

RELIGION IN AUSSTELLUNGEN

Perspektiven einer kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft

SUSANNE LANWERD

Prolog

Mönche bauen sieben Tage lang einen Palast aus Sand.

In Anwesenheit von mehr als 8000 Menschen vernichtet der Dalai Lama das Werk mit einer einzigen Handbewegung – in Sekundenschnelle. Er spricht anschließend einen Segen, der über die Anwesenden hinaus, genauer die Streuung des Sandes in heimische Gewässer, die ganze Welt erreichen soll.

Diese Szene ereignete sich im Oktober 2002 in der österreichischen Stadt Graz. Nicht nur zu dieser Veranstaltung des Dalai Lama, der vierzehn Tage in Graz weilte, waren Tausende von Besuchern gekommen; jeder der zahlreichen Auftritte wurde von ähnlich großen Besuchergruppen frequentiert. Die Faszinationskraft nicht-westlicher Religionen sowie der Wunsch, an Ritualen aus diesen Religionen teilzunehmen, hier an dem Kalachakra-Ritual des Buddhismus, ist evident.

Zur Eröffnung der Düsseldorfer Ausstellung „Altäre – Kunst zum Niederknien“ im September 2001 waren religiöse Spezialisten aus aller Welt geladen, um „ihre“ Altäre zu weihen; es handelte sich um einen publikums- und medienwirksamen Auftakt, wie zahlreiche Feuilletonartikel belegen¹. Im vorliegenden Beitrag werde ich diese und andere Ausstellungen² diskutieren und zwar aus folgendem Grund: Die hier stattgefün-

1 Vgl. exemplarisch Mazzoni 2001.

2 Die Ausstellungen „Heaven“ (Düsseldorf 1999 und Liverpool 2000), „The Image of Christ. Seeing Salvation“ (London 2000) und „New Heimat“ (Frankfurt a.M. 2001/02).

denen Thematisierungen von „Religiösem“ westlicher und nicht-westlicher Provenienz fallen unterschiedlich aus, sie zeigen aber dennoch Gemeinsamkeiten. So werden im Rahmen dieser Ausstellungen entweder Werke gezeigt, die herkömmlich nicht unter den Begriff Kunstwerk gefasst sind, beispielsweise Altäre und andere Kultobjekte, oder es werden Kunstwerke jenseits ihres – zumeist durch die Kunstgeschichte kanonisierten – Kontextes (aus-)gestellt. Eben dieser Befund lässt es sinnvoll erscheinen, Gemeinsamkeiten und mögliche Differenzen erstmals³ aus der Perspektive einer kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft, wie sie von Aby Warburg entwickelt wurde⁴, genauer zu beleuchten.

Meine These ist, dass im Zuge der allorts bekundeten „Grenzverschiebungen“ und Annäherungsversuche von Wissenschaft und Kunst, Kunst und Religion unzulässige Problemverschiebungen zu verzeichnen sind: Aktuelle wissenschaftliche Erkenntnisse, wie sie derzeit in der Religionswissenschaft und Genderforschung, der Geschichtswissenschaft und Kunstgeschichte zur Diskussion stehen, werden durch gängige Ausstellungskonzeptionen von „Religion“ im Museum unterlaufen. Warum ist das so? Zur Beantwortung dieser und daran anschließender Fragen werde ich zunächst kulturwissenschaftliche Ansätze des beginnenden 20. Jahrhunderts skizzieren.

Das Konzept einer kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft

Die kunstgeschichtliche Kulturwissenschaft umfasste und umfasst ein breitgefächertes, dezidiert interdisziplinäres Programm. Zwischen 1921 und dem Jahr 1933, in dem die erzwungene Emigration des Instituts sowie der Mitarbeiter Gertrud Bing, Fritz Saxl und anderer nach London erfolgte, trafen sich in der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek War-

3 Das Verhältnis von Kunst und Religion vor dem Hintergrund der Methoden Aby Warburgs diskutiere ich ausführlich in Lanwerd 2002.

4 Zur Aktualität der Forschungen Aby Warburgs (1866-1929) vgl. die Studienausgabe seiner Gesammelten Schriften in mehreren Bänden, die zur Zeit von Horst Bredekamp, Michael Diers, Kurt W. Forster, Nicholas Mann, Salvatore Settis und Martin Warnke herausgegeben wird und von der mittlerweile die Abteilung I in zwei Bänden, der erste Band der Abteilung II sowie Abteilung VII (Michels und Schoell-Glass, Hg. 2001) vorliegen. Neue Zürcher Zeitung Online: <http://www.nzz.ch/2002/03/06/fe/page-article7YX23.html>.

burg⁵ in Hamburg Religionswissenschaftler und Philosophen, Philologen, Kunsthistoriker, Orientalisten, Mediävisten, Rechtshistoriker und Romanisten, um ihre Studien zu betreiben und deren Ergebnisse zu referieren. Die zentrale Forschungsfrage, der sich die Vertreter all dieser Disziplinen widmeten, richtete sich auf die Formen des Nachlebens der Antike; es ging in ihren Forschungen weniger darum, den Wechsel der Dinge festzuhalten, „sondern die Konstanz im Wechsel“⁶ zu klären.

Dieser Forschungsansatz basierte zum einen auf einem spezifischen Bildbegriff, zum anderen auf einer – ihm korrespondierenden – Methode. Zunächst zum Bildbegriff: „Über die Kunstwerkgeschichte zur Wissenschaft von der bildhaften Gestaltung“, diese Notiz Warburgs impliziert nicht nur die Distanz zur „ästhetisierenden Kunstgeschichte“, die vorwiegend am künstlerischen Charakter der Kunstwerke und an der Stilkunde interessiert war; im Rahmen der kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft wurde vielmehr damit begonnen, sämtliche Äußerungsformen der Gattung Bild zu untersuchen (Diers 1993, 17). Nichts Geringeres als die gesamte visuelle Kultur geriet in den Blick, um zur Klärung der Forschungsfrage nach der Konstanz im Wechsel beizutragen. Bild- und Wortquellen unterschiedlichster Couleur zog Warburg beispielsweise für seinen einschlägigen Beitrag zur „Heidnisch-antiken Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten“ heran: Flugblätter der Reformation, Sternkonstellationen, Spielkarten und vieles mehr⁷. Zur eindrücklichen Dokumentation dieses umfassenden Bildbegriffs sei auf den „Bilderatlas“ verwiesen, der als visuelles Hilfsmittel ab circa 1925 zum Einsatz kam: „Große, aber leichte Holzrahmen, über die grobe schwarze Leinwand gespannt war, bildeten die Unterlage, auf der die Photographien mit leichten Klammern befestigt wurden“ (Gombrich 1992, 349). Auf diesen Tafeln wurden zwanzig und mehr Reproduktionen angebracht, deren multiple Vergleichbarkeit die extreme Spannweite der möglichen Kontextualisierungen eines gegebenen Stoffes erahnen ließ (Schoell-Glass 1998, 219f).

Der erste Topos, der die Perspektive der kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft entscheidend prägt und es zugleich erlaubt, gegenwärtige Ausstellungskonzepte genauer zu untersuchen, ist: Hier wird Dispara-

5 Zur facettenreichen Geschichte dieser Institution, die mit dem Warburg Institute in London ihre dauerhafte Fortexistenz finden sollte, vgl. Diers (Hg.) 1993; zu den religionswissenschaftlichen Studien, die von dieser Institution angeregt wurden: Kany 1989.

6 Fritz Saxl zitiert nach Hofmann 2002, N3.

7 Vgl. Warburg in Wuttke (Hg.) 1980; auch Böhme 1997, 140.

tes zusammengebracht und eine Neuordnung des bereits durch Klassifikation geordneten Materials vorgenommen.

Der Bildbegriff der kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft korrespondiert mit einer Methode, die über die vielzitierte Formulierung Warburgs „Der liebe Gott steckt im Detail“ Berühmtheit erlangen sollte: Es gilt, Details sowie Nebensächlichkeiten als Spuren zu lesen und ernst zu nehmen. Initiiert hatte die Methode der Italiener Giovanni Morelli in den Jahren 1874 und 1876, der damit zugleich eine neue Rezeptionsweise von Kunstwerken begründete. Denn für die Bildanalyse schlug er vor, sich nicht so sehr auf die auffälligen und leicht kopierbaren Merkmale der Bilder zu stützen, als vielmehr jene unwichtig erscheinenden Momente zu berücksichtigen, an denen die durch die kulturelle Tradition gebundene Kontrolle des Künstlers nachlasse. Nicht von ungefähr bezog sich Sigmund Freud in seiner symptomalen Analyse ebenso wie „Sherlock Holmes“ in der Indizienforschung, implizit oder explizit, auf Morelli. Dem italienischen Historiker Carlo Ginzburg ist es schließlich zu verdanken, diese Querverbindungen im Blick auf Warburg sichtbar gemacht und für die Geschichtsschreibung selbst die Methode der Spurensicherung von verborgener Geschichte, Kunst und sozialem Gedächtnis genutzt zu haben.⁸

Es wurde bereits erwähnt, dass die zentrale Forschungsfrage der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg um die Formen des Nachlebens der Antike kreiste und, damit verbunden, um das Phänomen einer Beharrlichkeit der Formensprache bei gleichzeitig rasantem Medienwechsel.

Versteckt hinter dieser Frage – so die instruktive These von Charlotte Schoell-Glass – wurde mit Hilfe des Netzes richtig formulierter Fragen auch die Antwort auf eine nicht-formulierte Frage gesucht: „Was ist die Ursache des Judenhasses?“. Warburgs Konzept einer Kulturwissenschaft könne gedeutet werden als „Versuch einer zweiten Aufklärung [...], deren Notwendigkeit sich für ihn aus der eigenen und frühen Erfahrung des aller Aufklärung widerstrebenden Antisemitismus ergab“ (Schoell-Glass 1998, 25).⁹ Auf die Faszinationskraft von Bildern, Formen und Formeln sowohl der Antike als auch des christlich-theologischen Antijudaismus

8 Vgl. die Beiträge von Carlo Ginzburg beispielsweise in: Ders. 1988.

9 Nicht müßig zu erwähnen, gerade im Blick auf den aktuell inflationären Gebrauch des Begriffs Kulturwissenschaft, ist in diesem Kontext auch ihr Hinweis, dass zu Anfang des 20. Jahrhunderts ein unpolitischer Kulturbegriff nicht denkbar gewesen wäre; vgl. dies. 1998, 17 sowie Edgar Wind 1931, 401ff.

richtete sich also das Augenmerk, mithin auf deren Real- und Imaginationsgeschichte. Das aber bedeutet, dass auch die Frage nach der Rezeptionsgeschichte erstmals in vollem Umfang gestellt wurde. Eine „ganze Lehre von den Formen der Rezeption“, wie sie einst Karl Lamprecht, einer der Lehrer Warburgs, gefordert hatte, sollte nun realisiert werden.¹⁰

Gleich zwei weitere, die Perspektive der kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft prägende und für die Analyse zeitgenössischer Phänomene geeignete Topoi werden erkennbar.

Erstens: In der Aufmerksamkeit für die Konstanz und Präsenz eines Problems ebenso wie für dessen Geschichtlichkeit wird – damals wie heute – stets auch das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart verhandelt: In welchen Formen wird Vergangenes transportiert; welche Formen – manche seltener, andere häufiger – geben Aufschluss über die Geschichte; wer bestimmt die Auswahl? Über das Bewusstsein und die Reflektion der Real- und Imaginationsgeschichte von Bildern, Vorstellungen und Formen tritt die Rezeptionsgeschichte als zentrales Moment der kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft auf den Plan. Zweitens: Bilder im weitesten Sinne, sakrale Objekte, Alltagsgegenstände und Kunstwerke bilden Fakten, deren Plazierung und Deplazierung beliebigen Motivsträngen unterliegt. Erst eine veränderte Perspektive, die die faktischen Bedingtheiten dieser „Fakten“ in den Blick nimmt, lässt Aufschlüsse über die Funktion ihrer „Verortung“ in jeweiligen Kontexten zu.

Es ergeben sich folgende Topoi, die als heuristische Instrumente für zeitgenössische Thematisierungen von Religion in Museen genutzt werden können:

- Die Zusammenstellung von Disparatem und der Versuch einer Neuordnung;
- Das Bewusstsein für eine Konstanz im Wechsel, mithin für die Imaginations- und Rezeptionsgeschichte;
- Der Unterschied zwischen „Fakten“ und ihren faktischen Bedingtheiten.
- Der vierte Topos wurde indirekt schon genannt: Die Warburgsche Ablehnung einer ästhetisierenden Kunstgeschichte und die unmittelbar mit dieser Ablehnung verknüpfte Aufgabenstellung einer Kontextualisierung der Äußerungsformen Bild.

10 Lamprecht zitiert nach Gombrich 1992, 54.

Himmel, neue Heimat, Heil, Erlösung und Altäre

„Heaven“, so der Titel einer Düsseldorfer Ausstellung im Jahr 1999, versprach, die Herzen der Besucher zu brechen. Warum diese brachiale Metaphorik? Oder, schlichter gefragt, ist zeitgenössische Kunst ohne *Versprechungen* in der breiten Öffentlichkeit nicht diskutierbar?

Gleich mehrfach findet sich die Behauptung, dass Kunst ebenso wie religiöser Glaube Trost spenden könne und Sicherheit vermittele, die das Leben verweigere (Biggs 1999, 7). Ein allerdings himmelweiter Unterschied zur Aussage Warburgs, dass seine Bibliothek darauf angelegt sei, das Leben selbst als stilbildende Macht zu entdecken (Hofmann 2002, N3).

Im Rahmen der Ausstellung wurde vorrangig „junge Kunst“ präsentiert, die um ein „altes Thema“ kreisen sollte: Um das Thema des Religiösen und die „Verwandlungen der religiösen Ingredienzen“ (Syring 1999, 5). Unterschiedlichste Kunstwerke, deren kleinster gemeinsamer Nenner im Zeitraum ihres Entstehens – das letzte Drittel des 20. Jahrhunderts – besteht, wurden zusammengestellt; ihre An- und Neuordnung aber erfolgte „nach den Parametern des Religiösen“. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass hier die „Parameter des Religiösen“ als Garanten von Geschichtlichkeit fungieren, die zugleich in zeitgenössischer Kunst, wenn auch verwandelt, ihren Niederschlag finden sollen, sind diese Parameter präziser zu betrachten. Als solche gelten: Das Erhabene, das Kind, der Außerirdische, Glamour, Androgynie, um nur einige zu nennen. So zeige sich das Erhabene heute beispielsweise in Schönheitsritualen, Diäten, plastischer Chirurgie, da hier Schönheit mit Tugend gleichgesetzt würde; Kleidungsstücke, deren Maß nicht am menschlichen Körper genommen wurde, lassen Glamour in religiöse Verzückung umschlagen; Androgynie verweise auf einen „uranfänglichen Zustand von Vollendung“; das Kind und der Außerirdische stehen für die „Möglichkeiten der Erlösung durch himmlische Kreaturen“ (LeVitte Harten 1999, 10/12).

Nun ist – gerade im Blick auf die ausgestellten Kunstwerke – leicht zu erkennen, dass die „Parameter des Religiösen“ willkürlich gesetzt und der präsentierten Kunst nachträglich überstülpt wurden. Sie geben sich damit als (bloße) Mittel der sprachlichen Dramatisierung zu erkennen. Diesem Befund entspricht, dass stets ungeklärt bleibt und zwar sowohl in den Katalogbeiträgen als auch in den Präsentationsformen, aus welchen Religionen die „religiösen Ingredienzen“ überhaupt geschöpft sind;

eine Ausnahme (in mehr als einer Hinsicht) bilden die Werke muslimischer Künstlerinnen.

Die Präsentation der Kunstwerke ist wie diese selbst bunt, witzig, kurzweilig und lässt weder Raum noch Zeit für das Nachdenken über Produktion und Rezeption, Geschichtlichkeit und Präsenz, für die Reflexion dieser hochdiffizilen Verhältnisse inmitten des künstlerischen Gegenstandes. Qualitäten der Kunst, beispielsweise Sinnlichkeit und Verstand auf rätselhafte Weise zu verknüpfen, sind hier nicht gefragt. Warum? Warum wird das rhetorische Mittel der „Parameter des Religiösen“ überhaupt eingesetzt, wo es sich doch eigentlich um die Präsentation zeitgenössischer Kunst handelt?

Zu vermuten ist, dass mit Hilfe dieser Mittel – eine die Sinne dominierende Präsentationsform und die sprachliche Zurschaustellung des Bewusstseins für Konstanz im Wechsel – eine tatsächlich vorhandene „Konstanz im Wechsel“ kaschiert werden soll. Ich meine die in der Ausstellung vollzogene Wiederholung¹¹ des romantischen Gestus, der vor über zweihundert Jahren das Ziel verfolgte, Religion zur Kunst, Kunst zur Religion und den Künstler zum Priester erheben zu wollen.

Die Ausstellung „Heaven. An Exhibition that will break your heart“ arbeitet also mit einem Kunstbegriff, der von Traditionslinien und kunstgeschichtlicher Kulturwissenschaft nichts wissen will. Und sie tut dies, um die eigene Verankerung in der Imaginationsgeschichte von Künstlerbildern nicht erkennbar werden zu lassen. Das Bild des Künstlers als Genius, das spätestens mit Giorgio Vasari festgeschrieben wurde, wird ungebrochen transportiert.¹²

Die mit diesem Befund unwillkürlich einsetzende Assoziationskette: Allmacht der Gedanken, Größenwahn, Verliebt ins eigene Spiegelbild, Narzissmus¹³ findet ihre Entsprechung in einer weiteren Auffälligkeit der Ausstellung „Heaven“. Der hier adressierte Himmel als religiöser Parameter par excellence ist ungetrübt und wolkenlos. Er bildet eine spiegelglatte Fläche, besitzt weder Tiefe noch Dreidimensionalität. Wer nur spiegelt sich in ihm? Wohl kaum jener andere Künstler aus Düsseldorf,

11 „Wenn Kunst einst religiös war, so erkennen wir an dieser Stelle, dass es gegen Ende des Jahrtausends die Religion ist, die zum Kunstwerk wird“ sowie vice versa: „Da Kunst selbst ein religiöses Phänomen geworden ist“, vgl. LeVitte Harten 1999, 10, 12.

12 Zur „Aktualität des Künstlerimages“ vgl. Schade und Wenk 1995, 346ff.

13 Zur Verknüpfung des Warburgschen Magiebegriffs mit Freuds Narzissmuskonzeption vgl. Lanwerd 1993, Kapitel III.

nämlich Heinrich Heine, der einst noch sagen konnte: Den Himmel – überlassen wir den Engeln und den Spatzen.¹⁴

*

Deziiert *gegen* eine, stets mit der Romantik verknüpfte Vorstellung richtete sich die Ausstellung „New Heimat“. So macht Karl-Heinz Kohl in seinem Katalogbeitrag darauf aufmerksam, dass „unserem romantischen Bild von unberührten und reinen Urkulturen“ reale Vorgänge in nicht-westlichen Gesellschaften widersprechen, die aus diesem Grund oftmals auch gar nicht wahrgenommen würden (Kohl 2001, 17). Gemeint ist die von Ethnologen und Ethnologinnen bezeugte Beobachtung, dass diese Gesellschaften (hierin der Kunst der Moderne gegen Ende des 19. Jahrhunderts vergleichbar) mit Konsumgütern und Handelswaren aus ihnen fremden, kulturellen Kontexten aneignend und integrierend umgehen: Die – dort in aller Regel dem Gebrauch verpflichteten – Güter werden hier mit neuen, anderen Bedeutungen versehen, die zumeist in einem ihnen zugeschriebenen Repräsentationswert gründen. Diese Vorgänge seien überdies kein rezentes Phänomen, sondern setzten bereits mit den frühen Kolonisierungen ein.

Für diesen Befund liefern die neun Beiträge des Ausstellungsbegleitbandes eine ganze Reihe von Beispielen und zwar aus Papua-Neuguinea, Nordnigeria, Ostasien, Borneo und anderen Ländern. Holger Jebens fasst den diesbezüglichen Stand der ethnologischen Forschung dahingehend zusammen, dass traditionelle Kultur „nicht mehr als ein essentialistisch verstandenes, fest umrissenes und unverändert weitervererbtes Gefüge von Vorstellungen, Praktiken und Objekten (gilt), sondern eher als symbolisches Konstrukt, das die Menschen jeweils nach Maßgabe ihrer aktuellen Interessen immer wieder neu artikulieren und einsetzen“ (Jebens 2001, 80). Mit dem Begriff der Indigenisierung sind also Prozesse gefasst, die über den aneignenden und bedeutungsgenerierenden Umgang mit Eisschränken, Mercedesmodellen, der Bibel, Motorrädern und anderem mehr, „neue kulturelle Hybridisierungen“ hervorbringen (Behrend 2001, 90).

Die Frankfurter Ausstellung, die zugleich (und wohl erstmals) die Zusammenarbeit einer Kunstinstitution und eines ethnologischen Forschungsinstituts dokumentiert, präsentierte Objekte aus „Alltagskulturen und die sakrale Kunst nicht-westlicher Kulturen“, die explizit von „indi-

14 Zitiert nach Sigmund Freud (1927) 1970, 129.

gener Kunst“ abgegrenzt wurden und als Beispiele für die Prozesse von Indigenisierung und Hybridisierung fungierten (Kohl/Schafhausen 2001, 5).

Vor diesem Hintergrund aber stellt sich die Frage, warum die Objekte hierzu und zusätzlich der Vergleichbarkeit mit Arbeiten westlich-europäischer Künstler bedurften? Denn sie wurden nicht in ihrer regionalen Besonderheit und Vielfalt gezeigt, sondern „deplaziert“ und in eine „Konfrontation“ zu Kunstwerken gesetzt, die „sie gewissermaßen selbst zum Sprechen bringen, Wahlverwandtschaften, Affinitäten und Korrespondenzen aufzeigen“ (ebd.).

Bedeutet diese Zusammenstellung von Disparatem, dass viele Mitglieder nicht-westlicher Gesellschaften zeitgenössischen Künstlern vergleichbar sind? Die Beiträge des Ausstellungsbegleitbandes, das heißt die expliziten Forschungsberichte über die faktischen Bedingtheiten der ausgestellten „Fakten“, lassen einen solchen Schluss nicht zu. Oder bedeutet diese Zusammenstellung, dass zeitgenössische Kunst nur den Objekten aus „Alltagskulturen und (der) sakrale(n) Kunst nicht-westlicher Kulturen“ vergleichbar ist, nicht aber indigener Kunst? Warum? Ist diese vielleicht statisch, wo doch Prozesshaftigkeit und Dynamik dokumentiert werden soll? Für das Experiment von Tobias Rehberger, moderne Möbelklassiker nach Vorlage von Skizzen in Kamerun nachbauen zu lassen – mit dem Resultat anders gestalteter Sitzmöbel – gibt es überdies eine bemerkenswerte historische Reminiszenz: Die ab 1948 existierende Serima-Mission (im heutigen Zimbabwe) gilt als einer jener Orte, an denen Frauen und Männer begannen, die moderne Kunst Zimbabwes zu schaffen: Obgleich sie anfangs nur christliche Inhalte wiedergeben sollten, waren schon diese Holz- und Steinskulpturen geprägt von einer regional spezifischen und tradierten Formensprache¹⁵.

Die in der Ausstellung *New Heimat* gewählte, bewusst auf kontextuelle Bezüge verzichtende Präsentation der Ausstellungsobjekte kann gelesen werden als Nobilitierungsstrategie der „hybriden Kulturschöpfungen nicht-westlicher Gesellschaften“ und als Hinweis auf ihren – bislang wenig beachteten – Beitrag „zu einer Weltkultur“ (Kohl 2001, 17). Denn hier wie dort bezeugen die Produktionen, bestehend aus Bausteinen unterschiedlichster kultureller Kontexte, Kreativität und Hybridisierung, also Mischformen von Kontingenz und Heterogenität. Die über diese

15 Vgl. zur Geschichte des hier vorliegenden Verhältnisses von Religion und Kunst, mit Auswirkungen noch für die gegenwärtige Kunst Zimbabwes: Lanwerd 2001.

Zusammenstellung von Disparatem vermittelte Nobilitierung der Arbeiten aus nicht-westlichen Gesellschaften wird allerdings durch ihre Bezogenheit auf ein (stillschweigend vorausgesetztes) Wertebewusstsein der europäisch-zeitgenössischen Kunst wieder zurückgenommen. So bleibt die Frage, ob in einer solchen Zusammenstellung Heterogenität eigentlich ausgestellt oder eingeebnet wird.¹⁶

*

Im Rahmen der Ausstellung „Seeing Salvation“ als auch gleich zu Beginn des Ausstellungskatalogs „The Image of Christ“ wird ein Bild gezeigt, das aufschlussreich ist: Es handelt sich um eine von Johann David im Jahr 1603 geleistete künstlerische Darstellung, die noch heutigen Befunden zu Prozessen der Wahrnehmung korrespondiert. Man sieht, mittig im oberen Drittel des Bildes, Christus mit dem Kreuz gebeugt auf einem Hügel stehend; dieses „Modell“ ist von neun Malern umgeben, die je vor einer Staffelei sitzen und ihren Kopf auffällig in die Richtung Christi wenden. Die Malergruppe ist in Form eines nach unten spitz zulaufenden Dreiecks angeordnet, einzig der das Bild nach oben abschließende Himmel ist frei. Bis auf einen Maler (in der Spitze des Dreiecks) variieren alle anderen Künstler das ihnen vor Augen stehende Modell in einer Weise, die alles mögliche zeigt, nicht aber Christus, das Kreuz oder den Hügel.

Das Bild könnte also interpretiert werden als eine Thematisierung von Wahrnehmung, und zwar in jenem Sinn, den Pierre Bourdieu einmal als „vermittelte Entschlüsselung“ umschrieb. Gemeint ist damit, dass sich auch die Fähigkeit zu sehen am Wissen bemisst, „an den Begriffen, den Wörtern mithin, über die man zur Bezeichnung der sichtbaren Dinge verfügt und die gleichsam Wahrnehmungsprogramme erstellen“ (Bourdieu 1996, 19).

Doch ließe sich die Platzierung des Bildes in der Ausstellung *Seeing Salvation* auch anders, nämlich als Ausdruck einer theologisch tradierten Positionsbestimmung der Kunst als ancilla der (christlichen) Religion interpretieren: Das, was die Einzelnen sehen, ist sekundär gemessen an der Botschaft, die es zu vermitteln gilt. Wird diese Botschaft in ihren zentra-

16 Dass das „Bauprinzip des Fragmentarischen“, das Montieren von „Bruchstücken aus den unterschiedlichsten Diskursen“ – wird es denn „ausgestellt und nicht eingeebnet“ – noch weitere Interpretationen zulässt, belegt Barbara Hahn mit einer Fülle von Beispielen: dies. 2002, 208f.

len Aussagen angenommen und verstanden, dann ist das sie transportierende Medium von randständigerem Interesse.

Was aber ist die Botschaft des Bildes Christi, um deren Vermittlung sich die Londoner Ausstellung bemüht? Zunächst zur Vermittlung: Jenseits der musealen Praxis der Sortierung der Kunst nach Stilen und Schulen, nach Chronologie und Geografie ordnete Neil MacGregor, der Direktor der National Gallery, die „Bilder“ Christi neu. Ob als Münze, Begräbnisinnschrift, Grabdeckel, Lampe, Ring, Andachtsbüchlein, Elfenbeinfigur und immer wieder als Bild, die seit Konstantinischer Zeit bis einschließlich heute manifest gewordenen Vorstellungen des Lebens und Leidens Christi wurden nach genuin christlichen Themen arrangiert: *Sign and Symbol, The Dual Nature, The True Likeness, Passion and Compassion, Praying the Passion, The Saving Body, The Abiding Presence*. Unter dem Themenschwerpunkt *Sign and Symbol* waren Darstellungen von Christus als guter Hirte, beispielsweise als kleine, dreiundvierzig Zentimeter hohe Marmorfigur sowie Münzen mit dem Monogramm Christi versammelt. Deutlich wurde wieder einmal, dass die Suche nach dem Antlitz Gottes, der Mensch geworden war, den frühen Christen fern lag; ein Umstand, der sich mit den im sechsten Jahrhundert erstmals aufkommenden „Acheiropoieta“, jenen „nicht von Menschenhand gemalten Bildnissen Christi“, und in der abendländischen Theologie des Westens (erst um 1300) mit der vera icon einschneidend verändert hatte.¹⁷ Die Londoner Ausstellung lieferte eine ganze Reihe von Beispielen für diesen Wandlungsprozess unter dem Label „True Likeness“.

Neil MacGregor begleitete und kommentierte die Ausstellung sowohl in einem vierteiligen Fernsehprogramm der BBC, als auch im Rahmen von Vortragsreisen. In diesen Zusammenhängen legte er seine Intentionen, die Botschaft der Bilder Christi betreffend, bündig vor. In Anlehnung an die Tradition des Museums als Bildungs- und Erziehungsinstitution, als „Lernort“, wie man heute sagt, möchte er die Besucher an ihre soziale und mitmenschliche Verantwortung erinnern. Das ethische Potential der christlichen Bilder: Der Appell an die Menschenpflicht, dem Hilfebedürftigen beizustehen, solle zurückgewonnen, die Bilder selbst aus „ihrer kustodialen Vereinnahmung“ gerettet werden. Unterschiedlichste Objekte und eine Vielzahl von Bildern werden im Sinne einiger weniger, aber als überzeitlich ausgewiesener Wahrheiten interpretiert. Folgerichtig spricht denn auch manch eine Rezension dieser Unterneh-

17 Vgl. auch Erche 2001, 51, sowie Kipphoff 2000, 47.

mung emphatisch von der „Predigt der Bilder“ und dem „Museum als Kirche“. In einen direkten Bezug zur Romantik gesetzt, scheine sich in der Ausstellung *Seeing Salvation* „das Kunsterlebnis zurückzuverwandeln in religiöses Gefühl“ (Sauerländer 2000, 15).

Wahrscheinlich ist es mindestens zwei Faktoren zu verdanken, dass weder „religiöse Gefühle“ noch religiöse Ethiken die Ausstellung selbst dominieren: Erstens dem Ort, der *National Gallery* in London und ihren spezifischen Möglichkeiten der Präsentation von Kunst, zweitens der Tatsache, dass mittlerweile neben christlich strukturierten auch andere Wahrnehmungsprogramme bereitliegen, um „Bilder“ lesen zu können. Mit dem Satz „jedes Auge sieht ein anderes Bild“¹⁸ ist also eine Einsicht umschrieben, die nicht nur die Tradition des „man sieht nur, was man weiß“ aufgreift und aktuellen Befunden der Wahrnehmungspsychologie und Rezeptionsästhetik entspricht, sondern die mittlerweile auch für den doppelten Blick der Genderforschung von zentraler Bedeutung ist.

*

Entfernt erinnert die interdisziplinär verifizierte Einsicht, dass jedes Auge ein anderes Bild sehe, an die Begründungsfigur des im Jahre 2001 wiedereröffneten Kunstmuseums in Düsseldorf. Dort wurde die Einschätzung, dass man die Vergangenheit nur aus der Gegenwart verstehen könne, herangezogen, um zwei Künstler mit der neuen Hängung der Sammlungsbestände zu beauftragen. Im bewussten Verzicht auf kunsthistorische Klassifikationsstrategien, hierin der Londoner Ausstellung vergleichbar, und ausgehend von einem Künstlerbild, das diesen die „fortgeschrittenste Art zeitgenössischen Empfindens“ zuschreibt (hier die Parallele zur Ausstellung *Heaven*), wurde das Künstlermuseum neu gestaltet (Preuss 2001, 11). Nun verdient der Entstehungskontext der herangezogenen Begründung eine kurze Aufmerksamkeit, ist er doch komplexer als die saloppe Lesart es nahe legt. Dass Vergangenheitsrepräsentationen primär Aussagen über die jeweilige Gegenwart ermöglichen, wird vorrangig in den Geschichtswissenschaften der letzten zwei Jahrzehnte problematisiert. In kritischer Absicht werden Gedächtnisorte und andere Präsentationsformen des Vergangenen analysiert, die sich schließlich als nur eine, aber große „Meistererzählung“ eines historischen Geschehens, zu erkennen geben. In den Blick gerät auf diese Weise sowohl ein *Kampf* um die Inhalte des jeweiligen kulturellen Gedäch-

18 Joan Kelly Gadol zitiert nach Benhabib 1995, 258.

nisses, als auch all jenes, was in diesem Kampf ausgeschlossen und weggeschlagen wird.¹⁹

Dieser komplexe Sachverhalt wird im Düsseldorfer Kontext ad absurdum geführt: Eine weitere „Meistererzählung“, zusammengesetzt aus den Beständen der letzten sechs Jahrhunderte, wurde nicht nur umgesetzt, sondern überdies durch die Annahme besonderer Empfindungsqualitäten der Künstler legitimiert.

Doch nicht das „Künstlermuseum“ steht hier zur Diskussion, es ist die zeitliche Koinzidenz, die aufhorchen lässt. Denn ebenfalls im September 2001 und gleich nebenan wurde die Ausstellung „Altäre – Kunst zum Niederknien“ eröffnet. Die neugegründete Stiftung *museum kunst palast* (Teilhaber ist der Energiekonzern Eon AG) und der Generaldirektor Jean-Hubert Martin zeichnen verantwortlich sowohl für das „Künstlermuseum“ als auch für die Ausstellung „Altäre – Kunst zum Niederknien“.²⁰

Eingedenk der Tatsache, dass die Entkontextualisierung der gezeigten Gegenstände als „Prinzip des Museums per se“ ausgewiesen wird – das Referenzsystem sei hier die Kunst – stellt sich die Frage, warum „Altäre, die Gemeinschaften entstammen, die sie zum Beten, für kultische Zwecke und für das Darbringen von Opfern verwenden“ (Martin 2001, 11/12), überhaupt ausgestellt werden?²¹

Im Blick auf die faktischen Bedingtheiten der Düsseldorfer Altäre ist diese Frage schnell zu klären. Die Altäre wurden eigens für den Zweck der Ausstellung im Museum geschaffen, entweder an den Orten ihres kulturellen Kontextes, also beispielsweise in Mexiko, Kuba, Brasilien, Korea, der Mongolei, oder von Düsseldorfer Künstlern: ein Umstand, der offenbar die Weihung einiger Altäre notwendig werden ließ. Gelten sie also aufgrund dieses religiösen Aktes als „Zeugnisse einer Spiritualität und Transzendenz“, die die christliche Welt vermissen lasse und die daran erinnere, dass auch „in einer materialistisch beherrschten Welt“ der Mensch „es braucht, sich seinen Bezug zur Welt mit einem Jenseits

19 Vgl. zum Begriff des kulturellen Gedächtnisses Assmann 1992, zur Diskussion innerhalb der Geschichtswissenschaft exemplarisch den Sammelband von Brix und Stekl (Hg.) 1997, unter Gender-Aspekten den jüngst vorgelegten Sammelband von Eschebach, Jacobeit und Wenk 2002.

20 Das ehemalige Kunstmuseum und der „Kunstpalastr“, beide im Düsseldorfer Ehrenhof, sind in der Stiftung *museum kunst palast* aufgegangen; vgl. auch Beaucamp 2001.

21 Zur Problematisierung des „Ausstellens“ von Religionen im Museum vgl. die Beiträge von Kamel und Pantke im vorliegenden Band.

vorzustellen“ (ebd., 13)? Nimmt man die Behauptung hinzu, dass Museen moderner Kunst einem „agnostischen Kunstbegriff“ (ebd., 10) verpflichtet seien, so ergeben sich als Adressaten der Ausstellung die in mancher Hinsicht verarmten Menschen der westlichen Industrienationen, die hier am spirituellen Reichtum nicht-westlicher Gesellschaften teilhaben können. Möglich ist diese Teilhabe an fremdem Reichtum dank einer „Universalität der condition humana“, die mit dem „Sinn für das Schöne“ und einem „visuellen Denken, das auf Gefühle und den Anteil der Kenntnisse, die diese transportieren, nicht verzichten kann“, umschrieben wird (ebd., 9/15). In der Schwerpunktsetzung auf Schönheit und Gefühl fühlt man sich an ästhetische Theorien des ausgehenden 18. Jahrhunderts²² erinnert; andererseits aber markiert die These einer „formalen und methodologischen“ Vergleichbarkeit von Altären und zeitgenössischer Kunst eine Differenz zu jenen Theorien und schafft hierin eine Parallele zur Ausstellung *New Heimat*, die von „überraschenden Strukturähnlichkeiten“ zwischen zeitgenössischer Kunst und „Alltagskulturen“ nicht-westlicher Gesellschaften ausging (ebd., 12; Kohl/Schafhausen 2001, 5).

Dass die nahezu siebzig ausgestellten Altäre aus nicht-westlichen Gesellschaften hochkonzentrierte Orte scheinbar belangloser Kuriositäten bilden, verweist zunächst darauf, wie aufschlussreich hier die Methode der Interpretation hätte sein können, die sich auf Wertloses, Nebensächliches und Details stützt und von dem Interesse geleitet ist, einen Zugang zur Komplexität der kulturellen Kontexte zu finden. Betrachtet man Altäre als Orte, die verschiedenste Aspekte des gesellschaftlichen Lebens bündeln, wären drei Altäre ausreichend, um den tausenderlei Spuren nachzugehen und Kenntnisse über andere Religionspraktiken zu gewinnen. Darum aber ging es der Düsseldorfer Ausstellung nicht. Gezeigt werden sollte zum einen der „unglaubliche Erfindungsreichtum, den Götter bewirken“, die „schier unbegrenzte Vielfalt der Symbolträger“, die Sinn zu versprechen suchen (Martin 2001, 12). Zum anderen sollte hingewiesen werden auf eine scheinbar ubiquitäre Ästhetik. Die Art der Präsentation konterkarierte diesen Anspruch: Steril, vor weißen Wänden plazierte und buchstäblich entkontextualisiert, erschienen die Altäre als Nichtkunst und Nichtreligion zugleich. Die ausgestellten Objekte gerieten als bloßes, aber buntes Durcheinander, bestehend aus ein wenig Farbe, Form, Duft und Ton in den Blick, der recht bald nach der „wah-

22 Vgl. hierzu Lanwerd 2002, 23-125.

ren“ Kunst zum Niederknien zu forschen begann – nebenan konnte er fündig werden.

Resümee

Vier Ausstellungen standen zur Diskussion. Ihnen allen eignete jeweils Spezifisches: Eine innovative Frage- oder Themenstellung; der Wunsch, andere Kontexte aufzuschließen; die Erkundung neuen Terrains. Im Rahmen der Ausstellungen wurden tradierte und zeitgenössische Kunstwerke nach neuen Ordnungen klassifiziert oder es wurden Produktionen gezeigt, die gemeinhin nicht unter den Begriff Kunstwerk fallen. Dieser Laboratoriumscharakter, das noch nicht Festgelegte und „Essayistische“ lässt sie nun selbst geeignet erscheinen, aus der Perspektive der kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft betrachtet zu werden. Zumal auch gewisse Schwierigkeiten, denen solche und ähnliche Unternehmungen ausgesetzt sind, an Problemstellungen der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg erinnern: Der kulturelle Bereich Kunst ist (auch) in westlichen Gesellschaften anders strukturiert als der kulturelle Bereich Religion, so dass „Grenzüberschreitungen“ zumeist kontrovers diskutiert werden; wie groß werden erst die Schwierigkeiten, wenn ein Transfer – sei es von Kunst sei es von Religion – aus nicht-westlichen Gesellschaften in westlich-europäische Industrienationen stattfindet? Interdisziplinarität, eigentlich Transdisziplinarität ist gefordert. Hier kommen daher insbesondere vier, aus dem interdisziplinären Laboratorium Warburg stammende Topoi, einzeln oder miteinander verknüpft, zum Tragen: Die Zusammenstellung von Disparatem und der Versuch einer Neuordnung; das Bewusstsein für die Konstanz im Wechsel, mithin für die Imagination- und Rezeptionsgeschichte; der Unterschied zwischen „Fakten“ und ihren faktischen Bedingtheiten; die Ablehnung einer ästhetisierenden Kunstgeschichte zugunsten der Kontextualisierung von Bildern und Objekten.

Nach religiösen Maßstäben (neu-)geordnet wurden Kunstwerke aus verschiedensten Jahrhunderten (*Seeing Salvation*) oder zeitgenössische Kunst (*Heaven*). Mithilfe der „religiösen Parameter“, die historische Tiefendimension verbürgen sollten, kreierte die Ausstellung *Heaven* einen neuen-alten Künstlermythos, dessen Imaginationsgeschichte wurde fortgeschrieben. In der Interpretation der Bilder Christi, *The Image of Christ*, ging es dagegen weniger um Kunst und Künstler, als eher um einige christliche Botschaften, die für das 21. Jahrhundert gerettet werden sollten. Diese wurden en passant, in Form von Rahmenprogrammen, an

die Bilder respektive Kunstwerke der Ausstellung herangetragen. Das heißt zugleich, dass Raum für eigene Sehweisen möglich blieb.

Genuin Disparates wurde in der Ausstellung *New Heimat* zusammengestellt: Zeitgenössische Kunst europäisch-westlicher Provenienz sowie sakrale Kunst und andere Objekte aus nicht-westlichen Gesellschaften. Ausgangspunkt ist ein ethnologischer Befund, der die Indigenisierung westlicher „Kulturbausteine“ betrifft. In der ästhetischen Präsentation der Arbeiten wurde auf jeweilige Kontextualisierungen verzichtet. Auch die Ausstellung „Altäre“ verzichtete auf Kontextualisierung. Die Zusammenstellung von Disparatem, das sind Altäre aus nahezu siebzig Ländern (und wie vielen Religionen eigentlich?) sollte hinweisen auf eine ihnen allen zugrundeliegende Ästhetik des Schönen und der Gefühle.

Die Diskussion der vier Ausstellungen lässt zwei Problemkomplexe zu Tage treten:

Erstens werden qua (Anspruch auf) Universalisierung Differenzen eingeebnet und aufgehoben, statt sie zu reflektieren; Differenzen, um die es den Wissenschaften vorrangig geht. Kennentlich wird dies zum einen an den saloppen Adaptionen religionswissenschaftlicher, historischer und ethnologischer Thesen, zum anderen an der simplifizierenden Betonung einer ubiquitären Ästhetik. Ähnlichkeit aber, um es mit Mieke Bal zu sagen, „ist eine prekäre Sache: Sie kann naturalisieren, was eigentlich als etwas historisch Spezifisches und daher als etwas Veränderliches herausgestellt werden sollte“ (Bal 2002, 116).

Zweitens: Die These einer „sprachlosen“, allen menschlichen Äußerungsformen zugrunde liegenden Minimalästhetik könnte schlicht der Unkenntnis ästhetischer Theorien der letzten zweihundert Jahre geschuldet sein. Davon ist nicht auszugehen. Welcher Sinn aber lässt sich dann für diese so schnell zu falsifizierende Behauptung finden? Charlotte Schoell-Glass bringt Warburgs Ablehnung der „ästhetisierenden Kunstgeschichte“ mit seiner Wahrnehmung „kultureller Gewalt“ in Verbindung (Schoell-Glass 1998, 49). Könnte also – umgekehrt – die Aufwertung ästhetisierender Präsentationsformen mit der Abwehr des Gedankens an kulturelle Gewalt zusammenhängen? Kulturelle Gewalt, die im Blick auf Geschichte und Gegenwart nicht-westlicher Gesellschaften nicht gerade unwahrscheinlich ist? Auffällig bleibt zum einen die Entscheidung für sakrale Objekte, mithin die Nichtbeachtung indigener Kunst, zum anderen die Betonung struktureller, formaler und methodologischer Ähnlichkeiten. Bekannt ist, dass die Verleugnung von Heterogenität den Vorgang der imaginären Identifikation strukturiert (Weigel 1990, 168).

Im Interesse eines Zur-Kennntnis-Nehmens von Heterogenität präsentierte die documenta 11 in Kassel 2002 eine Fülle von Ästhetiken und Kunstproduktionen aus „Ländern der Dritten Welt“. Aus eben diesen Ländern komme uns eine Ästhetik entgegen, die den „Gegensatz von Kontemplation des Einzelwerks und zerstreuter Rezeption hinter sich lässt, indem sie uns zu aufmerksamer Betrachtung nötigt“ (Bürger 2002, 33). Aufmerksame Betrachtung: Eine ihrer Bedingungen sind Denkräume, die offen gehalten werden; ihr Gelingen schließlich bemisst sich daran, welche Fragen sie aufzuwerfen gestattet.

Literatur

- Assmann, Jan (1992): Das kulturelle Gedächtnis. München
- Bal, Mieke (2002): „Sagen, Zeigen, Prahlen“. In: Dies.: Kulturanalyse. Frankfurt/Main, 72-116
- Beaucamp, Eduard (2001): Der neue Bildersturm. Schützt die Museen vor dem Zeitgeist. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 208, 7. 9.2001
- Behrend, Heike (2001): „Fotomagie“: Fotografien in Praktiken des Heilens und Schadens in Ostafrika. In: Kohl, Karl-Heinz/Schafhausen, Nicolaus (Hg.): Publikation anlässlich der Ausstellung „New Heimat“ im Frankfurter Kunstverein, 12.10.2001 – 27.1.2002: „New Heimat“, 90-99
- Benhabib, Seyla (1995): Selbst im Kontext. Kommunikative Ethik im Spannungsfeld von Feminismus, Kommunitarismus und Postmoderne. Frankfurt/Main
- Biggs, Lewis (1999): Heaven in der Tate Gallery Liverpool. In: Ausstellungskatalog „Heaven. An Exhibition that will break your heart“, Kunsthalle Düsseldorf 30.7. – 17.10.1999; Tate Gallery Liverpool 11.12.1999 – 27.2.2000. Stuttgart, 7-8
- Böhme, Hartmut (1997): Aby M. Warburg (1866-1929). In: Michaels, Axel (Hg.): Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade. München, 133-156
- Bourdieu, Pierre (1996): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/Main
- Brix, Emil/Stekl, Hannes (Hg.) (1997): Der Kampf um das Gedächtnis. Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa. Wien, Köln, Weimar
- Bürger, Peter (2002): Was zerstreut wirkt, zwingt zu aufmerksamer Beobachtung. Aufklärung jenseits von ästhetischer Autonomie und politischem Engagement: Der neue Kunstbegriff der Documenta 11. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 162, 16.7.2002, 33
- Diers, Michael (Hg.) (1993): Porträt aus Büchern. Bibliothek Warburg und Warburg Institute. Hamburg. 1933. London/Hamburg
- Erche, Bettina (2001): Wie malt man Sein Bild ohne Menschenhand? Urbild, Ideal und Abbild: Die Geschichte des Christus-Porträts in einer Ausstellung im römischen Palazzo delle Esposizioni. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 31, 6.2.2001, 51
- Eschbach, Insa/Jacobeit, Sigrid/Wenk, Silke (Hg.) (2002): Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids. Frankfurt/Main/New York

- Freud, Sigmund ([1927] 1970): Die Zukunft einer Illusion. In: Ders.: Massenpsychologie und Ich-Analyse. Die Zukunft einer Illusion. Frankfurt/Main und Hamburg
- Ginzburg, Carlo (1988): Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. München
- Gombrich, Ernst H. (1992): Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie. Hamburg
- Hahn, Barbara (2002): Die Jüdin Pallas Athene. Auch eine Theorie der Moderne. Berlin
- Hofmann, Werner (2002): Alois Rigl und Aby Warburg. Doppelblick. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 258, 6.11.2002, N3
- Jebens, Holger (2001): Valaku Maskentänze in West New Britain (Papua-Neuguinea) als Aneignungen des Eigenen. In: Kohl, Karl-Heinz/Schafhausen, Nicolaus (Hg.): Publikation anlässlich der Ausstellung „New Heimat“ im Frankfurter Kunstverein, 12.10.2001 – 27.1.2002: „New Heimat“. New York, 78-89
- Kany, Roland (1989): Die religionsgeschichtliche Forschung an der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Bamberg
- Kipphoff, Petra (2000): Zeige deine Wunde. Die Ausstellung „Seeing Salvation“ der Londoner National Gallery entdeckt den Bildschatz des Christentums wieder für den Alltag. In: Die Zeit, Nr. 12, 16.3.2000, 47
- Kohl, Karl-Heinz (2001): Aneignungen. Kulturelle Vielfalt im Kontext der Globalisierung. In: Ders./Schafhausen, Nicolaus (Hg.): Publikation anlässlich der Ausstellung „New Heimat“ im Frankfurter Kunstverein, 12.10.2001 – 27.1.2002: „New Heimat“. New York, 8-19
- Kohl, Karl-Heinz/Nicolaus Schafhausen (2001): Vorwort. In: Dies. (Hg.): Publikation anlässlich der Ausstellung „New Heimat“ im Frankfurter Kunstverein, 12.10.2001 – 27.1.2002: „New Heimat“. New York, 4-5
- Lanwerd, Susanne (1993): Mythos, Mutterrecht und Magie. Zur Geschichte religionswissenschaftlicher Begriffe. Berlin
- Lanwerd, Susanne (2001): Zimbabwean Sculpture. Religionsästhetische Überlegungen am Beispiel der Religion und Kunst in Zimbabwe. In: Siggelkow, I. (Hg.): Gedächtnisarchitektur. Formen privaten und öffentlichen Gedenkens. Frankfurt/Main u.a., 89-97
- Lanwerd, Susanne (2002): Religionsästhetik. Studien zum Verhältnis von Symbol und Sinnlichkeit. Würzburg

- LeVitte Harten, Doreet (1999): „Heaven erschaffen“. In: Ausstellungskatalog „Heaven. An Exhibition that will break your heart“. Stuttgart, 9-13
- Martin, Jean-Hubert (2001) : Altäre. In: Ders. (Hg.): Altäre. Kunst zum Niederknien. Museum kunst palast Düsseldorf, 2.9.2001-6.1.2002, Stuttgart, 8-15
- Mazzoni, Ira (2001): Total global. Düsseldorf eröffnet Museum und Ausstellungshalle im Ehrenhof mit magischen Ritualen und herausfordernder Institutionskritik. In: Süddeutsche Zeitung, 3. September, 15
- Michels, Karen/Schoell-Glass, Charlotte (Hg.) (2001): Aby Warburg: Gesammelte Schriften. Studienausgabe, Abt. VII: Tagebuch der Kulturwissenschaftlichen Bibliothek Warburg. Berlin
- National Gallery Company (2000): „The Image of Christ. The Catalogue of the exhibition Seeing Salvation“, London 26.2.-7.5.2000. London
- Preuss, Sebastian (2001): Das Ende der Kunstgeschichte. Nun eben „museum kunst palast“: Wie Düsseldorf seinen Sammlungen die Historie austreibt. In: Berliner Zeitung, Nr. 203, 31.8.2001, 11
- Sauerländer, Willibald (2000): Die Predigt der Bilder. Christliche Kunst in einer nicht christlichen Gesellschaft – Erfahrungen der National Gallery London. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 179, 5./6.8.2000, 15
- Schade, Sigrid/Wenk, Silke (1995): Inszenierungen des Sehens: unst, Geschichte und Geschlechterdifferenz. In: Bußmann, Hadumod/Hof, Renate (Hg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart, 340-407
- Schoell-Glass, Charlotte (1998): Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik. Frankfurt/M.
- Syring, Marie Luise (1999): Vorwort und Dank. In: Ausstellungskatalog „Heaven. An Exhibition that will break your heart“. Stuttgart, 5-6
- Warburg, Aby M. (1980): Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten“. In: Wuttke, Dieter (Hg.): Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Baden-Baden, 199-304
- Weigel, Sigrid (1990): Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Hamburg
- Wind, Edgar (1980): Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft und seine Bedeutung für die Ästhetik (1931). In: Wuttke, Dieter (Hg.): Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen. Baden-Baden, 401-417