

Erweiterung Berlin Museum mit Abteilung Jüdisches Museum, Berlin

Architekt:

Daniel Libeskind, Berlin

Projektleitung:

Matthias Reese

Projektteam:

Stefan Blach · Jan Dinnebier

David Hunter · Tarla MacGabhann

Noel McCauley · Claudia Reisenberger

Eric J. Schall · Ilkka Tarkkanen

Fachplaner:

Landschaftsarchitekten:

Müller · Knippschild · Wehberg, Berlin

Bauphysik:

Cziesielski + Partner, Berlin

Statik:

GSE Saar, Enseleit und Partner, Berlin

IGW Ingenieurgruppe Wiese, Berlin

Lichtplanung:

Lichtplanung Dinnebier KG, Wuppertal

Bauleitung:

Arge Beusterien und Lubic, Berlin

Bauherr:

Land Berlin

Senatsverwaltung für Bauen,
Wohnen und Verkehr

Projektdaten:

Wettbewerbsdokumentation siehe Heft 9/1989

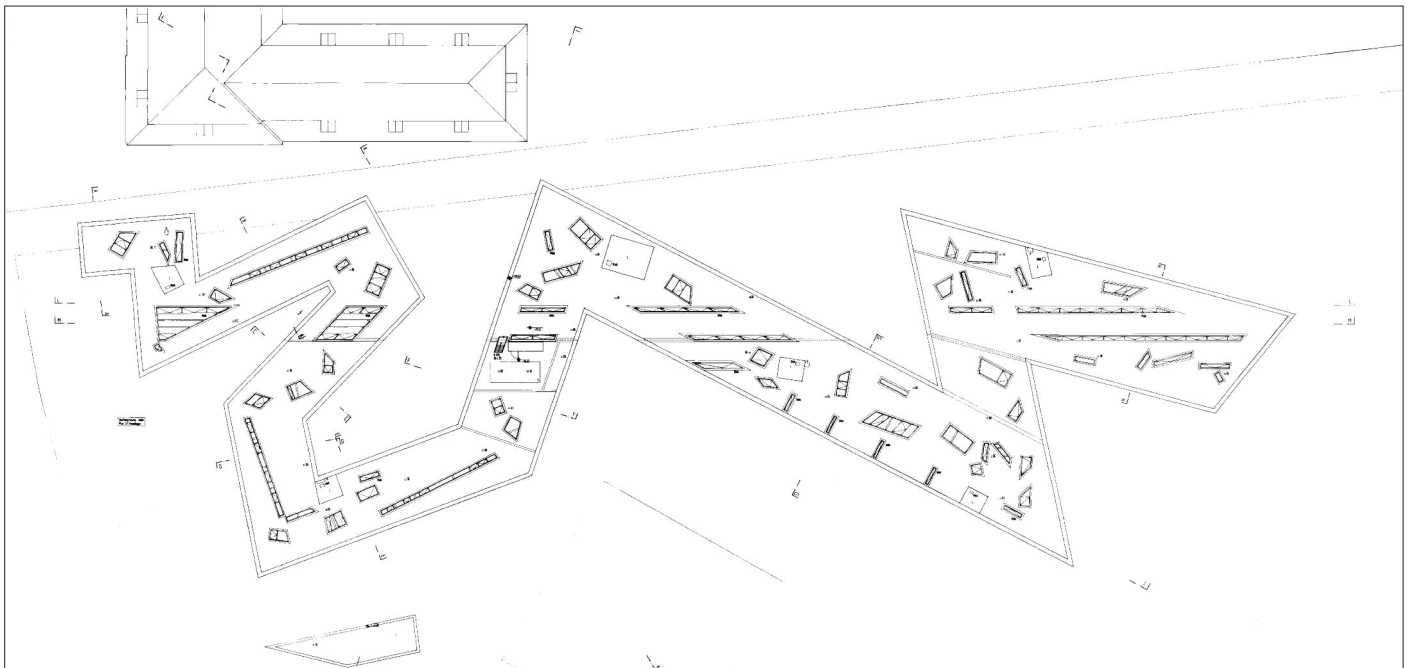
Plazierung des Wettbewerbsentwurfes: 1. Preis

Bauzeit 1993 – 1998

Baukosten

DM 120 Mio.

Fotos: Bitter + Bredt, Berlin



Dachaufsicht



Auszug aus einem Vortrag über das Museum: Bevor ich das Projekt Erweiterung Berlin Museum mit Abteilung Jüdisches Museum erläutere, möchte ich auf das Element Zeit hinweisen. Nicht nur auf die historische Zeit, auf die Zeit in der Architektur, sondern auch auf die Zeit hier und jetzt. Vor einer Weile schon kam ich zu der Überzeugung, daß bei Betrachtungen über die Zeit, über die Geschichte, der Eindruck entsteht, es habe nichts stattgefunden. Über die Zeit reflektierend, erkennt man, daß die Zeit nicht mitläuft, die Zeit sozusagen nicht sichtbar ist, weil man auf der Suche nach ihr ist. Sobald man aber nicht nach ihr Ausschau hält, wird man durch sie verwandelt. Es geschieht einfach ganz plötzlich – sozusagen über Nacht oder zwischen den Zeichnungen oder mitten in der

Arbeit – und schon ist man von Grund auf verwandelt.

Über Architektur zu sprechen heißt also über das Paradigma des Irrationalen zu sprechen. Was ich meine, ist, daß die gelungensten Werke des Zeitgeistes meiner Ansicht nach dem Irrationalen entspringen, während das, was in der Welt die Oberhand behält, was sich durchsetzt und dominiert und oftmals tötet, immer im Namen der Vernunft, der Ratio geschieht. Wenn ich also vom Irrationalen als einem Nicht-Anfang dieses Projektes spreche, so muß ich Ihnen sagen, wie ich die Sache angegangen bin, da ja Berlin nicht nur ein realer Ort ist. Teils ist er etwas, das im Geiste existiert, teils etwas, das zu einer Vergangenheit gehört, die nie Gegenwart war, und teils eine geistige Realität.

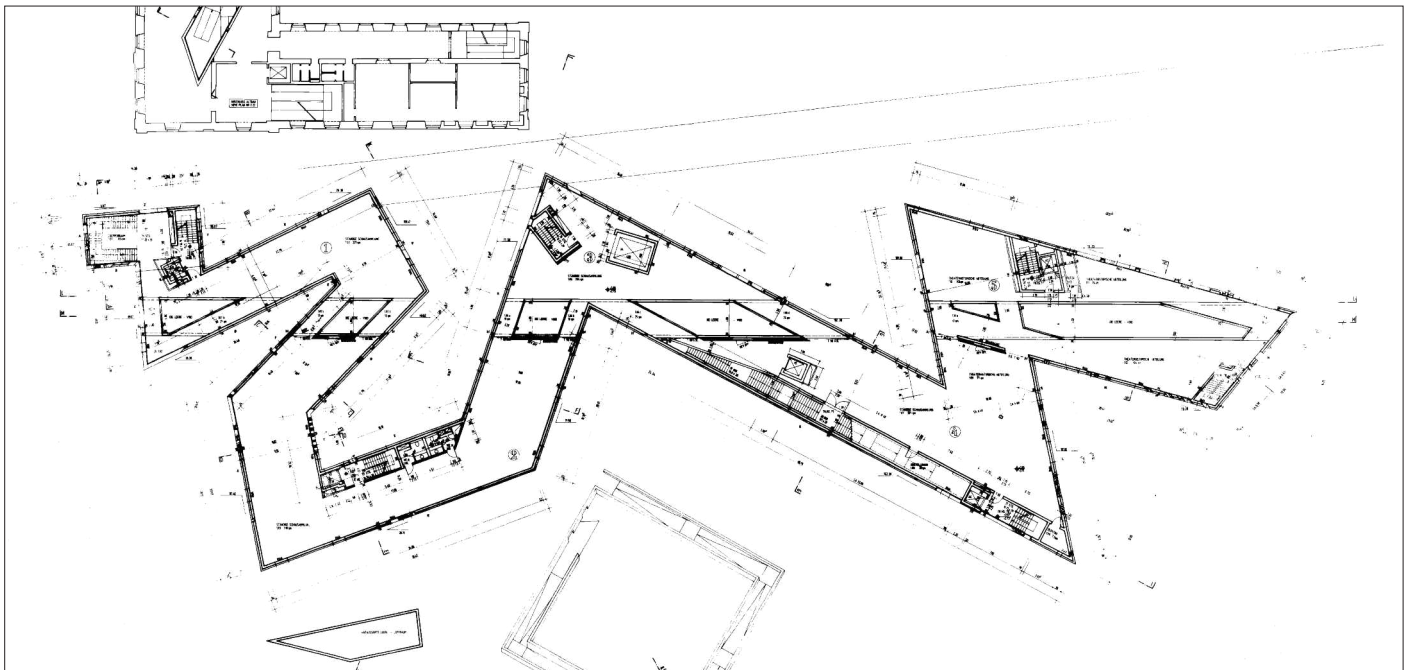
Ich möchte drei Elemente nennen, die mich an diesem Projekt Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum interessierten. Zunächst versuchte ich, einen Plan von einer hexagonalen Form anzufertigen – ich weiß nicht, warum. Irgendwie klingt es sehr kitschig: der Davidsstern – ein solches Klischee. Um die Lindenstraße herum haben sehr viele berühmte Deutsche gelebt und viele berühmte Juden, die die Kultur geformt haben, die wir als „Berlin“ kennen. Ich versuchte, die Adressen bestimmter anderer Berliner wie Heinrich von Kleist, Heinrich Heine, Rahel Varnhagen und E. T. A. Hoffmann, aber auch von „Berlinern“ unseres Jahrhunderts wie Arnold Schönberg, Paul Celan, Walter Benjamin und Ludwig Mies van der Rohe herauszufinden und versuchte, eine Verbindung zwischen



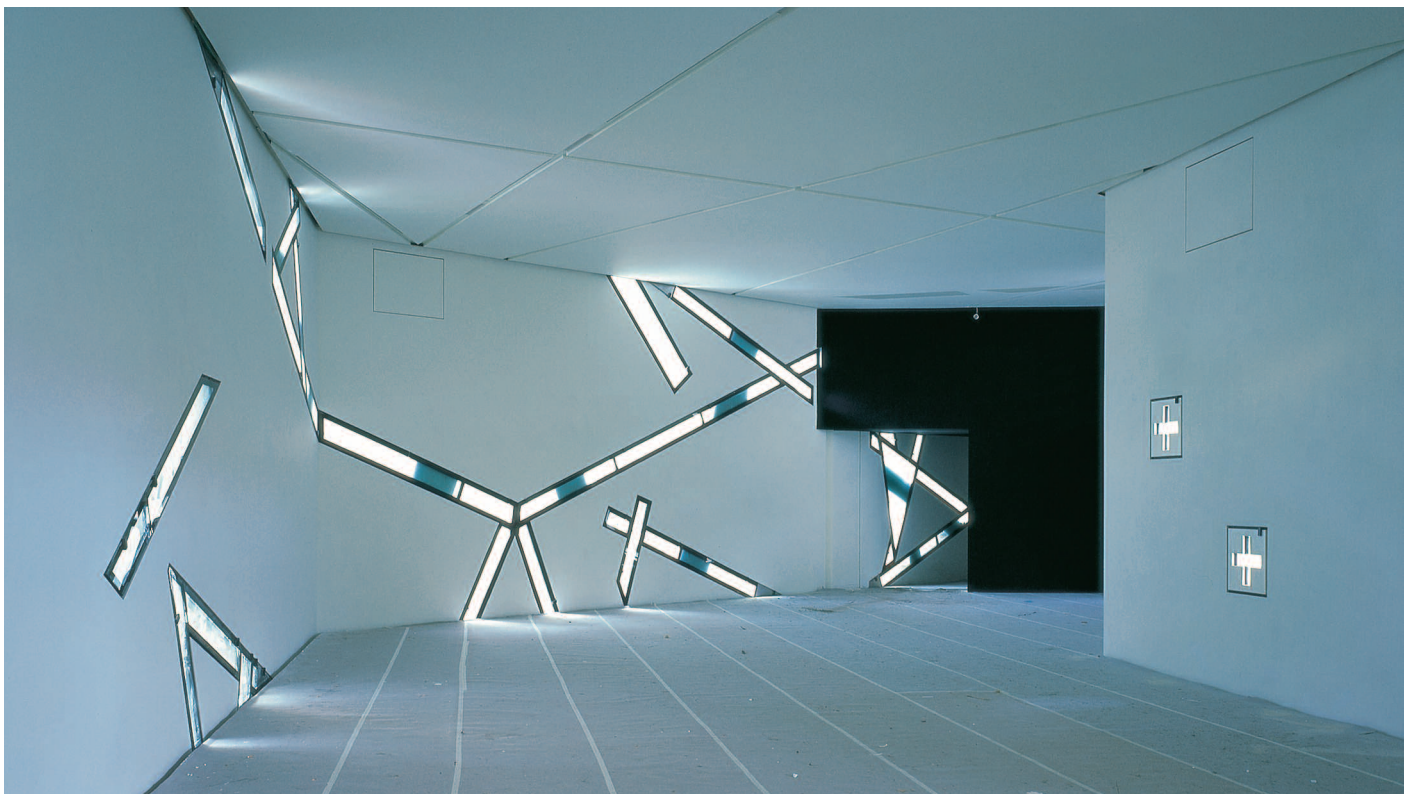
denen herzustellen. Tatsächlich ergab sich ein verzerrtes hexagonales Liniensystem. Dies war ein Gerüst, denn ich wollte nicht mit einem Gitter, einem Quadrat oder gar einer modularen Form anfangen. Ich mußte irgendwo im Nichts anfangen, als warum nicht mit einem ziemlich irrationalen Liniensystem. Diese Linien bilden einen Nexus, der ganz bestimmte anonyme Orte in Berlin miteinander verbindet. Zugleich handelt es sich aber auch um eine Reihe von Verbindungen zwischen unwirklichen Orten und realen Menschen. Das ist eine Dimension des Projektes. Die zweite Dimension des Projektes ist eine musikalische. Denn gleich zu Beginn setzte ich mir als Vorgabe die unvollendete Oper von Schönberg mit dem Titel „Moses und Aron“, die mich seit langem fasziniert hat. Das Interessante an dieser

Oper für mich war, daß Schönberg sie – in Berlin – zwar zu schreiben begann, sie aber nicht vollenden konnte. Wenn er auch den Versuch unternahm, sie zu vollenden, so bricht doch die Oper im zweiten Akt auseinander. Nur die ersten beiden Akte wurden komponiert. Der Punkt ist nicht nur der, daß ihm sozusagen die Inspiration fehlte, den dritten Akt zu vollenden, sondern die gesamte musikalische Struktur war ins Stocken geraten, so daß keine Möglichkeit mehr gegeben war, in der Form der Oper fortzufahren. Das interessierte mich. Also nahm ich Schönbergs Partitur und begann das Libretto zu lesen. Darauf wurde mir bewußt, daß die Oper im Grunde tatsächlich mit dem Berlin Museum zu tun hat. Es handelt sich um einen Dialog zwischen Aron und Moses, wobei Aron der „Mund“, das Sprachrohr des

Volkes Israel, und Moses der Mensch ist, der begreift, daß es nichts gibt, was man dem Volk zeigen könnte. Aron will sich dem Volk mitteilen, es ins Gelobte Land führen, und Moses sieht sich außerstande, die Offenbarung Gottes durch irgendein Bild zu vermitteln – einschließlich des musikalischen Bildes in Schönbergs Fall. Die Diskussion zwischen Aron und Moses endet damit, daß Aron langsam im Hintergrund abgeht und der Chor singt, „Allmächt'ger, du bist stärker als Ägyptens Götter“, woraufhin alle fortgehen, und Moses steht auf der Bühne, und versucht, folgendes zu singen: „Unvorstellbarer Gott! Unausprechlicher, vieldeutiger Gedanke! Läßt du diese Auslegung zu? Darf Aron, mein Mund, dieses Bild machen? So habe ich mir ein Bild gemacht, falsch, wie ein Bild nur sein kann! So bin



Ausstellungsgeschoss



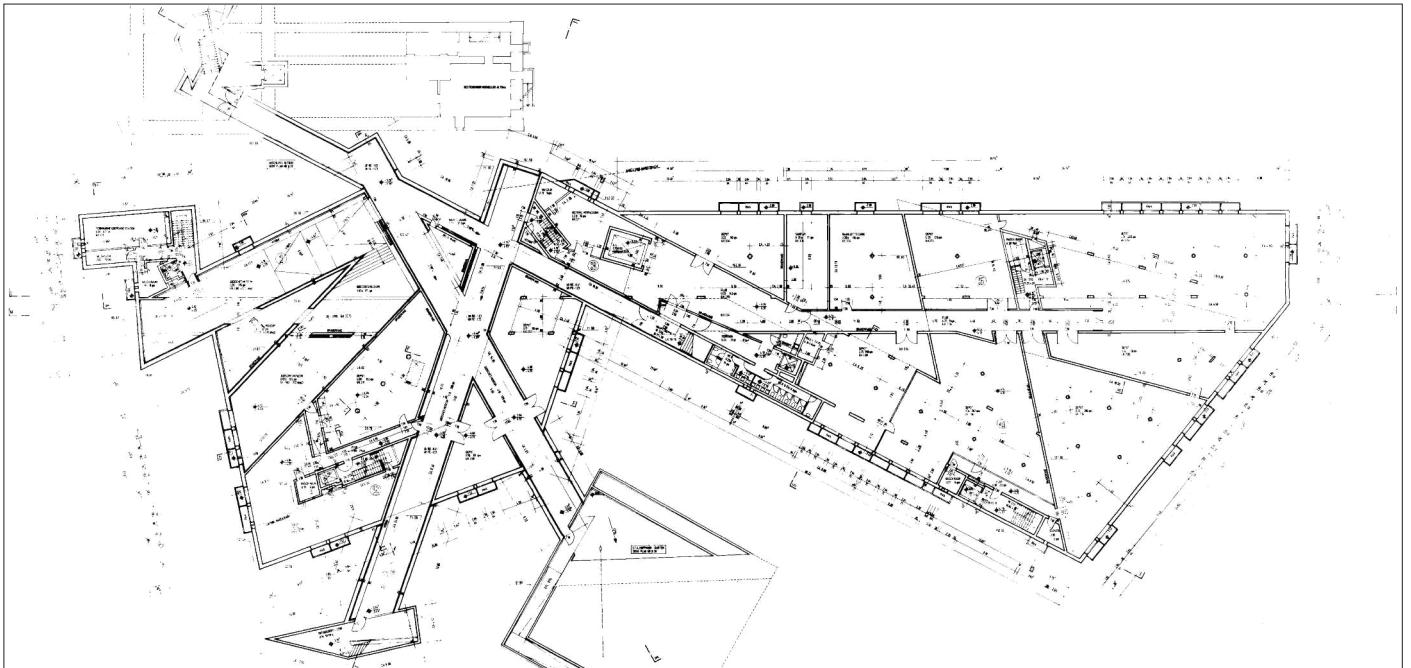
ich geschlagen! So war alles Wahnsinn, was ich gedacht habe, und kann und darf nicht gesagt werden!" Dies alles wird gesungen. „O Wort, du Wort, das mir fehlt!“, diese letzte Zeile, „O Wort, du Wort, das mir fehlt!“, wird nicht mehr gesungen, sie wird tatsächlich nur gesprochen. Am Ende der Oper kann man das Wort verstehen, weil es keine Musik gibt.

Das ist das Ende der Oper, wie Schönberg sie komponierte. Dann las ich ein wenig weiter, um zu sehen, wie der dritte Akt angelegt sein sollte, doch es war klar, daß Schönberg am Ende zu zeigen versuchte, daß Moses sogar in der Wüste siegreich und mit Gott vereinigt sein würde.

Das ist also die zweite Dimension des Projektes. Die erste ist das Liniengeflecht, das unsichtbare Dinge miteinander verbindet. Die zweite Dimen-

sion ist der unvollendete dritte Akt Schönbergs, und die dritte Dimension ist ein Text – nennen wir sie die „textuelle“ Dimension. Hierzu besorgte ich mir das Verzeichnis sämtlicher jüdischer Menschen die aus Berlin deportiert worden sind. Es ist eine beispiellose zweibändige Ausgabe, wie ein riesiges Telefonbuch, das weiter nichts enthält als eine Masse von Namen in alphabetischer Reihenfolge, eine ganz und gar unglaubliche Publikation. Nur Namen, Geburtsdaten, Deportationsdaten und Orte in verschiedenen Teilen Europas, wo Millionen Juden von Deutschen vernichtet wurden. Ich suchte natürlich nach Namen von Berlinern, denn es ist ein Berliner Projekt, ein Berlin Museum. Das ist die dritte Dimension. Ich hatte also einen Text, diesen nicht musikalischen Text und ich hatte die architektonische Struktur.

Außerdem war ich der Auffassung, das Museum für eine Stadt wie Berlin dürfte nicht nur für die Bürger von heute da sein, es sollte zugleich auch, in der Phantasie oder metaphysisch gesehen, für die Bürger der Vergangenheit und der Zukunft zugänglich sein. Zu diesem Zweck mußte meiner Meinung nach auch die Form des Museums neu überdacht werden, um jedwede nur passive Beteiligung des Publikums, des Museumspublikums, zu überwinden. Ich fand, ein Museum sollte nicht eine Kultur simulieren, es sollte vielmehr eine Distanz zwischen sich und dem Publikum schaffen, sich das Publikum entfremden, oder es einbeziehen, um es zu einer Entscheidung zu zwingen, was nun genau wo und auf welche Weise zu tun sei in einem Museum, dessen spezifische Funktion die Geschichte einer Stadt – und



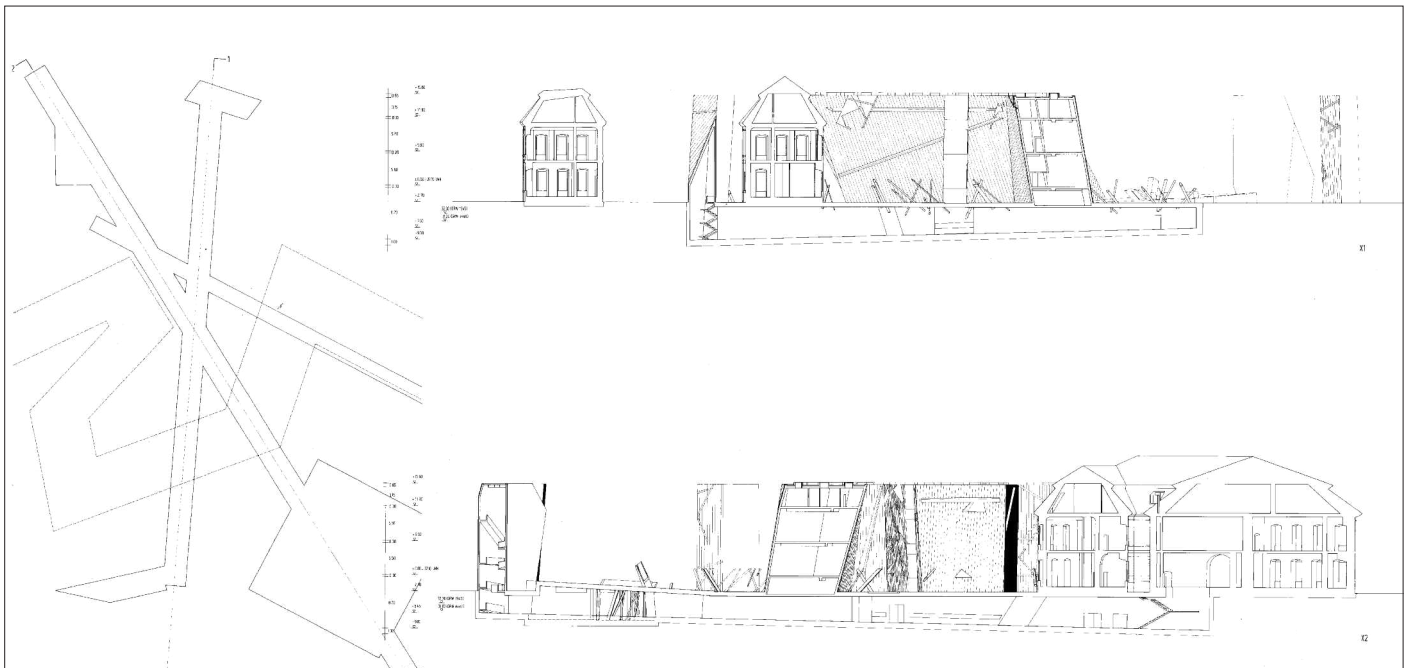
Untergeschoss



eines Symbols – ist. Die Erweiterung des Berlin Museums mit besonderem Schwerpunkt auf der Unterbringung des Jüdischen Museums ist daher ein Versuch, einem gemeinsamen Schicksal Ausdruck zu verleihen, einem Schicksal, das von allen geteilt wird: von Juden und Nicht-Juden, Berlinern und Nicht-Berlinern, von denen, die im Ausland, und denen, die in der Heimat leben, von denen in der Verbannung und denen in der Wildnis.
Der neue Erweiterungsbau ist konzipiert als ein Emblem, ein sinnbildliches Zeichen, in dem sich das „Nicht-Sichtbare“ als ein leeres „Unsichtbares“ offenbart hat. Die Idee ist also sehr einfach: das Museum soll um eine Leere herum aufgebaut werden, die durch das Gebäude verläuft, eine Leere, die vom Publikum erfahren werden soll.

Rein materiell betrachtet, bleibt von der ehemaligen jüdischen Anwesenheit in Berlin sehr wenig übrig. Kleine Dinge, Dokumente, Archivmaterial, die weniger eine Anwesenheit als vielmehr eine Abwesenheit beschwören. Diese „Leere“ („void“), die sich durch die heutige Kultur Berlins hindurchzieht, soll also meiner Ansicht nach sichtbar gemacht werden, soll zugänglich sein. Sie soll zum Strukturmerkmal werden, das sich an dieser Stelle der Stadt kristallisiert und in einer Architektur bloßgelegt wird, in der das Namenlose im Namen, der stumm bleibt, erhalten ist. Einen Ort zu haben, an dem das, was ohne Namen ist, stumm bleibt – das Namenlose wird nicht beseitigt, es wird nicht in die Zukunft projiziert, es bleibt stumm. Das vorhandene Gebäude, tatsächlich einer der ältesten Barockbauten im Zentrum Ber-

lins, soll „unterschwellig“, in der Tiefe, mit diesem neuen Gebäude verbunden werden, jedoch ohne sichtbare Verbindung nach außen hin. Der Erweiterungsbau besitzt keine sichtbare Verbindung zum vorhandenen Gebäude des Berliner Museums. Es handelt sich um eine unterirdische Verbindung, bei der die barocke Treppe in diesem alten Gebäude in ihrer ursprünglichen Lage wiederhergestellt wird, um so die widersprüchliche zeitliche Autonomie der beiden Bauten an der Oberfläche zu bewahren, sie in der Tiefe aber um so enger aneinanderzubinden. Die unterirdische Verbindung ist also das archivalische Element des Jüdischen Museums; wenn man hinauskommt, tritt man in die „Leere“ ein, die sowohl ein gliederndes Element des Museumsgebäudes als auch ein strukturelles Element des Jüdischen



Museums darstellt. Ein unter-, oberirdisches und ebenerdiges Museum.

Das städtebauliche, architektonische und funktionelle Paradoxon dessen, was geschlossen und was offen, was festgefügt und was hinzugefügt, was barock und was modern, was ein Museum und was Amusement ist, kann meiner Ansicht nach nicht länger mit Hilfe einer Theorie, eines Theoriegebäudes, einer theoretischen Utopie in Einklang gebracht werden. Es kann nicht länger die vermeintliche Stabilität von Institutionen wie etwa Museen, oder gar die von Staat, Macht und Organisation voraussetzen. Vielmehr setzt dieses Paradoxon innerhalb der genannten Dichotomien das Unveränderliche voraus. Gemeint ist die Veränderung, die unmittelbar aus dem herausführt, was wechselnde Standpunkte und feste Meinun-

gen gleichermaßen ausschließen würde. Nun, dies ist, wie auch immer, der dritte Akt. Weil ich mich für Musik interessiere, zog ich diese Partitur heran und suchte ihre Bedeutung zusammenzufassen. Denn es geht um etwas Einfaches. Es geht um eine gegenseitige Durchdringung, um zwei „Gedankenlinien“. Der ganze Plan läuft letztlich auf zwei Linien hinaus: die eine gerade, aber in Stücke gebrochen, in Fragmente zerteilt; die andere mehrfach geknickt und zusammengesetzt, sich aber unendlich fortsetzend. Für mich sind dies die zwei Linien der zeitgenössischen Dichotomie. Sie sind die Linien der Differenz, die Linien, die die Spaltung zwischen Glauben und Handeln, zwischen politischer Überzeugung und architektonischer Antwort verursachen. Man kann sie nicht zusammenhalten, weil sie auseinander-

fallen; sie machen sich vollkommen los. Es gibt keine Möglichkeit, eine Verbindung, eine gegenseitige Verflechtung zwischen den beiden Linien aufrechtzuerhalten. Die Linien zeigen sich selbst als getrennt voneinander, so daß sich die Leere, die sich mitten durch das Kontinuierliche hindurchzog, nach außen materialisiert als das, was zerstört wurde, oder vielmehr als der Überrest oder das Residuum autonomer Struktur. Dies nenne ich die „entäußerte Leere“ („voided void“). Eine Leere, die selbst entleert wurde. Eine Dekonstruktion, die selbst dekonstruiert wurde: Fragmentierung und Verlagerung kennzeichnen den Zusammenhang des Ganzen in diesem Unterfangen, denn das Ganze wurde „demontiert“, um zugänglich zu werden, sowohl funktional als auch intellektuell. D. L.

