Katrin Pieper

„Jüdisches" ausstellen.

Allgemeine Betrachtungen über museale Konzeptionen und Eindrücke im Jüdischen Museum Berlin

Bei Durchsicht des Katalogs und Betrachtung des Emblems des Jüdischen Museums Berlin sowie mit Betreten der Ausstellung im Libeskind-Bau: wiederholt stößt man auf den roten Granatapfel, der seit der Antike als Zeichen der Fruchtbarkeit gilt. Als Auftakt des Jüdischen Museums Berlin symbolisiert er die Präsentation einer reichhaltigen und fruchtbaren Geschichte von „Zwei Jahrtausenden deutsch-jüdischer Geschichte". Wie wird „Jüdisches"[1] oder „jüdische Identität", wie werden Juden in Jüdischen Museen in Deutschland repräsentiert? Wohlgemerkt: Die Frage steht in der Passivform. 60 Jahre nach der Vernichtung jüdischer Lebenswelten in Europa ist die Musealisierung jüdischer Geschichte und Kultur eine nichtjüdische Angelegenheit – auch wenn sich mit der verstärkten jüdischen Immigration und dem Aufbruch einiger Demarkationen Änderungen abzeichnen.[2] Die Konzeptionen des „Jüdischen" als Vergegenwärtigung und Wiederverortung der Vergangenheit, die in dieser Form nicht mehr existent ist, erfolgen in einer „Virtual Jewish World", in der ehemals jüdische Orte – Stadtviertel, Gebäude, Friedhöfe – und „reanimierte" jüdische Lebenswelten musealisierte Touristenorte einer globalisierten Welt geworden sind.[3]

Schauen wir über den nationalen Tellerrand hinaus, stößt man auf eine ganz andere Situation: nicht nur in Israel, auch in Ländern mit größeren jüdischen Gemeinden finden aktive Musealisierungen der „eigenen" Geschichte von seiten der jüdischen Bevölkerung statt, die mit unterschiedlicher Gewichtung und im Kontext eines Multikulturalismus der Einwanderungsnationen Immigration, Beitrags- und Religionsgeschichte und den Holocaust berücksichtigen.[4]

Die Frage nach dem Wie der Repräsentation setzt die Frage nach dem Konzept der Museen voraus. Damit ist zum einen – quasi als Metakonzept – das allgemeine Museumskonzept angesprochen, für das verschiedene Faktoren prägend wirken, vor allem welche Einrichtung (Stadtmuseum, Jüdisches Museum etc.) mit welchem Status und welcher Position im Museumsfeld und in der öffentlichen/nationalen Erinnerungskultur „Jüdisches" präsentiert. Dazu gehören auch die Fragen nach Autorität und Autorenschaft sowie nach dem Gegenstand der Erzählung. Außerdem fließen die anvisierten Vermittlungsziele und Besuchergruppen mit in das Museumskonzept ein. Zum anderen geht es dann explizit um die Konzeption des „Jüdischen" in der Museumsausstellung: Mit welchen Objekten wird jüdische Geschichte und Kultur – oder das, was dafür gehalten wird – vorgeführt? Gibt es typisierende Darstellungen von „Jüdischsein" und „den Juden"? Welche Identitäten werden den BesucherInnen vorgeführt? Wo werden Grenzen gezogen, heißt, wo verlaufen Trennungslinien zwischen der jeweiligen nationalen Geschichte und Kultur und der des jüdischen Bevölkerungsteils?

Ich beginne meine Ausführungen mit einer kurzen Übersicht über die Geschichte der Musealisierung des „Jüdischen" in Deutschland. Es gilt den Bruch innerhalb dieser Geschichte zu verdeutlichen, um anschließend zu zeigen, was gegenwärtige Jüdische Museen heute „sind" und wie sie ihren „Gegenstand" – hier jüdische Geschichte, Kultur und Menschen – entwerfen sowie konstituieren. Diese allgemeinen Betrachtungen und Überlegungen werde ich dann anhand eines Besuches im Jüdischen Museum Berlin überprüfen bzw. die Konzeption jüdischer Identität und des Museums durch ein Critical Reading ausgewählter Aspekte der Ausstellung auf Grundlage der theoretischen Einordnung beleuchten.

Was ist ein Jüdisches Museum?

Zuerst möchte ich zwischen „jüdischen" und „Jüdischen" Museen unterscheiden. Die erstgenannten sind bzw. waren Museen, die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden und von jüdischen Sammlern initiiert und bestückt wurden. Jüdische Museen – wobei das „jüdisch" possessiv und als Charakterisierung der Hauptzielgruppe fungierte – waren Institutionen, die sich in der Trägerschaft der Jüdischen Gemeinde befanden und der kulturellen Selbstbeschreibung dienen sollten. Die Eigenrepräsentationen verknüpften sich von Anfang an mit Fragen nach jüdischer Identität. Was unterscheidet Juden von anderen? Wie wollen/sollen sie sich im Verhältnis zur jeweiligen Nation präsentieren? Die Fallstudien von Barbara Kirshenblatt-Gimblett für die Anglo-Jewish Historical Exhibition in der Royal Albert Hall in London 1887 und von Klaus Hödl über das Wiener jüdische Museum zeigen beispielhaft, dass in den Selbstrepräsentationen Juden als Patrioten dargestellt wurden, die einen wichtigen Beitrag für die jeweilige nationale Gemeinschaft leisteten. Die „Integrationsbereitschaft" und Kompatibilität von jüdischer und nationaler Identität sollten vorgeführt werden.[5]

Nach 1945 stellt sich die Situation als eine grundlegend andere dar. Grundlage der Musealisierung jüdischer Geschichte in Deutschland ist ein neuer

Vergangenheitsbezug nach den NS-Menschheitsverbrechen. Welche Motive waren für die „Neugründungen" Jüdischer Museen nach 1945 ausschlaggebend? Die eindeutige Mehrheit der Jüdischen Museen im deutschsprachigen Raum geht auf nichtjüdische Initiativen zurück. Ihre Existenz gründet direkt auf dem Holocaust und der Entwicklung einer Erinnerungskultur bezüglich der deutschen NS-Zeit seit den 70er Jahren.[6] Betrachtet man die Situation in Deutschland, so meint nun ein dem Museum vorangestelltes „jüdisch" weder, dass die örtliche jüdische Gemeinde, jüdische Institutionen oder Personen in die Entstehung, Organisation und Gestaltung involviert sein müssen, noch die Ausrichtung auf Juden als Zielbesuchergruppen. Das Adjektiv „jüdisch" bezieht sich auf den dort präsentierten Inhalt, auf die erzählte Geschichte, auf die Objekte als Träger und Symbole der Geschichte sowie die ausgestellten Biographien und Personen als Zeichen der Geschichte. Zahlreiche Jüdische Museen wurden im Zuge einer „Spurensuche" oder „-sicherung" initiiert, und zwar – im Unterschied zu der Kunstavantgarde, wo „Spurensicherung" seit den 70er Jahren Thema war – Ende der 80er Jahre. Insbesondere der 50. Jahrestag des Novemberpogroms dürfte für die Initiativen eine wichtige Rolle gespielt haben. Die meisten entstanden in kleineren Orten, in denen keine Jüdische Gemeinde (mehr) existierte, zum Gedenken und auch als „Wiedergutmachung". Mancher Initiative mag ein „Gutmenschsein-Syndrom" zugrunde liegen, heißt: über die Erinnerung an den ehemals jüdischen Bevölkerungsteil im mythenreichen kollektiven Gedächtnis einer Stadt sollte über Umwege implizit der eigenen Toleranzhaltung gedacht werden. So erinnerte man lieber an „die Juden" vor 1933 als an die Stadtgeschichte in der NS-Zeit – abgesehen vielleicht vom Leid im Bombenkrieg ab 1943.[7] Mit den 90er Jahren begann – im Zuge der Wiederentdeckung und „Spurensicherung" – ein sensiblerer Umgang mit den Orten jüdischer Kultur und jüdischen Gemeindelebens. Sensibel meint hier, dass nicht nur die Geschichte eines vergangenen, prae-1938er jüdischen Lebens sichtbar gemacht, sondern an Orten ehemaliger Synagogen explizit die „Umnutzung" nach Vertreibung und Ermordung der jüdischen Bürger und damit ein Stück deutscher Nachkriegsgeschichte – sei es Stillschweigen, antisemitische Kontinuität, Desinteresse – mit thematisiert wird. Beispiele für die Exkavationen sind das Jüdische Museum Schnaittach (Jüdisches Museum Franken) und die ehemalige Synagoge Haigerloch (Haus der Geschichte Baden-Württemberg), die in der Nachkriegszeit erst als Kino, später als Supermarkt genutzt wurde. Doch auch die Ausstellung in der 1506 erbauten Kirche in Göppingen, an der – laut Katalog – bemerkenswert sind: „ein spätgotisches Sakramentshaus, (...) sowie Kirchenbänke und Deckenleuchter aus der 1905 abgebrochenen Jebenhäuser Synagoge (...)", läuft unter dem Label „Jüdisches Museum".[8] So ist festzuhalten, dass die Institution Jüdisches Museum eine äußerst variative Kategorie in Deutschland ist – nicht nur was die Größe des Hauses und die Autorenschaft betrifft, sondern auch bezüglich der Ausstellungsinhalte und Grade der institutionellen Eigenreflexion.

Aufgrund der weitgehenden Unsichtbarkeit jüdischer Gegenwartskultur im öffentlichen Raum sind Jüdische Museen deutungsmächtig bezüglich der Vorstellungen und Bilder von jüdischer Kultur und Juden sowie der Konzeptentwürfe einer jüdischen Identität. Daher ist es notwendig, dass die Museen Gegenstand der öffentlichen Diskussion werden, dass reflektiert wird, was als „jüdisch" wahrgenommen, repräsentiert und interpretiert wird, was „jüdische Objekte" sind und was es in Deutschland mit Blick auf die Vernichtung bedeutet, „Jüdisches" zu sammeln und auszustellen. Am Beispiel der Jüdischen Museen wird unter Berücksichtigung des Bruches in der Musealisierung des „Jüdischen" 1933 und der Parameter der Museen, gesetzt durch die Vernichtung jüdischer Lebenswelten, eine kritische Sicht auf die Institution Museum und die Suche nach einer narrativen Strategie vollzogen, die Besuchern einen reflexiv gewendeten Blick auf die Repräsentationen und Praktiken der Institution ermöglicht.

Um das Format des Jüdischen Museums im allgemeinen Institutionen- und Ausstellungsfeld einzufangen und den konstruktiven und konstitutiven Charakter der Museumskonzepte zu verdeutlichen, seien drei wesentliche Aktivitäten in Museen näher beleuchtet, und zwar: erinnern, konzipieren, kommunizieren. Unter zur Hilfenahme der Certeauschen Unterscheidung zwischen „place" als einem statischen Ort oder einer Stätte und „space" als praktizierter Raum („practiced place") übertrage ich die Aktivitäten auf ein operatives Raumschemata: das Museum wird zum Erinnerungs-, Konzeptions- und Kommunikationsraum.[9]

Erinnerungsraum

Gemäß eines Schnittpunktes sind Jüdische Museen Zwitter: Museen und gleichzeitig Gedenkstätten. Jüdische Museen sind Orte der Erinnerung an die jüdische Kultur und Geschichte und immer auch an die Vernichtung der Juden während der NS-Zeit, das heißt: zum einen als mahnende Erinnerung an die Verbrechen, zum anderen als Gedenken an die Toten. Die Museen müssen sich mit der Zerstörung jüdischen Lebens und jüdischer Kultur sowie den Fragen nach Verantwortung und Schuld auseinandersetzen. Der Verlust einer „Unschuld", die Museen – denkt man z. B. an die Geschichten ethnographischer Sammlungen – nie besessen haben, wird besonders explizit bei Jüdischen Museen. Dass die Sammlungsobjekte Gegenstände eines Marktes geworden

sind, liegt in der Zerstörung jüdischer Kultur und jüdischen Lebens im deutschen Nationalsozialismus begründet.[10] So werden Jüdische Museen unweigerlich zu Gedenkstätten und Medien der Erinnerungskultur. Dabei ist es quasi egal, ob das Museum sich durch Äußerungen der Leitung und Werbeaktionen weigert, ein „Holocaust-Museum" zu sein.[11] Für die BesucherInnen sind Jüdische Museen nicht nur Ausstellungs- und Präsentationsräume, sondern performativ werden die Institutionen als Holocaust-Gedenkstätten erschlossen oder stellen zumindest Bereiche dem Gedenken zur Verfügung. Mit dem Totengedenken in einem – zumeist nichtjüdischen – Gedächtnisraum (space of memory) entwerfen und konstituieren – ob un- oder freiwillig – einen sakralen Ritualort, definiert durch das Gedenken an die Vernichtung.

Konzeptionsraum

Was Hayden White in den 70er Jahren für die Geschichtsschreibung postulierte, gilt auch für Ausstellungen. Als Narrative, die sich räumlich entfalten und durch Inszenierungen verbildlicht werden, sind sie Konstruktionen, nie Abbildungen und Repräsentationen einer historischen Realität. Sie gehen nicht dokumentarisch vor, sondern konstruktivistisch. In den amerikanischen Museumswissenschaften wird das als „Poetics" der Ausstellungen bezeichnet.[12] Museale Präsentationen spiegeln einen zeitspezifischen Kunstausdruck und Wissensstand wider. Ihr Fokus ist abhängig von der Perspektive der Autoren, der fragmentarischen Überlieferung einer Vergangenheit, der Objektwahl und -inszenierung, den Zielen der Institution, der Geldgeber etc. Die Ausstellungsmacher wählen aus, welche Geschichte wie erzählt wird. Was wir im Museum für zeitgenössische Kunst sehen, ist „zeitgenössische Kunst" und was das Deutsche Historische Museum präsentiert, zählt irgendwie zur „deutschen Geschichte" bzw. wird als relevant für sie erachtet. Museen – und so auch das Jüdische – betätigen sich mit ihren Dispositionen als Definitions- bzw. Konzeptionsräume. Sie ordnen an, zu, ein und unter. Sie „machen" aus einer bruchstückhaften Überlieferung, aus Fragmenten der Vergangenheiten Kunst oder Geschichte, weil sie ihr einen musealen Rahmen und eine Ordnung geben. Ausstellungen bilden nicht ab, sondern „bilden" – entwerfen und konstituieren – ihren Gegenstand selbst, und zwar durch ein Set an Repräsentationstechniken und Konventionen: „(...) representations are constitutive."[13]

Die Sammlung und Auswahl von Objekten, Klassifikations- und Ordnungssysteme, Objektarrangements und -inszenierungen, Themen- und Biographiewahl sowie das Verfassen von Texten und einer Storyline bedingen, dass immer nur bestimmte Geschichten erzählt, andere ausgeklammert werden. Die notwendige Reduktion von Komplexität in Ausstellungen und die bildhafte Darstellung führen außerdem zu einer Metonymisierung und Allegorisierung von „Identitäten". „Jüdisches" soll sich in Kippot, Gebetschal und Thorarolle und auch im gelben Davidstern – als eigentlich nationalsozialistische Zuweisung von jüdischer Identität – zeigen. Begrifflichkeiten wie Symbiose, Assimilation und Integration erscheinen in Ausstellungsnarrativen als normativ und finden ebenfalls Eingang in die Allegorisierung.[14] Abhängig ist das jeweilige Konzept von den Vorstellungen, Motivationen und Intentionen der verschiedenen Trägergruppen des Museums. Gemäß einer Interessenaushandlung, die mehr oder weniger öffentlich ist, wird dann jüdische Geschichte in der musealen Repräsentation z. B. als Holocaust-Opfergeschichte und/oder Geschichte des Überlebens, als integriert in die jeweilige Nationalgeschichte und insofern als jüdisch/nichtjüdische Beziehungsgeschichte, als Diaspora mit oder ohne einen dialektischen Verlauf, der in der Staatsgründung Israel als Synthese mündet, oder mit dem Schwerpunkt einer jüdischen Religions- und Kultusgemeinschaft gezeigt.

Kommunikationsraum

Diese Interessenerörterung der Trägergruppen bei der Konzeption des Museums begründet das Museum als Ort der Kommunikation und des Diskurses. Auch wenn die hier zumeist intern verhandelte und ausgelotete Autorenschaft für BesucherInnen verborgen bleibt und Museen beanspruchen, objektives Wissen zu verbreiten, so basieren sie als Interaktionsräume auf einem dialogischen Prinzip. Die musealen Narrative und Konzepte entstehen und entfalten sich in einem Kommunikationsprozess zwischen den Vorgaben der Ausstellung und den BesucherInnen. Museen sind „(...) kulturelle Konstruktionen und wirken mit an einem öffentlichen Verständigungsprozeß über Formen von Wahrnehmungen, Beschreibungen und Deutungen eigener und fremder Kulturen und Geschichte(n)."[15] Insofern sind Museen Handlungsfelder, auf denen „(...) Identitäten und hegemoniale Narrationen über die Vergangenheit ausverhandelt werden: Der museale Raum ist Schaubühne der historischen Deutungsmacht."[16] Jüdische Museen in Deutschland sind als Teil der Erinnerungskultur bezüglich der NS-Zeit und der Menschheitsverbrechen „(...) Orte anhaltender Auseinandersetzungen und Verhandlungen über die Formen der Erinnerung an die Geschichte der deutschen Juden, an die NS-Geschichte und über die gegenwärtige Bedeutung und Deutungsmacht der Institution für die Selbstbilder von Juden und Nichtjuden."[17] Das Museum nimmt weniger eine ihm oft zugewiesene identitätsstiftende Funktion wahr, als dass es ein Ort der

Erörterung von Identität ist, das heißt: in einem Wechselspiel von „Museumswelt" und „die Welt außerhalb des Museums", zwischen BesucherInnen und Ausstellung und von Konzeption und Rezeption, zu der auch die Museumskritik gehört als außerhalb des Museums angesiedelte Disziplin, werden Identitätsparameter produziert. Ausstellungen sind soziale Prozesse.

Um die Konzeptionen des „Jüdischen" in Jüdischen Museen fassbarer zu machen, werde ich anhand der drei Dimensionen Raum, Zeit und Objekt ein Critical Reading einzelner ausgewählter Elemente der Ausstellung im Jüdischen Museum Berlin vornehmen. Die genannten Komponenten einer Ausstellung werden bezüglich der Konstruktion des „Jüdischen" befragt. Grundlage der Vorgehensweise ist die Annahme, dass die MuseumsbesucherInnen – und so auch ich – an der Konstruktion der Vergangenheit beteiligt sind. „Critical Reading" bedeutet nicht, dass eine Ausstellung verrissen, sondern dass sie als Beitrag unter vielen zur öffentlichen Diskussion über die Konzeption des „Jüdischen" verstanden wird, dessen Konzepte fragmentarisch, offen und vorläufig sind. Der literaturwissenschaftliche Ansatz lässt – im Verständnis von Ausstellungen als Texte – die LeserInnen/BesucherInnen nicht primär nach Informationen suchen, die Texte/Ausstellungen vorgeben zu vermitteln. Stattdessen wird nach den Strategien, Argumentationslinien und Vermittlungszielen gefragt.

Die Kategorie „Raum" beziehe ich auf die Architektur, das Design und das Setting als die Szenerie der Ausstellung und räumlich gestiftete Atmosphäre. Faktoren wie dunkel/hell, eng/weitläufig, Leere/Fülle, eben/uneben sind hier zu berücksichtigen. „Zeit" ist zum einen der Zeitraum, den die Ausstellung behandelt, zum anderen die „erlebte" Zeit der BesucherInnen. Des Weiteren schließt die Kategorie Zeitspezifika einzelner Sequenzen ein, z. B. ob jüdische Lebenswelten eher statisch oder im ständigen Wandel präsentiert werden. Außerdem ist bezüglich des Gesamtnarratives der Ausstellung fraglich, ob Bezüge zur Gegenwart gemacht werden, das Narrativ offen bleibt, ob es fragmentarisch oder von Kontinuität und Geschlossenheit gekennzeichnet ist. Mit der dritten Kategorie sind nicht nur Objekte als Gegenstände, die für die Ausstellung ausgewählt wurden, gemeint, sondern ebenso Inszenierungen, Objektensembles und Menschen, deren Biographie präsentiert wird.

Die Ausstellung im Jüdischen Museum Berlin

Betritt man den Ausstellungsbereich, ist als erstes eine Diskrepanz auffällig – nämlich die zwischen dem Untergeschoss, dem sogenannten Achsenbereich, und der Ausstellung in den Obergeschossen. Während auf den beiden unterirdischen Achsen des Holocaust und des Exils Verfolgung, Flucht und Vernichtung im Nationalsozialismus thematisiert werden, beginnt die Ausstellung im zweiten Obergeschoss mit den Anfängen jüdischer Siedlungen in den germanischen Provinzen des Römischen Reiches. Die thematische Diskrepanz bzw. die Existenz von zwei unterschiedlichen Einstiegsmomenten in jüdische Geschichte in Deutschland lässt sich als Differenz zwischen „Fülle" und „Leere" beschreiben. Die Architektur, die im Untergeschoss durch ihre physisch auf die BesucherInnen einwirkende Präsenz das Ausstellungsnarrativ dominiert, evoziert Leere: Leere zum einen nach Tod und Zerstörung, quasi als sichtbar gemachte Unsichtbarkeit oder Abwesenheit von Leben, sowie zum anderen auf der Ebene der Museumskonzeption. Die postmoderne Architektur zielt darauf ab, die „Idee Museum" als Schutz- und Erzählraum infrage zu stellen, und durchkreuzt die Ausstellung von jüdischer Geschichte mit Brüchen und Leerstellen, sodass die Entfaltung von Kohärenz und Kontinuität erschwert wird. Das „void" generiert zum Stilelement der Architektur Libeskinds in Berlin. Es wird in dem begehbaren Holocaust-Turm und der „Leerstelle des Gedenkens" als den beiden zugänglich gemachten „voids" zum Ort für das Gedenken an die Vernichtung. Mit der räumlichen Separierung zwischen dem Holocaust-Gedenken und der Ausstellung über Juden in Deutschland erfolgt eine Externalisierung und Abweisung negativer Assoziationen aus bestimmten Teilen des Museums. In den Obergeschossen des Museums wird die Architektur der Leere von den Bühnenbildern des Ausstellungsnarratives verstellt.[18]

Die Ausstellung stellt sich bezüglich der Gestaltung als auch des Darstellungszieles, eine „reichhaltige" und „fruchtbare" deutsch-jüdische Geschichte zu zeigen, als Fülle dar. Der Granatapfelbaum symbolisiert das fruchtbare Anfangsmoment. Die zahlreichen Kulisseneinbauten, die Objekt- und Biographienfülle in den zumeist schmalen Gängen interpretiere ich als widerstreitendes Konzept zur Architektur der Leere als ein „Horror vacui" der Ausstellung. Museen sind – so Sabine Offe, Walter Benjamin zitierend: „Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein."[19] – gekennzeichnet durch eine inhärente Ambivalenz. Zum einen erzählen sie „beschönigende Geschichten" und vermitteln „programmatische Wunschbilder einer integrierten Gesellschaft" (als richtungsweisend für die Zukunft), zum anderen repräsentieren sie damit implizit auch immer die Schreckens- und Angstbilder einer Gesellschaft.[20] Das Jüdische Museum Berlin erzählt von kulturellen Leistungen deutscher Juden und vergangener bzw. zerstörter „fruchtbarer" deutsch-jüdischer Geschichte und gleichzeitig von eben dieser Zerstörung. Dabei versucht aber die Ausstellungsgestaltung die

Architektur, die von der „Barbarei" zeugt, zu verbergen. Man möchte nicht nur als ein Holocaust-Museum wahrgenommen werden. Daher präsentiert sich das Museum selbstbewusst als positiv-gestimmter und optimistischer Entdeckungsraum, in dem BesucherInnen im „Schteh-Café" Pause machen und sich Gimmicks wie koschere Gummibärchen kaufen können.

Wurde eine zeitliche Kategorie bereits erwähnt – nämlich die Existenz zweier verschiedener Anfangsmomente, die sich als Ausstellungs- und Architekturelemente konträr zueinander verhalten, – kann man die Zeit, die das Narrativ einfangen möchte, im Untertitel der Ausstellung ablesen. Explizit kein Holocaust-Museum zu sein, darauf verweist auch der Titel „Zwei Jahrtausende Deutsch-Jüdische Geschichte". Seine Geschlossenheit – also zwei Jahrtausende, was einen Anfang und ein Ende impliziert – spiegelt eine inhaltliche und zeitliche Kontinuität vor. Fraglich ist, mit welchen Inhalten der Titel gefüllt und was repräsentiert wird. Dazu zitiere ich die erste Texttafel im Obergeschoss: „Die ersten Juden kamen vermutlich mit den römischen Legionen nach Deutschland. In der Ausstellung wird die Geschichte der Juden – ihre Lebensweise, ihre Errungenschaften, aber auch ihre Entbehrungen – dargestellt. Untersucht wird ihr hindernisreicher Weg bis zur Anerkennung als Staatsbürger. Zum Schluss wird die Vernichtung der Juden durch das nationalsozialistische Regime aufgezeigt und das langsame Wiederentstehen einer kleinen jüdischen Gemeinde in Deutschland nach dem Krieg." Die zeitliche Linearität wird also erst mit dem Holocaust hinfällig, allerdings ist fragwürdig, ob die Jahrtausende davor von Kontinuitäten des „Jüdischen" in Deutschland oder nicht eher von Fragmentierung und Brüchen gekennzeichnet sind.

Der weitgehend chronologische Verlauf des Ausstellungsnarratives wird an mehreren Stellen durch Themensequenzen durchbrochen, so auch bei der Präsentation „Tradition und Wandel", die die Ausübung der religiösen Traditionen im Judentum anhand lebenszyklischer Ereignisse – Beschneidung, Bar und Bat Mizwa, Hochzeit, Beerdigung – sowie religiöser Vorschriften – Speisegesetze, Schabbat – vorführen. Jüdische Religionsausübung und Tradition werden anhand von Judaica, Alltagsobjekten und Fotos gleichzeitig als wandelbar und beweglich und als konstant und zeitübergreifend entworfen. Zeitgenössische Fotografien einer jüdischen Gegenwart in Deutschland, historische Fotos sowie mittelalterliche Bilder und Zeichnungen, alt und neu stehen direkt nebeneinander. Bei der Konzeption des „Jüdischen" wird die anachronistische und statische Darstellung als auch eine Exotisierung der Religion vermieden. Jüdisches modernes Leben, symbolisiert durch bunte Kippot und Barbies mit Gebetsschal, verbindet sich mit den tradierten religiösen Bräuchen. Das Judentum wird nicht als eine dem gesellschaftlichen Wandel resistente Kollektivgruppe präsentiert. Der feierlich gedeckte Schabbattisch – quasi ein

Muss in Jüdischen Museen – erscheint hier als eine Vitrineninstallation und bewahrt dadurch eine offene Künstlichkeit. Das moderne Stuhldesign und das Glas des Tisches verweigern jegliche Assoziationen mit „Verstaubtheit" und Antiquiertheit. Die Vitrine macht den musealen Inszenierungscharakter des gedeckten Tisches deutlich und verhindert so die Nachbildung eines „Living-History-Arrangements".[21] Die Sequenz ist nicht nur eine zeitübergreifende, sondern auch eine – erkennbar an der Objektauswahl – ortsungebundene und damit Diaspora-Darstellung, bei der einschneidende historische Ereignisse und ihre Einflüsse unerwähnt bleiben.

Auf der Objektebene möchte ich exemplarisch drei Beispiele anführen: Weihnachtsbaum, Goethe-Büste und das Eiserne Kreuz sind Objekte, über die Juden als Deutsche konzipiert werden. Die Präsentation des jüdischen Bürgertums in Deutschland, das sich im 19. Jahrhundert herausbildete, setzt ihren Schwerpunkt bei der sogenannten Akkulturation und dem Verlust jüdischer Traditionen und Identitäten. Die Hybridität der Kategorie „Jüdisch" soll durch Poesiealben, Spielzeug und großbürgerliches Mobiliar deutlich werden, denen nichts „Jüdisches" anhaftet. Dieses Verschwinden der Kategorien wird aber nicht explizit gemacht. Gemälde, Filmaufnahmen, Portraits und ein Klavierflügel zeigen ein deutsches Bürgertum. Die innerjüdischen Reflexionen über die „Verchristlichung" werden lediglich am Rande mit der Zeichnung eines Chanukkaleuchters, der zum Christbaum wird, karikaturistisch aufgenommen. Ebenso symbolisieren ein geschmückter Weihnachtsbaum und Fotos jüdischer Familien unter ihm eine „natürliche" und eher unproblematische Übernahme christlicher Traditionen. Eine Sequenz über den Goethe-Kult unter deutschen Juden steht als ein Zeichen der einseitigen Liebe der Juden zu der deutschen Nation und dem deutschen Dichter. Neben einer Installation mit großformatigem Goethe-Bild, Goethe-Büste und gesammelten Werken treffen BesucherInnen auch im Ausstellungskapitel über den Nationalsozialismus auf die jüdische Goethe-Verehrung als Zeichen einer unerwiderten Liebe. Es wird die Geschichte eines jüdischen Flüchtlings aus dem nationalsozialistischen Deutschland erzählt, der in seinem Auswanderergepäck die gesammelten Werke Goethes verstaute, statt sich über nützliche Sachen für den Exilort Palästina Gedanken zu machen. Diese Geschichte zeigt nebenbei, dass in Ausstellungen oft das Außergewöhnliche zum Exponat wird, sodass kuriose Geschichten zu repräsentativen Zeichen für ein Kollektiv werden. Als ein drittes Objekt lassen sich Eiserne Kreuze nennen, die Juden im Ersten Weltkrieg erworben hatten. Auf den Fotos vom sogenannten „Aprilboykott" 1933 stehen jüdische Ladenbesitzer mit den Orden vor ihren Geschäften. Der Orden wird zum Zeichen des Beweises, „gute Deutsche" zu sein. Die metonymische Darstellung der Juden im Ersten Weltkrieg mit einem Eisernen Kreuz fungiert im

Ausstellungsnarrativ als Rehabilitation der Juden als deutsche Patrioten gegen den Mythos der jüdischen „Drückeberger". Sie entwerfen – ebenso wie der Weihnachtsbaum und der Goethe-Kult – Juden als Deutsche, als „integrationsbereit" und patriotisch. Das gilt für die meisten Biographien, auf die BesucherInnen im Jüdischen Museum stoßen. Die Präsentation der Zeit zwischen 1900 und 1933 erfolgt über eine Galerie berühmter deutscher Juden, wobei ihr „Jüdischsein" bzw. ihre jüdische Identität, die eine zugewiesene bleibt, nicht thematisiert wird. Architektur, Verlagswesen, Kunst, Theater, Film, Literatur, Wissenschaft und Musik werden anhand von Kurzbiographen bekannter jüdischer Persönlichkeiten als bunter Reigen gemäß einer Beitragsgeschichte dargeboten.

Das Critical Reading verschiedener Kategorien des Ausstellungsnarratives im Jüdischen Museum Berlin ergibt den Eindruck, dass Juden retrospektiv als deutsche Staatsbürger konstituiert werden. Nicht Interkulturalität und Austausch, sondern eine vorbildhafte Integrationsgeschichte wird als nichtjüdisch-jüdische Beziehungsgeschichte präsentiert. Die Meistererzählung der Ausstellung ist die bemühte Integration der Juden in die deutsche Gesellschaft, ihre weitgehende Identifizierung mit der deutschen Nation als einseitige Liebe und die kulturellen, wirtschaftlichen und politischen Er- und Beiträge. Durch den biographischen Schwerpunkt der Ausstellung wird der „jüdische Anteil" an der deutschen National- und Kulturgeschichte betont bzw. sichtbar gemacht. Retrospektiv werden die dargestellten Personen als gelehrte, urbane, patriotische, treue deutsche Staatsbürger erinnert, „rehabilitiert" und in ein nationales Ganzes integriert. Ausgrenzungs- und Verfolgungserfahrungen werden zwar thematisiert, sind aber überlagert von dem positiven Grundton der Ausstellung. Jüdische Museen in Deutschland seien – so Offe – Medien kultureller Selbstbeschreibung und Selbstdeutung deutscher Nichtjuden.[22] Man kann noch weitergehen und – zugegeben auf abstrakter Ebene – sagen, dass die Nation – denn das Jüdische Museum Berlin versteht sich als ein nationales deutsches Geschichtsmuseum – die Anderen, hier Juden als deutsche Kulturträger, gebraucht, um sich selbst ins Zentrum zu setzen. Mit der Integration der Juden in die deutsche Geschichte, die quasi als Einverleibung vonstatten geht, soll die Nation rehabilitiert werden.

„Jüdisches" ausstellen bedeutet nicht nur in Deutschland immer auch die Frage nach dem Verhältnis zur jeweiligen Nation. Bei der mehrheitlich nichtjüdischen Musealisierung des „Jüdischen" besteht zudem die Gefahr einer „Exotisierung", indem jüdische Religionspraktiken – wie z. B. die Beschneidung – fremd wirken, aber auch, wenn Juden nur noch als Zeichen des Holocaust in Erscheinung treten, was in den USA oft auch innerjüdisch kritisiert wird. „Jüdisches" im Jüdischen Museum Berlin wird nicht exotisiert, sondern zum

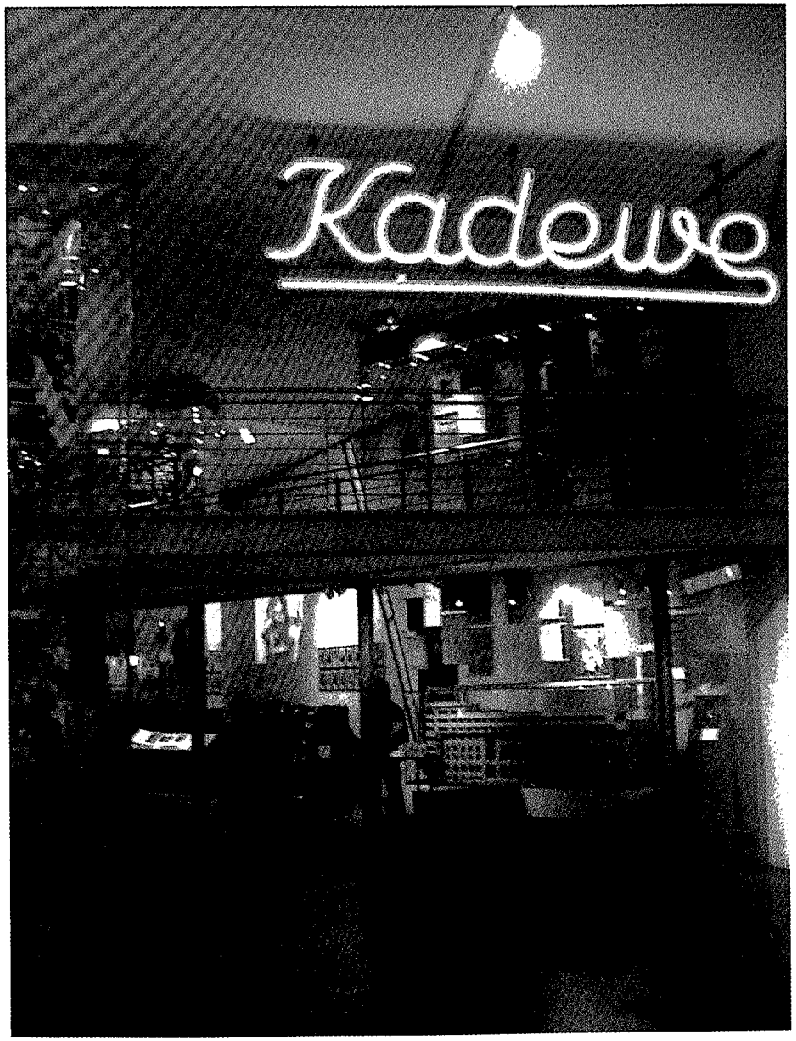
großen Teil in den nationalen Rahmen eingepresst und zurückgewiesen. Die nachträgliche nationale Homogenisierung ist aber auch eine Beschränkung. Die Diskussionen der letzten Jahre über Diaspora und transnationale Kulturen werden kaum berücksichtigt. Die Ziele des jüdischen Museumswesens im 19. Jahrhundert, Juden als „nicht fremd" und integriert in die Gesellschaft zu zeigen, werden heute aus nichtjüdischer Perspektive rückwirkend wieder aufgegriffen. Im Rahmen eines nationalen Jüdischen Museums wird über „Jüdisches" „deutsche Identität" neu und positiv konzipiert. Das geschlossene Narrativ erlaubt positive Identifizierungen mit der Gegenwart der deutschen Nation als Ergebnis eines gewandelten Deutschlands. Die Ambivalenzen und Problematisierungen der Idee eines „Jüdischen Museums", die durch die Architektur von Libeskind evoziert werden, werden überlagert durch ein geschlossenes Narrativ bis zur Anerkennung der Juden als Deutsche bzw. als Erzählung von Integration, Assimilation und Patriotismus. Offe spricht von der Aufrechterhaltung der „(...) Fiktion des Museums: dass das, was zu sehen, auch wahr und real ist."[23] Die Entzauberung dieser Fiktion – in diesem Falle durch die Architektur – wird zurückgedrängt.

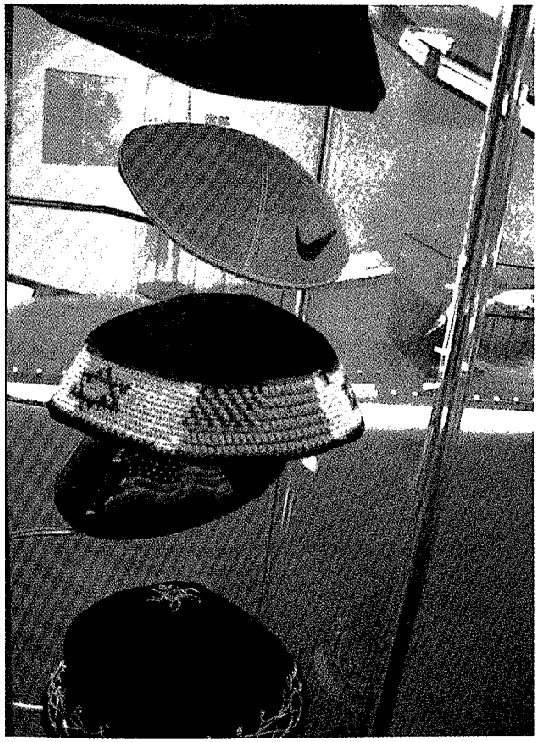
Als alternative Strategien, jüdische Geschichte und Kultur und nichtjüdisch-jüdische Beziehungsgeschichte auszustellen und dabei sowohl den Ansatz von Geschlossenheit und Kontinuität sowie einen Rückfall in jüdische Beitragsgeschichte zu vermeiden, möchte ich zwei Punkte nennen: Zum einen die Angst vor der „Leere" konfrontieren und sie – ebenso wie den konstruktiven Charakter jeglichen Ausstellens – präsentieren, zum anderen die Sammlung als Aktivität zeigen und die jeweilige Sammlungs- und Ortsgeschichte reflektieren und in der Ausstellung offen legen. Gruber zitiert in ihrer Studie über die Repräsentation jüdischer Kultur in einer „virtual Jewish world" die Kuratorin des Jüdischen Museums Wien, Felicitas Heimann-Jelinek, die maßgeblich das Konzept der schemenhaften, perspektivischen Sichtbarmachung von Objekten und Geschichten durch Hologramme entwarf: „Eine historische Ausstellung kann nicht alles zeigen und alles erklären. Warum also nicht von Anfang an dazu stehen, dass wir es nicht können? Vielleicht macht es mehr Sinn, über die Relativität von Geschichte und von historischen Präsentationen nachzudenken, als zu sagen, dieses Objekt bedeutet dies, in diesem Jahr war das (...) u.s.w. – weil es nicht wahr ist. Wir können Geschichte nicht rekonstruieren. Wir sollten offen sagen, dass wir sie nur interpretieren und nicht mehr."[24] Das Wiener Jüdische Museum schlug Mitte der 90er Jahre einen selbstreflexiven Weg ein. Allerdings wird die Präsentation, die zum Nachdenken über die Geschichte und die Bedingungen der musealen Darstellung des „Jüdischen" anregen soll, von vielen Besuchern als zu „verkopft" abgelehnt.

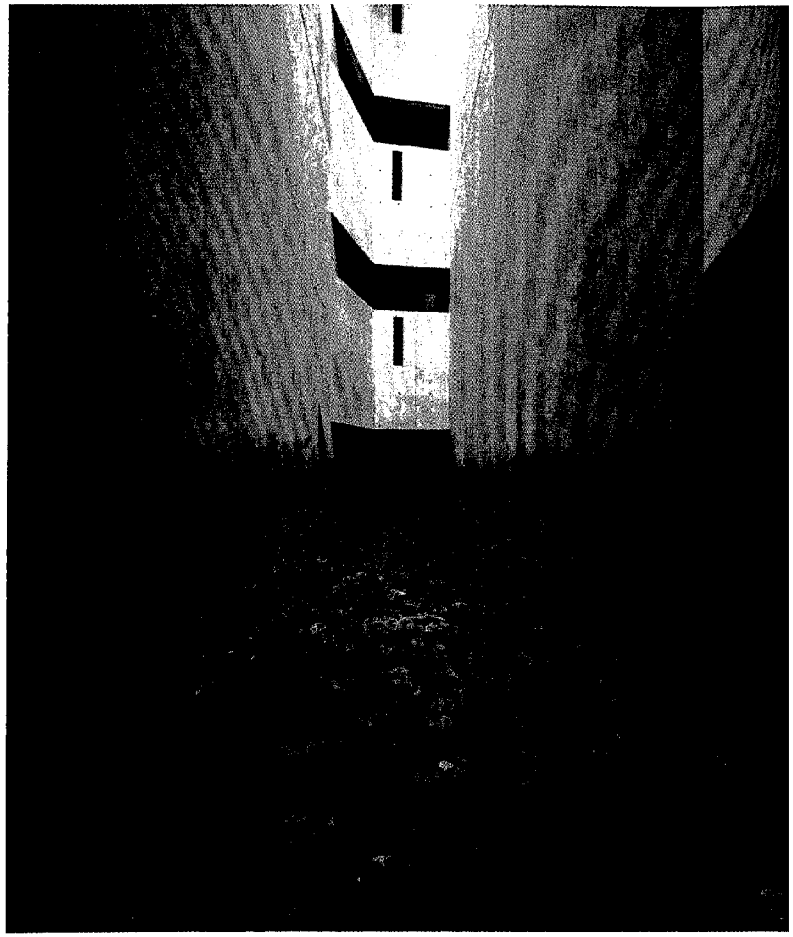
Konstituiert der Granatapfel des Jüdischen Museums Berlin deutsch-jüdische Geschichte als positiv, da „fruchtbar" und „reichhaltig", setzen manche Sammlungsstücke in deutschen Museen andere Akzente. Vergeblich versuchte der israelische Historiker Walter Grab bei der Konzeption der Preußen-Ausstellung 1981 einen mit verzerrter Fratze versehenen Porzellanaffen in die Präsentation einzuschließen. Den Affen – und 19 weitere – hatte Moses Mendelssohn, als er heiraten wollte, zwangsweise der Königlichen Porzellanmanufaktur abkaufen müssen. Mit seiner Fratze – als Verhöhnung des Käufers – erzählt er eine andere, verdeckte Seite deutsch-jüdischer Geschichte.[25]

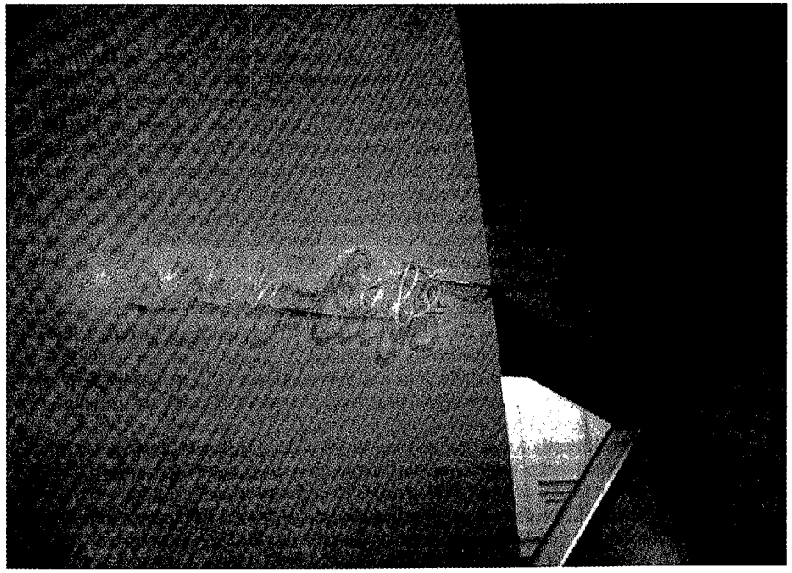
Abschließend noch einmal Walter Benjamin: „Und wie es [das Dokument der Kultur] selbst nicht frei ist von Barbarei, so ist es auch der Prozess der Überlieferung nicht, in der es von dem einen an den andern gefallen ist."[26] Viele Museen schweigen sich weiterhin aus bezüglich ihrer Institutionengeschichte und der Geschichte ihrer Sammlung, die oftmals – und gerade bei gegenwärtigen Jüdischen Museen – eine Geschichte der Verbrechen und des Verlustes ist. Diese gilt es – ebenso wie die Deutungsmacht der Museen aufgrund ihrer Präsentationsstrategien und Auswahlkriterien – zu reflektieren und einzubeziehen. Jüdische Museen sollten ihre Sammlungs- und Ausstellungspraxis kritisch mit in die Repräsentation einbeziehen und ihre Poetics offen legen.

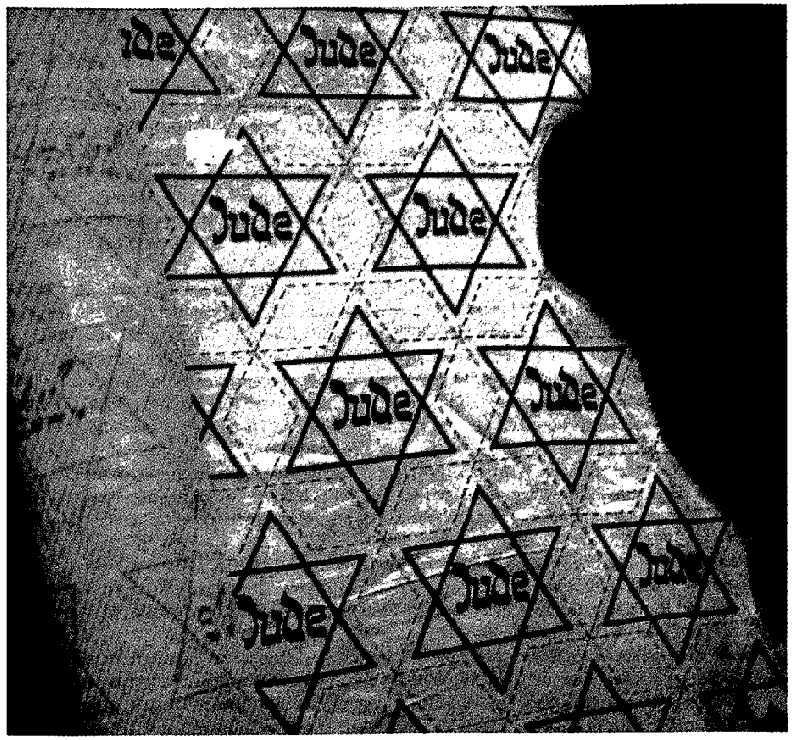
Abbildungen: (© Katrin Pieper)


Kadewe








Jude
Jude
Jude
Jude
Jude
Jude
Jude
Jude
Jude

Anmerkungen

1 Da „Jüdisches" letztendlich nicht – abgesehen vielleicht von der engeren Religions- und Kultusgeschichte – spezifiziert werden kann und die Frage der jüdischen Identität, also was „Jüdisches" ausmacht, debattiert wird, setze ich den Begriff in Anführungszeichen. Im Rahmen der „new Jewish cultural studies" wird jüdische Identität als Diasporaexistenz und damit als eine „disaggregated identity" definiert. Als hybride Identität – „(...) not national, not genealogical, not religious, but all of these in dialectical tension with one another (...)" – durchbricht „Jüdischsein" herkömmliche Identitätskategorien. Jüdische Identität stellt sich als Differenz dar, die sich kontinuierlich zwischen Ähnlichkeit und Anderssein bezüglich nationaler Identifikationen verhandelt. (Jonathan u. Daniel Boyarin, Diaspora: Generation and the Ground of Jewish Identity, in: Jana Evans Braziel/Anita Mannur (Hg.), Theorizing Diaspora. A Reader, Malden u. a. 2003, S. 85–118, S. 108–109; siehe auch: Johannes von Moltke, Identities on Display: Jewishness and the Representational Politics of the Museum, in: Jonathan u. Daniel Boyarin (Hg.), Jews and Other Differences. The New Jewish Cultural Studies, Minneapolis 1997, S. 79–107, S. 94.)

2 Vgl. dazu: Cilly Kugelmann, Bringschuld, Erbe und Besitz. Jüdische Museen nach 1945, in: Sabine Hödl/Eleonore Lappin (Hg.), Erinnerung als Gegenwart. Jüdische Gedenkkulturen, Berlin - Wien 2000, S. 173–192.

3 Ruth Ellen Gruber, Virtually Jewish. Reinventing Jewish Culture in Europe, Berkley u. a. 2002.

4 Allerdings möchte ich damit keineswegs implizieren, dass die Musealisierung des „Jüdischen" homogen sei. Soweit ich das Museumsfeld in den USA und Australien überblicke, existieren tiefe Gräben bezüglich der Konzeption einer jüdischen Identität in den Ausstellungen, wobei ein wichtiges (Streit)fundament die „Holocaust-Identität" darstellt. Für die Diskussion in den USA siehe: Raymond P. Scheindlin, Museum of Death, Museum of Life, in: *Tikkun* 8 (1993) 6, S. 85–87; Jon Wiener, The Other Holocaust Museum, in: *Tikkun* 10 (1995) 3, S. 22–23, S. 82–84.

5 Klaus Hödl, Jüdische Identität und Museum. Das Wiener jüdische Museum im 19. Jahrhundert, in: transversal 3 (2002) 1, S. 47–67, S. 64; Barbara Kirshenblatt-Gimblett, Exhibiting Jews, in: Dies., Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage, Berkley u. a. 1998, S. 79–128, S. 85–86. Siehe zur Musealisierung des „Jüdischen" in der Vorkriegszeit auch: Katharina Rauschenberger, Jüdische Traditionen im Kaiserreich und in der Weimarer Republik. Zur Geschichte des jüdischen Museumswesens in Deutschland, Hannover 2002; Richard I. Cohen, Self-Image Through Objects. Toward a Social History of Jewish Art Collecting and Jewish Museums, in: Jack Wertheimer (Hg.), The Uses of Tradition. Jewish Continuity in the Modern Era, New York 1992, S. 203–242.

6 Vor allem Sabine Offe hat auf die Kontinuitäten und Brüche hinsichtlich der Musealisierung des „Jüdischen" aufmerksam gemacht, z. B. in: Dies., Jüdische Museen. Über geschützte und ungeschützte Räume", in: *transversal* 3 (2002) 1, S. 3–17; Dies., Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich, Berlin 2000.

7 Ich spreche hier von möglichen Motiven, die der Initiierung der Museen oder Jüdischen Abteilungen in den Stadtmuseen vorausgegangen sein könnten. Das bedeutet nicht, dass die Legende der „toleranten Stadt" konkreten Niederschlag in den Ausstellungen finden muss. Museumsprojekte entwickeln hier zumeist eine Eigendynamik. Mit dem möglichen Fehlen einer Kongruenz zwischen den Erwartungshaltungen und Erinnerungen der potentiellen Museumsbesucher und der Repräsentation der Geschichte und Erinnerung in der Ausstellung beschäftigt sich: Susan A. Crane, Memory, Distortion, and History in the Museum, in: *History and Theory* 36 (1997), S. 44–63.

8 Haus der Geschichte Baden-Württemberg (Hg.), Jüdisches Leben in Hohenzollern. Eine Ausstellung in der ehemaligen Synagoge Haigerloch, Haigerloch 2004; Gil Hüttenmeister/Karl-Heinz Rueß, Jüdisches Museum Göppingen (Veröffentlichungen des Stadtarchivs Göppingen 29), Weißenhorn 1992, S. 8.

9 Michel de Certeau, The Practice of Everyday Life, Berkley u. a. 1984, S. 117.

10 Bernhard Purin, Dinge ohne Erinnerung. Anmerkungen zum schwierigen Umgang mit jüdischen Kult- und Ritualobjekten zwischen Markt und Museum, in: *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde* 47 (1993), S. 147–166, S. 149.

11 Ruth Ellen Gruber spricht von dem „post-Holocaust Jewish museum", um mit dem Terminus deutlich zu machen, dass jüdische Geschichte in Europa nach dem Holocaust nicht ohne Berücksichtigung der nationalsozialistischen Vernichtung gedacht oder gezeigt werden kann. (Gruber, wie Anm. 3, S. 155, S. 177.)

12 Ivan Karp/Steven D. Lavine, Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display, Washington - London 1991.

13 Kirshenblatt-Gimblett, wie Anm. 5, S. 80.

14 Neuere Forschungsarbeiten hingegen stellen im Zusammenhang mit der Einführung des Begriffes „hybrider Kulturen" als Anerkennung mehrfacher Identifikationsebenen die Konzeption einer Assimilation oder einseitigen Integration der Juden in die jeweilige nationale Kultur in Frage und betonen stärker Wechselbeziehungen zwischen Juden und Nichtjuden. Siehe dazu die Studien von: Frank Stern, Dann bin ich um den Schlaf gebracht. Ein Jahrtausend jüdisch-deutsche Kulturgeschichte, Berlin 2002; Till van Rahden, Juden und andere Breslauer. Die Beziehungen zwischen Juden, Protestanten und Katholiken in einer deutschen Großstadt von 1860 bis 1925, Göttingen 2000.

15 Offe, Jüdische Museen, wie Anm. 6, S. 7.

16 Monika Sommer, Der Wiener Judenplatz als Museum ohne Mauern. Eine Kritik, in: *transversal* 3 (2002) 1, S. 69–89, S. 71.

17 Offe, Jüdische Museen, S. 4.

18 2005 wurde ein sowohl inhaltlich als auch gestalterisch überarbeiteter Ausstellungsteil eröffnet, der ein Zusammenspiel mit der Libeskindschen Architektur betont. Kritische Architekturbeschreibungen des Jüdischen Museums Berlin finden sich u. a. in: 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; Katrin Pieper, „Between the Lines". Architektonische Geschichtsreflexionen des Jüdischen Museums Berlin, in: Christina Jostkleigrewe u. a. (Hg.), Geschichtsbilder. Konstruktion – Reflexion – Transformation, Köln 2005, S. 371–385.

19 Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in: Ders., Illuminationen, Frankfurt am Main 1977, S. 254.

20 Offe, Jüdische Museen, S. 10.

21 Vgl. dagegen die anachronistische Darstellung der jüdischen Religion in der Abteilung „Juden in Hamburg" im Museum für Hamburgische Geschichte, in: Sabine Offe, Translozierungen. Schwierigkeiten einer Ausstellung mit deutsch-jüdischer Geschichte, in: Marion Kaplan/Beate Meyer (Hg.), Jüdische Welten. Juden in Deutschland vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart, Festschrift für Monika Richarz, Göttingen 2005, S. 397–412, S. 400–405.

22 Offe, Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen, wie Anm. 6, S. 44, S. 50.

23 Offe, Jüdische Museen, S. 13.

24 Gruber, S. 177 (Übers. aus dem Englischen: Katrin Pieper).

25 Julius H. Schoeps, Synagogenadler namens F. W. Rex, in: *Potsdamer Neueste Nachrichten*, 22.8.2001.

26 Benjamin, wie Anm. 19, S. 254.