

**Zeitschrift:** Werk, Bauen + Wohnen  
**Herausgeber:** Bund Schweizer Architekten  
**Band:** 78 (1991)  
**Heft:** 7/8: Im Wesentlichen = Pour l'essentiel = In essence

**Artikel:** Stichwörter zur Architektur  
**Autor:** Derrida, Jacques  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-59186>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 02.04.2026

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

## Stichwörter zur Architektur

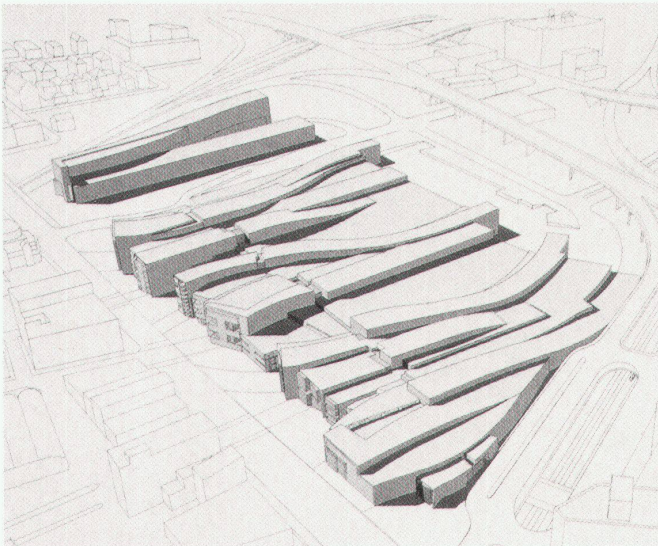
*Jacques Derrida ist Philosophieprofessor an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales in Paris. Er hat den Begriff Dekonstruktion neu in die philosophischen Debatten eingeführt. Derrida bezeichnet damit ein analytisches Verfahren, das aus einer spezifischen Art der Befragung von Schrift und Sprache besteht; er recherchiert Schrift und Sprache so, als ob sie weder institutionalisiert wäre, noch eine Geschichte hätte. In diesem Sinn dekonstruiert er die «zweite Natur» der Kommunikation (die durch Konvention und Geschichte verbürgt ist): was bleibt, wenn sie auf keine Bedeutung ausserhalb ihrer selbst verweist?*

*Der Begriff Dekonstruktion taucht seit den 80er Jahren vor allem in den nordamerikanischen Architekturdebatten auf; er wird dabei – im Sinn der ursprünglichen Bedeutung – oft irreführend auf Themen der Architektur übertragen. Derrida hat sich bereits früher von solchen terminologischen Verwertungen distanziert: «Ein architektonisches Denken kann nur in diesem Sinn dekonstruktiv sein: der Versuch, das zu denken, was die Autorität der architektonischen Verkettung in der Philosophie ausmacht.»*

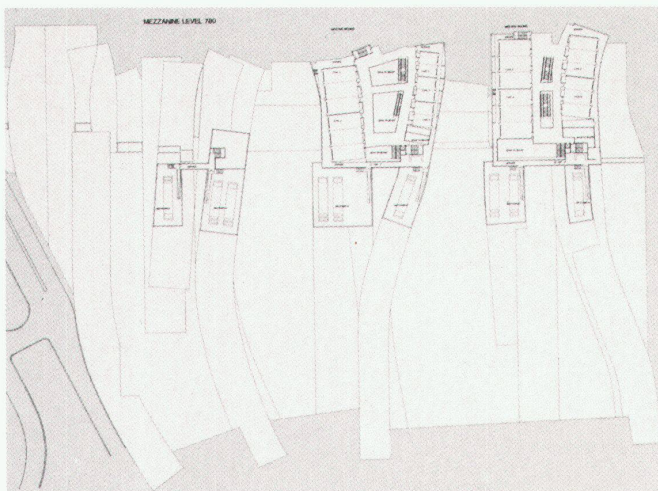
*Den folgenden Brief, den wir in Auszügen publizieren, hat Derrida (anstelle eines Referates) an einem Seminar verlesen lassen, das an der University of California, Irvine, zum Thema Architecture as the Critical Art of Contemporary Culture stattgefunden hat; er ist an Peter Eisenman gerichtet, den Derrida im Zusammenhang mit seiner Lehrtätigkeit in den USA kennengelernt hat. In diesem Brief wird – ohne auf die philosophische Bedeutung der Dekonstruktion einzutreten – auf thematische Schnittstellen verwiesen, die sich zwischen philosophischer und architektonischer Analyse öffnen und sie auch abgrenzen.*

Red.

(...) Ich beschränke mich auf das, was Du (Peter Eisenman) über die Anwesenheit der Abwesenheit in *Moving Arrows Eros and Other Errors* sagst, welches Romeos Schloss betrifft, *ein Palimpsest!* und eine Fundgrube usw. Dieser Diskurs über die Abwesenheit, oder über die Anwesenheit einer Abwesenheit, verwirrt mich nicht nur, weil er so viele Tricks, Komplikationen, Fallen, die ein Philosoph, besonders wenn er ein wenig dialektisch geschult ist, nur zu gut kennt. Er fürchtet, in ihnen gefangen zu bleiben, weil er auch so viele religiöse Interpretationen, um nur die jüdisch-transzendentalen Ideologisierungen zu erwähnen, Deines Werkes zuliebt. Ein wenig vermute ich sogar, dass Du diese Inter-



1



2

1 2

Peter Eisenman, Columbus Convention Center, Ohio, Projekt, 1989

pretationen mochtest und sogar bestärktest, auch wenn Du sie mit einem Lächeln verneintest, was aus einem Missverständnis ein bisschen mehr oder ein bisschen weniger als nur ein Missverständnis machen kann. (...) Die gleiche Frage wirft noch weitere auf; eine ganze Gruppe eng verwandter Fragen. Zum Beispiel (auch wenn es Dich schockiert): Ob es um Häuser geht, um Museen oder um Forschungslaboratorien an Universitäten, was unterscheidet Deinen architektonischen Raum von dem des Tempels oder von dem der Synagoge (unter diesem Wort verstehe ich das griechische Wort, das für ein jüdisches Konzept verwendet wird)? Wo wird der Bruch, die Bruchstelle, diesbezüglich sein, wenn da eine ist, wenn da eine war, für Dich und für andere Architekten in dieser Periode, mit denen Du Dich verbunden fühlst? Ich bin weiterhin sehr verwirrt, was dieses Thema angeht, und wäre ich in Irvine, würde ich ein schwieriger Gesprächspartner sein. Wenn Du eine Kultstätte konstruieren müsstest, eine buddhistische zum Beispiel, oder eine Kathedrale, eine Moschee, eine Synagoge (alles Hypothesen, die Du nicht annehmen musst), was wäre Dein Hauptanliegen heute?

(...) Ich bin mir nicht sicher, ob Du *Chora* in einer solch radikalen Art detheologisiert und deontologisiert hast, wie ich mir dies wünschte (*Chora* ist weder leerer Raum, wie Du manchmal nahelegst, weder Abwesenheit noch Unsichtbarkeit, noch (und dies ganz besonders) das Gegenteil von dem, was sie sind, und dies ist, was mich interessiert: einer grossen Anzahl von Konsequenzen). (...) Ich hatte das Gefühl, und ich glaube auch, dass Du es irgendwo sogar sagtest, dass Du mich als zu reserviert bezeichnest, in unserer *choral work*, ein bisschen abwesend, im Diskurs eingewurzelt, ohne Dich zur Änderung zu bitten, zu bitten den Platz zu wechseln, Dich nicht genügend zu stören. Es ist ohne Zweifel wahr, dass eine Menge zu diesem komplizierten Thema zu sagen wäre, kompliziert, weil es dasjenige vom Ort (*Chora*) und von der Verlagerung selbst ist. Wäre ich gekommen, hätte ich wahrscheinlich über meine eigene Verlagerung im Laufe der *choral work* gesprochen.

(...) Dies alles bringt mich direkt zur nächsten Frage, die auch eine gewisse Abwesenheit betrifft. (...) Was für Beziehungen (neu oder uralt, jedenfalls unterschiedlich) stellt Architektur her, im besonderen Deine, führt sie aus, muss sie weiter ausführen, mit der Stimme, mit Stimmvermögen, aber also auch mit allerlei verschiedenen fernmündlichen

Maschinen, die unsere Raumerfahrung täglich strukturieren und transformieren? Die Frage von beinahe sofortiger fernmündlicher Ansprechbarkeit, gewiss, beinahe sofortiger, muss ich betonen, aber auch die Frage nach fernmündlicher Speicherung, wie in diesem Falle, inklusive der räumlichen Einteilung der Zeit, welche die fernmündliche Speicherung gleichzeitig verlangt und strukturiert. Könnte man sich eine labyrinthähnliche Architekturgeschichte vorstellen, geführt auf den verschlungenen Pfaden dieser Fragen (...)?

Die Frage der Geschichte, wie auch die Frage der Raumaufteilung, im Sinne der Aufteilung von Zeit und Ausdruck, unterscheidet sich nicht von der Geschichte der Sichtbarkeit (unmittelbar mittelbar), das heisst, von der ganzen Geschichte der Architektur; diese ist so grossartig, dass ich es nicht wage, sie auch nur anzutippen. Ich will aber der Einfachheit halber versuchen, diese Frage durch Metonymie mit einem einzigen Wort, *Glas*, an Dich zu richten.

Was ist in Deiner Arbeit aus *Glas*? Was sagst Du darüber? Was tust Du damit? Wie spricht man darüber? In optischen Begriffen oder in Begriffen aus dem Bereich des Tastsinns? Weil wir gerade vom Tastsinn sprechen, wäre es schön, wenn Du, in Weiterentwicklung unseres Gespräches neulich in New York, den Anwesenden etwas über die erotischen Kniffe, die Verlockungen der Begierde, ja ich wage sogar vom Sexappeal in den architektonischen Formen zu sprechen, an welche Du denkst, mit denen Du arbeitest, die Du Dir zugestehst, zu erzählen. Seien die Richtungen dieser Formen neu oder nicht – kommt dieser verführerische Zauber zusätzlich als «Verführungsbonus» oder als «Vergnügungsbonus» hinzu, oder ist er essentiell? Ist nicht letztlich der Bonus essentiell? Aber dann, was wäre denn dieser Bonus an sich? Bonus? Worin besteht die Beziehung dieses Bonus und dem Rest der Berechnungen und Verhandlungen eines Architekten (für Dich als Autor von *Moving Arrows Eros and Other Errors*)? «Könnten Sie das bitte genauer erläutern?», möchte ich Dich, genauso entwaffnend wie meine amerikanischen Studenten, fragen.

Ich kehre zu meiner Frage, nach dieser längeren Klammerbemerkung über die Begierde, zu meiner Frage zu *Glas* zurück, die sehr naheliegend ist. Was für Begriffe verwenden wir, wenn wir über *Glas* sprechen? Technische oder materielle Begriffe? Wirtschaftliche Be-

3-6

Peter Eisenman, Sozialwohnungsbau in Den Haag, Projekt, 1989, Grundrisse 1. und 4. Obergeschoss, Südostfassade, Längsschnitt

griffe? Begriffe aus dem Urbanismus? Begriffe der sozialen Beziehungen? Begriffe aus der Transparenz und der Unmittelbarkeit, aus Liebe oder Polizei? Begriffe aus dem vielleicht schon verwischten Grenzbe-  
 reich zwischen Öffentlichem und Privatem usw.? «Glas» ist ein altes  
 Wort, und gehe ich falsch in der Annahme, dass Du Dich für Glas  
 interessierst, dass Du Glas vielleicht sogar magst? Handelt es sich nur um  
 neue Materialien, die aussehen wie Glas, es aber nicht mehr sind usw.?  
 Bevor ich Dich über Glas sprechen lasse, möchte ich einen Text von  
 Benjamin, *Erfahrung und Armut*, von dem ich weiss, dass Du ihn kennst,  
 zur Sprache bringen. (Er behandelt auch Architektur und wurde 1933  
 publiziert, was nicht nur irgendeine beliebige Jahreszahl ist, sei es in  
 Deutschland oder anderswo.) Daraus stelle ich untenstehenden Ab-  
 schnitt vor (...):

«Scheerbart aber, um wieder auf ihn zurückzukommen, legt darauf  
 den grössten Wert, seine Leute – und nach deren Vorbilde seine Mitbür-  
 ger – in standesgemässen Quartieren unterzubringen: in verschiebbaren  
 beweglichen Glashäusern wie Loos und Le Corbusier sie inzwischen auf-  
 führten. Glas ist nicht umsonst ein so hartes und glattes Material, an dem  
 sich nichts festsetzt. Auch ein kaltes und nüchternes. Die Dinge aus Glas  
 haben keine «Aura». Das Glas ist überhaupt der Feind des Geheimnisses.  
 Es ist auch der Feind des Besitzes. Der grosse Dichter André Gide hat  
 einmal gesagt: Jedes Ding, das ich besitzen will, wird mir undurch-  
 sichtig.»

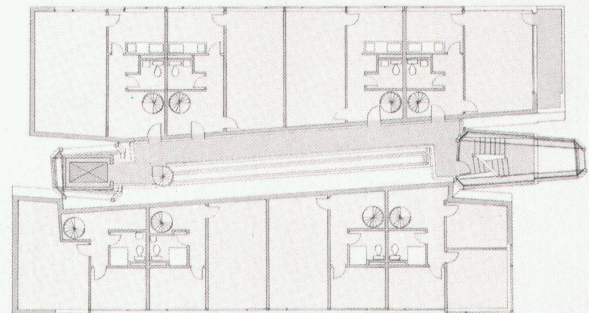
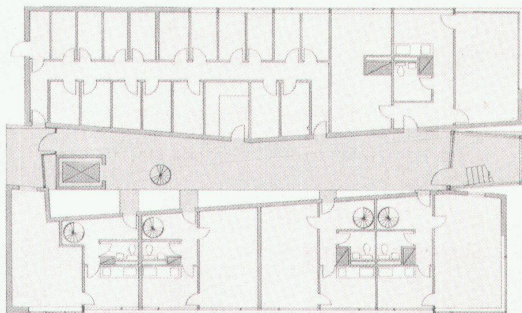
Hier kommen wir auf die Frage Begierde und Glas, auf die der  
 Begierde von Glas zurück: Ich versuchte an anderer Stelle, dieser Er-  
 fahrung der Begierde, wie auch der Erfahrung von Glas in Blanchot,  
 besonders in *La folie du jour* und in *L'arrêt de mort* nachzugehen.

«Träumen Leute wie Scheerbart etwa darum von Glasbauten, weil  
 sie Bekenner einer neuen Armut sind? Aber vielleicht sagt hier ein  
 Vergleich mehr als die Theorie. Betritt einer das bürgerliche Zimmer der  
 80er Jahre, so ist bei aller «Gemütlichkeit», die es vielleicht ausstrahlt, der  
 Eindruck «hier hast du nichts zu suchen» der stärkste. Hier hast du nichts  
 zu suchen – denn hier ist kein Fleck, auf dem nicht der Bewohner seine  
 Spur schon hinterlassen hätte: auf den Gesimsen durch Nippessachen,  
 auf dem Polstersessel durch Deckchen, auf den Fenstern durch Transpa-  
 rente, vor dem Kamin durch den Ofenschirm. Ein schönes Wort von

Brecht hilft hier fort, weit fort: «Verwisch die Spuren!» heisst der Refrain  
 im ersten Gedicht des «Lesebuchs für Städtebewohner». Hier im bürger-  
 lichen Zimmer ist das entgegengesetzte Verhalten zur Gewohnheit ge-  
 worden. Und umgekehrt nötigt das «Intérieur» den Bewohner, das  
 Höchstmass von Gewohnheiten anzunehmen, Gewohnheiten, die mehr  
 dem Intérieur, in welchem er lebt, als ihm selber gerecht werden. Das ver-  
 steht jeder, der die absurde Verfassung noch kennt, in welche die  
 Bewohner solcher Plüschgelasse gerieten, wenn im Haushalt etwas ent-  
 zweigegangen war. Selbst ihre Art sich zu ärgern – und diesen Affekt, der  
 allmählich auszusterben beginnt, konnten sie virtuos spielen lassen – war  
 vor allem die Reaktion eines Menschen, dem man «die Spur von seinen  
 Erdetagen» verwischt hat. Das haben nun Scheerbart mit seinem Glas  
 und das Bauhaus mit seinem Stahl zuwege gebracht: sie haben Räume  
 geschaffen, in denen es schwer ist, Spuren zu hinterlassen. «Nach dem  
 Gesagten», erklärt Scheerbart vor nun zwanzig Jahren, «können wir wohl  
 von einer «Glaskultur» sprechen. Das neue Glas-Milieu wird den  
 Menschen vollkommen umwandeln. Und es ist nun nur zu wünschen,  
 dass die neue Glaskultur nicht allzu viele Gegner findet.»

Benjamins Text handelt von einer «neuen Armut» (Homonym, wenn  
 nicht sogar Synonym für einen neuen Ausdruck, ein neues französisches  
 Konzept, um eine umherziehende, arme Bevölkerungsschicht zu be-  
 zeichnen, die der «Heimatlosen», die sich nicht einfach kategorisieren,  
 klassifizieren und auch nicht auf frühere Begriffe für Marginalisierte, auf  
 Begriffe für Positionen auf der sozialen Leiter, wie niedriges Einkom-  
 men, Proletariat als Klasse, Arbeitslose usw., reduzieren lassen). Und  
 diese neue Armut, und keine andere, über die Benjamin spricht, sollte  
 unsere Zukunft sein, schon unsere Gegenwart. Aus dem faszinierenden,  
 politisch zwiespältigen Text, der nicht zu sehr aufgesplittert werden  
 sollte, ziehe ich untenstehenden Abschnitt:

«Scheerbart hat sich für die Frage interessiert, was unsere Teleskope,  
 unsere Flugzeuge und Lufraketen aus den ehemaligen Menschen für  
 gänzlich neue sehens- und lebenswerte Geschöpfe machen. Übrigens  
 reden auch diese Geschöpfe bereits in einer gänzlich neuen Sprache.  
 Und zwar ist das Entscheidende an ihr der Zug zum willkürlichen Kon-  
 struktiven; im Gegensatz zum Organischen nämlich. Der ist das Un-  
 verwechselbare in der Sprache von Scheerbarts Menschen oder viel-



mehr Leuten; denn die Menschenähnlichkeit – diesen Grundsatz des Humanismus – lehnen sie ab. Sogar in ihren Eigennamen: Peka, Labu, Sofanti und ähnlich heissen die Leute in dem Buch, das den Namen nach seinem Helden hat: «Lesabéndio». Auch die Russen geben ihren Kindern gerne «entmenschte» Namen: sie nennen sie Oktober nach dem Revolutionsmonat oder «Pjatiletka», nach dem Fünfjahresplan, oder «Awiachim» nach einer Gesellschaft für Luftfahrt. Keine technische Erneuerung der Sprache, sondern ihre Mobilisierung im Dienste des Kampfes oder der Arbeit; jedenfalls der Veränderung der Wirklichkeit, nicht ihrer Beschreibung.

(...) Erfahrungsarmut: das muss man nicht so verstehen, als ob die Menschen sich nach neuer Erfahrung sehnten. Nein, sie sehnen sich, von Erfahrung freizukommen, sie sehnen sich nach einer Umwelt, in der sie ihre Armut, die äussere und schliesslich auch die innere, so rein und deutlich zur Geltung bringen können, dass etwas Anständiges dabei herauskommt. Sie sind auch nicht immer unwissend oder unerfahren. Oft kann man das Umgekehrte sagen: Sie haben das alles «gefressen», «die Kultur» und den «Menschen», und sie sind übersatt daran geworden und müde.

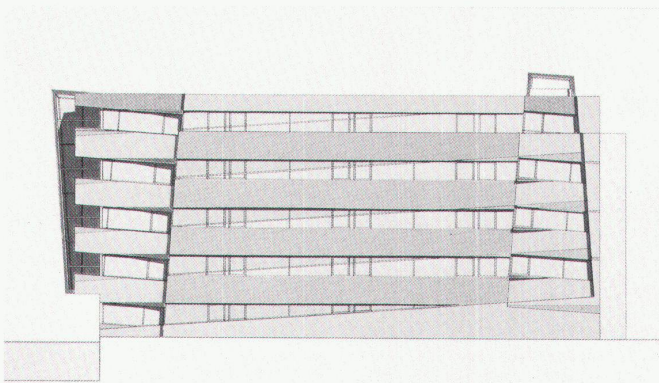
(...) Arm sind wir geworden. Ein Stück des Menschheitserbes nach dem anderen haben wir dahingegeben, oft um ein Hundertstel des Wertes im Leihhaus hinterlegen müssen, um die kleine Münze des «Aktuellen» dafür vorgestreckt zu bekommen. In der Tür steht die Wirtschaftskrise, hinter ihr ein Schatten, der kommende Krieg. Festhalten ist heut Sache der wenigen Mächtigen geworden, die weiss Gott nicht menschlicher sind als die vielen; meist barbarischer, aber nicht auf die gute Art. Die anderen aber haben sich einzurichten, neu und mit Wenigem. Sie halten es mit den Männern, die das von Grund auf Neue zu ihrer Sache gemacht und es auf Einsicht und Verzicht begründet haben. In deren Bauten, Bildern und Geschichten bereitet die Menschheit sich darauf vor, die Kultur, wenn es sein muss, zu überleben. Und was die Hauptsache ist, sie tut es lachend. Vielleicht klingt dieses Lachen hie und da barbarisch. Gut. Mag doch der Einzelne bisweilen ein wenig Menschlichkeit an jene Masse abgeben, die sie eines Tages ihm mit Zins und Zinsszinsen wiedergibt.»

Was hältst Du von diesem Text, besonders von einer Armut, die nicht

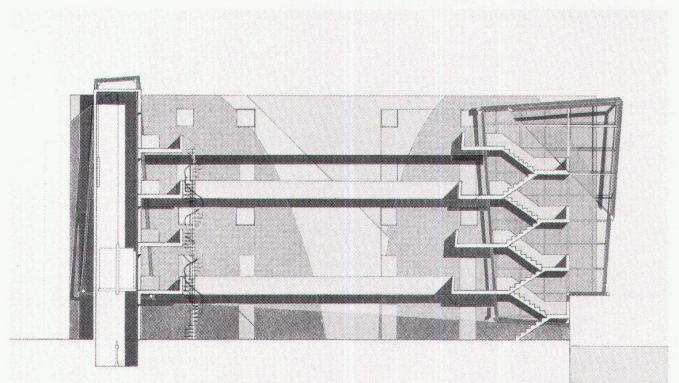
bewirken sollte, dass eine andere vergessen wird? Was denkst Du über diese zwei Unmenschlichkeiten, die nicht verwechselt werden dürfen und die sich so weit als möglich – aber ist dies möglich – nicht gegenseitig infizieren dürfen? Was denkst Du über das, was Benjamin das «Aktuelle» genannt hat? Was wäre für Dich «gute» Unmenschlichkeit in der Architektur und auch anderswo? Ich weiss, da gibt es eine Aktualität, die Du nicht willst, aber was bricht am besten (heute? morgen?) mit diesem Aktuellen? Und Du, der Du die Architektur auf menschliche Proportionen bringen willst, auf des Menschen Massstab, wie verstehst Du dieses «Destruktive», im Sinne Benjamins?

(...) Deshalb möchte ich über die Beziehungen zwischen heutiger Architektur und Armut sprechen. Über alle möglichen Arten der Armut; über die Beziehungen zwischen Architektur und Kapital (dem heutigen Äquivalent der «Wirtschaftskrise», die in den 30er Jahren «im Öffnen der Türe» stattfand); über die Beziehungen zwischen Architektur und Krieg (dem heutigen Äquivalent des «Schattens» und was er «mit sich bringt»); über die Skandale des sozialen Wohnungsbaus und des «Wohnungsbaus» an sich (nicht ohne Erinnerung an das Bewohnbare und Unbewohnbare (was als Thema für einen Brief zu kompliziert ist), und über die heute in den Vereinigten Staaten und anderswo herrschende «Heimatlosigkeit».

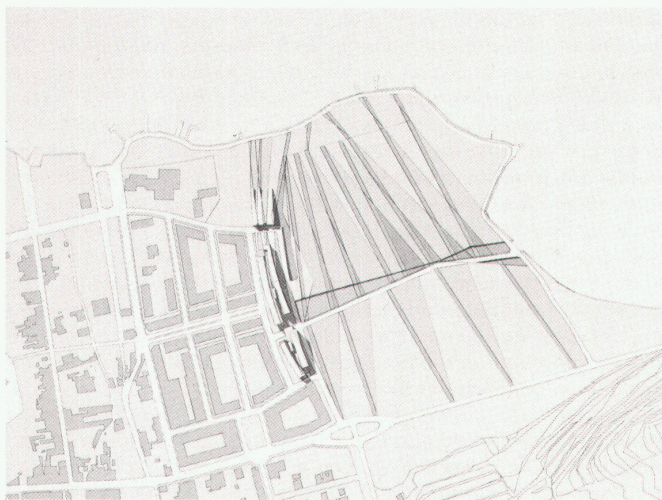
(...) Ich zitierte den Text von Benjamin, um zum Thema Ruine und Zerstörung überzuleiten. Wie Du ja weisst, wird das, was er über eine von Glas (oder Technologie überhaupt) zerstörte «Aura» sagte, in einer schwierigen Debatte über «Zerstörung» deutlicher ausgesprochen. Im *Trauerspiel* spricht Benjamin über die Ruine, vor allem über den «barocken Kult der Ruine», «diese äusserst edle Angelegenheit barocken Schaffens». Benjamin erklärt, dass für den Barock «das alte Erbe in jedem seiner Teile den Elementen vergleichbar ist, aus denen diese neue Totalität zusammengefügt wurde. Nein, sie bauen sie. Weil die erzielte Vision dieses neuen Dings nur eines ist: die Ruine ... Das Werk (der Kunst) bestätigt sich als Ruine. Im allegorischen Gebäude des *Trauerspiels* sind diese zerstörten Formen des geretteten Kunstwerks immer schon auseinandergebrochen.» Ich will hier nichts über Benjamins Konzept der Ruine sagen, das auch das Konzept einer gewissen Trauer inmitten der Bestätigung ist, ja sogar der Rettung des Kunst-



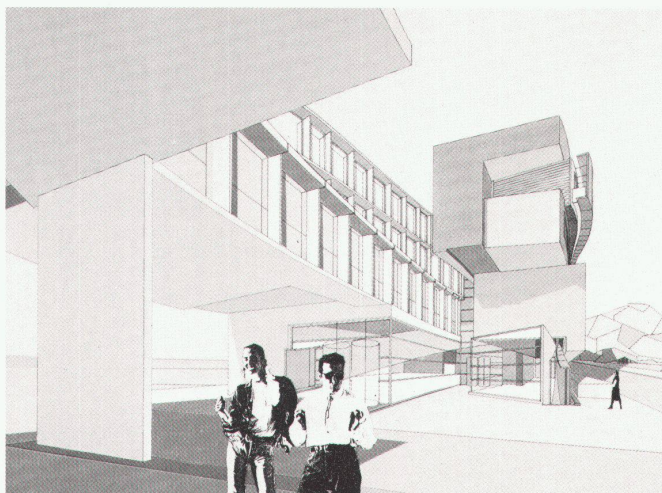
5



6



7



8

20

werks; ich möchte es jedoch als Vorwand verwenden, um Dich folgendes zu fragen: Erstens, gibt es zwischen Deinem Palimpsests, Deiner architektonischen Erfahrung der Erinnerung (z.B. in *choral work*) und «so etwas» wie der Ruine, die kein eigentliches Ding mehr ist, eine Beziehung? Inwiefern würdest Du sagen, ist Deine Berechnung, Erfassung einer Erinnerung, nicht im Sinne Benjamins barock? Zweitens, wenn alle Architektur vollendet wäre, wenn sie somit die Spuren ihrer zukünftigen Zerstörung, der bereits vergangenen Zukunft, des «future perfect» ihres Ruins in sich trüge, wenn sie von der geisterhaften Silhouette heimgesucht wird, wenn diese Zerstörung sogar im Fundament ihres Gesteins, ihres Metalls oder ihres Glases am Werke ist, was würde dann die Architektur der entsprechenden «Zeit» (gestern, heute, morgen; füge hier was immer Du willst ein, modern, postmodern, post-postmodern oder amodern usw.) zur Ruine zurückbringen, zur Erfahrung «ihres eigenen» Ruins? In der Vergangenheit schufen grosse Architekturerfindungen ihre Zerbrechlichkeit als Widerstand gegen die Zerstörung oder als Monumentalisierung der Ruine an sich (gemäss Benjamin der barocken, nicht?). Wird eine neue Auffassung der Zerstörungen, der Ruine, bereits in den Entwurf jener Architektur mit eingeplant, die wir als Architektur unserer Gegenwart oder unserer Zukunft erkennen möchten? (...) Werden wir jemals wieder in der Lage sein, in bezug auf diese Architektur von «Menschengedenken» zu sprechen, wie wir das im Französischen ausdrücken?

(...) Schliesslich wende ich mich von der Zerbrechlichkeit zur Asche, für mich bloss ein anderer Name oder Übernahme für das Wesen (nicht das Grundsätzliche) des Schrittes, der Spur, des Geschriebenen, des ortlosen Ortes der Zerstörung. Dort, wo die Zerstörung sich nämlich selbst einzeichnet. (In *Feu la cendre* – verzeih meinen Verweis auf etwas, das beinahe zwanzig Jahre alt ist – wurde diese Auffassung der Asche als Spur schlechthin hauptsächlich dem «alles Verbrennen», der «Massenzerstörung» vorbehalten oder übergeben.) Aber, um zu unserem Problem zurückzukehren und nochmals das fragile Wort der «Zerbrechlichkeit», der «Asche», der «Abwesenheit» oder «Unsichtbarkeit», von «jüdischem» oder «nichtjüdischem» architektonischem Raum zu hören, was hältst Du vom Berliner Museumswettbewerb? Was hältst Du von dem, was Libeskind, der «Gewinner» des «Wettbewerbs» in dem kürz-

7 8 9

Peter Eisenman, Wettbewerbsprojekt für ein Hotel in Barcelona, 1989, Situation, Perspektive, und Modell

lich von ihm in dem Rundschreiben der Architekturschule der Columbia University veröffentlichten Interview sagte? Ich zitiere:

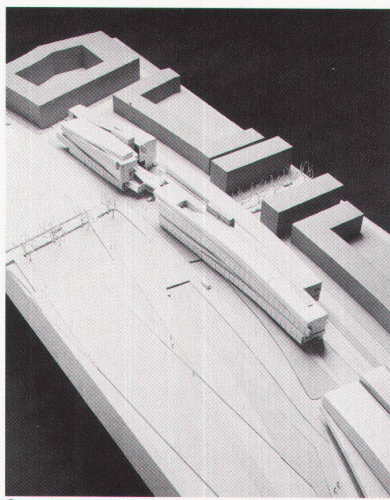
«Und umgekehrt materialisiert sich die Leere im Aussenraum als etwas, das zerstört wurde, oder besser, als greifbare Erinnerung an eine unabhängige Struktur, die eine entleerte Leere ist. Dann ist da aber auch noch eine Fragmentierung und ein Splittern, die den Mangel an Kohärenz des Museums insgesamt kennzeichnen, und aufzeigen, dass es aufgelöst wurde, um sowohl in funktioneller wie intellektueller Hinsicht einen Zugang zu gestatten... Es wurde als Museum für alle Berliner, alle Bürger Berlins entworfen. Nicht nur der heutigen, sondern auch zukünftiger und jener der Vergangenheit, die in dieser besonderen Form ihr Erbe und ihre Hoffnung wiederfinden sollen, einer Form, die die passive Teilnahme überwinden und zur aktiven gestalten soll. Mit seiner speziellen Betonung der Unterbringung des Jüdischen Museums ist dies ein Versuch, einem gemeinsamen Schicksal eine Stimme zu verleihen – den Widersprüchen des Geordneten und Ungeordneten, der Erwählten und Nichterwählten, der Stimmgewaltigen und Stummen. In diesem Sinne wird die spezielle städtische Bedingung der Lindenstrasse, dieses Stadtgebiets also, zum geistigen Ort, zum Knotenpunkt, an dem sich das prekäre Schicksal Berlins spiegelt. Es ist aufgebrochen und vertrieben, aber auch verwandelt und überwunden. Das vergangene Verhängnis der deutsch-jüdischen Kulturbeziehung zu Berlin wird nun im Bereich des Unsichtbaren wieder aufgenommen. Es ist diese Unsichtbarkeit, die ich sichtbar zu machen suchte. Deshalb wird der neue Anbau als Symbol verstanden, in dem das Unsichtbare, die Leere sich als solche zu erkennen gibt... Weder als Collage noch als Konflikt noch als einfache Dialektik, sondern als neue Organisationsart, die eigentlich um eine Leere herum, um etwas Unsichtbares organisiert ist. Und was nun einmal unsichtbar ist, ist die Sammlung dieses Jüdischen Museums, die auf Archivmaterial reduzierbar ist, da ihre physische Präsenz verschwunden ist. Das Problem des Jüdischen Museums wird als Problem der jüdischen Kultur überhaupt verstanden – oder lassen Sie es uns so ausdrücken, als Problem der Avantgarde der Menschheit, einer Avantgarde, die inmitten ihrer eigenen Geschichte, im Massenmord, verbrannt wurde. Ich glaube, dieses Schema verbindet die Architektur mit Fragen, die heute für die ganze Menschheit von Bedeutung sind. Was ich zu sagen versuch-

te, ist, dass die jüdische Geschichte Berlins sich nicht von der Geschichte der Moderne trennen lässt, vom Schicksal dieser Verbrennung der Geschichte; sie sind unlösbar miteinander verknüpft. Nicht etwa durch irgendwelche offensichtlichen Formen, sondern eher durch eine Negativität; einen Mangel an Bedeutung und Artefakten. Ein Mangel, der mit hin als tiefes Verbindungsmittel dient und auf ganz andere Weise auch der Verbindung der von allen Menschen geteilten Hoffnungen. Es ist dies eine völlig andere Auffassung als die, die ein Museum zu einem objektiven Denkmal machen will.»

Einmal mehr Leere, Mangel, Negativität, bei Libeskind wie bei Dir. Ich überlass' es Euch, Euch mit diesen Begriffen herumzuschlagen; ich werde Euch ein anderes Mal sagen, was ich davon halte; ich habe ja schon zu Beginn darauf hingewiesen, was ich denke. Einmal mehr habe ich zuviel geredet und missbrauche dazu meine Abwesenheit.

PS: Dieses Tonband war bereits aufgenommen und seine Transkription beendet, als ich am Ende des Interviews (in der Sonderausgabe der spanischen Zeitschrift *Arquitectura*, die sich dem *Dekonstruktivismus* widmete [270] – das ist der Titel der Einführung) die folgenden Zeilen von Dir las, in denen Du meine Fragen bereits vorwegnahmst: «Ich spreche nie über Dekonstruktivismus. Andere Leute gebrauchen dieses Wort, weil sie keine Architekten sind. Es ist sehr schwierig, über Architektur mit Begriffen der Dekonstruktion zu sprechen, weil wir hier weder über Ruinen noch Fragmente sprechen. Der Begriff ist viel zu metaphorisch und zu wörtlich, als dass man ihn in der Architektur verwenden könnte. Dekonstruktion beschäftigt sich mit Architektur als Metapher, und wir beschäftigen uns mit Architektur als Realität... Ich glaube, der Poststrukturalismus ist grundsätzlich das, was ich unter Postmodernismus verstehe. Mit anderen Worten, der Postmodernismus ist Poststrukturalismus im weitesten Sinne dieses Begriffs.» Ich kann *keine* dieser Aussagen unterstützen, *keine* der 7 erwähnten Sätze, weder 1 noch 2 noch 3 noch 4 noch 5 noch 6 noch 7. Aber ich kann dies hier nicht erklären, und ich spreche wirklich nie viel *über* Dekonstruktion. Jedenfalls nicht spontan. Wenn Du möchtest, kannst Du 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 Deinen Zuhörern vorlegen und sie zu überzeugen versuchen, indem Du die einander widersprechenden Vorschläge widerlegst, oder dieses Postskriptum einfach ignorierst. (...)

Jacques Derrida



#### Anmerkungen des Übersetzers

1 Palimpsest [m. 1 oder n. 11] antikes, urspr. beschriebenes, abgeschabtes und wieder neu beschriebenes Pergament (zu grch. palin «wieder» + psestos, Part. Perf. zu psen «abwischen»); gem. Wahrig, dt. Wörterbuch