

MUSEEN. TEMPEL. OPFER.

SABINE OFFE

Ich trat in dieses Heiligtum, und meine Verwunderung überstieg jeden Begriff, den ich mir gemacht hatte. Dieser in sich selbst wiederkehrende Saal, in welchem Pracht und Reinlichkeit bei der größten Stille herrschten, die blendenden Rahmen, alle der Zeit noch näher, in der sie verguldet wurden, der gebohrte Fußboden, die mehr von Schauenden betretenen als von Arbeitenden benutzten Räume gaben ein Gefühl von Feierlichkeit, einzig in seiner Art, das um so mehr der Empfindung ähnelte, womit man ein Gotteshaus betritt, als der Schmuck so manches Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals, nur zu heiligen Kunstzwecken aufgestellt schien.

Goethes Erinnerung an einen Besuch in der Dresdner Gemäldegalerie bestätigt eine oft konstatierte Affinität zwischen „Heiligtum“, „Gotteshaus“, „Tempel“, sakralen Räumen also, und dem profanen Museum. Das ist keineswegs selbstverständlich, sind doch Museen Gebäude, die nicht zur höheren Ehre Gottes oder der Götter, sondern für eine sich in doppeltem Sinne bildende bürgerliche Öffentlichkeit eingerichtet wurden. Museen entstehen im Prozess der Aufklärung. Sie sind eine Institution, die Räume nicht nur für Ausstellungen, sondern für öffentliche Debatten über Wissens- und Wertbestände bürgerlicher Kultur, über Vernunft und Legitimation politischer und religiöser Autoritäten bereitstellt. Ihre Entstehung und Einrichtung ist Teil gesellschaftlicher Selbstverständigung über die Konstruktion und Rekonstruktion von Vorstellungen über Glauben und Aberglauben, Kunst und Wissenschaft, Geschichte und Gedächtnis. Sie sind durchaus keine Gotteshäuser, sondern „moderne“ Institutionen, die den Geltungsanspruch von Religion, deren Anspruch auf die Besetzung einer hegemonialen Position verbindlicher Wahrheit, der Kritik aussetzen.

Aber die Reminiszenz des Sakralen, die Goethe beim Betreten des Museums verzeichnet, verweist auf die komplexere Genealogie der Institution. Zwar entstehen Museen im Verlauf und als Ergebnis von Erosion und Substitution der Autorität religiöser (und feudaler) Einrichtungen. Aber sie lösen religiöse Einrichtungen nicht nur ab, sondern sie treten in einem mehrfachen Sinne deren Erbe an.

Zum einen sind Kirchen, Tempel, Klöster, „Heiligtümer“ aller Art seit jeher nicht lediglich „Gotteshäuser“, Räume jenseits der profanen Welt, sondern sie sind Museen *avant la lettre*, in denen neben den Gläubigen auch die Neugierigen ihrer Schaulust an kultischen Merkwürdigkeiten aus den Kunst- und Wunderkammern der einheimischen Religion und an ganz profanen Merkwürdigkeiten aus exotischen Weltgegenden frönen konnten.

„Einige Kirchen besaßen riesige Eier, Zähne und Knochen, die an Mauern und Decken aufgehängt waren. Beispiele dafür sind das Horn des Einhorns von Saint-Denis auf seiner Säule; drei „Zähne eines Riesen“, die im vierzehnten Jahrhundert in der Kirche der Annunziata in Trapani ausgestellt wurden (der Rest des Riesen war Boccaccio zufolge zu Staub zerfallen); zwei Walrippen, die der Schlosskirche zu Allerheiligen in Wittenberg im Jahre 1331 vom Herzog von Pommern geschenkt worden waren; sowie die unzähligen Straußeneier, die zum Standardrepertoire solcher Ausstellungen gehörten“ (Daston/Park 2002, 93).

Mit der Erfindung des bürgerlichen Museums wurde das ehrfürchtige Staunen angesichts solcher Beispiele für die Vielfalt von Gottes Schöpfung auch in den Gotteshäusern zunehmend säkularisiert, auch sie wurden, wie Museen, Ziele eines internationalen Tourismus bürgerlicher Bildungseliten.

Zum anderen beerben Museen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert die Häuser Gottes bekanntlich auch in durchaus nicht-metaphorischem Sinne: Das Eigentum von Kirchen und Klöstern wird mit den Bilderstürmen in der Folge der Französischen Revolution in großem Umfang Raubgut und Beute der Museen und damit zu dem, was die Repräsentanten der Institution bis heute unter der Bezeichnung „Sammlung“ gern verharmlosen. Weniger revolutionär als kommerziell, aber ebenfalls sehr ertragreich für Museen ist der im 19. Jahrhundert einsetzende Gütertransfer zwischen Museen, Kunstmarkt und Mäzenaten und kirchlichen Einrichtungen, in dem Liebe zur Kunst mit Geschäftssinn, Frömmigkeit mit Habgier und ähnliche Leidenschaften je nach Situation wechselseitig kooperieren oder konkurrieren können. Die scheinbare Profanierung kirchlicher Güter, die diesen Weg nehmen, wird wieder aufgehoben, wenn sie mit der Exposition im Museum erneut dem Tausch entzogen, aus sakralen zu profanen Reliquien und als solche in neue, aber durchaus kultische Praktiken eingebettet werden.

Denn in einem dritten Sinne sind Museen nicht nur Erben (legitime und illegitime) von „Gotteshäusern“ und Heiligtümern, die zu Teilen deren funktionalen und materialen Hinterlassenschaften übernehmen, son-

dern treten als Rivalen auf, verdrängen die Kirchen aus zentralen gesellschaftlichen Positionen, die sie nun ihrerseits usurpieren. Die profanen Museen werden selbst Orte kultischer Handlungen und Erfahrungen, die geschütztes, geheiligtes Privileg von Kirchen und Tempeln gewesen waren. Museumsbauten übernehmen zentrale Konzepte sakraler Architektur, die, wie das Eingangszitat zeigt, ihnen nicht äußerlich, bloße Fassade, bleiben, sondern Verhalten, Wahrnehmung und Empfindungen der Besucher steuern. Diese sakralen „Raumprogramme“, wie ich sie in Anlehnung an Aby Warburgs Bildprogramme nennen will, lassen sich beschreiben und lesen als eine kulturelle Praxis, die die Bedeutung von Museen über ihre Funktion als Ausstellungsorte hinaus erschließbar macht. „Raum“ bezeichnet im folgenden weder nur physische Räume noch lediglich soziale Konstruktionen, sondern das Ergebnis einer Wechselwirkung zwischen der Materialität des einen und den Erfahrungen, die Subjekte damit machen im Prozess von Praktiken der Bebauung, der Begehung, der Wahrnehmung, der Benennung, der Inszenierung von Ritualen.

Die soziale und materiale Konstruktion von traditionell *sakralen* Räumen ist zunächst und vor allem ausgerichtet auf die Unterscheidung und Abgrenzung von *profanen*. Sie markiert Machtverhältnisse, entscheidet über Inklusion und Exklusion von Gläubigen und Nicht- oder Andersgläubigen. Am Beispiel christlicher Sakralbauten ebenso wie an denen anderer religiöser Traditionen lässt sich zeigen, dass das Ziel topographischer und gesellschaftlicher Markierungen zunächst die Standortwahl bestimmt. Kirchen und Tempel besetzen das Zentrum von Dörfern und Städten oder werden an prominenten ex-zentrischen Orten errichtet, die von der Natur wie dafür vorgesehen erscheinen, auf einem Hügel oder Berg, in Grotten oder Hainen. Himmelwärts ragende Türme oder monumentale Kuppeln unterscheiden sakrale Gebäude architektonisch von profanen Wohnbauten, drängen sich der Wahrnehmung unübersehbar auf, dienen der lokalen Orientierung bis heute. Hohe Schwellen grenzen sakrale Innenräume ab gegen profane Außenräume. Deren Überschreiten oder Überwindung ist bereits Teil einer rituellen Transformation, einer Passage, und Voraussetzung für eine veränderte Selbst- und Raumerfahrung. Das symbolische Programm sakraler Räume verweist die Lebenden auf ein Jenseits der profanen Welt und vergänglicher Körper, bildet Zentren, in denen transzendentes „Heiliges“ und empirische Realität einander berühren und in den Rahmen kosmogoner Ordnungsvorstellungen gestellt werden. Ob das Kreuz, der menschliche Körper oder geometrische Modelle der Welt das Maß für den Grundriss

sakraler Räume bilden, immer setzen sie die Orientierung auf eine räumliche und symbolische Mitte, die ihre Außenansicht charakterisiert, im Innenraum fort. In christlichen Kirchen bilden Altar und Kreuz das räumliche ebenso wie das Zentrum des religiösen Weltbildes, die Passion Jesu. Das Opfer des Gottessohns ist Vorbild und Sinnbild individueller und kollektiver Leidenserfahrungen und Lebensvorstellungen. Die Bereitschaft zum Opfer – in der Askese, der Nächstenliebe, aber auch im Martyrium – wird im rituellen Vollzug des Abendmahls bestätigt. Die Erzählung von Opfern und Opferungen als Ursprungsmythos von Kultur bleibt auch dort, wo das Opfer Jesu als stellvertretendes und damit mythische Gründungsopfer überwindendes gedeutet wird, im Zentrum christlicher Überlieferung und in der den Gläubigen übereignete Aufgabe der Leidensnachfolge erhalten. Bereits im frühen Christentum werden Altäre über Gräbern christlicher Märtyrer errichtet, fundiert das Gedenken an die Opfer die Identität der religiösen Gedächtnisgemeinschaft (Hoffmann-Curtius 1989, 283).

Das symbolische Zentrum, das das (abwesende) „Heilige“ einnimmt, materialisiert sich in der Anlage und Ausstattung sakraler Räume. Gläubige und Priester folgen der Orientierung in Liturgie und Ritual, in Prozessionen, auf Kreuzwegen, durch Gebete, Kniefall, Priesterzeremonien. Solchen Ritualen kommt bei der Konstitution von Räumen als Erfahrungsräume, seien sie profane oder sakrale, eine hervorragende Rolle zu, denn Rituale vermitteln zwischen materialem Raum und menschlichen somatischen, kognitiven, emotionalen Erfahrungen. Sie markieren und begrenzen einen Raum, innerhalb dessen besondere Regeln gelten und schaffen öffentlich sichtbare Bedeutung, die sie performativ in Szene setzen. Die körperliche Beteiligung am Ritual im Raum bestätigt die Beziehung zwischen Beteiligten und Erfahrung oder Ereignis als eine eindeutig affirmative. Die neuere Ritualforschung sieht Rituale nicht in erster Linie als Ausdruck von (Glaubens-)Überzeugungen, also als „authentische“ Repräsentation innerer Überzeugungen. Vielmehr lassen sie sich ganz unabhängig davon lesen, denn die körperliche Teilnahme allein setzt bereits kulturelle Bedeutungen, die ohne den Akt der Teilnahme nicht existieren würden. Was immer diejenigen, die zu Altären strömen oder vor Heiligenbildern niederknien, dabei glauben oder nicht glauben mögen – zu sehen ist, dass sie mitmachen. Rituale demonstrieren Konsens.

Die Möglichkeiten räumlicher Symbolisierungen „heiliger“ Orte sind variantenreich, aber doch begrenzt. Licht und Dunkel, Schrein und Altar, auf- oder absteigende Treppen, Dome, Türme und Katakomben, Säulen

und Podeste bilden ein sich wiederholendes Repertoire in der europäischen und außereuropäischen Repräsentationsgeschichte von Religionen. Sowenig sich daraus auf fundamentale Gemeinsamkeiten der Religionen, anthropologisch existentielle Religionsbedürfnisse oder eine Universalität der Erfahrung des „Heiligen“, wie sie die ältere Religionsphänomenologie voraussetzte, schließen lässt, sowenig würde allein die Übernahme oder Inanspruchnahme dieses Repertoires rechtfertigen, Museen kurzerhand als sakrale Räume zu bezeichnen. Es kommt vielmehr darauf an, diese Raumprogramme auf ihre jeweiligen historisch und kulturell spezifischen Aktualisierungen zu befragen. Erst im Kontext einer situationsbezogenen Deutung lässt sich der kulturelle Sinn der Verwendung und des Einsatzes solcher Raumprogramme und -programmatik verstehen. Anders gesagt: das Erbe sakraler Raumprogramme, das das bürgerliche Museum übernimmt, verweist nicht auf die Konstanz ihrer Bedeutungen, sondern darauf, dass sie geeignet sein könnten, veränderte Welt- und Selbstdeutungen im Medium des Vertrauten zu vermitteln.

Übersiedeln mit der Aufklärung *Tremendum* und *Faszinosum* des „Heiligen“ aus den „Tempeln“ in die profanen Räume des Museums? Welche Elemente sakraler Architektur werden von Museumsbauten übernommen und in welcher Weise kodieren diese deren traditionellen Botschaften neu, entwickeln eine eigene Semantik? Welche Affinitäten und Differenzen zwischen sakralen Räumen und den profanen des Museums lassen sich ausmachen? Diesen Fragen gehe ich im folgenden am Beispiel von drei Museen nach, deren erstes am Anfang der Konzeptualisierung bürgerlicher Museen stand, deren zweites deren Höhepunkt und Ausformulierung bildet, und deren drittes diese heute rückblickend infrage stellt. Das erste Beispiel ist Etienne Boullées Museumsentwurf von 1783, das zweite Schinkels „Altes Museum“ von 1830, das dritte Daniel Libeskind's Jüdisches Museum in Berlin.

I.

Etienne Boullées Vision gebliebener Museumsentwurf von 1783 steht, wie gesagt, am Beginn der bürgerlichen Museumsidee und nimmt charakteristische Elemente sakraler Raumprogramme auf. Die Außenansicht zeigt einen gewaltigen quadratischen Bau, dessen diagonale Achsen außen von hoch aufragenden Säulen markiert werden. Säulenarkaden vor den Außenfronten vermitteln zwischen Innen und Außen, eine leicht ansteigende, sich nach oben verjüngende Freitreppe bestärkt die dominierende Funktion des Baus gegenüber dem Stadtraum. Seinen Standort

hätte man sich zweifellos im Zentrum der Stadt vorzustellen, benachbart zu Schloss und Justizpalast, einen offenen zentralen Platz dominierend.

Im Innern ist dem quadratischen Grundriss ein fast das gesamte Volumen einnehmender Kuppelbau im Stil des römisch-antiken Pantheons eingezeichnet, der als Ruhmestempel zur Aufnahme der Statuen berühmter Männer vorgesehen war. Der Entwurf lässt erkennen, dass das Gebäude ein hierarchisches Arrangement von Räumen und Passagen inszeniert. Innen und außen strebt alles nach oben, die Säulen der Außenfront, die sich wölbende Kuppel des Pantheons und die axial-symmetrisch aufwärts führenden Treppen. Mitte und Ziel bildet die gewaltige Kuppel, in deren Zentrum durch ein Opaion Licht in den Raum fällt.

Gebäude und Räume dieses Museums sind Bühne einer Aufführung von Ritualen. Die Entwurfszeichnungen von Boullée zeigen

„eine zusammenströmende Menschenmenge, die über gewaltige Treppenanlagen weit übermenschliche, auf mächtigen, vielfach gegliederten Brandaltären lodernde Opferfeuer passiert. Nach dieser Passage erhält das Publikum Zugang zum zentralen, überkuppelten, vom einbrechenden Licht nur halb und halb erhellten Innenraum“ (vgl. Fliedl/Pazzini 1996, 133 und passim).

Der Regie der Körper und des Lichts entspricht die Regie der Blicke. Die am Ziel aller Wege erreichte Mitte versammelt die Blicke in der Kuppel, der erhobene Blick trifft auf das unbestimmte Licht des Opaion. Architektur und Körperbewegungen, der Standort des Museums (im Zentrum der Stadt), das Äußere des Gebäudes, der Innenraum, die Kuppel, das Kollektiv und individuelle Körper bilden ein konzentrisches System der Repräsentation. Es suggeriert Einheit und Übereinstimmung von individueller, kollektiver und kosmischer Ordnung. Im Blick auf das Opaion, in den Himmel, weiß sich das historische Subjekt mit der Gattungsgeschichte vereint.

Boullées Entwurf eines Museums lässt sich lesen als Übernahme und Transformation zahlreicher Elemente eines Programms, wie ich es oben für sakrale Räume skizziert habe, sein Museum lässt sich als Erbe in diese Herkunftsgeschichte einrücken. Aber das Zentrum dieses Museums ist leer. Kein Kreuz, keine Statue dienen der Markierung. Nicht eine für die soziale Gemeinschaft verbindliche zentrale Instanz, seien es Götter, Gott, König, Helden, wird hier gefeiert, sondern in der von den Räumen vorgegebenen Aufwärtsbewegung wird in der gemeinsamen Orientierung von Blicken und Körpern alles einer zentralen Leerstelle zugeführt.

Aber auch in Boullées Museum bildet das leere Zentrum einen Raum der Verheißungen. An prominenter Stelle der Passagen, auf „zweimal

vier monumentalen Pyramidenstümpfen brennen die Opferfeuer“ (Heinrich 1980, 7), an denen alle Weg vorbeiführen. Auch hier wird, wie in den „Heiligtümern“, die *communio* zwischen Lebenden und Toten, die Überwindung der Differenz zwischen Individuum und Gemeinschaft über die Einführung des Opfers ermöglicht. Das Museum ist, so der Religionswissenschaftler Klaus Heinrich, ein „kristallinischer Totentempel von unmenschlichem Ausmaß, [...] von halb von Feuer erhellten, halb von Rauch verdunkelten Säulenreihen überwacht“, der, wie die Skizzen erkennen lassen, die eingezeichneten kleinen menschlichen Körper steinern überwältigen würde. Der Museumsraum evoziert Bilder mythischer Opferkulte. Mit diesen wird die Schuld der Gattung in den Raum des Museums hineingenommen, deren rituelle Bewältigung im Opfer der Gemeinschaft Sinn und Erlösung, die Überwindung alles Trennenden verheißt. Auch Boullées Museum bewahrt mithin die zentrale Position und Faszination – religiöser? – Opfererzählungen.

Nun ließe sich einwenden, diese Deutungen seien sehr spekulative, weil Boullées Museum nicht gebaut wurde. Man könnte die Entwürfe vielleicht lesen als eine pompöse, aber lediglich ästhetisch-fiktionale Re-Inszenierung sakraler Raumprogramme, die das Opfer nur noch als Kulisse verwendet. Ich meine jedoch, dass Boullées Entwurf eines Raumprogramms, das Elemente von sakraler Architektur nicht nachahmt, sondern neu kombiniert, sich lesen lässt als ein Skript, das in den politischen und militärischen Opferkulten der Folgezeit realisiert wurde. Denn wenige Jahre nach der Entstehung von Boullées Museumsvision lässt sich am Beispiel der Opferkulte während und nach der französischen Revolution ermes sen, welche zentrale Rolle für die Selbstlegitimation der (nach)revolutionären Gesellschaft sie einnehmen. Kathrin Hoffmann-Curtius hat in ihrer brillanten Untersuchung über „Altäre des Vaterlandes“, der ich hier folge, gezeigt, wie Elemente sakraler Opfersemantiken seit der Französischen Revolution für Heldenkulte übernommen und neu kodiert wurden. Mit der Errichtung des „autel de la patrie“ auf dem Champ de Mars wurde bereits am 14. Juli 1790 die „Fete de la Fédération“ gefeiert. Diese Feier war noch wesentlich katholisch geprägt, der Schwur für Verfassung und Nation wurde auf die Bibel geleistet, 400000 Franzosen – darunter zwei Drittel der Pariser Bevölkerung – nahmen daran teil, 200 Priester und der Bischof von Autun, Talleyrand, zelebrierten die Messe. Noch war auch der König dabei und leistete seinen Eid.

Das Raumprogramm, das der vaterländische Altar inszeniert, entspricht, so meine ich, durchaus dem Modell Boullées: eine Treppen-

Passage, die von vier Seiten zur Höhe des Altars führte, wurde flankiert von vier Sockeln, auf denen Opferschalen standen. Die Indienstnahme von Opferkulten entsprach dem Bedarf an der Erfindung einer Genealogie und Geschichte für die nachrevolutionäre Gegenwart, die die Zeit neu berechnen und den Raum neu besetzen wollte. Die Symbole der Unterdrückung, darunter die traditionellen Orte der Religion, die Kirchen, wurden zwar Ziele eines wütenden und weitreichenden Ikonoklasmus. Aber die massenhaften Enthauptungen von Skulpturen brachten mit der Zerstörung sakraler Bilder auch deren fortwirkende Macht zur Darstellung, und die Macht des Sakralen kehrte wieder in den Altären und Kulten für das Vaterland – und in der Erfindung der Museen. Das erste bürgerliche Museum Frankreichs wurde zwar in einem Profanbau, im Louvre, 1793 eingerichtet, auf dem Höhepunkt der *terreur*. Aber im Zentrum des zentralen Museumssaals stand auch hier eine Opfererzählung. In einer Vitrine wurden die Insignien der Monarchie ausgestellt, deren Träger der enthauptete König gewesen war. Damit waren im Raum des Museums, das diese Beute zum unantastbaren Schaustück transformierte, Erinnerung, Schrecken und Faszination der Opferungen durch die Guillotine implizit gegenwärtig. Der Schauer, den sie ausgelöst haben mögen, wird – das Repertoire menschlicher Gefühle ist vielleicht so begrenzt wie das Repertoire sakraler Raumprogramme – dem heiligen Schauer vielleicht nicht unähnlich gewesen sein.

Die katholische Semantik der ersten Massenveranstaltung von 1790 tritt in den Jahren darauf zurück. Seit 1792 hieß es in der Verfassung, es seien im ganzen Land Altäre aufzustellen mit der Inschrift: „Le citoyen naît, vit et meurt pour la patrie“. Die Altäre wurden Orte des Helden- und Märtyrergedenkens für die in den Revolutionskriegen Gefallenen, „der vaterländische Altar wird in der konsequenten Nutzung seiner Funktion als heiliger Stätte und als Opferstein auch zum ersten Kriegerdenkmal der entstehenden bürgerlichen Demokratie. Auch der moderne Staat braucht das Menschenopfer“ (Hoffmann-Curtius 1989, 288). Die Heldenverehrung findet statt vor sakraler Raumkulisse, folgt dem christlichen Modell von Opfer und Auferstehung, aber die *patrie* verdrängt und usurpiert das Heilsversprechen der Religion, die Aufhebung irdischen Leidens in der Transzendenz, und transformiert dieses Leiden in den Heldentod. Das leere Zentrum, Ziel der Opferpassagen im Museum von Boullée, hat, so könnte man sagen, nach 1790 eine – jedenfalls vorläufige – Besetzung gefunden: *la patrie*, die in den bürgerlichen Museen repräsentiert und präsentiert wird in der Annexion und Sammlung des nationalisierten kulturellen Erbes, des *patrimoine*.

II.

Der Zusammenhang zwischen Boullées Entwurf, dem Louvre und den Altären des Vaterlandes schärft den Blick für die auch für Museen konstitutive Dialektik von Mythos und Aufklärung. Was aber hat nun das eingangs angeführte Goethezitat zu tun mit dieser Dialektik? Zwar sind Goethes Bemerkungen über die Affinität zwischen Museen und Heiligtümern geprägt von dem Programm, welches im Umfeld der Weimarer Klassik die Autonomieästhetik einer „bürgerlichen Institution Kunst“ verkündete und die „Kunst“ aus den Zwängen von Lebenspraxis und Wirklichkeit zu entbinden trachtete, damit aber umso mehr sich als geeignet erwies, sie „nur zu heiligen Kunstzwecken“ in neue Zwänge kultureller Verehrung einzubinden (vgl. Bürger 1977). Aber in Goethes Reminiszenz geht es zwar um Gefühle heiligen Erschauerns, doch kaum ums Schauern vor den Abgründen des Heiligen und der menschlichen Geschichte, vielmehr um durchaus erhebende, ja heitere Gefühle, die sich angesichts von Pracht und Stille, aber auch ganz diesseitig angesichts von Reinlichkeit und gebohnerten Fußböden der Räume einstellen.

Nicht dieses Zitat selbst jedoch, sondern sein Kontext, der Text eines anderen Autors, bezeugt Affinitäten und Differenzen zwischen sakraler und Museumsarchitektur in einem historisch ganz anderen Zusammenhang. Das Zitat aus „Dichtung und Wahrheit“ findet sich in einem Aufsatz über das „Alte Museum“ in Berlin. Das Alte Museum kann als Prototyp des modernen Museums in Deutschland gelten, sowohl „Baugestaltung als Museumskonzeption wirkten auf die weiteren Museumsgründungen des 19. Jahrhunderts – der ‚sakrale Ort‘ Museum nahm von hier seinen Ausgang“ (Hochreiter 1994, 34). Der Aspekt des Sakralen ist denn auch das zentrale Thema des genannten Aufsatzes, der Schinkels Museumsbau unter dem Titel „Die ästhetische Kirche“ feiert.¹ Mit dem „Alten Museum“, so Hubert Schrade, der Autor, habe Schinkel sich endgültig emanzipiert von Museumskonzeptionen, die die Präsentation von Kunst mit Zielen wissenschaftlicher Forschung und didaktischen Zwecken verbänden, ideologische (Akademien) oder bauliche (Schlösser) „Bündnisse und Abhängigkeiten“ mit anderen Institutionen eingingen. Schinkel habe erkannt, dass das Museum sein eigener Zweck sei, und einen „Bau von sakraler Würde“ entworfen. Das äußere sich im „Pathos antiker Tempelfronten“ und insbesondere in der „Betonung der Mitte“

1 Für den Hinweis auf den Aufsatz von H. Schrade danke ich Gottfried Fliedl, Wien.

durch einen zentralen runden Raum. Dieser Mittelraum sollte mit Schinkels eigenen Worten „das Heiligtum sein, in welchem das Kostbarste bewahrt wird. Diesen Ort betritt man zuerst, wenn man aus der äußersten Halle hineingeht, und hier muss der Anblick eines schönen und erhabenen Raumes empfänglich machen und eine Stimmung geben für den Genuss und die Erkenntnis dessen, was das Gebäude überhaupt bewahrt.“

Während Schrade einen ähnlichen Museumsentwurf des französischen Architekten Durand, der 1803 ebenfalls einen Rundraum vorsah, kritisiert wegen seines „geometrischen Schematismus“, preist er den Kuppelraum Schinkels, denn dieser sei „innerhalb des Gesamtgrundrisses unnötig, nur irrational begründbar. Aber gerade diese Irrationalität seines Daseins ist es, die ihm einen eigenen Sinn verleiht, die ihn heraushebt, zum Heiligtum macht.“ Denn anders als der Raum bei Durand solle dieser Raum bei Schinkel „nicht ein Ort der Versammlung sein, sondern eine Stätte der Sammlung, nicht ein Raum der Gesellschaft und des Verkehrs, sondern der Ort der Einkehr und der Vorbereitung des Einzelnen auf die Geheimnisse, die ihn erwarten, und insofern ein Ort der Entgesellschaftung“. Dem neuen, auf Erbauung und Verklärung zielenden Kunstgefühl habe Goethe mit der oben angeführten Äußerung, hätten auch Romantiker wie Wackenroder und Schleiermacher Ausdruck geben wollen. Schinkel habe „in dem Tempel einen Raum geschaffen, der, als Nachbildung einer durch ihre wunderbare Vollkommenheit für geheiligt gehaltene Kunstform, berufen war, den Besucher gleichsam zu läutern, ihn in diejenige Stimmung zu bringen, die ihn befähigt, das Hohe, das ihn erwartet, mit reinen Sinnen und gläubigem Geiste aufzunehmen. Schinkel hat, um es nun mit einem Wort Hölderlins zu sagen, die ‚ästhetische Kirche‘ geschaffen.“

Im Unterschied zur christlichen Kirche, die Ort der Gegenwart Gottes sei, gebe es im Museum keinen Gott und keine Götter, sondern ein unspezifisch und unhistorisch Göttliches offenbare sich in den Kunstwerken. In der Kunstschöpfung großer Individuen würde der Gegensatz zwischen profaner Welt und Religion aufgehoben, „erst durch solche Heiligung des Lebens- und des Weltganzen“ wurde das „religiöse Erlebnis der Kunst als solcher möglich“. Sie setze die „Vergöttlichung der Künstler und der Kunst“ voraus.

Vergebens sucht man konkrete Hinweise auf die Konzeption des Museums, auf die Sammlungen, die Ausstellungen, – das Gebäude wird hier zur einzigen Botschaft. Was bei Schinkel Zitat antiker Tempelarchitektur im Kontext der Antikenrezeption und des Historismus der Architektur-

geschichte des 19. Jahrhunderts ist, verteidigt Schrade als authentischen Ausdruck, den er als Erfüllung der „Forderung eines neuen Sakralstils“ sieht. Mit diesem, „so hofft man, werde die lang erwartete Wende der Kunst zur Wirklichkeit werden.“ Die Semantik des Begriffs „sakral“ verflüchtigt sich im Verlauf der Darstellung, lädt sich auf mit der vagen Beschwörung einer differenzlos mit der „Vergöttlichung“ des Künstlers und der Kunst identifizierten Vergemeinschaftung, wie sie mit dem polemisch gegen französischen Rationalismus verwendeten Begriff „Entgesellschaffung“ vorgestellt wird. Das Museum, das reale Alte Museum von Schinkel, wird zum Vehikel von Heils- und Erlösungserwartungen, die weder in Erfahrungen noch Traditionen von Religion oder Geschichte oder Kunstgeschichte, weder sozial noch kulturell eingebunden erscheinen. Der Wunsch nach einer zunächst nicht benannten Gemeinschaft und Gemeinde beruft sich zwar auf kirchliche Traditionen, aber nicht eine Religion, auch nicht eine säkulare Ersatz-Religion, sondern ein vages Kunsterlebnis soll sakrale und profane Welt vereinen, die Feier eines unbestimmt „Irrationalen“.

Erst das Erscheinungsjahr des Artikels, 1936, lehrt uns, rückblickend, das Fürchten vor dem Erbe der „Heiligtümer“ und Kirchen, das einem Museum hier übertragen wird. Der Text über die „ästhetische Kirche“ kennt und nennt explizit keine Opfer. Aber sie sind ihm dennoch eingeschrieben, zunächst als symbolische dem Museum von Schinkel, auch wenn der Autor darauf nicht eingeht. Vor der Tempelfront des Museums, im Zentrum des Lustgartens, der den Raum zwischen (ehemaligem) Schloss und Museum einnimmt, steht eine aus einem riesigen Findlingsblock gemeißelte Granitschale, die ursprünglich für den genannten Mittelraum vorgesehen war. Die Opferschale verstärkt die sakrale Konzeption des Museumstempels, sie ist bei Schinkel historisierendes Zitat und, soweit mir bekannt, nicht im Kontext von Opferfeiern verwendet worden. Aber der Text verweist auch auf andere Opfer. Durchaus historisch und gesellschaftlich konkret lassen sich die Vergemeinschaftungsphantasmen lesen als Formulierung von Selbstpreisgabe und Regression, wie sie in den Inszenierungen ästhetischer Politik von NS-Massenversammlungen zur öffentlichen Aufführung gelangten. Im Zentrum von Visionen einer „Entgesellschaffung“ stehen historisch immer Ausschluss der „Anderen“ und Überschreitungshandlungen von Gewalt gegen Opfer. Eine „Gemeinde“ hatte sich bereits formiert: „Und wenn sich in unseren Tagen der ‚Kampfbund für deutsche Kultur‘ in die ‚Nationalsozialistische Kulturgemeinde‘ umbenannt hat, so weist schon der religiöse Begriff der Gemeinde darauf hin, dass das Problem der ästhetischen Kirche

noch ein unsriges ist“. Im Jahr seiner Publikation, 1936, hatte die von Schrade erwähnte „NS-Kulturgemeinde“ in München eine Ausstellung über „Heroische Kunst“ eingerichtet. Eines der Ausstellungsstücke war ein dem Flügelaltar nachgebildetes Gemälde, das Soldaten des 1. Weltkriegs, SA- und SS-Männer als Heilige oder Märtyrer und als Opfernde vereint, „um das Sterben im 1. Weltkrieg mit dem angeblich blutigen Kampf der Nazis zur Erneuerung des Reiches zu verbinden“ (Hoffmann-Curtius 1989, 299f.). Allerdings, so Hoffmann-Curtius weiter, schien den Nationalsozialisten die christliche Ikonographie des Leidens für den geplanten Angriffskrieg schließlich nicht mehr geeignet. Die Mobilisierung der Massen für den Krieg und für die Vernichtungspolitik brauchte andere „Weihestätten“ und Rituale als „ästhetische Kirchen“ alias Museen, andere Raumprogramme und Opfer.

III.

Die Indienstnahme von Museen für die Inszenierungen der NS-Politik, ihre und ihrer Mitglieder Willfährigkeit und Beteiligung an den Verbrechen während der NS-Zeit blieben hinter anderen gesellschaftlichen Institutionen nicht zurück. Eine Auseinandersetzung mit der Rolle von Museen als Täter und Nutznießer der NS-Verbrechen fand nach 1945 nicht statt, die institutionellen Barrieren gegen die Einsicht in Entscheidungsstrukturen und Verantwortung ebenso wie personelle Kontinuitäten verhindern in vielen Fällen bis heute deren Erforschung und Dokumentation. Dem entspricht die fehlende Auseinandersetzung mit den baugeschichtlichen Traditionen nicht nur des Museums. Versuche, die Erfahrung der NS-Verbrechen umzusetzen in veränderte Konzepte des Bauens nach 1945 lassen sich zwar ausmachen, wenn man Abstinenz und Nüchternheit als deren Folge wertet, die der Architekturkritiker Hoffmann-Axthelm den Nachkriegsarchitekten als „Ausdrucksangst“ vorwirft, auch wenn er sie als Reaktion auf die NS-Zeit versteht. Die Erinnerung an die NS-Geschichte im öffentlichen Raum wurde delegiert an Mahnmale, deren Problematik hier nicht weiter ausgeführt werden kann. Sie ist in einer inzwischen unüberschaubaren Zahl von Publikationen und zuletzt in der Debatte über das zentrale Holocaustmahnmal in Berlin ausführlich diskutiert und dokumentiert worden. In letzterem Fall wurden übrigens zunächst Entwürfe preisgekrönt, die bruchlos die Tradition sakraler Raum- und Bildprogramme von Altar und Tempel übernahmen, so vor allem die Grabplatte von Jakob-Marcks und das erhöhte Tempel-

areal von Ungers, die in der ersten Ausschreibung den 1. und 2. Preis erhielten, dann aber verworfen wurden.

Erst Daniel Libeskind wagte mit seinem Entwurf für ein Jüdisches Museum in Berlin 1988 einen im Kontext der Ausschreibung und der deutschen Museums-Architektur der Nachkriegszeit einmaligen Versuch; nämlich die sakral geprägte Baugeschichte des europäischen Museums und den Zivilisationsbruch des Holocaust in den Bau eines neuen Museums zu übersetzen. Er nimmt Elemente traditioneller Ausdrucksformen „sakraler“ Museumsarchitektur auf, aber dekonstruiert sie, denn Jüdische Museen in Deutschland nach dem Holocaust stellen diese Tradition und damit die Institution des bürgerlichen Museums infrage. Zwar sind sie Teil dieser Tradition. Aber sie repräsentieren nicht eine allen Bürgern gemeinsame Erfolgsgeschichte der Nation, keine Geschichte von Kontinuität, Fortschritt und zivilisatorischen Werten, sondern deren mörderische Zerstörung. Sie feiern nicht die für das Vaterland gefallenen Helden, bieten keinen Raum für den Rausch der Gemeinschaft, sondern erzählen (wie implizit auch immer) von den Verbrechen, von der Schuld der Täter und von den Opfern der bürokratisch und industriell organisierten Vernichtung.

Libeskind's Jüdisches Museum steht in keinem Zentrum, sei es einer Stadt oder Nation, es nimmt nicht die Position ein, die Kirchen oder Tempeln und in der Folge den Museen wie bei Boullée und Schinkel zukam. In seiner Funktion als Erweiterungsbau des Berlin Museums handelt es sich nicht nur um kein zentrales, sondern nicht einmal um ein selbständiges Gebäude. Es konfrontiert den Besucher nicht mit der Breitseite einer Fassade, sondern ist zur eingangslosen Frontseite unauffällig schmal, der Gebäude“kopf“ blickt auf eine Straßengabelung. Das Volumen des Gesamtgebäudes erscheint dem Blick durch die Zickzack-Auffaltung immer wieder wie entzogen, in sich zurückgenommen, die Fassade öffnet sich nicht zum Raum, sondern bildet eine nur von wenigen verstreuten Fenstern unterbrochene Mauer. Seine architektonische Nachbarschaft wird bestimmt von Nachkriegsfragmenten, zur Zeit seiner Planung stand in der Nähe noch die Berliner Mauer.

Anders als das in jedem Detail der Mitte zugeordnete Raumprogramm auch der Innenräume bei Boullée oder Schinkel bildet Libeskind's Gebäude auch im Ausstellungsbereich weder Symmetrien noch Zentren. Die Besucher treten ein durch das Barockpalais des Berlin Museums, in dem nun Eingangsbereich und Dienstleistungsräume untergebracht sind, und erreichen über eine Treppe ins Untergeschoss ein Gelände verwirrend sich kreuzender Korridorachsen in Libeskind's Neubau. Eine breite

Treppe führt nach dieser Passage zwar geradeswegs aufwärts, aber alle Geschosse münden jeweils seitlich auf die Stufen, und die Treppe endet, ohne erkennbaren Grund und ohne Ziel, im Obergeschoss vor einer Wand. Licht fällt wenig und verstreut ein, aus vieleckig-asymmetrischen Fensterlöchern.

Libeskind hat sein Projekt „between the lines“ genannt. Konstitutives Element des Gebäudes und seiner Konzeption sind die sogenannten *voids*. Die *voids* sind leere Räume, die als hängende Schächte in den Zickzackbau eingelassen sind, angeordnet auf einer imaginären Geraden, die die reale Zickzacklinie schneidet. Dort, wo die imaginäre Gerade auf das reale Gebäude trifft, also „between the lines“, wird dieses vertikal von den über alle Geschosse reichenden Hohlkörpern geschnitten. Diese Hohlkörper enden zum Untergeschoss auf dem Niveau der Raumdecken und sind von unten her einsehbar, während sie in den oberen Ausstellungsgeschossen wie versiegelt, nur gelegentlich durch Öffnungen einsehbar und nicht zugänglich sind.

Diese *voids* sind das ausdrucksstärkste und das meistberedete architektonische Element des Museumsbaus. Mit ihnen nimmt der Architekt das traditionelle Motiv der „heiligen“ Leere als Ort der Gottesverehrung und des Totengedenkens auf, ein Motiv also der sakralen Architektur. Aber die Leere bei Libeskind fügt sich nicht in das klassische Modell der Korrespondenzen von Raum und Kosmos, Natur, Geschichte, Gott. Anstelle von Korrespondenzen legt Libeskind dem Gebäude ein „irrationales Liniensystem“ zugrunde. Das Untergeschoss korrespondiert nicht mit dem zickzackförmigen Grundriss des Baukörpers, quer zum Baukörper schneidet diesen die Gerade, die nur in den *voids* sichtbar wird und noch diese Gerade ist nur als zerstückelte denkbar, sie bietet keine Orientierung, sie ist weder für den Blick noch für die Körper der Museumsbesucher im Raum erfahrbar. Auf dieser imaginären Geraden reihen sich die leeren Räume aneinander, nicht nach oben strebend, sondern horizontal in – potentiell endloser – Wiederholung. Libeskind's Gebäude hat kein – auch kein leeres – Zentrum, das die menschlichen Körper oder Blicke hinlenkt auf eine Mitte. Die dreifach im Gebäude und auf jedem Stockwerk sich wiederholenden *voids* sind Räume, die sich nur dem einzelnen Blick, nicht dem eines Kollektivs öffnen. Sie sind nicht das Ziel einer aufwärts führenden Bewegung von Menschenströmen, sondern sie bilden Hindernisse, Störungen. In Libeskind's Museumsbau gibt es weder Anfang noch Ende, weder Zentrum noch Hierarchie noch eine verbindliche panoptische Perspektive, die Einheit und Ordnung suggerieren.

Libeskind's voids lassen sich deuten als Versuch, das Trauma des Holocaust in eine räumliche Metapher zu übersetzen. In räumliches Nebeneinander wird übertragen, was psychisch als Gegenwart nicht bewältigbarer Vergangenheit im Trauma erhalten bleibt. Nicht als die Gattung einende Geschichte gemeinsamen Ursprungs und gemeinsamer Ziele, wie bei Boullée, sondern in dieser den Museumsbesucher somatisch bedrängenden Simultaneität einer starren Leere trifft die Geschichte der Toten bei Libeskind auf die der Lebenden. Die voids öffnen sich nicht einer projektiven Transformation der Geschichte des Holocaust in eine sinnstiftende, sondern bleiben gegen nachträglichen Sinn und damit gegen identitätsstiftende Konstruktionen im gemeinsamen Gedenken verschlossen. Sie entziehen sich einer Vereinnahmung der Opfer für Konstruktionen im Interesse der Lebenden, wie sie typisch war vor allem für den „philosemitischen Habitus“ (Stern 1991, 356) der Nachkriegszeit. In der Einleitung zu einer Gedächtnisausstellung in Köln, *Monumenta Judaica*, 1964, hieß es: Die „Lehre der Geschichte birgt den Trost und die Aufgabe in sich, dass der Tod der Opfer für die Überlebenden nicht sinnlos gewesen sein darf. Gerade das Schicksal der Juden im nationalsozialistischen Einheitsstaat macht den absurden Anspruch des totalitären Staates auf den „ganzen“ Menschen in erschreckender Weise deutlich, einen Anspruch, dem nur mit der Wiederherstellung des ganzen Menschen begegnet werden kann.“ Das Wort Jude stehe „als Begriff für eine bestimmte menschliche Situation überhaupt, in der der Mensch dem Unrecht und dem Terror hilflos ausgeliefert ist“ (Monumenta Judaica 1964, 640). Die Verfolgungs- und Leidensgeschichte der Opfer wird hier zu einem heilsgeschichtlichen Auftrag überhöht, mit dem noch dem Tod in den Vernichtungslagern ein Versprechen universaler Humanität für die Zukunft abgenötigt wurde. Solcher Appell an Humanität und Zuversicht prägte Inhalte und Ausdrucksformen zeitgenössischer Erinnerung nicht nur in Deutschland. Auch die 1957 gegründete Anne-Frank-Stichting in Amsterdam hob die universelle Botschaft der Menschenrechte als zentrale Lehre aus Anne Franks Tagebuch und Schicksal hervor, machte sie zu einer existenziellen und idealistischen, ohne auf politische und soziale Bedingungen ihrer Verletzungs- oder Realisierungsmöglichkeiten einzugehen.

Das Berliner Jüdische Museum verwirft die Verbindlichkeit eines Zentrums, einer gemeinsamen Perspektive, der Sinnstiftung „großer Erzählungen“ der Geschichte. Aber gelingt es Libeskind's Museum, verstanden als Gegenentwurf gegen die sakralen Raumprogramme traditioneller Museumsarchitektur, als deren Dekonstruktion und Infrage-

stellung, auch die Faszination von Opfererzählungen zu dekonstruieren? Eine mögliche Antwort auf diese Frage gibt ein Text, den Libeskind seinen Entwürfen für das Museum als Kommentar beigegeben und mehrfach veröffentlicht hat:

„Das Ereignis der Geschichte schlechthin ist der Holocaust. Die Juden konstituieren sozusagen die Avantgarde der Menschheit, die in ihrer eigenen Geschichte zu Asche verbrannt wurde. Müssen wir nicht Nagasaki und Hiroshima im Lichte dieses Avantgardetums sehen, in dem die Menschheit und die Geschichte zusammenzufallen scheinen? Dieses Ereignis der Geschichte mit seinen Konzentrationslagern und der Ausrottung bedeutet meiner Ansicht nach die Auslöschung, schlicht und einfach die Auslöschung einer bedeutungsvollen Entwicklung der Stadt Berlin und der Menschheit. Ich möchte nicht nur auf der materiellen Ebene zeigen, daß es eine Auslöschung gibt, sondern auch auf anderen Ebenen, denn sie zerschlägt jeden Ort, während sie zugleich etwas gibt, was keiner zu geben vermag. Eine Gabe von niemandem und für niemanden – die Bewahrung des Opfers; die Opfergabe, die die schützende Nachtwache über nichtvorhandenen Sinn ist. Darin liegt die Aufgabe der Architektur, der Künste und der Wissenschaften. Die Opfergabe einer Nachtwache über Sinn, der nicht da ist, sowie über Sinn, den es vielleicht – keiner weiß es – hätte geben können. Aus der Katastrophe, aus der Geschichte, erhebt sich, was nicht historisch ist. Und dem fürchterlich Entfernten entspringt das vertraute Flüstern“ (Libeskind 1994, 101f.).

In dieser Textsequenz stürzen die Verbrechen des 20. Jahrhunderts alle in den Abgrund derselben Katastrophe, in der „die Menschheit und die Geschichte zusammenzufallen scheinen“. Die historischen Katastrophen expandieren zu einer ontischen Gesamtkatastrophe, die, von diesem Ende her gesehen, zum einzig möglichen Ausgang der Geschichte und des Textes zu werden scheint. Die Metaphorik der Geschichtsverbrennung, der Zerschlagung jeden Ortes, der Auslöschung und Ausrottung fasst die Geschichte in Bildern einer Apokalypse, die auf die Lokalisierung in einem politischen, geographischen und zeitlichen Kontext verzichtet und keine spezifischen Fragen nach den Tätern, den Opfern, nach den besonderen Bedingungen dieser Katastrophen mehr stellt, sondern sie in einen globalen Kontext rückt.

Überwindet diese Universalisierung den Mythos der Sinnstiftung und Erlösung im Opfer? Die Rede einer „Opfergabe der Nachtwache über einen Sinn, der nicht da ist“ legt diese Deutung nahe. Dennoch bleibt der Text, so meine ich, befangen in einer zwar negativ gewendeten Faszination einer die Gemeinschaft – als Schicksalsgemeinschaft der „Menschheit“ – begründenden Vorstellung von Opfer, indem er diese Faszination durch die suggestive Kryptik des Bildes selbst erzeugt. Sie entspricht der

kryptischen Verslossenheit der *voids*, die erinnern an die Opfer, aber ohne Taten und Täter, ohne Orte und Zeiten zu benennen, und die damit tendieren zu einer Sakralisierung, die ahistorisch bleibt und stumm.

Die Globalisierung der Erinnerung an den Holocaust, die der zitierte Text von Libeskind 1988 vorgeführt hat, schreitet weiter voran. Das historische Ereignis tritt zurück, in seiner Folge jedoch hat sich eine Kultur des Opfer-Gedenkens entwickelt, die sich nicht am Modell der Heroisierung des Opfers für die Nation und andere Ziele, sondern am Modell des Holocaustgedenkens, an der Erinnerung an die Leiden der Opfer orientiert. Die postkonventionelle Erinnerungskultur gedenkt nicht der Heldentaten, sondern der Verbrechen der Nation, baut seltener Helden Denkmäler, sondern Mahnmale und Museen für die Opfer von Völkermorden. In ihrem Buch zur „Erinnerung im globalen Zeitalter“ sehen Levy und Sznajder die Globalisierung der Erinnerung an den Holocaust als Möglichkeit, das „Leiden Fremder in der Gegenwart“ zu integrieren in Strukturen der Erinnerung an „fremdes Leiden“. „Katastrophen der Vergangenheit könnten so relevant für die Gegenwart werden und damit eine Zukunft bestimmen, die jenseits nationalstaatlicher Koordinaten gedacht wird“ (Levy/Sznajder 2001, 191). Dieser Gedanke ist dem zitierten Text von Libeskind durchaus verwandt, und in diesem Zusammenhang sehen die Autoren auch das Jüdische Museum Berlin als Zeichen einer „kosmopolitischen Zeit“.

Aber können die Formen des Gedenkens an den Holocaust für die traumatischen Geschichten in aller Welt als globale Metapher dienen? Führt nicht das Angebot der kathartischen Einfühlung in die Opfer zu einer problematischen Vergemeinschaftung im Gedenken, die durchaus in der Tradition christlicher Leidensnachfolge gesehen werden kann, einer religiösen Tradition, auf die – wie auf andere religiöse Traditionen – diejenigen sich beriefen und berufen, die die Opfer in der Geschichte begründen und rechtfertigen? Bleibt nicht auch die Dekonstruktion der Tradition und Semantik sakraler Museumsarchitektur in Libeskind's Museum mit Gebäude und Text im Banne eben des Opfer-Pathos, das sie dekonstruieren will?

Einer der *voids*, die „entleerte Leere“ im Berliner Jüdischen Museum, ist als Raum des Gedenkens vorgesehen, Besucher können ihn von der sogenannten Achse des Holocaust aus betreten, eine schwere Tür fällt hinter ihnen zu, der Raum ist dunkel bis auf einen Spalt hoch über den Köpfen, durch den Tageslicht fällt, die Wände sind in rohem Beton belassen. Ich habe an anderer Stelle die Zumutung dieses Raums, die Anforderung zur Einfühlung in die Opfer kritisiert (Offe 2002, 15). Aber

nicht nur die ganz verschiedenen Reaktionen anderer, vor allem auch jüngerer Besucher, auf diesen Raum lassen mich meiner eigenen Kritik gegenüber inzwischen skeptisch sein, sondern auch die Frage, wie anders denn als unter Rückgriff auf Elemente sakraler Raumprogramme, auf liturgische Rituale des Totengedenkens und andere Traditionsbestände öffentliches Gedenken an die Opfer des Holocaust möglich sein kann angesichts der Beschränktheit des gesellschaftlichen Repertoires solcher Formen und der Beschränktheit unserer Gefühlsrepertoires von Trauer, Schmerz, Schuld, oder deren Abwesenheit.

Ermöglichen „sakrale“ Raumprogramme trotz ihrer Traditionen neue Inhalte und Wahrnehmungen? Einige abschließende Überlegungen lassen das vermuten. Museen und Kirchen oder Tempel stehen nicht isoliert im Raum, sondern ihre Botschaften verschränken sich mit deren räumlichen, materiellen und diskursiven (und vielen anderen) Kontexten. Mögen auch Raum- und Opfersemantik noch in der Geste ihrer Dekonstruktion an die Traditionen des bürgerlichen Museums anknüpfen, die Adressaten des Jüdischen Museums sind andere als die, für die um 1800 und 1850 gebaut wurde. Sie sind keine Gemeinde, keine Gemeinschaft, keine Nation, sondern Bürger unterschiedlicher Herkunft in einer funktional differenzierten Gesellschaft, in der die traditionelle zentrale Bindekraft von Religion und Kultur oder ihrer Ausdrucksmedien nicht mehr wirkt, sondern in der die Pluralisierung von Informationen, Medien, Szenen zu ganz neuen Formen der Individualisierung, Fragmentierung und Lokalisierung einerseits, Globalisierung andererseits geführt hat. Die räumlichen und diskursiven Kontexte des Berliner Museums sind heterogene, mehrdeutige, sie zerfallen, allen zentrierenden baulichen Anstrengungen und Grandiositäts-Phantasien in der Berliner Stadtplanung der letzten Jahre zum Trotz. Die Struktur heutiger Stadträume lässt sich, anders als für die Museen von Boullée und Schinkel, nicht mehr beschreiben in Kategorien von Zentrum und Peripherie, verschiedene Religionen und Kulturen haben viele dezentrale Orte der Repräsentation entstehen lassen, Museen ebenso wie neue und andere Tempel und Heiligtümer, die nun ihrerseits die Autorität von Museen und deren Anspruch auf Repräsentation eigener und fremder Kulturen infragestellen. Die heutigen Innen- und Außenräume sind Räume konkurrierender Zeichen und konkurrierender Deutungen. Wenn sich über Trauer- und Gedenkrituale und sakrale Raumprogramme eine rituelle *community* herstellt, so nur zeitweilig und kaum in einer Weise, die identitätssichernde Botschaften für alle ermöglicht.

Vielleicht hat dieser Befund dazu geführt, dass im Gebäude des Jüdischen Museums Schilder die Besucher darauf aufmerksam machen, was der Architekt wollte, dass die Besucher empfinden sollten. Vor dem Eingang zum Holocaust-Turm steht:

Daniel Libeskind sagt: „Im Holocaust-Turm sind wir isoliert: Zwar können wir Geräusche hören und Licht sehen, doch wir sind abgeschnitten vom Leben draußen und von einer Sicht auf die Stadt. So erinnert der Holocaust-Turm an all die Menschen, die während der Deportation und in den Konzentrationslagern eingesperrt waren.“

Man könnte sich kaum eine wirkungsvollere Dekonstruktion des „Sakralen“ vorstellen als diese Gebrauchsanweisung. Mit kontrollierendem Gestus wird hier eingefordert, was doch an Gedächtnis an die Opfer weder institutionell noch individuell verfügbar ist. Die Fallhöhe zwischen der Banalität dieser Aufforderung und dem, was geschehen ist, stellt jedoch diese Unverfügbarkeit zugleich wieder her. Der in dieser Beschilderung sich äußernde Entzug an Vertrauen in Deutungskonsens und Gedächtnisgemeinschaft enthebt allerdings niemanden der Frage danach, wie denn Museen und deren Raumprogramme aussehen könnten, in denen den Frommen ebenso wie den Nicht-Frommen ein Gedenken an die Opfer ermöglicht würde: ein Gedenken, das die Opfer nicht in den Dienst anderer Ziele stellt, das sie nicht der vordergründigen Identifikation preisgibt, ihnen kein Trostversprechen abringt, das die Differenzen ihrer Todes- und ihrer Lebensgeschichten erhält, ein Gedenken, das der unhintergehbaren „anamnetischen Solidarität“ mit den Opfern verpflichtet bleiben und die Sinnstiftung von Opfererzählungen überwinden würde.

„Es ist nicht wahr, daß die Opfer mahnen, bezeugen, Zeugenschaft für etwas ablegen, das ist eine der furchtbarsten und gedankenlosesten, schwächsten Potisierungen. [...]

Auf das Opfer darf keiner sich berufen. Es ist Mißbrauch. Kein Land und keine Gruppe, keine Idee, darf sich auf ihre Toten berufen.

Aber die Schwierigkeit, das auszudrücken. Manchmal föhl ich ganz deutlich die eine oder andere Wahrheit aufstehen und föhle, wie sie dann niedergetreten wird in meinem Kopf von anderen Gedanken oder föhle sie verkümmern, weil ich mit ihr nichts anzufangen weiß, weil sie sich nicht mitteilen läßt, ich sie nicht mitzuteilen verstehe oder weil gerade nichts diese Mitteilung erfordert, ich nirgends einhaken kann und bei niemand“ (Bachmann 1993, 335).

Eine geringfügig veränderte Fassung des Textes findet sich in Brigitte Luchesi/Kocku von Stuckrad (Hg.): Religion im kulturellen Diskurs. Festschrift für Hans G. Kippenberg zu seinem 65. Geburtstag. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2004

Literatur

- Bachmann, Ingeborg (1993): Auf das Opfer darf keiner sich berufen. In: Werke, Bd. 4. München, Zürich
- Bürger, Christa (1977): Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst. Frankfurt/M.
- Daston, Lorraine/Katharine Park (2002): Wunder und die Ordnung der Natur. Berlin
- Fliedl, Gottfried/ Karl-Josef Pazzini (1996): Museum-Opfer-Blick. Zu Etienne Boullées Museumsphantasie von 1783. In: Fliedl, G. (Hg.): Die Erfindung des Museums. Wien, 131-158
- Heinrich, Klaus (1980): Museumsgesellschaft. Ein Interview mit K.H. In: Kurnitzky, Horst (Hg.): Kunst-Gesellschaft-Museum. Berlin
- Hochreiter, Walter (1994): Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914. Darmstadt
- Hoffmann-Axthelm, Dieter (1995): Die Rettung der Architektur vor sich selbst. Zehn Polemiken. Braunschweig/Wiesbaden
- Hoffmann-Curtius, Kathrin (1989): Altäre des Vaterlandes. Kultstätten nationaler Gemeinschaft in Deutschland seit der Französischen Revolution. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 283-308
- Kudraß, Eva (2002): Integration, Identifikation, Versöhnung? Zur Konzeption und Realisierung des Jüdischen Museums Berlin. Masterarbeit (unveröffentlicht), Bremen
- Levy, Daniel/Natan Sznajder (2001): Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust. Frankfurt/M.
- Libeskind, Daniel (1994): Between the Lines. In: Müller, Alois M. (Hg.): Daniel Libeskind. Radix-Matrix. München, New York, 100-102
- Monumenta Judaica (1964): 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein. Katalog, Köln
- Offe, Sabine (2000): Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich. Berlin
- Offe, Sabine (2002): Jüdische Museen. Über geschützte und ungeschützte Räume. In: transversal, 3. Jg., 1/2002, 3-17
- Schrade, Hubert (1936): Die ästhetische Kirche. In: Schicksal und Notwendigkeit der Kunst. Leipzig, 53-77
- Stern, Frank (1991): Im Anfang war Auschwitz. Antisemitismus und Philosemitismus im deutschen Nachkrieg. Gerlingen