

MUSEEN ALS AGENTEN GOTTES ODER „0:0 UNENTSCIEDEN“?

SUSAN KAMEL

*„Die Religionen der Welt werden im 21. Jahrhundert
Möglichkeiten für einen Bewußtseinswandel anbieten müssen
– oder sie werden im Museum landen.“ (von Brück 1999, I)*

Vorwort

Bedeutet eine Sammlung von Religionen im Museum ein Begräbnis, wie es der Theologe Michael von Brück implizit in seinem Artikel über die Zukunft von Religionen prognostiziert, oder kann ein Museum Ort einer Auseinandersetzung, einer Kommunikation sein? „Museen können ungefährlich machen, was außerhalb der Museen zu Kriegen führen kann“, erläutert Bazon Brock die Aufgabe und Wirkungsweise von musealen Sammlungen und weist dem Museum damit eine soziale Aufgabe zu, lässt das Museum zum Lern- bzw. Kommunikationsort werden.

In meinem Aufsatz möchte ich Vermittlungsstrategien für „Religionen“ im Museum näher beleuchten: Museen als Musentempel, als Agenten Gottes, oder als Kommunikationsort – mit unentschiedenem Ausgang – spiegeln unterschiedliche Präsentationsformen wieder, die unter einem kommunikationstheoretischen Gesichtspunkt analysiert werden sollen. Die unterschiedlichen Formen der musealen Präsentation korrelieren mit unterschiedlichen Begriffsdefinitionen von Religion(en). Diese reichen von einer theologischen Definition von Religion (singular) als Begegnung mit dem „Heiligen“ (Otto 1991) oder als einer phänomenologischen Bestimmung der „Erscheinungsformen und (des) Wesen(s) der Religion“ (Heiler 1961) bis hin zu einer kulturwissenschaftlichen Definition von Religionen als kulturelle Sinn- bzw. Deutungssysteme von Wirklichkeit (Geertz 1994).¹

1 Die unterschiedlichen Bestimmungen des Gegenstandes der Religionswissenschaft werden beschrieben von Gladigow 1988, 6-37. Einen in den

1. Einleitung

Betrachtet man die musealen Vermittlungsstrategien von Religionen, so stellt man fest, dass sie vorwiegend an zwei Orten stattfinden: In den Kunstmuseen und den ethnologischen Museen.² Wir finden Religionen als Teil von Kulturen in den völkerkundlichen Sammlungen und als „religiöse Kunst“ im Kunstmuseum. Erst neuerdings werden Religionen in eigenständigen „Religionsmuseen“ ausgestellt, wie etwa im *St. Mungo Museum of Religious Life and Art* in Glasgow oder in dem im November 2001 eröffneten *Museum of World Religions* in Taipeh.

Die Präsentation von Religionen *als Kunst* ist die ältere und zugleich für die Geschichte des Museums bedeutsamere Form der Präsentation. Der Kunsthistoriker Werner Busch schrieb über die Funktion der Kunst: „Der weitaus größte Teil aller heute im Museum hängenden Bilder [...] ist religiöser Natur oder ursprünglich religiös fundiert“ (Busch 1987, 1).

Die Diskussion um die museale Präsentation von Kunst und somit auch von religiöser Kunst blickt auf eine lange Tradition zurück, die an einem Beispiel verdeutlicht werden soll:

„Nur der Unwissende verachtet die Kunst“³

Diese Inschrift über dem Westgiebel des 1859 eröffneten Neuen Museums in Berlin, weist auf einen erfolgreichen Paradigmenwechsel der Kunstbetrachtung hin, die mit dem Schlagwort „Museumskrieg“ verbunden ist. Im „Berliner Museumskrieg“, wie Karl Scheffler seine 1921 erschienene Streitschrift betitelte (Scheffler 1921), fochten damals Kunstkenner auf der einen Seite und Ethnologen bzw. Kulturhistoriker auf der anderen. Scheffler, Vertreter der Kunstkenner, sah die hohe Kunst als autonom und behauptete, Kunstwerke gehörten „nicht in das Museum für Völkerkunde, [...] sie sind zu isolieren und mit ihresgleichen zusammenzubringen“⁴. Ethnologen und Kulturhistoriker jedoch

Kulturwissenschaften verankerten Religionsbegriff beschreibt Sabbatucci 1988, 43-59. Eine Kritik an Geertz liefern Asad 1993 und Gottowik 1997.

2 Syring konstatiert im Katalog zur Ausstellung „Altäre – Kunst zum Niederknien“ eine Konkurrenz von Ethnologie und Kunst bezüglich des Gegenstandes der religiösen Objekte. Syring 2001, 14-19.

3 Im lateinischen Original: *Artem non odit nisi ignarus*.

4 Westphal-Hellbusch zitiert nach Gaetgens 1992, 136. Die Gründe, die zu der Logik der Sammlung geführt haben, wie wir sie heute in der Berliner Museumslandschaft präsentiert bekommen, sind zahlreich. Einige kultur-

versuchten, sie in ihren kulturhistorischen Kontext einzuordnen (Gaehdgens 1992, 78). Alois Hirt, Archäologe und zugleich geistiger Vater der Berliner Museumsinsel, wollte die Sammlungen sogar um Abgüsse, d.h. nicht originale, authentische Objekte bereichern, um eine vollständige Entwicklung aufzeigen zu können (Vahrson 1995, 82).⁵

Wilhelm von Bode schließlich vermittelte mit der Gründung des Kaiser Friedrich Museums im Jahre 1904 die beiden Positionen, indem er forderte:

„Sollen unsere Museen große Bildungsschulen für das Publikum sein [...] so können sie in zweifacher Weise bildend und civilisierend wirken: einmal durch die gebotene Möglichkeit zu eingehendem Studium, und zweitens durch die Darstellung des wahrhaft Schönen in möglichster Vollkommenheit“ (Bode nach Joachimides 1995, 142-156).

Bode wollte, so die Analyse Alexis Joachimides, eine „Schule des Geschmacks“. Er zeigte dem Besucher eine ästhetische Entwicklung und wollte ihn somit zum Genuss *befähigen*. Bode changierte mit seinen „Stilräumen“ zwischen den Präsentationsarten einer historischen Kontextualisierung und einer am Zeitgeschmack ausgerichteten formalästhetischen Inszenierung der Kunstwerke.

Diesem heute wieder aktuellen Problem der Präsentation von Kunst werde ich mich als erstes widmen. Dabei sollen die Gefahren aufgezeigt werden, die sich hinter der Ästhetisierung von religiösen Artefakten zu autonomen Kunstwerken verbergen.

Im Anschluss an diese Überlegungen über die Präsentation von „Religion als Kunst“ werde ich das 1993 eröffnete St. Mungo Museum of Religious Life *and* Art in Glasgow vorstellen, das mit einem neuartigen Konzept eine vergleichende religionskundliche Vermittlung von Religionen als Deutungs- und Symbolsystem – und nicht mehr nur als religiöse Kunst versucht.

Mein Interesse an einer Präsentation von Religionen im Museum wird bestärkt durch die Annahme, dass eine kritische Dekonstruktion von so-

politische Entscheidungen werden in Gaehdgens Werk erwähnt. Eine weitere gute Quelle ist der im folgenden genannte Titel Museumsinszenierungen oder die Dissertation von Christoph Vogtherr über das Entstehen der Museumsinsel Berlin. Vogtherr 1997.

5 Natürlich muss erwähnt werden, dass der Bildungsbegriff Hirts ein idealistischer im Sinne Humboldts war.

zialhistorischen Mythen gerade in Bezug auf Religionen unbedingt notwendig ist, um das Museum als Lern- bzw. Kommunikationsort so zu gestalten, dass es zur Anerkennung von Verschiedenheiten beitragen kann, ohne dabei einer kritischen Auseinandersetzung mit diesen Unterschieden im Wege zu stehen.

2. Der Museumstempel: Ein Spiel mit ästhetischer und religiöser Erfahrung

*„Religiosität ist heute nur noch in der Kunst möglich.“
(nach Schmied 1990, 17)*

Das Verhältnis von religiöser Erfahrung und ästhetischer Erfahrung ist für die Geschichte des Museums vom „Musentempel zum Lernort“ (Hochreiter 1994) bzw. Kommunikationsort konstitutiv: Wird Kunst mittels rein ästhetischer Präsentation dekontextualisiert und enthistorisiert (Clifford 1990, 104; Vogel 1985, 10f.; Rubin 1984)⁶, so sind auch Religionen im neuem Bildungsort Museum nicht davor gefeit, als Religion ästhetisiert zu werden, so dass Religion als Kunst ästhetisch erlebt werden kann.

Das Museum wird auch heute noch oft als Ort der reinen sinnlichen Erkenntnis protegiert (Alpers 1990), ja sogar als der einzige Ort, an dem „Religiosität“ heute noch möglich ist. Eine „ästhetische Urerfahrung“ (Jauß 1996, 17)⁷ oder ein „Paradies der Unmittelbarkeit“ (Stöhr 1996, 319)⁸ werden ins Feld geführt, um einen reinen Kunstgenuss in den Bereich der Inkommunikabilität zu rücken (Herrmann 1998). Schweigen, Kontemplation, ein „Wirken-lassen der Werke“ scheint hierfür die angemessene Ausdrucksform zu sein.⁹ Dieser Ansatz erinnert an Vasaris

6 Die Praxis des „white cube“, die stellvertretend für den autonomen Kunstbegriff die Ausstellungspraxis beschreibt, kritisiert Joachimides 2001. Der Begriff „white cube“ geht zurück auf Brian O’Doherty 1986.

7 Der Autor will – ganz im Sinne Schleiermachers – die „gesellschaftliche Funktion der Kunst [...] gegen die Gebildeten wie die Ungebildeten unter ihren Verächtern [...] rechtfertigen.“

8 Stöhr beschreibt mit diesem Ausdruck die ästhetische Erfahrung der Malerei Newmans und macht zugleich darauf aufmerksam, worum es Künstlern heute gehen könnte, nämlich, „selbstreflexiv hinter die unmittelbare ästhetische Erfahrung zurückzugreifen und zu zeigen, wie Erhabenheitserfahrung gemacht wird.“

9 Vgl. hierzu auch die Bedeutung des „Erhabenen“ in: Müller 1998, 144-164.

Vitenbeschreibungen über Leonardo da Vinci, Raffael und Michelangelo, denen der Autor das Epitheton „göttlich“ verleiht (Vasari 2000 [Erstausg. 1550]), oder an Wackenroders romantischen Vergleich vom „Genuss der edleren Kunstwerke dem Gebet“ (nach Kemp 1987, 221).¹⁰

Einige kunsthistorische Positionen sehen sogar alle moderne Kunst als religiös inspiriert (z.B. Schmied 1990). Religion ist aus dieser kunstphänomenologischen Sicht „ein Phänomen sui generis“, eine „universale anthropologische Konstante“. Mit dieser „Sakralisierung der Kunst“ (Lanwerd 1001, 10) wird eine Reduzierung von Kulturgeschichte auf Religionsgeschichte betrieben, die andere wichtige Funktionen von Kunst vernachlässigt (vgl. Busch 1987, 2).¹¹ Auch werden Religion und Kunst als „Zwillinge oder Klone einer Menschheit“ beschrieben, die sich auf ihr „Wesentliches“ beschränken sollten: Der Begegnung mit Schönheit und mit den Göttern (Augé 2001).

Der Annahme einer Gleichursprünglichkeit von Religion und Kunst oder der kunstphänomenologischen Position steht die Meinung gegenüber, dass es nicht-religiöse oder religiös inspirierte Kunst gibt. Das Bild von Sigmar Polke: „Höhere Wesen befahlen obere Ecke schwarz malen!“ soll hier als Beispiel genügen.¹² Susanne Lanwerd fasst den Forschungsstand der von ihr mit zahlreichen Aufsätzen ins Recht gesetzten Teildisziplin der Religionsästhetik folgendermaßen zusammen:

„Forschungen zu religiöser Kunst und Untersuchungen zu religiösen und ästhetischen Erfahrung begleiten [...] die Wissenschaftstradition der Religionsgeschichte seit langem [...]. Das hier oftmals zugrunde gelegte Postulat einer Illustration nicht sichtbarer Ideen und Vorstellungen [...] wird seit ca. zehn Jahren durch Arbeiten zur ‚religious visual culture‘ [...] korrigiert. Zu nennen sind die Versuche, die die historische Kontextualisierung religiöser Kunst- und Ritualproduktionen thematisieren und die religiöse, visuelle Kultur als Ausdruck einer *sozialen* Konstruktion des Glaubens interpretieren [...]“ (Lanwerd 2002, 13).

10 Vgl. hierzu auch Lanwerd 1999, 292-299.

11 Busch 1987, 2. Busch nennt hier mindestens vier Funktionen der Kunst: die ästhetische, die religiöse, die politische und die abbildende. Einen anderen Kunstbegriff spiegeln auch Documenta und Museum Fridericianum (Hg.), 2002.

12 Vgl. z.B. die Kunst von Sigmar Polke, der mit seinem Bild „Höhere Wesen befahlen obere Ecke schwarz malen!“ nicht-religiöse Kunst schuf. Auf diesem weißen Bild ist die obere Ecke schwarz ausgemalt. Ein Schriftzug auf dem unteren Bildrand gibt den Titel des Werkes wieder. Hiermit persifliert Polke eine weit verbreitete idealistische Geisteshaltung von Kunst.

Lanwerd richtet sich hier gegen eine Ontologie der Kunst aus dem Sakralen und einer unmittelbaren ästhetischen Erfahrung, deren Beschreibung deutliche Parallelen mit der Beschreibung religiöser Erfahrungen aufweist.¹³ Sie legt das Augenmerk auf die historische Produktion von Kunstwerken und Religionen. Auch in Bezug auf religiöse Erfahrung werden „ein ozeanisches Gefühl“ (Kohl 2000, 81-85), „Unmittelbarkeit“, das „Numinose“, „ganz Andere“ (vgl. Firsching; Schlegel 1998, 31-81) genannt, um den Erfahrungsdiskurs der empirischen Wissenschaftlichkeit zu entheben.¹⁴ Das „Absolute“ wird uns als präreflexiv vorgestellt, es verbleibe im Gefühl und könne nicht adäquat dargestellt werden (Müller 1998, 162).¹⁵ Der religiöse Mensch, so scheint es, ist ebenso begabt wie der Kunstgeniesser; der eine zur religiösen, der andere zur ästhetischen Erfahrung.

Der hiermit beschriebene Zwang zur Unmittelbarkeit wird durch eine rein ästhetische Präsentation im Museum unterstützt, womit das Museum zum Agenten Gottes, zum Übermittler eines Absoluten wird. Diese Art der reinen ästhetischen oder formalästhetischen Präsentation ist für das Kunstmuseum bisher immer noch die häufigste Vermittlungsform.¹⁶ Mit einer formalästhetischen Präsentation meine ich, dass die Konstruiertheit von Wahrnehmung außer Acht gelassen wird und universale Sehweisen oder universale Gefühle, sprich anthropologische Konstanten, vorausgesetzt werden. Schönheit und auch Heiligkeit sind in dieser Theorie keine Zuschreibung, nicht Schönheit für *mich*, sondern eine den Dingen immanente Wesensart und somit potentiell von allen – schon rein formal –

13 Religionswissenschaftliche Überlegungen des bisher von der Theologie und Religionspsychologie definierten Begriffs der religiösen Erfahrung siehe Sharf 1998, 94-116.

14 Die religiöse Erfahrung soll die wahre Essenz von Religion konstituieren. Die Religionsphänomenologie (Rudolf Otto) und Religionspsychologie (William James) sind hierbei die eifrigsten Handlanger. Vgl. Otto 1991 und James 1997.

15 Als religionsgeschichtliches Phänomen sei hier die Mystik genannt. Das Problem, Undarstellbares darzustellen findet in der mystischen Sprache eindrucksvolle Beispiele. Vgl. z.B. Margreiter 1997.

16 Das Museum als Lehrmeister anzusehen, der uns lehrt, wie wir Objekte (an-)zu sehen haben, hat eine Tradition, die weit in die Geschichte von Sammlungen zurückgehen. William Rubin und Susan Vogel vertreten die Meinung, dass ästhetische Qualitäten ihre Artikulation transzendieren können, da „Meisterwerke“ universelle Gefühle des Menschen ansprechen. Vgl. Alpers 1990, 20.

erfahrbar. Die Fähigkeit etwas ästhetisch oder religiös erfahren zu können, hängt aus dieser Perspektive allein von der Empfindsamkeit der Betrachter ab. Die Notwendigkeit von Hintergrundwissen, um eine Erfahrung als „religiös“ oder „schön“ deuten zu können, bleibt unberücksichtigt.

Betrachtet man die Vermittlungsstrategien religionspädagogischer oder kunstpädagogischer Positionen, so treten ihre Parallelen offen zu Tage (vgl. Lesch 1994). Setzt man religiöse oder auch ästhetische Erfahrung als präreflexiv, so ergibt sich für die Möglichkeit der Konstruktion von religiöser Erfahrung eine Sakralisierung profaner Alltags- oder Kunsterfahrung durch theologische Positionen der Gegenwart. Sie bemühen eine sinnliche Erkenntnis, die mit ‚performativen‘ Mitteln eine Identität von ästhetischer und religiöser Erfahrung zu erzwingen sucht (Zilleßen 1999, 84). Hierfür werden nicht-religiöse Bedeutungsträger, wie z.B. das Rockkonzert („God is a concert“)¹⁷ religiös aufgeladen. Die Erfahrungswirklichkeit soll durch einen Umkodierungsprozess in einen religiösen Kontext gestellt werden (Röller 1998, 101f): Die Alltags- oder die Kunsterfahrung muss dann *nur* religiös gedeutet werden.¹⁸

Doch auch zeitgenössische kunstpädagogische Interessen bemühen eine vermeintlich präreflexive religiöse Erfahrung, um eine ästhetische Erfahrung als „höhere Weihe“ zu nutzen. Jean Hubert Martin, der Hauptkurator der Ausstellung „Altäre – Kunst zum Niederknien“ vermittelt Ritualobjekte allein mittels der ästhetischen Kontemplation und will somit, so Martin selbst, zu Toleranz und Verständnis fremder Kulturen beitragen (vgl. Martin 2001, 8-15).¹⁹ Für seine Ausstellung habe er Altä-

17 Vgl. den Rahmenplan des evangelischen Religionsunterrichts für den Sekundarbereich 1. Berlin 1995, 19. Hier wird versucht, die „Bedürfnisse“ des Menschen nach nächtlicher Ekstase als religiöse Bedürfnisse zu deuten.

18 In zahlreicher religionspädagogischer Literatur, die die semiotische Debatte für die Theologie entdeckt, wird der Trend der Ästhetisierung benutzt, um mittels einer vermeintlich präreflexiven sinnlichen Erkenntnis das „Andere“ als das „ganz Andere“, „Dunkel Individuelle“ neu zu entdecken. Hierfür wird der christliche Gott entchristianisiert oder entinstitutionalisiert. Vgl. Röller 1998 und Zilleßen 1999.

19 Dieses Anliegen ist ihm mit Karl Scheffler gemein. Scheffler schrieb 1921: „Und die Völker werden sich mit Hilfe der Kunst um so näher kommen, je weniger von dem, was sie ethnisch unterscheidet, Aufhebens gemacht wird. Hier liegt die einzige Möglichkeit einer wahrhaften Völkerverständigung.“ Scheffler 1921, 18.

re nach rein ästhetischen Gesichtspunkten ausgewählt. Die Schöpfer dieser Altäre werden folgerichtig auch zu Künstlern und sind nicht mehr „nur“ religiöse Spezialisten. Folgt man Martins Logik, die einen „absoluten“ Gehalt aller Kunstwerke voraussetzt, so können Altäre – aus den unterschiedlichsten Kulturen, aus unterschiedlichen Zeiten und Orten, als Meisterwerke angeschaut werden. Zu dieser formalästhetischen Wahrnehmung will er ermutigen. Jean-Hubert Martin möchte die unterschiedlichen Perspektiven der Ethnologie und der Kunst überwinden, indem er geweihte Altäre als ästhetische Gebilde präsentiert. So wird beispielsweise ein tibetischer Altar aus religiöser Perspektive vom Künstler selbst, dem Lama Tscheuky Sènguë, als „Opfergabenstand“ vorgestellt,²⁰ der es dem Gläubigen erlauben soll, Verdienste zu erwerben. Fragen der sozialen Konstruktion von Geschlecht oder von gesellschaftlichen Hierarchien durch den Erwerb von religiösen Verdiensten werden ausgeklammert.²¹ Die ästhetische Erfahrung tritt an die Stelle der religiösen Erfahrung der geweihten Objekte, womit die religiösen Spezialisten durch die Kunsthistoriker abgelöst werden. Sie sind die neuen Überbringer und Konstrukteure gesellschaftlicher Werte. Eine Präsentation von Religionen als Kunst verstellt somit einen kritischen Blick auf die dargestellten Phänomene und propagiert eben diese ästhetische Wahrnehmungsform als universal.

Historisch lässt sich diese elitäre vormoderne Ästhetiktheorie auf das 19. Jahrhundert zurückführen: Wolfgang Kemp analysiert die Erfindung der modernen Institution Museum als religiös anmutende „höhere Weihe“ für das Bürgertum, das sich mit der Definitionsmacht – und zugleich mit der Versicherung ihres Geschmacks – über eine „Hochkunst“ in Konkurrenz zu Adel und Geistlichkeit stellte (vgl. Kemp 1987, 213). Die Möglichkeiten des Zugangs zu Sammlungen gibt laut Pierre Bourdieu Aufschluss über Gesellschaftshierarchien. Haben die Herrschaftshäuser früher dem Volk den physischen Zugang verweigert, so bleibt heutzutage breiten Bevölkerungsschichten der intellektuelle Zugang versperrt (Bennet 1994, 10).²²

20 Siehe die Objektbeschriftung zum tibetischen Altar und Beschreibung im Katalog zur Ausstellung.

21 Auf die Konstruktion von Geschlecht durch ein religiöses tibetisches Ritual macht Toni Huber aufmerksam. Vgl. Huber 1994, 350-371.

22 Bennet argumentiert mit Pierre Bourdieu, dass Kunstgalerien diejenigen Galerien sind, die am wenigsten der breiten Öffentlichkeit zugänglich sind, da das Konzept der Ausstellung sich damit abfinde, dass die Ord-

Gegen diese Reduzierung von Ästhetik zu einer „Ästhetik als erzwungene Unmittelbarkeit“ (Brock 1986) schreibt Bazon Brock in seinem Werk „Ästhetik als Vermittlung“ (Brock 1976) an. Brock macht darauf aufmerksam, dass die Ästhetik einer Vermittlung bedürfe, da unsere Wahrnehmungs-, Erkenntnis- und Erlebnisformen schon immer vorgeprägt sind.²³ Kunst ist demnach, um die Worte Norbert Schneiders zu zitieren, Ausdruck eines metaphysischen Systems, „universalistisch ausgerichtet auf den göttlichen Kosmos als letzte Seinsstruktur“ (Schneider 1997, 7).

In Anlehnung an Bazon Brocks Forderung einer „Ästhetik als Vermittlung“ möchte ich zusammenfassen:

1. Es besteht die Gefahr der Sakralisierung bzw. Idealisierung von Kunst.
2. Vermittlung ist für eine Demokratisierung des Museums notwendig.

Das Museum hat nämlich per definitionem durch das *International Council of Museums* (ICOM) mindestens eine doppelte gesellschaftliche Funktion: Es soll ästhetischen Genuss und Bildung ermöglichen.²⁴

Der Lernort Museum, der seit der Französischen Revolution dem Gedanken der Aufklärung verpflichtet ist, verliert somit eine wichtige Legitimation bzw. reduziert Bildung im idealistischen Sinne Wilhelm von Humboldts auf die „moralische Läuterung durch Schönheit von Kunstwerken“ (Vogtherr 1985, 49). Nimmt man aktuelle Forderungen ernst, das Museum als „intervention in society“ (O’Neill 1993) zu begreifen, das in aktuelle politische Diskurse eintritt,²⁵ so ergibt sich insbe-

nung hinter der Kunst für diejenigen unsichtbar bleibt, die nicht das nötige kulturelle Wissen haben.

- 23 Auch Wolfgang Welsch macht auf die Wichtigkeit der Wahrnehmung gerade für die Reflexion und die Logik aufmerksam: „Die zur Ästhetik gemauserte Ästhetik wird zur prima philosophia, der gegenüber Logik und Ethik den Status von „Subdisziplinen“ erhalten.“ Zitiert nach: Seel 1997, 22.
- 24 ICOM spricht von „education and enjoyment“. Vgl. International Council of Museums (ICOM): Statutes. Adopted by the 16th General Assembly of ICOM. The Hague, 5 September 1989. Paris 1990. Artikel 2-Definitions. Absatz 1.
- 25 Auch Pantke macht in ihrem Beitrag im vorliegenden Band darauf aufmerksam, dass Museen zwar zum einen die Aufgabe des Konservierens

sondere bei der Präsentation von Religionen die Aufgabe der Dekonstruktion von sozialhistorischen Mythen. Religiöse Erfahrung und ästhetische Erfahrung sind keine mystischen Begabungen, sondern durch Sprache, Geschlecht, Alter, Kultur etc. vermittelt und werden in einem bestimmten Wahrnehmungsraum als solche gedeutet (vgl. Kubach-Reutter 1985, 130f). Gerade bei der Präsentation von Religionen ist daher eine kontextualisierte Vermittlungsstrategie notwendig, wollen die Ausstellungsmacher und -macherinnen sich nicht auch zu Vertretern einer göttlichen oder ästhetischen Heilsbotschaft machen lassen. Museen sind moderne Instrumente der Wissensvermittlung, die aufgrund ihrer „erlebnisreicheren“ Vermittlungsart auch unprivilegierte soziale Gruppen ansprechen können.²⁶

Anders als Ausstellungsmacher, die in einer reinen ästhetischen Präsentation von Objekten die Antwort auf den alten Museumskrieg sehen, und somit wieder eine ästhetische Bildung in den Vordergrund rücken, möchte ich mit meinem Ansatz die Abhängigkeit des ästhetischen Urteils von einer „theoriegeleiteten Wahrnehmung“ bewusst machen.

Das Museum als Kommunikationsort muss auch für eine ästhetische Erfahrung aktive Vermittlungsarbeit leisten und die BesucherInnen als aktive Bedeutungsmacher mit einbeziehen.²⁷

Die Kuratoren könnten im Lernort Museum den Weg der Konstruktion von „profan“ bzw. „heilig“ oder „authentisch“ aufzeigen. Sie könnten vermitteln, dass Werte wie Authentizität immer verbunden sind mit sozialem und materiellem Wert und der Vorstellung, es gäbe eine universelle Wahrheit.²⁸ Die eigentlichen Bedeutungsmacher von „heilig“ bzw.

haben, zum anderen jedoch aktiv in gesellschaftliche Prozesse eingreifen. Vgl. Pantke im vorliegenden Band.

26 Diese „erlebnisreichere“ Vermittlungsart bedeutet nicht zwangsläufig, dass Museen zu „Themenparks“ oder „Erlebniswelten“ werden müssen. Zur Kritik an diesen beiden Formen der Vermittlungsstrategie vgl. Drescher 2002.

27 Das Institut für Museum Studies in Leicester unter der Leitung von Eileen Hooper-Greenhill (z.B. Hooper-Greenhill 1994) beschreibt den Wandel, den Kommunikationstheorien für das Museum von einer positivistischen zu einer konstruktivistischen Vermittlungsstrategie gegangen sind und nunmehr die Bedeutung immer mehr auf den Besucher legen, der Wissen konstruiert. Das mögliche Resultat hiervon, das „konstruktivistische Museum“ wird dann von Hein 1999 zusammengetragen.

28 Zur Aufgabe der Dekonstruktion durch die Kuratoren vgl. Phillips 1997, 5-27.

„profan“ jedoch bleiben die Betrachter und Betrachterinnen (vgl. hierzu Brock 1998, 217-232; Kemp 1985).²⁹ Dies wird auch deutlich aus der Tatsache, dass ganz ungeachtet des vermeintlich säkularen Wahrnehmungsräumtes im Museum Menschen dort zur Andacht oder zum Gebet niederknien (Kemp 1987, 185).³⁰

Religionen werden jedoch im Museum auch noch – wie bereits erwähnt – im Rahmen ihres kulturellen und historischen Kontextes gezeigt. Das St. Mungo Museum of Religious Life and Art in Glasgow bietet beide Präsentationsformen. Es befindet sich, wie ich im Folgenden zeigen werde, auf dem Weg zu einem kritisch-religionskundlichen Museum, das versucht, in aktuelle gesellschaftliche Diskurse einzugreifen.³¹

3. Auf dem Weg zu einem kritisch-religionskundlichen Museum: Das St. Mungo Museum of Religious Life and Art

*One Day, one of my children was asked, what are you?
He replied, 'I really don't know, my mother is French, my father is Scottish and
we are Jewish.'
He was asked if there was a football match, who would he support?
He said: 'I should like it to be a draw.'³²*

Das St. Mungo Museum of Religious Life and Art öffnete seine Türen am 1. April 1993. Anfänglich als Besucherzentrum der anliegenden Glasgow Cathedral gebaut, wurde das Projekt 1990 aufgrund von finanziellen Problemen dem Glasgow City Council überantwortet (Dunlop 1998, 263). Der City Council versuchte das Projekt zu retten und diskutierte

29 Treinen erklärt hierzu, dass Wissen für eine Kommunikation im Museum unbedingt notwendig ist. Isolierte Objekte bleiben ohne „Hinweise auf die vom Aussteller intendierten Bedeutungsaspekte“ unentschlüsselbar, so dass die „gewünschte Wahrnehmungsrichtung“ nicht aufgenommen werden kann. Dies gilt es im Museum zu berücksichtigen. Treinen 1996.

30 Auch aus Glasgow habe ich ähnliche Berichte erhalten. Dort versuchte ein Muslim auf dem ausgestellten Gebetsteppich sein Gebet zu vollziehen.

31 Die Existenz des St Mungo Museums spiegelt meines Erachtens einen wissenschaftlichen Zeitgeist wieder, nach dem Erkenntnisse und Wahrheiten als *historisch bedingt* begriffen werden und sich nicht auf ein religiöses oder ästhetisches Erleben reduzieren lassen. In Glasgow wird nach der sozialen Konstruktion von Religion gefragt.

32 The Herald, Glasgow, 21 März 1994. Das Zitat ist einem Artikel zur Eröffnung des St. Mungo Museums entnommen.

eine neue Idee für das Gebäude, um es einerseits für die mittelalterliche Kathedrale zu erhalten, andererseits einem noch breiterem Publikum zugänglich zu machen. Das Museum Department in Glasgow schlug ein Museum vor, „which responded to the ancient religious site by celebrating the human search for the spiritual, not just in Scotland, but over five continents and from earliest times to the present“.³³ Dieses Konzept wurde schließlich angenommen und mit dem Ziel durchgeführt, beiderseitiges Verständnis und Respekt zwischen Menschen mit unterschiedlichem Glauben und ohne Glauben zu fördern (Dunlop 1998, 264).³⁴ Die gesamte Ausstellung wurde von einem Team von Kuratoren und Kuratorinnen konzipiert. Harry Dunlop, einer der Kuratoren, gab hierzu folgende Auskunft: „There were six people, and we all came from different backgrounds. And we all had different points of view and that helped. There were anthropologists, social historians, art historians, archeologists“.

Das St. Mungo Museum bietet ein dreigliedriges permanentes Ausstellungskonzept.³⁵ In dem ersten Raum wird religiöse Kunst präsentiert, im zweiten, dem Raum für religiöses Leben, wird gezeigt, wie Religionen den menschlichen Lebenslauf – von der Geburt bis zum Tod und darüber hinaus – beeinflussen. In diesem Raum finden sich auch Darstellungen der sechs größten Religionen Glasgows. Im dritten Raum, dem Raum „Religion in the West of Scotland“, wird gezeigt, wie sich alltägliche religiöse Praktiken der MigrantInnen im schottischen Kontext veränderten. Wechselausstellungen finden in einem gesonderten Raum ihren Platz.³⁶

33 O'Neill, Mark: *The St. Mungo Museum of Religious Life and Art*. Unveröffentlichtes Skript, 1.

34 Vgl. auch die Einleitung vom ehemaligen Direktor Julian Spalding im Ausstellungskatalog „*The St. Mungo Museum of Religious Life and Art*. Glasgow 1993, 6: „...we hope that the museum will in some way contribute to the creation of a society better able to celebrate and respect diversity of belief.“

35 Die m.E. bisher einzige Analyse des St Mungo Museums in gedruckter Buchform: Michel 1999. Michel analysiert hier das St Mungo Museum, ausgehend von Besucherreaktionen, als einen Ort, der die „Selbigkeit“ (ipséité, 163) dekonstruiert und die „Pluralität“ (la pluralité, 63) zelebriert.

36 Das einleitende Video beschreibt das Museum folgendermaßen: „The museum features three main galleries. One gallery uses religious objects as works of art to show the inspiration and power of religion. A second, the

Anhand von Beispielen innerhalb der Räume „Religiöse Kunst“ und „Religiöses Leben“ möchte ich nun kurz die Spannbreite der Vermittlungsstrategien des Museums aufzeigen.

St. Mungo Museum of Religious Art



Abbildung 1: Blick in den Raum für religiöse Kunst. Foto: S.K.

Im Raum für religiöse Kunst (siehe Abb. 1) werden religiöse Artefakte wie in einem „Tempel der Kunst“ üblich als Kunstwerke präsentiert. Die Architektur des Raumes erinnert an Sakralbauten, zumal der Bau wie erwähnt als Besucherzentrum der Kathedrale gedacht war. Alle Objekte der Ausstellung werden in einer Vitrine präsentiert, deren Durchsichtigkeit den Eindruck einer unerreichbaren Nähe erweckt, also als „begren-

religious life gallery looks at how religion is an important part of the human life circle, from birth throughout our lives and ultimately to death-and beyond. Religion in the context of Scotland is explored in the third gallery, where we discover how over the last 2000 years the area has been home for different religions and denominations.“

zende Transparenz“³⁷ interpretiert werden kann. Nur die überdurchschnittlich langen Erläuterungen zu den Kunstwerken konkurrieren mit der Inszenierung der Exponate als „Meisterwerke“, die ihre „Wirkung“ beim Besucher im Museumstempel zu erzielen suchen. „Dieser Ort wurde erschaffen als ruhiger, besinnlicher Raum, der es den Leuten erlaubt, die Objekte und deren Bedeutung zu erkunden und, was noch wichtiger ist, was sie ihnen bedeuten“,³⁸ so Harry Dunlop, jetziger Direktor des Museums. Auf das oben skizzierte spannungsreiche Verhältnis von ästhetischer und religiöser Erfahrung wird nicht hingewiesen.

Die ausführlichen Erläuterungen über die Symbolhaftigkeit der Exponate geben nur die religiöse Bedeutung wieder. Es wird von einem einzigen „label“, d.h. einer einzigen Bedeutungszuschreibung ausgegangen (vgl. Vogel 1990, 200).³⁹ Andere Funktionen werden verschwiegen (vgl. Busch 1987).

Es ist nicht das Anliegen des Museums, „das Heilige“ darzustellen, wie wir gleich sehen werden. Wenn es sich an dieser Stelle explizit gegen die These Gerardus von der Leeuws gestellt hätte, die besagt, dass alle große Kunst versuche, „das Heilige“ darzustellen (Arthur 1999, 14),⁴⁰ wäre es bezüglich der Unzulänglichkeit, dieses darstellen zu können, nicht angreifbar. So aber befindet es sich im Schussfeld zahlreicher Kritiker, die eben diese fehlende Spiritualität vermissen und auch profane Kunst ausgestellt sehen wollen, da diese immer eine „aura of the sacred“ habe (Arthur 1993).

Der allen Menschen gleichsam zugrunde liegende Lebenszyklus wird im zweiten Raum, dem Raum für religiöses Leben, als Ausgangspunkt genommen, um die Einflüsse von verschiedenen Glaubenssystemen auf das menschliche Leben zu zeigen.

Eine einleitende Wandtafel gibt im Raum für religiöses Leben Auskunft über Systematik und Intention des Dargebotenen. Der Text, der

37 Den aussagekräftigen Begriff der „begrenzenden Transparenz“ habe ich von Burghart Schmidt übernommen. Vgl. Schmidt, 1994, 10.

38 „This was designed as a quiet reflective space which allows people to explore the objects and their meaning, and more importantly, what they mean to them.“ (Dunlop 1998, 265)

39 Susan Vogel schlägt vor, unterschiedliche labels an den Objekten anzubringen, um Subjektivität für den Besucher erfahrbar zu machen.

40 Interessant ist, dass alle Autoren dieses m.E. ersten Bandes über Religion und Museum mit Ottos, Van der Leeuws oder Eliades Religionsbegriff arbeiten (vgl. Paine 1999).

unter dem Grundriss des Raumes steht, soll deshalb hier wiedergegeben werden:

„In the centre section of this gallery the beliefs of the six world religions and beliefs about afterlife in many faiths and periods are explored. The cases against the walls show how religious beliefs affect people's everyday lives from birth to death. The display aims to show the separate dignity of each faith, while also demonstrating the human themes which are common to many religions. The objects on display are sacred to believers, and are treated with respect. However this is not a religious place but a museum. We have therefore not tried to reconstruct altars or other settings but to suggest the meanings of the objects by the symbolic shape of the backgrounds.

Oral testimony: Throughout the gallery you will be able to read and listen to people of different faiths talking about their beliefs. We would like to thank everyone, who by sharing their faiths, brought to the objects a sense of their meaning and feeling they evoke. The tapes last just under 4 minutes.

Dates: Because this is a multi-faith museum we have used the international dating system CE (Common Era) and BCE (Before Common Era).

Religious Life-Introduction: From birth to death and beyond rituals mark the different stages of human life. Through prayer, meditating, singing, music and dance, people try to approach the sacred. Religious beliefs sometimes reinforce the social order and at other times cause revolution, war and death. Religion can also inspire people to live better lives, so they may receive blessings now or be better prepared for the afterlife.“

Die Macher des St. Mungo Museums betonen, dass das Museum kein religiöser Ort sei. Trotzdem kam es im Laufe der Anfangszeit zu Problemen mit Gläubigen, die ihre Religion nicht richtig repräsentiert sahen. Für manche hat sich der Wandel von einem Kultobjekt in ein Museumsstück nicht automatisch mit diesem neuem Wahrnehmungsraum vollzogen. Da das Museum auch Objekte, wie etwa den Elefantengott Ganesha, ausstellt, die extra für die Ausstellung geweiht wurden, verschwimmt die Trennungslinie zwischen Kult- und Kunstobjekt für den Betrachter. Diese Eingangsstatue entstammt, so können wir in Englisch, Urdu, Punjabi, Chinesisch und Gaelisch von der begleitenden Schrifttafel erfahren, dem hinduistischen Kontext, der aufgrund seiner Einbettung anderer Gottheiten in den eigenen Pantheon für religiöse Toleranz bekannt ist und auf eben diese den Besucher einstimmen soll. Auch beim Eingangsobjekt des Raumes für Religiöses Leben, dem Dancing Skeleton, wird der Besucher verunsichert. Das Skelett ist „Kunstwerk“ und „Ritualobjekt“ und wurde in Mexiko zum Festival des „Day of the Dead“ angefertigt, einem Tag, an dem die Toten die Lebenden aufsu-

chen, um von ihren Verwandten Gaben zu erhalten.⁴¹ Dieses Objekt wurde eigens für das Museum erschaffen. Sabine Offe nennt die unterschiedlichen Bedeutungszuschreibungen von Objekten im Museum eine „semiotische Wippe“, da sie zwischen semantischen Oppositionen hin und her kippen (Offe 1995). Die Objekte sind Zeichen – religiöse und museale, die über beide Bezugssysteme Auskunft geben könnten, jedoch an sich stumm seien.

In diesem Teil der Ausstellung finden sich ebensolche „ehrwürdige“ und „authentische“ Museumstücke, wie etwa ein Florentinischer Engel aus der Vitrine „die Vermittler“ (Go-Betweens) wie im ersten Raum. Harry Dunlop erklärte mir die Zusammenstellung der Exponate folgendermaßen:

„That (die Auswahl, S.K.) drives people nuts sometimes. We deliberately mix the objects together, because of two reasons: One is we wanted to mix the precious art, the Florentine angels with the 19th century Catholic tacky objects, because all these objects are precious to people. So some people communicate through these things. Sometimes even directly to these things.“

Ein persönliches Statement einer Gläubigen, aus der thematischen Vitrine zum Christentum zeigt die Konstruiertheit von Religionen durch Sprache und die Konstruktion von Geschlecht durch Religion:

„If I read the gospels and it says ‘brothers’ I read brothers and sisters. People say it’s only language but language shapes our whole society. It shapes the way we think.“

Das St. Mungo Museum kann in diesem Sinne als „intervention in society“ begriffen werden, da es beschreibt, analysiert, die von den Museumsmachern intendierte Wahrnehmungsrichtung anzeigt und selbst offen für Veränderungen ist. Dies wurde deutlich, als die Beschriftung einer Fotografie, die ein junges ägyptisches Mädchen während ihrer Klistorisbeschneidung zeigt, nach einiger Zeit so abgeändert wurde, dass die menschenunwürdige Praxis explizit verurteilt wurde.

41 Das Label besagt Folgendes: „Dancing Skeleton. Life forms burst from this Mexican dancing skeleton inspired by the festival of the Day of the Dead. Early November the dead return to accept offerings from living relatives. The Day of the Dead festival combines the Christian feasts of all Saints and all Souls Day. Papier maché skeletons like this have become popular in Mexico city where this one was made for the museum by the Lineares family in 1992.“

Sind Kritiken an das Museum herangetragen worden, so meist von religiöser Seite, da sich die Gruppen nicht adäquat dargestellt sahen. Der Theologe Chris Arthur legt in seinem Aufsatz „Exhibiting the Sacred“ dem Museum zur Last, dass das Anliegen des Museums nicht das der Religionen sei. Es spüre nicht das Heilige auf, sondern kümmere sich um „Unwesentliches“ und nicht um sein „transcendent core“ (Arthur 1999, 25). Jedoch gerade die Intention des Museums, Marginales in das Zentrum der Betrachtung zu rücken und die Vielfalt der Erscheinungen zu zeigen, ist zeitgemäß und erstrebenswert. Die Ausstellung zelebriert die „Differenz“ und dekonstruiert „Selbigkeit“ bzw. „Identitäten“. Das Religiöse ist nicht das reale Ziel des Museums, sondern Pluralität. Nicht das Absolute, sondern das Relative wird gefeiert und ausgestellt (Michel 1999, 155).

Die „Religious Life“ Ausstellung im St. Mungo Museum bietet zahlreiche Zeichenträger, die aus unterschiedlichen Perspektiven Zuschreibungen erfahren und mehr als nur religiöse Identitätszuschreibungen erlauben. Der dritte Teil der Ausstellung „Religion in the West of Scotland“, der hier nicht näher besprochen wurde, reflektiert zudem die prozesshafte Konstruktion von religiösen Identitäten, die in der Neuverortung von Migrationskulturen in den schottischen Kontext stattfindet. „Hybride Kulturen“, „gebrochene“, „inkohärente“ Biographien stellen sich hier vor und verweisen überkommene Vorstellungen von Identität als „geradlinig“ und „stimmig“ in den Bereich der Ideologien.⁴²

Nachwort oder: „0:0 Unentschieden“?

Zusammenfassend möchte ich festhalten: Religionen werden als religiöse Kunst im Kunstmuseum thematisiert oder im Rahmen ihres Kontextes in ethnologischen Ausstellungen.

Erst neuerdings treten vergleichende religionskundliche Ausstellungen (*St. Mungo; Museum of World Religions*) mit unterschiedlichen Intentionen an die Öffentlichkeit. Aufgrund der Komplexität der Entwicklung der modernen Institution Museum und der Entwicklung der Disziplinen der Kommunikationstheorie(n), der Kunstgeschichte(n) und der Religionswissenschaft oder Kulturwissenschaft(en) lassen sich keine eindeutigen Zuschreibungen vornehmen. Beschreibungen von Ausstel-

42 Viele zeitgenössische Wissenschaftler feiern „hybride Kulturen“ als Antwort auf den von Samuel Huntington prophezeiten „Clash of Civilizations“. Vgl. z.B. Bhaba 2000.

lungen als „religiös“, „kulturhistorisch“, „formalästhetisch“, „kontextualisiert“, „positivistisch“ oder „konstruktivistisch“ können jedoch wichtige Koordinaten sein, um die Vermittlungsintentionen und -strategien von Religionen zu beschreiben. „Museen als Agenten Gottes“, die von einer universellen Wahrnehmung ausgehen und eine formalästhetische Präsentationsart für eine Identifizierung von ästhetischer und religiöser Erfahrung auswählen, so mein Fazit, sind obsolet und werden weder einem neuen Kunstverständnis noch einem Religionsbegriff gerecht, der Religion als *einen* identitätsstiftenden Faktor begreift, der in der Realität mit anderen Faktoren konkurriert. Ausstellungen hingegen könnten die Hybriditäten aller Kulturen (vgl. Bhabha 2000) ausstellen und – wie im St. Mungo Museum versucht – multiple Identitäten (Schottisch, Französisch, Jüdisch) dekonstruieren, um eindeutige Identitätszuschreibungen als politische Instrumentalisierungen zu entlarven.

Literatur

- Alpers, Svetlana (1990): The Museum as a Way of Seeing. In: Karp, Ivan; Steven, D. (Hg.): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Philadelphia, 25-32
- Arthur, Chris, (1993): Art of the Immaterial. The Times Higher. 4. Juni 1993. Glasgow
- Arthur, Chris (1999): Exhibiting the Sacred. In: Paine, Crispin (Hg.): Godly Things. Museums, Objects and Religion. Leicester, 1-27.
- Asad, Talal (1997): Genealogies of Religion. London
- Augé, Marc (2001): kunst, ethnologie, religion. In: Martin, Jean Hubert: altäre – Kunst zum Niederknien. Katalog zur Ausstellung im museum kunst palast. Düsseldorf, 22-25
- Bennet, Tony (1994): The Birth of the Museum: History, Theory, Politics. London
- Bhabha, Homi K. (2000): Die Verortung der Kultur. Tübingen
- Brock, Bazon (1976): Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten. Köln
- Brock, Bazon (1986): Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande. Schriften 1978-1986. Köln
- Brock, Bazon (1998): Der Künstler als gnadenloser Konkurrent Gottes. In: Herrmann, Jörg (Hg.): Die Gegenwart der Kunst: ästhetische und religiöse Erfahrung heute. München, 217-232
- Busch, Werner (Hg.) (1987): Funk Kolleg Kunst. Bd. 1.: Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. München

- Clifford, James (1990): Sich selbst Sammeln. In: Korff, Gottfried; Roth, Martin (Hg.): Das historische Museum. Frankfurt/Main
- Documenta und Museum Fridericianum (Hg.) (2002): Documenta 11, Plattform 5: Ausstellung/Exhibition. Kurzführer/Short Guide. Kassel
- Drescher, Bettina (2002): Immersion und Irritation. Zu inhaltlich-konzeptionellen und gestalterischen Tendenzen in Wissenschaftspräsentationen. Unveröffentlichte Dissertation an der Karl-Franzens-Universität Graz am Institut für Geschichte
- Dunlop, Harry (1998): Religious Life and Art. St. Mungo Museum in Glasgow. In: Dladmark, J.M: In Search of Heritage. As Pilgrims or Tourists? Aberdeen
- Firsching, Horst/Schlegel, Matthias (1998): Religiöse Innerlichkeit und Geselligkeit. Zum Verhältnis von Erfahrung, Kommunikabilität und Sozialität – unter besonderer Berücksichtigung des Religionsverständnisses Friedrich Schleiermachers. In: Tyrell, Hartmann; Krech, Volkhard; Knoblauch, Hubert (Hg.): Religion als Kommunikation. Würzburg, 31-81
- Gaechgens, Thomas W. (1992): Die Berliner Museumsinsel im deutschen Kaiserreich. München, 136
- Geertz, Clifford (1994): Dichte Beschreibung. Frankfurt/Main
- Gladigow, Burkhard (1988): Religionsgeschichte des Gegenstandes – Gegenstände der Religionsgeschichte. In: Zinser, H. (Hg.): Religionswissenschaft. Eine Einführung. Berlin, 6-37
- Gottowik, Volker (1997): Konstruktion des Anderen. Berlin
- Heiler, Friedrich (1961): Erscheinungsformen und Wesen der Religion.
- Hein, George E. (1999): Learning in the Museum. Leicester
- Herrmann, Jörg (Hg.) (1998): Die Gegenwart der Kunst: ästhetische und religiöse Erfahrung heute. München
- Hochreiter, Walter (1994): Vom Musentempel zum Lernort: Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914. Darmstadt
- Hooper-Greenhill, Eilean (1994): The Educational Role of the Museum. London
- Huber, Toni (1992): Why Can't Women Climb Pure Crystal Mountain? Remarks on Gender, Ritual and Space in Tibet. In: Tibetan Studies. Oslo, 350-371
- James, William (1997): Die Vielfalt religiöser Erfahrung. Frankfurt/Main
- Jauß, Hans Robert (1996): Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. In: Stöhr, Jürgen (Hg.): Ästhetische Erfahrung heute. Köln

- Joachimides, Alexis (1995): Die Schule des Geschmacks. Das Kaiser-Friedrich-Museum als Reformprojekt. In: Joachimides, Alexis; Kuhrau, Sven; Vahrson, Viola; Bernau, Nikolaus (Hg.): Museumsinszenierungen. Dresden, 142-156
- Joachimides, Alexis (2001): Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940. Dresden
- Kemp, Wolfgang (Hg.) (1985): Der Betrachter ist im Bilde: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Köln
- Kemp, Wolfgang (1987): Kunst kommt ins Museum. In: Busch, Werner (Hg.): Funk Kolleg Kunst. Bd. 1: Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. München, 205-229
- Kemp, Wolfgang (1987): Kunst wird gesammelt. In: Busch, Werner (Hg.): Funk Kolleg Kunst. Bd. 1: Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. München, 185-204
- Kimmerle, Heinz (2000): Philosophien der Differenz. Würzburg
- Kohl, Karl-Heinz (2000): „dies ozeanische Gefühl...“ – Anmerkungen zu einer neueren Bestimmung von Religion. In: Baumunk, Bodo-Michael; Thimme, Eva Maria (Hg.): V) Glauben. 7 Hügel – Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts. Ausstellung im Marin-Gropius-Bau Berlin vom 14. Mai – 29. Oktober 2000. Bonn, 81-85
- Kubach-Reutter, Ursula (1998): Überlegungen zur Ästhetik in der Ethnologie und zur Rolle der Ästhetik bei der Präsentation völkerkundlicher Ausstellungsgegenstände. Eine Studie zur Museumsethnologie. Nürnberg
- Lanwerd, Susanne (1999): Kunst/Ästhetik. In: Auffahrt, C.; Bernhard, J.; Mohr, H. (Hg.): Metzler-Lexikon Religion. Bd. 2. Stuttgart, 292-299
- Lanwerd, Susanne (2002): Religionsästhetik. Studien zum Verhältnis von Symbol und Sinnlichkeit. Würzburg
- Lanwerd, Susanne (2002): Die Bildformel Pietà. Religiös tradierte Geschlechterbilder in Symbolisierungen des Nationalsozialismus. In: Eschebach, Insa; Jacobeit, Sigrid; Wenk, Silke (Hg.): Gedächtnis und Geschlecht. Frankfurt/New York, 163-180
- Lesch, W. (Hg.) (1994): Theologie und ästhetische Erfahrung. Beiträge zur Begegnung von Religion und Kunst. Darmstadt
- Margreiter, Reinhard (1997): Erfahrung und Mystik: Grenzen der Symbolisierung. Berlin
- Martin, Jean Hubert (2001): altäre – Kunst zum Niederknien. Katalog zur Ausstellung im Museum Kunst Palast. Düsseldorf, 8-15
- Michel, Patrick (1999): La Religion au Musée. Croir dans l'Europe contemporaine. L'Harmattan

- Müller, Ernst (1998): Beraubung oder Erschleichung des Absoluten? Das Erhabene als Grenzkategorie ästhetischer und religiöser Erfahrung. In: Herrmann, Jörg (Hg.): Die Gegenwart der Kunst: ästhetische und religiöse Erfahrung heute. München, 144-164
- O'Doherty, Brian (1986): Inside the white Cube. The Ideology of the Gallery Space. San Francisco
- O'Neill, Mark (1993): Keeping the Faith. In: Museums Journal. Mai, 22
- Offe, Sabine (1995): Schaustück und Gedächtnis: Jüdisches im Museum. In: Friedl, Gottfried (Hg.): Wie zu sehen ist. Essays zur Theorie des Ausstellens. Museum zum Quadrat. No. 5. Wien
- Otto, Rudolf (1991): Das Heilige. München: C.H. Beck [Erstausgabe 1917]
- Paine, Crispin (Hg.) (1999): Godly Things. Museums, Objects and Religion. Leicester
- Phillips, David (1997): The Cult of Saints and the Cult of Art. In: Ders.: Exhibiting Authenticity. Manchester, 5-27
- Röllner, Dirk (1998): Religionsunterricht als Zeichenbildung. Frankfurt/Main
- Rubin, William (Hg.) (1984): „Primitivism“ in Modern Art: Affinity of the Tribal and the Modern. 2 Bde, New York
- Sabbatucci, Dario (1988): Kultur und Religion. In: Cancik, H.; Gladi-gow, B.; Laubscher, M. (Hg.): Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe. Bd. 1. Stuttgart, 43-59
- Scheffler, Karl (1921): Berliner Museumskrieg. Berlin
- Schmidt, Burghart (1994): Postmoderne – Strategien des Vergessens. Frankfurt/Main
- Schmied, Wieland (1990): GegenwartEwigkeit. Gedanken zu Konzept, Sinn und Problematik dieser Ausstellung. In: Schmied, Wieland; Schilling, Jürgen (Hg.): GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit. Katalog zur Ausstellung im Martin-Gropius-Bau Berlin vom 7. April – 24. Juni 1990. Stuttgart, 11-26
- Schneider, Norbert (1997): Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Stuttgart
- Seel, Martin (1997): Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung. In: Recki, Birgit; Wiesing, Lambert (Hg.): Bild und Reflexion. München
- Sharf, Robert H. (1998): Experience. In: Taylor, Mark C. (Hg.): Critical terms for religious studies. Chicago, 94-116
- Stöhr, Jürgen (Hg.) (1996): „Das Geistige in der Kunst“ oder wo die Zeitgeister sich scheiden. In: Ders.: Ästhetische Erfahrung heute. Köln

- Syring, Marie Luise (2001): ethnologie und kunst – eine trennung für immer? In: Oh! Cet écho! Museum kunst palast magazin, Nr. 2, 14-19
- Treinen, Heiner (1996): Ausstellungen und Kommunikationstheorie. In: Museen und ihre Besucher. Herausforderungen in der Zukunft. Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Berlin, 60-71
- Vahrson, Viola (1995): Die Krise der historischen Kunstbetrachtung. Die Berliner Abgußsammlung zwischen Enzyklopädie und Aura. In: Joachimedes, Alexis; Kuhrau, Sven; Vahrson, Viola; Bernau, Nikolaus (Hg.): Museumsinszenierungen. Dresden, 82-91
- Vasari, Giorgio (2000): Das Leben von Lionardo da Vinci, Rafael von Urbino und Michelagnolo Buonarroti. (Herausgegeben von Roland Kanz nach der Edition von Ludwig Schorn und Ernst Förster) 6 Bde. Stuttgart [Erstausg. 1550]
- Vogel, Susan (1985): African Masterpieces from the Musée de l'Homme. New York
- Vogel, Susan (1990): Always True to the Object, in our Fashion. In: Karp, I.; Lavine, D. S. (Hg.): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Displays. Philadelphia, 191-294
- Vogtherr, Christoph Martin (1985): Kunstgenuß versus Kunstwissenschaft. Berliner Museumskonzeptionen bis 1830. In: Joachimides, Alexis; Kuhrau, Sven; Vahrson, Viola; Bernau, Nikolaus (Hg.): Museumsinszenierungen. Dresden
- von Brück, Michael (1999): Wunschbilder der Hoffnung. In: Feuilleton-Beilage der Süddeutschen Zeitung, 8./9. Mai, Nr. 105, I
- Zilleßen, Dietrich (1999): Phänomenologische Religionspädagogik: Diskurs und Performance. In: Dressler, Bernhard; Johannsen, Friedrich; Tammeus, Rudolf (Hg.): Hermeneutik Symbol Bildung. Neukirchener, 84-104