

Vorwort

Christoph Wagner

»Keinen Ort zu haben, ist für mich auch ein Erbe, eine historische Bedingung, nicht nur eine gewählte [...] auch, was die zeitgenössische Geschichte angeht und mehr und mehr Menschen betrifft. [...] Es ist diese sehr globale Heimatlosigkeit, die mehr und mehr zu einer Erfahrung für jeden wird.«¹

Daniel Libeskind

Architektur als ethische Verpflichtung

Die architektonischen Entwürfe und realisierten Architekturen von Daniel Libeskind sind in mehrfacher Hinsicht eine Herausforderung für die kunsthistorische Forschung, nicht zuletzt für das Instrumentarium einer methodischen Interpretation: Die Utopie einer in sich geschlossenen, ›letztgültigen‹ Auslegung hat Libeskind selbst mit seinem konzeptuellen Ansatz durchkreuzt. Das klassische Instrumentarium einer ikonographischen Motivanalyse hilft nur bedingt weiter, um seine architektonische Sprache zu verstehen.

Was tritt an diese Stelle? Die Beliebigkeit einer assoziativen Einfühlungsästhetik? Die apologetische Wiederholung und mystische Verklärung der Selbstauskünfte? Oder mit umgekehrten Vorzeichen der erneuerte – schon an die Moderne gerichtete – Vorwurf, dass die Unmöglichkeit einer stringenten Interpretation, die in einer mutmaßlichen Hermetik der architektonischen Konzeption gründe, einen ›Verlust der Mitte‹ der jüngsten architektonischen, künstlerischen oder gar gesellschaftlichen Entwicklungen dokumentiere? Ernsthaft hat man der kunstwissenschaftlichen Forschung aus dieser Diagnose anempfohlen, sich insgesamt von der Analyse abstrakter Form- und Bildstrukturen in der Malerei, Plastik und Architektur abzuwenden und sich beispielsweise auf ikonographisch besser fassliche Hervorbringungen der Film- und Alltagskultur zu beschränken. Damit sind – davon bin ich überzeugt – falsche Alternativen aufgewiesen.

Denn Libeskind's Architekturen stellen mehr als eine hermeneutische Herausforderung. Sie tragen eine ethische Verpflichtung, der auch die Kunstwissenschaft nicht einfach ausweichen kann: Ob man nach Auschwitz noch Gedichte schreiben kann, ist nicht mehr die Frage, die Frage ist, wie man diese ›Gedichte‹, die Künstler, Architekten, Poe-

1 Daniel Libeskind, »Bauen in ver-rückten Verhältnissen. Daniel Libeskind über das Material

der Architektur«, in: *Neue Bildende Kunst* 5, 1994, S. 82.

ten in den unterschiedlichsten künstlerischen Formen und Medien ›geschrieben‹ haben, für die Gegenwart immer wieder lesbar machen kann?

Auf diese Herausforderung sucht Yvonne Al-Taie in ihrer hier vorliegenden Untersuchung neue Antworten, indem sie Libeskind's Konzepte vor dem Hintergrund einer Metaphorik jüdischer Identität unter anderem mit den philosophischen und literarischen Denkfiguren Jacques Derridas, Paul Celans und James Joyces konfrontiert und auf diesem Wege lesbar zu machen versucht. Ihre Perspektive ist jenseits des klassischen methodischen Instrumentariums der Kunstgeschichte bildwissenschaftlich und transdisziplinär auf Literaturwissenschaft, Theologie und Judaistik erweitert.

Drei Kernbereiche einer visuellen Metaphorik jüdischer Identität stehen dabei für Al-Taie im Vordergrund: *die Stadt* als Matrix raum-zeitlicher Orientierungen, *die Geschichte*, in der die Shoah einen fundamentalen Bruch markiert, als architektonischer Bezugspunkt, sowie *Text und Schrift* als Paradigma für die Betrachtung von Architektur unter besonderer Berücksichtigung der Schrift in der jüdischen Tradition.

Die folgenden kurzen Überlegungen des Herausgebers zu einigen Aspekten der Zeit, der Dekonstruktion und Metaphorik sind Reflexe auf die Lektüre und die Gespräche während der Betreuung der Arbeit. Sie seien als Anregung zum Weiterdenken der Lektüre vorangestellt.

Zeit – Leere – Erinnerung – Shoah

Im Judentum ist *die Zeit* die Ordnungs- und Stabilitätskategorie und nicht *der Raum*.² Libeskind greift auf diese Kategorie als Verlaufsanzeige für das Leben zurück, das er in der Konstruktion der Architektur an Hand der Stadt als Buch der Lebensverläufe findet. Das Leben vollzieht sich als Zeiteinheit, Zeitspanne linear, ist aber in den sich wiederkehrenden, zyklischen Zeitablauf eingebettet. In diesen Zeitablauf ist die Erinnerung miteingebunden. Erinnerung geschieht im Heute (»das ist heute« – Feier des Sedermahles) und eröffnet den Blick in die Zukunft (»Auf, nächstes Jahr in Jerusalem!«) und ist an die Vergangenheit, deren Ereignisse im Text für die Erinnerung verschriftlicht werden, zurückgebunden. Erinnerung ist ein Ereignis, das sich im Heute vollzieht. Der Vollzug des Lebens in der Kategorie der Zeit ist für das Judentum grundlegender Ausdruck des Daseins. Vollzieht sich kein Ereignis, kein Leben, kein Sein, so ist dies eine Leere. Die Leere ist keine räumliche Leere, sondern Zeit, die nicht vom Leben der Menschen gefüllt ist durch Abwesenheit und Vernichtung.

2 Diese Überlegungen entstammen Gesprächen mit meinem Doktoranden, Herrn Dipl. Theol. Wolfgang Neiser. Siehe auch weiterführend Ludger Schwiener-Schönberger, »Kohelet«, in: *Herders Theologischer Kommentar zum AT*, Freiburg 2004, S. 170–181, 244–276, sowie Thomas Krüger, »Dekonstruktion und

Rekonstruktion prophetischer Eschatologie im Qohelet-Buch«, in: Anja A. Diesel, Diethelm Michel, Reinhard G. Lehmann u.a. (Hrsg.), »*jedes Ding hat seine Zeit...*«. *Studien zur Israelitischen und altorientalischen Weisheit. Diethelm Michel zum 65. Geburtstag*, Berlin 1996, S. 107–129.

Libeskind's *Voids* im Jüdischen Museum in Berlin bleiben leer, da sie von der Anwesenheit der Menschen nicht gefüllt werden können oder leer zurückbleiben. Der Rückgriff auf die Lebenszeit des Menschen als Ausgangspunkt der metaphorischen Architektursprache von Libeskind aufgrund der Lesart der Stadt als Buch wurzelt in der jüdischen Existenz- und Glaubensaussage, dass der Mensch sich seine Welt nicht losgelöst von den Weltbezügen schaffen kann: Der Mensch stößt an Grenzen, letztlich an die Grenze seines Lebens. Es bleibt ihm keine andere Möglichkeit, seine Welt als ein durch die Zeit bestimmtes Sein anzunehmen. Dieser Grundsituation werden sich die Menschen besonders in lebensgeschichtlichen Einschnitten bewusst: Das Ereignis ruft im Blick zurück gute und böse Zeiten in Erinnerung, denen im Nachhinein eine nachträgliche Sinndeutung zukommt, gelegentlich auch eine transzendente Wirklichkeit beigegeben wird.

Diese Zusammenhänge lassen sich – wie Al-Taie zeigt – auch aus den Gedichten Paul Celans herauslesen. Gerade darin spielen sie eine wichtige Rolle in der architektonischen Konzeption von Libeskind: Die Sinngebung des scheinbar Sinnwidrigen wird als künstlerische Aufgabe denkbar, keine Sinngebung, die sich der Mensch selbst gibt, sondern ein Sinn, der sich ihm von woanders her erschließt. Dies zeigt Al-Taie für das Jüdische Museum Berlin anhand der Metapher der Leere, die der Mensch in seiner Sinngebung der Shoah nicht von sich aus geben kann. Dem Menschen ist ein sinnstiftendes Sprechen über die Shoah verwehrt. In der Leere der *Voids* bleiben die Sinngebung des scheinbar Sinnwidrigen und die Grenzen menschlicher Handlungsmöglichkeiten dem Menschen entzogen. Es bleibt die Annahme der Erfahrung der Gegenwart mit dem Blick zurück und das Ahnen einer offenen und ungewissen Zukunft. Dieser existentiellen Frage setzt Libeskind den Besucher des Jüdischen Museums in den *Voids* aus. Die dem Menschen in dieser Erfahrung aufgewiesene, letztlich unbegreifliche, transzendente Grenzerfahrung ist ausgewiesen noch keine Rede von Gott, dennoch schließt die metaphorische ewige Leere die Zeit mit ein, die aus ihr ausfließt und dem Menschen in seiner Begrenztheit zukommt. Es handelt sich um keine Strategie der Vertröstung, sondern um eine in architektonische Formen gefasste konkrete Anfrage an die Sinnbestimmung des eigenen Lebens, angesichts der Lebensgeschichte des anderen, wie sie Libeskind in seiner Architektursprache im Bezug auf Schrift und Text als Ausdrucksform menschlicher Erinnerung visualisiert.

Dekonstruktion und Babel

In der jüngeren Philosophie hatte Jacques Derrida versucht, den griechischen Begriff »chora« als räumliche Vorstellung von Leere mit dem jüdischen Begriff der Zeitleere zu verbinden und zugleich die möglichen Abgrenzungen herauszuarbeiten: Ein leerer Raum ist die Umgrenzung der Zeitleere. Aus diesen Zusammenhängen zwischen Derrida und Libeskind gewinnt Al-Taie Bezugspunkte für ihre Analysen. Zwei zentrale Archetypen, die Daniel Libeskind in seinem Begriff von Stadt vereinigt, sind Apokalyp-

se und Utopie, die mit biblischen Bildern gesprochen als Babel der (Sprach-)Verwirrung und himmlisches Jerusalem bezeichnet werden können. Mit seiner Neubewertung des Babel-Motivs, besonders in Hinblick auf sprachtheoretische Überlegungen, hat Derrida – wie Al-Taie zeigt – das Nachdenken über das Verhältnis von Architektur und Sprache entscheidend vorgeprägt. Tatsächlich war es Jacques Derrida, der die Umwertung der Metapher vom Turmbau zu Babel systematisch zu einer zentralen Denkfigur einer strukturalistischen Dekonstruktion der Sprache ausarbeitete. »Was rufen wir mit Babel auf?« fragt er am Anfang seines Textes *Des Tours de Babel* von 1980: »Einen Mythos von der irreduktiblen, nicht mehr auf einen Ursprung rückführbaren Vielfalt der Sprachen, von der Unmöglichkeit des Vollendens.«³ Und Derrida fragt weiter: »Heißt Babel wirklich ›Verwechslung‹, ›Verwirrung‹ (so die jüdische Volksetymologie von Balal)?«⁴ Der entscheidende Punkt an der Umwertung des Babelmythos durch Jacques Derrida ist dabei, daß er mit diesem in neuer Form den Wert des Nichtverstehens positiv beschreibt, nämlich als Wahrung des Geheimnisses, eines anderen Raumes, der jeder Kommunikation ebenso vorausgeht wie der Kunst, der Literatur, der Religion oder der Architektur, während Hermeneutiker wie Hans Georg Gadamer darauf beharrten, dass wir immer schon auf das Verstehen des im Text Gesagten vorausblicken.⁵

Dieser Ansatz Derridas wirkte nicht nur erlösend für die hermeneutische Betrachtung dieses einen Motivs, sondern darüber hinaus weiterführend allgemein für die Analyse anderer komplexer poetologischer Strukturen der Moderne. Sie lösten den Turm zu Babel-Mythos von dem weltanschaulichen Einheits- und messianischen Erlösungsanspruch, mit dem ihn zahlreiche Künstler, Architekten und Literaten wie zum Beispiel Johannes Itten, Wenzel Hablik, oder Bruno Taut während des zweiten und dritten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts symbolisch aufgeladen hatten: An die Stelle der göttlichen Strafe menschlicher Selbstüberhebung durch die Verwirrung der Sprachen trat damals der Gedanke einer Aufstiegsbewegung, in der der Mensch über die Frage nach den Wurzeln der verschiedenen Sprachen zur Einheit seiner anthropologisch vorgegebenen Verständigungsfähigkeit zurückfinden sollte.⁶

Derrida hat diesen Ganzheitsanspruch in seiner dekonstruktivistischen Deutung des Turms zu Babel aufgebrochen. Dabei hat er selbst in einem Interview, *Architecture Where Desire May Live*, das er 1986 für die Zeitschrift *Domus* gab, darauf hingewiesen, dass diese Deutung des Turms zu Babel in der Signatur des Labyrinthischen wiederum in architektonische Konzeptionen zurückfließen kann:

3 Jacques Derrida, »Des Tours de Babel«, in: Joseph F. Graham, *Difference in Translation*, Ithaca und London 1985, S. 209–248; zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Jacques Derrida, »Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege«, übersetzt von Alexander Gracia Düttmann, in: *Übersetzung und Dekonstruktion*, hrsg. von Alfred Hirsch, Frankfurt a. M. 1997, S. 119–165, S. 119.

4 Ebd.

5 Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*,

5. Aufl., Tübingen 1986 (H. G. Gadamer, *Gesammelte Werke*; 1. Hermeneutik; 1), S. 299ff.

6 Diese kulturgeschichtliche Veränderung in der Deutung des Babelmythos ist auch an wissenschaftlichen und literarischen Publikationen wie Arnolds Wadlers *Der Turm von Babel. Urgemeinschaft der Sprachen*, die seit 1920 entstand und 1935 in Basel publiziert wurde, oder etwa an dem Roman von Josef Ponten: *Der babylonische Turm. Geschichte der Sprachverwirrung einer Familie* abzulesen.

»Die Tatsache, dass diese Intervention in der Architektur [das Scheitern des Turmbaus zu Babel] das Scheitern oder die Grenzen einer universellen Sprache überhaupt aufzeigt und repräsentiert, sagt manches über die Unmöglichkeit, die Vielfalt der Sprachen zu beherrschen und über die Unmöglichkeit, eine universelle Übersetzung zu finden. Dies bedeutet auch, dass das Entwerfen, die Konstruktion [construction] der Architektur [im Kern ihres Entstehens] stets labyrinthisch bleiben wird. Die Hauptaufgabe ist dabei, nicht *einen* Gesichtspunkt zugunsten eines anderen aufzugeben, der der einzige, ja absolute werden könnte, sondern die *Vielfalt* der möglichen Gesichtspunkte im Auge zu behalten.«⁷

Und weiter kommt Derrida zum tröstlichen Fazit für diese Situation: »Wenn der Turm [zu Babel] vollendet worden wäre, würde es keine weitere Architektur mehr geben. Denn einzig das Unvollendete des Turms macht es für die Architektur wie für alle anderen vielfältigen Sprachen [der Menschen] möglich, eine Geschichte zu haben.«⁸

Auch wenn sich Daniel Libeskind mit Recht gegen die plakative Zuordnung seiner Arbeit zum Stichwort *Dekonstruktivismus* wehrte, so werden doch vor diesem Hintergrund Denkfiguren und Leitmotive deutlich, die ihn mit Jacques Derrida, Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Zaha Hadid oder Bernard Tschumi verbinden. Wie unmittelbar diese Umdeutung des Mythos vom Turm zu Babel auf die Kunst und Architektur zurückwirkte, ist nicht nur bei Daniel Libeskind, sondern exemplarisch etwa in dem »Babel-Projekt« von Rem Koolhaas zu studieren, das 1989 als Sea Trade Center in Zeebrugge entstand: Programmatisch hat Rem Koolhaas hier das Motiv des Babelschen Turms in Breughels künstlerischer Fassung auf den Kopf gestellt.

Tod der Metapher

Die Analyse der architektonischen Sprache von Daniel Libeskind führt auch zu einer grundsätzlich erneuerten Reflexion über die spezifischen Funktionsweisen visueller Symbole und Metaphern im kulturhistorischen Zusammenhang: Das Verständnis visueller Metaphern ist jedenfalls nicht wie das von Symbolen aus einem durch gesellschaftliche Konventionalisierung entstandenen festen Bestand ikonographisch katalogisierbarer Zeichen mit vorgegebenen Bedeutungen abzuleiten,⁹ sondern beruht auf einer von

7 »The fact that this intervention in architecture ... represents the failure or the limitation imposed on a universal language says something about the impossibility of mastering the diversity of languages, about the impossibility of there being a universal translation. This also means that the construction of architecture will always remain labyrinthine. The issue is not to give up one point of view for the sake of another, which would be the only one and absolute, but to see a diversity of possible points of view.» (Jacques

Derrida, »Architecture Where Desire May Live«, in: *Domus*, 671, 1986, S. 20).

8 »If the tower had been completed there would be no architecture. Only the incompleteness of the tower makes it possible for architecture as well as the multitude of languages to have a history.« (ebd. S. 20)

9 Vergleiche zusammenfassend zum Symbolbegriff in der Kunstwissenschaft Götz Pochat, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Köln 1983.

der künstlerischen beziehungsweise architektonischen Gestaltung angestoßenen Bedeutungsübertragung aus der Synopse anschaulicher Zusammenhänge und Analogien.¹⁰

Die Metapher bildet in diesem Zusammenhang keine Form der ›uneigentlichen Rede‹, kein ›Symbol zweiter Klasse‹,¹¹ sondern eine *Erkenntnismetapher*,¹² die sich schon seit dem 16. Jahrhundert unter den geistesgeschichtlichen Vorzeichen der humanistischen Neubewertung des Poetischen als »altera theologia«¹³ mit einem Erkenntnisanspruch verband. An diese Tradition lassen sich allgemein auch die metaphorischen Prozesse in Lieskinds Architekturen anschließen.

Dass Metaphern keine statischen Gebilde sind, sondern durch ihren Gebrauch auch einem Abnutzungs- und Erstarrungsprozess unterworfen sein können, in dem sie sich zu *Begriffen* und Symbolen verfestigen, hat schon Hegel als Denkfigur umrissen: »Bei lebenden Sprachen ist dieser Unterschied wirklicher Metaphern und bereits durch die Abnutzung zu eigentlichen Ausdrücken heruntergesunkener leicht festzustellen«¹⁴ Diesen Verwandlungsprozess von der Sprachmetapher zum Begriff beschrieb Nietzsche

10 In der Kunstphilosophie hat man das Phänomen visueller Metaphern zum einen auf den allgemeinen Nenner übergreifender semiotischer Metaphertheorien zu bringen versucht, wie Carl R. Hausman, *Metaphor and art. Interactionism and reference in the verbal and nonverbal arts*, Cambridge u.a. 1989, zum anderen allgemein auf seine Differenz zu literarischen Metaphern hin betrachtet, wie z. B. Virgil C. Aldrich, »Visuelle Metapher« (1968), in: *Theorie der Metapher*, hrsg. von A. Haverkamp, Darmstadt 1983 (Wege der Forschung; 389), S. 142–159, S. 142ff. Nelson Goodman (*Languages of art. An approach to a theory of symbols*, Indianapolis u. a. 1968) hat demgegenüber den wichtigen Vorstoß unternommen, die Metapher in der Kunst als Sprachsystem sui generis zu untersuchen. Stärker noch berücksichtigt Richard Wollheim (»Die Metapher in der Malerei«, in: *Bilder der Philosophie. Reflexionen über das Bildliche und die Phantasie*, hrsg. von R. Heinrich und H. Vetter, Wien und München 1991 (Wiener Reihe; 5), S. 17–31, S. 17ff.) die spezifisch medialen Eigenschaften der Malerei in seiner Bestimmung visueller Metaphern. Die skeptische Sicht auf die visuelle Metapher von Ernst Gombrich in der Kunstwissenschaft (»Visual metaphors of value in art«, in: Ders., *Meditations on a hobby horse and other essays on the theory of art*, London-New York 1963, S. 12–29) wurde von der nachfolgenden Forschung korrigiert: Oskar Bätschmann wies zutreffend darauf hin, daß durch die »Erforschung der Metaphorik als semantischen Prozesses vieles in den produktiven Vorgang hereinzuholen [wäre], was heute unter Begriffen

wie Symbolik stillgelegt ist.« (*Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt 1984, S. 150ff.).

11 Vgl. Harald Weinrich, »Metapher«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von J. Ritter und K. Gründer, Darmstadt 1980, Sp. 1179–1186, Sp. 1180.

12 Hierzu grundlegend Hans Blumenberg, »Paradigmen zu einer Metaphorologie«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 6 (1960), S. 7–105, S. 7ff.; ders., »Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung«, in: *Studium generale* 10 (1957), S. 432–447, S. 432, Nelson Goodman, *Languages of art*, a. a. O., Paul Ricœur, *Die lebendige Metapher*, München 1986 (Übergänge. Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt; 12), Ders., »Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik«, in: *Theorie der Metapher*, hrsg. von A. Haverkamp, Darmstadt 1983 (Wege der Forschung; 389), S. 356–375, S. 365ff., Harald Weinrich, *Metapher*, a. a. O., Sp. 1179ff.

13 Vgl. z. B. Giovanni Pico della Mirandola, *De hominis dignitate. Über die Würde des Menschen*, übers. von N. Baumgarten, hrsg. von A. Buck, Hamburg 1990 (Philosophische Bibliothek; 427), S. 54f., 64f. Schon im 16. Jahrhundert warnte Lodovico Dolce in seinem *Dialogo della pittura intitolato L'Aretino* (1557; 1565, in: Paola Barocchi (Hrsg.), *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bd. 1, Bari 1960, S. 141–206, S. 190) vor einer zu starken Verrätselung der Kunst, wenn er von den »filosofi che nascondevano sotto velo di poesia misteri grandissimi della filosofia« spricht.

14 Georg W. F. Hegel, *Vorlesungen über Ästhetik*,

aus erkenntniskritischer Perspektive auf die *Scheinwelt des Begriffs*, den er als »Residuum einer Metapher«, zugleich als »Begräbnisstätte der Anschauung« verstand:¹⁵ »Alles, was den Menschen gegen das Thier abhebt, hängt von dieser Fähigkeit ab, die anschaulichen Metaphern zu einem Schema zu verflüchtigen, also ein Bild in einen Begriff aufzulösen.«¹⁶ Über diesem Vorgang vergesse der Mensch die »originalen Anschauungsmetaphern als Metaphern« und nehme sie als »die Dinge selbst«.¹⁷ Nietzsches skeptisches Fazit hierzu lautet: »Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen.«¹⁸

In der neueren Philosophie wurde diese Vorstellung von der Abnutzung der Metapher auf der Grundlage eines philosophisch aufgewerteten Begriffs von Metapher von Jacques Derrida zu einem dekonstruktivistischen Angriff auf den Rang der Begriffe aktualisiert und von Paul Ricœur als »Tod der Metapher« im Gegenzug zur »lebendigen Metapher« entworfen: »Daß der Wortschatz ein Friedhof ausgelöschter, aufgehobener, »toter« Metaphern ist, steht fest.«¹⁹ An dieser dialektischen Konstellation setzt auch Libeskind an, um – wie Al-Taie in ihren exemplarischen Analysen zeigt – zu neuen Metaphern jüdischer Identität vorzudringen.

Anschauliche Erfahrung als existentielle Erfahrung

Dennoch bietet Libeskind's Architektur im Jüdischen Museum weit mehr als nur den Anstoß zu intellektuellen oder methodologischen Reflexionen. Sie bietet eine existentielle Erfahrung, die für jeden Besucher lebendig bleibt. Die Erfahrung, daß hier eine existentielle Dimension anschaulich erlebbar wird, war schon beim Rundgang durch den Rohbau des Jüdischen Museums greifbar: Die bedrängende Leere der Licht- und Dunkelräume der *VOIDS*, die Gleichgewichtsstörungen, denen man sich im Abstieg durch den *Garten des Exils* aussetzt, das sind Erfahrungen, die bis heute auf die Besucher ungemindert ihre Wirkung entfalten. Geschichte gewinnt hier anschaulich erfahr-

hrsg. von H. G. Hotho (1835); redigiert von F. Bassenge, Nachdruck der Ausgabe Berlin 1955, Berlin-Weimar 1984, S. 391f.

15 Friedrich Nietzsche, »Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne«, in: Ders., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, hrsg. von G. Colli und M. Montinari, Bd. 1: 2. Aufl., München; Berlin-New York 1988, S. 882, 886.

16 Ebd., S. 881.

17 Ebd., S. 883.

18 Ebd. S. 880f. Siehe hierzu auch Paul Ricœur, *Die lebendige Metapher*, a. a. O., S. 261f.

19 Jacques Derrida, »La mythologie blanche (la métaphore dans le texte philosophique)«, in: *Poétique 2* (1971), S. 1–52, S. 1ff., Ders., »Der Entzug der Metapher«, in: *Romantik*, hrsg. von V. Bohn, Frankfurt a. M. 1987, S. 317–355, S. 317ff. Paul Ricœur, *Die lebendige Metapher*, a. a. O., S. 254–273, v. a., S. 263ff., 268ff. Zitat von S. VI.

bar Gegenwart, eine Gegenwart die sich in den anschaulichen Erfahrungen aller Nachfolgenden erneuert.

Eine entscheidende Erkenntnis dieser Erfahrung ist schließlich, dass sie nicht als eine ›jüdische Erfahrung‹ ab- oder ausgegrenzt werden kann, sondern dass sie als moderne Existenzerfahrung des Menschen insgesamt verfügbar wird. Mit Recht problematisiert Al-Taie, wie schwer es ist, von »jüdischer Kunst« zu sprechen. Vielmehr formuliert Libeskind Erfahrungen, die allen Menschen als Erfahrungsmöglichkeit verfügbar sind. Das hat Libeskind selbst reflektiert, etwa wenn er vermerkt: »Keinen Ort zu haben, ist für mich auch ein Erbe, eine historische Bedingung, nicht nur eine gewählte [...]. Es ist diese sehr globale Heimatlosigkeit, die mehr und mehr zu einer Erfahrung für jeden wird.«²⁰ Eine Gettoisierung dieser Erfahrung auf der Ebene ›jüdischer‹ Kunst oder Kultur ist damit ausgeschlossen.

Es war von Anfang an Sinn dieses Projekts, dass es im Rahmen der Nachwuchsförderung durch eine Nachwuchswissenschaftlerin realisiert werden sollte: Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Fragen jüdischer Identität sollte als ein Stück gelebtes wissenschaftliches Erbe direkt in der kunsthistorischen Ausbildung fortgeschrieben werden. Yvonne Al-Taie hat sich dem Anspruch dieser Arbeit mit aller Ernsthaftigkeit gestellt.

Umso mehr freue ich mich, dass dieses Projekt durch die finanzielle Unterstützung durch die kohlpharma GmbH nun auch in gedruckter Form einem breiten Publikum vorgelegt werden kann. Der Schnell & Steiner Verlag, deren Verlagsgründer selbst zu den Verfolgten des Naziregimes gehörten und die vor diesem Hintergrund schon im Februar 1946 wieder die Lizenz für die Fortführung ihrer Verlagstätigkeit erhielten,²¹ hat das Buch in bewährter Form in sein Verlagsprogramm aufgenommen, namentlich sei hierfür Herrn Dr. Albrecht Weiland für sein verlegerisches Engagement gedankt. Meine Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen, Dr. Oliver Jehle, Eva Müller M.A., Benedicta Feraudi M.A. haben die Lektorierung umfassend und sorgfältig begleitet. Herr Jörg Pütz hat Bild und Text im Satz einfühlsam aufeinander abgestimmt.

Möge die Publikation das Nachdenken über die visuellen Formen und die Metaphorik jüdischer Identität beflügeln.

20 Vgl. Anm. 1.

21 Bettina Beringer, *Der Verlag Schnell & Steiner*.

Ein Beitrag zur publizistischen Selbstbehauptung, München-Zürich 1983, S. 36ff., 42ff.