

Rita Burrichter, Antje Roggenkamp,
Sonja Keller, Sarah Justus (Hg.)

RELIGION IM MUSEUM

Dinge arrangieren,
Artefakte präsentieren,
Räume inszenieren



[transcript]

RERUM RELIGIONUM.
ARBEITEN ZUR RELIGIONSKULTUR | Bd. 17

Rita Burrichter, Antje Roggenkamp, Sonja Keller, Sarah Justus (Hg.)
Religion im Museum

Editorial

Religion ist Teil kultureller Diskurse. Die Bände dieser Reihe zielen darauf, Religion in ihren gesellschaftlichen Verschränkungen mit Kunst, Politik, Ethos, Heilung und weiteren kulturellen Praxiszusammenhängen zu untersuchen. Die interdisziplinäre Ausrichtung der Reihe erfordert Studien, die sich in fächerübergreifende Diskurse einzeichnen und eigene theoretische Hintergrundannahmen kritisch kenntlich machen. Mit Zugängen aus Religionswissenschaft, Praktischer Theologie, Interkultureller Theologie und Kulturwissenschaft soll die Komplexität spätmoderner Religionskulturen empirisch, historisch und in globaler Perspektive herausgearbeitet und religionstheoretisch vertieft werden.

Die Reihe wird herausgegeben von Claudia Jahnel, Anne Koch und Manuel Stetter.

Rita Burcher (Prof. Dr. theol.), geb. 1961, ist Professorin für Praktische Theologie im Institut für Katholische Theologie der Universität Paderborn. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Bildtheologie und Bilddidaktik, Religion und Popkultur, ästhetisches Lernen im religionspädagogischen Kontext sowie religionspädagogische Professionalität.

Antje Roggenkamp (Prof. Dr. theol.), geb. 1962, unterrichtet Praktische Theologie und Religionspädagogik an der Universität Münster. In ihrer Forschung befasst sie sich u.a. mit Artefaktdidaktik, empirischer Unterrichtsforschung, religionskooperativer und transnationaler Bildung.

Sonja Keller (Prof. Dr. theol.), geb. 1984, ist Professorin für Praktische Theologie an der Augustana-Hochschule in Neuendettelsau. Sie forscht insbesondere zu materieller Kultur und Religion, Homiletik sowie Kirchentheorie.

Sarah Justus, geb. 1997, ist wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin an der Universität Münster.

Rita Burrichter, Antje Roggenkamp, Sonja Keller, Sarah Justus (Hg.)

Religion im Museum

Dinge arrangieren, Artefakte präsentieren, Räume inszenieren

[transcript]

Diese Publikation wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) – Projektnummer 437338470 – und durch den Open-Access-Publikationsfonds der Universität Münster.

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

ulb 
Universitäts- und
Landesbibliothek Münster

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz BY-NC-ND 4.0 lizenziert. Für die ausformulierten Lizenzbedingungen besuchen Sie bitte die URL <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © Rita Burcher, Antje Roggenkamp, Sonja Keller, Sarah Justus (Hg.)

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Maria Arndt

Umschlagabbildung: Sarah Justus

Satz: Frank Hamburger

Druck: Druckhaus Bechstein GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839412992>

Print-ISBN: 978-3-8376-7817-8 | PDF-ISBN: 978-3-8394-1299-2

Buchreihen-ISSN: 2627-9428 | Buchreihen-eISSN: 2703-1446

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Vorwort

Rita Burrichter/Sarah Justus/Sonja Keller/Antje Roggenkamp 7

Einleitung: »Religion im Museum«:

Dinge arrangieren, Artefakte präsentieren, Räume inszenieren

Antje Roggenkamp 9

Teil I: Fokus Sammlungsgeschichte: Dynamiken und Transformation im Umgang mit religiösen Dingen, Artefakten, Objekten

Dynamiken religiöser Objekte in musealen Ausstellungen und Sammlungen

Edith Franke und Susanne Rodemeier 23

»Kunst-Gläubig?« Geschichte und Präsentation der Mittelalter-Sammlung des LWL-Museums für Kunst und Kultur in Münster als Beispiel für den Umgang mit christlichen Kunstwerken im musealen Kontext

Petra Marx 43

Transformationen eines Museums: Sammlungsgeschichte, Präsentation und Gestalt

Anja Schöne im Gespräch mit Rita Burrichter und Antje Roggenkamp 83

Religiöse Dinge im Museum: Kommunikation zwischen Mensch – Raum – Artefakten

Sarah Justus 93

»Schildchen« zwischen informativer Beschriftung und religiöser Alphabetisierung: Einblicke in Praktiken von deutschen und französischen Museen

Sylvie Le Grand 103

Teil II: Fokus Religionspädagogik: Das Museum als Ort der Präsentation und Vermittlung (nicht-)religiöser Dinge, Artefakte und Objekte

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

Claudia Gärtner 125

Praktiken der Präsentation: Der Halderner Altar im Spiegel alltags-, religions-, körper- und raumbezogener Zuschreibungen

Antje Roggenkamp 135

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

Rita Burrichter 159

Zur Situierung einer historischen liturgischen Praxis: Die Präsentation des Telgter Hungertuchs im Museums RELIGIO

Sonja Keller 177

Museen als Vermittlungsakteure weltanschaulicher Vielfalt: Normierte Pluralität am »Tisch der Religionen«

Anne Koch, Anna Körs 187

Teil III: Fokus Praktische Theologie: Was passiert mit Religion, wenn man sie ausstellt?

Religion im Museum: Anmerkungen aus Praktisch-theologischer Perspektive

Harald Schwillus 211

Religion und Bildungsreligion – Museumsdidaktik und Religionsdidaktik: Eine didaktische Relektüre als Beitrag zu einer theologischen Theorie des Museums

Michael Meyer-Blanck 225

Anhang

Autor:innen 235

Vorwort

Vorliegender Band befasst sich mit »Religion im Museum«. Er zeichnet sich ein in die der Präsentation und Inszenierung von Dingen, Artefakten und Objekten in öffentlich zugänglichen Räumen gewidmete Arbeit des DFG-geförderten Wissenschaftlichen Netzwerks »Gegenstände religiöser Bildung und Praxis – Funktion und Gebrauch von materiellen Objekten und Artefakten in exemplarischen Räumen«. Knüpft das Netzwerk insgesamt an interdisziplinäre Forschungen an, die sich mit der Konkretisierung von materieller Religion in Artefakten sowie der alltäglichen Konstitution von Räumen durch Artefakte beschäftigen, so fokussiert dieser Band insbesondere die Präsentation von Religion im Museum. Dabei ergeben sich polyvalente Einblicke und Perspektiven in die durchaus unterschiedlichen Zugänge und Arbeitsweisen von Religionswissenschaft, Religionspädagogik und Praktischer Theologie.

Die Idee zu einer interdisziplinären Kooperation mit dem Fokus auf Dinge, Artefakte und Räume wurde im Rahmen einer Jahrestagung des »Arbeitskreises für empirische Religionsforschung« 2019 von Antje Roggenkamp und Sonja Keller entwickelt. Dabei kristallisierte sich frühzeitig heraus, dass die Zugänge zu Dingen und Räumen in Hinblick auf leitende theoretische Konzepte – material turn, spatial turn und practice turn – disziplinär erst ansatzweise oder rudimentär rezipiert werden. An den verschiedenen Tagungen des Netzwerks nahmen Praktische Theolog:innen, Religionspädagog:innen, Religionswissenschaftler:innen und Historiker:innen aus Deutschland, Frankreich, den Niederlanden, Norwegen und Polen teil.

Ein erster Band widmete sich Einblicken und Perspektiven in die Arbeitsweisen und Vollzüge von Religionspädagogik, Praktischer Theologie und Religionswissenschaft.¹ Dabei stand die Verschränkung von Nutzen und Gebrauch im Umgang mit Kokoschkas Lithographien, Dingen unter der Türschwelle, Erinnerungskoffern, Krippen, Kreuzwegen, aber auch Kirchenräumen und ihren erweiterten Nutzungsformen im Vordergrund. Während ein zeitgleich erscheinender weiterer Band² Praktiken im Umgang mit Dingen im Kirchenraum untersucht, steht in diesem Band die Religion im Museum im Fokus.

1 Keller, Sonja/Roggenkamp, Antje (Hg.): Die materielle Kultur der Religion. Interdisziplinäre Perspektiven auf Objekte religiöser Bildung und Praxis (= Rerum religionum, Band 12), Bielefeld: Transcript 2023.

2 Keller, Sonja/Koch, Anne/Krause, Katharina/Menzel, Kerstin (Hg.), Kirchenräume, Dinge und ihre Menschen. Erkundungen materialisierter Religionspraxis (= Rerum religionum, Band 16), Bielefeld: Transcript 2025.

Wir haben zu danken: Den Autor:innen, die sich auf den Forschungs- und Diskussionsprozess eingelassen haben und unsere Überlegungen immer wieder mit ausgesprochen eigenen Zugängen und Perspektiven bereicherten. Dr. Stephanie Lerke, Luisa Wellems und Emily Bulat, die uns bei den Mühen des Korrekturlesens und anderem unterstützten, Frank Hamburger für den Satz des Manuskripts, den Herausgebenden der Reihe *Rerum Religionum* und dem Verlag, der uns nun in schon bewährter Weise durch Herrn Gero Wierichs und Frau Dagmar Buchwald Unterstützung zuteilwerden ließ. Möglich wurde die Veröffentlichung unserer gemeinsamen Studie durch einen namhaften Zuschuss der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Münster/Neuendettelsau/Paderborn, August 2025

Rita Burrichter, Sarah Justus, Sonja Keller und Antje Roggenkamp.

Einleitung: »Religion im Museum«: Dinge arrangieren, Artefakte präsentieren, Räume inszenieren

Antje Roggenkamp

Der vorliegende Band fragt nach dem *Umgang mit Religion* im Museum. Dabei untersuchen die Studien Dinge, Artefakte und Objekte in besonderen Räumen, legen einen Schwerpunkt auf die Materialität als Reflexionsbegriff und berücksichtigen insbesondere kunsthistorische, theologische sowie religionswissenschaftliche Perspektiven. Die hier vorgelegten Aufsätze konzentrieren sich auf das Museum und ziehen eine erste Bilanz der vielfältigen Aktivitäten des gemeinsamen Forschungsprojekts (DFG-Netzwerk).

Das Konzept für diesen Band entwickelte sich allmählich und veränderte sich, je tiefer die Forschenden in den Gegenstand eindringen. Ging es zunächst darum, religiöse bzw. in religiösem Zusammenhang verwendete Dinge darauf hin zu untersuchen, welchen *Gebrauch* sie im Museum nahelegen oder welcher Gebrauch ihnen zugeschrieben wird, so stellte sich im Verlauf der gemeinsamen Studien heraus, dass auch die ursprünglich in religiösen Traditionen verwurzelten *Dinge* durch ihren Aufforderungscharakter und ihre Selbsttätigkeit eine (erhebliche) Bedeutung für die *Präsentation* im Museum erlangen. Dabei spielt Materialität gerade als Reflexionsbegriff eine nicht zu unterschätzende Rolle.

Der Umgang mit Religion hinterlässt Spuren, insbesondere in Räumen, in denen sich die Dinge aktuell inszenieren und präsentieren. Dies gilt auch für jene Orte und Räume, die den ursprünglichen Gebrauch eines Artefakts prägten oder veranlassen. Vor diesem Hintergrund möchte der vorliegende Band dazu anregen, mit den Autor:innen spezifische Praktiken musealen Zeigens wahrzunehmen, gemeinsam mit ihnen über den Umgang mit Dingen, Artefakten und Objekten nachzudenken und – in exemplarisch ausgewählten Museen – die Bedeutsamkeit von Religion zu entdecken.

1. Zur Materialität als Forschungsperspektive

Dass den Dingen, Gegenständen und Objekten eine spezifische Bedeutung für die *Praktische Theologie* zuerkannt wird, ist relativ »neu«¹. Sie werden erst seit wenigen Jahren ins Zentrum praktisch-theologischer Forschung gerückt.² Denn Dinge, Artefakte und Objekte sind nicht einfach »da«; sie fordern vielmehr dazu auf, etwas Bestimmtes mit ihnen zu tun oder auch nicht zu tun.

Dabei ist die Forschungsperspektive der Materialität ursprünglich in den Sozial- und Kulturwissenschaften beheimatet.³ Das zunehmende Interesse an *materieller Kultur*⁴ führte – so etwa der Ethnologe Hans Peter Hahn – zu einem Paradigmenwechsel⁵: Das Soziale äußert sich nicht nur in Form von Zeichen oder Text gewordenen Normen, Symbolen und Repräsentationen, sondern auch in materialer Gestalt.⁶ Die Dinge, ihre Formen und Materialien werden hinsichtlich ihrer Wahrnehmung untersucht und im Kontext von Arrangements und Inszenierungen erläutert.⁷ Materielle Kultur manifestiert, formt oder erinnert das Soziale, Räume und Artefakte.

Die Forschungsperspektive des *material turn* stellt dem Sozialen eine Reflexionsperspektive zur Verfügung, die den Zusammenhang von Räumen sowie Dingen, Objekten und Artefakten als »Verkettung von Praktiken über Zeit und Raum hinweg«⁸ erforscht. Praktische Theologie und Religionspädagogik, die die Perspektive der Materialität integrieren, nutzen diese im Sinne einer Reflexionsperspektive auf *religiöse* bzw. *religionsbezogene* Praktiken.⁹ Was aber geschieht, wenn man aus dieser For-

1 In Gestalt etwa der nicht-theologischen Fokussierung theologischer Objekte (Horstmann, Simone/Taxacher, Gregor (Hg.): *Theologische Objekte. Gottes Bezug zur Wirklichkeit*. Festschrift für Thomas Ruster, Regensburg: Pustet Verlag 2021), aber auch in Form einer fremdartigen Positionierung religiöser Dinge (Roth, Ursula/Gilly, Anne (Hg.): *Die religiöse Positionierung der Dinge. Zur Materialität und Performativität religiöser Praxis*, Stuttgart: Kohlhammer 2021) sowie im Zusammenhang des *material turn*: Johansen, Kirstine Helboe/Schmidt, Ulla (Hg.): *Practice, Practice Theory and Theology. Scandinavian and German Perspectives*, Berlin 2022 (= *Praktische Theologie im Wissenschaftsdiskurs*, Band 28); Keller, Sonja/Roggenkamp, Antje (Hg.): *Die materielle Kultur der Religion. Interdisziplinäre Perspektiven auf Objekte religiöser Bildung und Praxis* (= *Rerum Religionum*, Band 12), Bielefeld: Transcript 2023.

2 Zu einem Literaturüberblick vgl. Keller, Sonja: »Praktische Theologie und der material turn in den Kulturwissenschaften«, in: *Verkündigung und Forschung* 69 (2024), S. 23–36.

3 Vgl. Roggenkamp, Antje/Keller, Sonja: »Artefakte, Objekte, Räume. Praxeologische Zugänge in Praktischer Theologie und Religionspädagogik«, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 118 (2021), S. 241–265.

4 »Materielle Kultur« soll keine Trennung in »materielle« und »immaterielle« Kultur implizieren, obschon eine Reihe an alternativen Begriffen vorgeschlagen wurden, um ein entsprechendes Missverstehen auszuräumen: »materialisierte Kultur«, »material system«, »civilisation matérielle«. Vgl. Hahn, Hans Peter: *Materielle Kultur. Eine Einführung*, Berlin: Reimers 2014, hier S. 9 u. ö.

5 Die westlichen Gesellschaften haben eine Tendenz, die Menschen von den materiellen Dingen abzusondern und das Geistige als etwas Wichtigeres zu betrachten. Vgl. Hahn: *Materielle Kultur*, S. 14.

6 Vgl. Roggenkamp/Keller: *Artefakte*, S. 242.

7 Der von Karl S. Kramer entwickelte Begriff der »Dingbedeutsamkeit« verweist darauf, dass Bedeutsamkeit eine kulturelle Dimension der Dinge ist, die sich aus dem Umgang mit den Dingen erschließt. Vgl. Hahn: *Materielle Kultur*, S. 14.

8 Schroer, Markus: *Räume der Gesellschaft*, Wiesbaden: Springer VS 2019, hier S. 73.

9 Vgl. Roth/Gilly: *Positionierung*; Johansen/Schmidt: *Practice*; Roggenkamp/Keller: *Artefakte*.

schungsperspektive heraus die Materialität von religiösen oder religionsbezogenen Artefakten, Objekten, Gegenständen *im Museum* in den Fokus nimmt?

Wir betrachten Museen als entscheidende institutionelle Akteure, die das kollektive Gedächtnis¹⁰ unserer Gesellschaft mitgestalten: Sie sammeln religiöse und nicht-religiöse Dinge, bewahren sie auf und entscheiden, wie und vor allem welche Objekte sie öffentlich zeigen, um eine möglichst große Partizipation aller gesellschaftlichen Milieus und Kreise zu eröffnen.¹¹

Moderne Museen entstehen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts und werden von vornherein der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Damit heben sie sich von den ursprünglich einem ausgewählten Publikum vorbehaltenen fürstlichen Kunst- und Wunderkammern ab.¹² Moderne Museen entwickelten frühzeitig eine didaktische Inszenierungskultur, die sich von anderen Bildungseinrichtungen dadurch unterscheidet, dass die Präsentation von Dingen und Artefakten zugleich das Verhältnis zur Vergangenheit zum Ausdruck bringt. Die Wiener Sammlungen¹³ zeugten von dem Interesse der Habsburger an der Stabilisierung ihrer Doppelmonarchie, der Louvre¹⁴ verstand sich als Zeugnis der Volksherrschaft, die Berliner Museen¹⁵ bildeten verschiedene politische Verhältnisse ab.

Auch die gebaute Architektur moderner Museen zeugt von dem Anspruch auf eigene Bedeutung. Dabei haben sich seit dem 19. Jahrhundert für die Ausstellung von Religion in den Museen Kontinentaleuropas und der angelsächsischen Welt spezifische Präsentationsformen herausgebildet. Die profane Architektur wurde u. a. durch eingebaute Spolien, abgebrochene Pfeiler, Arkaden und Emporen sakral erhöht.¹⁶ Der

10 Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: Beck Verlag 32006.

11 Zur Diskussion aktueller museologischer Ansätze und Definitionen vgl. Beitrag »Religion im Museum« von Harald Schwillus in diesem Band sowie Rhein, Stefan/Schwillus, Harald (Hg.): Religiöse Sprache ausstellen? Die Sprachen von Judentum, Christentum und Islam kommunizieren, Berlin: Logos Verlag 2024.

12 Daston, Lorraine/Park, Katharine: Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750. Aus dem Englischen von Sebastian Wohlfeil sowie Christa Krüger, Frankfurt am Main: Eichhorn Verlag 2002; Laube, Stefan: Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum, Berlin: Akademie Verlag 2011, hier S. 4; S. 15f.

13 Vgl. Kratz-Kessemeier, Kristina/Meyer, Andrea/Savoy, Bénédicte: »Einleitung«, in: Kristina Kratz-Kessemeier/Andrea Meyer/Bénédicte Savoy (Hg.), Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750–1950, Berlin: Reimer 2010, S. 11–16, S. 12f.

14 Schon früh wurde vorgeschlagen, den leer stehenden Louvre fertig zu bauen und dort die königlichen Sammlungen auszustellen. Vgl. Kratz-Kessemeier/Meyer/Savoy: Einleitung, 12f.

15 Das Alte Museum stabilisierte die Beziehung zwischen Monarchie und Bürgertum, das Bode-Museum repräsentierte nach Innen den Führungsanspruch des Großbürgertums, nach Außen die Macht der Monarchie, das Märkische Museum widmete sich dem von der Industrialisierung bedrohten Kleinbürgertum. Vgl. Bernau, Nikolaus: »Museen im Streit. Museumsgeschichte und die Berliner Planungen seit 1990«, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson/Nikolaus Bernau (Hg.), Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990, Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 222–234, S. 231.

16 Kritisch dazu: Brückle, Wolfgang: »Das Mittelalter als Prüfstein der Museumskultur. Szenografische Kontextproduktion seit 1750«, in: Wolfgang Brückle/Pierre Alain Marivaux/Daniela Mondini (Hg.), Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2015, S. 149–175; bes. S. 173–175.

Ansatz wurde im 20. Jahrhundert als szenografisches Konzept teilweise fortgeschrieben: In den 1990er Jahren führte eine Fokussierung restauratorischer Ansprüche auf den Erhalt der Dinge zum Konzept des *Museums der Meisterwerke*. Artefakte, Objekte und Gegenstände wurden in einem zeitlosen Raum präsentiert. Transformierten sich in dieser Perspektive moderne Museumsräume aber nicht zu gläsernen Stahl- oder weißen Betonhüllen von Originalen, die mit dem Umzug von ihrem angestammten Ort keine *authentische Aura*¹⁷ mehr verbreiten? Seither hat sich eine andere Einsicht durchgesetzt: Für die Inszenierung der Artefakte ist nicht zuletzt die Museums- bzw. Sammlungsgeschichte von Bedeutung.¹⁸

Insgesamt zeichnen sich die museologischen Konzepte in architektursoziologische Ansätze ein, die die Frage reflektieren, wie sich Gesellschaften in ihren Bauten imaginieren und wie dabei Architektur zum *Medium des Sozialen* wird – so etwa Heike Delitz,¹⁹ aber auch Uta Karstein und Thomas Schmidt-Lux.²⁰

In der spät- bzw. postmodernen Gesellschaft gehört es zum Präsentieren von Sammlungen dazu, mit einem postkolonialen Diskurs sorgsam umzugehen, der die Präsenz von manch einem kolonialen Objekt in westlichen Museen ethisch und epistemisch bedenkt und ggf. in Frage stellt.²¹ Wie vollzieht sich etwa im ethnografischen Museum der (selbst-)kritische Umgang mit Dingen, die einem anderen Kulturkreis angehören? Wie präsentiert man Artefakte, die an die Seelen von Ahnen erinnern oder Zugänge voraussetzen, die zwischen Kultur und Religion nicht unterscheiden? Entfalten Räume, die ethnografische Dinge und religionskundliche Sammlungen inszenieren, eigene Präsentationsformen?²²

Ausgehend von der Überlegung, dass Menschen in der Moderne Nomaden sind, entwickelte der Soziologe Markus Schroer einen Raumbegriff, der zur Grundidee der Ethnomethodologie zurückkehrt: Der Blick auf die fremde Kultur befähigt Forschende, die impliziten Regeln des eigenen Alltagslebens aufzudecken.²³ In Aufnahme von Überlegungen des Religionswissenschaftlers Bräunlein²⁴ hat Schroer an seine ur-

17 Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1935/1939), München: Anaconda Verlag 2024, hier S. 20. Vgl. dazu auch Roggenkamp, Antje: »Presenting, (re) constructing and arranging medieval artefacts from non-religious and religious contexts: The opportunities and challenges in the digital age«, in: Poligrafi 113/114 (2024), S. 31–52, S. 33–36, bes. S. 33f.

18 Bernau: Museen, S. 231.

19 Delitz, Heike: Gebaute Gesellschaft, Architektur als Medium des Sozialen, Frankfurt/New York: Campus Verlag 2009.

20 Karstein, Uta/Schmidt-Lux, Thomas: »Die materiale Seite des Religiösen. Soziologische Perspektiven und Ausblicke«, in: Uta Karstein/Thomas Schmidt-Lux (Hg.), Architekturen und Artefakte. Zur Materialität des Religiösen, Wiesbaden: Springer Verlag 2017, S. 3–24.

21 Vgl. Beitrag »Dynamiken religiöser Objekte« von Edith Franke und Susanne Rodemeier in diesem Band.

22 Entsprechende Fragen werden auch von Susanne Claußen diskutiert, vgl. Claußen, Susanne: Anschauungssache Religion. Zur musealen Repräsentation religiöser Artefakte, Bielefeld: Transcript 2009.

23 Schroer: Räume, S. 9; S. 169; S. 171.

24 Die im 19. Jahrhundert entstehenden Museen erhalten eine ganz eigentümliche Funktion als Wehestätten bürgerlicher Selbstvergewisserung und kulturelle Bewahr-Anstalt. Vgl. Bräunlein, Peter J.: »Ausstellungen und Museen«, in: Michael Klöcker/Udo Tworuschka (Hg.), Praktische Religionswissenschaft. Ein Handbuch für Studium und Beruf, Köln: Böhlau Verlag, S. 162–176, hier S. 165f; Bräunlein,

sprünglichen Überlegungen anknüpfend eine räumliche Inversion²⁵ herausgearbeitet: Einer zunehmenden Musealisierung der Kirchengebäude entspreche eine quasi-religiöse Aufwertung von anderen Gebäuden: Autohäuser, Kinosäle, aber auch Museen strahlen eine sublimale Erhabenheit aus.²⁶ Aus diesem Befund ergeben sich dann u. a. folgende Fragestellungen: Wie stellen sich die Inszenierungspraktiken der Dinge im Museum dar? Gibt es Hinweise auf einen wechselseitigen Austausch von (religions-)ästhetischen Gestaltungen, die einen Übergang von sakralem Ding und profaner Dingumgebung anzeigen und reflektieren?

Das Wissenschaftliche Netzwerk knüpft an interdisziplinäre Forschungen an, die sich mit der Konkretisierung von materieller Religion in Artefakten sowie der alltäglichen Konstitution von Räumen durch Artefakte beschäftigen.²⁷ In diesem Band stehen Museen aus Münster und Telgte im Vordergrund. Daher zunächst einige Erläuterungen zu den Raumkonstellationen und den konkreten Fragestellungen:

Wie kommen Dinge ins Museum?

Am Anfang stand die Beobachtung, dass Kirchen und Museen eigentlich immer – nicht nur in Münster oder Telgte – räumlich eng nebeneinander liegen und sich dadurch wechselseitig aufeinander beziehen. An Kirchtürme in den Zentren unserer Städte sind wir gewöhnt, allerdings ist nicht überall dort, wo ein Kirchturm steht, auch ein Museum zu finden. Wie aber gestalten sich die konkreten Beziehungen zwischen kirchlichen und säkularen Gebäuden? Und was tragen diese Beobachtungen für die Sammlungen aus?

Das Museum *RELIGIO* in Telgte zeigt in seinem älteren Teil christliche Artefakte. Eine farbig gefasste spätmittelalterliche Nachbildung des im Original verrosteten Telgter Gnadenbildes findet sich hier, aber auch ein originales Hungertuch, das in der Pfarrkirche neben der eigentlichen Wallfahrtskappelle in den Fastenmonaten den Altar verbarg. Aus welchen Gründen sind die Artefakte aus den (benachbarten) Kirchen ins Museum gekommen? Kann man sie hier umfänglicher präsentieren oder sind sie stärker vor Verfall oder Zersetzung geschützt? Der Neubau auf der gegenüberliegenden Straßenseite erweitert die ursprüngliche Heimatsammlung um Dinge, Objekte und Gegenstände verschiedener Religionen und trägt damit dem veränderten Anspruch Rechnung, ein gegenwartsbezogen westfälisches Museum für Menschen aller Religionen zu sein. Gelten für das Ausstellen von nicht- oder anders-religiösen Artefakten dieselben Kriterien, die dem Umgang mit christlichen Dingen, Objekten und Gegenständen zugeschrieben werden können?²⁸

Im *LWL-Museum für Kunst und Kultur* in Münster sind verschiedene, vor der vollständigen Zerstörung v. a. im Umkreis der Säkularisation gerettete Fragmente aus Kirchen und Klöstern in Westfalen sowie Artefakte aus den benachbarten Kirchen

Peter J.: »Die materielle Seite des Religiösen. Perspektiven der Religionswissenschaft und Ethnologie«, in: Uta Karstein/Thomas Schmidt-Lux(Hg.), *Architekturen und Artefakte. Zur Materialität des Religiösen*, Wiesbaden: Springer Verlag 2017, S. 25–48, hier S. 31.

25 Karstein/Schmidt-Lux: *materiale Seite*, S. 12.

26 Schroer: *Räume*, S. 212.

27 Der erste Band erschien 2023: Keller/Roggenkamp: *Die materielle Kultur*.

28 Vgl. Beitrag »Religiöse Dinge im Museum« von Anja Schöne im Gespräch mit Rita Burrichter und Antje Roggenkamp in diesem Band.

im ästhetisch anspruchsvollen Erweiterungsbau von 2014 untergebracht. Ziehen die Dinge aus den Kirchenräumen aus, um im profanen Museumsbau einen neuen Platz zu finden? Tragen sie zur Verstärkung des sublimen Charakters der Museumsbauten bei? Die moderne Kunst ist in Münster in dem aus dem 19. Jahrhundert stammenden, im Zweiten Weltkrieg weitgehend zerstörten Altbau untergebracht. Überreste der klassizistisch-historistischen Architektur finden sich hier als Fensterrahmungen oder in Form der mit älteren Verzierungen und bruchstückartigen Bändern behafteten Übergänge zwischen den Abteilungen, die Werke westfälischer Künstler:innen präsentieren. Steht damit die funktional-ästhetische Architektur, die Bedeutsamkeit der Sammlungsgeschichte oder der Kontext der Artefakte im Fokus der Präsentation?

Bedenkenswert ist auch die Frage nach der (Selbst-)Tätigkeit der Dinge, ihrer in die Art der Sammlungen eingehenden bzw. auf sie Einfluss nehmenden Handlungsmacht: Was führt zur Aufnahme eines Artefakts in die Museumssammlung? Woran entscheidet sich, ob ein Gegenstand tatsächlich einen neuen Ort zugewiesen bekommt? Welche im- und expliziten Kriterien führen zur Veränderung einer ständigen (Ausstellungs-)Präsentation? Steht der Widerstand gegen eine machtförmige Dingumgebung im Hintergrund, eine spezifische Materialität oder geht es schlicht und einfach um die Veränderung einer in die Jahre gekommenen Präsentation?

Wie werden Dinge im Museum ausgestellt?

Ins Museum überführte Artefakte müssen ihre Aura nicht unbedingt verlieren. Die Frage nach ihrer Authentizität bzw. Ausstellbarkeit scheint vielmehr abhängig von der materiellen Gestalt eines Artefakts, den Gegenständen und Objekten in ihrem Umfeld, aber auch von den Möglichkeiten der gebauten Architektur.²⁹ Auf welche Authentizität wird etwa angespielt, wenn der Kölner Dombaumeister Dominikus Böhm bei der Errichtung des Museumsanbaus in Telgte eine ganze Etage ausspart, um das Hungertuch in seinen gewaltigen Dimensionen ganzjährig ausstellen zu können? Lässt sich durch die permanente Hängung in der Dauerausstellung das ursprüngliche Augenfasten vor dem verhüllten Hochaltar begreifbar machen oder nimmt die gebaute Architektur lediglich Rücksicht auf die schiere Größe des Artefakts? Der Eingangsraum zur Mittelalterabteilung ist im Erweiterungsbau des LWL-Museum für Kunst und Kultur ebenfalls nach oben hin aufgebrochen, um das Bockhorster Triumphkreuz erstmals hängend präsentieren zu können: Geht es dabei darum, die Anmutung eines sakralen Kontextes auch emotional einzuholen oder wird auf diese Weise die Machtförmigkeit des Objekts im Raum betont? Oder allgemeiner: Welche Dingumgebungen werden in der Raumin szenierung hergestellt? Welche Arrangements werden vorgenommen und welche Effekte ergeben sich etwa aus der farblichen Gestaltung einer Raumin szenierung? Wie wirkt es sich aus, ob man der Stille nachspürt oder der Musik, die im Hintergrund im Museum vernehmbar ist?³⁰

29 Dies gilt etwa für Tafelbilder, die einfacher zu translozieren sind als beispielsweise Hochaltäre, Mauern oder gar Kreuzgänge. Benjamin: Kunstwerk, S. 20. Vgl. dazu Roggenkamp: Presenting, S. 44.

30 Roggenkamp: Presenting, S. 44.

Was passiert mit der Religion, wenn man sie ausstellt?

Das Bestreben, Religion auszustellen, ist nicht neu, auch wenn wir heute diese Zusammenhänge nicht immer gegenwärtig halten. Der sorgsame Umgang mit Artefakten in christlichen Kirchen und Klöstern – u. a. Textilien, Heiligenstatuen, Retabel, aber auch auf die Sakramente bezogene Objekte wie Kelch und Patene, Taufbecken und Sakramentshäuschen – hat jedenfalls dafür gesorgt, dass religiöse Objekte im Unterschied zu weltlichen Dingen überwiegend erhalten geblieben sind.³¹ Wie kann dieser Zusammenhang rekonstruiert werden, wenn er nicht von vornherein durch den Kontext eines Kirchenraums gegeben ist, sondern in einem profanen Raum allererst herzustellen ist? Wie wirkt die Ausstellung und Präsentation sakraler Gegenstände auf Menschen, denen diese Dinge und Objekte heilig sind? Welche besonderen Anforderungen bringen kultische Gegenstände hervor, wenn sie in einem profanen Raum präsentiert werden? Und reichen binäre Schemata und Konzepte überhaupt aus, um Religion auszustellen?

Die dem christlichen Kontext entstammenden Dinge weisen darauf hin, dass Materialität gewordene Religion für jene, die alltäglich mit ihr umgingen, ausgesprochen bedeutsam war. Entsprechendes gilt für Artefakte, die anderen religiösen Kulturkreisen entstammen. Wie aber stellt man religiöse Bedeutsamkeit aus? Was heißt es, ein religiöses Artefakt oder Objekt in einer säkularen bzw. multireligiösen Gesellschaft auszustellen? Was ist mit jenen Gegenständen, die sich nicht in den europäischen Kulturkreis einpassen? Und: Wie geht man mit Dingen oder Objekten um, die an die Seelen der (eigenen) Vorfahren – darin vielleicht Reliquien vergleichbar – nicht nur erinnern?

In der Gegenwart tragen Museums- und Ausstellungskonzeptionen – so die überwiegenden Befunde der hier versammelten Studien – dazu bei, Religion in den Dingen (wieder) lesbar zu machen oder auf polyvalente Weise in Gebrauch zu nehmen. Auch werden proaktiv Perspektiven reflektiert, die sich aus einer Veränderung des Kontextes ergeben. Welche Emotionen, Affinitäten und Assoziationen entstehen im verfremdeten Umgang mit vertrauten Objekten und Gegenständen? Oder allgemeiner formuliert: Was kann man aus einem materiellen Zugriff für den Umgang mit Religion »lernen«?

2. Ein- und Ausblicke

Die Beiträge *im ersten Teil* des vorliegenden Bandes befassen sich mit dem Konzept Sammlungsgeschichte, in dem sie Überlegungen zu Kriterien und Genese der spezifischen Zusammenstellung und Ordnung von Dingen, Objekten und Artefakten anstellen sowie nach dem jeweiligen Auftrag verschiedener Präsentationsformen fragen. Dabei spielt die gebaute Architektur als Ort, an dem die Sammlungen in Räumen präsentiert werden, ebenso eine Rolle wie Sonderausstellungen, auf die neben der jeweiligen Dauerausstellung verwiesen wird.

Edith Franke und *Susanne Rodemeier* stellen die *Religionskundliche Sammlung der Universität Marburg* vor, die aktuell im Gebäude der Landgräflichen Kanzlei untergebracht

31 Gombrich, Ernst H.: Die Geschichte der Kunst. Kleine Ausgabe, Berlin: Phaidon Verlag 32018, hier S. 126.

ist. Für die Autorinnen sind die Anschaffung von Objekten, aber auch ihre wissenschaftliche Klassifikation wesentlich von zeitspezifischen Anschauungen, Vorstellungen und vor allem Ordnungen abhängig. Die Gegenstände und Objekte lassen sich umklassifizieren, wenn etwa aus »Götzen« »Ahnenfiguren« werden. Während Rudolf Otto, der (Be-)Gründer der Marburger Sammlung, das spezifisch auf die Gottheit verweisende Numinosum in allen Religionen erkannte, dem Christentum aber eine Sonderstellung zusprach, sind es heute eher Dynamiken im Umgang mit religiösen Objekten, die im Vordergrund von Auswahl, Sammlung, aber auch Rückgabeüberlegungen stehen.

Petra Marx befasst sich mit der gebauten Architektur des mehrfach erweiterten *LWL-Museums für Kunst und Kultur* in Münster und zeichnet die Entwicklung der Ausgestaltung und Präsentation insbesondere der zentralen Sammlung des Mittelalters seit den Anfängen des Museums nach. Dabei findet eine Auseinandersetzung mit den sog. Stilräumen des 19. Jahrhunderts ebenso statt wie mit dem White Cube im 20. Jahrhundert und auch die Motive der Neuerwerbung von Objekten werden rekonstruiert und kontextualisiert. Die aktuelle Präsentation berücksichtigt den Rückgang christlicher Sozialisation ebenso wie eine emotionale Adressierung durch Religion und macht sich neuere Erkenntnisse der Kunstvermittlung und Museumspädagogik zunutze.

Anja Schöne beschreibt im Gespräch mit Rita Burrichter und Antje Roggenkamp, wie ihr ursprünglich als Wallfahrts- und Heimatmuseum konzipiertes Haus, *RELIGIO – Westfälisches Museum für religiöse Kultur* in Telgte, sich in einen Bildungsort verwandelt hat, der die Angehörigen verschiedener Generationen und unterschiedlicher Religionen ansprechen möchte. Die verschiedenen, oft als Schenkungen in das Museum gekommenen Objekte und Artefakte entstammen vielfältigen Sammlungen. Die Inszenierung der Dinge und Räume kann und soll einerseits über religiöse Praktiken in Westfalen informieren, andererseits aber auch existentielle (Rück-)Fragen anstoßen. Das Museum erweist sich dabei nicht zuletzt durch aktuelle Ausstellungen als eine Bildungseinrichtung, die in einer pluralen, religiös heterogenen und sich zunehmend säkularisierenden Gesellschaft verschiedene Antworten auf die Frage nach dem Sinn des Lebens ins Gespräch bringt und im Spiel hält.

Sarah Justus geht der Frage nach, wie sich Kommunikation zwischen Menschen, Raum und Artefakten vollzieht, und welche Dynamik dabei die Lenkung der Besucher:innen entfaltet. Sie identifiziert harte und weiche Marker wie etwa den Blickkontakt. Darüber hinaus zeichnet sie das Konzept eines Museums in Ausstellung und Vermittlung nach und zeigt, auf welche Weise Museen ihrer kulturellen Aufgabe der Erinnerung von Geschichte für die Gegenwart nachkommen. Mit Blick auf religiöse Artefakte plädiert sie dafür, Lenkungsmaßnahmen sparsam einzusetzen und vor allem einen Raum für offene und reflektierte Begegnungen zu schaffen.

Sylvie Legrand fragt nach »Schildchen«, Etiketten sowie Bildunterschriften, die sich in der Nähe von religiösen Gemälden in deutschen und französischen Museen finden. Dabei interessiert sie sich insbesondere für die Frage, wie Religion zur Sprache kommt bzw. welche Vorannahmen über die religiöse *Literacy* der Besucher:innen bestehen. Ein erster Überblick macht deutlich, dass sich eine erhebliche Spannweite in der Art und Weise der Beschriftung unterschiedlicher Bilder ergibt: So gibt es auf der einen Seite minutiöse Beschreibungen selbst so bekannter Personen wie Jesus oder Maria, dem steht auf der anderen Seite ein fast vollständiger Verzicht auf Angaben zu biblischen Referenzstellen gegenüber. Gleichwohl scheint Vorsicht geboten gegenüber

allzu schnellen Ursachenzuschreibungen – wie etwa einer laizistischen Pfadabhängigkeit oder einer sich zunehmend säkularisierenden Gesellschaft.

Ein *weiter größerer Abschnitt* geht der Frage nach, wie Artefakte, Objekte und Dinge in den Museumsräumen inklusive der Nutzung von gebauter Architektur präsentiert werden, welche religiösen Assoziationen und Emotionen sie hervorrufen und auf welche Weise sie den Gebrauch religiöser Dinge darstellen sowie zu neuen Nutzungen und Nutzungsformen einladen. Dabei spannt sich das Spektrum vom Mittelalter über die Moderne bis zur unmittelbaren Gegenwart auf.

Claudia Gärtner fragt am Beispiel des Bockhorster Kreuzes (*LWL-Museum für Kunst und Kultur*) nach Praktiken des Arrangements von Dingen sowie möglichen Formen der Kunstvermittlung. Dabei geht sie auf den Umgang mit gebauter Raumin szenierung, Blickachsen und verstellten Detailperspektiven ein, aber auch auf die imposante Hängung, die Zuschreibungspraktiken der Akteure eröffnet und religiöse Erfahrungen nachvollziehbar werden lässt. Vermittlungsformen machen die Bedeutung einer Teilhabe am kulturellen Erbe sichtbar und werden durch (religiöse) *Affordance* in der Hängung möglich.

Antje Roggenkamp untersucht am Beispiel des Halderner Altars (*LWL-Museum für Kunst und Kultur*) Nutzungsformen, die polyvalente Zugänge und Deutungen von Religion aktuell eröffnen. Es geht ihr um Kriterien und Formen von Präsentations- und Auslassungspraktiken auf Seiten der Ausstellungsmachenden, aber auch um Betonungs- und Kontextualisierungspraktiken, die durch die rahmenden Artefakte sowie die Raumin szenierungen fokussiert und erweitert werden. Am Beispiel von Bewegungs-, Körper- und Positionierungspraktiken diskutiert sie exemplarisch, inwiefern aktuelle Gebrauchs- und Nutzungsformen ältere Traditionen aufnehmen, aber auch weiterführen, und inwiefern durch polyvalente Positionierungen ein Zugang zur dargestellten Religion eröffnet werden kann.

Rita Burrichter widmet sich Fragen der Präsentation von Kunst der Moderne im architektonischen Ensemble des *LWL-Museum für Kunst und Kultur* bestehend aus Altbau sowie dem Erweiterungsbau von 2014. Sie ordnet die Präsentationskonzepte in Entwicklungslinien zwischen *White Cube* und *immersiver Szenografie* ein und fragt, inwiefern Präsentationsstrategien mit religiösen Begrifflichkeiten assoziiert werden können. Theologisch produktiv erscheint dabei die säkulare Auseinandersetzung autonomer Kunst mit den Konzepten der *Auratisierung* und *Kontextualisierung*.

Sonja Keller befasst sich mit dem Hungertuch (*RELiGIO – Westfälisches Museum für religiöse Kultur*) in Telgte. Ihr geht es um die Inszenierung des ursprünglich aus der dem Museum benachbarten Kirche stammenden Fastentuchs, die sie als Praxis des Zeigens thematisiert. Dabei interessieren sie insbesondere Praktiken der Bedeutungskonstitution, nämlich Dimensionen des Enthüllens und Verbergens. Die Inszenierung des Hungertuchs in Telgte kann dabei insofern als eine exemplarische Ausstellungspraxis angesehen werden, als sie einerseits polyvalente Zuschreibungen ermöglicht, andererseits die Zeigehaltung der Betrachtenden zu einem Interpretament werden lässt.

Anne Koch und *Anna Körs* befassen sich mit dem *Tisch der Religionen* im zweiten Teil der Ausstellung, also im Neubau des Museums *RELiGIO* in Telgte. Sie fokussieren Materialkultur, Museumsarrangement und vor allem die Religion, die hier ausgestellt wird, indem sie den Raum, in dem der Tisch der Religionen ausgestellt ist, inklusive einzelner Objekte explorativ, d.h. religionsästhetisch und kontextualisierend

erschließen. In Auseinandersetzung mit konkreten Artefakten weisen sie darauf hin, dass sich auch der säkulare Zugang in einer multireligiösen Gesellschaft polyvalent gestaltet und daher sorgsam eingeübt werden muss. Hier hat das Museum mit seiner seit etwa dem Jahr 2000 erfolgenden Neuausrichtung eine wichtige Vorreiterfunktion übernommen.

In einem kurzen dritten Teil wird der Ertrag des Umgangs mit Religion bzw. religiösen Artefakten für Praktische Theologie und Religionspädagogik bestimmt. Wir haben dazu zwei Kollegen gebeten, einen kritisch-konstruktiven Blick auf die hier versammelten Studien zu richten und sie mit den eigenen Anliegen zu verbinden.

Harald Schwillus befasst sich mit Religion im Museum aus praktisch-theologischer bzw. museologisch-religionspädagogischer Perspektive. Er fragt nach Aufgaben, die dem Museum in neueren Definitionen zugeordnet sind. Dabei entwickelt er ausgehend von einer diakonisch-dienenden Theologie, die alle Menschen adressiert, einen Ansatz, der der Religion in einer pluralen und überwiegend religionsneutralen Gesellschaft eine zentrale Aufgabe für die Demokratiebildung beimisst. Sein Ansatz, der die Religion entgegen aller (potentiell) ideologischen Verengung weitet, richtet sich auf eine partizipativ plurale, demokratische sowie genuin religionsaffine Teilhabe in der Museumsarbeit. Er schließt ausdrücklich eine kritisch-reflexive, gleichwohl akademische Theologie mit ein.

Michael Meyer-Blanck wirft einen Blick von außen auf die hier versammelten Studien, indem er nach einem möglichen Ertrag des vorliegenden Bandes für die Religionspädagogik fragt. Ausgehend von der Überlegung, dass der Mensch nicht nur vom Materiellen (vgl. Mt 4,4), sondern auch vom Bedeutungsvollen lebt – er also nicht nur *animal rationale*, sondern wesentlich auch *animal symbolicum* ist – kommentiert er die einzelnen Beiträge, in dem er einerseits nach Religion im Museum, andererseits nach dem Museum als einem religiösen Ort fragt. Dabei skizziert er den Ansatz einer an dem Umgang mit Religion im Museum orientierten Didaktik als eigenständige Theorie: das Museum ist ein wichtiger Bildungsort sowie ein Lebens- und Freizeitort, der seinen eigentlichen Sinn im Genuss des interesselosen Wohlgefallens (Kant) an etwas hat: nämlich an eigenen Entdeckungen, die in die Freiheit führen, wie das (eigentlich) »bei evangelischen Bildungsbemühungen immer sein soll«³².

Die im vorliegenden Band versammelten Studien zu Dingen, Artefakten und Objekten arbeiten heraus, inwiefern durch die Veränderung von Kontexten (u. a. in Sammlungen oder Präsentationen) neue Angebote für andere entstehen oder erweiterte Nutzungsformen hinzukommen. Sie untersuchen, inwiefern stabile oder stabilisierende Ordnungen durch die Artefakte hergestellt werden können. Und sie analysieren, wie die Exponate bzw. Artefakte Räume herstellen und stabilisieren, auf welche Weise die verschiedenen Präsentationen im Umgang mit Räumen unerwartete Perspektiven sichtbar machen, wie Abweichungen gegenüber ursprünglichen Erwartungen von Ding-Inszenierungen entstehen und welche Folgen Phänomene der Destabilisierung von Ordnungen haben.³³ Ob und inwiefern Ausstellungskonzeptionen,

32 Vgl. Beitrag »Religion und Bildungsreligion – Museumsdidaktik und Religionsdidaktik. Eine didaktische Relektüre als Beitrag zu einer theologischen Theorie des Museums« von Michael Meyer-Blanck in diesem Band.

33 In soziologischer Perspektive wird die Gesellschaft als ein Ort begriffen, dem die Architektur eine stabile Ordnung vorgibt. Vgl. Prinz, Sophia: »Einleitung: Politisierung der Ästhetik«, in: Andreas Reck-

Samlungsaspekte und Inszenierungs- sowie Präsentationsformen Auswirkungen auf die in ihnen ausgestellten (nicht-)religiösen Dinge, Artefakte und Objekte haben und diese wiederum auf die Inszenierungsformen der Sammlung(en) oder Sammlungsgegenstände sowie die Art ihrer Präsentation rückwirken, kann eine Perspektive sein, aus der heraus die in diesem Band versammelten Beiträge, Analysen, das Gespräch sowie die Studien gelesen werden können.

Literaturverzeichnis

- Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München: Beck Verlag ³2006.
- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1935/1939), München: Anaconda Verlag 2024.
- Bernau, Nikolaus: »Museen im Streit. Museumsgeschichte und die Berliner Planungen seit 1990«, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson/Nikolaus Bernau (Hg.), Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990, Dresden/Basel: Verlag der Kunst 1995, S. 222–234.
- Bräunlein, Peter J.: »Ausstellungen und Museen«, in: Michael Klöcker/Udo Tworuschka (Hg.), Praktische Religionswissenschaft. Ein Handbuch für Studium und Beruf, Köln: Böhlau Verlag, S. 162–176.
- Bräunlein, Peter J.: »Die materielle Seite des Religiösen. Perspektiven der Religionswissenschaft und Ethnologie«, in: Uta Karstein/Thomas Schmidt-Lux (Hg.), Architekturen und Artefakte. Zur Materialität des Religiösen, Wiesbaden: Springer Verlag 2017, S. 25–48.
- Brückle, Wolfgang: »Das Mittelalter als Prüfstein der Museumskultur. Szenografische Kontextproduktion seit 1750«, in: Wolfgang Brückle/Pierre Alain Marivaux/Daniela Mondini (Hg.), Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche, Berlin und München: Deutscher Kunstverlag 2015, S. 149–175.
- Claußen, Susanne: Anschauungssache Religion. Zur musealen Repräsentation religiöser Artefakte, Bielefeld: Transcript 2009.
- Daston, Lorraine/Park, Katharine: Wunder und die Ordnung der Natur 1150–1750. Aus dem Englischen von Sebastian Wohlfeil sowie Christa Krüger, Frankfurt am Main: Eichhorn Verlag 2002.
- Delitz, Heike: Gebaute Gesellschaft, Architektur als Medium des Sozialen, Frankfurt/New York: Campus Verlag 2009.
- Gombrich, Ernst H.: Die Geschichte der Kunst. Kleine Ausgabe, Berlin: Phaidon Verlag ³2018.
- Hahn, Hans Peter: Materielle Kultur. Eine Einführung, Berlin: Reimers ²2014.
- Horstmann, Simone/Taxacher, Gregor (Hg.): Theologische Objekte. Gottes Bezug zur Wirklichkeit. Festschrift für Thomas Ruster, Regensburg: Pustet Verlag 2021.

- Johansen, Kirstine Helboe/Schmidt, Ulla (Hg.): *Practice, Practice Theory and Theology. Scandinavian and German Perspectives* (= Praktische Theologie im Wissenschaftsdiskurs, Band 28), Berlin 2022.
- Karstein, Uta/Schmidt-Lux, Thomas: »Die materiale Seite des Religiösen. Soziologische Perspektiven und Ausblicke«, in: Uta Karstein/Thomas Schmidt-Lux (Hg.), *Architekturen und Artefakte. Zur Materialität des Religiösen*, Wiesbaden: Springer Verlag 2017, S. 3–24.
- Keller, Sonja/Roggenkamp, Antje (Hg.): *Die materielle Kultur der Religion. Interdisziplinäre Perspektiven auf Objekte religiöser Bildung und Praxis* (= *Rerum Religiosum*, Band 12), Bielefeld: Transcript 2023.
- Keller, Sonja: »Praktische Theologie und der material turn in den Kulturwissenschaften«, in: *Verkündigung und Forschung* 69 (2024), S. 23–36.
- Kratz-Kessemeier, Kristina/Meyer, Andrea/Savoy, Bénédicte: »Einleitung«, in: Kristina Kratz-Kessemeier/Andrea Meyer/Bénédicte Savoy (Hg.), *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750–1950*, Berlin: Reimer 2010, S. 11–16.
- Laube, Stefan: *Von der Reliquie zum Ding. Heiliger Ort – Wunderkammer – Museum*, Berlin: Akademie Verlag 2011.
- Prinz, Sophia: »Einleitung: Politisierung der Ästhetik«, in: Andreas Reckwitz/Sophia Prinz/Hilmar Schäfer (Hg.), *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaften*, Berlin: Suhrkamp 2022, S. 101–114.
- Rhein, Stefan/Schwillus (Hg.): *Religiöse Sprache ausstellen? Die Sprachen von Judentum, Christentum und Islam kommunizieren*, Berlin: Logos Verlag 2024.
- Roggenkamp, Antje: »Presenting, (re)constructing and arranging medieval artefacts from non-religious and religious contexts: The opportunities and challenges in the digital age«, in: *Poligrafi* 113/114 (2024), S. 31–52 <https://ojs.zrs-kp.si/index.php/poligrafi/article/view/453> abgerufen am 16.06.2025.
- Roggenkamp, Antje/Keller, Sonja: »Artefakte, Objekte, Räume. Praxeologische Zugänge in Praktischer Theologie und Religionspädagogik«, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 118 (2021), S. 241–265.
- Roth, Ursula/Gilly, Anne (Hg.): *Die religiöse Positionierung der Dinge. Zur Materialität und Performativität religiöser Praxis*, Stuttgart: Kohlhammer 2021.
- Schroer, Markus: *Räume der Gesellschaft*, Wiesbaden: Springer VS 2019.

Teil I:
**Fokus Sammlungsgeschichte: Dynamiken und
Transformation im Umgang mit religiösen Dingen,
Artefakten, Objekten**

Dynamiken religiöser Objekte in musealen Ausstellungen und Sammlungen

Edith Franke und Susanne Rodemeier

»Fremde Heiligtümer« lautete der Titel, unter dem die Religionskundliche Sammlung kurz nach ihrer Gründung an der Philipps-Universität Marburg 1929 erstmals ausgewählte Objekte ausstellte, um einer breiteren Öffentlichkeit Einblicke in religiöse Vielfalt zu geben.¹ Ein von der Religionskundlichen Sammlung verantworteter Ausstellungsteil war den »Religionen der Kulturvölker (Islam, Indien, Ostasien)«² gewidmet. Der Fokus lag, so die Ausführungen im Begleitheft der Ausstellung, auf religiösen Kulturen, die als »fremd« wahrgenommen wurden. Das Christentum und auch das Judentum als »biblisch bestimmte Religionen« wurden explizit ausgeschlossen, weil sie als Religionen gesehen wurden, die den Besucher:innen vertraut waren. Ein zweiter Ausstellungsbereich wurde von christlichen Missionsgesellschaften getragen und zeigte Objekte und Objektensembles aus Afrika, Indonesien und Ozeanien, die als charakteristisch für die »Religion und Kultur der sog. Primitiven«³ galten. In den Quellen zu dieser Ausstellung wird deutlich, dass es eine wesentliche Intention war, dem Erleben religiöser Innerlichkeit Raum zu geben, dass es aber auch darum ging, religionshistorisches Wissen und religiöse Vielfalt mittels musealer Präsentationen zu veranschaulichen.⁴

Wir möchten in diesem Beitrag zeigen, wie stark die Konzeption von Ausstellungen, aber auch bereits die Akquise von Objekten und ihre museale Klassifikation von wechselnden zeitspezifisch geprägten wissenschaftlichen Taxonomien abhängt und dass diese ganz wesentlich von der Frage, was überhaupt als Religion oder als religiös verstanden und akzeptiert wird, bestimmt werden. Ausstellungen zum Thema Religion, so unsere Ausgangsthese, sind unausweichlich Orte, an denen Religionen de-

1 Vgl. Universität Marburg (Hg.): Fremde Heiligtümer. Ausstellung, Marburg a. d. Lahn: Universitätsdruckerei Marburg 1929, <https://www.uni-marburg.de/de/relsamm/forschen/publikationen/fremdeheiligtuemerausstellung-1929.pdf> abgerufen am 11.01.2024.

2 Vgl. ebd., S. 2.

3 Vgl. ebd.; ausführlicher zu dieser Ausstellung: Runge, Konstanze: »Die Eröffnungsausstellung der Religionskundlichen Sammlung«, in: Runge, Konstanze: Religion in Museen. Religiöse Objekte zwischen Entzauberung und Verzauberung in Leningrad und Marburg, (= Media and religion/Medien und Religion, Band 7), Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2022, S. 336–359, S. 340–342.

4 Vgl. ebd. S. 335f; S. 363.

konstruiert, aber auch neu konstruiert werden. Sie sind zum einen Ausdruck wissenschaftlicher und öffentlicher Wahrnehmungen von Religion, haben zum anderen aber auch das Potential, diese in Frage zu stellen. Wir untersuchen diese Konstruktionsprozesse und ihre Wirkungen, indem wir anhand exemplarisch ausgewählter Objekte und Ausstellungsformate der Religionskundlichen Sammlung Dynamiken aufzeigen, denen religiöse Artefakte im Museum nicht nur unterliegen, sondern die durch sie auch angefacht werden können. Wir werden außerdem zeigen, dass von der Auseinandersetzung mit religiösen und nach den Verlautbarungen des Deutschen Museumsbundes überwiegend als »sensibel«⁵ angesehenen Artefakten und deren Musealisierung Impulse für religionswissenschaftliche Forschung ausgehen.

Rudolf Otto, der die Gründung der Religionskundlichen Sammlung an der Philipps-Universität Marburg im Jahr 1927 initiierte und sie bis 1929 leitete, hat in seinem 1917 erschienenen Buch »Das Heilige«⁶ ein Religionsverständnis entwickelt, das von einer essentialistischen Gemeinsamkeit aller Religionen ausgeht und das die emotionale Dimension des religiösen Erlebens betont. Dieses Grundverständnis hat die Entstehung und Konzeption der Sammlung entscheidend geprägt. Als evangelischer Theologe⁷ mit einem großen Interesse an nicht-christlichen Religionen und Kulturen machte Otto es sich zum Anliegen, der Vielfalt religiöser Vorstellungen und Praktiken nachzugehen und nachzuspüren. Er unternahm Reisen in verschiedene Länder Asiens sowie des Nahen und Mittleren Ostens und sprach in seinen Tagebüchern und Briefen immer wieder davon, wie sehr ihn vor allem die Erfahrung des Heiligen, für das er den Begriff des *Numinosen* entwickelte⁸, in den unterschiedlichen Religionen und Regionen der Welt faszinierte. Auf seinen Reisen erwarb er zahlreiche religiös konnotierte Objekte. Sie bildeten den Grundstock einer zunächst privaten Sammlung.⁹ Rudolf Ottos Interesse an der materiellen Kultur von Religionen ist es zu verdanken, dass die Philipps-Universität 1927 – dem Jahr ihres 400-jährigen Bestehens – seiner Initiative folgte und die Religionskundliche Sammlung als fachbereichsfreie Lehr- und Forschungssammlung der Universität gründete.¹⁰ Es ist davon auszugehen, dass Ottos

5 Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.): Leitfaden zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, Berlin 2021, <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/02/e-reader-zum-leitfaden-umgang-mit-sammlungsgut-aus-kolonialen-kontexten-de.pdf> abgerufen am 11.01.2024, S. 20.

6 Otto, Rudolf: Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen, München: Beck 1979.

7 Rudolf Otto war von 1917 bis 1929 Professor für systematische Theologie an der Fakultät für Evangelische Theologie der Philipps-Universität Marburg.

8 Vgl. Otto: Das Heilige, S. 5–7 und passim.

9 Brief Rudolf Ottos vom 29. April 1926 an den Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung Carl Heinrich Becker, Akten der Religionskundlichen Sammlung. Seit 2021 ist dieser Brief Bestandteil einer Ausstellung zur Geschichte der Religionskundlichen Sammlung. Vgl. Frick, Heinrich: »Die Marburger Religionskundliche Sammlung«, in: Der Morgen. Monatsschrift der Juden in Deutschland 5 (1929), S. 306.

10 Vgl. <https://www.uni-marburg.de/de/sammlungen/gesamtuebersicht/museen/religionskundliche-sammlung> abgerufen am 19.08.2023; <https://www.uni-marburg.de/de/relsamm/ueber-uns> abgerufen am 11.01.2024; Franke, Edith/Runge, Konstanze: »Die Religionskundliche Sammlung der Philipps-Universität Marburg – Ein Museum zur Vielfalt der Religionen«, in: Michael Klöcker/Udo Tworuschka, Kirchen und andere Glaubensgemeinschaften in Deutschland und im deutschsprachigen Raum (= Handbuch der Religionen, Band 52), Bamberg: Westarp Science Verlag 2017, S. 1–25,5 (12 Seiten), S. 2.

Überzeugung, in allen Religionen Ausdrucksformen des *Numinosen* (als *mysterium tremendum* oder *fascinans*)¹¹ zu finden, in die Konzeption der Sammlung und ihrer ersten Ausstellung eingeflossen ist – ebenso wie seine Auffassung, dass im Christentum der am weitesten entwickelte und tiefste Ausdruck des Heiligen zu finden sei.¹²

Ottos Kriterien für den Erwerb von Objekten – Originale ebenso wie Repliken – orientierten sich daran, dass sie es ermöglichen sollten, etwas über Religionen lernen zu können.¹³ Dieses Anliegen durchzieht die Sammlungsgeschichte bis heute. Die Gründe für die Akquise von Objekten haben sich jedoch deutlich verändert und unterliegen den regionalen und inhaltlichen Forschungsinteressen derjenigen, die für die Sammlung verantwortlich sind.¹⁴ Ging es unter Rudolf Ottos Leitung vor allem um eine vergleichende Darstellung religiöser Vielfalt, setzte sein Nachfolger Heinrich Frick (1929 bis 1952) einen Schwerpunkt auf Objekte aus Missionsgebieten¹⁵ außerhalb Europas und Ende der 1930er Jahre zudem auf germanische bzw. deutsche Religionsgeschichte.¹⁶ Friedrich Heiler, der die Sammlung von 1953 bis 1968 leitete, erwarb Objekte auf seinen Reisen nach Japan und Südostasien, während Martin Kraatz als langjähriger Leiter (1968 bis 1998) engen Kontakt nach Japan pflegte und Forschungen sowie Ausstellungen u. a. zu religiöser Malerei aus Taiwan (1980)¹⁷ und zu Jizo Bosatsu, einem buddhistischen »Heiligen« in Japan (1994)¹⁸ anregte. Edith Franke fokussiert ihre Arbeit seit 2006 darauf, die historischen Bestände unter Berücksichtigung aktueller religionswissenschaftlicher Ansätze neu zu kontextualisieren und Ausstellungen mit Blick auf gegenwartsbezogene gesellschaftliche Fragen zu initiieren. Dies hat zu schrittweisen Aktualisierungen der Dauerausstellung und zu einigen themenspezifischen Sonderausstellungen geführt, bei denen auch bis dahin weniger beachtete Objekte der Sammlung erforscht und präsentiert werden. Dazu gehören u. a. eine Prä-

11 Vgl. Otto: *Das Heilige*, S. 13–37; S. 42–52.

12 Vgl. ebd., S. 204f.

13 Vgl. Franke, Edith/Matter, Anna: »Negotiating Religion in Museums«, in: Edith Franke/Ramona Jelinek-Menke (Hg.), *Handling Religious Things. The Material and the Social in Museums*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2022, S. 26; Runge: *Religion im Museum*, S. 327–329.

14 Vgl. Franke: *Die Religionskundliche Sammlung*, S. 7; ein neuer zusätzlicher Forschungs- und Ausstellungsschwerpunkt zur Provenienz von Objekten aus dem kolonialen Kontext Ozeaniens. Virtueller Rundgang durch den Ausstellungsraum: https://ilias.uni-marburg.de/data/UNIMR/lm_data/lm_4012025/Rundgang_Koloniales_Ozeanien/index.html abgerufen am 14.01.2024.

15 Vgl. Frick, Heinrich: *Religionskundliches Beiblatt*. Marburg. Das Religionskundliche Beiblatt wurde mehrmals jährlich von 1931–1941 von Heinrich Frick herausgegeben und über die *Neue Allgemeine Missionszeitschrift* und das *Basler Missionsmagazin* verbreitet (= Archiv: Religionskundliche Sammlung; UB: Univ. Marburg).

16 Vgl. Fritz, Heinrich: *Die deutsche Religionswissenschaft und der Nationalsozialismus. Eine ideologiekritische und wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung*, Petersberg: Imhof 2002, hier S. 123f.; S. 152–157.

17 Vgl. Ebert, Jorinde/Kaulbach, Barbara M./Kraatz, Martin: *Religiöse Malerei aus Taiwan. Ausstellung der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg 12.10.–23.11.1980* (= Veröffentlichungen der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg, Band 1), Marburg 1980.

18 Vgl. <https://www.uni-marburg.de/de/relsamm/forschen/publikationen/jizo-bosatsu-ein-buddhistischer-heiliger-in-japan> abgerufen am 15.01.2024.

sensation und Dokumentation der Marburger Tibetica¹⁹, eine Ausstellung zur Vielfalt islamischer Glaubenspraxis im Jahr 2013²⁰, eine Plakat-Ausstellung zur Religionskritik in der ehemaligen Sowjetunion im Jahr 2015²¹, eine Präsentation von Provenienzforschung zu Objekten aus kolonialen Kontexten Ozeaniens seit 2021²² sowie eine forschungsbasierte Ausstellung zum jüdischen Leben in Marburg, die 2022 im Rathaus der Stadt Marburg gezeigt wurde.²³ Diese Beispiele zeigen, dass die Religionskundliche Sammlung in ihrer Forschungs- und Ausstellungstätigkeit zunehmend aktuelle gesellschaftliche und wissenschaftliche Diskurse aufgreift und vor dem Hintergrund religionswissenschaftlicher Expertise mit divergierenden Ausstellungsformaten Kommentare zu diesen Diskussionen leistet.

Auch wenn der theoretische und methodische Ansatz von Rudolf Otto in der Religionswissenschaft, die sich als historisch-kritisch und empirisch fundierte Disziplin von der Theologie abgrenzt, seit den 1960er Jahren weithin kritisiert wurde und wird²⁴, kann und muss seine Initiative, eine Religionskundliche Sammlung zu konzipieren und zu gründen, als bedeutsamer Grundstein für die wissenschaftliche Wahrnehmung der Relevanz der materiellen Kultur von Religion gesehen werden. Für die zeitgenössische Religionswissenschaft gehört die Auseinandersetzung mit der Materialität von Religion, die in einem umfassenden Sinne häufig unter dem Stichwort »Religionsästhetik« gefasst wird, inzwischen zu einem zentralen Bereich der Forschung.²⁵ Damit hat sich – wie es nicht zuletzt im vorliegenden Sammelband deutlich

-
- 19 Unter Leitung von Adelheid Herrmann-Pfandt erfolgten unter dem Titel »Tibet in Marburg« von 2007–2009 (anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde an den 14. Dalai Lama durch die Philipps-Universität Marburg) eine Ausstellung und eine Publikation: Herrmann-Pfandt, Adelheid: Tibet in Marburg (= Veröffentlichungen der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg, Band 4), Marburg: Diagonal-Verlag 2008.
- 20 Vgl. Franke, Edith/Runge, Konstanze (Hg.): Von Derwisch-Mütze bis Mekka-Cola. Vielfalt islamischer Glaubenspraxis (= Veröffentlichungen der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg, Band 6), Marburg: Diagonal-Verlag 2013.
- 21 Vgl. Runge, Konstanze/Trofimov, Andrey (Hg.): »Es gibt keinen Gott!« Kirche und Religion in sowjetischen Plakaten. Katalog einer gemeinsamen Sonderausstellung der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg und des Staatlichen Museums für Religionsgeschichte (= Veröffentlichungen der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg, Band 7), Sankt Petersburg/Marburg 2015.
- 22 Ein neuer Ausstellungsbereich, der gemeinsam mit Studierenden unter Leitung von Susanne Rode-meier entstand; vgl. Anm. 14.
- 23 Vgl. Franke, Edith/Meininghaus, Alisha/Rodemeier, Susanne: Jüdisches Leben in Marburg: Erinnern schafft Identität (= Veröffentlichungen der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg, Band 10), Bielefeld: Transcript Verlag 2023.
- 24 Vgl. beispielsweise Rudolph, Kurt: »Leipzig und die Religionswissenschaft«, in: Numen 9 (1962), S. 53–68; Kippenberg, Hans G.: »Rivalität in der Religionswissenschaft. Religionsphänomenologen und Religionssoziologen als kulturkritische Konkurrenten«, in: Zeitschrift für Religionswissenschaft 2 (1995), S. 69–91; Seiwert, Hubert: »Theory of religion and historical research. A critical realist perspective on the study of religion as an empirical discipline«, in: Zeitschrift für Religionswissenschaft 28 (2020), S. 207–236.
- 25 Vgl. beispielsweise Houtman, Dick/Meyer, Birgit (Hg.): Things. Religion and the Question of Materiality, New York: Fordham University Press 2012; Grieser, Alexandra K./Johnston, Jay: »What Is an Aesthetics of Religion? From Senses to Meaning – and Back Again«, in: Alexandra K. Grieser/Jay Johnston (Hg.), Aesthetics of Religion. A Connective Concept (= Religion and Reason, Band 58), Berlin/Boston:

wird – auch das Interesse an den Umgangsweisen mit religiösen Dingen in Museen und Sammlungen, insbesondere an der Religionskundlichen Sammlung, intensiviert und Früchte getragen.²⁶

Die Leitung der Religionskundlichen Sammlung liegt seit vielen Jahren in religionswissenschaftlicher Verantwortung.²⁷ Seit 2006 sind die Religionswissenschaftlerin Edith Franke als Leiterin und seit 2018 die Religionsethnologin Susanne Rodemeier als Kuratorin zuständig und haben seit einigen Jahren einen zusätzlichen Fokus auf die Auseinandersetzung mit dem kolonialen Erbe der Sammlung gesetzt.²⁸ Im Umgang mit religiösen Objekten gehören diffizile epistemische und ethische Fragen zum Arbeitsalltag. Dabei geht es nicht nur um die teilweise schwierige und strittige Einordnung von Objekten in die musealen Klassifikationssysteme religiöser Traditionen, sondern auch um einen ethisch angemessenen Umgang mit religiösen Vorschriften, die diese Objekte betreffen – ebenso wie um Entscheidungen über die Auswahl und Form der Präsentation von Objekten für eine Ausstellung.

Walter de Gruyter GmbH 2019, S. 1–19; Koch, Anne/Wilkens, Katharina (Hg.): *The Bloomsbury Handbook of the Cultural and Cognitive Aesthetics of Religion*, London/New York: Bloomsbury Academic 2020. Eine Religionsforschung, die die materielle Seite von Religion nicht vernachlässigt und sich auf das fokussiert, was Menschen mit bzw. in Religion tun, formulieren Birgit Meyer, David Morgan, Crispin Paine, Brent S. Plate in der 2005 gegründeten Zeitschrift *Material Religion, The Journal of Objects, Art and Belief* programmatisch.

- 26 Vgl. Franke/Jelinek-Menke, *Handling Religious Things*; Runge: *Religion in Museen*; Rodemeier, Susanne/Franke, Edith: »Digitale Inventarisierung. Chancen und Herausforderungen für die Provenienzforschung der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg«, in: Hans Peter Hahn/ Oliver Lueb/ Katja Müller/Karoline Noack (Hg.), *Digitalisierung ethnologischer Sammlungen. Perspektiven aus Theorie und Praxis*, Berlin: Transcript 2021, S. 183–198; Morishita, Saburo Shawn (Hg.), *Materiality in Religion and Culture: Tenri University – Marburg University Joint Research Project* (= Reihe Marburger Religionswissenschaft im Diskurs, Band 2), Wien: Lit 2017; Bräunlein, Peter (Hg.): *Religion und Museum. Zur visuellen Repräsentation von Religion/en im öffentlichen Raum*, Bielefeld: Transcript 2015.
- 27 Nachdem die Leitung der Sammlung zunächst in der Verantwortung von religionshistorisch und religionswissenschaftlich interessierten Theologen wie Rudolf Otto (1927–1929), Heinrich Frick (1929–1952) und Friedrich Heiler (1953–1968) lag, prägten anschließend der Religionshistoriker und Afrikanist Ernst Dammann (1962–1968), der Indologe und Religionswissenschaftler Martin Kraatz (1968–1998), der Japanologe Michael Pye (1998–2000), der Ethnologe und Religionswissenschaftler Peter Bräunlein (2000–2005) sowie als langjährige Kuratorin von 1937–1968 die Orientalistin Käthe Neumann die Ausrichtung der Sammlung; vgl. dazu Franke: *Die Religionskundliche Sammlung*.
- 28 Vgl. Rodemeier, Susanne: »Research on the historical, cultural and religious significance of a religious object in a museum«, in: *Marburg Journal of Religion* 25 (2024). Ein vom Bundesministerium für Bildung und Forschung gefördertes Projekt beschäftigte sich von 2018 bis 2022 mit den Dynamiken religiöser Dinge im Museum (REDIM); vgl. die verschiedenen Beiträge in der Publikation Franke/Jelinek-Menke, *Handling Religious Things*. Seit Juli 2023 steht in einem BMBF geförderten interdisziplinären Forschungsverbund die Agency und Ethik sensibler Objekte (AESOH) im Mittelpunkt, vgl. dazu Rodemeier: *Research on the historical*; https://www.uni-marburg.de/de/aktuelles/news/2023/forschungsprojekt_sammlungen abgerufen am 14.01.2024; Rodemeier, Susanne: *Objects from Colonial Contexts. Limits and Potentials of their Musealization* (Video-Publikation), Marburg 2021, <https://open.uni-marburg.de/handle/10.17192/es.2022.0004> abgerufen am 18.03.2025.

Am heutigen Standort²⁹ sind seit 1998 auch die Räume der Religionswissenschaft für Forschung und Lehre untergebracht. Die enge inhaltliche Verzahnung dieser Bereiche mit der Arbeit an den Beständen der Religionskundlichen Sammlung spiegelt sich in Forschungsprojekten und Publikationen ebenso wie in der Einbindung von Modulen zur Materialität von Religion und zu Religion und Museum in den religionswissenschaftlichen Bachelor- und Masterstudiengängen.³⁰ An den inzwischen mehr als 10.000 Objekten, Fragen ihrer Klassifikation, Magazinierung und Präsentation lassen sich Wechselwirkungen und Spannungen zwischen epistemischen Entwicklungen und musealer Arbeit aufzeigen. Um diesen Dynamiken genauer nachzugehen, geben wir im Folgenden Einblick in einige Arbeitsabläufe der Religionskundlichen Sammlung und stellen Besonderheiten des Ausstellens religiöser Artefakte anhand von ausgewählten Beispielen vor.

1. Dynamiken religiöser Objekte im Prozess der Musealisierung

Aufnahme von Objekten

Die erste Herausforderung taucht bereits dann auf, wenn es um die Aufnahme von Objekten geht – ob im Rahmen von Schenkungen oder Nachlässen oder wenn der Ankauf eines Objekts ansteht: Was macht einen Gegenstand zu einem religiösen Objekt? Was qualifiziert ihn, in die Bestände einer Sammlung mit einem Fokus auf Religionen aufgenommen zu werden und für welche religiöse Tradition, welche Glaubensvorstellung oder Praxis steht das Objekt? Ist die Musealisierung (und die damit einhergehende Säkularisierung) ein ethisch angemessener Vorgang, wenn der Anspruch verfolgt wird, religiöse Perspektiven zu respektieren? In welchen sozio- und religionshistorischen Kontext muss ein religiöses Objekt gestellt werden, um seine Bedeutung und ggf. auch seinen Bedeutungswandel nachvollziehbar zu machen? Solche Fragen sind unausweichlich mit der zentralen religionswissenschaftlichen Frage verbunden, was überhaupt als Religion verstanden wird und welche Kriterien dazu führen, eine inhaltliche Einordnung vorzunehmen: Sollte beispielsweise eine javanische Wayang-Figur in die museale Kategorie »Lokalreligion« eingeteilt oder besser dem »Hinduismus«, dem »Islam« oder möglicherweise verschiedenen Religionen zugeordnet werden? Es liegt auf der Hand, dass bereits im Zuge der Inventarisierung und musealen Klassifikation aufgrund vorhandener Wissensperspektiven Entscheidungen über religionshistorische Sachverhalte sowie Weichenstellungen für spätere Ausstellungen getroffen werden: Welche Objekte nimmt eine Kuratorin in den Blick, wenn sie in Datenbanken nach Objekten für eine museale Präsentation zum Islam sucht – und welche tauchen dort nicht auf, weil sie nicht entsprechend verschlagwortet oder eingeordnet sind?

Alle Objekte der Religionskundlichen Sammlung werden mithilfe eines klassifikatorischen Signaturesystems bei ihrer Inventarisierung religiösen Traditionen zu-

29 Im Gebäude der 1573 erbauten, ehemaligen Landgräflichen Kanzlei, Landgraf-Philipp-Str. 4 in Marburg: <https://www.uni-marburg.de/de/relsamm/ueber/das-gebaeude> abgerufen am 19.08.2023.

30 In den Bachelor und Master Studiengängen gehören Module mit Bezug auf die Materialität, Visualität und Musealität von religiösen Dingen und der materiellen Kultur von Religion zu den Studienschwerpunkten: <https://www.uni-marburg.de/de/fbo3/ivk/fachgebiete/religionswissenschaft/studium/studien> abgerufen am 14.01.2024.

geordnet. Für diese historisch gewachsenen Zuordnungsprozesse stehen mittlerweile 26 Kategorien zur Verfügung. Diese weisen beispielsweise für das Christentum vier Varianten auf,³¹ während für den Islam nur eine Kategorie – und damit keine Unterscheidung von sunnitischen, schiitischen oder anderen islamischen Traditionen – vorgesehen ist. Darüber hinaus markieren Kategorien wie »säkularisierte Religion«, »synkretistische Religionen« oder auch »Volksbräuche, Volksreligion, nicht religiöse Objekte« und seit einigen Jahren »neue Religionen« sowie »vernakuläre Religion« die nicht einfachen Bestimmungen und Verflechtungen zwischen säkularen und religiösen Phänomenen sowie verschiedene Ebenen, Varianten und Neuentwicklungen auch innerhalb religiöser Traditionen. In musealen Arbeitszusammenhängen werden als revisionsbedürftig angesehene Signatursysteme häufig auch deshalb weitergeführt und nur moderat modifiziert, weil neue Benennungen die historische Nachvollziehbarkeit erschweren oder sogar unkenntlich machen würden. Vermerke auf Karteikarten und in Datenbanken zeigen jedoch, dass sich im Lauf der Sammlungsgeschichte sowohl die Bezeichnungen als auch die Interpretationen und die Verwendung dieser Kategorien verändert haben und dass sich darin Wandlungen religionshistorischer und religionswissenschaftlicher Erkenntnisse und Forschung spiegeln: So wurde beispielsweise auf einer Karteikarte die Objektbezeichnung »Götze« bei einer späteren Sichtung korrigiert und durch den Begriff »Ahnenfigur« ersetzt.³²

Wie zuvor angedeutet, können Figuren des javanischen Schattentheaters mit einiger Berechtigung in die Kategorie »Hinduismus« eingeordnet werden, weil sie im Rahmen der Aufführung hinduistischer Epen verwendet werden. Es spricht jedoch auch einiges dafür, sie in die Kategorie »Lokalreligion« einzuordnen, weil sich auf Java eine spezifische Tradition entwickelt hat, in der lokale Persönlichkeiten und Gottheiten in die Performanz dieser Epen eingebracht wurden, die bis heute sowohl bei Teilen der muslimischen als auch der christlichen Bevölkerung große Popularität und Wertschätzung genießen.³³ Eine kritische Sichtung der musealen Klassifikationen muss jedoch nicht nur bei neu eingehenden Objekten vorgenommen werden, sondern auch die historischen Einordnungen der Museumsbestände müssen kritisch infrage gestellt werden: Wenn ein handschriftliches Manuskript der Batak auf Sumatra lokalsprachlich als *pustaha* (Buch, Manuskript), von Missionaren jedoch als »Zauberbuch« oder als »Orakelbuch« bezeichnet wird, und wenn eine anthropomorphe Figur aus Nias in der Museumsdatenbank als »Götze« oder »Ahne« geführt wird, lässt dies unschwer erkennen, dass normative Vorannahmen die musealen Handhabungen prägen und folgenreiche Auswirkungen darauf haben, wie und was einer interessierten Öffentlichkeit über Religionen präsentiert wird. Die kritische Revision musealer Kategorisierungen

31 Dazu zählen allgemeines, orthodoxes, römisch-katholisches und protestantisches Christentum; letzterem sind auch das anglikanische Christentum und die reformierten Kirchen zugeordnet.

32 Vgl. Rodemeier, Susanne: »An object of real value? Transformation from Adu Satua to Idol to Ar 006«, in: Franke/Jelinke-Menke, *Handling Religious Things*, S. 123–137.

33 Vgl. Franke, Edith: »The Religious Language of Objects: What Semar Says about the Religious Culture of Java«, in: Morishita, *Materiality in Religion and Culture*, Berlin: Lit Verlag 2017, S. 109–126; Rodemeier, Susanne: »Mubeng Beteng: A contested ritual of circumambulation in Yogyakarta«, in: Volker Gottowik (Hg.), *Dynamics of Religion in Southeast Asia: The Magic of Modernity*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2014, S. 122–153, S. 136.

gehört entsprechend zum stetigen Aufgabenfeld nicht nur religionswissenschaftlich geführter musealer Sammlungen.

Provenienz

Ebenso weitreichend sind die Herausforderungen, die sich aufgrund unklarer Provenienz von Objekten stellen. Ein Beispiel für viele Objekte, bei denen sich aus der sammlungseigenen Dokumentation nicht erschließt, warum es Teil der Religionskundlichen Sammlung wurde, ist ein als »Kampfschild« bezeichnetes Objekt aus Papua-Neuguinea.³⁴ Es wurde nach dem Ankauf 1934 in die Kategorie »Stammesreligionen« eingeordnet, ohne einen expliziten religiösen Bezug des Objekts in den Unterlagen zu erläutern. Möglicherweise ging der damalige Leiter der Sammlung, Heinrich Frick, von einer selbstverständlich grundlegenden religiösen Weltanschauung der Menschen in Papua-Neuguinea aus, sodass auch ein für den Kampf verwendetes Schild als religiöses Objekt eingestuft wurde. Dieses Schild wurde mit großer Sicherheit nach Deutschland gebracht, als der Nordosten der Insel Papua-Neuguinea unter der Bezeichnung Kaiser-Wilhelms-Land deutsches Kolonialgebiet war.³⁵ Erst Recherchen zu aktuellen Studien der Kultur und Religion der am Sepik lebenden Bevölkerung lassen die religiöse Bedeutung des Schildes erkennen. Es steht nach Kaufmann et al. (2015) in explizitem Bezug mit Ahnen, weil diese als Hersteller und Gestalter des Schildes und seiner Ornamentik gelten und damit ihre schützende Kraft an den Träger des Schildes weitergeben; erst wenn solch ein Schild durch Feinde entwendet wird, verliere sein Besitzer den Schutz der Ahnen und werde verwundbar.³⁶

Es gehört zu den Aufgaben von Provenienzforschung, die Geschichte solcher Objekte, hinsichtlich deren ursprünglicher Verwendung und insbesondere ihres Wegs vom rituellen Gebrauch bis hin zur Verwahrung im säkularen Rahmen eines europäischen Museums zu erforschen und nachzuzeichnen. Leider wurden und werden Gründe für die Anschaffung von Objekten nur selten schriftlich festgehalten. Im Rahmen von Recherchen in Archiven verschiedener Institutionen³⁷ und mit Bezug auf öffentliche Äußerungen der für die Religionskundliche Sammlung Verantwortlichen lassen sich kleinschrittig differenziertere Erkenntnisse zu Objekten und ihrer Provenienz gewinnen. Damit werden zugleich Grundlagen für eine kritische Reflexion der Rechtmäßigkeit dieses Weges geschaffen.³⁸

34 Das Schild trägt in der Religionskundlichen Sammlung die Signatur As 039 und verweist mit »A« auf sogenannte »Stammesreligionen«, Lokalreligionen und Schamanismus« mit »s« auf die Region »Australien, Ozeanien«.

35 1899 bis 1919 zählte das sogenannte »Kaiser-Wilhelms-Land« zum deutschen Kolonialgebiet.

36 Wir danken insbesondere den Studentinnen Theresa Habich, Katharina Hansen und Vanessa Obermair, die sich über mehrere Semester mit der Provenienzforschung zu Objekten aus Ozeanien beschäftigt und deren Ausstellung vorbereitet haben. Erläuterungen zum Kampfschild finden sich in: Kaufmann, Christian/Peltier, Philippe et al.: *Tanz der Ahnen: Kunst vom Sepik in Papua-Neuguinea*, München: Hirmer 2015, S. 310.

37 Für die Religionskundliche Sammlung sind insbesondere das eigene Archiv der Sammlung, das Universitäts-Archiv der Philipps-Universität Marburg, das Hessische Landesarchiv Abteilung Staatsarchiv Marburg und das Archiv des Museums für Kunst und Kulturgeschichte in Marburg bedeutsam.

38 Vgl. Rodemeier: *An object of real value*; Rodemeier: *Objects from Colonial Contexts*; Rodemeier: *Research on the historical*.

Umstände des Erwerbs

Neben der Herausforderung einer adäquaten musealen Einordnung und wissenschaftlich fundierten Klassifikation eines Gegenstandes werfen auch die Umstände des Erwerbs eines Objekts brisante Fragen auf: Wer hat wann, wo, aus welchen Gründen und unter welchen Umständen einen Gegenstand käuflich erworben, geschenkt bekommen oder entwendet? Ist das Objekt rechtmäßig oder aber unrechtmäßig in Besitz genommen worden und wie ist es letztlich in den Besitz eines Museums, hier der Religionskundlichen Sammlung – und damit des Landes Hessen – gekommen? Welchen Weg hat ein Objekt durchlaufen, bevor es dem Kunsthandel, Forschenden oder einem Museum angeboten wurde? Diese Fragen zum Erwerb und zur Geschichte eines Objekts sind zwar für alle Sammlungen wichtig, von besonderer Relevanz sind sie allerdings für eine Sammlung, die sich auf religiöse Objekte spezialisiert hat. Denn im Leitfaden zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten des Deutschen Museumsbundes e.V. wird davon ausgegangen, dass die überwiegende Zahl religiöser Objekte als »sensibel« angesehen werden müsse, selbst wenn sie nicht aus formal kolonialen Kontexten stammen.³⁹ Für den Umgang mit diesen Objekten im Prozess der Musealisierung werden besondere ethische Fragen aufgeworfen und Vorgaben gemacht.

Fragen nach der Provenienz und der religionswissenschaftlichen Klassifizierung eines Objekts führen nicht selten direkt zu ungelösten Forschungsfragen, zu problematischen christozentrischen Perspektiven und kolonialistischen Machtkonstellationen im Umgang mit Objekten. Auch hierfür ein Beispiel aus der Religionskundlichen Sammlung: Eine Malanggan-Schnitzerei⁴⁰ aus Neu-Mecklenburg, dem heutigen Neu-Irland im Bismarck-Archipel wurde historisch in die museale Kategorie für »Stammesreligion« (heute um die Bezeichnung »Lokalreligion« ergänzt) eingeordnet; denkbar wäre aber auch die Zuordnung als »Erloschene Religion«, weil die mit diesem Objekt verbundene religiöse Praxis in dieser Region seit der Christianisierung weitgehend verschwunden ist. Aufgrund der bis heute bestehenden kulturellen Bedeutung der Malanggan-Schnitzereien hätte auch die Einordnung »Volksbrauch« gewählt werden können. Welche der Kategorien und welche damit einhergehenden inhaltlichen Einordnungen für religiöse Objekte in musealen Kontexten gewählt werden, hing und hängt ganz wesentlich und auch weiterhin von den zugrunde gelegten Wissensordnungen sowie dem Religionsverständnis der in einer Sammlung tätigen Mitarbeiter:innen ab.

Magazinierung, Ausstellung, Kontextualisierung

Eine etwas anders gelagerte, aber ebenso große Herausforderung stellt sich im Prozess der Magazinierung und Ausstellung musealer Objekte. Neben den üblichen Fragen bezüglich geeigneter konservatorischer Lagerung und Restaurierung von Objekten

39 Vgl. Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.): Leitfaden, S. 19–20.

40 Malanggan-Schnitzereien werden während eines Totenrituals, das ebenfalls als Malanggan bezeichnet wird, hergestellt. Vgl. Barroso, Balmaseda: »The coming of the ancestors. Malanggan carvings as part of the funeral complex in Northern New Ireland (Papua New Guinea)«, in: Arbeitspapiere zur Ethnologie 2 (2016), https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/ethnologie/arbeitspapiere_zur_ethnologie/balmaseda_barroso_2016_the_coming_of_the_ancestors._arbeitspapiere_zur_ethnologie_no_2-2016._universit__t_m__nster.pdf abgerufen am 22.01.2024.

muss reflektiert werden, welche religiösen Konnotationen oder Vorschriften im Umgang mit einem (ehemals) rituell genutzten Objekt berücksichtigt werden sollten und ob bzw. inwieweit sich ein Museum darüber hinwegsetzen darf. Öffentlich diskutiert wurde dies wiederholt am Beispiel der »Schwirrhölzer« (*tjuringa*)⁴¹ zentral-australischer indigener Gemeinschaften, die nur von Initiierten gesehen werden dürfen, um nicht-initiierten Betrachtenden keinen Schaden zuzufügen. Gesammelt wurden sie u. a. von Carl Strehlow. Émil Durkheim betrachtete sie beispielsweise als Beleg für elementare Formen von Religion – auch deshalb wurden sie in Museen »als Sammlungsgegenstände mit besonderer Bedeutung bewertet.«⁴² Viele Museen bewahren diese Objekte inzwischen entsprechend der Wünsche der Aborigines in nicht zugänglichen Magazinen auf.⁴³ Eine ähnliche Problematik liegt bei solchen Objekten vor, die als sakral im Sinne der Präsenz transzendenter Mächte, als Gottheiten oder als Repräsentanz höchster religiöser Autorität angesehen werden oder die für eine aktive religiöse Verehrung angefertigt wurden (wie beispielsweise Ikonen der russisch-orthodoxen Tradition oder das temporäre Kultbild eines Krishna⁴⁴) und deren religiöse Funktion und Bedeutung im säkularen Museumsraum nicht mehr zum Tragen kommen kann oder soll. Auch die inhaltliche Kontextualisierung spielt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle: Gegenstände, die aus Sicht dominanter religiöser Traditionen als heterodox oder häretisch angesehen werden, können in einer Ausstellung durchaus als Bestandteil einer religiösen Tradition aufgefasst und präsentiert werden, zum Beispiel um die Vielfalt dieser Religion zu veranschaulichen. Dies wird konkret relevant, wenn eine Entscheidung getroffen werden muss, welche Objekte beispielsweise in einer Ausstellung zum Islam gezeigt werden sollen: Welche Objekte sind geeignet, den Islam zu repräsentieren? Welche Inhalte sollen den Betrachtenden anhand eines

41 Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Tjuringa> abgerufen am 14.01.2024; Kohl, Karl-Heinz: Die Macht der Dinge. Theorie und Geschichte sakraler Objekte, München: Beck 2003, S. 174–188; Raabe, Eva Ch.: »Secret/Sacred. Die tjuringa aus Australien im Weltkulturen Museum Frankfurt am Main«, in: Brandstetter, Anna-Maria Brandstetter/Vera Hierholzer, Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen, Göttingen: V&R unipress GmbH 2018, S. 135–146; Krüger, Patrick Felix/Radermacher, Martin: »Australian Objects in the Religious Studies Collection at the University of Münster. The »Pater Worms Collection« as a Case of Inter-Religious Contact«, in: Entangled Religions 14 (2023).

42 Raabe: Secret/Sacred, S. 137; S. 141; vgl. Kohl, Karl-Heinz: »Kulthöhlen verschiedener Art. Eine Geschichte von heiligen Dingen«, in: Facetten des Heiligen (= Neue Rundschau 115), Frankfurt am Main: S. Fischer 2004, S. 9–24, S. 15.

43 Vgl. Schweitzer de Palacio, Dagmar: Darf das in die Vitrine? Ethische Fragestellungen und ethnologische Ausstellungspraxis. Unveröffentlichtes Lehrforschungsprojekt zur Museumsethnologie im Fach Kultur- und Sozialanthropologie der Philipps-Universität Marburg, Marburg 2015, S. 66–67; Velasco, Indra Lopez: »[Offene] Geheimnisse / Projektbeschreibung: Von den (Un-)Möglichkeiten des Ausstellens geheimen Wissens.« Humboldt Lab Dahlem, Projektlaufzeit: 2012–2015, <http://www.humboldt-lab.de/projektarchiv/probeuehne-4/offene-geheimnisse/projektbeschreibung/index.html> abgerufen am 14.01.2024.

44 Vgl. Runge, Konstanze: »Ein Schutzengel für die Religionskundliche Sammlung«, in: Edith Franke (Hg.), Objekte erzählen Religionsgeschichte(n). Eine religionswissenschaftliche Spurensuche in der Religionskundlichen Sammlung (Veröffentlichungen der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg, Band 9), Marburg 2017, S. 178–189; zu einem für den temporären Gebrauch hergestellten Krishna vgl. <https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/unisammlungen/items/show/57> abgerufen am 15.02.2024.

Objekts oder Objektensembles zu einer religiösen Tradition vermittelt werden? Geht es um eine größtmögliche Vollständigkeit, um das Aufzeigen von innerreligiöser Diversität oder soll explizit eine religionshistorische Schule oder Glaubensrichtung thematisiert werden? Damit eng verflochten ist die Frage, inwieweit sich museale Präsentationen im säkularen Feld Museum unabhängig von religiösen Perspektiven machen müssen. Eindrücklich zeigt sich für uns diese Problematik an folgendem Beispiel:

Für die Ausstellung zur Vielfalt religiöser Glaubenspraxis im Islam war es den Verantwortlichen der Religionskundlichen Sammlung ein Anliegen, mit der Präsentation einer fiktionalen Gebetsnische die muslimische Gebetspraxis zu visualisieren. Aufgrund der architektonischen Gegebenheiten fiel im Jahr 2013 die Entscheidung, dieses Ausstellungsemble aus räumästhetischen Gründen in einer Fensternische des Raums unterzubringen. Dabei wurde die religiöse Vorschrift, eine Gebetsnische nach der Qibla, der im Koran vorgeschriebenen Gebetsrichtung nach Mekka auszurichten, nicht beachtet. Die räumlich etwas erhöht platzierte Gestaltung der Gebetsnische sollte deren fiktionalen Charakter zum einen unterstreichen und sie zum anderen von der Lauffläche des Museumsraums abheben. Lediglich ein dort ausgebreiteter Gebets-teppich mit aufgenähtem Kompass lässt ahnen, dass für ein Gebet nach koranischer Vorschrift die Ausrichtung der Gebetshaltung nicht der Räumlichkeit dieser Nische folgen kann, sondern neu justiert werden müsste. Manche muslimische Besucher:innen dieses Ausstellungsbereichs empfinden die nicht nach Mekka ausgerichtete Gebetsnische als »falsch« und erleben dies als Affront, andere hingegen fühlen sich durch den Ausstellungsbereich zum Islam daran erinnert, ihr tägliches Gebet zu verrichten und fragen danach, in den Räumen der Religionskundlichen Sammlung beten zu dürfen. Unserer Erfahrung nach wurden die Räume der Islamabteilung zwar für Gebete genutzt – nicht aber die dort ausgestellte Gebetsnische.

Dies ist nur ein Beispiel dafür, dass museale Präsentationen religiöser Objekte unweigerlich mit einer Neu-Kontextualisierung verbunden sind. Das betrifft die Auswahl der Objekte und ihre Relevanz für die jeweilig ausgestellte religiöse Tradition ebenso wie das räumliche Arrangement: Museen sind keine bloßen Replikationen von religiösen Inhalten, sondern sie öffnen im säkularen Rahmen ganz bewusst einen Raum für neue Perspektiven auf Religionen. Dabei können – wie in der Religionskundlichen Sammlung – auch wissenschaftliche Erkenntnisse oder Fragen zum Thema Religion vermittelt werden. In solchen Prozessen ist eine kritische Reflexion von religiösen Überzeugungen, ähnlich wie in der religionswissenschaftlichen Forschung, intendiert und notwendig. Diese muss unseres Erachtens sowohl mit einem respektvollen Umgang mit religiösen, emischen Perspektiven als auch mit einem klaren analytischen und kritischen Blick auf Machtverhältnisse einhergehen.

Eine religionswissenschaftliche Expertise und Herangehensweise stellt somit notwendigerweise neue Fragen an religiöse Objekte und deren Präsentation: So ist beispielsweise die Integration der Kopfbedeckung eines Derwisch der mystischen Sufi-Tradition oder einer alevitischen Saz in eine Ausstellung zum Islam aus religionswissenschaftlicher Sicht angebracht, um die Diversität innerhalb der Geschichte der islamischen Traditionen zu zeigen. Aus Sicht dominanter religiöser Traditionen, wie einer normativ-sunnitischen Perspektive, kann die Präsentation solcher Objekte jedoch als heterodox oder häretisch angesehen werden. Bereits die Auswahl und Zusammenstellung von Objekten, die eine Religion repräsentieren sollen, führen in ein Spannungsfeld zwischen emischen und etischen bzw. religiösen Innen- und wis-

senschaftlichen Außenperspektiven, die sich nicht auflösen lassen, sondern immer Gegenstand von Aushandlungsprozessen bleiben müssen.

Die Frage des Umgangs mit religiösen Innenperspektiven kommt in verschiedenen Phasen der Musealisierung religiöser Objekte zum Tragen. Ist es einer *adu satua*⁴⁵ Figur aus Nias/Indonesien »zuzumuten«, in der Vitrine einer universitären Sammlung in Deutschland gezeigt zu werden, wenn sie doch einmal die sichtbare Repräsentation von nicht-sichtbaren Vorfahren und deren spiritueller Kraft war? Sollte mit ihr wie mit einem Gegenstand oder wie mit einem religiösen Subjekt umgegangen werden? Ist die Dichotomie von Subjekt-Objekt im Umgang mit religiösen Objekten überhaupt geeignet, wenn diese als Repräsentanten transzendenter Kräfte gelten? Welchen Einfluss sollten religiöse Personen oder Religionsgemeinschaften, die das Objekt einmal rituell verwendet haben, auf dessen museale Präsentation nehmen können? Auch hier können und müssen Forschende ebenso wie Kuratierende immer wieder Entscheidungen treffen und sich kritischen Nachfragen nicht nur stellen, sondern diese sogar herausfordern.⁴⁶

Wir möchten im Folgenden einige Überlegungen vorstellen, was eine explizit religionswissenschaftliche Ausstellung ausmacht und welche Konsequenzen sich daraus für die museale Arbeit ergeben.

2. Ausstellungen: historische und aktuelle Intentionen, Formate und Konzepte

Zwar haben sich Motive und inhaltliche Schwerpunktsetzungen des Sammelns und Ausstellens verändert, doch das Anliegen, Glaubensvorstellungen und religiöse (Alltags-)Praktiken verschiedener Religionen anhand von Objekten zu vermitteln und Vergleiche zu ermöglichen, durchzieht die Intention und Aktivitäten der Religionskundlichen Sammlung seit ihrer Gründung.⁴⁷

Viele Objekte, die den Grundstock der Religionskundlichen Sammlung bildeten, erwarb Rudolf Otto auf Reisen, die ihn unter anderem nach Ägypten, Indien, Japan und China führten. Die Religionskundliche Sammlung sollte als Ort der Bildung für Schüler:innen und Studierende dienen, aber auch »Kaufleute, Diplomaten, Ärzte, Ingenieure und Missionare«⁴⁸ auf ihre Reisen und Tätigkeiten außerhalb Europas vorbereiten. Spätere Sammlungsverantwortliche setzten zwar andere Schwerpunkte, doch Indien, China, Japan und Südostasien sind nach wie vor die Herkunftsregionen des umfangreichsten Teils der Objekte. Bis heute ist etwa die Hälfte der ca. 700 qm um-

45 Vgl. Rodemeier: An object of real value; Nias Heritage Museum: Ancestor Figure »Adu Zatua«, o. J., <https://museum-nias.org/en/?artwork=ancestor-figure-adu-zatua> abgerufen am 20.08.2023.

46 Vgl. Clifford, James: »Museums as contact zones«, in: David Boswell/Jessica Evans (Hg.), *Representing the Nation: A Reader: Histories, Heritage and Museums*, London/New York: Routledge 1999, S. 435–457.

47 Vgl. Kraatz, Martin: »Die Religionskundliche Sammlung. Eine Gründung Rudolf Ottos«, in: Ingeborg Schnack (Hg.), *Marburger Gelehrte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der Philipps-Universität zu ihrem 450-jährigen Geleite*, Marburg: Elwert 1977, S. 362–398, S. 389; Franke: *Die Religionskundliche Sammlung*, S. 3.

48 Franke: *Die Religionskundliche Sammlung*, S. 2

fassenden Dauerausstellung, die seit Anfang der 1980er Jahren in der Landgraf-Philipp-Straße 4 in Marburg untergebracht ist, weitgehend unverändert geblieben. Damit ist es immer noch möglich, einen direkten visuellen Eindruck von der historischen Sammlungsintention und ihrer Konzeption zu gewinnen. Inzwischen prägen jedoch sowohl wechselnde Ausstellungen als auch grundlegend neu konzipierte Bereiche (wie beispielsweise die Abteilungen zum Islam, zum Judentum und zu Objekten aus kolonialen Kontexten) die Sammlung und spiegeln die Einflüsse und Aktivitäten neuerer Forschungsansätze und Lehrprojekte.⁴⁹

Die Ausstellung »Von Derwisch-Mütze bis Mekka Cola: Vielfalt islamischer Glaubenspraxis«⁵⁰ wurde im Jahr 2013 eröffnet und war der Anlass, die bis dahin auf ganz wenige Objekte reduzierte Präsentation zum Islam dauerhaft zu erweitern. Das gemeinsam mit Studierenden der Religionswissenschaft entwickelte und umgesetzte Ausstellungsprojekt sollte ebenso wie die begleitende Publikation, innerislamische Vielfalt veranschaulichen und vor dem Hintergrund religionswissenschaftlicher Expertise pauschalisierenden Vorstellungen von »dem« Islam einen differenzierten Blick entgegensetzen. Entsprechend fiel die Entscheidung dafür, nicht nur sunnitische und schiitische Objekte zu zeigen, sondern auch mystische Strömungen und alevitische Traditionen einzubeziehen.

Engagierten Studierenden der Religionswissenschaft ist es zu verdanken, dass im Jahr 2015 eine Ausstellung eröffnet wurde, die sich unter dem Titel »SinnRäume«⁵¹ mit fluiden, individualisierten Formen spiritueller Praxis beschäftigte. Explizit wurden dabei nicht Objekte aus Sammlungsbeständen zum Ausgangspunkt der Ausstellung gemacht. Stattdessen wurden in einem interaktiven Format anhand von empirisch erhobenen Daten (vor allem durch Interviews und Fotos) Einblicke in Formen gelebter Religiosität gegeben, die sich gerade nicht der einen oder anderen Religion zuordnen lässt und die sich zum Teil sogar explizit als »nicht religiös« versteht.⁵² Hier spiegelt sich ein weit gefasstes Verständnis von Religion, das explizit auch individualisierte religiöse Alltagspraktiken einbezieht. Gesellschaftliche Auseinandersetzungen mit und gegen Religion wurden im Rahmen einer Ausstellung zum Thema »Es gibt keinen Gott«⁵³ 2015 thematisiert. Das staatliche Museum für Religionsgeschichte in St. Petersburg⁵⁴ stellte in einer Leihgabe historische Plakate zur Verfügung, die den ideologischen Kampf der ehemaligen Sowjetunion gegen Religion und religiöse Institutionen zeigen. Beide Ausstellungen sind sehr viel stärker als frühere Präsentationen an der Vermittlung religionswissenschaftlicher Erkenntnisse und Forschungsperspektiven und weniger an religiösen Artefakten interessiert: Einmal steht die Frage im Zentrum, wie rezente Formen gelebter Religion jenseits konfessioneller Zuordnungen im heutigen Deutschland aussehen und das andere Mal die Auseinandersetzung mit Religionskritik.

49 Weitere Beispiele in: Franke: *Negotiating Religion*, S. 23–38.

50 Franke/Runge: *Von Derwisch-Mütze bis Mekka-Cola*.

51 Fitz, Celica/Matter, Anna/Osse, Johanna/Diehl, Lea: *SinnRäume. Einblicke in gelebte Religiosität in Deutschland* (= Veröffentlichungen der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg, Band 8), Marburg 2018.

52 Vgl. Franke: *Negotiating Religion*.

53 Runge: »Es gibt keinen Gott!«

54 Vgl. <https://gmir.ru/> abgerufen am 14.01.2024.

Auch die im Jahr 2022 im Rathaus der Stadt Marburg gezeigte Ausstellung »Jüdisches Leben in Marburg: Erinnern schafft Identität«⁵⁵ ging nicht von Objektbeständen der Religionskundlichen Sammlung aus, sondern stellte den Lebensweg und das (religiöse) Selbstverständnis Marburger Jüdinnen und Juden in den Mittelpunkt. Auch hier waren empirische Daten einer vorangegangenen religionswissenschaftlichen Forschung Grundstock für die museale Präsentation: Interviews zur Lebensgeschichte, Gespräche über persönliche Erinnerungsobjekte und das individuelle Erleben von »Jüdisch-Sein« sowie teilnehmende Beobachtungen in der Jüdischen Gemeinde Marburg.⁵⁶ Anliegen war es, gelebte Religion an einem öffentlich zugänglichen Ort in der Mitte der Stadt sichtbar und zugänglich zu machen sowie die Vielfalt jüdischen Lebens und jüdischer Glaubenspraxis aufzuzeigen. Gerade in dieser Ausstellung kam stärker als in allen bisherigen eine enge Kooperation mit einer Religionsgemeinschaft zum Tragen. Aufgrund der historischen Erfahrung der Shoah und der zeitgenössischen Brisanz aufgrund des zunehmenden Antisemitismus gegenüber der jüdischen Minorität in Deutschland sahen wir es als Aufgabe an, eine Ausstellung zum Judentum explizit auf eine konkrete jüdische Gemeinschaft, hier die Jüdische Gemeinde in Marburg, auszurichten und damit die Bedingungen jüdisch-religiösen Lebens in Deutschland exemplarisch vor Augen zu führen. Die Intention, mit einer Ausstellung einen Beitrag zum Abbau von Vorurteilen, religiös begründeten Ausgrenzungen und Antisemitismus zu leisten, sollte durch die enge Kooperation mit jüdischen Menschen erreicht werden.

Für jedes Museum gehört die Aufarbeitung des kolonialen Erbes inzwischen zu den herausragenden und dringenden Aufgaben. Seit einigen Jahren hat sich Susanne Rodemeier die Auseinandersetzung mit Objekten aus kolonialen Kontexten zum Anliegen gemacht und ihre Forschung und Lehre darauf ausgerichtet. Seit 2021 sind Objekte, die seit vielen Jahren im Magazin der Religionskundlichen Sammlung gelagert waren, in einem neu konzipierten Ausstellungsbereich wieder zu sehen. Vorrangiges Ziel dieser Präsentation ist es, die zugrundeliegende Forschung und die problematischen, oft ungelösten Fragen zu Objekten kolonialer Provenienz vor Augen zu führen. Einige Objekte aus dem kolonialen Kontext Ozeaniens geben Einblick in Einflussnahmen kolonialer Herrschaft und missionarischer Aktivitäten auf das Zustandekommen musealer Bestände und die damit verbundenen ethischen Herausforderungen. Die Ausstellung will keine Lösungen für diese Problematiken anbieten, sie zeigt aber, dass mithilfe von Provenienzforschung, die Verflechtungen und Machtverhältnisse analysiert werden können, die durch politische Herrschaft und von außen kommenden, hegemonialen Religionen ausgelöst wurden. In diesem Ausstellungsbereich geht es weniger um die Exposition von Objekten als vielmehr um eine Offenlegung musealer Problematiken, ungleicher Machtverhältnisse im Prozess der Musealisierung und ungelöster Forschungsfragen, die zu Interaktionen mit und Partizipation von forschungsinteressierten Besucher:innen anregen will.⁵⁷

55 Franke: Jüdisches Leben.

56 Vgl. <https://jg-marburg.de> abgerufen am 14.01.2024.

57 In der Ausstellung wird der Forschungsprozess offengelegt, den Susanne Rodemeier als Kuratorin gemeinsam mit Studierenden gegangen ist: vgl. Anm. 14.

3. Religionswissenschaftlich ausstellen: Aufgaben und Verantwortung

Aufgaben einer religionswissenschaftlichen Ausstellungsexpertise sehen wir vor allem in der Reflexion des Religionsbegriffs und in einer konstruktiven Nutzung der musealen Dekonstruktion von Religion sowie in einem transparenten Umgang mit Forschung zur Provenienz von religiösen Artefakten.

Dekonstruktion von Religion und Reflexion des Religionsverständnisses

Die mit der Musealisierung verbundenen Prozesse der Säkularisierung und Dekontextualisierung religiöser Objekte können für eine Reflexion des Wissens über Religionen fruchtbar gemacht und damit konstruktiv für neue, differenzierte Perspektiven auf religiöse Traditionen eingesetzt werden. Eine in diesem Sinne religionswissenschaftlich konzipierte Ausstellung folgt der Intention, pauschalisierte, normativ verengte Bilder von Religionen aufzubrechen und innerreligiöse Diversität ebenso wie den Facettenreichtum religiöser Konzepte und Praktiken zu vermitteln. Wir verstehen diesen Prozess als Dekonstruktion von Religion, da verschiedene Deutungen und Kategorisierungen von Objekten sichtbar gemacht werden.

Solche Differenzierungen und Dekonstruktionsprozesse kommen zum Tragen, wenn beispielsweise eine Ausstellung zum Islam unerwartete Objekte, wie eine alevitische Saz, eine javanische Wayang-Figur oder die Almosenschale eines Derwischs integriert oder wenn eine museale Präsentation individuell praktizierter Religionsformen zeigt, bei der christliche und buddhistische Ritualgegenstände gleichzeitig verwendet werden.

Transparenz religionswissenschaftlicher Provenienzforschung

Die Ausführungen haben gezeigt, dass Forschung zu religiösen Objekten in Museen unauflöslich mit Provenienzforschung verbunden ist und zugleich als Geschichtsforschung im eigenen Haus fungiert. Die Klärung der Herkunftskontexte und des Erwerbs religiöser Objekte gehören zu einer religionswissenschaftlich fundierten Expertise im Umgang mit religiösen Objekten ebenso dazu wie die Analyse des Bedeutungs- und Verwendungswandels: Die Wege, die ein Objekt in eine museale Sammlung führen, müssen recherchiert und nachgezeichnet werden, die Intentionen von Veräußerung und Annahme von Objekten analysiert und unterschiedliche »Bewertungen« (*value*)⁵⁸, Deutungen und Kategorisierungen von Objekten nicht nur erforscht, sondern auch für die Betrachtenden von Ausstellungen sichtbar gemacht werden. Damit sollen nicht nur Fragen, Arbeits- und Denkweisen der Forschenden offengelegt, sondern darüber hinaus weitere Forschungen angeregt werden. Eine solche Vorgehensweise verlässt die Auffassung, dass Museen als Wissensspeicher oder als »Vermittler gesicherten Wissens« fungieren. Sie macht einer Haltung Platz, universitäre und museale Sammlungen als »Laboratorien«, als Orte der Begegnung und Interaktion oder als »Plattformen« mit einer großen Offenheit für Partizipation zu verstehen.⁵⁹

58 Vgl. Hamdouni, Aymen: Exhibiting religious objects within museums: Scientific concept and reflections on a museum of religion in Tunisia, Marburg 2021, <https://doi.org/10.17192/z2022.0120> abgerufen am 15.01.2024.

59 Vgl. Cameron, Fiona: »The Liquid Museum: New Institutional Ontologies for a Complex, Uncertain World«, in: Andrea Witcomb/Kylie Message (Hg.), *Museum Theory (= The International Handbooks*

Literaturverzeichnis

- Barroso, Balmaseda: »The coming of the ancestors. Malanggan carvings as part of the funeral complex in Northern New Ireland (Papua New Guinea)«, in: Arbeitspapiere zur Ethnologie 2 (2016), https://www.uni-muenster.de/imperia/md/content/ethnologie/arbeitspapierezurethnologie/balmaseda_barroso_2016_the_coming_of_the_ancestors_arbeitspapiere_zur_ethnologie_no_2-2016_universit__t_m__nster.pdf abgerufen am 22.01.2024.
- Bräunlein, Peter (Hg.): Religion und Museum. Zur visuellen Repräsentation von Religion/en im öffentlichen Raum, Bielefeld: Transcript 2015.
- Cameron, Fiona: »The Liquid Museum: New Institutional Ontologies for a Complex, Uncertain World«, in: Andrea Witcomb/Kylie Message (Hg.), *Museum Theory* (= *The International Handbooks of Museums Studies*, Band 1), Oxford: Wiley-Blackwell 2015, S. 345–361.
- Clifford, James: »Museums as contact zones«, in: David Boswell/Jessica Evans (Hg.), *Representing the Nation: A Reader: Histories, Heritage and Museums*, London/New York: Routledge 1999, S. 435–457.
- Clifford, James: »Museums, Contact Zones and the Internet«, in: *Archives & Museum Informatics* (1997), S. 59–66.
- Deutscher Museumsbund e.V. (Hg.): Leitfaden zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten, Berlin 2021, <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2021/02/e-reader-zum-leitfaden-umgang-mit-sammlungsgut-aus-kolonialen-kontexten-de.pdf> abgerufen am 11.01.2024.
- Ebert, Jorinde/Kaulbach, Barbara M./Kraatz, Martin: Religiöse Malerei aus Taiwan. Ausstellung der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg 12.10.-23.11.1980 (= Veröffentlichungen der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg, Band 1), Marburg 1980.
- Fitz, Celica/Matter, Anna/Osse, Johanna/Diehl, Lea: SinnRäume. Einblicke in gelebte Religiosität in Deutschland (= Veröffentlichungen der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg, Band 8), Marburg 2018.
- Franke, Edith: »The Religious Language of Objects: What Semar Says about the Religious Culture of Java«, in: Saburo Shawn Morishita (Hg.), *Materiality in Religion and Culture*, Berlin: Lit Verlag 2017, S. 109–126.
- Franke, Edith/Matter, Anna: »Negotiating Religion in Museums«, in: Edith Franke/Ramona Jelinek-Menke (Hg.), *Handling Religious Things. The Material and the Social in Museums*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2022, S. 23–38.
- Franke, Edith/Meininghaus, Alisha/Rodemeier, Susanne: Jüdisches Leben in Marburg. Erinnern schafft Identität (= Veröffentlichungen der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg, Band 10), Bielefeld: Transcript Verlag 2023.
- Franke, Edith/Runge, Konstanze (Hg.): Von Derwisch-Mütze bis Mekka-Cola. Vielfalt islamischer Glaubenspraxis (= Veröffentlichungen der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg, Band 6), Marburg: Diagonal-Verlag 2013.

- Franke, Edith/Runge, Konstanze: »Die Religionskundliche Sammlung der Philipps-Universität Marburg – Ein Museum zur Vielfalt der Religionen«, in: Michael Klöcker/Udo Tworuschka (Hg.), *Kirchen und andere Glaubensgemeinschaften in Deutschland und im deutschsprachigen Raum* (= Handbuch der Religionen, Band 52), Bamberg: Westarp Science Verlag 2017, S. I-25.5 (12 Seiten).
- Frick, Heinrich: »Die Marburger Religionskundliche Sammlung«, in: *Der Morgen. Monatsschrift der Juden in Deutschland* 5 (1929), S. 306.
- Frick, Heinrich: *Religionskundliches Beiblatt. Marburg 1931–1941*.
- Fritz, Heinrich: *Die deutsche Religionswissenschaft und der Nationalsozialismus. Eine ideologiekritische und wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung*, Petersberg: Imhof 2002.
- Grieser, Alexandra K./Johnston, Jay: »What Is an Aesthetics of Religion? From Senses to Meaning – and Back Again«, in: Alexandra K. Grieser/Jay Johnston (Hg.), *Aesthetics of Religion. A Connective Concept* (= Religion and Reason, Band 58), Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH 2019.
- Hamdouni, Aymen: *Exhibiting religious objects within museums: Scientific concept and reflections on a museum of religion in Tunisia*, Marburg 2021, <https://doi.org/10.17192/z2022.0120> abgerufen am 15.01.2024.
- Herrmann-Pfandt, Adelheid: *Tibet in Marburg* (= Veröffentlichungen der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg, Band 4), Marburg: Diagonal-Verlag 2008.
- Houtman, Dick/Meyer, Birgit (Hg.): *Things. Religion and the Question of Materiality*, New York: Fordham University Press 2012.
- Kaufmann, Christian/Peltier, Philippe et al.: *Tanz der Ahnen: Kunst vom Sepik in Papua-Neuguinea*, München: Hirmer 2015.
- Kippenberg, Hans G.: »Rivalität in der Religionswissenschaft. Religionsphänomenologen und Religionssoziologen als kulturkritische Konkurrenten«, in: *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 2 (1995).
- Koch, Anne/Wilkens, Katharina (Hg.): *The Bloomsbury Handbook of the Cultural and Cognitive Aesthetics of Religion*, London/New York: Bloomsbury Academic 2020.
- Kohl, Karl-Heinz: »Kulthöhlen verschiedener Art. Eine Geschichte von heiligen Dingen«, in: *Facetten des Heiligen* (= Neue Rundschau 115), Frankfurt am Main: S. Fischer 2004, S. 9–24.
- Kohl, Karl-Heinz: *Die Macht der Dinge. Theorie und Geschichte sakraler Objekte*, München: Beck 2003.
- Kraatz, Martin: »Die Religionskundliche Sammlung. Eine Gründung Rudolf Ottos«, in: Ingeborg Schnack (Hg.), *Marburger Gelehrte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der Philipps-Universität zu ihrem 450-jährigen Geleite*, Marburg: Elwert 1977, S. 362–398.
- Krüger, Patrick Felix/Radermacher, Martin: »Australian Objects in the Religious Studies Collection at the University of Münster. The »Pater Worms Collection« as a Case of Inter-Religious Contact«, in: *Entangled Religions* 14 (2023).
- Morishita, Saburo Shawn (Hg.): *Materiality in Religion and Culture. Tenri University – Marburg University Joint Research Project* (= Reihe Marburger Religionswissenschaft im Diskurs, Band 2), Wien: Lit Verlag 2017.
- Nias Heritage Museum: *Ancestor Figure »Adu Zatu«*, o. J., <https://museum-nias.org/en/?artwork=ancestor-figure-adu-zatua> abgerufen am 20.08.2023.

- Otto, Rudolf: *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München: Beck 1979.
- Raabe, Eva Ch.: »Secret/Sacred. Die tjurunga aus Australien im Weltkulturen Museum Frankfurt am Main«, in: Anna-Maria Brandstetter/Vera Hierholzer (Hg.), *Nicht nur Raubkunst! Sensible Dinge in Museen und universitären Sammlungen*, Göttingen: V&R unipress GmbH 2018, S. 135–146.
- Rodemeier, Susanne: »An object of real value? Transformation from Adu Satua to Idol to Ar 006«, in: Edith Franke, Ramona Jelinek-Menke (Hg.), *Handling Religious Things*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag 2022, S. 123–137.
- Rodemeier, Susanne: »Mubeng Beteng: A contested ritual of circumambulation in Yogyakarta«, in: Volker Gottowik (Hg.), *Dynamics of Religion in Southeast Asia: The Magic of Modernity*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2014, S. 133–154.
- Rodemeier, Susanne: »Research on the historical, cultural and religious significance of a religious object in a museum«, in: *Marburg Journal of Religion* 25 (2024).
- Rodemeier, Susanne: *Objects from Colonial Contexts. Limits and Potentials of their Musealization* (Video-Publikation), Marburg 2021, <https://archiv.ub.uni-marburg.de/es/2022/0004/data/Rodemeier.mp4> abgerufen am 18.03.2025.
- Rodemeier, Susanne/Franke, Edith: »Digitale Inventarisierung. Chancen und Herausforderungen für die Provenienzforschung der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg«, in: Hans Peter Hahn/Oliver Lueb/Katja Müller/ Karoline Noack (Hg.), *Digitalisierung ethnologischer Sammlungen. Perspektiven aus Theorie und Praxis*, Berlin: transcript Verlag 2021, S. 183–198;
- Rudolph, Kurt: »Leipzig und die Religionswissenschaft«, in: *Numen* 9 (1962), S. 53–68.
- Runge, Konstanze: »Die Eröffnungsausstellung der Religionskundlichen Sammlung«, in: Runge, Konstanze, *Religion in Museen. Religiöse Objekte zwischen Entzauberung und Verzauberung in Leningrad und Marburg (= Media and Religion/Medien und religion, Band 7)*, Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft 2022, S. 336–359.
- Runge, Konstanze: »Ein Schutzengel für die Religionskundliche Sammlung«, in: Edith Franke (Hg.), *Objekte erzählen Religionsgeschichte(n). Eine religionswissenschaftliche Spurensuche in der Religionskundlichen Sammlung (= Veröffentlichungen der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg, Band 9)*, Marburg 2017, S. 178–189.
- Runge, Konstanze/Trofimov, Andrey (Hg.): »Es gibt keinen Gott!« *Kirche und Religion in sowjetischen Plakaten. Katalog einer gemeinsamen Sonderausstellung der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg und des Staatlichen Museums für Religionsgeschichte (= Veröffentlichungen der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg, Band 7)*, Sankt Petersburg/ Marburg 2015.
- Schweitzer de Palacio, Dagmar: *Darf das in die Vitrine? Ethische Fragestellungen und ethnologische Ausstellungspraxis. Unveröffentlichtes Lehrforschungsprojekt zur Museumsethnologie im Fach Kultur- und Sozialanthropologie der Philipps-Universität Marburg*, Marburg 2015, S. 66–67
- Seiwert, Hubert: »Theory of religion and historical research. A critical realist perspective on the study of religion as an empirical discipline«, in: *Zeitschrift für Religionswissenschaft* 28 (2020), S. 207–236.
- Universität Marburg (Hg.): *Fremde Heiligtümer. Ausstellung, Marburg a. d. Lahn: Universitätsdruckerei Marburg 1929*, <https://www.uni-marburg.de/de/relsamm/>

forschen/publikationen/fremde-heiligtueemer-ausstellung-1929.pdf abgerufen am 11.01.2024.

Velasco, Indra Lopez: »[Offene] Geheimnisse/Projektbeschreibung: Von den (Un-)Möglichkeiten des Ausstellens geheimen Wissens«, Humboldt Lab Dahlem, Projektlaufzeit: 2012–2015, <http://www.humboldt-lab.de/projektarchiv/probeuehne-4/offene-geheimnisse/projektbeschreibung/index.html> abgerufen am 14.01.2024.

Internetquellen

<https://ausstellungen.deutsche-digitale-bibliothek.de/unisammlungen/items/show/57> abgerufen am 15.02.2024.

<https://de.wikipedia.org/wiki/Tjuringa> abgerufen am 14.01.2024.

<https://gmir.ru/> abgerufen am 14.01.2024.

https://ilias.uni-marburg.de/data/UNIMR/lm_data/lm_4012025/Rundgang_Koloniales_Ozeanien/index.html abgerufen am 14.01.2024.

<https://jg-marburg.de> abgerufen am 14.01.2024.

https://www.uni-marburg.de/de/aktuelles/news/2023/forschungsprojekt_sammlungen abgerufen am 14.01.2024.

<https://www.uni-marburg.de/de/fb03/ivk/fachgebiete/religionswissenschaft/studium/studien> abgerufen am 14.01.2024.

<https://www.uni-marburg.de/de/relsamm/forschen/publikationen/jizo-bosatsu-ein-buddhistischer-heiliger-in-japan> abgerufen am 15.01.2024.

<https://www.uni-marburg.de/de/relsamm/ueber/das-gebaeude> abgerufen am 19.08.2023.

<https://www.uni-marburg.de/de/relsamm/ueber-uns> abgerufen am 11.01.2024.

<https://www.uni-marburg.de/de/sammlungen/gesamtuebersicht/museen/religionskundliche-sammlung> abgerufen am 19.08.2023.

»Kunst-Gläubig?« Geschichte und Präsentation der Mittelalter-Sammlung des LWL-Museums für Kunst und Kultur in Münster als Beispiel für den Umgang mit christlichen Kunstwerken im musealen Kontext

Petra Marx

1. Einleitung

In Umfang und Qualität stellt die Mittelalter-Abteilung des heutigen *LWL-Museums für Kunst und Kultur* in Münster, eines der größten und führenden Ausstellungshäuser in Nordrhein-Westfalen, einen der Schwerpunkte des Hauses dar (Abb. 1). Die Entstehung der Sammlung ist eng mit der Vorgeschichte und Gründung des am 17. März 1908 eröffneten »Landesmuseums für die Provinz Westfalen« verknüpft und bildet den ältesten Teil seiner Bestände. Hier sind die meisten Kunstwerke und Gegenstände zu finden, die mit den religiösen Praktiken des westeuropäischen Christentums vom Frühmittelalter bis in die Reformationszeit verbunden sind: Heiligenfiguren und -reliefs in Holz, Stein, Elfenbein und Edelmetall, gemalte und geschnitzte Passionsrelief und Andachtstafeln, liturgische Textilien und Handschriften, für das Feiern der Messe notwendige Gefäße und Behältnisse, Vortragekreuze, Reliquienschreine, Taufsteine und Kirchenglocken. Profane Kunstwerke haben die Zeiten aufgrund ihres Gebrauchs bis zum Ersatz durch Neuanschaffung kaum überdauert, während man auch historisch gewordenen kirchlichen Objekten eine besondere Verehrung und damit einen höheren Schutz zukommen ließ. 1936/37 wurde das Haus umbenannt in »Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte der Provinz Westfalen«. Nach dem Krieg trug es bis 2007 den Namen »Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte«, der bis 2013 noch im Untertitel geführt wurde. Aus Sicht der Autorin stellt sich die Frage, ob mit der Verkürzung und Verallgemeinerung auf den heutigen Titel (»für Kunst und Kultur« statt »Kulturgeschichte«) nicht der Aspekt der außer- oder überkünstlerischen Bedeutung zahlreicher Objekte, auch im hier besprochenen Sinne, an inhaltlicher Relevanz verloren hat.

Die folgenden Ausführungen zeichnen den Umgang mit religiösen Gegenständen über einen Zeitraum von beinahe 110 Jahren nach, vor dem jeweiligen geistes- und gesellschaftsgeschichtlichen Hintergrund. Sie rücken den Übergang der Artefakte von ihrem ursprünglichen in den musealen Kontext in den Fokus und stellen die Frage nach der jeweiligen Deutung mittelalterlicher Kunstwerke in ihren über die Jahrzehnte

te wechselnden, nunmehr säkularen Präsentationen; umgekehrt lassen sich diese Präsentationen auf ihr jeweiliges Kunstverständnis und Geschichtsbild befragen.¹

Zu diesem, für die in den Museen aktiven Hüter:innen mittelalterlicher Kunst herausfordernden Thema hat es in den letzten zwei Jahrzehnten verschiedene wichtige Publikationen gegeben. Insbesondere sei die Veröffentlichung zu einer Tagung in der Schweizer Abegg-Stiftung im Jahr 2007 hervorgehoben.² Zum 100. Geburtstag des Landesmuseums im Jahr 2008 stellte die Verfasserin dieses Textes einen Sonderband der Zeitschrift »Westfalen« mit dem Titel »Neue Forschungen zur Alten Kunst« zusammen, der einen grundlegenden Beitrag von Gisela Weiß mit dem Titel »Die Mittelaltersammlungen im Westfälischen Landesmuseum. Ihre Entstehung und Entwicklung von den Anfängen bis 1908« enthielt.³ Die eigene Beschäftigung mit Sammlungsgeschichte im Allgemeinen und mit der des Landesmuseums im Besonderen hat u. a. ihren Niederschlag gefunden im Patrimonia-Heft zur Glasgemälde-Kollektion des Freiherrn Karl Friedrich vom Stein.⁴ Genannt werden sollen aber auch – last but not least – die zahlreichen Forschungen und Publikationen zur Museumshistorie des 2024 pensionierten Landeshistorikers Gerd Dethlefs, gebündelt u. a. in einem Aufsatz zur Ausstellung »Alles wird Kunst sein ...« zum 100. Geburtstag des Museums im Jahr 2008.⁵

-
- 1 Methodisch interessant für diesen Beitrag ist auch Claußen, Susanne: »Anschauungssache Religion. Zur musealen Repräsentation religiöser Artefakte«, Bielefeld: transcript 2009; hier auch mit weiterführender Literatur zu Museumsgeschichte und Museumstheorien sowie zur Analyse von Ausstellungsinszenierungen, insbesondere für die mittelalterliche Kunst des Christentums, aber auch für andere bzw. außereuropäische Religionen.
 - 2 Vgl. Brückle, Wolfgang/Mariaux, Pierre-Alain/Mondini, Daniela (Hg.): »Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche«, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2015; darin besonders die Aufsätze von Wolfgang Brückle: Brückle, Wolfgang: »Mittelalterliche Werke als Geschichtszeugnis und Kunsterzeugnis. Wege ins Museum«, in: ebd., S. 11–29; Ders.: »Das Mittelalter als Prüfstein der Museumskultur. Szenographische Kontextproduktion seit 1750«, in: ebd., S. 149–175.
 - 3 Weiß, Gisela: »Die Mittelaltersammlungen im Westfälischen Landesmuseum. Ihre Entstehung und Entwicklung von den Anfängen bis 1908«, in: Petra Marx (Hg.), Neue Forschungen zur Alten Kunst. Zum hundertjährigen Bestehen des LWL-Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in Münster (1908–2008) und seiner Mittelalter-Sammlung. Ergebnisse einer interdisziplinären Vortragsreihe zu ausgewählten mittelalterlichen Kunstwerken 2006/2007 (Westfalen 85/86 (2007/2008)), Münster: Aschendorff 2010, S. 11–45, u. a. basierend auf ihrer Dissertation Weiß, Gisela: »Sinnstiftung in der Provinz – Westfälische Museen im Kaiserreich« (= Studien zur Regionalgeschichte, Band 49), Paderborn: Schöningh 2005.
 - 4 Vgl. Marx, Petra: »Die Stuck-Emporenbrüstung aus Kloster Gröningen. Ein sächsisches Bildwerk des 12. Jahrhunderts und sein Kontext«, Berlin: Lukas Verlag 2006, hier S. 13–56; dies.: »Die Glasgemälde-Sammlung des Freiherrn vom Stein«, in: Kulturstiftung der Länder (Hg.), Die Glasgemälde-Sammlung des Freiherrn vom Stein (= Patrimonia 300), Berlin 2007, S. 7–20.
 - 5 Dethlefs, Gerd: »Schatzhaus westfälischer Kunst und Forum der Moderne. Das LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Westfälisches Landesmuseum), Münster, blickt auf ein hundertjähriges Bestehen zurück«, in: Heimatpflege in Westfalen 21 (2008), S. 1–12. Dem Austausch mit Gerd Dethlefs sind zahlreiche Korrekturen und Ergänzungen zu dem vorliegenden Aufsatz zu verdanken, und zwar nicht nur in Bezug auf die Auswertung und Deutung der museumshistorischen Quellen, sondern auch in seiner Einschätzung der verschiedenen Mittelalter-Präsentationen des heutigen LWL-Museums für Kunst und Kultur.

2. Entstehung und Geschichte der Mittelalter-Sammlung

2.1 Die Sammlungen bis zur Museumseröffnung 1908

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts legten der »Verein für vaterländische Geschichte und Altertumskunde« (Abteilung Münster, gegründet 1825) und der »Westfälische Kunstverein« (gegründet 1831) den Grundstock für die Mittelalter-Sammlungen des Museums. Der Westfälische Kunstverein trug vor allem Objekte aus westfälischen Kirchen und Klöstern zusammen, die nach der Säkularisation ihre Funktion verloren hatten. Er veranstaltete aber auch Ausstellungen neuer Kunst und zeigte in seinen 1836 eröffneten ersten Museumsräumen im »Alten Stadtkeller« am Prinzipalmarkt, passenderweise ein Bau des 16. Jahrhunderts, der bis zu seinem Abriss im Jahre 1902 dort stand, auch Gipsabgüsse von Antiken sowie ab 1837 rund 80 aus den Berliner Königlichen Museen ausgeliehene Gemälde der italienischen Renaissance. Die Sammlung des Altertumsvereins bestand zunächst vor allem aus archäologischen Funden, Münzen, Büchern, Karten und anderen landeshistorischen Dokumenten. Das Ziel, ein Museum zu bauen, hatten sich beide Vereine bereits mit ihrer Gründung auf die Fahnen geschrieben. Damit lagen sie ganz im Trend der Zeit, denn die preußische Kulturpolitik forderte seit 1815 (ab 1816/17 gehörte fast ganz Westfalen zu Preußen) aktiv die Gründung »vaterländischer« Museen. Beide Vereine taten sich durch die Rettung mobiler Ausstattungsstücke aus den mittelalterlichen Gotteshäusern der Region vor Verfall und Zerstörung hervor: Sie nahmen sie in ihre Obhut, sorgten für Konservierungsmaßnahmen, richteten erste Ausstellungen aus und übergaben die Werke 1835/1903 dem künftigen Provinzialmuseum als dauerhafte Leihgaben.⁶

Ein herausragendes Konvolut der westfälischen Tafelmalerei, bis heute Höhepunkte der Bestände, stammt zum Beispiel aus dem ehemaligen Augustinerinnen-Chorfrauenstift St. Walburgis in Soest, darunter das berühmte »Soester Antependium« vom Ende des 12. Jahrhunderts (Inv.-Nr. 1 WKV) (Abb. 2) oder die Gemälde der Heiligen Dorothea und Odilie des Dortmunder Malers Conrad von Soest (um 1410, Inv.-Nr. 2 bzw. 3 WKV) aus einem Marienaltartafel. Hinter dem Engagement der genannten Vereine standen namhafte Kunstfreunde und Mäzene aus der Münsteraner Bürgerschaft wie der Mediziner und Publizist Alexander Haindorf (1784–1862), der Bankier und Oberbürgermeister Johann Heinrich von Olfers (1791–1855) oder der Jurist und renommierte Historiker Julius (von) Ficker (1826–1902). Haindorf war maßgeblich und höchstpersönlich an der Bergung der insgesamt zehn hochkarätigen, in der Soester Wiesenkirche deponierten Bildtafeln aus der Soester Walburgiskirche im Januar 1825 beteiligt.

Der Kunstverein konnte durch den Ankauf der Sammlungen Bartels 1869 und von Frankenbergs 1879, dem Schwiegersohn des für mittelalterliche und damit religiöse Artefakte ebenfalls besonders bedeutsamen Sammlers Franz Krüger, in Minden zwei größere Konvolute mittelalterlicher Gemälde – auch dank Zuschüssen der Stadt Münster und der Provinz Westfalen – erwerben.⁷ Neben den genannten histori-

6 Vgl. dazu ausführlich Weiß, *Mittelaltersammlungen*.

7 Matsche-von Wicht, Betka: »Der Westfälische Kunstverein«, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur* 59 (1981), S. 3–87, S. 9, 17–19. Zur Bedeutung von Franz Krüger vgl. die Publikationen von Andreas Priever.

schen Zeugnissen interessierte sich der Altertumsverein auch für Kunstgewerbe und Skulpturen und veranstaltete 1869 und 1879 Ausstellungen von »Altertümern« u. a. aus kirchlichem Konvoluten; in den 1880er Jahren baute er eine entsprechende Sammlung auf.⁸ Ab 1892 waren die Vereinsbestände im gerade eröffneten Naturkundemuseum auf dem alten Zoogelände ausgestellt, wozu 1898 ein Führer erschien.⁹

Neben dem Altertumsverein und dem Westfälischen Kunstverein bildeten die Sammlungen des »Westfälischen Provinzialvereins für Wissenschaft und Kunst«, der »seit 1871 vor allem zur Realisation des Museumsneubaus gegründet worden war, sich seitdem aber auch um den Ausbau natur-, kunst- und kulturgeschichtlicher Sammlungen in Westfalen kümmerte« und ab 1890 umfangreiche Erwerbungen und Ankäufe tätigte, die dritte Säule für die Neugründung.¹⁰

Für den Zustrom erstrangiger Kunstwerke sorgte auch die frühe preußisch-westfälische Denkmalpflege unter dem Provinzialkonservator Albert Ludorff (1848–1915), der ab 1890 mit der Inventarisierung der westfälischen Bau- und Kunstdenkmäler befasst war und ab 1892 als Leiter der Ankaufskommission des Provinzialvereins fungierte. Die systematische Begehung der historischen Baulichkeiten hatte unmittelbar die Vergrößerung der Bestände des geplanten Museums zur Folge. Ludorff fand zum Beispiel 1894 das danach benannte Bockhorster Triumphkreuz (Inv.-Nr. E-10 LM) auf dem Dachboden der kleinen Pfarrkirche bei Vermold und bewahrte es durch den Erwerb für die Nachwelt (Abb. 3). Die Einstellung des Kunsthistorikers Adolf Brünig (1867–1912) im Jahr 1905, bis dahin Referent am Kunstgewerbemuseum in Berlin, bedeutete eine deutliche Professionalisierung der Museumsarbeit, auch bei der Erwerbungspolitik. Brünig zeichnete als erster, bis 1910 wirkender Direktor vor allem für die Erstaufstellung der Sammlungen verantwortlich (s. u.).¹¹

2.2 Das preußische Provinzialmuseum von 1908

Das Zustandekommen der Münsteraner Mittelalter-Sammlung durch das hier kurz skizzierte bürgerschaftliche Engagement kann zum einen als typische Erscheinung der die eigene Vergangenheit verklärenden Epoche der Romantik gedeutet werden. So formulierte es Brünig bei der Eröffnung 1908 in patriotischem Duktus: »Das Beste, was unsere Väter geschaffen, ist in würdigem Rahmen ausgestellt, dem Gelehrten ein reicher Stoff für seine Forschungen und dem Künstler und Handwerker Belehrung und Anregung, dem westfälischen Volk ein Spiegel dessen, was es gewesen und noch

8 Hierzu erschien während der Drucklegung dieses Beitrags der Jubiläumskatalog zum 200. Geburtstag des Vereins: Dethlefs, Gerd: »Die Sammlungstätigkeit des Altertumsvereins in Münster 1825 bis 1905«, in: Gerd Dethlefs/ Andreas Neuwöhner/Bernd Thier/Peter Worm (Hg.), *Seit 200 Jahren – Westfalen entdecken und erforschen. 200 Einblicke in die Sammlungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens*, Münster: Aschendorff Verlag 2025, S. 20–32.

9 Geisberg, Max: »Kurzer Führer durch die Sammlungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens zu Münster i. W. z. Z. im Museum für Naturkunde ausgestellt«, Münster: Aschendorff 1898, S. 11–14.

10 Weiß: *Mittelaltersammlungen*, S. 15.

11 Zu Brünings Biographie vgl. Pirsig-Marshall, Tanja: »Adolf Brünig. Im Zeichen der Moderne«, in: Hermann Arnhold (Hg.), *Eine Frage der Herkunft. Netzwerke Erwerbungen Provenienzen*, Münster: LWL für Kunst und Kultur 2020, S. 26–32.

heute ist.«¹² Im hiesigen Zusammenhang besonders interessant ist die Tatsache, dass die Westfalen sich, wie es anschließend heißt, »durch derbe Kraft und Gesundheit«, ein »zähes Festhalten an dem, was [sie] einmal als recht erkannt [haben]«, und durch ihre »tiefe ehrliche Frömmigkeit« auszeichneten.¹³ Für den mit dem neuen Museum zelebrierten Rückblick auf die ruhmreiche Historie des aus der frühmittelalterlichen Königslandschaft Sachsen hervorgegangenen Westfalen und für die Festigung des westfälischen katholischen Selbstbewusstseins innerhalb des übermächtigen, evangelisch geprägten Preußen spielten die mittelalterlichen Sammlungsstücke und ihr religiöser Gehalt offenbar eine besonders wichtige Rolle. Nicht zuletzt kann die frühe Sammlungs- und Museumsgeschichte als Ausdruck der Widerständigkeit der lokalen Eliten gegen den Herrschaftsanspruch Preußens interpretiert werden.¹⁴

An die blühende Vergangenheit Münsters als finanzstarke und mächtige Hansemetropole besonders im Spätmittelalter sollte auch die Museumsarchitektur selbst gemahnen. So heißt es im Ausschreibungstext des Provinzialverbandes für den Wettbewerb von 1902, dass sich die Stilformen den in der Stadt vorherrschenden Bauten des Mittelalters und der Renaissance anzuschließen hätten. Der Hannoveraner Architekt Hermann Schaedtler zitierte in seinem Siegerentwurf tatsächlich mehrfach das Motiv der prachtvollen Schaugiebel der am Prinzipalmarkt aufgereihten stolzen Bürgerhäuser, nur einen Steinwurf vom Museumsstandort entfernt (Abb. 4).¹⁵ Für die Aneignung und Transformation des mittelalterlich-christlichen Erbes in Münster und in der Region eignete sich auch der Umstand, dass im hinteren Teil des vorgesehenen Museumsgrundstücks an der heutigen Pferdegasse eine spätgotische Kapelle mit dem Patrozinium der Heiligen Margaretha (erstmalig erwähnt 1225, der damals noch erhaltene Bau von 1464) die Zeiten überdauert hatte (Abb. 5, 6). Als authentischer Ort sollte sie in den Rundgang einbezogen werden¹⁶ – so, wie es an vielen anderen kulturhistorischen Museumsbauten, etwa in Nürnberg (mit dem dortigen Kartäuserkloster) oder in Braunschweig, der Fall war.¹⁷

12 Münsterischer Anzeiger vom 17. März 1908, 57. Jg, Nr. 173.

13 Ebd.

14 Diese Überlegung verdankt sich dem Austausch mit dem für das 3. Kapitel maßgeblichen Unterstützung durch Nikolaus Bernau, Berliner Architekturhistoriker und Journalist, durch zahlreiche Publikationen ausgewiesener Spezialist für internationale Museumsgeschichte und langjährig im Vorstand der Richard-Schöne-Gesellschaft für Museumsgeschichte e.V. (vgl. Anm. 29).

15 Zur Architektur des Altbaus vgl. Rethfeld, Stefan: »Zurück in die Zukunft. Der Altbau von 1908«, in: Landschaftsverband Westfalen-Lippe (Hg.), Architektur als Sequenz. Das neue LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster, Regensburg: Schnell + Steiner 2017, S. 60–67; mit der älteren Literatur: Gisela Noehles: »Zum Bildprogramm des Landesmuseums in Münster von 1908«, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur 54 (1976), S. 167–203.

16 Zur Margarethenkapelle mit der Hausnummer Domplatz 15 vgl. Geisberg, Max (Bearb.): »Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen« (= Die Dom-Immunität Die Marktanlage Das Rathaus, Band 41, Zweiter Teil), Münster: Kommissionsverlag von Heinrich Stenderhoff 1933, S. 83–90. Zur Geschichte der Kapelle und ihrer Ausstattung vgl. Das Landes-Museum der Provinz Westfalen: »Festschrift zur Eröffnung des Museums am 17. März 1908«, o.J. [1908], S. 34–36.

17 Zu kulturgeschichtlichen Museen immer noch grundlegend: Im Auftrag der Richard-Schöne-Gesellschaft für Museumsgeschichte e.V. und der Stiftung Stadtmuseum Berlin Alexis Joachimides/Sven Kuhrau (Hg.): »Renaissance der Kulturgeschichte? Die Wiederentdeckung des Märkischen Museums in Berlin aus einer europäischen Perspektive«, Dresden: Verlag der Kunst 2001.

Am Hauptportal des Museums, dem Domplatz zugewandt, finden sich bis heute – als Spolien vom Vorgängerbau, dem Ständehaus der Provinz Westfalen, übernommen – zwei Figuren, die als Verkünder und Garanten der regionalen Identität gelten: der legendäre Sieger der »Varusschlacht«, Hermann der Cherusker (gest. 21 n. Chr.), sowie der sagenumwobene Sachsenfürst Widukind von Enger (erstmals erwähnt 777), der spektakulär getaufte frühe Anführer des sächsischen Widerstandes gegen Karl den Großen, der am Ort seiner Grablege Heiligenstatus genießt (Abb. 7). Auch hier findet also das Museum identitätsstiftende Momente in vergangenen Jahrhunderten.

Seit dem Baubeschluss für das neue Museum und nach der Eröffnung 1908 wurde der beschriebene Grundstock an mittelalterlichen Artefakten stetig erweitert, sei es durch Ankäufe und Schenkungen oder die anhaltende Sicherstellung und Überweisung von bedrohtem Kulturgut durch die Denkmalpflege. Der zweite Direktor Max Geisberg (1875–1943, im Amt von 1911 bis 1934, 1940 bis 1942), ein besonderer Kenner der alten Kunst, hatte schon während seiner Studienzeit in Münster Ausgrabungen an der ehemaligen Kreuzschanze, an der heutigen Promenade, initiiert und durchgeführt.¹⁸ Dabei war eine große Anzahl eleganter monumentaler Sandsteinskulpturen der Zeit um 1370 zutage getreten, welche die »Wiedertäufer« im Bildersturm 1534 zerschlagen hatten: zwölf Apostel und eine stehende Muttergottes vom Westportal der Liebfrauenkirche »jenseits der Aa«, auch »Überwasser«-Kirche genannt. Die sogenannten Kreuztorfunde mit u. a. den »Überwasser«-Figuren und den Resten eines monumentalen Kalvarienberges von Heinrich Brabender sind bis heute als Höhepunkte der Mittelalter-Sammlung ausgestellt (vgl. Abb. 31).

2.3 Der Erweiterungsbau von 1974

Nach dem Zweiten Weltkrieg nahm das durch die Bombardierung Münsters stark beschädigte Landesmuseum das umfangreiche Inventar des nicht so sehr in Mitleidenenschaft gezogenen, aber dennoch 1965 abgebrochenen Bischöflichen Kunstmuseums am Domplatz als Leihgabe auf unbegrenzte Zeit auf.¹⁹ So vergrößerte sich die Kollektion religiöser Kunst aus allen Epochen, insbesondere auch im Bereich der liturgischen Gerätschaften. Mit der Übernahme wurde die Kurator:innenstelle für die mittelalterliche Kunst zur Hälfte vom Bistum Münster finanziert. Diese hatte von 1973 bis 1996 der Kunsthistoriker Géza Jászai (1931–2024) (vgl. Abb. 24) inne, der nebenbei auch die 1979 neben dem Dom mit vielen Leihgaben aus der Sammlung des Landesmuseums eröffnete Domkammer leitete. Er war zuvor Redakteur des Lexikons der christlichen Ikonographie gewesen, auf die Interpretation christlicher Kunst spezialisiert und realisierte die großen Sonderausstellungen »Monastisches Westfalen« (1985) und »Imagination des Unsichtbaren. 1200 Jahre Kunst im Bistum Münster« (1993). Ihm kommt das besondere Verdienst zu, auch und ausdrücklich den religiösen Gehalt von Kunstwerken verständlich gemacht zu haben, was sich nicht zuletzt in der seiner-

18 Vgl. Dethlefs, Gerd: »Max Geisberg – ein Leben für Kunst und Kulturgeschichte«, in: Arnhold, Frage der Herkunft, S. 33–47.

19 Nach Auskunft von Gerd Dethlefs ließ man den spätmittelalterlichen Baukörper der Margarethenkapelle verfallen, im dortigen Schutt fanden sich auch Reste von ehemals dort gezeigten Ausstellungsstücken (vgl. ebd.).

zeitigen Präsentation der Mittelalter-Sammlung niederschlug.²⁰ Unter den weiteren Museumskuratoren bzw. -direktoren zeichnete sich besonders Paul Pieper (1912–2000, seit 1935 Volontär, später Kustos und von 1972 bis 1977 Direktor) durch eine gezielte und nachhaltige Erweiterung der Mittelalter-Bestände aus.²¹ Unter seiner Ägide wurde auch der von seinem Vorgänger in diesem Amt, Hans Eichler (1906–1981), seit 1960 geplante Neubau an der Ecke Marktplatz/Pferdegasse/Ägidiistraße ab 1970 durch den Architekten Hans Spiertz erbaut und 1974 eröffnet (Abb. 8). Das markante Gebäude mit seinem beeindruckenden Foyer und der großzügigen Wendeltreppe wich 2009 der 2014 eingeweihten Museumserweiterung (vgl. Abb. 1) des Berliner Büros von Volker Staab Architekten.²²

Gleich nach der Jahrtausendwende, im Jahr 2001, glückte dem Mittelalter-Referenten (von 1999 bis 2004) und heutigen Museumsleiter Hermann Arnhold der Ankauf eines hochrangigen Tafelbildes des niederrheinisch-westfälischen Malers Derick Baegert aus dem amerikanischen Kunsthandel. 2005 gelang die dauerhafte Übernahme der einzigartigen Glasgemäldesammlung des preußischen Reformpolitikers Karl Freiherr vom Stein, Gründungsvater des später so bezeichneten Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe, des heutigen Trägers des Museums.²³ Der Adelige, ein großer Verehrer der mittelalterlichen Vergangenheit des »Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation«, Begründer der »Monumenta Germaniae Historica« als mittelalterlicher Quellensammlung und Begleiter Johann Wolfgang Goethes bei dessen Reise zur Baustelle des Kölner Doms im Jahr 1815, interessierte sich allerdings weniger für die religiöse Bedeutung der von ihm 1803/1814 erworbenen Glasscheiben mit Bibelszenen sowie Heiligen und Stiftern. Vielmehr sollten sie, ganz im oben geschilderten Geist der Romantik, einen neogotischen Turm schmücken, als patriotisches Denkmal für den Sieg Deutschlands über Napoleon, den er 1814/15 an seinem Stammsitz in Nassau errichten ließ.

20 Leider hat die Autorin den geschätzten Vorgänger nie persönlich kennengelernt, dafür aber umso mehr von seinen kenntnisreichen Büchern und Texten profitiert. Eine Würdigung findet sich bei Dethlefs, Gerd: »Ein deutscher Kunsthistoriker aus Ungarn in Westfalen – Géza Jászai zum 80. Geburtstag«, in: Westfalen . Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur 89 (2011), S. 95–103.

21 Zur Person und zu den Verdiensten Paul Piepers für das Museum vgl. Pieper-Rapp-Frick, Eva: Paul Pieper. Beiträge zur Kunstgeschichte Westfalens, Münster: Aschendorff 2000.

22 Zur Geschichte des Museums zwischen der Nachkriegszeit und dem Neubau vgl. Krause, Jürgen: »Museum mit Raumbedarf. Von der Nachkriegszeit über die 1960/70er Jahre bis zum Neubau«, in: Landschaftsverband Westfalen-Lippe, Architektur als Sequenz, S. 68–78.

23 Zu dem Gemälde vgl. Kulturstiftung der Länder (Hg.), »Derick Baegert, Maria mit den Aposteln Andreas und Thomas und Stiftern, um 1495/1500« (= Patrimonia 223), Berlin: Kulturstiftung der Länder 2015; zu den Glasmalereien und zum folgenden vgl. Marx: Glasgemälde-Sammlung.

3. Zur Präsentation der Mittelalter-Sammlung von 1908 bis heute (2025)

3.1 Die Ersteinrichtung von 1908 bis 1974: Vom »Stilraum« zum »White Cube«

Die erste Aufstellung der religiös konnotierten Kunstwerke des 11. bis frühen 16. Jahrhunderts sah Gisela Weiß folgend so aus (vgl. Abb. 9, 10, 11):

»Als das Landesmuseum am 7. März 1908 seine Pforten öffnete, empfing den Besucher ein chronologischer Rundgang durch die Kunst- und Kulturgeschichte der damaligen Provinz. Er durchschritt zunächst zwei Räume zur Vorgeschichte und Antike, die freilich nicht nur Fundstücke aus Westfalen, sondern auch römische »Altertümer« aus Köln zeigten. In gänzlich westfälische Gefilde führten dann die folgenden Räume, die vor allem die Holzsulpturen-Sammlung präsentierten. Soweit es ging, waren die Exponate in historischer Reihenfolge entsprechend der damals bereits üblichen kunsthistorischen Einordnung über Stile systematisiert: der Raum zur »Romanischen Kunst« (II) beherbergte vor allem Monumentalplastik für sakrale Architekturen aus Westfalen«²⁴.

Diese Chronologie überschneidet sich mit einer Ordnung nach Gattungen: im Erdgeschoss die Skulpturen, im Ersten Obergeschoss das Kunstgewerbe und im Zweiten Obergeschoss die Gemälde.²⁵ Allerdings stammen die Fotos von der ersten Sammlungspräsentation mehrheitlich nicht von 1908, sondern von 1936/37. Bis dahin war es bereits zu konzeptionellen Veränderungen gekommen, die nicht alle fotografisch dokumentiert sind und auf die zurückzukommen ist.²⁶ Die im Raum II (vgl. Abb. 10, 11) 1936/37 sichtbaren Kirchenglocken waren anfangs an anderer Stelle verortet. Hier hatte das übergroße Bockhorster Triumphkreuz vom Ende des 12. Jahrhunderts seine erste Aufstellung gefunden, aus Platzgründen direkt auf dem Fußboden stehend (Abb. 10). Für ein »romanisches« Ambiente sorgten die rustikale Balkendecke, die Bogenstellung mit Nachbildungen von großen Würfelkapitellen (in Kombination mit originalen Bauteilen) und die Wandmalereien, die sich an früh- und hochmittelalterliche Ornamentik anlehnten.

»In der Gotik (III), mischten sich Holz mit Möbeln und Werken der Kleinkunst aus dem 14. und 15. Jh.« (Abb. 12, 13).²⁷ Auch hier hatte es zwischenzeitlich Veränderungen gegeben: Der Palmeselchristus (Inv.-Nr. 390 LM) aus der Kapelle (vgl. Abb. 19) befand sich nunmehr in Raum III. Im Unterschied zu Gisela Weiß, die erst für die Säle des Ersten Obergeschosses, beginnend mit der Renaissance und endend beim Biedermeier, die Vokabel »Stilräume« verwendete, trifft diese Benennung aus meiner Sicht bereits auch auf die Museumssäle im Erdgeschoss zu.

24 Weiß: Mittelaltersammlungen, S. 11ff.

25 So die Information von Gerd Dethlefs nach dem Westfälischen Merkur vom 18.3.1908 und dem Museumsführer von 1913 vgl. Meier, Burkhard: Führer durch das Landesmuseum der Provinz Westfalen, Münster: Aschendorff 1913.

26 Im Grunde bedürfte es einer detaillierten Auswertung der Museumsführer, die nach 1913 in dichtem Abstand in neuen Auflagen erschienen. Eine solche Auswertung war im Rahmen dieses Aufsatzes aus zeitlichen Gründen nicht möglich.

27 Geisberg: Führer, S. 13.

Der »Stilraum« oder auch »Epochenraum« ist nach Nikolaus Bernau nicht, wie es oft geschieht, mit dem »period room« zu verwechseln, bei dem ein »originales« historisches Interieur komplett in ein Museum transferiert wurde. Vielmehr meint diese Bezeichnung einen zwar in historisierenden Formen, aber modern gestalteten Saal, der die »Stimmung« oder »Atmosphäre« einer bestimmten kunsthistorischen Phase, mittels der Durchmischung von Werken aller Kunstgattungen aus eben dieser Zeit, vorsah.²⁸

In Berlin war es der große Museumsmannt Wilhelm von Bode (1845–1929), seit 1883 bzw. 1890 Direktor der Gemälde- und Skulpturensammlung, der die Idee der Stilräume in dem von ihm konzipierten und schwerpunktmäßig der Kunst der Renaissance gewidmeten Kaiser-Friedrich Museum vorgesehen hatte. Dazu hatte Bode eigens, besonders aus Italien, große Bauelemente erworben, die entsprechend für die architektonische Gestaltung dieser Säle verwendet werden sollten. Von diesem Plan konnte Bode bis zur Eröffnung des später nach ihm benannten Neubaus 1904 nur die »Basilika« in der Längsachse des Gebäudes und den »Deutschen Saal« (Abb. 14) umsetzen. Für die anderen Räume gelangte er zu einem stärker ästhetisch geprägten Prinzip, das sich an den Proportionen der Exponate und ihrer symmetrischen Ausrichtung orientierte (Abb. 15).²⁹ Diesen »bildhaften Wandarrangements« oder Tableaus kam im Münsteraner Provinzialmuseum vor allem Raum III sehr nahe, allerdings ohne die Integration von Gemälden (vgl. Abb. 12, 13).³⁰

Eine solche Bezugnahme auf Museen in der preußischen Hauptstadt ist insofern nicht verwunderlich, als Adolf Brüning, wie erwähnt, aus dem dortigen Kunstgewerbemuseum nach Münster gekommen war. Wilhelm von Bode, der bei der Eröffnung des Provinzialmuseum im März 1908 zugegen war, lobte die Arbeit seines Kollegen: »Die Art, wie die Kunstgegenstände ausgestellt seien und im Raume zur Geltung kämen, sei eine musterhafte und könne vorbildlich genannt werden.«³¹ Der Versuch Bodes, ab 1907 im neuen »Deutschen Museum« im Nordflügel des Pergamonmuseums ebenfalls Stilräume zu installieren, scheiterte im »Berliner Museumskrieg«.³² Im Er-

28 Bernau, Nikolaus: »Geschichte als Architekturbild. Baugestalt und Raumtypologie des agglomerierten Museums in Mittel- und Nordeuropa«, in: Joachimides/ Kuhrau, Renaissance, S. 33–53.

29 Vgl. Joachimides, Alexis: »Die Schule des Geschmacks. Das Kaiser-Friedrich-Museum als Reformprojekt«, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson/Nikolaus Bernau (Hg.), Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1930–1990, Dresden: Verlag der Kunst 1995, S. 142–156; Wolff-Thomsen, Ulrike/Kuhrau, Sven (Hg.): »Geschmacksgeschichte(n). Öffentliches und privates Kunstsammeln in Deutschland 1871–1933«, Kiel: Verlag Ludwig 2011. Die Richard-Schöne-Gesellschaft für Museums-geschichte e.V., deren Mitglied die Autorin seit Beginn der 1990er Jahre ist, hat sich mit den Sammlungs- und Ausstellungspräsentationen aller Museen auf der Berliner Museumsinsel und weit darüber hinaus in diversen Publikationen befasst, vgl. <https://richard-schoene-gesellschaft.de/publikationen/>, abgerufen am 18.12.2024.

30 Joachimides: Schule des Geschmacks, S. 148.

31 Münsterischer Anzeiger vom 17. März 1908, 57. Jg, Nr. 173.

32 Vgl. Kammel, Frank Matthias: »Kreuzgang, Krypta und Altäre. Wilhelm von Bodes Erwerbungen monumentaler Kunstwerke und seine Präsentationsvorstellungen für das Deutsche Museum«, in: Thomas W. Gaethgens/Peter-Klaus Schuster (Hg.), Kennerschaft. Kolloquium zum 150. Geburtstag von Wilhelm von Bode (= Jahrbuch der Berliner Museen Band 38, Beiheft), Berlin 1996, S. 155–175; zum Umbruch des frühen 20. Jahrhunderts und dem Beginn der modernen Museen vgl. Joachimides, Ale-

gebnis mussten dort schon fertige Bauglieder wie historisierende Gewölbe wieder abgebrochen und unter anderem durch eine neutralere dunkle Balkendecke ersetzt werden, wie in jenem Saal, der ab 1930 (vor komplett weißen Wänden) die Kunst des Hochmittelalters aus dem »Deutschen Saal« des Kaiser-Friedrich-Museums aufnahm (vgl. Abb. 15, Abb. 16). Das Motiv der Balkendecke war allgemein besonders beliebt, um die Epoche »Romanik« aufzurufen. Einen solchen »Balkensaal«, eine Wortschöpfung von Nikolaus Bernau, gab es zum ersten Mal im 1900 eingeweihten Bayerischen Nationalmuseum in München.

Doch damit zurück zum Rundgang durch die Erstpräsentation im Erdgeschoss (Abb. 17, 18, 19):³³

»Nach einem kurzen Intermezzo durch den ›Renaissanceraum‹ (IV) und die ›Waffenhalle‹ mit Exponaten des 16. bis 18. Jahrhunderts (V) erwartete die Besucher nochmals sakral präsentiertes Mittelalter. Der ›Anklang an eine mittelalterliche kirchliche Architektur‹ – so zu lesen im ersten Führer für das Landesmuseum – war vom Architekten Hermann Schaedtler wirkungsvoll in Szene gesetzt. Er hatte einen Übergang zur Margarethenkapelle mit dem neuen Museumsbau schaffen müssen. Als Vorbild für Säulen, Türen und Rippengewölbe in diesem Gang dienten spätromanische Portale [wie unter anderem ein Gipsabguss von der St. Jakobikirche in Coesfeld], die dem Autor als ›Hauptbeispiele für die Höhe der dekorativen Kunst‹ um 1220/30 galten. Eine strikt chronologische Abfolge war in den folgenden Ausstellungsräumen nicht eingehalten. Aus Gründen der Deckenhöhe wurden im Übergang zur Kapelle (VI und VII) besonders große Steinwerke [wie unter anderem die von Geisberg entdeckten Figuren von der Überwasserkirche, P. M.] präsentiert, in der Kapelle selbst Sammlungshöhepunkte vom Mittelalter bis zum frühen 19. Jahrhundert platziert.«³⁴

In den frühen Museumsführern wird dieser kreuzgratgewölbte Korridor (Abb. 18) als »Kreuzgang« bezeichnet.³⁵ Nach außen präsentierte sich die zweigeschossige Verbindung zwischen Museum und historischem Sakralbau als wiederum mittelalterlich anmutende Fachwerk-Konstruktion (vgl. Abb. 6).

Wie das obige Zitat verrät, wurde bei der Musealisierung der Margarethenkapelle auf die Möglichkeit verzichtet, einen rein spätgotischen Stilraum zu schaffen; dies hatte, wie oben erwähnt, auch damit zu tun, dass der Rundgang im Erdgeschoss den meisten Platz für großformatige Skulpturen bot. Dabei bemühte man sich durchaus um die Erhaltung und Wiederherstellung ihrer ursprünglichen Ausschmückung, ins-

xis: »Das Museum der Meisterwerke. Karl Scheffler und der Berliner Museumskrieg«, in: Joachimides/Kuhrau/Vahrson/Bernau, Museumsinszenierungen, S. 192–205.

33 Vor Abgabe des Aufsatzes stieß die Autorin auf ein jüngeres Foto der Kapelle im Bildindex der Kunst & Architektur, Bilddatei-Nr. fm 1083568, dort datiert »um 1895/1920?« auf einem Fotokonvolut Archiv Dr. Franz Stoedtner, das nicht mehr berücksichtigt werden konnte. Hier hängt nun der heute fragmentarisch erhaltene Marienleuchter aus Volkhardinghausen, der Palmesel-Christus ist dort nicht mehr aufgestellt. Diese Veränderung könnte, wie im Text erläutert, um 1920 erfolgt sein, sie entspricht einer Zeichnung von Uebe (Raum VIII).

34 Weiß: Mittelaltersammlungen, S. 13. Zur Einrichtung der Margarethenkapelle vgl. auch Landes-Museum: Festschrift, S. 34–36.

35 Weiß: Mittelaltersammlungen, S. 13.

besondere der Wandmalereien.³⁶ Ein (neo-) gotischer Stilraum entstand beispielsweise wiederum in Berlin, am als »Märkisches Museum« bezeichneten Berliner Stadtmuseum, mit dem sogenannten Kapellensaal (Abb. 20).³⁷ Dieses ebenfalls 1908 eröffnete Ausstellungshaus wies insgesamt deutliche Parallelen zu Münster auf; so gab es dort wie in Münster eine »Waffenhalle«.

Der »Kreuzgang« bot im Ersten Obergeschoss, in Anschluss an die erwähnten nachmittelalterlichen Stilträume, »diverse kirchliche Gerätschaften [das Kunsthandwerk oder Kunstgewerbe, P.M.], unter anderem aus mittelalterlicher Zeit, und spätromanische Glasfenster aus der Dorfkirche in Lohne bei Soest als Höhepunkt«³⁸.

Entgegen dem ausdrücklichen Wunsch Brünings (und entgegen dem Bodeschen »Stilraum«-Konzept) fanden sich alle Gemälde, isoliert von den anderen Kunstgattungen, im Zweiten Obergeschoss. Leider sind diese Räume nicht fotografisch dokumentiert. Auf dieser Verortung hatte der Westfälische Kunstverein bestanden, der damit wohl den mehr kunst- als kulturhistorischen Stellenwert dieser Arbeiten herausstreichen wollte und der schon, wie oben erwähnt, 1836 am Prinzipalmarkt ein erstes, provisorisches Museum mit einem Saal für die Malerei geschaffen hatte. Eine eigenständige Gemäldegalerie, geordnet nach den Prinzipien der damals noch jungen Kunstgeschichte, war erstmals 1830, also sechs Jahre zuvor, im Berliner »Neuen Museum« (heute »Altes Museum«) realisiert worden. Bis auf das Intermezzo durch die Stilträume Wilhelm von Bodes hatte die Malerei in der Hauptstadt durchgängig eigene Ausstellungsräume oder -gebäude. Die Rückkehr von mittelalterlichen Tafelbildern in die Skulpturensammlung des Berliner Bode-Museums fand erst 2006 statt, nach der Zusammenführung der Bestände aus Ost- und Westberlin in den 1990er Jahren, unter der Ägide von Hartmut Krohm (1940–2018), in Adaption des Konzepts Wilhelm von Bodes. Damit trug die Integration der Gemälde »zur Veranschaulichung historischer Zusammenhänge« und zur »Herausarbeit thematischer Schwerpunkte« bei.³⁹ Museumshistorisch vergleichbar ist in Köln die Verteilung der Skulpturen und der Kleinkunst auf das »Museum Schnütgen« und der Gemälde auf das »Wallraf-Richartz-Museum« (»Wallraf. Das Museum«), die bis heute nicht aufgehoben worden ist.

In Münster traf man nach der Beschreibung des ersten Museumsführers von 1913 in der Gemäldegalerie als Höhepunkt des Rundgangs unter anderem auf das Soester Antependium, die Heiligenbilder des Conrad von Soest, die Retabel und Fragmente des Meisters von Liesborn oder Johann Koerbeckes. Blickt man noch einmal auf die Fotos des Romanik-Saals von 1936/37 (Abb. 11), dann stellt man jedoch fest, dass das erstgenannte Kunstwerk nun hierher gewandert ist (zu sehen in der rechten Bildhälfte, teilweise verglast). Diese wichtige Veränderung ist auch im Text des Museumsführers von 1919 dokumentiert, wobei dem echten Gemälde nun auch Kopien weiterer früher Retabel zur Seite gestellt wurden, die sich zuvor ebenfalls im Zweiten Obergeschoss befanden und deren preziose Originale wiederum im Berliner Kaiser-Friedrich Museum, im »Deutschen Saal«, zu sehen waren (Abb. 14: vgl. an der linken Wand sowie an

36 Landes-Museum: Festschrift: S. 36.

37 Ich danke Nikolaus Bernau für diesen Hinweis.

38 Weiß: Mittelaltersammlungen, S. 13.

39 Krohm, Hartmut: »Das Ausstellungskonzept der Skulpturensammlung im Bode-Museum«, in: Bernd Wolfgang Lindemann (Hg.): Bode-Museum, Architektur – Sammlung – Geschichte, Berlin: Minerva 2010, S. 203–237, S. 206, S. 207.

der Rückwand). Bislang unbekannt und nicht veröffentlicht sind vermutlich zu dieser Umgestaltung gehörende Wandaufrisse, die Max Geisbergs Assistent Fritz Rudolf Uebe (1889—1927) für sämtliche Säle des Provinzialmuseums anfertigte: Hier sind die Kunstwerke schematisch in die Wandabwicklungen eingetragen und mit Inventarnummern versehen (Abb. 21).⁴⁰ In Raum II ist das Soester Antependium blau umrandet und mit einer »I« markiert, die Kopien, ebenfalls blau markiert, sind an ihren jeweiligen markanten Umrissen erkennbar. Dabei handelt es sich von links nach rechts unten um das Gnadenstuhl-Retabel aus der Zeit um 1230 und oben um das Kreuzigungs-Retabel von etwa 1240 aus der Soester Wiesenkirche (Abb. 10: links) sowie einen Altaraufsatz aus Quedlinburg. Jedes dieser Blätter ist mit einem Datum versehen, womit sich die Eingriffe in die Präsentation von 1908 mit großer Wahrscheinlichkeit in die Zeit um 1919/21 einordnen lassen.

Für die erste Phase der Mittelalter-Präsentation im westfälischen Provinzialmuseum kann zusammenfassend festgestellt werden, dass die christliche Kunst überkonfessionell nach rationalen und ästhetischen Kategorien dargestellt wurde und damit so, wie man es an anderen Orten und vor allem den dortigen kulturhistorischen Museen praktiziert. Um 1920 verstärkte man die chronologische Struktur, indem man das Ende des 12. Jahrhunderts entstandene Soester Antependium aus der Gemäldeabteilung in den Romanik-Saal versetzte. Spezifisch christliche Inhalte wie Heiligenverehrung oder Funktionen des Altargerätes wurden nicht eigens thematisiert. Dies galt auch für Sonderausstellungen wie die 1930 gezeigte Schau »Meisterwerke altkirchlicher Kunst aus Westfalen«⁴¹.

Die in Münster sichtbaren, insgesamt jedoch eher zurückhaltenden Versuche, durch Raumdesigns mit Balkendecken, Säulen oder Kreuzgratgewölben ein historisch authentisches Umfeld im Sinne eines Stilraums zu evozieren, wurden nach 1945, beim Wiederaufbau des schwer beschädigten Schaedtlerschen Baus, aufgegeben. Paul Pieper, der nach dem Krieg in seine kuratorische Verantwortung zurückkehrte, hat sich dazu wie folgt geäußert:

»So gelang es langsam, Raum für Raum zurückzugewinnen und wetterfest zu machen und seit 1946, zunächst in sehr bescheidenem Rahmen, der Öffentlichkeit wenigstens einen Teil der so lange entbehrten Schätze wieder vorzuführen. Dabei entschloss man sich dazu, zuerst den künstlerisch bedeutendsten Bestand, die Werke der mittelalterlichen Tafelmalerei, auszustellen [...]. Dabei war man bemüht, soweit wie möglich, den unglücklichen historischen Charakter des Bauwerks zurückzudrängen. [...] Auf die neugotische Ausstattung des Vortragssaales war schon bei einem Umbau 1936 keine Rücksicht mehr genommen worden.«⁴²

Bei den Recherchen für diesen Aufsatz fand sich eine Fotografie von 1937, die einige mittelalterliche Holzmadonnen auf weißen Sockeln und in einem weißen Raum (mit Stuckdekor) zeigt.⁴³ Nach Gerd Dethlefs könnte es sich dabei um den ehemaligen Ro-

40 Auch diese beeindruckende Quelle zur Münsteraner Museumsgeschichte kann hier nicht weiter ausgewertet werden.

41 Vgl. Arnhold: Frage der Herkunft, S. 60f.

42 Pieper-Rapp-Frick: Pieper, S. 57f.

43 Mein herzlicher Dank gilt Ursula Grimm für die Fotorecherche und Abbildungs-Beschaffung.

koko-Saal des Altbaus handeln (Abb. 22). Von weiteren Mittelalter-Ausstellungen in der Zeit des Nationalsozialismus haben sich keine fotografischen Zeugnisse der jeweiligen Raumgestaltung erhalten. Vielleicht als Reaktion auf das weiße »Deutsche Museum« von 1930 im Pergamonmuseum (Abb. 16), setzte sich in Münster in dieser Zeit das zunächst vor allem für die zeitgenössische Kunst und ab den 1920er Jahren verbreite Konzept des »White Cube« durch: ein (vermeintlich) abstrakter, meistens hell oder weiß, jedenfalls einfarbig gestrichener Raum mit Ober-, Seitenlicht oder Kunstlicht, mit einer streng vereinzelnden Aufstellung der Kunstwerke und einer radikal reduzierten Ausstellungsarchitektur. Einen geografisch näherliegenden Bezugspunkt könnte aber auch die wegweisende Neupräsentation der Sammlung des Museum Schnütgen im Deutzer Heribertkloster im Jahr 1932 darstellen, nach den Leitlinien von »Einfachheit« und »Sachlichkeit«. ⁴⁴ Das Foto von 1937 steht exemplarisch für die Aneignung der modernen Ausstellungsgestaltung durch die nationalsozialistische Museumspolitik auch in Münster. ⁴⁵

3.2 Die Mittelalter-Abteilung im Neubau von 1974: »modern, nüchtern, hell und kühl«

Viele weiße und teilweise auch schwarze Wände bestimmten dann auch das räumliche Erscheinungsbild des Museumsneubaus von 1974, dessen besondere Herausforderung darin lag, die alte Kunst im modernen Neubau und die Moderne im Altbau unterzubringen. Hierfür zeichnete wiederum Paul Pieper, unterstützt durch Géza Jászai, verantwortlich. Erstmals folgten die monumentalen »Überwasserfiguren« einer Anmutung des Portaltrichters an der Liebfrauenkirche, wo sie bis 1534 gestanden hatten und das bis heute existiert (Abb. 23, Abb. 24, Abb. 25); sie waren von einer dunklen Rückwand hinterfangen. Von den ersten Bestrebungen in der Geschichte des Museums, den ursprünglichen räumlichen Kontext der sakralen Artefakte in Hinblick auf ihre Präsentation mitzudenken, zeugen wiederum schriftliche Verlautbarungen von Paul Pieper. Er bemängelte die Hängung von historischen Gemälden auf Augenhöhe und betonte:

»So angemessen dieser Gesichtspunkt den meisten Werken der nachmittelalterlichen Kunst sein mag, so wenig entspricht er den religiös und kirchlich bestimmten Tafelbildern und Bildwerken des Mittelalters. Ein Altar, ein Andachtsbild trat den Gläubigen eben nie in Augenhöhe gegenüber, sondern entrückt in eine Höhe und Ferne. So wenig man nun in der sachlichen Atmosphäre unserer Galerieräume eine sakrale Wirkung erreichen kann oder auch nur anstreben soll, so leicht lässt sich durch eine angemessene Hängung jener Blickwinkel herstellen, aus dem heraus mittelalterliche Kunst gesehen werden will.« ⁴⁶

44 Vgl. Beer, Manuela: »Typenreihen und Museumsweihen für die mittelalterliche Kunst. Alexander Schnütgens Sammlung als kuratorische Herausforderung«, in: Brückle/ Mariaux / Mondini, Musealisierung, S. 127–148, hier S. 141, 142 mit Abb. 9.

45 Vgl. Bernau, Nikolaus: »Nationalsozialismus und Modernität. Museumsinszenierungen in Deutschland 1933–1945«, in: Tanja Baensch/Kristina Kratz-Kessemeier/Dorothee Wimmer (Hg.), Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik, Köln Weimar Wien: Böhlau Verlag 2016, S. 203–222.

46 Pieper-Rapp-Frick: Pieper, S. 59.

Als Beispiel nannte er die Inszenierung der Unnaer Pietà (E-140 LM) auf einem hohen Sockel, was die Besuchenden zum Blick nach oben zwänge (Abb. 26). An anderer Stelle heißt es:

»Es wurde versucht, neben der überwiegenden Malerei auch die gleichzeitige Holzplastik und Goldschmiedekunst mit zur Geltung zu bringen. So standen ja auch Arbeiten der verschiedenen Kunstgattungen in den Kirchen nahe beieinander. Dabei sind die Räume modern, nüchtern, hell und kühl; nirgendwo wurde der Versuch gemacht, den Eindruck von gotischen Kirchenräumen in den Besuchern wachzurufen.«⁴⁷

Leider lässt sich heute nicht mehr feststellen, ob einige der monochromen Museumswände nicht auch einen Farbton aufwiesen; schriftliche Zeugnisse gibt es nach Kenntnis der Autorin dazu nicht. In den 1990er Jahren folgte eine Phase der Rückkehr zu weißen Museumswänden (1994) (Abb. 27), obwohl der White Cube zu dieser Zeit schon länger in der Kritik stand. So hatte sich inzwischen die Überzeugung durchgesetzt, dass Kunst in weißen Räumen zu wenig Erlebniswert bot. Andere sahen und sehen den White Cube als Mittel, Kunst durch Ästhetisierung aus dem Zusammenhang zu reißen und dadurch in ihrer gesellschaftlichen oder politischen Wirkung zu entkräften.⁴⁸

Unter der Leitung Hermann Arnholds erhielten gerade diese Räume wiederum farbliche Akzente in Dunkelblau und Rot, womit zum ersten Mal (wieder!) auf die farbenprächtige Ausmalung der mittelalterlichen Gotteshäuser angespielt wurde – ein Anfang, der mit der Neupräsentation der Sammlung durch die Autorin dieser Zeilen zwischen 2006 und 2008 fortgeführt und intensiviert wurde (Abb. 28). Aber auch hier war es in den wenigsten Fällen möglich, durch die Struktur der Säle, ihre Farbigkeit und Beleuchtung oder durch bestimmte Präsentationsmittel wie z. B. angedeutete Altartische für die Aufstellung eines Flügelretabels, den Besucher:innen eine Hilfestellung zur Erschließung der Bedeutung der religiösen Artefakte zu geben.

3.3 Zur Inszenierung der Mittelalter-Sammlung im Neubau seit 2014: Emotion und Erlebnis

Mit dem 2014 eröffneten und deutlich großzügiger angelegten Museumsneubau des LWL-Museums für Kunst und Kultur des Berliner Architektenbüros Volker Staab auf den Grundmauern des Vorgängerbaus bot sich die Chance, die Präsentation auch der Mittelalter-Kunstwerke neu zu überdenken (Abb. 1). Dies geschah gemeinsam mit dem Stuttgarter Architekturbüro Space 4 GmbH. Maßgebliche Parameter waren dabei eine Durchbrechung der chronologischen Abfolge und der Versuch, in thematischen Sälen oder auch Ensembles zentrale Aspekte der christlich-mittelalterlichen Kunst- und Kulturgeschichte (!) in allen Gattungen mit gestalterischen und didaktischen Mitteln herauszuarbeiten. Starkfarbige Wände und die Nutzung des Kunstlichts zur Schaffung intensiver Kontraste (innerhalb des Rahmens der guten Sichtbarkeit der Objekte)

47 Ebd., S. 82.

48 Vgl. O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space*, San Francisco: The Lapis Press 1976.

zielen nun auf eine erhöhte emotionale Wahrnehmung seitens des Publikum.⁴⁹ Neben das Zeigen und Vermitteln der Kunstschatze tritt mit der atmosphärischen Inszenierung der unmittelbare wahrnehmungsästhetische Eindruck. Vom Konzept Wilhelm von Bodes, die Sammlungen im Kaiser-Friedrich-Museum »stimmungsvoller« erfassen zu können, ist dieser Ansatz, wie auch die Krohmsche Neueinrichtung des Bode-Museums, nicht weit entfernt.⁵⁰ So erleben die Besucher:innen im Museum mit allen Sinnen »Stille und Geschäftigkeit, spüren Staub und fühlen kühle oder drückend warme Luft und so weiter.«⁵¹ Diese Faktoren summieren sich zu einer »besonderen Atmosphäre, die man unwillkürlich als typisch (oder untypisch) für Museen und Ausstellungen wahrnimmt. Diese Atmosphäre ist wichtig, sie fließt in die Interpretation [der Kunstwerke, P.M.] ein«⁵².

Als erstes Beispiel kann in Raum 1.01 die Inszenierung des Bockhorster Triumphkreuzes dienen (Abb. 3), für das eigens ein doppelstöckiger Raum geschaffen wurde. Dieser erlaubt zum ersten Mal eine Hängung des Bildwerks in Anlehnung an die Höhenverhältnisse eines realen Kirchenbaus mit einem dortigen Lettner, der hohen Schranke zwischen Gemeindekirche und Chorraum in Klosterkirchen. Hierdurch und durch seine Vereinzelung auch durch den Einsatz des Lichts entfaltet der Kreuzifixus seine monumentale Wirkung (Abb. 29). Hier kommt auch der Begriff der »Aura« (aus dem Griechischen, Luft, Hauch) mit ins Spiel, der nach Walter Benjamins berühmtem Aufsatz von 1935 über »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« »[...] an die Materialität des Kunstwerks geknüpft [ist], [...] aber gleichzeitig subjektive, rezeptionsästhetische Komponenten [hat]«.⁵³ Gottfried Korff hat dafür 1990 die Bezeichnung »Auratisierung« oder auch »Ent-Auratisierung« geprägt, die für religiöse Dinge als museale »Bedeutungsträger« besonders stark wirkt.⁵⁴

Im zweiten Mittelalter-Saal (Raum 1.02), der durch einen kastenförmigen Einbau versucht, eine kleinere »innere Kirche« mit dem Sanktuarium von der größeren »äußeren Kirche« mit diverser Bauplastik zu separieren, wird die heute bekannte Funktion des fälschlich so bezeichneten »Antependiums« aus der Soester Walburgiskirche als Hochaltar-Retabel durch eine zugeordnete Vitrine mit Altarschmuck, einem Kreuzifixus, zwei Kerzenleuchtern, dem Buchdeckel einer liturgischen Handschrift u. a. vor Augen geführt (Abb. 30).⁵⁵ Die anschließende »Sakristei«, im selben Purpur- oder Violett-Wandanstrich wie der geheiligte »Altarraum« gehalten, versammelt in großen Vitrinen Schatzkunst aus verschiedenen Jahrhunderten. Das gewählte Kolorit spielt darauf an, dass seit dem Mittelalter und bis heute in der katholischen Kirche bestimmten feierlichen Anlässen bestimmte Farben zugeordnet sind. Der unmittelbare funktionale Zusammenhang zwischen den ausgestellten Weihrauchfässern, Messkelchen

49 Ohne hier weiter ins Detail gehen zu können, vgl. zum emotionalen Museumserlebnis Marx, Petra (Hg.): *Passion Leidenschaft. Die Kunst der großen Gefühle*, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2020.

50 Krohm: *Ausstellungskonzept*, S. 203.

51 Claußen: *Anschauungssache Religion*, S. 42.

52 Ebd.

53 Ebd., S. 56–58.

54 Ebd., S. 61.

55 Zur Begrifflichkeit von »innerer« und »äußerer« Kirche vgl. *Kunst- und Ausstellungshalle der BRD Deutschland, Bonn und dem Ruhrländmuseum, Essen* (Hg.): *Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern*, München: Hirmer 2005.

und Hostientellern zum Raumbild davor mit der angedeuteten Altarstelle für das Begehen der Eucharistie kommt hier weniger explizit, sondern implizit durch die räumliche Verdichtung zum Ausdruck. Hier erfolgt die von Susanne Claußen so titulierte »Kommunikation der musealen Präsentation« auf einer Metaebene, also nicht durch Texttafeln.⁵⁶ Diese Kommunikation kann seitens des/der Kurator:in subjektiv gemeint und ebenso subjektiv verstanden werden – je nach gesellschaftlichem Hintergrund der Betrachtenden.

Einem Raum mit Glasmalereien, im hellen Ockerton des in Westfalen typischen Baumberger Sandsteins als Baumaterial der Kirchen eingefärbt und u. a. die oben genannte Scheibensammlung des Freiherrn vom Stein versammelnd, folgt ein großer Saal (Raum 1.05), der im Grundriss spitz zuläuft und nach außen als Architekturemblem eine auf den Dom gerichtete Spitze ausbildet (Abb. 1). Hier soll die Anordnung der Skulpturen vom Westportal der nahen »Überwasserkirche« – wie im Vorgängerbau von 1974 – zumindest andeutungsweise an den Portaltrichter mit der Trumeau-Madonna erinnern (Abb. 31, Abb. 23, 24, 25). Die in einem kräftigen Rotton gestrichenen Wände erinnern sicherlich zufällig an die Präsentation der Madonna mit den Aposteln im Vorgängerbau (seit den 2000er Jahren), beeinträchtigen aber durch ihren rötlichen Abglanz die Farbwirkung der Tafelbilder des frühen 15. Jahrhunderts im vorderen Bereich der »Spitze«. Die nach rechts ziehende Figurengruppe mit dem Einzug Christi in Jerusalem von Heinrich Brabender (Inv.-Nr. D-230 DK bis 235 DK) in Höhe des darüber liegenden Geschosses ruft die Erinnerung an ihren ursprünglichen Aufstellungsort an der Westfassade der Bischofskirche wach, die man durch das große Fenster erblickt.

Von der enormen Beliebtheit der Muttergottes Maria durch alle Phasen des Mittelalters und von der heute kaum noch schätzbaren Anzahl ihrer Darstellungen zeugt der anschließende Raum (1.06) mit einer kreisrunden »Marienversammlung« mit Skulpturen aus verschiedenen Jahrhunderten auf unterschiedlich hohen Sockeln (Abb. 32). Diese Anordnung erlaubt es, Kontinuität und Neuerungen in der Ikonografie des Marienbildes im aktiven Umrunden des Ensembles selbst nachzuvollziehen. Beim Blick auf die Rückseiten der geschnitzten Bildwerke, die Aushöhlungen und verschließbare Fächer aufweisen, wird ihr Gebrauch für Prozessionen (durch die Reduzierung des Gewichts) oder als Reliquienbehältnis evident. Im anschließenden Raum (1.07), der sich (in Negativform des »Marienrondells« davor) wortwörtlich um den Schmerz und die Trauer Marias um ihren gekreuzigten Sohn Jesus dreht, wird für die sinnliche Intensivierung des (Kunst)-Erlebnisses die Marienklage des Renaissance-Komponisten Claudio Monteverdi (1567–1643) eingespielt – auch dies ein Versuch, sich dem historischen Kontext der Bildwerke zu nähern. Hier geht es um die Vermittlung der religiösen Praxis der Andacht, die seit dem 12. Jahrhundert unter dem Einfluss der Mystik auch das sogenannte Andachtsbild hervorbrachte. Neue Bildtypen, wie die aus dem Heilsgeschehen herausgelöste Pietà oder der Schmerzensmann bzw. Christus im Elend oder in der Rast, sollten den Gläubigen zu Betrachtung, Versenkung und Gebet dienen. Eine besondere Rolle spielt dabei das Moment der Compassio, d. h. des aktiven Miterleidens der Schmerzens Marias und ihres Sohnes, im Sinne der gelebten »Nachfolge Christi«. Die gezeigten Kunstwerke wie die ergreifende Unnaer Schmerzensmutter (Inv.-Nr. E-140 LM) können und sollen von den jeweiligen Besuchergruppen ganz unterschiedlich rezipiert werden – »sakral« und »kultisch aufgeladen« durch

56 Claußen: Anschauungssache Religion, S. 47–49.

den sinnlichen Eindruck der Musik oder als durch ihre Schönheit und den Goldglanz ansprechende Kunstwerke in einer neutralen Ausstellungsarchitektur. Dazu nochmals Susanne Claußen: »Je nach Inszenierung [...] kann die religiöse Bedeutung des Objekts im Museum aktiviert oder ausgeschaltet werden. Das Museum kann profanierend oder zusätzlich sakralisierend wirken. Das Objekt kann unterschiedlich viele Bedeutungsebenen aufweisen.«⁵⁷

In dem der Kunst aus mittelalterlichen Klöstern gewidmeten anschließenden Saal (Raum 1.08) mit der Überschrift »Kunstort Kloster. Ora et Labora« verortet ein Modell der Zisterzienser-Klosterkirche Marienfeld bei Gütersloh die ausgestellten Steinfiguren, -retabel und Tafelbilder vom dortigen Hochaltar im sakralen Raum- und Funktionsgefüge (Abb. 33). Die Besucher:innen werden dazu eingeladen, im gestalterisch abstrahierten Chorgestühl Platz zu nehmen, dem Aufenthaltsort der Kleriker, Mönche und Nonnen, und in Anlehnung an den Akt des Chorgebets hier zur Ruhe zu kommen – ab und zu unterbrochen durch die Tonspur mit Kirchengeläut, das die hier hängenden Glocken vermeintlich zum Klingen bringt. Das Herbeirufen der Gläubigen und der Geistlichen zu Gottesdienst oder Stundengebet ist eine bis heute bestehende fromme Praxis, die solchermaßen im Museum nachempfunden werden kann. Dieser und die anschließenden Räume (1.09, 1.10) orientieren sich thematisch nicht an theologischen Fragen, sondern gelten der Funktion der Artefakte und ihren Auftraggebern. Sie zeigen Bildwerke in ihrer Vielfalt (wo z. B. einem spätgotischen Flügelretabel, dem so genannten Halderner Retabel (Inv.-Nr. 1938 LM), eine moderne Arbeit der Illustratorin Anke Feuchtenberger gegenübergestellt wird)⁵⁸ und schließlich im letzten Saal in ihrer Entstehung in darauf spezialisierten westfälischen Tafelmalerei- und Bildhauerwerkstätten.

4. Zusammenfassung und Ausblick: Sonderausstellungen als Experimentierfeld?

Zusammenfassend ist es das Ziel der Neupräsentation von 2014 – mehr als zuvor –, mit den immer besser erforschten Bedeutungsgehalten der religiösen Exponate in einem zugleich die Sinne positiv ansprechenden Ambiente zu arbeiten – durch ein Zusammenspiel von Wandfarben, Einbauten, Raumtiteln, Beschriftung, Wegführung und Beleuchtung. Auch mit bestimmten Formaten der Kunstvermittlung bemühen wir uns, dem ehemaligen frömmigkeitsgeschichtlichen oder kultischen Umfeld der religiösen Dinge gerecht zu werden. So gab es in den 2010er Jahren die Führungsreihe »Kunst-Gläubig«, die von der Autorin gemeinsam mit einem Theologen durchgeführt wurde.⁵⁹ In dieselbe Richtung zielten wiederholte Konzerte mit mittelalterlichen Gesängen unter anderem in Zusammenarbeit mit der Kölner Sängerin Maria Jonas und ihrem Ensemble »Ars Choralis«. Für eher (katholisch-)kirchenaffine Besucher:innen dürfte die Tatsache, dass im Museum teils (noch) mit Heiligenknochen gefüllte Kreu-

57 Ebd., S. 46.

58 Vgl. Beitrag »Praktiken der Präsentation« von Antje Roggenkamp in diesem Band.

59 Vgl. Anm. 1.

ze, Schreine oder Skulpturen zu sehen sind, nicht unproblematisch sein.⁶⁰ Heute würden wir uns allerdings wünschen, dass das um 1900 in die Sammlung aufgenommene Varlarer Retabel (Inv.-Nr. E-110 LM) mit seinem vergoldeten Skulpturenschmuck und den filigran vergitterten Reliquienfenstern bei der Übergabe mangels damaligen Interesses gerade nicht seiner noch erhaltenen Gebeine beraubt worden wäre, deren Beschriftungen Auskunft darüber gegeben hätten, welche Heiligen man im dortigen Prämonstratenserstift um 1400 besonders verehrte.

Ein völlig anderes Konzept verfolgt das seit dem Zweiten Weltkrieg in der Kirche des ehemaligen Kölner Cäcilienklosters befindliche »Museum Schnütgen«, benannt nach seinem Begründer, dem Theologen, Domherren und Kunstsammler Alexander Schnütgen.⁶¹ Während seine frühe Geschichte noch der unseres Museums gleicht, bedeutete der Umzug in einen authentischen Sakralraum eine komplette Umstellung der Rezeptionsmöglichkeiten der mittelalterlichen Artefakte, deren bis heute anhaltende Beliebtheit vor dem Hintergrund der kulturellen Bedeutung der Domstadt am Rhein gesehen werden muss: Das »Hillige Kölle« ist geprägt von hochkarätigen Reliquien-schätzen, bedeutenden Wallfahrtsorten und einer Vielzahl von architektonisch herausragenden Kloster- und Pfarrkirchen, allen voran dem Kölner Dom als zentralem Gotteshaus des Erzbistums.

In Münster wurde eine teilweise ähnliche Anverwandlung religiöser Dinge im hiesigen Diözesanmuseum unternommen, wobei einige der musealisierten liturgischen Gerätschaften parallel weiterhin im Gottesdienst zum Einsatz kamen und kommen. Aus der zwanzigjährigen Erfahrung der Autorin ist für die traditionell ebenfalls katholisch dominierte Bischofsstadt Münster jedoch zu berichten, dass bei Mittelalter-Projekten die Anmutung sakraler Räume ausdrücklich nicht erwünscht war und ist. Eine Ausnahme – und vielleicht auch nur durch die Zusammenarbeit mit dem Bistum selbst möglich – war eine Rauminszenierung in der Schau »Goldene Pracht. Schatzkunst in Westfalen« im Jahr 2012, die zeichnerisch bzw. mit originalen *vasa sacra* und *vasa non sacra*, das heißt den geheiligten und den nicht geheiligten Gefäßen, im Raum zur Osnabrücker Goldschmiedekunst einen Reliquienschrein visualisierte (Abb. 34).⁶² Zu »katholisch« und daher womöglich abschreckend für das Publikum war den Verantwortlichen dagegen der damalige alternative Titelvorschlag »Irdische Pracht für himmlischen Lohn«, der auf die fromme (katholische) Praxis der Memoria anspielte, auf den später durch die Reformation bekämpften »Tauschhandel« von Stiftungen und Seelenheil. Im zweiten Ausstellungsteil im bischöflichen Diözesanmuseum kam es dagegen zu sehr viel stärkeren sakralen Adaptionen und Re-Inszenierungen.

Für den Eindruck dieser das Religiöse im Museum eher ablehnenden Tendenz kann als jüngeres Beispiel die Ausstellung »Barbarossa. Die Kunst der Herrschaft« von 2022

60 Diese Problematik ist in vielen ethnologischen Museen noch virulenter. Susanne Claußen hat sich dieser Fragestellung am Beispiel des Übersee-Museums in Bremen und des Stuttgarter Linden-Museums gewidmet.

61 Vgl. Beer: Typenreihen 2015.

62 Landschaftsverband Westfalen-Lippe, vertreten durch das LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster; Westfälische Wilhelms-Universität Münster, vertreten durch den Exzellenzcluster »Religion und Politik in den Kulturen der Vormodern und Moderne« (Hg.): »Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen«, München: Hirmer 2012.

angeführt werden.⁶³ Trotz der zentralen Bedeutung seiner christlichen Frömmigkeit für das Leben und Wirken des Regenten kam es nicht zu inszenatorischen Nachahmungen von Kirchenräumen oder ähnlichem. Zwar zogen sich Gottesglaube und Heiligenkult durch die ganze Schau, aber die Ausstellungsräume widmeten sich beispielsweise dem politischen Netzwerk des Staufers, parallel zu aktuellen Herrscher- und Machtstrukturen (Abb. 35). Auch in Kapitel 4, das erstmals im Rahmen eines großen und internationalen Ausstellungsprojekts den Cappenberger Bronzekopf nicht als Bildnis Barbarossas, sondern als Reliquienhaupt des Heiligen Evangelisten Johannes vorführte und damit den sakralen Aspekt dieses Objekts in den Vordergrund rückte, konnte der kultische Kontext nur verhalten angedeutet werden – mit dem Schwarz-weiß-Foto des Innenraums der Cappenberger Stiftskirche und einem Abguss der älteren Grabplatte des Grafen Gottfried von Cappenberg, an welchem das Goldschmiedewerk zu Feiertagen und innerhalb bestimmter liturgischer Vorgänge aufgestellt war (Abb. 36). Die Tatsache, dass der Kopf als Reliquiar mit heiligen Gebeinen geradezu vollgestopft ist, wird in einer vom Träger des Museums bevorzugten Szenografie und angelehnt an populäre Fernsehformate wie der ZDF-Dokumentationsserie »Terra X« als historisches Kuriosum präsentiert und in einen pseudo-klinischen Kontext gestellt: durch weiße Tische mit neutralem Licht und die wie Röntgenbilder hinterleuchteten und an der Wand aufgereihten Fotos der Reliquienpäckchen. Die – auch für die Autorin – an dieser Stelle offene Frage lautet, ob diese durchaus ansprechende Aufbereitung dem Auftrag des Museums, die Besucher:innen im Hier und Heute »abzuholen«, auch den Botschaften der kostbaren Exponate gerecht wird.

Wie viel Religion, gleich welcher Konfession, verträgt das Museum? Der schmale Grat zwischen didaktischer Aufklärung über in Vergessenheit geratene Bedeutungsebenen religiöser Gegenstände und der emotionalen Vermittlung ihrer besonderen ästhetisch-künstlerischen Erscheinung muss von Fall zu Fall bewusst beschränkt werden. Die Erfahrbarmachung des mittlerweile Anderen, Alten und Fremden – also hier des Kultischen und Frommen – gehört zu den zentralen Strategien, um ein möglichst breites Publikum zu interessieren. Von der Idee des Ausstellungshauses als Ehrfurcht gebietenden Musentempels hat sich die Museumsgeschichte schon lange befreit. Der Museumsbesuch, selbst eine Art kulturelles Ritual zur Gemeinschaftsbildung, ist an die Stelle des religiösen Rituals des sonntäglichen Kirchgangs getreten,⁶⁴ wodurch womöglich gerade das Wahrnehmungserlebnis sakraler Bildwerke erleichtert wird.⁶⁵ Digitale Gegenwart und Zukunft bieten mit immersiven Inszenierungen und virtuellen Welten neue technische Möglichkeiten, um auch im Museum noch einfacher und intensiver in die Vergangenheit einzutauchen,⁶⁶ und zwar nicht nur in den frömmigkeitsgeschichtlichen, sondern auch in den sozialwirtschaftlichen und gesellschaftspolitischen Kontext der vermeintlich »fernen« Exponate.

63 Marx, Petra (Hg.): *Barbarossa*. Die Kunst der Herrschaft, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2022.

64 Claußen: *Anschauungssache Religion*, S. 64–66.

65 Ebd., S. 65.

66 Aktuelle Infos zu Mittelalter-Ausstellungen, neuen Videospiele und vielem mehr finden sich auf der Homepage <https://mittelalter.digital>.

Abbildungen



Abb. 1: LWL-Museum für Kunst und Kultur, Münster, Eingangsbereich zum Domplatz, links der Altbau von 1908, rechts der Neubau von Volker Staab Architekten, 2014. Foto: LWL-MKuK/Hanna Neander.



Abb. 2: Altarretabel (»Soester Antependium«) aus der St. Walpurgiskirche in Soest, Ende 12. Jh., Tempera/Lindenholz, Rahmen aus Eichenholz, 99,5 x 195,5 cm, Inv.-Nr. 1 WKV, Leihgabe des Westfälischen Kunstvereins. Foto: LWL-MKuK/Hanna Neander.



Abb. 3: Triumphkreuz aus Bockhorst, Westfalen, um 1200, Eichenholz, 345,0 x 223,0 x 45,0 cm, Inv.-Nr. E-10 LM. Foto: LWL-MKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.



Abb. 4: Hermann Schaedtler (1857—1931), Landesmuseum der Provinz Westfalen, Hauptfassade zum Domplatz von Nordosten, um 1920/25. Foto: LWL-MkuK.



Abb. 5: Münster, Domplatz, Luftaufnahme, um 1920/30 (mit der Margarethen-Kapelle links unten). Foto: unbekannt.



Abb. 6: Margarethen-Kapelle (Domplatz 15) von Westen mit Übergang zum Museum, vor 1933, aus: Geisberg, Max (Bearb): Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, 41. Band, Zweiter Teil, Die Dom-Immunität Die Marktanlage Das Rathaus, Münster: Kommissionsverlag von Heinrich Stenderhoff 1933, S. 89, Abb. 361. Repro: LWL-MKuK/Hanna Neander.



Abb. 7: Hauptfassade des Altbaus, bauplastischer Schmuck im Ersten OG, Widukind von Enger (links), Hermann der Cherusker. Foto: Gerd Dethlefs.



Abb. 8: Altbau (links) und Erweiterungsbau (Hans Spiertz (1924--1968)) des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte von 1974, 1975. Foto: LWL-MKuK/Rudolf Wakonigg.

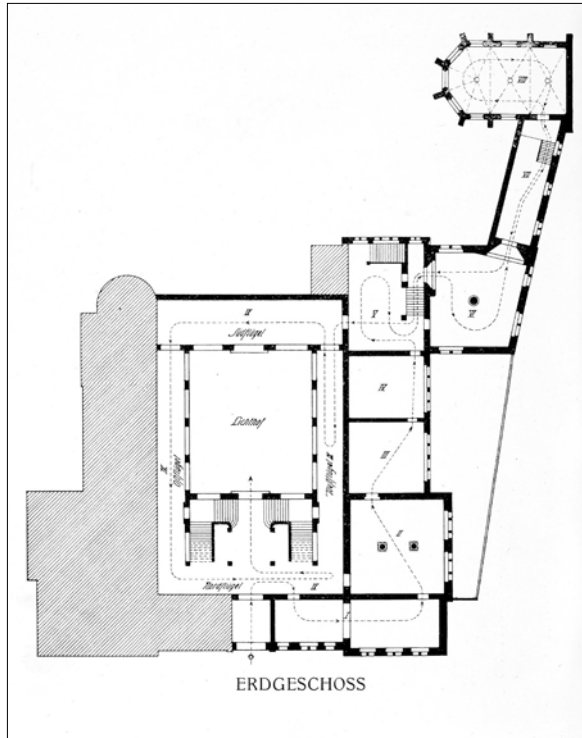


Abb. 9: Altbau des Landesmuseums, Grundriss nach Hermann Schaedtler, Erdgeschoss, 1913.



Abb. 10 Altbau des Landesmuseums, Erdgeschoss, Raum II, »Romanischer Raum«, 1936/37. Foto: Hermann Henke, Münster. Repro: LWL-MKuK/Wilhelm Rösch.



Abb. 11: Altbau des Landesmuseums, Erdgeschoss, Raum II, »Romanischer Raum«, 1936/37.
Foto: Hermann Henke, Münster. Repro: LWL-MKuK/Wilhelm Rösch.



Abb. 12: Altbau des Landesmuseums, Erdgeschoss, Raum III, »Gotischer Raum«, 1936/37.
Foto: Hermann Henke, Münster. Repro: LWL-MKuK/Wilhelm Rösch.

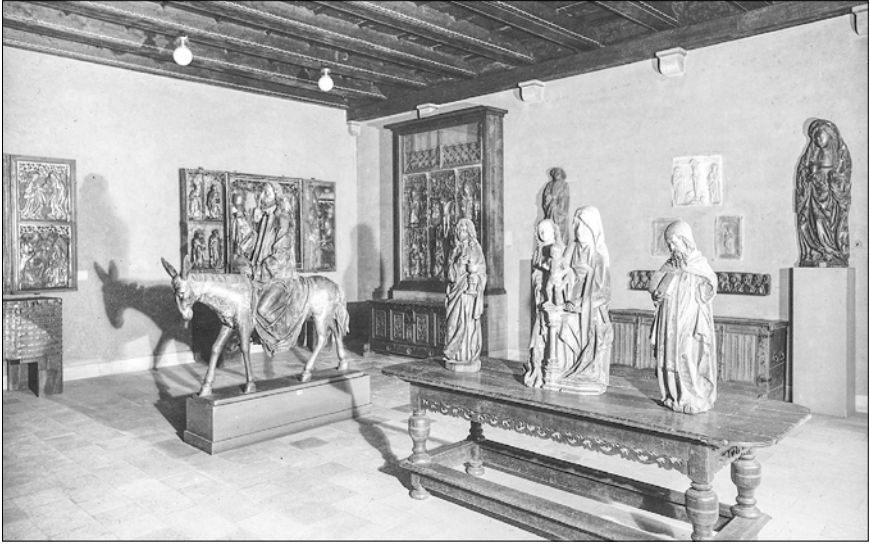


Abb. 13: Altbau des Landesmuseums, Erdgeschoss, Raum III, »Gotischer Raum«, 1936/37. Foto: Hermann Henke, Münster. Repro: LWL-MKuK/Wilhelm Rösch.



Abb. 14: Ernst von Ihne (1848—1917), Berlin, Kaiser-Friedrich Museum, »Deutscher Saal«, 1904. Foto: bpk/Zentralarchiv, SMB.



Abb. 15: Ernst von Ihne (1848—1917), Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum, Saal 34 (»Italienische Bildwerke in Ton und Plastik«), um 1920. Foto: bpk/Zentralarchiv, SMB.



Abb. 16: Ludwig Hoffmann (1852—1932), Berlin, »Deutsches Museum« im Nordflügel des Pergamon-Museums, Raum 4, um 1930. Foto: bpk/Zentralarchiv, SMB.



Abb. 17: Altbau des Landesmuseums, Raum VI, Kreuztorfunde, 1908. Foto: LWL-Denkmalpflege, Landschafts- und Baukultur in Westfalen.



Abb. 18: Altbau des Landesmuseums, Raum VII, »Kreuzgang«, 1908. Foto: LWL-Denkmalpflege, Landschafts- und Baukultur in Westfalen.



Abb. 19: Altbau des Landesmuseums, Raum VIII, Margarethen-Kapelle, 1908. Foto: LWL-Denkmalpflege, Landschafts- und Baukultur in Westfalen.



Abb. 20 Ludwig Hoffmann (1852—1932), Berlin, Märkisches Museum, Raum 38 »Kapellensaal«, 1908. Foto: Ernst von Brauchitsch, Reproduktion.

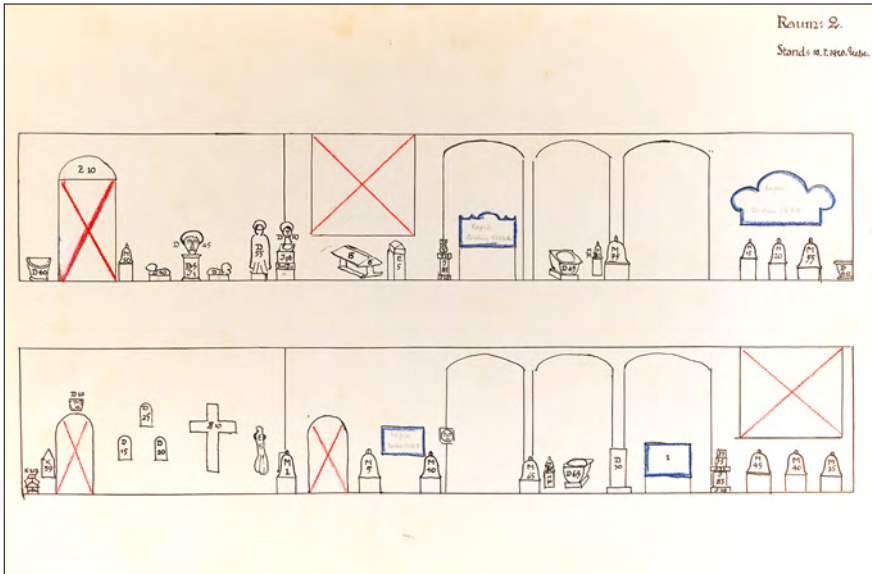


Abb. 21: Fritz Rudolf Uebe (1889–1927), Wandabwicklung für das Landesmuseum der Provinz Westfalen, Raum II, 1920, Tusche, Kreide, Bleistift auf Papier, 32,3 x 49,0 cm, Inv.-Nr. KdZ 9320 LM. Foto: LWL-MKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.



Abb. 22: Altbau des Landesmuseums (?), Blick in einen Raum der Ausstellung »Maria mit dem Kinde«, 1937. Foto: LWL-MKuK/Wilhelm Rösch.



Abb. 23: Münster, Westfassade der Liebfrauenkirche jenseits der Aa (»über dem Wasser«, »Überwasserkirche«), Portal mit Überresten der heutigen modernen Figuren. Foto: Petra Marx.



Abb. 24 Erweiterungsbau des Landesmuseums von 1974, Aufstellung des Figurenzyklus' vom Westportal der »Überwasserkirche« mit Géza Jászai (im schwarzen Anzug) in Raum 109, 1973. Foto: LWL-MKuK/Rudolf Wakonigg.



Abb. 25: Erweiterungsbau des Landesmuseums von 1974, Präsentation der »Überwasserfiguren« im EG, Raum 109, 1982. Foto: LWL-MKuK/Rudolf Wakonigg.



Abb. 26: Erweiterungsbau des Landesmuseums von 1974, Raum 109, 1. OG, Mittelalter-Sammlung, 1982. Foto: LWL-MKuK/Rudolf Wakonigg.



Abb. 27: Erweiterungsbau des Landesmuseums von 1974, Raum 4, »Romanik«, 1994. Foto: LWL-MKuK/Rudolf Wakonigg.



Abb. 28: Erweiterungsbau des Landesmuseums von 1974, Mittelalter-Sammlung, nach 2008. Foto: LWL-MKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.



Abb. 29: In Zusammenarbeit mit Space 4 GmbH Stuttgart, Neubau des LWL-Museums für Kunst und Kulturgeschichte, Raum 1.01, »Im Zeichen des Kreuzes«, 2014. Foto: LWL-MKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.



Abb. 30: Neubau (wie Abb. 29), Raum 1.02, »Grundsteine des Glaubens«, 2014. Foto: LWL-MKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.



Abb. 31: Neubau (wie Abb. 29), Raum 1.05,
»Grenzenlose Schönheit«, 2014. Foto: LWL-MKuK/
Sabine Ahlbrand-Dornseif.



Abb. 32: Neubau (wie Abb. 29), Raum 1.06, »Die
Schönste von allen«, 2014. Foto: LWL-MKuK/Sabine
Ahlbrand-Dornseif.



Abb. 33: Neubau (wie Abb. 29), Raum 1.08, »Kunstort Kloster. Ora et labora«, 2014. Foto: LWL-MKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.



Abb. 34: Altbau des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kultur, Ausstellung »Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst aus Westfalen«, Blick in Kapitel 6 »Künstlerischer Austausch und die Zentren Osnabrück und Münster«, 2012. Foto: LWL-MKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.



Abb. 35: Neubau (wie Abb. 29), Sonderausstellungsräume im Zweiten OG, Ausstellung »Barbarossa. Die Kunst der Herrschaft«, Blick in Kapitel 2, »Netzwerke der Macht – Zentren der Kunst«, 2022. Foto: LWL-MKuK/Hanna Neander.



Abb. 36: Neubau (wie Abb. 35), Ausstellung »Barbarossa. Die Kunst der Herrschaft«, Blick in Kapitel 4, »Kirchliche Kunst – Kaiserliche Kunst: Barbarossa und Cappenberg«, 2022. Foto: LWL-MKuK/Hanna Neander.

Literaturverzeichnis

- Beer, Manuela: »Typenreihen und Museumsweihen für die mittelalterliche Kunst. Alexander Schnütgens Sammlung als kuratorische Herausforderung«, in: Wolfgang Brückle/Pierre-Alain Mariaux/Daniela Mondini (Hg.), *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, Berlin [u.a.]: Deutscher Kunstverlag 2015, S. 127–148.
- Bernau, Nikolaus: »Geschichte als Architekturbild. Baugestalt und Raumtypologie des agglomerierten Museums in Mittel- und Nordeuropa«, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau (Hg.), *Renaissance der Kulturgeschichte? Die Wiederentdeckung des Märkischen Museums in Berlin aus einer europäischen Perspektive*, Berlin [u.a.]: Deutscher Kunstverlag 2001, S. 33–53.
- Bernau, Nikolaus: »Nationalsozialismus und Modernität. Museumsinszenierungen in Deutschland 1933–1945«, in: Tanja Baensch/Kristina Kratz-Kesemeier/Dorothee Wimmer (Hg.), *Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag 2016, S. 203–222.
- Brückle, Wolfgang: »Das Mittelalter als Prüfstein der Museumskultur. Szenographische Kontextproduktion seit 1750«, in: Wolfgang Brückle/Pierre-Alain Mariaux / Daniela Mondini (Hg.), *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, Berlin [u.a.]: Deutscher Kunstverlag 2015, S. 149–175.
- Brückle, Wolfgang: »Mittelalterliche Werke als Geschichtszeugnis und Kunsterzeugnis. Wege ins Museum«, in: Wolfgang Brückle/Pierre-Alain Mariaux / Daniela Mondini (Hg.), *Musealisierung mittelalterlicher Kunst. Anlässe, Ansätze, Ansprüche*, Berlin [u.a.]: Deutscher Kunstverlag 2015, S. 11–29.
- Claußen, Susanne: *Anschauungssache Religion. Zur musealen Repräsentation religiöser Artefakte*, Bielefeld: transcript 2009.
- Das Landes-Museum der Provinz Westfalen: »Festschrift zur Eröffnung des Museums am 17. März 1908«, o.J. [1908], S. 34–36.
- Dethlefs, Gerd: »Die Sammlungstätigkeit des Altertums-vereins in Münster 1825 bis 1905«, in: Gerd Dethlefs/Andreas Neuwöhner/Bernd Thier/Peter Worm (Hg.), *Seit 200 Jahren – Westfalen entdecken und erforschen. 200 Einblicke in die Sammlungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens*, Münster: Aschendorff Verlag 2025, S. 20–32.
- Dethlefs, Gerd: »Ein deutscher Kunsthistoriker aus Ungarn in Westfalen – Géza Jászai zum 80. Geburtstag«, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur* 89 (2011), S. 95–103.
- Dethlefs, Gerd: »Max Geisberg – ein Leben für Kunst und Kulturgeschichte«, in: Hermann Arnhold (Hg.), *Eine Frage der Herkunft. Netzwerke, Erwerbungen, Provenienzen*, Münster: Kettler 2020, S. 33–47.
- Dethlefs, Gerd: »Schatzhaus westfälischer Kunst und Forum der Moderne. Das LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte (Westfälisches Landesmuseum), Münster, blickt auf ein hundertjähriges Bestehen zurück«, in: *Heimatkpflege in Westfalen*, 21 (2008), S. 1–12.
- Geisberg, Max (Bearb.): »Die Bau- und Kunstdenkmäler von Westfalen, 41. Band, Zweiter Teil, Die Dom-Immunität. Die Marktanlage. Das Rathaus«, Münster: Kommissionsverlag Heinrich Stenderhoff 1933, S. 83–90.

- Geisberg, Max: »Kurzer Führer durch die Sammlungen des Vereins für Geschichte und Altertumskunde Westfalens zu Münster i. W. z. Z. im Museum für Naturkunde ausgestellt«, Münster: Aschendorff 1898, S. 11–14.
- Joachimides, Alexis/Kuhrau, Sven (Hg.): Renaissance der Kulturgeschichte? Die Wiederentdeckung des Märkischen Museums in Berlin aus einer europäischen Perspektive, Dresden: Verlag der Kunst 2001.
- Joachimides, Alexis: »Das Museum der Meisterwerke. Karl Scheffler und der Berliner Museumskrieg«, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson/Nikolaus Bernau (Hg.), Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1930–1990, Dresden: Verlag der Kunst 1995, S. 192–205.
- Joachimides, Alexis: »Die Schule des Geschmacks. Das Kaiser-Friedrich-Museum als Reformprojekt«, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson/Nikolaus Bernau (Hg.), Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1930–1990, Dresden: Verlag der Kunst 1995, S. 142–156.
- Kammel, Frank Matthias: »Kreuzgang, Krypta und Altäre. Wilhelm von Bodes Erwerbungen monumentaler Kunstwerke und seine Präsentationsvorstellungen für das Deutsche Museum«, in: Thomas W. Gaethgens/Peter-Klaus Schuster (Hg.), Kennerenschaft. Kolloquium zum 150. Geburtstag von Wilhelm von Bode (=Jahrbuch der Berliner Museen Band 38, Beiheft), Berlin 1996, S. 155–175.
- Krause, Jürgen: »Museum mit Raumbedarf. Von der Nachkriegszeit über die 1960/70er Jahre bis zum Neubau«, in: Landschaftsverband Westfalen-Lippe: Architektur als Sequenz. Das neue LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster, Regensburg: Schnell + Steiner 2017, S. 68–78.
- Krohm, Hartmut: »Das Ausstellungskonzept der Skulpturensammlung im Bode-Museum«, in: Bernd Wolfgang Lindemann (Hg.), Bode-Museum, Architektur – Sammlung – Geschichte, Berlin: Minerva 2010, S. 203–237.
- Kulturstiftung der Länder (Hg.), Derick Baegert, Maria mit den Aposteln Andreas und Thomas und Stiftern, um 1495/1500 (= Patrimonia 223), Berlin: Kulturstiftung der Länder 2015.
- Kunst- und Ausstellungshalle der BRD Deutschland, Bonn und dem Ruhrlandmuseum, Essen (Hg.): Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöstern, München: Hirmer 2005.
- Landschaftsverband Westfalen-Lippe, vertreten durch das LWL-Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster; Westfälische Wilhelms-Universität Münster, vertreten durch den Exzellenzcluster »Religion und Politik in den Kulturen der Vormodern und Moderne« (Hg.): Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen, München: Hirmer 2012.
- Marx, Petra (Hg.): Barbarossa. Die Kunst der Herrschaft, Petersberg: Michael Imhof Verlag 2022.
- Marx, Petra (Hg.): Passion Leidenschaft. Die Kunst der großen Gefühle, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2020.
- Marx, Petra: »Die Glasgemälde-Sammlung des Freiherrn vom Stein«, in: Kulturstiftung der Länder (Hg.), Die Glasgemälde-Sammlung des Freiherrn vom Stein (= Patrimonia 300), Berlin 2007, S. 7–20.
- Marx, Petra: Die Stuck-Emporenbrüstung aus Kloster Gröningen. Ein sächsisches Bildwerk des 12. Jahrhunderts und sein Kontext, Berlin: Lukas Verlag 2006.

- Matsche-von Wicht, Betka: »Der Westfälische Kunstverein«, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur 59 (1981), S. 3–87.
- Meier, Burkhard: »Führer durch das Landesmuseum der Provinz Westfalen«, Münster: Aschendorff 1913.
- Münsterischer Anzeiger vom 17. März 1908, 57. Jg, Nr. 173.
- Noehles, Gisela: »Zum Bildprogramm des Landesmuseums in Münster von 1908«, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur 54 (1976), S. 167–203.
- O'Doherty, Brian: Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space, San Francisco: The Lapis Press 1976.
- Pieper-Rapp-Frick, Eva: Paul Pieper. Beiträge zur Kunstgeschichte Westfalens, Münster: Aschendorff 2000.
- Pirsig-Marshall, Tanja: »Adolf Brüning. Im Zeichen der Moderne«, in: Hermann Arnhold (Hg.), Eine Frage der Herkunft. Netzwerke Erwerbungen Provenienzen, Münster: LWL für Kunst und Kultur 2020, S. 26–32.
- Rethfeld, Stefan: »Zurück in die Zukunft. Der Altbau von 1908«, in: Landschaftsverband Westfalen-Lippe (Hg.), Architektur als Sequenz. Das neue LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster, Regensburg: Schnell + Steiner 2017, S. 60–67.
- Weiß, Gisela: »Die Mittelaltersammlungen im Westfälischen Landesmuseum. Ihre Entstehung und Entwicklung von den Anfängen bis 1908«, in: Petra Marx (Hg.), Neue Forschungen zur Alten Kunst. Zum hundertjährigen Bestehen des LWL-Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte in Münster (1908–2008) und seiner Mittelalter-Sammlung. Ergebnisse einer interdisziplinären Vortragsreihe zu ausgewählten mittelalterlichen Kunstwerken 2006/2007 (Westfalen 85/86 (2007/2008)), Münster: Aschendorff 2010, S. 11–45.
- Weiß, Gisela: Sinnstiftung in der Provinz – Westfälische Museen im Kaiserreich (= Studien zur Regionalgeschichte 49), Paderborn: Schöningh 2005.
- Wolff-Thomsen, Ulrike/Kuhrau, Sven (Hg.): »Geschmacksgeschichte(n). Öffentliches und privates Kunstsammeln in Deutschland 1871–1933«, Kiel: Verlag Ludwig 2011.

Internetquellen

<https://richard-schoene-gesellschaft.de/publikationen/> abgerufen am 18.12.2024.

<https://mittelalter.digital> abgerufen am 06.03.2025.

Transformationen eines Museums: Sammlungsgeschichte, Präsentation und Gestalt

Anja Schöne im Gespräch mit Rita Burrichter und Antje Roggenkamp

Das Museum RELÍGIO in Telgte ist ein kulturgeschichtliches Spezialmuseum, in dem religiöse Kunst und Kultur interdisziplinär für Westfalen und darüber hinaus präsentiert wird.¹ Was als Wallfahrts- und Heimatmuseum und katholisch geprägtes Krippenmuseum begonnen hat, hat sich im Horizont einer religiös pluralisierten Gegenwart zu einem Ort der Begegnung mit der Vielfalt religiöser Kultur in der Region und deren säkularen Transformationen gewandelt. Wir treffen die Museumsleiterin Dr. Anja Schöne im Frühjahr 2024 zu einem Gespräch über Entwicklungslinien der Sammlung in der Vergangenheit und Konzeptionen für deren Vermittlung in Gegenwart und Zukunft.

Interviewerin: Herzlichen Glückwunsch! Ihr Museum feiert in diesem Jahr mit einer großen Jubiläumsausstellung das 90-jährige Bestehen dieser Sammlung. Heute trägt das Museum den Namen »RELÍGIO«, es war einmal ein Heimatmuseum, viele kennen es auch als Krippenmuseum. Wie verstehen Sie als europäische Ethnologin, die das Fach Volkskunde studiert hat, diese Einrichtung? Was sind Grundzüge im Aufbau dieser Sammlung? Wie ist sie zustande gekommen? Wie hat sie sich gewandelt und wie soll sie für die Zukunft aufgestellt werden?

Anja Schöne: Als europäische Ethnologin oder auch als empirische Kulturwissenschaftlerin verstehe ich das Museum heute als kulturwissenschaftliches Religionsmuseum mit christlich-katholischer Tradition. Das ist es aber nicht immer gewesen und das spiegelt die Sammlungsgeschichte auch wider.

Das Museum wird in diesem Jahr 90 Jahre alt, und es gibt in Form von sogenannten »Eingangsbüchern« tatsächlich eine Dokumentation aller Erwerbungen seit 1934. Ge-gründet als »Wallfahrts- und Heimatmuseum« wurde es 1937 bereits nach drei Jahren umbenannt und hieß fortan nur noch »Heimatmuseum Münsterland«. Aber die ganze Gründungsgeschichte mit ihrer Gratwanderung zwischen Kirche und NS-Zeit, muss ich jetzt mal beiseitelassen. Sie ist im Übrigen sehr gut dokumentiert.² Der Museumsgründer Paul Engelmeier (1888–1973) hat von Anfang an auch religiöse Ausstellungen

1 Vgl. <https://museum-telgte.de/> abgerufen am 12.06.2024.

2 Vgl. Robert, Rüdiger: Unterm Hakenkreuz. Entstehung und Anfänge des Heimathauses Münsterland im katholischen Telgte (= Schriftenreihe des Museums Relígio, Band 5), Münster/New York: Waxmann

gemacht und die hiesige Weihnachts- und Krippentradition begründet. Die gibt es also auch bereits seit 90 Jahren und die dazugehörige Sammlung ist kontinuierlich gewachsen. Für Engelmeier war in Bezug auf das Schweizerische Heimatwerk zentral, dass nicht nur Handwerksgerät ausgestellt wurde, sondern handwerkliche Produkte auch hergestellt werden konnten. Es gibt hier im älteren historischen Gebäudeteil einen langen Gang, das sogenannte »Handwerksgängsken«. In dessen unterem Abschnitt haben Handwerker:innen damals ihre Gewerke vorgeführt, z. B. ein Blaudrucker und eine Weberin. Es hat u. a. Ausstellungen zum Korbflechten gegeben. Wir haben aus dieser Zeit eine nicht ganz unwichtige Handwerkssammlung, insbesondere was das Thema Blaudruck angeht, die aber jetzt nicht mehr ausgestellt wird. Über die Krippen hinaus sind auch Objekte zu anderen religiösen Themen in großer Breite gesammelt und kontinuierlich über die Jahrzehnte gezeigt worden: Für Telgte nahelegend sind Themen wie Wallfahrt, Reliquien- und Marienverehrung, aber auch der nicht nur regional bedeutsame Münsteraner Bischof in der Zeit des Nationalsozialismus, Kardinal von Galen, war in mehreren Ausstellungen vertreten. Diese breit angelegte Ausstellungsgeschichte ist recht eng mit der Sammlungsgeschichte verbunden.

Wie viele volkskundliche Museen lebt auch unser Haus von zahlreichen Schenkungen. Es hat aber auch immer gezielte Ankäufe gegeben. Wichtig für dieses Museum sind Übernahmen von Künstler:innennachlässen. Wir verfügen über den Nachlass des Bildhauers Rudolf Breilmann (1929–2018), der Textilkünstlerin Lotte Bach (1908–1995) und des Kirchenmalers Ludwig Baur (1904–1977).

Zudem konnten wir auf Volksfrömmigkeit bezogene Sammlungen übernehmen, z. B. von der evangelischen Pfarrfrau Barbara Kruhoffer, die von der Volkskundlerin Gertrud Weinhold inspiriert eine international angelegte Sammlung unter dem Motto »Das Evangelium der Völker«³ aufgebaut hat. Deswegen haben wir Passionsdarstellungen und Objekte zu biblischen Themen wie die Arche Noah oder Adam und Eva aus verschiedenen Ländern und etwa 3000 Ostereier aus aller Welt. Diese Sammlungen und Schenkungen sind ein großer Schatz.

Mit dem bekannten Telgter Hungertuch von 1623 (Abb. 1) haben wir auch die Themen Passion und Textilkunst im Haus. Daher suche ich jetzt ganz gezielt die ein oder andere moderne Passionsdarstellung und erweitere den Sammlungsbereich der Textilkunst. Die Krippensammlung ist im Grunde genommen abgeschlossen, und ich würde sie nur noch durch absolut außergewöhnliche Einzelstücke ganz gezielt entlang unseres Sammlungskonzeptes erweitern.

Mit der Veränderung des Profils von einem »Heimathaus Münsterland« zum »Relígio. Westfälisches Museum für religiöse Kultur« seit 2012 versuche ich, die umfangreiche christliche Sammlung interreligiös zu erweitern. Wir erwerben zum Beispiel ganz gezielt Objekte zum Judentum, beispielsweise Grafik mit jüdischen Motiven. Darüber hinaus haben wir interessante Grafiken mit islamischen Darstellungen gekauft, und wir besitzen mittlerweile ein paar buddhistische Objekte. Was uns ganz und gar fehlt, sind Objekte aus dem Bereich Hinduismus. In dieser interreligiösen und inter-

2019; Robert, Rüdiger: Mehr als ein Versprechen. Vom Heimathaus Münsterland zum Museum Relígio (= Schriftenreihe des Museums Relígio, Band 6), Münster/New York: Waxmann 2021.

3 Vgl. Weinhold, Gertrud: Das Evangelium in den Wohnungen der Völker. Ökumenische und vergleichende Sammlung Weinhold im Museum für Deutsche Volkskunde Berlin, Berlin: Museum für Deutsche Volkskunde 1979.



Abb. 1: Das Telgter Hungertuch im Museum RELÍGIO. Foto: Tom Pflaum.

kulturellen Verbreitung sehe ich die größte aktuelle Aufgabe dieses Museums. Nicht immer lassen sich alle Ausstellungsthemen mit kulturgeschichtlichen Artefakten abdecken. Daher versuchen wir, in den Sonderausstellungen mit Interviews zu arbeiten und ab und an erwerben wir zeitgenössische Objekte, z. B. das Brautkleid einer muslimischen Braut, das islamische Kleidungsstile anschaulich macht.

Interviewerin: Das ist ja eine interessante und wichtige konzeptuelle Entwicklung, die Sie da skizzieren. Was bedeutet das in Bezug auf die Trägergesellschaft und welche Mittel benötigen Sie für die Umsetzung eines derart verbreiteten, historisch wie aktuell interessierten Zugangs zur religiösen Kultur?

Anja Schöne: Seit 1974 ist dieses Museum eine GmbH. Die Träger sind der Kreis Warendorf, das Bistum Münster, die Stadt Telgte, die Stadt Münster und die Handwerkskammer Münster. Dadurch verteilt sich die finanzielle Last gut auf mehrere Schultern. Entscheidungen werden immer einvernehmlich getroffen und um manche Themen, wie z. B. die interreligiöse und interkulturelle Weitung der Konzeption, wird auch intensiv gerungen. Das katholische Bistum Münster hat verständlicherweise andere Schwerpunkte als der Kreis Warendorf, der eine plurale religiöse Bevölkerungszusammensetzung hat. Es braucht dann Abstimmungsprozesse, bis man den für alle richtigen Weg gefunden hat.

Für mich ist das eine ganz fachbezogene Frage: Ich habe über ein museums-wissenschaftliches Thema promoviert,⁴ verfolge intensiv alle aktuellen Debatten zu museumsrelevanten Themen und beobachte natürlich auch den aktuellen Bedeu-

4 Vgl. Schöne, Anja: Alltagskultur im Museum. Zwischen Anspruch und Realität, Münster u.a.: Waxmann 1998.

tungswandel von Religion innerhalb der Gesellschaft. Seit 1974 lautet der Gesellschaftszweck der GmbH: »Das Museum präsentiert die religiöse Kultur in Westfalen und die Handwerkskultur im Münsterland.« Zwischenzeitlich hatte es eine Verengung auf das Thema Krippen gegeben, die Handwerkskultur als eigenständiges Thema ist aufgegeben worden. Wenn wir zukünftig erfolgreich bleiben wollen, dann müssen wir auch künftig ein breites Publikum ansprechen, religiöse und glaubensferne Menschen wie auch Vertreter:innen nichtchristlicher Religionen. Und wir sollten weiterhin gesellschaftlich relevante Themen aufgreifen und einen Beitrag zu aktuellen Debatten leisten. Diese Aufgaben sind mit dem Gesellschaftszweck sehr gut vereinbar – auch wenn 1974 sicherlich nicht an religiöse Pluralität gedacht wurde. Zur Präsentation der religiösen Kultur in Westfalen gehören für mich heute die Traditionsthemen des Museums – Krippenkunst und Wallfahrt – sowie die Öffnung zu den Religionen der Welt untrennbar zusammen.

Sie haben gefragt, welche Mittel für die Umsetzung dieses verbreiterten Konzeptes nötig sind. Ich denke, es braucht ein gutes Konzept, was wir – glaube ich – haben, es braucht die dafür nötigen Exponate, eine spannende gestalterische Umsetzung und perspektivisch ausreichend Personal, um ein so anspruchsvolles und gesellschaftlich relevantes Thema angemessen bespielen zu können. Zu den Exponaten: Ich habe versucht, die Bezugnahme »religiöse Kultur in Westfalen« stärker in der Ausstellung zu akzentuieren, nämlich Westfalen mit seinen unterschiedlichen konfessionellen Regionen sichtbar zu machen. Allerdings gab es hier als ich kam, keine Sammlungsgegenstände aus den evangelischen Regionen wie dem Siegerland oder aus dem Wittgensteiner Land. Diese westfälische religiöse Kultur wirklich in ihrer konfessionsbezogenen Vielfalt in den Blick zu nehmen, das war mir wichtig, weil sich daraus ganz viele Themen ergeben. Wir mussten also zur Umsetzung des Konzeptes die Sammlung gezielt erweitern oder mit Dauerleihgaben arbeiten. Da uns auch Objekte zu den in Westfalen vertretenen Religionen der Welt fehlten, haben wir dort mit Gewährsleuten gearbeitet.

Die Arbeit mit Personen und ihren Erzählungen passt auch zu meinem Fach der empirischen Kulturwissenschaften. Dieser individuelle Zugang ist m. E. ein Alleinstellungsmerkmal unseres Museums in der Befassung mit religiösen Dingen. Wir gehen häufig über die Erfahrungen lebender Menschen zurück in die Geschichte religiöser Kulturen – soweit es möglich ist. Wir können in der Regel keine umfassenden geschichtlichen Durchgänge zeigen, sondern es ist im Moment so, dass wir häufig in der Gegenwart anfangen und dann punktuell und exemplarisch in die Geschichte zurückgehen. Wir arbeiten im Ausstellungsbereich dazu viel mit Zeitleisten, die Brüche, Überschneidungen und Entwicklungen anschaulich machen. Sowohl in der Dauerausstellung wie auch in den Sonderausstellungen arbeiten wir oft mit Gestaltungsbüros, die die religiösen Inhalte szenografisch visualisieren und damit das Verständnis unterstützen.

Museen haben Vermittlungsziele und konkrete Zielgruppen. Unsere Zielgruppen sind Menschen, die sich für religiöse Fragen interessieren, aber nicht selbst religiös praktizierend sein müssen. Und ich glaube, dass es heute einfacher ist, Besucher:innen beim Thema Religion – das ja vielen mittlerweile ganz fremd ist – in der Gegenwart abzuholen und in die Geschichte zu führen. Wir erzählen daher mit und von heute lebenden Menschen. Ganz grundsätzlich bewegen wir uns aber auf immer schwieriger werdendem Terrain. Das religiöse Wissen wird immer weniger. Ein Museum mit

Namen »RELÍGIO« gerät leicht in Verdacht, missionieren zu wollen oder zu sollen. Es braucht einen langen Weg, um als Bildungseinrichtung wahrgenommen zu werden, die religiöse Sinnstiftungsprozesse als Antwortversuche auf existenzielle Fragen vorstellen möchte und damit in einer säkularen Gesellschaft auch nichtreligiösen Menschen etwas zu sagen hat.

Interviewerin: Sie verstehen sich also als Bildungsagentur, die Religion bzw. existenzielle Fragen, die als religiöse oder als religiös gerahmte wahrgenommen werden, zugänglich machen will? Aber nach welchen Kriterien wählen Sie dann Ihre Artefakte aus oder die Religionen, aus denen diese materiellen Objekte stammen?

Anja Schöne: Das Ziel ist, möglichst viele Zugänge zu Spiritualität und Glauben zu zeigen, auch Praktiken, die nicht zum offiziellen Kanon gehören. Wir zeigen z. B. am »Tisch der Religionen« (Abb. 2) auch homöopathische Kügelchen, die Flyer der atheistischen Buskampagne und das Neuheidentum mit einem kleinen Thorshammer.



Abb. 2: Madeleine Dietz, Madonna, Jahr: 2000, im Museum RELÍGIO. Foto: Sarah Justus.

Ein wichtiges Kriterium ist der regionale Bezug zu Westfalen. Die Objekte sollen einen Aspekt von in Westfalen gelebter religiöser Praxis veranschaulichen können. Dabei versuchen wir, allen religiös gemeinten Äußerungen wertneutral gegenüberzustehen, auch wenn sie unseren eigenen Vorstellungen erst einmal fremd sind. Wenn jemand sagt: »Für mich ist das ein religiöses Objekt«, dann schaue ich mir das genauer an. Aber natürlich ist uns bewusst, dass wir aufgrund unserer christlichen Sozialisation nicht vollkommen wertneutral handeln und immer eine Auswahl treffen.

Interviewerin: Im Handwerksgang fand ich sehr beeindruckend, wie Sie Ihre Sammlung mit modernen, auch ganz säkularen Kunstwerken konfrontieren. Dort sehe ich z. B. eine Arbeit von Madeleine Dietz (geb. 1953), die die Gottesmutter und ein Jesuskind mit Trisomie 21 (Abb. 3) zeigt, das eine Spielzeugente hält, und dazu stellen Sie ein Holzspielzeug aus Ihrer Handwerkssammlung. Oder eine Abendmahlsdarstellung

von Janusz Hajduk (geb. 1955) zusammen mit einem bäuerlichen Zinnteller. Das spricht mich sehr an, weil es so konsequent vom Museum als Ort des Zeigens und Verweisens her gedacht ist. Sie zeigen die Exponate auch in der Spannung, die sie zueinander aufbauen. Sie machen auf Korrespondenzen aufmerksam, die weder in dem einen Objekt noch in dem anderen Objekt angelegt sind, aber in der Zusammenschau baut sich so etwas wie eine *Kommunikation der Dinge* auf. Das finde ich nicht nur ansprechend, sondern auch religiös und theologisch interessant, weil es so nachdrücklich von der Alltagswelt her in Szene gesetzt ist und gerade dadurch religiöse Intensität erhält.



Abb. 3: Der Tisch der Religionen im Museum RELÍGIO. Foto: Sarah Justus.

Anja Schöne: Mir gefällt dieser Raum auch am besten von allen in der aktuellen Sonderausstellung. Man muss ja auch zu seinen Traditionen stehen! Wir haben hier die Museumsgeschichte mit Handwerksgeschichte und heimatbezogenen Gegenständen, die – wenn schon nicht dauerhaft – so doch in Pop-up-Ausstellungen zeitweilig oder eben in solchen kreativen, Deutungen herausfordernden Arrangements gezeigt werden sollten.

Die Objekte, von denen Sie sprechen, stammen mehrheitlich aus der Kunstsammlung eines evangelischen Pfarrers und sind von ihm auch in der Verkündigung eingesetzt worden. Der Dialog mit unseren volkskundlichen Objekten ermöglicht Assoziationen, die zu neuen Erkenntnissen und Sehweisen führen können. Das ist der Gewinn dieser über 90 Jahre hinweg gewachsenen Sammlung, dass sie religiöse Fragestellungen in dieser Weise anschaulich machen kann. Das ist einfach schön, über so eine Sammlung verfügen zu können!

Wir blicken auf Sammlungskonzepte zurück und können sehen, wie sich Intentionen und Adressierungen entwickelt haben. Wir sammeln nicht, um ein Gebäude zu füllen. Unsere Sammlungskonzepte werden kontinuierlich angepasst und haben sich in den letzten Jahren deutlich verändert. Schon das Sammlungskonzept meines Vorgängers Dr. Thomas Ostendorf ist nicht mehr das, was jetzt unser Sammlungs- und Ausstellungskonzept ist, aber das kann man eben auch angesichts der Pluralisierung religiöser Kultur in einer säkularen Gesellschaft nachvollziehen.

Interviewerin: Sie haben vorhin darauf hingewiesen, dass Sie das Telgter Hungertuch aus dem 17. Jahrhundert haben. Bis 1907 hing das Tuch während der Fastenzeit im ersten Chorbogen der benachbarten Pfarrkirche St. Clemens. Es verbarg den Altarraum und bewirkte so ein *Fasten mit den Augen*. Das Tuch ist ohne Zweifel ein Highlight der Sammlung und von daher interessieren Sie sich für die Textilien. Und dann haben Sie bei unserem Gang durch's Haus auf einen Raum hingewiesen, in dem eine spätmittelalterliche Nachbildung des Telgter Gnadenbildes zu sehen ist. Die *Schmerzhafte Mutter von Telgte* stammt ja aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts und wird in der Wallfahrtskapelle neben der Pfarrkirche in unmittelbarer Nähe zu Ihrem Museum gezeigt. Sie ist mehrfach übermalt und durch Kerzenruß stark eingedunkelt. Sie zeigen hier eine zeitgenössische Nachbildung mit der Farbfassung in der spätmittelalterlichen starkfarbigen hellen Fassung. Ein interessanter Kontrast, der auch die Vorstellungen zu vermeintlichen Originaleindrücken stark herausfordert. Wie ist eigentlich das Verhältnis dieses Museums und seiner Sammlung zu Telgte als Wallfahrtsort und zur Kirchengemeinde? Profitiert man wechselseitig voneinander? Oder geht man auf Distanz zueinander? Hat sich das Verhältnis geändert, gar gelöst?

Anja Schöne: Es gibt da eine ganz enge Verbindung. Das Museum ist ja als Wallfahrts- und Heimatmuseum gegründet worden. Der ältere Teil des Museumsgebäudes befindet sich auch auf dem Grund und Boden der katholischen Kirchengemeinde. Es hat zwar nicht viele Einzelausstellungen explizit zur Wallfahrt gegeben, außer einmal zur Osnabrücker Fußwallfahrt, die seit 1852 stattfindet, und einmal zum Jubiläum der bischöflichen Genehmigung der Marienwallfahrt nach Telgte vor 350 Jahren. Aber es hat natürlich mehrere Male Ausstellungen zur Marienverehrung gegeben und in der aktuellen Dauerausstellung gibt es eine eigene Wallfahrtsabteilung. Diese Abteilung soll auch noch vergrößert werden, weil wir bislang weder das Pilgern in den Religionen der Welt noch das Pilgern auf dem Jakobsweg thematisieren. Es gäbe auch noch die Vertriebenenwallfahrt der Grafschaft Glatz (Schlesien) zu zeigen. Das Heimatwerk der Grafschaft Glatz hatte hier eine Heimatstube im Haus, die aufgelöst wurde, und es wäre sinnvoll, sie über das Wallfahrtsthema sichtbar zu machen.

Wenn Wallfahrtsbesucher:innen zukünftig in die Wallfahrtsabteilung kommen, dann wird es eine Nachschneidung des Gnadenbildes geben, an der man Etliches über die Veränderungen am Gnadenbild und sich wandelnde Frömmigkeitsvorstellungen zeigen kann. Wir haben auch viele Dauerleihgaben in der Ausstellung, die aus der Kirchengemeinde stammen. Hinzu kommen Aktivitäten wie ein spirituelles Wochenende, welches wir gemeinsam planen, oder spirituelle Angebote der Pilgerseelsorge während unserer Krippenausstellung, die in der Kirche eröffnet wird. Die Verbindung ist also wirklich sehr eng und wir unterstützen uns gegenseitig.

Ich sehe ein Museum RELIGIO durchaus auch als eine Einrichtung, die das Profil von Telgte als Wallfahrtsort vertieft. Wir haben ja hier mit der Wallfahrtskapelle und der Pietà ein religiöses Kleinod, und es kommen zwischen 80.000 und 100.000 Wallfahrerinnen und Wallfahrer pro Jahr. Religiöse Praxis und museale Reflexion ergänzen sich m. E. hervorragend. Die Wallfahrt und das Museum Relígio bilden das Profil der Wallfahrtsstadt Telgte. Darüber hinaus bewahrt das Museum auch in kleinerem Umfang Objekte zur Telgter Stadtgeschichte. Das heißt allerdings nicht, dass die Pilger:innen auch immer das Museum besuchen.

Wir haben hier allerdings durchaus kleine Überschneidungen. Pilger können bei uns ihre Stempel bekommen, und gelegentlich bieten wir spirituelle Museumsführungen an. Aber das ist eigentlich auch kein Angebot für die Wallfahrer, die ja bereits ihren gebetsbezogenen Weg gegangen sind und keinen weiteren *spirituellen Schlenker* brauchen. Viele glauben, dass Tausende Wallfahrer:innen unser Museum wie von selbst bevölkern. Aber das ist nicht so. Die Wallfahrer:innen müssten eigentlich einen separaten Ausflug planen und einfach ein zweites Mal im Jahr nach Telgte kommen und das Museum besuchen.

Interviewerin: Stichwort Ausflug: Beim aktuellen Aufschwung des Pilgerns ist ja auch nicht so ganz klar, ob es da noch um das Spirituelle geht oder um mich selbst oder um einen schönen Ausflug. Also man geht mit Kind und Kegel los, fährt mit dem Fahrrad auf den ausgewiesenen und touristisch beworbenen Pilgerwegen und kommt dann hier an. Macht es das für Sie und Ihr Museum leichter?

Anja Schöne: Ich glaube, die wenigsten Pilger kommen mit Kind und Kegel. Es ist eher die Altersgruppe Ü 40 oder 50. Es ist möglich, dass die Pilger:innen, die auf dem ausgewiesenen Jakobspilgerweg durch Telgte unterwegs sind, auch vereinzelt ins Museum kommen, aber das kann ich nicht belegen. Wir wissen auch nicht genau, wie lange die Pilger:innen in Telgte verweilen, ob sie übernachten oder gleich zum nächsten Ziel unterwegs sind.

Interviewerin: Wenn Sie drei Wünsche frei hätten: Was wäre ein Artefakt, bei dem Sie sagen würden: »Da wäre ich richtig scharf drauf, wenn ich das Geld hätte?« Was wäre ein Wunsch für die Gestaltung oder Umgestaltung des Gebäudes, wo Sie sagen würden: »Das wäre ein Traum!« Und was ist brauchen Sie am nötigsten? Aber sagen Sie nicht einfach: »Viel Geld!«

Anja Schöne: Ja, das Artefakt. Es gibt ein Artefakt, das wir wirklich sehr gerne hätten, und das ist das Gremiale (lat. *gremium*, der Schoß) des Telgter Gnadenbildes. Das besitzt die hiesige Kirchengemeinde und es wird aufgrund seines Wertes im Safe bewahrt. Behutsam zustimmende Signale liegen vor. Es handelt sich um ein barockes Schmuckensemble, das das Gnadenbild als Geschenk bekommen hat. Ein Gremiale ist ein Tuch, eine Art Schürze, die in der früheren katholischen Liturgie vom Bischof zu bestimmten Anlässen genutzt wurde. Auf das Telgter Schmuckensemble sind Türkise und Diamanten aufgenäht. Das Highlight dieses Museums ist ja aktuell das Hungertuch, und es ist zweifellos auch ein ganz bedeutendes Objekt, aber es hat als einfarbiges Textilobjekt nicht die Strahlkraft eines solch kostbaren Artefakts. Es würde diesem Museum sehr guttun, wenn es ein so auratisches Objekt hätte, wo man sagt: »Oh ja, da müssen wir einfach hingehen, weil wir dieses Gremiale mal ansehen müssen.« Das wäre sicher ein Besuchermagnet!

Zur Gestaltung oder Umgestaltung: Ganz grundsätzlich wäre es gut, das Museum deutlicher zur Stadt hin zu öffnen und die Zusammengehörigkeit der beiden Museumsgebäude erkennbarer zu machen. Wir haben bereits ein Zukunftskonzept entwickelt mit verschiedenen Ideen, wie man den Straßenbereich zwischen den beiden Eingängen gestalten könnte. Zudem würde es helfen, wenn wir in beiden Gebäuden eine einheitliche Gestaltung der Foyers hätten. Man kann auch mit kleinen Verände-

rungen das Gefühl vermitteln, dass die beiden Häuser zusammengehören, auch wenn sie von außen so unterschiedlich sind (Abb. 4).

Interviewerin: Und was brauchen Sie am nötigsten?

Anja Schöne: Wünschenswert wäre mehr Personal, um das Konzept als Religionsmuseum, das wir ja zunehmend vertiefen wollen, noch besser umsetzen zu können. Die Entwicklung der Museen ist sehr dynamisch. Vergleichbare Museen haben gerade auch im Bereich der Öffentlichkeitsarbeit investiert.

Für mich sind insbesondere die Museumspädagogik und Kulturvermittlung ausbaufähig. Das Potenzial des Museums wird mit dem vorhandenen Personal m. E. noch nicht voll ausgeschöpft.



Abb. 4: Fassade des Museums RELIGIO in Telgte, links der Neubau von Josef Paul Kleihues, rechts der Altbau von Dominikus Böhm. Foto: Sarah Justus.

Ein Beispiel für das Forschungs- und Vermittlungspotenzial unseres Museums ist die Alte Synagoge hier in Telgte. Es handelt sich um ein ehemaliges Stall- oder Speichergebäude, das von der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis ungefähr 1882 als Synagoge genutzt wurde. Sie ist die älteste im Inneren noch räumlich erfahrbare Synagoge Westfalens.

Als Museum sind wir im Moment dabei, mit einigen anderen Akteuren gemeinsam ein Nutzungskonzept zu entwickeln. Zum einen ist die Synagoge eine sehr schöne Erweiterung unseres Museumskonzeptes. Das Gebäude ist fußläufig in zwei Minuten zu erreichen. Zum anderen machen wir Führungen in der alten Synagoge, die noch in Privatbesitz und nur mit Führung öffentlich zugänglich ist. Auch diese wissenschaftlich wie pädagogisch wichtige zusätzliche Aufgabe bewältigen wir mit unserem kleinen Team. In diesem Zusammenhang beginnen wir auch mit der Provenienzforschung zu einigen jüdischen Artefakten unserer Sammlung. Dieses kleine Beispiel zeigt, dass das Museum mehr Potenzial als Ressourcen hat.

Interviewerin: Herzlichen Dank für das Gespräch!

Literaturverzeichnis

- Robert, Rüdiger: Mehr als ein Versprechen. Vom Heimathaus Münsterland zum Museum Relígio (= Schriftenreihe des Museums Relígio, Band 6), Münster/New York: Waxmann 2021.
- Robert, Rüdiger: Unterm Hakenkreuz. Entstehung und Anfänge des Heimathauses Münsterland im katholischen Telgte (= Schriftenreihe des Museums Relígio, Band 5), Münster/New York: Waxmann 2019.
- Schöne, Anja: Alltagskultur im Museum. Zwischen Anspruch und Realität, Münster u. a.: Waxmann 1998.
- Weinhold, Gertrud: Das Evangelium in den Wohnungen der Völker. Ökumenische und vergleichende Sammlung Weinhold im Museum für Deutsche Volkskunde Berlin, Berlin: Museum für Deutsche Volkskunde 1979.

Internetquellen

<https://museum-telgte.de/> abgerufen am 12.06.2024.

Religiöse Dinge im Museum: Kommunikation zwischen Mensch - Raum - Artefakten

Sarah Justus

»Sammeln, Bewahren, Forschen und Ausstellen/Vermitteln«¹ lauten die Kernaufgaben eines Museums nach dem Deutschen Museumsbund. In diesem Beitrag zur »Besucherlenkung und Kommunikation zwischen Artefakten und Raum«² soll der vierte Aspekt des Ausstellens/Vermittelns in den Fokus rücken: Tritt eine Person in einen Raum ein, so findet unwillkürlich eine Form der Kommunikation mit dem Raum und den dazugehörigen Artefakten statt. Die Person nimmt Reize wahr und interagiert mit den Artefakten und dem Raum. In einem Museum kann diese Kommunikation für eine erfolgreiche Vermittlung und Präsentation der Artefakte und Inhalte genutzt werden. Wieso dies von der Bewegung der Besucher:innen abhängig ist und wie das Ganze mit sogenannten weichen und harten Lenkungsmaßnahmen zusammenhängt, soll im folgenden Text näher beleuchtet werden.

1. Lenkung der Besucher:innen

Menschen bewegen sich durch Räume, häufig ganz intuitiv und unterbewusst. Sie nehmen eine individuelle Perspektive ein, welche durch persönliche Erfahrungen geprägt ist. Die Bewegung im Raum scheint zunächst »frei« und spontan zu geschehen. Um den Besucher:innen ein optimales Erlebnis zu schaffen, muss diese Heterogenität der Perspektiven näher in den Blick genommen werden. An öffentlichen Orten wie in einem Museum kann diese Heterogenität durch bestimmte Lenkungsmaßnahmen beeinflusst werden. Ein Beispiel hierfür ist die Bewegung im Raum: Diese kann genutzt werden, um Einfluss auf die Besucher:innen zu nehmen, ohne dass es ihnen bewusst wird. Die Lenkung der Besucher:innen wird durch verschiedene Impulse wie Artefakte, Licht, Akustik, Farbgebung, Gerüche etc. gestaltet – mit dem Ziel, vielfältige Zugänge und Erlebnismöglichkeiten zu eröffnen. Die Intentionen der Vermittlung sind dabei genauso heterogen wie die Besucherschaft selbst und hängen von der Art des Museums ab.

¹ Vgl. Deutscher Museumsbund e.V./ICOM-Deutschland: Standards für Museen, Kassel/Berlin: MK-Druck 2006, <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/standards-fuer-museen-2006-1.pdf> abgerufen am 09.01.2024.

² Ebd.

Während Kunstmuseen stärker auf eine Ästhetik im Gesamtkonzept und der optimalen Präsentation der Einzelwerke konzentriert sind, kann der Fokus im Naturkundemuseum auf der Vermittlung der Forschung und dem Wecken von weiterem Forschungsinteresse liegen.³ Dabei lassen sich die Maßnahmen in »harte und weiche Maßnahmen«⁴ einteilen. Während harte Lenkungsmaßnahmen wie Wegweiser, Wegführungen oder Beschilderungen häufig schnell wahrnehmbar sind, spielen weiche Maßnahmen ebenfalls eine entscheidende Rolle. Beispiele für solche weichen Maßnahmen sind Farb-, Form- und Lichtgestaltung im Raum, Akustik, Gerüche oder aber auch Positionierung der Artefakte im Raum sowie die Architektur vorhanden. Sie dienen nicht nur der visuellen Gestaltung und inhaltlichen Gliederung einer Ausstellung, sondern kommunizieren darüber hinaus mit den Besucher:innen und helfen ihnen in ihrer Orientierung. Dies geschieht häufig, ohne dass diese Kommunikation/Lenkung den Besucher:innen bewusst ist. Die harten Lenkungsmaßnahmen in Form von Wegweisern und Leitsystemen vermitteln Ausstellungsinformationen auf unterschiedlichen Wahrnehmungsebenen.⁵ Insgesamt unterscheiden sich die harten und die weichen Maßnahmen dadurch, dass die harten Maßnahmen verschiedene Bereiche der Ausstellung klar voneinander abgrenzen sowie konkrete Wege (auf-)weisen, während die weichen Maßnahmen eher als eine Art Bewegungs- und Blicklenker fungieren, indem sie bestimmte Anreize in der Wahrnehmung bieten.⁶ Alle Maßnahmen der Besucher:innenlenkung dienen dazu, den Besucher:innengruppen ein angenehmes Besuchserlebnis zu ermöglichen. Ein erfolgreiches Wegeleitsystem lässt sich dadurch charakterisieren, dass es »leicht wahrzunehmen, intuitiv zu verstehen und einprägsam«⁷ ist (Abb. 1). Eine schlechte bzw. nicht vorhandene Besucherlenkung führt bei den Besucher:innen zu einem Gefühl von Orientierungslosigkeit, das unbewusst zu einer negativen Haltung oder Einstellung gegenüber der Ausstellung führen kann.⁸

Blicklenkung: Eine zentrale Rolle bei der Besucher:innenlenkung spielt die »Blicklenkung«. Besucher:innen bewegen sich selten linear durch den Raum, sie lassen ihren Blick durch den Raum des Museums schweifen und werden durch »clevere« Blicklenker in bestimmte Richtungen verwiesen.⁹ Dabei spielen neben den bereits aufgeführten Einflussfaktoren auch Aspekte wie die Anordnung von Artefakten, das Platzieren der Erklärtafeln, deren Schriftgröße und -art sowie die Führung durch den Raum durch direkte und indirekte Wegweiser eine große Rolle. Häufig machen kleine Ver-

3 Vgl. Noschka-Roos, Annette: »Besucherorientierung in Museen: Vielfalt als Prinzip« in: KULTURELLE BILDUNG ONLINE (2016/2017): <https://www.kubi-online.de/artikel/besucherorientierung-museen-vielfalt-prinzip> abgerufen am 30.08.2024.

4 Vgl. Gaß, Friederike: Besucherlenkung – Was ist das und wie funktioniert es?, 2021, <https://www.tour-konzept.net/2021/12/16/besucherlenkung-was-ist-das-und-wie-funktioniert-sie/> abgerufen am 03.01.2024.

5 Westphal, Eva: Gestalterische Elemente in der Ausstellung – Eine Handreichung der LVR-Museumsberatung (= LVR-Museumsheft, Nr. 2), Köln: LVR-Druckerei 2015, https://www.lvr.de/media/wwwlvrde/kultur/berdasdezernat_1/publizieren_und_informieren/dokumente_44/15_1332_barrierefreiePDF_Kemsies_3.pdf abgerufen am 09.01.2024, S. 6.

6 Ebd.

7 Vgl. LVR-Museumsheft Nr. 2: Gestalterische Elemente in der Ausstellung, S. 6.

8 Ebd.

9 LVR-Museumsheft Nr. 2: Gestalterische Elemente in der Ausstellung, S. 5f.

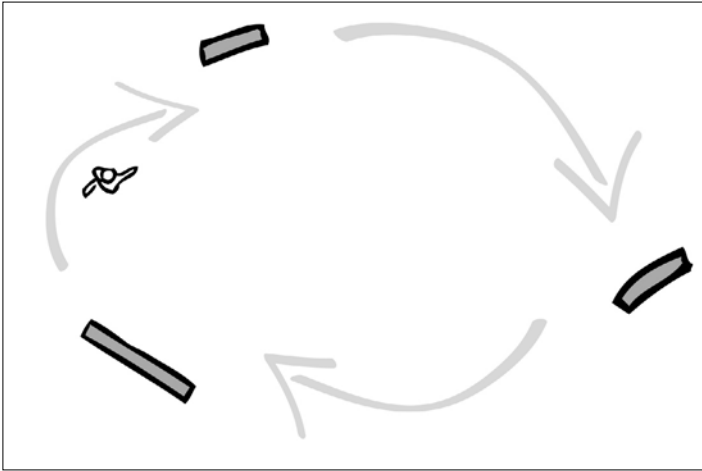


Abb.1: Besucherlenkung im Raum; eigene Darstellung (© Sarah Justus).

änderungen der Anordnungs- und Gestaltungsfaktoren bereits einen großen Unterschied in der Blicklenkung der Besucher:innen. Durch die richtige Platzierung sowie eine prägnante Farb- und Formgebung werden die Blicke der Besucher:innen auf die Kernaspekte und Besonderheiten eines Artefaktes oder Raumes gelenkt. Dadurch werden sie angeleitet, eine neue Perspektive einzunehmen und einen Besuch als möglichst positiv zu erleben. Dies ermöglicht die Fokussierung auf die Vermittlung bestimmter Inhalte und Interaktionen im Raum.

Ein mögliches Zusammenspiel von weichen und harten Lenkungsfaktoren lässt sich anhand einer Stele (s. Abb. 2) darstellen: Eine Stele ist eine flexibel anzubringende Informationstafel im Raum, die somit einen harten Lenkungsfaktor, der sofort wahrnehmbar ist, verkörpert. Anders als Informationsschilder, die an der Wand (neben einem Artefakt) angebracht werden, sind diese in ihrer Richtung flexibel zu platzieren. Sie können durch ihre Positionierung auf eine Blick- sowie Gehrichtung verweisen (s. Abb. 1/2). Diese Möglichkeit spiegelt die weiche Besucherlenkung wider. Die Lenkung durch die Positionierung und damit einhergehende Blicklenkung der Besucher:innen ist nicht auf Anhieb klar erkennbar, stellt jedoch einen wichtigen Punkt in der Vermittlungsabsicht dar. Dass die Anordnung im Raum in Beziehung zum zugehörigen Artefakt flexibel ist, eröffnet damit einen großen Gestaltungsspielraum, der verschiedene Vermittlungsabsichten berücksichtigen kann. Eine weitere Möglichkeit wäre es, in die Stele selbst Blicklenker einzubauen wie etwa durch transparente Fenster oder Ausschnitte, durch die der Blick der Besucher:innen auf einen bestimmten Aspekt des Artefakts fokussiert und ausgerichtet wird (Abb. 2).



Abb. 2: 3D-Simulation einer Stele; eigene Darstellung (© Julia Aden und Sarah Justus).

2. Besucher:innenforschung

Bei der Gestaltung eines Raumes, in dem sich Menschen bewegen und interagieren, ist es von hoher Relevanz, die »Zielgruppe« genauer zu kennen und ihre Erwartungen im Vorfeld zu analysieren. Unter »Zielgruppe« ist in diesem Kontext eine Gästegruppe des Museums gemeint, der auf didaktischem Wege ein bestimmtes Ziel oder eine Wirkung vermittelt werden soll.¹⁰ Unsere heutige Gesellschaft ist geprägt von großer Heterogenität, die sich auch in den Besucher:innen eines Museums widerspiegelt. Zwar wird sie durch die Tatsache des speziellen Schwerpunktes eines Museums in gewisser Weise eingegrenzt, doch stellt sie einen zentralen Aspekt in der Besucherforschung dar. Um ein tieferes Verständnis für die Besucher:innen zu entwickeln, kann es sinnvoll sein, »Personas« zu erstellen. Dabei handelt es sich um eine Art Steckbrief fiktiver Personen, bei dem der Fokus auf den Lebenslagen sowie den kulturellen Interessenschwerpunkten liegt.¹¹ Sie beschreiben möglichst konkret – mit Namen, Aussehen und Interessen – bestehende oder auch anzustrebende Typen von Besucher:innen. Im Idealfall werden diese auf Grundlage von erhobenen Daten erstellt. Sie dienen dazu, die Besucherschaft in diesen Figuren lebendig werden zu lassen, um so für sie Empathie zu entwickeln und sich in ihre Lage zu versetzen und auf Grundlage dessen das Museum aus ihrer Perspektive neu zu entdecken. Das Ganze sollte als stetiger Prozess verstanden werden. Personas sind niemals stillstehend, sie entwickeln sich im Hinblick auf veränderte Lebensweisen der Gesellschaft und müssen stetig angepasst und überprüft werden.¹² Hilfreich kann es hier auch sein, zu erfahren, aus welchen Gründen Besucher:innen ein Museum gerade nicht besuchen oder in welchen Situationen ein Besuch naheliegt oder in Erwägung gezogen wird. Dieser Ansatz kann dazu genutzt werden, das Museum für ein breiteres Publikum zu öffnen und die Außenwirkung zu verändern.¹³

Die fachwissenschaftlichen Aufarbeitungen und Darstellungen von Artefakten müssen die Besucher:innen in ihren persönlichen Interessen ansprechen. Dabei überwiegt die Frage, ob die Besucher:innen von den Artefakten und Inhalten »abgeholt« werden, gegenüber allen anderen Aspekten der Darstellung.¹⁴ Sie sollen demnach in eine individuelle Kommunikation mit den Artefakten und dem Raum eintreten und zum Nach- und Weiterdenken angeregt werden. Die Kommunikation tritt dadurch aus dem Museum hinaus in die Lebenswelt der Besucher:innen. Neben dem Wandel

10 Vgl. Wohlers, Lars: Informelle Bildung – Natur- und Kulturerbe freizeitorientiert vermitteln – ein Handbuch für Tiergärten, Großschutzgebiete, Museen, Botanische Gärten und historische Orte, Heiligenthal: Eigenverlag 2018, <https://www.kon-tiki.eu/leistungen/informelle-bildung-publikation/> abgerufen am 20.09.24, S. 13.

11 Allmanritter, Vera: Lebensstile, Besuchermotivationen und eine erfolgreiche kollektive Besucheransprache von Kultureinrichtungen, Berlin: Konferenz Nationaler Kultureinrichtungen (KNK) 2019, https://konferenz-kultur.de/dokumente/190829_Abschlussbericht-AD-KNK-2017-2018.pdf abgerufen am 06.01.2024, S. 35ff.

12 Ebd.

13 Vgl. Deutscher Museumsbund e.V./Bundesverband Museumspädagogik e.V. (Hg.): Leitfaden – Bildung und Vermittlung im Museum gestalten, Berlin: Deutscher Museumsbund e. V. und Bundesverband Museumspädagogik e. V. 2020, <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2020/12/dmb-leitfaden-bildung-u-vermittlung-web-bfrei-20201201-002.pdf> abgerufen am 20.09.2024, S. 18ff.

14 Deutscher Museumsbund: Hauptsache Publikum!, Berlin 2019, S. 5f.

der Gesellschaftsstrukturen muss das Museum auch auf die Entwicklung in der Informationstechnik eingehen, da diese zu einer Veränderung der Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten der Besucher:innen führt. Vor allem junge Besucher:innen sind in ihrer persönlichen wie schulischen oder beruflichen Lebenswelt häufig gewohnt, digital mit Informationen geflutet zu werden, die jedoch häufig in kurzen Videos von nur wenigen Sekunden präsentiert werden. Ein solches Phänomen zeigt, wie sich die Aufmerksamkeitsspanne in der Wissensvermittlung durch gesellschaftliche und digitale Entwicklungen stetig verändert. Diese neue Art der Wahrnehmung muss daher in die Präsentation und die Vermittlung der Artefakte eingebunden werden.¹⁵

3. Museumspädagogik

»Museen bewahren und vermitteln das Kultur- und Naturerbe der Menschheit.«¹⁶ Sie geben einerseits fachspezifische Informationen und Erlebnisse weiter und fördern andererseits wichtige Werte wie Toleranz, Akzeptanz, Aufgeschlossenheit und Kreativität.¹⁷ Dabei stellen *Sammeln, Bewahren, Forschen, Ausstellen/Vermitteln*¹⁸ die spezifischen Kernaufgaben eines Museums dar. Die Museumspädagogik beschäftigt sich mit dem Vermittlungs- und dem damit einhergehenden Bildungsauftrag. Jener ist jedoch nicht, wie häufig dargestellt, als ein rein personaler pädagogischer Vermittlungsauftrag zu verstehen. Er ist bereits im Kuratieren der Ausstellung angesiedelt und umfasst darüber hinaus auch den Besucherservice, das Marketing, die damit einhergehende Öffentlichkeitsarbeit sowie die allgemeine Ausstellungsentwicklung.¹⁹ Der Deutsche Museumsbund (DMB) fasst die Relevanz mit folgendem Zitat zusammen: »Das Museum erfüllt als Ort lebenslangen Lernens einen Bildungsauftrag.«²⁰

Tobias Nettke bezeichnet den Vermittlungsauftrag des Museums als »aktive Kommunikation mit dem Publikum«.²¹ Dies verdeutlicht, dass die Vermittlungsarbeit im Museum und die damit einhergehende Besucherlenkung oder -orientierung den zentralen Aspekt der Kommunikation zwischen Mensch – Artefakt – Raum darstellt. Dabei kommt die Frage auf, wie diese Kommunikation entstehen kann. Um die Fragestellung zu erklären, ist es notwendig, dass ein Museum ein individuelles, museumspezifisches Vermittlungskonzept besitzt, das die Teildisziplin der Arbeit im Museum miteinander vereint. Ein solches Vermittlungskonzept beinhaltet die Aufgabe, die Ausstellung an die Bedürfnisse der Besucher:innen anzupassen und möglichst erfolgreich zu vermitteln.

Der DMB fasst diese Gedanken gemeinsam mit dem Bundesverband Museumspädagogik (BVMP) wie folgt zusammen:

15 Deutscher Museumsbund: Standards für Museen, S. 20.

16 Deutscher Museumsbund: Standards für Museen, S.6.

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Nettke, Tobias: »Was ist Museumspädagogik? – Bildung und Vermittlung in Museen«, in: Kulture Bildung online (2017/2016), <https://www.kubi-online.de/artikel/was-museumspaedagogik-bildung-vermittlung-museen-abgerufen-am-04.01.2024>.

20 Vgl. Deutscher Museumsbund: Standards für Museen, S. 20.

21 Ebd.

»Vermittlungsarbeit im Museum gestaltet den Dialog zwischen den Besuchern und den Objekten und Inhalten in Museen und Ausstellungen. Sie veranschaulicht Inhalte, wirft Fragen auf, provoziert, stimuliert und eröffnet neue Horizonte. Sie richtet sich an alle Besucher/innen und versetzt sie in die Lage, in vielfältiger Weise vom Museum und seinen Inhalten zu profitieren, das Museum als Wissensspeicher und Erlebnisort selbstständig zu nutzen und zu reflektieren. Vermittlungsarbeit ist integraler Bestandteil der Institution Museum und realisiert maßgeblich und nachhaltig ihren Bildungsauftrag.«²²

4. Ausstellungsgestaltung/Vermittlungskonzept

»Das Gestaltungskonzept erfordert das Zusammenwirken verschiedener Fertigkeiten aus den Disziplinen Gestaltung (Design, Grafik, Architektur), Museumspädagogik (Bildung und Vermittlung) sowie den Geistes- und/oder Naturwissenschaften.«²³

Hinter den Fragen und Überlegungen zur Bewegung und Lenkung der Besuchergruppen steckt ein komplexes Konzept der Ausstellungsdesigner in Zusammenhang mit den geistes- bzw. naturwissenschaftlichen und pädagogischen Wissenschaftlichen Mitarbeiter:innen des Museums. Dabei beinhaltet die Kommunikation zwischen Museum und Besuchergruppe ein komplexes Zusammenspiel zwischen »alle[n] Gestaltungsbereiche[n], wie Architektur, Objekteinrichtung, Text, Beleuchtung sowie Grafik«²⁴. Neben der Inhaltsvermittlung der Artefakte ebenso um die Orientierung und Leitung im bzw. durch den Raum. Zudem kommt der Vermittlung eine starke didaktische Aufgabe zu: Bei der Vermittlung geht es nicht um eine einfache Darstellung der Artefakte, sondern um die Herstellung eines Erlebnisses. Die Wahrnehmung soll so unterstützt werden, dass ein Interesse zur weiteren Auseinandersetzung geweckt wird. So werden bewusst Emotionen bei den Besucher:innen ausgelöst, die das Erlebnis unterstützen und begreifbarer machen.²⁵ Ein solches emotionales Erlebnis kann darüber hinaus auch im Nachgang des Besuchs eine vertiefte Auseinandersetzung mit der Thematik anregen.

5. Museumskonzept

Das Ausstellungs- bzw. Vermittlungskonzept ist nur ein Teilkonzept des gesamten Museumskonzeptes, das darüber hinaus auch das Sammlungskonzept sowie das Marketing- und Sicherheitskonzept beinhaltet. Das Museumskonzept erfüllt den Zweck, die Leitlinien, Strategien und Ziele der Teilkonzepte zu bündeln und darzustellen. Es dient nicht nur der Darstellung des aktuellen Zustandes des Museums, sondern vor allem auch der professionellen Reflexion sowie seiner zukünftigen Entwicklung.

22 Vgl. Deutscher Museumsbund und Bundesverband für Museumspädagogik: Qualitätskriterien für Museen, 2008, S. 8.

23 Vgl. LVR-Museumsheft Nr. 2: Gestalterische Elemente in der Ausstellung, S. 5.

24 Ebd.

25 LVR-Museumsheft Nr. 2: Gestalterische Elemente in der Ausstellung, S. 5f.

Die wichtigste Zielgruppe stellen daher die Museumsmitarbeiter:innen in allen Teilbereichen dar. Darüber hinaus wird das Museumskonzept auch in der Kommunikation mit Trägern und Geldgebern, Politik und Verwaltung und zum Teil auch mit der Öffentlichkeit angewendet.²⁶ Dabei zeigt sich, dass ein Museumskonzept sowohl für die Außenwirkung im Hinblick auf die Besucher:innengewinnung und Öffentlichkeitsarbeit von Relevanz ist als auch für die Binnenstruktur der Kommunikation zwischen Mensch – Raum – Artefakten, die bereits näher erläutert wurde.²⁷ Bei der Entwicklung eines solchen Konzeptes sind zwei verschiedene Strategien denkbar. Verfolgt man den Ansatz »Top-Down« entwickelt die Museumsleitung ein solches Konzept aus den unterschiedlichen Teilkonzepten und stellt es den Museumsmitarbeiter:innen für die Arbeit zur Verfügung. Dies sorgt für klare Linien im Entwicklungsprozess bei gleichzeitig möglichst hoher Transparenz. Eine weitere Möglichkeit stellt der Ansatz »Bottom-up« dar. Hierbei wird den Museumsmitarbeiter:innen in Teams die Aufgabe gestellt, ein solches Museumskonzept (in Teilen) zu erarbeiten. Dieser Ansatz bietet eine Möglichkeit der Einbindung vieler verschiedener Perspektiven und Expertisen.

6. Verdichtende Bemerkungen

»Museen sind das sammelnde, speichernde und verarbeitende Gedächtnis des kulturellen Erbes unserer Gesellschaft. Sie spielen eine wichtige Rolle bei der gesellschaftlichen, insbesondere kulturellen Standortbestimmung und Strukturentwicklung. Sie sind lehrende und lernende Institutionen, welche immer wieder der aktuellen Positionierung bedürfen.«²⁸

Dieses Zitat des DMBs spiegelt die Vielfältigkeit der Rollen, Funktionen und Aufgaben eines Museums wider. Ein Museum befindet sich in einem ständigen Prozess im Hinblick auf die Konzipierung, Bewahrung, Vermittlung und Gestaltung. Die gesellschaftlichen Entwicklungen müssen ebenso wie neue Forschungsentwicklungen stets erarbeitet und in die Ausstellung eingearbeitet werden. Auch wenn im vorangegangenen Artikel lediglich eine der vier Kernaufgaben eines Museums,²⁹ das Ausstellen und Vermitteln, gesondert herausgegriffen wurde, zeigt sich, wie viele Entwicklungsschritte allein für diesen Aspekt notwendig sind. Angefangen mit der Aufstellung eines allgemeinen Museumskonzeptes über die Konzipierung eines Vermittlungsansatzes, der die Notwendigkeit der Besucher:innenforschung impliziert, bis hin zur konkreten Besucherlenkung im Raum erfolgen viele Schritte zur Erfassung einer (möglichen) Kommunikation zwischen den Menschen mit dem Raum und den Artefakten.

26 Vgl. Deutscher Museumsbund e.V./Konferenz der Museumsberatung in den Ländern (KMBL): Leitfaden zur Erstellung eines Museumskonzeptes, Berlin: Deutscher Museumsbund e.V. 2011, <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2023/05/2023-ausstellungspraxis-in-museen-160dpi.pdf> abgerufen am 14.01.2024, S. 5f.

27 Vgl. Noschka-Roos, Annette: Besucherorientierung in Museen: Vielfalt als Prinzip, <https://www.kubi-online.de/artikel/besucherorientierung-museenvielfalt-prinzip> abgerufen am 30.08.2024.

28 Vgl. Deutscher Museumsbund: Leitfaden zur Erstellung eines Museumskonzeptes, S. 4.

29 Vgl. Deutscher Museumsbund: Standards für Museen, S. 6.

Aber welchem übergeordneten Ziel dient ein solch umfassendes Ausstellungs- und Vermittlungskonzept? Menschen treten in ihrem alltäglichen Leben ständig in einen Kommunikationsprozess zwischen ihnen und dem Raum und/oder Artefakten ein. Sie nehmen Artefakte im Raum wahr und kommunizieren mit ihnen durch verschiedene Bewegungsmuster und Handlungen. Das Museum als Bildungsort kann sich diesen natürlichen Prozess zu eigen machen, um die Kommunikation zwischen Mensch – Raum – Artefakten für den individuellen Vermittlungsauftrag zu nutzen und dementsprechend zu lenken. Dabei wird durch dargestellte Lenkungsmaßnahmen ein möglichst ansprechendes und aufmerksamkeitsregendes Erlebnis geschaffen. Durch die fachwissenschaftlichen Aufarbeitungen werden die Informationen gefiltert und durch die pädagogische Vermittlungsarbeit eindrucksvoll und lebensnah aufgearbeitet. Diese Art der Vermittlung adaptiert das gesellschaftlich erwünschte Phänomen der schnellen und gefilterten Informationsaufnahme. Die natürlichen Kommunikationsprozesse werden durch direkte und indirekte Maßnahmen für die Besucher:innen auf eine möglichst ergiebige und erlebnisreiche Art und Weise initiiert.

7. Ausblick – Religiöse Dinge im Museum

Artefakte im Kontext Museum bedürfen immer verschiedener Erschließungszugänge, die durch die Museumsmitarbeitenden geschaffen werden. Gleichzeitig ermöglichen die Gegenstände und Objekte selbst Zugänge für die Besucher:innen in ihrer komplexen Eigenart.³⁰ Ein besonderes Beispiel dafür stellen religiöse Artefakte im Museum dar. Bündeln wir alle vorangegangenen Überlegungen zur Kommunikation zwischen Mensch – Raum – Artefakten und versuchen diese Gedanken auf religiöse Dinge im Museum zu übertragen, muss zunächst festgehalten werden, dass die Präsentation von religiösen Artefakten im Kontext eines Museums immer die Gefahr von Spannungen hervorruft. Diese Spannungen sind durch die heterogene religiöse Landschaft unserer pluralen Gesellschaft bedingt. Religion ist ein sensibles Thema, das im öffentlichen Raum des Museums sensibel und interkulturell aufgearbeitet werden muss. Eva Tropper beschreibt den Umgang mit Religion wie folgt: »[...] so geht es heute immer mehr darum, Religionen als symbolische Deutungssysteme und Praktiken zu begreifen, mittels derer Menschen ihrer Welt Bedeutung verleihen.«³¹

Darüber hinaus wird gleichzeitig durch den Kontext Museum ein besonderer Raum für Dialog, Begegnung und Reflexion geschaffen, in dem das Museum durch das individuelle Vermittlungskonzept in eine moderierende Rolle treten kann.³² Die religiösen Artefakte nehmen in dem Kontext den »Kernpunkt« des Vermittlungsauftrages ein, da sie durch lenkende Maßnahmen in ein wahrnehmungsanregendes Besuchererlebnis eingebunden werden. Dabei werden Entscheidungen über Ort und Anordnung getroffen. Die Auswahl der religiösen Artefakte befindet über deren Wirkung, zudem können diese Faktoren auch Anhaltspunkte für das religiöse Weltbild

30 Deutscher Museumsbund: Leitfaden – Bildung und Vermittlung im Museum gestalten.

31 Tropper, Eva: Religion im Museum. Kulturelles Handeln moderieren, 2020, <https://www.museum-joanneum.at/forschung-vernetzung/museumsakademie/berichte/religion-im-museum-kulturelles-handeln-moderieren> abgerufen am 10.01.2024.

32 Ebd.

der Museumsmitarbeiter:innen darstellen.³³ Welche religiösen Artefakte werden ausgewählt? Welche Artefakte werden nebeneinander angeordnet? Wie ist das Größenverhältnis der Artefakte zueinander? Wie werden diese kontextuell eingebettet? Bei all diesen Fragestellungen ist es wichtig, dass ein Perspektivwechsel der Besucher:innen angeregt wird, der es ermöglicht, andere (religiöse) Standpunkte in Beziehung zu den religiösen Artefakten einzunehmen und diese zu reflektieren. Religiöse Artefakte können auf verschiedenen Ebenen erschlossen werden, indem unterschiedliche Interessen und Erfahrungen an sie herangetragen werden. Die Bildungs- und Vermittlungsarbeit eines Museums dient dazu, die religiösen Inhalte zu erschließen und die Aufmerksamkeit auf sie zu lenken, diese in Verbindung mit gesellschaftlichen Themen zu setzen und kritisches, reflektiertes Denken anzuregen.³⁴

Zudem spielt die Sensibilisierung von den immer weniger religiös sozialisierten Besucher:innen für den besonderen Wert der religiösen Artefakte eine Rolle in der Bildungs- und Vermittlungsarbeit. Peter Bräunlein beschreibt einen solchen Prozess als »romantische Verwandlung von Kunst-Erleben in religiöses Erleben«³⁵. Dies impliziert die Annahme, dass es einer heterogenen Besucherschaft durch religiöse Artefakte ermöglicht wird, das religiöse Objekt bzw. den religiösen Gegenstand auf eine besondere Art und Weise zu erfahren.

Daher lässt sich folgern, dass religiöse Artefakte im Museum zu einer besonderen und sensiblen Kommunikation zwischen Mensch – Raum – Artefakten führen. Zwar können und werden auch hier harte sowie weiche Lenkungsmaßnahmen im Rahmen des Vermittlungskonzeptes genutzt, dabei muss jedoch verstärkt auf den besonderen Kontext der Artefakte geachtet und ein Raum für eine offene und reflektierte Begegnung geschaffen werden.

Literaturverzeichnis/Internetquellen

- Ammon, Sabine/Baumberger, Christoph/Neubert, Christine/Petrow, Constanze: *Architektur im Gebrauch. Gebaute Umwelt als Lebenswelt*, Berlin: Universitätsverlag der TU Berlin 2018.
- Allmanritter, Vera: *Lebensstile, Besuchermotivationen und eine erfolgreiche kollektive Besucheransprache von Kultureinrichtungen*, Berlin: Konferenz Nationaler Kultureinrichtungen (KNK) 2019; https://konferenz-kultur.de/dokumente/190829_Abschlussbericht-AD-KNK-2017-2018.pdf abgerufen am 06.01.2024.
- Bräunlein, Peter: *Religion und Museum – Zur visuellen Repräsentation von Religion/en im öffentlichen Raum*, Bielefeld: Transcript Verlag, 2015.
- Deutscher Museumsbund e.V./ICOM-Deutschland: *Standards für Museen*, Kassel/Berlin: MK-Druck 2006, <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/standards-fuer-museen-2006-1.pdf>.

33 Vgl. REDIM, *Dynamiken religiöser Dinge im Museum*, Projekt REDIM – REDIM »Dynamiken religiöser Dinge im Museum« – Philipps-Universität Marburg (uni-marburg.de) abgerufen am 01.09.2024.

34 Deutscher Museumsbund: *Leitfaden – Bildung und Vermittlung im Museum gestalten*.

35 Bräunlein, Peter: *Religion und Museum – Zur visuellen Repräsentation von Religion/en im öffentlichen Raum*, Bielefeld: Transcript Verlag 2015, S. 22.

- Deutscher Museumsbund e.V./Bundesverband Museumspädagogik e.V. (Hg.): Qualitätskriterien für Museen – Bildungs- und Vermittlungsarbeit, Berlin: Deutscher Museumsbund e.V. und Bundesverband Museumspädagogik e.V. 2008.
- Deutscher Museumsbund e.V./Bundesverband Museumspädagogik e.V. (Hg.): Leitfaden – Bildung und Vermittlung im Museum gestalten, Berlin: Deutscher Museumsbund e. V. und Bundesverband Museumspädagogik e. V. 2020, <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2020/12/dmb-leitfaden-bildung-u-vermittlung-web-bfrei-20201201-002.pdf> abgerufen am 20.09.2024.
- Deutscher Museumsbund e.V./Konferenz der Museumsberatung in den Ländern (KMBL): Leitfaden zur Erstellung eines Museumskonzeptes, Berlin: Deutscher Museumsbund e.V. 2011, <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2017/03/leitfaden-museumskonzept-2011.pdf> abgerufen am 14.01.2024).
- Deutscher Museumsbund: Hauptsache Publikum! Besucherforschung für die Museumspraxis, Berlin: Deutscher Museumsbund e.V. 2019, <https://www.museumsbund.de/wp-content/uploads/2020/03/lf-hauptsache-publikum-web-200212.pdf> abgerufen am 20.09.2024.
- Gaß, Friederike: Besucherlenkung – Was ist das und wie funktioniert es?, 2021, <https://www.tour-konzept.net/2021/12/16/besucherlenkung-was-ist-das-und-wie-funktioniert-sie/> abgerufen am 03.01.2024.
- Westphal, Eva: Gestalterische Elemente in der Ausstellung – Eine Handreichung der LVR-Museumsberatung (= LVR-Museumsheft, Nr. 2), Köln: LVR-Druckerei 2015, https://www.lvr.de/media/wwwlvrde/kultur/berdasdezernat_1/publizieren_und_informieren/dokumente_44/15_1332_barrierefreiePDF_Kemsies_3.pdf abgerufen am 09.01.2024.
- Nettke, Tobias: »Was ist Museumspädagogik? – Bildung und Vermittlung in Museen«, in: Kulturelle Bildung online (2017/2016), <https://www.kubi-online.de/artikel/was-museumspaedagogik-bildung-vermittlung-museen> abgerufen am 04.01.2024.
- Noschka-Roos, Annette: »Besucherorientierung in Museen: Vielfalt als Prinzip« in: KULTURELLE BILDUNG ONLINE (2016/2017): <https://www.kubi-online.de/artikel/besucherorientierung-museen-vielfalt-prinzip> abgerufen am 30.08.2024.
- Przyborski, Aglaja/Wohlrab-Sahr, Monika: Qualitative Sozialforschung, München: Oldenbourg Verlag 2014.
- REDIM, Dynamiken religiöser Dinge im Museum, Projekt REDIM – REDIM »Dynamiken religiöser Dinge im Museum« – Philipps-Universität Marburg (uni-marburg.de) abgerufen am 01.09.2024.
- Tropper, Eva: Religion im Museum. Kulturelles Handeln moderieren, 2020m, <https://www.museum-joanneum.at/forschung-vernetzung/museumsakademie/berichte/religion-im-museum-kulturelles-handeln-moderieren> abgerufen am 10.01.2024.
- Wohlers, Lars: Informelle Bildung – Natur- und Kulturerbe freizeitorientiert vermitteln – ein Handbuch für Tiergärten, Großschutzgebiete, Museen, Botanische Gärten und historische Orte, Heiligentahl: Eigenverlag 2018, <https://www.kon-tiki.eu/leistungen/informelle-bildung-publikation/> abgerufen am 20.09.24.

»Schildchen« zwischen informativer Beschriftung und religiöser Alphabetisierung: Einblicke in Praktiken von deutschen und französischen Museen

Sylvie Le Grand

Religion und Museum, Religion im Museum: dies ist ein weites, vielschichtiges Feld, das schon in verschiedener Hinsicht bearbeitet wurde. In seinem jüngst erschienenen, dreibändigen Buch, das sein umfangreiches Oeuvre zusammenfasst,¹ erinnert der Historiker Krzysztof Pomian an einen schlichten, aber tiefgreifenden Befund: das Museum ist ein eigenartiger Ort (»un lieu étrange«), in dem Artefakte losgelöst von ihrem ursprünglichen Umfeld zur uneigennütigen Kontemplation bzw. zum Genuss und zur Unterweisung präsentiert werden.² Dass diese Trennung für religiöse Artefakte besondere Folgen hat, liegt nahe und gehörte jahrzehntelang zu den selbstverständlich gewordenen und kaum einmal mehr hinterfragten, museologischen Realitäten.³ Krzysztof Pomian macht dabei auf einen dialektischen Prozess aufmerksam, der den eigenartigen Ort Museum bestimmt: Diesem Prozess liegt eine Dynamik zugrunde, die sowohl einen Akt der Säkularisierung als auch infolgedessen – höchst paradox – einen Vorgang der Sakralisierung einschließt.⁴ Diese Dynamik gilt in erster Linie, aber nicht nur den religiösen Artefakten.

1 Pomian, Krzysztof: *Le musée une histoire mondiale* (=Du trésor au musée, Band 1; L'ancrage européen 1789–1850, Band 2; A la conquête du monde 1850–2020, Band 3), Paris: Gallimard 2020/2021/2022.

2 Pomian, Krzysztof: *Le musée une histoire mondiale* (= Du trésor au musée, Band 1), Paris: Gallimard 2020, S. 9.

3 Dass diese Trennung doch alles andere als selbstverständlich oder sogar schädlich sei, haben manche Autoren sehr früh betont, wie etwa Quatremère de Quincy (1755–1849), dessen *Lettres à Miranda* (1796) als Standardschrift der museologischen Reflexion seit etwa 30 Jahren wieder in den Mittelpunkt der diesbezüglichen Debatte in Frankreich rücken. Daran erinnert die Kunsthistorikerin Françoise Mardrus in einer Präsentation des Buches von K. Pomian am 15.3.2021: <https://www.louvre.fr/expositions-et-evenements/evenements-activites/une-histoire-mondiale-du-musee>.

4 Der Säkularisierungsvorgang ergibt sich aus der von Quatremère de Quincy so »penetrant« analysierten Trennung der Artefakte von ihrem ursprünglichen Umfeld, während der Sakralisierungsvorgang eine Folge der musealen Fokussierung auf dieselben Artefakte ist, die im Mittelpunkt sozialer und kultureller Praktiken stehend, stark aufgewertet werden. Eine solche Überhöhung ihrer Bedeutung im und durch das Museum nahm im Lauf der Geschichte verschiedene Formen an. Der heutige kulturelle Massentourismus in manchen Museen oder Großausstellungen stellt eine der aktuellsten Formen dieses Wandels dar. Zu diesem Entsakralisierungs-/Sakralisierungsvorgang im Museum vgl. auch Saint-

Wer mit der Historiographie des 19. Jahrhunderts in Deutschland ein wenig vertraut ist, weiß, dass die Stichworte Bildungsreligion/Kunstreligion⁵ auf einen potenzierten Aspekt dieses Sakralisierungsvorgangs hinweisen und vor dem Hintergrund einer für Deutschland typischen Entwicklung des Bildungsbürgertums und der deutschen Nationalkultur im 19. Jahrhundert unter anderem zu betrachten sind.⁶ In diesen Zusammenhang lässt sich die für Deutschland spezifische Museumskultur einbetten.⁷

Thema des vorliegenden Aufsatzes ist allerdings nicht eine Meso- oder Makroebene, auf der das allgemeine Verhältnis von Kunst bzw. Bild und Religion im Museum etwa im Vergleich von Deutschland und Frankreich bedacht werden soll, sondern eine bisher von der einschlägigen Forschung offensichtlich kaum beachtete Mikroebene: Es geht um Schildchen, die gemalten Bildern mit religiösem Inhalt hinzugefügt werden bzw. – sofern ausführlichere Beschriftungen fehlen – um werkübergreifende Erklärungen, die in den entsprechenden Sälen der Museen hängen. Den Anstoß zu einer solchen Untersuchung verdanke ich einem schon einige Jahre zurückliegenden Besuch des Augustinermuseums in Freiburg. Die Lektüre von ausgesprochen basalen Erklärungen löste Erstaunen in mir aus, denn die sehr schlichten Schildchen nahmen den Betrachter bei der Hand und erläuterten sämtliche Figuren in ihrer Bedeutung für das Christentum, selbst jene, deren Namen wie bei Maria, Jesus oder Joseph als bekannt vorausgesetzt werden können. Aus diesem ersten Erstaunen heraus haben sich einige erste Forschungsfragen entwickelt, denen ich hier nachgehen möchte. Sie bilden das tragende Gerüst des vorliegenden Aufsatzes.

Wie sind die Freiburger Schildchen inhaltlich und formal entstanden, aus welchem Anliegen heraus bzw. aufgrund welcher Erfahrung oder Beobachtung? Sind sie das Produkt eines individuellen Vorstoßes? Oder sind Sie eher das Ergebnis eines kollektiven Reflexionsprozesses gewesen? Und wenn ja, in welchem Rahmen stehen diese Überlegungen? Bestehen diesbezüglich formelle oder informelle Absprachen oder Vernetzungen innerhalb der Konservatorenschaft und wenn ja, in welcher Form? Inwiefern findet das Nachdenken über die Präsentation religiöser Gemälde und weiterer religiöser Artefakte in der museologischen Fachpresse einen Niederschlag? Gibt

Martin, Isabelle: *Peut-on parler des religions à l'école?*, Paris: Albin Michel 2019, S. 132–133; Mairesse, François: *Le culte des musées*, Brussels: Académie royale de Belgique 2014.

- 5 Stellvertretend für eine umfangreiche Literatur zum Thema vgl. die historischen oder soziologischen Studien von Matuschek, Stefan: *Der gedichtete Himmel: eine Geschichte der Romantik*, München: Beck 2021; Eißbach, Wolfgang: *Glaubenskrieg und Revolution als Wiege neuer Religionen*, Paderborn: Fink 2014 (vgl. »Kunstreligiöse Überbietungen« S. 473–481, »Kein Ende der Kunstreligion« S. 482–497).
- 6 Über die Bedeutung und Entwicklung des Bildungsbürgertums im 19. Jahrhundert vgl. die einschlägigen bahnbrechenden Recherchen: Conze, Werner et al. (Hg.): *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert* (4 Bände), Stuttgart: Klett-Cotta 1985–1990, zitiert von Dieter Langewiesche S. 107, dessen Aufsatz in dieser Beziehung auch zu erwähnen ist: Langewiesche, Dieter: »Vom Gebildeten zum Bildungsbürger? Umrisse eines katholischen Bildungsbürgertums im wilhelminischen Deutschland«, in: Martin Hubert/Gerhard Lauer in Verbindung mit Konrad Feilchenfeldt (Hg.), *Bildung und Konfession. Politik, Religion und literarische Identitätsbildung 1850–1918*, Tübingen: Niemeyer 1996, S. 107–132; vgl. auch Bollenbeck, Georg: *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt/Main: Insel Verlag 1994.
- 7 Savoy, Bénédicte (Hg.): *Tempel der Kunst: die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Mainz: von Zabern 2006; Ballé, Catherine/Poulot, Dominique: *Musées en Europe. Tradition, mutation et enjeux*, Paris: La Documentation française 2020 (édition revue et augmentée), S. 65–83.

es Hinweise auf eine mögliche Reflexion dieses Themas in den Museen bzw. ihren Archiven?⁸ Und wie gehen einige ausgewählte Museen in Deutschland und Frankreich exemplarisch mit dieser Frage um?

Hauptquellen dieser im Wesentlichen deskriptiv-empirischen Untersuchung sind Schildchen, Texte und Materialien aus Museen, die im Rahmen der Netzwerktagungen,⁹ aber auch darüber hinaus in den Jahren zwischen 2023 und 2025 besucht wurden.¹⁰ Ihre analytische Durchsicht ermöglicht, eine bescheidene Typologie des Umgangs mit religiösem Vorwissen, biblischem und kunstgeschichtlichem Wissen in Kunstmuseen zu entwerfen. Meine Überlegungen erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Vielmehr ist das Ziel der vorliegenden Studie eine erste Bestandaufnahme dieser Problematik sowie einige grundsätzliche Bausteine zur Reflexion über dieses Thema zu liefern. Dementsprechend gliedert sich der vorliegende Aufsatz in zwei Teile: Nach einem typologischen Überblick über einzelne museale Fallbeispiele werden verschiedene Thesen zur aktuellen Verortung religiöser Malerei im Museum vor dem Hintergrund neuerer museologischer Tendenzen formuliert.

Die Gegenüberstellung der französischen und deutschen Traditionen im Blick auf die Beziehung zwischen Staat, Religion und Gesellschaft – »distanzierende Neutralität« einerseits und »übergreifende offene Neutralität«¹¹ andererseits – darf hier nicht auf den spezifischen Raum »Museum« hin projiziert und als Prämisse der vorliegenden Studie vorausgesetzt werden. Das Museum ist in Frankreich der öffentlichen Schule als »Tempel des republikanischen Universalismus«¹² und konfliktreichem Ort überhaupt nicht gleichzusetzen. Erst die genaue Untersuchung kann zeigen, ob im musealen Bereich relevante Unterschiede zwischen beiden Ländern zu beobachten sind.

1. Überblick über den Umgang einiger Museen in Deutschland und Frankreich mit religiöser Malerei

Die Schildchen und Erklärungen, von denen hier die Rede ist, entstammen ständigen Ausstellungen in Museen, die abgesehen vom Freiburger Augustiner Museum im genannten Zeitraum besucht worden sind.¹³ Ihre erklärenden Texte werden hier von

8 Wir verstehen diesen Aufsatz als erste Etappe eines umfangreichen Forschungsprojektes zur religiösen Kunst in Museen in Frankreich und Deutschland. Für die vorliegende Studie konnten bis auf einzelne Beispiele die Fachpresse oder Archivunterlagen noch nicht herangezogen werden.

9 Für die Einladung zur Teilnahme am Netzwerk sowie für das sprachliche und kritische Korrekturlesen dieses Aufsatzes möchte ich Antje Roggenkamp herzlich danken.

10 In zwei Fällen (Freiburg, Nîmes) sind diese Materialien durch Gespräche mit Fachleuten aus diesen Museen ergänzt worden.

11 Böckenförde, Ernst-Wolfgang: Der säkularisierte Staat. Sein Charakter, seine Rechtfertigung und seine Probleme im 21. Jahrhundert, München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung 2007, hier S. 15.

12 Le Grand, Sylvie: »The Origin of the concept of «laïcité» in 19th Century France«, in: Lucian Hölscher/ Marion Eggert (Hg.), Religion and Secularity. Transformations and Transfers of Religious Discourses in Europe and Asia, Leiden/Boston: Brill 2013, S. 59–76, S. 74.

13 Der Besuch folgender Museen im Rahmen oder außerhalb von Netzwerktagungen hat zur vorliegenden Studie geführt: Münster und Telgte (2021, 2022), Hamburg (Oktober 2023), Köln (November 2023), Nîmes (Dezember 2023), Erfurt (Februar 2024), Rennes (April 2024), Nantes (Dezember 2024), Tours (Januar 2025), Berlin (Januar 2025).

einem narrativen Gesichtspunkt aus betrachtet, weniger in Bezug auf ihr Layout oder ihre typographische Gestaltung.¹⁴ Im Mittelpunkt des Interesses steht in erster Linie die Frage, ob überhaupt und wie in Schildchen oder auf weiteren erläuternden Tafeln Informationen zu den Bildern und deren religiösen, sprich hier biblischen Aspekten gegeben werden. Diese Frage lässt sich durch weitere Aspekte präzisieren: Werden die angesprochenen Themen oder Figuren als bekannt behandelt oder wird kein Vorwissen vorausgesetzt? Welche Informationen werden von den einzelnen Museen in den Vordergrund gestellt? Lässt sich zwischen den Zeilen ein bestimmtes Verhältnis des Museums zum biblisch-christlichen Erbe der jeweils präsentierten Werke europäischer Kunst herauslesen? Gibt es ein bestimmtes Anliegen, das die Weitergabe jenes Erbes oder dessen Hervorhebung prägt? Dies sind ein paar der Hauptfragen, die mich beim Besuch dieser Museen geleitet haben.

Das Ergebnis jenes Sammelns zeigt eine erhebliche Spannbreite von möglichen narrativen Ansätzen, die von der Abwesenheit jedwedem vorausgesetzten religiösen Vorwissens – so im Raum mit den Highlights zur christlichen mittelalterlichen Kunst im Augustinermuseum – bis hin zur Abwesenheit jedweder Erklärung und somit zur Voraussetzung eines elementaren biblischen Wissens beim Betrachter in der Alten Nationalgalerie in Berlin reichen. Zwischen diesen beiden extremen Ausprägungen finden sich eine Reihe von abgestuften Lösungen, die unterschwellig über das museologische Selbstverständnis und die Beziehung zum christlichen Erbe und konfessionell geprägten Gedankentum einzelner Museen Aufschluss geben.

1.1 Der Ausgangspunkt: Ein Extremfall und sein Pendant

Am Anfang stand die Präsentation der christlichen Kunst im Augustiner Museum in Freiburg. Meine damalige Erfahrung – vermutlich aus dem März 2013 – lässt sich nur spärlich rekonstruieren, da die museale Präsentation im Jahr 2020 vollständig verändert wurde: man hat alle Schildchen 2021/22 überarbeitet und mit Blick auf die geographische Lage Freiburgs im Grenzgebiet von Deutschland, Frankreich und der Schweiz nun dreisprachig (Englisch, Deutsch, Französisch) angepasst. Die Überarbeitung zielte auch auf eine Vereinfachung der Sprache mit wenig Fremdwörtern. Die Präsentation, die 2013 erhebliches Erstaunen bei mir hervorrief, ging auf den Kunsthistoriker und Konservator Detlef Zinke (1947–2022) zurück, der sie seiner Nachfolgerin Eva Breisig¹⁵ zufolge 2008 konzipierte. Meiner Erinnerung nach hingen die so schlicht und präzise beschrifteten Bilder im oberen Geschoss, wo heute noch, so Breisig, ikonographische Themen nach einzelnen Kapiteln (Maria, Jesus, die Heiligen) geordnet, ausgestellt werden. Zinke arbeitete fast sein gesamtes Berufsleben über in diesem Freiburger Museum, das er zwischen 2002 und 2008 kommissarisch leitete. 2012 ging

14 Letzteres (d.h. Layout und typographische Gestaltung) stand stichprobenartig im Mittelpunkt des Interesses des Museums für Bildende Kunst in Rennes, das ich im April 2024 besichtigte. Da erläuterte ein Schild, dass einzelne Bilder mit drei Schildchen aus verschiedenen Zeiten versehen waren, damit sich das Publikum selbst einen Überblick verschaffen könne.

15 Telefonisches Gespräch mit Dr. Eva Breisig im Juni 2024.

er in Ruhestand.¹⁶ Für den Hintergrund der Zinkeschen Präsentation ließ sich bis jetzt keine genaue Spur nachweisen.

Während 2013 Zinkes Schildchen in Freiburg selbst Maria und Jesus jeweils als Mutter des christlichen Menschensohns Gottes oder als Teil der dreifaltigen Gottesvorstellung explizit auswies, werden in der Alten Nationalgalerie Berlin die dort präsentierten Gemälde aus dem Umfeld der Nazarener – abgesehen von den Fresken aus der Casa Bartholdy – mit keiner Erklärung versehen. Dies gilt zum Beispiel für solche biblischen Figuren wie »Tobias und der Engel« (um 1824), »Christus bei Maria und Martha« (1812–1816). Auch über die Intentionen oder Motivationen der Maler (jeweils Theodor Rehbnitz 1791–1861, Friedrich Overbeck 1789–1869) erfährt man nichts. Wer darüber mehr in Erfahrung bringen möchte oder ohne konkreteres biblisches Wissen vor den Bildern steht, kann allerdings auf die von Birgit Verwiebe hervorragend redigierten Notizen der Online-Sammlung im Internet zurückgreifen. Ähnliches gilt für die »Verkündigung« (1820) von Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872), jedoch nicht für die »Beweinung unter dem Kreuz« (1876) von Arnold Böcklin (1827–1901), die auch online ohne würdige Notiz bleibt. Allein die Entstehungsbedingungen und das Schicksal der Fresken (1817) aus der Casa Bartholdy werden nebst ihrem Inhalt mit genauem biblischem Hinweis (»Josephsgeschichte 1. Buch Mose im Alten Testament«) sowohl vor Ort als auch online geschildert.

Diese beiden sehr unterschiedlichen Zugangsweisen zu Schildchen und Erläuterungstafeln bilden im Folgenden den Rahmen eines typologischen Überblicks über die Art der Beschriftung von religiösen Gemälden und Artefakten in deutschen und französischen Museen.

1.2 Variationen in der Akzentsetzung auf kunstwissenschaftliche, kultur- und sozialgeschichtliche oder anthropologische Aspekte

Verschiedene Varianten des Umgangs mit biblischem Erbe sind zwischen diesen beiden Extremfällen zu finden. Im Musée des Beaux Arts¹⁷ in Nîmes lag im Dezember 2023 eine kleine farbige Broschüre mit dem Titel »Pas à pas dans les histoires de la

16 Detlef Zinke studierte nach dem Abitur Kunstgeschichte und Klassische Archäologie an den Universitäten Frankfurt am Main und Wien. 1977 wurde er in Frankfurt mit einer Arbeit über Joachim Patinirs Weltlandschaft promoviert. Nach seiner Dissertation erarbeitete er am Liebighaus in Frankfurt den ersten Band des Corpuswerks *Nachantike großplastische Bildwerke*. Nach einem Volontariat beim Württembergischen Kunstverein in Stuttgart zwischen 1979 und 1981 wurde er 1981 wissenschaftlicher Angestellter am Augustinermuseum in Freiburg im Breisgau und bald auch stellvertretender Direktor. Seine Arbeitsschwerpunkte waren Malerei und Skulptur bis 1800. Von 2002 bis 2008 war er kommissarischer Leiter des Hauses. Er konzipierte und veranstaltete zahlreiche große Ausstellungen sowie die Neugestaltung des Augustinermuseums bis zur Eröffnung im März 2010. Auch nach dem Ruhestand im Dezember 2012 blieb er dem Augustinermuseum verbunden. <https://www.regiotrends.de/de/aus-vereinen-gruppen/index.news.492277.detlef-zinke-ehemals-stellvertretender-direktor-des-augustinermuseums-freiburg-ist-verstorben---team-der-staedtischen-museen-freiburg-trauert-um-vertrauten-kollegen.html> abgerufen am 30.05.2025.

17 Der Begriff »Musée des Beaux Arts« bezeichnet im Französischen ein allgemeines Kunstmuseum, d. h. ein Museum für Bildende Künste.

Bible« (»Schritt für Schritt in die Bibelgeschichten hinein«)¹⁸ aus. Sie präsentiert in einzelnen Episoden den biblischen Erzählstoff für die sechs ausgewählten Bilder, und zwar in einfacher Sprache und aus betont erzählerischer Perspektive. Auf die Einteilung von Altem und Neuem Testament, auf Exegese, Archäologie oder kunstgeschichtlichen Kontext¹⁹ der Bilder verzichtet die Broschüre. In den Vordergrund rückt jeweils die kleine Geschichte, die dem Bild zugrunde liegt, während ikonographische oder anthropologische Aspekte nur nebenbei, wenn überhaupt erwähnt werden.²⁰ Die Episoden behandeln der Reihe nach Kain und Abel, Susanne und die [beiden] Alten, Christus und die Ehebrecherin, den siegreichen Samson, Joseph und seine Brüder, Moses und die eherne Schlange. Über einen QR-Code auf der Broschüre ist für jedes einzelne Bild die Erzählung mit musikalischer Untermalung abzurufen und zu hören. Auf dem Titelblatt der kleinen Broschüre steht ein farbiges Bild ohne Unterschrift oder Bezeichnung, vermutlich Jesus und die Gesetzeslehrer, das darin nicht weiter vorkommt. Die Einleitung der Broschüre lautet: »Im Museum für Bildende Kunst können manche Bilder Fragen aufwerfen oder Schwierigkeiten bereiten. Was erzählen sie? Warum treten diese beiden Alten an jene Frau heran? Warum weist dieser Riese auf den Kiefer eines Esels hin? Warum schreibt dieser bärtige Mann auf den Boden? Die Maler haben sich von einem sehr berühmten Buch, der Bibel und ihren sehr detaillierten Geschichten, inspirieren lassen.«²¹

Eine solche Initiative, die vornehmlich die erzählerisch-inhaltliche Dimension biblischer Geschichten ins Zentrum rückt – und eventuell darüber hinaus gehend den damit implizit gemeinten, kulturgeschichtlichen und anthropologischen Fundus ansteift –, steht ziemlich allein unter den hier angesprochenen, exemplarischen Fällen. Die anderen Museumsbeispiele weisen ebenfalls ausgeprägte Profile auf; sie verhalten sich im Gegenüber zum biblisch-christlichen Erbe auf verschiedene Art und Weise, indem sie unterschiedliche Aspekte jeweils akzentuieren. So erweist sich das Musée des Beaux Arts in Tours als ein Museum mit deutlich gelehrtem, kunstwissenschaftlichem Ansatz. Sofern die Schildchen zur religiösen Malerei mit Erklärungen versehen sind, verweisen sie vorrangig auf den Diskurs innerhalb der Kunsthistorikerzunft.²² Dieser gelehrte Diskurs umfasst sowohl Hinweise auf frühere, zentrale Forschungs-

18 Service des Publics, Musée des Beaux-Arts de Nîmes et Ulysse Abel, étudiant en stage au musée (Hg.): Pas à pas dans les histoires de la Bible, Nîmes : Musée des Beaux-Arts (mai) 2022.

19 Manchmal wird der kunstgeschichtliche Kontext kurz erwähnt. Zum Beispiel wird in Bezug auf »Le Christ et la femme adultère«, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, Ecole de Morazzone (1573–1626), notiert: »les artistes baroques peignent de cette façon par opposition à la nouvelle réforme protestante.« (»Die Künstler aus der Barockzeit malen auf die Weise, um sich von der evangelischen Reformation abzugrenzen«).

20 So steht am Ende der Geschichte von Kain und Abel geschrieben: »Giovanni Battista Langetti peint, comme à son habitude, des corps imposants et musclés qui prennent tout l'espace du tableau. C'est un choix intéressant, car il illustre le premier mythe de violence de la Bible.«

21 Service des Publics et al. : Pas à pas.

22 Der Kommentar zu Lorenzo Veneziano »Les anges musiciens« zeigt das in eklatanter Weise, indem er auf die Recherchen des berühmten Kunsthistorikers und ehemaligen Direktors und Präsidenten des Louvres, Michel Laclotte, hinweist. Interessanterweise ist es dieser gelehrte, zunftinterne Ansatz, den Alain Girard, Michel Laclotte erwähnend, mit dem Konzept des Musée laïque d'art sacré du Gard überwinden wollte: vgl. Douyère, David/Salatko, Gaspard/Cerezales, Nathalie, »Entretien avec Alain Girard sur le Musée laïque d'art sacré du Gard«, in: Culture & Musées 42 (2023), S. 222–235.

ergebnisse als auch ikonographische Erläuterungen – so wird etwa zur Figur Joseph von Arimathia ausgeführt: er »soll das Blut Christi auf dem Felsen Golgatha aufgefangen haben. Mit Hilfe von Nikodemus nahm er den Leichnam Jesu vom Kreuz und erhielt die Erlaubnis, ihn zu beerdigen. Er wird gewöhnlich mit dem Leichentuch, der Dornenkrone, den drei Nägeln und einer Zange dargestellt«²³ – oder es besteht eine Kombination aus Werkgeschichte, ikonologischer und ikonographischer Perspektive – wie etwa bei den beiden Bildern von Mantegna (1431–1506) in Tours, »Gebet im Garten der Olivenbäume« (La Prière au jardin des oliviers, 1459) und »Auferstehung« (La Résurrection, 1459). Die theologische Bedeutung der Auferstehung als Kernüberzeugung im christlichen Glauben wird dabei erwähnt. Auch zeugen manche Beschreibungen oder Analysen auf einzelnen Schildchen von einer Perspektive, die sich explizit zum Christentum bekennt: Der Hinweis auf »unsere Sünden« steht so mitten in einer sehr gelehrten Erklärung über den Beschneidungsritus und einer Bildanalyse von Claude Vignon (1593–1670) »la circoncision«²⁴. Dagegen werden als bekannt vorausgesetzte Motive wie die Flucht nach Ägypten von Rembrandt, die Anbetung der Könige oder die Esther-Figur weder biblisch noch ikonographisch erläutert.

Demgegenüber erscheint die Herangehensweise im Musée des Beaux Arts in Nantes als besonders originell. Der religiös-kulturgeschichtlichen Dimension der Sammlung wird von den Kuratoren der ständigen Ausstellung eine große Bedeutung beigemessen. Rein quantitativ gesehen werden sieben von dreizehn Tafeln mit Hintergrundwissen vordergründig religiösen Themen gewidmet. Die folgenden Themenfelder werden ausgiebig mit Erläuterungen versehen, die religiöse Aspekte würdigen: »Les primitifs italiens et la Renaissance«; »Correspondances musicales et colorées«; »La peinture religieuse au temps des Réformes en Italie et aux Pays Bas«; »Repas sacrés, repas profanes«; »Figures de la passion: mythologie et religion«; »Le triomphe de la peinture religieuse en France«; »Georges de la Tour et les peintres du clair-obscur«. Ohne betonte religiöse Dimensionen bleiben dagegen die anderen, auf erläuternden Tafeln hervorgehobenen Thematiken: »Paysage, fenêtre sur le monde«; »Le goût pour la peinture de genre«; »La naissance du héros romantique«; »Le ›Grand Tour‹ en Italie, un voyage initiatique«; »Le musée idéal des frères Cacaault«; »Barbizon et la Bretagne«.

Der erste Saal im Museum, der sich auf die altitalienische Malerei konzentriert, zeigt u. a. ein abstraktes Bild des modern-zeitgenössischen (Glasfenster-)Malers Albert Manessier (1911–1993), nämlich »Salve Regina« von 1945 und versieht es mit Erklärungen zu seiner Konversion.²⁵ Eine Tafel weist auf Verbindungen zwischen Musik und Farbe sowie epochenübergreifend auf ein Bild aus dem 16. Jahrhundert hin, auf dem

23 Musée de Tours, Schildchen zu: Niccolò di Tommaso? Documenté à Florence, Naples et Pistoia dans la seconde moitié du XIVe siècle. Joseph d'Arimathie, tempera sur bois (peuplier), Collection Octave Linet, legs en 1963. Zitat: »Joseph d'Arimathie aurait recueilli le sang du Christ sur le Golgotha. Aidé de Nicodème, il décloua le corps de Jésus de la croix et obtint l'autorisation de l'ensevelir. Il est généralement représenté tenant le linceul, la couronne d'épines, les trois clous et des tenailles.«

24 Während das Schildchen im Museum »die Erlösung von unseren Sünden« erwähnt, ist der Wortlaut auf der Online-Notiz etwas anders. Es präzisiert etwas distanzierend: »die Erlösung von den Sünden der Menschen«. https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/claude-vignon_la-circoncision_huile-sur-toile abgerufen am 19.02.2025.

25 <https://www.navigart.fr/museedartsdenantes/artwork/alfred-manessier-salve-regina-11000000002627> abgerufen am 19.02.2025.

ein betender Jesuit zu einem Bild Christi hinschaut. Seine Haltung bildet paradigmatisch die potentielle Stellung des Betrachters zur Malerei.²⁶

Auffällig in diesem Museum ist die stete Bemühung, zwischen Altem und Neuem Testament zu unterscheiden, ohne dass es allerdings konkrete Hinweise auf einzelne Bibelstellen gibt. Darüber hinaus ist auf kulturgeschichtliche Aspekte im Zusammenhang mit dem biblisch-christlichen Erbe hingewiesen. So wird zweimal in den thematischen Erläuterungen die Bedeutung des Konzils zu Trient (1545–1563) unterstrichen: Einmal dort, wo es um die Neubestimmung des Status des religiösen Bildes geht und zudem im Schildchen eines einzelnen Bildes, das an die Förderung von Nüchternheit und Naturalismus durch die Gegenreformation erinnert – so etwa im Kommentar von »Jesus parmi les docteurs«, Maître de l'annonce aux bergers, Naples 1630–1660. Zu biblischen Motiven wie der Arche Noahs oder dem Abendmahl werden kurze theologische Erklärungen gegeben.

Der spezifische Ansatz des Richard-Wallratz-Museums in Köln lässt sich in eine ähnliche Perspektive wie derjenige des Museums in Nantes einbetten, aber es erfolgt mit noch deutlicherem Nachdruck und einer Prise Humor. Herzstück dieses Museums ist die mittelalterliche Sammlung mit Werken Stefan Lochners und der sogenannten »Kölner Schule«. So ist es nicht verwunderlich, dass eine große Anzahl der ausführlichen Erläuterungstafeln im Museum der religiösen Malerei aus dieser Zeit gewidmet sind.²⁷ Auffällig dabei ist der betont ungezwungene, humorvolle Ton mit der Tendenz zu Wortspielen, der diese Tafeln oft charakterisiert. »Der liebe Gott steckt im Detail«²⁸: so lautet der Titel des Schildchens zu Stefan Lochners »Muttergottes in der Rosenlaube« (um 1440–1442), in dem die »vielschichtige theologische Aussage« und »der göttliche Heilsplan« an der Schnittstelle zwischen Astronomie und Theologie anschaulich gemacht werden.²⁹ Unter dem Titel »Der Tag der Abrechnung« wird Lochners »Weltgericht« (um 1435) analysiert. »Aus dem Rahmen fallen« – so der Titel eines Schildchens – einige Szenen aus der Heilsgeschichte und besonders das im so doppeldeutig betitelten Schildchen analysierte, anonyme Bild mit »windschiefem« Format (1370–1380) auf »Tannenholz mit Originalrahmen«. Direkte Anrede an den Betrachter,³⁰ sowie Ausdrücke, die Parallelen mit der heutigen Zeit schaffen, erzeugen zusammen mit den Wortspielen eine Komplizenschaft mit dem zeitgenössischen Betrachter: Die »Art Cologne im Mittelalter« betitelte Tafel beschreibt den sozialgeschichtlichen Kontext der damaligen Kunstproduktion am Rhein, so insbesondere das Handwerker-

26 <https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/nantes-44000/nantes-ce-beau-et-mysterieux-tableau-acquis-par-le-musee-d-arts-6eb61710-98a5-11e8-a212-1f68235c1350> abgerufen am 19.02.2025; <https://www.navigart.fr/museedartsdenantes/artwork/anonyme-italie-milan-xvie-rex-meus-et-deus-meus-110000000215105> abgerufen am 19.02.2025.

27 Im Richard-Wallratz-Museum habe ich ungefähr 18 Schildchen mit Erklärungen und Erläuterungstafeln in den Sälen zur mittelalterlichen Malerei gezählt, gegenüber etwa 14 solcher Schildchen und Tafeln in denjenigen zur Malerei anderer Epochen. Von den letzteren 14 Schildchen und Tafeln behandeln vier religiösen Stoff.

28 Diese Tafel ist wie ein paar andere mit einer Biene gekennzeichnet, wohl einem Zeichen für einen speziellen, Kindern gewidmeten Parcours durch das Museum.

29 Diese Zitate sind dem Schildchen zu Stefan Lochners »Muttergottes in der Rosenlaube« mit dem Titel »Der liebe Gott steckt im Detail« entnommen.

30 »Sie sehen...« (Schildchen »die Renaissance kommt nach Köln«); »... Schöpfer unserer Gemälde« (Schildchen »Art Cologne vor 600 Jahren«) im Richard-Wallratz-Museum.

selbstverständnis der Künstler, die Rolle der Kaufleute als »Sponsoren«, den Bedarf an kirchlicher Ausstattung, die Einflüsse aus den Nachbarländern, die Bedeutung der Nachbarkünste, den Stellenwert der strengen Zunftregeln sowie den Geschmack einer konservativen Klientel. Unter dem Stichwort »Multimedia im Mittelalter« wird das Bild »Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes« (Kölnisch, um 1425–1435) aufgrund der geschnitzten Köpfe und Spruchbänder an den Figuren (»Weib, sieh dein Kind«, »Johannes, sieh deine Mutter« Johannes 19, 25–27) analysiert. »Köln rundum« ist das Schildchen betitelt, das zwei Bilder eines anonymen Meisters kommentiert, auf dem »die Heiligen« »wie zum Familienfoto [...] aufgestellt« sind. Auch werden die drei Maler »im Bann der Niederlande«, so der Titel der Erläuterungstafel, präsentiert: ihre Werkstatt-»Kooperative« stand unter starkem Einfluss der niederländischen »Malerkollegen«, einem Einfluss, dessen Hauptaspekte wie etwa die Einbettung in die Landschaft, die Wandlung des Horizonts oder der Illusionismus kurz und bündig dargelegt werden. So werden wichtige ästhetische oder kunstgeschichtliche Erkenntnisse im Plauderton mit scheinbarer Beiläufigkeit (»übrigens«³¹) vermittelt, wie etwa »der schöne Stil um 1400« auf der Erläuterungstafel »Schönheit als Stil«: »Zum ersten Mal erfasst eine Formensprache das ganze Abendland – die Kunst globalisiert sich«. Die hier beobachteten Tendenzen sind auch für andere nicht-religiöse Bilder aus anderen Epochen – wie etwa die Tafelbilder »Die Kunst, ein ernstes Spiel«; »Geheimnisvolles Flackern«, »Kunst mit Brief und Siegel« zeigen – und für religiöse Bilder anderer Zeiten gültig: Unter dem Stichwort »Biblisches Betrugsdrama« analysiert ein Schildchen die Darstellung der alttestamentlichen Geschichte Rahels und Leas in einem niederländischen Bild des 17. Jahrhunderts; ein Stilleben aus dem 17. Jahrhundert wird als »gemalte Fastenpredigt«, so der Titel des Schildchens, präsentiert an der Schnittstelle zwischen Ausfüllung einer »Marktlücke«, Darstellung eines »schlichten Imbiss[es]« im Sinne einer »tugendhafte[n] Genügsamkeit« und »religiöse[r] Symbolik [eines] Arrangements«, das seinerseits das »Fastenspeisen« und die Erinnerung an das »Abendmahl« kombiniert. »Die Anbetung der Könige« (ca. 1753) von Tiepolo (1727–1804) zeigt, wie »ein altes Thema neu erzählt« wird, so der Titel des Schildchens.

Bemerkenswert an den Kölner Schildchen und Erläuterungstafeln zur religiösen Malerei ist abgesehen von den gerade erwähnten Merkmalen, die von der Bemühung um Zugänglichkeit und Verständlichkeit beim Publikum zeugen dürften, der gleichzeitig ins Auge fallende, hohe informative Anspruch der Schildchen und Tafeln sowie die Breite der dabei berücksichtigten, d.h. sozial- und kunstgeschichtlichen, aber auch ästhetischen, theologischen und anthropologischen Ansätze. So erfährt man einiges über die Kleiderordnung und den Stand im Mittelalter (»Vom Bild zum Bildnis«), über das Funktionieren der Altarbilder und die damit verbundene Dialektik Verhüllen/Enthüllen (»Das Altarbild – Lösungen für eine Aufgabe«), über die Wandlung der Frömmigkeit um 1440 (»Das Bild als Gebetbuch«), die Bedeutung von Wirtschaft und Handel (»Kunst für Kaufleute«), das Zeit- und Raumgefühl (»Vision und Wirklichkeit«, »im Bann der Niederlande«) sowie schließlich über die jenseitsbezogenen Hoffnungen und Ängste der damaligen Menschen (»Qual und Erlösung«), ohne dass ein solch abstraktes Fremdwort wie Eschatologie je verwendet wird.

31 »In einer Hinsicht täuscht der Begriff »Schöner Stil« übrigens: Die dargestellte Pracht und die verwendeten, äußerst kostbaren Farben [...] sind kein schöner Selbstzweck, sondern Teil der religiösen Bildausage.« (Tafel »Schönheit als Stil«, Richard-Wallratz-Museum)

In der hier vorgenommenen Bestandsaufnahme erscheint das Kölner Modell als besonders vorbildhaft. Die in Nantes beobachtete Herangehensweise scheint hier potenziert verwirklicht zu sein und im Gegensatz zu einem rein ikonologischen oder kunstwissenschaftlichen Ansatz, wie er sich in Tours manifestiert, zu stehen.

Eine Sonderstellung in diesem typologischen Überblick hat die Gemäldegalerie in Berlin inne. Was dieses Museum auszeichnet, ist das Zurverfügungstellen verschiedener technischer Formen und Geräte der Kunstvermittlung. Sie kommen neben Bild und Beschriftung, die ihrerseits ähnlich wie in der Alten Nationalgalerie Berlin meist minimal erscheinen, zum Einsatz. Dies gilt zum einen für die Audioguides und QR-Codes, die aber hier nicht erforscht werden konnten; zum anderen für das Spektrum der Online- und sonstigen Angebote, das sich als ziemlich groß erweist: »Klingende Bilder« ist eine gemeinsame Initiative von dem Museum und dem Sender Rias Berlin. Beide legten im Dezember 2023 eine Weihnachtsgeschichte vor, in der sich Bilder und Musik in theologischer und musikwissenschaftlicher Perspektive wechselseitig stützen und interpretieren. Mit der Passionsgeschichte wurde dies Experiment im März 2024 wiederholt. Zu nennen sind zudem die regelmäßigen Veranstaltungen, die unter dem Titel »Christliche Bildbetrachtung« von einer Tandemführung (meist aus dem Bereich der Kunstgeschichte und der Theologie) im Museum organisiert und online in verschiedenen Sprachen beworben werden.³² Diese Veranstaltungen werden von der benachbarten Stiftung der St. Matthäus Kirche in Berlin mitgetragen.³³ In den Angeboten »hingeschaut« oder der »Akademievortragsreihe« kommt die Behandlung religiöser Werke ebenfalls vor.³⁴ Darüber hinaus findet man unter anderem über die Webseite des Bode-Museums englischsprachige Erläuterungen, Kommentare und Videos³⁵, die sich zum Teil detailliert auf Werke der Gemäldegalerie beziehen und unter dem deutschsprachigen Titel »Schlüssel zur christlichen Kunst« mit englischsprachigem Inhalt aufgeführt sind. Es geht auf eine Partnerschaft mit dem britischen Projekt »VCS« (The Visual Commentary on Scripture) zurück, dessen Direktor der Theologe Ben Quash aus dem Londoner King's College ist. Das pluridisziplinäre Projekt, das Kunstgeschichte, Theologie und biblische Exegese verbindet, zielt vornehmlich auf eine (Wieder-)Entdeckung oder bessere Kenntnis der Bibel anhand des begeisternden Kontakts mit Kunstwerken ab.³⁶

32 Auffällig ist die irrtümliche Übersetzung ins Französische, »lecture d'images chrétiennes«, während die anderen Sprachen explizit das Christliche auf die Betrachtung/die Lektüre beziehen.

33 Vgl. z. B. <https://stiftung-stmatthaeus.de/veranstaltungen/christliche-bildbetrachtung-19/#> abgerufen am 21.02.2025.

34 Dazu zwei Beispiele <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/alte-nationalgalerie/online-angebote/detail/hingeschaut-adam-und-eva-aka-der-suendenfall-von-marcantonio-raimondi/> abgerufen am 21.02.2025 und <https://www.smb.museum/veranstaltungen/detail/akademievortragsreihe-bildwelten-im-zeitalter-der-kathedralen-2025-05-06-150000-149044/> abgerufen am 21.02.2025.

35 <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/bode-museum/online-angebote/video-reihen-und-filme/> abgerufen am 21.02.2025. Auf diesen Fund bin ich aber über eine Google-Suche mit dem Stichwort »Christliche Kunst in Berlin« gekommen.

36 <https://thevcs.org/about> abgerufen am 21.02.2025.

2. Reflexion an der Schnittstelle verschiedener museologischer Tendenzen

2.1 Verschiedene Antworten auf eine Erkenntnis: Wie ist der kulturellen Ignoranz zu begegnen?

Mit einem Angebot wie der Berliner »Christlichen Bildbetrachtung« oder dem allerletzten Beispiel einer britischen online-Initiative zur (Wieder-)Belebung des Umgangs mit biblisch-christlichem Erbe durch Kunst und zur Erneuerung des Umgangs mit Kunst anhand des biblischen Textes treffen wir auf eine Seite der Problematik, die die Interaktion verschiedener wissenschaftlicher Ansätze ohne Ausklammerung der bekenntnishaften Dimension des Kunstwerkes und der Betrachtung betont. Derartige Initiativen beruhen auf der Überzeugung, dass dieses Wechselverhältnis erhellend, fruchtbar und weittragend ist.

Womöglich sind sie auch der Feststellung zu verdanken, dass das biblische Erbe vielen Menschen fremd geworden ist und dass viele Werke der abendländischen Kunst und Kultur ohne eine minimale Kenntnis und Vertrautheit mit diesem Erbe unverständlich bleiben. Eine solche Feststellung hat in Frankreich zur Reflexion über die nötige, fächerübergreifende Vermittlung von Wissen über die Religionen in der Schule geführt. Ausgehend von einem Gutachten Philippe Joutards im Jahre 1989 und im Zuge der vielbesprochenen Studie Regis Debrays, »L'enseignement du fait religieux à l'école laïque« (2002) wurden diesbezüglich allerlei konkrete Maßnahmen im französischen Schulsystem getroffen. Über Aspekte und Schwierigkeiten dieser Wissensvermittlung sowie über den dafür besonders geeigneten Einsatz von religiöser Kunst in der öffentlichen Schule werden lebhaft Diskussionen bis heute geführt.³⁷ Weniger politisch brisant und folglich auch nicht so breit mediatisiert werden die entsprechenden Überlegungen im Zusammenhang mit Museen, die in Frankreich vor 30 Jahren starteten. So wurde bereits 1996 eine große Tagung zum Thema »Ausbildung und Erziehung zur religiösen Dimension des kulturellen Erbes« in der Ecole du Louvre organisiert,³⁸ an der eine Vielzahl prominenter Forscher teilnahm. Genau in diesem Kontext entstand 1996 auf Initiative vom Museumskonservator Alain Girard das Musée laïque d'art sacré in Pont-Saint-Esprit im Gard-Département in Südfrankreich. Ihm ging es darum, angesichts eines »beunruhigenden, kollektiven Gedächtnisschwunds« einen sinnvollen, kulturell kontextualisierten Zugang zu religiösen Kunstwerken und Artefakten der Vergangenheit zu sichern. Es sei »nicht zulässig, dass die [französische] Laizität in ein kulturelles Vakuum münde. Wir hängen an Laizität als dem Respekt vor der Pluralität und können uns nicht mit der Ignoranz abfinden.«³⁹ Dementsprechend entfaltete er

37 Zu diesem Themenkomplex vgl. die Bücher und Aufsätze Isabelle Saint-Martins und zuletzt von derselben Autorin, »L'enseignement des faits religieux dans le cadre laïque en France: ambition et limites de l'approche culturelle«, in: Symposium Culture@Kultur 6 (2024), <https://reference-global.com/article/10.2478/sck-2024-0001> abgerufen am 21.02.2025.

38 Commission pour la sauvegarde et l'enrichissement du patrimoine culturel/ Ponneau, Dominique (Hg.): Forme et sens. La formation à la dimension religieuse du patrimoine culturel. Actes du colloque. Ecole du Louvre, Paris, 18–19.04.1996, Paris: La Documentation française 1997.

39 »Il [le musée laïque d'art sacré à Pont-Saint-Esprit] témoigne surtout d'un intérêt nouveau face à un patrimoine, pourtant omniprésent mais dont la perte de mémoire collective est préoccupante. Sa

ein anspruchsvolles museologisches Programm, in das die regelmäßigen Jubiläumskataloge Einblick geben.⁴⁰ Ein wichtiges Anliegen Alain Girards war es, gemäß einem von ihm wiederholten Stichwort »vom Erbe zur Kultur/Bildung überzugehen« (»aller du patrimoine à la culture«). Damit meint er, dass der Sinn der Artefakte erläutert werden muss, so dass die Besuchenden sich die Bedeutung dieser Artefakte wieder aneignen können. Konkret heißt das beim Museumskonzept, dass man über den eingangs erwähnten Entsakralisierungs-/ Resakralisierungsprozess im Museum hinausgehen soll und sich nicht auf die ästhetische Dimension der Artefakte beschränken darf, sondern ihre Bedeutung auch im ethnographischen Sinne wiedergeben soll, indem man Kontext der Entstehung und Gebrauch derselben beleuchtet.⁴¹

2.2 Schritt zur Seite

Angesichts der uns hier betreffenden, musealen Problematik ist zweierlei an dieser Stelle, im Übergang zwischen empirisch-beschreibendem und kontextualisierendem Teil anzumerken, was uns in diesem Zusammenhang zur Distanznahme von den eigenen Ausgangsthesen – etwa dass Erklärungen über biblische Figuren oder religiös, sprich hier christliche Inhalte heutzutage notwendig geworden sind – einlädt: Tiefenbohrungen ergaben, dass eine Beschriftung von religiösen Bildern im 17. Jahrhundert in Kirchen, wie etwa Notre Dame in Paris üblich war. Anlässlich der Ausstellung der restaurierten »Mays de Notre Dame«⁴² im Frühjahr 2024, jener großen Bilder, die die Zunft der Goldschmiede zwischen 1630 und 1707 jedes Jahr im Mai der Jungfrau Maria stiftete, erfuhr man, dass diese Werke immer von Erklärungen begleitet waren, die im Laufe der Zeit zwei- bzw. dreiteilig waren: diese Erklärungen bestanden aus einem religiösen Gedicht und einem Gebet sowie ab 1655 einem Heftchen mit religiös-katechetischer und ästhetischer Erläuterung des Bildes.⁴³ Auch die geschmückten und

genèse tient d'un constat: nous avons donné le jour à une génération sans mémoire [...]. Plus encore aujourd'hui qu'hier, il convient de donner aux publics les clefs indispensables pour lire, comprendre, apprécier ou aimer les œuvres d'art sacré. Car il n'est pas possible que la laïcité débouche sur un vide culturel. Nous sommes attachés à la laïcité comme respect de la pluralité et nous ne pouvons pas nous résigner à l'ignorance.« Girard, Alain: »Un musée départemental d'art sacré. Le programme muséographique du musée d'art sacré du Gard«, in: Revue de l'Eglise de France 82 (1996), S. 109–124, S. 109.

40 Stellvertretend für diese verschiedenen Kataloge vgl. Conseil général du Gard/Musée d'art sacré du Gard (Hg.): Musée laïque d'art sacré du Gard. Dix années de cheminement, [cat.] 2006; Girard, Alain: Le musée laïque d'art sacré du Gard et la Maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit, [Pont-Saint-Esprit]: Musée d'art sacré du Gard 2015.

41 Conseil général du Gard/Musée d'art sacré du Gard (Hg.): Musée laïque d'art sacré du Gard, S. 15, 19–21.

42 <https://www.mobiliernational.culture.gouv.fr/fr/expositions-et-evenements/grands-decors-restaures-de-notredame>, <https://museedugrandsiecle.hauts-de-seine.fr/vie-des-collections/les-restaurations/les-mays-de-notre-dame>, <https://www.notredamedeparis.fr/comprendre/peintures/les-mays-de-notre-dame/> abgerufen am 21.02.2025.

43 Titelblatt der »Explication du tableau présentée à la sainte vierge par Messieurs les marchands orfèvres de Paris le premier jour de mai 1688.« Erklärung: »Dès les origines, des textes écrits ont été composés à l'occasion de l'offrande du may pour commenter l'œuvre. La forme de ces textes s'est peu à peu affinée: chaque grand may à partir de 1630 était systématiquement accompagné d'un sonnet de poésie religieuse et d'une prière à la Vierge pour le roi ou son épouse. Un troisième texte apparut en 1655: l'Explication, sous forme d'un fascicule imprimé de 2 ou 3 pages in-quarto qui décrivait la scène

bebilderten Tabernakel, die zwischen 1482 und 1629 gestiftet wurden, waren mit erläuternden Schildchen versehen.⁴⁴ Mit Experten müsste diskutiert werden, welche Bedeutung diese Erklärungen tatsächlich hatten. Zu einer ähnlichen Fragestellung und Distanznahme von unseren eigenen Prämissen fordern allerdings auch Bilder wie die Pietà aus Villeneuve-lès-Avignon auf, bei der die Jungfrau Maria, Maria Magdalena und Johannes im Heiligenschein den eigenen Namen tragen.⁴⁵ Die gängige Meinung, dass die biblischen Bilder im Mittelalter oder lange Zeit eine Bibel für Unbelesene⁴⁶ darstellen, damals für sich selbst sprechen und keinen erläuternden Zusatz brauchen würden, müsste hinterfragt oder differenziert werden.

Eine zweite Erkenntnis ist in diesem Zusammenhang mit einer Anekdote verbunden, die mir Frau Dorrit Fischer, ehemalige Lektorin der Hauptbibelgesellschaft zu Berlin in der DDR schilderte. Sie war in den 1980er Jahren nach Dresden gefahren, um sich die dortigen Museen im Hinblick auf die Beschriftung der Bilder anzusehen. Zu ihrem Erstaunen waren die Hinweise auf Bibelstellen bzw. Informationen zu den Bildern befriedigend, so dass das von ihr und der Bibelgesellschaft ins Auge gefasste Projekt eines Begleitheftes zur Sammlung nicht zur Realisierung kam.⁴⁷

représentée à la fois sous l'angle de l'instruction religieuse et sous l'angle esthétique. Ces explications dont les auteurs étaient parfois les chanoines de la cathédrale nous renseignent autant sur les formes du catéchisme populaire au dix-septième siècle que sur les débuts de la critique artistique. En 1688 le may fut réalisé par le peintre Guy-Louis Vernansal et représentait *La résurrection de la fille de Jaire* (musée des beaux-arts d'Arras). Le texte de la prière à la Vierge, publié à la suite de l'explication, était le suivant: Vierge qui de votre bonté nous laissez chaque jour quelque sensible marque, conservez-nous notre monarque dans une heureuse et parfaite santé. Forcez en sa faveur le cours des destinées; dans ses nobles desseins soyez un ferme appuy et pendant de longues années, conservez-le pour nous, conservez-le pour lui.»

- 44 Erklärung zu »Les tabernacles du may«, Pierre Bréblette (1598–1642), 1620–1630, Gravure (fac-similé), Paris, Bibliothèque Nationale de France, Inv. Qb. 1 (1619): »Cette gravure représente les 3 tabernacles qui, avant le don des grands tableaux, se sont succédé entre 1482 et 1629 pour la présentation des may à Notre-Dame. Au centre est représenté le premier modèle, utilisé entre 1482 et 1523. C'est une structure en bois, hexagonale, ornée de six tableautins représentant des épisodes bibliques, peints sur soie, à laquelle étaient suspendus des 'petits écriteaux' explicatifs (non reproduits).«
- 45 Diese Pietà (1450/1475), die Enguerrand Quarton (ca. 1410–ca. 1466) zugeschrieben wurde, hängt im Louvre. Zur Beschriftung auf dem Bild selbst schreibt Philippe Comar: »[...] il était courant à la Renaissance de peindre sur le tableau le nom, voire les titres et les mérites des personnages représentés. Dans la Pietà de Villeneuve-lès-Avignon, la Vierge, Marie-Madeleine et Saint Jean, bien qu'aisément identifiables à leurs attributs, ont leur nom inscrit sur leur auréole.« Comar, Philippe: *De la tyrannie du cartel*, Tusson: L'échoppe 2023, S. 8–9. Ich danke Jean-Baptiste Ticchi für den Hinweis auf diesen Essay und das Mitdenken bei diesem Thema.
- 46 Philippe Comar schreibt dem Papst Gregor dem Großen (um 540–604) eine solche Meinung zu: »Le pape Grégoire le Grand ne définissait-il pas la peinture comme le livre des illettrés?« Comar: *Tyrannie du cartel*, S. 23.
- 47 Gespräch mit Dorrit Fischer, Berlin im Januar 2025. Ihr sei dafür sowie für die vielen Anregungen bei gemeinsamen Museumsbesuchen in Berlin herzlich gedankt.

2.3 Museologischer Wandel

Manche Aspekte, die im empirischen Teil beobachtet wurden, sind vermutlich an der Schnittstelle verschiedener aktueller Tendenzen im Bereich der Museologie einzubetten. Einerseits ist ein stark ausgeprägter Trend im Sinne der Hervorhebung der Materialität der musealen Präsentation zu verzeichnen. So wurde in Berlin 2019 eine kleine Kabinettausstellung der Gemäldegalerie mit dem Titel »Schilder einer Ausstellung« der formellen Beschriftung und den Schildchen gewidmet.⁴⁸

Wie schon erwähnt wurden 2023/2024 die Schildchen im Musée des Beaux-Arts de Rennes zur Schau gestellt. Gleichzeitig wurde dort versucht, den Blick des Publikums auf andere Kulissen der musealen Arbeit zu werfen,⁴⁹ nämlich die Reserven, die im April 2024 z. T. sichtbar gemacht wurden. Auch die Rahmen der Bilder erleben in ihrer Materialität seit ein paar Jahren eine besondere Beliebtheit, wie u.a. eine kleine Ausstellung (»histoire de cadres«) im Musée des Beaux Arts de Rouen 2017 zeigte⁵⁰. Diese Beispiele zeugen einerseits von dem Willen, das Unsichtbare oder das scheinbar belanglose sichtbar zu machen und andererseits auch von dem Wunsch, das scheinbar Selbstverständliche zu reflektieren und mit kritischem Abstand auszustellen.

Die andere Tendenz, die mit letzterer zusammentrifft, ist der anwachsende Boom der Vermittlungsbemühungen. In diesem Zusammenhang richten sich die Bemühungen um Erklärungen in erster Linie auf die einfache Sprache. So entschied man sich in München aus Anlass einer Ausstellung zum Blauen Reiter im Juni 2022 für eine doppelsprachige Präsentation in gehobenem Deutsch und in einfacher Sprache. 2009 wurden die Falc⁵¹ bzw. Easy to read-Empfehlungen auf europäischer Ebene verbreitet. Das Museum in Nîmes beruft sich ausdrücklich auf sie. So lässt sich die hier geschilderte Initiative mit dem Heftchen zu biblischen Geschichten teilweise vor diesem Hintergrund erklären.

Wie in Freiburg scheint außerdem die Originalität des Projekts auf einzelne Persönlichkeiten zurückzugehen: wie einst Detlef Zinke in Freiburg, so hat sich der ehemalige Direktor des Museums, Pascal Trarieux,⁵² in Nîmes zusammen mit einem Praktikanten, Ulysse Abel, für diesen biblischen Weg durch das Museum stark ge-

48 Schloemann, Johan: »Schilder einer Ausstellung: Die Berliner Gemäldegalerie zeigt, wie die Beschriftung im Museum die Wahrnehmung von Kunst lenkt«, in: Süddeutsche Zeitung vom 17.07.2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ausstellung-dreissig-sekunden-fuer-die-ewigkeit-1.4528182> abgerufen am 31.05.2025.

49 Dies entspricht genau der Tendenz, die von James Bradburne, dem Leiter der Pinacoteca di Brera in Mailand, betont wird: Es gehe darum, die Funktionen des Museums und die Komplexität der Museumsarbeit aufzuzeigen. <https://www.youtube.com/watch?v=g3OL4OSEMwI> abgerufen am 30.05.2025

50 https://mbarouen.fr/sites/default/files/upload/programme2016–2017_web.pdf, S. 30; vgl. auch Gigoux, Sabine, in: La Croix 03.02.2024: »Au musée, les cadres sortent de l'ombre. Enquête. Au Musée d'Orsay, au Louvre ou à la Fondation Vuitton, les initiatives se multiplient pour attirer l'œil du public sur les cadres, tour à tour remarquables ou écrasants. Des >faire-valoir< qui recèlent souvent leur propre style et langage. [...]«.

51 FALC steht für Facile à lire et à comprendre. <https://www.culture.gouv.fr/Thematiques/developpement-culturel/culture-et-handicap/Facile-a-lire-et-a-comprendre-FALC-une-methode-utile>; vgl. auch <https://www.inclusion-europe.eu/easy-to-read/> abgerufen am 30.05.2025.

52 Zur beruflichen Biografie von Pascal Trarieux vgl. <https://cths.fr/an/savant.php?id=127700> abgerufen am 30.05.2025

macht. Auch die Entstehung des schon genannten Musée laïque d'art sacré in Pont-Saint-Esprit ist weitgehend dem Einsatz und den Impulsen seines Gründers und langjährigen Leiters, Alain Girard,⁵³ zu verdanken.

Mitten in diesem Boom der Vermittlungsbemühungen im Museum hat die Reflexion über museale Beschriftung in den letzten Jahren weit über Falc-Überlegungen hinaus an Bedeutung gewonnen. Hierbei haben die Schildchen (»cartels« im Französischen) einen besonders hohen Stellenwert, den eine aufgezeichnete Diskussion mit James Bradburne, Leiter der Mailänder Pinacoteca di Brera, und Jean-Luc Martinez, damals Direktor vom Louvre, am 15. September 2017 in Paris exemplarisch illustriert.⁵⁴ Letzterer erwähnt die »kopernikanische Wende«, die vom Schildchen ausgehen solle. Seitdem das Publikum in den Mittelpunkt des Interesses der Museumsleute gerückt ist, blühen die Projekte, die sich zum Ziel setzen, die Vielzahl und Vielfalt der – manchmal grundsätzlich museumsfremden – Besuchenden angemessen zu empfangen und anzusprechen. In diesem Zusammenhang ziehen die Schildchen die Hauptaufmerksamkeit der Spezialisten auf sich, so dass der Louvre und die Pinacoteca di Brera⁵⁵ eine umfassende Umarbeitung ihrer Schildchen unternommen haben und letztere außerdem originelle Initiativen – etwa Einbindung des Aufsichtspersonals in die inhaltliche Arbeit, Ausstellungen mit Rollenspielen oder dreifache Bearbeitung der Schildchen durch Kuratoren, große Schriftsteller oder durch/für Familien – in Gang gebracht hat. Dass die Diskussion um diese Schildchen kontrovers ist, zeigen sowohl die differenzierten Stellungnahmen beider Museumsdirektoren bei der genannten Veranstaltung im Jahre 2017 als auch die Ausführungen Philippe Comars in seinem anregenden Essay über die Beziehung von Schrift und Bild in der Malerei. So stellt er zwei pointierte Standpunkte zum Thema Schildchen und Beschriftung der Malerei gegenüber: Einerseits gebe es eine Nachfrage des Publikums nach Kontextualisierung der Werke und Kenntnissen über sie, andererseits sollten sich die Werke Comar zufolge selbst genügen und für sich selbst stehen. Erläuterung sei »eine Niederlage«. Der eigenständigen Kontemplation der Artefakte stellt er die Anerkennung von dem, was man von außen beeinflusst, gelernt hat, entgegen.⁵⁶ Sowohl die beiden schon genannten Direktoren des Louvres und der Pinacoteca di Brera als auch der Gründer vom Musée laïque d'art sacré in Pont-Saint-Esprit, Alain Girard, plädieren für respektvolle Kompromisslösungen: die Schildchen müssten so platziert werden, dass sie sich nicht visuell aufdrängen und die Betrachtung nicht beeinträchtigen; eines der Leitmotive Girards lautet dabei: Der Blick der Betrachtenden solle genährt werden (»nourrir un regard«).⁵⁷ Allerdings

53 Zur beruflichen Biografie von Alain Girard vgl. Douyère/Salatko/Cerezales: Entretien avec Alain Girard.

54 »Les cartels au musée: la voix des œuvres. Conférence de James Bradburne et Jean-Luc Martinez, 17.09.2017, Musée du Louvre, Paris«. <https://www.youtube.com/watch?v=g3Ol4OSEMwI> abgerufen am 31.05.2017.

55 Auch die Gemäldegalerie in Berlin plane eine solche umfassende Umarbeitung ihrer Schildchen. Vgl. Schloemann: »Schilder einer Ausstellung«.

56 Der von Philippe Comar vertretene Standpunkt über die Schildchen (Zitate S. 26–27) scheint der Stellungnahme des amerikanischen Kunsttheoretikers W. J. T. Mitchell in seinem 1994 veröffentlichten Buch »Picture Theory. Essay on verbal and visual representation« zu entsprechen. Vgl. Schloemann: »Schilder einer Ausstellung«.

57 Conseil général du Gard/Musée d'art sacré du Gard : Musée laïque d'art sacré du Gard, S. 3.

räumt Comar ein, dass religiöse oder mythologische Werke in dieser Debatte um Schildchen Einzelfälle darstellen und minimale Erläuterungen tatsächlich brauchen.

Die Debatte um die Beschilderung ist nicht neu und geht auf Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts zurück. Bevor Messingschilder am Rahmen der Bilder befestigt wurden, begnügte man sich unter anderem mit einer Nummerierung und Handkatalogen, in denen Autor und Titel des Werkes zusammengefasst waren.⁵⁸ Den schon genannten pointierten Standpunkten über Beschriftung entsprechend wechselten dann je nach Standort und bevorzugter Option jeweils Phasen des Purismus mit Perioden musealer Eingriffe verschiedener Couleur. Die von Jean-Luc Martinez nicht genau datierte, jetzige »kopernikanische Wende« in den Museen, die einem allgemeinen Trend auch in der Schule – nach dem Motto »Der Schüler müsse in den Mittelpunkt des Schulsystems rücken« – entspreche, wird jedenfalls den 1980er Jahren als einer Zeit gegenübergestellt, in der die Konservatoren sich bemühten, die Schildchen möglichst gelehrt zu verfassen und damit Ehre und Ethos ihrer Zunft verbanden.

3. Schlusswort

Die hier nachgezeichnete Entwicklung zeigt, wie stark der Diskurs über Museum und Museologie international verankert ist. Ideen und Lösungen zirkulieren über die staatlichen und nationalen Grenzen hinaus und Veränderungen sind in verschiedenen Ländern parallel zueinander zu erkennen. Inwiefern diese Entwicklung von den Austauschmöglichkeiten innerhalb des ICOMs (international council of museums) geprägt wird, bleibt hier dahingestellt. Auch der kleine, empirische Rundblick in einzelne deutsche und französische Museen belegt, dass keine deutsch-französische Kluft in Bezug auf Beschilderung religiöser Bilder festzustellen ist. Beobachtet wurden verschiedene Akzentsetzungen auf kunstwissenschaftliche oder auf eher kultur-, sozialgeschichtliche und anthropologische Aspekte in einem von zwei extremen Fällen gerahmten Ensemble. In diesen Extremfällen wird biblisches Vorwissen entweder ganz oder gar nicht vorausgesetzt; in den anderen Fallbeispielen sind die biblischen oder religiösen Erläuterungen mit den genannten Ansätzen verflochten.

Allerdings mögen zwei Unterschiede zwischen deutscher und französischer musealer Tradition vermutet werden: Die Frage nach dem religiösen Gedächtnisschwund scheint die französische museale Welt mit einem zeitlichen Vorsprung von etwa 20 bis 30 Jahren beschäftigt zu haben. Die Debatte ist in Frankreich schriftlich dokumentiert. Um eine solche These zu bestätigen, müssten aber für Deutschland weitergehende Recherchen im Archiv und in der Fachpresse unternommen sowie Gespräche mit Konservatoren geführt werden. Im Fall einer Bestätigung dieser Vermutung würde Frankreich diesbezüglich als eine Art Labor erscheinen und in diesem musealen und kulturellen Bereich einen vergleichbaren Platz wie Ostdeutschland versus West-

58 Die Forscherin, der die Berliner Ausstellung »Schilder einer Ausstellung« (2919) zu verdanken ist, hat die hochinteressante Geschichte der Beschilderung in der Gemäldegalerie Berlins nachgezeichnet. Vgl. Janzen, Svea, »Die historischen Bildbeschriftungen der Gemäldegalerie«, in: Jahrbuch der Berliner Museen 60 (2018/19), S. 75–84. Diesem Aufsatz ist zu entnehmen, dass die internationale Dimension der Fragestellung schon damals präsent war. Zu den Handkatalogen, die bereits im 17. Jahrhundert in den sogenannten *Salons* zu verzeichnen sind, vgl. auch Comar: Tyrannie du cartel, S. 23.

deutschland in der deutschen Diskussion über die Entwicklung kirchlicher Strukturen einnehmen.⁵⁹ Ein anderer Unterschied zwischen Frankreich und Deutschland betrifft die Fachsprache: Erstaunlich ist die Abwesenheit im Deutschen von Entsprechungen für Begriffe wie »muséographie« oder die auf das Museum bezogene »scénographie«.

Sowohl in der museologischen Praxis als auch in den museologischen Schriften erfolgt die Reflexion über den Stellenwert religiöser Artefakte im Museum offensichtlich in Schüben. Nachdem das laizistische Frankreich sich schon vor fast dreißig Jahren gründlich mit der Frage nach dem musealen Umgang mit seinem religiösen Erbe konfrontiert hatte, wird in regelmäßigen Abständen die Frage nach biblischer Wissensvermittlung überhaupt und folglich nach der angemessenen Präsentation religiöser Artefakte wieder wach. Aktuell beschäftigen sich neue Forschergenerationen mit der Frage nach dieser Ausstellungspraxis, wie der einleitende, programmatische Aufsatz in der Ausgabe der Zeitschrift *Culture & Musées* 40 (2022) zum Thema »religiöse Artefakte ausstellen«⁶⁰ sowie einige Publikationen der letzten zehn Jahre zeigen.⁶¹ Nicht von ungefähr wird von den Autoren des genannten Aufsatzes das Konzept Alain Girards im Musée d'art sacré in Pont-Saint-Esprit rückblickend reflektiert.

Dass sich die Einrichtung Museum als Seismograf für gesellschaftliche und kulturelle Umbrüche erweist, davon zeugt diese Welle von Publikationen, die noch einer gründlichen Auswertung bedarf. Feststeht auf jeden Fall, dass das Museum als Institution, die sich der materiellen Spurensicherung widmet und für Verlust und Gedächtnisschwund besonders empfindlich ist, eine gewisse Affinität⁶² mit religiösen Einrichtungen aufweist, die selbst auf Kontinuität und Weitergabe ihrer besonderen Traditionen aus sind.

59 Großbölting, Thomas: »Das religiöse Feld in Ostdeutschland: Von der Volkskirche über die Minderheitenkirche zur Avantgarde?«, in: Deutschland Archiv, 15.04.2022, www.bpb.de/507326 abgerufen am 11.06.2025.

60 Salatko, Gaspard/Cerezales, Nathalie/Douyère, David: »Exposer des objets religieux: quand le sens vacille«, in: *Culture & Musées* 40 (2022), S. 13–32.

61 Paine, Crispin: »Introduction: Museums und Material Religion«, in: *Material Religion* 8 (2012), S. 4–8; Paine, Crispin: *Religious Objects in Museums. Private Lives and Public Duties*, London: Bloomsbury 2013; Buggeln, Gretchen/Paine, Crispin/Plate, Brent (Hg.), *Religion in museums. Global and multidisciplinary perspectives*, London/New York: Bloomsbury 2017; ICOFOM study series 47, 1–2 (2019): »Museology and the Sacred. Selected Papers«, Isnart, Cyril/Cerezales, Nathalie: *The religious heritage complex. Legacy, conservation, and Christianity*, London: Bloomsbury 2020; Pimenova, Ksenia, »Museums and religious heritage: Introduction«, in: *Civilisations* 71 (2022), <http://journals.openedition.org/civilisations/7009> abgerufen am 10.06.2025. Diese Ausgabe der Zeitschrift *Civilisations* ist dem Thema »Museums and religious heritage: Post-colonial and post-socialist perspectives« gewidmet.

62 Über das informelle Bündnis zwischen Menschen aus der Denkmalpflege oder Kunstwissenschaft und Kirche in der DDR vgl. Le Grand, Sylvie: »Le patrimoine culturel chrétien en RDA: un potentiel critique?«, in: Hélène Camarade/Sibylle Goepper (Hg.), *Résistance, dissidence et opposition en RDA 1949–1990*, Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion 2016, S. 213–225.

Literatur

- Ballé, Catherine/Poulot, Dominique: *Musées en Europe. Tradition, mutation et enjeux*, Paris: La Documentation française 2020 (édition revue et augmentée), S. 65–83.
- Böckenförde, Ernst-Wolfgang: *Der säkularisierte Staat. Sein Charakter, seine Rechtfertigung und seine Probleme im 21. Jahrhundert*, München: Carl Friedrich von Siemens Stiftung 2007, S. 15.
- Bollenbeck, Georg: *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt/Main: Insel Verlag 1994.
- Buggeln, Gretchen/Paine, Crispin/Plate, Brent (Hg.): *Religion in museums. Global and multidisciplinary perspectives*, London/New York: Bloomsbury 2017.
- Comar, Philippe: *De la tyrannie du cartel*, Tusson: L'échoppe 2023.
- Conseil général du Gard/Musée d'art sacré du Gard (Hg.): *Musée laïque d'art sacré du Gard. Dix années de cheminement*, [cat.] 2006.
- Conze, Werner et al. (Hg.): *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert* (4 Bände), Stuttgart: Klett-Cotta 1985–1990.
- Douyère, David/Salatko, Gaspard/Cerezales, Nathalie, »Entretien avec Alain Girard sur le Musée laïque d'art sacré du Gard«, in: *Culture & Musées* 42 (2023), 222–235.
- Eßbach, Wolfgang: *Glaubenskrieg und Revolution als Wiege neuer Religionen*, Paderborn: Fink 2014.
- Girard, Alain: »Un musée départemental d'art sacré. Le programme muséographique du musée d'art sacré du Gard«, in: *Revue de l'Eglise de France* 82 (1996), S. 109–124.
- Girard, Alain: *Le musée laïque d'art sacré du Gard et la Maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit*, [Pont-Saint-Esprit]: Musée d'art sacré du Gard 2015.
- Großbölting, Thomas: »Das religiöse Feld in Ostdeutschland: Von der Volkskirche über die Minderheitenkirche zur Avantgarde?«, in: *Deutschland Archiv* 15.04.2022, www.bpb.de/507326 abgerufen am 11.06.2025.
- ICOFOM study series 47, 1–2 (2019): »Museumology of the Sacred. Selected Papers«.
- Isnart, Cyril/Cerezales, Nathalie: *The religious heritage complex. Legacy, conservation, and Christianity*, London: Bloomsbury 2020.
- Janzen, Svea, »Die historischen Bildbeschriftungen der Gemäldegalerie«, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 60 (2018/19), S. 75–84.
- Langewiesche, Dieter: »Vom Gebildeten zum Bildungsbürger? Umriss eines katholischen Bildungsbürgertums im wilhelminischen Deutschland«, in: Martin Hubert/Gerhard Lauer in Verbindung mit Konrad Feilchenfeldt (Hg.), *Bildung und Konfession. Politik, Religion und literarische Identitätsbildung 1850–1918*, Tübingen: Niemeyer 1996, S. 107–132.
- Le Grand, Sylvie: »The Origin of the concept of 'laïcité' in 19th Century France«, in: Lucian Hölscher/Marion Eggert (Hg.), *Religion and Secularity. Transformations and Transfers of Religious Discourses in Europe and Asia*, Leiden/Boston: Brill 2013, S. 59–76.
- Le Grand, Sylvie: »Le patrimoine culturel chrétien en RDA: un potentiel critique?«, in: Hélène Camarade/Sibylle Goepper (Hg.), *Résistance, dissidence et opposition en RDA 1949–1990*, Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion 2016, S. 213–225.
- Mairesse, François: *Le culte des musées*, Brussels: Académie royale de Belgique 2014.

- Matuschek, Stefan: *Der gedichtete Himmel: eine Geschichte der Romantik*, München: Beck 2021.
- Paine, Crispin: »Introduction: Museums und Material Religion«, in: *Material Religion* 8 (2012), S. 4–8.
- Paine, Crispin: *Religious Objects in Museums. Private Lives and Public Duties*, London: Bloomsbury 2013.
- Pimenova, Ksenia: »Museums and religious heritage: Introduction«, in: *Civilisations* 71 (2022), <http://journals.openedition.org/civilisations/7009> abgerufen am 10.06.2025.
- Pomian, Krzysztof: *Le musée une histoire mondiale (= Du trésor au musée, Band 1; L'ancrage européen 1789–1850, Band 2; A la conquête du monde 1850–2020, Band 3)*, Paris: Gallimard 2020/2021/2022.
- Ponneau, Dominique (Hg.): *Forme et sens. La formation à la dimension religieuse du patrimoine culturel. Actes du colloque. Ecole du Louvre, Paris, 18–19.4.1996*, Paris: La Documentation française 1997.
- Saint-Martin, Isabelle: »L'enseignement des faits religieux dans le cadre laïque en France: ambition et limites de l'approche culturelle«, in: *Symposium Culture@Kultur* 6 (2024), <https://reference-global.com/article/10.2478/sck-2024-0001> abgerufen am 21.02.2025.
- Saint-Martin, Isabelle: *Peut-on parler des religions à l'école?*, Paris: Albin Michel 2019, S. 132–133.
- Salatko, Gaspard/Cerezales, Nathalie/Douyère, David: »Exposer des objets religieux: quand le sens vacille«, in: *Culture & Musées* 40 (2022), S. 13–32.
- Savoy, Bénédicte (Hg.): *Tempel der Kunst: die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Mainz: von Zabern 2006.
- Schloemann, Johan: »»Schilder einer Ausstellung«: Die Berliner Gemäldegalerie zeigt, wie die Beschriftung im Museum die Wahrnehmung von Kunst lenkt«, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 17.07.2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ausstellung-dreissig-sekunden-fuer-die-ewigkeit-1.4528182> abgerufen am 31.05.2025.
- Service des Publics, Musée des Beaux-Arts de Nîmes et Ulysse Abel, étudiant en stage au musée (Hg.): *Pas à pas dans les histoires de la Bible, Nîmes : Musée des Beaux-Arts (mai) 2022*.

Internetquellen

- https://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/claude-vignon_la-circoncision_huile-sur-toile abgerufen am 19.02.2025.
- https://mbarouen.fr/sites/default/files/upload/programme2016-2017_web.pdf, S. 30 abgerufen am 30.05.2025.
- <https://museedugrandsiecle.hauts-de-seine.fr/vie-des-collections/les-restaurations/les-mays-de-notre-dame> abgerufen am 21.02.2025.
- <https://stiftung-stmatthaeus.de/veranstaltungen/christliche-bildbetrachtung-19/#> abgerufen am 21.02.2025.
- <https://thevcs.org/about> abgerufen am 21.02.2025.
- <https://www.louvre.fr/expositions-et-evenements/evenements-activites/une-histoire-mondiale-du-musee> abgerufen am 30.05.2025.

- <https://www.mobiliernational.culture.gouv.fr/fr/expositions-et-evenements/grands-decors-restaures-de-notredame> abgerufen am 21.02.2025.
- <https://www.navigart.fr/museedartsdenantes/artwork/alfred-manessier-salve-regina-11000000002627> abgerufen am 19.02.2025.
- <https://www.navigart.fr/museedartsdenantes/artwork/anonyme-italie-milan-xvirex-meus-et-deus-meus-110000000215105> abgerufen am 19.02.2025.
- <https://www.notredamedeparis.fr/comprendre/peintures/les-mays-de-notre-dame/> abgerufen am 21.02.2025.
- <https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/nantes-44000/nantes-ce-beau-et-mysterieux-tableau-acquis-par-le-musee-d-arts-6eb61710-98a5-11ec-a212-1f68235c1350> abgerufen am 19.02.2025.
- <https://www.regiotrends.de/de/aus-vereinen-gruppen/index.news.492277.detlef-zinke-ehemals-stellvertretender-direktor-des-augustinermuseums-freiburg-ist-verstorben--team-der-staedtischen-museen-freiburg-trauert-um-vertrauten-kollegen.html> abgerufen am 30.05.2025.
- <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/alte-nationalgalerie/online-angebote/detail/hingeschaut-adam-und-eva-aka-der-suendenfall-von-marcantonio-raimondi/> abgerufen am 21.02.2025.
- <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/bode-museum/online-angebote/video-reihen-und-filme/> abgerufen am 21.02.2025.
- <https://www.smb.museum/veranstaltungen/detail/akademievortragsreihe-bildwelten-im-zeitalter-der-kathedralen-2025-05-06-150000-149044/> abgerufen am 21.02.2025.
- <https://www.youtube.com/watch?v=g3OI4OSEMwI> abgerufen am 30.05.2025.

Teil II:

**Fokus Religionspädagogik: Das Museum als Ort
der Präsentation und Vermittlung
(nicht-)religiöser Dinge, Artefakte und Objekte**

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. Gestiegt 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 Kreuzifix 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 farblich bemalt: die Balken dunkelgrün mit rot-braunen Rändern, die Krone vermutlich vergoldet, das Lententuch 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 Kreuzifixus 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 farbige 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: *Ikongraphie 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 Kreuzfixe, 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-Gläubig?« 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. Burchrichter, Rita/Gärtner, Claudia: »Ästhetische Religionspädagogik. Religiöses Lernen zwischen kulturellem Erbe und Hyperkulturalität in heterogener Gesellschaft«, in: Bernhard Grümme/Mannfred 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. Transkulturelle, 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.
- Burricher, 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. Burricher/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.

Praktiken der Präsentation: Der Halderner Altar im Spiegel alltags-, religions-, körper- und raumbezogener Zuschreibungen

Antje Roggenkamp

Diese Studie befasst sich mit einem prominenten Sammlungsstück des *LWL-Museums für Kunst und Kultur. Westfälisches Landesmuseum* in Münster. Im Fokus stehen Praktiken der Präsentation, die den *Halderner Altar*¹ zu den Dingen der Sammlung in Beziehung setzen. Der Aufsatz rekonstruiert die Präsentation des Altars, zugleich adressiert er ihn als religiöses Ausstellungsobjekt. Da über die Herkunft des Altars viel diskutiert und noch mehr geschrieben wurde, interessiert zunächst, welche konkreten Bezüge die aktuelle Präsentation in der Mittelalterabteilung diesbezüglich nahelegt und welche ex- oder impliziten Kriterien hinter seiner Kontextualisierung stehen (1). Betonungs- und Auslassungspraktiken im Umgang mit dem ursprünglich religiösen Objekt gehen Bezügen zwischen dem Altar und den ihn umgebenden Fragmenten und Räumen nach (2). Eine exemplarische Analyse widmet sich Praktiken der Einbettung und Kontextualisierung, die im Museum zeitgenössisch bzw. retrospektiv aufgerufen werden; zudem wird sein spannungsvolles Gegenüber zu einem modernen Kunstwerk diskutiert (3). Schließlich werden Bewegungs-, Nutzungs- und Positionierungspraktiken thematisiert, die sich für den Flügelaltar aus seiner aktuellen Präsentation ergeben (4).

1 Die in der älteren Literatur gebräuchliche und auch im Folgenden gelegentlich verwendete Bezeichnung »Altar« ist etwas ungenau, präziser müsste es eigentlich heißen »Retabel oder Altar-Aufsatz« vgl. Kammann, Patrick/Marx, Petra: »Meister von Schöppingen«, in: Hermann Arnhold/Jürgen Krause/Volker Staab (Hg.), *Einblicke – Ausblicke. Spitzenwerke im neuen LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster*, Köln: Wienand Verlag 2014, S. 76–79. Ein Digitalisat des Altars ist u.a. zugänglich über die Deutsche Digitale Bibliothek. Ein Stemma ermöglicht den Zugriff auf Außen- und Innenseiten: Halderner Altar – Schauseite (Erste) (vgl. <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/4KVAT3KFS-D7MSE4ZPXIQZHB2IZTLM2LC> abgerufen am 02.11.2024); Halderner Altar – Schauseite (Zweite) (vgl. <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/HQHGNZ2FGFH36PHV5HYQDEFYJ26MYFE> abgerufen am 02.11.2024).

1. Präsentationspraktiken: Religiöse Dinge und ihre Präsentation im Kontext musealer Räume

Ein Objekt aus Westfalen zeigen

Der älteste Altar des *Schöppinger Meisters* (1440/1450)² ist fast am Ende der Mittelalter-Abteilung in der Mitte eines großen Saals aufgestellt (Abb. 1). Er hat seinen festen Platz zwischen verschiedenen Bildtafeln aus mittelalterlichen Retabeln sowie einem Holzrelief und einer Steinskulptur gefunden. Bildtafeln und Vitrinen hängen ihm auf der Rückseite gegenüber, seiner Vorderseite korrespondiert ein als moderne Collage gestaltetes Kunstwerk.³ Der Ausstellungsraum selbst folgt auf einen längs gestreckten Raum, in dem verschiedene Fragmente aus westfälischen Klöstern eine Rekonstruktion der Klosterkirche aus der ehemaligen Zisterzienserabtei Marienfeld umgeben. Ein kompakter, labyrinthisch konstruierter Saal schließt sich an, in dem aus Sandstein gefertigte gewaltige Statuen biblische Personen zeigen (Abb. 2). Sie stammen u. a. aus dem St. Paulus-Dom, der dem Museum gegenüberliegt.



Abb. 1: Halderner Altar; in der Mittelalterabteilung im LWL Museum für Kunst und Kultur Münster. Foto: LWL-MKuK/ Sabine Ahlbrand-Dornseif.

Dass sich der Altar heute in der westfälischen Sammlung befindet, war nicht immer selbstverständlich. Der Berliner Kunstexperte und Direktor des gleichnamigen Museums, Wilhelm von Bode⁴, schrieb den Altar ursprünglich dem rheinischen Umkreis zu. Das Retabel wurde daher Ende des 19. Jahrhunderts an ein Kölner Museum verkauft. Ein halbes Jahrhundert später gelangte es im Tausch gegen ein rheinisches Parament in die westfälische Sammlung.⁵ Dass der Altar westfälischen Ursprungs ist,

2 Rensing, Theodor: *Der Meister von Schöppingen*, Berlin: Deutscher Kunstverlag 1959, hier S. 7; Kammann/Marx, *Meister von Schöppingen*, S. 76.

3 Fisch, Ingrid: *Das Kunstwerk des Monats Dezember 2018: Anke Feuchtenberger, Tracht und Bleiche*, Münster: LWL-Museum für Kunst und Kultur Westfälisches Landesmuseum 2018.

4 Zu Wilhelm von Bode vgl. Beitrag »Kunst-Gläubig?« von Petra Marx in diesem Band.

5 Vgl. Pieper, Paul: »Als der Kunstverein den Halderner Altar erwerben wollte«, in: *Westfalen 1959 (1981)*, S. 126–130.

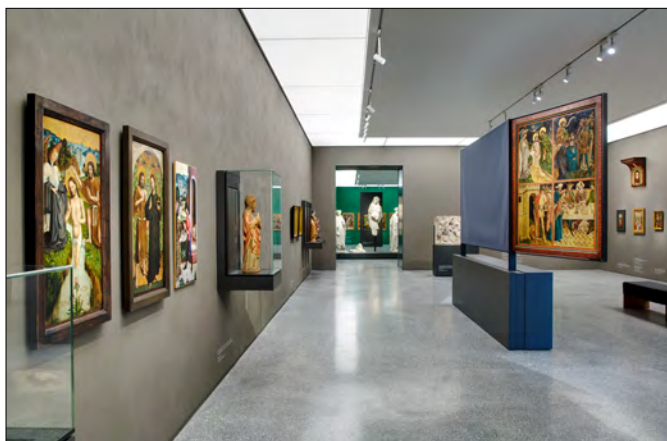


Abb. 2: Außenflügel mit Durchgang; in der Mittelalterabteilung im LWL Museum für Kunst und Kultur Münster. Foto: LWL-MKuK/ Sabine Ahlbrand-Dornseif.

zeigen stilistische und motivische Vergleiche.⁶ Der Einfluss westfälischer Vorgänger wie Conrad von Soest (1370–1422) auf die Darstellung von Kalvarienberg und Kreuzesabnahme gilt als gesetzt, auf Bezüge zu den Meistern des Warendorfer Altars sowie des Daruper Retabels wurde hingewiesen.⁷ Verbindungen zu den altniederländischen Meistern sind deutlich erkennbar.⁸ Ein Einfluss flämischer Malerei scheint für den Halderner Altar – im Unterschied zu dem etwas jüngeren Schöppinger Retabel – weniger wahrscheinlich.⁹

Der Werkstatt des Schöppinger Meisters werden zwei weitere, etwas jüngere Retabel zugeschrieben.¹⁰ Ein aus den Jahren zwischen 1450 und 1455 stammender Altar aus der Petri- bzw. Wiesenkirche in Soest, der sich im Bode-Museum befand, wurde im zweiten Weltkrieg zerstört.¹¹ Ein weiteres Retabel befindet sich in der Gemeindekirche St. Brictius in Schöppingen, es wurde um 1453/54 fertiggestellt, zog mehrfach um und steht heute wieder an seinem ursprünglichen Platz.¹² Man hat Vermutungen darüber angestellt, welche Gründe Bode bewegen haben könnten, den Altar für rheinisch zu halten. Die Nähe zum Soester Altar konnte ihm nicht verborgen geblieben sein.¹³ Ein plausibles Argument für die rheinische Zuschreibung mag der Fundort in Haldern ge-

6 Mit Blick auf den Halderner Altar wurden für einzelne Figuren und Szenen Einflüsse von Hans Multscher und Lukas Moser (beide Ulm) diskutiert, vgl. Rensing: Meister von Schöppingen, S. 17.

7 Rensing: Meister von Schöppingen, S. 9, 13, 16f.

8 Borchert, Till-Holger: Van Eyck bis Dürer, Stuttgart: Belser 2010, S. 221; Rensing: Meister von Schöppingen, S. 11.

9 Borchert: Van Eyck, S. 224; Rensing: Meister von Schöppingen, S. 21, 26.

10 Rensing: Meister von Schöppingen, S. 6.

11 Borchert: Van Eyck, S. 221f; vgl. auch Pieper, Paul: »Westfälische Maler der Spätgotik«, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur 30 (1952), S. 77–131, hier S. 85–87.

12 Böcker, Wolfgang: Eine gemalte Predigt. Der Schöppinger Altar, Münster: dialogverlag 2020.

13 Bodes Zuschreibung jedenfalls hielt den westfälischen Kunstverein zunächst davon ab, das Retabel zu erwerben, vgl. Pieper: Kunstverein, S. 128.

wesen sein.¹⁴ Zudem können sammlungstechnische Gründe eine Rolle gespielt haben.¹⁵ Die Präsentation im Museum dürfte die Frage einer möglichen rheinischen Provenienz insofern aufgreifen, als dem sog. Halderner Altar in der westfälischen Sammlung zwei Bildtafeln aus dem Kölner Raum gegenüber hängen.¹⁶

Außen- und Innenseiten dokumentieren

Die drei Bildtafeln des Altars – zwei quadratische und eine große rechteckige – zeigen auf den Innenseiten Szenen aus der Passionsgeschichte: das Leiden und Sterben Jesu, den Umgang mit seinem Tod sowie seine Auferstehung. Auf der Außenseite befinden sich zwei quadratisch aufgeteilte Bildtafeln, von denen eine verschiedene Szenen aus dem Leben und Sterben Johannes des Täufers schildert. Ein kirchlicher Würdenträger ist auf der zweiten Tafel ähnlich dargestellt.¹⁷ Die längliche Tafel dazwischen zeigt die hölzerne Rückenansicht des Altars; die Anordnung der Tafeln scheint nicht verändert worden zu sein.¹⁸ Zudem hat sie Parallelen im norddeutschen Raum.¹⁹ Die Bilderfolge greift auf ein um 1400 eingeführtes, hier allerdings abgewandeltes (Bild-)Programm zurück:

»Für die gemalten Seiten gab es [...] drei Themenkreise: die Vita des Kirchenpatrons, meist legendarischen Inhalts, Szenen aus dem Leben der Gottesmutter, die zugleich die wichtigsten Elemente aus der Jugend Christi darstellten, und die Szenen der Passion des Herrn.«²⁰

Neben Johannes dürfte der kirchliche Würdenträger im Namen der Kirche eine besondere Rolle gespielt haben. Die Bilderfolge schreibt den Außenflügeln eine spezifische Bedeutung zu: Wegen der Darstellung von Täufer und Würdenträger ist auch ein Doppelpatrozinium vermutet worden.

Halten wir fest: Der Altar weist darauf hin, dass er ursprünglich für eine Kirche geschaffen worden ist, die Johannes dem Täufer sowie einem kirchlichen Würdenträger geweiht gewesen sein dürfte. Vieles spricht dafür, dass der Würdenträger mit Liudger,

14 Die Halderner Kirche, auf deren Dachboden der Altar 1893 aufgefunden wurde, scheidet als Provenienzort nicht nur wegen der geringen Größe des Chorraums, sondern auch insofern aus, als die Kirche dem hl. Georg geweiht worden war, vgl. Pieper: Spätgotik, S. 82.

15 Bode wollte den Altar für seine eigene Sammlung erwerben, vgl. Pieper: Kunstverein, S. 127.

16 Zum Korbacher Franziskaner, der Bildtafeln für St. Pantaleon in Köln anfertigte, vgl. Meier, Esther: »Das Kalvarienbergretabel des Korbacher Franziskaners: Rekonstruktion eines stilgeschichtlichen Problemfalls«, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur 85/86, (2007/2008), S. 345–365.

17 Vgl. Rensing: Meister von Schöppingen, S. 14f; Pieper, Paul: Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530, Münster: Aschendorff Verlag 1986, hier S. 118; Böcker: Predigt, S. 11.

18 Vgl. u. a. Böcker: Predigt, S. 8.

19 Explizit verwiesen wird in diesem Zusammenhang auch auf die Parallelen zwischen Hans Raphon und dem Schöppinger Meister, vgl. Arndt, Karl: »Das Retabel der Göttinger Paulinerkirche, gemalt von Hans Raphon«, in: Thomas Noll/Carsten-Peter Warnecke (Hg.), Kunst und Frömmigkeit in Göttingen. Die Altarbilder des späten Mittelalters, München: Deutscher Kunstverlag 2012, S. 188–219, hier S. 199f.

20 Kahsnitz, Rainer: »Das Hochaltarretabel in St. Jacobi zu Göttingen«, in: Noll/Warnecke, Kunst und Frömmigkeit, S. 45–82, hier S. 50.

dem ersten Bischof von Münster, gleichzusetzen ist.²¹ Man verweist in diesem Zusammenhang auf eine ältere romanische Kirche in Billerbeck.²² Diskutiert wird auch das Zisterzienserinnenkloster in Schledenhorst bei Haldern, das nach 1803 aufgegeben und 1806 zerstört worden ist.²³

Ein Retabel als Artefakt inszenieren

Der Ausstellungsraum ist durch den Altar in zwei Hälften geteilt. Dinge und Artefakte²⁴ werden – nach Innen- und Außenseite getrennt – auf verschiedene Weise präsentiert. Sieht man genauer hin, so sind die beiden Seitenflügel so angeordnet, dass sie weniger dem direkten Vergleich als vielmehr den Beziehungen zu den gegenüberhängenden Gegenständen zuarbeiten. Die *ursprüngliche Innenseite* tritt mit Gegenständen in Beziehung, die Aspekte von Leiden, Sterben und Auferstehung thematisieren: Eine Kreuztragung aus Baumberger Sandstein, die Erhöhung Heinrichs des II. neben einem Kalvarienberg auf einem weiteren Tafelbild (Abb. 3)²⁵ sowie zwei Darstellungen des Korbacher Franziskaners – Christus in der Vorhölle sowie die Auferstehung Christi aus dem Kölner Raum²⁶ – prägen den vorderen Bereich. Die Dinge laden zu Praktiken des Vergleichens ein, insofern sie das Leiden Jesu auf stilistische und z. T. auch materielle Aspekte hin erschließen. Die fortstrebenden Seitenflügel auf der *ursprüng-*



Abb. 3: Heinrichstafel; in der Mittelalterabteilung im LWL Museum für Kunst und Kultur Münster. Foto: LWL-MKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.

- 21 Pieper, Paul: »Ludger oder Martin auf dem Halderner Altar?«, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur 45 (1967), S. 124–130.
- 22 Kammann/Marx: Meister von Schöppingen, S. 76; Böcker: Predigt, S. 114f.
- 23 Vgl. Pieper: Kunstvereine, S. 127f.
- 24 Zur polyvalenten Terminologie vgl. Roggenkamp, Antje/Keller, Sonja: »Artefakte, Objekte, Räume. Praxeologische Zugänge in Praktischer Theologie und Religionspädagogik«, in: Zeitschrift für Theologie und Kirche 118 (2021), S. 241–265, hier S. 244f.
- 25 Zum Meister der Barbara-Legende vgl. Marx, Petra: »Heinrichstafel, um 1494«, in: Arnhold/Krause/Staab, Einblicke – Ausblicke, S. 88–89.
- 26 Meier: Kalvarienbergretabel, S. 345f.

lichen Außenseite sind den Betrachtenden nicht unmittelbar zugänglich. Sie treten aber mit anderen Artefakten in Kontakt. So sind im rückwärtigen Bereich in einer Art Galeriegang allerhand Dinge und Bildtafeln aufgestellt: Glasvitrinen schützen figürliche Heilige wie Jakobus oder Rochus, deren überregionaler Bekanntheitsgrad jenem des ersten Bischofs von Münster entsprechen dürfte (Abb. 4). Szenen aus dem Leben und



Abb. 4: Kreuztragung mit Altar; in der Mittelalterabteilung im LWL Museum für Kunst und Kultur Münster. Foto: LWL-MKuK/ Sabine Ahlbrand-Dornseif.

Sterben Johannes des Täufers treten dem rechten Flügel entgegen. Zwei gerahmte Tafeln, die je sechs Apostel mit ihren Folterwerkzeugen abbilden, sind dem leeren mittleren Korpus des Altars gegenüber angebracht. Sie bringen zudem eine neue Dimension ins Spiel: Da die Bilder nicht geschnitzt, sondern gemalt sind, deuten sich Bezüge auf den ursprünglich religiösen Raum an. In der Schöppinger Kirche befinden sich just jene Personen über und seitlich vom Retabel angeordnet: Apostel und Märtyrer, die als Attribut jenes Ding in den Händen halten, das – der jeweiligen Legende nach – ihren Tod verursacht hat.²⁷ Die Abfolge von Propheten und Jüngern Jesu bringt im Chorraum von St. Brictius ein quasi heilsgeschichtliches Programm zur Sprache. Wenn die Präsentation der ursprünglichen Außenseite im Museum auch einen direkten Vergleich der Flügel untereinander erschwert, so eröffnet sie zugleich neue Perspektiven: Die Seitenflügel des Altarretabels treten mit anderen religiösen Objekten in Beziehung. Sie werden nicht selbst als religiöse Artefakte inszeniert, sondern als Abfolge von narrativen Geschichten präsentiert. Ob sich Betrachtende die Heiligenlegenden vergegenwärtigen?

Halten wir zunächst Folgendes fest: Der Ausstellungsraum lädt sowohl im vorderen, auf die ursprüngliche Innenseite konzentrierten, als auch im hinteren, auf die ursprüngliche Außenseite des Altars bezogenen, Teil des Raums zu Praktiken des Vergleichens ein. Die Dinge und Artefakte präsentieren bildgebende Motive, die sich auf die Passionsgeschichte beziehen, sowie Leben und Sterben weiterer relevanter Figu-

27 Dargestellt sind Stephanus, Laurentius und Maxentius sowie weitere Würdenträger, vgl. Pieper: Spätgotik, S. 120.

ren zur Sprache bringen. Verschiedene Materialitäten – Holz, Stein, Glas –, aber auch unterschiedliche regionale Stile – wie u. a. westfälisch, rheinisch – regen die Betrachtenden dazu an, sich zugleich über regionale und lokale Kontexte zu informieren. Damit lässt die Präsentation strittige Fragen der konkreten Provenienz offen.

2. Betonungs- und Auslassungspraktiken im Dienst eines kirchlichen Ausstellungsraums?

Liturgisches Dekonstruieren

Das Halderner Retabel ist ursprünglich ein zweiflügeliger Wandelaltar, der im ausgehenden Mittelalter in norddeutschen Kirchen²⁸ relativ häufig anzutreffen war. In der Regel wurden diese Tafelbilder für den Hoch- oder den Seitenaltar einer bestimmten Kirche angefertigt, in kleinerem Format auch als weitere Altarstellen im Langhaus.²⁹ Sie verfügten seit dem Spätmittelalter über eine Predella und passten mit ausgeklappten Flügeln in den Chor- bzw. Altarraum, gelegentlich auch in eine Seitenkapelle hinein.³⁰ Die Altäre waren häufig durch gemalte Wandfresken oder gemauerte Stützen auch architektonisch mit dem sie umgebenden Raum verbunden.³¹ Im Mittelalter waren die Retabel zumeist geschlossen: »die Gläubigen [konnten] den größten Teil des Kirchenjahrs über nur die relativ einfach ausgestattete Außenseite sehen«³². Die Stellung ihrer Flügel – die jeweilige Wandlung – zeigte die (Hoch-) Feste des Kirchenjahres an.³³ Die Regelungen für die verschiedenen Wandlungen dürften allerdings nicht erst seit Beginn des 15. Jahrhunderts unterschiedlich gewesen sein.³⁴ Obschon für die eigentliche Messliturgie nur der Tisch von Bedeutung ist, werden die Bildtafeln im deutschen Sprachgebrauch als *Altar* bezeichnet. Sie wurden weder bischöflich geweiht noch im gottesdienstlichen Vollzug in Gebrauch genommen.³⁵

In der Inszenierung in Münster präsentiert sich der Halderner Altar als zweiflügeliges Retabel (Abb. 5, siehe nächste Seite). Die Seitenflügel sind freischwebend im Raum arretiert und bilden jeweils einen stumpfen Winkel. Durch die Arretierung der Flügel werden Praktiken verwehrt, die mit den Hochfesten einhergingen: Anstatt über die Wandlungen zu staunen oder in gebührender Distanz auf den Empfang des Messopfers zu warten, sind die Besuchenden eingeladen, sich zu den verschiedenen, vom

28 Arndt: Retabel, S. 200.

29 Noll, Thomas/Warnecke, Carsten-Peter: »Einleitung«, in: Noll/Warnecke: Kunst und Frömmigkeit, S. 9–14, hier S. 9f.

30 Das Vermögen jener, die den Altar stifteten, wird nicht gering gewesen sein. Goldgrund, aber auch gemalte Bekleidungsstoffe, -formate und -materialien deuten dies an. Zum sozialen Raum vgl. insgesamt Schlie, Heike: »Die Ordnung der Bilder. Positionierungen im Hochaltarretabel der Göttinger Barfüßerkirche«, in: Cornelia Aman/Babette Hartwig (Hg.), Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. Das Göttinger Barfüßerretabel von 1424, Hannover: Michael Imhof Verlag 2015, S. 185–210, hier S. 194f.

31 Kahsnitz: Hochaltarretabel, S. 48f.

32 Ebd.

33 Schlie: Ordnung der Bilder, S. 186f, S. 194.

34 Kahsnitz: Hochaltarretabel, S. 49.

35 Ebd., S. 45f.

Retabel eröffneten Perspektiven zu verhalten. Man kann sich hinsetzen, um Details genauer zu betrachten, man kann aber auch um den Altar herumgehen, etwa um seine Geschichten zu verstehen. Vergleicht man die Aufstellung des Halderner Altars im Museum mit jener des Altars in der Schöppinger St. Brictius-Kirche, so treten durch die Präsentation unterschiedliche Formen von Praktiken hervor: Der Schöppinger Altar lässt sich nicht umrunden. An Weihnachten sind – zumindest aktuell – die Flügel geschlossen. Verantwortlich dafür ist sein spezifisches Bildprogramm. Während der Halderner Altar Praktiken des Schauens, Betrachtens und Zeigens ermöglicht, machen seine Wandlungen in Schöppingen noch heute Weihnachts- und Osterfestkreis lebendig (Abb. 5).



Abb. 5: Innenflügel geöffnet im stumpfen Winkel, Halderner Altar; in der Mittelalterabteilung im LWL Museum für Kunst und Kultur Münster. Foto: LWL-MKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.

Halten wir zunächst fest: Die Präsentation im Museum erfolgt in prominenter Lage, sie situiert den Altar zentral im Raum. Die aktuelle Aufstellung weicht damit nicht unerheblich von jener Position in Chor-, Altarraum oder Seitenkapelle ab, die der Altar ursprünglich besessen haben dürfte. Er wird nicht nur simultan gezeigt, sondern auf eine Weise exponiert, dass dem heutigen Betrachtenden ins Auge springt, was den Altar ursprünglich auch kirchenjahreszeitlich so einzigartig machte: Das selten exponierte Innere des Altars emergiert im alltäglichen Zeigen von Religion.

Beziehungen und Abhängigkeiten ordnen

Der Meister des Schöppinger Altars wurde lange Zeit für einen Schüler Johann Korerbeckes (um 1415/20–1491) gehalten, auch Einflüsse des Meisters von Liesborn wurden seinen Werken zugeschrieben.³⁶ Aufgrund stilistischer und werkgeschichtlicher Untersuchungen setzte sich seit den 1950er Jahren die Auffassung durch, dass es sich

36 Vgl. Rensing: Meister von Schöppingen, S. 40; Rensing, Theodor, »Bemerkungen zum Meister von Liesborn«, in: Der Liesborner Altar. Die Bilder der Nationalgalerie in London und des Landesmuseums in Münster, in: Westfalen 44. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur (1966), S. 22–54, hier S. 23; Pieper: Spätgotik, S. 81.

umgekehrt verhalten haben muss.³⁷ Der in Münster nahe der Überwasserkirche tätige Künstler Koerbecke³⁸, aber auch Heinrich Beldensnider, gen. Brabender (1467–1537)³⁹, sind jünger als der anonyme Meister, der den Halderner Altar geschaffen hat. Dieser hat im westfälischen Raum gelernt, in Warendorf, vielleicht auch in Darup.⁴⁰ Rensing hat den Nachweis zu führen gesucht, dass er eine Zeit lang in Coesfeld eine Werkstatt unterhielt. Ein Maler Dietrich bzw. Zur Wayge, dessen Namenszug auf dem Kalvarienberg erscheint, ist in den Registern der Stadt als Maler und Grundbesitzer eingetragen.⁴¹ Die Einbettung des Retabels in die Präsentation trägt diesen Verschiebungen offensichtlich Rechnung. So rücken durch simultane Hängung Fragen der Ordnungsgestaltung in den Fokus: Ob sich in der Abfolge der Räume ein Aufbrechen von *chronologischer und geographischer Ordnung* zeigt?

(Raum-)Atmosphären (re-)konstruieren

Die Möglichkeit, den Altar einem Kloster zuzuordnen, ist durch den vorangehenden Raum vage angedeutet. Die (Ursprungs-)Geschichte des Zisterzienserklosters Marienfeld wird erzählt. Es verdankt seine Existenz einer unrühmlichen Fehde, die eine anschließende Bußleistung des Lehnsherrn erforderlich machte. Ausgestellt ist neben einer Rekonstruktion der Klosterkirche als Modell modern stilisiertes Chorgestühl mit hohen Lehnen. Man betrachtet die sechs erhaltenen Tafelbilder des von Koerbecke erschaffenen Marienfelder Altars, während gelegentlich ein Glockengeläut im Raum erklingt.⁴² Zur spezifischen Atmosphäre tragen weitere Bildtafeln und Fragmente aus Klöstern der westfälischen Umgebung bei. Der Meister des Liesborner Altars findet sich darunter, andere Fragmente stammen aus Kirchen in Warendorf, Fröndenberg oder Köln. Die Bruchstücke weisen darauf hin, dass man im 18. und 19. Jahrhundert nur wenig achtsam mit den überkommenen Kirchen, Klosteranlagen und Altären umging. Während sich im Ausstellungsraum des Halderner Altars eine Bank ohne Lehnen befindet, die zum Sitzen und Betrachten des freistehenden Retabels einlädt,⁴³ läuft man im sich anschließenden Raum verschiedene Gänge ab, die an ein mittelalterliches Kirchenlabyrinth⁴⁴ erinnern. Präsentiert werden hier gewaltige, aber leicht versehrte Statuen, die Heinrich Brabender geschaffen hat, aber auch ein Bildnis von Derick Baegert (um 1440–um 1509), das Maria und ihr Kind in einer häuslichen Umgebung zeigt: *Der Evangelist Lukas malt die Mutter Gottes* (1480/85).⁴⁵ Eine Bank findet sich in diesem

37 Pieper: Spätgotik, S. 89–90.

38 Auf dem Halderner Altar, an dem Koerbecke beteiligt gewesen sein dürfte, erscheint ein stilisierter Ludgerikirchturm, vgl. Kirchoff, Karlheinz: »Maler und Malerfamilien in Münster zwischen 1350 und 1534«, in: Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur 55 (1977), S. 98–110, hier S. 103.

39 Kirchoff: Maler und Malerfamilien, S. 105.

40 Rensing: Meister von Schöppingen, S. 40f.

41 Ebd., S. 39f., Pieper: Spätgotik, S. 89.

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

43 Die Frage nach der Perspektive, aus der man ein Artefakt wahrnimmt, betrifft u. a. auch Aspekte der Hängung, vgl. Grave, Johannes: Bild und Zeit. Eine Theorie des Bildbetrachtens, München: C.H.Beck 2022, S. 27–32.

44 Kimpel, Dieter/Suckale, Robert: Die gotische Architektur in Frankreich, München: Hirmer 1985, S. 220.

45 Marx, Petra: »Derick Baegert. Der Evangelist Lukas malt die Muttergottes«, in: Arnhold/Krause/Staab, Einblicke – Ausblicke, S. 86–87.

Raum nicht. Der Saal changiert zwischen öffentlichem Ausstellungsraum, der das beeindruckende Schaffen Brabenders in den monumentalen Figuren exponiert, und einem privat-bürgerlichen Innenraum. Die Atmosphäre schwankt zwischen intimer Nähe und öffentlicher Zurschaustellung.

Von klösterlicher Abgeschiedenheit ebenso wie von öffentlicher Zurschaustellung und privater Intimität hebt sich die Atmosphäre ab, die im Ausstellungsraum des Halderner Altars dominiert. Eine Einbindung in *reale* Formen der Liturgie, die im vorangehenden Raum durch Glockengeläut und Chorgestühl angedeutet sind, findet sich nicht. Ähnliches gilt für die Inszenierung als *sozialer* Raum, die im folgenden Saal nicht nur unterschwellig vorhanden ist. Diese atmosphärischen Möglichkeiten sind hier weder realisiert noch angedeutet. Die Präsentation rückt das Retabel weniger durch die Zuordnung der Dinge als vielmehr durch die Anordnung des Altars im Raum in den Fokus. Die besondere Wirkung könnte dadurch erzeugt werden, dass der Halderner Altar, anders etwa als sein Gegenstück, der Schöppinger Altar, nicht in einer für ihn auch architektonisch vorgesehenen Rundung wie dem Chorraum steht, sondern den Ausstellungsraum zentriert. Es ist aber auch Anderes denkbar: Die Bildtafeln des Halderner Altars haben die Zeitläufte weitgehend unversehrt überstanden. Der Eindruck seiner besonderen Positionierung könnte sich auch einem unversehrten Dazwischen in Relation zu den religiösen Dingen des Kloster- und Skulpturenraums verdanken, die an die eigene Zerstörung erinnern. Der Saal wirkt durch die zentrale Positionierung des Retabels weniger als liturgischer oder öffentlicher Raum als vielmehr als ein *Kunst-Ort* des Vergleichens und Analysierens. Die Aufeinander- und Abfolge der Ausstellungsräume verweist auf ein besonderes Raumkonzept: Es erinnert an David Summers Unterscheidung von *virtual, real and social spaces*.⁴⁶ Welche Arrangements emergieren in der Inszenierung des Artefakts im Raum als *Kunst-Ort*?⁴⁷

3. Einbettungs- und Kontextualisierungspraktiken

Das Retabel als simultanen Wandelaltar inszenieren

Bei zweiflügeligen Retabeln unterscheidet man zwischen einer Festtagsseite und einer Werktagsseite,⁴⁸ auch wenn die Sprachregelung insofern irreführend ist, als sie den realen liturgischen Wandlungen kaum entsprochen haben dürfte.⁴⁹ Die Inszenierung von Werktags- bzw. ursprünglicher Außenseite des mittelalterlichen Wandelaltars erfolgt nicht im Originalzustand – nämlich bei geschlossenen Flügeln. Die Werktagsseite ist nur bei geöffneten Flügeln zu sehen. Sie zeigt eine Perspektive, die

46 Zu den »spatial arts« im Kontext von Retabeln vgl. Schlie: Ordnung der Bilder, S. 193–195.

47 Insofern sich auf dem Altar kaum einmal Inschriften, Wappen oder andere schriftliche Bezüge finden, lassen sich Positionierungen, die soziale Schichten oder Ordensstrukturen betreffen, nicht rekonstruieren. Spezifische Bezüge werden aber über die Frage nach den Artefakten, die das Retabel kontextualisieren, hergestellt, vgl. Schlie: Ordnung der Bilder, S. 193–200.

48 Wandlungen wurden aus verschiedenen Perspektiven untersucht. Vermutlich ergänzten sich liturgische, Messfeier- und kirchenjahreszeitbezogene Funktionen, vgl. Kahsnitz: Hochaltarretabel, S. 48f. Schlie geht darüber hinaus von Tüchern aus, die Teile der Altäre bedeckten, vgl. Schlie: Ordnung der Bilder, S. 186–187.

49 Kahsnitz: Hochaltarretabel, S. 48f.

aufgrund der Aufstellung des Altars in der Schöppinger Kirche verborgen bleibt. Die Schrägstellung der Flügel im Museum steht aber insofern einem Vergleich der beiden Heiligen-Viten (u. a. Bußpredigt, Tod) entgegen: Neben Johannes dem Täufer ist ein Wunder tätiger Heiliger dargestellt.⁵⁰ Führt die Werktagsseite eine Art Schattendasein, so kommen die schräg gestellten Seitenflügel der Präsentation der Festtagsseite entgegen. Die im Mittelalter nur selten gezeigte ursprüngliche Innenseite kann wegen der fast ganz stumpfen Winkel auch insgesamt betrachtet werden. Die Unterteilung ihrer drei Bildtafeln, eine spezifische Anordnung von biblischen und nicht-biblischen Szenen, hatte sich im 15. Jahrhundert als regionaltypisches,⁵¹ als »westfälisches Schema«⁵² entwickelt.

Der Altar aus der Mitte des 15. Jahrhunderts zeigt auf seiner Festtagsseite einen sog. Kalvarienberg (Abb. 6). Dieser wirkt zunächst wie ein riesiges »Wimmelbild«: Verschiedene mit der Kreuzigung Jesu verbundene Episoden werden verdichtet präsentiert. Dargestellt ist der Tod Jesu sowie jener der Schächer am Kreuz. Ein Engel sowie ein Teufel lösen deren Seelen aus. Die Sterbenden sind umgeben von einer von Soldaten auf Pferden durchgesetzten Menschenmenge und den Jesus nahestehenden Personen unter dem Kreuz.⁵³ Links ist »wie üblich die Gruppe der Trauernden um die Got-



Abb. 6: Kalvarienberg, Halderner Altar; in der Mittelalterabteilung im LWL Museum für Kunst und Kultur Münster. Foto: LWL-MKuK/ Sabine Ahlbrand-Dornseif.

50 Es handelt sich vermutlich um den Gründer des Bistums Münster, vgl. Pieper: Ludger oder Martin, S. 124–130.

51 Arndt: Retabel, S. 204; Pieper: Tafelbilder, S. 106.

52 Böcker: Predigt, S. 14f.

53 Der Kalvarienberg zeigt die normale Kreuzigungsdarstellung der altwestfälischen Malerei, mit großem »Apparat« und zumeist Jerusalem im Hintergrund, vgl. Pieper, Paul: »Der Meister von Liesborn und die Liesborner Tafeln«, in: Liesborner Altar, S. 4–11, S. 10.

tesmutter *Maria* zu erkennen«⁵⁴, rechts daneben *Maria Magdalena*, die das Kreuz Jesu *umklammert*. Handelt es sich um ein neues Motiv?

Die Szenen der Festtagsseite schildern das fast vollständige (Bild-)Programm eines mittelalterlichen Kreuzwegs.⁵⁵ In sechs Stationen werden links vom Kalvarienberg Gethsemane, Gefangennahme, Geißelung, Verspottung, das Händewaschen des Pilatus sowie die Kreuztragung aufgerufen. Pilatus' Handwaschung und Jesu Kreuztragung befinden sich auf dem mittleren Teil des Altars. Demgegenüber werden auf der rechten Seite des Kalvarienbergs zunächst überwiegend Vorgänge und Praktiken beschrieben, die allenfalls am Rande in der Bibel oder von den traditionellen Bekenntnissen her abgedeckt sind: Die Kreuzesabnahme Jesu verdankt sich ebenso mittelalterlicher Tradition wie die Höllenfahrt Christi.⁵⁶ In überkreuzförmiger Perspektive hängt u. a. ein Bild des Korbacher Franziskaners, in dem Christus aus dem Sarg aufersteht und alsbald zum Gericht zu schreiten scheint. Die Begegnung mit dem Dämonischen in der Vorhölle vom gleichen Künstler macht auf die – gegenüber der Darstellung des Halderner Altars eher traditionelle – Begegnung einzelner biblischer Gestalten mit dem Tod als Herrn der Finsternis aufmerksam.⁵⁷

Das explizite Vergleichen kann implizite Zugänge sichtbar machen, die u. a. durch Vergegenwärtigung spezifischer Interpretationsperspektiven erfolgen. So dürften die meisten Museumsbesuchenden um den Zusammenhang von Leid, Tod und Auferstehung Jesu wissen, der im Mittelalter auf dem Kalvarienberg fast klassisch erscheint und in der Auferstehungsszene kulminiert. Die Abfolge der Darstellungen findet sich auch auf diesem Altar: die Kreuztragung unten links vom Kalvarienberg, die Auferstehung ganz oben rechts auf dem rechten Seitenflügel. Für den Schöppinger Altar, der einen leicht veränderten, um die Szenen von Kreuztragung, Würfelspielern, Höllenfahrt und Grablegung ergänzten Kalvarienberg zeigt, führt der langjährige Pfarrer aus, dass hier ein Aspekt des Glaubensbekenntnisses (»hinabgestiegen in das Reich des Todes«⁵⁸) aufgenommen sei. Eine katholische Religionspädagogin mag sich an das orthodoxe Osterbild des Athanasius erinnern fühlen, eine protestantische Pfarrerin wird eher nach der biblischen Herkunft einzelner Szenen fragen und auf die Apokalypse oder andere auf die Endzeit bezogene Stellen stoßen: So kann etwa der Hinweis auf das »Seelengefängnis« in 1. Petr. 3, 14.18–22 die zeitliche Abfolge der Ereignisse am Ende aller Zeiten illustrieren. *Summa summarum*: Durch das Gegenüber der Fragmente treten auf der Festtagsseite nicht nur Fokussierungen auf einzelne Szenen

54 Die Beschreibung des Altars der Paulinerkirche von Hans Raphon gilt hier auch für den Schöppinger Meister, vgl. Arndt: Retabel, S. 193, 214; Kahsnitz: Hochaltarretabel, S. 203.

55 Burrichter, Rita: »Zwischen Wanddekoration, Unterrichtsmedium und Frömmigkeitspraxis. Der Kreuzweg als »raumgreifendes« Inventar«, in: Sonja Keller/Antje Roggenkamp (Hg.), Die materielle Kultur der Religion. Interdisziplinäre Perspektiven auf Objekte religiöser Bildung und Praxis (= *Rerum religionum*, Band 12), Bielefeld: Transcript 2023, S. 93–105.

56 Die Höllenfahrt Christi ist in der westlichen Kirche eher zögerlich – u. a. 1129 auf einem Freckenhorster Taufstein – bezeugt. Oft kommt es zu einem Kampf mit Dämonen oder Teufeln, denen die Macht Christi entgegentritt, vgl. Lucchesi Palli, Elisabeth: Art. »Höllenfahrt Christi«, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Freiburg 1968–1976, Sp. 322–331, Sp. 323f, Sp. 327f.

57 Zur Auferstehung Christi (1525) und dem Christus in der Vorhölle (1525) vom Korbacher Franziskaner vgl. Meier: Kalvarienbergretabel, S. 345–365.

58 Böcker: Predigt, S. 93.

und Zusammenhänge in den Blick, auch inszenatorische (Dis-)Kontinuitäten werden sichtbar. Ob den Betrachtenden auffällt, dass im Umkreis des Altars Frauengestalten fehlen und dass auch die Fragmente kaum einmal auf Weibliches verweisen?⁵⁹

Halten wir zunächst fest: Werktags- und Festtagsseite des Altars werden in einer Form präsentiert, die die ursprüngliche Aufstellung in einer Kirche und spezifische, mit den Wandlungen verbundene Praktiken unterläuft. Die Präsentation greift aber auf Inszenierungsformen zurück, die durch die Art der Aufstellung interessante Perspektiven eröffnen: Sie macht auf narrative Elemente aufmerksam, die insbesondere dort als Leerstellen in den Fokus treten, wo das Bildprogramm des Altars keine sichtbare Kommentierung durch Bilder, Fragmente oder Skulpturen erfährt. Deutet die Abwesenheit von weiblichen Gestalten auf ein Fehlen entsprechenden Materials oder auf spezifische Praktiken der Inszenierung hin?

Bedeutungskonstruktionen gewärtigen und verändern?

Die Ausführung von Bildprogrammen oblag nicht ausschließlich der freien Verfügung des Künstlers. Dies zeigen sog. Visierungen, also Verträge, die zwischen Auftraggebern und Künstlern angefertigt wurden. Vor der Anfertigung eines Altars wurden zwischen den Parteien Zeichnungen und Aufbau des künftigen Retabels abgesprochen, insbesondere dann, wenn es um Werke von erheblicher Größenordnung ging.⁶⁰ Infolge der unsicheren Zuschreibung des Halderner Altars zu einem möglichen Ursprungsort wird man zwar nach entsprechenden Dokumenten vergeblich suchen, der Altar selbst könnte aber vereinzelt Hinweise auf seine ursprüngliche Situierung geben.⁶¹ Betrachtet man einzelne Bilder der rechten Seite genauer, so drängt sich der Eindruck auf, dass die Bildfolge traditionelle Schemata berücksichtigt, die Ausgestaltung der Motive hingegen in abgewandelter Form erfolgt. Einzelne Personen scheinen anders als in der ihnen vorausliegenden Bildsprache⁶² gezeichnet: Zwar erscheint *Maria Magdalena* in traditionell prominenter Position in der Mitte des *Kalvarienbergs*, sie setzt sich aber von einer Gruppe um Johannes und die Mutter Jesu ab, indem sie den Stamm des Kreuzes *mit dem linken Arm* eng umschlungen hält.⁶³ Bei der *Grablegung* haucht die Mutter Jesu, ihrem toten Sohn, keinen letzten Kuss ins Antlitz,⁶⁴ sondern steht der die Hände spreizenden *Maria Magdalena* mit gefalteten Händen passiv gegenüber. Der

59 Thomas Noll führt für die »Festtagsseite« des Göttinger Barfüßer-Retabels vielfältige Parallelen zur Marienverehrung der (sündlosen) Mutter Gottes in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts an, vgl. Noll, Thomas: »Zur Ikonographie der »Festtagsseite« des Göttinger Barfüßeretabels«, in: Aman/Hartwieg, Göttinger Barfüßeretabel, S. 117–142, hier S. 120–125, S. 136.

60 Arndt: Retabel, S. 197.

61 Heike Schlie weist auf die Bedeutung der räumlichen Positionierung im Gefüge der Bildtafeln hin, vgl. Schlie: Ordnung der Bilder, S. 193.

62 Um Verschiebungen formaler und inhaltlicher Aspekte sichtbar zu machen, können exemplarische Bildanalysen auch nach dem atheoretischen Wissen fragen, das sich hinter dem Dargestellten verbirgt. Eine Art tacit knowledge rekonstruiert ein konjunktives Wissen, das hinter dem kommunikativen bzw. verstehend-wiedererkennendem als sehendes Sehen zum Vorschein kommt, vgl. Roggenkamp, Antje: »Religionsbezogene »Kunstbilder« als Artefakte. Zur praxeologischen Erweiterung von Religionspädagogik«, in: Keller/Roggenkamp, Kultur der Religion, S. 17–35.

63 Die Darstellung des älteren Daruper Altars (1420/1430), in der sie mit beiden Armen das Kreuz umfasst, nimmt der Altar von Hans Raphon einige Jahrzehnte später auf, vgl. Arndt: Retabel, S. 203 u. 371.

64 Vgl. Kahsnitz: Hochaltarretabel, S. 57.

Auferstandene wird nicht als siegreicher Bezwingler dämonischer Mächte dargestellt, sondern scheint bei seinem *Abstieg in die Hölle* u. a. von den ihn verfolgenden Teufelchen durchaus angefochten. Seine Bewegungen sind vorsichtig tastend, sein Gang wirkt unsicher. Ob dies daran liegt, dass er auf seinem Abstieg in die Hölle gleich von vier Dämonen bedrängt wird? Ob sie ihm lästig werden oder auf die Nerven gehen? Ob ihm die Erwartungen der übrigen Menschen im Höllengefängnis zusetzen? Oder ob vielleicht sogar der ihm traditionell vorgegebene Weg in Frage gestellt ist?

Auf der rechten Seite der ursprünglichen Innenseite erscheint Maria Magdalena gleich dreimal in prominenter Position: Auf dem rechten Seitenflügel steht sie bei der *Grablegung* der trauernden Mutter Jesu gegenüber. Bei der *Salbungsszene* stellt sie zunächst den Topf ins Gras, bevor sie sich dem leeren Grab zuwendet, das die anderen Marien schon längst neugierig betrachten. Bei der *Begegnung im Garten* steht sie fragend nicht nur dem »Gärtner«, sondern zugleich auch dem Auferstandenen gegenüber.⁶⁵ Ihre demütige Körperhaltung steht in einem Kontrast zum würdevollen Auftreten des Auferstandenen. Während sie den Kopf ansonsten nach links hin orientiert, nimmt sie hier eine entgegengesetzte Haltung ein: Sie wendet ihren Kopf nach rechts (Abb. 7).



Abb. 7: Rechter Innenflügel mit Mariendarstellungen, Halderner Altar; in der Mittelalterabteilung im LWL Museum für Kunst und Kultur Münster. Foto: LWL-MKuK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.

65 In gewisser Weise verdichtet sich in dieser Szene die zweifache Ansprache Maria Magdalenas: zum einen durch den, den sie für den Gärtner hält, zum anderen durch den wieder erkannten, auferstandenen Christus (Joh 20, 14–17).

Fassen wir kurz zusammen: Die Darstellung von Maria Magdalena, aber auch die von Jesus weicht von den traditionell-ikonographischen Darstellungen ab. Sie erscheint häufiger als Maria, die Mutter Jesu, ihre Haltung wirkt im Gegensatz zu jener asymmetrisch aktiv. Und auch die Gesten des Auferstandenen stehen in einem Gegensatz zu dem, was aus der zeitgenössischen Tradition an Motiven bekannt ist. Die Bilderfolge von Kalvarienberg und rechtem Seitenflügel hebt die prominente Stellung Maria Magdalenas hervor: Sie ist nicht nur viermal dargestellt. Ihre Gesten weisen sie als jemand aus, der für die das Retabel ursprünglich Nutzenden eine besondere Rolle gespielt haben dürfte. Ob diese Beobachtung für die Begegnung mit einem weiteren Artefakt von Bedeutung ist?

Neue Zugänge erschließen?

Das als Collage gestaltete Kunstwerk *Tracht und Bleiche* von Anke Feuchtenberger ist als Auftragsarbeit des Museums 2018 entstanden.⁶⁶ Es hängt seither dem Altar gegenüber. Auf den 31 sechseckigen Tafeln leiden weniger sich an Gewalt berauschte Männer als vielmehr einzelne Frauen: das aus den Märchen der Brüder Grimm bekannte Katherlieschen⁶⁷ sowie offensichtlich deren Mutter.

»Tracht & Bleiche ist multiperspektivisch und auf unterschiedliche Assoziationen hin angelegt. Vier Ebenen durchziehen die Bildfelder: die der Bienen, der Tochter, der Mutter und der Karikatur.«⁶⁸

Die Aufnahme der vertriebenen Bienenkönigin bei einem neuen Bienenvolk im Stamm der zentralen Weide greift auf ein bestimmtes Wissen zurück, das als atheoretisches Wissen gewissermaßen hinter seiner vergleichenden Interpretation erscheint: Der Einmaligkeit des Vorgangs wird der Naturkreislauf gegenübergestellt.⁶⁹ Allerdings: Um die Collage intensiver zu durchdringen, geht es nicht nur darum, sie von rechts nach links, von unten nach oben oder vice versa zu lesen. Man hat auch diagonale Linien zu gewärtigen. Fast beiläufig erscheinen dann weitere exemplarische Szenen: das Katherlieschen mit der Tür auf dem Rücken, das Verhalten des Hundes, der die Pfannkuchen stibitzt, das gleichgültige Verhalten gegenüber denen, die es nicht geschafft zu haben scheinen: »Gleich zweimal liest man bei vom Wagen gerollten Rüben den Ausspruch: ›Schade, die hat's nicht geschafft!«⁷⁰ Die Geschichten spielen sich in der bedrückenden Atmosphäre einer Lebens- und Sterbenswelt ab: »Feuchtenberger berichtet aus weiblicher Sicht vom Wesen einer Mutter-Tochter-Beziehung und interpretiert die zentralen Motive der mittelalterlichen Leidensgeschichte – Tod, Gewalt, der Einzelne und die Menge, Familie und das Wunder – neu.«⁷¹

Wenn Praktiken nicht oder kaum mehr aktualisiert werden können, eröffnen verfremdete Zugänge neue Deutungsperspektiven: Aufmerksamkeitslenker verweisen auf die Folgen einer Vergewaltigung im Krieg, Zerstörungen durch Menschen und Ma-

66 Fisch: Feuchtenberger, S. 1.

67 Ebd., S. 3

68 Ebd., S. 2.

69 Ebd.

70 Ebd., S. 3.

71 Ebd., S. 2.

schinen, aber auch auf das unerwartete Entstehen von neuem Leben. Trauer und Leiden spiegeln die Frauenperspektive auf den Altar zurück: Praktiken werden adressiert, die einen physischen Nachvollzug weniger habitualisieren als vielmehr allererst zur Aufführung bringen (Abb. 8).



Abb. 8: Gegenüberstellungen im Ausstellungsraum, Mittelalterabteilung im LWL Museum für Kunst und Kultur Münster. Foto: LWL-MKuK/ Sabine Ahlbrand-Dornseif.

Halten wir fest: Die Gegenüberstellung eröffnet neue Zugänge zum Altar. Die Collage bietet Deutungen an, die das verdichtete Erscheinen von Frauen plausibel machen. Es sind Frauen, die das Leiden ertragen. Es sind aber überwiegend auch Frauen, die ihm etwas entgegensetzen können. Und vielleicht ist es diese Sensibilität für Verschiebungen in Bezug auf unausgesprochene Geschlechterverhältnisse, auf die die Collage aufmerksam machen will.

4. Praktiken impliziten Wissens

Bewegungs- und Körperpraktiken

Welche Wege und Körperpraktiken sind für die Besuchenden der Ausstellung vorgesehen? In den Ausstellungsraum gelangt man auf drei verschiedenen Wegen. Der von den Ausstellungsmachern primär avisierte, bevorzugte Weg führt durch den Galeriegang hinter dem Raum, der dem Marienfelder Kloster gewidmet ist. Man betritt den Raum im hinteren Teil und steht direkt vor der geöffneten Vorderseite des Altars. Die Lenkung der Besucher:innen verläuft über den zunächst eher als Wimmelbild irritierenden Kalvarienberg hin zum Kunstwerk von Feuchtenberger. Von hier aus gelangt man zum rechten Vorderflügel, ggf. noch einmal rückgespiegelt zur Kreuztragung und dann im Bogen um den Altar herum bzw. hinter dem Altar her in den Nachbarraum. Fokussiert wird überwiegend das Mittelbild, das anziehend und zugleich auch distanzierend-abstoßend wirkt: Die Szenen auf dem Kalvarienberg schildern Vorgänge und Praktiken synchron, die in der Bibel diachron präsentiert werden. Da das ungebühte Auge in dem Gewimmel kaum etwas erkennt, wird man eher nach Halt in den

einfacheren Fragmenten suchen. Eine spätere Rückkehr zum Kalvarienberg eröffnet neue Perspektiven. So finden sich auf dem gesamten Bild immer wieder orientalisch anmutende Kopfbekleidungen, verschiedene kostbar gearbeitete Gürtelschnallen, beschuhte und nicht beschuhte Füße, aber auch verschiedene Pferd- und Reiter-Konstellationen sowie eine ganze Reihe an Fußsoldaten. *Der Maler selbst hat sich auf einer Mantel-Bordüre als Zur Wayge verewigt.* Die Präsentation des Kalvarienbergs zeichnet sich in vielfältige Beziehungen ein. Dabei werden Motivverbindungen, weiterführende Perspektiven, Bezüge zur Materialität – u. a. eine Fackel bzw. Lampe – auf anderen Bildtafeln erkennbar, die die ursprüngliche Innenseite zu den Dingen unterhält. Die Fülle der Vergleichsmöglichkeiten, die sich durch die Art der Präsentation in diesem Raum eröffnet, ist erheblich. Betrachtet man den Kalvarienberg von hier aus, so erschließt das Kunstwerk von Anke Feuchtenberger eine Reihe von Deutungsperspektiven: Der zentrale Baum nimmt u. a. die Kreuzesdarstellungen auf, die Begegnung mit dem wirklich Dämonischen ist in den Grautönen unterschwellig angedeutet. Die Darstellung des Todes als Herr der Finsternis ist auf dem Altar nur in Form der lästigen Teufelchen vorgehalten.

Möglich sind auch andere Gänge, sie setzen aber eine gewisse Vertrautheit mit den Örtlichkeiten voraus. So kann man etwa am Bockhorster Kreuz links statt – wie eigentlich vorgegeben – rechts abbiegen (Abb. 9). Der Weg führt dann direkt zum Altar,

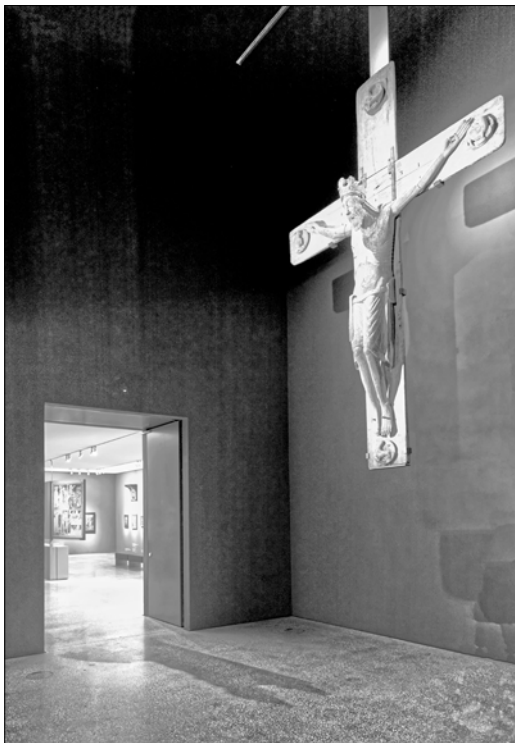


Abb. 9: Bockhorster Kreuz mit Durchgang, im LWL Museum für Kunst und Kultur Münster. Foto: LWL-MKUK/Sabine Ahlbrand-Dornseif.

dessen Festtagsseite mit dem Bockhorster Kreuz in Beziehung gesetzt werden kann. Ansichtig wird man eines späteren Stadiums mittelalterlicher Bild-Theologie: Ein leidender Christus wird vergegenwärtigt, der die ambivalente Aussage vom Christus triumphans am Kreuz vereindeutigen kann.⁷² Denkbar ist auch, die Mittelalterabteilung in umgekehrter Reihenfolge zu durchschreiten. In diesem Fall gelangt man durch den großen Raum mit Statuen von Heinrich Brabender und seinem Sohn Johann Brabender (1498/99–1561/62) sowie Tafelbildern von Derick Baegert⁷³ in den Raum mit dem Halderner Altar und stößt zuerst auf die Szenen mit dem Heiligen. Der Fokus der Betrachtung rückt die Heiligen in den Blick und kann die Frage thematisieren, ob vielleicht statt des ersten Bischofs von Münster nicht doch Martin von Tours für ein mögliches Doppelpatrosinium in Frage kommt.⁷⁴ Von dieser Einschätzung hängt wiederum die weiterführende Frage ab, ob der Altar einem Kloster- oder Gemeindekontext entstammt. Die Präsentation der verschiedenen Heiligen lässt dies auch durch die möglichen Zuordnungen der Dinge offen.

Religiöse Nutzungspraktiken?

Welche religiöse Praxen *rekonstruierender* oder *dekonstruierender Nutzungsangebote* macht der Altar in seinem aktuellen Kontext? Der Wandelaltar steht in der Mitte des Raums und präsentiert prominent seine Festtagsseite, die Werktagsseite spielt bei dieser Inszenierung eine eher untergeordnete Rolle.⁷⁵ Das Altarretabel kann aktuell nicht gewandelt werden. Die zentrale Stellung im Raum aber ermöglicht, dass man den Altar gewissermaßen umrunden und dabei von allen Seiten betrachten kann. Hinzu kommt, dass dem Altar jene Collage gegenüberhängt, die das Leiden der Frauen so prominent ins Zentrum stellt. Die spezifische Hängung von Tracht und Bleiche übersetzt aber auch formale Strukturen in die Sprache der Säkularität, sodass weitere Dingbezüge aufscheinen. Die sechseckigen Waben erinnern an jenes Schema, das sich auf norddeutschen Altären im 15. Jahrhundert findet und das gelegentlich als westfälisches Schema bezeichnet wird. Gerade weil die Waben nicht symmetrisch angeordnet sind, eröffnen sie mögliche Ergänzungen. Zudem unterstreichen die Farben Schwarz, Grau und Gold, aber auch der mittig angeordnete hohle und von jungen Bienen bevölkerte alte Weidenbaum das Gegenüber zum Altar bzw. insbesondere zum Kreuz auf dem Kalvarienberg, auf den die Collage ihrerseits verweist.⁷⁶

Halten wir fest: Die Collage tritt gewissermaßen von Außen zum zweiflügeligen Altar hinzu und erweitert ihn um ein modernes Element. Die Struktur der Waben nimmt

72 Vgl. Beitrag »Bockhorster Kreuz« von Claudia Gärtner in diesem Band sowie 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.

73 Johann Brabenders Statue von Adam und Eva findet sich prominent im Raum hinter den monumentalen Skulpturen des Vaters, vgl. Epking, Simone: »Johann Brabender. Das Werk des westfälischen Bildhauers im Epochenbruch«, in: Arnhold, Hermann (Hg.), Die Brabender. Skulptur am Übergang vom Spätmittelalter zur Renaissance, Münster: Aschendorff 2005, S. 54–73.

74 Die in der Kunstgeschichte beigebrachten Argumente machen eine Martins-Verehrung nicht vollkommen unwahrscheinlich, vgl. Pieper: Ludger oder Martin, 124f.

75 Schlie: Ordnung der Bilder, S. 193–195.

76 Fisch: Feuchtenberger, S. 2f, S. 4.

die viereckigen Kästelungen formal und farblich auf und scheint mit ihnen zu spielen. So zentriert sich die Collage im unteren und mittleren Teil auf die Farben Schwarz und Grau, im oberen Teil lässt sie einen Goldgrund erkennen. Dazwischen befindet sich mittig der alte Weidenbaum. Lässt sich hier formal an mittelalterliche Strukturen anknüpfen? Das Anliegen des Altars wäre dann in der modernen Präsentation nicht nur exemplarisch entfaltet, sondern auch formal weitergeführt.

Raum- und dingbezogene Positionierungspraktiken

Aus einem wandelbaren Klappaltar wird ein den Raum prägender, statisch fixierter Flügelaltar. Im Gegenüber zu den benachbarten Räumen, die eine klösterliche Atmosphäre aufrufen bzw. die spannungsvolle Ambivalenz zwischen öffentlichem Zurschaustellen und privat-spiritueller Innerlichkeit darstellen, zeichnet sich der Ausstellungsraum als Kunst-Ort des Analysierens und Interpretierens aus: Regional nicht festgelegt, spielt er – neben vielfältigen westfälischen – mit rheinischen Bezügen. Und auch in chronologischer Hinsicht sind ambivalente Ordnungen erkennbar, die zwischen den Dingen und Räumen im Umfeld von Münster entstehen: Mittelalterliche Bildprogramme werden auf Außen- und Innenseiten präsentiert, ohne dass der Altar eindeutig situiert werden könnte. Zudem zeigt die Inszenierung in stilistischer und materialförmiger Hinsicht eine große Offenheit. Das Retabel verändert seine Religionsbezogenheit, der Altar wird im Museum ein anderer: Der Respekt vor dem Heiligen ist der Ausstellung des Religiösen gewichen.

Das weitgehend unversehrte Artefakt wird als virtuelles Ding inmitten von liturgisch-klösterlicher Affäre und öffentlich-sozialem Alltagsleben arrangiert. Inszeniert wird der Altar simultan. Verfremdende Wirkungen ergeben sich aus dem Kalvarienberg als überdimensioniertes Wimmelbild. Die Dinge verstärken das Leiden, lösen aber das Chaos nicht auf. Ausgerechnet den vielen Frauengestalten korreliert in der Präsentation kein mittelalterliches Ding-Gegenüber. Die ursprüngliche Außenseite wird von Elementen gerahmt, die das Artefakt narrativ erweitern und Deutungsoptionen eröffnen. Aus praxistheoretischer Perspektive emergiert das Besondere des Altars aus Maria Magdalenas, insbesondere den rechten Flügel dominierender, Gestalt. Ein Vergleich mit der traditionellen Ikonographie unterstreicht ihre singuläre Stellung. Die Besonderheit des Altars lässt sich über die Positionierungen Maria Magdalenas erschließen, während die moderne, dem Altar gegenüberhängende Collage auf Deutungsoptionen aufmerksam macht, die sich aus der Fokussierung auf Frauengestalten ergeben. Das weibliche Leiden rückt in den Fokus, um in seiner Andersheit neue Perspektiven aufzuzeigen.

Die Lenkung der Besucher:innen macht neben dem Gang durch die benachbarten Kloster- und Öffentlichkeitsräume auch andere Wege plausibel. Ambivalente Zugänge zum Leiden am Kreuz werden im Vergleich zum Bockhorster Kreuz denkbar. Die in den Vitrinen ausgestellten Heiligen geben die Frage nach dem Ursprungsort frei. In formaler Hinsicht erscheinen mittelalterliche Bezüge in der modernen Collage: Erinnerungen an das Heilige schimmern durch die sechseckigen, schwarz-, grau- und goldfarbenen Waben hindurch, sodass sich die Betrachtenden mit der neuen Perspektive auf das Artefakt auseinandersetzen können. Die zentralen Positionierungen Maria Magdalenas führen zu Rückfragen, die sich last, but not least auf das Verhältnis von Nähe und Distanz, Ganzheit und Fragment, Trauer und Widerstand beziehen:

Welcher Umgang legt sich mit Leiden in der postsäkularen Gegenwart des 21. Jahrhunderts nahe? Wie lässt es sich aushalten, aber vielleicht auch überwinden?

Fazit

Mieke Bal weist darauf hin, dass Präsentationen und spezifische Ausstellungsanordnungen zu Verzerrungen, zu Über- und Unterordnungen führen können.⁷⁷ Dinge, Objekte und Artefakte werden auf eine Weise präsentiert, dass sie einem einseitig perspektivierten Vergleichen zuarbeiten. Sophia Prinz hat dies für ethnographische Sammlungen präzisiert: *Dinge und Artefakte werden als das Andere im Gegenüber zur eigenen Kultur präsentiert.*⁷⁸ In einer regionalen Sammlung betreffen diese Schwierigkeiten wegen der Begrenztheit der ausstellbaren Objekte die eigene lokale Perspektive, aber auch jene Kriterien, die implizit der Präsentation einer regionalen Kultur zugrunde liegen. Die Perspektive des Vergleichens drängt sich daher im Rahmen der Präsentation von traditionellen Dingen sowie genderspezifisch konnotierten Fragmenten auf, die einzelne Aspekte des Altars in spezifischer Weise in den Fokus rücken. Die Präsentation führt aber über konkrete Rahmungen des Altars hinaus, insofern die einzelnen Körper-, Nutzungs- und Positionierungspraktiken Eindrücke aufscheinen lassen, die mit Blick auf den Altar nicht länger die Wahrnehmung des transformierten Leidens der Frau verstellen.

Ohne die Frage abschließend oder gar geographisch klären zu können, spricht wegen der prominenten Stellung Maria Magdalenas nicht Weniges dafür, dass der Altar für ein Frauenkloster bestimmt gewesen sein könnte.⁷⁹ Die spezifische Kontextualisierung des Artefakts – durch die genderspezifisch konnotierten Dinge im zeitgenössischen Gegenüber zu Feuchtenbergers Kunstwerk, das weibliche Aspekte fokussiert – legt zumindest nahe, dass diese Option von den Ausstellungsmachenden nicht völlig zurückgewiesen wird. Insofern eröffnet die Auseinandersetzung mit dem Altar in postsäkularen Kontexten pluriforme Zugänge und optionale Antworten auf zentrale Impulse: Was wird hier eigentlich präsentiert? Welche Ordnungen werden auf den

77 Bal, Mieke: »The discourse of the museum«, in: Bruce W. Ferguson/Reesa Greenberg/Sandy Nairne (Hg.), *Thinking About Exhibitions*, London: Routledge 1996, S. 201–219.

78 »Neben dieser epistemologischen Nivellierung und dem stereotypisierenden ›Othering‹ ist dem modernen Kulturvergleich aber noch ein weiteres gewaltsames Moment eingeschrieben. Denn die als ›anders‹ identifizierten kulturellen Praktiken wurden nicht auf dieselbe Stufe mit den ›eigenen‹ gestellt, sondern hinsichtlich ihres vermeintlich niederen moralischen, geistigen oder ökonomischen ›Entwicklungsstands‹ in eine lineare Fortschrittsgeschichte hinter den westlichen Gesellschafts- und Kulturformen eingegliedert.« Vgl. Prinz, Sophia, »Relationalität statt Kulturvergleich. Zum vergleichenden Sehen im enzyklopädischen Museum«, in: Johannes Grave/Joris Corin Heyder/Britta Hochkirchen (Hg.), *Sehen als Vergleichen. Praktiken des Vergleichens von Bildern, Kunstwerken und Artefakten*, Bielefeld: Transcript 2020, S. 147–188, S. 149f.

79 Vgl. etwa Pieper: *Kunstverein*, S. 127f. Die Frage nach den Gestalten, die auf der Außenseite dargestellt sind und für ein Patrozinium bedeutsam sein könnten, dürfte dabei allerdings zu diskutieren sein, vgl. Kammann/Marx: *Meister von Schöppingen*, S. 76. Eine ähnliche *Noli me tangere* Szene findet sich auf einem Altar, der dem Meister des Liesborner Altars zugeschrieben wird. Er scheint für das Augustinnerinnenkloster St. Walpurgis in Soest geschaffen worden zu sein, vgl. Rensing: *Meister von Liesborn*, S. 49.

verschiedenen Ebenen rekonstruiert? Wie ist der Altar im Kontext der Dinge und ihrer Beziehungen untereinander inszeniert? Welche Praktiken des Verstehens, Begreifens, Staunens über (un-)erwartete Verbindungen emergieren aus dem Umgang der Präsentation mit diesem, nicht nur in der westfälischen Sammlung besonderen Altar?

Literatur

- Aman, Cornelia/Hartwig, Babette (Hg.): *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte. Das Göttinger Barfüßeretabel von 1424*, Hannover: Michael Imhof Verlag 2015.
- Arndt, Karl: »Das Retabel der Göttinger Paulinerkirche, gemalt von Hans Raphon«, in: Thomas Noll/Carsten-Peter Warnecke (Hg.), *Kunst und Frömmigkeit in Göttingen. Die Altarbilder des späten Mittelalters*, München: Deutscher Kunstverlag 2012, S. 188–219.
- Arnhold, Hermann: *Die Brabender. Skulptur am Übergang vom Spätmittelalter zur Renaissance*, Münster: Aschendorff 2005.
- Arnhold, Hermann/Krause, Jürgen/Staab, Volker (Hg.): *Einblicke – Ausblicke. Spitzenwerke im neuen LWL-Museum für Kunst und Kultur in Münster*, Köln: Wienand Verlag 2014.
- Bal, Mieke: »The discourse of the museum«, in: Bruce W. Ferguson/Reesa Greenberg/Sandy Nairne (Hg.), *Thinking About Exhibitions*, London: Routledge 1996, S. 201–219.
- Böcker, Wolfgang: »Eine gemalte Predigt. Der Schöppinger Altar«, Münster: dialog-verlag 2020.
- Borchert, Till-Holger: *Van Eyck bis Dürer*, Stuttgart: Belser 2010.
- Burricher, Rita: »Zwischen Wanddekoration, Unterrichtsmedium und Frömmigkeitspraxis. Der Kreuzweg als ›raumgreifendes‹ Inventar«, in: Sonja Keller/Antje Roggenkamp (Hg.), *Die materielle Kultur der Religion. Interdisziplinäre Perspektiven auf Objekte religiöser Bildung und Praxis (= Rerum religionum, Band 12)*, Bielefeld: Transcript 2023, S. 93–105.
- Epking, Simone: »Johann Brabender. Das Werk des westfälischen Bildhauers im Epochenbruch«, in: Hermann Arnhold (Hg.), *Die Brabender. Skulptur am Übergang vom Spätmittelalter zur Renaissance*, Münster: Aschendorff 2005, S. 54–73.
- Fisch, Ingrid: *Das Kunstwerk des Monats Dezember 2018: Anke Feuchtenberger, Tracht und Bleiche*, Münster: LWL-Museum für Kunst und Kultur Westfälisches Landesmuseum 2018.
- Grave, Johannes: *Bild und Zeit. Eine Theorie des Bildbetrachtens*, München: C. H. Beck 2022.
- Kahsnitz, Rainer: »Das Hochaltarretabel in St. Jacobi zu Göttingen«, in: Thomas Noll/Carsten-Peter Warnecke (Hg.), *Kunst und Frömmigkeit in Göttingen. Die Altarbilder des späten Mittelalters*, München: Deutscher Kunstverlag 2012, S. 45–82.
- Kammann, Patrick/Marx, Petra: »Meister von Schöppingen«, in: Hermann Arnhold/Jürgen Krause/Volker Staab (Hg.), *Einblicke – Ausblicke (2014)*, S. 76–79.

- Keller, Sonja/Roggenkamp, Antje (Hg.): Die materielle Kultur der Religion. Interdisziplinäre Perspektiven auf Objekte religiöser Bildung und Praxis (= *Rerum religiosum*, Band 12), Bielefeld: Transcript 2023.
- Kimpel, Dieter/Suckale, Robert: Die gotische Architektur in Frankreich, München 1985.
- Kirchhoff, Karlheinz: »Maler und Malerfamilien in Münster zwischen 1350 und 1534«, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur* 55 (1977), S. 98–110.
- Lucchesi Palli, Elisabeth: Art. »Höllenfahrt Christi«, in: *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Bd. 2, Freiburg 1968–1976, Sp. 322–331.
- Marx, Petra: »Heinrichstafel, um 1494«, in: Hermann Arnhold/Jürgen Krause/Volker Staab (Hg.), *Einblicke – Ausblicke* (2014), S. 88–89.
- Marx, Petra: »Derick Baegert, Der Evangelist Lukas malt die Muttergottes Derick Baegert als Maler und Bürger im spätmittelalterlichen Wesel. Forschungsstand und offene Fragen«, in: Hermann Arnhold/Jürgen Krause/Volker Staab (Hg.), *Einblicke – Ausblicke* (2014), S. 86–87.
- Meier, Esther: »Das Kalvarienbergretabel des Korbacher Franziskaners: Rekonstruktion eines stilgeschichtlichen Problemfalls«, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur* 85/86 (2007/2008), S. 345–365.
- Noll, Thomas/Warnecke, Carsten-Peter: »Einleitung«, in: Thomas Noll/Carsten-Peter Warnecke (Hg.), *Kunst und Frömmigkeit in Göttingen. Die Altarbilder des späten Mittelalters*, München: Deutscher Kunstverlag 2012, S. 9–14.
- Noll, Thomas/Warnecke, Carsten-Peter (Hg.): *Kunst und Frömmigkeit in Göttingen. Die Altarbilder des späten Mittelalters*, München: Deutscher Kunstverlag 2012.
- Noll, Thomas: »Zur Ikonographie der »Festtagsseite« des Göttinger Barfußretabels«, in: Cornelia Aman/Babette Hartwig (Hg.), *Göttinger Barfußretabel* (2015), S. 117–142.
- Pieper, Paul: »Als der Kunstverein den Halderner Altar erwerben wollte«, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur* (59) 1981, S. 126–130.
- Pieper, Paul: »Der Meister von Liesborn und die Liesborner Tafeln«, in: *Der Liesborner Altar. Die Bilder der Nationalgalerie in London und des Landesmuseums in Münster*, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur* 44 (1966), S. 4–11.
- Pieper, Paul: *Die deutschen, niederländischen und italienischen Tafelbilder bis um 1530*, Münster: Aschendorff 1986.
- Pieper, Paul: »Ludger oder Martin auf dem Halderner Altar?«, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur* 45 (1967), S. 124–130.
- Pieper, Paul: »Westfälische Maler der Spätgotik«, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur* 30 (1952), S. 77–131.
- Prinz, Sophia: »Relationalität statt Kulturvergleich. Zum vergleichenden Sehen im enzyklopädischen Museum«, in: Johannes Grave/Joris Corin Heyder/Britta Hochkirchen (Hg.), *Sehen als Vergleichen. Praktiken des Vergleichens von Bildern, Kunstwerken und Artefakten*, Bielefeld: Transcript 2020, S. 147–188.
- Rensing, Theodor: »Bemerkungen zum Meister von Liesborn«. *Der Liesborner Altar. Die Bilder der Nationalgalerie in London und des Landesmuseums in Münster*, in: *Westfalen. Hefte für Geschichte, Kunst und Kultur* 44 (1966), S. 22–54.
- Rensing, Theodor: *Der Meister von Schöppingen*, Berlin: Deutscher Kunstverlag 1959.
- Roggenkamp, Antje/Keller, Sonja: »Artefakte, Objekte, Räume. Praxeologische Zugänge in Praktischer Theologie und Religionspädagogik«, in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 118 (2021), S. 241–265.

- 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.
- Roggenkamp, Antje: »Religionsbezogene ›Kunstbilder‹ als Artefakte. Zur praxeologischen Erweiterung von Religionspädagogik«, in: Sonja Keller/Antje Roggenkamp (Hg.), Die materielle Kultur der Religion. Interdisziplinäre Perspektiven auf Objekte religiöser Bildung und Praxis (= Rerum religionum, Band 12), Bielefeld: Transcript 2023, S. 17–35.
- Schlie, Heike: »Die Ordnung der Bilder. Positionierungen im Hochaltarretabel der Göttinger Barfüßerkirche«, in: Cornelia Aman/Babette Hartweg (Hg.), Göttinger Barfüßerretabel (2015), S. 185–210.

Internetquellen

- Halderner Altar – Schauseite (Erste). <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/4KVAT3KFSD7MSE4ZPXIQZHB2IZTLM2LC> abgerufen am 02.11.2024.
- Halderner Altar – Schauseite (Zweite). <https://www.deutsche-digitale-bibliothek.de/item/HQHGNZ2FGFH36PHV5HYQDEFYJ26MYFE> abgerufen am 02.11.2024.

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 Wechseiausstellungen 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: Diplomatica 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 Selbstaussdruck 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.

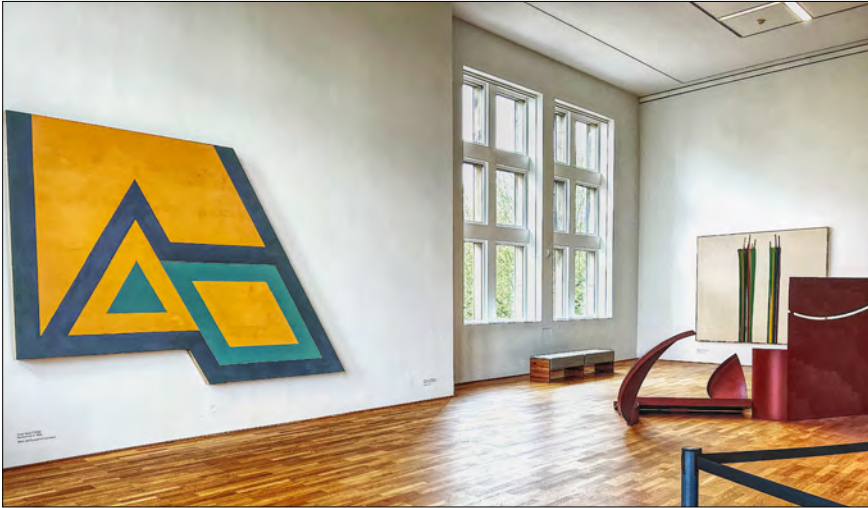


Abb. 1: Ehemaliger Vortragssaal mit Arbeiten von Frank Stella (links), Anthony Caro (Mitte rechts) und Morris Louis (hinten rechts) (© Rita Burrichter).

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 *Kunsthaftigkeit* 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 Kunstausstellung 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 Kunstausstellungen 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 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, 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 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, 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 Œuvre, 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 Beschilderung 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, *einzigemeinden*, 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).

Zur Situierung einer historischen liturgischen Praxis: Die Präsentation des Telgter Hungertuchs im Museums RELÍGIO

Sonja Keller

Auf der Website des Museums RELÍGIO ist das Telgter Hungertuch unter dem Reiter »Highlights« zu finden. Wer diesen Reiter öffnet, dem erscheint eine Seite, auf welcher die Monumentalität¹ des Hungertuches in einer Serie, die verschiedene Betrachtende zeigt, vorgestellt wird. Ganz oben auf der Seite befindet sich ein Foto, das zwei Personen zeigt, die das scheinbar riesige Hungertuch, welches sich hinter Glas und ausgeleuchtet vor ihnen präsentiert, gemeinsam betrachten. Auch weitere Fotos der Serie zeigen Betrachtende, die vor dem Hungertuch stehen und andächtig oder staunend die Köpfe ein wenig nach oben neigen. Im Kontrast zum großen Hungertuch erscheinen die davor stehenden Betrachtenden klein. Es fällt ihnen offenkundig schwer, das Objekt, vor dem sie stehen, als Ganzes in den Blick zu nehmen.

Die fotografisch in Szene gesetzte Monumentalität des Hungertuchs spiegelt sich im kurzen Erklärtext, der mit folgender Feststellung überschrieben ist: »Das Telgter Hungertuch stellt eines der bedeutendsten religiösen Kulturgüter Westfalens dar.« Diese Präsentation als Highlight des Museums betont die Einzigartigkeit des Objekts, das vor rund 400 Jahren »fleißige Hände« geschaffen haben. Digital inszeniert wird damit ein Sammlungsobjekt abseits seines ursprünglichen kirchlich-liturgischen Sitzes im Leben; sofern es einst dazu diente, den Altarraum während der Fastenzeit zu verbergen.

Basierend auf diesen Beobachtungen zur digitalen Darstellung des Telgter Hungertuchs wird in diesem Beitrag untersucht, wie dessen museale Präsentation im Museum RELÍGIO in Telgte gestaltet ist. Zudem wird erörtert, welche Aspekte dieser liturgischen Textile durch die Ausstellungsmethoden offengelegt, hervorgehoben oder verborgen werden. Die Auseinandersetzung mit der Präsentation des Hungertuchs orientiert sich an einem praxeologischen Zugriff, der die Präsentation von Artefakten im Museum als Praxis des Zeigens thematisiert.² Der Beitrag fokussiert die Inszenierung des Objekts als Ausdruck der Praktiken der Bedeutungskonstitution. Die Insze-

1 <https://museum-telgte.de/ihr-besuch/highlights/>

2 Vgl. Prinz, Sophie/Schäfer, Hilmar: Die Öffentlichkeit der Ausstellung. Eine Dispositivanalyse heterogener Relationen des Zeigens, in: Dagmar Danko/Oliver Moeschler/Florian Schumacher (Hg.), Kunst und Öffentlichkeit, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2015, S. 283–302.

nierung des Hungertuchs wird in diesem Beitrag als exemplarische Ausstellungspraxis eines Objekts mit liturgischer und didaktischer Funktion entfaltet, die das Sehen und die Wahrnehmung der Betrachtenden lenkt und damit als Zeigehaltung selbst ein Interpretament repräsentiert.

Der Beitrag beginnt mit einer Skizze der Geschichte und Funktion der Hunger- oder Fastentücher und setzt sich in einem zweiten Teil mit der analogen Präsentation des Telgter Hungertuchs auseinander. Im abschließenden dritten Teil soll anhand dieses Beispiels die Herausforderung, Artefakte aus religiösen Kontexten auszustellen, reflektiert werden.

1. Die religions- und traditionsgeschichtlichen Wurzeln des Hungertuchs

Das »Hunger-« oder »Fastentuch« geht religionskulturell auf die christliche Praxis zurück, während der vorösterlichen Fastenzeit über vierzig Tage hinweg den Altarraum, Kreuze, Bilder und Heiligenfiguren zu verhüllen. Die Forschungen zu Hungertüchern rekurrieren insbesondere auf ihre liturgische Funktion, die Bildprogramme sowie die dahinterliegenden mittelalterlichen Theologien der geistlichen Bildmeditation, wobei diese verschiedenen Dimensionen der Entstehung der Hungertücher offensichtlich zusammengehören. Die religionsgeschichtliche und -theoretische Kontextualisierung der Hungertücher – wie sie Johannes H. Emminghaus geleistet hat – verweist darauf, dass zur Zeit ihrer Entstehung die Vorstellung der Unsichtbarkeit und Unausprechbarkeit Gottes (Ex. 20,19) als auch die Vorstellung, dass das Unsichtbare durchaus realer sei als das Sichtbare (2. Kor 4,18; 2. Kor 5,6), etabliert war. Riten, Verhüllung und die Sichtbarkeit des Göttlichen sind indessen ebenso in der alt- und neutestamentlichen Überlieferung fest verwurzelt.³

Die spätantike Vorstellung, dass nicht das Sichtbare und Nahe, sondern das Entfernte, Geistliche und Ewige das Letzte repräsentiert, verändert sich um 1200 allmählich hin zu einem Bedeutungszuwachs des Sichtbaren und einem veränderten Verständnis des Schauens. Dieses Schauen reicht über das Irdische hinaus und wird als symbolisches Schauen zu einer Form der Andacht. Dieses geistliche Schauen wurde so verstanden, dass es Teilhabe und Versenkung ermöglicht. Die Volksfrömmigkeit beruhte auf der Vorstellung, dass das Sehen der heiligen Hostie im Moment der Elevation eine Form der Teilhabe an der heiligen Messe darstellt.⁴ Ohne diese religiöse Praxis des Schauens und der Sichtbarkeit liturgischer Vorgänge wären Hungertücher kaum entstanden. Das Hungertuch rekuriert auf eine Frömmigkeitspraxis, die darauf abzielt, das »Schauen des Mysterium« zu ermöglichen, was durch das Aufhängen eines Hungertuchs in der Passionszeit unterbunden wurde.

Ein so großes Fastentuch wie das Telgter Hungertuch vermag einen ganzen Teilbereich eines Kirchengebäudes – den Chorraum – zu verbergen und vom übrigen Raum

3 Vgl. Emminghaus, Johannes H.: Die westfälischen Hungertücher aus einer mittelalterlichen Zeit und ihre liturgische Herkunft (Mitteilungen des Zittauer Geschichts- und Museumsvereins, Band 28), Leipzig: Verlag Gunter Oettel 2004, hier S. 21–23.

4 Ebd., S. 29–30.

zu trennen.⁵ Die Existenz und der Gebrauch von Fastentüchern sind ab dem 12. und 13. Jahrhundert gut dokumentiert.⁶ Vorläufer in Gestalt kleinerer Tücher zur Verhüllung prächtiger Altäre sind indessen schon sehr viel länger bekannt.⁷ Das Aufhängen des Fastentuchs erfüllte verschiedene symbolische Funktionen: so diente es insbesondere als Ausdruck der Verborgenheit des göttlichen Glanzes während des Leidens Jesu Christi, dem in der Fastenzeit durch die Verhüllung Gestalt verliehen wurde. Verhüllt wurde die visuell reizvolle christliche Ikonographie zur Passionszeit. Dies geht auf die Buß- und Fastenpraxis im Kirchenjahr zurück, die – bis in die Gegenwart – nicht nur als körperlicher Entzug von Nahrung gelebt wird, sondern auch als Verzicht auf sinnlichen, genauer visuellen Genuss.⁸ Die christliche Ikonographie in den Kirchenräumen verfolgte bekanntermaßen den Zweck, biblische Geschichten und zentrale Inhalte der Heilsgeschichte bildhaft und objektbezogen zu vermitteln. Der Gebrauch der Hungertücher knüpft symbolisch an die mittelalterliche Praxis der Bild- und Reliquienverehrung an,⁹ die zur Fastenzeit ausgesetzt werden soll. Die Forschung weist bei der Nutzung der Hungertücher regionale und frömmigkeitsgeschichtliche Unterschiede aus.¹⁰ Konsens besteht darin, dass das Hungertuch am Mittwoch der Karwoche entfernt wurde, so dass bereits am Gründonnerstag die Sicht auf den Chor- und Altarraum wieder freigegeben und so erneut die Teilnahme an der Messfeier ermöglicht wurde.¹¹ Neben der Funktion, spätmittelalterliche Frömmigkeitspraktiken der andächtigen Schau zur Fastenzeit auszusetzen, hebt die Verhüllung des Altarraums auch die räumliche Kontinuität auf, was einen markanten Einschnitt in das gewohnte Raumerleben darstellt.

Das Hungertuch ist ein textiles Medium, das optisch und sinnlich die Fastenzeit im liturgischen Raum einer Kirche erfahrbar macht. Der Chor- und Altarraum war abgeschirmt und auch der Zugang zur Eucharistie wurde den Gläubigen verwehrt. Die gewandelte Hostie wurde damit den Blicken und dem Sehen entzogen. Das Hungertuch fungierte als markante, sichtbare Intervention und materielle Erinnerung an die Passionszeit. Die Hungertücher verzichteten dabei keineswegs auf Bildprogramme, vielmehr zeigen sie Lehrbilder mit didaktischer Funktion. Ihnen wird allerdings nicht die Bildwirkung der Altarbilder als Heilmittler zugesprochen, sodass eine Reliquienverehrung in der Fastenzeit ausgesetzt bleibt.

Neben den Altarverhüllungen, die gerade der Ehrfurcht und Scheu vor der Schau des Mysteriums entsprangen, sind auch solche bekannt, die eine »lediglich praktische«

5 Vgl. Moos-Brochhagen, Veronika: Die Unschärfe der Wahrheit. Transparenz der Verhüllung. Eine Studie zur Sinnlichkeit von textilem Material in der Kunst am Beispiel alter und neuer Hungertücher, Diss., Köln 2007, hier S. 22, <https://kups.ub.uni-koeln.de/2432/61/Moos.pdf> abgerufen am 05.03.2025.

6 Die Verbreitung von Fastentüchern im Mittelalter ist in England, Frankreich und Belgien, Italien und Sizilien, Spanien, in die Alpen nachgewiesen. Vgl. Emminghaus, Die westfälischen Hungertücher, S. 65–75.

7 Ebd., S. 23.

8 Ebd., S. 25–26.

9 Zur mittelalterlichen Bilderverehrung im Lichte der reformatorischen Kritik vgl. Körner, Martin: »Bilder als Zeichen Gottes«. Bilderverehrung und Bildersturm in der Reformation, in: Zwingliana 19 (1992), 233–244.

10 Vgl. Moos-Brochhagen: Unschärfe der Wahrheit, S. 33.

11 Vgl. ebd., S. 34.

Funktion hatten – etwa um dafür zu sorgen, dass der Liturg nicht abgelenkt war.¹² Eine Form der Verhüllung des Altarbereichs stellt auch der Lettner dar, der allerdings eine andere Funktion erfüllte, sofern er hierarchisch den Klerus vom Volk trennt. Zur Forschungsgeschichte über das Hungertuch und die Altarverhüllungen gehört auch die Erkenntnis, dass die selbstverständliche Präsenz der Hungertücher sowie ihre textile Filigranität dazu geführt haben, dass nicht sonderlich viele Exemplare materiell oder in Darstellungen überliefert wurden.¹³ Die Verhüllung des Mysteriums und die Verhinderung des Schauens sind Bestandteile der mittelalterlichen Bußpraxis, sofern die Gemeinde durch das Hungertuch von der Mitfeier und Schau der Eucharistiefeyer abgehalten wurde, um die Gläubigen an ihre Unwürdigkeit, Gott zu schauen, zu erinnern.¹⁴

Im Hinblick auf die symbolische Funktion, die den Hungertüchern in der mittelalterlichen Liturgik zugeschrieben wird, verweist Emminghaus – neben der Vorstellung der menschlichen Unwürdigkeit, Gott zu schauen – auf das Hungertuch als Ausdruck des Zurücktretens Christi von seiner Gottheit. Dies wird bis heute liturgisch durch das Verhüllen des Kreuzes in der Passionszeit begangen, sowie auf die Deutung des Hungertuchs als *velum templi* – jenes großen geschmückten Vorhangs, der beim Tod Christi zerriss (Mt 27,50f.; Mk 15, 37f; Lk 23,45f) – bezogen.¹⁵

Im Zuge der reformatorischen Theologie wurde die Hungertuchpraxis vielerorts eingestellt. So grenzte sich die Zürcher Reformation nachdrücklich von der sinnlich geprägten mittelalterlichen Theologie ab, was sich in bilderstürmerischen Aktivitäten manifestierte. Das Aufhängen eines Hungertuchs wurde in den meisten evangelischen Kirchen nicht weitergeführt und kam sukzessive auch in katholischen Kirchen zum Erliegen.¹⁶

2. Bildprogramm und Präsentation des Telgter Hungertuchs

Das Telgter Hungertuch, das bis 1907 sogar noch in Gebrauch war, wurde 2023 400 Jahre alt und stellt das bedeutendste Ausstellungsstück des Museums RELIGIO dar. Nach verschiedenen Stationen in Berlin gelangte das Objekt 1971 wieder in den Besitz des Museums.¹⁷ Das Hungertuch war seit 1623, also fast dreihundert Jahre lang, in der Pfarrkirche St. Clemens in Telgte in Gebrauch und verbarg während der Fastenzeit den Altarraum. Es wurde gestiftet und in aufwendiger Filetstopfarbeit gestickt. Hungertücher aus dem 17. und 18. Jahrhundert wiesen verschiedene gestalterische Schwerpunkte auf – darunter Pflanzen- und Tierornamente, Darstellungen der Leidenswerkzeuge sowie figürliche Passionsbilder.¹⁸ Das Telgter Hungertuch steht folg-

12 Ebd., S. 44.

13 Ebd., S. 50.

14 Ebd., S. 75.

15 Ebd., S. 71–72.

16 Ebd., S. 51.

17 Vgl. Schöne, Anja: »Grußwort«, in: Alois Döring (Hg.), Verhüllungen im sakralen Raum, Münster: Waxmann 2022, hier S. 8.

18 Zum Bildprogramm vgl. Suntrup, Rudolf: Das Telgter Hungertuch von 1623, Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 2021, hier S. 10.

lich durch seine Passionsdarstellung in einer Tradition solcher Hungertücher, wobei ihm eine stilbildende Kraft und damit ein Einfluss auf spätere westfälische Hungertücher zugeschrieben wird.¹⁹

Das Hungertuch zeigt 33 einzeln gefertigte Bildfelder, die sich in sechs Reihen übereinander mit ebenso vielen unverzierten Quadraten aus Leinen schachbrettartig abwechseln. Es umfasst insgesamt 66 Quadrate. Dargestellt wird in den oberen vier Bildreihen das Leiden Christi bis zur Auferstehung.²⁰ Die quadratischen Bildfelder mit einer durchschnittlichen Seitenlänge von ca. 63 cm sind in sechs Reihen schachbrettartig im Wechsel mit Leerfeldern aus handgewebtem Leinen angeordnet. In der Mitte des Hungertuches befindet sich eine Darstellung der Kreuzigung Jesu. In der fünften Reihe, nach Abschluss der Passionsdarstellung, findet sich eine symbolische Abbildung der vier Evangelisten, in deren Mitte das Lamm Gottes dargestellt wird. Zu den besonderen Merkmalen des Telgter Hungertuche gehören die fünf Szenen aus dem Alten Testament in der sechsten Reihe, die im Sinne der mittelalterlichen biblisch-typologischen Lesart bereits auf Christus und sein Erlösungswerk verweisen sollen.²¹ Das Bild des Sündenfalles spielt auf die Adam-Christus-Typologie an. Die Bildtafel der Arche Noach verweist als Vorausdeutung auf die Rettung des Menschen durch Gott und die spätere Erlösung durch Christus. Weitere Präfigurationen der Erlösung durch Christus repräsentieren die Darstellungen des Isaakopfers als Vorausdeutung der Kreuzigung, der Erhöhung der ehernen Schlange als Heilszeichen (Joh 3,14) sowie die Kundschafter Josua und Kaleb mit der Traube aus dem Gelobten Land als Symbol des Kreuzes Christi. Sowohl die Symbole der vier Evangelisten als auch die Szenen aus dem Alten Testament zeigen für Hungertücher durchaus typische ikonographische Gestaltungen.²²

Das Telgter Hungertuch stellt das Herzstück der Sammlung des Museums RELÍGIO dar, das 1934 als Wallfahrts- und Heimatmuseum gegründet wurde.²³ Ein Schwerpunkt dieses religions- und kulturgeschichtlichen Museums ist die umfangreiche Krippensammlung sowie die jährlichen Krippenausstellungen, die bis heute zahlreiche Besucher:innen an diesen Wallfahrtsort im Münsterland locken. Die Unterbringung einer lokalen heimatkundlichen Sammlung, das mit dem Aufkommen des Nationalsozialismus intensivierte Interesse an Heimatpflege und die von der katholischen Kirche ausgehende Betonung des Wallfahrtsgeschehens und der Marienverehrung in Telgte gaben den Anstoß zur Gründung des Heimatmuseums im Jahr 1934.²⁴ Der Standort, die Geschichte des Museums als Krippenmuseum und münsterländisches Heimatmuseum, und die spätere Neuausrichtung hin zu einem kulturwissenschaftlichen Religionsmuseum spiegeln sich in den verschiedenen Dauerausstellungen. Letztere tragen die Titel »Feste im Lebenslauf«, »Religiöse Vielfalt heute – der

19 Vgl. Emminghaus: Die westfälischen Hungertücher, S. 124.

20 <https://museum-telgte.de/portfolio/verhuelen-und-offenbaren/> abgerufen am 05.03.2025.

21 Vgl. Suntrup: Das Telgter Hungertuch von 1623, S. 41.

22 Die *Biblia pauperum* und der *Heilsspiegel* bilden die zentrale literarische Grundlage der Hungertücher. Vgl. Hahn, Sabine: »Renaissance der Hungertücher«, in: Das Münster, 54 (2001), S. 372–377, S. 373.

23 Vgl. Beitrag »Religiöse Dinge im Museum« von Anja Schöne im Gespräch mit Rita Burrichter und Antje Roggenkamp in diesem Band.

24 Vgl. Robert, Rüdiger: Mehr als ein Versprechen. Vom Heimathaus Münsterland zum Museum Relígio, Münster: Waxmann 2021, S. 16.

Tisch der Religionen«, »Kardinal von Galen«, »Wallfahrt und Pilgern«, »Glaubenslandschaft Westfalen« und »Feste im Jahreslauf«. ²⁵ Das Telgter Hungertuch gehört zur Dauerausstellung. Aufgrund seiner Größe (Höhe: 7,40 m; Breite: 4,40 m) erstreckt sich seine Präsentation über zwei Geschosse an der Innenseite einer Außenwand. ²⁶ Hier wird es hinter einer großen Glaswand auf schwarzem Grund ausgestellt und sorgfältig ausgeleuchtet, sodass seine Präsentation zur zentralen Lichtquelle im Ausstellungsraum wird und die Aufmerksamkeit der Besucher:innen auf sich zieht. ²⁷ Die erst bei näherer Betrachtung erkennbare feine Stickerei des Hungertuchs verleiht dem Objekt – ungeachtet seiner Größe – den Anschein von Fragilität. Das beige-blassblaue Hungertuch wird optisch durch den schwarzen Hintergrund hervorgehoben, und vermag aufgrund der dezenten Farbgebung nicht ganz so viel Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, wie die grellbunten und vielfach überaus plastischen Darstellungen auf den Misereor-Hungertüchern. ²⁸ Bei der Präsentation des Telgter Hungertuchs wird offenkundig bewusst auf eine Anknüpfung an den kirchlich-liturgischen Kontext verzichtet. Eine unscharfe Schwarz-Weiss-Fotografie an der Seite zeigt, wie es im Kirchenraum aufgehängt war. Die Präsentation des Hungertuchs unterscheidet sich im fast dezenten Hinweis auf die liturgische Funktion von den anderen Artefakten der Dauerausstellung, bei denen die mit den Objekten verbundenen kirchlichen Praktiken deutlich herausgestellt werden. ²⁹ Es bedarf eines ausgeprägten Vorstellungsvermögens der Besucher:innen, sich das Objekt als raumtrennende Textilie in einer Kirche vorzustellen, wie es 300 Jahre im praktischen Gebrauch war. Vielmehr liegt der Fokus der Präsentation auch durch die Betonung der Monumentalität des 400 Jahre alten liturgischen Objekts auf seinem Status als westfälisches Kulturgut.

3. Die liturgische, didaktische und künstlerische Revitalisierung des Hungertuchs

Eine erste Erneuerung der katholischen Fastentuchpraxis erfolgte in den 1860er Jahren. Diese Wiederbelebungsversuche sind Emminghausen zufolge kritisch zu reflektieren, sofern die theologischen und liturgischen Hintergründe nicht mehr bekannt und kaum vertraut waren – und somit die Frage im Raum steht, was dabei eigentlich erneuert werden soll. ³⁰ Eine erfolgreiche Revitalisierung des Fastentuchs erfolgte 1976 mit der Wiederbelebung der Fastentuchpraxis durch die Misereor-Hungertücher, die zu einem zentralen visuellen Bestandteil der Fastenaktionen geworden sind. Die liturgische Tradition des Hungertuchs hat sich so in veränderter Form allenthalben bis in die Gegenwart fortgesetzt. Seit fast fünfzig Jahren knüpft das Hilfswerk damit an

25 <https://museum-telgte.de/die-ausstellungen/schausammlung/> abgerufen am 05.03.2025.

26 Vgl. Beitrag »Einleitung: »Religion im Museum« von Antje Roggenkamp in diesem Band.

27 Vgl. zur Bedeutung der Szenografie für die Inszenierung und Wahrnehmung von Kunstwerken den Beitrag »Zwischen Auratisierung und Kontextualisierung« von Rita Burrichter in diesem Band.

28 Vgl. Beitrag »Religiöse Dinge im Museum« von Anja Schöne im Gespräch mit Rita Burrichter und Antje Roggenkamp in diesem Band.

29 Vgl. Beitrag »Museen als Vermittlungsakteure weltanschaulicher Vielfalt« von Anne Koch und Anja Körs in diesem Band.

30 Emminghaus, Die westfälischen Hungertücher, S. 54–55.

eine vielerorts verlorene liturgische Tradition an. Alle zwei Jahre werden Künstler:innen des globalen Südens dazu eingeladen, ein neues Hungertuch für die Kampagne zu gestalten, wobei im Kontext des Lebens und Glaubens dieser Menschen das Leiden Christi dargestellt werden soll.³¹ Im Rahmen katholischer sowie evangelischer Gemeindeskultur zieren Misereor-Hungertücher zahlreiche Kirchen und Gemeindehäuser. Die vielfach sehr bunten und plastischen Darstellungen auf den Misereor-Hungertüchern dienen – anders als die historischen Vorbilder – weniger der Verhüllung des liturgischen Raums, als vielmehr der Sensibilisierung für Entwicklungshilfe und die Lebensumstände von Menschen in verschiedenen Regionen der Welt.³² Die Praxis bündelt gleichwohl eine ganze Reihe von Funktionen, die Hungertücher traditionell innehatten. Dazu gehört die katechetisch-didaktische Funktion, die auch dem Telgter Hungertuch zugeschrieben werden kann. Allerdings steht auf den Misereor-Hungertüchern weniger das Heilshandeln Gottes in der Welt als das Heilshandeln der Menschen füreinander im Vordergrund.³³ Darüber hinaus informieren die Misereor-Hungertücher über die Lebensumstände von Christ:innen in anderen Regionen der Welt. Die Bilder finden sich dabei nicht nur auf Hungertüchern, sondern sind auch als kleinformatige Reproduktionen im Umlauf. Diese spätmodernen Fastentücher knüpfen höchstens mittelbar an die mittelalterliche Nutzungspraxis an. Alois Döring konnte nachweisen, dass das Hungertuch gegenwärtig vielfältige Wiederbelebungen erfährt – etwa im klassischen Feld der Verhüllung des Altarbereichs, in der Erarbeitung von Fastentüchern im Religionsunterricht oder in Fastentuch-Installationen als Aktionen zeitgenössischer Kunst im Kirchenraum.³⁴

4. Verhüllen und zeigen. Religiöse Artefakte im Museum

In mehrfacher Hinsicht steht das Hungertuch für eine komplexe liturgische Praxis des Verhüllens und Zeigens, die schwer ausstellbar ist. Die kirchlich-liturgische Nutzung des Hungertuchs zur Verhüllung des Altar- und Chorraums in der Fastenzeit erzeugt einen starken visuellen Eindruck, sofern eine ursprünglich vertraute räumliche Ordnung aufgehoben wird. Hinzu kommt der mit dem Hungertuch verbundene Gestus des Verhüllens des Altarraums bei gleichzeitiger Darstellung anderer, lediglich didaktischer Bilder, die nur bedingt zur spirituellen Versenkung einladen. Das Fastentuch verhüllte rituelle Vollzüge und Bilder und zeigt gleichzeitig andere.

Das Hungertuch als Objekt weist – wie in diesem Beitrag herausgearbeitet – liturgische, didaktische und künstlerische Funktionen auf, sofern es im Kontext der Fastenpraxis zur Passionszeit und der Vermeidung religiöser Bildverehrung entstanden ist und auf geistliches Schauen rekurriert. Im Hinblick auf die Präsentation des

31 Vgl. Kolletzki, Claudia: »Die Misereor-Hungertücher. Kunst als Ort des Dialogs«, in: Bischöfliches Hilfswerk Misereor e.V. (Hg.), *Auf Tuchfühlung. Misereor-Hungertücher 1976–2026*, S. 3, https://www.misereor.de/fileadmin/user_upload/Infothek/publikation-die-misereor-hungertuecher-begleitheft-ausstellung.pdf abgerufen am 05.03.2025.

32 Vgl. Hahn: *Renaissance der Hungertücher*, S. 377.

33 Vgl. Döring, Alois (Hg.): *Verhüllungen im sakralen Raum. Fastentücher in Rheinland und Westfalen im 20. und 21. Jahrhundert*, Münster: Waxmann 2022, hier S. 54.

34 Ebd., S. 54–76.

Telgter Hungertuchs steht die Frage im Raum, welche Bedeutungslinien des Hungertuchs in der Präsentation betont und herausgestellt werden und an welcher Stelle der Aspekt des Museumskontextes dem Hungertuch seine liturgische Funktion entzieht, was durch erklärende Texte nicht kompensiert werden kann. Wofür steht das Telgter Hungertuch im Museum? In welcher Weise ist das Telgter Hungertuch bloß ein historisches liturgisches und religionsgeschichtlich interessantes Artefakt? Oder taugt es als hochwertige Textilie, die zur Dialektik des Sehens und Verhüllens befragt werden kann?³⁵

5. Fazit

Für die Museumsarbeit stellt sich die Herausforderung herauszufinden, in welchen Verweiszusammenhängen ein Objekt steht, und zu entscheiden, wie die mehrdimensionale Erinnerungsfunktion aufgegriffen werden kann. Im Telgter Hungertuch steckt vielfältiges theologisches Material und implizites Wissen, sofern es im Rahmen einer liturgischen Praxis des Verhüllens genutzt wurde, die auf verschiedene Aspekte spätmittelalterlicher Abendmahlstheologie und Frömmigkeitspraktiken des Schauens reagiert. Da diese historische Praxis des Aufhängens eines Hungertuchs zur Verhüllung des Altarraums nur noch vereinzelt fortgeführt wird, kann kaum kollektives Wissen über Hungertücher vorausgesetzt werden. Das Museum RELÍGIO in Telgte besitzt speziell mit dem Telgter Hungertuch ein bedeutendes westfälisches Kulturgut, das erklärungsbedürftig ist, das aufgrund seiner zurückhaltenden Farbgebung die Sinne nicht so leicht affiziert und als inszenierungsbedürftig wahrgenommen werden kann.

Das Museum als Ort der Aufbewahrung und Präsentation religiöser Objekte nimmt bewusst eine Situierung derselben vor: Die Dinge werden im künstlichen Kontext eines Museums gezeigt und sind somit ihrem Kontext entzogen. Dies beeinflusst wiederum die Wahrnehmung und Deutung der Objekte durch die Besucher:innen.³⁶ Im Umgang mit religiösen Artefakten wie dem Telgter Hungertuch tritt der Effekt der Dekontextualisierung und Säkularisierung von Objekten durch die neue Kontextualisierung besonders deutlich hervor.³⁷ Der Ausstellungsort – ein Religionsmuseum, das für seine Krippenausstellungen in einem Wallfahrtsort bekannt ist³⁸ – bietet zwar mit Blick auf die liturgische Funktion des Hungertuchs einen wohlwollenden Rahmen für die Präsentation. Zugleich löst die analoge Präsentation das Objekt aus seinem praktischen religiösen Gebrauchszusammenhang. Bei einem so bedeutsamen historischen Artefakt, dessen Funktion kulturell und religiös kaum mehr zugänglich ist, stellt sich

35 Moos-Brochhagen regt an, im Umgang mit Hungertüchern und ihrer Präsentation auch die spezifische Eigenwertigkeit der textiltechnischen Mittel bewusst zu machen. Vgl. Moos-Brochhagen: Unschärfe der Wahrheit, S. 152.

36 Vgl. Jelinek-Mencke, Ramona/Franke, Edith: »Dynamics of Religious Things in Museums. Introduction to a Research Area and a Cooperative Alliance«, in: Dies. (Hg.), *Handling Religious Things. The Material and the Social in Museums*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 2022, S. 3–19, S. 4.

37 Zu diesem Effekt vgl. Franke, Edith/Matter, Anna: »Negotiating Religion in Museums«, in: Jelinek-Mencke/Franke (Hg.), *Handling Religious*, S. 23–38, S. 36.

38 Vgl. Beitrag »Museen als Vermittlungsakteure weltanschaulicher Vielfalt« von Anne Koch und Anja Körs in diesem Band. Sie arbeiten den Wandel des Museums heraus.

die Frage, welche unterschiedlichen Dimensionen seiner Bedeutung in einem Ausstellungskontext erschlossen werden sollen. Manche Eigenschaften des Hungertuchs – wie etwa seine Ikonographie oder die textile Handwerkskunst – lassen sich in der Gegenwart leicht aktualisieren. Die ökumenischen, didaktischen und künstlerischen Wiederbelebungen des Hungertuchs bieten ebenso Anknüpfungspunkte an die museumspädagogische Erschließung und Präsentation des Telgter Hungertuchs.

Literaturverzeichnis

- Döring, Alois (Hg.): Verhüllungen im sakralen Raum. Fastentücher in Rheinland und Westfalen im 20. und 21. Jahrhundert, Münster: Waxmann 2022.
- Emminghaus, Johannes H.: Die westfälischen Hungertücher aus einer mittelalterlichen Zeit und ihre liturgische Herkunft (Mitteilungen des Zittauer Geschichts- und Museumsvereins, Band 28), Leipzig: Verlag Gunter Oettel 2004.
- Franke, Edith/Matter, Anna: »Negotiating Religion in Museums«, in: Ramona Jelinek-Mencke/Edith Franke (Hg.), *Handling Religious Things. The Material and the Social in Museums*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 2022, S. 23–38.
- Hahn, Sabine: »Renaissance der Hungertücher«, in: *Das Münster*, 54 (2001), S. 372–377.
- Jelinek-Mencke, Ramona/Franke, Edith: »Dynamics of Religious Things in Museums. Introduction to a Research Area and a Cooperative Alliance«, in: Dies. (Hg.), *Handling Religious Things. The Material and the Social in Museums*, Hildesheim: Georg Olms Verlag 2022, S. 3–19.
- Kolletzki, Claudia: »Die Misereor-Hungertücher. Kunst als Ort des Dialogs«, in: Bischöfliches Hilfswerk Misereor e.V. (Hg.), *Auf Tuchfühlung. Misereor-Hungertücher 1976–2026*, https://www.misereor.de/fileadmin/user_upload/Infothek/publikation-die-misereor-hungertuecher-begleitheft-ausstellung.pdf abgerufen am 05.03.2025.
- Körner, Martin: »Bilder als ›Zeichen Gottes‹. Bilderverehrung und Bildersturm in der Reformation«, in: *Zwingliana* 19 (1992), 233–244.
- Moos-Brochhagen, Veronika: *Die Unschärfe der Wahrheit. Transparenz der Verhüllung. Eine Studie zur Sinnlichkeit von textilem Material in der Kunst am Beispiel alter und neuer Hungertücher*, Diss., Köln 2007, <https://kups.ub.uni-koeln.de/2432/61/Moos.pdf> abgerufen am 05.03.2025.
- Prinz, Sophie/Schäfer, Hilmar: *Die Öffentlichkeit der Ausstellung. Eine Dispositivanalyse heterogener Relationen des Zeigens*, in: Dagmar Danko/Oliver Moeschler/Florian Schumacher (Hg.), *Kunst und Öffentlichkeit*, Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden 2015, S. 283–302.
- Robert, Rüdiger: *Mehr als ein Versprechen. Vom Heimathaus Münsterland zum Museum Religio*, Münster: Waxmann 2021.
- Schöne, Anja: »Grußwort«, in: Alois Döring (Hg.), *Verhüllungen im sakralen Raum*, Münster: Waxmann 2022, S. 8.
- Suntrup, Rudold: *Das Telgter Hungertuch von 1623*, Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte 2021.

Internetquellen

<https://museum-telgte.de/ihr-besuch/highlights/> abgerufen am 23.06.2025

<https://museum-telgte.de/portfolio/verhuellen-und-offenbaren/> abgerufen am 05.03.2025.

Museen als Vermittlungsakteure weltanschaulicher Vielfalt: Normierte Pluralität am »Tisch der Religionen«

Anne Koch, Anna Körs

1. Eingang und Schwelle

Dieser Beitrag widmet sich dem »Tisch der Religionen« als einem der zentralen Ausstellungsstücke der neuen Dauerausstellung seit 2012, der zugleich symptomatisch für die Neuausrichtung steht, die das Museum durch die geografische und inhaltliche Horizonsweiterung vom Krippen- und Heimatmuseum zur religiösen Praxis aller Menschen in Westfalen vollzogen hat und die in der Namensänderung von *Heimathaus Münsterland* in *RELÍGIO – Westfälisches Museum für religiöse Kultur* angezeigt wird. So heißt es auf der Webseite des Museums:

»Kennzeichen für diesen Wandel ist der Tisch der Religionen. Das Museum wendet sich in seinen Ausstellungs- und Vermittlungsangeboten unter Wahrung seiner christlichen Geschichte zunehmend an ein säkulares und multireligiöses Publikum.«¹

Diese Neuausrichtung ist einerseits das Ergebnis einer Verortung im religionshistorischen und religionssoziologischen Kontext und korrespondiert mit dem Wandel von einer christlichen Mehrheitsgesellschaft zu einer zunehmend säkularen multireligiösen Gesellschaft. Dabei ist der religiöse Pluralismus der entscheidende Referenzrahmen und wird bereits durch den Titel des Raums und Ausstellungsensembles eingebracht: »Tisch der Religionen« im Plural. Andererseits ist die Regulierung, Handhabung bzw. Steuerung von Religionen im Plural heute eine wesentliche politische Aufgabe und gesellschaftliche Herausforderung, wozu auch insgesamt Kultureinrichtungen und dabei auch Museen zum Zusammenwachsen in der Einwanderungsgesellschaft durch Stärkung sozialer Teilhabe und Integration adressiert werden.²

1 Museum RELÍGIO: »Über uns, Museumsgeschichte«, <https://museum-telgte.de/das-museum/ueber-uns/museumsgeschichte/> abgerufen am 22.08.2024. Vgl. Beitrag »Religiöse Dinge im Museum« von Anja Schöne im Gespräch mit Rita Burrichter und Antje Roggenkamp in diesem Band.

2 Vgl. z. B. Beauftragte der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration (Hg.): »Nationaler Aktionsplan Integration. Bericht Phase IV – Zusammenwachsen: Vielfalt gestalten – Einheit sichern«, Frankfurt a.M. 2021, darin Kapitel 4 Kultur, <https://www.bundesregierung.de/resource/blob>

Vor diesem Hintergrund kommt dem Museum eine besondere gesellschaftliche Rolle zu, insofern es Religion ausstellt. Welche Kategorien, Aspekte und Bezüge zu Religion hier inszeniert werden, bestimmt den Diskurs um religiösen Pluralismus und zu Religion ganz allgemein mit. Damit stellt sich die Frage, in welcher Weise dies im Ausstellungsraum mit dem Tisch der Religionen geschieht, ob sich hier etwa ein Vielfaltsmodell von Religionen materialisiert, das hierarchisiert, stereotypisiert, konserviert oder aber Religionen und Praktiken über ihre Kunst- oder Alltagsgegenstände pluralitätsoffen erschließt, oder aus welchen vielen weiteren Aussagemöglichkeiten gewählt wird.

Dazu betrachten wir den Tisch der Religionen in religionswissenschaftlicher und religionssoziologischer Perspektive sowohl als Ausdruck des religiös-weltanschaulichen Wandels der letzten Jahrzehnte als auch als Akteur mit potentiell eigener Gestaltungskraft und fragen: Welche Rekonstruktion von Religion findet sich mit dem Tisch der Religionen in Telgte? Oder aus religionsästhetischer Perspektive genauer gefragt: Mit welchen Mitteln und Medien wurde das Museumsarrangement Tisch der Religionen gestaltet? Und was trägt die Materialkultur des Tisches der Religionen als Ausstellungsensemble und mit seinen einzelnen Artefakten für Praktiken im Umgang mit Religion aus?

Methodisch liegt dem Beitrag ein exploratives Vorgehen zugrunde, das keine Erforschung der Rezipient:innen vornimmt, sondern eine religionsästhetische Analyse des Arrangements mit kontextuellen Analysen kombiniert. Sie basieren auf autoethnografischen Erkundungen, Beobachtungen und Gesprächen vor Ort, Dokumentationen des Museums auf den eigenen Webseiten und in Ausstellungsmaterialien sowie den Angaben und Auskünften der Museumsleitung.

Wir werden uns im Folgenden dem Tisch der Religionen nähern, indem wir uns den Raum des Ensembles in Telgte erschließen, in dem er ausgestellt ist und der bereits einige Hinweise auf das Verständnis des Konzeptes von *Religionen* und *Weltreligionen* gibt (2). Daraufhin greifen wir zwei Artefakte heraus, um daran exemplarisch noch spezifischeren Fragen nachzugehen: das Moscheemodell als Artefakt und in seiner Modellhaftigkeit (3) und zwei Buddhafiguren mit einem Exkurs zu weiteren zeitgenössischen Buddha-Artefakten des häuslich-privaten Kontextes, die der populären Kultur angehören (4). Den Schluss bildet ein Resümee zum Tisch der Religionen als Panoptikum zeitgenössischer Religionsaspekte und Perspektiven in einer säkularen multireligiösen Gesellschaft (5).

2. Tisch der Religionen in räumlicher Gesamtschau

Der Tisch der Religionen hat einen sehr prominenten Ort im Museum RELÍGIO in Telgte und einen eigenen Raum. Er befindet sich gleich im Neubau des Museums im Erdgeschoss linkerhand zum Empfangstresen und kleinen Shopbereich des Museums und strahlt die minimalistische White-Cube-Ästhetik aus, wie sie für die Jahrtausendwende typisch ist (Abb. 1).



Abb. 1: Neubau des Museums RELiGIO in Telgte mit Haupteingang links und dem »Tisch der Religionen« im Erdgeschoss. Foto: Anne Koch (2021).

Das Ensemble zu Religionen ist durch Glastüren in einer Glaswand abgetrennt, so dass *Besucher:innen* ihm als erstes Museumsobjekt begegnen: »Jeder, der ins Museum geht, umrundet den Tisch«³, so die Museumsleiterin auf die Frage, wie der Tisch von den Besucher:innen wahrgenommen wird. Der Tisch der Religionen ist ein sehr langer, mittig im schmalen, langgestreckten Raum stehender, weißer, podestartiger Kubus (Abb. 2). Auf diesem befinden sich viele einzelne Artefakte in unterschiedlichen Größen, Farben und Materialien sowie auf verschiedenen Höhen arrangiert. Sie sind zum Teil in Plexiglastäben verpackt. Durch ihre Ausrichtung auf die im Raum umhergehenden Besucher:innen laden sie dazu ein, an dem Tisch entlangzugehen.



Abb. 2: Tisch der Religionen im Erdgeschoss des Museumsneubaus.
Foto: Museum RELiGIO/ Andreas Lechtape, Münster.

Der Tisch der Religionen gehört zur im Jahr 2012 neu eingerichteten Dauerausstellung des Museums und ist der »Vielfalt der Religionen« gewidmet. Artefakte werden ergänzt durch audiovisuelle Beiträge an Monitoren von Menschen verschiedener Nationalitäten, Religionen und Konfessionen:

3 Museumsleiterin Frau Dr. Anja Schöne im Gespräch am 16.08.2024, digital.

»Um die großen Weltreligionen, die durch markante Objekte in der Mitte des Tisches vertreten sind, gruppieren sich verschiedene Aspekte moderner Spiritualität. Begegnen Sie in unseren Medienstationen Menschen unterschiedlicher Religionen, die Ihnen persönliche Einblicke in ihre Glaubenswelten geben.«⁴

Die Wände des Raums, die den weißen Ausstellungskörper umgeben, sind in einem hellen Grau gestaltet. Auf die Wände werden über Beamer Texte projiziert. Fragen wie etwa: »Was ist der Mensch? Was ist Sinn und Ziel unseres Lebens?« – Anscheinend werden dabei konkrete Aufnahmen oder Zitationen aus religiöser Sprache wie etwa »Was ist der Mensch, dass du seiner gedenkst?« (christlich und jüdisch, Psalmen) oder »Was ist Sinn und Ziel unseres Leidens?« (Vier edle Wahrheiten in buddhistischen Traditionen) vermieden. Stattdessen werden die Besucher:innen direkt adressiert und in eine existenzielle menschliche Gemeinschaft eingeschlossen (»unseres Lebens«). Ein anderer Text fragt: »Und schließlich: was ist jenes letzte und unsagbare Geheimnis unserer Existenz, aus dem wir kommen und wohin wir gehen?« Auch diese Auswahl ist sehr typisch für Literatur zu Weltreligionen und die Didaktik zu religiöser Vielfalt.⁵

Mittig im Raum befindet sich der Tisch der Religionen und versinnbildlicht einerseits »das symbolische Zusammentreffen der Weltreligionen«⁶. Betritt man den Raum und geht auf den Tisch zu, begegnet man dort am Kopf des Tisches zuerst einem christlichen Kreuz, gefertigt von einem Künstler. In Größe, Farbigkeit und Erhöhung thront es geradezu über den anderen Objekten, insbesondere über den beiden Buddhas in direkter Nachbarschaft rechterhand. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch eine daneben positionierte Kirchenglocke, die aus einer entwidmeten evangelischen Kirche stammt (Abb. 3). Geht man den Tisch weiter ab, findet man in der Mitte



Abb. 3: Kulturhauptstadtkreuz von Benediktinerpater Abraham Fischer, Buddha-Figuren, Kirchenglocke aus einer entwidmeten evangelischen Kirche. Foto: Museum RELÍGIO/ Stephan Kube, Greven.

4 Museum RELÍGIO: »RELIGIÖSE VIELFALT HEUTE – der Tisch der Religionen«, <https://museum-telgte.de/portfolio/religioese-vielfalt-heute-der-tisch-der-religionen/> abgerufen am 22.08.2024.

5 Zum Topos des gemeinsamen Geheimnisses vgl. Koch, Anne: »Dringender Nachholbedarf. Der Anachronismus »Weltreligionen« in der Didaktik religiösen Pluralismus«, in: Österreichisches Religionspädagogisches Forum 29 (2021), S. 275–291, DOI 10.25364/10.29.2021.1.17.

6 Hermanns, Ulrich: »Anmerkungen zur Ausstellungsgestaltung«, in: Anja Schöne / Malin Drees (Hg.), Er gehört zu mir. Muslimische Lebenswelten in Deutschland. Münster/New York: Waxmann, S. 19–20, S. 19.

des Tisches Objekte aus Judentum, Christentum, Islam und auf dem hinteren Teil des Tisches weitere Objekte aus Hindu-Religionen und Bahai. Dieser erste Eindruck eines Fokus auf die Religionen der Welt mit dem Christentum in hervorgehobener Position entspricht der Konzeption des Tisches, die jedoch gleichzeitig vorsieht, dass die abrahamitischen Religionen in seiner Mitte nochmals das Zentrum bilden (vgl. 3). Der Tisch soll also zugleich das gesamte Spektrum von Religionen, spirituellen Richtungen und sogenannter Patchwork-Religion umfassen.⁷

So werden andererseits auf dem Tisch der Religionen auch Ausstellungsstücke jenseits des Konzeptes der *Weltreligionen* dargeboten, die sich als Ausdruck eines religions- bzw. kulturwissenschaftlich erweiterten Religionsverständnisses lesen lassen. So findet sich auf dem Tisch etwa ein Plexiglaskasten, der sich der »Spirituellen Lebensbewältigung« durch »Alternatives Heilwesen« widmet und dazu einen Keramikmörser mit Kräutern, einen Bergkristall, Akupunkturnadeln und Globuli-Gläser zeigt (Abb. 4). Schon diese Zusammenstellung vereint sehr disparate Traditionen der euro-



Abb. 4: Spirituelle Lebensbewältigung, Alternatives Heilwesen, Tisch der Religionen. Foto: Anne Koch (2021).

päischen und global verflochtenen Religions- und Kulturgeschichte, die von Heilkräuterkunde, Alchemie über Theosophie, Anthroposophie bis zu New Age-Heilmitteln assoziieren lässt. Dieser Kasten gehört offenbar in seiner (impliziten) Qualifizierung durch die Ausstellungsmachenden zu den »tiefergelegten« Objekten.

Abgetrennt durch eine Glaswand und -tür befinden sich im gleichen Raum gleich am Eingang des Neubaus des Museums der Empfangstresen und ein kleiner Shopbereich mit einem Tisch, auf dem sich Bücher und andere Verkaufsartikel befinden wie etwa eine Schutz-und-Segen-Fahrradklingel, Jakobsmuscheln, eine Gips-Bastelkiste, Fahrradspeichensterne, Küchenhandtücher, ein Wackelesel (Abb. 5a siehe Folgeseite) sowie auch ein Kinderbuch zu den Weltreligionen (Abb. 5b siehe Folgeseite).

Mit Letzterem gerät auch die sich seit etwa 20 Jahren entwickelnde Gattung Bilderbücher zu Weltreligionen speziell als Materialkultur religiöser Bildung in den Blick: aufwändige großformatige Wimmelbücher, Spiralbilderbücher mit Ausklappseiten, Umblätterfolien und Aufklappfenster. Relevant wurde diese Buchmaterialität in ihrer Kombination aus Zeichen, Schrift, Bild und Farbigkeit, Pappe und Papier-Ma-

⁷ Museumsleiterin Frau Dr. Anja Schöne im Gespräch am 16.08.2024, digital.

terialität und der Affordanz von Klappenelementen für Fragen der Aneignung und zur didaktischen Anregung eines individuell-existenzialeren Zugangs, der die religionskundliche Performanz ergänzt.⁸ In diesem Bildungsmaterial findet sich auch ein Bastelanleitungsbuch, ein Spiel sowie Bildkartensets zu Weltreligionen.



Abb. 5a: Kleiner Shop-Tisch gleich am Eingang des Neubaus des Museums (2021).



Abb. 5b: Kinderbuch zu Weltreligionen von Stephan Schlenzog und Carmen Hochmann im Gabriel Verlag 2019. Fotos: Anne Koch (2021).

8 Koch, Anne: »Vom Umgang mit religiöser Vielfalt in Kinderbüchern zu ›Weltreligionen‹: Gründe für die Verharrungskraft einer überholten Kategorie«, in: Pädagogische Horizonte 4 (2021), S. 55–68. <https://www.paedagogische-horizonte.at/index.php/ph/article/view/119>

3. Das Moscheemodell der Moschee in Köln-Ehrenfeld (DITIB)

Das Modell der Moschee in Köln-Ehrenfeld wird auf der Webseite des Museums RELÍGIO als »Modell der bundesweit größten Moschee« als eines der »Highlights des Museums« präsentiert.⁹ Es befindet sich erhöht auf einem Podest unter einem Plexiglaskasten (Abb. 6).



Abb. 6: Moscheemodell von Köln-Ehrenfeld im Museum RELÍGIO Telgte.
Foto: Anne Koch (2021).

Das Architekturmodell wirft allgemein die Frage nach der Bedeutung, Funktionsweise und Wirkung von Modellen auf. Für das Modell der Moschee in Köln-Ehrenfeld stellen sich konkrete Fragen wie etwa bezüglich:

a) der Objektgeschichte: Warum wurde dieses Moscheemodell als Objekt ausgewählt? Wie ist das Modell entstanden, zu welchem Zeitpunkt, mit welcher Intention? Wie wurde es ggf. verwendet? Welche Rolle spielte es ggf. im Produktionsprozess des Moscheebaus und für den diesbezüglichen Diskurs? Wie ist das Architekturmodell ins Museum gekommen bzw. handelt es sich um ein Originalmodell oder einen Nachbau?

b) der Positionierung: Wie, durch wen und mit welchen Überlegungen erfolgte die Positionierung (»Spacing«) des Modells im Museum und insbesondere im Kontext des Tisches der Religionen?

c) der Wahrnehmung: Welche Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Erinnerungsprozesse (»Synthese«) werden durch das Modell angeregt? Welche Rolle spielt es für den Wahrnehmungs- und Reflexionsprozess?¹⁰

9 Museum RELÍGIO: »Modell der bundesweit größten Moschee«, <https://museum-telgte.de/portfolio/moschee/> abgerufen am 22.08.2024.

10 Damit folgen wir weder einem rein materialistischen noch konstruktivistischen Raumverständnis, sondern gehen davon aus, dass Räume in der relationalen Wechselwirkung von materiellen Objekten sowie deren Positionierungen und Wahrnehmungen entstehen. Dabei konstituiert sich der Raum durch das sogenannte »Spacing« als das Errichten, Bauen und Positionieren von sozialen Gütern und Menschen in Relation zu anderen Platzierungen. Zudem bedarf es einer »Syntheseleistung«, bei der über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Erinnerungsprozesse Güter und Menschen zu Räumen zu-

Wir wollen nun diesen drei Dimensionen exemplarisch anhand einiger Fragen an das ausgestellte Artefakt nachgehen: Das ausgestellte Moscheemodell ist in der Logik des Tisches der Religionen unter ISLAM eingeordnet. Auf dem Etikett zum Exponat heißt es:

»ISLAM

DITIB-Zentralmoschee in Köln-Ehrenfeld

Modell, 2012, Köln,

Christoph Leistenschneider GmbH Köln,

Lindenholz, Maßstab 1:200

Architekt: Paul Böhm

Paul Böhm ist der Enkel von Dominikus Böhm, der 1937 das Heimathaus Münsterland in Telgte baulich erweitert hat. Moscheebauten, insbesondere die Höhe der Minarette, führen immer wieder zu emotionalen Auseinandersetzungen in der Bevölkerung vor Ort.«

Zur *Objektgeschichte* wird aus dieser Erläuterung die Verbindung des Architekten der Moschee zum Museum deutlich, die ebenso auf der Webseite an prominenter Stelle unter der Überschrift »MODELL DER bundesweit größten Moschee« hervorgehoben wird: »Der Architekt Paul Böhm ist der Enkel von Dominikus Böhm, der 1937 das Heimathaus Münsterland in Telgte baulich erweitert hat.«¹¹ Die Auswahl eines »rheinischen Moscheemodells« erklärt sich somit über den intergenerationalen Bezug des Objektes zu Telgte, der gleichzeitig mit einem architektonischen Wandel vom Kirchen- zum Moscheebau einhergeht, wozu die Museumsleiterin auf Nachfrage ausführt:

»In der Dauerausstellung zeigen wir bevorzugt (exemplarisch) Objekte aus Westfalen. Diese Moschee stammt ja bekanntlich aus Köln. Wir zeigen dieses Modell an zentraler Stelle, da das Museumsgebäude auf der gegenüberliegenden Straßenseite von Dominikus Böhm stammt, also dem Großvater von Paul Böhm. Der Großvater hat bevorzugt für die katholische Kirche gebaut, der Enkel den bedeutendsten Moscheebau in Deutschland geplant.«¹²

Das Modell wurde vom Architekturbüro von Paul Böhm 2012 in Auftrag gegeben und vom Modellbauer Christoph Leistenschneider in Köln angefertigt. Nach Auskunft der Museumsleiterin hatte das Architekturbüro selbst ein Modell, das dem Museum jedoch nicht dauerhaft zur Verfügung gestellt werden konnte, so dass es sich bei dem

sammengefasst werden. Räume sind somit stets sozial, da sie im Handeln entstehen und auf Konstruktionsleistungen basieren (vgl. Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001, hier S. 158). Zur Anwendung auf religiöse Räume und insbesondere Kirchengebäude vgl. Körs, Anna: *Gesellschaftliche Bedeutung von Kirchenräumen. Eine raumsoziologische Studie zur Besucherperspektive*, Wiesbaden: Springer VS 2012, hier S. 69–74 und S. 92–94. Für eine netzwerksoziologische Perspektive vgl. Körs, Anna: »Zur gesellschaftlichen Bedeutung von Kirchenräumen in Zeiten religiöser Relativierung«, in: *Praktische Theologie*, 40 (2014), S. 29–36.

11 Museum RELÍGIO: »Modell der bundesweit größten Moschee«, <https://museum-telgte.de/portfolio/moschee/> abgerufen am 22.08.2024.

12 Museumsleiterin Frau Dr. Anja Schöne, E-Mail vom 29.09.2021.

Exemplar im Museum um eine Neuanfertigung für die Ausstellung handelt. Ein weiteres Modell, ebenso vom Modellbauer Leistenschneider bereits im Jahr 2008 angefertigt, ist in der Dauerausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn zu sehen sowie eingebunden in das Projekt »Lebendiges Museum Online«, das auf der Webseite das Moscheemodell als 360-Grad-Objekt zeigt.¹³ Es wäre interessant, mehr darüber zu erfahren, ob und wo ggf. weitere Modelle existieren und welche Funktion sie möglicherweise im Produktionsprozess und diesbezüglichen Diskurs sowie zur zivilgesellschaftlichen Vermittlung des Moscheebaus hatten, worüber nichts bekannt ist.

Die *Positionierung* des Moscheemodells erschließt sich vor dem Hintergrund der Konzeptionierung des Tisches der Religionen, zu der es auf der Webseite in einer als WebApp in deutscher, englischer, türkischer und arabischer Sprache angebotenen »Interreligiösen Tour« zum Tisch der Religionen heißt:

»Judentum, Christentum und Islam haben alle drei Abraham als Stammvater. Man nennt sie daher abrahamitische Religionen. Sie sind in der Mitte des Tisches vertreten. Zu sehen sind eine jüdische Menora aus dem Sauerland, ein Andachtsbild aus dem Münsterland sowie ein Modell der Zentralmoschee in Köln Ehrenfeld.«¹⁴

Dieser abrahamitischen Logik und Chronologie folgend wurde das Moscheemodell als zentrales Objekt des Islams rechts neben der Menora, dem siebenarmigen Leuchter, für das Judentum und dem Bildstock für das katholische Christentum platziert, das den Mittelpunkt des Tisches bildet, womit für die umrundenden Betrachtenden zugleich auch die zeitliche Abfolge ihrer Entstehung angezeigt wird. Dieses jüdisch-christlich-islamische Kernensemble wird erweitert durch Objekte weiterer Religionen wie linkerhand mit Buddhafiguren und rechterhand mit Figuren aus Hindu-Religionen (Abb. 7).



Abb. 7: Das Moscheemodell im Kontext (2021). Foto: Museum RELiGIO/Stephan Kube, Greven.

13 Würz, Markus: »360-Grad-Objekt: Moschee«, in: Lebendiges Museum Online, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (2016), <https://www.hdg.de/lemo/bestand/360grad/360gradobjekt-moschee.html> abgerufen am 06.08.2024.

14 Museum RELiGIO: »Audioguide«, <https://museum-telgte.de/audioguide/index-ir-de.html#p-10> abgerufen am 06.08.2024.

Die Museumsleiterin erläutert zur Konzeption, dass das »Christentum alles einschließt«, die abrahamitischen Religionen im Zentrum stehen, andere Religionen wie Buddhismus, Hindu-Religionen, Bahai am Rande platziert sind und weitere Objekte, die eher nicht den Anspruch haben, eine »wirkliche Religion« zu sein, in den Tisch eingelassen und damit »tiefergelegt« sind. Diese Positionierungen seien als »Knackpunkt« des Tisches der Religionen im Zuge der Konzeptentwicklung in regelmäßigen Treffen mit den Gesellschaftern, dem Kreis Warendorf, der Stadt Telgte als säkulare und dem Bistum Münster als kirchlicher Träger, diskutiert und abgestimmt worden.¹⁵

Die *Wahrnehmung* des Moscheemodells wird zunächst angeleitet durch die Beschriftung auf dem Etikett, auf dem es heißt: »Moscheebauten, insbesondere die Höhe der Minarette, führen immer wieder zu emotionalen Auseinandersetzungen in der Bevölkerung vor Ort.« Durch diese wiederkehrende Strategie der Beschilderung wird versucht, einen aktuellen Bezug herzustellen und damit eine Relevanz für zeitgenössische Religion und Gesellschaft für die Besucher:innen zu schaffen. Auch wenn es zutreffend ist, dass die dargestellte DITIB-Moschee in einem konfliktreichen Prozess entstanden ist, und auch andere Moscheebauten häufig mit gesellschaftlichen Auseinandersetzungen einhergehen, greift sich die Repräsentationsstrategie damit einen problematischen Aspekt heraus und verstärkt ihn auch im Diskurs, indem »der« Islam allgemein und Moscheebauten im Besonderen mit Konflikten verknüpft werden.¹⁶ Den Betrachtenden wird damit eine problematisierende und zudem pauschalisierende (»Moscheebauten«) Information gegeben, anstatt die Moschee als Ort religiöser Praxis und muslimischen Lebens darzustellen und etwa zu schreiben: »Viele Jahre nach ihrer Ankunft in Deutschland finden nun auch Bürger:innen ihre religiöse Heimat in neu errichteten Gebetshäusern.« Es wäre interessant zu erfahren, wie das Modell gerade auch von muslimischen Besucher:innen wahrgenommen wird, ob es beispielsweise als sichtbarer Ausdruck muslimischen Lebens in Deutschland gedeutet wird und so Zugehörigkeit vermittelt, oder ob es auch mit den Konflikten um die DITIB verbunden wird und etwa Distanzierung hervorruft.

Diese Präsentation als Architekturmodell ruft Assoziationen zu anderen Modellen jüngster religiöser Architekturen auf. Dies gilt insbesondere für das ikonisch gewordene Modell des »House of One« in Berlin. Hier sollen unter einem Dach eine Kirche, eine Moschee, eine Synagoge und ein *säkularer* Veranstaltungsraum in der Mitte des Gebäudes entstehen, also ein neuer Typus interreligiöser Sakralarchitektur. Das Besondere am House of One in Berlin ist, dass es – obwohl der Bau erst im Entstehen

15 Museumsleiterin Frau Dr. Anja Schöne im Gespräch am 16.08.2024, digital.

16 Ebenso problematisierend ist auch die Erläuterung zum Modell in Bonn, zu dem es heißt: »Der Bau einer Moschee spiegelt den Wunsch der Muslime, ihre Religion selbstbewusst und sichtbar auszuüben. Das Moscheebauprojekt zieht heftige Kontroversen nach sich, auch über die Region hinaus. Die Auseinandersetzung verdeutlicht Probleme der Integrationspolitik und einer religiös-kulturellen Fremdheit zwischen Deutschen und muslimischen Einwanderern beziehungsweise deren Kindern.« (Würz: 360-Grad-Objekt: Moschee). Weiter wird das Moscheebaumodell dort auf einem Zeitstrahl dem Jahr 2001 unter der Überschrift »Globalisierung. Debatten und Reformen« zugeordnet und mit folgendem Text: »Durch die Anschläge des 11. September 2001 gerät der Islam in Deutschland gesellschaftlich stärker in den Blick. Wie sieht die Lebenswirklichkeit der Muslime aus und wie sind sie integriert?« Würz, Markus: »Debatten und Reformen«, in: Lebendiges Museum Online, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (2016), <https://www.hdg.de/lemo/jahreschronik/2016.html>, abgerufen am 06.08.2024.

begriffen ist – bereits produktive Diskurse und interreligiöse Imaginationen hervorbringt. Durch das architektonische Design und dessen materielle Repräsentationen – in Form von Zeichnungen, Bildern und vor allem Modellen und deren Medialisierung, Visualisierung und Zirkulation über verschiedene Kommunikationskanäle – hat die Projektidee bereits vor Baubeginn gesellschaftliche Wirkkraft entfalten können.¹⁷ Während die Grundsteinlegung für den Bau erst 2021 stattfinden konnte, wurde die Idee von den Initiatoren mittels des Modells und über die Medien bereits international transportiert und diskutiert wie etwa 2015 auf der wichtigsten Architektur-Ausstellung in den USA.¹⁸

Theoretisch können Modelle zu persuasiven Artefakten werden und stehen gleichzeitig in vielen Relationen und Ambivalenzen. Architekturmodelle und ihre Referenz (»Zielobjekt« nach Bredekamp) können sich in ihrer Hierarchie umdrehen, so dass ersteres Oberhand über letzteres bekommt wie z. B. in visionären Stadtmodellen. Modelle und ihre Maßstäbe können durch die Verkleinerung die sensorische Wahrnehmung beeinflussen. Modelle können als Fixierung und Stillstand der Gedanken gedeutet werden. Bredekamp führt auch die Gefahr der Fixierung auf perfekte Modelle an.¹⁹ Frühe rituelle Funktionen von Architekturmodellen lassen sich – etwa als Grabbeigabe oder Räucherständer – ausmachen und referieren auf eine Anderswelt.

Insofern Modelle als Modelle – und in Telgte im Kontext von Kultgegenständen – präsentiert werden, stellt sich die Frage, ob sie eine distanzierende Wirkung haben und die gewöhnliche museale Wahrnehmungspraktik unterbrechen wollen und können – etwa durch eine anders geartete, erlebte und gedeutete Praxis. Kommt Modellen in Produktion und Rezeption ein Reflexionsmoment zu, das in der Lage ist, bestehende oder zeitlich vorangehende Wahrnehmungsordnungen zu verändern? Stefanie Bräuer und Sarine Waltenspül²⁰ sprechen von einem Reflexionsvermögen der Modelle, das sie in einem sogenannten Kippmoment der Wahrnehmung festmachen – sowohl für Architekturmodelle als auch für kinematographische Modelle:

»Damit ist eine Aussagekraft seitens der Modelle gemeint, eine aktive Positionierung im Entwurfs- beziehungsweise Wahrnehmungsprozess. Diese äußert sich im Falle der

17 Körs, Anna: »Religiöse Architekturen in multireligiösen säkularen Gesellschaften. Räumliche Governance religiöser Diversität«, in: Sonja Keller /Antje Roggenkamp (Hg.), Die materielle Kultur der Religion. Interdisziplinäre Perspektiven auf Objekte religiöser Bildung und Praxis *Religionum*, Band 12, Bielefeld: transcript 2023, S. 195–211.

18 BZ Die Stimme Berlins: »Modell präsentiert: Das ›House of One‹ wirbt in Chicago für Architektur«, vom 24.09.2015, <https://www.bz-berlin.de/berlin/das-house-of-one-wirbt-in-chicago-fuer-architektur> abgerufen am 05.08.2024.

19 Am Beispiel von Sangallos St. Peter-Modell vgl. Bredekamp, Horst: »Modelle der Kunst und der Evolution«, in: Präsident der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (Hg.), Modelle des Denkens. Streitgespräch in der wissenschaftlichen Sitzung der Versammlung der Berlin-Brandenburgischen Wissenschaften am 12. Dezember 2013, Berlin: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften 2005, S. 13–20.

20 Bräuer, Stefanie: »Medienreflexion im Kippmoment. Axonometrisches Modell für Peter Eisenmans House X«, in: *wissenderkuenste* 3 (4.11.2014), <https://wissenderkuenste.de/texte/filter:autorin/stefanie-brauer/> abgerufen am 06.08.2024.

Produktion in einer gleichzeitigen Öffnung und Schließung des Entwurfsprozesses: Modelle unterstützen suchendes und gestaltendes Handeln, binden dieses Handeln aber auch zugleich durch die Festlegung an einem konkreten und damit widerständigen Objekt.²¹ Im Falle der Rezeption bedeutet das die Entsicherung der Wahrnehmung durch Unschärfen, die seitens der Modelle – seien es Entwurfs- oder Präsentationsmodelle – eingeführt wurden. Die den Modellen eigene Maßstabsverschiebung verliert im Filmischen in der Regel ihre sonstige Handhab- und Vorstellbarkeit. Dimensionen können unwägbare werden, modellbedingte Effekte werden im Spiel mit dieser Unwägbarkeit verschleiert, in einigen und sehr interessanten Fällen aber auch offengelegt.²²

Ob, wie und mit welchen Wirkungen das Moscheemodell auf dem Tisch der Religionen von den Besucher:innen wahrgenommen wird, bleibt eine offene und empirisch zu beantwortende Frage. Deutlich aber wurde, dass Modelle (inter-) religiöser Bauten über eine besondere gesellschaftsproduktive Potentialität verfügen, indem sie die plurale Gesellschaft anerkennend wie auch kritisch hinterfragend darstellbar machen und wiederum soziale Diskurse und Aushandlungsprozesse befördern können.

4. Zwei einsame Buddhas, Made in China, im Museum RELIGIO

Auch den Buddha, den Erweckten, hat ein ähnliches Schicksal ereilt wie die vielen zentralen Figuren verschiedenster Weltanschauungen: als Artefakte sind sie nicht ausschließlich Gegenstand von Gedenken, Verehrung, Vergegenwärtigung und Zufluchtnahme oder was auch immer jeweiliger Kontext und Tradition(en) sich darunter vorstellen, sondern sie führen ein Eigenleben als Souvenir, Kunstobjekt und Geldanlage, Dekoration, Schmuck, Haut- oder Wand-Tattoo; gelegentlich werden sie auch in einer von bestimmten Gruppen innerhalb der jeweiligen Tradition nicht gebilligten Weise verwendet. Was ist hier »dem Buddha«, »dem Erhabenen«, passiert?

»Was wir alltäglich ver- und gebrauchen, ist nämlich zutiefst moralisch geprägt, politisch verwoben und historisch gewachsen«,²³ schreibt Kerstin Poehls in ihrer kulturanthropologischen Erläuterung von Materialität, die sie am Beispiel von Zucker und Challenges zu Zuckerverzicht auf Instagram einführt. Gerade der Rohstoff Zucker ist, obschon man daran nicht als erstes denkt, tief in der kolonialen Plantagenklaverei verwurzelt, aber zugleich eben auch in der Konsumwelt. Für die Aufschlüsselung von (Konsum-) Gütern sind daher all diese Dimensionen, die politische, historische, moralische und ästhetische darzulegen.

Nach Maurice Merleau-Ponty sind kulturelle Objekte der sedimentierte praktische Sinn einer Gesellschaft. Diese Artefakte werden über die Wahrnehmung, also weitgehend vor-diskursiv und damit vor-sprachlich konstituiert: »inkorporierte Wahrneh-

21 Reinhard Wendler wies auf diese Ambivalenz in seiner umfassenden Studie zum Modell hin vgl. Wendler, Reinhard: *Das Modell zwischen Kunst und Wissenschaft*, München: Wilhelm Fink 2013, hier S. 43. Horst Bredekamp spricht in Zusammenhang mit Architekturmodellen von einer Ermutigung und gleichzeitigen Fesselung der Denkpoteziale (vgl. Bredekamp: *Modelle der Kunst*, S. 16).

22 Bräuer: *Medienreflexion*.

23 Poehls, Kerstin, »Materialität«, in: Timo Heimerdinger/Markus Tauschek (Hg.), *Kulturtheoretisch Argumentieren. Ein Arbeitsbuch*, Münster/New York: Waxmann 2020, S. 294–322.

nungsschema als Resultat der praktisch-leiblichen Auseinandersetzungen mit einer kulturellen und historischen Formation dinglicher und visueller Formenkonstellationen«. ²⁴ Auch für Daniel Miller konstituieren die Dinge im Dingumgang menschliche Subjektivität mit. ²⁵

Baumarkt Buddha

Im RELÍGIO Museum wird der historische Wandel bei mehreren Objekten thematisiert. So befinden sich am Tisch der Religionen auf einem kleinen weißen Podest unter einer Plexiglashaube zwei Buddhafiguren, auf deren Schildchen steht (Abb. 8):



Abb. 8: Zwei Buddhafiguren auf dem Tisch der Religionen im Museum RELÍGIO, Telgte.
Foto: Anne Koch (2021).

»BUDDHISMUS

Buddha

Dekorative Figuren, 2011, China, Kunststoff

Vom religiösen Kultgegenstand zum Deko-Objekt: Buddhafiguren werden heute in großen Mengen in Gartencentern und Einrichtungshäusern angeboten.«

Was stellen diese musealen Artefakte nun also aus? Ist ihre Herkunft aus China als »made in China« zu verstehen und ihre Materialität aus Kunststoff der Beleg für in-

²⁴ Prinz, Sophia: »Relationalität statt Kulturvergleich. Zum vergleichenden Sehen im enzyklopädischen Museum«, in: Johannes Grave, Joris Corin Heyder und Britta Hochkirchen (Hg.), *Sehen als Vergleichen. Praktiken des Vergleichens von Bildern, Kunstwerken und Artefakten*, Bielefeld: Bielefeld University Press 2020, S. 147–159 <https://doi.org/10.14361/9783839454169>.

²⁵ Miller, Daniel: »Theories of Things«, in: Miller, Daniel: *Stuff*, Cambridge: Polity Press 2010, S. 42–78.

dustriell-serielle Massengüter auf dem internationalen Billigmarkt? Und warum sind diese Figuren, die es in jedem Gartencenter geben könnte, wiederum museal in einen luftdichten Raum gepackt worden? Um sie wieder aufzuwerten und in die Nähe des Heiligen zu rücken, obschon sie als bloß »dekorativ« bezeichnet werden? Der Religionswissenschaftler David Morgan beschreibt, wie Südsee-Artefakte, Gottheiten, von ihrem Ursprungsort entfernt, größtenteils von den Kolonialherren zerstört oder dem neuen Code des Christentums eingegliedert wurden:

»The captive deities were put to use as exhibited artifacts to demonstrate their inferiority and to deploy them in a new role as scripted by Christianity.²⁶«

Muss man sagen, dass den beiden Buddhas in Telgte durch ihre Übernahme in post-industrielle, europäische und anglo-amerikanische Kontexte ein ähnliches Schicksal zuteil wurde? Nur dass es diesmal die kapitalistische Konsumkultur und bestimmte Bedürfnisse einer neoliberalen Subjektivitätsform sind und waren, die die Transformation der Buddhafiguren zu verantworten haben? Und vielleicht ist es auch – so legt es die Repräsentationsform in RELIGIO nahe – das Christentum, das sie unter einem künstlerischen Kreuz eingeehgt hat?

Buddhas im Kontext von Konsumkultur

Zu den Transformationsorten der Bedeutung der Figur Buddha gehören neben dem Religionsmuseum die öffentlichen Orte von Restaurants, physiotherapeutischen und Wellness-Dienstleistungen sowie private Gärten und Wohnungen. Neben den hochkulturellen Ästhetiken der Museen,²⁷ so sehr sich diese auch um die Archivierung von populärer Materialkultur bemühen, finden sich gerade in den häuslichen Wohnungen die eigentlichen, alltäglichen Artefakt-Orte. Daher sei ergänzend ein Blick auf häusliche Buddhas geworfen, um die Popularisierung in Telgte besser einzuordnen.

Dazu sei als Exkurs eine Auswertung der Produkte der letzten 15 Jahre des Versandkatalogs *Die moderne Hausfrau* (Walz Verlag) angeführt. Die Klientel dieses preiswerten Versandhandelshauses sind vor allem Frauen ab sechzig Jahren. Der Katalog bietet sowohl Produkte für den Garten als auch für den häuslichen Bereich an. Er kann als typisch für ein niedriges Preissegment gelten. Buddhismus taucht hier selten auf und wenn, dann nur über die Buddha-Figur wie im Artefakt des kleinen »Buddha Zen-Gartens« (Abb. 9) für den Tisch:

»Fernöstlicher Raumschmuck ist voll im Trend! Diesen wundervollen Zen-Garten im Miniatur-Format können Sie selbst immer wieder neu arrangieren! Eine meditierende Buddha-Figur sitzt in einem kleinen Gärtchen, das mit fein gerechtem Zierkies und dekorativen Steinen gefüllt ist. Das Teelicht in Lotus-Form setzt einen weiteren, zauberhaften Akzent. Die gesamte Inszenierung wirkt in Ihrem Zuhause wie eine kleine Insel

26 Morgan, David: »Things«, in: *Material Religion. The Journal of Objects Art and Belief* 7 (2011), S. 140–146, S. 144.

27 Kugele, Jens/Wilkens, Katharina (Hg.): *Relocating Religions(s). Museality as a Critical Term for the Aesthetics of Religion*, in: *Sonderausgabe des Journal of Religion in Europe* 4 (2011), S. 1–222.

Kunst-Bepflanzung: 10x12, 50x70 mm zum Aufhängen. Glas, Kunststoff, 6 x 18,5 cm.
 Glas-Fl. "Flower" Nr. 6292.115.533 nur **3.99**

STERN bei uns eingetroffen – HEUTE extra günstig für Sie!

nur **7.99**

Fernöstlicher Raumschmuck ist voll im Trend!

Dieses wunderbaren Zen-Garten im Miniatur-Format können Sie selbst und immer wieder neu arrangieren! Eine meditative Buddha-Figur sitzt in einem kleinen Gärtchen, das mit fein gerechtem Zierkies und dekorativen Steinen gefüllt ist. Das Teich- oder Lotus-Form setzt einen weiteren, laubhaften Akzent. Die gesamte Inszenierung wirkt in Ihrem Zuhause wie eine kleine Insel der Ruhe und Entspannung. Eine Dekoration der ganz besonderen Art zum außergewöhnlich günstigen Preis! Kunststoff, Beton, Sand, Wachs, Stein. Grundgestell: 14 x 14 x 2 cm. Buddha: 13 x 7 x 4,5 cm. Deko-Kerze: Ø 6,5, Höhe: 2,5 cm.

Buddha-Zengarten Nr. 6410.260.533 nur **7.99**

Abb. 9: Buddha Zen-Garten. Foto: Walz Verlag, Versandkatalog »Die moderne Hausfrau«.

der Ruhe und Entspannung. Eine Dekoration der ganz besonderen Art zum außergewöhnlich günstigen Preis! Kunststoff, Beton, Sand, Wachs, Stein.«²⁸

Die in der Zen-Tradition beheimatete Gartengestaltungskunst mit der meditativen Praxis des Rechen von Kies wird hier als Miniaturgegenstand angeboten und als Dekoration bezeichnet. Es ist nicht mehr der Garten des Tempels, sondern der Arbeitsplatz, der Tisch, auf dem der kleine Zen-Garten aufgestellt werden kann und die Praktik ermöglicht, mit einem winzigen Plastikrechen Sand zu harken. Affirmativ wird die Wirkmacht des Artefaktes als »Insel der Ruhe und Entspannung« beschworen.

Buddhismus-Wahrnehmung als Fernost-Harmonie bringt mustergültig ein zweites Artefakt aus *Die moderne Hausfrau* zum Ausdruck: das Buddha-Armbänder-Set (Abb. 10 siehe Folgeseite):

»Die ganze Harmonie des Fernen Ostens! 7 verschiedenfarbige Armbänder und 1 zauberhafte Buddha-Figur. Die Steine sind auf elastische Bänder aufgezogen und passen so um jedes Handgelenk. Auch wunderbar als Geschenk geeignet! Armbänder: Glassteine. Buddha: Harz. 4,5 x 4,5 x 6 cm.«²⁹

28 Walz Verlag: »Katalog Die moderne Hausfrau«, Nr. 533-1. Vgl. auch Heimerdinger, Timo/Koch, Anne: »Es guckt und blinkt. Der Versandkatalog »Die moderne Hausfrau« als Versprechen auf Problemlösung und Lebensfreude«, in: Zeitschrift für Volkskunde 115 (2019), S. 216–237.

29 Walz Verlag: »Katalog Die moderne Hausfrau«, Beilage »Die moderne Hausfrau zum 50jährigen Jubiläum 2017 und öfter«.



Abb. 10: Buddha-Armbänder-Set.
Foto: Walz Verlag, Versandkatalog
»Die moderne Hausfrau«.

Dieses Buddha-Armbänder-Set ist ein pointiertes Beispiel für ein religionshybrides Produkt aus westlichem Deko-Buddhismus und einem popularisierten Billig-New Age. Die nur handflächengroße Buddha-Figur zeigt eine füllige und nacktbäuchige Variante dieser Gestalt, sie hockt – und sitzt diesmal nicht – im Lotussitz über den Armbändern. Die unterschiedliche Farbigkeit der Armbänder und eine jeweils betonte, größere Perle dieser Armketten erinnert optisch an diverse Gebetsbänder in Christentum, Islam und Hindu-Religion. Seit einigen Jahren findet man sie an Ausstellungsständen vor Geschäften wie Buchhandlungen besonders an Bahnhöfen mit hohem Anteil an sogenannten *non-books*, auf Auslagen von Alternativmärkten und Edelsteinmessen sowie in einschlägigen esoterischen Geschäften mit Produkten zu Weltanschauung, Wellness, Ratgeber und Esoterik. Die Erläuterung der Produktwerbung an der abgebildeten Buddha-Figur lässt mit Buddha Kraft und Mystik assoziieren. Sie setzt die Figur mit einem sehr allgemeinen Konzept in Verbindung: der Kraft, wie sie auch Figuren aus Star Wars oder Ninja Filmen zugeschrieben wird, also eher kämpferischen Rettern. Die Kraft wird mit Mystik verbunden, die dem populären Verständnis nach schon eher zu Religion gehört. Dabei ist Mystik oft als Intensivform von Religion angesehen, als individuelle Erlebnisform, die auch ohne die als problematisch empfundene religiöse Institution auskommt. Der Jubiläumstag, der den Kopf der Anzeige ausfüllt, besagt: Tolle Jubelpreise und ganz viel Glück für Sie! Das religionshybride Package wird so noch mit Glücksbringern zusammengebracht. Religion wird als Glücksvermittlung aufbereitet. Dabei stört die doppelt schwingende Bedeutung nicht, dass sowohl das Glück des günstigen Preises angesprochen wird als auch das Glück, das als immaterielle Produkteigenschaft in Aussicht gestellt wird.

Distanzierend wird die Buddha-Figur als Figur angesprochen, der Buddha materialisiert ins Deko-Objekt. Auch der Buddha ist wie Elfen und Wichtel zauberhaft, wodurch zauberhaft eher zu einer ästhetischen Kategorie wird, als dass das Adjektiv eine essentielle Eigenschaft beschreibt. Die Elastizität der Armbänder wird als praktischer Nutzen herausgestellt, während die Vorlage zu den Plastikarmbändern aus dem New Age gerade durch ihre Edelstein-Materialität Wirkkraft hat und aufgrund dessen zum Produkt wird. Hier ist es Glas. Die Beschreibungen zu den Farben lesen sich wie ein Tugendkatalog, ergänzt um einige Wohltaten, die nicht tugendhaft sind wie etwa Schutz, der Eigenschaft eines Talismans ist, oder Energie und Harmonie, die eher Fernöstliches einbringen, und mit dem wohl häufigsten Wort für Transzendenz im alternativ-religiösen Bereich, Energie, diese spirituelle Dimension hereinholen. Weitere Farberläuterungen sind: »braun: Geduld und Würde; blau: Selbstsicherheit und Erfolg; mintgrün: innere Ruhe und Erholung; grün: Gesundheit und Weisheit; weiß: Harmonie und Energie; schwarz: Schutz und Widerstandskraft; lila: Spiritualität und Konzentration«.

Das Buddha-Armbänder-Set zeigt zudem deutlich, wie unter Verweis auf bereits eingeführte Produkte – Buddhafiguren und Edelstein-Armbänder – eine weitere Reduktion der religiösen Bedeutung zugunsten einer Logik des alltäglichen praktischen Nutzens vollzogen wird: Die elastischen Bänder ermöglichen, dass es jedem passt, was es zum geeigneten Geschenk für alle Handgelenkumfänge macht.

5. Normierte Pluralität als interdependente Vermittlungsaufgabe

Wir haben uns in diesem Beitrag mit dem Tisch der Religionen als zentrales Ausstellungsstück und zugleich als Kennzeichen des Wandels des RELÍGIO Museums hin zur religiösen Praxis und der expliziten Adressierung einer säkularen und multireligiösen Besucherschaft beschäftigt. Ausgehend von einer Gesamtbetrachtung des Ausstellungsraumes sind wir anhand zweier Ausstellungsstücke – eines Moscheemodells und zweier Buddhafiguren – exemplarisch der Frage nachgegangen, wie sich Religion durch Dinge denken³⁰ lässt und insbesondere, wie Religionen im Plural vermittelt werden.

Dabei ist deutlich geworden, dass der Tisch der Religionen als auratisches Ensemble³¹ eine mit der Neuausrichtung des Museums verbundene Horizonterweiterung vollzieht. Es geht programmatisch darum, über das Christentum hinaus andere Religionen der Welt sowie spirituelle Ausrichtungen über Objekte zur religiösen Praxis und weitere Medien zu vermitteln, um sie in eine normative Ordnung zu bringen. Dies vermag das Exponatensemble Tisch der Religionen in besonders markanter Weise und mit prominenter Präsenz zum Ausdruck zu bringen. Davon zeugt das allgemein hohe Interesse der Besucher:innen oder die Führung *Religionen mit allen Sinnen entdecken* als das am meisten gebuchte religionspädagogische Programm. Dieser Ansatz erscheint im Kontext der Zeit insofern als Pionierarbeit, als sich das RELÍGIO Museum – mit der Neuausrichtung seit Anfang der 2000er Jahre, der über ein Jahrzehnt andauernden

30 Bräunlein, Peter J.: »Thinking Religion through Things. Reflections on the Material Turn in the Scientific Study of Religion«, in: *Method and Theory in the Study of Religion* 28 (2016), S. 365–399.

31 Museumsleiterin Frau Dr. Anja Schöne im Gespräch am 16.08.2024, digital.

Phase von Konzeptionierung und Umsetzung sowie schließlich der 2012 eröffneten Dauerausstellung mit dem Tisch der Religionen – bereits frühzeitig dem Prozess der religiösen Pluralisierung als eine zentrale Entwicklung im religiösen Feld öffnete. Das Museum orientiert sich damit auf eine zunehmend durch Migration geprägte Einwanderungsgesellschaft hin (noch bevor sich diese als solche verstand). Und gleichzeitig werden neue Herausforderungen mit Blick auf Gegenwart und Zukunft wahrgenommen sowie der Wunsch und Bedarf einer Weiterentwicklung formuliert. Oder wie die Museumsleiterin sagte: »Wir müssen den nächsten Schritt gehen.«³²

Perspektivisch erscheinen dabei zwei Entwicklungslinien besonders bedeutsam: So hat die Neuausrichtung durch weitere interreligiös ausgerichtete Ausstellungen wie etwa die 2022 eröffnete Ausstellung »Er gehört zu mir. Muslimische Lebenswelten in Deutschland« *zum einen* ihre Fortsetzung gefunden. Vor dem Hintergrund einer überwiegend problemorientierten Diskussion über Migration und Integration lässt sie Muslim:innen selbst zu Wort kommen, um »mit diesem Perspektivwechsel für eine differenzierte, vorurteilsfreie Betrachtung ihrer Religion zu sensibilisieren.«³³ Erkennbar wird darin das Selbstverständnis des RELÍGIO Museums, »Integration als Dauerauftrag und Kernaufgabe« zu verstehen und perspektivisch »in allen Themen den interreligiösen Zugang« zu eröffnen.³⁴ Dies allein ist eine große Aufgabe, die angesichts weiterer auch innerreligiöser Pluralisierungsprozesse nicht weniger komplex wird.³⁵ Genauso wenig wie interreligiöse Räume schon von sich aus Toleranz fördern,³⁶ trägt eine normiert geordnete Pluralität zur Verständigung bei. Sie ist vielmehr als interdependente Konstellation zu gestalten, womit sich gleichzeitig ein Votum für die Akteurs- und insbesondere Besucher:innenperspektive verbindet.³⁷

Pluralisierungsprozesse vollziehen sich jedoch nicht nur im religiösen, sondern ebenso im säkularen Feld. Dieser *doppelten Pluralisierung* auch auf säkularer Seite zu begegnen, scheint mitgedacht insofern, als *zum anderen* auch das säkulare Publikum explizit adressiert wird, hingegen noch wenig reflektiert im Hinblick auf den Wandel auch der Objekte. So ließe sich etwa fragen: Trifft die Buddhafiguren ein ähnliches Schicksal wie die christlichen Überreste eines Weihnachtsmarktes – auf dem christliche Figuren, Symbole und Figurenarrangements in Krippen zu Dekoration aufgebaut, verniedlicht, seriell regionalisiert wurden und die neue Aufgabe erhielten, Atmosphäre von Happy Weihnacht und *huggelig* im Code des Neoliberalismus zu stiften? Dienen die Buddhafiguren analog der Reinigung und parasymphatischen Regeneration mit dem Buddha als Artefakt überreizter Gesellschaften? Museen können sich diesen gesellschaftlichen Entwicklungen nicht entziehen, sollten sie sich aber be-

32 Ebd.

33 Museum RELÍGIO: »Muslimische Lebenswelten in Deutschland«, <https://museum-telgte.de/portfolio/muslimische-lebenswelten-in-deutschland/> abgerufen am 22.08.2024.

34 Museumsleiterin Frau Dr. Anja Schöne im Gespräch am 16.08.2024, digital.

35 Vgl. Koch, Anne/Schambeck, Mirjam: »Anregungen aus dem Postkolonialitätsdiskurs für das Interreligiöse Lernen. Religionswissenschaftliche und religionspädagogische Überlegungen«, in: Österreichisches Religionspädagogisches Forum (OeRF) 31 (2023), S. 68–86. DOI: 10.25364/10.31:2023.1.5

36 Vgl. Burchardt, Marian/Häring, Johanna: »Das Versprechen der Architektur. Schaffen Multireligiöse Räume Toleranz?« in: Zeitschrift für Religion, Gesellschaft und Politik 5 (2021), S. 111–139. <https://doi.org/10.1007/s41682-021-00069-x>

37 Vgl. Körs: Religiöse Architekturen, S. 195–211.

wusst machen, um die pluralen Codes einer postmigrantischen Gesellschaft expositiv immer wieder einzuholen.

Literaturverzeichnis

- Bräunlein, Peter J.: »Thinking Religion through Things. Reflections on the Material Turn in the Scientific Study of Religion«, in: *Method and Theory in the Study of Religion* 28 (2016), S. 365–399.
- Bredenkamp, Horst: »Modelle der Kunst und der Evolution«, in: *Präsident der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften (Hg.), Modelle des Denkens. Streitgespräch in der wissenschaftlichen Sitzung der Versammlung der Berlin-Brandenburgischen Wissenschaften am 12. Dezember 2013*, Berlin: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften 2005, S. 13–20.
- Burchardt, Marian/Häring, Johanna: »Das Versprechen der Architektur. Schaffen Multireligiöse Räume Toleranz?« in: *Zeitschrift für Religion, Gesellschaft und Politik* 5 (2021), S. 111–139.
- Heimerdinger, Timo/Koch, Anne: »Es guckt und blinkt. Der Versandkatalog ›Die moderne Hausfrau‹ als Versprechen auf Problemlösung und Lebensfreude«, in: *Zeitschrift für Volkskunde ZfV* 115 (2019) 2, S. 216–237.
- Hermanns, Ulrich: »Anmerkungen zur Ausstellungsgestaltung«, in: *Schöne, Anja/Drees, Malin (Hg.), Er gehört zu mir. Muslimische Lebenswelten in Deutschland*. Münster/New York: Waxmann, S. 19–20.
- Koch, Anne: »Dringender Nachholbedarf. Der Anachronismus ›Weltreligionen‹ in der Didaktik religiösen Pluralismus«, in: *Österreichisches Religionspädagogisches Forum* 29 (2021), S. 275–291.
- Koch, Anne: »Vom Umgang mit religiöser Vielfalt in Kinderbüchern zu ›Weltreligionen‹: Gründe für die Verharrungskraft einer überholten Kategorie«, in: *Pädagogische Horizonte* 4 (2021), S. 55–68.
- Koch, Anne/Schambeck, Mirjam: »Anregungen aus dem Postkolonialitätsdiskurs für das Interreligiöse Lernen. Religionswissenschaftliche und religionspädagogische Überlegungen«, in: *Österreichisches Religionspädagogisches Forum (OeRF)* 31 (2023), S. 68–86.
- Körs, Anna: *Gesellschaftliche Bedeutung von Kirchenräumen. Eine raumsoziologische Studie zur Besucherperspektive*, Wiesbaden: Springer VS 2012.
- Körs Anna: »Zur gesellschaftlichen Bedeutung von Kirchenräumen in Zeiten religiöser Relativierung«, in: *Praktische Theologie* 40 (2014), S. 29–36.
- Körs, Anna: »Religiöse Architekturen in multireligiösen säkularen Gesellschaften. Räumliche Governance religiöser Diversität«, in: *Sonja Keller /Antje Roggenkamp (Hg.), Die materielle Kultur der Religion. Interdisziplinäre Perspektiven auf Objekte religiöser Bildung und Praxis*, Bielefeld: transcript 2023, S. 195–211.
- Kugele, Jens/Wilkens, Katharina (Hg.): *Relocating Religions(s). Museality as a Critical Term for the Aesthetics of Religion*, in: *Sonderausgabe des Journal of Religion in Europe* 4 (2011).
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- Miller, Daniel: »Theories of Things«, in: *Miller, Daniel: Stuff*, Cambridge: Polity Press 2010, 42–78.

- Morgan, David: »Things«, in: *Material Religion. The Journal of Objects Art and Belief* 7 (2011), S. 140–146,
- Museumsleiterin Frau Dr. Anja Schöne, E-Mail vom 29.09.2021.
- Poehls, Kerstin, »Materialität«, in: Timo Heimerdinger/Markus Tauschek (Hg.), *Kulturtheoretisch Argumentieren. Ein Arbeitsbuch*, Münster/New York: Waxmann 2020, S. 294–322.
- Prinz, Sophia: »Relationalität statt Kulturvergleich. Zum vergleichenden Sehen im enzyklopädischen Museum«, in: Johannes Grave/Joris Corin Heyder/Britta Hochkirchen (Hg.), *Sehen als Vergleichen. Praktiken des Vergleichens von Bildern, Kunstwerken und Artefakten*, Bielefeld: Transcript 2020, S. 147–159.
- Walz Verlag: »Katalog. Die moderne Hausfrau«, Nr. 533-1.
- Wendler, Reinhard: *Das Modell zwischen Kunst und Wissenschaft*, München: Wilhelm Fink 2013.

Internetquellen

- Bauftragte der Bundesregierung für Migration, Flüchtlinge und Integration (Hg.): »Nationaler Aktionsplan Integration. Bericht Phase IV – Zusammenwachsen: Vielfalt gestalten – Einheit sichern«, Frankfurt a.M. 2021, darin Kapitel 4 Kultur, https://www.kulturstaatsministerin.de/SharedDocs/Downloads/DE/2023/2023-05-31-NAP.pdf?__blob=publicationFile&v=1 abgerufen am 06.08.2024.
- Bräuer, Stefanie: »Medienreflexion im Kippmoment. Axonometrisches Modell für Peter Eisenmans House X«, in: *wissenderkuenste* 3 (4.11.2014), <https://wissenderkuenste.de/texte/ausgabe-3/medienreflexion-im-kippmoment-axonometrisches-modell-fuer-peter-eisenmans-house-x/pdf/> abgerufen am 06.08.2024.
- BZ Die Stimme Berlins: »Modell präsentiert: Das ›House of One‹ wirbt in Chicago für Architektur«, vom 24.09.2015, <https://www.bz-berlin.de/berlin/das-house-of-one-wirbt-in-chicago-fuer-architektur>, abgerufen am 06.08.2024.
- Museumsleiterin Frau Dr. Anja Schöne im Gespräch am 16.08.2024, digital.
- Museum RELÍGIO: »Audioguide«, <https://museum-telgte.de/audioguide/index-ir-de.html#p-10> abgerufen am 06.08.2024.
- Museum RELÍGIO: »Modell der bundesweit größten Moschee«, <https://museum-telgte.de/portfolio/moschee/> abgerufen am 22.08.2024.
- Museum RELÍGIO: »Muslimische Lebenswelten in Deutschland«, <https://museum-telgte.de/portfolio/muslimische-lebenswelten-in-deutschland/> abgerufen am 22.08.2024.
- Museum RELÍGIO: »RELIGIÖSE VIELFALT HEUTE – der Tisch der Religionen«, <https://museum-telgte.de/portfolio/religioese-vielfalt-heute-der-tisch-der-religionen/>, abgerufen am 22.08.2024.
- Museum RELÍGIO: »Über uns, Museumsgeschichte«, <https://museum-telgte.de/das-museum/ueber-uns/museumsgeschichte/>, abgerufen am 22.08.2024.
- Würz, Markus: »Debatten und Reformen«, in: *Lebendiges Museum Online, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* (2016), <https://www.hdg.de/lemo/kapitel/globalisierung/debatten-und-reformen.html> abgerufen am 06.08.2024.

Würz, Markus: »360-Grad-Objekt: Moschee«, in: Lebendiges Museum Online, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (2016), <https://www.hdg.de/lemo/bestand/360grad/360gradobjekt-moschee.html> abgerufen am 06.08.2024.

Teil III:

Fokus Praktische Theologie: Was passiert mit Religion, wenn man sie ausstellt?

Religion im Museum: Anmerkungen aus Praktisch-theologischer Perspektive

Harald Schwillus

Auf Objekte und Themenstellungen mit Religionsbezug aus Vergangenheit und Gegenwart, von lebendigen oder auch untergegangenen Religionen treffen Besucher:innen in höchst unterschiedlichen Museen und Ausstellungen: in historischen Museen ebenso wie in Kunstmuseen, in ethnographischen Sammlungen wie in regionalkulturellen und selbstverständlich auch in kirchlichen Museen, die als Diözesanmuseen, Domschatzkammern oder Bibelmuseen auf ihre Gäste warten. Aber auch in Naturkunde- oder Technikmuseen findet immer wieder eine Auseinandersetzung mit *Religion* statt. So hat das Dresdner Hygienemuseum in den Jahren 2010/11 eine Ausstellung zum Thema »Kraftwerk Religion« in Szene gesetzt.¹ Aber auch das Deutsche Museum für Naturwissenschaft und Technik in München hat in seinem Verkehrszentrum 2010/11 eine sehr erfolgreiche Sonderausstellung über das Pilgern in den Weltreligionen unter dem Titel »Unterwegs fürs Seelenheil?!«² realisiert.³

Dies alles steht aus einer theologisch-religionspädagogischen Perspektive heraus einerseits in Bezug zur aktuellen museologischen Diskussion sowie andererseits zu Fragen nach einer dafür anschlussfähigen Theologie, die *Religion* im Museum so ins Spiel bringt, dass die theologische Perspektive nicht als Fremdkörper verstanden, sondern als genuine Partnerin akzeptiert werden kann. Die folgenden Überlegungen versuchen diese Gemengelage in ersten Ansätzen von unterschiedlichen Dialogbeziehungen her zu beleuchten.

1 Vgl. Lutz, Petra/Vogel, Klaus (Hg.): Kraftwerk Religion. Über Gott und die Menschen, Göttingen: Wallstein-Verlag 2010.

2 Vgl. Hladky, Sylvia: »Unterwegs fürs Seelenheil?! Ein spirituelles Thema in einem Verkehrsmuseum – wie reagieren die Besucher?«, in: Harald Schwillus (Hg.): Wallfahrt ins Museum? Die Kommunikation von Religion im Museum mit Blick auf die Besucherinnen und Besucher (= Religionspädagogik im Kontext, Band 5), Berlin: Logos-Verlag 2013, S. 25–34.

3 Vgl. Schwillus, Harald: »Museum«, in: Das wissenschaftlich-religionspädagogische Lexikon im Internet (2019), <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/200627/> abgerufen am 16.11.2024.

1. Dialogbeziehung Museum – Religion – Sinnstiftung

Solche hier nur grob skizzierbaren Zusammenhänge gilt es noch einmal rückzubinden an Verschiebungen im Gefüge Museum – Religion – Sinnstiftung. So übernehmen im Rahmen von zunehmend säkularen Gesellschaften, wie sie sich in Europa entwickelt haben, vor allem Kunstmuseen Funktionen, die lange Zeit mit Religion und Kirche konnotiert waren.⁴ Museumsbesuche werden dabei in einer zunehmend pluralen und individualisierten Lebenswelt zu Praxen der Sinnstiftung, da im Museum »in der Begegnung mit dem gemeinsamen Kulturerbe Gemeinschaft stiftende [...] Erfahrungen ermöglicht und als Sinnkategorie sui generis vermittelt«⁵ werden. Anstelle eines früher üblichen Gottesdienstbesuchs am Sonntag⁶ eröffnet vor allem ein Kunstmuseum als eine Art Tempel kultureller Überlieferung Räume und Zeiten für menschliche Selbstvergewisserung. So weisen nicht zuletzt Vernissagen durchaus Strukturanalogien zur Liturgie auf.⁷ Doch auch die Architektur neuerer Museumsbauten verstärkt eine solche Tendenz, wenn dort »die Begegnung mit dem Kunstwerk als Schau des Heiligen, als Andacht, die ästhetische Erfahrung als religiöse Erfahrung, gar als Offenbarungserfahrung«⁸ inszeniert und kommuniziert wird. Angesichts des Funktionsverlusts der religiösen Praxis der Verehrung werden daher musealisierte Kunstexponate, die häufig aus Kirchen und Klöstern stammen, zu Objekten der Betrachtung. Zudem finden auch bei der Begegnung mit Werken zeitgenössischer autonomer Kunst Begriffe wie Andacht oder Versenkung Anwendung.⁹

2. Dialogbeziehung Museum – Pluralität – Demokratie

Zu all dem kommt hinzu, dass Museen – und dabei insbesondere Kunstmuseen – sich in zunehmendem Maße als gesellschaftlich-politische Einrichtungen begreifen, die nicht lediglich dem Sammeln, Bewahren, Ausstellen und Vermitteln verpflichtet sein dürfen. Dies findet seine Begründung einerseits in einer durch ICOM, das International Council of Museums,¹⁰ vorgenommenen wichtigen Erweiterung der Aufgaben und Zielsetzungen eines Museums und ist andererseits ein Resultat der aktuellen museologischen Fachdiskussion.¹¹

4 Vgl. zum Folgenden: ebd.

5 Vgl. Burrichter, Rita: »Museum«, in: Kristian Fechtner/Gotthard Farmor/Uta Pohl-Patalong/Harald Schroeter-Wittke (Hg.), *Handbuch Religion und Populäre Kultur*, Stuttgart: Kohlhammer 2005, S. 199–205, S. 202.

6 Mertin, Andreas: *Am Sonntag ins Museum? Kirche im Spannungsfeld kultureller Anbieter*, 1995, <http://www.amertin.de/aufsatz/1995/sisteract.htm> abgerufen am 16.11.2024.

7 Vgl. Natrup, Susanne: »Ästhetische Andacht. Das postmoderne Kunstmuseum als Ort individualisierter und implizierter Religion«, in: Jörg Herrmann/Andreas Mertin/Eveline Valtink (Hg.), *Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, München: Wilhelm Fink Verlag 1998, S. 73–83.

8 Burrichter: *Museum*, S. 200.

9 Vgl. Burrichter: *Museum*, S. 201.

10 Vgl. <https://icom-deutschland.de/de/> abgerufen am 13.11.2024.

11 Vgl. Meijer-van Mensch, Léontine: »Thinking out loud: Networks, transparency, and soft and loud sounds«, in: Sønke Gau/Angeli Sahcs/Thomas Sieber (Hg.), *Museum und Ausstellung als gesellschaftlicher Raum. Praktiken, Positionen, Perspektiven*, Bielefeld: transcript Verlag 2024, S. 25–38, S. 28.

So hat ICOM nach einem langjährigen Diskussionsprozess im Jahre 2022 eine neue Definition davon entwickelt, was denn ein Museum sei:

»Ein Museum ist eine nicht gewinnorientierte, dauerhafte Institution im Dienst der Gesellschaft, die materielles und immaterielles Erbe erforscht, sammelt, bewahrt, interpretiert und ausstellt. Öffentlich zugänglich, barrierefrei und inklusiv, fördern Museen Diversität und Nachhaltigkeit. Sie arbeiten und kommunizieren ethisch, professionell und partizipativ mit Communities. Museen ermöglichen vielfältige Erfahrungen hinsichtlich Bildung, Freude, Reflexion und Wissensaustausch.«¹²

Diese Definition mit ihrem Hinweis auf Diversität, Reflexion und Wissensaustausch ist sehr anschlussfähig für die Diskussion, wie denn *Religion* adäquat in musealen und ausstellungsbezogenen Settings präsentiert und kommuniziert werden kann. Geht es in der erwähnten Definition doch mittlerweile ausdrücklich um für demokratische Prozesse wichtige Aspekte wie Diversität, Partizipativität und die Berücksichtigung der relevanten Communities – und dazu zählen bei religionsbezogenen Themen und Objekten eben auch die Kirchen und weitere Religionsgemeinschaften.

Leider bleibt diese 2022 endlich als konsensfähig verabschiedete Formulierung deutlich hinter einem 2019 bei ICOM eingebrachten Formulierungsvorschlag für eine neue Museumsdefinition, zurück, die viel deutlicher die Bedeutung dieser Institution für Demokratie, inklusiven und vielstimmigen Diskurs über Vergangenheit und Zukunft hervorgehoben hatte. Dennoch macht sie die politische Rolle des Museums – im Sinne der antiken Polis als einer Gemeinschaftsaufgabe – für den gesellschaftlichen Zusammenhalt deutlich. Ein Rückzug der Museumsarbeit lediglich auf Erwerb, Erhaltung, Forschung, Kommunikation und Ausstellung des Kulturerbes, wie sie die alte ICOM-Definition eines Museums von 2007 prägte, ist damit nicht mehr möglich.¹³

In der Folge bedeutet dies dann aber auch, dass *Religion* als Phänomen einer pluralen sowie letztlich religionsneutralen (und nicht etwa ideologisch religionsneutralistischen) Gesellschaft bei den musealen Inszenierungen religionsbezogener Objekte und Themenstellungen unabdingbar dazu gehört und entsprechend mitbedacht werden muss.

Die aktuelle museologische Fachdiskussion unterstützt eine solche Ausrichtung, die sich gegen die überkommene Praxis eines möglichst apolitischen Bewahrens und Kommunizierens im Museum wendet, bei dem auch häufig eine ausdrückliche Einbeziehung einer theologischen Reflexion und/oder der religiösen Deutungsdomäne als zu politisch vermieden wird. Damit wird deutlich, dass die durch ICOM angemahnte politische Dimension der kuratorischen Tätigkeit im museologischen Diskurs immer noch keineswegs selbstverständlich ist. Darauf hat unlängst u.a. Kathleen Bühler hingewiesen, wenn sie einem »(Selbst-)Bild« vieler Kurator:innen entgegentritt, »welche in ihrer Arbeit nichts Politisches erkennen können und daher die transformative soziale Kraft ihrer eigenen Arbeit unterschätzen.«¹⁴

12 <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> abgerufen am 13.10. 2024.

13 Vgl. Meijer-van Mensch: *Thinking out loud*, S. 27f.

14 Bühler, Kathleen: »Zum Politischen des Kuratierens«, in: Gau/Sachs/Sieber, *Museum und Ausstellung als gesellschaftlicher Raum. Praktiken, Positionen, Perspektiven*, Bielefeld: transcript Verlag 2024, S. 123–133, S. 123.

3. Dialogbeziehung Kuratieren – Politik – Religion

Bühler verweist in diesem Zusammenhang auf die kuratorische Haltung des »New Institutionalism«, die durch den Kurator und Kunstkritiker Jonas Ekeberg 2003 in die Diskussion – vornehmlich im Rahmen von Kunstausstellungen – eingebracht worden ist.¹⁵ Gemeint ist damit eine grundsätzliche Neuausrichtung der Museumspraxis, bei der es darum geht, mit dem Kuratieren zugleich

»Kunstausstellungen als transformativen sozialen Prozess auszuüben sowie die Strukturen ihrer ausstellenden Organisationen zu verändern [...]. In dieser losen kuratorischen Bewegung wurden Ausstellungen oder künstlerische Aktivitäten so kuratiert, dass damit ein Überdenken und Transformieren der Rollen von Kurator:innen, Künstler:innen und Kunstorten einherging. Für Jonas Ekeberg näherte sich die neue flexible und experimentelle Organisation so den Arbeitsmethoden der zeitgenössischen Künstler:innen an, welche auf Partizipation, Prozess und Gemeinschaftsbildung setzten. Der Ausstellungsraum wurde stärker als Produktions- und nicht als reiner Schau-betrieb verstanden. Künstler:innen nahmen eine aktivere Rolle darin ein, Kurator:innen sahen sich demgemäß auch als Mediator:innen und Promotor:innen von sozialen Prozessen.«¹⁶

Eine solche Neuausrichtung der Ausstellungspraxis ist anschlussfähig für eine dia-konisch ausgerichtete Theologie, die sich als Dienerin für alle Menschen begreift und ihnen deshalb nicht nur in sozial-karitativen, sondern ebenso in gesellschaftlichen, politischen, bildungsbezogenen und weiteren Lebensbereichen zur Seite stehen will. Gemeint ist damit eine Theologie, die ihre Aufgabe nicht im Präsentieren fertiger Wahrheiten sieht, sondern Möglichkeitsräume eröffnen will, in denen die Menschen (hier die Besucher:innen von Museen und Ausstellungen) ihre eigenen Wege finden können (und müssen), indem sie eigene Relationen zum Diskursarchiv von Kirche, Christentum und Religion entwickeln – hin zu einem Diskursarchiv, das *Religion* in Form von Objekten, Texten, Riten etc. bereithält. Eine solche theologische Perspektivierung lässt sich dann auch gut mit museologischen Überlegungen in Kommunikation bringen, wie sie etwa Claire Bishop entwickelt hat. Sie mahnt eine »relationale Ästhetik« an, die von einer Verschiebung einer objektbasierten Kunst hin zu einer dienstleistungsorientierten Kunst geprägt ist.¹⁷

Solche Entwicklungen in der Museologie sind sehr anschlussfähig für Praktisch-theologische Überlegungen zur Kommunikation von *Religion* in der pluralen Öffentlichkeit und Gesellschaft. Die Pastoraltheologin Stephanie Lehr-Rosenberg hat dies unlängst thematisiert, wenn sie fragt, ob Museen alternative Orte religiöser Kommunikation sein könnten:

15 Vgl. Ekeberg, Jonas (Hg.): *New institutionalism*, Verksted #1, Oslo: Office for Contemporary Art Norway 2003.

16 Bühler: *Zum Politischen*, S. 126–127.

17 Vgl. Bishop, Claire: »Antagonism and Relational Aesthetics«, in: *October Magazine* 110 (2004), S. 51–79, S. 54; vgl. Bühler: *Zum Politischen*, S. 127, Anm. 15.

»Die Frage stellt sich, auf welche Weise explizit religiöse Gegenstände – Schriften (Ternach, Bibel und Koran) sowie Kultgegenstände – ausgestellt werden könnten und was das Ziel dieser Ausstellung wäre. Geht es dabei um die Rettung eines kulturellen Erbes oder auch darum, dass diese von den Betrachter:innen auf neue Weise erfahren und zum eigenen Leben in Bezug gesetzt werden? [...] Welchen Sinn haben Museen? Geht es darin um Ausstellung des Alltags oder die Unterbrechung des Alltags? Wir finden Alltägliches und Befremdliches, Vertrautes und Extravagantes. Können Museen als alternative religiöse Kommunikation zur kirchlich verfassten Religion dienen? [...] Zunächst bietet das Museum als Ort hierfür eine Chance: Es ist offen für alle, ganz gleich, ob sie sich als religiös verstehen oder nicht. Dennoch bietet es sowohl nonverbale als auch verbale Anregungen zur Auseinandersetzung mit Fremdem und Eigenem. Zeitgenössische Künstler:innen werfen Fragen nach Sinn und Ziel menschlicher Existenz auf, gerade wenn sie nicht nur explizit religiöse Objekte zeigen. Andere konfrontieren die Rezipienten durch Verfremdung religiöser Objekte und Rituale mit ihrer eigenen Religiosität und bewegen sie zu einer Standortbestimmung, indem sie die Absenz des Religiösen in der modernen Gesellschaft thematisieren.«¹⁸

Stephanie Lehr-Rosenberg zieht auf einer derartigen Grundlage Folgerungen für die Relationen zu *Religion* in Museen und Sammlungen, die von den Besucher:innen hergestellt werden (können). Dazu gehört zunächst einmal ein Blick auf die Motivation, die den Besuch eines Museums mit religionsbezogenen Themen und Objekten von einer Teilnahme an einem Gottesdienst unterscheidet. So besuche man ein Museum nicht aus der Motivation heraus, eine religiöse Erfahrung machen zu wollen. Dennoch sei es möglich, dass einen die dort präsentierten (Kunst-)Objekte zu einer Relation veranlassen, die die Perspektive auf das eigene Leben verändert.¹⁹ Andererseits kann ein solcher Museumsbesuch auch als eine Art von Kulturkonsum oder auch als ein Ausdruck milieuspezifischer Werthaltungen und Statusverhaltensweisen sein – nach dem Motto: »Ich bin dort gewesen, in dieser wichtigen Ausstellung. Viele in meiner Bildungsschicht gehen hin, man muss das gesehen haben.«²⁰ Insgesamt gesehen bleibt es jedoch auch aus der Sicht einer diakonisch ausgerichteten Theologie mit Museumsbezug heraus wichtig, dass bei einem Museumsbesuch die Freiheit der Besucher:innen unterstützt und angeregt wird, sich einen eigenen Parcours durch die ausgestellte Religion zu erschließen, denn die »Kontrolle über die Rezeption eines Kunstwerks oder [von] ausgestellten religiösen Objekten entzieht sich denen, die die Kunst schaffen, und denen, die eine Ausstellung organisieren. All dies ist der Freiheit der Besucher:innen überlassen.«²¹ Und gerade hier setzt die politische Verantwortung und Arbeit des Kuratierens ein, die das Überwältigungsverbot in Bezug auf die Besucher:innen berücksichtigt – und gleichzeitig anregende Settings kreieren soll, die vielfältige Relationen zur *ausgestellten* Religion ermöglichen. Hier kann eine diakonisch

18 Lehr-Rosenberg, Stephanie: »Auf der Suche nach dem treffenden Wort. Religiöse Sprachlosigkeit und neue Sprachversuche heute«, in: Harald Schwillus/Stefan Rhein (Hg.), *Religiöse Sprache ausstellen? Die Sprache von Judentum, Christentum und Islam im Museum kommunizieren* (= Religionspädagogik im Kontext, Band 13), Berlin: Logos Verlag 2024, S. 33–41, S. 38.

19 Vgl. Lehr-Rosenberg: *Religiöse Sprachlosigkeit*, S. 39.

20 Ebd.

21 Ebd.

ausgerichtete Theologie, die ein Flanieren im Rahmen der musealen Gestaltungen und Arrangements in Zusammenarbeit mit den Kurator:innen ermöglicht, ihre Wirksamkeit entfalten.

4. Dialogbeziehung Museum - Raum - Theologie

Zu diesen Überlegungen fügt sich eine katholische Theologie, die seit dem Zweiten Vatikanischen Konzil deutlich auch von den Lebenswelten der Menschen her denkt. Ihr ist es daher möglich, eine diakonisch grundierte Theologie zu entwickeln, die offen ist für vielfältige Orte der Kommunikation von Religion, Christentum, Kirche und Spiritualität; und Museen und Ausstellungen sind solche Orte. Mit Blick auf ihre Besucher:innen, zu denen die Einheimischen ebenso zählen, wie die Tourist:innen, wird das Museum dann zu einem auch theologisch interessanten Ort – ist es doch ein Ort, an dem eine gesellschaftliche, plurale und demokratische Diskussion geführt wird. Dieser sollte daher auch die religiös-theologische Perspektive als Teil einer pluralen Öffentlichkeit einschließen. Museen und Ausstellungen werden damit zu gesellschaftlichen und religiös-weltanschaulichen Kontaktzonen²² und zu Orten des gesellschaftlich differenten und zugleich integrierenden Diskurses. All dies ist sowohl museums- als auch religionspädagogisch einzuholen, damit diese öffentlichen und gesellschaftsrelevanten Kontaktzonen auch tatsächlich zu Orten der Selbstermächtigung der Subjekte und zugleich zu Orten der (inter-)kulturellen und (inter-)religiösen Begegnung werden können. Soll dies vollumfänglich geschehen, kann auf die wissenschaftliche (Innen-) Perspektive von Glaube und Religion, wie sie die Theologien unterschiedlicher Konfessionen und Religionen bieten, nicht verzichtet werden.

Eine solchermaßen konturierte und durch das Zweite Vatikanische Konzil inspirierte Praktische Theologie hat unter Rückgriff auf Jürgen Habermas, Emmanuel Levinas, Niklas Luhmann, Bernhard Waldenfels, Charles Sanders Peirce und Michel de Certeau, Jaques Derrida sowie Michel Foucault Linien entwickelt, die auch für die Frage nach einer pluralen und demokratischen musealen Kommunikation von *Religion* Bedeutung haben.²³ Dies findet, wie bereits angedeutet, seine theologische Basis in den Texten des Zweiten Vatikanischen Konzils, die eine »kreative theologische Vermittlung zwischen Glaube und Lebenswelt(en)«²⁴ anmahnen und damit einen gesellschaftlichen Diskurs in Bezug auf Religion in der Öffentlichkeit der pluralen demokratischen Gesellschaft fördern wollen. Einer der vielen Orte der politisch und gesellschaftlich konnotierten pluralen Öffentlichkeit ist nun eben auch das Museum – sind dort doch unzählige Objekte aus Kirchen, Klöstern, Synagogen, Moscheen und Tempeln aller Epochen aufbewahrt, deren religiöse Bedeutung als einer spezifischen Weise menschlicher Selbst- und Weltdeutung Rechnung getragen werden sollte.

22 Vgl. Clifford, James: »Museums as Contact Zones«, in: ders.: *Routes. Travel and Translation in the Late 20th Century*, Cambridge: Harvard University Press 1997, S. 188–219.

23 Vgl. Schwillus, Harald: »Eine Theologie der Lebenswelten? Neuere Entwürfe der Praktischen Theologie aus katholischer Perspektive«, in: *Wege zum Menschen* 74 (2022), S. 59–70.

24 Löffeld, Jan: »Die Lebensdienlichkeit des Evangeliums entschlüsseln. Wissenschaftstheoretische Erwägungen einer Praktischen Theologie in der späten Moderne«, in: *Pastoraltheologische Informationen* 35 (2015), S. 75–82, S. 77; vgl. Schwillus: *Theologie der Lebenswelten*, S. 61f.

Museen – ob nun staatlich oder kirchlich betrieben – bekommen in diesem Zusammenhang eine höchst komplexe, aber auch (positiv) herausfordernde Aufgabe: sie sind als Kontaktzonen gastfreundliche Örtlichkeiten, an denen kuratorisch vorbereitete religionsbezogene Themen und Räume zum Parcours der Besucher:innen werden (können), indem sie dort ihre eigenen Wege sowie ihre eigenen Nähe- und Distanzerfahrungen einbringen und reflektieren können. Und dies gerade und ausdrücklich im Gegenüber und vielleicht auch in der Konfrontation mit dem Anderen, das sich ihnen in einem religionsbezogenen Objekt oder einer religionsbezogenen Themenstellung offeriert. Die vermeintliche Sicherheit, über sich selbst und die Welt (das Eigene) Bescheid zu wissen, kann so nachhaltig erschüttert werden. Der/die/das Andere, Fremde – in Gestalt eines religionsbezogenen Artefakts oder Themas – stört die eigene scheinbar gesicherte Perspektive und kann zu gesellschaftlich relevanten Neuinterpretationen anregen. Für eine polis-bewusste Museumsarbeit können sich so bei Konzipierung und Inszenierung von Expositionen direkte Bezüge zur Theologie ergeben.

Was dann eine museumsbezogene Theologie zu diesem komplexen inszenatorischen Geschehen und seiner Rezeption durch die Besucher:innen beitragen kann, hat Jörg Seip unter Bezug auf die Theologie Michel de Certeaus verdeutlicht. Dabei kommen die Anderen, die Fremden als konstitutive Elemente für die Konstruktion und zugleich Infragestellung des *Eigenen* in den Blick. Für museale Zusammenhänge bedeutet dies, dass die Besucher:innen als aktive Partner einer zu kuratierenden Ausstellung unabdingbar sind. Eine solche Grundhaltung passt dann sehr gut zu einer Beschreibung des Christentums, die Certeau zugeschrieben wird, wohl aber ein Wanderzitat ist. Nichtsdestotrotz drückt sie den Kern einer von Certeau vertretenen Theologie aus, die darum weiß, dass sie sich erst durch das Fehlen des Anderen entwickeln kann²⁵ – und damit für ein politisches Kuratieren, wie es Bühler vertritt, sehr anschlussfähig ist:

»Das Christentum ist seiner Einzigartigkeit nur dann treu, wenn es unter Beweis stellt, daß es sich – im radikalen Gegensatz zu einer imperialistischen und allumfassenden Religion – durch das Fehlen definiert. Durch das Fehlen des anderen und durch die Ausrichtung auf das, was es nicht ist.«²⁶

Die Ostererzählungen der Evangelien verdeutlichen diese Relevanz des Fehlens für die christliche Theologie eindrücklich. Bei diesen Erzählungen, die das Gründungsereignis des christlichen Glaubens gerade im Fehlen, im Nicht-mehr-im-Grab-Sein des Auferstandenen konstituieren, wird eine Theologie grundiert, die durch das Fehlen gekennzeichnet ist und erst dadurch einen Parcours der Verweise durch die Beziehung zum anderen und damit zur Alterität begründet:²⁷

25 Vgl. Seip, Jörg: »Vorläufige Anregungen zur Epistemik und zu Praktiken. Michel de Certeau und die Praktische Theologie«, in: Christian Bauer/Marco A. Sorace (Hg.), Gott, anderswo? Theologie im Gespräch mit Michel de Certeau, Ostfildern: Matthias Grünewald Verlag 2019, S. 289–308.

26 Tatsächlich stammt dieses in einer Missio-Broschüre von 2008 Certeau zugeschriebene Zitat wohl von Claude Geffré; vgl. Seip: Epistemik und Praktiken, S. 298 (Anm. 37).

27 Vgl. Seip: Epistemik und Praktiken, S. 301.

»Es geht für jeden Christen, für jede Gemeinschaft und für das gesamte Christentum darum, Zeichen dessen zu sein, was ihm oder ihr fehlt, wo immer die Frage nach dem Glauben oder nach Gott laut wird. Dieses ›Fehlen‹ ist nicht etwas Fehlendes, das es zu erlangen gälte, sondern eine Begrenztheit [...].«²⁸

Für eine für das Museum der pluralen und offenen demokratischen Gesellschaft taugliche Theologie ermöglicht ein solches Aufmerksamsein auf das Fehlen

»eine Praktik des Zulassens, des Finden-Erfindens. Verlesen mit dem späteren Werk *Kunst des Handelns* verschiebt de Certeau schon hier die epistemische Konstellation, exemplarisch durchbuchstabiert für die Theologie seiner Zeit: vom Voyeur zum Fußgänger, vom Ort zum Raum, von der Karte zum Weg.«²⁹

Die Theologie kann auf dieser Grundlage zu einer Partnerin für museumsbezogene emanzipatorische, antiimperialistische und demokratisch-politische Diskurse und Kuratierungen werden, um als *Landkarte* beim Entwickeln von religionsbezogenen Bildungsräumen in musealen Kontexten zu dienen.³⁰ Die kuratorisch durch die Gestaltung einer Ausstellung bereitgestellten religiösen Objekte und Themen bieten den Ort, d.h. »eine momentane Konstellation von festen Punkten.«³¹ Ein Raum entsteht daraus erst – und darauf gilt es aus museumspolitischen und theologischen Gründen zu achten –,

»wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung bringt. Der Raum ist ein Geflecht von beweglichen Elementen. Er ist gewissermaßen von der Gesamtheit der Bewegungen erfüllt, die sich in ihm entfalten. Er ist also ein Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen und ihn dahin bringen, als eine mehrdeutige Einheit von Konfliktprogrammen und vertraglichen Übereinkünften zu funktionieren. Im Verhältnis zum Ort wäre der Raum ein Wort, das ausgesprochen wird, das heißt, von der Ambiguität einer Realisierung ergriffen und in einen Ausdruck verwandelt wird, der sich auf viele verschiedene Konventionen bezieht; [...]. Im Gegensatz zum Ort gibt es also weder eine Eindeutigkeit noch die Stabilität von etwas ›Eigenem‹. Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht. [...] Ebenso ist die Lektüre ein Raum, der durch den praktischen Umgang mit einem Ort entsteht, den ein Zeichensystem – etwas Geschriebenes – bildet. [...] Die Erzählungen führen also eine Arbeit aus, die unaufhörlich Orte in Räume und Räume in Orte ver-

28 Certeau, Michel de: GlaubensSchwachheit, hg. v. Luce Giard (1987), aus dem Französischen v. Michael Lauble, Stuttgart: Kohlhammer 2009, S. 180; zit. nach Seip: Epistemik und Praktiken, S. 301.

29 Seip: Epistemik und Praktiken, S. 302.

30 Erstveröffentlichung der folgenden Überlegungen in: Schwillus, Harald: »Religion und Christentum in der kulturellen Öffentlichkeit kommunizieren. Aufgaben einer religionspädagogisch akzentuierten Theologie bei der Präsentation religiöser Objekte und der Kommunikation religiöser Themen in der Gesellschaft«, in: ders. (Hg.), Religion ausstellen. Interdisziplinäre Perspektiven zu (Re-)Präsentation und Kommunikation christlicher Objekte im Kontext Museum und Ausstellung, Berlin: Logos Verlag 2010, S. 11–26.

31 Certeau, Michel de: »Praktiken im Raum«, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 343–352 (orig. frz.: Pratiques d'espace, in: Arts de faire, Paris: Gallimard 1980, S. 175–227), S. 345.

wandelt. Sie organisieren auch das Spiel der wechselnden Beziehungen, die die einen zu den anderen haben.«³²

Ergänzt werden solche Überlegungen bei de Certeau durch seine raumtheoretische Differenzierung eines *Parcours* (»parcours«) von einer Karte (»carte«). So beruhe ein *Parcours* »auf relativen Bezügen« und konstituiere »einen praktizierten ›Raum«, während eine Karte sich auf ein übergreifendes externes Ordnungssystem wie Himmelsrichtungen, konventionell stabilisierte Ortsnamen etc. stützt und deshalb bestimmte ›Orte‹ adressierbar macht.«³³

Solche Unterscheidungen machen de Certeau für eine diakonisch ausgerichtete Theologie, die sich als eine wissenschaftliche Partnerin bei der Kuratierung und Begleitung einer musealen Präsentation von *Religion* in den gesellschaftlichen Diskurs einbringen will, anschlussfähig. Sie sind

»für ein Einbringen theologisch-religionspädagogischer Sichtweisen in den öffentlichen Diskurs von zweifacher Bedeutung. Einerseits ist es das Anliegen einer auf den Menschen als Adressaten ausgerichteten Theologie, ihm Hilfestellung bei der Entwicklung eines eigenen Raumes im Angesicht der einen Ort konstituierenden Objekte zu geben und daher als *eine* Stimme im pluralen Wissenschaftsdiskurs vernommen zu werden, andererseits kann die theologische Verortung selbst als eine Landkarte interpretiert werden, die die Objekte und Themen von Religion und – in Sonderheit von – Christentum und Kirche dem *parcours*-entwickelnden Menschen als Wegmarken zur eigenen Verortung anbietet. Auf eines der beiden zu verzichten würde m.E. bedeuten, wesentliche Aspekte anthropologischer Selbstkonstitution aus dem öffentlichen Diskurs auszuschließen und diesen damit der Gefahr der Ideologisierung auszusetzen.«³⁴

Im Hintergrund dieser Überlegungen steht jedoch aus theologischer wie auch museologischer Perspektive immer auch die Frage, welcher Begriff von Religion für eine solchermaßen in museumsbezogenen Kontexten agierende Theologie und eine im öffentlichen Rahmen agierende Museologie für die (Re-)Präsentation von *Religion* in Museen und Ausstellungen angemessen ist und Kuratierungsprozessen zugrunde gelegt werden kann. Es gilt daher, nach einem Religionsbegriff Ausschau zu halten, der die Innensicht von *Religion* so kommunikabel macht, dass sie diakonisch ausgerichtet bleibt. In einer solchen Perspektive ist sie nicht Glaubensvermittlung, aber auch nicht rein distanzierte Phänomenbeschreibung. Das bedeutet dann sehr deutlich,

»dass ein fideistisches Verständnis von Religion, das von einem Religionsbegriff geprägt ist, der von einer Art besonderen Begabung für das Heilige bei einzelnen Individuen ausgeht, dem nicht gerecht wird, da es Religion letztlich dem rationalen Diskurs entzieht. Doch auch eine vereinseitigte religionswissenschaftliche Position, die Religion lediglich in einer Außenperspektive phänomenologischer, soziologischer und

32 Ebd., S. 345f.

33 Dünne, Jörg: »Einleitung zu Teil IV. Soziale Räume«, in: Dünne/Günzel, Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 287–303.

34 Schwillus: Religion und Christentum, S. 17.

ähnlichen Perspektiven in den Blick nimmt, kann Religion kaum als Domäne menschlicher Selbstdeutung in ihrer Gesamtheit erschließen.«³⁵

Diskutiert wird in museologischen Zusammenhängen daher u. a., ob vielleicht ein auf die Erfahrung bezogener Religionsbegriff für die *Ausstellung* von *Religion* in Museen und Ausstellungen dienlich sein könnte, da dabei Religion als ein substantielles Phänomen wahrnehmbar wird. Im Gegensatz zu distanzierenden religionssoziologischen und religionsphänomenologischen Betrachtungen kommt hier tatsächlich das religiöse Subjekt mit seinen spirituellen Praxen, die einen Sinn fürs Unendliche repräsentieren und als religiös bezeichnet werden können, in den Blick. Gegen einen solchen Ansatz mit seiner »Unmittelbarkeitsempfase«³⁶ spricht sich jedoch Susan Kamel aus:

»Wer so argumentiere, entziehe das Absolute dem wissenschaftlichen Diskurs, da es im Gefühl verbleibe. Dieser rationale Zugriff ist aber unabdingbar, wenn tatsächlich öffentlich bildend Religion in Museen kommuniziert werden soll. Fraglich bleibt jedoch, ob der von Kamel gezogene Schluss, dass dann nur noch ein distanzierter religionswissenschaftlicher Zugang zu Religion im Museum möglich sei, vollständig überzeugt, stehen doch auch andere Möglichkeiten zur Verfügung.«³⁷

Hier kann dann u.a. auf Saskia Wendel und ihre begriffliche Fassung und Einordnung von Religion und Religiosität zurückgegriffen werden. Sie schlägt vor, darunter ein »der Erfahrung noch vorausliegende[s] Gefühl, das mit dem Selbstbewusstsein verbunden wird.«³⁸ zu verstehen. Sie meint damit ein unmittelbares Wissen um *mich* selbst, das noch vor aller Reflexion liegt und unverfügbar ist. Sie entwickelt damit ein alternatives Modell zur Bestimmung von Religion, das es ermöglicht, anders als bei der Bezugnahme auf religiöse Erfahrung oder naturalistische Erklärungsversuche die Spezifik von Religion im Bereich des rationalen Diskurses zu halten. Wendel versteht folglich *Religion* als ein der Erfahrung noch vorausliegendes »im Selbstbewusstsein aufkommendes Gefühl der Verdanktheit«³⁹.

5. Museologie und Theologie in Kooperation

Wird im Sinne de Certeaus einerseits die Freiheit des ein Museum besuchenden Flaneurs theologisch, politisch und museologisch ernstgenommen und andererseits ein Religionsbegriff wie ihn Saskia Wendel vertritt, in die kuratorische Arbeit einbezogen,

35 Schwillus: *Museum*, S. 3; vgl. Schwillus, Harald: »Religion im Museum zwischen Tourismus und Bildung«, in: ders. (Hg.), *Wallfahrt ins Museum? Die Kommunikation von Religion im Museum mit Blick auf die Besucherinnen und Besucher (= Religionspädagogik im Kontext, Band 5)*, Berlin: Logos-Verlag 2013, S. 11–23, S. 15.

36 Kamel, Susan: *Religiöse Erfahrung oder ästhetische Erfahrung? Versuch gegen jegliche Unmittelbarkeitsempfase bei der Kunstbetrachtung*, in: Anja Schöne (Hg.), *Dinge – Räume – Zeiten. Religion und Frömmigkeit als Ausstellungsthema*, Münster u.a.: Waxmann 2009, S. 53–65, S. 58.

37 Schwillus: *Museum*, S. 4.

38 Wendel, Saskia: *Religionsphilosophie*, Stuttgart/Ditzingen: Reclam 2010.

39 Ebd.

kann m. E. die Innenseite von *Religion* im Rahmen des rationalen Bildungsdiskurses im Museum zum Tragen kommen – und zugleich eine Distanz ermöglicht werden, die das Überwältigungsverbot jeglichen demokratischen Diskurses beachtet:

»Individuelle Deutungen von Religion werden dann kommunizierbar. Mit der Ebene der Deutungen ist dann auch die Ebene von deren Performanz bzw. Darstellung erreicht, die die Ausstellung von Religion im Museum in einer Weise erlaubt, die über eine ausschließlich phänomenologische hinausgeht. Das hat dann unmittelbare Folgen für die Inszenierung von Religion im Museum: in Raumsettings, Textgestaltung, Objektauswahl, Storytelling und Museumspädagogik.«⁴⁰

Zugleich werden damit auf der Basis theologischer Grundierungen die Besucher:innen von Museen und Ausstellungen als selbst aktiv konstruierende Flaneure im durch die Kurator:innen im Sinne eines Vorschlags gestalteten Raums der ausgestellten Religion ernstgenommen.

Und dies gerade in Anbetracht der Tatsache, dass die Besucher:innen es im Museum mit Objekten – mit Artefakten – zu tun bekommen. Hierfür geben Überlegungen zum Umgang mit Artefakten aus dem Bereich der Religionspädagogik im Rahmen einer diakonisch ausgerichteten Praktischen Theologie Anregungen, die insbesondere die gesellschaftsrelevante Dimension eines vom Subjekt ausgehenden, jedoch zugleich intersubjektiv ausgerichteten Diskurs- und Lernprozesses in den Blick nehmen. Religionsbezogene Artefakte werden dabei »als Gegenstände, die mit Elementen konkreter [...] Religion »spielen«⁴¹ verstanden. Sie können dadurch in entsprechenden nicht-hierarchisch ausgerichteten, zum Lernen anregenden musealen Settings im Sinne de Certeaus als *carte* verstanden werden. Die ausgestellten (religionsbezogenen) Objekte und Themensetzungen haben in einem solchen Zusammenhang dann die Aufgabe, Lernprozesse zu ermöglichen, die – nach Anregung von Antje Roggenkamp – anhand von fünf Fragen strukturiert werden können:

»1. Was kann der Einzelne mit dem Artefakt anfangen? 2. Was fangen verschiedene Personen mit dem Artefakt an? 3. Was hat der Schöpfer/die Schöpferin des Artefakts mit ihm angefangen bzw. was fängt er mit ihm an? 4. Was fangen verschiedene Personen vor dem Hintergrund ihres Wissens über das ursprüngliche Angefangenhabe seines/seiner Schöpfers/in bzw. deren aktuellen Anfangens mit dem Artefakt an? 5. Was fängt jeder Einzelne vor dem Hintergrund eines sich spezifisch gestaltenden Wissenszuwachses mit dem Artefakt an?«⁴²

Für eine mit *Religion* umgehende Museologie, die sich als gesellschaftspolitisch versteht, dürfte dies von Interesse sein, da dadurch Lernprozesse angestoßen und Lernorte gestaltet werden (können), die im Sinne eines politischen Kuratierens »temporäre Orte der Teilnahme und des Widerspruchs [...] schaffen, die jedoch auch von kuratori-

40 Schwillus: Museum, S. 4.

41 Roggenkamp, Antje: »Artefaktorientierte Didaktik – einige grundsätzliche Überlegungen zu einer neuen ‚Konzeption‘«, in: Zeitschrift für Pädagogik und Theologie 69 (2017), S. 257–269, S. 263.

42 Ebd., S. 259f.

scher ›Gastfreundschaft‹ geprägt sind: einem Umgang mit Gästen [...], denen mehr an Emanzipation und Gleichberechtigung liegt als an sozialer Einigkeit.«⁴³

Möglich werden kann all dies, wenn der Praktisch-theologische Zugang zu religionsbezogenen Objekten und Themen im Rahmen museologischer Settings, die demokratisch und plural nicht ideologisch restringiert und fixiert sind, ganz selbstverständlich Teil des wissenschaftlichen Portfolios einer Ausstellungsplanung ist. Dazu gehört dann eben auch die Wahrnehmung und Integration einer genuin religionsaffinen, jedoch kritisch-(selbst-)reflexiven akademischen Theologie in Bezug auf die Präsentation und Kommunikation religionsbezogener Objekte und Themen bei der kuratorischen Museumsarbeit, um tatsächlich eine plurale, partizipative und demokratische Teilhabe bei der Konzeptionierung und Realisierung von Ausstellungen zu ermöglichen.

Literaturverzeichnis

- Bishop, Claire: »Antagonism and Relational Aesthetics«, in: *October Magazine* 110 (2004), S. 51–79.
- Burricher, Rita: »Museum«, in: Kristian Fechtner/Gotthard Fermor/Uta Pohl-Patalong/Harald Schroeter-Wittke (Hg.), *Handbuch Religion und Populäre Kultur*, Stuttgart: Kohlhammer 2005, S. 199–205.
- Bühler, Kathleen: »Zum Politischen des Kuratierens«, in: Sönke Gau/Angeli Sachs/Thomas Sieber (Hg.), *Museum und Ausstellung als gesellschaftlicher Raum. Praktiken, Positionen, Perspektiven*, Bielefeld: transcript Verlag 2024, S. 123–133.
- Certeau, Michel de: *GlaubensSchwachheit*, hg. v. Luce Giard (1987), aus dem Französischen v. Michael Lauble, Stuttgart: Kohlhammer 2009.
- Certeau, Michel de: »Praktiken im Raum«, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 343–352 (orig. frz.: *Pratiques d'espace*, in: *Arts de faire*, Paris: Gallimard 1980, S. 175–227).
- Clifford, James: »Museums as Contact Zones«, in: ders.: *Routes. Travel and Translation in the Late 20th Century*, Cambridge: Harvard University Press 1997, S. 188–219.
- Dünne, Jörg: »Einleitung zu Teil IV. Soziale Räume«, in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 287–303.
- Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Ekeberg, Jonas (Hg.), *New institutionalism, Verksted #1*, Oslo: Office for Contemporary Art Norway 2003.
- Gau, Sönke/Sachs, Angeli/Sieber, Thomas (Hg.): *Museum und Ausstellung als gesellschaftlicher Raum. Praktiken, Positionen, Perspektiven*, Bielefeld: transcript Verlag 2024.
- Hladky, Sylvia: »Unterwegs fürs Seelenheil?! Ein spirituelles Thema in einem Verkehrsmuseum – wie reagieren die Besucher?«, in: Harald Schwillus (Hg.), *Wallfahrt ins Museum? Die Kommunikation von Religion im Museum mit Blick auf die Besu-*

43 Bühler: *Zum Politischen*, S. 131.

- cherinnen und Besucher (= Religionspädagogik im Kontext, Band 5), Berlin: Logos-Verlag 2013, S. 25–34.
- Kamel, Susan: Religiöse Erfahrung oder ästhetische Erfahrung? Versuch gegen jegliche Unmittelbarkeitsempfasse bei der Kunstbetrachtung, in: Anja Schöne (Hg.), Dinge – Räume – Zeiten. Religion und Frömmigkeit als Ausstellungsthema, Münster u.a.: Waxmann 2009, S. 53–65.
- Lehr-Rosenberg, Stephanie: »Auf der Suche nach dem treffenden Wort. Religiöse Sprachlosigkeit und neue Sprachversuche heute«, in: Harald Schwillus/Stefan Rhein (Hg.), Religiöse Sprache ausstellen? Die Sprache von Judentum, Christentum und Islam im Museum kommunizieren (= Religionspädagogik im Kontext, Band 13), Berlin: Logos Verlag 2024, S. 33–41.
- Löffel, Jan: »Die Lebensdienlichkeit des Evangeliums entschlüsseln. Wissenschaftstheoretische Erwägungen einer Praktischen Theologie in der späten Moderne«, in: Pastoraltheologische Informationen 35 (2015), S. 75–82.
- Lutz, Petra/Vogel, Klaus (Hg.): Kraftwerk Religion. Über Gott und die Menschen, Göttingen: Wallstein-Verlag 2010.
- Meijer-van Mensch, Léontine: »Thinking out loud: Networks, transparency, and soft and loud sounds«, in: Sönke Gau/ Angeli Sahcs/Thomas Sieber (Hg.), Museum und Ausstellung als gesellschaftlicher Raum. Praktiken, Positionen, Perspektiven, Bielefeld: transcript Verlag 2024, S. 25–38.
- Natrup, Susanne: »Ästhetische Andacht. Das postmoderne Kunstmuseum als Ort individualisierter und implizierter Religion«, in: Jörg Herrmann/Andreas Mertin/Eveline Valtink (Hg.): Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute, München: Wilhelm Fink Verlag 1998, S. 73–83.
- Roggenkamp, Antje: »Artefaktorientierte Didaktik – einige grundsätzliche Überlegungen zu einer neuen ‚Konzeption‘«, in: Zeitschrift für Pädagogik und Theologie 69 (2017), S. 257–269.
- Schwillus, Harald: »Eine Theologie der Lebenswelten? Neuere Entwürfe der Praktischen Theologie aus katholischer Perspektive«, in: Wege zum Menschen 74 (2022), S. 59–70.
- Schwillus, Harald: »Religion im Museum zwischen Tourismus und Bildung«, in: ders. (Hg.), Wallfahrt ins Museum? Die Kommunikation von Religion im Museum mit Blick auf die Besucherinnen und Besucher (= Religionspädagogik im Kontext, Band 5), Berlin: Logos-Verlag 2013, S. 11–23.
- Schwillus, Harald: »Religion und Christentum in der kulturellen Öffentlichkeit kommunizieren. Aufgaben einer religionspädagogisch akzentuierten Theologie bei der Präsentation religiöser Objekte und der Kommunikation religiöser Themen in der Gesellschaft«, in: ders. (Hg.), Religion ausstellen. Interdisziplinäre Perspektiven zu (Re-) Präsentation und Kommunikation christlicher Objekte im Kontext Museum und Ausstellung, Berlin: Logos Verlag 2010, S. 11–26.
- Seip, Jörg: »Vorläufige Anregungen zur Epistemik und zu Praktiken. Michel de Certeau und die Praktische Theologie«, in: Christian Bauer/Marco A. Sorace (Hg.), Gott, anderswo? Theologie im Gespräch mit Michel de Certeau, Ostfildern: Matthias Grünewald Verlag 2019, S. 289–308.
- Wendel, Saskia: Religionsphilosophie, Stuttgart/Ditzingen: Reclam 2010.

Internetquellen

<https://icom-deutschland.de/de/> abgerufen am 13.11.2024.

<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/> abgerufen am 13.10.2024.

Mertin, Andreas: Am Sonntag ins Museum? Kirche im Spannungsfeld kultureller Anbieter, 1995, <http://www.amertin.de/aufsatz/1995/sisteract.htm> abgerufen am 16.11.2024.

Schwillus, Harald: »Museum«, in: Das wissenschaftlich-religionspädagogische Lexikon im Internet (2019), <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/200627/> abgerufen am 16.11.2024.

Religion und Bildungsreligion – Museumsdidaktik und Religionsdidaktik: Eine didaktische Relektüre als Beitrag zu einer theologischen Theorie des Museums

Michael Meyer-Blanck

Sieht man sich die praktisch-theologischen Veröffentlichungen der letzten drei Jahrzehnte an, dann ist die Hypothese, dass Museen religionsaffine Einrichtungen und Glaubens-Orte sind, nicht so sehr überraschend. Die theologische Lektüre von Kulturphänomenen begann mit der Popularkultur und griff dann auch auf Malerei, Literatur, Kino und die Künste allgemein über. Das Museum passt bestens in diese Reihe. Die folgende Skizze als Kommentar zu den Beiträgen dieses Bandes ergibt sich von selbst: In einem ersten Abschnitt frage ich nach der Religion *im* Museum, im zweiten nach dem Museum *als* einem religiösen Ort; es folgen wenige zusammenfassende Bemerkungen zur Verortung des Themas in der Religionspädagogik.

1. Religion im Museum

Museum und Symbolfunktion

Das Museum ist eine durchaus moderne Einrichtung, genauer: ein Ausfluss der bürgerlichen und nachbürgerlichen Zeitumstände. Die museale Schau ist seit dem 19. Jahrhundert kein Privileg mehr, das adlige Sammler aus gegebenem Anlass anderen aus den eigenen Kreisen gewähren, sondern eine Angelegenheit der gesamten nachaufgeklärten gesellschaftlichen Öffentlichkeit. Das Museum beinhaltet, was der gebildete Mensch kennen sollte, um sich in der symbolischen Welt zurechtzufinden. Das zeitlich und das räumlich Ferne wird für den Bürger zur Verfügung gestellt, damit er sich über seine Alltagserfahrung hinaus in der Welt der Bedeutungen kundig machen und seinen alltäglichen Horizont erweitern kann. In einer guten Ausstellung taucht man ein in eine fremde Welt, um hernach die eigene Welt mit veränderten Augen betrachten zu können. Das trifft beispielsweise auf die *Welt der Ägypter* oder der *Babylonier*, auf *Venedig* oder den *Vatikan* zu.¹ Eine Reise in die Fremde dient bekanntlich

¹ Es handelt sich um Themen einiger gelungener Ausstellungen in der Bonner Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in den letzten Jahrzehnten. Unübertroffen bleibt die Ausstellung »Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste II, 1572–1676«. Vgl. Frings, Jutta (Hg.):

genauso gut – wenn nicht mehr – dem neuen Sehen der eigenen Lebensumstände wie der Wahrnehmung des Fremden. Der Alltag ist besser zu bewältigen, wenn er nicht als das allein Mögliche erscheint, sondern als eine kulturelle Option unter mehreren.

Der Mensch lebt nicht nur vom Materiellen (vgl. Mt 4, 4), sondern auch vom Bedeutungsvollen. Das Museum dient ihm, insofern er nicht nur als *animal rationale*, sondern wesentlich auch als *animal symbolicum*² zu verstehen ist. Die Kategorie des Symbolischen entstand in der Romantik³ und entwickelte bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts ihr großes Potenzial. Menschsein heißt demnach, Bedeutungen generieren, interpretieren, klassifizieren und kritisieren. Wenn für die elementaren Lebensbedürfnisse gesorgt ist, dann meldet sich die Symbolfunktion. Diese hat zwei Modi: *erstens* den symbolischen Gegenstand (»Symbol«), z.B. einen Altar oder ein Kreuz, aber auch einen Stein oder einen Weg bzw. alles das, was man in einem Museum ausstellen kann, sowie *zweitens* den bedeutungsvollen (»symbolischen«) Umgang mit etwas (z.B. mit einem alten Text oder einer Ikone). Das Museum könnte man darum als Ort der Einübung in die Symbolfunktion bezeichnen. Hier praktizieren die Besucher:innen das, worauf sie auch sonst angewiesen sind: die Lektüre von Bedeutungen, Verdichtungen und Erinnerungen, die die eigene Weltwahrnehmung und Handlungsorientierung leiten. Im didaktischen Fachjargon: Das Museum kann Wahrnehmungs- und Deutungskompetenz erschließen. Diese Möglichkeit ist von großer Aktualität, weil das Individuum – bei dem Risiko des Partizipationsverlustes – in der Spätmoderne angehalten ist, für seine eigenen Sinnressourcen selbst zu sorgen. Wer nicht liest, nicht meditiert, nicht die eigene Achtsamkeit unterstützt, muss sich ranhalten, um nicht kulturell ins Abseits zu geraten. Positiv formuliert: Wer ins Museum geht, erhält Anteil an gegenwärtigen Symbolisierungsprozessen. Das gilt auch, aber längst nicht ausschließlich für den Gegenstandsbereich Religion / Religionen und erst recht dann, wenn das Museum Gegenstände aus dem Bereich der Religion ausstellt, wie es bei dem speziellen Museum »RELIGIO« in Telgte der Fall ist (vgl. dazu den Beitrag von Anne Koch und Anja Körs in diesem Band).

Besucher:innen und Sinnbildung

Aber auch über diesen Spezialfall hinaus machen die Museen täglich Angebote der Sinnvergewisserung. Der Besucher ist angehalten, sein eigenes Dasein ins Spiel der Texte und Zeichen einzubringen und so die Ausstellung zum Zwecke der persönlichen »Sinnarbeit« zu nutzen. Es handelt sich um ein freibleibendes Angebot für selbstverantwortliche Menschen. Immer mehr Menschen werden darauf aufmerksam und der Tatsache gewiss, dass es sich um ein Angebot handelt, das man nicht ablehnen kann.

Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste II, 1572–1676, 25. November 2005 bis 19. März 2006, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 12. April bis 10. Juli 2006, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland/Leipzig: Seemann 2005.

- 2 Cassirer, Ernst: Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur, Hamburg: Felix Meiner Verlag 2007 [englisch 1944: An Essay on Man], hier S. 51: »Deshalb sollten wir den Menschen nicht als *animal rationale*, sondern als *animal symbolicum* definieren.«
- 3 Bucher, Anton A.: Symbol – Symbolbildung – Symbolerziehung. Philosophische und entwicklungspsychologische Grundlagen (= Studien zur Praktischen Theologie 36), St. Ottilien: EOS Verlag 1990, hier S. 34–74.

In einer Zeit, da das Deutungsmonopol religiöser Institutionen (Kirchen) in Auflösung begriffen ist, gibt es zur individuellen Sinnarbeit keine Alternative.

Macht man sich klar, dass es sich beim Museum um einen Ort der Symbolfunktion und Deutungskultur handelt, ist es nicht verwunderlich, dass die Religion zu den vornehmsten musealen Gegenständen gehört; schließlich handelt es sich bei der Religion – wie bei der Kunst – um jenen Gegenstand, der sich nahezu in der Bedeutung erschöpft. Religion und Kunst haben nur im nachgeordneten Sinne eine ökonomische, pädagogische oder politische Funktion; ihr Charakteristikum ist, dass sie *bedeuten* und die Bedeutungsfunktion im Menschen anregen. Das Museum ist so gut, wie es das eigene Symbolisieren provoziert. Das zeigen alle Beiträge des vorliegenden Bandes.

Bildungsreligion

Die Gegenstände der Religion im Allgemeinen müssen von denjenigen in Kirche und Theologie deutlich unterschieden werden. Religiöse Gefühle, Texte und Gegenstände können nur in begrenzter Weise kirchlich normiert werden. Seit der bürgerlich bestimmten Epoche um 1800 sind Bildungsgegenstände (Gedichte, Geschichten, Gemälde, Lieder, Arien und Klavierstücke etc.) zum kulturellen Selbstläufer und zum Medium der Selbstinterpretation geworden. An erster Stelle waren es im 19. Jahrhundert die Dichtungen der Klassiker, allen voran Goethe und Schiller, die eine individuell lebensdeutende Funktion bekamen. Überall gründeten sich die Goethe- und Schillervereine und 1825 wurde in Marbach am Neckar das erste »Schillerfest« gefeiert.⁴ Seitdem war der »Goethe- und Schillerkult« (sic) in Deutschland nicht mehr wegzudenken. 1859 wurde in Weimar ein gemeinsames Denkmal für die beiden »Dichturfürsten« errichtet. Der »Faust« galt als gültiger anthropologischer Entwurf, ja als »Bibel« der Goetheaner.⁵ Für so manchen ersetzte der Besuch des »Parsifal« Richard Wagners den Kirchgang am Karfreitag. So kann man mit dem Beitrag von *Petra Marx* fragen, inwiefern auch Museumsbesucher:innen »kunstgläubig« werden und lieber ins Museum als in die Kirche gehen. Immerhin findet im Museum auch so etwas wie religiöse »Alphabetisierung« und Didaktisierung von Religion durch einfache Sprache statt, wie der Aufsatz von *Sylvie Legrand* aufzeigt. Kirchenvertreter:innen sollten sich an geeigneten Museumsprojekten beteiligen, schon um den Anschluss an die aktuelle Sinnarbeit nicht zu verlieren.

Das Museum ist jedenfalls in keiner Weise das, was man im Alltagssprachegebrauch negativ unter »museal« im Sinne von abständig und alltagsfern versteht. Das didaktisch konzipierte Museum ist gerade nicht »museal«, sondern vielmehr aktual, aktuell und aktivierend. Es setzt zum einen Impulse für die *unmittelbare Begegnung* mit den religiös konnotierten Gegenständen, andererseits für die kritische Einordnung und Distanzierung von denselben Gegenständen, also für das, was der Begründer der Pädagogik Johann Friedrich Herbart (1776–1841) den Rhythmus von *Vertiefung* in den Gegenstand und *Besinnung* über den Gegenstand nannte. Bei der Vertiefung verliert man sich in den Gegenstand, bei der Besinnung wird der Gegenstand unter kritische Beobachtung gestellt.

4 Hölischer, Lukian: Geschichte der protestantischen Frömmigkeit in Deutschland, München: C.H. Beck Verlag 2005, hier S. 378.

5 Hölischer: Geschichte, S. 382.

Museumsdidaktik

Der Ausdruck »Museumspädagogik« bzw. »Museumsdidaktik« referiert wie die Begriffe »Gemeindepädagogik« und »Schulpädagogik« auf den Bildungsort und nicht auf den Bildungsgehalt (wie etwa »Religionsdidaktik« oder »Geschichtsdidaktik«). Das ist konsequent und sachlich angemessen, weil es ja um die speziellen didaktischen Möglichkeiten dieses Lernortes geht, der andererseits primär gar kein Lernort ist, sondern ein Lebens- und Freizeitort, der seinen eigentlichen Sinn im Genuss des interesselosen Wohlgefallens an etwas hat.⁶ Kunst hat – wie Religion – erst in zweiter, verborgener Linie etwas mit Lernen zu tun. Das Lernen geschieht gerade auf dem Umweg des Nicht-Lernen-Müssens. Die ästhetische Vertiefung in ein Exponat provoziert mich zum Rhythmus von Genuss und Reflexion, so dass ich durch die Primäraffektation unter der Hand, gleichsam unwillentlich, auch etwas lerne.

Religionsdidaktik

Das primäre Ziel der Museumspädagogik bzw. -didaktik wird man darin identifizieren können, die Vertiefung in bislang unbekannte, ja befremdliche Gegenstände mit der Erwartungshaltung zu fördern, in der Auseinandersetzung mit dem Unbekannten etwas über sich selbst zu erfahren. Es geht also weniger um materiale Bildungsgehalte (zur »christlichen Kultur des Abendlandes«), sondern um Impulse, um in die Auseinandersetzung mit der eigenen kulturellen und religiösen Prägung einzutreten. Insofern lässt sich die Museumsdidaktik als Element der Kunst-, aber auch der Religionsdidaktik auffassen. Wenn religiöse Exponate ausgestellt werden, liegt das auf der Hand; aber auch bei Ausstellungen, die sich mit der anthropologischen Grundfrage nach dem Menschsein befassen (vgl. Ps 8,5), lohnt die religionsdidaktische Aufmerksamkeit. Das geht aus dem Interview von *Rita Burrichter* und *Antje Roggenkamp* mit der Museumsdirektorin *Anja Schöne* deutlich hervor.

Die im Museum mögliche und wahrscheinliche Bildungsreligion ist vonseiten des kirchlichen Christentums und der professionellen Religionspädagogik und -didaktik nicht vorschnell als »uneigentlich« oder als »marginal« zu kritisieren. Gewiss ist die Sinnbildung im Museum etwas anderes als die Ziele und Inhalte der professionellen Religionsdidaktik (Bibelhermeneutik, Christologie, Religionstheorie) bzw. der Gemeindepädagogik (Dekalog, Glaubensbekenntnis, Sakramente). Aber Religionsdidaktik und Gemeindepädagogik sollten für die Sinnarbeit im Museum in besonderer Weise aufmerksam sein. Die Kategorie der »Bildungsreligion«, die ja zumeist von Theoretikern der institutionalisierten (kirchlichen) Religion verwendet wird, steht für die Einsicht, dass die in der Kirche gelebte und vermittelte Religion nicht abseits und getrennt von der symbolischen Welt der Alltagskultur lebendig gehalten werden kann, sondern nur mit dieser und in Beziehung auf diese ihre Prägnanz und Identität gewinnt. Gerade wenn Religion immer die *andere* Geschichte oder auch die *Gegengeschichte* ist, muss ihr Bezug auf die gesellschaftliche Wirklichkeit deutlich sein. Anderenfalls würde die Religion gerade nicht als Gegengeschichte zur Mehrheitskultur identifiziert, sondern sie bliebe als amorphe Sondergeschichte isoliert von der Alltagskultur.

6 Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, in: Wilhelm Weischedel, Werke in 12 Bänden, Band X, Berlin: Suhrkamp 242022 [1974] (KdU A5 / B5, Leitsatz zu § 2): »Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse«.

2. Das Museum als Religion

Religion im Museum – Museumsreligion

Es kann nicht nur Religion als Thema in vielfältiger Weise im Museum ausgestellt werden, so dass man – wie in Telgte – von einem thematischen Schwerpunkt Religion oder gar von einem »Religionsmuseum« (bzw. »Religionenmuseum«, vgl. das Interview mit *Anja Schöne*) sprechen kann; das Museum selbst lässt sich auch als quasi-religiöser Ort ansehen. In Analogie zu dem eingeführten Terminus »Bildungsreligion« kann man auch so etwas wie eine »Museumsreligion« postulieren. Diese Argumentationsfigur habe ich im ersten Abschnitt bereits angedeutet und diese soll jetzt ganz in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken: Museen sind qua Existenz bereits Orte, an denen die Fragen: »Was kann ich wissen?«, »Was soll ich tun?«, »Was darf ich hoffen?«, »Was ist der Mensch?« implizit oder explizit bearbeitet werden.⁷ Museen bieten Raum und Zeit für die Beschäftigung mit den großen Fragen, auf die die Religionen Antworten geben zu können in Anspruch nehmen. Insofern die Kulturen der Menschheit immer mit den vier Fragen Kants beschäftigt waren bzw. sind und da Museen solche elementaren menschlichen Fragen dokumentieren, bieten diese mindestens ein Propädeutikum in Sachen Religion.

Museen als Raum-Zeichen

Die religiöse Anmutung ist nicht nur eine Sache des Inhalts, sondern sie liegt bereits in der räumlichen Codierung. Grundsätzlich sind Räume körperumgebende Zeichen. Man kann sich ihrer Bedeutungsanmutung nur durch das Verlassen entziehen. Ist man dagegen in einem Raum, so ist man seiner Bedeutung ausgesetzt. Räume generieren einen Symbolisierungs- und einen Verhaltenskodex, so unangenehm das einem auch sein mag. Charlie Chaplin hat das in seinem Film »Der große Diktator« in der Szene des Empfangs des einen Diktators durch den anderen meisterhaft in Szene gesetzt.

Als körperumgebendes Zeichen⁸ nötigt mich der Raum, sich mit ihm und seinen Inhalten auseinanderzusetzen. Wer das erste Mal die Prozessionsstraße von Babylon im Berliner Pergamonmuseum betritt, spürt geradezu eine Überwältigung durch den gestalteten und Bedeutung setzenden Raum. Das Museum empfängt mich, lässt mich ein (nach dem Zahlen des »Eintritts«) und lässt mich dann eine Zeitlang nicht wieder los, bis ich mich – trotz des gezahlten Eintritts – für das Verlassen entscheide. Bis dahin bin ich der semantischen Strategie des Raumes ausgesetzt.

Aus guten Gründen wird darum in mehreren Beiträgen dieses Bandes der Museumsraum mit dem Kirchenraum verglichen (*Antje Roggenkamp, Claudia Gärtner, Anne Koch/Anja Körs*). Und *Sonja Keller* zeigt schließlich in ihrem Beitrag über die Präsentation des Telgter Hungertuchs im Museum RELÍGIO, wie der Museumsraum zu einer

7 Diese von Kant in seiner Logikvorlesung klassisch formulierten Fragen stecken üblicherweise den Rahmen sowohl für die Curricula der konfessionellen (bzw. konfessionell-kooperativen) schulischen Religionsdidaktik als auch für die des sogenannten »Ersatzfaches« (Ethik, Praktische Philosophie, Werte und Normen, Religionskunde) ab: Kant, Immanuel: »Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen«, in: Wilhelm Weischedel (Hg.), Werke in 12 Bänden, Band VI, Berlin: Suhrkamp¹⁶2024 [1974], S. 421–582, S. 448.

8 Meyer-Blanck, Michael: Das Gebet, Tübingen: Mohr Siebeck 2019, hier S. 96–98 (S. 94–103; § 10, Raum-erleben und Gebet).

Art von liturgischem Raum werden kann, indem das Museum die entscheidende religiöse Dialektik von »Zeigen« und »Verhüllen« im säkularen Kontext rekonstruiert und lebendig werden lässt. Entsprechend macht *Antje Roggenkamp* in ihrer Einleitung zum vorliegenden Band auf den Zusammenhang der Musealisierung von Kirchen einerseits und der religiösen Aufwertung von Museumsräumen andererseits aufmerksam.

In der praktisch-theologischen Diskussion zum Raumerleben in Kirchen hat sich mehr und mehr die Metapher der »Gebrauchsspuren« eingebürgert.⁹ Der Kirchenraum hat seine zeichenhafte Ausstrahlung und Anmutung (die »Aura«) durch den wiederholten liturgischen Gebrauch. Das Beten und Feiern der Menschen vor uns wird durch die Präsenz des Raumes lebendig gehalten (phänomenologisch formuliert: es wird »appräsentiert«). Darum werden beim Betreten eines Kirchenraumes in der Regel die Stimmen leiser und die Körperbewegungen verhaltener. Man stellt sich auf die in dem Raum vermutete soziale Praxis ein. Man möchte, wenn nicht an der Praxis des Gebets, dann doch an Ruhe, Konzentration und Kontemplation Anteil haben und in einen deutlich anderen geistigen und leiblichen Modus geraten, ja, man möchte sich dabei – wenigstens bis auf weiteres – auf das einlassen und einstellen, was in diesem Raum üblich zu sein scheint. Mindestens bis man Sicherheit gewonnen hat, passt man sich an und versucht, nicht aufzufallen.

Kirche und Gebet, Museum und Kunst

Ähnliches gilt auch für das Museum. Es gibt ebenfalls einen Verhaltenskodex von Stille und Verhaltenheit und Konzentration vor. Die Besucher:innen verhalten sich ähnlich, deutlich leiser und langsamer als etwa in einem Supermarkt oder in einem Fitnessstudio. Die Kommunikation untereinander ist reduziert zugunsten der Kommunikation mit den ausgestellten Gegenständen. Diesen wird die Eigenschaft zugerechnet, etwas auszudrücken und mitzuteilen zu haben, oder besser: Man traut ihnen zu, zum Ausgangspunkt eigener Weltansichten und Lebensorientierungen werden zu können, weil sie offen für neue Lesarten sind.

Der Buchtitel des berühmten Bologneser Semiotikers Umberto Eco (1932–2016) ist von daher eine bewusste Redundanz, denn der Titel »Das offene Kunstwerk« (»Opera aperta«) müsste eigentlich lauten »Die Offenheit des [sc.: eines jeden] Kunstwerks«.¹⁰ So wie die Auslegung der biblischen Texte zugleich offen und unabschließbar, aber nicht beliebig ist, so verhält es sich auch mit der autonomen Kunst. Sie ruft nach Interpretationen und verwickelt die Betrachter:innen in den Bedeutungsstrom, der sich in jedem Moment der Betrachtung neu konstituiert und andere Lesarten provoziert. Die autonome Kunst generiert »ihre permanente Kommentierung, eben weil sie [...] nicht zugleich sagt, was sie bedeutet.«¹¹ Das Museum ist von daher eine Kommentierungs-

9 Raschzok, Klaus: »Spuren im Kirchenraum. Anstöße zur Raumwahrnehmung«, in: *Pastoraltheologie* 89 (2000), S. 142–157.

10 Eco, Umberto: *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Mailand: Bompiani 2004 [1962]. In seiner ironischen Art bemerkt Eco dort gegenüber der epidemischen Begeisterung für das »Offene«, er habe noch nie offene Kunstwerke gesehen (»non ne avevamo mai viste«) – und diese würden in Wirklichkeit wahrscheinlich gar nicht existieren (»e che in realtà, probabilmente, non ne esistono«, S. 19).

11 Gräßl, Wilhelm: *Lebensgeschichten, Lebensentwürfe, Sinndeutungen. Eine praktische Theologie gelebter Religion*, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus 2020, hier S. 109.

und Lesartengemeinschaft, ähnlich wie die Kirche die Gemeinschaft der die Bibel auslegenden Menschen ist.

3. Schlussbemerkung: Museum, Religion und Religionspädagogik

Das Museum ist ein »dritter Ort«, das neben dem Zuhause und neben den Bildungsinstitutionen Schule und Kirchengemeinde steht. Es ist für die Unterrichtenden wie für die Jugendlichen weniger festgelegt als die anderen Orte und bietet von daher besondere Chancen. So können die Impulse wie das Bockhorster Triumphkreuz (*Claudia Gärtner*), das Telgter Hungertuch (*Sonja Keller*) und der Halderner Altar (*Antje Roggenkamp*) unvoreingenommen rezipiert werden. Dabei ist die fruchtbare didaktische Maxime zu verfolgen: »Ich (Lehrerin) zeige Dir etwas – und Du musst es nicht toll finden«.

Anders als beim kirchenraumpädagogischen Verfahren ist am Ort des Museums von vornherein eine natürliche Distanz gegeben. Auch im Verhältnis zur Gemeindepädagogik ergibt sich eine größere Distanzierungsmöglichkeit, da im Museum keine religiösen Vollzüge (Lieder, Katechismen, Bibel, Liturgie) auf dem Programm stehen. Es ist und bleibt eine Form von Bildung und Unterricht, die nicht vereinnahmt, sondern zu eigenen Entdeckungen verhelfen soll, die in die Freiheit führen, wie das bei evangelischen Bildungsbemühungen immer sein soll. Hier, beim Museum als öffentlichem Lernort, liegt dieser Grundsatz offen zutage.

Literatur

- Bucher, Anton A.: Symbol – Symbolbildung – Symbolerziehung. Philosophische und entwicklungspsychologische Grundlagen (= Studien zur Praktischen Theologie 36), St. Ottilien: EOS Verlag 1990.
- Cassirer, Ernst: Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur, Hamburg: Felix Meiner Verlag ²2007 [englisch 1944: An Essay on Man].
- Eco, Umberto: Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee, Mailand: Bompiani ⁶2004 [1962].
- Frings, Jutta (Hg.): Barock im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste II, 1572–1676, 25. November 2005 bis 19. März 2006, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 12. April bis 10. Juli 2006, Martin-Gropius-Bau, Berlin, Bonn: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland/Leipzig: Seemann 2005.
- Gräb, Wilhelm: Lebensgeschichten, Lebensentwürfe, Sinndeutungen. Eine praktische Theologie gelebter Religion, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus ²2020.
- Hölscher, Lukian: Geschichte der protestantischen Frömmigkeit in Deutschland, München: C.H. Beck Verlag 2005.
- Kant, Immanuel: »Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen«, in: Wilhelm Weischedel (Hg.), Werke in 12 Bänden, Band VI, Berlin: Suhrkamp ¹⁶2024 [1974], S. 421–582.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, in: Wilhelm Weischedel, Werke in 12 Bänden, Band X, Berlin: Suhrkamp ²⁴2022 [1974].
- Meyer-Blanck, Michael: Das Gebet, Tübingen: Mohr Siebeck 2019.

232 Religion im Museum. Dinge arrangieren, Artefakte präsentieren, Räume inszenieren

Raschzok, Klaus: »Spuren im Kirchenraum. Anstöße zur Raumwahrnehmung«, in:
Pastoraltheologie 89 (2000), S. 142–157.

Anhang

Autor:innen

Dr. theol. Rita Burrichter ist Professorin für Praktische Theologie am Institut für Katholische Theologie der Universität Paderborn. Sie forscht insbesondere im Themenbereich von Bildtheologie und Bilddidaktik sowie zu Fragen religionspädagogischer Professionalität.

Dr. theol. Claudia Gärtner ist Professorin für Praktische Theologie am Institut für Katholische Theologie der TU Dortmund. Ihre Forschungsschwerpunkte sind ästhetisches Lernen, religiöse Bildung für nachhaltige Entwicklung, Diagnostik religiöser Lernprozesse und fachdidaktische Entwicklungsforschung.

Dr. phil. Edith Franke ist Professorin für Allgemeine und Vergleichende Religionswissenschaft, Leiterin der Religionskundlichen Sammlung und Geschäftsführende Direktorin des »Zentrums für interdisziplinäre Religionsforschung« (ZIR) an der Philipps-Universität Marburg. Ihre Forschungsinteressen richten sich auf religiöse Pluralität in Indonesien, Gender und Religion, Transformationsprozesse religiöser Gegenwartskultur, materielle Kultur von Religion sowie Religion und Museum.

Sarah Justus, MEd, ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin am Lehrstuhl für Praktische Theologie und Religionspädagogik an der Ev. -Theol. Fakultät der Universität Münster. Sie forscht im Bereich der Gottesvorstellungen und der inklusiven Religionspädagogik.

Dr. theol. Sonja Keller ist Professorin für Praktische Theologie an der Augustana-Hochschule Neuendettelsau. Sie forscht schwerpunktmäßig zur Kirchentheorie, Homiletik, empirischen Religionsforschung und materiellen Kultur.

Dr. phil. Anne Koch ist Professorin für Religionswissenschaft an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Sie forscht zu Religion in der Gegenwart insbesondere aus religionsästhetischer Perspektive. Ihre Arbeiten zu den Themen Heilung, alternative Religion und verkörperte Kognition sind teilweise interdisziplinär ausgerichtet und mit psychologischer Medizin, europäischer Kulturwissenschaft sowie der Linguistik verschränkt.

Dr. phil. Anna Körs ist Soziologin und wissenschaftliche Geschäftsführerin/Vizedirektorin der Akademie der Weltreligionen der Universität Hamburg. Sie forscht aktuell zur Governance religiöser Diversität in institutionellen Feldern wie insbesondere Religion, Politik und Bildung.

Dr. phil. Sylvie Le Grand ist habilitierte Dozentin für Deutsche Landeskunde und Geschichte an der Universität Paris Nanterre. Sie forscht insbesondere zur religiösen (Zeit)Geschichte in Deutschland und zu den Beziehungen zwischen Religion, Politik, Kunst/Kultur sowie zur *Laïcité* in einem vergleichenden Sinne.

Dr. phil. Petra Marx, Kunsthistorikerin, ist seit 2005 als wissenschaftliche Referentin und Kuratorin für die Kunst des Mittelalters im LWL-Museum für Kunst und Kultur, Westfälisches Landesmuseum, in Münster tätig. Sie hat hier unter anderem die Ausstellungen »Goldene Pracht. Mittelalterliche Schatzkunst in Westfalen« (Ausstellungsteil im Landesmuseum, 2012) und »Passion Leidenschaft. Die Kunst der großen Gefühle« (2020) konzipiert.

Dr. theol., Dr. theol. h.c. Michael Meyer-Blanck ist emeritierter Professor für Praktische Theologie und Religionspädagogik an der rheinischen Friedrichs-Universität Bonn. Seine Hauptinteressen liegen im Bereich einer theologisch engagierten Religionspädagogik, der Entwicklung des Gottesdienstes sowie der liturgischen Praxis, insbesondere des Gebets.

Dr. phil. Susanne Rodemeier ist Kuratorin der Religionskundlichen Sammlung an der Philipps-Universität Marburg. Ihr besonderes Forschungsinteresse richtet sich auf sog. sensible Objekte aus autochthon-religiösem Kontext und auf Provenienzforschung. Ihre regionale Expertise bezieht sich auf Südostasien, insbesondere Indonesien.

Dr. theol. Antje Roggenkamp ist Professorin für Praktische Theologie und Religionspädagogik an der Ev.-Theol. Fakultät der Universität Münster. Sie forscht aktuell zu Themen der Materialität und der Praxeologie sowie zum interreligiösen Lernen und zu Gottesvorstellungen.

Dr. phil. Anja Schöne, Studium der Volkskunde, Germanischen Philologie und Kunstgeschichte in Freiburg und Basel, ist Leiterin des Museums *Religio*. Westfälisches Museum für religiöse Kultur in Telgte. Sie arbeitet neben konkreter Forschung zu Objekten insbesondere zur Präsentation von Religion(en) im Museum und den damit verbundenen Herausforderungen in einer zunehmend säkularen Gesellschaft.

Dr. theol. Harald Schwillus ist Professor für Religionspädagogik am Institut für Katholische Theologie und ihre Didaktik der Philosophischen Fakultät III der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg. Er forscht u.a. zu Fragen der Kommunikation von Religion in der kulturellen Öffentlichkeit, insbesondere in musealen und touristischen Kontexten.