

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Band: 75 (1988)
Heft: 7/8: Fehling und Gogel

Artikel: Daniel Libeskind's "Line of Fire" : Rückblick auf die Ausstellung im "Bureau International du Travail" (B.I.T.) in Genf, 1988
Autor: Geissbühler, Dieter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-57041>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.11.2024

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

Daniel Libeskind «Line of Fire»

Rückblick auf die Ausstellung im «Bureau International du Travail» (B.I.T.) in Genf, 1988

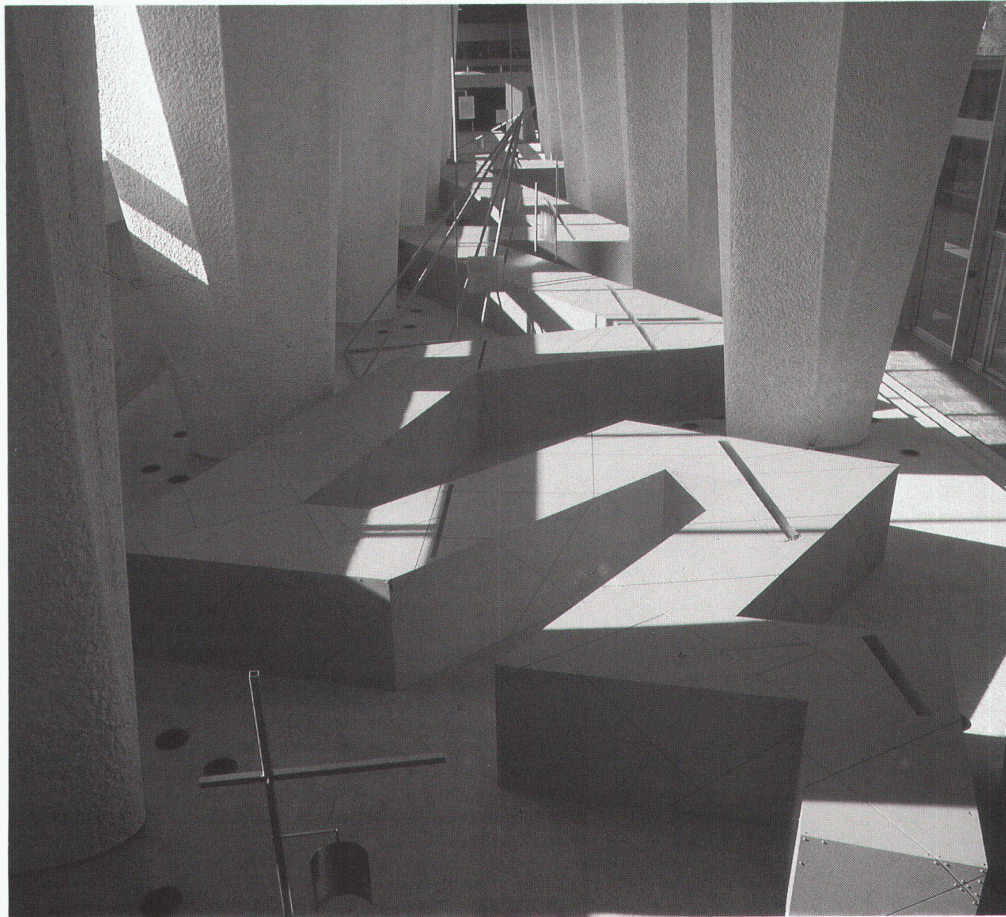
Mit seinem Projekt der «Stadtkante» für die Internationale Bauausstellung im südlichen Tiergartenviertel in Berlin gelang Daniel Libeskind ein vielbeachteter Einstand unter den «richtigen» Architekten. Er, der durch seine Architekturzeichnungen bekannt geworden ist und vielerorts als intellektueller Kunstarchitekt belächelt wurde, hat sich daran gemacht, seine Vorstellungen in einem Bau zu verwirklichen. Es bleibt zu hoffen, dass die verantwortlichen Stellen in Berlin nicht den Mut verlieren werden. An dieser Stelle soll aber nicht davon die Rede sein.

Daniel Libeskind bot sich fast zur gleichen Zeit die Gelegenheit, in der grossen Halle des B.I.T. (Bureau International du Travail) in Genf ein Projekt zu entwerfen. Die Vorgeschichte hierzu stimmt einen eher traurig:

Zur Biennale der Architektur 1985 in Venedig haben Libeskind und seine Studenten der Cranbrook Academy of Art, wo er damals noch unterrichtete, drei architektonische Maschinen geschaffen, die die «Kriegsmaschine» Palmanovas neu interpretierten (vgl. WBW Nr. 9/1985).

Das Centre d'Art contemporain, Genf, eine private Organisation, die seit mehr als einem Jahrzehnt unter der engagierten Leitung von Adelina von Fürstenberg steht und immer wieder durch aussergewöhnliche Kunstveranstaltungen auffällt, wollte diese Arbeiten im September 1987 ausstellen. Am 1. August aber brannte der Palais Wilson nieder, wo die Arbeiten eingelagert waren. Sie wurden vollständig zerstört. Die Aussage Aldo Rossis in der Einleitung des Ausstellungskataloges könnte fast als Vorahnung gesehen werden: «... non so dove ora siano queste statue-macchine, ma dovrebbero essere collocate in una chiesa, o nelle rovine di un convento.» Die Realität ist einen Schritt weiter gegangen.

Im Centre d'Art contemporain ist seit geraumer Zeit das Konzept verfolgt worden, Künstler verschiedenster Richtungen in öffentlichen Räumen arbeiten zu lassen. So hat man auch D. Libeskind die Gele-



genheit bieten können, ein neues Projekt für Genf zu erarbeiten. Libeskind wählte dazu die grosse Halle des B.I.T., die 1974 von den Architekten P. Beaudoin, A. Camenzind und P. L. Nervi errichtet worden war. Die Halle ist, in diesem nach funktionellen Bedürfnissen errichteten Bau, zum gestalterischen Freiraum der drei Architekten geworden. Hier haben sie versucht, der durch Willkür entstandenen Zusammenarbeit das architektonische Gesicht zu geben. So haben sie den Ort, im Bewusstsein, dass dieser Raum keine vorbestimmte Nutzung übernehmen musste, «le lieux des pas perdus» genannt.

Diese verlorenen (verlorengegangenen?) Schritte sind, wahrscheinlich unwissentlich, zum Ausgangspunkt des Libeskind'schen Eingriffes geworden.

«Sie (die folgenden Bemerkungen) handeln von der Linie selbst, von der Zone des sich voll-

enden Nihilismus. Wenn wir beim Bild der Linie bleiben, dann finden wir, dass sie in einem Raum verläuft, der selbst von einem Ort bestimmt wird. Der Ort versammelt. Die Versammlung bringt das Versammelte in sein Wesen. Aus dem Ort der Linie ergibt sich die Herkunft des Wesens des Nihilismus und seiner Vollen- dung» (M. Heidegger, Zur Seinsfrage).

Ich weiss nicht, ob Libeskind dieses Zitat gekannt hat, da aber Heidegger für ihn ohnehin von grosser Bedeutung ist, scheint mir dies eher nebensächlich. Daniel Libeskind's Projekt «Line of Fire», die Feuer-, die Schusslinie, ist ein Begriff der Ballistik, der Lehre von der Bewegung geschleuderter oder geschossener Körper. Für Libeskind, der durch seine Interessen für Mathematik und Musik zur Architektur gestossen ist, spielt die mathematische «Sehweise» des Raumes eine wichtige Rolle. Die

Simultanität von Ansicht, Aufsicht, Schnitt usw. prägt seine räumliche Vorstellung, wie dies seine zeichnerischen Arbeiten deutlich zum Ausdruck bringen.

Daher verwundert es auch wenig, dass sein Genfer Projekt aus Auseinandersetzungen mit Tatlins Denkmal der III. Internationalen und mit Perspektivzeichnungen der Renaissance entstanden ist. Die Interpretation solcher Bezüge bedingt nach Libeskind «das Erkennen der Struktur, aber nur als mögliches Mittel, um zum spezifischen Ende der Architektur vorzustossen».

«... Perché credo che solo dietro a tutto questo vi è il riferimento all'archetipo o all'architetto, come se il testo originario non si potesse conoscere che per tradizione orale, per consumazione di se stesso; non certo per evoluzione ma per una specie di corruzione fisica o malattia interna» (A. Rossi, Ausstellungskatalog «Line of Fire»).

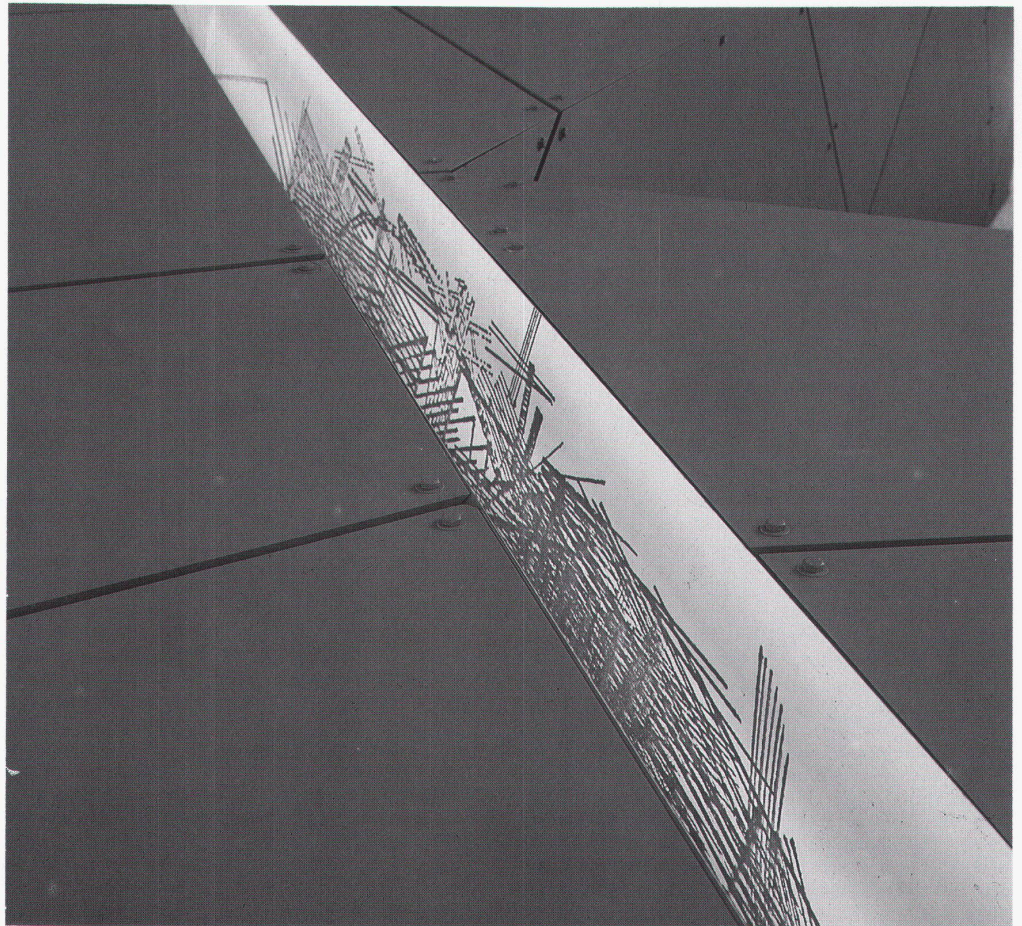
Ein rotes Band, an eine Zeichnung von M. C. Escher erinnert, legt sich in die Halle des B.I.T., Teil eines endlosen Zollstockes, der sich zwischen die sehr plastisch geformten Marmor-Beton-Säulen zwängt. Die ungleichmässige Verwinkelung des ca. einen Meter hohen Kastenprofils, die sich gegen die eine Kopfseite hin verdichtet, kontrastiert mit der Regelmässigkeit der beiden leicht gekrümmten Stützenreihen. Es dürfte gerade diese Massnahme sein, die es erlaubt, die eigentlich für diesen Ort entworfene Arbeit (ohne dass daraus ein ortsspezifischer Entwurf geworden ist) auch andernorts in einer Halle mit regelmässigem Stützenraster auszustellen.

Das «Instrument», das von der grossen Halle Besitz ergreift, hat weder ein Innen noch ein Aussen, es ist weder Skulptur noch Installation, es ist weder transparent noch ist es undurchsichtig, und trotzdem sind es gerade diese Aspekte, die angesprochen werden. Aber Libeskind's Architektur macht all diese Lesarten unsicher, ohne aber in uns den Eindruck von Chaos zu hinterlassen, schliesslich ist das Chaos auch eine der «gewohnten» Lesarten. Vielmehr zeigt sie die «Unmittelbarkeit der Bedeutung» auf und ist nicht aufgrund einer logischen Deduktion oder irgendeiner kalkulierten Operation entwickelt. Trotzdem lassen sich immer wieder ansatzweise Regeln erkennen, so auch in der Behandlung der Oberfläche des Bandes. Der Raster der aufgeschraubten, rotgespritzten Spanholzplatten wird aber immer wieder gebrochen. Es entsteht kein übergeordnetes, vereinheitlichendes Netz.

Zwei Geraden durchschneiden die gesamte Konstruktion und damit den gesamten Raum: zwei Geraden, die Urphänomene der Architektur aufzugreifen versuchen, das Wort und die Zeichnung. Die beiden Linien sind in das rote Band eingelassen, als der Architektur überlagerte Beziehungsachsen.

All dies macht es verständlich, wenn Libeskind wert auf die Feststellung legt, dass sein Projekt in Genf und dasjenige in Berlin miteinander vergleichbar sind. Beidesmal setzt er uns ein «Messinstrument» vor, das den Raum, den Kosmos neu zu definieren versucht.

Andererseits legt Libeskind grossen Wert auf den Prozess des «Machens». «Es ist die spezifische Qualität des «Machens» als Diskurs mit geschichtlichen Möglichkeiten,



die uns interessiert.» Alle seine Arbeiten sind gekennzeichnet durch die unmittelbare Auseinandersetzung mit dem «Machen», dem Prozess der Herstellung des Werkes. Entwurf und Herstellung sind eins, der Entwurf ist nicht Repräsentation einer neu zu schaffenden Realität, er ist das Werk selbst. Die Elemente der Architektur sollen freigelegt werden, um sie anschliessend neu zusammenzufügen. Einerseits wird das Element durch das «Losgelöst-Sein» als solches erkennbar, und andererseits soll durch das Einbinden in eine neue Form das wahre Wesen seines «Seins» sichtbar werden.

Daniel Libeskind's Eingriffe wollen sich einer gewohnten Sicht versperren, die «historische» Lesart interessiert ihn nicht. Es geht vielmehr um einen Diskurs zwischen historischen Möglichkeiten (historical possibilities) und der spezifischen Qualität des «Machens». Daniel Libeskind bedient sich dieser Fiktion,

um nach den «Grenzen» der Architektur Ausschau zu halten, «Grenzen», die in unserer heutigen Zeit sehr eng gesteckt sind. Ihn interessiert die Herausforderung, mit seinen Arbeiten Möglichkeiten aufzuzeigen, die nicht auf allgemein gebräuchliche Betrachtungsweisen Bezug nehmen, sondern die sich dem Spekultativen, dem Gedanklichen annähern.

«Architecture ON line: line which traces a furrow by drawing a ploughshare through the soil and line which defines limits between things beyond which one refuses to go. Architecture TOWARD line: equalizer of day and night – reaching to make equal. Great circle of the celestial sphere, which is not a circle, and whose plane is refractory to the access of words, which are not words. Architecture UNDER line: at the equator. Line under. UNDERLINE. For just perceptible below the red light and submerged in white light is an inscription of architecture which does

not consume or demolish.

Architecture 1,244 degrees. Zero degree. Many directions with a single angle. Endless row directed to the spaced inclination between all angels. The end of right angles, of rite angles, of write angles. Bend along a fold... 10 words. Ten words. 1000 letters. One thousand letters. Plus one. Even when mirrored 1001 remains 1001. One thousand and one reflections, trajectories, flights... all measured by an engineer. With infinite patience and precision. Through the plumb line. The read line. The read red line. The read red line. LINE OF FIRE.”

Daniel Libeskind
Milan, February 1988

Dieter Geissbühler

1 2
Daniel Libeskind, «Line of fire», 1988
Fotos: Hélène Binet, London