhe des Gebäudes ziehen, verleihen dem Vakuum, das der Holocaust hinterlassen hat, symbolischen Ausdruck: der Leere, die die deportierten und ermordeten Juden in der jüdischen Gemeinschaft wie im deutschen Geistesleben hinterlassen haben, der Leere der verbrannten Bücher, der Leere, die im Nationalsozialismus durch den Zusammenbruch aller Gesetze von Ethos und Menschlichkeit entstanden ist, und der Leere, die die Teilung Deutschlands in der Mitte Berlins zurückließ. Jede dieser Leerstellen ist heute, mehr als 50 Jahre nach dem Ende des Nationalsozialismus, weiterhin spür- und erfahrbar. „Der neue Erweiterungsbau,“ so sagt Libeskind selbst, „ist als ein Emblem konzipiert, in dem das Nicht-Sichtbare sich als Leere, als das Unsichtbare manifestiert.“[11] So stellen die „voided voids“ auch das moderne Konzept eines geschlossenen Gemeinschaftskörpers in Frage. Sie verleihen nicht der Einheit und Geschlossenheit, sondern dem Leerraum, der in den modernen Gemeinschaften so spärlich geworden ist, symbolischen Ausdruck.

Libeskinds Architekturentwürfe sind als Entwürfe für symbolische Orte zu begreifen, die die unsichtbaren Stellen markieren, an denen sich Vergangenheit und Zukunft, die Verstorbenen und die Lebenden, jüdische und nicht-jüdische Geistestraditionen treffen. So beinhaltet dieser Bau, wie sein Entwurf für das Felix Nussbaum-Museum in Osnabrück, auch die Erinnerung an jüdisches L*eben* in Deutschland. Er eröffnet den Raum für die *Kontinuität* jüdischen Daseins in Berlin und Deutschland. Die Begegnung von Vergangenheit und Zukunft soll sich in einer Architektur manifestieren, in der das Ungenannte überdauert, und in der, wie er sagt, „ein Nichtzweifeln an dem, das man nicht

sieht," seinen Ausdruck findet.[12] So hat Libeskind seinen Entwurf für das Jüdische Museum auch mit Schönbergs unvollendeter Oper „Moses und Aron" verglichen. Hier geht es, so sagt er, um die Auseinandersetzung zwischen Bild und Schrift, „zwischen gesprochener und massenproduzierter Volkswahrheit und der geoffenbarten und unvorstellbaren Wahrheit". Und so wie Moses „nicht in der Lage (ist), die Offenbarungen Gottes durch irgendwelche Bilder zu vermitteln", sei auch Schönberg bei diesem Stoff an der Schöpfung eines „musikalischen Bildes" gescheitert. Daher sei die Oper *notwendigerweise* unvollendet geblieben. Moses' Worte, die ohne Musik am Ende der Oper stehen – „Oh Wort, du Wort, das mir fehlt" – beschreibt Libeskind als „a-musikalische Erfüllung des Wortes".[13]

Libeskind beunruhigt – und das ist auch sein Anliegen: Er beunruhigt durch seine Entwürfe, in deren Ästhetik sich Geschichtsphilosophie und kulturdiagnostische Metaphern materiell umsetzen. Er betont immer wieder die Verantwortung des Architekten für die Lebensqualität der Gesellschaft – Lebensqualität hier aber nicht verstanden als Komfort, sondern als Eröffnung eines Raums, in dem es sich denken läßt. In diesem Kontext nimmt die Metapher des Baus als menschlicher Körper eine neue Form an. Die Mauern des Gebäudes werden zur Haut, unter der sich Denkräume verbergen. „Die Haut, die Kutte der Seele," so drückt er es einmal aus, „versteckt einen tauben Mönch, der Meinungen unter ihre Kapuze saugt".[14] Seine Entwürfe schaffen Räume für das Gedächtnis, Voraussetzung für jede Form von Denken. „Bedeutsame Architektur zu schaffen," so sagt er, „heißt nicht, Geschichte zu parodieren, sondern sie zu artikulieren, heißt nicht Geschichte auszulöschen, sondern sich mit ihr auseinanderzusetzen."[15] So ist Libeskind nicht nur Erbauer, er verhindert auch das Bauen, wenn dieses zur Auslöschung des Gedächtnisses beizutragen droht. Als die Stadt Oranienburg 1993 neben die Gedenkstätte des Konzentrationslagers Sachsenhausen den Bau einer große Wohnsiedlung plante und einen Wettbewerb ausschrieb, zu dem auch Libeskind eingeladen wurde, reichte er einen Entwurf ein, der nicht eine Wohnsiedlung, sondern den Erhalt und die Gestaltung der Gedenkstätte vorsah.

Sein Entwurf, der bei den Beratungen der Jury einen dramatischen Streit heraufbeschwor, führte schließlich dazu, daß die Stadt von den Bauplänen wieder Abstand nahm.

Architektur stellt für Libeskind eine Form von Sprache dar, eine Denkstruktur, die Umsetzung von Metaphern in eine Form, die materiell, also Gebäude ist und zugleich Sprache bleibt, zur historischen Reflektion anregt. Die moderne Architektur, so sagt er, darf weder auf einer „ultimativen Beherrrschung der Technik“ beruhen, noch „mittels stummer Monumente ihre eigene Tradition erfinden“. Vielmehr muß sie bestrebt sein, eine „tiefere Ordnung zu erforschen, die nicht allein in sichtbaren Formen, sondern auch in unsichtbaren und verborgenen Quellen verankert ist, die die Kultur selbst – das Denken, die Kunst, die Literatur, den Gesang und die Bewegung – speisen.“[16] Das heißt, bei ihm wird die Architektur zum Abbild eines umfassenden Begriffs von „Kultur“: Sie bezeichnet die Gesamtheit der ungeschriebenen, unausgesprochenen Gesetze, nach denen Menschen denken, handeln, fühlen. Aber sie versteht sich nicht als Instrument, das die Gesetze schreibt, sondern als Werkzeug ihrer Entzifferung. Die Erschließung dieser Gesetze, die in einer säkularen Gesellschaften nicht minder wirkungsmächtig sind als in Gesellschaften mit festgelegter religiöser oder ideologischer Tradition, gehört heute zu den wichtigsten Aufgaben der Kultur- und Kunstwissenschaften - und das Werk von Daniel Libeskind liefert einen bedeutenden Beitrag zu dieser Erschließung.

So liegt es nahe, daß es die Kultur- und Kunstwissenschaften sind, die dieser Universität, gelegen im Zentrum der alten und neuen Hauptstadt, vorgeschlagen haben, dem Architekten Daniel Libeskind die Ehrendoktorwürde zu verleihen. Dazu abschließend ein Aphorismus von Daniel Libeskind aus seinen „Visionen für Berlin“. Es geht darin um den Menschen, aber der Satz läßt sich auch auf die Konzeption der Hauptstadt übertragen: „Einen Menschen in einer Sekunde zu erschaffen, braucht seine Zeit ...“[17]

Anmerkungen

1. zit. n. Bruno Reudenbach, Die Gemeinschaft als Körper und Gebäude. Francesco di Giorgios Stadttheorie und die Visualisierung von Sozialmetaphern im Mittelalter. In: Klaus Schreiner, Norbert Schnitzler (Hsg.), Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit. München (Fink-Verlag) 1992, S. 171.
2. Vitruvius, De architectura libri decem. Zit. n. Reudenbach, S. 172.
3. Ebda. S. 177.
4. Miri Rubin, Der Körper der Eucharistie. In: Klaus Schreiner, Norbert Schnitzler (Hsg.), Gepeinigt, begehrt, vergessen. Symbolik und Sozialbezug des Körpers im Mittelalter und in der frühen Neuzeit (a.a.O.) S. 30.
5. Reudenbach (a.a..O.) S. 186.
6. vgl. Hartmut Boblitz, Die Allegorese der Arche Noahs in der frühen Bibelauslegung. In: Frühmittelalterliche studien 6, 1972, S. 150-170.
7. Francesco di Giorgio Martini, Trattati di architettura ingegneria e arte militare. Zit. n. Reudenbach, S. 174.
8. Ebda. S. 175.
9. Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 1969.
10. Walter Gropius, Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar, April 1919. In: Bauhaus Weimar 1919-1924, Materialien zum Bauhaus, hg. v. Museumspädagogischen Dienst Berlin, Berlin 1996, S. 52.
11. Daniel Libeskind, Between the Lines. In: Daniel Libeskind, Katalog z. Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum, hg. v. Kristin Feireiss, Berlin (Ernst und Sohn) 1992.
12. Ebda. Libeskind zitiert hier den Hebräerbrief 11,1.
13. Ebda.
14. Daniel Libeskind, Vom Pflaster aus fischen. In: Kein Ort an seiner Stelle. Schriften zur Architektur – Visionen für Berlin, hg.v. Angelika Stepken, Dresden und Basel (Verlag d. Kunst) 1995, S. 32.
15. Daniel Libeskind, Die Banalität der Ordnung. In: Kein Ort an seiner Stelle, S. 150.
16. Daniel Libeskind, Symbol und Interpretation. In: Kein Ort an seiner Stelle, S. 223.
17. Daniel Libeskind, Beurteilung eines Tages Traumas oder Ein Zweiter Blick auf Sisyphos. In: Kein Ort an seiner Stelle, S. 63.

James E. Young

Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin: The Uncanny Arts of Memorial Architecture

We want ... architecture that bleeds, that exhausts, that whirls and even breaks.

Coop Himmelblau

The uncanny [is] something which ought to have remained hidden but has come to light.

Sigmund Freud

Berlin's Uncanny Quandary

Just how does a city „house“ the memory of a people no longer at „home“ there? How does a city like Berlin invite a people like the Jews back into its official past after having driven them so murderously from it? In fact, such questions may suggest their own, uncanny answers: A „Jewish Museum“ in a nation that not so long ago voided itself of Jews, making them alien strangers in a land they had considered „home,“ will not by definition be *heimlich* but must be regarded as *unheimlich* – or as our translation would have it, uncanny. The dilemma facing the designer of such a museum thus becomes: How then to embody this sense of *unheimlichkeit*, or uncanniness, in a medium like architecture, which has its own long tradition of *heimlichkeit*, or homeliness?

In their initial conception of what they then regarded as a Jewish „extension“ to the Berlin Museum, city planners hoped to recognize both the role Jews had once played as co-creators of Berlin's history and culture and that the city was fundamentally haunted by its Jewish absence. At the same time, the very notion of an „autonomous“ Jewish Museum struck them as problematic: the museum wanted to show the importance and far-reaching effect of Jewish culture on the city's history, to give it the prominence

it deserved. But many also feared dividing German from Jewish history, inadvertently recapitulating the Nazis' own segregation of Jewish culture from German. This would have been to re-impose a distinct line between the history and cultures of two people – German and Jews – whose fates had been inextricably mingled for centuries in Berlin. From the beginning planners thus realized that this would be no mere re-introduction of Jewish memory into Berlin's civic landscape but an excavation of memory already there, but long suppressed.

Freud may have described such a phenomenon best: „This uncanny is in reality nothing new or alien, but something which is familiar and old-established in the mind and which has become alienated from it only through the process of repression... The uncanny [is] something which ought to have remained hidden but has come to light."[1] Thus might a memorial installation like Berlin's new Jewish Museum generate its own sense of a disquieting return, the sudden revelation of something concealed or buried. The uncanniness of such a project comes when one expects that at any moment something will burst forth, even when it never does, thus leaving one always ill-at-ease, even a little frightened with anticipation – hence, the constant, free-floating anxiety that seems to accompany all the uncanny arts of memory in Germany.

For the reimposition of Jewish memory in Berlin is at once seemingly alien to its present surroundings, yet at the same time all too familiar to those who remember a time now past. It is memory redolent with images of the formerly familiar, but which now seems to defamiliarize and estrange the present moment and the site of its former home. Indeed, if the „uncanny is uncanny only because it is secretly all too familiar, which is why it is repressed," as Freud himself would have it,[2] then perhaps no better term describes the condition of a contemporary German culture coming to terms with the self-inflicted void at its center – a terrible void that is at once all too secretly familiar and unrecognizable, a void that at once defines a national identity, even as it threatens to cause such identity to implode.

In designing a museum for such memory, the architect is charged with housing memory that is neither at home with itself or necessarily housable at all. It is memory so suffused with death, so reeking of decay, that it may now be uninhabitable. Indeed, if the very idea of the uncanny arises, as Freud suggests, from the transformation of something that once seemed familiar and homely into something strange and „unhomely," then how better to describe the larger plight of Jewish memory in Germany today? Moreover, if „unhomeliness" for Freud was „the fundamental propensity of the familiar to turn on its owners, suddenly to become defamiliarized, derealized, as if in a dream," then how better to describe contemporary Germany's relationship with its own Jewish past?[3]

For the next few minutes, I would like to reflect on architect Daniel Libeskind's extraordinary response to the nearly paralysing dilemma Berlin faces in trying to reintegrate its lost Jewish past. The aim here will not be merely to explain Libeskind's difficult, even outrageous design, but to show how as a process, it articulates the dilemma Germany faces whenever it attempts to formalize the self-inflicted void at its center – the void of its lost and murdered Jews.

According to planners, the „Jewish Museum Extension to the Berlin Museum" would be both autonomous and integrative, the difficulty being to link a museum of civic history with the altogether uncivil treatment of that city's Jews. The questions such a museum raises are as daunting as they are potentially paralysing: How to do this in a form that would not suggest reconciliation and continuity? How to re-unite Berlin and its Jewish part without suggesting a seamless rapprochement? How to show Jewish history and culture as part of German history without subsuming it altogether? How to show Jewish culture as part of and separate from German culture without recirculating all the old canards of „a people apart?"

Rather than skirting these impossible questions, the planners confronted them unflinchingly in an extraordinary conceptual brief for the competition that put such questions at the heart of the design process. According to the text by Rolf Bothe (then Director

of the Berlin Museum) and Vera Bendt (then Director of the Jewish Department of the Berlin Museum), a Jewish museum in Berlin would have to comprise three primary areas of consideration: 1) the Jewish religion, customs, and ritual objects; 2) history of the Jewish community in Germany, its rise and terrible destruction at the hands of the Nazis; and 3) the lives and works of Jews who left their mark on the face and the history of Berlin over the centuries.[4] But in elaborating these areas, the authors of the conceptual brief also challenged potential designers to acknowledge the terrible void that made this museum necessary. If part of the aim here had been the reinscription of Jewish memory and the memory of the Jews' murder into Berlin's otherwise indifferent civic culture, another part would be to reveal the absence in post-war German culture demanding this reinscription.

Most notably, in describing the history of Berlin's Jewish community, the authors made clear that not only were the city's history and Jews' history inseparable from each other, but that nothing (not even this museum) could redeem the expulsion and murder of Berlin's Jews – „a fate whose terrible significance should not be lost through any form of atonement or even through the otherwise effective healing power of time. *Nothing in Berlin's history ever changed the city more than the persecution, expulsion, and murder of its own Jewish citizens. This change worked inwards, affecting the very heart of the city.*“[5] In thus suggesting that the murder of Berlin's Jews was the single greatest influence on the shape of this city, the planners also seem to imply that the new Jewish extension of the Berlin Museum may even constitute the hidden center of Berlin's own civic culture, a focal point for Berlin's own historical self-understanding.

Libeskind's Uncanny Design

Guided by this conceptual brief, city planners issued an open invitation to all architects of the Federal Republic of Germany in December 1988. In addition, they invited another 12 architects from outside Germany, among them the American architect, Da-

niel Libeskind, then living in Milan. Born in Lodz in 1946 to the sole survivors of a Polish-Jewish family wiped out in the Holocaust, Libeskind had long wrestled with many of the brief's questions, finding them nearly insoluble at the architectural level. Trained first as a virtuoso violinist who came to the United States with Yitzchak Perlman in 1960 on an American-Israeli Cultural Foundation Fellowship to study at Juilliard, Libeskind says he gave up music when, in his words, there was no more technique to learn. From here, he turned to architecture and its seemingly inexhaustible reserve of technique. He studied at Cooper Union in New York under the direct influence and inspiration of Peter Eisenman and John Hejduk, two of the founders and practitioners of „deconstructivist architecture." Thus, in his design for a Jewish Museum in Berlin, Libeskind proposed not so much a solution to the planners' conceptual conundrum as he did its architectural articulation. The series of drawings he submitted to the committee in mid-1989 have come to be regarded as masterpieces of process art as well as architectural design.

Of the 165 designs submitted from around the world for the museum competition that closed in June 1989, Daniel Libeskind's struck the jury as the most brilliant and complex, possibly as unbuildable. It was awarded first prize and thereby became the first work of Libeskind's ever to be commissioned.[6] Where the other finalists in this competition had concerned themselves primarily with the technical feat of reconciling this building to its surroundings in a way that met the IBA's criteria, and to establishing a separate but equal parity between the Berlin Museum and its Jewish extension, Libeskind had devoted himself to the spatial enactment of a philosophical problem. As Kurt Forster had once described another design in this vein, this would be „all process rather than product..."[7] As an example of process-architecture, according to Libeskind, this building „is always on the verge of becoming – no longer suggestive of a final solution."[8] In its series of complex trajectories, irregular linear structures, fragments, and displacements, this building is also on the verge of unbecoming – a breaking down of architectural assumptions, conventions, and expectations.

His drawings for the museum thus look more like the sketches of the museum's ruins, a house whose wings have been scrambled and reshaped by the jolt of genocide. It is a devastated site that would now enshrine its broken forms. In this work, Libeskind asks, if architecture can be representative of historical meaning, can it also represent unmeaning and the search for meaning? The result is an extended building broken in several places. The straight void-line running through the plan violates every space through which it passes, turning otherwise uniform rooms and halls into misshapen anomalies, some too small to hold anything, others so oblique as to estrange anything housed within them. The original design also included inclining walls, at angles too sharp for hanging exhibitions.

From Libeskind's earliest conceptual brief onward, the essential drama of mutually exclusive aims and irreconcilable means was given full, unapologetic play. For him, it was the impossible questions that mattered most: how to give voice to an absent Jewish culture without presuming to speak for it? How to bridge an open wound without mending it? How to house under a single roof a panoply of essential oppositions and contradictions? (166) He thus allows his drawings to work through the essential paradoxes at the heart of his project: how to give a void form without filling it in? How to give architectural form to the formless and to challenge the very attempt to house such memory?

Before beginning, Libeskind even replaced the very name of the project – „Extension of the Berlin Museum with the Jewish Museum Department" – with his own more poetic rendition, „Between the Lines." „I call it [Between the Lines] because it is a project about two lines of thinking, organization, and relationship," Libeskind says. „One is a straight line, but broken into many fragments; the other is a tortuous line, but continuing indefinitely. These two lines develop architecturally and programmatically through a limited but definite dialogue. They also fall apart, become disengaged, and are seen as separated. In this way, they expose a void that runs through this museum and through architecture, a discontinuous void."[9] Through a twisting and jag-

ged lightening bolt of a building, Libeskind has run a straight-cut void, slicing through it and even extending outside of it: an empty, un-used space bisecting the entire museum. According to Libeskind, „The new extension is conceived as an emblem where the not visible has made itself apparent as a void, an invisible... The idea is very simple: to build the museum around a void that runs through it, a void that is to be experienced by the public.“[10] As he makes clear, this void is indeed the building's structural rib, its main axis, a central bearing wall that bears only its own absence.

Indeed, for Libeskind, it is not the building itself that constitutes his architecture but the spaces inside the building, the voids and absence embodied by empty spaces: that which is constituted not by the lines of his drawings but those spaces between the lines. By building voids into the heart of his desgin, Libeskind thus highlights the spaces between walls as the primary element of his architecture. The walls themselves are important only insofar as they lend shape to these spaces and define their borders. It is the void „between the lines“ that Libeskind seeks to capture here, a void so real, so palpable, and so elemental to Jewish history in Berlin as to be its focal point after the Holocaust – a negative center of gravity around which Jewish memory now assembles.

Before designing the physical building itself, Libeskind began by situating the museum in what might be called his own metaphysical map of Berlin, constituted not so much by urban topography as it was by the former residences of its Jewish composers, writers, and poets – i.e., the cultural matrix of their lives in Berlin. In Libeskind's words, „Great figures in the drama of Berlin who have acted as bearers of a great hope and anguish are traced into the lineaments of this museum... Tragic premonition (Kleist), sublimated assimilation (Varnhagen), inadequate ideology (Benjamin), mad science (Hoffmann), displaced understanding (Schleiermacher), inaudible music (Schoenberg), last words (Celan): these constitute the critical dimensions which this work as discourse seeks to transgress.“[11] All were

transgressors of the received order, and out of these transgressions, culture was born. In Libeskind's view, the only true extension of the culture these Jews helped to generate would also have to transgress it.

The spaces inside the museum are to be construed as „open narratives," Libeskind says, „which in their architecture seek to provide the museum-goer with new insights into the collection, and in particular, the relation and significance of the Jewish Department to the Museum as a whole."[12] Instead of merely housing the collection, in other words, this building seeks to estrange it from the viewers' own preconceptions. Such walls and oblique angles, he hopes, will defamiliarize the all-too-familiar ritual objects and historical chronologies, and cause museum-goers to see into these relations between the Jewish and German departments as if for the first time.

Moreover, curators of both permanent and temporary exhibitions will be reminded not to use these voids as „natural" boundaries or walls in their exhibition, as markers within their exhibition narratives. Instead, they are to design exhibitions oblivious to these voids, so that when mounted, the exhibition narrative is cut arbitrarily wherever a void happens to intersect it. The walls of the voids facing the exhibition walls will thus remain untouched, unusable, outside healing and suturing narrative.

Implied in any museum's collection is that what you see is all there is to see, all that there ever was. By placing architectural „voids" throughout the museum, Libeskind has tried to puncture this museological illusion. What you see here, he seems to say, is actually only a mask for all that is missing, for the great absence of life that now makes a presentation of these artifacts a necessity. The voids make palpable a sense of that much more is missing here than can ever be shown. As Vera Bendt has aptly noted, it was the destruction itself which caused the collection here shown to come into being. Otherwise, these objects would all be part of living, breathing homes – unavailable as museum objects. This is then an aggressively anti-redemptory

design, built literally around an absence of meaning in history, an absence of the people who would have given meaning to their history, an absence of the love that might have saved them.

Conclusion

Freud has ascribed „the central factor in the production of the feeling of uncanniness to intellectual uncertainty; so that the uncanny would always, as it were, be something one does not know one's way about in. The better oriented in his environment a person is, the less readily will he get the impression of something uncanny in regard to the objects and event in it."[13] How does a building accomplish this disorientation? In Libeskind's case, he has simply built into it any number of voided spaces, so that the visitor is never where he thinks he is. Are these merely ornamentation, an architectural bauble meant only to please the senses? No. Precisely because it is there to disrupt, even perhaps to displease the senses, not an addition or fulfillment of balanced composition but as an imbalance and disorientation. Are they then wholly didactic? Again, no. They are not meant to instruct, per se, but to throw previously received instruction into question. Their aim is not to reassure or console but to haunt visitors with the unpleasant – uncanny – sensation of calling into consciousness that which has been previously – even happily – repressed. The voids are reminders of the abyss into which this culture once sank and from which it never really emerges.

If modern architecture has embodied the attempt to erase the traces of history from its forms, postmodern architecture like Libeskind's would make the traces of history its infrastructure, the voids of lost civilizations literally part of the building's foundation, now haunted by history, even emblematic of it. The architecture of what Libeskind calls „decomposition" derives its power not from a sense of unity but from what Anthony Vidler has called the „intimation of the fragmentary, the morselated, the broken."[14] Indeed, as Vidler constantly reminds us, such architecture is meant to challenge the very notion of architecture

as the measure of progress itself, a kind of „autocritique of a modernism that posited a quasi-scientific ...role of architecture“ (79).

„Beautiful architecture without Beauty“ is how Daniel Libeskind ends an essay called „Countersigns,“ his coda to a collection of drawings, essays, and models.[15] Beautiful architecture without Beauty: is it beautiful in in its hideousness? Or is it beautiful, as they say of some people, on the inside? Both perhaps, the point being that beauty itself, like meaning and form, may have outlasted itself as a useful category when discussing architecture. Here we must ask nevertheless, to what extent does such an architecture inevitably monumentalize the very idea of the anti-monument itself? After all, once constructed, even deconstructivist designs seem negated by their own existence.

Neither is the paradox at the heart of Libeskind’s project hidden from view: is it possible to challenge monumentality in monuments? Is it possible to make something permanently impermanent? Or must it always disappear? Can – should – such architecture unmake as much meaning as it makes? As counter-monuments are a kind of monument, after all, so is anti-architecture a kind of architecture: but instead of passively affirming and enshrining architecture’s conventional premises, it challenges them – thereby enshrining the challenge itself.

From the beginning, this project seemed to be defined as that which would be nearly impossible to complete. To my mind, the city planners of Berlin have demonstrated a wisdom and courage of convictions exceeding that of my own country’s greatest cities. They have initiated a nearly impossible project, selected a nearly unbuildable design and have now succeeded in building a public edifice that embodies the paralysing questions of contemporary German culture: how to integrate the memory of an absence into the heart of civic architecture? The result leaves all questions intact, all doubts and difficulties in place. This museum extension is an architectural interrogation of the culture and civilization that built it, an almost unheard of achievement.

As the city planners of Berlin are to be congratulated on their foresight and courage, the Humboldt University in Berlin must also be recognized for its own wisdom in awarding Daniel Libeskind this honorary doctorate. In so doing, the university highlights the unique contribution to our culture of an aesthetics that remarks its own limitations, its inability to provide eternal answers and stable meaning. Works in this vein acknowledge both the moral need to ask such difficult questions and the impossibility of answering them in a single space. The university that chooses to honor a man who has devoted his life to asking the impossible questions and then attempting to give them form brings, in turn, great honor to itself.

Notes

1. *Sigmund Freud*, The Uncanny, in The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, 24 vols. (London: Hogarth Press, 1955), 64.
2. *Theodor Adorno*, Aesthetic Theory, trans. C. Lenhardt (New York and London: Routledge and Kegan Paul, 1984), 262.
3. *Anthony Vidler*, The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely (Cambridge, MA: The MIT Press, 1992), 7.
4. See *Rolf Bothe and Vera Bendt*, Ein eigenständiges Jüdisches Museum als Abteilung des Berlin Museums, in „Realisierungswettbewerb: Erweiterung Berlin Museum mit Abteilung Jüdisches Museum“ (Berlin: Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, 1990): 12.
5. Nichts in Berlins Geschichte hat die Stadt jemals mehr verändert als die Verfolgung, Vertreibung und Ermordung ihrer jüdischen Bürger – dies war eine Veränderung nach Innen, die ins Herz der Stadt traf, from „Realisierung“, 12.
6. Though this was Libeskind's first full commission, it was not his first building. Other projects subsequently commissioned have been built in Wiesbaden and Osnabrück, among other places.
7. As cited by *Anthony Vidler*, The Architectural Uncanny, 135.
8. Realisierungswettbewerb, 169.
9. *Daniel Libeskind*, Between the Lines: Extension to the Berlin Museum with the Jewish Museum (Amsterdam: Joods Historisch Museum, 1991): 3.
10. *Daniel Libeskind*, Between the Lines, in *Kristin Feireiss*, ed. D*aniel Libeskind:* Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum (Berlin: Ernst & Sohn, 1992), 63.
11. Realisierungswettbewerb, 169.
12. Realisierungswettbewerb, 169.
13. *Sigmund Freud*, The Uncanny, 341.
14. *Anthony Vidler*, The Architectural Uncanny, 70.
15. *Daniel Libeskind*, Countersign, in *Daniel Libeskind:* Countersign, 135.

Daniel Libeskind

Beyond the Wall

It is a meaningful and exciting experience to be on this stage tonight to receive an award from a University which in the history of ideas, education and culture has few equals: a University where the voices of Hegel, Kierkegaard, and the pantheon of thinkers who made the world stand on its head, once resounded.

This University, centrally located on Unter den Linden between the Brandenburg Gate and Alexanderplatz, was well-positioned – to witness – the astonishing events of the 20th Century.

One could recall that Ludwig Mies van der Rohe designed his first glass-walled sky scraper within view from here; Yehudi Menuhin made his debut with Einstein in the audience to applaud him; Georg Grosz recorded his savage observations of Berlin on this Boulevard; and Vladimir Nabokov was here to observe „an elderly rosy-faced beggar woman, with legs cut off at the pelvis... set down like a bust at the foot of the wall... selling paradoxical shoe laces“.

But what is particularly fascinating to me is the unexpected encounter between an old refrigerator and atomic physics, on an operating table called Humboldt, an encounter whose fascinating history is perhaps not over yet.

At this very University, sometime before 1934 on a cold and gray day at the end of October, similar to this one, Leo Szilard, an aspiring student from Budapest and Albert Einstein, developed and applied for 29 joint patents in, unbelieveable as it appears, Home Refrigeration!

A sad newspaper story caught the attention of Einstein and Szilard one morning. It was reported in a Berlin newspaper that an entire family, including a number of young children, had been

found asphyxiated in their apartment as a result of the inhalation of noxious fumes of the chemical refrigerant used in their primitive refrigerator; a chemical which had escaped in the night through a leaky pump valve.

Applying the sophisticated researches connected to relativity, the two physicists devised a method of pumping a metalicized refrigerant by electro-magnetism, a method that required no moving parts, and therefore no valves that might leak.

AEG signed Szilard as a paid consultant and actually built the Einstein/Szilard refrigerator – an astonishing Berlin object if there ever was one – but alas, these two inventors failed for musical reasons. The magnetic pump was so noisy, compared to even the noisy conventional compressors of the day, that it never left the engineering lab.*

The prophetic linkages which connect asphyxiation and the patenting of the modern refrigerator to a device for accelerating nuclear particles in a circular magnetic field produced a kind of nuclear pump which was instrumental in the construction of the atomic bomb.

The intertwining of gas, tragedy, inconceivable inventions and anti-semitism which finally exiled Einstein and Szilard as carriers of a theory, then deemed hostile to the „German spirit“, is emblematic of Berlin and of the Atomic Age it somehow represents.

As I was thinking about what to say today I realized how difficult it is for an architect to speak about his work without the usual paraphernalia of slide projectors and images. Architecture, which is evoked only by words, makes one almost feel ‘at home’ in language. By surrounding oneself with language one almost comes to believe that one has escaped from the opacity of space and that what remains ‘out there’ is only an empty stage set. That is perhaps why most intelligent people apply their intelligence and analytic powers to everything but architecture; why architecture

is given over to technicians and specialists, and why one is resigned to it as an inevitable and anonymous force which will shape the cities without one's personal participation.

The experience of alienation from architecture, as a dimension of culture, should be contrasted with the stark and astonished encounter with IT – crowned-out, spewed-out into night – resistant to theorization. For then, one might see that architecture – something static and unfeeling, as all that's turned into a coming – can be interpreted, but itself continues to remain oblivious to the interpretation. It continues to live its own existence whether we share it or not.

Perhaps language and its meaning is grounded in the spaces of architecture, and not vice-versa. Consider the functions of foundation, circumcision, territorialization, openness and closure. These are all experiences of space – and of a certain kind of architecture – which provide a symbolic model and understanding of life itself. Is architecture not the quintessential 'taken for granted', the unthinkable, the monstrous, the gender-less, the repressed, the other? Perhaps this is the point of ts madness, perhaps it is your conscience: The knot of life in which what is recognized is untied. And what thinking person does not want a fire-place, a home, a Utopia, 'the way it is', 'the way it was'? What thoughtful person is not grateful for the beams of clear lines directed by this silent ray?

What ineffable – immeasurable power of building in the city! The epiphany of the constructible is the strange sucking of the earth's axis. In the realm of architecture, ideas having stared at Medusa turn to stone. Here it is matter which carries the aura of ideas – ideas which metastatize into crystalline sleep-shapes assumed in the language shadow. Wasps, buildings, antennae sting the air, driving the sting to pass through the world of dream and death in order to sense this axis: The Earth's Axis.

All this is accomplished through technique such as drawing wherein an exiled line falls to the ground. Two parallel lines signify a

wall; precisely the wall which is between the lines and is not a line. Whether this wall imprisons and releases depends on whether one is a saint or a prisoner. It is doubly illegible; twice over. In attempting to surmount the inner poles of this contradiction, architecture becomes like the plow, turning time up, revealing its invisible layers on the surface.

The power of building is certainly more than meets the eye. It is the non-thematized, the twilight, the marginal, event. But architecture forming this background is a surplus beyond obvious need: that which itself has no legitimacy in a proper foundation. This has led some to ask whether the true and the real need to be embodied at all. Whether one needs architecture or just a simulation mechanism. Whether architecture can flutter nearby like a spirit, the bell or the Internet. It cannot.

In its opacity and resistance, architecture rebels and communicates that only the superfluous, the transcendent, the ineffable is allied to us: the sky, the stars, the gods. I would like to confess my fascination for this strange activity, quite distant from the obsessive technologism, globalized marketing and withered modernism progressively eradicating spiritual life.

I would like to share with you something about the nature of the approach to architecture which I am following, through buildings which not only house exhibitions within them but as architectural works ‘exhibit’ the world; are indeed the ‘production’ of the earth. Together they delineate a trajectory which musters the letters, mortal-immortal; show the Aleph as coming after the Beit; the alphabet after the House.

Henry Adams considered the Virgin as the mobilizing form of medieval times and compared her to the dynamo, the mechanism of industrialization. Were he to write today, he would perhaps add to the Virgin and the dynamo – the Museum – as the catalyst and conveyor of reality, since this institution is seen today as a force able to regenerate areas of experience, revive histories, transform images and create a new identity.

Throughout my projects I have followed a certain path which one could name as the search for the Irreplaceable, that which was known by the pagans as the genius loci. I am interested in the unique portrayal of architecture and space of provinces, mountains, maps, ships, horoscopes, fish, instruments, rooms, stars, horses, texts, people. In this labyrinth of places, one can discover the uniqueness of a human face and of a particular hand as a figure of architecture and of the city.

Lines of history and of events; lines of experience and of the look; lines of drawing and of construction. These vectors form a patterned course towards 'the unsubsided' which paradoxically grows more heavy as it becomes more light. I think of it as that which cannot be buried: that which cannot be extinguished: Call it Architecture if you want.

Berlin Museum and the Jewish Museum: addresses; matrix of light; names; echoes of the Void; intermarriage; assimilation; integration; exile; erasure; hope. What is lost in the sky, slender images as blue as shadows, vernal ice, divine ice, spring ice: They are leading a storm cloud by a leash. The music and light of Schoenberg's inaudible space, soundless bridges which illuminate the darker corners of thought.

Nussbaum Haus, Osnabruck: three arches of the Rolandstrasse synagogue, reincarnated in three excavated arches of an ancient Swedish bridge; Osnabruck; Rome; Brussels; Auschwitz; and Osnabruck again. The Nussbaum Haus, the Nussbaum Brücke, the Nussbaumgang, Ohne Ausgang; a triple dislocation in the atmosphere of a quiet town. Read it: It is only a beam; it is only light; it has the power of murmured words.

Victoria & Albert Museum, London: spiralling through William Morris' lightning rod; 'Knowledge' and 'Inspiration' inscribed on the portals; Owen Jones' Grammar of Dreams; Aston Webb's screen; the oblique connection between Constable and Cast Courts. Victorian light fractalized in an endlessly generated aperiodic pattern, de-centering the spiral and relea-

sing innumerable directions. Passages of the spiral through the interlocking continuity of swimming light. Ciphering and decrypting English heritage lodged in the honeycomb cells of the gigantic, brick clock called London.

Imperial War Museum of the North, Manchester: conflict shattered earth; shards reassembled to trace the end of nations, but not of conflict which has never taken place on an abstract plane but in the awful trenches, in salty waters, in air suffocating with smoke. Projection; introjection; suspension; air, earth, water surrounded by Fire; where the earth curves more sharply than anywhere else; the slope becomes unexpectedly extensive, rolls down for as long as the last slave on earth is breathing.

Architecture's reality is as old as the substance of the things hoped for. It is the proof of things invisible. Contrary to public opinion the flesh of architecture is not cladding, insulation and structure, but the substance of the individual in society and history; a figuration of the inorganic and organic, the body and the soul, and that which is visible beyond.

Some would deny this substance and as a result might themselves vanish into the emptiness of „facts" which as indices of power are only the illusory ghosts of a virtual world. One must reject the emptiness of ideologies, the nihilistic obsession with the return of the same, the vacuity of systems which base the whole on its part. The road to authentic construction, just like a smile, cannot be faked for it remains insubordinate, not slave.

Architecture is undergoing an anamnesis: the struggle to remember. Let me share with you one of the most difficult personal decisions I have had to make recently, which was the decision to enter the competition for the Memorial to the Murdered Jews of Europe to be erected in Berlin. An unprecendented task: a Memorial for the world's biggest crime: the murder of 3% German Jews and 97% European Jews. A monument of shame, not honouring anyone; a monument not celebrating anything.

How can such a memorial be built? Would it only reinforce the act of forgetting? What makes it difficult for a foreigner and a Jew living in Berlin to participate in such a project?

Some will say that a memorial of the German people should not be advocated by others. Some persons in the Jewish community say, it is not our memorial, it is Theirs – but we insist that they should do it. Would such a memorial make any difference? No images, no symbols can represent the inconceivable. Only an imageless presentation with a deepening substantial presence might do it. No names of victims are appropriate here; and names of perpetrators are wholly inadequate when speaking of a crime which has a national dimension.

I thought of myself not as someone doing it for the Germans, or instead of the Germans; nor as an architect of just another nationality doing a German project, but rather as someone who has no single identity; himself a product of the Holocaust era.

What does it mean to be German today, after all? The monument is part of the process of finding out. The past that won't pass is not there only for Germans but for everyone else, and it is growing. Does the monument come too late? No. The generations involved in these horrific events could not accomplish it, and even had they been able to, it would not have been credible. The fifty years past are nothing compared to the history of Berlin which is not concluding a period, but opening a new one.

The peculiar site which is the seam between East and West is an emblem of a common ground and a confession – killing fields of a kind – framing the Brandenburg Gate which for fifty years, or one quarter of its two hundred year existence, has been deprived of significance. Such a monument cannot be left to the politicians, to ideologues, those who would try to tell a story with an ending. The innocent idea of the identity of state and society has long gone, destroyed by the behaviour of the German people during the Nazi time, and by the mockery of the GDR version of identity of government and its people.

The Monument is capable of enduring perhaps not because of its force and Name but because of its vulnerability; the weakness of the nameless; what was etched away by the ray-shot wind of language. For a monument is made to endure, but not as the full presence of those whose memory it bears. If there are no more masters, no sand book, and no more sand art, then this very absence not only remains, but expands. Not the full presence of the one whose memory it bears... but on the contrary what remains is a growing memory. Aren't we living in times when even being itself is a recollection? Perhaps the stratagems of architecture are already institutionalized on the principles of the transformation of Being and recollection. The monument should emphatically transforms the work into a remnant, residue, or that which remains when the process is over. This monument is capable of enduring because from the outset it is produced in the form of that which is no longer; the trace of the unborn; the exterminated human being.

The world of Berlin has been stuttered by space in which the guest, a name sweated down from the wall, a wound up in the air, stands in the time-void. Such a place is a body open for air, silence, stars: solidifies the time-void into those image gaps harbored in the slit-arteries of awareness. We travel largely the last of the sonic booms...receives us: the boosted heart pace, outside, in space, brought home to the axis of Earth.

The Spiritual in architecture is urgent, though it seems to have become an embarrassment, a rumor on the street. The spiritual, appropriated by the fundamentalist right, has been expropriated from culture and history, eliminated from discourse through which it should be reclaimed. One should attempt to retrieve the spirit of architecture, to recall its Humanity, even within a situation in which the goal and the way have been eclipsed. The erasure of history and its carriers, the obliviousness of the market economy to the degradation and ongoing genocide of human beings must be countered with a deeper awareness and action.

Architecture is and remains the ethical, the true, the good and the beautiful, no matter what those who know the price of everything and the value of nothing may say.

Contemporary architecture is split bitterness/sweetness, strictly, the ends of its smile go off into the anarchy of life, opening a paradoxical freedom.

Notes

Based on:
Richard Rhodes, The Making of the Atomic Bomb, Simon and Schuster
Wolf von Eckardt and Sander Gilman, Bertolt Brecht's Berlin, Abelard Press
Kaes, Jay, Dimendberg, Weimar Reader, Yale University Press

Christina von Braun

l944 in Rom geboren, Schule in Deutschland und England. Studium in den USA und in Deutschland.
Ab 1969 als freischaffende Autorin und Filmemacherin in Paris und Bonn tätig.
1991 bis 1993 Fellow am Kulturwissenschaftlichen Institut in Essen. Etwa 50 Filmdokumentationen und Filmessays, zahlreiche Bücher und Aufsätze zur Kultur-, Geistes- und Mentalitätsgeschichte.
Promotion in Erziehungswissenschaft.
1992 Habilitation m. venia „Erziehungswissenschaft, Kulturwissenschaft und Medientheorie“.
Ab 1988 Lehrtätigkeit an verschiedenen deutschen und österreichischen Universitäten in Philosophie, Theater-, Erziehungs- und Literaturwissenschaft.
Seit 1994 Professorin am Institut für Kulturwissenschaft und seit Mai 1996 Dekanin der Philosophischen Fakultät III der Humboldt-Universität zu Berlin.

Ausgewählte Veröffentlichungen

Nicht ich. Logik Lüge Libido, Frankfurt (Neue Kritik), 1985.

Die Schamlose Schönheit des Vergangenen. Zum Verhältnis von Geschlecht und Geschichte, Frankfurt (Neue Kritik) 1989.

Der Ewige Judenhaß. Christlicher Antijudaismus, deutschnationale Juden-feindlichkeit, rassistischer Antisemitismus, Stuttgart/Bonn 1990.

Filme u.a.:

Zum Sterben muß man geboren sein. Filmreihe zur Geschichte des Todes im Abendland (1976).

Menschen und Bücher. Zur Geschichte der Bibliothek (1980).

Verfemt Verfälscht Vergessen. Die Frauen der Französischen Revolution (1981).

Von Wunschtraum zu Alptraum. Eine Geschichte des utopischen Denkens (1984).

Begegnungen der Ersten Art. Marguerite Yourcenar und die Académie Francaise (1985).

Gegen den Strich. Nach dem gleichnamigen Roman von J.K. Huysmans (1986).

Die Erben des Hakenkreuzes. Zur Geschichte der Entnazifizierung in den beiden Teilen Deutschlands (1987).

Der Ewige Judenhaß. Filmreihe zur Geschichte vom Feindbild des Juden im deutschsprachigen Raum (1989).

Die Angst der Satten. Über Hungerstreik, Hungersnot und Überfluß (1991).

Böses Blut. Mythen und Wirkungsgeschichte der Syphilis (1993).

Vom Sinn des Sehens. Augen-Blicke der Geschlechter (1994).

Das geteilte Ich. Gestalten des Selbst in der Moderne (1996).

James E. Young

1983 Ph.D. an der University of California, Santa Cruz.
Von 1984 bis 1988 als Dorot-Professor für Englisch und Hebräische/Jüdische Studien an der New York University, davor unterrichtete er Religionsgeschichte am Bryn Mawr College.
Seit 1988 Professor für Englisch und Jüdische Studien an der University of Massachusetts, Amherst, wo er seit 1988 lehrt.
Gast-Kurator der Ausstellung „The Art of Memory – Holocaust Memorials in History“ am Jüdischen Museum in New York (März bis August 1994).
Die Ausstellung wurde von September 1994 bis Juni 1995 in Berlin und München gezeigt.
Herausgeber des Katalogs zur Ausstellung (1994, Prestel Verlag).
Zahlreiche Auszeichnungen und Stipendien, darunter das Guggenheim Fellow-ship, ACLS Fellowship, eine NEH Förderung für Ausstellungsplanung, -erforschung und -umsetzung, die Förderung der Memorial Foundation for Jewish Culture, ein Yad Hanadiv Fellowship an der Hebrew University von Jerusalem.

Ausgewählte Veröffentlichungen

Writing and Rewriting the Holocaust (1988), deutsch: Beschreibung des Holocaust, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1992

The Texture of Memory (Yale University Press 1993), deutsch: Formen des Erinnerns, Prestal Verlag (1997). Das Buch gewann 1994 den National Jewish Book Award.

Zahlreiche Artikel und Aufsätze u.a. in:

Critical Inquiry, Representations, New Literary History, Partisan Review, The Yale Journal of Criticism, Annales, SAQ, History and Theory, Contemporary Literature, History and Memory, The

Chronicle of Higher Education, Holocaust and Genocide Studies, Prooftexts, The Jewish Quarterly, Tikkun, The New York Times Magazine und Book Review, The Chicago Tribune, Frankfurter Allgemeime Zeitung, Der Tagesspiegel, TAZ.

Seine Bücher und Aufsätze sind übersetzt ins Deutsche, Französische, Hebräische und Schwedische.

In Vorbereitung:

After-Image: The Uncanny Arts of Holocaust Memory und
A Vicarious Past: My Received History of the Holocaust

Daniel Libeskind

Daniel Libeskind wurde 1946 in Lodz geboren, der Großteil seiner Familie überlebte nicht den Holocaust. Mit den Eltern nach Israel ausgewandert, studierte er dort zunächst Musik.
1960 kam er mit einem Stipendium nach New York, wo er sich mit Malerei und Mathematik auseinandersetzte, bevor er an der Cooper Union School in New York Architektur studierte.
1965 nahm er die amerikanische Staatsbürgerschaft an.
1971 schloß er ein Studium in Architekturtheorie und Architekturgeschichte an der Universität Essex in England ab.
Von 1978 bis 1985 war Libeskind Dekan der Architekturfakultät der Cranbrook Academy of Arts in Bloomfield Hills, Michigan.
1986 gründete er in Mailand das „Architecture Intermundium“, eine private non-profit Ausbildungsstätte für Architektur, deren Leiter er bis 1989 blieb.
1989 gewann Libeskind den ersten Preis für seinen Entwurf für den Erweiterungsbau des Berlin Museums mit der Abteilung Jüdisches Museum.
1989 zog er nach Berlin, wo er sich seitdem an wichtigen städtebaulichen Wettbewerben beteiligt hat (u.a. zur Gestaltung des Potsdamer Platzes und des Alexanderplatzes).
1995 gewann er den Wettbewerb für das Felix-Nussbaum-Museum in Osnabrück, das ebenfalls in Kürze realisiert sein wird. Sein Entwurf für den Anbau des Victoria and Albert Museum, London, erhielt den ersten Preis.
Er hat an zahlreichen Universitäten in Europa, Nord- und Südamerika sowie in Japan gelehrt, u.a.: Cranbook Academy of Art, Harvard University, University of London, Yale University.
Seit 1994 ist Libeskind Professor an der University of California, Dept. of Architecture and Urban Design, in Los Angeles.
Libeskind leitet je ein Architekturbüro in Los Angeles und Berlin.

Es gibt mehrere Ausstellungen (u.a. die Ausstellung Deconstructivist Architecture im Museum of Modern Art, N.Y 1988) sowie zahlreiche Veröffentlichungen von und über Daniel Libeskind.

In der Reihe **Öffentliche Vorlesungen** sind erschienen:

1 *Volker Gerhardt:* **Zur philosophischen Tradition der Humboldt-Universität**

2 *Hasso Hofmann:* **Die versprochene Menschenwürde**

3 *Heinrich August Winkler:* **Von Weimar zu Hitler**
Die Arbeiterbewegung und das Scheitern der ersten deutschen Demokratie

4 *Michael Borgolte:* **„Totale Geschichte" des Mittelalters?**
Das Beispiel der Stiftungen

5 *Wilfried Nippel:* **Max Weber und die Althistorie seiner Zeit**

6 *Heinz Schilling:* **Am Anfang waren Luther, Loyola und Calvin – ein religionssoziologisch-entwicklungsgeschichtlicher Vergleich**

7 *Hartmut Harnisch:* **Adel und Großgrundbesitz im ostelbischen Preußen 1800 - 1914**

8 *Fritz Jost:* **Selbststeuerung des Justizsystems durch richterliche Ordnungen**

9 *Erwin J. Haeberle:* **Historische Entwicklung und aktueller internationaler Stand der Sexualwissenschaft**

10 *Herbert Schnädelbach:* **Hegels Lehre von der Wahrheit**

11 *Felix Herzog:* **Über die Grenzen der Wirksamkeit des Strafrechts**

12 *Hans-Peter Müller:* **Soziale Differenzierung und Individualität**
Georg Simmels Gesellschafts- und Zeitdiagnose

13 *Thomas Raiser:* **Aufgaben der Rechtssoziologie als Zweig der Rechtswissenschaft**

14 *Ludolf Herbst:* **Der Marshallplan als Herrschaftsinstrument?**
Überlegungen zur Struktur amerikanischer Nachkriegspolitik

15 *Gert-Joachim Glaeßner:* **Demokratie nach dem Ende des Kommunismus**

16 *Arndt Sorge:* **Arbeit, Organisation und Arbeitsbeziehungen in Ostdeutschland**

17 *Achim Leube:* **Semnonen, Burgunden, Alamannen**
Archäologische Beiträge zur germanischen Frühgeschichte

18 *Klaus-Peter Johne:* **Von der Kolonenwirtschaft zum Kolonat**
Ein römisches Abhängigkeitsverhältnis im Spiegel der Forschung

19 *Volker Gerhardt*: **Die Politik und das Leben**

20 *Clemens Wurm:* **Großbritannien, Frankreich und die westeuropäische Integration**

21 *Jürgen Kunze:* **Verbfeldstrukturen**

22 *Winfried Schich:* **Die Havel als Wasserstraße im Mittelalter: Brücken, Dämme, Mühlen, Flutrinnen**

23 *Herfried Münkler:* **Zivilgesellschaft und Bürgertugend**
Bedürfen demokratisch verfaßte Gemeinwesen
einer sozio-moralischen Fundierung?

24 *Hildegard Maria Nickel:* **Geschlechterverhältnis in der Wende**
Individualisierung versus Solidarisierung?

25 *Christine Windbichler:* **Arbeitsrechtler und andere Laien in der Baugrube des Gesellschaftsrechts**
Rechtsanwendung und Rechtsfortbildung

26 *Ludmila Thomas:* **Rußland im Jahre 1900**
Die Gesellschaft vor der Revolution

27 *Wolfgang Reisig:* **Verteiltes Rechnen: Im wesentlichen das Herkömmliche oder etwa grundlegend Neues?**

28 *Ernst Osterkamp:* **Die Seele des historischen Subjekts**
Historische Portraitkunst in Friedrich Schillers „Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der Spanischen Regierung"

29 *Rüdiger Steinlein:* **Märchen als poetische Erziehungsform**
Zum kinderliterarischen Status der Grimmschen „Kinder-und Hausmärchen"

30 *Hartmut Boockmann:* **Bürgerkirchen im späteren Mittelalter**

31 *Michael Kloepfer:* **Verfassungsgebung als Zukunftsbewältigung aus Vergangenheitserfahrung**
Zur Verfassungsgebung im vereinten Deutschland

32 *Dietrich Benner:* **Über die Aufgaben der Pädagogik nach dem Ende der DDR**

33 *Heinz-Elmar Tenorth:* **„Reformpädagogik"**
Erneuter Versuch, ein erstaunliches Phänomen zu verstehen

34 *Jürgen K. Schriewer:* **Welt-System und Interrelations-Gefüge**
Die Internationalisierung der Pädagogik als Problem
Vergleichender Erziehungswissenschaft

35 *Friedrich Maier:* **„Das Staatsschiff" auf der Fahrt von Griechenland über Rom nach Europa**
Zu einer Metapher als Bildungsgegenstand in Text und Bild

36 *Michael Daxner:* **Alma Mater Restituta oder Eine Universität für die Hauptstadt**

37 *Konrad H. Jarausch:* **Die Vertreibung der jüdischen Studenten und Professoren von der Berliner Universität unter dem NS-Regime**

38 *Detlef Krauß:* **Schuld im Strafrecht**
Zurechnung der Tat oder Abrechnung mit dem Täter?

39 *Herbert Kitschelt:* **Rationale Verfassungswahl?**
Zum Design von Regierungssystemen in neuen Konkurrenzdemokratien

40 *Werner Röcke:* **Liebe und Melancholie**
Formen sozialer Kommunikation in der 'Historie von Florio und Blanscheflur'

41 *Hubert Markl:* **Wohin geht die Biologie?**

42 *Hans Bertram:* **Die Stadt, das Individuum und das Verschwinden der Familie**

43 *Dieter Segert:* **Diktatur und Demokratie in Osteuropa im 20. Jahrhundert**

44 *Klaus R. Scherpe:* **Beschreiben, nicht Erzählen!**
Beispiele zu einer ästhetischen Opposition: Von Döblin und Musil bis zu Darstellungen des Holocaust

45 *Bernd Wegener:* **Soziale Gerechtigkeitsforschung: Normativ oder deskriptiv?**

46 *Horst Wenzel*: **Hören und Sehen - Schrift und Bild**
Zur mittelalterlichen Vorgeschichte audiovisueller Medien

47 *Hans-Peter Schwintowski:* **Verteilungsdefizite durch Recht auf globalisierten Märkten**
Grundstrukturen einer Nutzentheorie des Rechts

48 *Helmut Wiesenthal:* **Die Krise holistischer Politikansätze und das Projekt der gesteuerten Systemtransformation**

49 *Rainer Dietrich:* **Wahrscheinlich regelhaft. Gedanken zur Natur der inneren Sprachverarbeitung**

50 *Bernd Henningsen:* **Der Norden: Eine Erfindung**
Das europäische Projekt einer regionalen Identität

51 *Michael C. Burda:* **Ist das Maß halb leer, halb voll oder einfach voll?**
Die volkswirtschaftlichen Perspektiven der neuen Bundesländer

52 *Volker Neumann:* **Menschenwürde und Existenzminimum**

53 *Wolfgang Iser:* **Das Großbritannien-Zentrum in kulturwissenschaftlicher Sicht**
Vortrag anläßlich der Eröffnung des Großbritannien-Zentrums an der Humboldt-Universität zu Berlin

54 *Ulrich Battis:* **Demokratie als Bauherrin**

55 *Johannes Hager:* **Grundrechte im Privatrecht**

56 *Johannes Christes:* **Cicero und der römische Humanismus**

57 *Wolfgang Hardtwig:* **Vom Elitebewußtsein zur Massenbewegung – Frühformen des Nationalismus in Deutschland 1500 - 1840**

58 *Elard Klewitz:* **Sachunterricht zwischen Wissenschaftsorientierung und Kindbezug**

59 *Renate Valtin:* **Die Welt mit den Augen der Kinder betrachten**
Der Beitrag der Entwicklungstheorie Piagets zur Grundschulpädagogik

60 *Gerhard Werle:* **Ohne Wahrheit keine Versöhnung!**
Der südafrikanische Rechtsstaat und die Apartheid-Vergangenheit

61 *Bernhard Schlink:* **Rechtsstaat und revolutionäre Gerechtigkeit. Vergangenheit als Zumutung?** (Zwei Vorlesungen)

62 *Wiltrud Gieseke:* **Erfahrungen als behindernde und fördernde Momente im Lernprozeß Erwachsener**

63 *Alexander Demandt:* **Ranke unter den Weltweisen;**
Wolfgang Hardtwig: **Die Geschichtserfahrung der Moderne und die Ästhetisierung der Geschichtsschreibung: Leopold von Ranke**
(Zwei Vorträge anläßlich der 200. Wiederkehr des Geburtstages Leopold von Rankes)

64 *Axel Flessner:* **Deutsche Juristenausbildung**
Die kleine Reform und die europäische Perspektive

65 *Peter Brockmeier:* ***Seul dans mon lit glacé*** **– Samuel Becketts Erzählungen vom Unbehagen in der Kultur**

66 *Hartmut Böhme:* **Das Licht als Medium der Kunst.** Über Erfahrungsarmut und ästhetisches Gegenlicht in der technischen Zivilisation

67 *Sieglind Ellger-Rüttgardt:* **Berliner Rehabilitationspädagogik: Eine pädagogische Disziplin auf der Suche nach neuer Identität**

68 *Christoph G. Paulus:* **Rechtsgeschichtliche und rechtsvergleichende Betrachtungen im Zusammenhang mit der Beweisvereitelung**

69 *Eberhard Schwark:* **Wirtschaftsordnung und Sozialstaatsprinzip**

70 *Rosemarie Will:* **Eigentumstransformation unter dem Grundgesetz**

71 *Achim Leschinsky:* **Freie Schulwahl und staatliche Steuerung**
Neue Regelungen des Übergangs an weiterführende Schulen

72 *Harry Dettenborn:* **Hang und Zwang zur sozialkognitiven Komplexitätsreduzierung: Ein Aspekt moralischer Urteilsprozesse bei Kindern und Jugendlichen**

73 *Inge Frohburg:* **Blickrichtung Psychotherapie: Potenzen – Realitäten – Folgerungen**

74 *Johann Adrian:* **Patentrecht im Spannungsfeld von Innovationsschutz und Allgemeininteresse**

75 *Monika Doherty:* **Verständigung trotz allem. Probleme aus und mit der Wissenschaft vom Übersetzen**

76 *Jürgen van Buer:* **Pädagogische Freiheit, pädagogische Freiräume und berufliche Situation von Lehrern an Wirtschaftsschulen in den neuen Bundesländern**

77 *Flora Veit-Wild:* **Karneval und Kakerlaken**
Postkolonialismus in der afrikanischen Literatur

78 *Jürgen Diederich:* **Was lernt man, wenn man nicht lernt? Etwas Didaktik „jenseits von Gut und Böse“ (Nietzsche)**

79 *Wolf Krötke:* **Was ist ‘wirklich’?**
Der notwendige Beitrag der Theologie zum Wirklichkeitsverständnis unserer Zeit

80 *Matthias Jerusalem:* **Die Entwicklung von Selbstkonzepten und ihre Bedeutung für Motivationsprozesse im Lern- und Leistungsbereich**

81 *Dieter Klein:* **Globalisierung und Fragen an die Sozialwissenschaften: Richtungsbestimmter Handlungszwang oder Anstoß zu einschneidendem Wandel ?**

82 *Barbara Kunzmann-Müller:* **Typologisch relevante Variation in der Slavia**

83 *Michael Parmentier:* **Sehen Sehen.** Ein bildungstheoretischer Versuch über Chardins'L'enfant au toton'

84 *Engelbert Plassmann:* **Bibliotheksgeschichte und Verfassungsgeschichte**

85 *Ruth Tesmar:* **Das dritte Auge.** Imagination und Einsicht

86 *Ortfried Schäffter:* **Perspektiven erwachsenenpädagogischer Organisationsforschung**

87 *Kurt-Victor Selge; Reimer Hansen; Christof Gestrich:* **Philipp Melanchthon 1497 - 1997**

88 *Karla Horstmann-Hegel:* **Integrativer Sachunterricht – Möglichkeiten und Grenzen**

89 *Karin Hirdina:* **Belichten. Beleuchten. Erhellen.** Licht in den zwanziger Jahren

90 *Marion Bergk:* **Schreibinteraktionen: Verändertes Sprachlernen in der Grundschule**