

# PRESS REVIEW

---

Daniel Barenboim Stiftung  
Barenboim-Said Akademie & Pierre Boulez Saal

Thursday, July 15, 2021



West-Eastern  
**Divan Orchestra**



**BARENBOIM-SAID**  
AKADEMIE



**PIERRE BOULEZ**  
SAAL

---

Die Zeit

Oksana Lyniv ist die erste Dirigentin bei den Bayreuther Festspielen. Kein leichter Job, in diesem Sommer

Frankfurter Allgemeine Zeitung

Das Chamber Orchestra of Europe und Yannick Nézet-Séguin feiern Beethoven im Baden-Badener Festspielhaus

Die Zeit

Auch das Berliner Stadtmuseum ist im Humboldt Forum vertreten. Und zeigt dort nun eine Ausstellung, in der die Vergangenheit eine Frage der Haltung ist

Rbb Inforadio

„Spuren“ im Humboldt Forum: Geschichte des Ortes

Die Zeit

Gedenkt endlich auch der Opfer kolonialer Gräueltaten!

# Klingt mutig

Oksana Lyniv ist die erste Dirigentin bei den Bayreuther Festspielen. Kein leichter Job, in diesem Sommer VON FLORIAN ZINNECKER

Natürlich kann Oksana Lyniv selbst nichts dafür, dass vor ihr noch keine andere Frau am Pult des Bayreuther Festspielorchesters stand. Dass auf dem Grünen Hügel 145 Jahre lang ausschließlich Männer dirigiert haben, verrät im Zweifel mehr über die Festspiele als über die Frau, deren Engagement dieser Kontinuität nun ein Ende setzt. Eine muss die Erste sein, jetzt ist es eben sie – und das bedeutet vor allem, ungefähr tausendmal die Frage zu beantworten, wie es denn so sei, die Erste zu sein. Und was soll man darauf antworten? Gleichzeitig ist es für Oksana Lyniv keineswegs eine Premiere, als erste Frau vor einem Orchester zu stehen, das passiert ihr öfter, und das macht es nicht besser.

An der Frage liegt es aber gar nicht, dass sich die Anbahnung eines Treffens mit Lyniv in Bayreuth schwierig gestaltet. Sondern daran, dass es ihr kaum anders ergeht als all den anderen Dirigenten, die vor ihr in Bayreuth debütiert haben: Sie hat keine Zeit. Die Probenzeit ist knapp bemessen, jede Minute Konzentration ist kostbar, und gemessen wird die 43-Jährige am Ende nicht an der Qualität ihrer Interviews, sondern daran, ob die Premiere des Fliegenden Holländers am 25. Juli musikalisch glückt oder nicht. Wobei der Probenplan nicht das einzige Hindernis ist.

Ein Probenbesuch sei leider absolut ausgeschlossen, betriebsfremde Personen dürften das Festspielhaus auf keinen Fall betreten. Diese Antwort versendet das Pressebüro der Festspiele in diesem Sommer an alle Journalisten, die ein Treffen mit Oksana Lyniv anfragen. Es ist nie leicht gewesen, vor der Eröffnung am 25. Juli einen Blick auf das zu erhaschen, was auf dem Grünen Hügel gerade geprobt und einstudiert wurde. Es gab Zeiten, in denen der amtierende Pressesprecher von den Mitwirkenden spöttisch »Deichgraf« genannt wurde: weil er aufzupassen hatte, dass nichts durchsickert. Aber nie war die Ansage so klar wie diesmal: Vergessen Sie's!

Kein Wunder, im vergangenen Jahr mussten die Bayreuther Festspiele erstmals seit fast 70 Jahren abgesagt werden. Es war mühsam genug, den Behörden des Freistaats Bayern im Frühjahr eine Spielgenehmigung für diesen Sommer abzutrotzen und mit harten Auflagen eine Zulassung für 900 Zuschauer pro Abend zu erwirken, halb so viele wie üblich. Alle Mitwirkenden werden täglich getestet. Da fehlte es noch, dass in der Probenzeit ein Journalist das Virus einschleppt. Kann man verstehen.

So ganz sang- und klanglos will der Reporter den Umstand, dass hier seit 145 Jahren erstmals eine Frau dirigiert, aber doch nicht hinnehmen, auch eingedenk der Erinnerung, mit welchen Skandalchen die Festspiele in der Vergangenheit Aufmerksamkeit generiert haben. Und das hier ist doch mal eine richtig schöne, seriöse Sache.

Bleibt also nichts, als getestet und doppelt geimpft einfach mal hinzufahren.

Bayreuth, ein Tag Ende Juni, von vorn sieht das Festspielhaus aus wie immer, von hinten ist die Anlage kaum wiederzuerkennen. Auf den einstigen Künstlerparkplätzen steht eine Zeltstadt, hierher wurden alle Abteilungen verlegt, die nicht unbedingt im Haus sein müssen, um zu schneiden, zu schminken, auf der Bühne zu stehen und zu singen oder im Orchestergraben zu geigen oder zu dirigieren. Das Künstlerische Betriebsbüro, der Pressesprecher, die Verwaltung und alle Abteilungen, die um regelmäßigen Kontakt zur Außenwelt nicht herumkommen, arbeiten hier in Containern. Außer einem kleinen Bühnenmonitor erinnert nichts an die Festspiele, man kann das Festspielhaus von hier aus nicht einmal sehen. Die Kantine ist geschlossen, später bei den Aufführungen werden die Streicher mit Mund-Nasen-Schutz spielen – im Orchestergraben, wo leicht die 30-Grad-Marke erreicht wird, keine reine Freude. Der Chor wird aus dem Probensaal übertragen, jeder Sänger sitzt dort einzeln in einer Plastikbox und singt mit Mikrofon und Kopfhörern.

Auf einer der hinteren Probebühnen ist ein eigenes Testzentrum eingerichtet, jeder der 800 Mitwirkenden muss 12 Stunden vor jeder Probe zum PCR-Test, einzelne Abteilungen morgens außerdem zum Schnelltest, nach dem Abstrich wird vor Ort gewartet, bis das Ergebnis digital erst auf dem Smartphone und dann auf dem Hausausweis erscheint. Wer keinen aktuellen Test hat, wird auch mit Ausweis nicht ins Haus gelassen. Auf dem Festspielgelände laufen immer ein paar Leute herum.

Wo ist denn Frau Lyniv?

Die probt. Auf der Hauptbühne.

Wie lange?

Bis 22 Uhr.

Und danach?

Ist Nachbesprechung.

Gleich in ihrer ersten Probenwoche sagte Oksana Lyniv in einem Interview mit der Deutschen Welle, sie habe genau die richtige Größe für den Bayreuther Orchestergraben. Ein

Scherz, eine Anspielung auf ihre 1,66 Meter Körperlänge, nur unwesentlich mehr als Richard Wagner selbst. In Bayreuth fand man das nicht lustig. Nicht wegen Richard Wagner, sondern wegen der Koryphäen, die vor Lyniv schon hier standen. Ein solcher Satz vor dem Debüt ist eine Ansage. Aber so war der Satz gar nicht gemeint. Es gehört nur einfach zu Ok-sana Lynivs Wesen, sich nicht kleiner zu machen, als sie ist.

Vor zehn, 15 Jahren, als sie und ihre Altersgenossinnen gerade ihr Studium beendeten, habe sich kaum eine Agentur finden lassen, die an einer Zusammenarbeit interessiert gewesen sei, hat Lyniv dem Bayerischen Rundfunk einmal erzählt. Eine Frau als Dirigentin aufzubauen dauere sehr lange, hieß es, und es gebe keine Erfolgsgarantie. »Nicht für jeden Dirigenten ist der Anfang schwer«, sagte Lyniv damals. »Nur für Frauen. Jeder kämpft mit Unsicherheit und damit, dass er noch keine Erfahrung hat. Es ist nur so, dass die Männer meistens mehr Unterstützung bekommen.« Heute hingegen hätten so viele Orchester Interesse daran, auch mal eine Frau am Pult vorzustellen, dass sie mehr Anfragen bekomme, als sie schaffen könne. Sie erzählt auch von einem Professor, der sagte, wenn Frauen schon dirigieren müssten, dann doch bitte nur »weibliche« Musik, Mozart und Debussy. Oder von einem Erlebnis im Meisterkurs mit Kurt Masur, der ihr gegenüber Töne anschlug, die den Orchestermusikern die Schamesröte ins Gesicht trieben.

Auch am nächsten Tag ist sie vollauf beschäftigt. Auf dem Probenplan kann man es lesen: Von 10 bis 13 Uhr wird die Ouvertüre szenisch gestellt, von 14 bis 17 Uhr zuerst der I. Akt, dann das Finale des II. Akts, der restliche II. Akt dann von 18 bis 20 Uhr. Parallel arbeiten die anderen Teams der Saison: auf verschiedenen Probebühnen zeitgleich Tannhäuser sowie die Prügel- und die Festwiesen-Szene aus den Meistersingern von Nürnberg. Auf der externen Probebühne in einer Lagerhalle im Bayreuther Industriegebiet steht Die Walküre auf dem Programm, II. Aufzug, die Flucht Siegmunds und Sieglindes, anschließend der Auftritt Brünnhildes: die Todesverkündung. Hier arbeitet der zweite Debütant des Sommers, Pietari Inkinen, 41, der im nächsten Jahr den neuen Ring des Nibelungen dirigieren wird. Geprobt wird schon dieses Jahr, außerdem steht die Walküre heuer dreimal halbkonzertant auf dem Spielplan, bebildert von dem österreichischen Aktionskünstler Hermann Nitsch.

Ein Besuch bei Inkinen im Industriegelände ist dann, mit PCR- und Schnelltest sowie FFP2-Maske, doch irgendwie möglich. Inkinen und das Ensemble proben mit Klavier, ohne Orchester, aber es dauert nicht lange, bis man das vergisst – jedes Crescendo, jedes Accelerando, jede Note wird von Inkinen so ausgekostet, als säßen vor ihm 126 Musikerinnen und Musiker, nicht nur ein Korrepetitor. Die Musik verfängt sofort. »Es war immer mein Traum, einmal hier zu arbeiten und Teil dieser großen Historie zu sein«, sagt Inkinen in einer Probenpause vor der Industriehalle. »Heute sollen viele Dinge ja am liebsten nach einem Klick fertig auf dem Tisch liegen. Aber für mich darf es nicht zu einfach und zu leicht sein. Ich finde: Je mehr man investiert, desto mehr bekommt man zurück. Wir werden bis an unser

Lebensende immer neue Fragen und Details entdecken.« Drei Tage noch, dann wird Inkinen zum ersten Mal vor dem Orchester sitzen. Ist er nervös? Der Finne lacht. Es gebe Kollegen, ja, die mit einer fertigen Klangvorstellung in die Probe kämen. »Das ist nicht mein Stil. Natürlich habe ich eine klare Vorstellung, wie ich dirigieren will, aber ich muss auch zuhören, was die Musiker anbieten.«

Zu den Kollegen, die das anders sehen, gehört auch Oksana Lyniv. Zum Herumprobieren sei viel zu wenig Zeit, außerdem entspreche das nicht ihrer Art, sagt sie. Kurz vor den Endproben des Holländers ist dann doch ein Gespräch mit ihr möglich, eine ganze Stunde lang und mit größtmöglichem Abstand: per Zoom.

Schon als Teenager arbeitet Lyniv, geboren in Brody in der Ukraine, als Souffleuse an der Oper. Anschließend studiert sie Musik, zuerst im benachbarten Lviv, später in Dresden. Nach dem Studium wird sie stellvertretende Chefdirigentin in Odessa, dann wechselt sie an die Bayerische Staatsoper: nicht gleich als Kapellmeisterin, sondern als Assistentin von Kirill Petrenko, mit dem sie im Wagner-Fach den Ring des Nibelungen und Tannhäuser erarbeitet. Vier Jahre bleibt sie in München, sie bezeichnet diese Zeit heute als die glücklichste ihrer Karriere. Als sie 2013 die Zusage von Petrenko bekommt, lädt er sie gleich nach Bayreuth in eine Vorstellung der Walküre ein, die er damals in der Castorf-Inszenierung dirigiert. Von München aus wechselt sie 2017 als Chefdirigentin ans Opernhaus von Graz; als nach drei Jahren immer mehr Gastspiel-Anfragen kommen, gibt sie die Position auf. Die Einladung nach Bayreuth hatte sie da schon in der Tasche.

Im Grunde wusste sie, worauf sie sich einließ. Das Bayreuther Festspielhaus unterscheidet sich von anderen Opernhäusern nicht nur durch einen unüberschaubaren Berg an Mythen, Anekdoten und musikhistorischer Bedeutungsaufladung, sondern ganz konkret durch das Verhalten des Schalls im Raum. Ein Unterschied, der auch nach bald 150 Jahren nichts von seiner Faszination eingebüßt hat – und, so sollte man meinen, auch nichts von seiner Tücke. Anderswo verteilt sich der Orchesterklang aus dem Graben in den Zuschauerraum wie Licht, manche Schallwellen erreichen das Publikum direkt, andere werden an den Wänden und der Decke reflektiert, die Sängerinnen und Sänger singen in den Orchesterschall hinein. An der Stelle, an der es am meisten tost, steht der Dirigent und mischt den Sound. Im Bayreuther Festspielhaus befindet sich über dem Graben eine doppelte Klangblende, die den Orchesterschall nahezu komplett auf die Bühne wirft. Dort mischt sich der Klang mit den Sängerstimmen und wird erst dann über seitliche Scherwände in den Zuschauerraum gelenkt. Der Dirigent im Graben kann und darf darum seinen Ohren nicht trauen, er muss eine Dysbalance herstellen und dafür sorgen, dass das Orchester den Sängern stets einen halben Schlag voraus ist, damit im Zuschauerraum alles perfekt zueinanderpasst. Einige haben das buchstäblich im kleinen Finger, andere nicht so. Bei den Proben jedenfalls, so berichten viele, bedürfe es haargenauer Abstimmungsarbeit mit den Assistenten im Saal –

und bei den Aufführungen sei wenig künstlerisch Neues zu erreichen, eher regle man wie ein Schutzmann den Verkehr.

»Wir sind gerade in einer sehr spannenden Phase«, erzählt Oksana Lyniv im Zoom-Gespräch. Hinter ihr lägen drei Bühnenorchesterproben, sie habe vorher eine Menge Hinweise bekommen, dass es sehr schwierig werden könnte, den Klang in die richtige Balance zu bringen. »Aber alles hat so weit funktioniert, wir sind ziemlich zufrieden. Ich habe Schlimmeres befürchtet.«

Ist es in Bayreuth anders, die erste Frau am Pult zu sein? Sie zögert keine Sekunde mit der Antwort. »Für die Außenwelt ist es ein supergroßes Ereignis, das merke ich natürlich, und ich verstehe es auch.« Es gelte, den Beweis anzutreten, dass Frauen nicht nur Mozart und Debussy dirigieren könnten, sondern auch Wagner in Bayreuth, ja den Fliegenden Holländer in Bayreuth, der gar nicht für den sagenumwobenen, schwierigen Orchestergraben geschrieben wurde, was die Sache traditionell zusätzlich erschwerte. »Aber für mich und für meine Arbeit ist es egal. Wir haben konkrete Aufgaben zu lösen – mit dem Orchester, den Sängern, dem Chor, dem Orchestergraben, der Akustik, der Partitur.«

Im Übrigen stimme es gar nicht, dass sich der Dirigent im Orchestergraben nicht auf seine Ohren verlassen könne. »Man muss einfach nur das System verstehen, wie die Artikulation im Graben klingen muss, damit es draußen genau richtig ist. Hundertprozentig genau kann ich es natürlich nicht sagen, aber im Wesentlichen ist das Prinzip: Man muss alles einfach ein bisschen übertreiben.« Auch das werden sie in Bayreuth wahrscheinlich gar nicht gerne lesen.

Foto: Marian Lenhard für DIE ZEIT (Bayreuth, 13.7.21)

Oksana Lyniv im »Flying Dutchman«-T-Shirt vor der Büste Richard Wagners auf dem Grünen Hügel

## Wenn der Dirigent vorm Orchester kniet

Das Chamber Orchestra of Europe und Yannick Nézet-Séguin feiern Beethoven im Baden-Badener Festspielhaus

Es wird viel gelacht“, strahlt Christian Eisenberger, aus der Probe kommend. Der Geiger aus Graz ist seit 1996 Mitglied im Chamber Orchestra of Europe, jenem Spitzenensemble, das in London von Musikern selbst gegründet wurde und heuer seinen vierzigsten Geburtstag feiert. Das erste Gastspiel im Jubiläumsjahr führte das Orchester zusammen mit seinem Dirigenten und Ehrenmitglied Yannick Nézet-Séguin ans Festspielhaus Baden-Baden, wo es ein Projekt nachholte, das für ein anderes Jubiläum an anderem Ort gedacht war: Konzerte und CD-Aufnahmen aller Beethoven-Symphonien in Luxemburg und Paris. Und als ob die Corona-Pandemie nicht schon gereicht hätte, eilte ihr der Brexit noch zur Seite. Etwa die Hälfte der englischen Musiker, die im Orchester die Mehrheit bilden, kam nicht mit auf Tournee. Virus, Visum und womöglich noch eine lästige Deklaration zum Instrument und seinen Materialien – da vergeht Eisenberger das Lachen. Wenn es nach ihm ginge, hätten die Instrumente seiner englischen Kollegen längst einen eigenen Reisepass. Wer es einrichten konnte, umging die deutschen Corona-Einreisebestimmungen auf Umwegen über ein quarantänefreies EU-Land.

### Hinter der Maske der Heiterkeit

Im hygienisch hochgerüsteten Sicherheitstrakt des Festspielhauses wurden nicht nur die zugelassenen fünfhundert Zuhörer in größtmöglicher Einzelung platziert. Auch das Orchester saß auf Lücke, jeder Musiker am eigenen Pult, vier Kontrabässe am linken, die historische Pauke am rechten Bühnenrand. Zu ihr gesellten sich, in idealer Mischung, die beiden ventillosen Trompeten im ansonsten modern ausgerichteten Orchester mit dem symphonischen Kammerton von genau 441 Hertz. Und keine Symphonie hätte als Auftakt des Zyklus geeigneter sein können als Ludwig van Beethovens Achte, die Symphonie der Unvorhersehbarkeit, so unberechenbar wie das Leben in der Pandemie. Alles wird hier, auch parodistisch, auf den Kopf gestellt, manches wirkt zu lang, manches zu kurz, Rhythmik und Melodik verselbständigen sich zu unabhängigen Bauteilen, rabiante Akzente und brutale Tuttischläge stören einen Verlauf, der über weite Strecken ohnehin aus Unterbrechung und Abweichung besteht – und das alles hinter der vorgehaltenen Maske der Heiterkeit.

Mit welcher Freude präsentierten Dirigent und Orchester dieses Verwirrspiel, für das der Zuhörer in seiner Wahrnehmung gar nicht schnell genug sein kann! Wie genießerisch zelebrierten die formidablen Holzbläser ihre schwingenden Kantilenen im vorgeschriebenen piano dolce, mit wie viel Verve legten sich die Streicher im Finale fortissimo ins Zeug, wie großartig mischte sich die pochende Pauke pianissimo ins kammermusikalische Miteinander.

Was macht aus Orchestersicht einen guten Dirigenten aus? Die Antwort von Christian Eisenberger klingt wie eine Selbstverständlichkeit: „Ein guter Dirigent ist in der Lage, erst einmal anzunehmen, was ihm das Orchester anbietet.“ Außerdem muss er ein kluger Psychologe sein, der den Musikern in der Probe mit wenigen Worten vermitteln kann, was er sich am Abend von ihnen wünscht. Darauf fußt die Zusammenarbeit mit Yannick Nézet-Séguin, im Hauptberuf Leiter der New Yorker Metropolitan Opera und des Philadelphia Orchestra. Und sicher wäre er schlecht beraten gewesen, gerade die Beethoven-Erfahrung des Chamber Orchestra of Europe nicht aufzugreifen. Schließlich ist das Orchester durch die Schule von Nikolaus Harnoncourt gegangen, mit dem es 1991 seine erste Beethoven-Gesamtaufnahme herausbrachte. In puncto Artikulation, Phrasierung, Energie und Wille zum Ausdruck lägen die beiden gar nicht so weit auseinander, meint Eisenberger.

### Revolutionäre Fensterrede



Doch am Klang lassen sie sich sofort identifizieren. Nézet-Séguin ist kein Ideologe, er muss nichts mehr beweisen. Sein Beethoven ist auch elegant und diskret, zwingt durch extrem zurückgenommene Dynamik zum Zuhören. Kein Tempo wirkt überzogen, kein Manierismus drängt sich auf.

Doch war der erste Satz der Fünften ein Schock. Hier klopfte das Schicksal atemlos an die Pforte – Nézet-Séguin übersprang konsequent die pathetischen Fermaten und gestattete sie nur beim letzten Auftritt des berühmten Motivs kurz vor Satzende. Dramaturgisch bedeutete dieser Verstoß gegen Beethovens Notation vor allem eine Gewichtsverlagerung vom ersten auf den Finalsatz, der dann mit tumultuös-revolutionärem Impetus erst jene Unerbittlichkeit erreichte, die den Zuhörern sogar den vorschnellen Beifall verschlug – was wiederum das Orchester spürbar irritierte.

Auch das Publikum liebt Nézet-Séguin, weil er mit seiner individuellen Gestik und Zugewandtheit jeden einzelnen Musiker zu Höchstleistungen beflügelt, etwa Streicher und Fagott im prickelnden Perpetuum-Mobile-Finale der Vierten. Dafür gibt es dann auch Kniefälle vom Dirigenten: vor dem ganzen Orchester nach der Siebten, wo er den A-Dur-Schlussakkord des ersten Satzes wie einen Vor-Schein auf Gustav Mahler attacca in das a-Moll des folgenden Allegrettos überblendet hatte, oder vor Konzertmeisterin Lorenza Borrani nach der Neunten – nachzuprüfen übrigens in der soeben eingerichteten Digital Festival Hall des Baden-Badener Festspielhauses.

War die Fünfte eine revolutionäre Fensterrede, so erhob sich die Neunte ins Kosmische. Hier ging es nicht mehr auf die Barrikaden, hier wurden die Toten aus den Gräbern gerufen, die ganze Erde tat sich auf zur Feier von Beethovens Auferstehungssymphonie. Als der Tenor Werner Güra sein „Laufet!“ anstimmte und sich alles in Bewegung setzte – ging es da nicht eilig nach Jerusalem? Und nicht von dort aus weiter zu Gottvater „über'm Sternenzelt“? Die Magie dieser Klangvision zusammen mit dem sphärisch intonierenden Accentus-Chor, acht Takte angehaltene Zeit im Pianissimo, bleibt der „Götterfunke“ in Nézet-Séguins Beethoven-Zyklus. Dies umso mehr, als er im vorausgegangenen Adagiosatz schon das Ziel der Auferstehung vorweggenommen hatte – das Paradies im überirdisch Schönen, das Heiligtum der Tochter aus Elysium.

Die Sehnsucht nach diesem schwebenden Arkadien voller sanfter Rückungen hatte Nézet-Séguin mit zehrend-verlangenden Melodiegesten schon im ersten und in den pastoralen Dur-Teilen des zweiten Satzes formuliert. Eigentlich ist dieses „Molto vivace“ ein Paukenkonzert, und John Chimes muss sich für seinen furiosen Part mit Beethoven persönlich kurzgeschlossen haben. Und wie sieht Christian Eisenberger nach so viel Beethoven den Komponisten? „Es gibt Stücke, die kann man nicht zerstören.“ Quod erat demonstrandum.

Seit 2018 pflegt das Chamber Orchestra of Europe eine Partnerschaft mit der Kronberg Academy, selbst ein Elite-Institut für junge Musiker. Sobald das Casals-Forum fertiggestellt ist, wird das Orchester nächstes Jahr seine Residenz im Taunus aufnehmen. Zur Vorbereitung präsentiert es jetzt in sechs Konzerten vom 30. Juli bis zum 1. August vierzehn Nachwuchs-Solisten der Kronberg Academy während des Rheingau-Musikfestivals im Kurhaus Wiesbaden – als „Streichergipfel“. Lotte Thaler

# Schicke Geschichte

Auch das Berliner Stadtmuseum ist im Humboldt Forum vertreten. Und zeigt dort nun eine Ausstellung, in der die Vergangenheit eine Frage der Haltung ist VON STEPHAN SPEICHER

Mit der Rekonstruktion des Schlosses hat sich der Berliner Senat schwergetan. Zwar wollte die Stadt bei allen Vorbehalten mit von der Partie sein, aber was sie zu bieten hatte, war lange unklar. Zunächst wurde die Idee ventilert, eine Außenstelle der Zentral- und Landesbibliothek einzurichten, deren Thema die Welt der Sprachen sein sollte, was gut ins Humboldt Forum gepasst hätte. Aber dann dämmerte es der Politik wohl, dass ein solches Angebot nicht populär genug sein könnte, und das Stadtmuseum rückte vor. Dessen Ausstellung Berlin Global ist nun fertig, am 20. Juli wird sie fürs Publikum geöffnet. Einen großen Wurf kann man sie wohl nennen. Ob sie auch ein Treffer ist, das ist eine zweite Frage.

»Berlin und die Welt« lautet die Parole. Paul Spies, der Direktor des Stadtmuseums, das zusammen mit den »Kulturprojekten Berlin« für das Unternehmen verantwortlich ist, sagt es knapp: draußen Berlin, oben die Welt (nämlich die außereuropäischen Sammlungen). Er rechnet mit einem jungen, touristischen Publikum, international, wenig museumserfahren. Einen Rundgang durch die Stadtgeschichte will er ihm nicht anbieten, das wäre auch unnötig, den findet der Interessierte schon im Märkischen Museum. Originale werden nur ausnahmsweise gezeigt, das hat mit den heiklen konservatorischen Bedingungen zu tun. Aber Geschichte und deren Zeugnisse, das wäre den Kuratoren auch zu konventionell erschienen.

Stattdessen werden neue Ausdrucksformen eingesetzt, viel Videomaterial natürlich. Aber der Besucher soll auch selbst tätig werden. Er bekommt, so er will, ein Chiparmband, mit dem er sich einloggt (gerne mit einem Fantasienamen) und immer wieder abstimmen kann. Denn die Ausstellung soll nicht ein Bildungserlebnis vermitteln, das im Zugewinn an Kenntnissen (und hoffentlich Einsichten) bestünde. Sie soll die Frage nach der »Haltung« stellen. Die Mehrzahl der Säle kann man durch zwei Portale betreten, die mit verschiedenen Einstellungen bezeichnet sind: »Ich Sorge mich um die Welt« / »Ich kümmere mich um mein Umfeld« oder »Ich will eine soziale Stadt« / »Ich will eine offene Stadt«. Das sind Beispiele echter Dilemmata, eine Entscheidung ist zu treffen. Welche Entscheidung es ist, registriert das Chiparmband, zuletzt kann man sich bei Rückgabe ein kleines persönliches Sittlichkeitsprofil ausdrücken lassen. Ob die Besucher die Entscheidungssituationen regelmäßig wahrnehmen und darauf bedacht reagieren, muss sich noch zeigen. Aber sie werden vielleicht ins Gespräch miteinander kommen. Diese Art Partizipation ist etwas Neues, für Berlin jedenfalls, sie erlaubt es, von einem großen Wurf zu reden.

Haltung ist eine politisch-moralische Kategorie, was hat sie mit Berlin zu schaffen? Der Besucher wandert nach zwei Eröffnungsräumen durch sieben Stationen: Revolution, Freiraum, Grenzen, Vergnügen, Krieg, Mode und zuletzt Verflechtung. Diese sieben Themen sollen in ihrem Zusammenspiel bestimmen, was Berlin ausmacht als ein Individuum unter anderen Städten. Sechs der genannten Themen sind für andere Städte allerdings ähnlich wichtig. Es ist das Thema Krieg, das den Unterschied macht, genauer: die Jahre 33–45. Und damit sind wir doch wieder in der Geschichte.

Nun ist es auch nicht etwa so, dass die Ausstellung geschichtsfern wäre. Der Eröffnungssaal »Weltdenken« ist sogar dezidiert historisch angelegt. Die vier Wände werden von oben bis unten eingenommen von einem zu diesem Zweck gestalteten Wandbild der Brüder How and Nosh, gefragten Mural-Artists aus New York, und dieses Wandbild, die Hauptattraktion der Schau, beschäftigt sich in vielen einzelnen Szenen mit der Geschichte der Entdeckung der Welt durch die Europäer, einer Geschichte von Neugier und Gewalt. Die Brüder Humboldt stehen für das aufklärerische Moment der Weltaneignung, Bismarck, der Afrika auf der Kongo-Konferenz zerteilt wie eine Torte, dabei allerdings auch eine konditorische Gemütlichkeit ausstrahlt, für das Unrecht der Kolonialisierung. Der Saal wirkt in seiner Bildsprache recht zeitgenössisch (dazu gehören Monitore, auf denen man sich das Wandbild erklären lassen kann), der Graffitistil von How and Nosh ist weniger flächig als linear, er ermöglicht ein detailfreudiges Erzählen. Aber dem ganzen Unternehmen ist bei allem Willen zur Kritik doch eine ununterdrückbar gute Laune eigen. Die Szene, die einen Kampf zwischen Herero und Deutschen darstellt, bleibt in einer Comic-Ästhetik stecken, in der es nur Helden gibt, keine Opfer. Vermutlich deswegen wird eben auch ein Gefecht dargestellt (gerade wollen die Deutschen den Belagerungsring der Herero durchbrechen!) und nicht das »Werk der Vernichtung«, von dem sogar der Große Generalstab sprach.

Eine ähnliche Beobachtung kann man im Saal »Krieg« machen, in dem es vor allem um die Zeit des Nationalsozialismus geht. Die Ausstellungsgestalter facts & fiction aus Köln haben in den Raum eine Art Keil oder Blitz gerammt wie aus rostigen Stahlplatten geschweißt. Auch hier: Sieht gut aus, ist beziehungsvoll, aber mehr als eine zwanglos-zwanghafte Allegorie der Zerstörung ist es nicht, kein Bild, das der Größe der Verbrechen und Leiden angemessen wäre.

So lässt sich manches beanstanden. Aber man täte oder tut es mit einem unguuten Gefühl. Dass die Dinge mit noch größerem Ernst betrachtet werden könnten, das ist ja selten falsch. Bloß es beschleicht einen bei solcher Kritik der Verdacht des Altmännergeredes. Die Ausstellung Berlin Global will unterhaltend sein, damit gehen auch Verluste einher, aber sie fordert zum Gespräch auf, und dabei ist gute Laune nicht von Schaden. Die Station »Freiräume« bewegt deckenhohe Bilder vom Potsdamer Platz langsam vor und zurück, Räume erweitern und verengen sich, dazu gehören, schrumpfend und wachsend, Kabinette zur Subkultur, zur Religion, zu Genderfragen. Die Station »Mode«, es ist die vorletzte,

zeigt neben vielem anderen auch einen KZ-Häftling in gestreifter Kleidung. Das mag ein Schock im richtigen Moment sein.

Ein Museum muss ein guter Gastgeber sein, und dazu gehört, dass es sich auf seine Gäste freut. In dem Aufwand, den Berlin Global treibt, auch im Vergnügen, mit dem es diesen Aufwand treibt, könnte die Verführung liegen, für die Berlin und die Berliner nicht durchweg bekannt sind.

\*\*\*

»Berlin Global« im Humboldt Forum, ab 20. Juli. Der Begleitband kostet 20,- Euro

Abb.: How and Nosm/Kulturprojekte Berlin/Foto: Stephan Klotz

Ein Ausschnitt aus dem Wandgemälde, mit dem die New Yorker Künstler How and Nosm den Eröffnungssaal gestaltet haben

Do 15.07.2021 | 07:55 | Kultur

## "Spuren" im Humboldt Forum: Geschichte des Ortes

**Um diesen Ort gab es immer wieder Streit: zwischen Herrschern und Bürgern oder zwischen Schlossbefürwortern und Anhängern des Palastes der Republik. Das Humboldt Forum stellt sich dieser Spannung - auch mit einer Ausstellung zur Geschichte des Ortes.**  
*Von Harald Asel*

Die Ausstellung "Spuren", die im Humboldt Forum am kommenden Dienstag neben fünf weiteren Ausstellungen eröffnet wird, dreht sich um die Geschichte des Ortes, auf dem das Humboldt Forum steht. Die Objekte dazu sind über das Gebäude verteilt. Kulturredakteur Harald Asel hat diese gesucht.

*Stand vom 15.07.2021*

### ***Beitrag hören***

---



# Gedenkt endlich auch der Opfer kolonialer Gräueltaten!

Saul Friedländer hat den Holocaust ein »fundamentales Verbrechen« genannt. Aber man sollte ihn mit den vielen fundamentalen Verbrechen der westlichen Zivilisation zusammendenken – und sich dem mörderischen Erbe der weißen Vorherrschaft stellen. Eine Erwiderung  
VON A. DIRK MOSES

Mit seinem Artikel »Ein fundamentales Verbrechen« hat sich der israelische Historiker Saul Friedländer in die »Katechismus-Debatte« eingeschaltet (ZEIT Nr. 28/21). Ich erinnere mich gut an seinen Besuch an der Universität Berkeley im Jahr 1995, als er einen öffentlichen Vortrag über den gerade entstehenden ersten Band seines zu Recht berühmt gewordenen Werks *Das Dritte Reich und die Juden* hielt. Der Historikerstreit 1986 war damals noch sehr präsent. Als Studierende verfolgten wir gebannt Saul Friedländers Austausch mit Martin Broszat und seine Widerlegung der Thesen von Ernst Nolte und dessen Mitstreitern. Der Antikommunismus der Letzteren machte sie für das Verständnis der offensichtlichen Besonderheiten des Holocausts blind. Sie widersetzten sich der damals beginnenden westdeutschen Holocaust-Forschung und wandten sich gegen die zentrale Bedeutung des Holocausts im politischen Selbstverständnis des Landes. Wie ich in meinem Buch *German Intellectuals and the Nazi Past* 2007 zu zeigen versucht habe, ist es tatsächlich schwer vorstellbar, dass die heutige, auch von Saul Friedländer mitgeprägte Geschichtsschreibung und Erinnerungskultur ohne Interventionen israelischer, amerikanischer und britischer Historiker im vereinigten Deutschland Wurzeln geschlagen hätte.

Dies war die zentrale geschichtspolitische Auseinandersetzung der 1980er- und 1990er-Jahre. Heute ist die Situation jedoch eine gänzlich andere. Dies scheint Saul Friedländer zu übersehen, obgleich er registriert, dass es mir um »eine Instrumentalisierung des Holocaust-Gedenkens im Dienst der deutschen Staatsräson« geht – also ähnlich wie sich seinerzeit auch Jürgen Habermas im Historikerstreit gegen eine Instrumentalisierung des Gedenkens gerichtet hatte. Denn das Problem, das ich benenne, ist nicht die Geschichtsschreibung des Holocausts oder die Gedenkkultur an sich, sondern deren staatliche Instrumentalisierung – eine Instrumentalisierung, die medial mitgetragen wird, die zugunsten einer unkritischen Solidarität mit dem Staat Israel die politische Meinungsfreiheit einschränkt und dabei immer wieder Antisemitismusrwürfe einsetzt.

Zum Ausdruck kommt diese Dynamik beispielsweise, wenn der Antisemitismusbeauftragte der Bundesregierung, Felix Klein, muslimische Deutsche dazu anhält, ihre Integration zu bezeugen, indem sie die staatsoffizielle israelische Interpretation der israelischen Staatsgründung von 1948 akzeptieren. Dies bedeutet, dass von ihnen verlangt wird, Flucht und

Vertreibung von 750.000 Palästinensern, denen bis heute die Rückkehr verwehrt wird, gutzuheißen. Auch in Israel wird dies mittlerweile kontrovers diskutiert. Wie auch immer man die Umstände der Staatsgründung Israels interpretieren mag, wir sollten uns darüber im Klaren sein, dass derartige Erscheinungen nicht dem Gedenken an den Holocaust dienen.

Eine Instrumentalisierung des Gedenkens geschieht auch dann, wenn auf Grundlage des BDS-Beschlusses des Bundestages vom Mai 2019 über die öffentliche Finanzierung von Veranstaltungen entschieden wird, obwohl die Rechtsexperten des Bundestages diesen Beschluss als verfassungswidrig einordnen, sollte er den Status eines Gesetzes erlangen. Oder wenn Deutsche mit muslimisch klingenden Namen und sogar junge Israelis, die sich um eine Stelle oder ein deutsches Stipendium bewerben, nach ihrer Haltung zu BDS befragt werden. Es gibt erschreckend viele Beispiele dafür, dass Israelis und Araber in Deutschland im Wissenschafts- und Kulturbereich dann an Rückhalt verlieren, wenn sie klassische zionistische Narrative hinterfragen. Saul Friedländer erklärt selbst, von diesen jüngsten Entwicklungen nichts zu wissen, obgleich sie doch breit diskutiert wurden – etwa der Rücktritt Peter Schäfers als Leiter des Jüdischen Museums Berlin 2019 oder der Streit um Achille Mbembe 2020.

Warum Teile der deutschen politischen Klasse – oder Elite, wie ich schrieb – diesen fragwürdigen Weg eingeschlagen haben, kann ich an dieser Stelle nicht beantworten. Sicherlich geht es ihnen seit der Gründung der Bundesrepublik auch darum, nach der NS-Diktatur den Ruf eines »zivilisierten« Staates wiederzuerlangen. Die Anerkennung der Westmächte einschließlich Israels besiegelte diesen Status und kam in paradigmatischer Weise in Konrad Adenauers Politik der Westbindung zum Ausdruck. Das Ansprechen eines solchen staatlichen Bedürfnisses nach internationaler Legitimität ist keine Anspielung auf die antisemitische Idee eines vermeintlich die Weltpolitik lenkenden Judentums (»Eliten«), wie Friedländer insinuiert – sondern ein Standardargument in der Geschichte der internationalen Beziehungen.

Wie Friedländer selbst einräumt, verfolgt er die neuere deutsche Debatte um den staatlichen Umgang mit Antisemitismus nicht. Dies hält ihn jedoch nicht davon ab, Antisemitismus mit einer sehr einseitigen Wahrnehmung der politischen Entwicklungen in den USA zu verknüpfen. Es scheint, als ob hier Angst der treibende Motor seiner Argumentation ist: Angst davor, dass der Holocaust und die Erinnerung an ihn unter kolonialen Kategorien subsumiert werden könnten. Angst davor, dass die Einzigartigkeit des Holocausts angezweifelt werden könne und dass etwa die Proteste von Black Lives Matter (BLM) eskalieren und sich gegen jüdische Gemeinden in den USA richten könnten. So verzerrt und übertrieben diese Einschätzungen meiner Ansicht nach sind, sind sie doch bezeichnend für die illiberale Wende eines Nachkriegsliberalismus, der sich durch einen durch Migration und Ge-

nerationenwechsel hervorgebrachten demografischen, kulturellen und letztlich politischen und moralischen Wandel herausgefordert fühlt und diesen einzudämmen versucht.

Jürgen Zimmerer und Michael Rothberg haben klar erläutert, weshalb die neuere Forschung den Holocaust mitnichten einebnet, um ihn dann unter eine Oberkategorie des Kolonialismus zu subsumieren (ZEIT Nr. 14/21). Im Gegenteil: Zimmerer, Rothberg und viele andere argumentieren mit Nachdruck, dass es erst eine vergleichende Methode erlaubt, sowohl die besonderen Elemente des Verbrechens als auch dessen Durchdringung mit kolonialen und imperialen Motiven zu identifizieren. Deshalb schrieb ich: »Der Holocaust ist Teil vieler Geschichten: des Antisemitismus, der massenhaften Versklavung, von Aufständen in den Kolonien und von Vertreibungen, um nur einige Beispiele zu nennen.«

Wie so viele deutsche Journalisten und Politiker beharrt Saul Friedländer auf der Singularität des Holocausts als des einzigen Völkermords der Geschichte, der in seiner vermeintlich gegenzivilisatorischen Irrationalität darauf abzielte, die Opfer in ihrer Gesamtheit und ohne Kompromisse zu töten. In seinen früheren Schriften hatte derselbe Friedländer das Argument vertreten, dass es die imaginierte Bedrohung und die daraus sich ableitenden Sicherheitsüberlegungen gewesen seien, die das Vernichtungsprojekt der Nazis vorangetrieben hätten. Die Nazis, so schreibt er, betrachteten Juden als eine »tödliche und aktive Bedrohung für alle Nationen, für die arische Rasse und für das deutsche Volk«. Diese Einsicht über die Sicherheitslogik ist der Ausgangspunkt meines Buches *The Problems of Genocide* (2021). Denn wenn man genauer hinschaut, durchziehen Paranoia und der irrationale Drang nach permanenter Sicherheit alle Völkermorde.

Es ist bestürzend, dass Saul Friedländer die Black-Lives-Matter-Bewegung als von Gewalt und Antisemitismus durchzogen darstellt. Hier verlässt er eindeutig den Bereich seiner Expertise. BLM bekämpft systemische, oft tödliche Polizeigewalt gegen Schwarze, die sich als Teil von struktureller Gewalt in grassierender Armut, räumlicher Segregation, Masseninhaftierung, schlechter medizinischer Versorgung und einer insgesamt verkürzten Lebenserwartung niederschlägt. Die Proteste von BLM 2020 richteten sich nicht gegen Stadtviertel in Los Angeles mit hohem jüdischem Bevölkerungsanteil, sondern zielten darauf ab, die weißen Bewohner wohlhabender Gegenden im Stadtzentrum an das Leiden der Schwarzen zu erinnern. Dazu sollte eine »Ghettoisierung« der Proteste, wie sie während der Watts-Unruhen im Jahr 1965 oder der Rodney-King-Proteste im Jahr 1992 geschah, vermieden werden. Auch die seit 1913 gegen Antisemitismus kämpfende Anti-Defamation League fasst entsprechend zusammen: »Es gibt keinen Hinweis darauf, dass speziell jüdische Geschäfte oder Institutionen im Allgemeinen von Vandalismus betroffen waren.«

Wie viele meiner Kolleginnen und Kollegen plädiere ich dafür, die Erinnerung an andere Massenverbrechen in die deutsche und europäische Aufarbeitung der Vergangenheit einzubeziehen. Denn es gab viele »fundamentale Verbrechen« bei der Entstehung der westli-



chen Zivilisation: Die völkermörderische koloniale Durchdringung der Welt durch europäische Siedler und die jahrhundertlange Versklavung von zig Millionen Afrikanern in Süd- und Nordamerika gehören dazu. Dieses Erbe der weißen Vorherrschaft betrifft die USA und Deutschland – und auch meine Heimat Australien – auf sehr unterschiedliche, aber ähnlich nachwirkende Weise. Ein Historiker von Saul Friedländers Gewicht könnte viel zu dieser wichtigen Aufgabe beitragen.

\*\*\*

## Die Debatte

War der Holocaust ein singuläres Verbrechen? Oder ähnelten ihm die Verbrechen des Kolonialismus doch sehr stark? Darüber wird momentan heftig gestritten. Der australische Historiker A. Dirk Moses kritisierte dabei den »Katechismus der Deutschen«: Die Erinnerungskultur sei zur »Staatsideologie« geworden, die »Sprechcodes verordnet« (ZEIT Nr. 27/21). Der Historiker Saul Friedländer reagierte scharf auf Moses: Der Holocaust unterscheide sich »fundamental« von anderen historischen Verbrechen, postkoloniale Perspektiven ignorierten den Antisemitismus (ZEIT Nr. 28/21).

Foto: privat Foto: Bert Bostelmann/laif

A. Dirk Moses, geboren 1967, ist Professor für die globale Geschichte der Menschenrechte an der University of North Carolina. Soeben erschien sein Buch »The Problems of Genocide«

Saul Friedländer, geboren 1932, ist mit seinem Werk »Das Dritte Reich und die Juden« der wohl bedeutendste Historiker des Holocausts, den er als Kind unter falschem Namen in einem französischen Internat überlebte