



Kandidatspeciale

Ditte Maria Sørensen

Daniel Libeskind

En æstetisk og historiefilosofisk position

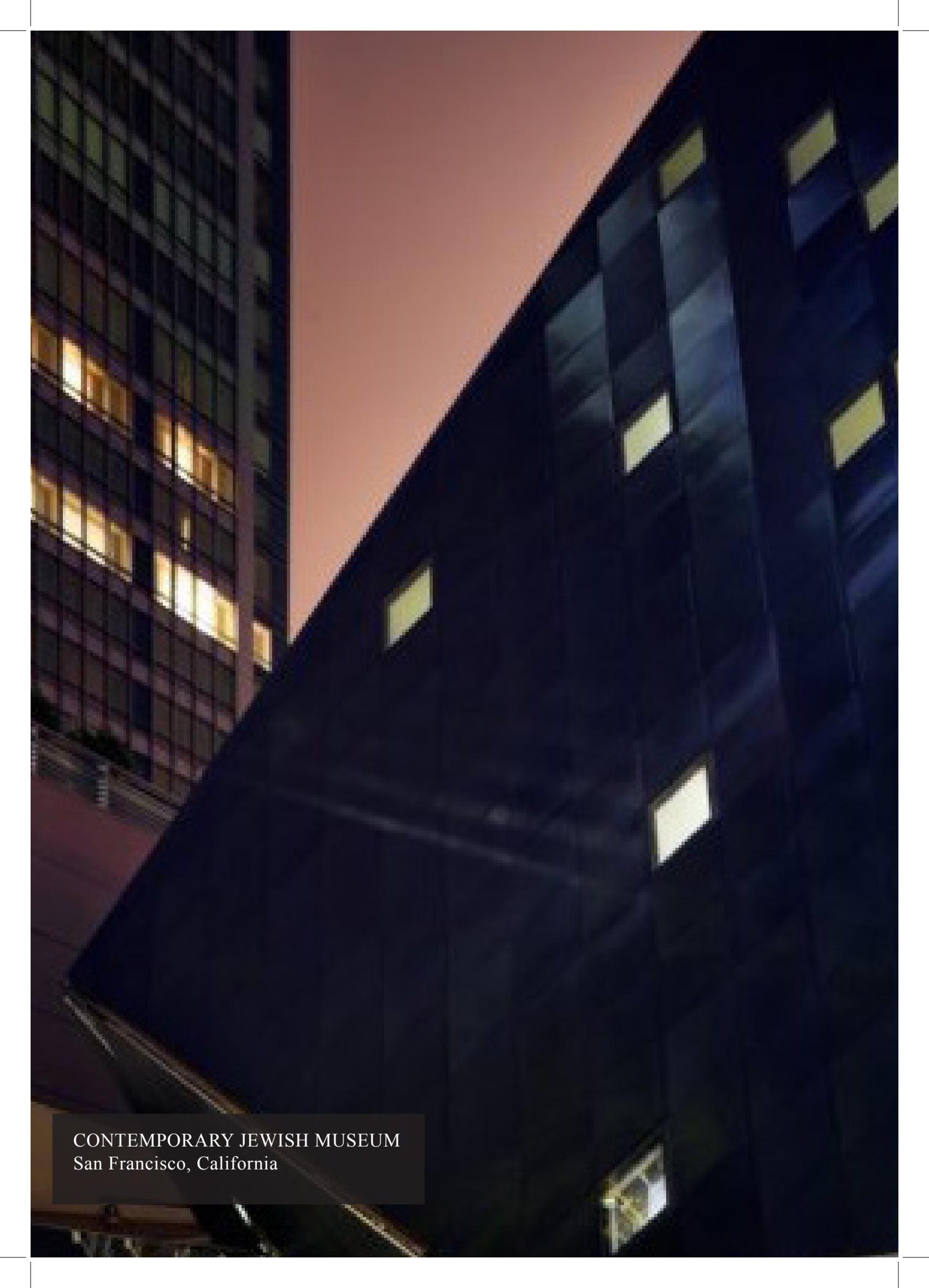
Vejleder: Catharina Raudvere
Afleveret d. 7. Maj 2013



Abstract: Daniel Libeskind - an aesthetic and history philosophical position

Daniel Libeskind is a world famous architect. He has a strong belief in what architecture is and how it has to be in the world. In his theoretical stand he is inspired by German philosophers as Walter Benjamin, Theodor Adorno and Martin Heidegger, and with his occupation with history he has established a philosophical standpoint, where he tries to break architecture free of functionalistic modernism. He is in many regards a philosophical architect and in his work cultural memory plays a major role. Libeskind at the same time uses and creates cultural memory in his architecture, and by doing that he transforms space to a place full of meaning. This master thesis will examine this standpoint. More exact, it will be an analysis of Libeskind's history view and his use of history on the Danish Jewish Museum.

The thesis will in its theoretical framework describe *cultural memory* as a concept and thereby give a frame for analyzing Libeskind's view on and use of history in his architecture. As a method the thesis will use a conceptual analysis of the concepts *history*, *past* and *memory*. The use of the chosen concepts will reflect a specific view on history. The thesis shows that Libeskind has a relativistic view on history. Thus, history can't be seen as a continuum but as interrupted, but at the same time it must also be seen as mystical connected and as a development. As a result history has an essence, and can't be reduced to a verbal construction. In Libeskind's architectural idiom he uses and construct a cultural memory, and in this work space has a fundamental role. Inspired from Heidegger space in relation to cultural memory is transformed to a meaningful place. Architecture works as a portal where time gets foldable, and the past meets the presence and future. In this process architecture gets ritualized and history is mythologised. Through the architecture history is reenacted, and as a result history moves at an existential level. As inspired from Walter Benjamin, history gets incomplete in the memory work of the architecture and saves the ruins of the past.



CONTEMPORARY JEWISH MUSEUM
San Francisco, California

Indholdsfortegnelse

1. Daniel Libeskind – en æstetisk og historiefilosofisk position	1
2. Kildepræsentation og kildekritik	2
3. Libeskind's biografi	5
4. Libeskind's teoretiske udgangspunkt	13
5. Teoretiske overvejelser	20
i. Analytisk ramme	21
ii. Narration – fortællingens verden	22
iii. Kulturel erindring, en begrebsafklaring af historie, erindring og fortiden	24
iv. Indkredsning af kulturel erindring	27
v. Historie og sted	30
vi. Kulturel læsning af arkitekturen	32
6. Arkitektur og historie – en analyse af Libeskind's historiesyn	36
i. Historie som proces	38
ii. Fornemmelse for stedet	45
iii. Arkitekturen som sprog og de arkitektoniske narrativer	50
iv. Arkitekturens etik og religiøsitet – en oplevelse af det guddommelige	53
v. Den sammenklappelige tid	58
vi. Libeskind's historiesyn	61
7. Libeskind's historiebrug i arkitekturen	64
i. Dansk jødisk historie	65
ii. Dansk Jødisk Museum, det arkitektoniske formsprog	66
iii. Libeskind's egen fortolkning	70
iv. Dansk Jødisk Museum – en inkluderende og religiøs museumsramme	75
8. Konklusion: Libeskind's historiesyn og historiebrug	78
9. Litteraturliste	80



1. Daniel Libeskind – en æstetisk og historiefilosofisk position

Daniel Libeskind er en verdenskendt arkitekt, der efterhånden har tegnet og opført en stor mængde bygninger rundt om i verden. Han startede sin karriere med at være det, man kan kalde en skrivebordsarkitekt, der som en anden teoretiker udformede sine filosofiske teorier om, hvad arkitektur er og skal gøre. Libeskinds filosofi skinner i dag igennem i hans udførte værker – hans arkitektur. Med sine næsten umulige bygninger, der uden lige vægge krænger og snor sig, kommer teorierne åbenlyst før praksis. Libeskind er i sit arbejde især optaget af, hvordan erindringen via arkitekturen kan tale til os på et eksistentielt niveau og derved skabe steder for samfundets fælles erfaringsæt. Derigennem gør han op med en modernistisk funktionalistisk arkitektur. Inspireret af tyske tænkere som Walter Benjamin, Theodor Adorno og Martin Heidegger og med en optagethed af historie skaber Libeskind et filosofisk ståsted for sin arkitektur. Det er dette ståsted, dette speciale vil analysere.

Specialet vil med udgangspunkt i begrebet *kulturel erindring* undersøge Daniel Libeskinds historiesyn og hans historiebrug på Dansk Jødisk Museum. Specialet vil vise, hvordan Libeskind via sin arkitektur ved en kobling til og skabelse af en kulturel erindring transformere det fysiske rum til meningsfulde steder.

Specialet arbejder tværfagligt med Libeskinds arkitekturteorier og vil historieteoretisk afdække, hvordan begrebet kulturel erindring, som begreb, kan forstås og anvendes. Derved gives en teoretisk ramme til metodisk at analysere Libeskinds historiesyn og dernæst historiebrug på Dansk Jødisk Museum. Metodisk vil der blive arbejdet begrebsanalytisk med begreberne historie, fortid og erindring, for derigennem at analysere Libeskinds historiesyn. Et givent historiesyn vil uundværligt være knyttet til en given verdensforståelse, og med et religionshistorisk perspektiv på Libeskinds person og arkitekturteorier, vil der blive åbnet op for en bredere forståelse af Libeskinds filosofiske ståsted.

Der er skrevet en del arkitekturteoretiske artikler om Libeskind, men de forholder sig som oftest kun til Libeskinds arkitektoniske formsprog, og hans filosofiske teorier trænger derved som oftest i baggrunden. Dertil kommer, at forfatterne i størstedelen af artiklerne mangler en kritisk tilgang til deres materiale. Internationalt set foreligger der ikke studier, der i sammenhæng behandler Libeskinds filosofiske, historiske og religiøse perspektiv, som dette speciale vil beskæftige sig med. Der er dog internationalt skrevet artikler, hvor Libeskinds inspirationskilder behandles og analytiske artikler af de enkelte projekter. Især Der Jüdisches Museum Berlin har tiltrukket en del opmærksomhed fra kommentatorer. I dansk sammenhæng er der skrevet et beskedent antal arkitekturteoretiske artikler og enkelte specialer om Dansk Jødisk Museum, der har fokus på Libeskinds arkitektur. Dog har forfatterne i dansk sammenhæng ikke blik for den jødiske kontekst, som Libeskind taler ind i med sin arkitektur. En analyse af Libeskinds historiesyn vil inddrage dette perspektiv og således give en bredere og mere nuanceret forståelse af hans arkitektur.



2. Kildepræsentation og kildekritik

Dette speciale vil være en analyse af Libeskind's historiesyn, som det kommer til udtryk i hans arkitekturteorier, og dernæst en analyse af hans historiebrug i hans arkitektur på Dansk Jødisk Museum. Undersøgelsen af Libeskind's historiesyn vil være på det diskursive niveau, mens undersøgelsen af arkitekturen vil være på det rumlige. Der lægges derved op til forskelligartet kildemateriale, som består af Libeskind's teoretiske tekster og den arkitektoniske repræsentation. Der arbejdes på denne måde i spændingsfeltet mellem tekst og det fysiske rum, og dette speciale vil være en undersøgelse af, hvad der sker, når vi bruger tekst og sted i dette spændingsfelt.

Libeskind har ikke selv udtrykt en samlet teori eller filosofi for sit historiesyn. Der er derfor behov for en kortlægning af dette. Til at beskrive Libeskind's historiesyn bygger specialet hovedsageligt på to af hans egne bøger: *Space of Encounter* fra 2001 og selvbiografien *Breaking Ground: An Immigrant's Journey from Poland to Ground Zero* fra 2004. I arbejdet med værkerne vil specialet undersøge Libeskind's teoretiske strategier eller argumentation for sit arbejde. Specialet vil derved være en analyse af Libeskind's egne teorier, og der gives herved en læsningsnøgle til forståelse af Libeskind's æstetiske og historiefilosofiske teorier.

Space of Encounter dækker materiale fra perioden 1979-2001. Værket er en samling af forskelligt materiale, lige fra forelæsninger og interview til materiale vedrørende Libeskind's projekter. Monografien er udtryk for et redaktionelt arbejde, hvor Libeskind fokuserer på den underliggende proces, der styrer hans arkitektoniske arbejde. I denne monografi kan man følge et vendepunkt i Libeskind's karriere. Den skildrer udviklingen, fra han er rent teoretiker, til han bliver praktisk arkitekt. Den giver derfor et godt indblik i hans arkitekturteorier både før og efter, han bliver praktisk arkitekt. I transformationen er der sket en vending hos Libeskind's i hans syn på arkitekturens rolle. Som skrivebordsarkitekt skulle han ikke forholde sig til, om teorien kunne holde i praksis, og Libeskind's tidlige arbejde er da heller ikke at betegne som egentligt arkitektur (Woesner 2011: 258). Dette speciale vil primært beskæftige sig med hans teorier efter hans vending, og der vil derfor ikke gåes nærmere i dybden med selve vendingen. Derimod arbejdes der med Libeskind's projekter fra Der Jüdisches Museum Berlin og frem, da han her begynder at kredse omkring erindrungen. Som Woesner er inde på, er Jüdisches Museum Berlin og flere af Libeskind's senere projekter udformet som erindringssteder. Dette er et begreb, der er taget fra Pierre Nora, som vil blive uddybet nærmere i den teoretiske



gennemgang.

I selvbiografien *Breaking Ground: An Immigrant's Journey from Poland to Ground*, gives i første omgang Libeskind egen selvfremsstilling. I bogen knyttes hans biografiske liv sammen med hans syn på arkitekturen og verden, og det fremstår tydeligt, hvad Libeskind mener, er de vigtigste elementer fra sit biografiske liv med henblik på publikums forståelse af såvel hans historiefilosofi, som hans praktik, arkitekturen. Fordi der er tale om Libeskind's fremsstilling af sig selv, kræver gennemgangen af biografien en kritisk læsning, og arbejdet med selvbiografien vil derfor i sig selv være analytisk. Man kan sige, at Libeskind, når han vægter nogle livshistorier frem for andre, skaber nogle mere eller mindre bevidste personaer. Han skaber derved en form for roller eller masker af sig selv for læseren. Igennem disse roller lægger Libeskind en forståelsesramme ned over sin person og i dette tilfælde også sin kunst - arkitekturen. I vestlig kontekst har man en forventning om, at såfremt man kender afsenderen, så får man en forståelse af vedkommendes kunst. Denne forventning ligger implicit i Libeskind's selvbiografi, idet hans arkitekturteoretiske fremsstilling er nært forbundet med hans levnedbeskrivelser. Der er altså behov for en kritisk læsning af Libeskind for at trænge bagom disse selvfremsstillinger og derved åbne op for et nyt perspektiv på Libeskind og hans arkitektur. De to valgte værker af Libeskind giver på hver deres måde, på det diskursive niveau, et indblik i hans historiesyn.

Derudover inddrages interviews med Libeskind, der er trykt i diverse udenlandske og danske medier. Interviews er valgt som kilder, da man her får Libeskind's egne ord. Det er dermed, udover hans egne værker, det tætteste man kan komme på at få Libeskind's egen udlægning af hans arkitektur. Der er dog forskel på, hvilke medier interviewene indgår i, om det er den daglige presse eller et arkitekturteoretisk eller jødisk tidsskrift. Dette har betydning for interviewenes udformning, idet det redaktionelle arbejde og journalistens baggrundsviden spiller en rolle. Journalistens baggrundsviden, herunder journalistens forståelse af Libeskind's teoretiske udgangspunkt, har i forlængelse af dette også indflydelse på udformningen og vinklingen af spørgsmålene. Libeskind bliver ikke spurgt direkte ind til sit historiesyn i interviewene. Alligevel kommer det perifert til udtryk enkelte steder, og andre steder ligger det implicit i svarene. For at belyse Libeskind's historiesyn er der altså behov for en sammenstilling af forskellige kilder, som kan supplere og komplementere hinanden. Ved at sammenstille interviewene med selvbiografien står det tydeligere frem, hvad Libeskind vælger at fremhæve ved sit biografiske liv, og hvad der trænger i baggrunden.



For at eksemplificere Libeskind's historiesyn og vise hans historiebrug i arkitekturen er udvalgt Dansk Jødisk Museum, som Libeskind har tegnet. Dansk Jødisk Museum er et museum, der har eksisteret siden 2004, og det er derfor i museumssammenhænge et forholdsvist ungt museum. Før museets åbning havde der længe været diskussioner om nødvendigheden af et jødisk museum i Danmark, og dette ikke uden grund idet de danske jøders historie er 400 år lang. Den daværende konge Christian d. 4. inviterede jødiske handelsdrivende til Danmark, og fra her og frem er det, der afspejler de danske jøders historie, en emigrationshistorie. Man kan kort sige, at udstillingen på Dansk Jødisk Museum skildrer de danske jøders vej mod medborgerskab. Dansk Jødisk Museum er et minoritetsmuseum og adskiller sig derved markant fra andre danske museer, men på verdensplan er det ikke ualmindeligt med et jødisk museum. Specialet vil ikke arbejde med museets formidling, men derimod vil museets arkitektoniske ramme være i centrum. Dansk Jødisk Museums arkitektur kommer herved til at fungere som case. Samtidig kan Dansk Jødisk Museum ved sin placering i Danmark illustrere, hvordan man kan forstå Libeskind i dansk kontekst. Libeskind, der ud over at have tegnet Dansk Jødisk Museum også har bygget de jødiske museer i Berlin og San Francisco, har næsten skabt en skole for, hvordan man kan tænke en jødisk museumsramme.

Selve den fysiske arkitektur vil ikke være primær i studiet af Libeskind, derimod vil Libeskind's egen udlægning af sin arkitektur være i centrum. Dette er valgt, da det er igennem Libeskind's egne tolkninger, at man kan se hans historieforståelse i arkitekturen. Dog vil Libeskind's arkitektoniske formsprog blive inddraget, hvor det er relevant. Ifølge Libeskind kan arkitekturen læses som tekst, idet arkitekturen er et sprog. Dermed lægger han op til, at arkitekturen skal læses på linje med en skriftlig kilde. Ved studiet af museet er det derved forskellige typer kilder, der gør sig gældende, og de lægger hver især op til forskellige metodiske tilgange. Arkitekturen kræver med sit fysiske formsprog et indblik i arkitekturteoretiske tilgange og i de skriftlige kilder, der afspejler Libeskind's historiebrug. Disse forskelligartede kildetyper åbner dermed op for både arkitekturteoretiske, historieteoretiske og religionshistoriske overvejelser. Men inden der gives en teoretisk redegørelse, vil der komme en kort biografisk gennemgang af Libeskind's person og dernæst en beskrivelse af Libeskind's teoretisk udgangspunkt. Disse afsnit bliver præcenteret for at skabe et grundlag for de efterfølgende teori- og analysekapitler.



3. Libeskind's biografi

Libeskind er grundet sin succes som arkitekt en kendt offentlig person. Dette gør det svært at nærme sig det biografiske menneske Daniel Libeskind. Dette skyldes ikke mindst, at han i offentligheden aktivt har skabt et billede af sig selv, der sjældent bliver udfordret. Daniel Libeskind har i arbejdet med at konstruere sig selv i det offentlige rum skrevet selvbiografien *Breaking Ground: An Immigrant's Journey from Poland to Ground Zero*. Man står tilbage med spørgsmål om, hvorfor er det vigtigt for Libeskind selv at fortælle sin livshistorie, og om hvem han skriver den til? Svaret findes måske i selvbiografien, hvori han fletter sit liv sammen med sin arkitektur. Det bliver derved tydeligt, at han vægter sin livshistorie som en vigtig faktor i forståelsen af sin arkitektur, som kunst der bedst er forstået ved en biografisk læsning af kunstneren. Libeskind fremstiller i sine levnedbeskrivelser en offentlig persona, hvor han skaber et billede af sig selv som kunstneren, og samtidig placerer han sig selv i en jødisk kontekst. Libeskind's selvforståelse og hans arkitekturteorier er altså flettet sammen, og der er derfor brug for en kort biografisk gennemgang af Libeskind's liv. Denne gennemgang bygger på selvbiografien og materiale fra hans egen hjemmeside www.Daniel-libeskind.com, men i ligeså høj grad på interviews. Dette afsnit er en kritisk læsning af Libeskind's selvfremsættelse af sin offentlige persona som kunstneren og jøde. Med en kritisk læsning bliver det muligt at trænge bagom hans selvfremsættelse, og samtidig er dette afsnit med til at placere Libeskind i samspil med afsnittet *Libeskind's teoretiske udgangspunkt*, idéhistorisk. Dette afsnit vil derved være en analyse af Libeskind's selvfremsættelse.

Daniel Libeskind fortæller, at han blev født 1946 i Lodz i Polen af jødiske forældre, der overlevede Holocaust.¹ Libeskind var oprindeligt musiker. Han fik som barn en harmonika af sine forældre, og det viste sig hurtigt, at Libeskind var talentfuld. I en alder af blot syv år optrådte han på nationalt tv i Polen. Igennem disse barndomsfortællinger fremstiller Libeskind sig selv som den evige kunstner, der allerede fra barnsben var talentfuld og kreativ.

Libeskind's unge liv i Polen var ikke uden udfordringer, idet landet var præget af en stor grad af antisemitisme, og da Libeskind var 11 år, lykkedes det familien at flygte til Israel.² Han fortæller selv, at han fik en sekulær opdragelse af sine forældre til trods for, at blandt andet moderen er ud af en chasidisk familie.³ Da han kom til Israel, fik han for

1 <http://www.notablebiographies.com/news/Li-Ou/Libeskind-Daniel.html>

2 Ibid

3 Chasidisk jødedom er en ashkenazisk jødedom, der er en ultra-ortodoks retning, som især er optaget af den åndelige dimension af jødedommen, med en særlig betoning af studier i jødisk mystik.



første gang undervisning i talmud og kabbalah.⁴

Gershom Sholem er Libeskind's primære indgang til kabbalah, den jødiske mystik. Kabbalah har en stor og lang tradition, og Sholem står blot for én udlægning af traditionen. Kabbalah er det traditionelle begreb for jødisk esoterisk lære og mystik fra det 12. årh. og fremefter, men det har sine rødder i esoteriske og teosofiske strømninger, der eksisterede blandt jøder i Palæstina og Ægypten i den tidlige kristendoms begyndelse. Kabbalah er ifølge Sholem mystik, esoterisme og teosofi på samme tid. Derved kan begrebet ikke reduceres til kun at være jødisk mystik, da kabbalah også kan beskrives som en esoterisk metode (Sholem 1974:8). Mystik er en samlebetegnelse for erfaringen af et møde med den yderste virkelighed, der inden for religion tolkes som mødet med det guddommelige. Mystik er kendetegnet ved, at det menes, at sproget ikke er fyldestgørende til at beskrive sådan en oplevelse. En mystisk tekst vil derved ofte være udformet, så man via en læsning bryder med alle grænser, også sproget, og derved også de grænser, teksten sætter op. Teksten dekonstruerer ethvert ståsted, så der intet fast holdepunkt er, og som læser er det tænkt, at man skal opleve den svimlende fornemmelse, det giver, når alle grænser brydes og dekonstrueres. Teksten skal således tænkes som et redskab til at opnå den mystiske oplevelse, hvor jeg'ets fravær forudsættes. Teksten er ofte udformet således, at den beskriver vejen til målet, men denne vej bliver dekonstrueret via negativ sprogbrug, så læseren står svimlende tilbage. Inden for de fleste mystiske retninger forudsætter specifikke forberedelser, eksempelvis asketisk livsførelse, læsning af hellige tekster og specifikke øvelser. Inden for jødisk mystik gøres der brug af visualiseringsøvelser, meditative bønner og bogstavkombinationer (Geels 2002: 15). En anden lang jødisk tradition, Libeskind bliver introduceret for i Israel, er Talmud, der på hebraisk betyder "at studere" eller "at lære". Betegnelsen referer til det store tekstkorpus, som består af kommentarer og fortolkninger af Toraen. Første del af talmud er *Misnah*, der oprindeligt var overleveret mundtligt, men var nedskrevet fra 200 e.v.t. Denne del indeholder kommentarer til og fortolkning af jødisk lov. Anden del er *Gemara*, der er de jødiske lærdes udlægning af Toraen. Denne del består af kommentarer til *Misnah* og blev til i Palæstina og Babylon i perioden fra 100-400 tallet e.v.t. Her finder man ikke blot kommentarer til fortolkninger, men også kommentarer til kommentarerne. Talmud er derved en omfattende og kompleks tekstsamling. Ud af dette arbejde opstod det, vi i dag kender som talmud-tradition. Et fortsat arbejde og en diskussion, hvor jødisk lærde på såkaldte *yeshiva* studerer toraen og talmud-teksterne for derigennem at give retningslinier for den rette livsførelse og fortolkning af skrifterne. For hver diskussion tilføres et nyt lag til traditionen, for hver

4 <http://jewishcurrents.org/2003-sept-libeskind.htm>



gang at aktualisere de gamle tekster til tidssvarende problemstillinger. Trods sine meget fastlagte tekster er jødedommen med sin talmud-tradition dermed en dynamisk religion. Det er her værd at bemærke, at der blandt de mere progressive jødiske lærde i dag er en diskussion om, hvorvidt der i talmud-traditionen latent ligger et postmodernistisk perspektiv. Det er da også vigtigt at understrege, at Libeskind i sin tilgang både til kabbalah og talmud-traditionen er postmodernistisk.

Libeskind er dermed præget af forskellige jødiske traditioner, der har været med til at forme hans filosofi og jødiske tilhørsforhold, og han udtrykker selv, at han er knyttet til hele spektret. Han ser den jødiske diversitet som en regnbue, der udgøres af forskelligt tankestof som Walter Benjamin og Gershom Sholem, der på hver deres måde er udtryk for denne diversitet.⁵ Ved referencerne til Benjamin og Sholem får Libeskind indskrevet sig selv i en mystisk jødisk ramme, der står i dyb kontrast til, at han definerer sig selv som sekulær jøde. I et interview siger han da også, at jødiskhed er at forstå, at alle jødiske traditioner er relaterede, at de sekulære traditioner bunder i religiøse ideer og omvendt. Denne diversitet, siger Libeskind, er en del af hans selvforståelse som jøde og individ.⁶

Hans jødiske baggrund er altid nærværende for ham, og i hans selvbiografi sætter han endda familiens rejse, først til Israel og senere USA, ind i en jødisk kontekst, idet han skriver:

Under vores forunderlige rejse til Israel gentog familien Libeskind det jødiske folks ebbe og flod. Vi var israelitterne, der kom til det Forjættede Land, men vi var også Josef, der forlod det igen. Vores rigtige forjættede land blev New York City (Libeskind 2004:32-33).

Her beskrives familiens rejse som det israelske folks rejse til Kanaens land, men som Josef fandt de hjemme et andet sted, i New York. Et andet sted siger han:

In Poland, we were Jewish and we were almost unable to be a part of society because of that. I remember the light of Israel contrasting with the grimness of communist Poland and being able to identify freely as a Jew for the first time. Israel and America, the two promised lands, have had a very big influence on how I see architecture. Of course, you can't be anyone except who you are.⁷

5 Ibid

6 Ibid

7 The Jewish Chronicle online: "Interview with Daniel Libeskind":
<http://www.thejc.com/lifestyle/the-simon-round-interview/31407/interview-daniel-libeskind>



Han sætter altså sin families rejse ind i en jødisk kontekst, og det er tydeligt, at han ser sin egen livshistorie som inspirationskilde til sin arkitektur. Til spørgsmålet om, hvorvidt han tror på en gud, svarer han:

Spørgsmålet om tro på Gud er en kompliceret affære. Jeg tror på livet og håbet. Ikke som en abstraktion, men som den virkelighed, jeg oplever hver eneste dag. Vi er ikke alene, vi har hinanden. Godheden, tilgivelsen, nåden, det er alt sammen blandt mennesker allerede, som en kraft udefra. Som små lysglimt i hver enkelt fra et større lys uden for os selv. Det er jeg taknemmelig for. Vi kan sørge over mennesker, vi mister, og selv være bange for at dø, men vi har ikke krav på noget som helst. Vi ved bare, vores liv slutter med døden, for sådan er vi skabt.⁸

Libeskind afviser ikke direkte en religiøs tro, da han tror på godheden og nåden som en metafysisk kraft udefra. Denne kraft beskrives som et større lys uden for os selv. Det er næsten kabbalistiske tanker, der kommer til udtryk her, og dette stemmer meget godt overens med den mystiske referenceramme, han tidligere har opstillet i sine levnedsskrivelser. Dog afviser han tanken om et evigt liv, idet livet slutter med døden. Han siger i et andet interview givet til Antonio Monda til bogen *Do You Believe*, at han ikke har en fast forestilling om Gud, men at han hører Gud. Libeskind svarer til spørgsmålet, om han har hørt Gud:

Every day. I try to avoid the temptation to seek him only in moments of need.

So you hear him, or feel his presence, also in moments of certainty?

Absolutely. I believe that it's one of the very definitions of life. We didn't create ourselves alone."

St. Pauls calls faith "the evidence of things unseen."

It's a perfect definition, to which I subscribe (Monda 2007:65).

Man ser i disse citater, at Libeskind til trods for, at han umiddelbart afviser en gud, dog i sit perspektiv på verden tager en gud for givet. Libeskind kan høre en gud, og han har en forestilling om, at mennesket ikke er skabt af sig selv. Denne noget modstridende religiøsitet forklarer Libeskind ved at beskrive sine forældres forhold til jødedommen.

8 "Verden er ikke ret stor" i Kristelig Dagblad: <http://www.kristeligt-dagblad.dk/artikel/111045:Kultur--Verden-er-ikke-ret-stor>



Han siger:

Perhaps my parents were the best examples. They were both Holocaust survivors and they were really unbelievers. They were atheists in a very powerful way. They denied the existence of God. But their behavior was very religious in every sense of the word.⁹

På samme måde ser Libeskind sig selv. Hans forældre afviser en gud, men lever trods det et religiøst liv. De samme forhold kommer til udtryk i Libeskind's skildring af sig selv. Selvom han afviser troen på en gud, er det religiøse liv nærværende for ham.

Ud over at få en religiøs uddannelse i Israel studerede Libeskind også musik. Han skiftede nu over til at spille klaver, da harmonikaen havde sine begrænsninger (Libeskind 2004: 9). I selvbiografien skildres det, at familien aldrig rigtig faldt til i Israel, og i 1964 lykkedes det forældrene at emigrere til USA. Han beskriver, at han i USA fik en musisk karriere, hvor han selv påpeger, at han tjente godt.¹⁰ Han positionerer sig hermed som en succesfuld musiker, der nærmest var kaldet til at blive arkitekt. Som en del af dette narrativ knytter sig fortællinger om, at han som helt ung vandt priser for sit musiske talent. Libeskind udtrykker dog samtidig, at det var svært for ham at spille horisontalt i stedet for vertikalt, og han stoppede med musikken for i stedet at kaste sig over en ny kunstart, tegningen. Han begyndte at tage kurser for at forbedre sine tegneteknikker. Hans mor var dog bekymret for hans fremtid og opfordrede ham til at blive arkitekt, da dette fag ifølge hende gav mulighed for at være kunstnerisk. (Libeskind 2004: 11) Det er tydeligt, at Libeskind lægger vægt på de kunstneriske aspekter i sin selvbiografi, idet han fremstiller sig selv som kunstneren. Denne kunstneriske selvopfattelse kommer også til udtryk i hans arkitekturteorier.

Libeskind begyndte at studere arkitektur, og i 1970 blev han uddannet arkitekt fra the Cooper Union for the Advancement of Science and Art.¹¹ I 1972 fik han en post doc. i arkitekturhistorie og arkitekturteori på the School of Comparative Studies at Essex University i England. I en alder af 20 år mødte han sin kommende kone og partner, Nina, på Hemshekh, der er en jiddischlejr med rødder i Bund-bevægelsen.¹² Han var taget fra

9 City Room: "A professor Ask, 'Do you Believe?':
<http://cityroom.blogs.nytimes.com/2008/02/08/a-professor-asks-do-you-believe/>

10 <http://daniel-libeskind.com/daniel>

11 <http://daniel-libeskind.com/daniel>

12 Bund er en jødisk socialistisk arbejderorganisation, der har sine rødder i Polen og Rusland. Organisationen blev oprettet 1897 i Vilnius med det formål at samle Zarruslands jødiske arbejdere. De arbejdede for indførelse af demokrati og socialistiske værdier i Rusland. I takt med emigration til blandt andet USA, Canada og Israel blev der oprettet Bund her.



Bronx til New York for at undervise i tegning og formning. Nina, der var 17 år, var rejst fra Canada til New York for at fungere som en af lejrlederne på Hemshekh (Libeskind 2004: 105). Libeskind var præget af socialistiske tanker fra sine forældre, så det er ikke overraskende, at han tog på en jødisk lejr med relationer til Bund. Igen indskriver han sin offentlige persona i en jødisk forståelsesramme. Samtidig viser denne fortælling, hvilket spektrum Libeskind og hans forældre tilhører. De er knyttet til det jiddiske sprog, der står i opposition til det hebraiserede Israel, de emigrerede fra. Lejren har som sagt rødder i Bund, og det, at Libeskind deltager, viser derfor, at han kan placeres på den socialistiske fløj i det jødiske politiske spektrum.

Libeskind var tidligt i sin karriere ansat i et stort arkitektfirma, men han fortæller, at han ikke brød sig om miljøet, der mindede ham om produktionsselskaber. Han havde et andet syn på arkitektur, hvilket igen viser, at han positionerer sig som kunstneren. Han vil noget andet med arkitekturen end de store arkitektfirmaer vil; Libeskind vil skabe kunst. Tiden i arkitektfirmaet gjorde dog, at han bevidst valgte at indrette sine egne tegnestuer anderledes. Her er der ingen hierarkier, som Libeskind udtrykker det, i stedet er der kreativt kaos, så tegnestuerne virker som eksperimentelle laboratorier.¹³ Dette tankesæt kan i sammenhæng med hans socialistiske opdragelse ses som marxistiske tanker, hvilket endvidere korresponderer med hans egne referencer til blandt andet Walter Benjamin, der var inspireret af marxistisk filosofi. Uanset om Libeskind her er marxistisk i sin tænkning, vil han ikke være konventionel, og han lader derfor sine tegnestuer indrette efter frie kunstneriske idealer. Som tidligere nævnt var det først sent i Libeskinds karriere, at han kunne se sit første projekt virkeliggjort. Indtil da havde Libeskind ernæret sig som underviser på universiteter rundt om i verden. Som han selv udtrykker det, betragter han sig selv som en arkitektonisk teoretiker og akademiker, der udfordrede arkitekturen via tegninger (Libeskind 2004:81). Han var tidligt i sin karriere mere optaget af idéerne og abstrakte koncepter end i den praktiske side af faget. Det er først, da han vinder projektet 'Der Jüdisches Museum Berlin', at det går op for ham, at det ikke kun handler om at lave tegninger og modeller af projektet. Det drejer sig om at få bygningen opført (Libeskind 2004:89). Libeskind går her fra at være rent teoretiker til at være pragmatisk omkring arkitekturen. Den skal fungere, dog uden at gå på kompromis med sine kunstneriske idealer. Denne svære bevægelse fra ren teori til praksis lykkes for Libeskind, uden han dog samtidig går på kompromis med sine teorier og idéer. Han ved, hvad der skal til for at få sine bygninger opført, og selvom han til tider må ændre på konstruktionerne, så

13 Al Jazeera English 17/01/2010: <http://www.youtube.com/watch?v=LGieN2ZDGJs&feature=related> 9:15-11 min



de stemmer overens med bygherres ønsker, målsætninger og økonomiske råderum, står hans idéer stadig tydeligt frem i hans projekter. Dette skyldes, at hans idéer er så stærke, at de trods ændringer i konstruktionerne stadig bærer projekterne igennem. Libeskind arbejder derved med sine teorier i grænselandet mellem ingeniørens og kunstnerens arbejde, hvor det står tydeligt frem, at Libeskind vil, at arkitekturen skal forstås som kunst. Det, at Libeskind vil placere sig som kunstneren, er et oprør med den modernistiske arkitekturs funktionalistiske tænkning. I sit tidlige arbejde argumenterer Libeskind for, at modernistisk arkitektur er udtryk for 'arkitekturens endeligt', da arkitekturen med sit fokus på teknologier er blevet rent ingeniørarbejde. Auschwitz står i denne forbindelse som yderste konsekvens af modernistisk tænkning for Libeskind. Som barn af forældre, der overlevede Holocaust, har det da også haft stor indflydelse på hans perspektiv på arkitektur, historie og verden. Som han beskriver det, har han tænkt meget over elementer som traume og erindring. Han skaber arkitektur, som reflekterer en historieforståelse efter verdens katastrofer, her forstået som Holocaust (Libeskind 2004:12). Holocaust som begivenhed har haft en gennemgribende indflydelse på moderne tænkning. De postmodernistiske strømninger med tænkere som Jacques Derrida er på mange måder en reaktion på Holocaust. Holocaust, der på hebraisk betyder det store brændoffer, dækker som betegnelse over Nazi-Tysklands massive udryddelsesprogram af hovedsageligt jøder. Begrebet forsøger med sin indlejrede narrative ramme at indkapsle det uforståelige og uhåndgribelige. **Det chok**, Holocaust medførte – et traume over, at menneskeheden i al dens humanitet kunne agere som den gjorde - gav ifølge Robert Eaglestone verden nye redskaber til at forstå en sådan handling. Postmodernismen er som strømning udtryk for sådanne redskaber (Eaglestone 2004:2). Hvordan forstår man historie, efter fascismens favntag på historieskrivningen? Og hvordan skaber man kunst efter Auschwitz? Libeskind's æstetiske og historiefilosofiske position er en reaktion på Holocaust og indskrives sig idéhistorisk trods markante forskelle i samme felt som Derrida. De vælger at gå hver sin vej, men begges positioner skal forstås som en reaktion på Holocaust. Libeskind's strategier må altså ses som både et arkitekturteoretisk og historieteoretisk opgør med en modernistisk tænkning.

Libeskind's første projekt blev det kontroversielle museum Der Jüdisches Museum Berlin, der allerede før sin opførelse skabte debat i Tyskland. Der var mange følelser forbundet med at opføre et jødisk museum i Berlin, en by hvor hovedparten af den jødiske befolkning blev udslettet under Holocaust. Det tog over ti år, fra Libeskind vandt arkitektkonkurrencen, til han kunne se det færdige bygningsværk. Det nåede også at blive



overhalet inden om af hans andet projekt, det jødiske museum Felix Nussbaum Museum, der stod færdig et år før Der Jüdisches Museum Berlin. Libeskind har efterhånden tegnet og bygget et utal af bygningsværker rundt om i verden, heraf fire jødiske museer, hvor Dansk Jødisk Museum og Contemporary Jewish Museum i San Francisco er de sidste to. Han har med sine jødiske museer skabt en skole for, hvordan man kan tænke en jødisk museumsramme.

Siden sit første bygningsværk har Libeskinds karriere taget fart. Hans projekter, der udover at tælle kulturhistoriske bygninger som kunstmuseer og kulturhistoriske museer, også tæller byplanlægningsprojekter, shoppingcentre og et par enkelte privatboliger. Ifølge ham selv mangler han dog stadig at bygge en lufthavn. Der er altså en stor bredde i Libeskinds valg af projekter. Libeskind mener, at arkitektur ikke er en privat, men samfundsmæssig kunst. Som han siger, tegner han sine projekter til folket, og igen kunne dette være marxistiske tanker, der her kommer til udtryk.

Han skaber bygningsværker, der er tænkt til at påvirke sine brugere fysisk for at ramme dem emotionelt. For Libeskind handler arkitektur ikke kun om at skabe en *wow*-effekt, men også om fornemmelsen af noget forvredet eller forstyrret – det chok, ens system får, når det oplever noget rystende eller uventet, der er så kraftigt, at det føles, som om man er kommet et helt andet sted hen. Et sted mellem det kendte og ukendte (Libeskind 2004:107). Dette kan man i dag se i hans projekter, idet de ofte i deres formsprog er forvredne, næsten forstyrrede. Her kommer Libeskinds arkitekturteoretiske ideer til udtryk, hvilket er blevet tolket som dekonstruktivistiske tanker af arkitekturteoretikere. Det er dog værd at bemærke, at han ikke ser sig selv som dekonstruktivist, idet han siger, at han tror på konstruktioner og deres udførelse (Libeskind 2004:194). Han mener, at han i sit arbejde står for en før-konstruering og ikke en de-konstruering. Det var oprindeligt Philip Johnson, der navngav den arkitektoniske retning dekonstruktivisme. Med inspiration fra den russiske konstruktivisme skabte Johnson dermed idéen om en dekonstruktivistisk arkitektur. For Libeskind er dekonstruktivismen inden for filosofi og litteraturkritik et ramme- og fantastisk begreb, men når det kommer til arkitekturen, passer det ikke rigtigt. Begrebet dekonstruerer alt, konstruktionerne og fundamentet, men arkitektur består af konstruktioner og har et fundament, og dette går for Libeskind imod de filosofiske ideer angående arkitektur.¹⁴ Dermed mener Libeskind ikke, at dekonstruktivisme er foreneligt med arkitektur.

Gennem Libeskinds livshistorier bliver læseren givet et vindue eller perspektiv til en

14 <http://www.youtube.com/watch?v=8Pithdne4rM> 1-2 min



forståelse af hans arkitektur. Arkitekter er i deres arbejde på en måde både ingeniører og kunstnere, der med arkitekturen som udtryksform skaber kunstværker. Libeskind får i sin selvbiografi placeret sig selv som kunstner, der fra barnsben var kreativ og kunstnerisk. Man kan ved læsning af Libeskind's biografi se, at hans jødiske rødder har en stor betydning for hans selvforståelse i verden. Trods hans selvscenesættelse som sekulær jøde er en moderne forståelse af jødisk mystisk og Talmud-traditionen nærværende i hans liv. Gennem sine referencepunkter placerer Libeskind sig selv i det jødiske spektrum som både marxistisk socialist og mystiker. Holocaustforståelsen er i den forbindelse med til at forme hans historiefilosofiske position. Alle narrativeverne giver dermed et billede af Libeskind's selvforståelse, men samtidig giver de pejlemærker for forståelsen af hans historiefilosofi. For at sætte Libeskind ind i en nærmere idéhistorisk kontekst vil det i det følgende afsnit blive gennemgået, hvem Libeskind betegner som sine inspirationskilder. Begge afsnit *Libeskind's biografi* og *Libeskind's teoretiske udgangspunkt* fungerer dermed som vidensfundament for forståelsen af Libeskind's strategier for sin arkitektur.

4. Libeskind's teoretiske udgangspunkt

Libeskind nævner i sit arbejde en række personligheder, der har været inspirationskilde til hans projekter. Især de tyske tænkere Walter Benjamin, Theodor Adorno, og Martin Heidegger, har været inspirationskilder for hans arbejde. Jeg vil i dette afsnit kort gennemgå de enkeltes positioner, og hvordan Libeskind har ladet sig inspirere.

Walter Benjamin (1892-1940) er en jødisk tysk filosof, litteraturforsker og kritiker, der blandt andet har været stor inspirationskilde til Adorno. Hans filosofiske udgangspunkt bygger på en teologisk forudsætning om, at verden er skabt af Guds ord. Han taler om, at der eksisterer to sprog; Gudsproget, der er et navnesprog, og dagligdagssproget, der er udtryk for syndefaldet. Mennesket har i sit forsøg på at beskrive verden behov for et mere abstrakt sprogbrug, end Gudsproget er udtryk for. Filosofiens opgave er derved at trænge bagom dagligdagssproget tilbage til sandheden (Benjamin 1999: 61-74). I forlængelse heraf har Benjamin en messiansk historieforståelse, som har været kilde til megen teoretisk fascination, men samtidig også frustration for nutidige filosofiske tænkere, herunder Jacques Derrida og i kritisk sammenhæng Jürgen Harbermas.¹ Det er i denne sammenhæng værd at bemærke, at han var nær ven til Gerhard (senere Gershom) Scholem. Et venskab der har påvirket Benjamins forhold til jødedom og Kabbalah. Dette ses blandt

¹ Walter Benjamin, Stanford Encyclopedia of Philosophy: <http://plato.stanford.edu/entries/benjamin/>



andet i Benjamins messianske tolkning af kunstneres Paul Klees maleri *Angelus Novus* i hans senere tese ”Über den Begriff der Geschichte”.²

Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradise her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.³

Dette skrift er skrevet i 1940, og som en jødisk litterat må en evig udvikling betragtes som en illusion. Han havde på dette tidspunkt oplevet 1. verdenskrig og var nu vidne til fascismens konsekvenser under 2. verdenskrig. Som Benjamin ser det, rejser der sig i kølvandet på historiens udvikling den ene ruin efter den anden. I værket gør han med sin metafor op med en historisme, hvor han afviser den traditionelle forestilling om fremskridt og et homogent historisk kontinuum. Historien er afbrudt og skal ikke ses som en evig udvikling.⁴ Denne kritik af samtidens modernistiske tankestof er han ikke ene om. Både ved Tolstoj og Nietzsche finder man en lignende kritik. Benjamin er i stedet optaget af at se på historiens ruiner, de elementer der er trængt i baggrunden i den gængse historieskrivning. Han vil udvikle et andet historiesyn, end det politikerne i hans tid holder fast i. I dette arbejde benytter han sig af teologiske motiver, men holder til trods for dette fast i begrebet *historisk materialisme*. Arbejdet imellem de to felter forbliver et spændingsfelt (Jeppesen 1989:45). Benjamin taler i sit historiesyn for, at man skal redde fortiden. Han ser ikke blot historien som en videnskab men også som et minde. Med dette bliver den afsluttede historie uafsluttet, ved at det forgangne som minde kan genindskrives i mindet. Historien er for Benjamin et billede fra det vilkårlige minde, der er truet af

2 Ibid.

3 Walter Benjamin: ”Über den Begriff der Geschichte” http://www.culture.hu-berlin.de/hb/files/Benjamin_Ueber_den_Begriff_der_Geschichte.pdf

4 Ibid.



at forsvinde med enhver samtid, der ikke kan genkende sig i det. Men for Benjamin er erindringen ikke blot en simpel gentagelse, den er også skabende (Jeppesen 1989: 47-51).

Martin Heidegger (1889-1976) var tysk filosof. Filosofien er for Heidegger en ontologi, med dette menes, at værens betydning er et grundspørgsmål for filosofien. Han mener ikke dette er besvaret fyldestgørende i filosofien, og i sit vigtigste værk *Sein og seit* gennemgår Heidegger en række forundersøgelser af, hvordan vi kan forstå denne væren og gør dermed op med filosofien. Heidegger bliver i dag forbundet med en kritik af modernismen, men billedet af Heidegger er dog ikke så enkelt som her beskrevet, da han optil og under 2. verdenskrig var medlem af NSDAP -nazistpartiet. Han så den nazistiske ideologi som svaret for det moderne menneske, idet den kunne stå stand mod teknologiens dominans. Han tager aldrig afstand fra sin fortid. Det er derved bemærkelsesværdigt, at Heidegger får så stor betydning for Libeskind og andre i hans generation.

Heidegger blev for arkitekter et referencepunkt for en postmodernistisk kritik af modernistisk arkitektur, og i dette forvandlede de Heidegger til en etik, til trods for han aldrig skrev om etik. Med sit værk *Sein og seit*, siger Heidegger, at en undersøgelse af væren må ligge forud for en etik, men efter 2. verdenskrig føler selv Heidegger, at der er behov for en diskussion af etikken. Heidegger opstillede efter anden verdenskrig en kritik af modernistisk urbanisme, og var især imod at se huse som maskiner for det levede liv. Heidegger blev af arkitekter opfattet som en etisk stemme imod et kor af ingeniører og teknokrater (Woessner 2011: 230-236). Heidegger holder 5. august 1951 det, der kommer til at være en vigtig forelæsning for arkitekter, ”Bauen Wohnen Denken”. I denne taler han om, at mennesket er blevet hjemløst. Ikke forstået som, at vi ikke har taget over hovedet, men at vi ikke forstår at bo i verden. Det at bo i verden handler ikke om at bygge storslåede bygningsværker, men at forstå at være til i verden. For at bringe det at bo til sit væsens fylde, må man bygge ud for det at bo og tænke til gavn for det at bo.⁵ Heideggers samtidige Theodor Adorno fremfører en lignende kritik i sin forelæsning ”Minima Moralia”. For ham er det at bo i den moderne verden en umulighed. For begge gælder det, at mennesket er hjemløst i den moderne verden. For Heidegger var det at glemme væren, det der udløste menneskets hjemløshed. At forstå væren ville frigøre os og bringe os tilbage til vores rødder. Denne mulighed åbnede Adorno med sin mere pessimistiske filosofi aldrig op for (Woessner 2011: 239-240). Libeskind har adopteret Heideggers formsprog, især har Libeskind ladet sig inspirere af Heideggers kritik af en modernistisk rationalitet

5 Martin Heidegger: *Tænke bygge bo*: [http://www.karch.dk/rumogform/pdf/](http://www.karch.dk/rumogform/pdf/Grid%201,8-19.pdf)Grid%201,8-19.pdf



og teknologi. Ifølge Libeskind oplever vi verden inden for en skrumpet horisont på grund af rationalismens dominans. Med dette mener han, at modernismen har opløst arkitektur til geometri og ingeniørteknologi. På den måde har ingeniøren vundet over arkitekten, og dette er for Libeskind arkitekturens endelige. Denne forståelse af modernistisk arkitektur falder i tråd med postmodernistisk arkitektur teori (Woessner 2011: 253-262). Fra Heidegger tager Libeskind altså hele kritikken af rationalismen og teknologien, og meta-narrativet om arkitekturens endeligt, men samtidig tanken om at designe bygninger indeholder eksistentielle byrder (Ibid.). Arkitektur er ikke kun design men skal også tale til ens eksistentielle forhold i samfundet. En måde at gøre dette på er at interagere med et samfunds erindring, at skabe steder for fælles erfaringsæt. Ved at følge Heidegger mener Libeskind, at erindringen kun kan blive fremmet via steder og ikke rummet. Dette har gjort, at Libeskinds arbejde er blevet betragtet som sted-skabende arkitektur (Ibid.). Dette element vil blive belyst nærmere i analysen af Libeskinds historiesyn.

Theodor Adorno (1903-1969) var jødisk tysk filosof, sociolog og musikkritiker. Han var en af de vigtigste tænkere og samfundskritikere i Tyskland efter anden verdenskrig.⁶ Overordnet kan man definere ham som dialektisk og samfundskritisk i sin position. Han står for en pessimisme i sit filosofiske arbejde, idet han længe før Postmodernismens indtog i de intellektuelle kredse står som kritiker af den moderne civilisation og den filosofi denne civilisation bygger på.⁷ Hans mest berømte værk er *Dialektik der Aufklärung* (1947) som han skrev sammen med Max Horkheimer. I dette værk stiller de spørgsmålstegn ved den modernistiske tanke om, at den teknologiske udvikling med tiden vil frigøre mennesket og gøre dem til herre, mens hele den oplyste verden viser tegn på triumferende katastrofer (Adorno & Horkheimer 1989:3). De stiller spørgsmålstegn ved, at den modernistiske udvikling lover at frigøre mennesket når ignorance, sygdom og brutal sindsbedøvende arbejde er det der fylder verden, alt imens den er med til at skabe en verden, hvor folk villigt sluger fascistisk ideologi (Adorno & Horkheimer 1989:161-167). Deres svar på deres spørgsmål er, at fornuften er blevet irrationel.⁸ I stedet for at 1800-tallets koncept for fornuft skulle give emancipation, fører den i stedet til domination. Adorno var i sit arbejde inspireret af Benjamin, og ligesom Benjamin afviste han da også en historisme, da den for ham ikke er i stand til at give en analyse af en forandret historisk virkelighed (Rose 1978: 138). For Adorno er det umuligt at skabe kunst efter holocaust; han siger:

6 Theodor W. Adorno: <http://plato.stanford.edu/entries/adorno/>

7 Ibid.

8 Theodor W. Adorno: <http://plato.stanford.edu/entries/adorno/>



Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben (Adorno 1977).

Holocaust stod for Adorno som det mest hadefulde ved moderniteten, og med dette mener han, at ethvert forsøg på at skabe kulturelle artefakter, ville være morderisk vandalisme. Med Holocaust har kunsten givet afkald på rettiligheden til at eksistere. Adorno modererer dog med alderen sin position, idet han mener ofrene for Holocaust har ret til en stemme, men kunsten står stadig efter Holocaust over for et vakuum (Smith 2010: 137-142). Hvordan forholder man sig kunstnerisk til noget, der er så ubeskriveligt som Holocaust? Et vakuum Libeskind også står overfor i sit arkitekturarbejde. Dette er Libeskind bevidst om i sit arbejde og forsøger ved at kombinere Heideggers ontologi med Adornos deontologi, vel vidende om blindgydernes negative dialektik, at skabe post-Auschwitz arkitektur, og samtidig gøre det poetisk (Ibid.). Han vil med der Jüdisches Museum Berlin præsentere, det der ikke kan præsentere, og dette bliver en rød tråd igennem meget af Libeskind's senere arbejde, der også gør sig gældende for Dansk Jødisk Museum.

5. Teoretiske overvejelser

Der Jüdisches Museum
Berlin



5. Teoretiske overvejelser

Dette speciale vil med en indkredsning af Libeskind's historiesyn undersøge, hvordan Libeskind forstår begreberne *historie*, *erindring* og *fortid*, da brugen af disse begreber afspejler hans historiesyn. Dette er herved en begrebsanalytisk tilgang, hvor de tre begreber analyseres med baggrund i en teoretisk indkredsning af deres betydningsindhold. Den begrebsanalytiske tilgang er en metode taget fra filosofien. Her tænkes begreberne ikke at være faste og objektive, derimod bestemmes deres indhold ud fra deres anvendelse. Reinhart Koselleck siger i den forbindelse, at alle begreber er historiske og foranderlige, og deres betydning fastsættes i et magtforhold, i et politisk kampfelt, hvor deres betydning defineres. I *Begriffsgeschichte* udvikler Koselleck en metodologi for historiske studier, hvor der fokuseres på dannelsen og udviklingen af fundamentale begreber, der underbygger og informerer på en distinkt historisk måde for væren i verden. Det er den analoge forbindelse mellem den givne tale og sproget, der altid handler diakront, som for Koselleck tematiserer begrebshistorien (Koselleck 1989 318). Begreberne skal altså betragtes historisk, og deres dannelse og udvikling skal undersøges i social og historisk kontekst. Man kan ifølge den begrebshistoriske tilgang ikke studere fortiden udenom fortidens sprogbrug. Den begrebshistoriske metode tager derved udgangspunkt i en sproganalyse for derigennem at behandle samfundsforhold gennem tiden. Begrebernes betydningsdannelse sker imellem det, han betegner som *erfaringsrum* og *forventningshorisont*. Erfaringsrum skal forstås som måden, hvorpå tidligere erfaringer er nærværende i en given handlingssituationen, og forventningshorisont henviser til den måde, hvorpå forestillinger om fremtiden indvirker på menneskets handlemåder. Man kan ifølge Koselleck ikke have det ene uden det andet, og mennesket kan derved ikke agere i verden uden disse (Koselleck 2007: 27-38). Konsekvensen heraf er for Koselleck, at tidligere handlinger, i en historisk analyse, må medtænke en forventningshorisont. I forlængelse heraf taler Koselleck om den *Vergangen Zukunft*. Med dette begreb mener Koselleck, at mennesket gennem tiden har forholdt sig til en given fremtid, og at det er den forgangne fremtid, man som historiker må undersøge. Det vil sige forventningshorisonten. Koselleck mener altså, at historien er en forgangen og foranderlig størrelse. Historien er en levende proces, der afspejler den måde, mennesket gennem tiderne har forsøgt at forholde sig til størrelserne fortid, nutid og fremtid. Det er dette, Koselleck betegner som en begrebshistorie. Denne betydningsdannelse af begreberne tænkes sammen med en analyse af den givne samfundshistorie. På den måde beskæftiger begrebshistorikere sig med begrebers betydning på samme måde som idéhistorikeren, men samtidig sammentænker de deres



betydningsdannelse med en socialhistorie. Det vil sige, at de interesserer sig for, hvordan et begreb er anvendt i forskellige sociale sammenhænge og for, hvordan det bliver omtolket i disse kontekster. Med en begrebsanalytisk tilgang som overordnet metodisk ramme er det derved i Libeskind's anvendelse af de beslægtede begreber historie, erindring og fortid, at vi kan bestemme Libeskind's historiesyn.

i. Analytisk ramme

I flere af Libeskind's projekter gør der sig et erindringsarbejde gældende, idet arkitekturen knyttes sammen med en kulturel erindring, hvorved der skabes erindringssteder. Libeskind's arkitektur er derved på grænsen til at kunne betragtes som monumenter. For Dansk Jødisk Museum gør dette sig også gældende. Museet, der har til huse på den historiske Slotsholm i København, har prominente naboer som Christiansborg, Rigsarkivet og Det Kongelige Bibliotek. Ved sin blotte placering knyttes an til fælles erfaringsset, der uden Libeskind's arkitektur umiddelbart giver museet en dansk historisk ramme. Museets udstilling rummer 400 års dansk jødisk historie, som museet har som formål at formidle. Libeskind har i sin arkitektur på Dansk Jødisk Museum forsøgt at omfavne både den historiske kontekst og museets formål. Hans arkitektur tænkes at pege ud i byrummet og derved skabe en sammenhæng med den omgivne Slotsholm.

Dette speciale vil ikke være en undersøgelse af, om Libeskind's arkitektur er udtryk for erindringssteder eller ej, da der i denne opgave tages udgangspunkt i, at Libeskind med sin arkitektur skaber erindringssteder. Derimod er det spændingsfeltet mellem de historiske narrativer og det fysiske rum, der er i fokus. Der opstilles i specialet en tese om, at Libeskind i dette spændingsfelt mytologiserer historien i sin arkitektur. For at afdække dette felt består specialet af to analyser. Den første del af analysen, hvor Libeskind's historiesyn analyseres, vil være på det diskursive niveau,¹⁵ mens den anden del vil være en analyse af Libeskind's historiebrug i sin arkitektur på Dansk Jødisk Museum. Den anden analyse vil være en undersøgelse af, hvad der sker med de historiske narrativer i mødet med det fysiske rum. I begge analysedele arbejdes der både med kildemateriale i form af tekster og med arkitekturen med sit formmæssige sprog. Specialet lægger hermed op til varierende metodisk arbejde, og der vil derfor blive arbejdet tværfagligt med såvel historie- og arkitekturteori som med religionshistorisk teori. I den første analysedel arbejdes

¹⁵ Diskurs er som begreb omfattende, men i sin mest basale form antager den en rolle som en bestemt måde at tale om og forstå verden på. Diskurs er en del af vores sociale praksis og er med til at skabe vores sociale verden (Jørgensen og Phillips 1999:9).



med begrebet *kulturel erindring* som overordnet teoretisk ramme, idet historie, herunder historieskrivningen, kan ses som udtryk for kulturel erindring. Når fortiden erindres, gengives det i narrativer. Denne proces kan kort sammenfattes i begrebet kulturel erindring, da begrebet sammenfatter de erkendelsesmæssige processer for den selektive udvælgelse og fortolkning af fortiden. Dermed indkapsler kulturel erindring som begreb de processer, der er indeholdt i begrebet historie, men betragter samtidig historie i et bredere perspektiv. Herunder vil det blive indkredset, hvordan historie, erindring og fortiden teoretisk kan forstås som begreber. I læsningen af begrebet kulturel erindring benyttes teoretikerne Paul Connerton og Peter Burke. Forskningsfeltet for *kulturel erindring* åbner derved op for en læsning af Libeskind's historiesyn. I analysen af Libeskind's historiesyn arbejdes der begrebsanalytisk med Libeskind's teoretiske tekster, hvor specialet via en analyse vil undersøge Libeskind's anvendelse af de beslægtede begreber historie, erindring og fortid. Analysen vil tage udgangspunkt i en historieteoretisk gennemgang af kulturel erindring, hvorefter det teoretisk vil blive afdækket, hvordan forholdet imellem historie og et specifikt sted kan forstås. Inden denne gennemgang vil der være en teoretisk udredning af, hvordan narration kan forstås, da historie kan forstås inden for en narrativ ramme. Denne tværfaglige teoretiske redegørelse giver metodisk et grundlag for at indkredse Libeskind's historiesyn. Samtidig viser dette speciale i et bredere og nuanceret perspektiv, hvordan arkitektur med sin fysiske konstruktion er med til at skabe en manifestation af kulturel erindring.

ii. Narration - fortællingens verden

I forsøg på at forstå verden omgiver mennesket sig med narrativer, der i deres konstruktion er identitetsskabende. Man kan kort sige, at narrativet er en refortælling af en historie, der er sket. Narrativet er altså ikke historien selv, men fortællingen af historien. En historie er derimod en sekvens af begivenheder, som narrativet redegør for. Nogle begivenheder vil være mere relevante at fremhæve end andre, alt efter hvilket perspektiv det betragtes fra. Dermed former narrativerne historien, og det er igennem den narrative form, at den kulturelle erindring skabes. Filosofen Arthur Danto er inde på, at *historiske sætninger* kan forstås som narrative sætninger. Han definerer narrative sætninger som sætninger, der referer til mindst to tidsadskilte begivenheder, imens de beskriver den tidlige begivenhed til hvilken, de referer til. Han kommer selv med eksemplet ”tredivende års krigen begyndte i 1618.” En sætning der kun giver mening i eftertiden, idet den ikke ville være forståelig i 1618, da fremtidige begivenheder af logiske årsager var ukendte. Som



han ser det, er disse narrative sætninger relateret til vores forståelse af historie som begreb, og de er med til at forme vores historiske forståelse, idet de er med til at strukturere og indplacere begivenheder i et bredere tidsbillede (Danto 2007:143). Da vi ikke kender vores fremtid, betyder det, at den ramme, historikeren strukturerer begivenheder ind i, er ukendt i øjeblikket. Eksempelvis vidste man ikke i 1618, at krigen ville vare i tredive år. Vi lægger dermed et perspektiv ned over fortidige begivenheder, der i den forgangne nutid ikke ville være mulig. Narrativer er ifølge Danto ikke en del af de begivenheder, de beskriver, selvom forfatteren er en del af dem. Narrativer er derfor udtryk for, at en begivenhed er følt afsluttet, ellers er beskrivelsen blot udtryk for dagbogsskriverier og er derfor ikke, ifølge Danto, narrativ i sin form (Danto 1998). Historiske beretninger vil dermed uundgåeligt være udtryk for en narration. Walter Fischer argumenterer i *Human Communication As Narrative* for, at al menneskelig kommunikation er narrativ, idet mennesket naturligt er historiefortæller. Vi har evnen til at genkende sammenhængen og troskaben med de narrativer, vi fortæller og oplever (Fischer 1987: 24). Han foreslår, at vi erfarer og forstår livet som en evigt gående serie af narrativer. Han betragter derfor alle former for kommunikation som narrativ (Ibid.). Dette kan man efter min mening kritisere ham for, da ikke alle sproglige former er i fortælleform. Der eksisterer også den argumentative og deskriptive diskursform. Dog kan det være givtigt at forstå livet som en serie af narrativer, som Fischer foreslår. Mennesket omgiver sig med narrativer i et forsøg på at forstå den evigt foranderlige verden, og som Koselleck er inde på, afspejler denne proces historien. Det vil sige, at narrativerne afspejler, hvordan mennesket forholder sig til størrelserne fortid, nutid og fremtid.

En form inden for den narrative genre er myten, der er en religiøs fortælling, som fortæller noget om verdensindretning. Myten kan som form fungere uden for tid og rum. Der skabes ofte en mytisk urtid i myten, hvor verdens indretning, som vi kender den, endnu ikke er på plads, men igennem myten skabes der orden fra kaos. I dagligdagen omgiver vi os også med myter, og som Roland Barthes er inde på, kan alt gøres til myte, hermed også historiske begivenheder. Han definerer myten som tale, som et kommunikationssystem, der har et budskab. Derved er myten en kommunikativ handling. Ifølge Barthes defineres myten ikke ved det, den er budskab om, men ved den måde, hvorpå den fremføres. At han definerer myte som tale, betyder ikke nødvendigvis, at den er mundtlig. Myten kan bestå af såvel skrift som billeder (Barthes 1970:229-230). Myten bliver en måde for os at forstå den evigt foranderlige verden, vi lever i. Vi foretager en kontekstualisering af verdens gang, hvor vi som mennesker kan handle igennem myten og derved skabe taksionomi, en opstilling af orden.



iii. Kulturel erindring: en begrebsafklaring af historie, erindring og fortid

Når vi vil huske eller erindre noget fra fortiden, gengiver vi det i narrativer. Denne proces kan sammenfattes i begrebet *kulturel erindring*. Begrebet stammer fra og er introduceret af Jan Assmann i *Das kulturelle Gedächtnis* (1992). Med begrebet kulturel erindring mener Assmann, at sociale grupper skaber deres identitet igennem en fælles forestilling af fortiden. Kulturen bygger derved, ifølge Assmann, på erindringen af fortiden, der virker operativt gennem narrative strukturer (Assmann 1997: 9-17). Kulturel erindring er således en måde at forholde sig til fortiden på. Nogle narrativer inddrages, mens andre trænges i baggrunden for at skabe en fælles fortælling. Kultur kan på den måde forstås som et dynamisk miks af symboler, forestillinger, sprog og praktikker, som mennesket selv har været medskabere af. Kultur kan hermed ikke opfattes som en statisk ting, der er styrende for den menneskelige handlen, som blandt andre Sociologen Émile Durkheim mente. Derimod skal kultur ses som en proces, i hvilken mennesker er involveret (Anderson og Gale: 1992: 3). Dermed er vi medskabere af vores kultur, som samtidig er med til at forme os som mennesker. Vi tager symboler og sproget i brug i konstruktionen af kulturer og geografier (Ibid.). Dette betyder, at mennesket ikke er passiv modtager af kulturelle forestillinger, skikke og traditioner, som det har arvet. Derimod er mennesket aktiv i genskabelsen af disse ud fra egne motivationer og perspektiver. Kultur har en kollektiv karakter, som vi igennem tiden har internaliseret, så den fremstår som en ydre kraft uden for individet. Dermed kan kultur forstås som erindring og dermed også som kulturel erindring. De beslægtede begreber historie og erindring er teoretisk ofte blevet modstillet, men de kan dog betragtes som udtryk for den samme erkendelsesmæssige proces, som her kan forstås som kulturel erindring. En teoretisk begrebsafklaring er derfor relevant, da denne vil give et metodisk begrebsapparat til analysen af Libeskind's historiesyn.

Dette speciale arbejder som sagt med terminologien *historie*. Et begreb der har flere betydninger, idet det både kan forstås som en proces, der forløber gennem tiden, som et narrativ og som det videnskabelige forskningsfelt. Begrebet historie er dermed flertydigt, og det kan være givtigt at forstå distinktionen imellem historie og fortid, når man vil indkredse historie som begreb. Historikeren Keith Jenkins skelner imellem historie som teori eller diskurs og fortiden som det, teorien har som objekt (Jenkins 2003:7). Begrebet *historie* kan derved opfattes som flertydigt, da det anvendes i flere forskellige kontekster. Hver kontekst er med til at forme begrebet. Keith Jenkins opstiller i *Re-thinking History* en definition på, hvordan vi kan forstå historie som begreb. Han redegør for, at historie er



en skiftende problematisk diskurs, der angiveligt er om verden, og som er produceret af historikere. Dog vurderer jeg, at denne definition ikke tager højde for en dagligdagsbrug af begrebet historie, idet definitionen går på en professionaliseret forståelse af begrebet. Termen historie anvendes ikke kun af historikere, men også af menigmand, for mennesket er historisk orienteret og bruger historien eller narrativer i sin dagligdag til forskellige formål.

Historiker Bernard Eric Jensen anvender derimod en bred definition, der i forhold til problemstillingen er anvendelig rent metodisk. Han siger, at så snart en person eller gruppe interesserer sig for noget fortidigt og gør brug af denne viden til et eller andet formål, er det udtryk for historie. Han understreger, at vores forståelse af historiebegrebet afhænger af den kontekst, det anvendes i (Jensen 2010:10). Dermed er historie, hvad det bruges til, og det er ikke begrænset til, hvad historikere gør. Der skelnes dermed ikke imellem begreberne erindring og historie i forståelsen af historie, da de begge er udtryk for den samme erkendelsesmæssige proces. Distinktionen imellem de to begreber har givet anledning til fagteoretiske stridsspørgsmål. Når der skelnes imellem de to begreber, tages der ofte afsæt i Maurice Halbwachs distinktion imellem historie, som værende det videnskabelige forskningsfelt, og erindring, som værende en mere diffus, spontan, magisk, usystematisk og affektiv faktor (Halbwachs 1950: 88-79). Der ligger dog en gammeldags positivistisk opfattelse af historie i Halbwachs teori. Samtidig er historikere begyndt at behandle historie på samme måde, som Halbwachs behandlede begrebet erindring, det vil sige som et produkt af sociale grupper. Halbwachs var den første til at opstille distinktionen, der senere blev taget op af Pierre Nora og populariseret. Men som Astrid Erll påpeger, er denne distinktion ikke en frugtbar tilgang til repræsentationer af fortiden. Hun mener, at det er mere givtigt at se på forskellige kulturelle erindringsmåder (Erll 2008:7). I dag vil de fleste da også være enige i, at det ikke giver mening at skelne principielt imellem historie og erindring, da det erkendelsesteoretisk er udtryk for den samme proces.

Dog er der diskursivt forskel på anvendelsen af historie i det historievidenskabelige felt og i dagligdagsfeltet. Som den franske filosof Paul Ricoeur udtrykker det, er den narrative diskurs inden for dagligdagsbrug ikke underlagt den samme autoritative kritik, som er gældende for det historievidenskabelige felt (Ricoeur 2011: 477). Dog er den gældende diskurs historisk og kontekstuel foranderlig, idet den er udtryk for magt i dens historiske kontekst (Asad 1993: 54). Talal Asad er optaget af religion som begreb. Han betragter kategorien religion som en historisk konstruktion, der er skabt af magtforhold. I værket



Genealogies of Religion argumenterer han derfor for, at man ikke kan opstille en universel definition for religion. Dette gælder alle de kategorier og dikotomier, der ifølge Asad bør betragtes som konstruktioner. Han påpeger, at vores legitime forståelse af fortiden og fremtiden er skabt af vores moderne verden (Ibid.).

Det er i denne forbindelse relevant at se på Roy Rosenzweig og David Thelens store undersøgelse *The Presence of the Past. Popular uses of History in American Life* (1998). Her undersøger de forståelsen af begreberne historie og fortid hos menigmand i USA. De gør dermed ikke historiefaget normativt i historiebrugen, som det også var tilfældet med Jensen. I deres undersøgelse kommer de frem til det resultat, at hver er sin egen historiker. Med dette mener de, at den menige amerikaner skaber sine egne narrativer af fortiden for at fordøje de allerede forberedte af andre. Rosenzweig og Thelen ser på andre kilder og narrativer med skepsis. De betragter ikke fortiden som abstrakt, men den er, som de ser det, mest meningsgivende, når den er i dialog med nutiden. Fortiden er dermed ikke blot tilstede, den er en del af nutiden (Rosenzweig og Thelen 1998: 178). Undersøgelsens resultater korresponderer med Jensens brede definition af historie, og den antyder, at mennesket er historisk orienteret.

Ligesom hos Keith Jenkins ligger der i Jensens brede definition en distinktion imellem fortiden og historie. En distinktion, der er med til at anskueliggøre, hvordan Libeskind betragter historie, og med hvilket perspektiv han anvender fortiden. I denne definition er der ikke en rigtig eller forkert brug af historie, og der er dermed heller ikke en rigtig eller forkert måde at betragte historie på. Derimod er der tale om en inklusiv historieforståelse. Det er ikke dette speciales formål at tillægge de enkelte historiesyn forskellige værdidomme.

Når fortiden opstilles som distinktion til historie, er det ikke et udtryk for, at fortiden er endegyldig. Derimod kan man tale om, at der er flere fortider, der hver især sætter sig erindringsspor (Jensen 2010: 10). Sociologen Michael Schudson taler om den mulige fortid, og med dette mener han, at fortiden skabes og struktureres ud fra nutidige interesser. I denne strukturering af fortiden er der tre faktorer, der styrer de mulige fortider: strukturen af mulige fortider, strukturen af individuelle valg og konflikten omkring fortiden blandt individer eller grupper (Schudson 2011:287-290). Der er det, han kalder en retorisk struktur til den sociale organisation, som lægger vægt på nogle facetter af fortiden frem for andre (Ibid.). Dermed er der nogle elementer af fortiden, som erindres, mens andre trænger i baggrunden. En traumatisk fortid kan dog ifølge Schudson ikke



glemmes, da fortiden bliver en del af os, former os og påvirker vores bevidsthed (Ibid.). Nutiden skaber fortiden, men samtidig er fortiden med til at skabe os som mennesker. Dermed er begivenheder som Holocaust og den 11. september 2001 med til at forme os som mennesker. Vi kan ikke blot glemme sådanne begivenheder, men må kontinuerligt konfrontere os selv med dem. Hvilken udlægning af fortiden, der gælder i et samfund frem for en anden, vil uundværligt være et spørgsmål om magt. Hvem har magten til at definere fortiden? Kontrollen over fortiden bliver et politisk kampfelt, hvor den styrende diskurs er med til at forme fortiden. Men samtidig presser fortiden sig uundgåeligt og kompromisløst på en gang imellem, og vi kan ikke ignorere den (Ibid.). Dermed er fortiden på den ene side skabt af den sociokulturelle kontekst (for at benytte Halbwachs udtryk), men på den anden side har den en form for blivende karakter, der påvirker nutiden. Dette korresponderer med sociolog Paul Connertons forståelse af fortiden, idet han siger, at vores erfaring af nutiden afhænger af vores viden om fortiden, og vores billeder af fortiden tjener almindeligvis en nutidig social orden (Connerton 1989:1-7). Dette betyder, at vi forstår nutiden igennem vores fortid, men samtidig er vi selv med til at skabe vores fortid. Når Connerton siger, at fortiden tjener nutidige formål, betoner han et af de elementer, som Halbwachs ser som centralt ved erindringensprocesen. For Halbwachs mener, at nutiden og den sociale kontekst er udgangspunkt for alle erindringsprocesser, idet erindringen kontinuerligt reproduceres ud fra nutidige forhold (Halbwachs: 1992: 47). Vores forestillinger om fortiden er altså perspektivisk bundet, idet det er den sociokulturelle kontekst, der er med til at bestemme vores billeder af fortiden. Samtidig er vores billeder af fortiden ikke stabile. De bliver kontinuerligt forandret efter vores nutidige perspektiv. Man kan altså ikke tale om erindringen som et fossilt dyr, man kan tage frem og studere, men derimod er den evig foranderlig.

For at forstå distinktionen imellem fortid og historie kan man overordnet sige, at historie er udtryk for en fortidsbrug. Historie kan derved i Connertons optik betegnes som en kulturel eller kollektiv erindring og bliver dermed brugt til at betegne et komplekst sagsforhold. Med baggrund i denne teoretiske udredning af begreberne historie og fortid undersøges Libeskind's historiesyn.

iv. Indkredsning af kulturel erindring

Inden for en bred vifte af fag inden for humaniora og samfundsfag er der forskningsmæssigt sket det, man kan omtale som et "memory boom". Dette boom får sin begyndelse



i 1970'erne og tager rigtig fart fra 1980'erne, hvor der har været stigende forskning i erindring. Denne forskning arbejder ofte tværfagligt og er derfor kendetegnet ved overskridelsen af faggrænserne. Med den brede definition af historie, der ovenfor opstilles, er der ikke den store forskel på begreberne historie og erindring, da de erkendelsesmæssigt er udtryk for den samme proces. Rent metodisk vil det være givtigt at se på historie som udtryk for kulturel erindring eller social- og kollektiv erindring, om man vil, i stedet for at se på distinktionen imellem historie og erindring. Nedenfor vil det blive afdækket, hvad der menes med begrebet kulturel erindring.

Maurice Halbwachs var som tidligere nævnt en af de første til at introducere begrebet kollektiv erindring, og med sine studier *Mémoire collective* har han lagt grundlaget for erindringsforskningen i dag. Han har med sit begreb *cadres sociaux de la mémoire* (sociale erindringsrammer) artikulert idéen om, at individuelle erindringer i sagens natur er formet og ofte vil være udløst af den sociokulturelle kontekst (Halbwachs: 1992: 38). Halbwachs skriver: "No Memory is possible outside frameworks used by people living in society to determine and retrieve their recollections" (Halbwachs: 1992: 43). På den måde opfatter han erindringen som en kollektiv proces, da dens indhold, til trods for den finder sted i individet, er bestemt af de sociale sammenhænge, individet indgår i (Halbwachs: 1992: 38). Han taler derved imod en individuel erindring, idet den er styret af den sociokulturelle kontekst. Sproget udgør det mest elementære og samtidig det mest stabile for kollektiv erindring. Dette er også en af årsagerne til, at Halbwachs ikke mener, man kan tale om individuel erindring, da det enkelte individ tænker igennem sproget og derfor altid vil være indlejret i en kollektiv erindring (Halbwachs: 1992: 45).

Halbwachs definerer aldrig helt klart, hvad han mener med kollektiv erindring, og der er da også flere tolkninger af hans arbejde. Halbwachs teorier er derfor både blevet opfattet som statiske og dynamiske. De kritikere, herunder Burke og Connerton, der betragter Halbwachs teorier som statiske, betoner hans manglende præcisering af relationerne mellem individuel og kollektiv erindring og af de processer, hvorved den kollektive erindring overføres. Dertil kommer, at han betragter individer som passive modtagere af den materialiserede fortid (Warring 1996: 219).

Anette Warring udfordrer Halbwachs perspektiv på individuel erindring ved at se på dynamikken imellem den kollektive og individuelle erindring. Hun vurderer på den ene side, at variationen i individuelle erindringer udfordrer eksistensen af kollektiv erindring og på den anden side, at den personlige erindring tendentielt opluges af den kollektive



erindring (Warring 1996: 214). Det vil sige, at de to erindringsformer er nært sammen-
vævet og svære at skelne fra hinanden, da vi reviderer vores personlige erindringer, så de
passer med den kollektivt erindrede fortid (ibid.). Dette betyder, at hvis historie er udtryk
for en kulturel eller social erindring, som sociologen Peter Burke er inde på, må historie
ses som en proces, der er bestemt af den sociale ramme (Burke2011:143). Social erin-
dring som begreb opsummerer, ifølge Burke, de komplekse fortolknings- og udvælgel-
sesprocesser i en simpel formular og understreger homologien imellem de måder, hvorpå
fortiden er optaget og erindret (Burke 1997:45-47). Med dette mener han, at vi kun har
adgang til fortiden via kategorier (eller kollektive repræsentationer, som Durkheim ud-
trykker det) af vores egen kultur. Han har dermed et relativistisk syn på historie, der kor-
responderer med Jensens definition af historie. Burke mener, at historikere må betragte
erindringen som en historisk kilde, og dernæst må historikeren betragte erindringen som
et historisk fænomen. Som han ser det, er erindringer smedbare, og vi må forstå, hvordan
de er formet og af hvem. Erindringer er påvirket af den sociale transmission og af det
medie, der anvendes (Ibid.). Dermed bliver det centrale spørgsmål hvilken version af
fortiden, der bliver registreret og bevaret (Ibid.). Warring er inde på, at for at erindringen
giver mening, må vi glemme det meste. Som hun formulerer det, eksisterer erindringen i
narrativ form og kontekstualiseres i forhold til vores øvrige erindringer, og den kollektiv
erindring må derfor betragtes som resultat af en selektions- og eksklusionsproces (War-
ring 1996:215). Glemslen er herved en integreret del af erindringen.

Burke anskuer historie som udtryk for en social erindring og sætter dermed ikke skel
mellem historie og erindring, som man finder den hos Halbwachs og Nora. Ved at be-
tragte historie som udtryk for kulturel erindring anskueliggøres det, hvordan historie kan
forstås som en proces, hvor billeder af fortiden, i form af historie eller erindring, skabes
af den sociokulturelle kontekst. For at tydeliggøre processen og forholdet imellem kultu-
rel erindring og fortiden, kan man betragte kulturel erindring som en narrativ tekst, hvor
fortiden er materialet til fortællingen i form af en serie af begivenheder. Fortiden er på
den ene side konstrueret og struktureret af nutiden, men er samtidig udtryk for fortidige
begivenheder. Man kan ved struktureringen af fortiden tale om mulige fortider, hvor in-
dividuelle valg og konflikten omkring fortiden blandt individer og grupper strukturerer
den mulige fortid. Dermed er det vores sociokulturelle kontekst, der er med til at bestem-
me billederne af fortiden. Det betyder også, at fortidens billeder ikke er stabile. De er
konstant udfordret af nutidens perspektiver, og man kan derfor ikke tale om en specifik
fortid, men om mange fortider.



Historie er udtryk for en fortidsbrug. Det betyder, at processen, hvorved fortidens billeder trækkes frem, kan ses som historie. Historie bliver dermed brugt til at betegne et komplekst sagsforhold. Historie kan derved betragtes som udtryk for kulturel erindring, der kan ses som en social konstruktion skabt af nutiden, men samtidig formet af fortiden. Dette betyder, at historie må ses som en proces bestemt af den sociale ramme. Kulturel erindring er ligesom historie en måde at forholde sig til fortiden på. Narrativer udvælges selektivt for at skabe en fælles fortælling. Kulturel erindring som begreb har derved et kollektivt element. Med betegnelsen kulturel erindring gøres forståelsen af erindring bredest mulig og dermed også historie. Der kunne også være benyttet begreberne kollektiv erindring, som Halbwachs eller social erindring, som Peter Burke er inde på. Men ved at benytte kulturel erindring er det som sagt muligt at se bredere på begrebet erindring, idet det ikke står som modsætning til historie, hvilket er tilfældet med begrebet kollektiv erindring. Kulturel erindring opsummerer som begreb de udvælgelses- og fortolkningsprocesser, hvorpå fortiden er optaget og erindret. Kulturel erindring kan derved bruges som redskab til at forstå, hvordan Libeskind igennem sin arkitektur forstår og skaber fortiden, og derunder hvordan vi kan betragte hans historiesyn.

v. Historie og sted

I det danske sprog benyttes udtrykket, at historien er noget, der ”fandt sted”, og på engelsk finder man udtrykket ”history takes place”. Rent sprogligt forbindes historien således med et fysisk sted. Man menes at kunne ”mærke historiens vingesus”, når man eksempelvis står ved en historisk bygning. I udtrykket ligger der en forventning om at kunne ophæve tidsadskillelsen mellem fortiden og nutiden. Det er værd at bemærke, at der implicit i dette billede ligger en vestlig lineær tidsforståelse.

Inden for en bred vifte af fag, herunder antropologi og kulturel geografi, har man diskuteret forholdet mellem rum, sted og tid. Man har blandt andet været optaget af den rumlige dimension af kulturelle forestillinger og praksisser, og af hvordan stedet sprogligt konstrueres gennem narrativer. Ved en kobling til kulturelle erindringer gøres det abstrakte rum til meningsfulde steder. Der sker altså en transformation af rum til et menneskeskabt sted. På engelsk har vi begreberne *space or place*. Space forstået som det fysiske rum, og place som stedet iboende en kulturel betydning. *Stedet* skal altså forstås som en menneskeskabt konstruktion, og ens fornemmelse for stedet er på samme måde en konstruktion. *Stedet* er altså en konstrueret virkelighed. Det skabte sted får en blivende karakter for



individet, idet stedet giver den kulturelle erindring et fast holdepunkt, der derved er med til at forme mennesket. Dermed er kulturen fæstnet i rummet, idet mennesket interagerer inden for et fysisk defineret område. Stedet tjener til en reproduktion af kulturen. Kay Anderson og Fay Gale taler om, at der i den kulturelle proces, hvor mennesket forsøger at finde mening i verden, skabes rum, steder, landskaber, regioner og miljøer. Det vil sige, at mennesket skaber gennem kultur og geografier ved at forme steder på bestemte måder (Anderson og Gale: 1992: 4). Geografier er altså ikke statiske ting, som er uafhængige af kulturen, men er, på samme måde som kultur, evigt foranderlige, og begge indgår de i et dynamisk forhold. Kulturgeografen Yu-fi Tuan argumenterer i denne sammenhæng for sprogets skabende kraft, idet han siger, at talen er en komponent af den totale kraft, der transformerer naturen til et menneskeligt sted (Tuan 1991:684-696). I dette perspektiv kan man betragte arkitektur som skabende og reproducerende af kulturen, idet arkitektur igennem sin konstruktion og sit formmæssige sprog er en materiel transformation af et rum til et menneskeligt sted. Ved udpegning af et sted som historisk ligger der implicit en sondring om, at stedet har en fælles historie iboende i sig og dermed et fælles erfarings-sæt. Men som Laurajane Smith påpeger, er ”stedet” en social konstruktion, der kan være identitetsskabende, idet ”stedet” er et forestillet rum for et fælles erfarings-sæt. Dermed bliver ”stedet” rum for identitetsformationer, der fungerer som anker for fælles erfaringer (l. Smith 2006:76). Smith er optaget af forholdet imellem kulturarv og det konstruerede sted. Kulturarvsprocessen kan i denne forbindelse ses som udtryk for en skabelse af en kulturel erindring. Med kulturarvsproces menes den proces, hvorved et objekt gøres til kulturarv, det være sig materiel såvel som immateriel kulturarv. Smith betragter kulturarven som identitetsskabende, men den er samtidig med til at placere os som nation, samfund eller individ, og vores sted i vores kulturelle, sociale og fysiske verden (Smith: 2006:75). Kulturel erindring i materiel repræsentation bliver et fysisk anker, men samtidig giver det en social placering, en fornemmelse af at høre til (Ibid.). Stedet kan herved forstås både som det geografiske sted, men også som en social placering. Kulturel erindring bliver derved et værktøj til at skabe identitet i social sammenhæng. Denne sociale identitetsskabelse kan politiseres, da det altid er et spørgsmål om, hvem der har magten til at definere, hvad der er udtryk for den kulturelle erindring.

Halbwachs argumenterer for, at den rumlige lokalisering er en betingelse for erindringen. Han skriver:

Der findes således ikke nogen kollektiv erindring, som udfolder sig uden for en rumlig sammenhæng. Rummet er en realitet, et fast holdepunkt: når



vi ser på, hvordan vore indtryk jager af sted efter hinanden, uden at oplagres i hukommelsen, er det svært at forstå, hvordan vi kan fastholde fortiden, hvis ikke det var fordi det fysiske miljø omkring os spillede en rolle.¹⁶

Rummet eller stedet er altså et fast holdepunkt for vores erindring af fortiden. Der er på den måde tale om en nærmest tidløs og stabil kvalitet, idet rummet er en "realitet". Dermed er rummet et fast holdepunkt for den ellers abstrakte erindring. Erindring kan hermed ses som en praktisk og teknisk proces, der implicerer, at den materielle kultur må ses som aktør i skabelsen og vedligeholdelsen af erindring. Den materielle kultur er, i dette perspektiv, ikke blot en passiv refleksion af samfundets sociale liv, men derimod medskaber af samfundet gennem påvirkning af menneskers handling og tænkning (Otto 2005:39). Historikeren Pierre Nora tog arven fra Halbwachs op og var i 1980'erne med til at popularisere feltet for erindringsforskningen. I syvbindsværket *Lieux de mémoire*, der udkom 1986-1992, sætter han sig for at undersøge erindringskulturen i Frankrig, og i dette arbejde formulerer han begrebet *erindringssted*. Et erindringssted er et sted, der er et bevidst udformet erindringsmærke, som overlever i historien. Han forstår erindringssteder i abstrakt forstand, og dette betyder, at det kan være et fysisk såvel som et immaterielt sted. Erindringsstederne legemliggør en kollektiv erindring, og derved fremkalder disse bevidst konstruerede steder en individuel erindring (Nora 1995: 15). Dette speciale vil ikke være en undersøgelse af Libeskind's arkitektur som erindringssteder. Blot understreges det her, at historie og "stedet" er forbundne størrelser, og dette forhold kommer også til udtryk i Libeskind's arkitekturteorier, som vil blive belyst i analysen af hans historiesyn.

vi. Kulturel læsning af arkitekturen

Al arkitektur er, ved sit steds placering, en materialisering af fælles erfaringer. Dette betyder, at der ved arkitekturens placering i et givent landskab og formmæssige konstruktion både benyttes og skabes en kulturel erindring. Som Tuan er inde på, transformeres naturen til et menneskeligt sted via sprogets skabende kraft. Arkitekturen har som sprog en skabende kraft. På den måde skaber arkitekturen erindringssteder, der medierer gennem tid og rum. Mennesket har gennem tiden haft brug for at skabe "steder" for denne noget abstrakte erindring. Dette ses blandt andet i traditionen for mindesmærke-kulturen, hvor fælles erfaringer af fortiden materialiseres for derigennem at skabe en kulturel erindring af fortiden. En materialisering, der rituelt ophæver tidsadskillelsen mellem fortiden og

16 <http://web.mit.edu/allanmc/www/hawlbachspace.pdf> s. 6-7



nutiden. Man kan således tale om historien som en sammenklappelig tid, idet fortiden i ”stedet” møder nutiden. Dette aspekt vil blive afdækket i analysen af Dansk Jødisk Museum, hvor det vil blive vist, hvordan dette forhold kommer til udtryk.

Arkitektur er ved sit formsprog en måde at konstruere steder på. Arkitekturens fysiske konstruktion er ikke en rent materiel manifestation. Der er i lige så høj grad tale om en kulturel manifestation. Igennem arkitekturen transformeres rummet til steder fyldt med kulturel betydning. Arkitekturen er i sin æstetiske form ikke neutral, men er fyldt med mening. Som Ian S. Black formulerer det:

That architectural designs are implicated in the construction of meaning and identity as part of the wider cultural landscape. Indeed, what are termed here “architectural landscapes” are considered to be one of the principal documents with which to frame our understanding of past and present landscapes, and the economic, social and cultural processes that shape them. (Black I Robertson og Richards 2003:19).

Arkitekturen indrammer og formidler vores forståelse af både fortiden og nutiden. Arkitekturen bliver ved sin konstruktion et kulturelt spejl af os selv, idet vi blandt andet kan aflæse tidsperioder ud fra de kulturelle forskelle, der udmønter sig i arkitekturen. Arkitekturen bliver altså udtryk for vores kulturelle erindring igennem tiden. Arkitekturen taler på den måde igennem sit formsprog som historiske narrativer, der kan forstås for eftertiden. Man kan altså ikke længere tale om, at arkitekturen er neutral i sit sprog, som modernistiske arkitekturteoretiker betoner. Den vil altid være udtryk for den gældende kulturelle erindring.

6. Arkitektur og historie – en analyse af Libeskind's historiesyn



GROUND ZERO MASTER PLAN
New York, New York



6. Arkitektur og historie – en analyse af Libeskinds historiesyn

Denne analyse vil primært være en undersøgelse af Libeskinds historiesyn, men også af hans overordnede arkitekturteorier, da Libeskinds arkitektur og historieforståelse er interrelaterede elementer. For at forstå hans arkitektur må man forstå hans historiesyn og omvendt. Denne analyse vil ikke være en analyse af den fysiske arkitektur, men derimod en sproglig analyse. Der opstilles i specialet et analytisk skel mellem Libeskinds teorier på det sproglige plan og det fysiske plan, arkitekturen. Dette er elementer, der er nært forbundne, men i en analyse er de værd at skelne mellem, da de her kan vise samspillet mellem teksten og det fysiske rum. For at indkredse Libeskinds teorier er analysen opdelt i temaerne: *Historie som proces, fornemmelse for sted, arkitekturen som sprog og de arkitektoniske narrativer, arkitekturens etik og religiøsitet - en oplevelse af det guddommelige og den sammenklappelige tid*. Disse temaer fungerer dermed som analytisk redskab og vil give et indblik i Libeskinds teorier. Nedenfor opridses først hans historiske og arkitektoniske position kort, hvorefter den undersøges nærmere i dybden i analysen.

Gennem en kritisk læsning af Libeskinds person og et indblik i hans inspirationskilder står det frem, at Libeskind som overordnet strategi for sit arbejde vil give arkitekturen som kunstart et ståsted efter Auschwitz. Med en syntese af Benjamin, Adorno og Heidegger og sine jødiske rødder giver han arkitekturen et intellektuelt og religiøst betydningslag. Han vil gøre op med modernismens ideologiske favntag på arkitekturen, og det er i dette lys, man overordnet må se Libeskinds historiefilosofi; som et opgør mod en funktionalisme og en historisme. I dette arbejde indgår et erindringsarbejde som en vigtig brik. Det er igennem en inkorporering af erindringen i arkitekturen, at arkitekturen ifølge Libeskind gøres fri, og fremtiden på ny får et håb.

Libeskind har udtalt, at han udover at være arkitekt også betragter sig selv som filosof. Hans arkitektoniske visioner strækker langt mere ud end blot det at bygge. De åbner op for en refleksion over den menneskelige virkelighed, der giver arkitekturteoriene et filosofisk element. Dette ses afspejlet i Libeskinds måde at tænke arkitekturen på og dennes samspil med historien. Libeskind har stærke teorier om arkitektur, historie og verden omkring ham. Som Libeskind selv udtrykker det, ønsker han ikke blot at tegne bygninger, der har et funktionelt formål, som det var tilfældet under de modernistiske strømninger. Han tegner derimod bygninger, der appellerer til det sanselige niveau. De skal igennem deres formsprog appellere emotionelt til mennesker. Bygningerne, han opfører, er altid velovervejede i forhold til den givne kontekst, de bygges ind i. Han har umiddel-



bart en stærk fornemmelse for stedet og for, hvordan arkitekturen via sine konstruktioner transformerer det fysiske rum til meningsfulde steder. Det kan fx være byrummet, hvor bygningen tænkes at være i dialog med det omgivende byrum, eller kunstmuseer, hvor rummet tænkes at være i dialog med den givne kunst. Denne kommunikation sker ifølge Libeskind via arkitekturens sprog, der er sammensat af de enkelte materials sprog. Hvert lille delelement er således gennemtænkt og overvejet helt ned til materialevalget. Historiske narrativer medtænkes i arkitekturen, der derigennem fortæller historier.

Libeskind betragter her historien som en levet proces og ikke blot som en fortælling med en god eller dårlig slutning. Han betragter historiens løb som et drama, hvori mennesker er agenter. Mennesket er derved med til at skabe historien gennem det levede liv.

Arkitekturen har for Libeskind en etik og en religiøsitet. Arkitektur er etisk, idet den har en forpligtigelse til at fortælle historier, der ikke kun er aktuelle i nutiden, men også ind i fremtiden. Det, at mennesket umiddelbart forstår kunsten, i dette tilfælde arkitekturen, og ikke blot betragter teknikken bag, er for Libeskind udtryk for en guddommelig indgriben. Dermed er abstraktionen gudsgiven, hvilket gør, at barn som voksen kan have denne oplevelse. Denne guddommelige indgriben kan tolkes i en kabbalistisk forståelsesramme, idet den kabbalistiske mystiker, der oplever enhed med Gud, kan sammenlignes med den sanselige oplevelse af enhed i arkitekturen, som brugeren forventes at have. Det er lige før han i dette, som arkitekt, sidestiller sig selv med gud. I forlængelse heraf betragter han da også sin arkitektur som et mikrokosmos. Arkitekturen virker dermed på flere niveauer. Der er tale om en umiddelbar sanselig oplevelse, men også om en metafysisk faktor, der transcenderer den umiddelbare oplevelse. Religiøsiteten i arkitekturen har gennemgribende indflydelse på historieforståelsen, idet Libeskind sætter de historiske narrativer ind i en religiøs ramme. Som konsekvens heraf mytologiseres historien, hvorved den tidlige adskillelse imellem fortiden og nutiden nedbrydes. Libeskind vil med sin arkitektur skabe et vindue til at forstå verden. Dette sker igennem en guddommelig oplevelse af enhed, som mystikeren, der igennem en åndelig bevægelse når til indsigt. Konstruktionsmæssige ændringer i arkitekturen får, ifølge Libeskind, en til at se verden i et nyt perspektiv. I sine arkitekturteorier sætter Libeskind arkitekturens evne til at kommunikere ind i en religiøs ramme, og i den forbindelse opererer Libeskind med en sammenklappelig tidsforståelse, idet arkitekturen arbejder som en portal, hvor nutiden møder fortiden. Historiske elementer benyttes i arkitekturen som en aktiv komponent. Som konsekvens af Libeskind's strategi må arkitekturen via sit konstruktionsmæssige sprog skabe orden, der former vores potentielle fremtid.



i. Historie som proces

Libeskind har et filosofisk perspektiv i sine arkitekturteorier. Dette ses ved, at han i sine byggerier er optaget af verden omkring sig, og gennem sin arkitektur forsøger han at afspejle dette syn på verdenen. Han siger:

Most people who are architects start by getting an apprenticeship, designing a small building and developing their skills. That was never my interest. Rather, I took a path through music, through intellectual pursuits as a professor. I never designed a building before the Jewish Museum, so it's a different way of looking at the world. I think of architecture more as a cultural endeavour.¹⁷

Libeskind beskriver i dette citat, at han tænker musisk og i sit arbejde har haft en intellektuel tilgang til arkitekturen. Dette er en anden tilgang, end mange andre arkitekter har. I stedet ser han arkitektur som en kulturel bestræbelse. Han spiller her på distinktionen mellem det at være kunstner og det at være ren ingeniør som arkitekt, og i denne distinktion ser Libeskind sig selv som kunstneren.

I feel like I am playing a different instrument now. It's a different kind of performance. Architecture is more complex. If you are the kind of person who gets frustrated that Ground Zero is taking a long time to finish, you will be misunderstanding what architecture is. It is compromise which makes it the ultimate art. It is not practised privately, it is practised with others. It is a civic art.¹⁸

Som kunstner spiller han nu et nyt instrument, arkitekturen, som han ser som en offentlig kunstart. Dette gør også, at han trods sin filosofiske tilgang til arkitektur kan beskrives som en pragmatisk arkitekt, idet han er bevidst om de praktiske aspekter ved et givent byggeri. Samtidig skal idéen bag arkitekturen dog strække sig videre end til blot det tekniske. Libeskind siger:

Working with developers can be tricky. It means fulfilling two opposite goals, giving the developer his maximum profits while making sure that the resulting building goes beyond private interest. The worth of the marketplace is enhanced by buildings that add to the cultural and econom-

17 The Jewish Chronicle online: "Interview with Daniel Libeskind":
<http://www.thejc.com/lifestyle/the-simon-round-interview/31407/interview-daniel-libeskind>

18 Ibid.



ic success of a place. Industrialists like Carnegie and Rockefeller became immortal because they invested in an architecture with a civic grandeur. They didn't turn their backs on the city but contributed to it. (Libeskind 2004:262-263).

Praktik og teori er derved nært forbundne, men som man kan læse ud af dette citat, kommer teorien før praktikken. Libeskind er derved en praktisk teoretiker, som er gennemsyret af et filosofisk perspektiv på verden. Arkitekturen skal bidrage til det givne steds kulturelle såvel som økonomiske succes. Det er derfor ikke nok at bygge arkitektur, der giver et økonomisk afkast, arkitekturen skal bidrage i en positiv retning til byrummet. Men hvad betyder det, at arkitekturen bidrager til byrummet, og hvad menes der, når denne skal have kulturel succes? For at forstå dette er der behov for en indkredsning af Libeskind's arkitekturteorier, herunder hans historiesyn.

I Libeskind's bog fra 2001 *The Space of Encounter* kan man finde en forelæsning holdt i 1998 i Weimar om Bauhaus-stilen inden for arkitektur. Denne forelæsning bliver holdt tidligt i hans karriere som arkitekt, mens han ser sit første projekt under opførelse. Her udtrykker Libeskind, at frasen "the Trace of the Unborn" udtrykker en rød tråd gennem hans arbejde. Ifølge Libeskind refererer denne frase refererer ifølge Libeskind til et tegn, der ikke er til at spore, da det er udløst af en handling, der for altid vil være fraværende (Libeskind 2001:21). Her får vi et glimt af hans forståelse af fortiden. En handling i fortiden vil altid sætte sig spor i nutiden, men den vil for altid være fraværende. Disse spor kan teoretisk forstås som erindringsspor, der skal bevares til fremtiden. Som han siger:

Absence, the fact that the trace points to the Holocaust and to those who can never again be, simultaneously referring to a future still unborn, still waiting for a present that is at once entangled in history yet has no part in it. (Ibid.).

Fraværet peger mod Holocaust og de slægter, som aldrig blev, men samtidig peger dette fravær både tilbage i tiden og ind i fremtiden. Således er fraværet sammenfiltret med historien, mens det samtidig ikke en del af den, og det kan derfor næsten forstås som en metafysisk størrelse, der transcenderer tid og rum. Endvidere kan man sige, at fremtiden i Libeskind's forståelse på den ene side er bestemt af historien og på den anden side uafhængig af denne. Han fortsætter: "For those of the future and of the past – the unborn – depend on us today to embody the dimension of an eternal ethic and an undying culture in the city and in its architecture." (Ibid.). Man har altså ifølge Libeskind et moralsk



ansvar for at legemliggøre den evige etik i byen og dens arkitektur. Dette ansvar har man dels overfor fremtiden, dels overfor fortidens uretfærdighed i form af Holocaust. På den måde er det ifølge Libeskind muligt at se relationen til og ansvaret for historien (ibid.). Arkitekturen er derved et vindue til at forstå relationen til historien, idet den er en legemliggørelse af en etik, som her kommer til at fremstå som en universel og eviggyldig betragtning. Dermed gør Libeskind op med Adornos tanke om, at det at skabe kunst efter Auschwitz er barbari. Libeskind mener, at vi har et moralsk ansvar for at formidle den traumatiske fortid for de ufødte, der aldrig fik en stemme. Teoretisk kan det forstås på den måde, at byens fysiske konstruktion bliver en legemliggørelse af en kulturel erindring. For Libeskind handler "The Trace of the Unborn" om det at modsige sig ønsket om at udviske historien, hvor lidelsesfuld den end er. Historien skal erindres, så den kan åbne op for fremtiden, mener han. (Libeskind 1999: 127). Det er altså gennem et erindringsarbejde, at der på ny kan skabes kunst. Libeskind siger om erindringen:

Well, I think without memory we would not know where we are going or who we are. So memory's not just a little sideline for architecture, it's the fundamental way to orient the mind, the emotions, the soul. And, of course, how to engage that memory through the visceral experience, not just the intellectual experience, but to the full emotional experience of a human being. That's what architecture is and that can be done through light, through proportions, through acoustics, through materials, through the language of architecture.¹⁹

Erindringen er derved vigtig for mennesket, idet den orienterer os i verden. Arkitekturen spiller for Libeskind en rolle i dette erindringsarbejde, fordi det ifølge ham sker via arkitekturens formsprog. Han siger et andet sted:

Memory is not about remembering a fact or about recalling information. Memory is the complete intellectual and emotional immersion in the event itself. It is about understanding in depth the consequences of the event both backwards and forwards in history. It has to resonate in the soul. Without that resonance we would just be machines, robots with no empathy or understanding about what those facts mean for ourselves or for others. Memory is a key dimension for orientation in our lives, and architecture is all

19 DW: "Memory is essential to architecture, says Daniel Libeskind:
<http://www.dw.de/memory-is-essential-to-architecture-says-daniel-libeskind/a-15482283>



about orientating people.²⁰

Her får vi et indblik i, hvordan Libeskind forstår erindringsarbejdet. Det er ikke blot at huske information, det er hele den intellektuelle fordybelse i begivenheden der er på spil. Erindringen skal give genklang i vores sjæl, ellers ville vi blot være maskiner. Det er altså en inderlig oplevelse, der fordres i erindringen, og ved dette gives en orientering i verden. Her spiller arkitekturen en vigtig brik, men den skal dog ikke forstås som et stilbillede af erindringen. Han svarer på spørgsmålet om, hvorvidt han er enig i Goethes udtryk ”arkitektur er frossen musik”:

Well, that’s a beautiful kind of symbol he created. Frozen music. But I don’t like it. It’s a very romantic German idea. I don’t like the ice in architecture. I don’t like the silence of the frozen world. The apocalyptic notion of the romantic architecture that you can see in the famous [Caspar David] Friedrich painting with the man at the top of a hill, standing with the overwhelming irreality of the world around him. That’s not my view. No, architecture to me, isn’t frozen music. It’s something else, it’s living. It’s alive. It’s more like a human being. It has vulnerabilities, a soul, a heart, problems, anxieties. It asks questions. It’s mortal.²¹

Arkitekturen er dødelig og har derved en sjæl. Arkitekturen er altså en levende kunstart. Hele tanken om at betragte arkitektur som frossen musik er for Libeskind indlejret i en romantisk forståelse af arkitekturen, og den forståelse er han imod.

Erindringen spiller altså en central rolle i Libeskind’s arbejde. I dette arbejde kommer der et historiesyn til udtryk. Historien i sig selv er anonym, idet han siger: ”History is not a story with a happy or unhappy ending, but rather a process that in its very anonymity produces no meaning at all.” (Ibid.). Historien skal altså forstås som en proces og ikke blot som et afsluttet narrativ med en god eller lykkelig slutning. I sig selv skaber historien for Libeskind ikke mening, og han ser derfor i stedet historien som en udvikling. Han siger:

Jewish history is a living tradition whose flame can unexpectedly illuminate. So despite the nonreversible, the unfathomable extermination of six million Jews in the Holocaust and persistence of anti-Semitism, despite this, you can create a building that casts a new light onto future, because

20 The Jewish Chronicle online: “Interview with Daniel Libeskind”:
<http://www.thejc.com/lifestyle/the-simon-round-interview/31407/interview-daniel-libeskind>
21 Designboom: “Daniel Libeskind Retrospect’s, process and the future of Milan”
<http://www.designboom.com/architecture/daniel-libeskind-interview-design-library/>



history is always developing. It's not really a story with a good or bad ending because it's a drama in whose outcome we play a part. (Libeskind 2008).

Jødisk historie er en levende tradition, der kan kaste nyt lys over fremtiden, og til trods for Holocaust og antisemitisme lever den videre, og i den optik er historien evigt i udvikling. Som tidligere nævnt mener Libeskind ikke, at historien i sig selv bærer nogen betydning, og dermed er mennesket for Libeskind medbestemmende i historiens gang. Netop derfor kalder den historiske proces på menneskelig ansvarstagen over for menneskets egen uretfærdighed fra fortiden. Mennesket skal altså tage ansvar for fortidige handlinger og derved bevare sporet af det ufødte. Her mener jeg imidlertid, at der kommer en paradoksalitet til udtryk, idet sporet af fraværet ikke må ødelægges. At fraværet overhovedet har et spor må betyde, at det netop ikke er totalt fraværende. I Libeskind's udlægning af frasen er der således en form for blivende essens i fraværet. Dette spor af fraværet kan teoretisk forstås som glemslen, som er en modstilling til erindringen. Dette kan ses ved, at Libeskind mener, at mennesket aktivt skal erindre fortiden for derigennem at bevare sporet af det ufødte, her forstået som fremtiden. Sporet af det ufødte bliver dermed et koblingspunkt i nutiden, der er forbundet med fortiden på den ene side og fremtiden på den anden side. Ved at tage ansvar gennem erindringsarbejdet formidles fortiden til fremtiden.

For Libeskind er der endvidere en kobling imellem erindring, handling og konstruktion. Han siger:

Rather this process calls for a human response to its own injustice. The call of the process asks one to preserve the trace of the unborn – not to obliterate its absence or evade its groundlessness – to do justice to it through the work of memory. A work that, like a light we forgot to turn off at night, reminds us the next day by its very own faintness of the forgotten events of the night. Staggering testimony speaks, making us witnesses no longer called to martyrdom but to action. Is that not what the very word *survivor* embodies today? It is incredible that some people have forgotten the connection between memory, action and construction; forgotten that they too, removed from the trace, have become part of it and are thus destined to undergo the obligation to cry out in opposition to every falsification and obliteration of the truth by politics or by the deception of homecoming and



place. (Libeskind 2001: 21).

Den historiske proces kalder altså til et menneskeligt ansvar for at bevare sporet af det ufødte. Mennesket har ifølge Libeskind et moralsk ansvar for at sikre fremtiden, og dette gøres igennem et erindringsarbejde. Et erindringsarbejde, der fortæller os, at vi som vidner til fortiden må handle for at rette op på fortidens uretfærdigheder og derved sikre fremtiden. Libeskind mener, at mennesket gennem handling kan ophæve martyriet og gøre sig fri. Martyrierne kunne forstås som modernismens gidselstagnation på blandt andet arkitekturen, idet Auschwitz-arkitekturen ifølge den australske kunsthistoriker Terry Smith er konsekvensen af magthavernes fascistiske brug af modernismen tankestof i sit formsprog (Smith 2006: 70-73). Ved at se koblingen mellem erindringen, handlingen og konstruktionen kan arkitekturen på ny gøres fri, og mennesket kan derved frigøre sig fra historiens martyrier. Som vidner på historien er mennesket for altid fjernet fra sporet, men er samtidig en del af det. Mennesket er som konsekvens af Libeskinds tænkning altså på en og samme tid en del af og uafhængigt af fortiden. Arkitekturen skal handle og kalde ud i opposition til enhver falsifikation af sandheden. På basis af dette betyder det, at der eksisterer en sandhed i Libeskinds filosofiske system. Sammenholdt med den teoretiske udredning bliver arkitekturen i denne optik ved sin konstruktion en legemliggørelse af erindringsarbejdet, idet arkitekturen med sin konstruktion er stedbestedt. Som Halbwachs er inde på, er erindringen ikke mulig uden en rumlig lokalisering. Rummet er en realitet, et fast holdepunkt for den abstrakte erindring. Ved at udpege et steds specifikke historie, ligger der en sondring om, at stedet har en fælles historie og et fælles erfaringsnet iboende i sig. Med baggrund i historieteoretiske udredninger kan man sige, at Libeskinds arkitektur bliver en aktør i skabelsen og vedligeholdelsen af erindring, og at arkitekturen via sit formsprog transformerer rummet til meningsfulde steder.

Libeskind siger videre om sin forståelse af historien: "There are people who want to see history as merely an endless chronology of events. But there is an interruption, a fundamental dislocation -- particularly when it comes to Germany's Nazi period."²² At Libeskind ikke betragter historien kronologisk, men derimod som afbrudt, kan umiddelbart læses som et postmodernistisk historiesyn. Hvis dette var tilfældet, ville det give god mening her at sammenligne Libeskinds historiesyn med Michel Foucaults historiesyn. I *L'archéologie du savoir* afviser Foucault den traditionelle historiske tendens til at læse historien som en stringent narrativ udvikling. I stedet argumenterer Foucault for, at man arkæologisk skal studere brudene eller diskontinuiteten, idet han betragter historien som

22 <http://www.spiegel.de/international/germany/interview-with-architect-daniel-libeskind-dresden-s-past-is-not-just-a-footnote-a-677601.html>



udtryk for brud og tilfældigheder i stedet for sammenhæng og udvikling. Foucault gør op med tanken om, at der eksisterer en universel sandhed. Han mener derimod, at mennesket er et resultat af historien, og dette skaber en relativ sandhed. Man kan umiddelbart se paralleller imellem Foucaults og Libeskind's historiesyn, men samtidig er der markante forskelle. Libeskind ser som tidligere nævnt historien som en evig udvikling, og det bryder med Foucaults tænkning. I et senere interview siger Libeskind som en reaktion på 11. september 2001, at historien er forbundet af mystiske relationer. Der Jüdisches Museum Berlin åbnede den 11. september om morgenen første gang dørene for udstillingen, men da angrebet skete i USA, lukkede museet igen dørene. Libeskind siger om dette:

I suddenly realized, you know, history is interconnected. It's not disconnected. There are strange relationships. The museum opened and, of course, the museum closed almost immediately. There was such uncertainty in Germany and what that attack meant. And I thought, you know, you can never just say something is over. As Faulkner said, "History is not in the past." It hasn't passed. It's in the present and in the future. So it's not something that can ever be just put to rest and into the past. We have to permanently see its implication and what picture -- what horizon has it opened into the world.²³

Man kan altså sige, at Libeskind er postmodernistisk i sit historiesyn på nogle punkter, men samtidig er han relativistisk. I sit arbejde er Libeskind inspireret af Walter Benjamin, og her kunne det være Benjamins messianske historiesyn, der kommer til udtryk og ikke en postmodernisme. Benjamin taler op imod en historisme, hvor historien ses i et kontinuum. Derfor ser Benjamin historien som udtryk for brud, ligesom han mener, man i stedet for at betragte historien diakront skal betragte den synkront. Samtidig taler han dog for en historisk model, der ses inden for teologiske termer, hvor der eksisterer en universel sandhed. Dette kan forklare, hvorfor Libeskind ser historien, som værende forbundet af mystiske relationer, samtidig med at han ser den som afbrudt og ikke en kontinuerlig række af begivenheder. Man kan næsten genhøre Benjamins parafrase *Angel of History*, idet englen, mens den som en storm farer fremad vendt mod fortiden, er tvunget til at se historiens ruiner. For Libeskind er historien en evig udvikling, der ikke blot har forløbet i fortiden, men er en del af nutiden og fremtiden. For Benjamin bliver historien først til i nutiden som et narrativ om fortiden. Det, at historien er i evig udvikling, gør, at man ifølge Libeskind kontinuerligt må forholde sig til den. Vi kan ifølge ham ikke blot

23 <http://www.ushmm.org/museum/exhibit/focus/antisemitism/voices/transcript/index.php?content=20070913>



glemme den, men må gennem et aktivt erindringsarbejde erindre fortiden. Benjamin taler om, at man må redde fortiden, hvor historien ikke blot er en videnskab, men et minde. Det afsluttede bliver uafsluttet i erindringen. Her er arkitekturen for Libeskind en vigtig komponent. I den optik bliver arkitekturen med sin stedsbestemte konstruktion og sin inkorporering af historiske elementer til en legemliggørelse af den kulturelle erindring. Nedenfor afdækkes dette forhold nærmere.

ii. Fornemmelse for stedet

Libeskind har i sin arkitektur en fornemmelse for stedet. Han mener, at det først er ved den oplevelse, der sker igennem arkitekturens stedsbestemte konstruktion, at mening opstår. Libeskind siger:

Many of my buildings are difficult to describe, but that's because they're as much about the experience of being there – the atmosphere, acoustics, temperature – as they are about the step-back-and-look-at-me aesthetics. (Libeskind 2004: 219-220).

Det er altså først ved oplevelsen af arkitekturen, at den giver mening. Det førømtalte erindringsarbejde er knyttet til det konkrete steds historie, som kommer til udtryk i flere af Libeskinds projekter. Han har ofte en fornemmelse for stedet, som rækker ud over arkitekturens fysiske placering. Det er et element, der bryder med en konsekvent postmodernistisk forståelse, idet der her er en essens, der skal indfanges i arkitekturen, forstået som den stedsspecifikke kontekst. Her genlyder inspirationen fra Heidegger, da arkitektur for Heidegger ikke kun er design, men som sagt også skal tale til ens eksistentielle forhold i samfundet. En måde at gøre dette på er at interagere med et samfunds erindring, det vil sige at skabe steder for fælles erfaringsæt. For Heidegger knytter erindringen sig til steder og ikke rum.

I et interview i det irske arkitekturmagasinet *Architecture Ireland* får man et indblik i, hvad det er, der er det væsentlige ved stedet for Libeskind. Libeskind udtrykker det på denne måde:

Place is foremost in my work; it is particularly important in a global world connected by technology. But place is more than location. It is about inscribing a building into a cultural setting; connecting it to a city's culture



and cultural history.²⁴

Placeringen af en bygning er dermed vigtig, men det er mere end blot dets fysiske placering, der har en betydning. Den rækker her ud til en metafysisk placering, hvor bygningen kobles til en kulturel kontekst. Intervieweren, Sandra O'Connell, spørger efterfølgende ind til, om placeringen mere handler om et metafysisk sted frem for et geografisk sted. Til dette svarer Libeskind: "On the contrary. Culture is what makes a place a real place. Dublin resonates with rich culture and history, in particular literature."²⁵ Det er herved, ifølge Libeskind, kulturen og historien, der konstituerer et sted og virkeliggør det. Her genlyder teorien fra erindringsforskningen, og man skulle tro, at Libeskind med sit perspektiv kendte til hele dette forskningsfelt. Det er vigtigt for Libeskind, at man ikke ignorerer stedets historie. Derimod skal man være bevidst om, hvilken kontekst man bygger ind i, mener han. Arkitekturen skal være i dialog med sine omgivelser, så den er med til at bidrage til eksempelvis byrummet. Arkitekturen skal for Libeskind række ind i fremtiden, så den udødeliggøres, og dette gøres, når arkitekten er bevidst om hvilken kontekst, den givne bygning taler ind i.

Libeskind benytter sig altså af Heidegger, men han bevæger sig videre, idet der er et håb i Libeskind's syn på arkitekturen. Libeskind lægger vægt på den etiske vigtighed i at se fremad i den offentlige udveksling og vender sig væk fra en overdreven afhængighed af poesiens frelsende beføjelser (Woessner 2011:261). Libeskind bevæger sig derved i sine projekter væk fra Heideggers *Verfallsgeschichte* og meta-narrativet om arkitekturens endelige, som svar på modernismens arkitektur. Sporet af det ufødte bevares dermed i arkitekturen gennem en anvendelse af kulturel erindring. På den måde er arkitekturen en offentlig dialog. Libeskind siger om *Ground Zero*:

I am particularly saddened that I helped ensure that the site will remain a meaningful place, one that addresses the past but speaks to the future; that will never be a Potsdamer Platz, where history is ignored and submerged. Together, the memorial, towers, public space and the PATH station form a coherent landscape infused with a sense of place and history, yet one that is also forward-looking and full of life. The site will be a testament to what happened, to who we are, and to what we believe. (Libeskind 2004: 270).

For at indfri kravet om den kontekstuelle bevidsthed skal man altså have fornemmelse for

24 Architecture Ireland: <http://www.riai.ie/uploads/files/AI250-Digital.pdf> s. 15

25 Ibid.



såvel stedet som historien. Dog skal man ikke, ifølge Libeskind, forholde sig nostalgisk til historien, idet arkitekturen skal pege ind i fremtiden. Som tidligere nævnt er Libeskind inspireret af Adorno i sit arbejde. Adorno er fortaler for, at kunstneren ikke må gå tilbage i historien, idet kunsten skal holdes i sin tid og derved forblive sand. Her kan man se, at Libeskind er inspireret i sit blik på arkitekturen. For Libeskind skal arkitekturen være i dialog med den tidligere arkitektur, men man skal som arkitekt ikke forsøge at genskabe tidligere epokers arkitektoniske formsprog og derved være nostalgisk. Derimod skal man skabe ny arkitektur, der peger ind i fremtiden. Ved at være kontekstbevidst kan arkitekturen via sit sprog fortælle os noget, og han mener, at dette kan bidrage til, at vi som mennesker kan få et indblik i, hvem vi er. På baggrund af dette kan arkitekturen derved i sin brug af historien på det pågældende sted være identitetsskabende i Libeskind's optik. Han siger videre om det at være nostalgisk i sit arbejde:

Nostalgia for the past – an idea of returning to something that might have been but can no longer be – is instrumental in distorting and deforming modernity and the quest for an ever-better spiritual and architectural situation of human beings. Of course, that is true globally. (Libeskind 1995:11).

At være nostalgisk i sit arkitektoniske arbejde er at give modernitetens tankestof plads på ny. Libeskind's overordnede strategi for sine arkitekturteorier er et opgør med modernistisk tænkning, og dette citat skal ses i denne sammenhæng. Søgningen efter en bedre spirituel og arkitektonisk situation, som var modernismens ideologi, fremstår i dette citat som en utopi. Han siger videre:

As the economic pressures come, one must resist the temptation to become victim of easy ideologies which tend to flatten and reduce architectural discourse through, very often, underlying authoritarian agendas. Those authoritarian agendas might be expressed in different ways in different parts of the world. (Ibid.).

Af dette citat fremgår et opgør med fascismens favntag på arkitekturen. Byggerier som Auschwitz eller Sachsenhausen er for Libeskind et resultat af modernistisk tænkning. Men han mener, at arkitekter skal gøre sig frie af magthavernes ideologier i deres arbejde og ikke forfladige arkitekturens diskurs. Man må altså ikke være nostalgisk ved udformningen af arkitekturen som eksempelvis Postdammer Platz, idet dette er at gå modernismens ærinde. I stedet skal arkitekturen pege ind i fremtiden.



Libeskind holder i 1995 forelæsningen ”Traces of the Unborn” om tre af sine projekter. Et af dem er i koncentrationslejren Sauchenhausen. I forelæsningen beskriver han, hvordan man arbejder med et problemfyldt sted uden at være nostalgisk. Han vinder ikke projektet, da han er uenig i de overordnede rammer, som Bystyret Oranienburg vil have. I stedet for at rive bygningerne ned, ville bystyret bevare de gamle bygninger, så de kunne blive genetableret til nye formål. Derudover skulle der for at bringe liv til området bygges 10.000 boliger. Libeskind mente imidlertid, at man skulle omstrukturere hele området, så der blev skabt en ny topografi (Libeskind 1995:13-16). Han siger:

This is prototypical theme: how to use lands which are not fully profane. I would call them semi-profane. They are lands which cannot be treated normally because they are in-between state. The problem of function and the site revolve around the need to reveal its history while at the same time creating a place for hope and a new activity without domestication of violence. It is important to deal with the site and not to obliterate its history. (Libeskind 1995: 16).

Libeskind mener således, at Sachsenhausen står som hellig jord, og at stedet har en smertefuld historie, der ikke skal ignoreres. Dertil kommer, at der samtidig skal gives et håb for området. For Libeskind er der tale om et prototypisk tema, hvormed han mener, at problematikken også kommer til udtryk andre steder. Dermed er den ikke stedspecifik. Hvorfor det er vigtigt, at arkitekturen skal give håb. Han siger :

I thought that these connections, for new generations who never had direct experience of the camp and who were born in a new time, should not be ambiguous, but should be structured architecturally and in terms of planning both as a memory and as productive future. (Ibid.)

Det er derved vigtigt for den nye generation, der ikke har oplevet historien direkte, at skabe arkitektur der ikke virker tvetydig, men på en og samme tid erindrer og giver en fremtid. Det er altså for de kommende generationer, at arkitekturen skal give et håb.

Libeskind siger om *Ground Zero*, at stedet grundet de historiske begivenheder der fandt sted, er helliggjort.²⁶ Han svarer til spørgsmålet om, hvad hellig grund betyder for ham:

I decided not to build where the towers stood. I thought it was not possible

26 <http://daniel-libeskind.com/news/qa-interview-world-trade-center-site-architect-daniel-libes-kind>



to just build buildings there because now it's a special place. It's a space where you can feel the history and not just two dimensionally, you feel it in depth, because you can descend some 75 feet to bedrock, experience that incredible foundation wall, the slurry wall, which, had it collapsed, would've flooded the New York subway system in a kind of apocalypse. But that wall held. And I thought, 'Wow, from that bedrock of the tragedy, rise the foundation of great towers.' And it's a civic space, a space to bring people together, a museum that will speak about the solidarity of New Yorkers and others around the world in response to this attack. It's something that has a special light. I placed the towers on the periphery of the site so they would not impinge on the site and create large shadows. (Ibid.).

Ground Zero har altså ligesom Sachsenhausen en hellighed, der er skabt af den gennemgribende begivenhed den 11. september. Disse begivenheder kan via det udformede sted gennemleves, så historien ikke er todimensionel, men opleves i dybden. Arkitekturen kan derved i Libeskind's forståelse kontinuerligt genfortælle fortidens begivenheder, så historien via arkitekturen genopleves. For at forstå dette citat må man betragte Libeskind's syn på Ground Zero som et fysisk rum. Han beskriver i sin selvbiografi, hvordan der efter sammenstyrtningen af tvillingetårnene er opstået et dybt hul i jorden, hvorfra fundamentets væg står frem. Den eneste væg, der ved sin tilsynekomst nu virker som det eneste boldværk imod de ydre vandmasser fra Hudson River. Var muren brudt sammen, ville New York Subway være blevet oversvømmet. Denne nærved-begivenhed tolkes af Libeskind som en apokalypse, forstået i jødisk forstand. Væggen blev for Libeskind både symbol på begivenheden den 11. september og symbol på håb, idet den holdt vandmasserne ude. Væggens autencitet giver historien en metafysisk dimension, der i Libeskind's udlægning får en religiøs tolkning. Religionen spiller altså en central rolle. I forlængelse heraf kan det nævnes, at Libeskind mener, at en manglende kontekstuel bevidsthed kan have fatale konsekvenser. Han siger: "(...) woven into the fabric of every building is a past, and spirits and a spiritual reality, and if you try to resist their force, *something terrible* will happen to you." (Libeskind 2004:206). Dette citat kan tolkes som om, Libeskind tror på en guddommelig indgriben. Ignorerer man den kontekst, man bygger ind i, sker der en guddommelig indgriben. Dette kan være udtryk for en jødisk gudsopfattelse, idet denne indgriben fra en entitet er forbundet med en straf, der bliver givet af en øverst dømmende myndighed. Libeskind betegner sig selv som sekulær jøde, men som det fremgår, er der elementer, der stritter imod denne selv kategorisering. Det,



at disse elementer forekommer, viser, at Libeskind's jødiske baggrund er nærværende i hans livsforståelse. I afsnittet *Arkitekturen etik og religiøsitet – en oplevelse af det guddommelige* vil dette forhold undersøges nærmere.

I det følgende afsnit vil det blive afdækket, hvordan arkitekturen ved sit arkitektoniske sprog legemliggør en kulturel erindring, og derigennem ved sin fysiske manifestation skaber et erindringsarbejde.

iii. Arkitekturen som sprog og de arkitektoniske narrativer

For Libeskind taler god arkitektur til vores sanser, og som ethvert andet sprog kommunikerer arkitekturen til os. Ikke forstået som et verbalt sprog, men et kropsligt, der skal få os til at se verden på nye måder. Arkitektur skal for ham være et sprog af glæde og historie, der kan vække dine tanker (Libeskind 2004:221). Dette sprog skal for Libeskind ikke forstås rent lingvistisk, da han mener, at ikonerne i arkitektur har en anden funktion. Det, at man har et fysisk rum, gør, at man ikke blot kan nedskrive dette ”her” til et abstrakt ”her”, som man kan inden for sproget (Wagner 1999:130). For Libeskind er arkitekturen et sprog, der kommunikerer gennem lys, materiale og proportioner. Han fortæller:

Each material has its own language and poetry, the cadence of which shifts when it is put alongside other materials. How do this stone and that glass look together? If wood is introduced into the equation, does it change the atmosphere of the place? What does it do to the temperature of a room? What about the light? How does light land, shift, dance along interior? Stone, glass, wood, light – these are humble ingredients architects can use for a higher purpose, to express ideas and emotions, to tell stories and chart histories. (Libeskind 2004:216-217).

I dette ligger der en postmodernistisk forståelse af sproget, idet alt betragtes som sprog. De enkelte materialer taler, ifølge Libeskind, med hver deres sprog, og arkitekturen kommunikerer igennem disse sprog. Arkitekturen fortæller via sprogene historier, der reflekterer fortiden, og fungerer derved som historiefortæller for sit publikum. Det er her værd at bemærke, at de narrativer, arkitekturen tænkes at fortælle, er Libeskind's egne tolkninger af fortiden. Specifikke elementer fra fortiden udvælges, mens andre trænger i baggrunden. Derved er Libeskind's historiefortælling via arkitekturen selektiv og formet af hans perspektiv på verden. Hvor bevidst Libeskind er om dette element, er svært at sige, men som analysen af Dansk Jødisk Museum vil vise, mytologiserer Libeskind historien



i sin arkitektur. Dette kunne afspejle, at han er bevidst om, at et givent historisk narrativ er perspektivisk bundet, hvilket taler for, at Libeskind kan betragtes som postmodernist. Dette korresponderer med hans forståelse for og brug af materialer, idet hans valg af materialer afspejler den historie, han vil fortælle. For materialerne kan hver især, ifølge Libeskind, fortælle en historie, der samlet set er med til at gengive en større helhed. Som lag på lag fortæller materialerne derved i brudstykker en historie. Han fortsætter:

Sometimes the stories that materials tell are direct and fairly logical. Most visitors to the Felix Nussbaum Museum, for instance quickly grasp the nuances of the materials used in the three sections, or what I call “volumes,” of the building. They understand why the first volume, devoted to Nussbaum’s work from prewar years, is made from oak, and why it stands close to the old site of the synagogue on Rolandstrasse, which was burned in 1938. And it makes sense to them that the second volume, which cuts violently into the first, should be made of blunt concrete. This is the Nussbaum-gang, the cramped passage in which the works Nussbaum painted while in hiding are displayed. The Nussbaum passage leads to the final volume, this one of metal, which holds newly discovered paintings by the artist. (Libeskind 2004:217).

Dette citat afspejler, at Libeskind kender sine materialer og ved, hvordan de kan påvirke og opleves af brugeren. Samtidig viser det med al tydelighed, at Libeskind sætter sig dybt ind i sine projekter. Han bygger eksempelvis ikke blot et kunstmuseum, hvori der kan hænge kunst. Han skaber en udstillingsramme, der taler med den specifikke kunst, der i dette tilfælde skal hænge i rummene. Han er derved bevidst om, at arkitekturen er en ligeså stor del af museet, som de udstillede genstande er. Dette aspekt er for Libeskind knyttet til arkitekturens formål. Han siger:

From the ruins of Byzantium to the streets of New York, from the peaked roof of a Chinese pagoda to the spire of the Eiffel Tower, every building tells a story, or better yet, several stories. Think of it: When we consider history, what we see before us are the buildings. Ask us about the French Revolution, and we don’t visualize Danton, we conjure the image of Versailles. If we drift back to Rome, what we see first are the Colosseum and the Forum. Standing beside the temples of Greece or near the circle at Stonehenge, we feel the presence of the people who created them; their spirits speak to us



across the divide of history. (Libeskind 2004: 3-4).

Libeskind kobler dermed det enkelte sted med en specifik fortid, og den kulturelle erindring skal formidles gennem arkitekturen. I Libeskind's arkitekturteorier ses, at arkitekturen med sin konstruktion materialiserer et fælles erfarings sæt, der både benytter og skaber en kulturel erindring. Stedet bliver derved et fast holdepunkt for vores erindring. Arkitekturen bliver for Libeskind et fast holdepunkt for vores erindring af fortiden, idet han gennem netop denne skaber erindringssteder. Således både anvender og konstruerer Libeskind's arkitektur en kulturel erindring.

Libeskind mener, at alle bygninger fortæller en historie, men er de fantasiløse, fortæller de kun om deres tilblivelse, hvorimod en storslået bygning kan åbne vores øjne for en helt ny verden og ændre den for altid (Libeskind 2004:4). Dermed er arkitekturen ikke kun et vindue tilbage til fortiden, den kan også ændre på fremtiden, idet den, ifølge Libeskind, kan ændre på livsbaner (Ibid.). Med dette ser det umiddelbart ud til, at Libeskind har en skæbneforståelse, der ikke er mere fastlåst, end at der kan ændres på den. Som tidligere nævnt finder Libeskind det vigtigt at give fremtiden et håb i kontrast til fortidens historie, der oftest betragtes som traumatisk. Arkitekturens konstruktioner fortæller via deres sprog narrativer, og derigennem er arkitekturen for Libeskind med til netop at sone fortidens traumer og give fremtiden håb.

I forbindelse med projektet *Ground Zero*, som Libeskind er master planer på, udtrykker han idéen om, at arkitekturen skal virke på to planer, idet han siger:

”One needs a more profound indication of memory.” What we needed , I concluded, was a dramatic, unexpected, spiritual insight into vulnerability, tragedy, and our loss. And we needed something that is hopeful. (Libeskind 2004:31).

Arkitekturen skal dermed for Libeskind afspejle fortiden, uanset hvor pinefuld den er. Den skal ikke blot glemmes, men i stedet erindres gennem et erindringsarbejde i arkitekturen. Et erindringsarbejde, der peger håbefuldt fremad, så mennesket i fremtiden bevæger sig væk fra sin traumatiske fortid. Dermed lader Libeskind arkitekturen blive konfronteret med fortidens traumer. Som også Schudson er inde på, skabes fortiden på den ene side af nutiden, men på den anden side har den en blivende karakter, som kan forme nutiden. En konsekvens af Libeskind's teorier er, at arkitekturen i form af sin konstruktion bliver en legemliggørelse af en kulturel erindring. Den bliver en form for fysisk

manifestation, der tvinger brugeren til at forholde sig til fortiden gennem et erindringsarbejde og derigennem afsone fortidens traumer.

Det, at vi kan forstå arkitekturen, skyldes ifølge Libeskind vores evne til at objektivisere. Med dette mener han, at vi har evnen til at gøre ting mere konkrete og dermed lettere at forholde sig til. Arkitekturen omhandler for Libeskind den menneskelige virkelighed, og han mener, at vi er i en tid, hvor virkeligheden er i en formørkelse. Det vil sige, at virkeligheden er blevet mindre vigtig. Som han ser det, lever vi i en flertydig tid, der åbner op for flere tolkninger af virkeligheden, og arkitekturen er for Libeskind en del af denne nye diskurs.²⁷ Således er tolkningen af virkeligheden i Libeskind's optik perspektivisk bundet, hvilket er et element, man også finder hos Nietzsche, der i sin filosofi foregriber en postmodernisme. Nietzsche står for en erkendelsesteoretisk perspektivisme: alt er fortolkning, og alt bør betragtes som perspektivisk bundet. Det vil sige, at menneskets tilværelsesbeskrivelser er noget, mennesket selv fremskriver, og de kan dermed anses som tolkninger. På samme måde kan det forstås hos Libeskind. Virkeligheden er ikke længere central, da enhver tilnærmelse blot vil være en ny fortolkning, og herved bliver det centrale for Libeskind ikke virkeligheden i sig selv, men netop tolkningen af denne. Hermed eksisterer der en virkelighed i Libeskind's system, men denne virkelighed er sløret eller formørket. Gennem sin fortælling af fortiden er arkitekturen i dette perspektiv en fortolkning af den slørede virkelighed. Man ser altså en realisme komme til udtryk i Libeskind's sprogfilosofi, og derfor kan han kun til en vis grænse betragtes som postmodernist i sit historiesyn. Der er en form for essens, og om det så er den stedsbestemte kontekst eller fortidens historie, der via et erindringsarbejde skal tilnærmes, er der et blivende element. Konsekvensen af dette perspektiv bliver, at historien skal forstås som en proces, der er forløbet. En følge af dette perspektiv er efter min vurdering, at Holocaust for Libeskind ikke blot kan nedskrives til et narrativ eller en sproglig konstruktion, hvilket er yderste konsekvens af en streng postmodernisme. Derimod vil enhver nutidig tilnærmelse af fortidens begivenheder være en sproglig konstruktion i Libeskind's optik, altså en tolkning af virkeligheden forstået som et narrativ.

iv. Arkitekturens etik og religiøsitet – en oplevelse af det guddommelige

Det bliver tydeligt, når man gennemgår Libeskind's arkitekturteorier, at der kommer en etik og religiøsitet til udtryk. Disse elementer bliver afdækket nærmere i dette og det følgende afsnit.

27 <http://www.youtube.com/watch?v=XRVD-Ri8sBk&feature=relmfu> 1-5 min



Libeskind mener, at for at arkitekturen virkelig kan opretholdes i fremtiden, skal den historie, der fortælles igennem arkitekturen, være en kulturel aspiration. Det er derfor ikke selve højden på en bygning, der er vigtig for Libeskind, men højden på aspirationen.²⁸ Med dette mener han, at der ligger en kulturel tanke bag, der også skal give mening for fremtidige generationer. Når han konstruerer bygninger, skal de kunne relatere til mennesker, det menneskelige liv, og ikke kun være en abstraktion på et stykke papir.²⁹ Dette aspekt er vigtigt for Libeskind. Han mener, at tanken om at skabe bæredygtig arkitektur implicerer langt mere end at benytte bæredygtige materialer. Selve aspirationen i arkitekturen skal også være bæredygtig. Han siger:

Sustainability has to do with energy, of all kinds. Not just physical energy that fuels and has to be saved. We have to be smart about how to build sustainable cities, but sustainability culturally. Cities that are memorable, places to live that will not vanish overnight but will form the very matrix of our life in a positive sense.³⁰

Han mener dermed, at det, der bygges, skal være rodfæstet i vores kultur og derved være bæredygtigt.³¹ For Libeskind har arkitekturen et ansvar for at skabe håb for fremtiden, for ellers ville fortiden blot være et mareridt. Han siger:

Well certainly the ethical aspect of architecture is the fundamental one, because it's about others. It's about communicating in a place which is also hopeful, and I completely agree with you, if there was no hope, what would all these events mean to us? They would be just a nightmare of the past, and we would have no escape out of it. But we have to deal with it, and I think that's really part of the mission of museums, public buildings, is to transmit sometimes events which were difficult, sometimes fatal and irretrievable, and yet have to have an aspect of understanding which brings people to a community, to an understanding and to a personal decision within these spaces.³²

Arkitekturen har altså et ansvar for at formidle ofte svære historiske begivenheder. Dette samler folk og bringer dem til en forståelse af ofte uforståelige hændelser. I Libeskinds

28 Al Jazeera <http://www.youtube.com/watch?v=LGiN2ZDGJs&feature=related> 16-17 min

29 Matt Cooper interviewer Daniel Libeskind: <http://vimeo.com/10272217> 0:59

30 Fora tv: http://fora.tv/2008/05/21/Daniel_Libeskind_The_Architecture_of_Hope/Daniel_Libeskind_Revitalizes_Architecture

31 Arch Talk: <http://archtalks.com/archtalks-home/tag/daniel-libeskind> 19-20

32 Abc-Net: "Architecture Profile: Daniel Libeskind":
<http://www.abc.net.au/rn/legacy/programs/atoday/stories/s229284.htm>



optik er arkitekturen altså etisk. En tanke der udspringer af hans opgør med modernistisk arkitektur. Huse blev af den modernistiske strømning tænkt som maskiner, og deres eneste formål var deres funktion. Libeskind vil noget mere med sin arkitektur, og han mener, at man som arkitekt har et ansvar for at skabe nærværende arkitektur, der kan vise, hvem det enkelte individ er såvel som samfundet. Denne etik knyttes til det religiøse. Han siger:

Fra tidernes begyndelse har de (bygningerne) haft en aura af det hellige, da de tilhører verden. De viser dig noget du ikke har set før, himlen, jorden i en helt ny relation. Arkitektur giver dig orientering mod en fremtid, som skal være bedre.³³

Som Libeskind ser det, har arkitektur fra sin begyndelse været knyttet til det hellige, da arkitekturen, som han siger, tilhører verden. I dette citat er der en antagelse om, at verden er skabt af en guddommelig entitet, da det, at arkitekturen er knyttet til verden, giver de arkitektoniske værker en aura af noget helligt. Dermed ligger der implicit en religiøsitet i arkitekturens grundvold. Libeskind mener, at denne religiøsitet er med til at få mennesket til at se verden i et nyt perspektiv, der hjælper mennesket med at orientere sig i verden. Dermed bliver arkitekturen i Libeskinds optik en vej til at forstå verden omkring os. Dette kan forstås som mystikerens vej til forståelse af selvet og verden, og på den måde kunne man betragte arkitekturen som den mystiske oplevelse af det guddommelige. En sanselig oplevelse, hvor man kommer til indsigt i verden. Libeskind argumenterer da også for, at arkitekturen er et vindue til at forstå verden. Dette gør han, da han ser arkitekturen som udtryk for en stabilitet i en ellers evig foranderlig og dynamisk verden. Men samtidig skal arkitekturen være dynamisk, da den skal inspirere.³⁴ Ved blot at ændre på små ting i strukturen mener Libeskind, at arkitekturen kan give os en ny forståelseshorisont, der får os til at se verden i et nyt perspektiv. Arkitekturen skal give håb, for ellers var verden ikke mulig.³⁵ Libeskind ser altså arkitektur i en større ramme end blot den fysiske konstruktion. Han ser en næsten metafysisk ramme, der religiøst orienterer mennesket mod fremtiden.

Libeskind har, når det kommer til arkitekturen og dens rolle, en klar filosofi: Arkitekturen skal røre sit publikum. Han tænker ikke alene på, hvordan en bygning skal se ud, men også på hvordan den skal føles (Libeskind 2004: 6). Libeskind, der tidligere var musiker, sammenligner ofte arkitekturen, som kunstform, med musikken. Han siger, at musikken, ligesom arkitekturen, er meget videnskabelig, matematisk og teknisk, men i sidste

33 Arch Talk: <http://archtalks.com/archtalks-home/tag/daniel-libeskind> 32-33

34 Ibid

35 Arch Talk: <http://archtalks.com/archtalks-home/tag/daniel-libeskind> 43 min



ende kommunikerer de begge til ens sjæl.³⁶ Dermed anser Libeskind arkitekturen som en kunstart på samme måde, som han anser musikken, for begge appellerer til vores sanser og følelser. Begge er de altså udtryk for en emotionel oplevelse. Libeskinds arkitektur afspejler i sit formsprog den musiske måde at tænke på. De mange arkitektoniske lag fletter sig ind imellem hinanden som musiske kompositioner. Til tider flyder de sammen, og til tider bryder de med hinanden, og det er dette formsprog, der har fået arkitekturteoretikere til at opfatte Libeskinds arkitektur som dekonstruktivistisk. Selv siger Libeskind, at god arkitektur er musisk, idet akustikken i rummet også spiller en vigtig rolle. Han mener, at man ved god musik ikke lægger mærke til de enkelte noder, men hører det som et samlet hele, der taler til ens følelser.³⁷ Han ser på arkitekturen på samme måde. Arkitekturen skal ligesom musik opleves med sanserne. Man kan ikke mærke arkitekturen, før den blotter sig for en. Libeskind mener, at der foreligger et mysterium mellem teknikken og kunsten (Libeskind 2004:201-202). Arkitektur taler altså som musikken til ens sanser, og man får først det fulde udbytte, når arkitekturen opleves gennem kroppen. Der er næsten noget transcendent i denne oplevelse. Han siger:

Every building I have admired is, in effect, a musical instrument whose performance gives space a quality that often seems to be transcendent and immaterial. The ineffable or the immeasurable gives a sense of wonder that forms the difference between building and architecture. Perception and measurement link music and architecture through the tradition of composition in both arts. The idea of harmony, discovered by the Pythagoreans in ancient Greece, describes the mystery in which the length of vibrating strings corresponds to golden section proportions in space. However, it is not only this aspect that connects space with the idea of cosmic order.³⁸

Ved arkitekturens konstruktion giver den næsten stederne et element af noget transcendent. Ved oplevelsen af arkitektur opstår der noget mystisk, som han sammenligner med pythagoræernes begreb – harmoni. I denne oplevelse ligger der for Libeskind et mysterium, noget usynligt, som han forstår som en guddommelig indgriben i verden. Han skriver:

What makes a place or a building feel right? It's more than a human force at work. Maybe there is something divine involved, though that word makes

36 Arch Talk: <http://archtalks.com/archtalks-home/tag/daniel-libeskind> 56 min

37 Ibid.

38 The Guardian: "The walls are alive"
<http://www.guardian.co.uk/books/2002/jul/13/featuresreviews.guardianreview5>



people nervous. But what ever you call it, I am not alone in feeling that much of what I do has to do with the invisible. (Libeskind 2004:192).

Derved kobles oplevelsen af god arkitektur sammen med en oplevelse af det guddommelige. For Libeskind trænger det guddommelige derved ind i hverdagslivet, som en kraft der får tingene til at gå op i en højere enhed. Man kan derved sige, at det guddommelige, i Libeskind's forståelse, er en kraft, der gennemsyrrer alt. Denne kraft bliver årsag til, at vi ikke fornemmer teknikken bag god musik eller til, at vi ikke udelukkende ser materialerne i god arkitektur, men i stedet oplever værket som et samlet hele. Fordi der er tale om en emotionel oplevelse af arkitekturen eller musikken, kan denne forestilling om en usynlig kraft sammenlignes med den mystiske oplevelse inden for jødisk kabbalah. Ved denne oplevelse skabes der sammenhænge, som mennesket ifølge Libeskind ikke selv er skaber af, og endvidere opnås en enhed i kunsten. De enkelte elementer indgår i et samlet hele, og således bliver oplevelsen af kunsten, om det er arkitektur eller musik, en guddommelig oplevelse, der taler til vores sanser, via sit eget sprog. Libeskind siger et andet sted om det mystiske:

We all see very unique visions. We need to ask all kinds of questions: Who are we? Where are we going? These are the central questions for anyone to ask about themselves and their particular place in the world. I see the world as something open. It has a mystery that will never be solved by any science. Architecture is very crucial to understanding many things because it provides space to see the sky, to see the street, to see others as they enter through the door.³⁹

Oplevelsen af arkitektur kan dermed være med til at give os en forståelse af det mystiske, da det giver os et sted til at se verden. Arkitekturen giver dermed en horisont, hvori man kan få et indblik i det mystiske. I et interview givet til Antoino Monda bliver Libeskind spurgt om, hvorvidt der er religiøse elementer i hans arbejde. Til dette svarer Libeskind:

Absolutely yes: I think that every project would be fallacious if it referred only to itself, or if it sought harmony only in itself. Even when we don't admit it, spirituality is a dimension of existence. We become aware of it at rare moments, when for example, we are left speechless in the face of mystery or perfect beauty.(Monda 2007:66).

39 Arch news com: "One-on-One: Architecture that leads to a point: Interview with Daniel Libeskind" <http://www.archnewsnow.com/features/Feature369.htm>



Igen ser vi, at oplevelsen af enhed eller harmoni knytter sig til en religiøs oplevelse. Projekterne kan ikke opnå harmoni uden en oplevelse af det mystiske, det spirituelle. Det vil lige frem være en falsifikation at tro, at arkitektur kan opnå harmoni i sig selv. Der fordrer derved en spirituel eller guddommelig indgriben, der gør oplevelsen af enhed mulig.

v. Den sammenklappelige tid

I det ovenstående ses, at arkitekturen ifølge Libeskind formidler fortiden, og i dette erindringsarbejde kan oplevelsen af arkitekturen sammenlignes med den mystiske oplevelse. Arkitekturen giver således, ifølge Libeskind's arkitekturteorier, et blik tilbage i fortiden, der taler med nutiden. Fortiden fastholdes i arkitekturen, og det tænkes, at fortiden ses i dens konstruktion. For at forstå dette kan arkitekturen billedligt sammenlignes med en portal, der rituelt muliggør, at fortiden møder nutiden. Men hvis fortiden skal kunne møde nutiden, må der ske en tidsophævelse mellem de to tidsaspekter. Tiden bliver altså sammenklappelig i arkitekturen, og der sker en ritualisering af arkitekturen. I denne forbindelse benyttes Cathrine Bells forståelse af begrebet *ritualisering*. Hun forstår ritualisering som en måde at handle på. En handlemåde, som adskiller sig fra andre måder at handle på (Bell 1997: 81). At ritualisere noget er at sætte noget uden for dagligdagen, og den rituelle handling skaber noget, idet den opstiller en orden i form af en verdensramme. Ifølge Libeskind kan arkitekturen agere og derved også handle i verden. I forhold til Bells teori kan arkitekturen gennem sit sprog således fungere som en sproglig handling, der rituelt skaber en verdensramme og sætter arkitekturen uden for en hverdagslig ramme. På den måde betoner ritualisering som begreb det processuelle. Arkitekturens fysiske manifestation anvender og skaber kulturel erindring, der metafysisk ophæver tid og rum. Arkitekturen er da også for Libeskind historiens bindeled, der gør tiden sammenklappelig. Han siger: ”Arkitektur er ikke bare en abstrakt tanke. Det hører til livet, da det forbinder historien gennem fortiden ind i nutiden og strækker sig ind i fremtiden. Dette gør, at det har en stor indvirkning på folks liv.”⁴⁰ Her ser man, hvordan Libeskind opfatter arkitekturen som noget, der med sin realitet transcenderer tiden. Der sker altså en ophævelse af tidsadskillelsen, så fortiden møder nutiden og går videre ind i fremtiden. Han forsøger at bygge broer til fremtiden ved at betragte fortiden med klare øjne (Libeskind 2004:16). Som jeg tidligere har været inde på, skal dette dog ske uden at være nostalgisk, da bygningerne skal tale til samtiden. Libeskind siger endvidere:

40 Oversat fra Interview af Kelly Elverson:
http://www.youtube.com/watch?v=2i_PK7jyvsA 3-4 min



How do I know what to design? I listen to the stones. I sense the faces around me. I try to build bridges to the future by staring clear-eyed into the past. Does this sound overwrought? I hope not, because buildings should never be maudlin or nostalgic; they should speak to our time. I am inspired by light, sound, invisible spirits, a distinct sense of place, a respect for history. We are all shaped by a constellation of realities and invisible forces, and if a building is to have a spiritual resonance, it has to reflect these things. No one knows how body and soul are connected, but connect them is what I try to do. I draw from my own experience - it's what I know - and in doing so, I strive for a universality.⁴¹

For Libeskind skal man betragte fortiden med klare øjne men uden at være nostalgisk, i stedet skal man have respekt for historien. Til tider skal arkitekturen endda være med til at afsone fortidens domme. Her ser man inspirationen fra Benjamin, Adorno og Heidegger forenet. De tre tænkere, der ellers står som modsætninger, bliver her samlet til et fælles filosofisk ståsted. Benjamin, der mener, man skal se på historiens ruiner, Adorno, der mener, man ikke skal betragte historien nostalgisk, og Heidegger, der mener, at kunsten kan sone fortidens synder. Libeskind fortæller om sit projekt Jüdisches Museum Berlin:

What was needed, as I saw it, was a building that, using the language of architecture, speaking from its stones, could take us all, Jews and non-Jews alike, to the crossroads of history, and show us that when the Jews were exiled from Berlin, at that moment, Berlin was exiled from its past, its present, and – until this tragic relationship is resolved – its future. (Libeskind 2004:83).

Via kunsten vises historiens ruiner, og gennem et erindringsarbejde gøres den afsluttede historie på ny uafsluttet. Arkitekturen kan derved gennem sit arkitektoniske sprog vise dette historiske øjeblik og være med til at reparere forholdet, så der igen er en fremtid for Berlin. En fremtid, som Berlin ved udryddelsen af sine jødiske borgere, ifølge Libeskind, blev afskåret fra. Libeskind siger i værket *Space of Encounter* følgende om et bygningsprojekt til byen:

1990 house sheltering an absent yet significant fragment of the memory of the city the memories embodied in old walls, peeling fragments lost edifices. The rubble of decay are houses preserved and revealed for a decision

41 Italcementi Group: i.lab: the contemporary architecture celebrated by four internationally renowned architects: <http://www.italcementigroup.com/ENG/Media+and+Communication/News/Corporate+events/20120420.htm>



about what is forgotten and remembered, what is no longer and not yet; in other words not only the history of city, but the city of history. (Libeskind 2001: 18).

Byen bliver et testamente på historiens begivenheder, en materialisering af den kulturelle erindring, idet huset som konstruktion beskytter et endnu fraværende, dog signifikant, fragment af byens minder. Minder, der er legemliggjort i gamle mure og tabte bygningsværker. De forfaldne bygninger bliver for Libeskind vidne på, hvad der erindres, og hvad der glemmes. Dermed fremstår ikke kun byens historie, men byen bliver til af selve historien. Han fortsætter:

Through a precise designation of the potential place that each absence commemorates, a new order emerges, one that no longer imposes upon the city what is foreign to it, but rather one that reveals that what is already there is also what is still to come. By appropriating this ambiguous and suspended urban inscape, a landscape is disclosed. The urban villa as landscape reasserts the very disorder that has been ordered in the process of reconstituting the city. Thus the architecture seeks to guard an abandoned intersection, which testifies to the mutual infidelity between gods and mortals, between the visible and the invisible, between the house and the city. (Ibid.).

Ud af lokaliseringen af det potentielle sted, som ethvert fravær mindes, skabes en ny orden. En orden, der viser, hvad der allerede er, og hvad der vil komme. Med dette menes, at arkitekturen ikke skal forsøge at rekonstruere byen, men derimod vise fortiden gennem sin nye konstruktion. På den måde beskytter arkitekturen skæringspunktet mellem det synlige og usynlige, huset og byen. Dermed agerer arkitekturen rituel portal, hvor tiden bliver sammenklappelig. I øjeblikket, hvor tiden ophæves, genopleves fortidens begivenheder, og historien soneres. Som konsekvens mytologiseres historien. At mytologisere er at gøre noget særligt privilegeret, og ved at benytte dette begreb betones det processuelle. Ved en mytologisering af de historiske begivenheder ophæves tid og rum næsten rituelt, hvorved der skabes en ny taksionomi. John Rennie Short siger: "Myten ødelægger tiden". En rammende sætning, når man ser på, hvad der sker i Libeskind's arkitektur. Hvis arkitekturen skal forstås som en tekst, så legemliggør arkitekturen myterne gennem sin konstruktion, hvorved tiden rituelt ødelægges. Gennem denne mytologisering af historien møder fortiden nutiden og taler med fremtiden. Man får således et indblik i Libeskind's tidslige forståelse, hvor arkitekturen næsten fungerer sammenklappelig i tiden. Han siger

om tiden:”I thought about how it’s said that time flows like water – and it does. But that doesn’t mean it flows *evenly* – it zigs and zags, slams against rocks. Get dammed up and bursts waterfalls...” (Libeskind 2004:23). Med denne metafor for tiden beskriver han tidens gang som vand, der altså ikke flyder i en lineær bevægelse, men som flyder som en utæmmet kraft. I vestlig filosofi er tid adskilt fra rum, men her beskrives tiden rumligt, idet den ikke bevæger sig lineært fremad, men dog fremad. Tiden har derved i Libeskindts tidsforståelse en orientering, hvor fortiden er noget bag os, og fremtiden er foran os.

vi. **Libeskindts historiesyn**

Libeskind er bedst beskrevet som paradoksaliteternes mand. Han er en filosofisk pragmatiker, hvilket er to elementer, der som oftest står i skarp kontrast til hinanden, men som i Libeskindts tilfælde ikke umiddelbart virker som modsætninger. Han har stærke idéer om arkitekturen og dens rolle i den givne kontekst og i samfundet, og disse teorier udfolder han praktisk i arkitekturen. Hans filosofiske tilgang til arkitekturen bunder i hans baggrund som ren teoretiker, og i sit senere arbejde forsøger han at lade sit syn på verden afspejle sig i arkitekturen. Et syn, der især er påvirket af, at han er vokset op med forældre, som overlevede Holocaust. Med udgangspunkt i tyske tænkere forsøger han at give arkitekturen et nyt ståsted efter Auschwitz, hvor der gøres op med en funktionalisme og en historisme. Som en vigtig brik i denne løsrivelsesproces fra modernistisk tænkning er erindringsarbejdet, som muliggør, at der på ny kan skabes kunst, idet erindringsarbejdet er det, der giver en orientering i verden. Arkitekturen kan med sit udfordrende formsprog give en ny horisont til at forstå verden.

I dette arbejde kommer en historiefilosofi til udtryk, og historien er for Libeskind umiddelbart en proces, der bevæger sig fremad. Mennesket kan se tilbage på fortiden og fremad mod fremtiden. Libeskindts historiesyn er relativistisk, idet han har et essentialistisk perspektiv på verden og historien. Arkitekturen har en forpligtelse til at fortælle historier, der giver fremtiden et håb, men heri ligger implicit et essentialistisk syn på historien, idet der er en form for blivende essens, man kan nærme sig. Libeskind nedskriver altså ikke alt til en sproglig konstruktion, som man ville gøre inden for postmodernismen. Der eksisterer dog et paradoks i Libeskindts historiesyn. På den ene side betragter han historien som afbrudt og ikke som en kontinuerlig række af begivenheder, og på den anden side ser han historien som en evig udvikling, der er forbundet af mystiske relationer. Den sidstnævnte historieforståelse kommer til udtryk i Libeskindts brug af historien i arkitekturen.



Det er ved oplevelsen af arkitektur, at mening opstår. Her har stedet en vigtig betydning, hvor ikke blot bygningens fysiske placering har betydning, men også hvordan bygningen indskrives i en kulturel ramme. På den måde er det, der konstituerer et sted, kulturen og historien. Libeskind er optaget af stedets historie, der ofte inkorporeres i projekterne, således at tidsafstanden i tid og rum tænkes at blive ophævet. Effekten af inkorporeringen af stedets historie gør historien nærværende, og den berører os på det eksistentielle plan. På den måde bliver stedet et medium for oplevelsen af forbundenhed med en historisk dimension. Det fysiske rum forvandles via arkitekturens formmæssige sprog til meningsgivende steder. Arkitekturen skaber og reproducerer kulturen. For gennem sin konstruktion og sit formmæssige sprog er arkitekturen en materiel transformation af et rum til et menneskeligt sted. Når Libeskind udpeger et givent rum som historisk, ligger der implicit en sondring om, at stedet har en implicit kulturel erindring. Libeskind anvender altså billeder af fortiden i sin arkitektur, og når han gør det, får arkitekturen en betydning, der rækker ud over dens konstruktion. Disse billeder af fortiden kan defineres som kulturel erindring, og gennem et erindringsarbejde bliver arkitekturen med sin stedsbestemte konstruktion en legemliggørelse af en kulturel erindring. Igennem anvendelsen af en kulturel erindring bevares sporet af det ufødte, men dette skal dog ske uden at være nostalgisk, da dette er at give modernitetens tankestof plads på ny. Arkitekturen skal med sit formsprog pege ind i fremtiden. Libeskind ser i denne forbindelse på om steder grundet deres specifikke historiske begivenheder, der knytter sig til kan have en hellighed. Arkitekturen kan via sit formsprog genfortælle og reaktualisere en kulturel erindring. Dertil kommer, at der i Libeskind's arbejde kommer en religiøsitet og etik til udtryk. Ved oplevelsen af arkitektur sker der en guddommelige indgriben i verden, hvilket kan tolkes inden for en kabbalistisk ramme. Så oplevelsen skal forstås som en mystisk oplevelse, hvor alle grænser opløses, så man i oplevelsen af arkitekturen får en svimlende fornemmelse. Det faste holdepunkt for den abstrakte kulturelle erindring, man gennem en læsning af arkitekturen opnår, trækkes lige så hurtigt væk under en, som man kan erkende det. Arkitekturen opgår i en enhed, hvor det ikke er enkeltdelene eller teknikken bag, man oplever, men i stedet et samlet hele. Nedenfor vises det, hvordan det arkitektoniske formsprog i Libeskind's arbejde komplementerer en kabbalistisk læsning af hans teorier.

7. Libeskind's historiebrug i arkitekturen



Dansk Jødisk Museum
København



7. Libeskinds historiebrug i arkitekturen

den ovenstående analyse arbejdes der på det diskursive niveau, hvor der i denne analyse vil blive fokuseret på arkitekturens formsprog og Libeskinds tolkning af dette. På metaniveau vil de to analyser i samspil eksemplificere spændingsfeltet mellem brugen af historiske narrativer og det fysiske rum. Den ovenstående analyse viser, at Libeskind er bevidst om den givne kontekst, han bygger ind i. Særligt er han optaget af de historiske narrativer, der knytter sig til de steder, han er med til at forme med sin arkitektur. Denne analyse vil være en analyse af Libeskinds historiebrug i sin arkitektur. Ovenfor blev det vist, at Libeskind mytologiserer historiske begivenheder via sin arkitektur. I denne analyse undersøges det, hvordan dette kommer til udtryk. Til dette formål er Dansk Jødisk Museum udvalgt, da det meget tydeligt eksemplificerer specialets problemstilling.

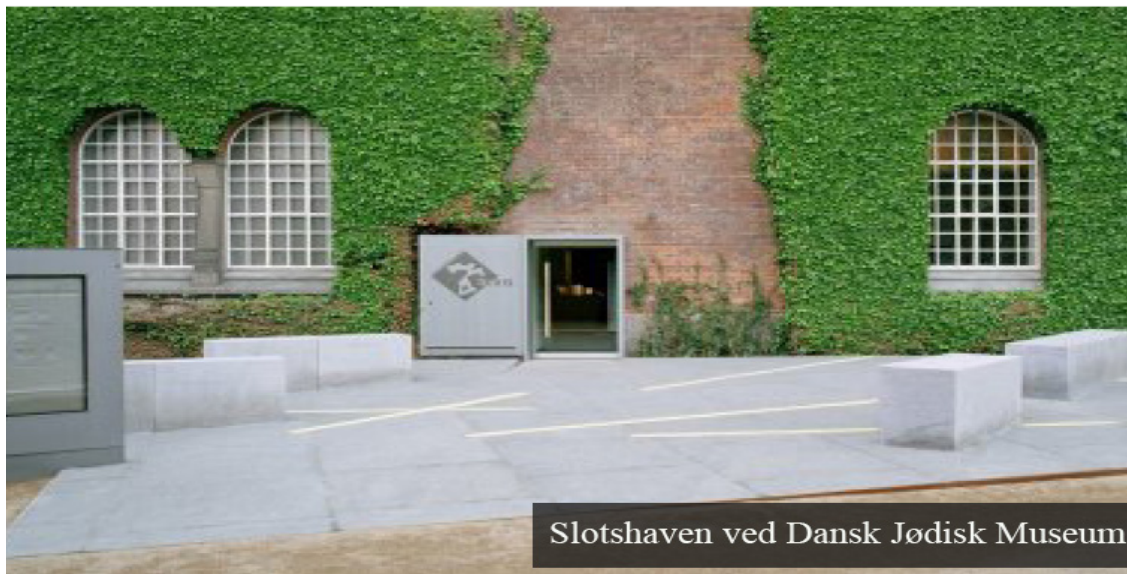
Dansk Jødiske Museum er et forholdsvis nyt museum, der åbnede i 2004. De indre hvælvinger er fra 1600-tallet og er bygget af Christian den 4. Selve museets snoede gange er udformet af Libeskind. I dette projekt arbejder Libeskind med dialogen mellem det gamle og det nye, hvor den jødiske tekst, forstået som både den jødiske fortælling og den danske jødiske historie, bliver mediet, der kommunikeres igennem. Libeskind har ved Dansk Jødisk Museum valgt det jødiske begreb *Mitzvah*, der på hebraisk betyder bud eller en god gerning, som gennemgående tema. Hermed indskrives han umiddelbart museet i en jødisk kontekst, hvor man som museumsbruger går i teksten i teksten. Dette forhold forklares nærmere i analysen. Museet beskæftiger sig med dansk jødisk historie gennem 400 år, og udstillingen er tematisk i stedet for kronologisk. Dette museologiske valg er truffet for bedre at imødekomme arkitekturen. Denne analyse vil ikke beskæftige sig med selve udstillingen, men derimod med den arkitektoniske ramme. For at forstå det arkitektoniske formsprog, Libeskind benytter sig af i den ramme, er der behov for et kort indblik i dansk jødisk historie. Dette vil ikke være en udtømmende historisk gennemgang, men blot gives de historiske detaljer, der er centrale for at forstå Libeskind.



i. Dansk Jødisk historie

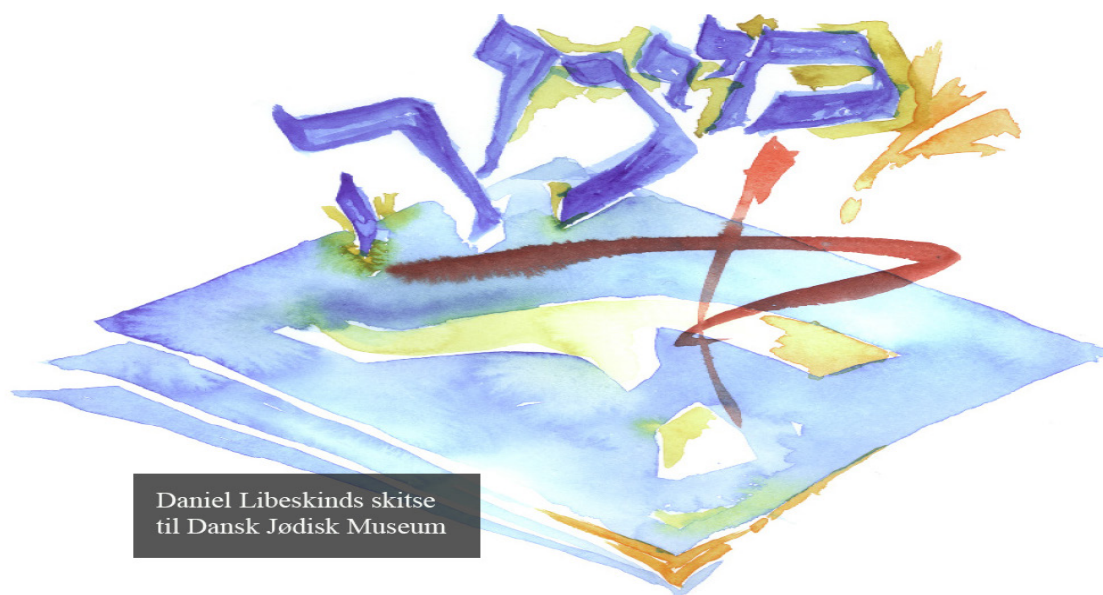
Libeskind's arbejde på Dansk Jødisk Museum var et bestillingsarbejde. Han var på dette tidspunkt i gang med at bygge Der Jüdisches Museum Berlin, og bestyrelsen fandt i den forbindelse, at Libeskind var den rette til jobbet. Da Libeskind blev bedt om at tegne Dansk Jødisk Museum, hæftede han sig især ved de danske jøders skæbne under 2. verdenskrig, som adskilte sig markant fra store dele af Europas andre jøder. De danske jøder fik nemlig en anden skæbne grundet det, der har fået betegnelsen 'redningen oktober 1943.' Siden besættelsens begyndelse førte Danmark en fredelig samarbejdspolitik med tyskerne, men den 29. august 1943 ophørte dette. Regeringen afviste indtil da konsekvent enhver diskussion om jødernes stilling i Danmark med henvisning til, at der ikke eksisterede noget "jødespørgsmål". Men ved regeringens samarbejdsophør med den tyske besættelsesmagt var de danske jøder, ligesom resten af Europas jøder, en del af Hitlers store udryddelsesprogram. De danske jøders skæbne blev dog en anden, da man af politiske kanaler fik advaret hovedparten om den forestående jødeaktion i oktober 1943. Størsteparten af de danske jøder søgte derfor tilflugt hos venner og bekendte eller rejste ud til havnene langs kysten af Øresund for at tage turen over sundet til Sverige. Af de ca. 7.000 danske jøder blev kun omkring 200 arresteret under aktionen og bragt til Theresienstadt. Redningsaktionen har i dag fået helt mytisk karakter, fordi danskerne ifølge myten hjalp jøderne af helt uselviske grunde, og fordi danskerne varetog og passede på de danske jøders ejendele og hjem, indtil jødernes hjemvenden efter 20 måneders eksil.

Da Libeskind fik til opgave at tegne Dansk Jødisk Museum, så han redningen 1943 som medmenneskelighed og tolkede dette som Mitzvah. Museets bestyrelse havde ikke selv oktober 1943 som vigtigste budskab i museets formidling, men som museumschef Janne Lauersen udtrykker det, var de bevidste om, at de med Libeskind's arkitektur var givet en ramme, der havde et indholdsmæssigt budskab til sin omverden, og som fremover umiddelbart ville være det, museet ville blive forbundet med. Museet har da også valgt at arbejde i andre retninger end blot redningen 1943 (Møller 2004: 14). Museet har som formål at formidle viden om og forståelse af alle facetter af den danske jødiske historie gennem 400 år, og som Lauersen udtrykker det, er museets identitet ikke givet med Libeskind's Mitzvah-koncept, idet museets indhold er tænkt meget bredere (Ibid.). En nærmere analyse af Libeskind's arkitektoniske formsprog og egen tolkning vil dog vise flere lag i Dansk Jødisk Museums arkitektur, der afspejler en vis bevidsthed fra Libeskind's side om en større ramme end det umiddelbare Mitzvah-koncept. Som konsekvens omfavner arkitekturen det lidt bredere formidlingsmæssige formål, museet har, og står derved ikke i kontrast til det.



ii. Dansk Jødisk Museum, det arkitektoniske formsprog

I hjørnet af bygningen ligger den del, der tidligere var Det Kongelige Galejhus, som Christian den 4. lod opføre. En stor jerdør viser sig i hjørnet i den gamle røde romantiske murstensbygning, hvor Det Kongelige Bibliotek havde til huse før Den Sorte Diamants tid. Indgangspartiet betragtes af Libeskind som en indgang til et skatkammer, og skatten er der, fordi så stor en del af den jødiske kulturarv er bevaret (Laursen 2004: 14). Selve døren er beklædt med det, Libeskind foreslog som museets logo, men museet valgte imidlertid et andet. Ved indgangen til museet mødes man af en stor åben plads med stenbænke. Denne ydre plads er af Libeskind tænkt som en plads i slotsparken, der skulle åbne museet op til det omkransende byrum. Bænkene, der er placeret som fiskerbåde på vandet, skulle allerede før, man var trådt inden for i museet, henlede ens tanker til redningsaktionen 1943. Oprindeligt var det planen, at der skulle have været café i museet, og pladsen var tænkt som en forlængelse af caféen, som skulle give pladsen liv, men dette blev droppet af museet. Som resultat fremstår pladsen i dag gold og ensom, og i sin udformning opfordrer den ikke de besøgende til at stoppe op og tage en pause. I stedet bevæger folk sig blot forbi pladsen, og dens oprindelige formål er derved ikke ført ud i livet. Dertil kommer, at der på pladsen er kilet lysspor ned, hvilket skal lede den besøgende ind til udstillingen.



Daniel Libeskind's skitse
til Dansk Jødisk Museum

Mitzvah bliver det gennemgående tema for museet, og Libeskind udformer gangene, så de til sammen skulle forme ordet Mitzvah, skrevet med hebraiske bogstaver. Man kan dog ved at se plantegningen konstatere, at dette forhold blot er en abstraktion, da dette ikke ses udført i plantegningen. Denne abstraktion er tænkt således, at man ved at bevæge sig rundt i gangene bevæger sig i teksten, og da det er et rum i rummet, der er knyttet til hver sin kulturelle erindring, bevæger man sig i teksten i teksten. Hvert arkitekturlag er dermed forstået som en tekst, der knytter an til en specifik kulturel erindring. Derved sammenkobles ”tekst” og ”rum” i arkitekturen, hvorved et intellektuelt betydningslag kobles til i arkitekturen. Det giver en anderledes rumopfattelse. Det fysiske rum gives mening via koblingen til historiske narrativer, og ved den besøgendes blotte tilstedeværelse i rummet er det tænkt, at de enkelte narrativer via arkitekturens formsprog gøres nærværende.

I loftet ses det gamle Galejhus. Man kan se saltaflejringer i væggene og ringe brugt til rejseværk. Den gamle bygning er tænkt som at tale med den nye arkitektur og giver med sin autencitet en historisk reference til Christian den 4., som var den første konge til at invitere de danske jøder til landet. Denne bygning indrammer derved dansk jødisk historie gennem knap 400 år, fra 1634 og op til i dag.



Med den nye arkitektur får man altså en bygning i bygningen, hvilket Libeskind forstår som teksten i teksten. Det bliver tydeligere, når man ser på, hvordan Libeskind har struktureret arkitekturen. Den arkitektoniske ramme består af fem planer, som Libeskind har navngivet. Alle Libeskind's betegnelser er referencer til pesach-fortællingen, og derved indskriver den arkitektoniske ramme museet i en religiøs jødisk kontekst, hvor de jødiske narrativer benyttes aktivt i arkitekturen. Det første plan har fået titlen *Exodos*. Det andet har Libeskind navngivet *Wilderness*. Tredje plan er *Giving of the Law*, mens det fjerde plan er *The Promised Land*. Det femte plan omtaler Libeskind selv som en virtuel vektor, der vil blive beskrevet nærmere senere. Man ser ved navngivningen af planerne en historiebrug komme til udtryk. De jødiske narrativer sættes i spil og benyttes som en aktiv komponent i arkitekturen på linje med de historiske narrativer. Herved sidestilles de historiske begivenheder, der benyttes som referencepunkter i arkitekturen, med mytiske fortællinger, hvorved der sker en mytologisering af de historiske begivenheder. Gennem denne historiebrug transformeres det fysiske rum til et meningsfyldt sted med flere betydningslag. Der konstrueres en virkelighed, hvor stedet får en blivende karakter, og kulturen fæstnes i rummet. I dette arbejde benyttes præcist udvalgte virkemidler så som, at al belysning i udstillingen er kunstig, og at dele af udstillingen er, oplyst af lyskegler. Sammen med de strategisk placerede montere, de skrånende gulve, caféen, der ikke blev, samt udearealets skrånende plads skal lyskeglerne fungere som en femte virtuel vektor eller plan. Dette skulle være kilde til horisont, der skal samle udstillingens fire andre planer og pege udad i byrummet. I udstillingens sammenhæng er monterne placeret meget lavt, hvilket formidlingsmæssigt giver forhindringer. Dette er imidlertid en del af det arkitektoniske narrativ. Henrik Reeh er i sin artikel "Libeskind's femte plan" inde på, at denne vektor er det, der gør arkitekturen læsbar som rumlig tekst. Læsbar i sanselig forstand, da Mitzvah som tekst ikke er umiddelbar læsbar i museets grundplan (Reeh 2004-2005: 34). Denne vektor giver museet en metafysisk dimension, der via sin sanselighed potentielt bringer den besøgende frem til en dybere erkendelse af en kulturel erindring. Man kan dog diskutere, om teorien lykkes i praksis, idet et af de vigtige elementer, caféen, er udeladt. Caféen skulle have været en forlængelse af museet, som skulle føre den besøgende ud i byrummet til den åbne plads, men det sker ikke. Hvilke konsekvenser har det for teorien om den femte vektor? Åbner museet med pladsen stadig op til byrummet og med sin vektor til en metafysisk dimension? Libeskind har stærke teorier, og som oftest bliver de båret igennem trods arkitektoniske kompromiser. Viser dette sig også at være tilfældet med Dansk Jødisk Museum, hvor der ikke konsekvent er overensstemmelse imellem teori og praksis? Man kan kort sige, at der ikke er sammenhæng mellem det, Libeskind siger,



og det han viser. Men er teorien så stærk, at den på trods af dette forhold bæres igennem?

Libeskind's arkitektur er en sanselig oplevelse, og det er først i oplevelsen af arkitekturen som en guddommelig indgriben, at mening opstår. Materialerne og teknikken bag går op i et højere hele, så man ikke betragter enkeltdelene, men i stedet ser en samlet fortælling. I arkitekturen lader Libeskind hvert eneste materiale tale med hvert sit sprog. Væggene er beklædt med birkefiner, hvilket skulle være en reference til det Sverige, som de danske jøder som tidligere nævnt flygtede til under krigen. Gulvene bølgende sig af sted og er lagt som skibsbrædder, og væggene skrånede. Alt sammen for at give en fysisk oplevelse af at være på vej over sundet i en lille fiskerbåd. Samtidig er formsproget i sit udtryk knyttet til en større jødisk fortælling om hjemløsheden, om den omvandrende jøde uden land, og om hvordan denne hjemløshed giver en svimlende fornemmelse. Det bliver derved tydeligt, at Libeskind i sit formsprog taler i mange lag, der fletter sig ind i hinanden og bryder med hinanden på en og samme tid. Dette forhold taler for, at teorien er stærk nok til at bære visionen igennem trods de praktiske udfordringer. De forskellige virkemidler, Libeskind leger med, taler til vores sanser. Med sine asymmetriske former fremstår arkitekturen næsten futuristisk, og det er et element, der gør sig gældende i alle Libeskind's projekter. Til dette siger Libeskind selv:

The reasons my designs may appear futuristic or even jarring is because memory is something which has to be awakened in a very radical way. It can be compared to tradition. Tradition can be a rote ritual without any meaning unless, with each action of the individual, there is a connection to the flame of why that tradition started in the first place. This is the urgency that memory represents for me.⁴²

Formsproget, der næsten fremstår som futuristisk, er altså et bevidst valg for at vække erindringen hos den besøgende. Han sammenligner her erindringen med tradition, hvor ritualer skal have en forbindelse til sin egen begyndelse for at have betydning. På samme måde ser han på erindringen, idet der i erindringen skal gives en kobling til dens begyndelse, og den gives via arkitekturen. Dansk Jødisk Museums arkitektoniske formsprog, der bryder med al logik for at vække den besøgende, står i skarp kontrast til den strømlinede funktionalisme, der præger dansk design og arkitektur. Libeskind vil noget andet med sin arkitektur. Libeskind, der står indskrevet i en jødisk amerikansk kontekst, er en helt anden

42 The Jewish Chronicle online: "Interview with Daniel Libeskind":
<http://www.thejc.com/lifestyle/the-simon-round-interview/31407/interview-daniel-libeskind>



end de danske arkitekter, og han har en anden agenda for sin arkitektur. Som tidligere nævnt er Libeskind er barn af Holocaust-overleverer, hvilket har præget hans perspektiv på arkitektur og historie. Arkitekturen skal for Libeskind gøres fri af funktionalistisk tænkning for derved at gøre op med en ideologisk modernistisk tænkning. Der er tale om et opgør, der ikke på samme måde er nærværende for en dansk arkitekt. Man ser dette opgør ned til mindste detalje i arkitekturen, eksempelvis i valget af de lyse materialer, der afspejler en positiv historie i kontrast til Der Jüdische Museum Berlin, som med sin mere dunkle historie er bygget op i gold beton. Med valget af lyse materialer viser Libeskind da også, at museet ikke er et Holocaust-museum. Dog viser kontrasten mellem de to museer, at Holocaust ligger som bagtæppe for Libeskind's forståelse af dansk jødisk historie. Hele hans forståelse af redningen i 1943 som en god gerning er set i lyset af jødernes generelle historie under 2. verdenskrig Nærmest som en mirakelfortælling, som man kan genfinde i Toraen. Fortælling om redningen mytologiseres i arkitekturen, så historien fremstår som fortællingen om de danske jøder forstået som folket, der overlevede trods umenneskelig modgang. Dansk Jødisk Museum er dermed i sit arkitektoniske formsprog interrelateret til Der Jüdisches Museum Berlin, og de to projekter taler således sammen. Begge kan imidlertid også stå alene, men forstået sammen giver de nye perspektiver til forståelsen af arkitekturen. Det er da heller ikke uden grund, at Henrik Reeh, der forsker i humanistiske bystudier og moderne kultur, i sin analyse af Dansk Jødisk Museum sammentrækker en analyse af Der Jüdisches Museum Berlin og Dansk Jødisk Museum, og at man i museumsbogen *Dansk Jødisk Museum & Daniel Libeskind* (2004) af Henrik Sten Møller finder artikler vedrørende Der Jüdisches Museum Berlin. De to projekter overlapper altså hinanden i deres sprog. Samtidig viser de, hvordan Libeskind i sit arkitektoniske formsprog gør brug af en given kulturel erindring, hvor narrativer anvendes som aktive komponenter i arkitekturen. Ved sin historiebrug transformeres det fysiske rum til et meningsfuldt sted, og fortidens billeder gøres via arkitekturen nærværende.

iii. Libeskind's egen fortolkning

Libeskind åbner i sin forståelse af arkitekturen op for, at der ikke er én tolkningsmåde, da den er perspektivisk bundet. Han har et kunstnerisk perspektiv på sin arkitektur, hvor han ikke vil fremsætte en endegyldig tolkning, men han giver dog også selv en tolkning. Følgende afsnit vil derfor være en læsning af Libeskind's egen fortolkning af Dansk Jødisk Museums arkitektur. Herefter knyttes det sammen med museets arkitektoniske formsprog for derigennem at vise samspillet mellem teksten og det fysiske rum. Libeskind er



som nævnt inspireret af redningen i 1943, som han tolker som Mitzvah. Som Libeskind ser det, så manifesteres Mitzvah som koncept gennem museets form, struktur og lys.⁴³ Dette koncept strækker sig ud over selve museet og knytter an til en større fortælling, idet han siger:

Mitzvah is the guiding light of this project whose implications are materialized in the exhibitions of the new Danish Jewish Museum. The meaning of this Hebrew word as a deep response, commitment and precept represents both the Jewish experience in Denmark and the inspiration for the construction of this new space. (Ibid.).

Med Mitzvah som koncept indskriver Libeskind museet i en jødisk tradition. I Libeskind's optik opsummerer Mitzvah oplevelsen i 1943, men konceptet dækker også hele den danske jødiske historie, der knytter an til den større jødiske fortælling. Dette ses ved hans beskrivelse af Galejhusets betydning. Som tidligere beskrevet har Libeskind en klar fornemmelse for stedet. Han siger:

The unique context in which The Danish Jewish Museum will find its new home represents a deep historical legacy. As the Royal Boat House built by King Christian IV at the turn of the seventeenth century, then transformed with the new walls of the Royal Library at the turn of the twentieth century, the new use of the building by the Jewish Museum will share in this fascinating tradition. Indeed, the space and the transformation of its functions across almost half a millennium expresses the continuity and significance of the many layers of narratives that the building offers to the public as a space. (Ibid.)

Han er altså bevidst om, hvilken ramme hans arkitektur taler ind i, og som han ser det, er der en dyb historisk arv, der er givet med bygningen. Bygningen giver med sin autencitet hermed en kobling til en kulturel erindring, som bliver en aktiv del af museets ramme. Som Libeskind selv beskriver det, åbnes der ved valget af beliggenhed af museet op til flere lags fortælling. Fortællingen om Galejhuset, der er i dialog med den nye arkitektur, men også fortællingen om de danske jøder. Fortidens billeder benyttes derved aktivt, idet han både benytter et fælles erfaringsæt, mens han samtidig via arkitekturen er med til at skabe billeder af fortiden. Fortiden bliver herved en konstrueret virkelighed via arkitekturen. Den kulturelle erindring får med sin lokalisering et fast holdepunkt, der gør

43 Daniel Libeskind: Mitzvah- The Danish Jewish Museum, Copenhagen.: http://jewmus.dk/fileadmin/files/webpage/documents/Arkitektur/mitzvah__danish.pdf



erindringen stabil og tidløs. På den måde sker der en materialisering af fælles erfaringer, her værende både redningen 1943 såvel som en større jødisk fortælling. Det, at han også knytter an til et større jødisk narrativ, kommer til udtryk ved hans forståelse af begrebet Mitzvah.

The organizing principle of the Danish Jewish Museum is the concept of Mitzvah itself in its deep ethical meaning as a commandment, resolve and a fundamental good deed. The museum takes the tradition of writing, reading and memory as the overall matrix of organizing the exhibition space. In doing this, it is Mitzvah itself on both emblematic and architectural levels that guides a dialogue between the ancient vaulted space of the Royal Boat House and the walls of the Royal Library in relation to the experience of the new museum. (Ibid.).

Ved at benytte Mitzvah som matrix for museet mener Libeskind, at museet indskrives i skrivningens, læsningens og erindringens tradition. Dette kan læses som udtryk for jødisk tradition, idet skriften, læsningen, i form af recitation, og erindringen er centrale elementer i jødisk praksis (Boyarin 1993:10-35). Som konsekvens af en religiøs læsning af arkitekturen bliver redningen 1943 sidestillet med de jødiske fortællinger. På basis af dette sker der en mytologisering af historien om redningsaktionen. Arkitekturen åbner, for Libeskind, op for en emotionel oplevelse. Han siger:

The visitors enter into a dynamic and exhilarating architectural structure which offers a seamless organization of the artifacts and the path of the visitor. The entire building has been conceived as an adventure, both physical and spiritual in tracing the lineaments that reveal the intersection of different histories and the dynamics of Jewish Culture and its unfolding in contemporary life. (Ibid.).

Her ser man også hans relativistiske historiesyn komme til udtryk, idet historien, der umiddelbart har en blivende karakter, kan spores. Udstillingen er med til at føre den besøgende på sporet af denne historie, da arkitekturen organiserer de udstillede genstande og giver en passage gennem historien for den besøgende. Gennem passagen på museet skal den besøgende gå på opdagelse, som var det et eventyr, der skulle udforskes. Historien betragtes derved som et narrativ, der gennem museumsbesøget genopleves, men som også knytter an til det levede liv i nutiden.



Som nævnt er museets grundplan opdelt i fem planer. Libeskind siger om fire af dem:

The four planes – Exodus, Wilderness, the giving of the Law and the Promised land – structure a topographical landscape what grows to its fullest density within the vaulted volume of the existing building. These planes are articulated in both the corrugated floor sections and in the projections of walls, vitrines and the path of the installation. (Ibid.).

Museet struktur skaber derved en kosmologi over historien, som den besøgende bevæger sig igennem ved sin gang rundt i museet. Teksten i rummet skal altså forstås som et topografisk landskab over en kulturel erindring, og tilsammen skaber museet med sine fem planer en topografi over den jødiske fortælling, der muliggør en genaktualisering af den jødiske fortælling med både lidelse og et håb. Man ser da også, at Libeskind læser arkitekturen ind i en religiøs ramme, idet lagene i arkitekturen skal forstås som kommentarer i talmud. Han siger:

The entire space of the museum that integrates the entrance, the café and support spaces is unified by the exhibition space that is both written and read like a text within a text within a text. This is a text in which the margins (walls, internal spaces, vitrines, virtual perspectives) play a fundamental role as the peripheral commentaries of the Talmud due to its central text. (Ibid.).

Museets mange lag skal altså forstås inden for talmud-traditionen, der som konsekvens gør, at museets arkitektur ikke kun knytter an til fortællingen om redningen 1943, men også til en større jødisk fortælling. Man ser i Libeskind's historiebrug, at begivenheden 1943 sidestilles med andre jødiske fortællinger, og derved mytologiseres begivenheden. Den kulturelle erindring kan med dette billede ses som værende den fulde Talmud med alle sine lag og kommentarer. Der er i denne optik ikke en endegyldig sandhed, men derimod mange fortolkninger, der i brudstykker fortæller et samlet narrativ. Han fortsætter:

Through the synesthetic experience of the visitor, the richness of the Jewish experience in Denmark will be giving both a deeply memorable and ever expanding horizon. The entire space of the exhibition is penetrated by an oblique slope that opens a fifth virtual plane forming surface and a horizon that integrates all the surrounding exhibitions. The surface is used in the exhibition as tables, plinths and vitrines. It is also a visual vector that extends the visitor's experience beyond the walls of the museum. The fifth plane of



space acts as a datum orienting the visitors and giving each child and person a scale through which the museum as a text becomes legible. (Ibid.).

Gennem oplevelsen af museet vil den besøgende blive givet en ny erindringsværdig horisont og vil dermed se verden i en ny optik. I dette arbejde benyttes et fælles erfaringsæt, og via museets gange åbnes der op for en kulturel erindring. Om dette erfaringsæt knyttes til en kulturel erindring for jøder såvel som ikke-jøder, ekspliciterer Libeskind ikke selv, men det, at han selv knytter an til Talmud, medfører en risiko for, at den arkitektoniske ramme kun er læsbar for personer, der er indlejret i en jødisk forståelsesramme.

Libeskind taler i denne sammenhæng om det femte virtuelle plan, der skabes af museets hældning. Denne hældning fungerer som en flade, der som tekst binder alle udstillingens elementer sammen, mens den samtidig giver en visuel vektor for, hvordan rammen skal forstås. Der gives dermed en nøgle til forståelsen af museets arkitektur og udstilling, og denne tekst-nøgle er givet gennem Talmud. Han fortæller afslutningsvis, at lysbåndene i Mitzvahs-indskæring er tænkt som et mikrokosmos af Mitzvah (Ibid.). I denne optik bliver hele museet et mikrokosmos af den jødiske fortælling, og på denne måde peger den virtuelle vektor ikke blot ud i byrummet, men der gives med denne også en jødisk kosmologi. Det er gennem denne, at den besøgende bliver givet en læsningsnøgle til den jødiske erfaring. Denne læsningsnøgle kan forstås som vejen for mystikeren. Med teksten forstået som redskab til opnåelse af den mystiske oplevelse er arkitekturen nøglen til en indre forståelse. Arkitekturen går via den mystiske oplevelse op i en enhed. Arkitekturens formsprog opleves svimlende, som om tæppet trækkes væk under en, og uden et eneste fast holdepunkt i formsproget bryder arkitekturens tekst alle grænser. Arkitekturen, der via den virtuelle vektor skal give en læsningsnøgle, dekonstruerer således i sit formsprog vejen. De dekonstruerende elementer kan altså forstås inden for en kabbalistisk ramme. Denne læsning understøttes af Libeskind's relativistiske historiesyn, der er inspireret af Benjamins messianske historiesyn. Libeskind skaber altså i sin museumsarkitektur på Dansk Jødisk Museum en religiøs ramme, hvor det fysiske rum transformeres til et meningsfyldt sted, og hvor den besøgende er givet en ny erfaringshorisont. Arkitekturen bliver derved en kulturel manifestation, hvor stedet opsummerer og formidler en kulturel erindring. I dette arbejde spiller museet som institution for Libeskind en helt speciel rolle. Han har skabt en del museer, og har en klar holdning til deres formål. Han siger:

Well architecture is a public art, as I said, and it's not just some sort of container, some abstract piece of glass and concrete, it is part of communicative



system, and we understand old traditional buildings because they signal to us, things about our culture. The same thing is true for new museums, they have to signal the connection between that past and in the future.⁴⁴

Bygninger kan igennem sit formsprog vise os ting om vores kultur. Museets rolle er at vise dette ved at signalere forbindelsen mellem fortiden og fremtiden. Museet bliver via sin formidlende funktion og sin arkitektoniske ramme stedet, hvor fortiden møder nutiden. Som tidligere nævnt bliver tiden via arkitekturen sammenklappelig som en rituel portal. Libeskind siger et andet sted om museers rolle generelt:

I am also seeking a new understanding of what a museum is, an altered relationship between program, the function of architecture, architectural form. The museum is not only a response to a particular program with a very specific intent, it is a new emblem of hope. It underscores the necessity to create a different – and by different I mean ethical – architecture for the twenty-first century which is based on a fundamentally transformed political, cultural, and spiritual experience of the twentieth century.” (Libeskind 1995: 42).

I disse to citater opsummeres kort, hvad der er museets som institutions rolle. Museet har et etisk ansvar for at skabe håb, og dette gøres ved at vise forbindelsen mellem fortiden og fremtiden. Her spiller arkitekturen en vigtig rolle, da denne muliggør den tidlige forbindelse.

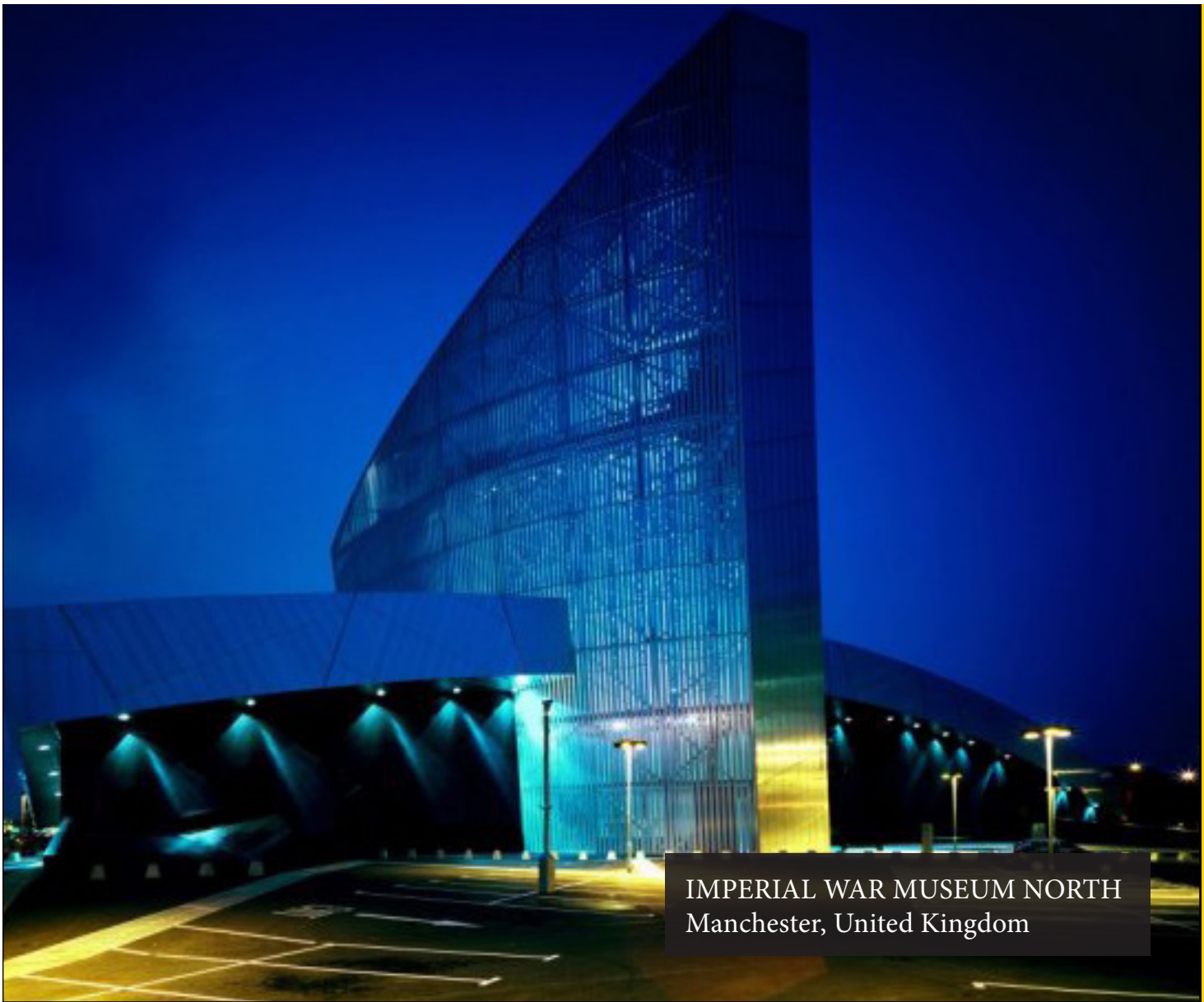
iv. Dansk Jødisk Museum – en inkluderende og religiøs museumsramme

Libeskind har med sin arkitektur forsøgt at skabe et nyt perspektiv på verden. Med indflydelse fra Heidegger har han transformeret et fysisk rum til et meningsfuldt sted, hvor der knyttes an til et fælles erfaringsset i form af en kulturel erindring. Som Nora ville udtrykke det, har Libeskind via sin arkitekturens konstruktion skabt et erindringssted. I denne transformation har han rituelt skabt en portal, der gør fortiden nærværende. Ved som besøgende at bevæge sig gennem gangene genopleves den kulturelle erindring og sætter sig erindringsspor. Billeder af fortiden spiller altså en central rolle, og der gør sig derved en historiebrug gældende i arkitekturen. I arkitekturen er valgt et formsprog, der komplimenterer den kulturelle erindring. Libeskind har valgt materialer, der hver især umiddel-

44 Abc-net: “Architecture profile: Daniel Libeskind:
<http://www.abc.net.au/rn/legacy/programs/atoday/stories/s229284.htm>



bart fortæller om redningen 1943. Materialevalget står i skærene kontrast til Der Jüdisches Museum Berlin, der handler om fraværet. Fraværet af Berlins jøder og fraværet af avantgarden. Om det ubeskrivelige der forsøges at gøres begribeligt via arkitekturens poetiske sprog. Som et bagtæppe til at forstå Libeskind's udlægning af redningen 1943 står Holocaust. Hermed kommer de danske jøders historie til at fremstå som den positive historie. Her er ikke tale om fraværet, eller om en afbrudt historie der skal sones for at give fremtiden et håb. Det er denne udlægning af fortællingen, der skinner igennem i Libeskind's formsprog. Man ser dog hurtigt, at Libeskind vil noget mere med sin arkitektur. I sit formsprog åbnes der op for et utal af tolkninger, og en af dem knytter redningen 1943 sammen med en større jødisk fortælling. Redningen 1943 får i Libeskind's arkitektur mytisk karakter, som en talmud-kommentar til Toraen. Man er altså med Libeskind blevet givet en religiøs museumsramme, hvor den besøgende via den svimlende oplevelse skal komme til indsigt. En ramme som bedst er forstået inden for en kabbalistisk kontekst, idet den femte virtuelle vektor er tænkt at give museet en læsningsnøgle til forståelse af arkitekturen, men i lige så høj grad den af jødiske oplevelse. Som konsekvens af Libeskind's historiebrug mytologiseres de historiske begivenheder, og via arkitekturens stedbestede konstruktioner gives myterne materialitet, der gør dem nærværende og forståelige i nutiden. De genaktualiseres ved oplevelsen af arkitekturen, hvorved den besøgende potentielt bliver givet en ny erfaringshorisont, der samtidig kan være med til at sone historiens traumer og give håb til fremtiden.



IMPERIAL WAR MUSEUM NORTH
Manchester, United Kingdom



CRYSTALS AT CITYCENTER
Las Vegas , Nevada



8. Konklusion: Libeskinds historiesyn og historiebrug

Libeskind har markante holdninger til, hvad arkitekturen gør i det fysiske rum. Via en læsning af Libeskind teorier, får man et givtigt blik på arkitekturens rolle i al almindelighed. Arkitekturen er med til at forme os som mennesker, er med til at give os identitet, idet den abstrakte kulturelle erindring via arkitekturens konstruktioner får et fast holdepunkt. Som Tuan formulere det er stedet en konstrueret virkelighed, skabt af ordets skabende kraft. Via arkitekturen sprog får det skabte en blivende karakter, der fæstner kulturen i rummet. Ifølge den teoretiske udredning kan arkitekturen betragtes som skabende og reproducerende for kulturen, idet arkitektur igennem sin konstruktion, og sit formmæssige sprog er en materiel transformation af et rum til et menneskeligt sted, og igennem en læsning af Libeskinds arkitekturteorier, bliver dette forhold blot understreget. Stedet har en central rolle i Libeskinds teorier, og ved ethvert byggeri udpeger Libeskind stedets specifikke historie. Hermed tænkes det, at stedet har en fælles historie og et fælles erfaringsæt iboende i sig. Arkitekturen er aktør i skabelsen og vedligeholdelsen af erindring, og via sit formsprog transformeres det fysiske rum til meningsfulde steder. Arkitekturen bliver altså for Libeskind med sin stedsbestemte konstruktion og med sin inkorporering af historiske begivenheder en legemliggørelse af kulturel erindring.

Det primære fokus i dette speciale har været at undersøge Libeskinds historiesyn og hans historiebrug. Ved denne belysning, er der åbnet op for et bredere perspektiv på Libeskinds arkitektur. Specialet har vist at Libeskind har et relativistisk historiesyn. Dette betyder, at der er en form for blivende essens i hans historieforståelse, da der bag den slørede verden er en virkelighed. Der er dog paradokser i Libeskinds historiesyn, idet historie forstås som afbrudt og kan ikke betragtes som et kontinuum. Samtidig betragter Libeskind historien som en evig udvikling, der er holdt sammen af mystiske relationer. Et paradoks der er bedst forklaret ved at se på Libeskinds Inspirationskilde, den jødisk tyske tænker Walter Benjamin. Med inspiration Benjamin redes fortiden i arkitekturens konstruktioner. Den afsluttede historie gøres uafsluttet via arkitekturens erindringsarbejde. Hans syn på historien, i lighed med Benjamin skal ses som et opgør mod at se historien som et evigt kontinuum, dermed et opgør med en historisme, og at hans historiesyn skal ses i samspil med hans forsøg på at frigøre arkitekturen fra magthavernes fascistiske gidselstagnation, som modernistisk arkitektur står for Libeskind. I det emancipatoriske arbejde knytter han an til en kulturel erindring, der ved at bygge på et fælles erfaringsæt giver håb for fremtiden. Han gør derved i sit arbejde, op med Adornos tan-



ke om at skabe kunst efter Auschwitz er barbari. Han skaber arkitektur, der præsenterer det upræsenterbare. Han frigør derved, via sit arbejde, arkitekturen fra modernistiske narrativer. Dette gør han via tankestof fra Heidegger og Benjamin, idet Libeskind ud af det fysiske rum skaber meningsfulde steder. Den abstrakte erindring får i Libeskind arkitektur et fast holdepunkt og den afsluttede historie gøres uafsluttet i arkitekturens erindringsarbejde, hvorved historien genopleves.

I dette erindringsarbejde gør han med sin arkitektur rituelstid sammenkædet, så fortidens billeder gøres nærværende i øjeblikket og historien mytologiseres. Dette sker i samspillet mellem den kulturelle erindring, der knyttes an til og det arkitektoniske formsprog. Gennem en sanselig arkitektur åbnes der op for, at historien gennem erindringen kan genopleves, og via en ritualisering agerer arkitekturen i verden. Den skaber en orden, hvor vi igennem et vindue ser verden på en ny måde. Dette forhold kom også til udtryk i analysen af Dansk Jødisk Museum. Her var det tænkt, at man ved at bevæge sig gennem gangene ville genopleve en kulturel erindring, der ville sætte sig erindringsspor. Gangene skulle forstås som en læsbar tekst, et medie for formidlingen af et fælles erfaringsæt. Oplevelsen af hans arkitektur kan da også forstås inden for en kabbalistisk ramme, hvor arkitekturen skal forstås som mystikerens tekst, som et redskab til opnåelse af den mystiske oplevelse. I den arkitektoniske oplevelse, er det enheden i arkitekturen der fordres, der da også er tænkt som et topografisk landskab – et mikrokosmos over verden. Brugeren skal opnå enhed i arkitekturen og derigennem generfare en kulturel erfaring. Dette gælder ikke kun Dansk Jødisk Museum, men for alle hans projekter. På Dansk Jødisk Museum er det tænkt at man via en ritualisering i arkitekturen skal generfare redningen 1943 og den større jødiske oplevelse, hvor det på Der Jüdisches Museum Berlin er tænkt at man skal genaktualisere Holocaust, og ved projekt Ground Zero er erindringen om 11. september, der skal bevares. Alt sammen for at rede sporet af fraværet - fortiden.



9. Litteraturliste

- Adorno, Theodor (1977): "Kulturkritik und Gesellschaft". I: *Gesammelte Schriften*, Band 10.1: Kulturkritik und Gesellschaft I, „Prismen. Ohne Leitbild“, Frankfurt am Main Suhrkamp
- Adorno, Theodor & Horkheimer, Max (1989): *Dialectic of enlightenment*. New York Verso
- Anderson, Kay & Gale, (1992): *Inventing places studies in cultural geography*. Melbourne Halsted Press
- Asad, Talal(1993): *Genealogies of Religion*. London The Johns Hopkins University Press
- Assmann, Jan(1997): *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift Erinnerung und die politische Identität in frühen Hochkulturen*. München Verlag C. H. Beck
- Barthes, Roland(1970) : *Mythologies*. Paris editions du seuil
- Bell, Catherine (1997): *Ritual, Perspectives and Dimensions*. Oxford, Oxford University Press
- Benjamin, Walter (1999): *Selected Writings vol. 1 1913-1926* ed. Marcus Bullock & Michael W. Jennings. London The Belknap Press Of Harvard University Press
- Black, Ian(2003): "(Re) reading architecturae landscapes" I *Studying Cultural Landscape* Robertson, Ian og Richards, Penny. London Arnold
- Boyarin, Jonathan(ed.)(1992): *The Ethnography of reading*. Berkeley: University of California
- Burke Peter (1997):*Varieties of Cultural History*. Cambridge Polity Press
- Connorton, Paul(1989): *How Societies Remember*. Cambridge: Cambridge University Press
- Curl, James Stevens (2006): *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture* (Second ed.). Oxford University Press
- Danto, Arthur(2007): *Narration and Knowledge*. New York Columbia University Press
- Eaglestone, Robert(2004): *Holocaust and the Postmodern*. New York, Oxford University press
- ErlI, Astrid (2008): *A Companion to Cultural Memory Studies*. De Gruyter, New York
- Foucault, Michel(2008): *L'archéologie du savoir* Paris Editions Gallimard



Fisher, Walter(1989): *Human Communication As Narration toward a philosophy of reason, value, and action*. Columbia University of south Carolina Press

Geels, Antoon (2002): "What is mysticism" I *Kabalah om judisk mysticism* Erika Aronowitsch Judiska Museet Stockholm

Halbwachs, Maurice(1950): *The collective Memory*. New York Harper-Colophon books

Halbwachs, Maurice(1992): *On collective Memory*. The University of Chicago Press

Jenkins, Keith(2003): *Re-thinking History*. New York Routledge

Jensen, Bernard Erik(ed.) (2000): *At bruge historie – I en sen-/ postmoderne tid*. København Roskilde universitetsforlag

Jensen, Bernard Erik(2010): *Hvad er historie*. København Akademisk Forlag

Jørgensen, Marie W., Phillips Louise (1999): *Diskursanalyse som teori og metode*. Roskilde Universitetsforlag

Koselleck, Reinhart(2007): *Reinhart Koselleck Begreber, Tid og Erfaring en Tekstsamling* København Hans Reitzels forlag

Laursen, Janne(2004): " " i Møller, Henrik Sten & Lindhe, Jens: *Dansk Jødisk Museum & Daniel Libeskind*. København Dansk Jødisk Museum

Libeskind, Daniel (1995): "Traces of the unborn" I *1995 Raul Wallenberg Lecture* Michigan, The University of Michigan

Libeskind, Daniel (1999): "Traces of the unborn" I *Architecture and revolution*. Neil Leach, New York Routledge

Libeskind, Daniel(2001):*Space of encounter*. London Thames & Hudson

Libeskind, Daniel(2004): Breaking ground

Johnson, Phillip & Wigley, Mark(1988): *Deconstructivist Architecture* . New York MOMA

Monda, Antonio (2007): *Do you believe, Conversations on God and religion*. New York Vintage Books

Møller, Henrik Sten(2004): *Dansk Jødisk Museum & Daniel Libeskind*. København Dansk Jødisk Museum

Narrowe, Morten H."(2002):"The kabbalah in Jewish life" I *Kabalah om judisk mysticism* Erika Aronowitsch Judiska Museet Stockholm



- Nora, Pierre(1996): *Realms of memory – Conflicts of Divisions*. Columbia University Press
- Otto, Lene (2005): ”Materialitet, identitet og erindring”, pp. 33-47, i Minna Kragelund & Lene Otto (red.): *Materialitet og dannelse*, Danmarks Pædagogiske Forlag.
- Ricouer, Paul(2011)
- Rose, Gilian(1978): *The Melancholy science An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno*. London, The Macmillian Press LTD
- Rosenzweig, Roy og Thelen, David(1998): *The Presence of the Past. Popular uses of History in American Life*
- Smith, Laurajane(2006): *Uses of Heritage*. New York: Routledge
- Smith, Terry(2010): “Daniel among the philosophers: The Jewish Museum, Berlin, and architecture after Auschwitz” I *Walter Benjamin and architecture* Gevork Hartoonian New York. Routledge
- Smith, Terry(2006): *The Architecture of Aftermath*. Chicago, The University of Chicago press
- Stead, Naomi(1999) ”The Anti-Classical in Daniel Libeskind’s Jewish Museum Extension to the Berlin Museum”, in *Thresholds, proceedings of the annual conference of the Society of Architectural Historians of Australia and New Zealand*, ed. Rory Spence and Richard Blythe, Launceston and Hobart, September pp. 321-328.
- Thau, Carsten (ed) (2006): *Filosofi & Arkitektur i det 20. århundrede*. Århus Linde tryk
- Wagner, Anne (1999): ”Resisting the erasure of history, Daniel Libeskind interviewed by Anne Wagner” I *Architecture and revolution*. Neil Leach, New York Routledge
- Warring, Anette (1996): *Erindringens og glemslens politik*. Roskilde Universitetsforlag
- Wolf, Connie(2008): *Daniel Libeskind and the Contemporary Jewish Museum: New Jewish Architecture from Berlin to San Francisco* New York Rizzoli
- Woessner, Martin(2011): *Heidegger in America*. New York Cambridge University Press



Tidskrifter:

Koselleck, Reinhart(1989):” The Social History and Conceptual History” I *International Journal of Politics, Culture, and Society*

Reeh, Niels (2004-2005): “Libeskind's femte plan bevægelser I Dansk Jødisk Museum” I *Rambam nr 13-14*

Schudson, Michael(1989): ”The Past in the Present versus the present in the Past” i *Communication II s 105-113*

Tuan, Yu-Fi(1991): “Language and the Making of Place: A Narrative-Descriptive Approach.” I *Annals of the Association of American Geographers* 81:4: 684-696.

Warring, Anette(2011): “Erindring og historiebrug introduktion til et forskningsfelt” i *Temp nr 2*

Internet-kilder:

Abc-net: “Architecture profile: Daniel Libeskind: <http://www.abc.net.au/rn/legacy/programs/atoday/stories/s229284.htm>

Arch news com: “One-on-One: Architecture that leads to a point: Interview with Daniel Libeskind” <http://www.archnewsnow.com/features/Feature369.htm>

Arch Talk: <http://archtalks.com/archtalks-home/tag/daniel-libeskind>

Boas, Kirsten(Juni 9 2004):”Verden er ikke ret stor” i *Kristelig Dagblad*: <http://www.kristeligt-dagblad.dk/artikel/111045:Kultur--Verden-er-ikke-ret-stor>

Cooper,Matt: *Matt Cooper interviewer Daniel Libeskind*: <http://vimeo.com/10272217>

City Room: ”A professor Ask, `Do you Believe?`: <http://cityroom.blogs.nytimes.com/2008/02/08/a-professor-asks-do-you-believe/>

Designboom: “Daniel Libeskind Retrospect’s, process and the future of Milan” <http://www.designboom.com/architecture/daniel-libeskind-interview-design-library/>

DW: “Memory is essential to architecture, says Daniel Libeskind : <http://www.dw.de/memory-is-essential-to-architecture-says-daniel-libeskind/a-15482283>

Encyclopadia of World Biography – Daniel Libeskind: <http://www.notablebiographies.com/news/Li-Ou/Libeskind-Daniel.html>

Fora Tv: ”Daniel Libeskind revitalizes architecture: http://fora.tv/2008/05/21/Daniel_Libeskind_The_Architecture_of_Hope/Daniel_Libeskind_Revitalizes_Architecture



You Tube: ” Daniel Libeskind - Interview, 23.10.2009, Łódź, Poland - File 4” <http://www.youtube.com/watch?v=8Pithdne4rM>

You Tube: ” Daniel Libeskind - Interview, 23.10.2009, Łódź, Poland File 6”
<http://www.youtube.com/watch?v=XRVD-Ri8sBk&feature=relmfu>

Walter Benjamin (1940): ” Über den Begriff der Geschichte”: http://www.culture.hu-berlin.de/hb/files/Benjamin_Ueber_den_Begriff_der_Geschichte.pdf