

„BETWEEN THE LINES“.
ARCHITEKTONISCHE GESCHICHTSREFLEXIONEN
DES JÜDISCHEN MUSEUMS BERLIN

von
KATRIN PIEPER

Die Guggenheim-Museen in Bilbao und New York City, das J. Paul Getty Museum in Los Angeles, die Tate Modern in London, die Museumsbauten von Oswald Mathias Ungers, Jean Nouvel, Renzo Piano – sie gehören zu den „Museen für ein neues Jahrtausend“.¹

Die Namen der Museen oder der Architekten lassen Bilder von der Architektur und Gestaltung dieser Häuser entstehen. Als Architekturikonen verschaffen die Bauten den in ihnen beherbergten Museen Prestige und Popularität. Sie begründen eine „Authentizität“ des Ortes als Autorität, sei es als Ort der Kunst oder als Geschichts- und Erinnerungsort.² Indem sie Raumerlebnisse erzeugt und einen Inszenierungsrahmen setzt, beeinflusst die Architektur maßgeblich die Präsentation der Kunst oder der Geschichte und die Rezeption durch das Publikum.

Inwieweit produziert die architektonische Gestaltung eines historischen Museums Geschichtsbilder, inwieweit präsentiert sie selbst ein historisches Narrativ und welche Auswirkungen hat das auf die musale Präsentation einerseits und die Wahrnehmung der Geschichte andererseits? Das möchte ich hier am Jüdischen Museum Berlin, das von vielen Besuchern gerade wegen der Architektur Daniel Libeskind's aufgesucht wird, erläutern. Es geht um die „Architektursprache“ des Museums und ihre Bedeutung für die Geschichte, die in dem Museum erzählt wird. Gerade die Existenz einer „Architektursprache“ möchte ich hier in Zweifel ziehen. Architektur selbst hat keinen Text, es gibt keine kollektive Grundlage zur Entzifferung eines Architekturtextes. Es gibt aber – und das wird im Folgenden dargelegt – verschiedene Lesarten, verschiedene Möglichkeiten der Entschlüsselung. Diese ergeben sich

¹ Unter diesem Titel lief u. a. in den Hamburger Deichtorhallen eine Wanderausstellung über internationale Museumsbauten. Siehe dazu auch den Katalog: Vittorio Magnago LAMPUGNANI/Angeli SACHS (Hgg.), *Museen für ein neues Jahrtausend. Ideen, Projekte, Bauten* (1999).

² Spencer R. CREW/James E. SIMS, *Locating Authenticity. Fragments of a Dialogue*, in: Ivan KARP/Steven LAVINE (Hgg.), *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museums Display* (1991) S. 159-175, S. 163.

durch die öffentliche Rezeption und Interpretation der Architektur, die Entwurfs- und Bauerläuterungen des Architekten und der Jury, die den Entwurf auswählt, sowie durch die Eigenerfahrungen der Besucher.

Bevor im September 2001 das Jüdische Museum Berlin seine Dauerausstellung „Zwei Jahrtausende deutsch-jüdische Geschichte“ eröffnete, hatte es bereits seinen ersten Besucheransturm erlebt. Der silberne Zickzackbau des Architekten Daniel Libeskind war vor der Konzeption der Ausstellung als leeres Gebäude zugänglich gewesen und entwickelte sich schnell zu einem Berliner Publikumsmagneten.³ Das Jüdische Museum Berlin ist die erste Baurealisierung des inzwischen zum Stararchitekten avancierten Daniel Libeskind. In der Presse und Öffentlichkeit wurde das Gebäude aufgrund seiner starken „Architektursprache“ begeistert gefeiert.⁴

Neben die einhellige Begeisterung der Besucher trat parallel die öffentliche Perzeption des Baus als „Holocaust-Architektur“, die letztendlich auf die Debatte um das *Denkmal für die ermordeten Juden Europas* übergriff. In der Berliner Politik und der Öffentlichkeit wurden Forderungen erhoben, den Libeskind-Bau leer zu lassen und ihn als Holocaust-Mahnmal anstelle der Realisierung des Entwurfes von Richard Serra und Peter Eisenman zu nutzen.⁵

Der Architektur wurde eine Denkmalfunktion auferlegt. Gleichzeitig brach ein „Assoziationsgewitter“⁶ aus. Die öffentlichen Interpretationen des Baus reichten soweit, die „blitzförmige“ Außengestaltung des Gebäudes mit dem Symbol der nationalsozialistischen „Schutzstaffel“ zu identifizieren.⁷

³ Markus JAGER, Gebaute Bilder. Star-Architekt Daniel Libeskind erhielt den Deutschen Architekturpreis, in: Handelsblatt, 26. November 1999.

⁴ Für die internationale Presse siehe z.B.: Steven ERLANGER, A Memory-Strewn Celebration of Germany's Jews, in: New York Times, 10. September 2001; Naomi STUNGO, Germany Recalling, in: The Observer, 24. Januar 1999.

⁵ Eingang in die Berliner Mahnmaldebatte fand der Libeskind-Bau auch dadurch, dass der „Exil-Garten“ das Stelenfeld des Eisenman/Serra-Entwurfes vorweg zu nehmen schien. (Dorothee WINDEN, Streit ums Mahnmal geht weiter, in: die tageszeitung, 26. August 1998; Volker MÜLLER, Der Libeskindbau als Holocaust-Mahnmal, in: Berliner Zeitung, 12. Juni 1997; Alexander PAJEVIĆ, „Das Museum ist ein Museum und kein Mahnmal“, in: Der Tagesspiegel, 20. August 1998; Julius H. SCHOEPS, Blitzender Zickzackbau, kontrovers. Wie geht das Jüdische Museum Berlin künftig mit dem provokanten Libeskind-Bau um?, in: Der Tagesspiegel, 17. April 1998).

⁶ Heinrich WEFING, In Assoziationsgewittern, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7. November 1998.

⁷ STUNGO, Germany Recalling (wie Anm. 4).

Andere sahen in der Figuration des Zickzacks ein gleichzeitiges Zersplittern des Hakenkreuzes und des jüdischen Davidsterns.⁸

Angesichts der Interpretationsvielfalt und der Fülle an differierenden Bedeutungszuschreibungen an die Architektur des Jüdischen Museums ist es kaum mehr möglich, zwischen den zahlreichen „Lesarten“ des Gebäudes und den eigenen Besuchererfahrungen zu trennen. Aufgrund der schon vor der Eröffnung vorhandenen „Gebrauchs- und Leseanweisungen“ für das Gebäude kann die Architektur nicht mehr „unvermittelt“ erlebt werden, wie es das Jüdische Museum in seinem Katalog vorschlägt.⁹ Auch die Aussagen des Architekten Daniel Libeskind zu seinem Entwurf sind alles andere als eindeutig. Dem Libeskind-Bau des Jüdischen Museums Berlin wurde von der Öffentlichkeit und der Jury die Funktion eines „Bedeutungsträgers“ der deutsch-jüdischen Geschichte zugeschrieben. Allerdings erscheint die Architektur des Jüdischen Museums eher als eine Projektionsfläche für verschiedene gegenwärtige Geschichtsinterpretationen und besitzt insofern eine gewisse Beliebigkeit.

Die Deutungen der Architektur als Medium bestimmter Geschichtsbilder und Erinnerungen sollen in ihren Konsequenzen für die museale Geschichtspräsentation einer deutsch-jüdischen Geschichte dargestellt werden. Hier geht es vor allem um die Diskrepanz zwischen einer „Holocaust-Architektur“ und der Ausstellungskonzeption einer deutsch-jüdischen Geschichte. Wie in Berlin die Vernichtung jüdischen Lebens und jüdische Geschichte in Deutschland rezipiert werden, geschieht nicht unabhängig von der architektonischen Gestaltung. Erscheint es nachvollziehbar, dass ein Ort mit einer vermeintlichen historischen Authentizität, also etwa das wiederentdeckte jüdische „Scheunenviertel“ in Berlin, „Erinnerungen“ – verbunden mit bestimmten Orten – evoziert, so ist fraglich, inwieweit ein moderner Bau zu einem „Erinnerungs-ort“ für deutsch-jüdische Geschichte werden kann. Wie wird ein Neubau zu einem „Geschichts- und Erinnerungsträger“, wie erfolgt die räumliche Einschreibung der Erinnerung an die Juden und ihre Vernichtung während des deutschen Nationalsozialismus?

⁸ Wolfgang ERNST, Leere, unauslöschlich. Der Holocaust als Dekonstruktion des Museums (Prag, Berlin), in: Elisabeth WEBER/Georg Christoph THOLEN (Hgg.), Das Vergessen(e). Anamnesen des Undarstellbaren (1997) S. 258-271, S. 263.

⁹ STIFTUNG JÜDISCHES MUSEUM BERLIN (Hgg.), Zwei Jahrtausende deutsch-jüdische Geschichte – Geschichten einer Ausstellung (2002) S. 176.

Der Architekturwettbewerb

Schon seit 1971 existierte in dem Berliner Stadtmuseum sowie in der Jüdischen Gemeinde zu Berlin der Wunsch nach der Einrichtung eines Jüdischen Museums, wo jüdisches Leben in Berlin präsentiert werden sollte. Die Berliner Regierung hatte lange Zeit keine Veranlassung gesehen, das Projekt tatkräftig und finanziell zu unterstützen sowie geeignete Räumlichkeiten zur Verfügung zu stellen. Auf das wiederholte Drängen des Stadtmuseums, der Gemeinde und der Gesellschaft für ein Jüdisches Museum Berlin war es endlich 1988 soweit: Im Dezember des Jahres wurde ein Architekturwettbewerb mit dem Titel „Erweiterung Berlin Museum mit Abteilung Jüdisches Museum“ vom Bundesland Berlin ausgeschrieben. Der Wettbewerb war einstufig und bundesoffen. Zusätzlich wurden einige internationale Architekten eingeladen, unter ihnen Daniel Libeskind.¹⁰ Die Auswahlkommission, die über 165 eingereichte Wettbewerbsarbeiten richten durfte, tagte im Juni 1989 unter dem Vorsitz des Architekten Josef Paul Kleihues. Die Entscheidung fiel einstimmig auf den Beitrag von Daniel Libeskind.¹¹

Bedenkt man den zeitlichen Rahmen des Wettbewerbs, so markiert das Jahr 1988 den 50. Jahrestag des Novemberpogroms 1938. Rund um das Gedenkjahr entstanden in ganz Deutschland zahlreiche Initiativen für die Erinnerung an den deutschen Nationalsozialismus und die Zerstörung des Judentums, die auch der Ausschreibung des Architekturwettbewerbs auf die Sprünge geholfen haben dürften. Hiermit signalisierte die Berliner Politik zum ersten Mal, dass die Einrichtung eines Jüdischen Museums in Berlin – ein erstes Jüdisches Museum der Jüdischen Gemeinde zu Berlin existierte von 1933 bis 1938 in der Oranienburger Strasse – zu unterstützen sei. Mit der Kopplung an das Gedenkjahr des Novemberpogroms wird aber auch deutlich, dass die Gründungsinitiative – wie bei den meisten Jüdischen Museen in Deutschland – Folge der nichtjüdischen Auseinandersetzung mit dem deutschen Nationalsozialismus, den Menschheitsverbrechen und dem daraus resultierenden deutschen „Schulderbe“ ist.¹² Ziel des Architekturwettbewerbs war ein Erweiterungsbau für das West-Berliner Stadtmuseum, das in einem

¹⁰ Realisierungswettbewerb. Erweiterung Berlin Museum mit Abteilung Jüdisches Museum. Voraussetzungen, Verfahren, Ergebnisse, hg. v. der SENATSVERWALTUNG FÜR BAU- UND WOHNUNGSWESEN (1990) S. 30, S. 49.

¹¹ SENATSVERWALTUNG, Realisierungswettbewerb (wie Anm. 10) S. 44, S. 46.

¹² Sabine OFFE, Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich (2000) S. 27, S. 313-314.

Barockbau an der Lindenstraße untergebracht war. In der baulichen Erweiterung sollte u. a. ein Jüdisches Museum Platz finden. Dieses wurde unter Einbezug der Zerstörung der deutsch-jüdischen Geschichte und des jüdischen Lebens in Berlin im Nationalsozialismus als notwendig eigenständig einerseits und als integraler Teil der allgemeinen Berlingeschichte andererseits definiert.¹³

Die meisten Wettbewerbsbeiträge berücksichtigten räumlich den Anspruch nach einem in den Gebäudekomplex des Stadtmuseums integrierten Jüdischen Museum und ließen der „Abteilung Jüdisches Museum“ einen separierten Raum im Ganzen des Museums zukommen.¹⁴ Der Beitrag von Daniel Libeskind hingegen unterschied sich von den anderen Entwürfen durch die radikale, räumliche Umsetzung des Antagonismus von Eigenständigkeit und Integration. Libeskind entschied sich für eine fragmentarische Verschachtelung beider Komponenten, die von der Jury als räumliche und inhaltliche „Durchdringung“ von jüdischer Geschichte und allgemeiner Berlingeschichte interpretiert wurde.¹⁵

In ihrer abschließenden Stellungnahme erläuterte die Jury ihre Entscheidung für Libeskind damit, dass der Architekt sich den Schwierigkeiten der deutsch-jüdischen Geschichte gestellt und die Herausforderungen dieser Geschichte, gekennzeichnet von Normalität und Katastrophe, in eine Raumgestaltung für das Museum gebannt habe: „Der versuchten Normalität berlinisch-jüdischer Geschichtsdeutung antwortet nun eine neue, erregende Herausforderung durch bedeutsame Architektur, die zur Auseinandersetzung zwingt. (...) Berlin soll wieder mit seiner Vergangenheit verbunden werden, die niemals vergessen werden darf. Die Unsichtbarkeit soll wieder sichtbar gemacht werden, um neue Hoffnung auf eine gemeinsame Vision entstehen zu lassen.“¹⁶

¹³ Siehe hierzu das vorläufige Ausstellungskonzept für die Abteilung „Jüdisches Museum“, das Grundlage des Architekturwettbewerbs war: Vera BENDT/Rolf BOTHE, Ein eigenständiges Jüdisches Museum als Abteilung des Berlin Museums, 14. Dezember 1987, abgedruckt in: Thomas LACKMANN, Jewrassic Park. Wie baut man (k)ein Jüdisches Museum in Berlin (2000) S. 205-210.

¹⁴ Für die Wettbewerbsbeiträge siehe: SENATSVERWALTUNG, Realisierungswettbewerb (wie Anm. 10) S. 72-155.

¹⁵ Rolf BOTHE, Das Berlin Museum und sein Erweiterungsbau, in: Berlinische Notizen, hg. v. VEREIN DER FÖRDERER UND FREUNDE DES BERLIN MUSEUMS E.V. (1991) S. 14-28, S. 17.

¹⁶ Ergebnisprotokoll der Sitzung des Preisgerichts am 22. Juni und 23. Juni 1989, in: Realisierungswettbewerb. Erweiterung Berlin Museum mit Abteilung Jüdisches Museum. Vorprüfbericht, hg. v. der SENATSVERWALTUNG FÜR BAU- UND WOHNUNGSWESEN (1988/9) S. 7.

Die Würdigung der Jury pries die bei aller Fragmentierung bedeutsame, heilende Funktion des Entwurfes von Daniel Libeskind. Sie wertete die architektonische Formgebung des Museums als eine „Bedeutungsträgerin“¹⁷ und „(...) gebaute Metapher der Geschichte der deutsch-jüdischen Beziehungen (...)“.¹⁸ Sie stiftete ein verbindendes Element für die Erinnerung an die nationalsozialistische Vernichtung der Juden als auch zwischen Berlin und Berlinern jüdischen Glaubens. Die Jury legte mit ihrem Urteil die Grundlage für die öffentliche Bewertung des Libeskind-Baus als „Erinnerungsort“ an die Vernichtung wie auch an jüdisches Leben in Berlin und als „Bedeutungsträger“ von Geschichte. Zur Analyse dieser Wertung seien im Folgenden der Bau sowie die Erläuterungen Libeskins vorgestellt.

Beschreibung des Libeskind-Baus

Äußeres hervorstechendes Merkmal des Libeskind-Baus, der direkt neben dem barocken Altbau in der Lindenstraße realisiert wurde, ist seine linienförmige, im Zickzack verlaufende Gebäudestruktur mit einer silberblitzenden Fassade aus Titanzink. Die tief eingelassenen, sich kreuzenden und schräg verlaufenden Fensterlinien wirken asymmetrisch angeordnet und unsystematisch in das Gebäude eingelassen. Der Besucher kann von außen keine Geschossgliederung des Museums erkennen, das hermetisch verschlossen erscheint. Das Publikum betritt den Neubau durch den Altbau. Die äußere Eigenständigkeit der Gebäude stellt ihre architektonischen Gegensätze heraus. In das Foyer des Barockbaus – heute Eingangsbereich, Garderobe und Museumscafé – ragt ein dunkler, kantiger Hohlkörper, ein erster *void*, mit einem Treppenabgang hinein. Durch diesen sind Alt- und Neubau miteinander verbunden. Die Besucher steigen in das Untergeschoss des Libeskind-Baus hinab und betreten den sog. Achsenbereich des Jüdischen Museums. Die Wegeführung durch die Ausstellung des Untergeschosses verläuft auf drei sich schneidenden Achsen – engverlaufende, kalt beleuchtete Gänge. Die Achsen korrespondieren nicht mit der äußeren Zickzack-Form des Gebäudes. Es gibt weder ein Zentrum noch eine Mitte in dem Gebäudeinneren, sodass die Besucher sich nicht verorten können. Die Hauptachse, die geradeaus laufende und leicht ansteigende *Achse der Kontinuität* geht am Ende in eine lange und steile Treppe über. Diese führt hinauf zur Dauerausstellung

¹⁷ BOTHE, Das Berlin Museum und sein Erweiterungsbau (wie Anm. 15) S. 19.

¹⁸ SENATSVERWALTUNG, Realisierungswettbewerb (wie Anm. 10) S. 72.

über deutsch-jüdische Geschichte in den Obergeschossen. Die beiden anderen Gänge, die *Achse des Exils* und die *Achse des Holocaust*, untermalen mittels architektonischer Inszenierungen die Präsentation jüdischer Kollektiverfahrungen während des Nationalsozialismus: Vertreibung, Flucht und Emigration, Ausgrenzung, Verfolgung und Vernichtung. Das Publikum wird in die Opfer-Erzählungen – in den Obergeschossen werden für die Zeit des Nationalsozialismus eher jüdischer Widerstand und Selbsthilfe betont – emotional involviert. Durch die architektonische Gestaltung der Wegeführungen, die Körpererfahrungen erzeugt, erfolgt der Abbau von Distanz und ein „Erleben“ der Geschichte. Die *Achse des Exils*, die – allmählich ansteigend – die Emigration und Flucht jüdischer Menschen während des Nationalsozialismus repräsentiert, führt hinaus in den „Exilgarten“, ein ummauertes Stelenquadrat. Die 49 Stelen stehen eng nebeneinander auf einer schrägen Ebene, sodass die Besucher beim Gang durch den Garten Schwierigkeiten mit der Körperbalance haben und schwanken. Die Funktion der Architektur, den Besuchern haptische Einfühlungen in die Geschichte zu geben, wird hier besonders deutlich. Der Weg in die Emigration sowie das Exilantenleben waren ambivalente Erfahrungen: Neben Unsicherheit, Zwang und auch dem Gefühl der Ausweglosigkeit bedeuteten sie auch Freiheit und Sicherheit. Die Besucher sollen das Gefühl von „Wurzellostigkeit“ der Emigration durch ihren Körper im Stelenlabyrinth „erfahren“.¹⁹

Die dritte Achse, die *Holocaust-Achse*, verengt sich zu ihrem Ende hin, einem *void*, dem sog. „Holocaust-Turm“. Der Turm ist ein aus der Gebäudestruktur heraustretender, isolierter Gebäudesplitter, ein *voided void*, und nur unterirdisch mit dem Bau verbunden.²⁰ Der Besucher betritt den Turm durch eine dunkle Tür, die hinter ihm geschlossen wird. Das *void* ist kalt. Hoch oben, in unerreichbarer Ferne, dringt durch einen schmalen Schlitz Licht ein. Der Ort ist der zentrale Gedenkort im Museum an die Opfer der Vernichtung. Er soll ein kollektives Verlassensein sowie die Auswegs- und Hoffnungslosigkeit der Opfer vermitteln.²¹

¹⁹ Vera BENDT, „Wahnsinnige Wissenschaft“. E.T.A. Hoffmann, Exil und das Jüdische Museum Berlin, in: E.T.A. Hoffmann Jahrbuch 8 (2000) S. 106-139, S. 106.

²⁰ Ursprünglich enthielt der Wettbewerbsentwurf Libeskins einige solcher *voided voids* als entäußerte, sich nach außen materialisierende Leere in Form von über das Gelände versprengten Gebäudesplittern. (siehe: SENATSVERWALTUNG, Realisierungswettbewerb [wie Anm. 10] S. 72.) Infolge finanzieller Sparmaßnahmen wurde aber nur der „Holocaust-Turm“ realisiert.

²¹ STIFTUNG JÜDISCHES MUSEUM BERLIN, Zwei Jahrtausende deutsch-jüdische Geschichte (wie Anm. 9) S. 179.

In den Obergeschossen des Museumsbaus setzen sich die innerarchitektonischen Merkmale der Fragmentierung und der Brüche, der Ecken und scharfen Kanten fort, obwohl sie hier – im Gegensatz zum Untergeschoss – hinter der Museumsausstellung zurücktreten.

Die architektonische Gestaltung des Achsenbereichs, die Evokation der Verfolgungs- und Vernichtungserfahrungen durch die körperliche und psychische Beeinflussung, produzieren einen Ort der Erinnerung. Vor allem der Holocaust-Gedenkturm nimmt eine Memorialfunktion wahr. Gleichzeitig wird die offensive Architektur hier aber auch zum Museum an sich, zu einem „Erfahrungsraum“ für das Publikum.

Der „Text“ des Libeskind-Entwurfes

Daniel Libeskind nannte den Erläuterungsbericht seines Wettbewerbsbeitrags „Between the Lines“: „Zwischen den Linien“. Bezugnehmend auf den Projektitel entwarf Libeskind ein architektonisches Grundthema der gegenseitigen Durchdringung, Verbindung und des Auseinanderfallens zweier imaginärer Linien, die die Struktur des Gebäudes bestimmen. Eine Linie wird dabei zur materiellen Verkörperung des Gebäudes. Es ist die mehrfach geknickte Zick-Zack-Linie des Baukörpers. Die andere Linie, die unsichtbar bleibt, verläuft gerade durch das gesamte Gebäude hindurch. Sie ist in viele Fragmente gegliedert. Immer da, wo die Gebäudelinie und die imaginäre Gerade sich berühren, an ihren eigentlichen Schnittpunkten, entstehen „Leerstellen“, die sogenannten *voids*. Sie sind leere, unbeleuchtete Betonschächte, die in den Bau, angeordnet auf der imaginären Geraden, eingelassen wurden. Versiegelt, nur teilweise einsehbar und nicht zugänglich durchziehen sie vertikal alle Stockwerke des Gebäudes. Die beiden Linien treten durch ihren Verlauf in ein dialogisches Prinzip miteinander, wobei sie sich zwar aufeinander zu bewegen, aber wieder auseinanderfallen. Die *voids* an den Stellen ihres eigentlichen, aber gescheiterten Zusammentreffens sind architektonische Sinnbilder der Unmöglichkeit einer Verbindung beider Linien.²²

Das Zwei-Linien-Prinzip steht im Mittelpunkt der architektonischen Konzeption Libeskinds. Es konstituiert drei bauliche Charakteristika des Jüdischen

²² Daniel LIBESKIND, *Between the Lines*. Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum, in: Alois Martin MÜLLER (Hg.), *Daniel Libeskind. Radix – Matrix*. Mit Beiträgen von Alois Martin Müller, Bernhard Schneider, Mark C. Taylor u. Kurt Winkler (1994) S. 100-114, S. 102.

Museums: Verbindungen, Fragmentierungen und Leere. Assoziativ lassen sich diese architektonischen Merkmale optimal und klar als Metaphern auf den Verlauf deutsch-jüdischer Geschichte und die Vernichtung der Juden durch den deutschen Nationalsozialismus übertragen: „Verbindung“ = deutsch-jüdische Geschichte, „Fragmentierung“ = antisemitische Kontinuitäten und die Vernichtung jüdischer Menschen und ihrer Kultur während des deutschen Nationalsozialismus, Leere = das „Verschwinden“ und die Abwesenheit jüdischen Lebens durch die Vernichtung und die Unmöglichkeit einer „Reanimation“ deutsch-jüdischer Geschichte.²³

Aber: Können nicht auch ganz andere Assoziationen geweckt werden und die architektonischen Merkmale anders interpretiert und mit Geschichte gefüllt werden? Daniel Libeskind betonte, dass er mittels der Gebäudearchitektur die Vernichtung der Juden in das physische und geistige „Gedächtnis der Stadt“ einschreiben wollte. Die Auslöschung jüdischen Lebens in Berlin und die so entstandene Leere sollten Anerkennung erfahren.²⁴ Die Erinnerung an die Vernichtung, verknüpft mit der Leere danach, wurde architektonisch durch das Liniensystem und die Leerstellen im Zusammenspiel mit dem Erläuterungstext Libeskinds eingezeichnet. Als Basis des Entwurfes nannte Libeskind eine mehrdimensionale „geistige Struktur“ des Gebäudes. Ich verstehe diese „geistige Struktur“ als einen Text Libeskinds zur Unterstützung seiner architektonischen Intentionen und Formgebungen. Ich bezweifle, dass die Ausführungen Libeskinds – gerade der vielrezipierte Part, in dem er einen Davidstern zerbrochen haben will, der die Gebäudestruktur bildet – als Praxisleitfaden der Baukonstruktion angesehen werden dürfen. So beschreibt Libeskind die architektonische oder topographische Dimension des Gebäudes als Liniensystem, das entstand, indem er die Berliner Wohnorte jüdischer und nichtjüdischer Persönlichkeiten – Grenzgänger zwischen jüdischer Tradition und deutscher Kultur – verband.²⁵ Das daraus resultierende System rechtwinkliger Dreiecke ließ eine Ähnlichkeit mit einem verzerrten Davidstern erkennen, dem gelben „Judenstern“ des Nationalsozialismus.²⁶ Er „zerbrach“

²³ Die Jury des Architekturwettbewerbs interpretierte die gerade, imaginäre, fragmentierte Linie als die eigentliche „Abteilung Jüdisches Museum“, die geknickte Linie des Baukörpers als allgemeine Berlingeschichte. (SENATSVERWALTUNG, Realisierungswettbewerb [wie Anm. 10] S. 72.)

²⁴ Daniel LIBESKIND, *Between the Lines*. Das Jüdische Museum, Berlin, November 1998, in: *Jüdisches Museum Berlin. Konzept und Vision*, hg. v. JÜDISCHEN MUSEUM BERLIN (1998) S. 6-10, S. 6.

²⁵ LIBESKIND, *Between the Lines*, 1994 (wie Anm. 22) S. 100.

²⁶ LIBESKIND, *Between the Lines*, 1998 (wie Anm. 24) S. 9.

nun diesen Stern – so wie die deutsch-jüdische Geschichte zerbrach oder vielmehr zerstört wurde – und erhielt die äußere Zick-Zack-Form. Sein Text rückt den Nationalsozialismus und den damit verbundenen „Zivilisationsbruch“ als Grundlage des Entwurfes in den Vordergrund. Wie gesagt: ich verstehe das als philosophischen Text, der nachträglich die Geschichte in die architektonische Formgebung einschreibt. In Wirklichkeit ist der äußere Baukörper des Museums schon signifikant erkennbar in einer früheren Skulpturarbeit Libeskind's, in der sog. „Line of Fire“, der „Schußlinie“.²⁷ Im Rückblick nannte Libeskind seine Rede von den „unsichtbaren Adressen“ als „(...) die richtige Sprache für das Jüdische Museum.“²⁸ Es ging im Wesentlichen also um eine sprachliche, kontextgebundene Erläuterung der Architektur, nicht um die Arbeitsgrundlage der baulichen Kompositionen.

Eine weitere, von Libeskind genannte Dimension ist ein musikalischer Torso. Die unvollendete Oper „Moses und Aron“ von Arnold Schönberg blieb ein Fragment, weil die musikalische Struktur ins Stocken geriet bzw. auseinanderbrach. Die letzten Worte werden von Moses gesprochen: „Oh Wort, du Wort, das mir fehlt.“ Wiederum geht es um Bruchstücke, um ein Verschwinden der Musik und ein Fehlen des Wortes bzw. Unausprechlichkeit und um menschliches Scheitern: Moses versagt die Stimme, Schönberg lässt die Oper unvollendet. Die „>textuelle< Dimension“ des Entwurfes gilt den von Berlin aus deportierten Menschen. In dem „Gedenkbuch“ der Bundeszentrale für politische Bildung suchte Libeskind die Namen der jüdischen Berliner und die Orte, an denen sie ermordet wurden.²⁹ In späteren Texten Libeskind's wird noch eine vierte Dimension genannt: das Werk „Einbahnstrasse“ von Walter Benjamin. Die Textfragmente bilden die Grundlage für jeweils einen Abschnitt entlang der Zickzackform des Gebäudes.³⁰

Mit dem Erläuterungstext manifestierte Libeskind einen assoziativ beladenen Ort. Er konstruierte Verbindungen, um diese wieder zu brechen. Es wurde eine Assoziationsgrundlage geschaffen, in der jeder das findet, was er

²⁷ Daniel LIBESKIND, *Line of Fire*, 1988, Centre d'art contemporain, Genf, in: MÜLLER (wie Anm. 22) S. 42-43.

Auch der Grundriss und die Stelen des „Exil-Gartens“ verweisen auf eine vorherige Arbeit von Daniel Libeskind, die „Schreib-Maschine“. (Daniel LIBESKIND, *Drei Lektionen in Architektur*, 1985, in: MÜLLER [wie Anm. 22] S. 36-41; siehe hierzu: BENDT [wie Anm. 19] S. 117-120)

²⁸ Daniel LIBESKIND, „Ich glaube nicht an Träume, die bezahlbar sind“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 28. Juli 2003.

²⁹ LIBESKIND, *Between the Lines*, 1994 (wie Anm. 22) S. 100-101.

³⁰ LIBESKIND, *Between the Lines*, 1998 (wie Anm. 24) S. 9.

sucht. Im Sinne einer Spurensuche verknüpft Libeskind „authentische“ Berliner Orte bekannter Persönlichkeiten, erschafft durch Verweis auf die jüdischen Opfer der Vernichtung einen Erinnerungsort und lässt jegliche Spuren im Inneren, in den *voids*, wieder verschwinden. Libeskind konstruierte eine narrative Struktur des Gebäudes als eine Kombination zwischen architektonischer Form und Symbolik und eigenem Text zur Entzifferung. Der Berliner Museumsbau wird zum Erinnerungsträger für die Vernichtung jüdischer Menschen und ihrer Kultur stilisiert.³¹ Libeskind begründete einen Geschichts- und Erinnerungsort, der gleichzeitig die in ihn hineinprojizierte Bedeutung bestätigt und negiert.

Die Lesbarkeit der Architektur

Fraglich ist, ob die Architektur des Jüdischen Museums als sinnlich erfahrbare Sprache funktionieren kann oder ob sie nicht für ein Verständnis der verschiedenen Strukturelemente und ihrer Symbolik auf den sprachlichen Erläuterungstext angewiesen bleibt. Die „Lesbarkeit“ der Architektursprache erfolgt – wie oben bereits geschildert – wesentlich über die individuellen Sinneserfahrungen der Besucher, also als physische Erfahrungen, die psychische – Verunsicherung durch Gleichgewichtsverluste, Gefühle der Enge und der Desorientierung – auslösen. Die Architektur wird im Achsenbereich des Jüdischen Museums und im „Exil-Garten“ durch Straucheln, Ungleichgewicht und den abrupten An- oder Abstieg der Achsen zu einer Körpererfahrung mit psychischen Auswirkungen. Die Begehung des Gebäudes ist ein Erfahrungserlebnis. Als eine „Architektur des Reagierens“ fordert und zwingt sie zur physischen und psychischen Teilnahme des Besuchers.³²

Obwohl die architektonischen Stilmittel die Erinnerung an die Vernichtung evozieren, muss das Architekturerlebnis allein sich nicht zwangsläufig an die jüdischen Kollektiverfahrungen während des Nationalsozialismus koppeln. Ohne den Text – zum einen die Benennung der einzelnen Architekturelemente als „Exilgarten“ und „Holocaust-Turm“, zum anderen durch die „Gebrauchs- und Deutungshinweise“ im Ausstellungsbereich – könnten Besucher ganz andere Interpretationsschlüsse aus dem eigenen Erleben ziehen. Man kann kritisieren, dass die Körpererfahrungen eine gewisse

³¹ OFFE, *Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen* (wie Anm. 12) S. 86-87.

³² Jaques DERRIDA zu *Between the Lines* anlässlich der Tagung *Das Unheimliche* an der St.-Paul-University, Chicago 1991, in: MÜLLER (wie Anm. 22) S. 115-120, S. 115.

„Authentizität“ der Darstellung von Verfolgung und Vernichtung vorspiegeln. Die Verbindung zwischen einer „Holocaust-Symbolik“ – evident am ehesten im Untergeschoss – und der körperlichen Erfahrung der Orientierungslosigkeit leistet einen emotionalisierenden Effekt, der ein Gefühl der „Authentizität“ der Betrachterperspektive stiftet.³³ Ich meine, dass es weniger um „authentische“ Gefühle, also um ein „echtes Nacherleben“ jüdischer Erfahrungen und um Identifikation mit den Opfern, sondern vielmehr um die Auslösung von Irritation und eine emotionale Öffnung der Besucher geht. Die Besucher werden auf ihre eigene individuelle Subjektivität, auf ihren Körper zurückgeworfen.

Durch die Interpretation der architektonischen Elemente als Geschichtsbilder der deutsch-jüdischen Geschichte und der Vernichtung erfolgt eine historische Bedeutungsproduktion des Libeskind-Baus. Sowohl die Rezenten als auch der Architekt erzeugen durch Bedeutungs- und Funktionszuweisungen sowie mit der Diagnose der Abwesenheit von Bedeutung neue Bedeutungen.³⁴ Dabei tritt ein weiteres Paradoxon zutage: Einerseits bekam der Libeskind-Bau als Baukörper Funktionen der „Heilung“ der Geschichte und der Stadt zugeschrieben.³⁵ Andererseits wird die Architektur als Verweigerung der Sinnstiftung gedeutet. Weniger produzierte Libeskind, wie es ihm anerkennend zugesprochen wurde, einen neuen „magischen“ Ort, als dass es die Rezenten taten.³⁶ Der Kultur- und Medienwissenschaftler Wolfgang Ernst lässt die Spurensuche zur „Archi(v)tektur eines Nicht-Ortes“ gerinnen. Seine Interpretation der Architektur als „gebaute Leere“, als „Leere, die stattfindet“,³⁷ als Nicht-Ort erscheint mir unter Berücksichtigung und Einbeziehung museumsspezifischer Anliegen problematisch. Der Bau wurde begeistert als ein architektonisches „Gegenmuseum“ gefeiert, mit dem Libeskind der Krise der musealen Repräsentation Ausdruck verleihe. Vor allem das

³³ Stefan KRANKENHAGEN, *Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walsler* (Beiträge zur Geschichtskultur 23, 2001) S. 258.

³⁴ Auch wenn Wolfgang Ernst konstatiert, dass Libeskind's Architektur „(...) kein schlichter ‚Bedeutungsträger von Geschichte‘ (...)“ sei, sondern auf die Bedeutungslosigkeit der Geschichte verweise, so ist eben diese Analyse bereits wieder Zuschreibung von Bedeutung. (ERNST, *Leere*, unauslöschlich [wie Anm. 8] S. 262).

³⁵ Bernhard SCHNEIDER, *Daniel Libeskind's Architektur im Stadtraum*, in: MÜLLER (wie Anm. 22) S. 128-135, S. 128.

³⁶ Auch die Jurymitglieder interpretierten die architektonischen Entwürfe Libeskind's als die „Neuproduktion eines Ortes“ (SENATSVIERWALTUNG, *Realisierungswettbewerb* [wie Anm. 10] S. 53).

³⁷ ERNST, *Leere*, unauslöschlich (wie Anm. 8) S. 262, S. 264.

Konzept der *voids* steht im Kontext der Musealisierungprobleme jüdischer Geschichte in Deutschland nach der Vertreibung, Zerstörung und Vernichtung. Die Architektur Libeskind's legt den Schwerpunkt auf das Abwesende, auf eine existente Leere, die nicht wieder aufgefüllt werden kann, auch nicht mit den Mitteln des Museums, mit Sammeln, Bewahren und Präsentieren. Mit den *voids* stellt Libeskind die Kontinuität einer musealen Geschichtserzählung in Frage. Das ganze Museum sowie die Ausstellungsräume sind um diese „Leerstellen“ herum aufgebaut. Sie verkörpern mit ihrer verschlossenen Leere die Abwesenheit jüdischer Lebenswelten in Deutschland nach der Vernichtung. Sie beziehen sich auf das Unsichtbare oder Nichtsichtbare, das nicht ausgestellt werden kann, wenn es um die Geschichte des jüdischen Berlins geht. Insofern ist das Konzept des *void* eine Metapher für die Grenzen der musealen Repräsentation deutsch-jüdischer Geschichte und problematisiert das Anliegen eines jüdischen Museums in Deutschland, die Überreste jüdischen Lebens und jüdischer Kultur ausstellen zu wollen. Darin liegt die große Bedeutung des Gebäudes, weniger in der „Holocaust-Symbolik“ des Achsenbereichs und des Architekturerlebnisses. Die *voids* symbolisieren zum einen die physische Leere nach der Vernichtung, zum anderen – veranschaulicht durch den Verschluss – die Unmöglichkeit der retrospektiven Auffüllung der Leere.³⁸ Die Geschichte weist nicht wieder zu füllende Leerstellen auf: die jüdische Abwesenheit, aber auch die Leere angesichts der eigenen Inhumanität und der Unmöglichkeit der Trauer.³⁹ Die *voids* fungieren als Gedenkräume an die ermordeten Juden. Als Kern der Memorialarchitektur treffen sie Aussagen der Negativität, indem sie das Verschwinden und die Leere, das Nichtverstehen, die Sinnlosigkeit des historischen Ereignisses ebenso wie die Unlösbarkeit und das Scheitern eines sinnpendenden Gedenkens symbolisieren. Durch die „Leerstellen“ erfolgt eine Monumentalisierung des Gebäudes als ein „Holocaust-Denkmal“. Daraus resultiert nicht nur eine *Einschreibung* der Erinnerung, sondern eine *Festschreibung*. Als ein *fixed narrative* wird der Bau sich einem zukünftigen Wandel in den Strukturen des Gedenkens versperren.⁴⁰

³⁸ LIBESKIND, *Between the Lines*, 1994 (wie Anm. 22) S. 101.

³⁹ „Nicht der Verlust einer großen Zahl von Menschen, hervorgerufen durch Emigration, Vertreibung und Verschleppung mit anschließender Ermordung (...) hat die Leere verursacht, sondern der Verlust an Substanz: der Verlust jeglicher Moral (...) Die Motivation und die Kraft zur Zerstörung kam aus dem Innern, aus dem eigenen Selbst (...)“ (VERA BENDY, *Das Integrationsmodell*, in: *Museumjournal* 2, 6. Jg., April 1992, S. 28-31, S. 28-29).

⁴⁰ OFFE, *Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen* (wie Anm. 12) S. 182.

Die Verweigerung der Inskribierung von Sinnelementen halte ich für die wichtigste Aussage der „Architektursprache“ Libeskind. Eine Katharsis muss scheitern, die Negation von Sinnstiftung, die unaufhaltsam auf das Ausstellungsnarrativ Einfluss nimmt, will ausgehalten werden. Die Architektur reflektiert die musealen Formen der Repräsentation. Sie wird hier zu einem Medium der Geschichtserzählung.⁴¹ Das architektonische Narrativ reflektiert den Umgang mit der Vergangenheit und enttäuscht nachträgliche Sinnbedürfnisse. Insofern kommt dem Libeskind-Bau eine Bedeutung als Träger eines reflektierten und kritischen Geschichtsbewusstseins zu. Im Mittelpunkt stehen der „Zivilisationsbruch“ Holocaust, der „(...) das Ende der bisherigen Geschichte als die uns vertraute Form sinnhafter Aneignung von Vergangenheit (...)“⁴² darstellt, und eine daraus resultierende kritische Position gegenüber einem aufklärerischen Geschichtsbild der Moderne. Dem Misstrauen gegenüber der Illusion von einer ganzheitlichen Geschichte mit einer inhärenten Sinnhaftigkeit versucht Libeskind architektonisch Ausdruck zu verleihen, indem er durch die Schrägen, Brüche und Leere die Repräsentation von Geschichte als aufklärerische „Meistererzählung“ in Frage stellt. So wie die Postmoderne in den Geisteswissenschaften das „Ende der Meta-Erzählungen“ (Lyotard) verkündete, so verweigert auch die Architektur den großen Entwurf der Geschichte, insbesondere nach der Erfahrung von Vernichtung und Sinnlosigkeit, die den aufklärerischen Gedanken der Emanzipation durch Wissen letztendlich negierten.⁴³ Als „Architektur der Gegenaufklärung“⁴⁴ wird der Museumsbau in Anlehnung an den Begriff des „Unheimlichen“ von Sigmund Freud zu einem unheimlichen Ort, der der Geschichte kein Zuhause bietet, sondern die Unmöglichkeit einer Erlösung festschreibt.⁴⁵ Die *voids* fungieren als Erinnerungsräume, die die Konsequenzen des Holocaust – Ermordung, Abwesenheit, Leere – evozieren. Aber: Sie können kein Museum als Ort des Ausstellens und der Präsentation vollständig ersetzen. Im Rahmen der musealen Bespielung wurden die *voids*, die das Ausstellungsnarrativ durchbrechen und stören sollten, weitgehend unsichtbar gemacht. Das Gebäude trägt mit seinem Memorialcharakter eine gewisse Bedeutungslast: Es wurde und wird von vielen als „Holocaust-Denkmal“ verstanden. Libeskind

⁴¹ OFFE, „Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen“ (wie Anm. 12) S. 156.

⁴² ERNST, Leere, unauslöschlich (wie Anm. 8) S. 262.

⁴³ LIBESKIND, *Between the Lines*, 1994 (wie Anm. 22) S. 102.

⁴⁴ Auf dem Weg zur Architektur der Gegenaufklärung? Peter Eisenman und Daniel Libeskind als Theoretiker, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 7. Dezember 1996.

⁴⁵ ERNST, Leere, unauslöschlich (wie Anm. 8) S. 268.

produzierte eine begehbare Skulptur, deren Bespielung das Konzeptteam vor große Schwierigkeiten stellte. Der Architekt problematisiert mit der Fragmentierung des Gebäudes die allgemeine Kohärenz von Geschichtsnarrativen. Da dadurch erheblich die Möglichkeiten der Museumspräsentation gestört und reduziert werden, gestaltet sich die Koexistenz von Museum und Architektursprache als schwierig. Beide treten als Gegensätze auf und manifestieren ein Spannungsverhältnis: das Museum will deutsch-jüdische Geschichte durch Objekte, Texte und Dokumente veranschaulichen und erzählen. Die Architektur negiert diese Ziele durch Bruch und Verweigerung. So ist sie „(...) eine Allegorie der Unausstellbarkeit von jüdischer Geschichte (...)“ in Deutschland.⁴⁶ Ein Erfolg wäre es – so meinte Sabine Offe vor der Eröffnung des Museums – wenn das Jüdische Museum als architektonisches Mahnmal an die Geschichte des Nationalsozialismus und die Vernichtung erinnere und als Museum an die Geschichte deutscher Juden.⁴⁷ Doch dieses erwünschte, um gegenseitige Ergänzung bemühte Zusammenspiel offenbarte sich als Gegnerschaft und Konkurrenz. Bis auf einzelne Ausnahmen – und zwar gerade bei der Präsentation der Vernichtung – stehen sich die Architektur Libeskind und die Ausstellung als diskrepante Elemente gegenüber. Die Ausstellungsgestaltung entdramatisiert die bruchhafte Architektur.

Architektur hat keinen eindeutigen Text. Die dem Bau auferlegte „Holocaust-Symbolik“ und Allegorie ergibt sich nicht zwangsläufig, sondern erst im Zusammenhang mit dem sprachlichen Text. Die Architektur Libeskind ist aber – und das ist bei kulturhistorischen Museen noch eine Ausnahme – nicht Ausstellungshülle, sondern selbst Exponat und Medium der Geschichtspräsentation, wie es insbesondere in der Konzeption der *voids* manifest wird.⁴⁸ Vielleicht ist das Aushalten der Ambivalenz und der Gegnerschaft zwischen Architektur und Ausstellung, die Unmöglichkeit, die Vernichtung in ein kohärentes Narrativ deutsch-jüdischer Geschichte einzufügen, der Kern des Museums. Im Sinne eines „Between the Lines“ prägt die Erinnerung an die Verbrechen des deutschen Nationalsozialismus das Verhältnis und die Beziehungen zwischen Nichtjuden und Juden in Deutschland noch immer und scheint – wie die beiden Linien – unvereinbar.

⁴⁶ ERNST, Leere, unauslöschlich (wie Anm. 8) S. 268.

⁴⁷ Sabine OFFE, Brandspuren und Feuerwehrhäuser. Auf der Suche nach einer Geschichte jüdischer Museen in Deutschland, in: *Berliner Zeitung*, 8. September 2001.

⁴⁸ Cilly KUGELMANN, Bringschuld, Erbe und Besitz. Jüdische Museen nach 1945, in: Sabine HÖDL/Eleonore LAPPIN (Hgg.), *Erinnerung als Gegenwart. Jüdische Gedenkkulturen* (2000) S. 173-192, S. 187-188.