

Das Bockhorster Triumphkreuz in seiner musealen Präsentation: Potenziale für Museums- und Religionspädagogik

Claudia Gärtner

1. Eingang und Schwelle

Der Eintritt in die ständige Sammlung des *LWL-Museums für Kunst und Kultur* in Münster wird durch eine deutliche visuelle Schwelle markiert. Die Besuchenden gelangen durch ein helles, großzügig beleuchtetes Foyer und eine Freitreppe zum ersten Ausstellungsraum im ersten Stockwerk, das durch eine große Wandöffnung betreten wird. Der Raum ist klein in der Fläche aber mit einer großen Raumhöhe und hallenden Akustik. Nur etwas Licht dringt von oben durch ein Fenster ein. Als einziges Objekt hängt in zwei Metern Höhe ein Triumphkreuz, das effektiv angestrahlt wird. Durch die Raumhöhe, die Hängung und die Beleuchtung werden die Blicke der Besuchenden nach oben gerichtet und damit ist gleich zu Beginn der Ausstellung die gewohnte museale Betrachtungsperspektive durchbrochen. Das Triumphkreuz hängt nicht wie ein museales Objekt auf Augenhöhe, sondern erhebt sich über die Besucher:innen. Gesteigert wird dies durch den überlebensgroßen Korpus am Kreuz, der übermächtig der Ausstellungsroutine entrückt zu sein scheint. Damit erinnert der erste Ausstellungsraum in seiner Objektpräsentation an eine Kirche, in der die Museumsbesucher:innen zu einer andächtigen Rezeptionshaltung eingeladen werden (Abb. 1).

Im Rahmen des Neubaus 2014 sollten bewusst auf der sinnlich-ästhetischen Ebene religiöse Assoziationen und Haltungen geweckt sowie ein Vergleich mit einem Kirchenraum gesucht werden.¹ Dabei sprechen für die gewählte Hängung insbesondere objektgeschichtliche Argumente, denn Triumphkreuze hingen bzw. hängen im Kirchenschiff ebenfalls an einer Schwelle, am Übergang von Kirchenschiff als Ort der Laien zum Chor als Ort der Kleriker. Mit dieser Objektpräsentation an dem prominenten Eingang zur Sammlung reinszeniert das Museum jedoch nicht nur die ursprüngliche Hängung des Triumphkreuzes, sondern gestaltet den Eintritt in die Sammlung als einen quasi religiösen: Wie in eine Kirche können die Besuchenden in einer auratischen Atmosphäre mit nach oben gerichtetem Blick durch einen hallenden Raum treten, der laute Stimmen zum Verstummen bringt. Das überlebensgroße Kreuz relati-

1 Vgl. Beitrag »Kunst-Gläubig?« von Petra Marx in diesem Band sowie https://www.lwl.org/pressemitteilungen/nr_mitteilung.php?urlID=33717.

viert die Größe des Menschen, der ehrfürchtig und staunend in die anderen Sammlungsräume gehen kann. Für diese hervorgehobene Stellung des Triumphkreuzes im Rahmen der ständigen Sammlung spricht aber auch das spezifische Objekt mit seiner individuellen Formsprache und Geschichte selbst.



Abb. 1: Hängendes Bockhorster Kreuz mit Durchgang, im LWL Museum für Kunst und Kultur Münster. Foto: LWL-MKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.

2. Das Bockhorster Triumphkreuz

Bei dem Triumphkreuz handelt es sich um das sog. Bockhorster Triumphkreuz, das jedoch mit seiner imposanten Größe (345 x 223 x 45 cm, Eichenholz) für die eher kleine westfälische Dorfkirche zu monumental erscheint und daher vermutlich aus einer anderen Kirche stammt.² Die Dorfkirche in Bockhorst wurde im 12. Jahrhundert gestift-

2 Vgl. zum Bockhorster Triumphkreuz Géza, Jászai: »Das ›Bockhorster Triumphkreuz‹«, in: ders./Landschaftsverband Westfalen Lippe (Hg.), *Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre Bildende Kunst im Bistum Münster*, Band 2, Münster: Landschaftsverb. Westfalen-Lippe, Westf. Landesmuseum Münster 1993, S. 367–370; Beer, Manuela: *Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zur Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert*, Regensburg: Schnell & Steiner 2005, S. 515–519; Hinz, Paul: *Deus Homo. Das Christusbild von seinen Ursprüngen bis zur Gegenwart (= Von der Romanik bis zum Ausgang der Renaissance, Band 2)*, Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1981, S. 29f. Vgl. zur theologischen und religionspädagogischen Erschließung ausführlicher Gärtner, Claudia: »Christus Sieger, Christus König? Ein Ansatz ästhetischen Lernens«, in: Rudolf Englert/Friedrich Schweitzer (Hg.), *Jesus als Christus – im Religionsunterricht. Experimentelle Zugänge zu einer Didaktik der Christologie*, Neukirchen-Vluyn: Vandenhoeck & Ruprecht 2017, S. 166–178; Roggenkamp, Antje: »Kann ein Sterbender segnen? – Das

tet. Das Kreuz ist ebenfalls im 12. Jahrhundert (um 1150) entstanden und wurde 1894 auf dem Dachboden der Kirche gefunden, nach Münster geschickt und ist seitdem in der Sammlung des LWL-Museums.³ Das Corpus wirkt durch seine Größe und aufrechte, leicht statische Haltung kräftig und lebendig, obwohl die Gestalt deutlich als leidender bzw. sterbender Christus gezeichnet ist. Die Palmettenkrone unterstreicht den mächtigen Ausdruck und verleiht dem Körper Königswürde. Der Kopf ist leicht zur Seite geneigt, die Augen sind halb geöffnet. Am Kopf deutet eine Öffnung darauf hin, dass hier ursprünglich Reliquien enthalten waren, was die Bedeutung des Kreuzes unterstreicht. Deutlich trägt der Körper am Kruzifix Zeichen des Leidens mit untypischen zwei Seitenwunden, wobei die größere späteren Datums ist. Farblich trägt der jetzige ästhetische Eindruck der Skulptur, da diese ursprünglich farbig gefasst war. Große Teile des Kreuzes waren weiß grundiert und wurden anschließend unterschiedlich farbig bemalt: die Balken dunkelgrün mit rot-braunen Rändern, die Krone vermutlich vergoldet, das Lendentuch dunkelblau, die Haare schwarz, die Haut rosafarben, vermutlich mit Blutstropfen an den Armen und der Seitenwunde besetzt. Auch die Augen waren farbig gefasst, wodurch die Öffnung der Augen deutlicher hervortrat.⁴ Durch die Körperhaltung, die Mimik und die farbige Fassung wird das Corpus als lebendig und sterbend zugleich dargestellt, mit einer für das Ende des 12. Jahrhunderts ungewöhnlichen Ausdruckskraft: »Die Expressivität der Leidenszüge ist ohne Parallele bei anderen zeitgleichen Beispielen, wo noch die starre, frontale Auffassung des Christkönigs mit geöffneten Augen dominiert.«⁵

Im Kruzifixus aus Bockhorst verbinden sich also Hoheit mit Leiden und Tod.⁶ Dies ist eine Verbindung, die durch Rundmedaillons mit den Evangelistensymbolen an den vier Corpus- bzw. Kreuzenden weiter theologisch ausgedeutet werden kann: Die Symbole Engel, Stier, Löwe und Adler verweisen als apokalyptische Wesen auf die Wiederkunft Christi und auf das für die Menschen erschlossene Paradies.⁷ Mittelalterlich werden sie darüber hinaus auch christologisch auf wichtige Ereignisse der Heilsgeschichte bezogen, nämlich auf Menschwerdung (Mensch), Opfertod (Stier), Auferstehung (Löwe) und Himmelfahrt (Adler).⁸ Diese Verknüpfung von Leiden und Tod, Auferstehung, Heilsgeschichte und endzeitlicher Erlösung der Menschheit wird durch die ursprünglich farbig gefasste Fassung des Kreuzes noch weiter verdichtet, seine grüne Farbe verwies auf das Kreuz als Baum des Lebens.⁹ Da Spuren am Kreuz auf ein früheres Titulusbrett (INRI) hinweisen, wird der sterbende Jesus zudem als König ausgewiesen, dessen Königreich jedoch nicht von dieser Welt ist (Joh 18,36).

Bockhorster Kreuz«, in: Konz, Britta/Roggenkamp, Antje, *Vielgestaltige Christusansichten. Im Theologisieren Unbeachtetes entdecken*, Berlin/Münster: Lit 2022, S. 79–92.

3 Vgl. Beitrag »Kunst-Gläubig?« von Petra Marx in diesem Band.

4 Vgl. Géza: Bockhorster Triumphkreuz, S. 368.

5 Beer: Triumphkreuze des Mittelalters, S. 517.

6 Vgl. Schiller, Gertrud: *Ikographie der christlichen Kunst* (= *Die Passion Jesu Christi*, Band 2), Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 1968, S. 156.

7 Vgl. Beer: Triumphkreuze des Mittelalters, S. 518.

8 Vgl. Géza: Bockhorster Triumphkreuz, S. 369.

9 Ebd.

Das Bockhorster Kreuz steht mit seiner Spannung zwischen Leiden und Leben, Tod und Auferstehung ungebrochen in der Tradition von Kreuzesdarstellungen, deren Ikonographie bis ins 12. Jahrhundert hinein einer Vorstellung folgten,

»die sich in einem Vers des von Venantius Fortunatus (+ um 600) gedichteten Kreuzhymnus ›Vexilla regis‹ aufs kürzeste formuliert findet: ›Regnavit a ligno Deus‹ – ›Vom Holz herab herrscht Gott‹ [...]. In aufrecht stehender Haltung, lebend mit offenen Augen [...] ist er am Kreuz schon der *Christus triumphans*. [...] Das Moment von Leid und Spott, das mit dem *Rex Iudaeorum* ja biblisch verbunden war, ist aufgehoben in das ›Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat‹ der *Laudes regiae*«¹⁰.

Daher werden diese Kreuze auch als Triumphkreuze bezeichnet: im Moment des Leidens und Sterbens zeigen sie, dass Christus triumphierend auferstehen wird. Triumphkreuze treten vereinzelt im 10., verbreitet dann ab dem 11. Jahrhundert bis zum Ende des 13. Jahrhunderts auf. Es handelt sich hierbei um zumeist überlebensgroße Kruzifixe, die in der Regel hoch oben im Triumphbogen aufgehängt oder dort auf einem hölzernen Balken montiert waren. Oftmals wurden Figurengruppen mit anderen Gestalten aus der Passionsgeschichte wie etwa Maria und Johannes seitlich hinzugefügt. Nach Einführung des Lettners befand sich das Triumphkreuz an der Grenze zwischen Laien und Klerikern, zwischen Kirchenschiff und Chor. Der Name lässt sich trotzdem weniger von der Anbringung am Triumphbogen, als vielmehr »in engem Zusammenhang zu einem Hauptinhalt des ikonographischen Bildprogramms [...] sehen. Die Triumphkreuze beherrschten als eschatologisches Zeichen des Sieges und Triumphes an markanter Stelle den Kirchenraum.«¹¹ Diese Thematik wurde oftmals durch Bildprogramme des Lettners ergänzt, die jedoch heute als bildnerisches Gesamtprogramm nur selten erhalten sind. Auch wenn sich unterschiedliche Darstellungstypen der Triumphkreuze zeitlich nicht abgrenzen lassen,¹² so werden inhaltlich verschiedene Ausprägungen sichtbar. Dabei lassen sich grob drei Christustypen bei den Triumphkreuzen unterscheiden: erstens ein königlich-triumphierender (*rex triumphans*), zweitens ein leidender bzw. gestorbener Christus (*Christus patiens*) sowie drittens ein Typus, der Christus zugleich als Leidenden und als Triumphierenden zeigt, wie dies etwa im Bockhorster Triumphkreuz der Fall ist.¹³

Im Triumphkreuz wird folglich verdichtet und komplex verdeutlicht, dass Auferstehung und das himmlische Königtum Jesu nicht ohne die biblische Leidensgeschichte Jesu, nicht ohne seine Auferstehung und nicht ohne eschatologische Erlösung zu denken ist. Somit enthält auch im Bockhorster Kreuz die Darstellung des Gekreuzigten zugleich Elemente der Gestalt eines *Christus patiens* wie auch eines *rex triumphans*.

10 Stock, Alex: Poetische Dogmatik. Christologie (= Figuren, Band 4), Paderborn: Schöningh 2001, S. 265.

11 Beer: Triumphkreuze des Mittelalters, S. 25.

12 Vgl. Schiller: Ikonographie, S. 156.

13 Vgl. Beer: Triumphkreuze des Mittelalters, S. 95–100.

3. Triumphaler Eintritt in die heiligen Hallen?!

Der einleitend geschilderte Raumeindruck beim Eintritt in die ständige Sammlung des Museums kann im Horizont der Objektgeschichte des Bockhorster Kreuzes sowie der Geschichte und Theologie der Triumphkreuze vertiefend analysiert werden. Zum einen wird hierdurch die Hängung und Beleuchtung des Objekts weiter plausibilisiert. Nicht nur wird die Schwelle im Kirchenraum zwischen Chor und Kirchenschiff reinszeniert, sondern durch die erhöhte Hängung und die punktuelle Beleuchtung in einem ansonsten dunklen Raum wird die religiöse bzw. theologische Schwelle des Triumphkreuzes, nämlich zwischen Tod und Leben, zwischen Erniedrigtem und Erhöhten, zwischen *Christus patiens* und *rex triumphans* optisch nachempfunden. Dennoch bleibt deutlich, dass es sich beim Eintritt in den Raum um eine museale Präsentation handelt, worauf z. B. die an der Seitenwand angebrachten Werkdaten verweisen.¹⁴ Auch wird auf weitere liturgische Raumelemente verzichtet.¹⁵ Die Knie müssen Besucher:innen vor dem Bockhorster Kreuz nicht mehr beugen, wie hinlänglich mit Hegel immer wieder betont wird.¹⁶ Und dennoch weist dieser Museumsraum auf eine bemerkenswerte Gratwanderung hin, die das LWL-Museum in seiner Objektpräsentation immer wieder zwischen religiöser und musealer Präsentation begeht. So werden in einem spitz zulaufenden Raum Figuren aus der Überwasserkirche in Münster auf Säulen präsentiert. Dieser Raum läuft auf den Domplatz zu, wobei die Fensteröffnung auf den Dom selbst ausgerichtet ist. Er erhält so – zumindest in Anspielungen – die Ausrichtung eines Kirchenschiffs. In dem anschließenden dunkel gehaltenen Ausstellungsraum werden Madonnenskulpturen ähnlich wie das Bockhorster Kreuz ausgeleuchtet. Im Hintergrund ist Sakralmusik zu hören. In einem weiteren Ausstellungssaal sind die Sitzgelegenheiten wie schlicht gehaltenes Chorgestühl gestaltet, ab und an erklingen Glockenschläge und verleihen auch diesem Saal eine religiöse Wahrnehmungsebene. Das Bockhorster Triumphkreuz ist in dieser Lesart der Auftakt für eine Sammlungspräsentation, die die ursprünglich im religiösen Kontext beheimateten Artefakte zwar im Museum und deutlich als museale Objekte präsentiert, aber dennoch religiöse Kontextualisierung ermöglicht und damit auch eine religiöse Rezeption zulässt. Damit (re-)kontextualisiert das LWL-Museum die Artefakte in einem Kontext, der religiös gelesen werden kann, aber nicht muss. Es wären spannende empirische Erkundungen, die sich damit befassen, inwiefern unterschiedlich religiös sozialisierte Besucher:innen mit dieser Gratwanderung zwischen musealer und religiös-sakraler Präsentation umgehen. Geht vielleicht der katholisch sozialisierten Besucherin vor der kunstvoll ausgeleuchteten Muttergottesfigur bei Monteverdis Marienklage (Petra Marx) ein solches Gebet durch den Kopf? Unterbricht der Glockenschlag die ästhetische Betrachtung der Gemälde für einen Augenblick und lässt einen religiös-spirituellen Gedanken aufkommen? Beugt der routinierte Gottesdienstbesucher beim Eintritt unter dem Triumphkreuz, wenn nicht die Knie, so doch für einen Moment andächtig den Kopf? Und umgekehrt: Inwiefern nehmen nicht religiös sozialisierte Menschen

14 Vgl. Beitrag »Schildchen zur religiösen Malerei« von Sylvie Legrand in diesem Band.

15 Eine andere Rauminterpretation wird möglich, wenn der Raum auch im Sinne des Auratischen (Benjamin) des Ursprungsorts gelesen wird, vgl. Beitrag »Kunst-Cläubig?« von Petra Marx in diesem Band

16 Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Ästhetik. Mit einer Einführung von Georg Lukács, herausgegeben von Friedrich Bassenge, Band 1, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 21966, S. 110.

diese besondere Präsentationsform wahr? Und wie irritierend, wenn nicht exkludierend wirken die so aufgeladenen Artefakte für nicht-christliche, etwa jüdische oder muslimische Besucher:innen? Diese Fragen können hier nur anhand der Objektpräsentation aufgeworfen, aber nicht empirisch fundiert beantwortet werden. Sie zeigen aber, dass mit dem Bockhorster Triumphkreuz ein Auftakt gewählt wird, der gewichtige Fragen zur Rezeption der gesamten Ausstellungspräsentation aufwirft.

Auch aus (kunst-)historischer Perspektive ist die Objektpräsentation zu reflektieren. Indem das Bockhorster Kreuz quasi entrückt über den Köpfen der Besucher:innen hängt, entziehen sich ihnen Objektdetails: ikonografische Elemente der Evangelistensymbole, Reliquienöffnung, Risse, Farbfragmente oder ähnliches sind nicht zu entdecken. Weder Spuren der Objektgeschichte noch gestalterische Besonderheiten sind differenziert wahrnehmbar. Es bleibt bei einem, wenn auch imposanten, mächtigen Gesamteindruck des Triumphkreuzes. Die beschriebenen visuell-ästhetischen Komplementaritäten zwischen lebenden und sterbenden Christus sind zwar erkennbar, insbesondere wegen der Monumentalität des Corpus, eine vertiefte Wahrnehmung z. B. der expressiven Mimik wird aber nicht nur durch die fehlende Farbigkeit, sondern auch durch die Hängung erschwert. Damit tritt auch eine vertiefte theologische Interpretation des Kreuzes in den Hintergrund. Das Artefakt ist somit primär als leicht entrücktes Gesamtwerk (ästhetisch, spirituell, religiös) erfahrbar, jedoch weniger stark (kunst-)historisch oder auch vertiefend theologisch erschließbar.

Zugleich werden auch Fragen für die Vermittlungsarbeit aufgeworfen. Denn die beschriebenen religiösen Dimensionen lassen sich nicht allein durch Vermittlung religiösen Wissens einholen. Es handelt sich hierbei weitgehend um implizites Wissen, um religiöses Handlungswissen und entsprechende Praktiken. Zwar könnte im Raum des Bockhorster Triumphkreuzes durch Guides oder Schrifttafeln darüber informiert werden, dass dieses Kreuz ursprünglich an der Schwelle zwischen Chor und Kirchenschiff, zwischen Klerikern und Laien hing und dass es eine Schwellenfigur zwischen biblischer Leidensgeschichte und Auferstehungsglauben darstellt, aber die hiermit für religiös sozialisierte Personen verbundene Erfahrung von heiligen Räumen oder Objekten wäre auch hierdurch nicht transportiert.

Der Eintritt in die »heilige« Halle des Museums geschieht nicht durch Wissen, sondern wird durch Praktiken zwischen Objekt, Raum und den Betrachter:innen mit ihren (religiösen) Erfahrungen und ihrem Wissen erst vollzogen. Die Museumspräsentation ermöglicht Rezeptions- und Handlungsspielräume für diese Praktiken. Theodore Schatzki beschreibt, dass Charakteristika von Dingen oder Räumen durchaus auf Praktiken einwirken, ohne dass sie hierdurch Praktiken determinieren:

»Rather, it figures them as more distinct or fuzzy, more threatening or welcoming, more unsurveyable or straightforward, more cognitively dissonant or soothing, smoother or more jagged, more disagreeable or appealing, and so on.«¹⁷

In ähnlicher Weise verwendet Reckwitz in Anlehnung an Bruno Latour und James J. Gibson den Begriff »affordance« um zu verdeutlichen, dass Artefakte durch »ihre immanente Struktur einen bestimmen Umgang nahe[legen], aber sie lassen unterschied-

17 Schatzki, Theodore R.: *The site of the social. A philosophical account of the constitution of social life and change*, University Park (PA): The Pennsylvania State University Press 2002, S. 226.

liche Möglichkeiten der Nutzung offen.«¹⁸ In Bezug auf den ersten Ausstellungsraum des LWL-Museums bedeutet dies, dass er durchaus durch seine Präsentation des Bockhorster Triumphkreuzes eine religiöse Rezeption des ursprünglich religiös bzw. liturgisch kontextualisierten Objekts eröffnet. Zugleich bleibt die Wirkung von Räumen oder Objekten immer fragil, an die jeweiligen sozialen Praktiken gebunden und somit auch für Museumspräsentationen und -vermittlung unverfügbar. Inwiefern die Schwelle des Bockhorster Triumphkreuzes damit den Eintritt in eine »heilige« Halle markiert, bleibt in dieser Perspektive offen.

4. Museums- und religionspädagogisches Potenzial

Obwohl im Vorangegangenen viele Hürden und Anfragen formuliert wurden, bietet die Präsentation des Bockhorster Triumphkreuzes gerade aus museums- und religionspädagogischer Perspektive Potenziale. Diese liegen erstens auf der Objektebene in der ästhetischen Mehrdeutigkeit des Triumphkreuzes.¹⁹ Es ist in der Analyse deutlich geworden, dass sich das Bockhorster Triumphkreuz durch eine besondere Dichte und Komplexität auszeichnet (vgl. 2.). Schüler:innen können hieran vielfältige theologische Entdeckungen machen, die in einem einzigen Werk anschaulich sind und trotz ihrer vermeintlichen Widersprüchlichkeit (Tod – Leben; Erniedrigung – Königtum) ein stimmiges, komplexes Ganzes ergeben. Es ist diese Mehrdeutigkeit, teils auch Inkommensurabilität von Bildelementen, die sowohl eine bilddidaktische Herausforderung als auch Chance darstellt. Um dieses Lernpotential zu erschließen, bedarf es des »sehende[n] Sehen[s]«²⁰, das sich im Gegensatz zu »wiedererkennendem Sehen« nicht mit einer selektiven Wahrnehmung bereits Bekanntem in Artefakten begnügt. Schüler:innen zu einem *sehenden Sehen*, das Mehrdeutigem, Unbekanntem und Sperrigem nicht ausweicht, zu befähigen, ist zentrale Voraussetzung dafür, dass ästhetisch-orientiertes, religiöses Lernen möglich wird. In Bezug auf das Triumphkreuz ist es in diesem Sinne eine zentrale Aufgabe, die Schüler:innen zu einem Sehen und Erschließen zu befähigen, das die Spannungen des *rex triumphans* und des *Christus patiens* wahrnimmt und so zur kognitiven Aktivierung führt, wobei die Evangelistensymbole ebenso in die Deutung mit einfließen wie die Ambivalenzen der Körperhaltung, der ursprünglichen Hängung und farbigen Fassung des Kreuzes. Dabei fördert die semantische Dichte des Triumphkreuzes das für eine reflektierte Religiosität zentrale komplementäre Denken. Einerseits regt es die Mehrdeutigkeit der Skulptur an, eigenständige und individuelle Deutungen vorzunehmen, und andererseits, diese individuellen Deutungen mit dem soteriologischen Anspruch des Kreuzes zu verknüpfen.

18 Reckwitz, Andreas: »Die Materialisierung der Kultur«, in: Friederike Elias /Albrecht Franz/Henning Murmann/Ulrich Wilhelm Weiser (Hg.), *Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften* (= *Materiale Textkulturen*, Band 3), Berlin: De Gruyter 2014, S. 21–28, *hier* S. 21.

19 Vgl. Gärtner: *Christus Sieger*.

20 Der Begriff wurde von dem Kunstwissenschaftler Max Imdahl in Abgrenzung zum »wiedererkennenden Sehen« eingeführt, vgl. Imdahl, Max: »Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur«, in: ders., *Reflexion Theorie Methode. Gesammelte Werke*. Band 3, hg. v. Gottfried Boehm, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996, S. 424–463.

Eine zweites Potenzial liegt auf der Präsentationsebene im Museum. Dass das *sehende Sehen* und die Wahrnehmung der Komplexität bzw. Komplementarität durch die Hängung ggf. erschwert wird, wurde bereits entfaltet (vgl. 3.). Allerdings eröffnet aus religionspädagogischer Perspektive die religiöse »affordance« (Reckwitz) der Hängung Lernchancen. Denn das Objekt im Raum ermöglicht auch spirituelle oder religiöse Erfahrungen oder zumindest eine Ahnung entsprechender Erfahrungen, ohne dass hier eine religiöse Haltung eingenommen oder eine entsprechende Zustimmung gegeben werden muss. Dies ist insbesondere angesichts zunehmend religiös bzw. weltanschaulich pluraler Lerngruppen von nicht unerheblicher Relevanz. So eröffnet das Museum als säkularer Ort die Möglichkeit, dass das religiöse Kulturerbe zumindest in Ansätzen in einem religiösen Kontext erschließbar und erfahrbar wird, ohne sich in die entsprechende religiöse Tradition einfügen zu müssen. Zugleich kann die Präsentation des Bockhorster Kreuzes auch als Versuch gedeutet werden, das christliche Kulturerbe als religiöses in einer weltanschaulich pluralen Gesellschaft zu vermitteln. In dieser Hinsicht lässt sich der Raum als ein heterogenitätssensibles Lernsetting gestalten, das das Bockhorster Triumphkreuz als Teil des kulturellen Erbes für alle erschließt.²¹ Da der Raum bzw. die Objektpräsentation – und wie beschrieben auch weitere Teile der Sammlung – eine religiös christliche Rezeption nahelegen, ist es eine noch ausstehende religions- bzw. museumspädagogische Aufgabe, auch nicht-christliche Betrachtungszugänge und Bedeutungszuschreibungen im Raum des Bockhorster Triumphkreuzes zu eröffnen. Grundsätzlich fordert diesbezüglich Barbara Welzel, dass es darum gehe,

»Teilhabe am kulturellen Erbe zu eröffnen, die konkreten Erinnerungsorte aufzuschließen und vorzustellen [...]; multiperspektivische Zugangsweisen aufzuzeigen und den Dialog einzuüben.«²²

(Religiöse) Artefakte werden in diesem Zugang zu »Verhandlungsorten«, in denen es um das Aushandeln und Fortschreiben kultureller Bedeutungen in einer (religions-) pluralen Gesellschaft geht. Ein solcher Aushandlungsprozess ist bei einem Triumphkreuz nicht leicht, handelt es sich doch um ein zutiefst christliches und theologisch komplexes Werk, das keine offensichtlichen Parallelen in anderen Religionen oder Weltanschauungen besitzt. Gemeinsame Bezugspunkte müssten daher auf einer grundlegenden anthropologischen Ebene gesucht und gefunden werden. Beim Bockhorster Triumphkreuz bieten sich Grundfragen nach Leiden, Sterben und Auferstehung oder Verzweiflung und Hoffnung an.²³ Diese Fragen könnten einerseits Ankerpunkte für ein gemeinsames Erschließen des Triumphkreuzes bilden, andererseits aber auch das Museum als »heilige« Halle darstellen, in der Grundfragen des Le-

21 Vgl. Burrichter, Rita/Gärtner, Claudia: »Ästhetische Religionspädagogik. Religiöses Lernen zwischen kulturellem Erbe und Hyperkulturalität in heterogener Gesellschaft«, in: Bernhard Grümme/Manfred Pirner (Hg.), Religionsunterricht weiterdenken. Innovative Ansätze für eine zukunftsfähige Religionsdidaktik, Stuttgart: Kohlhammer 2023, S. 73–84.

22 Welzel, Barbara: »Kulturelles Erbe in einem Einwanderungsland. Einige Perspektiven kunsthistorisch-kultureller Bildung«, in: Barbara Lutz-Sterzenbach (Hg.), Bildwelten remixed. Transkulturell, Globalität, Diversity in kunstpädagogischen Feldern, Bielefeld: Transcript 2008, S. 313–324, S. 319.

23 Vgl. Gärtner: Christus Sieger, S. 174f.

bens verhandelt werden – und zu der das Bockhorster Triumphkreuz eine Schwelle bildet. Dann wäre die Auseinandersetzung im ersten Ausstellungsraum zugleich ein Ringen um das, was kulturell und religiös wertvoll ist, sowie das, was bewahrt werden sollte. Dabei wäre die Bedeutung des Museums zu diskutieren. In dieser Perspektive wird somit weder die (religiöse) Bedeutung von christlichen Artefakten noch von Kunst- und Kunstmuseen und ihrer Sammlungen normativ gesetzt, sondern diese muss sich dialogisch erst bewähren.²⁴

Literaturverzeichnis

- Beer, Manuela: Triumphkreuze des Mittelalters. Ein Beitrag zur Typus und Genese im 12. und 13. Jahrhundert, Regensburg: Schnell & Steiner 2005.
- Burrichter, Rita/Gärtner, Claudia: »Ästhetische Religionspädagogik. Religiöses Lernen zwischen kulturellem Erbe und Hyperkulturalität in heterogener Gesellschaft«, in: Bernhard Grümme/Manfred Pirner (Hg.), Religionsunterricht weiterdenken. Innovative Ansätze für eine zukunftsfähige Religionsdidaktik, Stuttgart: Kohlhammer 2023, S. 73–84.
- Gärtner, Claudia: »Christus Sieger, Christus König? Ein Ansatz ästhetischen Lernens«, in: Rudolf Englert/Friedrich Schweitzer (Hg.), Jesus als Christus – im Religionsunterricht. Experimentelle Zugänge zu einer Didaktik der Christologie, Neukirchen-Vluyn: Vandenhoeck & Ruprecht 2017, S. 166–178.
- Géza, Jászai: »Das ›Bockhorster Triumphkreuz‹«, in: ders./Landschaftsverband Westfalen Lippe (Hg.), Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre Bildende Kunst im Bistum Münster, Band 2, Münster: Landschaftsverb. Westfalen-Lippe, Westf. Landesmuseum Münster 1993, S. 367–370.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Ästhetik. Mit einer Einführung von Georg Lukács, herausgegeben von Friedrich Bassenge, Band 1, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt 1966.
- Hinz, Paul: Deus Homo. Das Christusbild von seinen Ursprüngen bis zur Gegenwart (= Von der Romanik bis zum Ausgang der Renaissance, Band 2), Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1981.
- Imdahl, Max: »Giotto. Zur Frage der ikonischen Sinnstruktur«, in: ders., Reflexion Theorie Methode. Gesammelte Werke. Band 3, hg. v. Gottfried Boehm, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996, S. 424–463.
- Reckwitz, Andreas: »Die Materialisierung der Kultur«, in: Friederike Elias /Albrecht Franz/Henning Murmann/Ulrich Wilhelm Weiser (Hg.), Praxeologie. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften (= Materiale Textkulturen, Band 3), Berlin: De Gruyter 2014, S. 21–28.
- Roggenkamp, Antje: »Kann ein Sterbender segnen? – Das Bockhorster Kreuz«, in: Konz, Britta/Roggenkamp, Antje: Vielgestaltige Christusansichten. Im Theologisieren Unbeachtetes entdecken, Berlin/Münster: Lit 2022, S. 79–92.

24 Vgl. Burrichter/Gärtner: Ästhetische Religionspädagogik, S. 78.

- Schatzki, Theodore R.: *The site of the social. A philosophical account of the constitution of social life and change*, University Park (PA): The Pennsylvania State University Press 2002.
- Schiller, Gertrud: *Ikonographie der christlichen Kunst* (= *Die Passion Jesu Christi*, Band 2), Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 1968.
- Stock, Alex: *Poetische Dogmatik. Christologie* (= *Figuren*, Band 4), Paderborn: Schöningh 2001.
- Welzel, Barbara: »Kulturelles Erbe in einem Einwanderungsland. Einige Perspektiven kunsthistorisch-kultureller Bildung«, in: Barbara Lutz-Sterzenbach (Hg.), *Bildwelten remixed. Transkultur, Globalität, Diversity in kunstpädagogischen Feldern*, Bielefeld: Transcript 2008, S. 313–324.

Internetquellen

https://www.lwl.org/pressemitteilungen/nr_mitteilung.php?urlID=33717, abgerufen am 03.03.2025.