

Das Jüdische Museum Berlin

Das Konzept der Dauerausstellung aus historischer Perspektive

eingereicht von
Lyam Ortmeier

Inhaltsverzeichnis

1. Jüdisches Museum und deutsche Geschichte	3
2. Ein Rundgang durch die Dauerausstellung	5
2.1 Die Achsen	5
2.2 Die Obergeschosse	6
3. Konzeptentwicklung	8
3.1 1933 – 1944: Historischer Rückblick	8
3.2 Amnon Barzel und das integrative Modell	10
3.2.1 Begriffsgeschichte	11
3.2.2 Barzels Neudefinition des integrativen Modells	14
3.3 Blumenthal	19
3.3.1 Loslösung von Barzels integrativem Modell	21
3.4 Gegenüberstellung	23
4. „Ein Museum für alle“ – Besucherorientierung	30
4.1 Hintergründe und Planung	30
4.2 Umsetzung	32
5. Schlussfolgerungen & Zusammenfassung	35
6. Bibliographie	38
6.1 Drucksachen	38
6.2 Internetressourcen	39
6.3 Fotonachweise	39

1. Jüdisches Museum und deutsche Geschichte

„Was ist Geschichte?“ Diese Frage einer relativ kompakten Konzeptanalyse der Dauerausstellung des Jüdischen Museums Berlin voranzustellen mag überraschen. Zu groß ist das Diskussionsfeld, das diese Frage anreißt, zu losgelöst scheint sie vom eigentlichen Schwerpunkt der vorliegenden Arbeit. Und doch dürfte eine ihrer Facetten für den Ansatz dieser Arbeit von besonderem Interesse sein: Die grundlegende Feststellung nämlich, dass Geschichte nicht ‚aus sich heraus ist‘, sondern im Gegenteil: ‚vermittelt‘ ist; dass sie Produkt eines kulturellen Gedächtnisses ist, das einem Entstehungsprozess unterliegt und daher kontinuierlicher Erneuerung untergeordnet sein muss. ‚Vermittlungsschwierigkeiten‘ treten demnach vor allem dort auf, wo zwei Kulturen entweder mit derart unterschiedlichen Geschichten aufeinandertreffen, dass gemeinsame Bezugspunkte nicht oder lediglich schwach erkennbar werden, oder andererseits auf eine Geschichte zurückblicken, aber aus jeweils gegensätzlichen Perspektiven an ihr teilhaben. Insbesondere im letzteren Fall schließt sich hier auf obige Frage der Streitpunkt an, wer schließlich über ihren Entwurf entscheiden darf? Wer, also, vermittelt sie?

Solchen Fragen stellt sich auch das Jüdische Museum Berlin. Seit der Eröffnung des Hauses im September 2001 kann die Öffentlichkeit in der Kreuzberger Lindenstraße „2000 Jahre deutsch-jüdische Geschichte“ durchschreiten, und das darüber hinaus im inzwischen weltberühmten Anbau Daniel Libeskind. Seine Popularität hat das Museum allerdings nicht nur der Berühmtheit seiner architektonischen Hülle zu verdanken. Auch wenn bereits über 350 000 Besucher das Gebäude zwischen Fertigstellung und Einzug der Ausstellungen besichtigten und der Libeskind-Anbau dem Haus inzwischen einen unvergleichlichen Wiedererkennungswert verleiht, ist der beständige Publikumsandrang der wohl offenkundigste Beweis dafür, das auch die Ausstellungen des Hauses offen angenommen werden.

Doch mit welchen Details ist die Ausarbeitung des Ausstellungskonzepts genauer verwoben? Woher stammen die grundlegenden Ideen zur Umsetzung der Gestaltungspläne? Und in Anlehnung an die eingangs gestellte Frage: Auf welche Art und Weise vermittelt das Haus die Geschichte des deutschsprachigen Judentums?

Anknüpfend an das im Seminar „Vergleich von Museums- und Ausstellungskonzeptionen - Besucherorientierung und Kommunikation im Museum“ gehaltene Referat wird mit der vorliegenden Arbeit die ausgearbeitete Fassung des mündlichen Vortrags eingereicht. Trotz der Rahmenbedingungen, die das Referat vor allem in seiner Dauer bestimmten, hat es sich als sinnvoll erwiesen, sowohl die Struktur als auch den bereits aufgestellten Fragen-

katalog beizubehalten – ohne jedoch dabei die Möglichkeit auszuklammern, die Perspektive auf Zusammenhänge auszuweiten, die die Referenten als zu komplex oder zu umfangreich für eine bloße ‚Erwähnung‘ im Seminar hielten. Somit ist aus dem ursprünglichen Vorhaben einer knappen Ausarbeitung des Referats nun die vorliegende Arbeit erwachsen, die aufgrund ihres Umfangs nicht nur eine sehr viel detaillierte Darstellung ihres Themas leistet, sondern dessen kritische Aufarbeitung überhaupt erst ermöglicht. Die erweiterte Analyse des Ausstellungskonzepts kann nun auch aus einer diachronen Perspektive eine differenzierte Position beziehen: Über die Aufgabe hinaus, den Entstehungsprozess des derzeitigen Konzepts aufzuarbeiten, wird sie sich intensiv mit der Geschichte des Jüdischen Museums vor dessen Eröffnung auseinandersetzen (Kapitel 3.1 und 3.2). Dazu gehört neben einer kurzen Rückschau auf die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg und dem schwierigen Gründungsprozess vor allem die Konzentration auf die Direktionszeit Amnon Barzels (1994 – 1997) und dessen Nachfolger W. Michael Blumenthal, der das Museum seit Dezember 1997 leitet. Dabei bildet vermutlich das große Maß an Aufmerksamkeit, das dem Ausstellungskonzept Barzels gewidmet wird, unter Verweis auf das Arbeitsthema einen unerwarteten Schwerpunkt (Kapitel 3.2). Doch die ausführliche Lektüre der vorliegenden Quellen rechtfertigt seinen Einbezug: Trotz der ungeheuren Vielzahl entscheidender Gegensätze, die sich im Vergleich der Konzepte beider Direktoren aufzeigen lassen, darf man eine unterschwellige, aber nichtsdestotrotz zentrale Übereinstimmung keinesfalls übersehen: Eine von beiden Männern geteilte Perspektive nämlich, aus der sie einen erstaunlich ähnlichen Blick auf die Geschichte des deutschsprachigen Judentums entwerfen. Um diese Perspektive identifizieren zu können, wird sich die Arbeit nach der Auseinandersetzung mit Barzels Vorstellungen dem Ausstellungskonzept Blumenthals zuwenden (Kapitel 3.3), um in einer darauffolgenden Gegenüberstellung schließlich den gemeinsamen Blickwinkel auf die deutsch-jüdische Kultur herausarbeiten zu können (Kapitel 3.4). Ergänzt wird dieser übergreifende Vergleich durch eine Analyse der Umsetzung des blumenthal’schen Konzepts mit Blick auf die Besucherorientierung (Kapitel 4). Das abschließende Schlusswort wird, wie üblich, die wichtigsten Ergebnisse der vorliegenden Arbeit nochmals kurz aufbereiten und zusammenfassen (Kapitel 5).

2. Ein Rundgang durch die Dauerausstellung

2.1 Die Achsen

Der Rundgang durch die 14 Segmente der Dauerausstellung des Jüdischen Museums beginnt mit dem Treppenabstieg aus dem Altbaufoyer in den unterirdischen Achsenbau; am Fuß der Treppe betritt der Besucher die sog. *Achse der Kontinuität*. Hier, auf den ersten Metern der Achse, werden noch keine konkreten musealen Inhalte vermittelt; eindrucksvoll betritt der Besucher die Achse jedoch bestimmt nicht. Libeskind's Architektur ist so eigenständig, dass sie zunächst jede Aufmerksamkeit auf sich ziehen wird. Erst in dem Augenblick, in dem sich der enge Gang gabelt und den Blick in die 52 Meter lange *Achse des Exils* erlaubt (vgl. Abb. 1), deutet sich der inhaltliche Schwerpunkt des Achsenbaus – der Holocaust – allmählich an. Allerdings wird das Thema nicht in der zu erwartenden Tiefe erschöpft, sondern vielmehr auf zwei unausweichliche Realitäten konzentriert, die das deutsch-jüdische Leben als Konsequenz jener Terrorherrschaft bestimmt haben: Das Exil und der Holocaust. Die Namensgebung der Achsen kündigt die jeweiligen thematischen Schwerpunkte ihrer Ausstellungen an. Anhand persönlicher Besitz- und Erbstücke, Nachlässe und Fundsachen vertraut sich der Besucher einigen wenigen persönlichen Exilgeschichten an, die beispielhaft verdeutlichen, wie grundlegend die Lebensläufe jüdischer

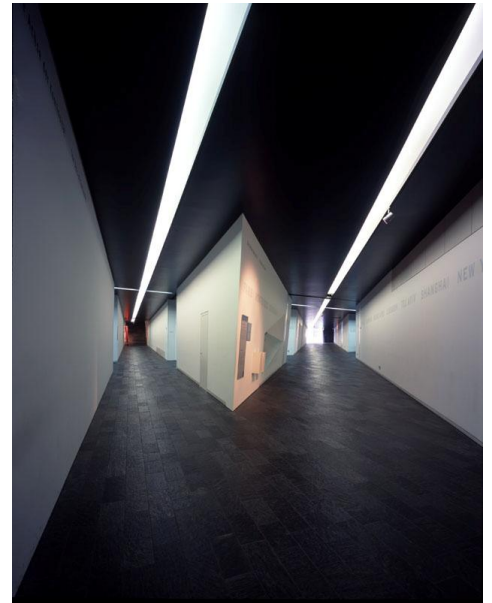


Abb. 1: Schnittpunkt der *Achse des Exils* (rechts) und der *Achse der Kontinuität* (geradeaus).

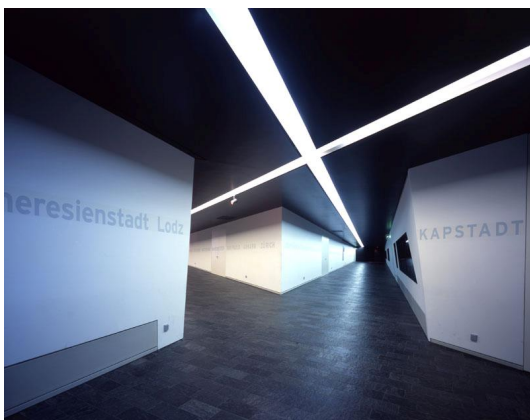


Abb. 2: Blick auf die Achse des Holocaust (geradeaus) und die Achse des Exils (Vordergrund). Deutlich in diesem Bildausschnitt zu erkennen sind die Namen der Konzentrationslager (Achse des Holocaust) und der großen Exilziele (Achse des Exils) an den Achsenwänden

Bürger durch ihre nationalsozialistische Verfolgung verzerrt wurden. Nur wenige Schritte weiter unterbricht die *Achse des Holocaust* sowohl die *Achse des Exils* als auch die *Achse der Kontinuität* (Abb.2). Auch sie präsentiert auf ihren 48 Metern Länge Gegenstände aus privatem Besitz, die vererbt, versteckt, aber auch durch den Staat konfisziert wurden, und gewährt damit momentartige Einblicke in das Leben jüdischer Deportierter. Architektonisch verdichtet werden beide Schicksalswege – Exil und Holocaust – nochmals durch eigenständige, begehbare Mahnmale / Monumente, die Libeskind am Ende der jeweiligen Achsen

geschaffen hat: den Garten des Exils und den Holocaust-Turm. Die *Achse der Kontinuität* ist als solche auf ausschließlich symbolischer Ebene in die Ausstellung im Achsenbau integriert. Sie verbindet das Altbaufoyer mit dem Libeskind-Bau, Vergangenheit mit Gegenwart und Zukunft, und mündet in die sog. *Sackler-Treppe*, über die der Besucher aus dem Untergeschoss in das zweite Obergeschoss hinaufsteigt, um dort den chronologischen Rundgang durch die gesamte deutsch-jüdische Geschichte aufzunehmen.

2.2 Die Obergeschosse

Die *Anfänge* der Dauerausstellung spüren den ersten Zeugnissen jüdischen Lebens im Römischen Reich nach, die auf eine Anwesenheit bereits im vierten Jahrhundert rückschließen lassen. Bis in das *Mittelalter* hinein etablierte sich das deutsche Judentum dann vor allem in den Städten Speyer, Worms und Mainz, die als Zentren geistlicher Lehre auch außer Landes bekannt und geachtet wurden. Christen und Juden lebten hier bis zum Beginn der Kreuzzüge mehrheitlich in Frieden neben- und miteinander. Einen außergewöhnlichen Lebenslauf der frühen Neuzeit rekonstruiert die Ausstellung anhand der Memoiren von *Glikl bas Juda Laib* (1646-1724), in denen sie vor allem als Unternehmerin und Mutter über ihr kulturelles Umfeld kommentiert. Die Folgen der Judenvertreibung aus den großen deutschen Städten während des 15. und 16. Jahrhunderts hält das Segment über das *Land- und Hofjudentum* fest. Juden migrierten damals vornehmlich in den Süden und Westen Deutschlands, um sich dort als Händler und Hausierer in verhältnismäßig ärmlichen Verhältnissen niederzulassen. Einige wenige dagegen erfuhren das oftmals flüchtige Glück, zu persönlichen Finanziers höfischer Herrscher aufzusteigen. Als Persönlichkeit unumstrittenen Einflusses gilt der Philosoph *Moses Mendelssohn*,



Abb. 3: Das Segment *Moses Mendelssohn*

dessen Denken nicht nur der Aufklärung verpflichtet war, sondern allem voran auch seinem Anliegen für mehr Toleranz unter den Religionen folgte. Mit einem Einschub in die relative Chronologie der Ausstellung folgt das Segment über *Tradition und Wandel* im jüdischen Religionsleben. Hier werden Gebote wie die koschere Essenszubereitung, das Arbeitsverbot am Schabbat oder Hochzeitsrituale aus dem Blickfeld der sich kontinuierlich wandelnden Lebensumstände ausgelegt. Den Anschluss an die zeitliche Abhandlung findet der Abschnitt

Im Schoße der Familie, der Einblick in das bürgerlich-jüdische Familienleben im Verlauf des 19. Jahrhunderts gibt, das unter Berufung auf das aufklärerische Erbe Moses Mendelssohns weiter nach christlicher Anerkennung und Gleichberechtigung strebte.

Die Reformbewegungen innerhalb des Judentums, die Moses Mendelssohn durch seine Arbeiten angestoßen hatte, entfalteten ihre Wirkungen also weit über dessen Generation hinaus. In jüdischen Schulen wurden bald weltliche Fächer unterrichtet, Gottesdienste wurden allmählich auch in deutscher Sprache gehalten, und auch der Religionsunterricht konnte Modernisierungen unterzogen werden. Doch die *Entstehung des modernen Judentums* spaltete das deutsche Judentum nicht, sondern versöhnte es in seinen Reformbemühungen auch mit orthodoxen Glaubensorientierungen. Zum Zentrum der Reform- und Modernisierungsbewegungen entwickelte sich die Reichshauptstadt Berlin, in der sich die jüdische Bevölkerung besonders stark realisieren konnte; im Rausch von *Moderne und Urbanität* spielten persönliche Hintergründe wie Religion und Herkunft weniger eine Rolle als Tatkraft und persönlicher Leistungswille. So kam es, dass jüdische Kaufleute den Bekleidungsmarkt, die Warenhäuser und das Verlagswesen dominierten und Theater, Musik, Kunst und Wissenschaften revolutionierten.

Als Gegenreaktion auf den erneut aufflammenden Antisemitismus am Ende des 19. Jahrhunderts formte sich vor allem in Teilen der jüngeren Generationen der Wunschtraum nach einem friedlicheren Leben, eine Sehnsucht, für die insbesondere Theodor Herzl mit seinem Werk *Der Judenstaat* (1896) Ausdruck fand (Segment *Ost und West*). Diejenigen Juden jedoch, die am Glauben an ihre Gleichberechtigung festhielten, gaben ihrer Überzeugung vollsten Ausdruck. Im Ersten Weltkrieg fielen 12 000 jüdische Soldaten, die sich enthusiastisch für den Dienst an der Waffe gemeldet hatten. Doch wie identifizierten sie sich – als *Deutsche Juden* oder als *jüdische Deutsche*? Als Walther Rathenau nach Kriegsende Außenminister wurde, sahen viele das belastete deutsch-jüdische Verhältnis auf Versöhnungskurs; diese Hoffnung wurde jedoch allzu schnell durch die Ermordung Rathenaus durch Rechtsextreme enttäuscht. Die sich andeutende Verbesserung der Situation deutscher Juden erwies sich als ein letztes Aufblühen demokratischer Ideale, bevor mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten die Gleichberechtigung vollends zur Utopie wurde. Mindestens 6 Millionen Juden, darunter ca. 200 000 deutscher Herkunft, fielen der systematischen Verfolgung durch das NS-Regime zum Opfer. Viele Vorbereitungen für ein Leben im Exil konnte die jüdische Gemeinde nur durch die rechtzeitige Einrichtung eigener Schulen, in denen gezieltes Wissen und handwerkliche Berufe gelehrt wurden, sowie die Etablierung eines eigenen Sozialnetzes treffen (*Verfolgung – Widerstand – Vernichtung*). Unmittelbar

nach der Kapitulation Deutschlands und der Befreiung der Konzentrationslager warteten ca. 250 000 Juden auf ihre Chance, ins Ausland emigrieren zu können; unter ihnen hatten allein 50 000 die Deportation überlebt. Bis zur Gründung des Staates Israel im Jahr 1948 und der Bundesrepublik Deutschland im Jahr 1949 entschieden sich etwa 20 000 Juden, sich erneut auf deutschem Boden niederzulassen.

Die Zahl der heute in Deutschland lebenden Juden ist inzwischen auf ca. 100 000 angestiegen, eine Tendenz, die vor allem auf eine Zuwanderungswelle aus den Ländern der ehemaligen UdSSR zurückzuführen ist. Es sind vornehmlich Themen der gegenseitigen Wiederannäherung, die oftmals noch von deutlichen Vorbehalten geprägt ist, die dieses abschließende Segment anspricht und damit zum Ende der Dauerausstellung eine Einschätzung der gegenwärtigen Lage deutsch-jüdischer Beziehungen erlauben (*Die Gegenwart*).

3. Konzeptentwicklung

3.1 1933 – 1994: Historischer Rückblick

Will man die Ursprünge des heute bestehenden Jüdischen Museums Berlin nachzeichnen, erweist es sich als sinnvoll, nach Bezügen in die Vergangenheit zu suchen, zumindest soweit wie sie sich anhand der vorliegenden Quellen herstellen lassen. Denn das derzeitige Jüdische Museum präsentiert zwar nicht die erste Ausstellung mit einem Schwerpunkt auf die deutsch-jüdische Geschichte; es ist allerdings auch nur allzu offensichtlich, dass das Haus die Form und den Ansatz vergangener Ausstellungen nur sehr bedingt übernommen hat.

Als direkten Vorgänger wird man vermutlich das Jüdische Museum betrachten, das zwischen 1933 und 1938 als Gemeindeeinrichtung in der Oranienburger Straße eingerichtet war.¹ Als Haus, das sich ausschließlich auf die Sammlung moderner Kunst konzentrierte, hat es der Auseinandersetzung mit historischen oder kulturellen Themen offensichtlich keine Blickfelder gewidmet. Inhaltliche Debatten um die deutsch-jüdische Geschichte und ihr Verhältnis zur allgemeinen nationalen Vergangenheit setzten wohl erst vergleichsweise

¹ „Das letzte Mal, dass ein Jüdisches Museum in der Hauptstadt Berlin seine Türen öffnete, war am 24. Januar 1933. [...] [N]ach den blutigen Pogromen des 9. November 1938 [...] wurde das Museum dann wieder geschlossen. Seit dieser Zeit, abgesehen vom Centrum Judaicum in der Oranienburger Straße, hat es in Berlin kein Jüdisches Museum mehr gegeben.“ So die Worte W. Michael Blumenthals während seiner Rede zur Eröffnung des Libeskind-Baus am 23. Januar 1999 in Berlin. Vgl. auch Thomas Lackmann, „Jetzt geht ein Engel durchs Zimmer“, in: Zentralrat der Juden in Deutschland (Hg.), *Spezial der Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung*, Bd. 1, Berlin: Verlag Jüdische Presse, 2001, S. 44-45, hier S. 44.

spät an: In den ersten beiden Nachkriegsjahrzehnten waren beide Seiten wenig auf eine museale Auslotung ihres durch den Holocaust zerstörten Verhältnisses bedacht; folglich blieben Gründungsüberlegungen für einen schnellen Wiederaufbau eines jüdischen Museums noch weitgehend unausgesprochen. Erst 1971 wurden unter der Initiative von Heinz Galinski, dem damaligen Vorsteher der jüdischen Gemeinde Berlins, erste Ideen zur Gründung einer neuen Museumseinrichtung formuliert.² Die ursprünglichen Planungen sahen vor, den sog. „Ephraim-Palais“, den ehemaligen Wohnsitz des Hoffinanziers Friedrich II., zu rekonstruieren, um darin entweder ein Stadtmuseum oder ein jüdisches Museum, oder beide Einrichtungen gemeinsam unterzubringen. Die Dialoge Galinskis führten 1975 zur Gründung der „Gesellschaft für ein Jüdisches Museum in Berlin e.V.“, doch bereits vier Jahre später erwies sich der Unterbringungswunsch im „Ephraim-Palais“ als zu kostspielig, so dass sich die Beteiligten darauf verständigten, ein jüdisches Museum als „Jüdische Abteilung“ in das bereits 1969 eingerichtete „Berlin Museum“ zu integrieren. Dieses war

1962 infolge der Teilung der Stadt aus einer Bürgerinitiative mit dem Ziel entstanden, neben dem traditionellen Märkischen Museum im Ostteil der Stadt eine eigene berlingeschichtliche Sammlung aufzubauen. Im Mittelpunkt der Schausammlung des Museums standen die historischen Etappen der Berliner Stadtentwicklung, ergänzt durch eigenständige Bereiche wie die Grafische Sammlung, die Abteilung Handwerk und Gewerbe, die Theatergeschichtliche Sammlung und eine Spielzeugsammlung.³

Als Standort für das „Berlin Museum“ wurde das ehemalige Kollegienhaus und spätere Kammergericht in der Kreuzberger Lindenstraße wieder aufgebaut, das im Zweiten Weltkrieg stark beschädigt worden war. Doch die wachsenden Sammlungen des Hauses sowie die steigende Wahrscheinlichkeit eines beträchtlichen Zuwachses durch die zukünftige Jüdische Abteilung machten es auf lange Sicht notwendig, das barocke Gebäude durch einen Neubau zu erweitern. Da die jüdische Sammlung jedoch nicht über eigene Räumlichkeiten verfügte und die Fertigstellung des Neubaus noch in unbestimmter Zukunft lag, fand man zu der Übergangslösung, temporäre Ausstellungen in das Programm des Martin-Gropius-Baus aufzunehmen. Erst im März 1988 wurde über die konkrete Unterbringung der



Abb. 4: Außenansicht des früheren „Berlin Museum“, heute als Eingangs- und Empfangsfoyer des Jüdischen Museums genutzt. Links erkennbar: der Libeskind-Bau.

² W. Michael Blumenthal in seiner Rede zur Eröffnung des Jüdischen Museums Berlin, gehalten am 9. September 2001 in Berlin. Vgl. auch die Wiedergabe der Gründungsgeschichte aus Sicht des Jüdischen Museums unter www.juedisches-museum-berlin.de/site/DE/06-Press/04-Museumsgeschichte/02-Gruendungsgeschichte/gruendungsgeschichte.php, zuletzt am 5. Oktober 2005, 19:07.

³ http://www.luise-berlin.de/lexikon/FrKr/b/Berlin_Museum.htm, zuletzt am 5. Oktober 2005, 20:05.

jüdischen Abteilung im Rahmen der Neubaupläne des „Berlin Museum“ diskutiert; im Juli 1989 nominierte die Jury im Rahmen des Wettbewerbsverfahrens die Vorschlagsarbeit Daniel Libeskind.⁴ Zunächst sollte der Neubau das gesamte „Berlin Museum“, d.h. sämtliche 16 Einrichtungen einschließlich der jüdischen Abteilung unter einem gemeinsamen Dach beherbergen; die jüdische Abteilung sollte darin ausschließlich im Untergeschoß des zu errichteten Gebäudes ihren Platz finden. Doch unter den weitreichenden Konsequenzen des Mauerfalls, der „für die einstige Hauptstadt der zentrifugalen Vertreibung den globalen Aspekt eines jüdischen Museums deutlicher hervortreten“⁵ ließ, gerieten die kulturpolitischen Pläne der damaligen Landesregierung, diesen Umwälzungen zum Trotz an ihrem Museums- und Stiftungskonzept festzuhalten, zunehmend in die Kritik.

Vor diesem Hintergrund wurde Amnon Barzel 1994 zum Direktor der Jüdischen Abteilung berufen. Barzel sah sich ganz dem Geist der zu dem Zeitpunkt geführten Integrationsdebatten verschrieben. Aus ihrem Diskurs leitete Barzel bald eine sehr eigenständige Position ab, die der Direktion des Berlin Museums als radikale Provokation erscheinen musste: So sollte nach seinem Willen u.a. die Ausstellung aus dem Blickwinkel der jüdischen Minderheit erzählt werden, anstatt sich an der am Museumskonzept orientierenden Perspektive der Stadtgeschichte – und damit einer deutschen Stadtgeschichte – unterzuordnen. Viel weitreichender noch würden jedoch seine Forderungen nach einer zunehmenden Autonomie der jüdischen Abteilung bleiben. Seine eigene Museumskonzeption, seine Vorstellungen über die Rolle einer jüdischen Museumsinstitution und seine Vorschläge zu ihrer Umsetzung sollen im nachfolgenden Kapitel detailliert aufgearbeitet werden. Besonderes Gewicht wird dabei auch der Entwicklung beigemessen, dass Barzel aufgrund der Radikalität seiner Forderungen bereits drei Jahre nach seiner Berufung entlassen werden sollte.

3.2 Amnon Barzel und das *integrative Modell*

Als Amnon Barzel 1994 seinen leitenden Posten in der Jüdischen Abteilung des „Berlin Museum“ aufnimmt, ist über ihren besonderen Status bereits verhandelt worden. So soll der Direktor der Hauptabteilung Jüdisches Museum im Stadtmuseum⁶ „den Status eines Gene-

⁴ Dr. Vera Bendt, „Jüdisches Museum Amsterdam – Jüdisches Museum Berlin“, in: Museumspädagogischer Dienst Berlin (Hg.), *MuseumsJournal*, 5. Jahrgang, Heft III (Juli 1991), S. 72-74, hier S. 74.

⁵ Lackmann, „Jetzt geht ein Engel durchs Zimmer“, S. 44.

⁶ Barzel wird zwar 1994 noch vom „Berlin Museum“ berufen; die Namensänderung ist auf die Entwicklung zurückzuführen, dass aus dem „Berlin Museum“ und dem Märkischen Museum 1995 die Stiftung Stadtmuseum Berlin gebildet wird. http://www.luise-berlin.de/lexikon/FrKr/b/Berlin_Museum.htm.

raldirektors haben.“⁷ Es ist aus dieser Position heraus, aus der Barzel in dem darauffolgenden Zeitraum sein Konzept ausarbeitet und diskutieren lässt. Zentraler Dreh- und Angelpunkt seiner Vorstellungen ist das sog. *integrative Modell*, mit dem er sich nicht nur einer sehr eigenwilligen Darstellungsmethode zuwendet, sondern zugleich auch eine sehr starke geschichtsphilosophische Position bezieht.

3.2.1 Begriffsgeschichte

Doch was verbirgt sich genauer hinter dem Begriff des sogenannten *integrativen Modells*? Um es zunächst mit den Worten Thomas Lackmanns vereinfachend zu formulieren: Im Kern will Barzel damit „[...] im Libeskind-Bau die deutsch-jüdisch-berlinische Geschichte seit 1671 aus dem Blickwinkel der Integration [...]“⁸ ausstellen. Dass es folglich mit den konkreter werdenden Entwürfen zur Umsetzung einer jüdischen Museumsabteilung eng verwoben ist, erschließt sich spätestens im Laufe der nachfolgenden Abhandlungen. Verwunderlich im Zusammenhang mit den Auseinandersetzungen um dieses zentrale Modell ist zunächst allerdings, dass sich – zumindest anhand der vorliegenden Quellen – nicht eindeutig zurückverfolgen lässt, zu welchem Zeitpunkt es in die theoretischen Planungen aufgenommen wurde. Selbst in den Beiträgen Amnon Barzels, dem man als dem damaligen Direktor der Hauptabteilung Jüdisches Museum im Stadtmuseum hohe Autorität einräumen möchte, sind widersprüchliche Datierungen nicht zu überlesen. So verfasst Barzel in einem seiner vielen Aufsätze folgende Passage:

Der Begriff „Integratives Modell“ hat das Verfahren zur Neugründung eines Jüdischen Museums und die Planungen des Neubaus *seit 1987* begleitet. Der ehemalige Kultursenator Volker Hassemer verwandte ihn damals zuerst in einem Schreiben an den Regierenden Bürgermeister von Berlin, Eberhard Diepgen.⁹

In einer anderen Veröffentlichung hingegen steckt Barzel einen viel weiteren Zeitrahmen ab: „Der Begriff ‚Integratives Modell‘ hat das Verfahren zur Neugründung eines Jüdischen Museums und die Planungen des Erweiterungsbaus *seit den ersten Anfängen dieser Museums-idee in den späten 60er Jahren* begleitet.“¹⁰ Sieht man von der Beobachtung ab, dass beide Erklärungen beinahe gleichlautend sind und sich dennoch auf das Offenste wider-

⁷ So die Worte von Andreas Nachama, zitiert nach Volker Müller, „Der Libeskindbau verdient kein Ende mit Schrecken. Zur Kündigung von Amnon Barzel als Direktor des Jüdischen Museums“, in: *Berliner Zeitung*, 28. Juni 1997.

⁸ Lackmann, „Jetzt geht ein Engel durchs Zimmer“, S. 44.

⁹ Amnon Barzel, „Das Jüdische Museum im Berlin Museum“, in: Berlin Museum und Märkisches Museum (Hg.), *Ein Museum für Berlin: Positionen zum Erweiterungsbau des Berlin Museums mit Jüdischem Museum von Daniel Libeskind*, Berlin 1995, S. 30-45, hier S. 36. Betonungen nachträglich.

¹⁰ Amnon Barzel, „Ein Jüdisches Museum für Berlin. Konzeption und räumliche Planungen, Oktober 1995“, in: Thomas Lackmann, *Jewrassic Park: wie baut man (k)ein Jüdisches Museum in Berlin*, Berlin, Wien: Philo, 2000, S. 211-235, hier S. 224. Betonung nachträglich.

sprechen, lassen sich beide Zitate an den Anfang einer Kette weiterer Verwirrungen stellen: Wenn Barzel den Einfluss des *integrativen Modells* bereits auf die frühesten Planungen über ein Jüdisches Museum bekräftigt, wenn er also den Zusammenhang herstellt, das Modell sei bereits von Beginn aller Verhandlungen an herangezogen und diskutiert worden, drängt sich die Frage auf, inwiefern er auch anderen Beteiligten und Beobachtern widerspricht, die sich zu dieser Frage äußern. So haben beispielsweise dem bereits zitierten Thomas Lackmann zufolge die „[...] ersten Gründungsüberlegungen [...] dieses Berliner Museums [...] [bereits] *in den fünfziger Jahren*“ stattgefunden.¹¹ Und auch Vera Bendt, die als ehemalige Leiterin der Jüdischen Abteilung für den Aufbau des Jüdischen Museums als Abteilung des Berlin Museums in besonderer Weise mit der Museumsgeschichte vertraut gewesen ist, dürfte einen weiteren abweichenden Rückblick in Umlauf bringen: Laut ihren Ausführungen nämlich wurden „[d]ie Aufbaupläne für ein Jüdisches Museum Berlin [...] *seit 1971* diskutiert [...]“. ¹²

Diese Unstimmigkeiten sind offensichtlich nicht als nebensächliche Abweichungen zu vernachlässigen, die zum Hintergrund des *integrativen Modells* nur wenig beizutragen hätten. Eher sollte Barzels eigene diffuse Datierung als Hinweis darauf gedeutet werden, dass es vermutlich sinnvoller wäre, das *integrative Modell* zunächst nicht als ein streng definiertes Konzept zu begreifen, so wie es die Verwendung des konkreten Begriffs glauben machen will. Vielmehr scheint das *Modell* eine Zu- und Unterordnung einer ganzen Reihe von Annahmen, Ansätze, Einstellungen etc. zuzulassen, aus denen heraus sich sowohl seine derzeitige Engfassung als auch seine Entstehung herleiten lassen. Barzels eigene Kommentare deuten eine solche Durchlässigkeit der Definition an:

In Bezug zu musealer Arbeit wurde der Begriff bisher nicht erprobt. [...] In der Regel wird das Kleinere in das Größere integriert, paßt sich das eine dem anderen an, ist auf der einen Seite die Leitidee, auf der anderen die Gefolgschaft. Einigkeit herrscht nur darüber, daß mit dieser Benennung ein richtiger Weg [...] angedeutet ist. Uneinig ist man notwendigerweise zur Zeit noch darüber, wie der Weg verläuft und wohin er schließlich führen soll. Eine zeitlang [sic] müssen die Beteiligten deshalb Vertreter unterschiedlicher Interessen sein [...].¹³

Nun beziehen sich Barzels Worte auf die Diskussionen über die damals noch bevorstehende Umsetzung der jüdischen Museumseinrichtung. Doch es wäre durchaus gerechtfertigt, diese Definition in ihrer Perspektive auszuweiten, um mit ihr auch auf entwicklungshistorische Zusammenhänge zu verweisen: Wie hat man in der Vergangenheit versucht, jene „unterschiedlichen Interessen“ in der Metapher des *integrativen Modells* zusammenzuführen?

¹¹ Lackmann, „Jetzt geht ein Engel durchs Zimmer“, S. 44, Betonungen nachträglich.

¹² Dr. Vera Bendt, „Jüdisches Museum Amsterdam – Jüdisches Museum Berlin: Versuch einer historischen Beschreibung“, S. 74.

¹³ Barzel, „Das Jüdische Museum im Berlin Museum“, S. 36.

Zwar verfolgen alle Beteiligten zumindest in einem übergeordneten Sinne ein gemeinsames Interesse; jedoch muss man gerade im Hinblick auf Deutschlands jüngere Geschichte erkennen, dass deutlich gegensätzliche Perspektiven bestehen, aus denen heraus diese Geschichte ‚erzählbar‘ ist. Denn, wie Lackmann bestätigt, ist „diese Geschichte [...] für Täter und Opfer, für die Nachkommen der einen und der anderen, nicht dieselbe.“¹⁴

Als man nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs jüdische Geschichte zum Objekt musealer Auseinandersetzung und Vermittlung machte, geschah dies in einem engen Bezugsrahmen, der in aller Regel der jeweiligen Stadt- und Lokalgeschichte untergeordnet wurde.¹⁵ Diese Sichtweise spiegelt die seinerzeit vorherrschende Wahrnehmung der jüdischen Geschichte als „Beitrag der Juden zur deutschen Kultur“¹⁶ wieder und legt damit nochmals die Erwartungshaltung offen, die Barzels vagem Definitionsversuch des Modells ursprünglich zugrunde lag: Das Kleinere integriert sich in das Größere, das eine passt sich dem anderen an. Wie Barzel dazu schreibt: „Dieses Verständnis von ‚Integration‘ wäre dem politischen Denken der Mitte des 19. Jahrhunderts verpflichtet [...] Dies wäre kein demokratisches, sondern ein obrigkeitstaatliches Verständnis von ‚Integration‘“, eines „unterschiedslosen Aufgehens in der Mehrheitskultur“.¹⁷ Damit wird implizit die bis in das nachkriegsdeutsche Bewusstsein hinein verankerte Vorstellung „kultureller Eigenständigkeit“¹⁸ aufgedeckt: Der ‚anderen‘ Minderheitskultur wird sie aberkannt, während die Mehrheitskultur als zwar nicht frei von äußeren ‚Beiträgen‘, aber doch ‚immun‘ gegen deren ‚Einflüsse‘ angesehen wird.

Der Bewusstseinswandel, der sich seitdem vollzogen hat, hat dieses sehr enge Verständnis von Kultur zurückgewiesen und damit auch eine kritischere museale Auseinandersetzung mit dem daran anknüpfenden Themenkomplex „kultureller Einfluss – kultureller Wandel – Identität“ gefördert und gefordert. Somit stößt „[d]as Wunschdenken [der Mehrheitskultur], der gemeinsame Blick auf zweierlei irgendwie kompatible Erinnerungen sei bereits [grundsätzlich] wieder möglich, [...] an Grenzen [...]“¹⁹ Es geht offensichtlich nicht mehr darum, über einen gemeinsamen Blick auf unterschiedliche Erinnerungen zu ver-

¹⁴ Lackmann, *Jewrassic Park*, S. 184.

¹⁵ Siehe Andreas Nachama, „Der kleine Unterschied: Warum das Jüdische Museum Berlin anders ist“, in *Spezial der Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung*, Berlin, Bd. 1, S. 28-29, hier S. 29. Nachama berichtet hier vom Ansatz vieler Jüdischer Museen, „die grundsätzlich eine Froschperspektive haben, das heißt die jüdische Geschichte ihrer Stadt in den Vordergrund rücken, wobei die allgemeine Stadtgeschichte den Horizont absteckt.“

¹⁶ Barzel, „Ein Jüdisches Museum für Berlin“, S. 225.

¹⁷ Barzel, „Ein Jüdisches Museum für Berlin“, S. 227.

¹⁸ Barzel, „Ein Jüdisches Museum für Berlin“, S. 225.

¹⁹ Lackmann, *Jewrassic Park*, S. 185.

handeln. Der öffentliche Umgang mit den eben genannten Fragen und Zusammenhängen hat heute eine Offenheit erlangt, die es Barzel zufolge erlaubt, den Fokus

weg von der Perspektive der Mehrheitskultur [zu richten], hin zu der der Minderheitskultur, weil von hier aus auch die Mehrheitskultur schärfere Konturen gewinnen kann. Man sieht heute mit geschärftem Blick auf die Aspekte der kulturellen Eigenständigkeit, auf die hohe Komplexität der Verflechtungen und die wechselseitige Dynamik von „Assimilation“ und „Dissimilation“.²⁰

Diese Verschiebung trägt sicherlich ihren Beitrag an der kollektiven Verarbeitung der innerdeutschen Erinnerungsspaltung. Das Gebot, den Umgang mit diesem neugewonnenen Freiraum innerhalb der unterschiedlichen Erinnerungen nicht allzu leicht zu nehmen, gilt daher zunächst ohne weitere Einschränkungen; ein wahrhaft „gemeinsames“ Erinnern bleibt allein den zukünftigen Generationen vorbehalten.²¹

3.2.2 Barzels Neudefinition des *integrativen Modells*

Vor dem Hintergrund dieser sich langsam vollziehenden Wiederannäherung gilt es nun für Barzel, eine Neudefinition des *integrativen Modells* abzustimmen. „Für das Jüdische Museum“, stellt er fest,

[...] bedeutet es vornehmlich zu zeigen, daß deutsche Geschichte nicht ohne die jüdische Geschichte gesehen werden kann. Die Juden waren immer ein Teil der Gesellschaft; ihre Existenz, ihre Kreativität, ihr tägliches Leben waren [...] verbunden mit der allgemeinen Situation der deutschen Geschichte und Politik. [...] Deshalb muß klar sein: Das Integrationsmodell wird bei der Museumsarbeit als Methode verstanden werden müssen, deutsch-jüdische Zustände zu zeigen.²²

Allerdings ist diese vage Bestimmung bereits unauflöslich an die Wahl der Darstellungsperspektive gebunden: Aus welchem Blickwinkel will man „deutsch-jüdische Zustände“, also die Geschichte der in Deutschland lebenden Juden beleuchten; aus welchem Blickwinkel will man darüber aufklären, „daß deutsche Geschichte nicht ohne die jüdische Geschichte gesehen werden kann [...]“?

Eine Antwort hierauf hat Barzel zumindest in Ansätzen vorgegeben – ich verweise auf den eben noch aufgezeigten Mentalitätswandel, der es gegenwärtigen kulturellen Debatten ermöglicht, sich „weg von der Perspektive der Mehrheitskultur, hin zu der der Minderheitskultur“ zu bewegen. Dass die museale Darstellung also aus der Sicht der jüdischen „Minderheitskultur“ aufgearbeitet werden soll, ist bereits deutlich geworden; doch mit der

²⁰ Barzel, „Ein Jüdisches Museum für Berlin“, S. 225.

²¹ So kommentiert Lackmann: „Die ‚zweite‘ und ‚dritte‘ Generation bekennt sich zwar mitunter zur Nüchternheit, zum gemeinsamen Abstand, ja zur Versöhnung, und doch geht der Zivilisationsbruch weiterhin als Riß durch den Komplex des kollektiven Erinnerns. Objektivierende Techniken der Historiker können Grundlagen für einen Dialog der Erinnernden anbieten, doch die Tradition der gespaltenen Retrospektive ist damit nicht auszulöschen. Sie verbindet und trennt: stellt Täter und Opfer in ein gemeinsames Bezugssystem und behauptet zugleich deren unterschiedliche Erfahrung als inkompatibel. Diese Differenz nimmt im Ablagerungsprozeß der Generationen nur langsam ab. Lackmann, *Jewrassic Park*, S. 185.

²² Barzel, „Das Jüdische Museum im Berlin Museum“, S. 37.

Wahl dieser Sichtweise deutet sich eine weitere Frage an, deren Beantwortung die Wahl zwischen zwei gegensätzliche Szenarien verlangt und damit die Auslegung des *integrativen Modells* in ihrem Kern berührt. Beide Antworten argumentieren aus der Beobachtung heraus, dass eines der vorrangigen Bestreben in Deutschland lebender Juden immer schon die eigene Anpassung und Angleichung an, eben: Integration in die deutsche Mehrheitskultur gewesen ist. Ausgehend also von der Bereitschaft zur Integration präsentiert die erste Position ein sehr egalitäres und daher zweifelsohne idealisiertes Bild, das alle ‚Deutschen‘ bzw. ‚alle in Deutschland Lebenden‘ zunächst gänzlich undifferenziert als homogene, gewachsene Ganzheit betrachtet. Eine konkrete Umsetzung dieser Position sei etwa in der Weise vorstellbar, dass man in einem Themenabschnitt mit dem Fokus auf „das intellektuelle Berlin‘ [...] zunächst die ganze Fülle jüdischer wie nichtjüdischer Autoren zeigen [könnte]. Die jüdischen Autoren wären mithin ‚integriert‘²³, wie es eine wörtliche Auslegung des Modells nahe legen würde. Erst ein Nachtrag würde es erlauben, auf das Integriertsein jüdischer Autoren in die deutsche Literaturszene rückzuschließen, um dann die genaueren Umstände, den „Grad“ der Integration aufzuschlüsseln zu können.

Barzels Kritik an dieser Position ist vehement. In seinen Augen weicht ihr idealisierter Ansatz erheblich von der kollektiv erfahrenen kulturellen Realität ab. Insbesondere der Einwand „daß diese angebliche Integration innerhalb weniger Jahre so vollständig zurückgenommen werden konnte [und folglich] die Frage auf[geworfen wird], wie tiefgehend sie überhaupt gewesen war“²⁴, veranlasst ihn zu kompromissloser Ablehnung. Ein nicht weniger zentraler Einwand Barzels zielt auf die zweifelhafte didaktische Effektivität einer solchen Darstellung von Integration ab. Der Besucher werde seiner Ansicht nach vor die Aufgabe gestellt, eine Situation aufzuschlüsseln, die jedoch, um vollständig verstanden zu werden, eine doppelte Abstraktion verlange: Nämlich „die der Wieder-Ausgrenzung der bereits Integrierten, um deren Integration überhaupt erst zu bemerken.“²⁵

Die Befürchtung also, dieser paradoxe Ansatz – weil man durch ihn zunächst integriert, um anschließend zu segregieren, um abschließend wieder zu integrieren – vermittele den Besuchern ein allzu weichgezeichnetes Spiegelbild gelungener jüdischer Integration, scheint durchaus gerechtfertigt. Zu brüderlich und einträchtig, zu gleichberechtigt könnte dieser Ansatz die Geschichte färben, zu unkritisch wäre folglich die aus ihm hervorgehende museale Erzählung. Barzels Gegenentwurf zu dieser Darstellung ist daher dem Ansatz verschie-

²³ Barzel, „Ein Jüdisches Museum für Berlin“, S. 226.

²⁴ Barzel, „Ein Jüdisches Museum für Berlin“, S. 227.

²⁵ Barzel, „Ein Jüdisches Museum für Berlin“, S. 227.

ben, die Behandlung deutsch-jüdischer Geschichte aus „der besonderen Situation der jüdischen Minderheit“²⁶ heraus zu entwickeln. Erst aus diesem Blickwinkel, aus der detaillierten Beschreibung der kulturellen Umstände aus Sicht der jüdischen Deutschen, lasse sich für den Besucher verständlich und unter Verzicht unnötiger Denkbewegungen der eigentliche „Weg der Integration“²⁷ nachzeichnen. Soweit sich Barzel hier also zu einer angemessenen Nachvollziehbarkeit in der Erzählung deutsch-jüdischer Geschichte äußert, hat er mit dieser letzteren Formulierung den Kern seiner Grundsätze angesprochen: Zugespitzt formuliert will er dem Besucher keine statischen Geschichtsbilder vorstellen, deren nachfolgende Analyse in der Ausstellung Anlass zu Zweifeln an der Abbildungstreue dieser Bilder gibt; dies hat die wörtliche Auslegung des Modells ausreichend verdeutlicht. Wenn die vermittelte Geschichte also Realitätsnähe zeigen soll, darf sie – streng formuliert – keine vollendeten (Geschichts-)Tatsachen darstellen, sondern muss die Aufmerksamkeit ihrer Erklärungsversuche auf den Prozess und die Dynamik ebendieser Geschichte lenken, ihre Antriebe und Ursachen, Einflüsse, Bewegungen, Motive und Entwicklungen freilegen. Barzel selbst hält fest: „Integration wird hier in jeder Epoche als Prozeß mit offenem Ausgang beschrieben, und nicht [...] als Faktum vorausgesetzt. [...] Auf diese Weise lassen sich [folglich] auch die Grenzen der Integration und die Reaktion auf diesen Wunsch der Integration aufzeigen.“²⁸ Ganz in diesem Sinne hat Barzel folglich auch den thematischen Rahmen der Dauerausstellung formuliert: Eine „Serie offener Erzählungen“²⁹ schwebt ihm vor, die den Museumsgästen anstelle einer chronologisch abgewickelten – und damit letztendlich deterministisch präsentierten – Geschichte vermitteln soll, dass die Vergangenheit nicht als historische Kapsel begriffen werden darf, dass Vergangenheit keineswegs abstrakt und abgeschlossen ist, sondern stets auch greifbare Gegenwart ist, in der sie als das Produkt einer bewusst und aktiv handelnden kulturellen Gemeinschaft entsteht.

Den zeitlichen Ausgangspunkt der Dauerausstellung will die Stiftung Stadtmuseum anfangs auf den Zeitraum ab 1870/1871 festlegen³⁰; Barzel allerdings macht gegen diese in seinen Augen beliebige Zäsursetzung Einwände geltend und fordert, mit der Ausstellung an „die Geschichte der neuzeitlichen jüdischen Gemeinschaft seit 1671“³¹ anzusetzen. Gleichzeitig wünscht er sich, den historischen Schwerpunkt der Ausstellung durch wechselnde Sonderausstellungen, Veranstaltungen etc. zu ergänzen und damit auch der gegenwärtigen

²⁶ Barzel, „Ein Jüdisches Museum für Berlin“, S. 228.

²⁷ Barzel, „Ein Jüdisches Museum für Berlin“, S. 228.

²⁸ Barzel, „Ein Jüdisches Museum für Berlin“, S. 228.

²⁹ Barzel, „Ein Jüdisches Museum für Berlin“, S. 221.

³⁰ Barzel, „Das Jüdische Museum im Berlin Museum“, S. 38.

³¹ Barzel, „Ein Jüdisches Museum für Berlin“, S. 214.

jüdischen Kultur in Berlin und der Bundesrepublik ein angemessenes, repräsentatives Forum zu bieten. Dem übergeordneten Thema der Integration sollen sich nach seinen Vorstellungen unterschiedliche Themenkomplexe widmen, wobei Barzel die konkrete Ausgestaltung den räumlichen Vorgaben und Bedingungen des Gebäudes unterordnet. Für den unterirdischen Achsenbau sieht er ständige Installationen vor, die der heutigen Ausstellungsgestaltung bemerkenswert nahe sind: Für die *Achse des Holocaust* wie auch die *Achse des Exils* plant Barzel, die Besucher „in Bildern, Zeugnissen, Dokumenten, Fotografien von den Deportationsbahnhöfen bis in die Konzentrationslager [zu] führen“ und „die Wege und leidvollen Geschichten von Menschen, Familien [zu] zeigen, die nach der erfolgreichen Flucht aus Berlin [...]“ im Ausland Zuflucht fanden. Lediglich die *Achse der Kontinuität* konzipiert Barzel abweichend: Sie soll Berlin auf interaktiver Basis zu verschiedenen Zeitpunkten in der Vergangenheit präsentieren, indem ein multimedialer Stadtplan den Gästen Zugriff auf wichtige historische Fakten und Orte erlaubt und ihnen auf diese Weise Verbindungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufzeigt. Das Erdgeschoss könnte Barzels Überlegungen zufolge die „Geschichte der Juden und der allgemeinen Geschichte Berlins von der Befreiung (1781) bis zum Ende der Weimarer Republik (1933) aufnehmen [...]“, während sich die große architektonische Leerstelle (void) am Ende des Erdgeschosses als Ausstellungsraum für religiöse jüdische Kunst anbieten. Das erste Obergeschoss könnte „[...] die integrierten Kunstsammlungen des Stadtmuseums und des Jüdischen Museums aus der Zeit 1870 bis heute [...]“ unterbringen, während im zweiten Obergeschoss schließlich weitere Ausstellungen und die Grafikabteilung beherbergt werden könnten.³²

Mit diesen vorgelegten räumlichen und konzeptuellen Planungen, die der ursprünglichen, d.h. von der Stiftung Stadtmuseum vorgesehenen Nutzung des Neubaus klar entgegengesetzt sind, unterstreicht Barzel vehement seine Forderung nach größerer Eigenständigkeit. Die Schlussfolgerungen in seinem Konzept sind eindeutig:

Eine räumliche Absonderung ‚jüdischer Themen‘ ist [...] nicht akzeptabel. Es kann nicht um eine Darstellung jüdischer Geschichte neben der Berlin-Geschichte gehen, sondern um die Darstellung in ihr. Eine Platzierung der Schauräume des Jüdischen Museums in das Untergeschoß, außerhalb des historischen Rundgangs, ist daher unakzeptabel. In diesem Punkt muß die vorgesehene Aufteilung überdacht werden, so wie auch schon andere Elemente des Entwurfs überdacht wurden [...]. Ein Jüdisches Museum im Untergeschoß wäre der Öffentlichkeit nicht zu vermitteln.³³

Barzels Expansionismus und der Streit um eine herausgehobene Stellung des Jüdischen Museums innerhalb der Stiftung Stadtmuseum entbrennt jedoch erst, als Barzels Vorgesetzter,

³² Die Wiedergabe der Pläne Barzels einschließlich der Zitate in diesem Absatz beruht auf Barzel, „Das Jüdische Museum im Berlin Museum“, S. 41-44.

³³ Barzel, „Ein Jüdisches Museum für Berlin“, S. 230.

der Generaldirektor der Stiftung Stadtmuseum Reiner Güntzer, in einem wachsenden Kompetenzstreit eine unnachsichtige Haltung zeigt und darauf abzielt, sich mit einer eigenen Interpretation des *integrativen Modells* durchzusetzen. Er beharrt darauf, das Jüdische Museum vollständig in die Museumsstiftung zu integrieren und ihm eine gleichberechtigte Stellung mit allen verbleibenden Abteilungen einzuräumen.³⁴ Anfängliche Unterstützung erhält Barzel zwar vom Kulturausschuss des Abgeordnetenhauses, dessen ausdrückliche Empfehlung es ist, dem Jüdischen Museum im Rahmen des Stadtmuseums eine „eigenständige Position zu gewährleisten“³⁵, doch Güntzer weigert sich offenbar, diese Empfehlung anzunehmen. Sie widerspräche, so argumentiert er, dem Gründungsgedanken des Jüdischen Museums, den Heinz Galinski 1971 gefasst habe; mit seinen damaligen Vorschlägen habe er sich doch „als jüdischer Mensch wieder in die Berliner, die deutsche Gesellschaft integriert und mit diesem Geschenk allen Deutschen die Rückkehr in die Familie gesitteter Völker möglich gemacht“. Im übertragenden Sinne erinnere ihn die Idee eines unabhängigen Jüdischen Museums, das die deutsch-jüdische Geschichte dazu noch aus der Perspektive der jüdischen Minderheit beleuchte, an den sprichwörtlichen Schwanz, der mit dem Hund wedele.³⁶

Somit scheint klar, dass Güntzer mit seinen zitierten Äußerungen und Barzel in seiner „von ihm bekannten drastischen Art“³⁷ kaum umgänglich und entgegenkommend zusammengearbeitet haben können. Dennoch muss Barzels Entlassung aus seinem Amt zum 30. September 1997 für viele überraschend gekommen sein. Neben dem gekündigten Direktor und vielen anderen bedeutenden Vertretern der Berliner jüdischen Gemeinde zeigt sich auch Andreas Nachama, zu dem Zeitpunkt erst seit kurzem örtlicher Vorsitzender der Jüdischen Gemeinde, zutiefst empört; er bezeichnet das Vorgehen der Stiftung als „Affront“, als „politisch instinktlos“, und beruft sich dabei auf dieselbe Vereinbarung wie bereits Barzel: „Als ich 1993 für die Jüdische Gemeinde mit dem Senat Verhandlungen über das Jüdische Museum führte, stand der herausgehobene Rang dieser Institution innerhalb des Berlin-Museums außer Frage. [...] Der Direktor des Jüdischen Museums sollte den Status eines Generaldirektors haben.“³⁸ Doch daran will sich Güntzer scheinbar nicht mehr erinnern. Ob seine blockierende Haltung auf eine persönliche Antipathie gegenüber Barzel zurückzuführen

³⁴ „In dem bislang fruchtlosen Streit haben sich beide Kontrahenten bekanntlich nichts geschenkt, was man einander an Vorwurf und Ehrabschneidung antun kann. Gegensätzliche Auffassungen von ‚integrativer‘ Darstellung jüdischer und nichtjüdischer Berlin-Geschichte [...] verschwanden hinter einem zermürbenden institutionellen Kompetenzgerangel.“ Müller, „Der Libeskindbau verdient kein Ende mit Schrecken.“

³⁵ Barzel, „Ein Jüdisches Museum für Berlin“, S. 215.

³⁶ Lackmann, „Jetzt geht ein Engel durchs Zimmer“, S. 45.

³⁷ Müller, „Der Libeskindbau verdient kein Ende mit Schrecken.“

³⁸ So die Worte von Andreas Nachama, zitiert nach: Müller, „Der Libeskindbau verdient kein Ende mit Schrecken.“

ren ist, ob er dessen Auslegung des *integrativen Modells* für unvertretbar hält – wie es oben angedeutet scheint – oder sich in seiner Amtsausübung durch den auf Selbstständigkeit bestehenden Barzel bedrängt fühlt, lässt sich aufgrund der Quellenlage leider nur vermuten. Weder Nachamas Einwände, noch alle übrigen Proteststimmen können Barzels Entlassung verhindern, so dass die Hauptabteilung Jüdisches Museum im Stadtmuseum ab Oktober 1997 bis auf weiteres ohne die Unterstützung eines Direktors auskommen muss. Das Signal, mit dem man sich von Seiten der Stiftung Stadtmuseum über die Vereinbarung hinwegsetzt, ist damit unmissverständlich: Das zukünftige Jüdische Museum wird sich in das übergreifende Konzept des Stadtmuseums einzupassen haben.

3.3 Blumenthal

Vor dem Hintergrund dieser sehr angespannten Situation überrascht es folglich wenig, dass die Erwartungen an Barzels Nachfolger W. Michael Blumenthal entsprechend hoch sind, als er im Dezember 1997 zum neuen Direktor des Jüdischen Museums berufen wird.³⁹ Beide Interessenparteien, sowohl die stiftungstreuen Mitarbeiter, die sich für eine Umsetzung des Museums als Abteilung des Stadtmuseums einsetzen als auch die Befürworter eines unabhängigen Jüdischen Museums, versuchen Blumenthal als ihren Hoffnungsträger zu vereinnahmen, um ihn in den polarisierenden Auseinandersetzungen für das jeweils eigene Lager zu gewinnen. Dieser lässt sich wiederum nicht unter Druck setzen; deutlich betont er zu Beginn seines Amtsantritts nicht nur seine absolute Unabhängigkeit von der Stiftung, sondern auch die Absicht, im Falle einer mangelnden Zusammenarbeit zwischen beiden Seiten zurückzutreten.⁴⁰ Mit diesen Klarstellungen nimmt Blumenthal bereits vorweg, dass es ihm nicht schwer fällt, seine Amtsaufgaben mit deutlichen Zielen zu verbinden. Während einige seiner Konzeptideen die von Barzel geäußerten Vorhaben zurücknehmen, erscheinen andere wiederum das Entgegenkommen seiner Verhandlungspartner noch weiter zu belasten.

Letzterer Fall lässt sich mit vor allem mit Blumenthals Forderung, sich durch die Gründung einer vollständig unabhängigen Stiftung „Jüdisches Museum Berlin“ von der Stiftung Stadtmuseum zu lösen, nicht vermeiden. Doch während die Unabhängigkeit des Museums unter Barzel eher vor dem Hintergrund des kontinuierlichen Streites um Zuständigkeiten

³⁹ Von Lackmann erfährt man: „[V]ermittelt worden war er dem Kulturstaatssekretär Lutz von Purendorf, so heißt es, durch den Direktor des Instituts für Antisemitismusforschung an der Technischen Universität, Wolfgang Benz.“ Lackmann macht darüber hinaus aber auch auf Spekulationen aufmerksam, denen zufolge Blumenthal unter Umständen sogar im „Geheimauftrag des Kohlschen Kanzleramtes, dem die negativen Auslandsreaktionen über den Museumsstreit missfielen [...]“ agiert. Lackmann, *Jewrassic Park*, S. 176.

⁴⁰ Siehe Lackmann, *Jewrassic Park*, S. 176.

verstanden werden muss, scheint Blumenthal seine Forderung in erster Linie durch seinen kulturellen Hintergrund zu begründen. Denn entgegen der Auffassung, dass Museen als Kultureinrichtungen unter staatlicher Trägerschaft stehen müssen, um ihren gemeinnützigen Auftrag gesichert erfüllen zu können, lässt sich der in den Vereinigten Staaten aufgewachsene Blumenthal von der dort geltenden Überzeugung leiten, nur die Unterstützung und das Interesse der Öffentlichkeit, mit anderen Worten: nur eine Trägerschaft durch die breite deutsche Öffentlichkeit, berechtige den Aufbau und Erhalt eines Jüdischen Museums. Ohne öffentliches Interesse also keine öffentliche Notwendigkeit und umgekehrt. Der Kerngedanke, dass jede kulturelle Gemeinschaft aus sich heraus, aus eigener Kraft und aus eigenem Interesse die Institutionen schaffen muss, die sie für sich selbst als notwendig und unverzichtbar erachtet, macht deutlich: sie soll dadurch selbst bestimmen, was sie ausmacht und wie sie die Auseinandersetzung mit ihrer Geschichte handhabt. Insofern ist es nicht nur lediglich die finanzielle und moralische Unterstützung eines Jüdischen Museums, die Blumenthal zu erreichen sucht. Vielmehr steht eine öffentliche Trägerschaft des Museums für ihn deshalb an erster Stelle, weil sie als Bekenntnis zur Verantwortung und Verpflichtung gegenüber der Vergangenheit verstanden werden würde. Diese öffentliche Verantwortung und Verpflichtung jedoch zu konzentrieren, sie zu artikulieren, ist eine der zentralen Aufgaben, die sich ein Jüdisches Museum in Berlin selbst aufzuerlegen habe. Blumenthal erläutert:

Mahnmale, Gedenksteine und Museen können würdige und wichtige Elemente der Erinnerung sein. Aber sie sind bestenfalls nur ein Teil davon. Damit allein ist nichts abgetan. Damit Erinnerung etwas bedeutet, muss sie im Leben und in den Herzen der Menschen lebendig sein und lebendig gehalten werden. [... In diesem Sinne] habe [ich] mich von Anfang an dafür eingesetzt, dass dieses Museum eine nationale Institution wird. Denn ich sehe unsere Aufgabe als eine für ganz Deutschland symbolische, relevante und wichtige. [...] Die finanzielle Unterstützung Berlins und der Bundesregierung ist der beste Beweis dafür, dass diese öffentlichen Stellen unsere Mission voll befürworten. Aber wir wollen mehr. Wir wollen viel mehr. Die Verantwortung dieses Museums soll auch von der breiten Öffentlichkeit getragen werden und nicht nur von den Behörden. Ich war mir von Beginn an sicher, dass es von großer symbolischer Bedeutung ist, dass alle, alle die nationale Verantwortung für das Museum mitübernehmen, ob es die deutsche Wirtschaft ist oder einzelne Bürger. [...]

Ich weiß, dass das in Deutschland nicht unbedingt üblich ist. Für uns in Amerika ist eine solche private Unterstützung kultureller Initiative etwas ganz Normales. Das hat den Vorteil, dass dadurch das öffentliche Interesse und das Publikum selbst auf breiter Basis mobilisiert wird. Und dass Bürger Entscheidungen treffen und nicht immer nur die Politiker und die Behörden. Für die Mission des Jüdischen Museums ist das von besonderer Resonanz und Relevanz.⁴¹

Analog zu Barzel verkündet Blumenthal nun auch, nur den vollständigen Libeskind-Bau als Jüdisches Museum akzeptieren zu wollen. Während Barzels räumliche Planungen erklärtermaßen noch andere Abteilungen des Stadtmuseums, wie beispielsweise die integrierten

⁴¹ W. Michael Blumenthal, „Dass du geliebt warst, wirst du wissen, doch nie, wie sehr. 300 Jahre jüdisches Leben in Berlin oder: das Jüdische Museum als nationale Herausforderung“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25. September 1999.

Kunstsammlungen oder die Grafikabteilung einbeziehen, schließt Blumenthal jegliche gemeinsame Nutzung des Gebäudes prinzipiell aus.⁴²

Diese Verschärfung Barzelscher Unabhängigkeitsforderungen ist jedoch nicht mit einer etwaigen Identifikation Blumenthals mit den Zielen seines Vorgängers zu verwechseln. Im Gegenteil deuten die Umsetzungen seiner Forderungen und Ziele zwar in die Richtung, in die Barzel vorgestoßen war, lassen jedoch auf zum Teil erheblich abweichende Motive rückschließen, wie schon die Hintergründe zur Einrichtung einer vom Stadtmuseum selbstständigen Stiftung bereits aufgezeigt haben. Doch wie deutlich unterschieden sich die Vorstellungen beider Direktoren?

3.3.1 Loslösung von Barzels *integrativem Modell*

Zunächst, so weiß Lackmann, zeigt sich Blumenthal mit dem Fokus unzufrieden, den Barzel auf die Darstellung der Gegenwart und der zeitgenössischen Kunst legen wollte; in seinen Augen sei sie zu sehr „museologisch“ ausgerichtet. Auch den Plänen Barzels, mit der Dauer Ausstellung einen Überblick ausschließlich über die deutsch-jüdische Geschichte seit 1671 geben zu wollen, begegnet Blumenthal mit Zurückhaltung. Stattdessen definiert er das Museum als Geschichtsmuseum und will fortan „die ganze deutsch-jüdische Geschichte“ dargestellt sehen.⁴³ In seinem „Konzept für das Jüdische Museum Berlin“ konkretisiert er seine Vorstellungen für die Öffentlichkeit und richtet die historische Perspektive seines Hauses damit offiziell auf „die gesamte Geschichte des deutschsprachigen Judentums und dessen Beziehungen zur allgemeinen deutschen Geschichte von der Zeit der Römer bis zur Gegenwart“ aus. Auf „die Gesamtheit der deutsch-jüdischen Erfahrung“ solle der Blick gerichtet werden, schreibt Blumenthal in diesem Papier weiter, samt ihrer Einflüsse „auf die Geschichte Berlins und Deutschlands sowie darüber hinaus, wo immer es angebracht ist, auf die verschiedensten Bereiche der westlich geprägten Kultur.“⁴⁴ Diese historische Gesamtperspektive will Blumenthal als Ausgangspunkt für die umfassenden gesellschaftlichen Aufgaben verstanden wissen, die das Jüdische Museum bewältigen soll. Darunter fällt u.a. zunächst die Absicht, die Grundlage für ein gemeinsames, öffentliches und vorsichtiges Lernen aus der Vergangenheit zu schaffen. Ein erster Schritt in diese Richtung wird ja bereits durch eine öffentliche Trägerschaft des Museums genommen, die, wie oben schon erläutert,

⁴² Siehe S. 18 dieser Arbeit sowie Lackmann, *Jewrassic Park*, S. 177.

⁴³ Thomas Lackmann, *Jewrassic Park*, S. 177.

⁴⁴ W. Michael Blumenthal, „Konzept für das Jüdische Museum Berlin“, in: Jüdisches Museum Berlin, MD Berlin, (Hg.), *Jüdisches Museum Berlin. Konzept und Vision*, Berlin 1998, S. 12-17, hier S. 12.

durchaus auch als Bekenntnis zur Verantwortung und Verpflichtung gegenüber der Vergangenheit wahrgenommen werden würde. Der zentralste Aspekt dieses Strebens nach einem Lernen aus der Vergangenheit ist jedoch unverkennbar „die Wahrnehmung einer erzieherischen, ethisch-politischen Funktion gegenüber den Besuchern, insbesondere [...] dem jüngeren Publikum“. Im Detail setzt Blumenthal dem Jüdischen Museum zum Ziel,

die Lehren aus den Höhepunkten und dem schließlich tragischen Scheitern der deutsch-jüdischen Beziehungen [zu vermitteln ... die] Erkenntnis nämlich, welche ethische Bedeutung und praktischen Vorteile die Toleranz gegenüber anderen Rassen, Religionen und ethnischen Gruppen mit sich bringt, andererseits welche unermeßliche Kosten Intoleranz nicht nur für die diskriminierte Minderheit nach sich zieht, sondern auch für ihre Unterdrücker und eine intolerante oder gleichgültige Mehrheit.⁴⁵

Aber wie ließe sich ein ernsthaftes Lernen aus der Vergangenheit festschreiben ohne eine tiefgründige und sorgfältig strukturierte Wissensbasis, die sich die Museumsgäste aneignen können? Um dieses Ziel in seiner vollen Wirkungskraft durchsetzen zu können, muss die Ausstellung ein angemessen ausdifferenziertes Bild deutsch-jüdischer Geschichte nachzeichnen. Jüdische Bürger sollen nicht beharrlich als unterdrückte Opfer und gemeine Sündenböcke dargestellt werden, sondern auch als die angesehenen Gesellschaftsmitglieder erinnert werden, die durch ihre gemeinsame Zusammenarbeit mit deutschen Bürgern christlichen Glaubens die kulturelle, wissenschaftliche und ökonomische Entwicklung Deutschlands entscheidend mitgeprägt haben.⁴⁶ Dass sich die Vorstellungen vieler deutscher Bürger heutzutage jedoch auf die erstere dieser beiden Realitäten beschränken und damit die Wahrnehmung deutsch-jüdischer Geschichte innerhalb der gesamten deutschen Öffentlichkeit verzerren, weiß Blumenthal aus eigener Erfahrung:

Die meisten Deutschen, die ja heutzutage wenige Juden persönlich kennen, haben, wie ich immer wieder feststelle, nur verschwommene Vorstellungen über die Geschichte der deutschen Juden. Manchmal teste ich das, indem ich meine Zuhörer auffordere, mir mal zu sagen, wie viele Juden es denn hier gegeben hat und wie lange sie hier bereits gelebt haben. Meistens wird mir gesagt, ihr Anteil, schätze man, wäre ungefähr bei zehn Prozent der Bevölkerung gewesen. Manche denken auch, es könnten noch mehr gewesen sein. Fast alle sind sich sicher, dass die ersten deutschen Juden erst vor einigen hundert Jahren hier einwanderten.⁴⁷

Lackmann beschreibt die problematische Unvereinbarkeit zwischen diesen weit verbreiteten Vorstellungen und der tatsächlichen, historischen Realität ähnlich:

Das Judentum wird in der deutschen Öffentlichkeit nicht als pluralistisch vitale Szene, sondern als Block erfahren. Juden, von denen in Deutschland die Rede ist, sind eigentlich meistens eher tot als lebendig. [... Zwar äußern sich ein] paar jüdische Prominente [...] regelmäßig in der Öffentlichkeit: Sie werden [jedoch] als jene Berufsjuden wahrgenommen, die mit der Alltagsrealität des Normalverbrauchers wenig zu tun haben.⁴⁸

⁴⁵ Blumenthal, „Konzept für das Jüdische Museum Berlin“, S. 12.

⁴⁶ Siehe Blumenthal, „Konzept für das Jüdische Museum Berlin“, S. 14.

⁴⁷ Blumenthal, „Dass du geliebt warst, wirst du wissen, doch nie, wie sehr.“

⁴⁸ Lackmann, *Jewrassic Park*, S. 187.

Somit zeigt sich sehr deutlich, mit welcher Dringlichkeit Blumenthal das Museum und seine Ausstellung als Teil einer aufklärenden Auseinandersetzung mit der Vergangenheit begreift. Neben seiner „erzieherischen [und] ethisch-politischen Funktion“ auf der Grundlage einer umfassenden Darstellung der 2000-jährigen Geschichte deutsch-jüdischer Beziehungen will Blumenthal daher auch eine Reihe weiterer pädagogischer Aufgaben im Museum institutionalisieren. „Das Museum soll auch ein Mittelpunkt zum Studium deutsch-jüdischer Geschichte werden“, erklärt er der Presse.⁴⁹ Seine Vorstellungen zur Etablierung dieses Studienmittelpunktes zählt er im bereits zitierten Konzept auf: Dort erwähnt er zunächst die Einrichtung eines Archivs zur deutsch-jüdischen Geschichte sowie eines Lern- und Forschungszentrums zur Geschichte der deutschen Juden; weiterhin wünscht er sich das Museum als „Bibliothek und Aufbewahrungsort für wichtige Objekte zur Darstellung jüdischen Lebens in Deutschland und seiner Bedeutung für die nationale Kultur“; und schließlich plädiert er für die Nutzung als „Veranstaltungsort und als unterstützende Institution für ein breites Spektrum von Ausstellungen, Vorträgen und anderen öffentlichen Veranstaltungen“.⁵⁰

*

Wenn mit diesem Konzept nun Blumenthals Vorstellungen für die Realisierung des Jüdischen Museums in ihren groben Umrissen skizziert sind, kann jetzt ein Vergleich der Konzepte beider Direktoren angesetzt werden. Denn der Bruch zwischen Barzel und Blumenthal, den viele Beobachter erkannt haben wollen, erscheint – vorsichtig formuliert – zumindest auf dem Papier nicht so vollständig wie er wahrgenommen wird. Selbstverständlich muss man die Einschränkungen einer Auseinandersetzung mit den Entwürfen Barzels berücksichtigen, läuft man doch leicht in Gefahr, zu verdrängen, dass seine Ideen keine Umsetzung erfahren haben; ein kritischer Vergleich könnte schnell durch entrückende Spekulationen verzerrt werden.

3.4 Gegenüberstellung

Klar und keiner wiederholten Erklärung bedarf zuallererst die Beobachtung dass Barzels Konzentration auf das Thema „Integration“ einem offenerem und historisch umfassenderem Ansatz gewichen ist: Im Libeskind-Bau werden heute 2000 Jahre deutsch-jüdische Geschichte vermittelt. Es liegt also durchaus nahe, daher auch eine vollständige Abkehr von

⁴⁹ Blumenthal, „Dass du geliebt warst, wirst du wissen, doch nie, wie sehr.“

⁵⁰ Siehe Blumenthal, „Konzept für das Jüdische Museum Berlin“, S. 12.

Barzels *integrativem Modell* zu vermuten. Und doch zeichnet sich trotz aller Einwürfe, Neuplanungen und Konzeptrevisionen auf ganz grundlegender Ebene eine Fortführung der von Barzel angedachten Prinzipien fort. Wenn diesbezügliche Andeutungen bisher im Verborgenen geblieben sind, erinnere man sich an Blumenthals Konzept: Es gibt keine Stellungnahmen bzw. Erläuterungen zur konkreten Umsetzung der Ausstellung preis, die mit Barzels ausformuliertem Vorhaben einer „Serie offener Erzählungen“ vergleichbar wären; auch eine eigenständige geschichtsphilosophische Verankerung wie bei Barzel kann dem Papier nicht entnommen werden. Die Öffentlichkeit erfährt viel über geplante Inhalte, das „Wie?“ ihrer Umsetzung jedoch bleibt unbeleuchtet. Lediglich das Ziel, die Ausstellung „auf für den Besucher anregende, neuartige und ungewöhnliche Weise“ zu gestalten und sich dafür „einer ganzen Reihe von Medien“ zu bedienen, wird angekündigt.⁵¹ Auch durch die Presse, über die Blumenthal gerne mit der Öffentlichkeit kommuniziert, erfährt man nichts Entscheidendes; seine Worte bleiben eine Wiederholung der im Konzept skizzierten Ideen:

Das Grundkonzept beruht auf drei Prinzipien:

1. Das Museum erzählt eine Geschichte - die deutsch-jüdische Geschichte vom Anfang bis in die Gegenwart.
 2. Das Museum soll verschiedene Besuchergruppen ansprechen, und allen Informationen hoher Qualität bieten. Der wissenschaftliche Standard muss einwandfrei sein.
 3. Das Museum stellt den Besucher in den Mittelpunkt. Es soll ein gastfreundliches Haus sein, in dem der Besucher nicht nur etwas erlebt, sondern sich auch wohlfühlt und gerne wiederkommt.
- [...] Dabei werden wir drei Hauptbereiche darstellen:
- Die 2000-jährige deutsch-jüdische Geschichte
 - Judentum und Jüdisches Leben
 - Die verheerenden Auswirkungen der Shoah und der langsame Neubeginn jüdischen Lebens in diesem Land in der Nachkriegszeit.⁵²

Das Fazit bleibt bestehen: Essenziell Wichtiges über die genauere Ausstellungsgestaltung erfährt man nicht. Während Blumenthal damit zu offenen Spekulationen über sein Konzept zwänge, vermittelt dagegen der Projektdirektor des Jüdischen Museums, Kenneth C. Gorbey, Einblicke, die für die Beantwortung aufschlussreicher sind. In „Beziehungen zwischen Nachbarn“ verdeutlichen seine Beschreibungen, wie sich das Haus auf „eine kulturelle Grenze innerhalb einer Nation“ konzentriert, genauer: die Grenze „zwischen jüdischen und nichtjüdischen Deutschen – wie auch immer definiert.“ Weiter heißt es: „Das Museum ist ein Ort, der untersucht, wie sich diese Grenze im Lauf der Geschichte geschlossen und geöffnet und welche Bewegungen und welchen Austausch es über sie hinweg gegeben hat.“ Auch an anderer Stelle beruft sich Gorbey auf die Grenzziehung als zentrales Thema der Auseinandersetzung: „Die nationalen Grenzen, die für die dominanten Kulturen für so lange

⁵¹ Siehe Blumenthal, „Konzept für das Jüdische Museum Berlin“, S. 12.

⁵² W. Michael Blumenthal, „Noch 12 Monate bis zur Eröffnung. Wir wollen nicht nur Bilder an die Wand hängen“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16. August 2000.

als unumstößlich galten, werden von anderen, fließenden und sich bewegenden Grenzlinien überlagert, die scheinbar zu einer pluralistischen Übereinanderschichtung von Kulturen [...] führen.“⁵³ In diesem Sinne also soll sich die Ausstellung entlang 2000 Jahren deutsch-jüdischer Geschichte bewegen und Höhepunkte und Erschütterungen dieses Verhältnisses nachzeichnen.

Darüber hinaus jedoch wird der Rahmen, in den die Ausstellung eingebettet werden soll, nicht weiter geschärft. Ein weiterer, wenn auch vorsichtigerer Hinweis auf diese relative Oberflächlichkeit des Konzepts ist auch aus der Tatsache herauszulesen, dass es weder Titel noch Namen trägt. Sicherlich kann man über die Gewichtung dieses Details streiten; schließlich sollte wohl auch im umgekehrten Falle ein gut gewählter Konzeptname zu keinem vorschnellen Urteil über den Inhalt verleiten. Eine bestenfalls leise, und daher vermutlich unbeabsichtigte Bestätigung dieses Zusammenhangs gibt Gorbey in seinem Aufsatz „Der Auftrag, das Publikum, das erzählerische Konzept“⁵⁴. Obwohl er schon im Titel deutlich auf ein „erzählerische[s] Konzept“ bezug nimmt, fehlt im Verlauf seiner Ausführungen jede weitere Differenzierung des Begriffs. Zwar wird er als Zwischenüberschrift kurz wieder aufgegriffen, doch die nachfolgenden Absätze lassen auch hier wieder keinen festen, intendierten Gebrauch erkennen.⁵⁵ Fast zufällig scheint Gorbey die Formulierung wieder aufgegriffen zu haben, als er auf den problematischen Stand der Sammlungen des Museums eingeht: Sie „können im üblichen museumstechnischen Sinne nicht als umfangreich bezeichnet werden. Zudem führt der erzählerische Ansatz das Jüdische Museum Berlin häufig in Bereiche, für die es in den Sammlungen keine befriedigenden Gegenstücke gibt [...]“⁵⁶, und auch hierauf folgt keine weitere Erläuterung dieses Ansatzes. Da Gorbey allerdings den Schwerpunkt in diesem Abschnitt seines Aufsatzes sehr auf die Skizzierung des zeitlichen Rahmens der Ausstellung verlegt,⁵⁷ ist die Vermutung plausibel, dass die Formel des „erzählerischen Konzepts“ dem Grundgedanken des Hauses entlehnt ist, die zweitausendjährige Geschichte deutsch-jüdische Kultur darzustellen, oder genauer: als solche zu *erzählen*. Insgesamt jedoch macht die fehlende Bezugnahme Gorbeyes und auch Blumenthals auf den Begriff des „erzählerischen Konzepts“ bewusst, welche untergeordnete Rolle das Anliegen spielt, das Ausstellungskonzept auch geschichtsphilosophisch zu verankern, so wie es Barzel in seinen

⁵³ Kenneth C. Gorbey, „Beziehungen zwischen Nachbarn“, in: *Spezial der Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung*, Bd. 1, Berlin: Verlag Jüdische Presse, 2001, S. 76-78, hier S. 78.

⁵⁴ Kenneth C. Gorbey, „Der Auftrag, das Publikum, das erzählerische Konzept“, in: Museumspädagogischer Dienst Berlin (Hg.), *MuseumsJournal*, 15. Jahrgang, Heft III (Juli 2001), S. 48-51.

⁵⁵ Gorbey, „Der Auftrag, das Publikum, das erzählerische Konzept“, S. 49-51.

⁵⁶ Gorbey, „Der Auftrag, das Publikum, das erzählerische Konzept“, S. 50.

⁵⁷ Spürbar an Blumenthals bereits zitierten Beiträgen orientiert, konzentriert sich Gorbey darauf, den Ausstellungsrahmen als Begleiter der deutsch-jüdischen Geschichte zusammenzufassen. Gorbey, „Der Auftrag, das Publikum, das erzählerische Konzept“, S. 49-50.

Entwürfen anstrebte. Die Erklärung für dieses Fehlen findet sich von selbst: Die Neuausrichtung des Hauses als reines Geschichtsmuseum hebt die Notwendigkeit jeglicher geschichtsphilosophischen Verankerung schon prinzipiell aus dem Grunde auf, weil sich das Konzept eines Geschichtsmuseums per se an der Geschichte, mehr noch: an ihrem vermeintlich linearen Verlauf orientiert. Geschichte selbst wird damit als grundlegende Idee übernommen, anhand derer die Ausstellung zusammenhängend *erzählt* werden kann. All dies deutet Gorbey mit diesem Begriff des „erzählerischen Konzepts“ bereits an, ohne es jedoch ausdrücklich zur Sprache zu bringen.

Die vielleicht unbewusst eingeführte und anschließend sehr zurückhaltend gebrauchte Bezeichnung „erzählerisches Konzept“ benennt somit den Kern des blumenthal’schen Konzepts und markiert gleichzeitig den entschiedensten Gegensatz zum Konzept Barzels. Aus den Betrachtungen im vorangegangenen Kapitel dürfte vielleicht in Erinnerung geblieben sein, dass Blumenthals Vorgänger die Ausstellung mit dem politisch-didaktischen Hintergedanken gestalten wollte, das vorherrschende Geschichtsbewusstsein zu durchbrechen. Er wollte erreichen, dass Geschichte nicht mehr bis zu einem solchen Maße von ihrer Wirklichkeit abstrahiert wird, dass sie darauf reduziert wird, als eine sich selbst generierende Entwicklung wahrgenommen zu werden, die sich, in der Bahn einiger weniger, „großer“ Prozesse, Bewegungen und Umwälzungen, also aus sich heraus und ohne aktiven Einfluss der Kulturen, ereignet hat. Auch obwohl es Blumenthal in seinem Konzept nie so ausdrücklich wie Barzel festgehalten hat, will auch er die Besucher in die Verpflichtung nehmen, aus der Vergangenheit zu lernen. Nur wenn man die Vergangenheit nicht weiterhin als bloße Vorgeschichte zur Gegenwart betrachtet, die unwillkürlich ihrem linearen Lauf folgt, besteht die Chance, die Gegenwart – und damit erst auch zukünftige Gegenwarten – gestalten zu können. Im Jüdischen Museum unter Blumenthal hingegen wird die Chronologie der Entwicklungen und Ereignisse sicherlich kritisch kommentiert, jedoch aber nicht auf der grundsätzlichen Ebene in Frage gestellt, die mit Barzels „Serie offener Erzählungen“ hätte angesprochen werden können.

Die Gegensätze der Konzepte scheinen so radikal, dass die überleitende These, der Bruch zwischen Barzel und Blumenthal sei gar nicht so vollständig wie er wahrgenommen werde, widerlegt scheint. Und doch darf man einen verbindenden Gedanken nicht außer Acht lassen. Um ihn jedoch identifizieren können, ist nochmals ein kurzer Rückgriff auf Gorbey’s Beiträge über das Konzept Blumenthals notwendig. Wie bereits zitiert, wendet er sich dort vor allem einem Phänomen zu – der kulturellen Grenze. Nach seinen Worten ist „[d]as Museum [...] ein Ort, der untersucht, wie sich diese Grenze im Lauf der Geschichte

geschlossen und geöffnet und welche Bewegungen und welchen Austausch es über sie hinweg gegeben hat.“⁵⁸ Weiterhin verdeutlicht er, wie zentral das Thema der Grenze und ihrer Dynamik für das blumenthal'sche Ausstellungskonzept ist. Sie werden hinterfragt, aufgeworfen, durchbrochen, umkämpft, verhandelt, verschoben und schließlich wieder geschlossen. Und auch innerhalb der durch die jeweiligen kulturellen Grenzen getrennten Blöcke herrscht eine rege Dynamik. Es gibt immer fortschrittliche und konservative Tendenzen, kreative und zerstörende Kräfte, freundliche und feindliche Interessen, die alle im Streit um die Aufrechterhaltung jener Grenzen aufeinandertreffen. Entscheidend bleibt aber doch, dass Grenzen eine Linie ziehen, eine Trennung aufstellen, in deren Mittelpunkt immer der Unterschied, das Andere im menschlichen Gegenüber steht.

Gorbey's Konzentration auf kulturelle Grenzen erinnert allerdings stark an Barzels Bezüge. Dieser jedoch untersucht die trennenden Linien zwischen Jüdischem und Nichtjüdischem als Übergangspunkt zwischen Ausgrenzung und Integration. Dessen Dynamik innerhalb der kulturellen Landschaft, seine variierenden Lokalisierungen im Lauf der vergangenen Jahrhunderte, glaubt er am ehesten über eben jene „Serie offener Erzählungen“ vermitteln zu können. Durch diese Erzählungen würde, um Barzels Worte noch einmal aufzugreifen, „Integration in jeder Epoche als Prozeß mit offenem Ausgang beschrieben, und nicht [...] als Faktum vorausgesetzt. [...] Auf diese Weise lassen sich [folglich] auch die Grenzen der Integration und die Reaktion auf diesen Wunsch der Integration aufzeigen.“⁵⁹ Blumenthal und Gorbey dagegen definieren ihre „kulturelle Grenze“ weniger konkret, sehen sie dadurch aber gewiss nicht als weniger bestimmend für die Geschichte deutsch-jüdischer Beziehungen an. Ihrer toleranten, pluralistisch geschichteten Gesellschaft, deren aktuellen Fortschritt Gorbey oben festzuhalten versucht⁶⁰, stehen die derzeit dominierenden geistig-mentalenen Grenzen gegenüber, die durch ein tiefgreifendes Lernen aus der Vergangenheit bald überwunden sein sollen.

Wenn also „kulturelle Grenzen“ in ihren unterschiedlichen Bestimmungen tatsächlich für beide Seiten – sowohl für Barzel als auch für Blumenthal und Gorbey – einen so zentralen Bezugspunkt bilden; wenn Barzel und Blumenthal ihre voneinander unabhängigen konzeptionellen Vorstellungen auf dieser doch gemeinsamen Wahrnehmung aufbauen, schließt sich die Folgefrage an, ob ihre Übereinstimmung lediglich als ein Zufall gedeutet werden kann, oder ob sich dahinter vielmehr ein gemeinsames Kultur- und Geschichtsverständnis

⁵⁸ Gorbey, „Beziehungen zwischen Nachbarn“, S. 78.

⁵⁹ Barzel, „Ein Jüdisches Museum für Berlin“, S. 228.

⁶⁰ Siehe S. 24-26 dieser Arbeit sowie Gorbey, „Beziehungen zwischen Nachbarn“, S. 76.

des „Jüdischen“ verbirgt. Da jedoch weder Barzel noch Blumenthal in ihren Texten auf derartige Einzelheiten eingehen, wird man sich hier auf begründbare Vermutungen verlegen müssen. Wie stark neigt man dazu, eine Perspektive einzunehmen, die jüdische Geschichte als den Versuch interpretiert, kulturelle Trennung überwinden zu wollen? Gerade aus Sicht der kollektiven jüdischen Erfahrung, als Minderheit einer überwiegend entschiedenen Ausgrenzung und Brandmarkung der Andersartigkeit ausgesetzt zu sein, dürfte ein Erklärungsversuch auf durchaus überzeugende Argumente zurückgreifen können. Dies deutet zumindest die Konzentration auf die Konzepte von Barzel und Blumenthal an. Denn welche offensichtlichere Analogie, welche offensichtlichere Fortsetzung der ihren beiden Vorstellungen zugrunde liegenden Ideen könnte es damit geben? Stünde denn nicht zu Beginn der barzel'schen Utopie eines vollständig *integrierten* Judentums nicht die Aufhebung, oder zunächst die gegenseitige Anerkennung jener Grenzen, und damit doch die Annäherung an den Pluralismus, den Gorbey als „Antriebskraft des Jüdischen Museum“⁶¹ begreift? Ist der Wunsch nach Integration nicht die Vorbedingung für das – oder gar sogar gleichzusetzen mit dem? – Ideal einer „pluralistischen Übereinanderschichtung von Kulturen“, einem gleichberechtigten Nebeneinander, dem sich Blumenthal und Gorbey verpflichtet fühlen?

Als zunächst leider einzigen Hinweis auf diese unterschwellige Parallele zu Barzel kann man einen Unterpunkt in Blumenthals Konzept werten: Unter dem Stichwort „Inhalt und Schwerpunkte“ geht er dort noch ein weiteres Mal auf die „thematische Bandbreite“ der zukünftigen Ausstellung ein und zählt u.a. folgende Bereiche auf:

- die Höhepunkte jüdischen Lebens in Deutschland und der Beziehung zwischen Juden und Nicht-Juden;
- die Akkulturation und Integration der deutschsprachigen Juden in das nationale Leben;
- die Erfolge – und die Rückschläge – im Prozeß der Integration im Laufe der Geschichte
- die Rolle und den Einfluß jüdischer Bürger bei der Entwicklung Deutschlands zu einer modernen Nation [...]
- die durchgängigen Muster der Diskriminierung von Juden [...] und ihre Auswirkungen auf die Beziehungen zwischen Juden und Nicht-Juden und die deutsche Geschichte [...].⁶²

Der Schwerpunkt dieser Aufzählung ist unverkennbar – und Blumenthal spricht es mehrmals wörtlich an – das Thema „Integration“, oder: die kulturelle Grenze. Auch wenn für Blumenthal das übergeordnete Thema der Ausstellung die 2000-jährige deutsch-jüdische Geschichte bleibt, lässt er mit dieser Orientierung erstmals eine die Ausstellung bestimmende Perspektive erkennen, obwohl er sie zu keinem Zeitpunkt als solche ausdrücklich identifiziert. Insbesondere im Licht von Gorbey's vorangegangenen Ausführungen betrachtet, lässt

⁶¹ Gorbey, „Beziehungen zwischen Nachbarn“, S. 76.

⁶² Blumenthal, „Konzept für das Jüdische Museum Berlin“, S. 14.

sich annehmen, dass Blumenthal im Jüdischen Museum eine Geschichtsdarstellung inszeniert, die Barzel bereits seinerzeit durchsetzen wollte.

Ein abschließendes Argument für die Gemeinsamkeit des Standpunkts liefert darüber hinaus auch die Betrachtung des Themas aus der Negativperspektive jener Grenzziehung: Ausgrenzung als unvollständige oder gar fehlende Integration verstanden bedeutet, dass die außenstehende Minderheit von der kulturell dominierenden Mehrheit gesellschaftlich sanktioniert wird. Der Verweis auf die jüdische Geschichte verdeutlicht die Konsequenzen solcher Sanktionierungen überdeutlich. Und macht Blumenthal nicht auf eben diese Gefahr statischer Grenzen aufmerksam, wenn er davor warnt,

welche ethische Bedeutung und praktischen Vorteile die Toleranz gegenüber anderen Rassen, Religionen und ethnischen Gruppen mit sich bringt, andererseits welche unermeßliche Kosten Intoleranz nicht nur für die diskriminierte Minderheit nach sich zieht, sondern auch für ihre Unterdrückter und eine intolerante oder gleichgültige Mehrheit [...]?⁶³

Mit dieser Formulierung hätte sich fraglos auch Barzels Integrationsperspektive vereinbaren lassen. So findet sich, überlagert von Neufassungen, Rekonzipierungen und Überarbeitungen, eine entscheidende Übereinstimmung zwischen einem scheinbar unrealisierbaren Konzept, das mit seinem Verfechter Amnon Barzel scheiterte, und den Ideen W. Michael Blumenthals, der sein Amt als Vermittler in einer Diskussion antrat, die sein Vorgänger nicht weiter voranbringen konnte: Die Feststellung nämlich, dass sich die Geschichte des deutschsprachigen Judentums entscheidend mit der Beziehung zu ihrer christlichen „Rahmengeschichte“ auseinandersetzt. Doch diese Fixierung ist vermutlich nicht allein auf den kulturellen Druck der deutschen Mehrheitskultur zurückzuführen, sie baut zu mindestens gleichen Teilen auf dem Willen und der Bereitschaft der jüdischen Minderheit zu einer Art „kulturellem Kompromiss“ mit ihrem deutschen Umfeld auf. Daraus ließe sich wiederum ein Handlungsmuster ableiten, dessen Begründung den Rahmen dieser Arbeit für eine umfassendere Auseinandersetzung mit der jüdischen Kultur und insbesondere ihrer Mentalität gegenüber dem „Fremden“ öffnet: Der in der Erfahrung ihrer eigenen kulturellen Herkunft verwurzelte Wunsch nämlich, die Rechtfertigung kultureller Grenzziehungen kritisch hinterfragen, und grundlegender noch: überwinden zu wollen.⁶⁴

⁶³ Blumenthal, „Konzept für das Jüdische Museum Berlin“, S. 12.

⁶⁴ Eine interessante Gegenposition zu den in dieser Arbeit vertretenen Thesen nimmt das Projekt „nadir“ ein, www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_2001/39/28a.htm, zuletzt am 7. Dezember 2005, 18:12.

4. „Ein Museum für alle“ – Besucherorientierung

4.1 Hintergründe und Planung

Während aus den bisherigen Untersuchungen hervorgegangen sein dürfte, wie vielschichtig und verworren der Verhandlungsprozess über das Museumskonzept ist, scheint der Gedanken- und Meinungs austausch zur Besucherorientierung doch vergleichsweise einvernehmlich geführt worden zu sein. Insbesondere durch die Ambition geleitet, die Besucher bei ihrem „Lernen aus der Vergangenheit“ zu begleiten, lassen sich für die Beteiligten von vornherein zentrale Leitideen identifizieren. Eine überaus grundlegende Rolle spielen dabei die gesellschaftlichen Dimensionen des Vorhabens, bei dem es sich in den Worten Julian Nida-Rümelins „nicht nur um ein pädagogisches und didaktisches, sondern auch [...] eminent politisches Projekt handelt“, dass „konkrete Lernprozesse [anregen soll], die [prinzipiell] der politischen Bildung zuzuordnen sind [...]“ – die Vermittlung von Respekt und Toleranz gegenüber Minderheiten, verstanden als Voraussetzung einer wahrhaft lebendigen Demokratie.⁶⁵ Vor diesem Hintergrund bedarf es folglich keines ausführlichen Kommentars, wenn das Haus erklärt, seinen Besuchern als ein „Museum für alle“⁶⁶ offen zu stehen. Die Formulierung begründet sich von selbst: Als „eminent politisches Projekt“ kann das Museum sein Anliegen nur dann durchsetzen, wenn es jede Möglichkeit ausschöpft, das Interesse einer möglichst breiten Öffentlichkeit, d.h. eines Publikums, das sich aus möglichst weiten Teilen aller Gesellschaftsgruppen zusammensetzt, zu halten. Als Zielgruppe ausdrücklich bedacht sind daher auch die jüngeren Generationen, deren nachkriegseigene Erfahrungswelten Anknüpfungspunkte innerhalb der Ausstellung finden sollen; doch das eigentliche Schlagwort, das die Aufmerksamkeit der Ausstellungsmacher lenkt, gilt nach wie vor der Öffentlichkeit im großen Rahmen: man wünscht sich eine „generationsübergreifende“ Besucherzusammensetzung.⁶⁷

Eine dieserart große Streuung des Besucherprofils birgt damit für das Haus selbstverständlich auch die Herausforderung in sich, seinen Ausstellungshorizont für die unterschiedlichsten Publikumserwartungen und -ansprüche öffnen zu müssen. Die daraus resultierende Notwendigkeit, das Ausstellungskonzept im Rahmen solcher Dichotomien wie beispielsweise „jung – alt“; „familienfreundlich – Einzelbesucher“; „Museumsgänger – Gele-

⁶⁵ Siehe Julian Nida-Rümelin, „Grußwort“ im Ausstellungskatalog des Jüdischen Museums Berlin. Stiftung Jüdisches Museum (Hg.), *Geschichten einer Ausstellung: Zwei Jahrtausende deutsch-jüdische Geschichte*, Berlin 2001, S. 12-13.

⁶⁶ W. Michael Blumenthal, „Willkommen im Jüdischen Museum Berlin“, in: *Geschichten einer Ausstellung*, S. 16.

⁶⁷ Gorbey, „Der Auftrag, das Publikum, das erzählerische Konzept“, S. 49.

genheitsbesucher“ umsetzen zu müssen, ist zwar gegeben, doch Gorbey verspricht sich durchaus das volle Gelingen der Aufgabe: „Dies erfordert einen besonderen Ansatz für die Ausstellungskonzeption“, schreibt er selbstbewusst, „[d]ie gleiche Information muß auf zwei Begriffs- und Verständnisebenen – [z.B.] der von Kindern und der der Eltern – dargeboten werden.“⁶⁸

Ähnlich wie man die unterschiedlichen Verständnisebenen von Erwachsenen und Kindern zu berücksichtigen hofft, sollen auch die individuellen Wissensstände der Besucher in das Ausstellungskonzept eingebunden werden. Wie Blumenthal in seinem Vorwort zum Ausstellungskatalog betont, legt das Haus „Wert [...] darauf, allen Besuchern mit ihren unterschiedlichen Interessen und Erfahrungshorizonten gerecht zu werden.“ Eine ausdrückliche Einladung spricht er daher auch jenen Gästen aus, die ihr Interesse an Themen und Aspekten finden, die in der Ausstellung nicht in der erwarteten Tiefe beleuchtet worden sind, und verweist sie für individuelle Recherchen an die museumseigenen Archive, das Rafael Roth Learning Center und die Abteilung des Leo Baeck Instituts.⁶⁹ „Im Ergebnis“, erklärt er, „wird man die Ausstellung auf verschiedenen Ebenen in verschiedenen Tiefen lesen können. Wissenschaftler werden dort interessante Informationen finden können ebenso wie wir etwas für die Bedürfnisse von Familien bieten werden.“⁷⁰

Darüber hinaus erleichtert es die gleichzeitige Präsentation der Ausstellung „auf verschiedenen Ebenen und in verschiedenen Tiefen“ dem Haus jedoch nicht nur, die Erwartungen eines weitgestreuten Publikums zu erfüllen. Gleichzeitig erlaubt sie es, die Besucher in ihren jeweiligen Gruppenkonstellationen zu begrüßen und sie für die Dauer des Besuchs gemeinsam durch das Museum zu führen.⁷¹

Methodische Vorbedingung dieser inhaltlichen Aufbereitung ist die wissenschaftliche Nachvollziehbarkeit der ausgearbeiteten Ausstellung. Durch „[h]istorische Genauigkeit“⁷² will man die potentielle Gefahr umgehen, die Ausstellung durch die Vereinfachung der dargestellten Inhalte in ihrem gesamten Rahmen verflachen zu lassen. Demzufolge richtet sich das Haus auf einer sehr interdisziplinären Basis aus: Historiker, Gestalter und Kuratoren arbeiten „[...] mit vereinten Kräften [an] eine[r] in ihrer Art auf dem Gebiet des Museums-wesen einzigartige[n] Präsentation [...]“, erklärt Blumenthal, während im Hintergrund Autoritäten aus den zentralen Fachgebieten wie der deutschen und jüdischen Geschichte, Reli-

⁶⁸ Gorbey, „Der Auftrag, das Publikum, das erzählerische Konzept“, S. 49.

⁶⁹ Blumenthal, „Willkommen im Jüdischen Museum Berlin“, S. 16.

⁷⁰ Blumenthal, „Noch 12 Monate bis zur Eröffnung. Wir wollen nicht nur Bilder an die Wand hängen“.

⁷¹ Gorbey, „Der Auftrag, das Publikum, das erzählerische Konzept“, S. 49.

⁷² Blumenthal, „Willkommen im Jüdischen Museum Berlin“, S. 16.

gion, Soziologie, Politik etc. den Entstehungsprozess begleiten, um „als Endergebnis eine durchdachte und wohlabgewogene narrative Ausstellung“ präsentieren zu können.⁷³

4.2 Umsetzung

Noch im Zuge dieser letzten Arbeiten zu theoretischen Zusammenhängen und den Erörterungen offener Detailfragen überträgt das Haus die Umsetzung des Ausstellungskonzepts an das Büro Würth und Winderoll. Aus den bereits entwickelten inhaltlichen und politisch-didaktischen Vorgaben heraus sollen die Münchener Ausstellungsmacher nun ihre Vorstellungen für das Jüdische Museum erarbeiten. Doch die Zusammenarbeit erweist sich als nicht ganz unproblematisch, wie Petra Winderoll bereits im Voraus erwartet hat: Während die wissenschaftlichen Mitarbeiter des Museums ihre Ausstellungsgestaltung mit einem sehr engen Blick auf die prominenten Höhepunkte ihrer Objektsammlungen konzipiert haben, gilt es für die Ausstellungsgestalter, aus der Perspektive der zukünftigen Besucher zu denken. Ein Kompromiss beider Seiten muss daher dergestalt ausfallen, dass herausragende, historisch wertvolle Objekte selbstverständlich in die Ausstellung eingebunden sein sollen – unter der Einschränkung, keinesfalls den narrativen Fluss der Ausstellung zu unterbrechen bzw. die Einbindung des Objekts in seinen jeweiligen historischen Kontext zu erschweren. „Jedes Teil muß in die Gesamtkollektion passen, wie eine Komposition vielleicht, wo jede Note zur anderen passen muß“, erklärt Winderoll. „[I]mmer steht die Frage im Raum: Was dient dem Besucher?“⁷⁴

Es ist genau dieses Anliegen, dem Besucher in der eigenen Bewegung durch die Ausstellung ein gewisses Maß an Wohlbefinden zu vermitteln, das die Arbeit der Ausstellungsmacher lenkt. Als Grundlage gelten ihnen ihre Erfahrungswerte aus der Besucherforschung, aus denen sich ein zentrales Regelwerk auch für die Gestaltung des Jüdischen Museums ableiten lässt. Stichworte sind vor allem der „Rote Faden“ als Verknüpfung der einzelnen Abteilungen und historischen Epochen innerhalb des narrativen Konzepts und, damit eng verbunden, die Erleichterung der Orientierung sowie die Schaffung ausreichender Ruhemomente im Verlauf der Ausstellung; die Berücksichtigung der „selbsterklärenden“ Eigenschaften der Ausstellungsobjekte, um die genaue Einordnung der Objekte in den Zusammenhang der Ausstellung weder zu ausführlich noch zu vage ausfallen zu lassen. Besondere Aufmerksamkeit verlangen darüber hinaus die politisch-didaktischen Ziele des Hauses:

⁷³ Blumenthal, „Konzept für das Jüdische Museum Berlin“, S. 16.

⁷⁴ Petra Winderoll, im Interview mit H.-U. Dillmann: „Wir machen scheinbar Banales wahrnehmbar“, in: *Spezial der Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung*, Bd. 1, S. 80-82; hier S. 80.

Kernvorgabe des Büros ist die Vermittlung des Selbstverständnisses des Hauses, das in der Öffentlichkeit nicht als Holocaust-Museum, sondern als Geschichtsmuseum jüdischer Kultur in Deutschland wahrgenommen werden will. Auch hier erweisen sich die Eckpunkte einer besucherorientierten Ausstellungsgestaltung als unverzichtbarer Arbeitsansatz. Wenn der Besuch im Jüdischen Museum vor allem lehrreich ausfallen soll und die „Entschlüsselbarkeit“ der Ausstellung für die unterschiedlichen Zielgruppen gewährleistet werden soll, gilt es darauf zu achten, die Aussagen des Hauses konzentriert zu vermitteln, und das heißt ausdrücklich: ohne den Besucher während seines Rundgangs zu überfordern.⁷⁵

Und so setzt das Haus bei der Vermittlung seiner Ausstellungsinhalte auf ein weitgefächertes Zusammenspiel klassischer und neuer Medien. Grundsätzliche Orientierungshilfe durch den Libeskind-Bau bietet eine Wegweiser-Broschüre in deutscher und englischer Sprache, in der alle Ausstellungsgeschosse im Grundriss skizziert sind und darin die einzelnen Ausstellungssegmente verortet. Darüber hinaus legt das Haus eine Übersichtsbroschüre aus, in der – allerdings auch nur sehr vage – die Ausstellung und die Architektur des Museums thematisiert werden. Diese knappe Übersichtsbroschüre ist im übrigen das einzige Informationsangebot, das neben einem deutschen und englischen Exemplar auch in anderen Fremdsprachen wie Italienisch, Französisch und Spanisch ausliegt.

Da es bisher nicht vorgesehen ist, Audio-Guides in die Ausstellung einzubinden, werden Sprachhürden auch weiterhin eines der drängenderen Probleme des Hauses bleiben. Hinzu kommt, dass das Haus seinen Gästen ein sehr hohes Maß an Lesekonzentration abverlangt. Die Schrifttafeln, auf denen nicht nur Einführungen in die jeweiligen Segmente, sondern üblicherweise auch die damit verbundenen Schwerpunkte erläutert werden, sind die mit Abstand meistverwendeten Informationsmedien. Eine Vielfalt neuer Medien versucht diese klassische Konstellation jedoch regelmäßig aufzulockern. Video- und Audiobeiträge sind in nahezu jedem Segment installiert; ebenso haben Medien, die auf die verschiedensten Weisen die Wünsche der Besucher (und hier insbesondere der jüngeren Besucher) nach Interaktivität ansprechen, Berücksichtigung gefunden. So können Gäste ihre wachsenden Kenntnisse in den unterschiedlichen Bereichen jüdischer Kultur einer spielerischen Selbstprüfung unterziehen, indem sie beispielsweise einen virtuellen Reisekoffer packen, der alle notwendigen Utensilien für die tägliche Essenszubereitung enthalten soll, die nach strengen religiösen Vorschriften erfolgt. Ähnliche Interaktions- und Kommunikationsmöglichkeiten finden sich im Verlauf der gesamten Ausstellung wieder: Gleich zu Beginn des Rundgangs

⁷⁵ Siehe Winderoll, „Wir machen scheinbar Banales wahrnehmbar“, S. 80-82.

können Gäste einen persönlichen Wunsch schriftlich formulieren und diesen an einem Granatapfelbaum anbringen; ein Computer erlaubt es den Besuchern, den eigenen Namen ins hebräische Schriftbild übersetzen zu lassen; eine authentische Holztrage macht die Besucherlichkeiten eines Hausiererlebens nachvollziehbarer; ein 3-D-Animationsfilm erklärt das Zusammenleben deutscher Christen und Juden im mittelalterlichen Worms; ein virtuelles Gästebuch übermittelt seine Einträge auf eine Leuchttafel im Eingangsbereich des Museums.

Eine Besonderheit des Jüdischen Museums macht die Besucherbetreuung aus. Sie fällt im Vergleich zu den Betreuungskonzepten anderer Museen vor allem aufgrund ihrer unmittelbaren Nähe zum Gast auf: Jedes Ausstellungssegment wird von einem (einer) MitarbeiterIn, einem sogenannten Host, betreut, der (die) für die Besucher nicht nur bei Orientierungsschwierigkeiten ansprechbar ist, sondern auch ausstellungsinhaltlich geschult ist. Die MitarbeiterInnen sind an ihrem geschlossenen Auftreten wiedererkennbar: zur schwarzen Kleidung tragen sie einen roten Seidenschal, der mit dem Logo des Museums bedruckt ist. Für den Fall, dass ein(e) MitarbeiterIn mit der Beantwortung einer gezielten Frage doch überfordert sein sollte, bleibt ihm (ihr) stets der Funkkontakt zu KollegInnen, an die Besucher weiterverwiesen werden können. Diese offenbar sehr flexible und individuelle Form der Besucherbetreuung versetzt das Haus in die außergewöhnliche Lage, durch



Abb. 4: Eine Hostess gibt Gästen Orientierungshilfe in den unterirdischen Achsen.

seine Hosts „persönlich“ auf die jeweiligen Bedürfnisse der Gäste eingehen zu können. Die Chance, das Interesse der Besucher für die Ausstellung durch diesen persönlichen Kontakt zu verstärken, schöpft das Haus noch weiter dadurch aus, dass die Hosts ein multikulturelles Kollegium bilden. Gäste mit Ansichten und Positionen, die in die Ausstellung nicht aufgenommen worden sind, finden so leichteren Anschluss an die Ausstellung, und somit die deutsch-jüdische Kultur.

5. Zusammenfassung & Schlussfolgerungen

Was bleibt nun als Quintessenz der vorliegenden Arbeit festzuhalten? Ihr zentrales Anliegen war es, das derzeitige Ausstellungskonzept des Jüdischen Museums Berlin in seinen wesentlichen Grundzügen darzustellen. Diese Aufgabe war in ihrem Rahmen ursprünglich sehr viel enger gefasst und hätte die vielen Fragen, die in die hier vorliegende Ausarbeitung eingeflossen sind, nicht berücksichtigen können. In diesem Sinne werden die zentralen Auseinandersetzungen des 3. Kapitels zum einen durch einen virtuellen Rundgang durch die Ausstellung, zum anderen durch eine Analyse der letztendlichen Umsetzung des aktuellen Konzepts gerahmt, um eine Vergleichsbasis für die diskutierten Konzepte und Ansätze zu schaffen. Die intensive Auseinandersetzung mit den verfügbaren Quellen hat verdeutlicht, dass die historische Analyse das Thema für viele neue, auch überraschende, Aspekte öffnen kann. Anstatt sich also auf die Fragen zu konzentrieren, die ausschließlich die Begründung, Formulierung und Umsetzung des Ausstellungskonzepts berühren, wurde der Schwerpunkt darauf verschoben, Unterschiede, aber vor allem gemeinsame Linien zwischen dem aktuellen Konzept Blumenthals und der gescheiterten Vision seines Vorgängers Barzel nachzuzeichnen. Der überwiegende Teil der Quellen besteht offenbar auf eine deutliche Trennung zwischen den Vorstellungen beider Direktoren, wobei man sicherlich zwei Einstellungen unterscheiden muss, die diese Tendenz prägen: Mehrheitlich ziehen die Beobachter die Möglichkeit einer Beeinflussung Blumenthals durch Barzel prinzipiell nicht in Betracht; nur einige wenige stellen trotz eigener Untersuchung grundsätzlich keine gemeinsame Basis fest.

Und doch muss man darauf hinweisen, dass es einen gemeinsamen Standpunkt gibt, dass eine gemeinsame historische Perspektive existiert, aus der heraus beide Konzepte ihre Darstellung jüdischer Geschichte ableiten. Diese Perspektive nimmt Blumenthal sehr viel unterschwelliger an als Barzel, der sie in seinem Konzept ausführlich formulierte. Mehr noch verhält es sich sogar so, dass der gemeinsame Standpunkt erst im Vergleich deutlich wird: Erst die Lektüre Barzels weckt in den Texten Blumenthals die Resonanz dieser geteilten Perspektive. Ohne das Vorwissen über Barzels eigenwillige Definition des *integrativen Modells* (Kapitel 3.2) und seiner von der jüdischen Minderheit geprägten – Sichtweise auf die jüdische Geschichte in Deutschland wird man bei Blumenthal kaum Anhaltspunkte für eine wirklich tiefgreifende Stellungnahme zur Geschichte des deutschen Judentums identifizieren können. Blumenthals Aussagen zu Inhalt und Schwerpunkten seines Ausstellungskonzepts scheinen so selbsterklärend, dass sie seiner zusätzlichen Erläuterung nicht bedürfen.

Einzig seine dringliche Betonung des „Lernens aus der Vergangenheit“ fällt sehr viel deutlicher als bei Barzel aus, obwohl dieser doch mit seiner „Serie offener Erzählungen“ ebenfalls das gewöhnliche Geschichtsbild entzerren wollte, um eine kritische Hinterfragung des deutsch-jüdischen Verhältnisses anzustoßen.

Doch beide Konzepte bauen jeweils eigenständige Wortschätze und Metaphern auf, die zunächst unvereinbar scheinen: Barzel spricht fortlaufend von „Integration“, während Barzel – und mehr noch Gorbey – die „kulturelle Grenze“ als ihr zentrales Leitbild aufrufen. Doch die wechselseitige Erhellung, die beide Konzepte erlauben, macht die Vereinbarkeit, und schließlich sogar die grundlegende Übereinstimmung beider Positionen deutlich. Die zentrale Frage hierzu hat die Arbeit bereits an entsprechender Stelle aufgeworfen: Stünde denn nicht zu Beginn der barzel'schen Utopie eines vollständig *integrierten* Judentums nicht die Aufhebung, oder zunächst die gegenseitige Anerkennung jener Grenzen, und damit doch die Annäherung an den von Blumenthal und Gorbey gewünschten Pluralismus? Barzel selbst fordert diese Entwicklung doch bereits mit der Definition des *integrativen Modells*: Er möchte sich entfernen „von der Perspektive der Mehrheitskultur, hin zu der der Minderheitskultur, weil von hier aus auch die Mehrheitskultur schärfere Konturen gewinnen kann.“ Umgekehrt ist wohl auch das blumenthal'sche Ideal einer „pluralistischen Über-einanderschichtung von Kulturen“⁷⁶ nicht denkbar ohne Barzels konzentrierten „Blick auf die Aspekte der kulturellen Eigenständigkeit“⁷⁷ (Kapitel 3.4).

*

Natürlich ist diese These streitbar. Mit diesem Eingeständnis will ich jedoch nicht die bisherige Argumentation unterlaufen. Vielmehr muss es darum gehen, die hier zusammengetragenen Ergebnisse weiter zu festigen, indem man sie als Ansatzpunkte für zukünftige Auseinandersetzungen mit dem Jüdischen Museum aufgreift. Dringlichster Aspekt wäre sicherlich eine Aufarbeitung der Darstellungsweisen jüdischer Geschichte aus kulturhistorischer Perspektive. Wie stark setzt sich die Geschichte des deutschsprachigen Judentums mit der Beziehung zu ihrer christlichen „Rahmengeschichte“ auseinander? Können auf die bereits geäußerten Fragen Antworten formuliert werden: Wie kann man die Mentalität der jüdischen Kultur gegenüber dem „Fremden“ charakterisieren? Und ist sie durch die Erfahrung der eigenen kulturellen Herkunft so stark geprägt, dass man behaupten darf, sie neige dazu, kulturelle Grenzziehungen nicht nur kritisch hinterfragen, sondern auch überwinden zu wollen?

⁷⁶ Gorbey, „Beziehungen zwischen Nachbarn“, S. 78.

⁷⁷ Barzel, „Ein Jüdisches Museum für Berlin“, S. 225.

Nicht weniger sinnvoll ist es, der deutschen Perspektive im Streit um Barzels *integratives Modell* nachzugehen. Denn wenn Barzel und Blumenthal tatsächlich einen vergleichbaren Blick auf die deutsch-jüdische Geschichte werfen, müsste sich ein erneuter Vergleich der beiden Konzepte mit der Frage befassen, warum Barzel noch 1997 scheiterte, während sich Blumenthal durchsetzen konnte. Wurde das *integrative Modell* für zu radikal gehalten? Ist Blumenthals Konzept – provokant gefragt – aus diesem Blickwinkel lediglich eine gemäßigte Überarbeitung der Ideen Barzels?⁷⁸

Erst wenn diese Fragen einbezogen sind, kann man sich mit größerer Sicherheit den in dieser Arbeit skizzierten Thesen zuwenden und eine definitivere Antwort darauf geben, warum Blumenthal sein Konzept so formuliert hat wie es seit der Eröffnung des Hauses umgesetzt wird. Die ersten Schritte einer kritischen Beschäftigung mit dem Ausstellungskonzept des Jüdischen Museums Berlin sind mit dieser Arbeit also gesetzt. Man darf darauf hoffen, dass ihnen in Zukunft der eine oder andere Beobachter folgt.

⁷⁸ Es erweckt fast den Anschein, als ob Blumenthal es vermeiden wollte, mit seinem Konzept eine ähnliche Kontroverse auszulösen wie Barzel sie seinerzeit entfachte. Denn Barzels Wunsch, den thematischen Bogen der Ausstellung auf den Schwerpunkt „Integration“ zu konzentrieren, stellt eine eindeutige Stellungnahme zur deutsch-jüdischen Geschichte dar: Für die jüdische Minderheit ist die Berührung mit der deutschen Mehrheit über weite Teile der Geschichte durch den Imperativ, sich integrieren zu müssen, geprägt. Dieses Spannungsfeld nun zum ausschließlichen Thema eines Jüdischen Museums zu machen, und damit andere Lebensbereiche fast vollständig auszuklammern, bedeutet zunächst keine Entlastung des deutsch-jüdischen Verhältnisses, sondern aufgrund dieser kritischen Revision eine zusätzliche Belastung. Offenbar fürchtete man sich auf Seiten der deutschen Vertretung vor einer solchen Auseinandersetzung mit der gemeinsamen Geschichte; man hoffte, „der gemeinsame Blick auf zweierlei irgendwie kompatible Erinnerungen sei bereits wieder möglich“ (Lackmann, *Jewrassic Park*, S. 185).

6. Bibliographie

6.1 Drucksachen

- Amnon Barzel, „Das Jüdische Museum im Berlin Museum“,
in: Berlin Museum und Märkisches Museum (Hg.), *Ein Museum für Berlin: Positionen zum Erweiterungsbau des Berlin Museums mit Jüdischem Museum von Daniel Libeskind*, Berlin 1995, S. 30-45.
- Amnon Barzel, „Ein Jüdisches Museum für Berlin. Konzeption und räumliche Planungen, Oktober 1995“,
in: Thomas Lackmann, *Jewrassic Park: wie baut man (k)ein Jüdisches Museum in Berlin*, Berlin, Wien: Philo, 2000, S. 211-235.
- Vera Bendt, „Jüdisches Museum Amsterdam – Jüdisches Museum Berlin“,
in: Museumspädagogischer Dienst Berlin (Hg.), *MuseumsJournal*, 5. Jahrgang, Heft III (Juli 1991), S. 72-74.
- W. Michael Blumenthal, „Konzept für das Jüdische Museum Berlin“,
in: Jüdisches Museum Berlin, MD Berlin, (Hg.), *Jüdisches Museum Berlin. Konzept und Vision*, Berlin 1998.
- W. Michael Blumenthal, Rede zur Feier der Eröffnung des Libeskind-Baus, gehalten am 23. Januar 1999 in Berlin.
- W. Michael Blumenthal, „Dass du geliebt warst, wirst du wissen, doch nie, wie sehr. 300 Jahre jüdisches Leben in Berlin oder: das Jüdische Museum als nationale Herausforderung“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 25. September 1999.
- W. Michael Blumenthal, „Noch 12 Monate bis zur Eröffnung. Wir wollen nicht nur Bilder an die Wand hängen“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16. August 2000.
- W. Michael Blumenthal, „Willkommen im Jüdischen Museum Berlin“,
in: *Geschichten einer Ausstellung: Zwei Jahrtausende deutsch-jüdische Geschichte*. Berlin: Stiftung Jüdisches Museum, 2001.
- Kenneth C. Gorbey, „Beziehungen zwischen Nachbarn“,
in: Zentralrat der Juden in Deutschland (Hg.), *Spezial der Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung*, Bd. 1, Berlin: Verlag Jüdische Presse, 2001, S. 76-78.
- Kenneth C. Gorbey, „Der Auftrag, das Publikum, das erzählerische Konzept“,
in: Museumspädagogischer Dienst Berlin (Hg.), *MuseumsJournal*, 15. Jahrgang (Heft III), Juli 2001, S. 48-51.

Thomas Lackmann, *Jewrassic Park: wie baut man (k)ein Jüdisches Museum in Berlin*, Berlin, Wien: Philo, 2000.

Thomas Lackmann, „Jetzt geht ein Engel durchs Zimmer“, in: Zentralrat der Juden in Deutschland (Hg.), *Spezial der Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung*, Bd. 1, Berlin: Verlag Jüdische Presse, 2001, S. 44-45.

Andreas Nachama, „Der kleine Unterschied: Warum das Jüdische Museum Berlin anders ist“, in: Zentralrat der Juden in Deutschland (Hg.), *Spezial der Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung*, Bd. 1, Berlin: Verlag Jüdische Presse, 2001, S. 28-29.

Julian Nida-Rümelin, „Grußwort“ im Ausstellungskatalog des Jüdischen Museums Berlin *Geschichten einer Ausstellung: Zwei Jahrtausende deutsch-jüdische Geschichte*. Berlin: Stiftung Jüdisches Museum, 2001, S. 12-13.

Petra Winderoll, im Interview mit H.-U. Dillmann: „Wir machen scheinbar Banales wahrnehmbar“, in: Zentralrat der Juden in Deutschland (Hg.), *Spezial der Allgemeinen Jüdischen Wochenzeitung*, Bd. 1, Berlin: Verlag Jüdische Presse, 2001, S. 80-82.

6.2 Internetressourcen

Volker Müller, „Der Libeskindbau verdient kein Ende mit Schrecken. Zur Kündigung von Amnon Barzel als Direktor des Jüdischen Museums“, in: *Berliner Zeitung*, 28. Juni 1997.

Zitiert laut

www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/1997/0628/feuilleton/0014/,
zuletzt am 6. Oktober 2005, 21:07.

Homepage des Jüdischen Museums Berlin, dort insbesondere:

www.juedisches-museum-berlin.de/site/DE/06-Presses/04-Museumsgeschichte/02-Gruendungsgeschichte/gruendungsgeschichte.php,

zuletzt am 5. Oktober 2005, 19:07.

www.luise-berlin.de/lexikon/FrKr/b/Berlin_Museum.htm,

zuletzt am 5. Oktober 2005, 20:05.

6.3 Fotonachweise

Abb. 1, 2, 4: Jens Ziehe, Berlin, Abb. 3: Marion Roßner, Berlin;

im Auftrag der Stiftung Jüdisches Museum Berlin.