

Zwischen Auratisierung und Kontextualisierung: Szenografie als wahrnehmungs- und deutungsbezogener Ermöglichungsprozess

Rita Burrichter

Jenseits der allgemeinen Übereinkünfte¹ zum Verständnis des Museums als Ort des Sammelns, Erforschens, Bewahrens, Interpretierens und Ausstellens des materiellen und immateriellen Kulturerbes, zeigen sich in der jeweils realisierten Architektur, der spezifischen Sammlungskonzeption und der aktuellen Ausstellungsstrategie sehr unterschiedliche Programme, die das Profil eines Hauses ausmachen. Mit Blick auf die im Selbstverständnis der Institution des Museums von Beginn an immer mitlaufenden Vermittlungs- und Bildungsprozesse sind diese Programme in ihrer jeweiligen Eigenart von besonderer Bedeutung. Sie entscheiden über Richtung und Wirksamkeit von Wahrnehmungs- und Deutungsprozessen. Gelegentlich werden sie explizit argumentativ erläutert, meist aber vollziehen sie sich in implizit wirksamen sinnlichen Begegnungen mit den absichtsvoll arrangierten Artefakten in eigens gestalteten Räumen. Die Analyse und Aufdeckung dieser programmatischen Strukturen erweist sich als Schlüssel zu (bildungsbezogener) Reflexion und Kritik. In diesem Sinne werden im Folgenden exemplarisch zwei Räume des *LWL-Museums für Kunst und Kultur* in Münster vorgestellt und analysiert.

Das Museum befindet sich an städtebaulich markanter Stelle, nämlich in unmittelbarer Sichtbeziehung zum Dom und in nachbarschaftlichem Kontakt zur Universität und zum innerstädtischen Geschäftsviertel von Aegidiimarkt und Rothenburg gelegen. Der 2014 fertiggestellte Entwurf von Volker Staab (Staab Architekten Berlin) nimmt in Anlage und Gestaltung ausdrücklich darauf Bezug und setzt bereits im Außenbereich durch Wegführung und Öffnung von Fassaden entsprechende Akzente für »Vernetzungsmöglichkeiten mit der Stadt«². Der Neubau ersetzt den 1974 eröffneten Erweiterungsbau von Bernd Kösters, der in Formensprache und Materialwahl der zeitgenössischen Moderne verpflichtet war, allerdings von Beginn an hinsichtlich

1 Vgl. die Definition des International Council of Museums (ICOM): <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> (abgerufen am 25.03.2025).

2 Rethfeld, Stefan: »Stadt, Raum, Haus: Je mehr Bindungen man schafft, desto relevanter wird ein Projekt. Ein Interview mit Volker Staab«, in: Landschaftsverband Westfalen-Lippe (Hg.), *Architektur als Sequenz. Das neue LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster*, Regensburg: Schnell + Steiner 2017, S. 144–155, hier S. 150.

einer schlüssigen Konzeption für den Rundgang durch die Sammlungen und den Anschluss an den historistischen Altbauteil von Hermann Schaedtler aus dem Jahr 1908 nicht überzeugen konnte.³ Bestimmend für den Gedanken der Vernetzung mit dem öffentlichen Raum der Stadt und zugleich für die genuine Aufgabe der Präsentation der Sammlung ist das »Konzept der Architektur der Höfe«⁴. Dieses eröffnet mit einem offenen Eingangshof am Domplatz, dem Foyer des Eingangsbereichs, einem Patio und einem weiträumigen, mit Stufen gegliederten Eingangsplatz zur Rothenburg eine abwechslungsreiche Durchgangsmöglichkeit mit ganz unterschiedlichen Aufenthaltsqualitäten. Das Museum bietet sich hier zugleich als öffentlicher Raum für alle an wie auch als architektonisch strikt durchdachte Zugangsmöglichkeit zu Schau- und Funktionsräumen. Mit der Realisierung der in Zuschnitt und Gestalt ganz unterschiedlichen Hofsituationen bezieht sich der Neubau nicht zuletzt auch auf den überdachten Lichthof im Stil der Neorenaissance, der das Innere des Altbaus prominent prägt. Die aktuelle Bau- und Raumgestalt schafft in mehrfacher Hinsicht auch inhalts- und deutungsbezogen relevante Verbindungen: Niveauunterschiede zwischen Altbau und Neubau werden durch Übergänge ausgeglichen; durch Sichtachsen und große Fensteröffnungen ergibt sich eine oft überraschende Durchlässigkeit von Innen und Außen; individuelle Raumbilder in der Präsentation der Sammlungsbestände und die Einfügung von Begegnungs- und Ruheräumen in den Rundgang bieten den Besucher:innen ein wohlabgewogenes Zueinander von Konzentration und Rekreation. Nicht zuletzt durch diese baulichen, durch Lichtregie, Farbkonzepte und ausstellungsbezogene Szenografie gestützten Elemente wird das Leitmotiv des Museumskonzepts, das sich in der Sammlungspräsentation, den Wechsellausstellungen und den vermittlungsbezogenen Angeboten der Museumspädagogik spiegelt, nämlich die »Idee des offenen Museums«⁵, realisiert.

1. Raumerfahrungen: Betreten und Verweilen

Den Rahmen der zunächst rein raumbezogenen Beobachtungen und Überlegungen bilden zwei Programmpunkte einer Expert:innentagung, die sich mit Fragen von Religion im Museum befasst hat.⁶ Zum einen ging es dabei um theoretische und methodische Positionen zur religionsbezogenen Relevanz konkreter, auf außerbildliche Verweise verzichtender, nicht-relationaler Kunst, die im größten Saal des Altbaus gezeigt wird. Zum anderen ging es aus religionsbezogener Perspektive um Objekt- und Inszenierungsanalysen der in der Dauerausstellung gezeigten Sammlungsbestände,

3 Krause, Jürgen: »Museum mit Raumbedarf«, in: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Architektur als Sequenz, S. 68–78, hier S. 75.

4 Rethfeld, Stefan: »Architektur als Sequenz. Ein Rundgang durch das Museum in 30 Stationen«, in: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Architektur als Sequenz, S. 190–197, hier S. 190.

5 Arnhold, Hermann: »Museumsarchitektur und Sammlung«, in: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, »Architektur als Sequenz, S. 26–30, hier S. 26.«

6 3. Arbeitstagung vom 22.–24.03.2022 des DFG-Netzwerks »Gegenstände religiöser Bildung und Praxis – Funktion und Gebrauch von materiellen Objekten und Artefakten in exemplarischen Räumen«: <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/437338470> (abgerufen am 15.02.2025). Die hier vorgestellten Beobachtungen beziehen sich auf die Ausstellungssituation, wie sie zuletzt im April 2024 vorgefunden wurde.

wobei die von der Verfasserin getroffene Wahl auf einen Raum fiel, in dem Werke der Moderne – vornehmlich der späten 40er und der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts – zu sehen sind.

1.1 Ein atmosphärisch harmonisches Ausstellungskonzept

Der vormalige Vortragssaal des Museums zeigt amerikanische Kunst der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts in Gestalt großformatiger Farbfeldmalerei von Frank Stella, Richard Serra, Morris Louis, Kenneth Noland sowie abstrakte Skulpturen von Anthony Caro und Sean Scully. Die in Form- und Farbgebung dominanten Arbeiten erweisen sich im hohen Raum mit weißen Wänden, der von zwei Seiten durch Tageslicht erleuchtet wird, als visuell harmonischer Gesamteindruck. Nicht-gegenständliche Kunst der Moderne gilt ja schon länger nicht mehr als per se provokativ und unverständlich. Die Rezeption ihrer Form- und Farbsprache im Bereich von Wohn- und Alltagsdesign hat ganz wesentlich dazu beigetragen, dass Adaptionen von Farbfeldmalerei und abstrakter Skulptur als modernes Interieur Einzug in Wohnräume gehalten haben, nicht selten auch in Miniaturen in Reproduktionen auf Servietten, Geschirr und Sofakissen, wie sie vornehmlich in Museumsshops erhältlich sind.⁷ Das harmonisch wirkende Raumbild im Münsteraner Museum wird ganz wesentlich befördert durch die Lichtregie. Die dem Dom zugewandte Seite wird durch eine vollständig geöffnete Fensterfront mit mittig gelegenen Fenstertüren gebildet, die auf einen kleinen Sandsteinbalkon führen, dessen Brüstung mit Pflanzendekor durchbrochen ist. Die eher unspektakulär der Post zugewandte schmalere Fensterfront sorgt für ausgleichenden Lichteinfall von der Seite. Es handelt sich dabei jeweils um raumhohe Sprossenfenster, die in Quadrate geteilt sind. Diese strenge symmetrische Ordnung begegnet auch in der Deckenkonstruktion der ergänzenden künstlichen Beleuchtung und bildet eine formal stimmige, wenn auch ausdruckschaft zurückgenommene Entsprechung zu stilistischen Merkmalen der Exponate. Zurückhaltend gibt sich auch der helle Riemenparkettboden, der mit der warmen Anmutung des Materials und seiner natürlichen Farbe zur Begehung des lichterfüllten Raums einlädt, zumal die Besucher:innen auf ihrem Rundgang von einem dunklen Raum aus eintreten. Größe, Höhe, Materialwahl, der Eintritt vom Dunkel ins Licht und nicht zuletzt der in der Bewegungsrichtung der Besucher:innen liegende Ausblick auf den Dom und die stadtbildprägende Architektur der Münsteraner Altstadt lassen den Raum eher *weich* gestimmt erscheinen, in den sich die Exponate in ihrer Gesamtheit kontrastiv und spannungsvoll, aber keinesfalls störend oder *hart* einfügen. Dieser besondere Raumeindruck, seine Atmosphäre, wird noch einmal besonders zu klären sein, wenn es um die Auseinandersetzung mit der Deutung und der theologischen Relevanz einzelner Artefakte der nicht gegenständlichen Kunst des 20. Jahrhunderts geht. Als weiterführend erweist sich dabei der Zugang von Gernot Böhme zum Begriff der Atmosphäre im Kontext von Ästhetik. Böhme versteht Atmosphären als etwas,

»das von den Dingen, von Menschen oder deren Konstellationen ausgeht und geschaffen wird. Die Atmosphären sind [...] weder etwas Objektives, nämlich Eigenschaften,

7 Vgl. Hampel, Annika: Der Museumsshop als Schnittstelle von Konsum und Kultur, Hamburg: Diplomica Verlag 2009.

die die Dinge haben, und doch sind sie etwas Dinghaftes, zum Ding Gehöriges, insofern nämlich die Dinge durch ihre Eigenschaften – als Ekstasen gedacht – die Sphären ihrer Anwesenheit artikulieren. Noch sind die Atmosphären etwas Subjektives, etwa Bestimmungen eines Seelenzustandes. Und doch sind sie subjekthaft, gehören zu Subjekten, insofern sie in leiblicher Anwesenheit durch Menschen gespürt werden und dieses Spüren zugleich ein leibliches Sich-Befinden im Raum ist.«⁸

Böhme weist damit der Wahrnehmung in ihrer jeweiligen Aktualität und Potentialität und den situativ gegebenen und veränderlichen Konstellationen der Begegnung mit Dingen (und damit auch mit Kunstwerken) große Bedeutung bei, bindet aber gleichermaßen die Gehalte dieser Wahrnehmung unhintergebar an die Gestalt der Dinge und eröffnet damit einen Zugang auf die Wirkung von Dingen: »Die Form eines Dinges wirkt aber auch nach außen. Sie strahlt gewissermaßen in die Umgebung hinein, nimmt dem Raum um das Ding seine Homogenität, erfüllt ihn mit Spannungen und Bewegungssuggestionen.«⁹

1.2 Ein atmosphärisch irritierendes Ausstellungskonzept

Atmosphärisch geradezu konträr zeigt sich der Ausstellungsraum mit Arbeiten von Fritz Winter, Paul Klee, Ernst Wilhelm Nay, Willi Baumeister, Carl Buchheister, Fritz Levedag, Henry Moore. Die Besucher:innen treten in einen Raum ohne Tageslicht, der allerdings tageslichtähnlich künstlich ausgeleuchtet ist. Auch hier findet sich die quadratisch gegliederte, nahezu die gesamte Decke einnehmende Beleuchtungskonstruktion, wie sie schon im großen Saal begegnete. Deren symmetrische Gliederung wird hier aber – im Wortsinn – durchkreuzt von eingezogenen Metallträgern, die den Raum mit deutlichem Abstand zur Decke diagonal durchschneiden und ihn dadurch niedriger erscheinen lassen. Rein funktional dienen diese Träger als Aufhängung für in den Raum hineingestellte schwarze, spiegelnde Zwischenwände, auf denen die Kunstwerke, neben der Hängung auf den grau gestrichenen Seitenwänden, präsentiert werden. Sowohl die einander kreuzenden, den Raum zur Decke hin sperrig verengenden Balken als auch die eingestellten Zwischenwände schaffen eine unübersichtliche und dadurch bedrängende Ausstellungssituation. Besucher:innen bewegen sich trotz der im Grunde geringen Ausstellungsfläche, trotz der ruhigen Farb- und Formgebung aller Raumelemente und einer zahlenmäßig übersichtlichen Menge von Kunstwerken wie in einem Irrgarten und sind gelegentlich im Zweifel, ob sie dieses oder jenes Werk schon gesehen haben. Mit nur wenigen gestalterischen Eingriffen, die im Wesentlichen auf der Störung von Sichtachsen beruhen, gelingt es hier, »irrationale Gefühle kontrolliert herzustellen«¹⁰ und dadurch Atmosphäre zu konstruieren. Vorherrschend ist sowohl beim Betreten wie beim Verweilen im Ausstellungsraum der Eindruck von Unübersichtlichkeit, Unruhe, Zerstückelung des Raumganzen, Fragmentarität. Die gezeigten Kunstwerke, vom Gegenstand abstrahierende und ungegenständliche Malerei und Skulptur erhalten dadurch einen einigermaßen pre-

8 Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2013, S. 33f.

9 Ebd. (Hervorhebung i.O.).

10 Gerhards, Carsten: »Konstruktion von Atmosphären«, in: Gerhard Kilger/Wolfgang Müller-Kuhlmann (Hg.), *Szenografie in Ausstellungen und Museen II*, Essen: Klartext Verlag 2006, S. 204–211, hier S. 204.

kären Status im Rahmen der Raumatmosphäre. Einerseits entfalten sie auf den unbunten Hintergründen je für sich eine besondere Leuchtkraft, andererseits werden sie durch die quer eingezogenen Stellwände bedrängt, aber auch voneinander isoliert und als je einzelne übersehbar gemacht. Durch die spezifische Ausstellungsstrategie wird ihnen nicht Raum gegeben, sondern eigentlich eher genommen. Die hier vorfindliche »museale Dingerzählung«¹¹ bindet die Kunstwerke, die sich – aus kunstwissenschaftlicher Perspektive betrachtet – stilistisch je für sich mit genuin künstlerischen Fragen zur Abstraktion und zu Fragen von Form und Farbe in der Malerei beschäftigen, in das zeitgeschichtliche Narrativ der »Maler der inneren Emigration«¹² ein, das explizit in den als Wandtattoo erscheinenden knappen Erläuterungstexten im Ausstellungsraum aufgenommen wird. Die hier verfolgte szenografische Strategie konstituiert eine starke, aber im Letzten uneindeutig und inhaltlich offenbleibende Verbindung zwischen dem unklaren, bedrängenden Raumcharakter und den ausgestellten, zumeist farbig leuchtenden, gleichwohl kontrastreich dunklen Kunstwerken und wirkt damit ganz unmittelbar auf die höchst individuelle Raumerfahrung der Besucher:innen ein. Das Raumkonzept evoziert damit im Sinne einer »Vermittlungspyramide«¹³ beim Eintreten in den Raum zunächst emotionale Wirkungen, die dann Aufmerksamkeit und die Bereitschaft zu kognitiver Erkundung schaffen und damit schließlich zur Auseinandersetzung der Besucher:innen mit den kunsthistorisch akzentuierten Inhalten führen (können).

2. Kunsterfahrungen: Sehen und Verstehen

In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts gewinnen Fragen zu Ausstellungsräumen und ihrer Gestaltung im Blick auf die Präsentation zeitgenössischer Kunst an Bedeutung. Geradezu als Schlüsseltext zu diesen Fragen gilt ein Essay aus dem Jahr 1976 von Brian O'Doherty.¹⁴ O'Doherty beschreibt als Fixpunkt des modernen Ausstellungswesens den Galerieraum mit weißen Wänden, verhängten Fenstern, einer gleichmäßigen Ausleuchtung, einem neutralen Fußboden, einer linearen Hängung von Bildern und Einzelplatzierung von Skulpturen. Die schon im Titel vorgenommene Zuspitzung auf den an allen Seiten geschlossenen weißen Kubus, die in der deutschen Übersetzung noch einmal verschärft wird durch den klaustrophobisch anmutenden Begriff der Zelle, lässt sich in der baulichen Umsetzung sicher nicht für die Allgemeinheit von Museumsneubauten und Ausstellungsräumen der Spätmoderne ausmachen. Allerdings sind die damit verbundenen einzelnen Präsentationsmerkmale über längere Zeit in

11 Parmentier, Michael: »Mit Dingen erzählen. Möglichkeiten und Grenzen der Narration im Museum«, in: Tobias G. Natter/Michael Fehr/Bettina Habsburg-Lothringen (Hg.), *Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und auf Dauer*, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 147–164, hier S. 160.

12 So die gewählte Überschrift der orientierenden knappen Einführung im Eingangsbereich des Ausstellungsraums.

13 Kilger, Gerhard: »Ausstellungsgestaltung«, in: Bernhard Graf/Volker Rodekamp (Hg.), *Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen*, Berlin: G+H Verlag 2012, S. 155–162, hier S. 161.

14 O'Doherty, Brian/Kemp, Wolfgang (Hg.): *In der weißen Zelle. Inside the White Cube*, Berlin: Merve-Verlag 1996.

der Ausstellungspraxis höchst wirksam. Insbesondere die weiße Wandgestaltung und die lineare Hängung begegnen in Dauer- wie in Wechselausstellungen, haben aber in ihrer Entwicklung als dominante Präsentationsform bereits eine längere Geschichte hinter sich.¹⁵

2.1 Kunst als Gegenüber der Betrachterinnen und Betrachter

Mit dieser Präsentationsform wird zunächst und zuerst das *Kunstwerk als Einzelwerk* vorgestellt, was dem Verständnis einer sich seit dem späten 19. Jahrhundert zunehmend autonom verstehenden Kunst der Moderne entspricht, die sich von heteronomen Vorgaben zu Funktion, Programm und Inhalt weitgehend gelöst hat. Insbesondere Werke der vom Gegenstand abstrahierenden und der ungegenständlichen konkreten Kunst seit den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, die eine besondere Konzentration auf die Wahrnehmung des Zueinanders von Form und Farbe erfordern und die jenseits einer bloßen Identifizierung von Themen und Motiven als ästhetisches Ereignis erfahren werden wollen, kommen so zu ihrem Recht auf die ungeteilte Aufmerksamkeit der Betrachter:innen.

Intensive Betrachtung wird im Kontext des Präsentationskonzepts des White Cube wie auch in Rezeptionsästhetischen Entwürfen der Kunstwissenschaft als aktive Kommunikation, als dialogisches Geschehen, als Interaktion von Werk und Betrachter:in verstanden.¹⁶ Die Auseinandersetzung mit Kunst in diesem Setting wurde und wird dabei bis heute nicht selten mit aus dem religiösen Kontext stammenden Begrifflichkeiten assoziiert.¹⁷ Zu klären ist allerdings aus museologischer Perspektive, ob tatsächlich in Ausstellungen Formen der *Versenkung*, der *Meditation*, gar der *Andacht* erfolgen. Oskar Bätschmann fragt angesichts gegenwärtig beobachtbarer, aber auch schon vormodern dokumentierter und publizierter Verhaltensweisen des Publikums in der Kunstausstellung, ob mit einem rezeptionsästhetisch postulierten »dialogischen Verhältnis« im öffentlichen Raum des Museums überhaupt zu rechnen sei: »Wenn man von einer Betrachterin oder einem Betrachter spricht, meint man eine einzelne Person oder ein Kollektivsingulär und ist ein kollektiver oder ein privater Gebrauch eines Werkes impliziert?«¹⁸ Er reserviert die religiöse Begrifflichkeit für seine – ironisch gebrochene – Darlegung zur »kultischen Inszenierung« von als instagrammable geltenden Kunstwerken wie etwa der Mona Lisa: »Mit der Digitalkamera bietet das Publikum dem Gemälde eine *veneratio* wie einem Gnadenbild an und empfängt die Gnade in Form einer leuchtenden Miniatur.«¹⁹

Ganz wesentlich erscheint im Zusammenhang der dominanten Präsentationsform vor weißen Wänden im abgeschlossenen, weitgehend leergeräumten Galerie-

15 Vgl. Grasskamp, Walter: »Die weiße Ausstellungswand. Zur Vorgeschichte des »white cube«, in: Wolfgang Ullrich/Juliane Vogel (Hg.), Weiß, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 29–63.

16 Vgl. Kemp, Wolfgang: »Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz«, in: Hans Belting/Oskar Bätschmann (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, München: Reimer 2008, S. 247–266.

17 Gilbert, Annette: »Die »ästhetische Kirche«. Zur Entstehung des Museums am Schnittpunkt von Kunstautonomie und Kunstreligion«, in: Athenäum 19 (2009), S. 45–85, hier 46. <http://edoc.hu-berlin.de/18452/173> (abgerufen am 15.02.2025).

18 Bätschmann, Oskar: Das Kunstpublikum. Eine kurze Geschichte, Berlin: Hatje Catz 2023, hier S.17.

19 Ebd., S. 160 (Hervorhebung i.O.).

raum deren Bezugnahme auf die zeitgenössische Kunst der Spätmoderne. Reflexionen zum Ausstellungsraum werden vor allem dort dringlich, wo es um Werke geht, die nicht zwingend auf den ersten Blick als *Kunst* im traditionellen Sinn identifiziert werden. Gemeint ist damit der Kunstbegriff der Neuzeit und Moderne, der im Werk den authentischen Selbstausdruck der Künstler:innen sieht, ihren Beitrag zu einer von humanistischen Werten geprägten Darstellung und Deutung der Welt. Diesen traditionellen Kunstbegriff unterläuft insbesondere die nordamerikanische Kunst der späten 60er Jahre, die sich sowohl vom emotional aufgeladenen europäischen Informel als auch vom intensivierten Subjektivismus eines abstrakten Expressionismus in den USA abgrenzt. Die Protagonist:innen dieser künstlerischen »Malereikritik«²⁰ verstehen ihre Arbeiten als nicht-relational, weder auf heteronome außerhalb des Bildes liegende Inhalte bezogen, noch im Zueinander von Form und Farbe auf formalästhetische Beziehungen oder Balance hin ausgerichtet. Sie verstehen sich gerade darin als Kunst, dass sie sich ausschließlich mit den künstlerischen Fragen zu Form an sich und Farbe an sich befassen. In einem Diktum des Malers Ad Reinhardt: »Kunst ist Kunst. Alles andere ist alles andere.«²¹ Die Werke nutzen einfache Formen, die auch in alltagsweltlichen Kontexten begegnen, industrielle Materialien und verzichten auf Rahmen und nobilitierende Präsentationen. Sie verstehen sich als Interventionen im Raum und Neudefinitionen des Raums und nehmen dadurch ihre Umgebung als Begegnungsort mit Kunst (und nichts sonst) dezidiert in Anspruch:

»Das Bewußtsein des Beschauers davon, im selben Raum wie das Werk sich zu befinden, ist in der Non-relational-Art stärker als unter den Bedingungen des traditionellen Werks mit seinen vielfachen internen Relationen.« Die Non-relational-Art bricht – um es anders auszudrücken – die ästhetische Grenze zwischen Beschauer und Werk auf und setzt dieses in die Geltung eines Objektes.«²²

Insbesondere der leere, neutrale und ablenkungsfreie Raum bietet die Möglichkeit dieser Erfahrung.

2.2 Kunst als Kunst am Beispiel Frank Stellas

Ein Protagonist dieser künstlerischen Richtung ist der Maler Frank Stella (1936–2024), der in Münster mit der Arbeit »Sanbornville II« aus dem Jahr 1966 vertreten ist. Der Titel verweist auf eine Stadt in New Hampshire, was aber im Sinne der Non-Relational-Art nicht zu Deutungsansinnen welcher Art auch immer genutzt werden kann. Die Arbeit gehört zu den sogenannten *Shaped canvases* Stellas. Dabei handelt es sich um Bilder, deren Leinwand entlang der gemalten Formen beschnitten ist und die damit

20 Vgl. Benezra, Neil: »Eine andere Sprache sprechen«: Malereikritik und die Anfänge von Minimal Art und Konzeptkunst«, in: Christos Joachimides/Norman Rosenthal (Hg.), Kat. Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993, München: Prestel-Verlag 1993, S. 133–141.

21 Reinhardt, Ad: Schriften und Gespräche, hg. von Thomas Kellein, München: Verlag Silke Schreiber 1984, S. 68.

22 Robert Morris zitiert bei: Imdahl, Max: Frank Stella, »Sanbornville II«, in: ders., Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften (= Band 1), hg. von Angeli Janhsen-Vukićević, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 194–227, hier S. 201.

die seit dem 15. Jahrhundert geltende Metapher des Bildes als »offenes Fenster« (Leon Battista Alberti) unterlaufen und so auf »herausfordernde Weise anspielungslos und nichtexpressiv«²³ sind. Das Gemälde zeigt in Gelb-, Grün- und Grautönen unregelmäßige geometrische Formen. Das Bild ist nach oben glatt abgeschnitten, knickt am unteren Bildrand ab und bildet insgesamt eine sechseckige Form, die weder farblich noch formal ausbalanciert erscheint. Versuche, das Bild aufgrund einer seriellen Gesetzmäßigkeit der Formen imaginär weiterzudenken, scheitern ebenso wie Versuche, die geometrischen Formen als durch ihre Farbigkeit begrenzt wahrzunehmen und sie so den geometrischen Grundfiguren zuzuordnen. Alle Systematisierungsansinnen laufen ins Leere, das Gemälde erscheint offen, singular und in gewisser Weise irrational.²⁴ Die Auseinandersetzung der Betrachter:innen mit ihm bleibt auf das Objekt an der Wand in seinem So-Sein verwiesen, das dadurch »Erfahrung von Tatsächlichkeit«²⁵ ermöglicht, die nicht zuletzt mit einem Wahrheitsanspruch der Kunst einhergeht. Es »gilt nur die tatsächliche Erfahrung eines bestimmten Betrachters: Dies. Hier. Jetzt.«²⁶ Frank Stella hat sich zu dieser Herausforderung verschiedentlich geäußert:

»Ich gerate immer mit Leuten aneinander, die an den alten Werten in der Malerei festhalten – den humanistischen Werten, die sie dauernd auf den Leinwänden finden. Wenn man sie festnagelt, ziehen sie sich am Ende immer auf die Behauptung zurück, daß es außer der Farbe noch etwas anderes auf der Leinwand gäbe. Meine Malerei beruht auf der Tatsache, daß nur das, was dort zu sehen ist, auch wirklich da ist.«²⁷

In der Ausstellungssituation wird diese Betrachtung und Erfahrung der Tatsächlichkeit ermöglicht durch die Alleinhängung an der Wand zwischen Front- und Seitenfenster. Gleichwohl steht die Arbeit in räumlichem Kontakt und damit in wechselseitiger Erhellung (nicht: Ausdeutung) durch die anderen im Wesentlichen zeitgleich und konzeptuell ähnlichen Arbeiten, die hier versammelt sind. So begegnen die Betrachter:innen beim Zugehen auf die Arbeit Stellas der Skulptur »Shade« von Anthony Caro (1924–2013) aus den Jahren 1968/73, deren Titel sagt, was die Skulptur tut, was sie bildet: Verschattungen, Schattenwürfe, Silhouetten nicht identifizierbarer Figuren. Unterschiedliche, mit einem industriell wirkenden, an Rostschutzfarbe erinnernden Lack einheitlich gestrichene Formsegmente bilden eine lose, aber unübersehbar miteinander verbundene Formgestalt, die sich erst durch das aktive Tun der Betrachter:innen im Hin- und Hergehen, im Umkreisen, im Nähe suchen und Abstand einnehmen in ihrer Vielgestaltigkeit erschließt. Wahrnehmung erweist sich hier als elementare, nur raumzeitlich wirklich zu habende Begegnung, die auf überraschende und dabei ganz im formalästhetischen Kontext verbleibende Weise erkennen lässt, was es heißt, neue und ganz andere Perspektiven einzunehmen, anders sehen zu lernen (Abb. 1).

23 Benezra: Malereikritik, S. 135.

24 Vgl. Imdahl: Frank Stella, S. 213.

25 Janhsen, Angeli: Dies. Hier. Jetzt. Wirklichkeitserfahrungen mit zeitgenössischer Kunst, München: Fink 2000, S. 240.

26 Ebd., S. 242.

27 Frank Stella zitiert bei: N. Benezra: Malereikritik, S. 135.

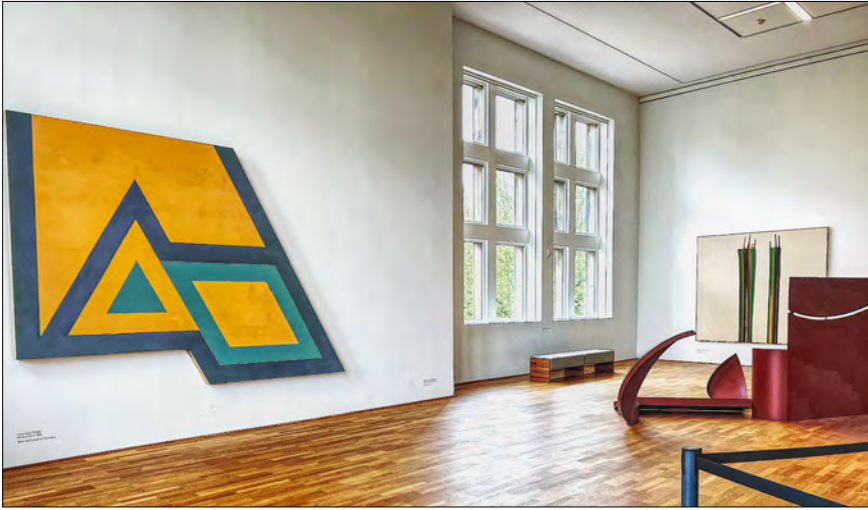


Abb. 1: Ehemaliger Vortragssaal mit Arbeiten von Frank Stella (links), Anthony Caro (Mitte rechts) und Morris Louis (hinten rechts) (© Rita Burrichter).

2.3 Eine gegenwartsbezogene Gestaltung des White Cube

In dieser Ausstellungssituation begegnen Elemente des White Cube in der Höhe und Ausleuchtung des Raums und der Neutralität von Wänden und Boden. Durchbrochen wird das Konzept aber deutlich durch die nicht verhängten Fensteröffnungen, die mit dem Ausblick auf Dom und Altstadt, aber auch mit der historistischen Gestaltung der Fenstertüren, welche auf den einsehbaren Sandsteinbalkon führen, sehr starke außerbildliche, zudem inhaltlich durchaus aufgeladene Verweise bieten. Diese Verweise nehmen allerdings den ganz im Geist der Non-Relational-Art mit viel Luft um sich gehängten und gestellten Arbeiten nichts. Im Gegenteil scheint sich gerade im Blick auf die in den 50er Jahren zum Teil rekonstruierte, zum Teil neu gebaute Stadtsilhouette die *Kunsthafte* der Werke besonders zu erweisen, die als Einzelstücke, aber auch in ihrer Gesamtheit den Besucher:innen geradezu zeitenthoben, monumental und auratisch entgegentreten. Die identifizierbare Gegenwart der umgebenden Stadtwelt mit ihren zeitbezogenen Auszügen in die Vergangenheit des im 13. Jahrhundert gebauten Doms, aber auch in den Wiederaufbau der jüngsten Nachkriegszeit des 20. Jahrhunderts bildet hier keinen szenografischen Kontext, kein deutungsleitendes Narrativ, aber doch so etwas wie ein durchaus nötiges Korrektiv. Denn sie markiert in der je strikt gegenwartsbezogenen Konfrontation mit »Kunst als Kunst« (Ad Reinhardt) Zeitlichkeit als konstitutiv für Prozesse der Wahrnehmung und bewahrt so die hier gezeigten, im 21. Jahrhundert schon lange nicht mehr zeitgenössischen Arbeiten, die aber als »anti-romantische Haltung«²⁸ spätmoderner Kunst kenntlich sein wollen vor einer falschen, womöglich romantischen Auratisierung durch zeitenthobene Abgeschiedenheit in der neutralisierenden weißen Zelle.

28 Ebd.

3. Kontexterfahrungen: Sehen und Eintauchen

Beim Eintritt in den weiter oben schon beschriebenen Ausstellungsraum mit Werken deutschsprachiger Künstler der 30er bis frühen 50er Jahre werden die Besucher:innen mit einer Raumgestaltung konfrontiert, die noch vor einer Auseinandersetzung mit den einzelnen Werken nach dem Grund dieser atmosphärischen Aufladung des Raums und damit nach einem Zusammenhang der hier gezeigten Arbeiten fragen lässt: Was ist es, was es nötig macht, die konzeptionell, stilistisch wie thematisch durchaus höchst unterschiedlichen Werke und Künstler:innen eines Zeitraums mit einer derart massiven wahrnehmungsbezogenen Deutungslenkung zu verbinden? Das im Ausstellungsraum aufgerufene kunsthistorische Narrativ der »Maler der inneren Emigration« verweist nicht nur auf kunsthistorische Analysen zu Brüchen, Anschlüssen und Innovationen der bildenden Kunst in Deutschland vor 1933 und nach 1945, sondern markiert auch die vehementen, höchst kontroversen Auseinandersetzungen um »Widerstand und Ergebung« (Dietrich Bonhoeffer) der Kunst in dieser Zeit. In Frage stehen dabei Haltungen, Entscheidungen und Handlungen nicht nur im Blick auf das individuelle Tun und Ergehen der Künstler:innen, Galerist:innen und Kunsthistoriker:innen, sondern auch ethische und politische Fragen zur Kunstwissenschaft und zum Ausstellungswesen vor, während und nach der nationalsozialistischen Herrschaft.²⁹

3.1 Inszenierung einer künstlerisch prekären zeitgeschichtlichen Spanne

Der Ausstellungsraum in Münster erscheint in diesem zeitgeschichtlichen Zusammenhang nicht als Informations- oder Diskussionsraum, sondern als Raum, der eine historische Zeitspanne durch die Vorstellung individueller künstlerischer Entwicklungen anschaulich macht und damit gleichsam biografisch kontextualisiert. Er tut das mit nur wenigen verbal gefassten Hinweisen, vielmehr vornehmlich durch die zu Beginn beschriebene szenografische Gestaltung, die in ihrer Unabweisbarkeit zugespitzt als Inszenierung bezeichnet werden kann: »Inszenierungen sind absichtsvoll eingeleitete oder ausgeführte sinnliche Prozesse, die vor einem Publikum dargeboten werden und zwar so, dass sich eine auffällige spatiale und temporale Anordnung von Elementen ergibt, die auch ganz anders hätte ausfallen können.«³⁰ Der Begriff der Inszenierung wird im museologischen Kontext mittlerweile zurückhaltend gebraucht und ist i. d. R. für darstellende Elemente in Performance- und Aktionskunst reserviert. Hier macht er darauf aufmerksam, dass szenografische Entscheidungen nicht (wie auch immer) zwangsläufig sind durch materielle oder immaterielle Vorgaben der Kunstwerke, son-

29 Anschaulich werden diese Kontroversen und der damit verbundene Aufklärungsbedarf z. B. an der Person Werner Haftmann, Mitbegründer der documenta in Kassel und Autor einschlägiger Werke zur bildenden Kunst der inneren und äußeren Emigration, der nachweislich Mitglied der SA und der NSDAP war und sich während des Krieges an Folterungen und Massakern in Italien beteiligt hat. Vgl. Gross, Raphael u. a. (Hg.): Kat. Documenta. Politik und Kunst, Berlin/München: DHM/Prestel 2021; vgl. Haftmann, Werner/Reidemeister, Leopold: Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus, Köln: DuMont 1986.

30 Seel, Martin: »Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs«, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.), Kritische Szenografie. Die Kunstaustellung im 21. Jahrhundert, Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 125–138, hier S. 128 (Hervorhebung i.O.).

dern sehr ausdrücklich höchst spezifische Kontextualisierungen vornehmen, denen die Betrachter:innen wahrnehmend nicht entgehen können und die unabweislich auch deren Verstehens- und Deutungszugänge mitbestimmen:

»Szenografen sind zugleich Kontexträuber und Kontextstifter, sie stehen immer vor dem unweigerlichen Problem des musealen Paradoxon. Dieses besteht darin, dass ein Objekt seinem *angestammten* Kontext entnommen wird und nun in einen neuen und gänzlich anderen hineingerät. Etwas soll exakt das sein, was es ist bzw. vielleicht war, wird aber genau deshalb zu etwas ganz anderem und bleibt doch auch, was es ist. Natürlich wäre das Naheliegendste aber zugleich auch Irrigste, den vermeintlich ursprünglichen Kontext möglichst genau zu reproduzieren und somit zu illusionieren. Szenografie ist deshalb die inszenatorische Instanz, die gemeinsam mit Kuratoren für jedes Exponat einen jeweils geeigneten Kontext finden bzw. erzeugen muss.«³¹

Kontextualisierung erscheint damit als ambivalentes Instrument: ursprüngliche Herkunft und Authentizität einerseits verfremdend und überschreibend, andererseits Authentizität herstellend und damit auf Herkunft zurückverweisend. Damit wird gleichsam ontologisch das Wesen von Ausstellung angesprochen:

»In Reinform ist Ausstellen kein deiktischer, kein kommunikativer Akt, sondern das Ausstellen versucht etwas, so wie es ist, zur Geltung kommen zu lassen. *Die Performanz der Präsentation, des Vor-die-Sinne-Stellens eines Realen*, wird hier verbunden mit einem Entzug symbolischer Zuordnung. Im rhetorischen oder publizitären Einsatz gibt es allerdings Dispositive, die als Medium der Bedeutungssicherung eingesetzt werden und den unbestimmten Charakter der Ausstellung überformen. Gerade bei Kunstaussstellungen kommt dieser wesentliche Unterschied zwischen dem Ausstellen und der Geste des Zeigens oder der visuellen Persuasion zum Tragen.«³²

Sichtbar wird am Begriff des »musealen Paradoxon« und in der Rede vom »unbestimmten Charakter der Ausstellung« eine konstitutive Herausforderung im Umgang mit Kunst, nämlich die Suche nach möglichen Formen der Aneignung, die Beziehung stiften, aber jenseits von Vereinnahmung, gar Verschlingung liegen.

3.2 Biografische Brüche und künstlerische Kontinuität am Beispiel Fritz Winters

Mit Blick auf die im Münsteraner Ausstellungsraum gezeigten Arbeiten von Fritz Winter (1905–1976) soll diese Herausforderung und ihre Bewältigung durch szenografische Kontextualisierung vorgestellt werden. Fritz Winter gehört als Schüler von Paul Klee zur ersten Generation bildender Künstler, die die ungegenständliche Malerei als

31 Weitz, Detlef: »Ein + Aus«, in: Barbara Büscher/Verena Elisabeth Eitel/Beatrix von Pilgrim (Hg.), *Raumverschiebung. Black Box – White Cube*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014, S. 111–118, hier S. 112 (Hervorhebung i.O.).

32 Schwarte, Ludger: »Zur Geltung bringen. Über expositorische Evidenz und die Normativität des Faktischen«, in: Klaus Krüger/Elke A. Werner/Andreas Schalhorn (Hg.), *Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird*, Bielefeld: transcript Verlag 2019, S. 81–97, hier S. 94 (Hervorhebung i.O.).

bereits vollzogene Entwicklung vorfinden. Arbeiten wie die in Münster ausgestellte »Große Konstruktion« von 1932 belegen anschaulich sein Verständnis des malerischen Ausdrucks von Wirklichkeit als Bildwirklichkeit unter Verzicht auf Ikonografie und symbolischen Verweis. 1937 wird Winter durch das nationalsozialistische Regime mit einem Lehr- und Malverbot belegt, lebt zurückgezogen (unterstützt und unterhalten durch seine Lebensgefährtin Margarete Schreiber-Rüffer) am Ammersee und beschäftigt sich intensiv mit kulturphilosophischen Texten und ganzheitlich-naturbezogenen Spekulationen.³³ Nach seiner Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft 1949 gelingt es ihm (unterstützt und gemanagt von seiner seit 1953 Ehefrau Margarete Winter-Rüffer), sich unter Wiederaufnahme und Weiterentwicklung seiner differenzierten künstlerischen Intentionen in der sich entfaltenden Szene einer *Kunst nach 45* in der Bundesrepublik Deutschland zu etablieren. An Winter wird exemplarisch deutlich, dass es auch künstlerisch keine *Stunde Null* gab, wohl aber ein »ästhetisches Jalta« (Beat Wyss), das dem Westen die Abstraktion zugewiesen hatte wie dem Osten im sozialistischen Realismus die Figuration, was sich auch in der Gesamtheit der im Münsteraner Ausstellungsraum versammelten Künstler und ihrer abstrakten Werke zeigt. Für Winter ist festzuhalten, dass sein Verständnis von Abstraktion und Bildautonomie ganz wesentlich auf seiner, seit dem Bauhaus betriebenen Analyse von »Sach- und Sinngehalt des Lebendigen« aufruht: »Der Aufbruch seiner abstrakten Malerei blieb nicht ›ohne Nabelschnur‹ zur Wirklichkeit. Er ging in die Organe, Gewebe und Zellen des Lebendigen, verglich und beschrieb.«³⁴ In der Übertragung seiner Beobachtungen zur Morphologie des Lebendigen in die bildsprachlich-künstlerische Formgestalt spiegelt sich sein pantheistisch-kosmologisch geprägtes Verständnis von Welt als Schöpfung, in der das Schöpferische der Kunst seinen eigenen, aber mit dem Ganzen, dem metaphysisch-universalen Einen existenziell verwobenen Platz hat. Dieses Verständnis zeigt sich besonders ausdrucksstark in der Serie »Triebkräfte der Erde«, die 1944 während der Genesung von einer schweren Kriegsverwundung entsteht und in Gestalt kleinformatiger Arbeiten in Öl auf Papier auch Zeugnis von Kunstproduktion unter den Bedingungen des Malverbots ablegt. Die im Münsteraner Ausstellungsraum gezeigte Arbeit »Nocturno« aus dem Jahr 1952 belegt anschaulich, dass Winter in den 50er Jahren zu einer eigenwertigen, an das Frühwerk anschließenden, aber doch nach vorn weisenden Bildräumlichkeit findet, die durch das Zueinander von breiten schwarzen Linienbändern und zurücktretenden Farbflächen geprägt ist: »In den so genannten ›Bandzeichenbildern‹ [...] fand Winter zu breit angelegter kompositorischer Dichte. [...] Eine elementare Konstellation, die, jenseits aller Abbildlichkeit, gleichermaßen formale Invention und farbige Suggestion in sich vereint.«³⁵

33 Vgl. Burrichter, Rita: »Fritz Winter«, in: Ferdinand Ullrich (Hg.), Kat. Kunst des Westens. Deutsche Kunst 1945–1960. Kunstaussstellung der Ruhrfestspiele 1996, Köln: Wienand Verlag 1996, S. 250.

34 Häring, Friedhelm: »Was ich ahne, ist immer vorhanden«. Fritz Winter – Malerei 1933–1949«, in: Gustav-Lübcke-Museum Hamm/Fritz-Winter-Haus Ahlen/Schloss Capenberg Kreis Unna/Kunst-Museum Ahlen (Hg.), Kat. »Man lebt im Wirken der Schöpfung«. Fritz Winter zum 100. Geburtstag, Bramsche: Rasch Verlag 2005, S. 83–91, hier S. 89.

35 Hauptenthal, Uwe: »Bringe die Zweierheit von Subjekt und Objekt zum Schweigen«. Anmerkungen zum Werk von Fritz Winter in den 1950er Jahren«, in: Gustav-Lübcke-Museum Hamm/Fritz-Winter-Haus Ahlen/Schloss Capenberg Kreis Unna/Kunst-Museum Ahlen (Hg.), Kat. »Man lebt im Wirken der Schöpfung«. Fritz Winter zum 100. Geburtstag, Bramsche: Rasch Verlag 2005, S. 139–145, hier S. 143.

3.3 Deutung und Zuordnung als bleibende Aufgabe

Innerhalb des Ausstellungsraums begegnet man den Arbeiten von Fritz Winter durch die Hängung als Solitär auf einer Trennwand als Einzelwerke und zugleich als *Cœuvre*, wie man auch in der Zusammenschau mit Zeitgenossen Winter als Vertreter einer bestimmten Kunstrichtung und Kunstepoche begegnet (Abb. 2). Allerdings belässt es der Ausstellungsraum nicht bei einer konventionellen, eher auratisierenden Hängung im Sinne des neutralisierenden White Cube (den es auch mit grauen Wänden geben kann). Die kontextualisierende unruhige, unklare Szenografie mit unüberschaubaren Laufwegen und mit irritierenden Spiegelungen der Besucher:innen der Gegenwart in den Wänden, vor denen die Bilder der Vergangenheit hängen, konfrontiert nicht mit zeit-



Abb. 2: Ausstellungsraum »Maler der inneren Emigration« mit einer Arbeit von Fritz Winter (vorn) und Fritz Levedag (rechts hinten), (© Rita Burrichter).

geschichtlich eindeutigen starken Thesen, sondern verweist Einschätzungen und Urteile der Betrachter:innen zu dieser Epoche der (Kunst)Geschichte an diese zurück. Selbst die erläuternden Wandtattoos bilden im Grunde unverbundene, nicht kompatible Mitteilungen, die im individuellen Deutungsprozess der Besucher:innen sehr unterschiedlich gewichtet werden können. Während die thematische Erläuterung am Eingang des Ausstellungsraums die »Maler der inneren Emigration« sozusagen vorwärtsgewandt als »Identifikationsfiguren einer neuen Künstlergeneration« in der Aufbruchssituation der Nachkriegsmoderne vorstellt, legt ein weiteres, unauffälligeres Wandtattoo eher rückwärtsgewandte resignative Überlegungen nahe, wenn es dort heißt: »Viele Künstler, die während der NS-Zeit in Deutschland bleiben, ziehen

sich in ihr Inneres zurück. Sie stehen dem Regime kritisch gegenüber, leisten jedoch keinen offenen Widerstand und arbeiten im Verborgenen weiter. In der Abstraktion finden sie eine Ausdrucksform ihrer stillen Gegnerschaft.« Um museumsdidaktische Erläuterungen und die Beschreibung von Kunstwerken wird in der Museumspraxis vielfach gerungen, erscheinen sie doch als Ausdruck einer Deutungshoheit der professionellen Kunstexpert:innen und damit als Einschränkung der rezeptionsästhetisch grundgelegten Bedeutung der Betrachter:innen, die aktuell im Kontext weitergehender kulturwissenschaftlicher Überlegungen zur Partizipation von Besucher:innen noch einmal verstärkter in den Blick gerät.³⁶ Gleichwohl erfordert gerade das Konzept eines offenen Museums ausstellungsbezogene Orientierungsmöglichkeiten. Der Münsteraner Ausstellungsraum weist diese Orientierungsaufgaben zum einen den verbalen Erläuterungen zu, die aber, wie gezeigt, mindestens doppeldeutig, mehrfach gerichtet erscheinen, zum anderen aber auch einer ästhetischen Raumgestaltung, die durchaus im Horizont »immersiver Szenographien«³⁷ verstanden werden kann, also einer Raumgestaltung, die über sinnliche Reize eintauchen lässt in eine Gefühle und Assoziationen aufrufende Umgebung, die zunächst und zuerst erfahren, nicht reflektiert wird. Aber auch in der Raumgestaltung wird Eindeutigkeit vermieden, indem auf Überwältigung verzichtet wird. Rückschlüsse bleiben offen, auch hier werden die Besucher:innen zurückverwiesen auf sich selbst.

4. Durchlässige Deutungsmuster: Religiöse Anschlüsse am anderen Ort durch Irritation, Störung und Reibung

Die hier exemplarisch vorgestellten Ausstellungsräume bieten keine religiöse, gar christlich-theologisch programmatische Kunst. Auch das Œuvre Fritz Winters kann, bei aller Bezugnahme auf Begrifflichkeiten im Umfeld von Schöpfung, nicht einfach in diesem Zusammenhang vereinnahmt werden. Existenziell-spirituelle Kunst der 20er und 30er Jahre des 20. Jahrhunderts speist sich aus vielerlei Quellen; insbesondere im Umfeld des Bauhauses, dem Winter entstammt, ist mit theosophischen und esoterischen Einflüssen zu rechnen, die einer eigenen Quellenkunde bedürfen und nicht einfach mit Gegenwartstheologie zu verrechnen sind.³⁸

Theologisch produktiv erscheint aber, unter der Voraussetzung durchweg säkular bzw. autonom verstandener Kunst die Auseinandersetzung mit Auratisierung und Kontextualisierung als Modus und Praxis. Die Wertschätzung von Kunst als Medium sui generis prägt die christliche Theologie, insbesondere die Religionspädagogik seit den frühen 80er Jahren.³⁹ Damit verbunden ist zum einen die Selbstverpflichtung, genuin künstlerische Strukturen und kunstwissenschaftliche Zugänge nicht einfach in religiöse Nomenklatur und religionsbezogene Zugänge zu überführen, *einzu-gemeinden*, sondern die Auseinandersetzung mit Kunst gemäß dem fachlichen State

36 Vgl. Burzan, Nicole/Eickelmann, Jennifer: Machtverhältnisse und Interaktionen im Museum, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2022.

37 Schmidl, Martin: Kritik der Ausstellung, München: edition metzel 2023, S. 27.

38 Vgl. Wyss, Beat: Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne, München: Schreiber 1993.

39 Vgl. Burrichter, Rita: »Art. Bilder«, in: WiReLex. Das Wissenschaftlich-religionspädagogische Lexikon im Internet (2016), <https://bibelwissenschaft.de/stichwort/100025/> (abgerufen am 15.02.2025).

of the Art zu führen. Demgemäß folgte die Arbeitsgruppe unserer Expert:innentaug den etablierten kulturwissenschaftlich verorteten methodischen Zugängen bei der Erschließung der Werke nicht-relationaler Kunst im großen Ausstellungsraum des Altbaus. Deutlich wurde dabei im Blick auf die unterschiedlichen Arbeiten: Gemälde, Wandbild, Skulptur erscheinen als Gegenüber, das es genau wahrzunehmen gilt, um ihm gerecht zu werden und das im Grunde sehr präzise Forderungen des Wahrgenommenwerdens an die Betrachter:innen stellt. Intensive Beschreibungen der formalästhetischen Erscheinungen und deren Abgleich mit den anderen Mitgliedern der Arbeitsgruppe erbrachten, dass insbesondere Monumentalität, also die durchweg großen Formate, und eine unhintergehbare Einfachheit der bildnerischen Mittel, die nicht als Simplizität, sondern als Elementarität begegnete, die Bedeutung eines Werks, verstanden als persönliche Bedeutung für die Betrachter:innen, ausmacht. Zugleich aber zeigte sich gerade die monumentale inhaltsleere Einfachheit der Non-Relational-Art als grundlegende Störung und Irritation. In der breiten Rezeption des Begriffs der Aura im Anschluss an Walter Benjamin zeigt sich darin sowohl eine grundlegende Ferne und Distanz zwischen Kunstwerk und Betrachter:in als auch die Unmöglichkeit, der Erscheinung habhaft zu werden. Zugleich konstituiert sich in einer solchen Erfahrung des Werks als Gegenüber, im Anschauen des Werks eine Sehnsucht des Angeschautwerdens, in der Wahrnehmung die Sehnsucht des Wahrgenommenwerdens. Der populäre Begriff der Aura eines Kunstwerks als unmittelbar ästhetische, leibsinliche Erfahrung eines *mehr als* wird vielfach religiös analog genutzt. Die Begegnung mit Non-Relational-Art setzt dem formalästhetisch anschaulichen Grenzen, befähigt aber gerade darin dazu, den religiösen Diskurs auf seine Voraussetzungen hin zu prüfen. Gleichsam umgekehrt gilt dies im Horizont der Kontextualisierung von Kunst. Gegenüber immersiver Suggestion und zeitgeschichtlicher Vereindeutigung durch szenografische Strategien zeigt sich in der individuellen Begegnung mit dem Einzelwerk die Möglichkeit, normierende und klassifizierende Zuordnungen aufzubrechen, zu relativieren, in Frage zu stellen. Erforderlich ist dazu eine ideologiekritische Haltung, die auch gut begründete Plausibilisierungen von Kontextualität aufzubrechen vermag. Eine Museumsgestaltung, die Binnensichten mit Außenwahrnehmungen der Gegenwart konfrontiert oder die Begegnung mit Vergangenheit als Spiegelung der eigenen Person im Ausstellungsdisplay arrangiert, liefert Anregung und Reibungsgelegenheiten auch für theologische Perspektiven auf Individuum und Gesellschaft, auf persönliche Überzeugung und gemeinschaftsbezogenes Ethos und die Frage nach dem *mehr als*.

Literaturverzeichnis

- Arnhold, Hermann: »Museumsarchitektur und Sammlung«, in: Landschaftsverband Westfalen-Lippe (Hg.), Architektur als Sequenz. Das neue LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster, Regensburg: Schnell + Steiner 2017, S. 26–30.
- Bätschmann, Oskar: Das Kunstpublikum. Eine kurze Geschichte, Berlin: Hatje Cantz 2023.
- Benezra, Neil: »Eine andere Sprache sprechen: Malereikritik und die Anfänge von Minimal Art und Konzeptkunst«, in: Christos Joachimides/Norman Rosenthal (Hg.),

- Kat. Amerikanische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1913–1993, München: Prestel-Verlag 1993, S. 133–141.
- Burrichter, Rita: »Fritz Winter«, in: Ferdinand Ullrich (Hg.), Kat. Kunst des Westens. Deutsche Kunst 1945–1960. Kunstaussstellung der Ruhrfestspiele 1996, Köln: Wienand Verlag 1996, S. 250
- Burzan, Nicole/Eickelmann, Jennifer: Machtverhältnisse und Interaktionen im Museum, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2022.
- Gerhards, Carsten: »Konstruktion von Atmosphären«, in: Gerhard Kilger/Wolfgang Müller-Kuhlmann (Hg.), Szenografie in Ausstellungen und Museen II, Essen: Klartext Verlag 2006, S. 204–211.
- Grasskamp, Walter: »Die weiße Ausstellungswand. Zur Vorgeschichte des ›white cube‹«, in: Wolfgang Ullrich/Juliane Vogel (Hg.), Weiß, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2003, S. 29–63.
- Gross, Raphael u.a. (Hg.): Kat. Documenta. Politik und Kunst, Berlin/München: DHM/Prestel 2021.
- Haftmann, Werner/Reidemeister, Leopold: Verfemte Kunst. Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus, Köln: DuMont 1986.
- Häring, Friedhelm: »Was ich ahne, ist immer vorhanden«. Fritz Winter – Malerei 1933–1949«, in: Gustav-Lübcke-Museum Hamm/Fritz-Winter-Haus Ahlen/Schloss Cappenberg Kreis Unna/Kunst-Museum Ahlen (Hg.), Kat. »Man lebt im Wirken der Schöpfung«. Fritz Winter zum 100. Geburtstag, Bramsche: Rasch Verlag 2005, S. 83–91.
- Hauptenthal, Uwe: »Bringe die Zweiheit von Subjekt und Objekt zum Schweigen«. Anmerkungen zum Werk von Fritz Winter in den 1950er Jahren«, in: Gustav-Lübcke-Museum Hamm/Fritz-Winter-Haus Ahlen/Schloss Cappenberg Kreis Unna/Kunst-Museum Ahlen (Hg.), Kat. »Man lebt im Wirken der Schöpfung«. Fritz Winter zum 100. Geburtstag, Bramsche: Rasch Verlag 2005, S. 139–145.
- Imdahl, Max: Frank Stella, »Sanbornville II«, in: ders., Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften (= Band 1), hg. von Angeli Janhsen-Vukićević, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 194–227.
- Janhsen, Angeli: Dies. Hier. Jetzt. Wirklichkeitserfahrungen mit zeitgenössischer Kunst, München: Fink 2000.
- Kemp, Wolfgang: »Kunstwerk und Betrachter: Der Rezeptionsästhetische Ansatz«, in: Hans Belting/Oskar Bätschmann (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, München: Reimer 2008, S. 247–266.
- Kilger, Gerhard: »Ausstellungsgestaltung«, in: Bernhard Graf/Volker Rodekamp (Hg.), Museen zwischen Qualität und Relevanz. Denkschrift zur Lage der Museen, Berlin: G+H Verlag 2012, S. 155–162.
- Krause, Jürgen: »Museum mit Raumbedarf«, in: Landschaftsverband Westfalen-Lippe (Hg.), Architektur als Sequenz. Das neue LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster, Regensburg: Schnell + Steiner 2017, S. 68–78.
- O'Doherty, Brian/Kemp, Wolfgang (Hg.): In der weißen Zelle. Inside the White Cube, Berlin: Merve-Verlag 1996.
- Parmentier, Michael: »Mit Dingen erzählen. Möglichkeiten und Grenzen der Narration im Museum«, in: Tobias G. Natter/Michael Fehr/Bettina Habsburg-Lothrin-

- gen (Hg.), *Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und auf Dauer*, Bielefeld: transcript Verlag 2012, S. 147–164.
- Reinhardt, Ad: *Schriften und Gespräche*, hg. von Thomas Kellein, München: Verlag Silke Schreiber 1984.
- Rethfeld, Stefan: »Architektur als Sequenz. Ein Rundgang durch das Museum in 30 Stationen«, in: Landschaftsverband Westfalen-Lippe (Hg.), *Architektur als Sequenz. Das neue LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster*, Regensburg: Schnell + Steiner 2017, S. 190–197.
- Rethfeld, Stefan: »Stadt, Raum, Haus: Je mehr Bindungen man schafft, desto relevanter wird ein Projekt. Ein Interview mit Volker Staab«, in: Landschaftsverband Westfalen-Lippe (Hg.), *Architektur als Sequenz. Das neue LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster*, Regensburg: Schnell + Steiner 2017, S. 144–155.
- Schmidl, Martin: *Kritik der Ausstellung*, München: edition metzel 2023.
- Schwarte, Ludger: »Zur Geltung bringen. Über expositorische Evidenz und die Normativität des Faktischen«, in: Klaus Krüger/Elke A. Werner/Andreas Schalhorn (Hg.), *Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird*, Bielefeld: transcript Verlag 2019, S. 81–97.
- Seel, Martin: »Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs«, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Kritische Szenografie. Die Kunstaussstellung im 21. Jahrhundert*, Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 125–138.
- Weitz, Detlef: »Ein + Aus«, in: Barbara Büscher/Verena Elisabet Eitel/Beatrix von Pilgrim (Hg.), *Raumverschiebung. Black Box – White Cube*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2014, S. 111–118.
- Wyss, Beat: *Mythologie der Aufklärung. Geheimlehren der Moderne*, München: Schreiber 1993.

Internetquellen

- Burrichter, Rita: »Art. Bilder«, in: WiReLex. Das Wissenschaftlich-religionspädagogische Lexikon im Internet (2016), <https://bibelwissenschaft.de/stichwort/100025/> (abgerufen am 15.02.2025).
- Gilbert, Annette: »Die »ästhetische Kirche«. Zur Entstehung des Museums am Schnittpunkt von Kunstautonomie und Kunstreligion«, in: *Athenäum* 19 (2009), S. 45–85, <http://edoc.hu-berlin.de/18452/173> (abgerufen am 15.02.2025).
- International Council of Museums (ICOM): <https://www.icom-deutschland.de/de/aktuelles/museumsdefinition.html> (abgerufen am 25.03.2025).

