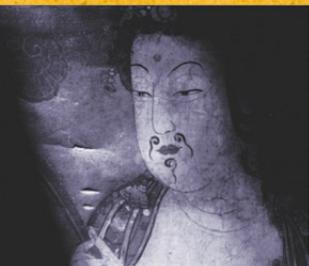


→ Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement



UWE CHRISTIAN DECH

Aufmerksames Sehen

Konzept einer Audioführung
zu ausgewählten Exponaten

[transcript]

Uwe Christian Dech
Aufmerksames Sehen

Dr. phil. Uwe Christian Dech, Dipl. Psych., Dipl. Päd., Dipl. Soz., M.A.; Lehrtätigkeit an den Universitäten Marburg und Gießen und an den Fachhochschulen Frankfurt a.M. und Darmstadt; eigene körper- und psychotherapeutische Praxis.

Uwe Christian Dech

Aufmerksames Sehen

Konzept einer Audioführung zu
ausgewählten Exponaten

[transcript]



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben
sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2004 transcript Verlag, Bielefeld

Lektorat & Satz: Uwe Christian Dech

Umschlaglayout: Kordula Röckenhaus, Bielefeld,

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 3-89942-226-0

INHALT

Vorbemerkung	7
Danksagung	9
1. Einleitung: Zielsetzung und Gang der Arbeit	11
2. Problemfelder der gegenwärtigen Museumspädagogik	13
2.1 Erlebnisrationaliät im Museum	13
2.2 Das Konzept der Münchener „Führungsgespräche“	16
2.3 Das Museum – eine pädagogische Veranstaltung?	22
2.4 Die Religionskundliche Sammlung Marburg	26
3. Der Audioführer „Aufmerksames Sehen“	29
3.1 Grundsätzliches zur Auseinandersetzung	29
3.1.1 Sehen als Handeln	29
3.1.2 Das „Sehenlernen“ als pädagogische Aufgabe	30
3.2 Inhalt und Struktur	32
4. Die Informationstexte zu ausgewählten Exponaten der Religionskundlichen Sammlung Marburg	41
4.1 Zielsetzung und Auswahl der Exponate	41
4.2 Realisierung	43
4.2.1 Die Hörtexte	43
4.2.1.1 Gipsabguß eines großen Sitzbildes der Göttin Sachmet	45
4.2.1.2 Durgā als Mahishāsuramardini	49
4.2.1.3 Gipsmodell der „Pyramide der gefiederten Schlangen“ von Xochicalco	53
4.2.1.4 Gipsabguß der „Großen Sitzenden“ aus Tell-Halaf	57
4.2.1.5 Schmuck eines Thoraschreins	61
4.2.1.6 Schutzmantelmadonna	65

4.2.1.7 Volto Santo	69
4.2.1.8 Koran-Buch	73
4.2.1.9 Drei Fetische des Stamms der Sura	77
4.2.1.10 Schutzgottheit Ikenga der Ibo	81
4.2.1.11 Gewand und Trommel eines Schamanen	85
4.2.1.12 Ahnenschädel der Asmat	89
4.2.1.13 Stülpmaske der Witu-Inseln	93
4.2.1.14 Malanggan-Schnitzerein aus Neuirland	97
4.2.1.15 Hina-Matsuri (Puppenfest)	101
4.2.1.16 Der Rasatanz von Krishna Gopīnātha	105
4.2.1.17 Der kosmische Tänzer Siva Natarāja	109
4.2.1.18 Holzfigur des sitzenden Kriegsgottes Guandi	113
4.2.1.19 Kang yuanshuai – General Kang	117
4.2.1.20 Sitzender Buddha	121
4.2.1.21 Stehender Buddha	125
4.2.1.22 Lehrstuhl eines Zen-Meisters	129
4.2.1.23 Dainichi Nyorai	133
4.2.1.24 Dreistöckige Minaturpagode	137
4.2.1.25 Bodhisattvas Fugen und Monju	141
5. Schlussbemerkung	145
Literaturverzeichnis	147
Bildnachweise	162

VORBEMERKUNG

Dieses Buch versteht sich als Weiterführung und Konkretisierung des museumsdidaktischen Konzepts, das ich vor kurzem in meiner Schrift „Sehenlernen im Museum“ unterbreitet habe. Das dort vorgestellte Führungsmodell hatte ich so erarbeitet, daß es für ein sehr breites Spektrum von Exponaten Anwendung finden kann, z.B. im Kunstmuseum, Naturkundemuseum, Regionalmuseum usw.

Als Einwohner Marburgs führte mich der Weg fast wie von selbst zur hiesigen Religionskundlichen Sammlung. In der hier vorgelegten Publikation möchte ich mein Konzept der Wahrnehmung und Präsentation von Exponaten anhand ausgewählter Gegenstände dieser Sammlung exemplarisch anschaulich machen. Hierfür habe ich jedem Informationstext eine Abbildung beigefügt, um für denjenigen, der nicht die Gelegenheit hat, diese faszinierende Sammlung selbst in Augenschein zu nehmen, meine Ausführungen nachvollziehbar werden zu lassen.

Aufgrund des breiten Anwendungsspektrums des Audioführers „Aufmerksames Sehen“ kann hier auf eine Einführung in fachspezifische Fragen der Religionswissenschaft verzichtet werden. Wer sich über Forschungs- und Denkweise dieser Disziplin kundig machen möchte, dem sei die Lektüre der leicht zugänglichen Einführungen von Hans G. Kippenberg (2003; München: Beck) und Klaus Hock (2002; Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft) empfohlen.

Noch eine abschließende Bemerkung: Der Audioführer „Aufmerksames Sehen“ besteht aus zwei Teilen: Beim ersten, dem didaktischen Teil, handelt es sich um ein besucherorientiertes Angebot aus 18 Fragen, die wie der Titel andeutet, zum „aufmerksamen Sehen“ anregen möchten. Danach erhält der Betrachter die Möglichkeit, gleichsam der „objektiven“ Seite des Gegenstandes zu begegnen, indem er sich mittels der besprochenen Informationstexte („Hörtexte“) mit dem vertraut machen kann, was Fachleute zu dem einzelnen Objekt zu sagen haben. Die

schriftliche Fassung verweist auf die einschlägige Literatur und bietet somit die Möglichkeit, sich weiter in die Materie zu vertiefen.

DANKSAGUNG

Viele Menschen haben dazu beigetragen, meinem Audioführer seine lesbare Gestalt zu geben. Im einzelnen möchte ich danken:

Wanda Alberts M.A., Dr. Peter J. Bräunlein, Friedrich Binder, Roswitha Buchholz, Monika Bunk, Dr. Natja Cholidis, Annette Engeland, Dipl. Tonmeister Rolf-Dieter Gander, Dr. Denise Gimpel, Dr. Richard Haas, Sonja Hajek, Siegurd Heinig, Prof. Dr. Klaus Helfrich, Sybille Höhe M.A., PD Dr. Christoph Kleine, Ursula Konrad, Ilka Kottmann M.A., Dr. Martin Kraatz, Dr. Peter Junge, Dr. Lutz Martin, Brigitte Michalik, Prof. Dr. Walter Müller, Prof. Dr. Mark Münzel, Wangmo Oehm, Felix Otter, Prof. Dr. Michael Pye, Peter Pökel, Dr. Katja Triplett, Dr. Ulrike Roesler, Masako Shono-Sládek M.A., Dr. Jayandra Sony, Eiko Woesner, Dr. Susanne Ziegler.

Besonderer Dank gilt meiner Frau Heike, die es liebevoll verstand, unsere Freizeit vorübergehend mit Göttern, Geistern, Heiligen und Schutzkräften zu teilen.

Dieses Buch ist dem Gedächtnis des Religionswissenschaftlers und Indologen Helmut v. Glasenapp (1891-1964) gewidmet.

Marburg, im November 2003

U. C. Dech

1. EINLEITUNG: ZIELSETZUNG UND GANG DER ARBEIT

Die Museumslandschaft erfuhr in den demokratisierungs- und aufklärungsfreundlichen siebziger Jahren einen initialen Pädagogisierungsschub. Das bis dahin gepflegte hochkulturell-bildungsbürgerlich gepflegte Verständnis der Ausstellungsstätten als „Musentempel“, wie es dann etwas despektierlich hieß (vgl. Spickernagel/Walbe 1979), sollte ausgedient haben und abgelöst werden von Präsentationsformen mit den diversesten Angeboten: Wechselausstellungen, Vorträgen, Filmvorführungen, Aktionen, Diskussionen, Werkstattdemonstrationen, Kindermalkursen usw. Auch wurden solche Veranstaltungen in den Museumskontext einbezogen, die kaum in den herkömmlichen Rahmen der Museumsaufgaben gehörten; so etwa Jazzkonzerte oder Dichterlesungen.

Am deutlichsten war, so der damalige nordrhein-westfälische Kultusminister Jürgen Girgensohn (1975), der Strukturwandel des inneren Gefüges wie auch des äußeren Erscheinungsbildes an der verwandelten musealen Atmosphäre zu erkennen.

„Wenn man heute ein Museum betritt, so trifft man längst nicht mehr auf die beklemmende, Ehrfurcht gebietende Flüsterstille, die früher einmal ein typisches Charakteristikum des Musealen war. Man findet vielmehr helle, im Sinne moderner Ästhetik eingerichtete Räume, in denen sich die ausgestellten Objekte in ansprechender Form repräsentieren“ (13).

Inzwischen hat sich eine Öffnung der Museen über die steinerne Architektur hinaus in den virtuellen Raum hinein ereignet. Es ist heutzutage möglich, ganze Museen qua virtuelle Präsentation auf den PC-Monitor zu bringen.

Auch die Religionskundliche Sammlung ging im Jahr 2003 ins Internet und seit etwa zwei Jahren informieren kurze Beschriftungstexte an den meisten Exponaten über das Notwendigste.

Die vorliegende Arbeit beschreibt die Entwicklung des Audioführers „Aufmerksames Sehen“ (Dech 2003), der als eine Ergänzung des bisherigen Präsentationsangebotes zu verstehen ist. Er soll eine lehrreiche und dialogische Interaktion zwischen dem Besucher und ausgewählten Aus-

stellungsstücken der Sammlung initiiieren. Damit wird an das dieser Einrichtung „von Anfang an aufgegebene Ziel, Religionen als lebende Organismen museal anschaulich zu machen“ (Kraatz 1977: 389), angeknüpft.

Zum Gang der Arbeit: Im zweiten Kapitel wird die Entwicklung des Museumssektors in Deutschland während der letzten drei Jahrzehnte rückblickend skizziert. Exemplarisch für moderne Führungskonzepte werden in diesem Kapitel auch die Münchener „Führungsgespräche“ vorgestellt, die es sich zum Ziel gesetzt haben, den traditionellen Führungsstil durch Angebote interaktiveren Charakters abzulösen. Dezidiert museumspädagogische Überlegungen finden sich unter 2.3, und ein kurzer Abriss von Geschichte und Programm der Religionskundlichen Sammlung schließt dieses Kapitel ab.

Das dritte Kapitel erläutert die theoretischen Grundlagen des Audioführers „Aufmerksames Sehen“ mit seinen Perspektiven und Stufen unter Rekurs auf die o.g. Publikation des Verfassers. Angestrebt wird eine Intensivierung der visuellen Wahrnehmung, und zwar auch vermittels der – vornehmlich kognitiv ausgerichteten – weiterführenden Sachinformationen. Inhalt und Struktur des Audioführers werden danach in praktischer Hinsicht besprochen.

Das vierte Kapitel schließlich präsentiert die einzelnen Hörtexte, wie sie dann auf digitalem Tonträger gesprochen werden. Die Hörtexte nehmen für sich in Anspruch, in gebotener Kürze für den interessierten Laien Wesentliches auf verständliche Weise zur Sprache zu bringen.

2. PROBLEMFELDER DER GEGENWÄRTIGEN MUSEUMSPÄDAGOGIK

2.1 Erlebnisrationalität im Museum

Die Museen versuchen, spätestens seit Mitte der siebziger Jahre adäquat auf die Bewußtseins- und Wahrnehmungsveränderungen des Publikums zu reagieren. Dementsprechend entstanden in zunehmendem Maße Konzepte mit der Zielsetzung, die Besucher individualisiert in ihrer Eigenbeteiligung und Erlebnisfähigkeit anzusprechen. Die dahinterstehende Absicht ist es, zum einen die Museumsbesucher qua Dialog als feste „Freunde“ der Einrichtung zu gewinnen und sie in das Museumserleben miteinzubeziehen, zum anderen auf diesem Wege von der Länderebene bzw. von kommunalpolitischer Seite Gelder zur Aufrechterhaltung, Pflege und Ausbau des Betriebes zu erhalten.¹

Girgensohn bemerkte 1975, daß die Museen sich im Stadium einer „tiefgreifenden Veränderung“ (12) befänden. Der allgemeine Reformprozeß habe auch diese Kultur- und Bildungseinrichtung erfaßt, und ihre Tendenz der „Öffnung nach Außen – „mit der Zielsetzung einer wirksamen Verbreiterung ihrer gesellschaftlich-sozialen Funktion“ – lasse es als „töricht“ erscheinen, sie „in ihrem Bemühen um Kommunikation ‚bremsen‘ zu wollen, nachdem man von ihnen immer wieder – und sicher mit gutem Recht – ein Mehr an Kommunikation verlangt hat“ (15).

Das Publikum, das in diesen – nun nicht mehr heiligen – Hallen, anzutreffen ist, bewege sich „frei und ungeniert“ und zeige in seinem Verhalten „Aufgeschlossenheit und Interesse“ (13). Dieser Ungezwungenheit auf Besucherseite stünden auf Museumsseite vielfältige Präsentati-

1 So nimmt es nicht wunder, wenn Hoffmann (1996) in einer Rede für das Archäologische Museum in Frankfurt sagte: „Die Entwicklung des Museumsufers hängt weitgehend von der Publikumsresonanz ab, von der wiederum auch Kommunalpolitiker sich beeinflussen lassen“ (16). Vgl. zu dieser Thematik auch Bill (1998: 48).

onsangebote gegenüber, die über die traditionelle Form der allgemein üblichen Führung hinausgehen und

„ein Veranstaltungprogramm umfassen, zu dem neben Wechselausstellungen, Vorträge, Filmvorführungen, Aktionen, Diskussionen, Werkstattdemonstrationen, Kindermalkurse usw. gehören. Vielmehr sind in dieses Programm auch Veranstaltungen einbezogen, die nicht einmal mehr zum herkömmlichen Rahmen der Museumsaufgaben gehören, wie etwa Jazz-Konzerte oder Dichterlesungen“ (13).

Schon damals ließ sich

„nicht übersehen, daß die auf Publikumswirksamkeit zielenden Aktivitäten immer mehr zu einer Verhaltensweise der Museumsbesucher führen, die eigentlich nur noch auf spektakuläre Effekte reagiert, nur noch präparierte Informationen zur Kenntnis nimmt und immer weniger spontanen Empfindungen und Eindrücken folgt oder sich aus eigenem Antrieb um Einsicht und entdeckerische Erkenntnisse bemüht“ (14-15).

Die Erweiterung der musealen Offerten bestimmen die folgenden Jahre. Mittlerweile ist es nahezu selbstverständlich geworden, daß sie der bewußten Werbung um die Gunst des Besuchers willen den Charakter von Events angenommen haben. Bereits 1978 trat Waissenberger mit Blick auf eine Ausstellungskonzeption dafür ein, daß „das Publikum daran gewöhnt werden soll, daß an einem bestimmten Ort immer etwas Besonderes geschieht“ (42). Zehn Jahre später spricht Kreidler von „Erlebnisangeboten“ (1988: 42) wie z.B. der „Nacht der Kunst“, in welcher der Zugang zu den Ausstellungsräumen in mittleren Kleinstädten und Großstädten bis spät in die Nacht ermöglicht wird. Waissenberger (1978) ist der Auffassung, die Attraktivität solcher Veranstaltungen für den Besucher liege darin, daß sie als Ausgleich für die alltägliche Informationsüberflutung wahrgenommen würden:

„Allen diesen oder anderen ‚Happenings‘ ist gemeinsam, daß Besucher das werbende Museum anders als zuvor kennenlernen sollen. Das Erleben steht dabei in den meisten Fällen im Vordergrund. Dieser Ansatz spiegelt m.E. die veränderte Bedürfnislage wider: die Informationsüberfüllung des Einzelnen durch die Mediengesellschaft, die sich in einem Erlebnishunger kompensiert“ (42).

Die Reaktion der Museums-Manager auf den Erlebnishunger des Publikums habe generell auch eine pädagogische Dimension, indem solche ausstellungsbegleitende Aktionen zeigen – Schmeer-Sturm (1994) nennt u.a. die Beispiele der Theateraufführungen, Gottesdienste [sic!], der

Werkstätten als Orte aktiven kreativen Handelns sowie den Museumsbus – „wie sinnenorientierte Bezüge die ‚Museumsmauern sprengen‘ und Objekte aus ihrer Isolation und Funktionslogik lösen können“ (52). Fries (1999) vertritt die Ansicht, daß man durch eine „geschickte Inszenierung ... die Besucher zum Staunen bringen“ (58) kann. Ebenfalls aus pädagogischer Richtung hören wir, „daß ein Museum, das nur auf Introvertiertheit und kontemplatives Verhalten setzt, das dem möglichen Besucher eigene Aktivitätsniveau unterschätzt“ (Breithaupt 1990: 20). Keinen Widerspruch zwischen Aktivität und Kontemplativität erkennt Ziegenspeck (1997): „Das Anbahnen und die Inszenierung von Erlebnissen hat *mediale* Funktion, es tritt das Erlebnis – wie auch immer – ein, so dient es der Verinnerlichung und Bereicherung, also der persönlichen Vertiefung des Menschen; ob jung oder alt, es dient dem Sich-Finden und dem Sich-Darstellen des Menschen“ (11).

Mit dieser auf Events ausgerichteten Besucherorientierung – eine „Grundfigur der ‚Ereignisorientierung‘ als vorherrschender und dank Mediensozialisation sich immer mehr verbreitender Erwartungsmentalität“ (Klein 1997: 42) – ist nunmehr ein Entwicklungsstand erreicht, der einigen Autoren Anlaß zur Kritik gibt. Vieregg (1994) sieht das Museum seiner ursprünglichen Funktion als Bildungseinrichtung beraubt. Die Autorin zitiert Ruhberg, der als ehemaliger Direktor des Museums Ludwig in Köln

„die Bedrohung der ‚spirituellen Substanz‘ des Museums als symptomatisch für unsere Zeit [sieht]; in einem ‚Zeitalter der Öffentlichkeit, des unreflektierten Total-Amusements und des schnellen Verbrauchs von Menschen, Werken und Ideen‘“ (300).

Auch Beaucamp (2001) geht in dieselbe Richtung, wenn er beklagt, das Museum hole mittlerweile

„das Entertainment ins Haus: die Straße, das Shopping, das Bistro- und Discogewerbe, den Zirkus und den gesellschaftlichen Salon. Der Erfolg dieser Rahmenangebote bezeugt, daß der eigentliche Inhalt, die Botschaft historischer Wahrheiten und Schönheiten, nicht mehr ausschließlich trägt, daß sie an Sinn verloren und es ihnen heute an Selbstrechtfertigung mangelt“ (49).

Beaucamp schließt mit der sarkastischen Anmerkung, es sei nunmehr an der Zeit, neben Naturschutz und Denkmalschutz auch den Museums-schutz einzurichten.

Insgesamt bleibt hier festzuhalten, daß die in den siebziger Jahren erhobene Forderung, die Zukunft der Museen habe in ihrer „Vermehrung der Kommunikation auf allen Ebenen“ (Rojas/Crespán/Trallero/de Varienne-Bohan 1977: 102) zu liegen, sich heute auf zweierlei Weise eingelöst hat: einerseits in einem tatsächlichen Zuwachs an Möglichkeiten der Museumspädagogik, andererseits im drohenden Verlust des ursprünglichen Bildungsauftrages dieser Einrichtungen.

2.2 Das Konzept der Münchener „Führungsgespräche“

„Die Führung ist der Prototyp von aktiver Vermittlungsarbeit im Museum überhaupt“ (Weschenfelder/Zacharias 1981: 37). Schließlich sprechen die meisten Exponate „nicht oder nicht deutlich genug für sich selbst“ (Freymann 1988a: 25); oder wie Rump (1990) es wendet: „Die Exponate fordern dazu heraus, hinterfragt zu werden“ (109).

Freymann (1988b) versteht die Führung als ein „Seh-Erlebnis“ (115) und meint damit: „Das primär angesprochene Organ ist das Auge. Der grundlegende Vorgang, die Voraussetzung für alles weitere, ist das Anschauen der Exponate“. Diese Überlegung lässt sich leicht nachvollziehen, weil sie auf der Tatsache fußt, daß aufgrund der konservatorischen Bemühungen Exponate in aller Regel nicht berührt werden dürfen. Die Führung ist

„aus der Sicht des Führenden zunächst einmal ein Zeige-Vorgang, zu verstehen als ‚elaborierte‘, bis zum äußersten ausgearbeitete Form des ursprünglichen Zeige-Gestus. Aus der Sicht des Geführten ist sie zunächst einmal ein Rezeptionsvorgang“ (112).

Jeder, der in seinem Leben als Besucher an Museumsführungen einmal teilgenommen hat, mag eine Unzufriedenheit verspürt haben, die dann aufkommt, wenn er aus der Rolle des ausschließlich passiv Rezipierenden nicht entlassen wird. Otto (1990) bringt es auf den Punkt:

„Solange [...] die ‚Führung‘ im ‚eigentlichen‘ Museum noch immer die häufigste Vermittlungsform ist, wird man kaum an der Feststellung vorbeikommen: im Rahmen dieser Vermittlung wird nicht kommuniziert, sondern zugehört“ (25).

Die traditionelle Form der Führung, auf die hier zunächst eingegangen werden soll, stellt nach Nuissl, Paatsch und Schulze (1988) eine hohe

Anforderung an den Besucher, wenn sie mit Informationen „überfrachtet“ (268) ist. Dabei bleibt es ihm „überlassen, die Flut von Informationen aufzunehmen und sich selbst zur Aufmerksamkeit zu motivieren“ (Czech 1994: 324). Die traditionelle Führung betrachtete Meyer (1975) kritisch, indem er bemerkte

„Zum Teil ist es ein ungeheuer passiver Prozeß, sich in den Ausstellungen in einem Tempo herumführen zu lassen, das mit Rücksicht auf einen Durchschnitt gewählt wird, das aber vielleicht nicht jedem recht ist. Die Führung stellt außerdem keine echten Forderungen an den Besucher. Schließlich gibt eine solche Exkursion durch ein Museum den Besuchern leicht ein falsches Gefühl, daß das nun geschafft ist – man ist in den Ausstellungen gewesen, das Gewissen ist in Ordnung, und man kann ruhig nach Hause gehen. Traditionelle Führungen sind mit so vielen Auskünften gefüllt, daß es normalerweise unmöglich ist, sie alle zu behalten. Man hat eine Menge gesehen und gehört, aber, wie sich später zeigt, bleibt erstaunlich wenig haften“ (89).

Nach Thinesse-Demel (1994a) ist diese „so noch manchmal dargebotene Führung“ (158) darüber hinaus durch das „Fehlen persönlicher Kontakte mit der Gruppe“, die „Monotonie des Führungsablaufs“, die „fehlende Herausarbeitung von Entwicklungen und Strukturzusammenhängen“ und die „Überladung“ der Führungsteilnehmer mit fremden, nicht immer nachvollziehbaren Wertungen“ (158) gekennzeichnet. Freymann (1988b) hält eine gute Führung nur dann für den Lernprozeß förderlich, wenn sie solchen Gefahren begegnet. In diesem Sinne sei zu bedenken:

„Erst derjenige, der das Gebotene innerlich verarbeitet, in sein Weltbild integriert und dieses dadurch verändert: erweitert – vertieft – ausdifferenziert – korrigiert – dieser erst hat die Führung als Beitrag zu seinem Bildungsprozeß wahrgenommen“ (119).

Man mag jedoch verschiedene Bedürfnisse in Rechnung stellen können, die eine klassische Führung auch heute noch begründen. Dazu gehört u.a. auch die Vorrangstellung der Wissenschaft, die im Museum durch die Kustoden, vermittelt über die Pädagogen, vertreten wird.

Vor etwa dreißig Jahren, in der Zeit des Museumsbooms, wurden Versuche unternommen, die klassische Rollenverteilung: Zeige-Vorgang durch den Führer und rezeptives Verhalten des Besuchers aufzugeben. Innerhalb der zahlreichen und verstreut erschienenen Veröffentlichungen seit dieser Zeit sind die Publikationen, die einen konzeptionellen Ansatz konkret ausarbeiten, in der Minderzahl. Zwar wird hin und wieder von Einzelaktionen berichtet (z.B. Nachmittag mit Van-Gogh-Vortrag, ein

Lehrgang über den Umgang mit Farben oder eine mehrwöchige Aktion, bei der Kinder ihre Ferien im Museum verbringen und eine Kirche nachbauen²), doch fällt es schwer, hinter der Vielfalt dieser Ansätze ein Konzept zu erkennen.

Eine beachtenswerte Sonderstellung nimmt hier das Konzept der „Führungsgespräche“ ein, das vom Museumsteam der VHS-München ab 1979 unter der Leitung von Thinesse-Demel (1994b: 412) entwickelt wurde. Es wird bis heute im Rahmen öffentlicher Museumsführungen und Kunstkurse praktiziert (vgl. Dobmeier 1990: 213). Die Gespräche haben vorrangig die Aufgabe, auf kommunikative Weise die traditionelle Führung abzulösen. Sie sind

„so konzipiert, daß in ihrem Rahmen von einem reinen Vortrag durch den Museums pädagogen abgesehen und statt dessen der Dialog zwischen Besucher und Fachmann gesucht wird. Wichtig ist hierbei die Schaffung einer entspannten Atmosphäre, die den einzelnen Besucher befähigt, ungeniert Fragen stellen zu können (Nicke, Mahlke 1997: 86).

Überdies sieht das Münchener Konzept vor, mit praktischen, gestalterischen oder spielerischen Tätigkeiten eine notwendige Ergänzung zum kognitiven Lernen anzubieten. Dabei sind die Museums pädagogen „bemüht, den Ernst der Schule weitgehend auszuklammern und ihn durch Spaß und Vergnügen zu ersetzen“ (86).

Die Entwicklung und Ausreifung des Konzepts greift die reformpädagogische Bewegung der zwanziger Jahre auf. Ihr wohl prominentester Vertreter, Lichtwark, wollte die übermäßige Theoretisierung von Kunst im musealen Bereich vermeiden und statt dessen die „Empfindsamkeit der Kinder für die Ausdruckswerte des Kunstwerkes‘ wecken“ (Nicke 1997: 27). Auf die pure Mitteilung von Wissen verzichtete er. Lichtwarks Ziel war es, die Kinder zu einem Gespräch mit dem Bild zu bewegen, und hierfür gab er ihnen nur Hinweise, aber keine dogmatischen Erklärungen: „In seinen didaktischen Impulsgebungen blieb er [...] immer zurückhaltend, denn er war überzeugt davon, daß Wissen und Erkennens sich bei Kindern entwickeln muß, wenn die Bildbetrachtung für sie zum Erlebnis werden soll“ (27).

In dieser Tradition wollte die Museums pädagogik der siebziger und achtziger Jahre eine Verbindung von Sinnlichkeit und rationaler Erkenntnis herstellen. Auer (1974) spricht „die informationstragenden und

2 Förderkreis Jugend im Museum (1987): Ferien im Museum. Wir bauten eine Kirche.

emotionalen Wirkungen“ an, die „von den Objekten und der sie umgebenden Atmosphäre ausgehen“ (75). Das Museum habe es als eine seiner „wichtigsten Ausstellungsaufgaben“ zu betrachten, diese „vielgestaltigen Ausstrahlungen wie mit einem Hohlspiegel zu bündeln und im Besucher zu konzentrieren – nach Möglichkeit selektiv nach der Aufnahmefähigkeit bestimmter Besuchergruppen“. Auch für Baum (1975) vermittelte das „dinglich-reale Original durch seine Authentizität eine besondere Anschaulichkeit“ (20). Kükelhaus und zur Lippe (1982) gestalteten ein „Erfahrungsfeld“, das jedem Interessenten Bewegung und Besinnung, sogar „Organerfahrungen im Umgang mit Phänomenen“ (1991) erlaubt. Schuck-Wersig und Wersig (1986) sehen eine pädagogische Chance von Museen und Ausstellungen darin, „Sinn und Sinnlichkeit augenfällig zusammenkommen zu lassen und in der Aneignung von Eindrücken zu einem weiteren als rein verstandesmäßigen Verstehen zu kommen“ (139).

In den neunziger Jahren verwandelten sich solche Appelle an Sensualität und Kreativität zu Postulaten im Rahmen der Erlebnispädagogik: So dekretierte Hoffmann (1996): „Nicht die eindimensionale Vermittlung von Wissen und Kenntnissen“ sind die „Kernziele der Museumspädagogik“ (14). Otto (1990) sieht persönlich Wahrgenommenes und objektiv Vermitteltes nicht mehr in ihrem Gegensatz, sondern als produktiv gegenseitig vermittelbare Kategorien. Für sie gälte es, die hohen subjektiven Anteile bei jedem Wahrnehmungs- und Interpretationsvorgang anzuerkennen: „Das Problem ist nicht, die Subjektivität zu unterdrücken, sondern genau entgegengesetzt, mit ihr produktiv umzugehen“ (34).

Thinesse-Demel (1990) betont, daß das Führungsgespräch nach dem Münchener Konzept Subjektivität der Wahrnehmung und Objektivität von Wissen „emanzipatorisch“ behandeln möchte und meint damit, daß beide Bereiche gleichberechtigt nebeneinanderstehen sollten. Das adäquate Führungsgespräch suche „den Mittelweg zwischen ‚Führung‘ im Sinne von einseitiger Informationsvermittlung und einem ‚Gespräch‘ zwischen lauter gleichrangig behandelten Teilnehmern, dessen Richtung und damit Ergebnis prinzipiell völlig offen ist“ (97). Es ist zu betonen, daß das Münchener Konzept jahrelange reifen und mit verschiedenen Gruppen erprobt werden konnte³. Ein Großteil des Publikums sind Schüler.

3 Thinesse-Demel (1994b) gibt eine jährliche Besucherquote für die Münchener Führungsgespräche von 37.000 an (414).

Was die konzeptionelle Vorgehensweise des Münchener Führungs-gespräches anbetrifft, ist folgendes anzuführen: Es versammelt sich eine Gruppe von Teilnehmern vor dem Exponat, die zunächst ihre Wahrnehmungen und Einfälle assoziativ äußern. Auf der Basis dieser Spontan-aussagen wird die Gruppe durch das Gebiet, welches mit dem präsentier-ten Ausstellungsstück verbunden ist, geleitet. Dieses Vorgehen verlangt vom Museumsführer besonders viel Einfühlungsvermögen und ein hohes Maß an Flexibilität, weil Beginn und Verlauf der auf das Museumsob-jekt bezogenen Kommunikation von der Gruppe mitbestimmt werden:

„Letzten Endes geht es um die jetzt vor dem Objekt stehende Gruppe, also um Menschen mit differenzierten gegenwärtigen Bedürfnissen und Sorgen. Deshalb sollte der Museumspädagoge seine Gruppe möglichst unvoreingenom-men mit dem Objekt konfrontieren, immer auf das eingehen, was die Gruppe selbst im Augenblick sieht, was ihr wichtig erscheint“ (Thinesse-Demel 1990: 97).

Mit der Protagonistin des Münchener Konzepts lässt sich dieses Modell stichpunktartig folgendermaßen zusammenfassen:

„Der Teilnehmer bestimmt

- den Führungserlauf,
- die Intensität des Einstiegs in die Objektaufschlüsselung,
- die Stellen, an denen eine Nachgliederung von Informationslücken notwendig erscheint.

Der Museumspädagoge

- wird als ‚Führer‘ enthronnt,
- avanciert zum Gesprächsleiter,
- animiert die Teilnehmer zu wichtigen Leitlinien und Aussagen
- steht nicht mehr zwischen Objekt und Betrachter.

Das Objekt

- kann direkt betrachtet werden ohne den Interpretationsfilter, die Formu-lierungskunst oder den äußeren Habitus des Führers.

Wesentliche Vorteile des Führungsgesprächs für die Gruppenteilnehmer

- das Erarbeitete in größerem und dauerhafterem Maße zu behalten (ge-steigerter Lernerfolg), gleichzeitig sich auch selbst ein anderes Kun-stwerk erarbeiten zu können (Selbständigkeit);
- infolge ihrer Teilnahme an einem dynamischen Gruppenprozeß durch das Zusammentragen einzelner ‚Mosaiksteinchen‘ an Informationen und Eindrücken ihren Horizont – wie auch selbst denjenigen des ‚Ver-mittlers‘ – zu erweitern;

- durch das Austragen von Kontroversen in bezug auf das Kunstwerk Vorurteile zu relativieren, praktische Toleranz zu üben;
- durch die Artikulation von Gefühlen vor den Kunstwerken persönliche Probleme verarbeiten zu können („von der Kunst zur Lebenskunst“).

Zielsetzung

- nicht der vom „Führer“ abhängige, „betreute“ Kursteilnehmer,
- sondern der durch einige grundsätzliche Erfahrungen und Kenntnisse selbstständig gewordene, nun emanzipierte Museumsbesucher, der sich in anderen Museen oder Kunstzusammenhängen frei und sicher selbst bewegt (99-100).“

Ulbricht (1994) stellt weitere Methoden der pädagogischen Vermittlung von Exponaten vor (279-282). Dabei geht es ihm zuerst um die der Führung „vor- und nachgestellte[n] Organisationshilfen“ in Form von Arbeitsmaterialien, die beim Zuhörer die Einordnung des neu vermittelten oder bereits vorhandenen Wissens erlauben bzw. erleichtern. Sodann unterscheidet der Autor zwischen unterschiedlichen Museumsführungen: Die „exemplarische Methode“ wurde gerade in der Reformpädagogik – z.B. durch Wagenschein – propagiert. Sie ermöglicht die Konzentration auf ein Exponat und erlaubt den „Verzicht auf eine unnötige Anhäufung gar zu ähnlicher Ausstellungsstücke, die ja allein durch ihre Vielzahl keine weiteren Einsichten vermitteln“ (279). Die „genetische Methode“ trägt zum Verständnis zahlreicher Entstehungsaspekte bei, die sich mit dem Exponat verbinden. Die „sokratische Methode“ will Vorurteile abbauen und eine gemeinsame Ausgangsbasis für das Führungsgespräch schaffen. Schließlich zielt die „entdeckende Methode“ auf problemlösendes Denken ab und will in erster Linie Fähigkeiten zu konstruktiver Sachauseinandersetzung fördern und den Besucher für Lernprozesse öffnen.

Zusammenfassend kann zu diesem Abschnitt gesagt werden: Die klassischen Führungskonzepte geraten immer mehr in Kritik. Für ein alternatives Führungskonzept kann – insbesondere aufgrund der langjährigen Praxiserfahrungen – exemplarisch das Führungsgespräch des Münchener Museumsdienstes herangezogen werden. Von seiner Anlage her liegt dieses Museumsmodell mit der Empfehlung des deutschen Kulturrates von 1994 auf einer Linie. Sie lautete:

„Ziel ist es, dem Museumsbesucher eine kreative, auf sinnliche Erfahrung aufbauende Begegnung mit den Museumsobjekten zu ermöglichen. Diese Art der Vermittlung fördert anschauliche Denkweisen, die in unserer hochzivilisierten Gesellschaft immer mehr durch „Wissenschaft und Technik zugunsten

linearer Denkprozesse zurückgedrängt worden sind“ (zit. nach Rusch 1994: 241).

2.3 Das Museum – eine pädagogische Veranstaltung?

„Wenn es akzeptiert wird, Bildung und Erziehung als freiwilligen kontinuierlichen und lebenslangen Vorgang zu begreifen, dann kann die Institution ‚Museum‘ auch verstanden werden als *Angebot zur lebenslangen Selbsterziehung und Selbstbildung*“ (Herles 1990: 230).

Führungen wollen Orientierung geben und – so die neueren Ansätze – durch kommunikative Angebote zu Lernprozessen anregen. Unter Lernprozeß soll zunächst einmal das „Bilden neuer Erfahrungen, die das Repertoire der bisherigen Erfahrungen erfolgreich verändern oder erweitern“ (Frank 1997: 165), verstanden werden. Aber ob und wie sich überhaupt im Museum lernen läßt, wird seit den siebziger Jahren verstärkt diskutiert (vgl. Nuissl/Paatsch/Schulze 1988: 267; Zacharias 1990: 78). Spickernagel und Walbe (1979) fragten, ob die Museen „tatsächlich die sakrale Aura abgestoßen haben“ (5) und schufen mit dem Titel ihrer Veröffentlichung „Lernort versus Musentempel“ einen Topos, der den damals aktuellen Konflikt pointierte. Die Auseinandersetzung richtete sich „gegen das Museale im Museum, gegen veraltete Qualitäts- und Bewertungsmaßstäbe, gegen das Museum als Tempel, als Asyl, als Elfenbeinturm“ (Vogt 1974: 9).

In diesen Jahren forderten die Autoren Rojas, Crespán, Trallero und de Varine-Bohan (1977): „Man muß die musealen Heiligtümer in Orte verwandeln, in denen sich der Besucher zu Hause fühlen kann“ (102). Noch in den späten achtziger Jahren monierte man die Exklusivität dieser Einrichtungen. Treinen (1988b) titulierte sie als „Häuser von Kultур-experten“ (29), und Fast (1992) fand die Stätten musealer Bildung schlicht „sterbenslangweilig“ (133). Möglicherweise wegen dieser un-ausgestandenen Debatte muß Noschka-Roos (1997) noch gegen Ende der neunziger Jahre konstatieren, daß Lern- und Aneignungsstrategien im Museum „bisher wenig erforscht“ sind und man „von dem wenigen [...] in der museumspädagogischen Literatur kaum Notiz“ (90) nimmt.

Treinen (1988a) macht allerdings auch deutlich, daß die von ihm festgestellte Besucherunfreundlichkeit nicht ausschließlich der Museumsverwaltung angelastet werden sollte. Für ihn ist klar, daß die sozio-

kulturelle Einbettung der Besucherschaft wesentlich mitspielt: „Lernprozesse und Verarbeitung von Museumsbesuchen finden eher außerhalb des Museums statt; sie sind abhängig von der Art und der intellektuellen Ausstattung der Angehörigen von Netzwerken, in denen Menschen stehen“ (48). Diese Beobachtung zielt darauf ab, daß der Besucher in dem Augenblick, in dem er das Museum betritt, ja nicht zu einem abstrakten, eigenschafts- und gesichtslosen Wesen wird. Vielmehr bringt er seine individuelle Lebensgeschichte, seine je eigenen Anschauungsweisen und seine – biographisch erworbene – „Lernaustattung“ mit. Diese Verflochtenheit von Museumserfahrung und Lebenswelt ist ins Kalkül zu ziehen, wenn im folgenden über die Verlängerung der am Lernort Museum gemachten Erfahrungen in den Alltag die Rede sein wird.

Trotz der unbestreitbaren Notwendigkeit der Beachtung individueller Lernausgangslagen könnte man zwischen zwei freilich idealtypischen Haltungen von Besuchern unterscheiden: Die erste, man könnte sie „Event-Haltung“ nennen, erwartet primär Zerstreuung, Unterhaltung oder Erregung; die zweite, man könnte sie „Bildungshaltung“ bezeichnen, sucht Erfahrungen wie Konzentration, Kontemplation und Erkenntnis. Wenn es um das Museum als Lernort geht, gilt grundsätzlich, daß, wer lernen will, eine besondere Disposition mitbringen und sich um Erfahrungserweiterung bemühen sollte:

„Einfach mal vorbeischauen, wie bei einem guten Bekannten, geht nicht aus räumlichen Gründen, auch Öffnungszeiten spielen eine Rolle, aber vor allem ist es wohl eine psychische Frage. Man hat den Eindruck, ein Museum erwartet von einem eine besondere Haltung, eine Sammlung [...], zu der man sich erst aufraffen, überwinden muß“ (Schuck-Wersig/Wersig 1986: 142).

Dazu ist nach Henschel (1995) „das Erfinden von Lernstrategien, um den selbständigen aktuellen und aktualisierenden Gebrauch des Museums einzutüben“ (115), notwendig. Zu solchen Strategien kann auch gehören, daß man sich in ein dialogisches Verhältnis mit den Exponaten stellt: „Die Objekte sollen sprechen lernen, das Wissen, das mit ihnen verbunden ist, soll zum Ausdruck kommen. Aber es muß auch angeeignet werden, und dies ist kein einfacher Vorgang“ (Schuck-Wersig/Wersig 1986: 112). Treinen (1996a) bemerkt, daß nach einem Museumsbesuch nicht „nur die kognitive Seite“ haften bleibe, „sondern oft mehr noch die emotionale Erfahrung“ (85) und daß deshalb die GefühlsEbene beim Lernen nicht vernachlässigt werden dürfe.

Soviel ist zumindestens klar: Das Thema Lernen im Museum erschließt sich nicht auf einfachstem Wege, und hier wie auch anderswo verspricht das Denken in Schablonen nur wenig Erfolg.

„Insgesamt [...] ist das Lernen im informellen Feld Museum ein komplizierter und mit unterschiedlichen Theorien erfaßter Vorgang, der nach wie vor formulierte Konzepte, die eine kompensatorische Funktion des Museums im Sinne eines Ausgleichs von Bildungsdefiziten fordern, in Frage stellt [...]. Eher ist anzunehmen, daß stark individuierte Lernprozesse vorherrschen und erstrebte Zielsetzungen möglich, aber nicht zwingend sind“ (Noschka-Roos 1994: 223).

Dennoch läßt sich soviel sagen: Lernen ist kein momentaner Akt, sondern ereignet sich prozeßhaft. Und daher muß dieser Prozeß nicht nur immer wieder erneut aufgefrischt und mittels alternierender Lernstrategien – am besten handlungsorientiert, wie Stiller (1993: 138) in seiner Untersuchung zeigt – lebendig gehalten werden, sondern sollte sich auch an Alltagserfahrungen anbinden lassen. Der Besucher müßte also versuchen, eine Beziehung zwischen musealen Ausstellungsobjekten und Gegenständen seiner Lebenswelt herstellen; sei es, indem er den Gegengstand seines Interesses selbst weiter erkundet und entdeckt, sei es, indem er etwas dazu sammelt oder sich mit anderen austauscht. Ein Museum darf nämlich verstanden werden als eine „ressourcenreiche Lernumgebung“ (Anderson 1998: 25), als ein außergewöhnliches Energiezentrum, das der Transformation ins Alltägliche bedarf, wenn es für das Lernen wirksam werden soll.

Ein solcher – in den Alltag hineinverlängerter – Multiperspektivismus im Umgang mit Museumsgegenständen folgt einem didaktischen Prinzip, nach welchem

„Lernen [...] darauf abgestellt sein [muß], Sachverhalte in ihren vielfältigen funktionalen Dimensionen aufzufassen und diese Schichten gut miteinander zu verschleifen. Nur ein solches yieldimensionales [...] Wissen ist haltbares Wissen“ (Engelmayer zit. nach Thinesse-Demel 1994a: 165).

Soviel läßt sich also sagen, daß das eigene Tun zur Vertiefung und Absicherung des Lernens wesentlich ist und kein noch so durchdachtes museumspädagogisches Konzept die Eigenaktivitäten des Besuchers überflüssig machen kann. Und wenn eingangs gefragt wurde: „Sollte das Museum die Menschen zu sich hinführen oder sollte es ihnen entgegenkommen?“, so wäre darauf zu antworten, daß hier der ideale Zustand der einer gegenseitigen Annäherung wäre.

Rosenberg (2001), der vierzig Jahre den Louvre leitete, antwortet auf die Frage nach Sinn und Funktionsbestimmung des Museums, es sei ein gerichtet „for pleasure and for learning, and one should not be sacrificed for the other“ (70). Dem ist motivationstheoretisch insofern zuzustimmen, als sich das Ziel der Erfahrungsveränderung und -erweiterung (Lernen) mit Freude am spontanen Entdecken und eigener Kreativität zumeist leichter erreichen läßt. Andererseits stehen Vergnügen und Lernen, Unterhaltung und Bildung in einem Konkurrenzverhältnis, weil „Zeit und Mühe des Besuchers nur einmal verausgabbar sind“ (Graf 2000: 22). So gesehen besteht prinzipiell immer dieses Risiko, weil die Zeit und die Energie, die dem Unterhaltungsbedürfnis geopfert werden, dem Lern- und Bildungsbedürfnis vorenthalten werden.

Abschließend soll noch auf eine sehr junge Entwicklung hingewiesen werden, die für das Lernen im Museum von aktueller Bedeutung ist: das Museum im Internet. Denn die technischen Möglichkeiten erlauben es mittlerweile, ganze Museen und Neubauten durch virtuelle Präsentationen auf den PC-Schirm zu bringen. Beier-de Haan (2001) vermerkt:

„das Museum hat weltweit einen ganz neuen Ort gefunden: das *World Wide Web*. Computergesteuerte Animationen ermöglichen Ausstellungsbesuche im virtuellen Raum, im Internet. Es gibt Museen, die gar nicht mehr real erbaut werden, sondern nur im digitalen Raum gebildet werden, wie das Museum of Jurassic Technology (Museum der Technologie der Kreidezeit), dessen Anschrift [http://www.mjt.org/...](http://www.mjt.org/) lautet. Und es gibt Ausstellungen, deren Exponate nicht mehr die Dinge, das Materielle sind, sondern computergestützte dreidimensionale Rekonstruktionen“ (47).

Veltman (2001) betrachtet die Digitalisierung des Museums als eine „edle Herausforderung“ (72) für die Zukunft, während Schulz (2001) sich skeptisch zeigt: „Unbezweifelbar ist, daß das sinnliche Erlebnis eines Museumsbesuchs durch das Aufrufen von *Websites* nicht im entferntesten ersetzt werden kann. Allerdings könnte sich herausstellen, daß dieses Erlebnis von einem nennenswerten Publikumssegment gar nicht mehr gesucht werden könnte“ (154; vgl. auch Graf 1996: 229). Klein (1996) glaubt nicht an einen vollständigen Verdrängungsprozeß des Museums durch die elektronischen Medien, plädiert aber für ein Miteinander: „Realität wird über Virtualität siegen und die Museen können dazu einen wichtigen Beitrag leisten. Doch der Erfolg muß *mit* den Medien, nicht *gegen* sie errungen werden“ (83).

2.4 Die Religionskundliche Sammlung Marburg

Die Religionskundliche Sammlung befindet sich heute am Fuße des Marburger Landgrafenschlosses in der Alten Kanzlei, einem großzügigen Renaissance-Gebäude aus dem Jahre 1575. Die Sammlung wurde 1927 von Rudolf Otto ins Leben gerufen und danach von Heinrich Frick, Friedrich Heiler, Ernst Dammann, Käthe Neumann (als Kustodin), Martin Kraatz und Peter J. Bräunlein weitergeführt. Sie ist bis heute, wie Kraatz schon 1977 meinte, ein „Programm“ (388) geblieben und nicht, wie manche erhofften, ein „Großinstitut“ geworden.

In den 75 Jahren ihrer Existenz war der in Marburg tagende internationale Kongreß für Religionsgeschichte 1960 ein „Höhepunkt“ (387) für das religionswissenschaftliche Institut und damit auch für die Geschichte der Religionskundlichen Sammlung, die damals noch im Landgrafenfeschloß ausgestellt war. Denn dieses Ereignis war eines von denen, die

„von den Gründern der Sammlung als regelmäßige Aktivität geplant worden war: eine internationale religionsgeschichtliche Arbeitstagung. Zugleich stellte der Kongreß aber auch eine Krise dar. Er legte das Dilemma der Religionskundlichen Sammlung bloß. Das Ziel eines umfassenden internationalen religionsgeschichtlichen Forschungsinstitutes war nicht erreicht“.

Inzwischen hatten sich auch andernorts vergleichbare Institutionen gebildet, so daß infolge gewachsener Konkurrenz die weitgesteckte Absicht eines überregionalen Forschungsinstituts letztlich nicht erreicht werden konnte.

Hinzu kam folgendes: Während es für den heutigen Besucher zunehmend selbstverständlich geworden ist, mit durch Fernsehen, Printmedien und Reisen erworbenen eigenen Kenntnissen die Sammlung zu betreten, waren andererseits alle Institutsleiter keine religionswissenschaftlichen Feldforscher, die „das programmatische Bedürfnis gehabt hätte[n], die im Felde lebendige Situation auf geeignete Weise in einen musealen Rahmen zu übertragen und sie so einem fachlich wie persönlich interessierten Publikum zu vermitteln“ (388).

Zweifellos wurde das der Religionskundlichen Sammlung „von Anfang an aufgegebene Ziel, Religionen als lebende Organismen museal anschaulich zu machen,“ (389) durch die brillant-anschaulichen und lebendigen Führungen von Kraatz, die der Verfasser der vorliegenden Arbeit noch miterlebten durfte, erreicht. Aber es gab und gibt auch Besucher der Sammlung, die aus zeitlichen Gründen nicht in den Genuß einer solchen Führung kommen konnten. Daher wurde diesem Bedarf durch

die Anbringung von Beschriftungen versucht, Rechnung zu tragen, die jedoch den Lerneffekt einer Führung nicht ersetzen kann.



Abbildung 1: Die Religionskundliche Sammlung im Marburger Schloß

3. DER AUDIOFÜHRER „AUFMERKSAMES SEHEN“

3.1 Grundsätzliches zur Auseinandersetzung

3.1.1 Sehen als Handeln

Gleichsam als Rohstoff für die Konstruktion des Audioführers „Aufmerksames Sehen“ sollen Bedeutungsrelationen dienen, unter deren Verwendung der Verfasser bereits den „Übergangskreis“ als ein integratives Konzept der Körper- und Psychotherapie (Dech 2001) entworfen hat. Es mag überraschen, daß ein museumspädagogisches Konzept auf einer „Philosophie der Bewegungswissenschaft“ (Tamboer 1991, 1994) fußt; doch zunächst einmal zu der Frage, was unter „Bedeutungsrelationen“ zu verstehen ist:

Ausgehend von der Einsicht in die theoretische Untauglichkeit und bewegungstherapeutische Impraktikabilität eines Leib-Seele-Dualismus konstruierte J. W. I. Tamboer ein bewegungstherapeutisches Modell auf der Basis eines nicht-dualistischen, relationalen Körperfildes. Dieses schließt er sowohl an die Grundideen der modernen Physik als auch an die existentialistisch-phänomenologische Anthropologie Merleau-Pontys an, wonach jeder Mensch schon vorbewußt „intentional handelnd einbezogen“ (Tamboer 1991: 66) in eine für ihn bedeutungsvolle Welt ist. Anders ausgedrückt: „Im Rahmen eines relationalen Körperfildes haben wir es immer mit einem ‚Weltverstehen-in-Aktion‘ zu tun, d.h., der Mensch erscheint primär als ein handelndes Wesen“ (68).

Dieses Verhältnis zwischen Mensch und Welt bezeichnet der Begriff der Bedeutungsrelation, und Handeln ist in diesem Sinne die Verwirklichung von Bedeutungsrelationen. Einzelne Handlungsformen wiederum sind Verwirklichungen einer spezifischen Bedeutungsrelation, die immer dynamischer Natur sind und sprachlich mit Aktionsverbren („denken“, „sprechen“, „fühlen“, „bewegen“ usw.) benannt werden. Bedeutungsrelationen können in verschiedenen Ordnungssystemen des Handelns aktualisiert werden, die ich als „Handlungstypen“ bezeichne. So spreche ich beispielsweise von „Berührungshandeln“, „Bewegungshandeln“ und „Sprechhandeln“ (Dech 2001: Kap. 5).

Auf einen Museumsbesuch läßt sich das Tamboersche Handlungsmodell folgendermaßen applizieren: In Museen geschieht das Wahrnehmen von Exponaten primär auf dem Wege des Sehens. Weil davon auszugehen ist, daß das Sehen in einem Museum als ein absichtsvolles Tun aufzufassen ist, fasse ich es im Sinne Tamboers als ein Sehhandeln auf, das die Bedeutungsrelation „sehen“ verwirklicht. Zwar wird das Sehen gemeinhin der Sinnlichkeit („Gesichtssinn“) zugeordnet, doch ist es als eine Handlung ebensosehr ein geistiger Prozeß.

Ich betrachte das Sehhandeln aus fünf „Perspektiven“; es sind dies die auf den visuellen Wahrnehmungsakt bezogenen Bedeutungsrelationen der Neuorganisationssequenz des „Übergangskreises“: (1.) „annähern“, (2.) „akzeptieren“, (3.) „loslassen“, (4.) „bildhaft werden lassen“ und (5.) „sich einigen“ (zum Sinn dieser Bedeutungsrelationen vgl. Dech 2001: Kap. 2.5).

3.1.2 Das „Sehenlernen“ als eine pädagogische Aufgabe“

Wenn man gegen die Ansicht eines Gesprächspartners einwendet: „Ich sehe das anders“, spricht man auf diese Weise nicht nur die Tatsache eines unterschiedlichen Zugangs zu den Dingen aus, so wie etwa ein Maler einen Baum anders sieht als ein Förster, sondern die Äußerung impliziert auch den Gedanken, daß Sehen grundsätzlich immer – über den rein physiologischen Vorgang hinaus – ein mit Erkenntnis verbundener Akt des Wahrnehmens, des Urteilens ist. In diesem Sinne versteht Scharf (1999: 7) das Sehenlernen als Schärfung des kritischen Blicks. Im heterogenen Kreis unserer Sozial- und Sachbeziehungen kann ein solcher kritischer Blick zwischen den unterschiedlichsten Sichtweisen differenzieren und Position beziehen.

Wie sehr das Sehen ganz allgemein unser Leben dominiert, folgt schon daraus, daß das Auge die „größte Datenmenge über die Umwelt“ (Kres 1989: 62) liefert. Für den zeitgenössischen Photographen A. Gorsky gilt: „Sehen ist eine Form des Denkens“.⁴ Das Sehenlernen und das Denkenlernen sind nach Spies (1992) „nicht voneinander zu trennen“ (9). Mit dem Denken wächst das Sehen und umgekehrt nimmt mit dem Sehen die Kraft des Geistes zu. Ebenfalls hebt der Installationskünstler James Turrell (1993) die produktive Potenz des Gesichtssinnes hervor, wenn er sagt: „Das Gefühl kommt von den Augen her“ (40). Turrell ver-

4 Informationsblatt des Museums für Moderne Kunst, Frankfurt/Main zu den dort befindlichen Dauerexponaten des Künstlers.

steht seine eigenen Arbeiten, in denen er mit der Wirkung von Licht experimentiert, dahingehend, daß der Raum, den er gestaltet, sich von allem gewohnten Sehen entleert, so daß es möglich wird, „sich selbst zu sehen. Dieses Sehen, diese Leerung, erfüllt Raum und Bewußtsein“ (zit. n. Biernbaum 2001: 221). Die Künstlerin und Zeichenlehrerin Edwards (1982) hingegen zweifelt daran, daß sich das Sehenlernen ohne eigenes künstlerisches Tun bewerkstelligen ließe.⁵

„Die meisten Zeichenlehrer und Verfasser von Zeichenlehrbüchern beschwören den Anfänger, seine ‚Sehweise‘ zu ändern und überhaupt erst einmal ‚sehen zu lernen‘. Die Schwierigkeit besteht jedoch darin, daß sich diese Sehweise ebenso schwer beschreiben läßt wie das Balancieren beim Radfahren [...] Die meisten Menschen lernen es nie, bewußt genug zu sehen, um zeichnen zu können“ (14).

Daß prinzipiell hinsichtlich des Problems von Sehen und von Sehenlernen Erklärungsbedarf besteht, belegen Buchveröffentlichungen mit dem Titel „Sehenlernen“⁶, Do-it-yourself-Veranstaltungen wie „Zeichnen als eine Schule des Sehens“⁷ oder die Selbstpräsentation von Museen im Internet. Dort wird dem potentiellen Kunden auf Homepages der einzelnen Museen das Sehenlernen in Form spezifischer Vorträge über Ausstellungsobjekte angeboten. Auch einige kunsthistorische Fachbereiche deutscher Universitäten bieten eine „Schule des Sehens“ an und haben dabei die Verknüpfung vielfältiger Medien bei der Vermittlung von Lehrinhalten im Blick. Die Firma Krupp offerierte 1986 ihren Mitarbeitern eine Führung durch Kunstmuseen mit der Absicht, sie zu befähigen, ihren eigenen Augen trauen zu lernen.⁸ Wir sehen also: Das Sehen ist etwas, daß einem einerseits in die Wiege gelegt ist, andererseits erst erworben, erlernt werden muß und kann. Allerdings besteht deswegen kein Grund zur Geringschätzung der anderen Sinnesleistungen. Im Gegenteil

5 Vgl. auch „Zeichnen = Sehen lernen!“ von Clausen/Riedel (1980).

6 Wie z.B. „Sehenlernen“ von Hartwig (1976). Gelegentlich wird der Aufruf auch inhaltslos benutzt. Dies muß z.B. für Leber (1980) gesagt werden, in dessen Text sich keine inhaltliche Entsprechung finden läßt. Beide Autoren lassen sich dem Konzept der „Visuellen Kommunikation“ zuordnen, das zuerst von Ehmer (1970) vertreten wurde. Dieses Konzept wurde nicht in die Liste der referierten Texte zum Sehenlernen aufgenommen, weil sein Anspruch, vor allem gesellschaftskritische Dimensionen sehen zu lernen (s. Hartwig 1970 a, b), die historische Dimension des Kunstwerks zu sehr verkürzt (vgl. die Kritik von Weiler 1983: 300 u. 442).

7 Kursangebot der Sommerakademie Marburg im Sommer 2002.

8 Sprigath (1986).

ist eine Wirklichkeitswahrnehmung, die ausschließlich auf das Auge setzt, Resultat eines zivilisationsgeschichtlichen Entfremdungsprozesses:

„Die Verkümmерung der übrigen Sinne als Teil des Erkenntnisvermögens oder zumindest ihre Vernachlässigung hat auch etwas mit der Art und Weise zu tun, in der wir Bildung, Wissenschaft, Ökonomie, aber auch Kunst betrieben, nämlich unterschiedend, sezierend, segmentierend, hierarchisierend. Und das ist auch eine Sache des isolierten Sehens“ (Beck 1989: 141).⁹

3.2 Inhalt und Struktur

Im folgenden wird der Aufbau des Audioführers „Aufmerksames Sehen“ beschrieben. Der Text ist auf einer MD gespeichert, wird dem Besucher mit einem Abspielgerät ausgehändigt und untergliedert sich in insgesamt fünf Textabschnitte.

Begrüßung und Einführung

Der Besucher erhält an einer geeigneten Stelle (z.B. Kasse) der Sammlung den Audioführer mit dem Hinweis, daß er, wenn er die Nummer „1“ drückt, einen einführenden Text hören wird. Zugleich werden ihm die wichtigsten Funktionen des Geräts erläutert. Alles weitere ergibt sich aus dem gesprochenen Text des Audioführers. Dennoch sollte zur leichteren Orientierung auf dem MD-Player die wichtigsten Bedienungsschritte skizziert sein:

Abbildung 1: Orientierungstext auf dem MD-Player

LCD-Ziffer	Inhalt
1	Begrüßung und Einführung
2	Vorbereitung auf die Fragen
3	Die Fragen
*	Weiterführende Informationen
4	Abschlußtext
* Nummer des gewählten Exponats	

⁹ Vgl. auch Rückriem (1992: 14).

Zusätzlich erhält der Besucher ein Heft („Museumsführer „Aufmerksames Sehen“) mit den Erstinformationen zu den ausgewählten Exponaten.

Der Einführungstext könnte wie folgt lauten:

„Guten Tag, liebe Besucherin, lieber Besucher! Wir laden Sie ein, sich einige von Ihnen ausgewählte Ausstellungsstücke unserer Sammlung besonders aufmerksam anzusehen. Dazu dient dieser Audioführer als zusätzliches Angebot zu unseren sonstigen Führungen. In seinem Aufbau folgt er dem „Übergangskreis Sehhandeln“ des Autors Uwe Christian Dech.

Vor jedem Exponat, das mit dem Audiophonzeichen, einem stilisierten Ohr, versehen ist, werden Sie einige Fragen gestellt bekommen und Informationen erhalten. Keine Angst: Die Fragen setzen keine besonderen Vorkenntnisse voraus. Der Aufbau des Audioführers gibt Ihnen die Möglichkeit, Exponate unserer Sammlung einmal mit anderen Augen wahrzunehmen und vielleicht auch etwas länger vor ihnen zu verweilen, als man es üblicherweise tut. Weil der Durchgang pro Ausstellungsstück etwa 15 bis 20 Minuten in Anspruch nimmt, machen Sie es sich doch vor dem Exponat Ihrer Wahl bequem – vielleicht auf einer der sammlungseigenen mobilen Sitzgelegenheiten.

Bitte drücken Sie jetzt die ‚Pause‘-Taste, danach die Nummer ‚2‘ und dann ‚Play‘; aber erst dann bitte, wenn Sie den entsprechenden Informationstext im „Führer der Sammlung ‚Aufmerksames Sehen‘ zu dem Exponat gelesen haben.“

Vorbereitung auf die Fragen

Der zweite Textabschnitt könnte wie folgt lauten:

„Sie werden nun 18 Fragen zu dem Exponat hören. Vertrauen Sie dabei ruhig auf Ihre eigenen Wahrnehmungen und dem, was Sie mit Ihren eigenen Augen sehen. Es geht, wie gesagt, überhaupt nicht um Expertenwissen.

Zwischen den einzelnen Fragen drücken Sie bitte die ‚Pause‘- Taste und lassen Sie sich so viel Zeit, wie Sie für Ihre Antwort brauchen. Danach drücken Sie erneut ‚Play‘, um die nächste Frage zu hören.

Wählen Sie also nun bitte die Nummer ‚3‘ und drücken danach ‚Play‘, um die erste Frage zu hören.“

Die Fragen

Es sind die folgenden 18 Fragen zu hören:

- „Welche Frage oder welche Fragen stellen sich Ihnen beim ersten Betrachten des Exponats?
- Vielleicht möchten Sie jetzt erst einmal das Exponat auf sich wirken lassen und gar nichts tun?
- Welches Volumen hat das Exponat im Verhältnis zu dem Ihres Körpers?
- Aus welchem Material oder aus welchen Materialien könnte das Exponat bestehen? Wie ließe sich seine Farblichkeit beschreiben und wie würde es sich, wenn man es berühren dürfte, wohl anfühlen?
- Welche Einzelheiten entdecken Sie am Exponat?
- Können Sie sich das Exponat für einige Sekunden mit geschlossenen Augen vorstellen?
- Wie wäre dieser Gegenstand bewegt oder belebt vorzustellen?
- Von welcher Stelle aus können Sie das Exponat am besten in Ruhe betrachten?
- Gibt es einen Teil oder eine Farbe des Exponats, wovon Sie sich besonders angesprochen fühlen?
- Können Sie den von Ihnen ausgewählten Teil bzw. die von Ihnen favorisierte Farbe des Exponats nach Ihrer Phantasie und eigenen Einfällen zum Erzählen bringen? Versuchen Sie ruhig einmal, ihren eigenen Standpunkt zu verlassen und sich in den Gegenstand hineinzubegeben
- Welche Bedeutung hat für Sie dieses Exponat?
- Verspüren Sie eine Gemeinsamkeit zwischen sich und dem Exponat und wenn ja, wie könnten Sie diese formulieren?
- Unter welchen Umständen könnte dieser Gegenstand entstanden sein?
- Was ließe sich über die Rezeptionsgeschichte dieses Gegenstandes vermuten?
- Wenn Sie dieses Exponat betrachten – gibt es ähnliche Objekte, die Sie mit ihm assoziieren?
- Wenn Sie sich in diesem Raum einmal in Ruhe umschauen – welche Informationen werden Ihnen durch den Ausstellungraum vermittelt?
- Wo sind solche Exponate wie das hier Betrachtete außerhalb dieses Museums noch vorhanden?
- Angenommen, Sie sollten dem Exponat nun zum Abschluß selbst irgend einen Namen – auch Phantasienamen – geben, welcher wäre das?

Liebe Besucherin, lieber Besucher, vielleicht möchten Sie sich jetzt, da wir mit den Fragen am Ende angelangt sind, einige Zeit zum Nachdenken lassen. Möglicherweise setzen Sie ja auch dieses Frage-und-Antwort-Spiel nach Ihren eigenen Vorstellungen fort.

Wenn Sie dann die weiterführenden Informationen hören möchten, drücken Sie bitte die Audio-Nummer des Exponats, vor dem Sie stehen, und danach die Taste „Play“.

Weiterführende Informationstexte

Vom Quantum her sollten die Texte die Länge von je bis acht Minuten nicht überschreiten. Sie wurden so verfaßt, daß sie auch dem interessierteren Laien etwas sagen und den aktuellen Forschungsstand berücksichtigen. Wenn im folgenden an einem Beispiel vorgeführt wird, wie ein solcher Text gestaltet wurde, so ist dabei an die Voraussetzung zu erinnern, daß zu Beginn der Audioführung ein Erstinformationstext in schriftlicher Form ausgehändigt wird, der im Falle der Statue der Athena im Frankfurter Liebieghaus etwa so lauten kann:

„Die Skulptur der Athena wurde 1884 in Rom an den Hängen des Pincio unter einem Gebäude der Via Gregoriana, nicht weit entfernt von der Spanischen Treppe, gefunden. Das Werk ist eine Marmorkopie, die ein römischer Künstler nach dem Vorbild einer griechischen Bronzefigur angefertigt hatte. Das Original stand auf der Akropolis in Athen. Sein Schöpfer ist der Bronzebildner Myron, der in Griechenland um die Mitte des fünften Jahrhunderts lebte. Berühmt machte ihn seine Fähigkeit, komplexe Bewegungsmotive in ihrem organischen Zusammenhang lebendig zu erfassen. Athena ist die Tochter des Göttervaters Zeus und wurde von den Griechen als Kriegs- und Friedengöttin sowie insbesondere als Stadtpatronin Athens verehrt. Man erkennt sie üblicherweise am ledernen Brustpanzer der Ägis. Ölbaum, Speer, Helm und Eule sind weitere Attribute der Göttin. Die Athena des Myron entstammt einer szenischen Gruppe von zwei Figuren, der sogenannten Athena-Marsyas Gruppe, auf der die Tochter des Zeus zusammen mit einem Naturdämon, dem Satyr Marsyas dargestellt ist, der das Blasinstrument Auloi aufheben will, das Athena fortgeworfen hatte.“

Dem weiterführenden Informationstext wurde die folgende Passage aus der Liebieghaus-Monographie zugrunde gelegt:

„Die Marmorkopien der Athenastatue“

Seitdem Bruno Sauer im Jahre 1907 aufgrund der charakteristischen Züge des Athenabildes auf den hadrianischen Münzen das statuarische Urbild in den gleich großen Kopien der Marmortorsen in Paris, Madrid und Toulouse vermutete, und Ludwig Pollak 1909 mit der Veröffentlichung der Frankfurter Athena als nahezu vollständiger Statue den Schlüssel zum Verständnis und zur Rekonstruktion der myronischen Gruppe bot, sind bis heute eine Statue, sieben Torsen und vier Köpfe (bzw. Kopffragmente) als Repliken von der Athena aus der Marsyas-Gruppe des Myron bekannt geworden. Der Frankfurter Athena gehört schon ihrer Vollständigkeit wegen, aber auch dank ihrer Qualität der Vorrang. Sie wurde 1884 in Rom an den Hängen des Pincio unter dem Gebäude der Via Gregoriana 32 gefunden. Im Altertum lagen hier die Gärten des Lucullus. Zwar ist der Kopf aus parischem und der Torso aus pentelischem

Marmor gefertigt, doch stimmen beide Teile so genau in Ab- und Einarbeitung überein, daß an einer Zusammengehörigkeit nicht zu zweifeln ist. Außerdem sind noch die rechte Hand und ein Teil des rechten Unterarms von dieser Statue erhalten.

Die jugendliche Göttin scheint ruhig stehend dargestellt zu sein, doch der erste Eindruck täuscht: Trotz des langen, bis über die Füße herabfallenden Peplosgewandes kommt darunter das Bewegungsspiel der Glieder des Körpers deutlich zur Geltung. Das Gewicht ruht auf dem rechten, fest aufgesetzten Standbein. Der linke Fuß ist an der Ferse angehoben und stützt sich nur auf Ballen und Zehen. Das linke Knie ist angewinkelt. Es zeichnet sich deutlich unter dem Gewand ab. Locker und entlastet wirkt das Spielbein. Körper und Gewand wahren ihre Eigenständigkeit, sind aber aufeinander bezogen. Figurenaufbau und Faltenordnung sind als verschiedene Elemente auf eine Einheit abgestimmt. Das spannungsreiche Motiv vergegenwärtigt einen Augenblick des Innehaltens im Rhythmus eines Bewegungsablaufes. Dieser Moment ist wirkungsvoll in Szene gesetzt und gipfelt in der Wendung und Neigung des Kopfes mit dem zurückgeschobenen Helm. Das Gesicht ist entschieden nach links zur Spielbeinseite gewendet und dazu leicht geneigt, so daß die energische Blickrichtung zur Seite das Rechtsprofil des Kopfes fast zur Hauptansicht der Statue macht. In der strengen Formsprache eines reifen klassischen Stils muß im Original das Motiv einer innehaltenden Bewegung, eines Sich-Zurückwendens in Weitergehen erfaßt gewesen sein. Der Blick Athenas richtet sich auf ein Ziel, von dem her die Gebärde ihre Erklärung findet.

Unter den Repliken der Athena fallen zwei Exemplare, der Torso Lancelotti und der Pariser Torso, dadurch auf, daß ihr Peplosgewand nicht bis auf die Basis herabfällt, sondern die Füße zum Vorschein kommen läßt. Zwischen Gewand und Basis bleibt ein Zwischenraum, der die Stellung der Füße betont hervorhebt. Der Bewegungsablauf des Körperrhythmus kommt dadurch artikulierter und entschiedener zur Geltung. Für die Sorgfalt in der Ausführung der Replik Lancelotti mag noch ein Detail, die Angabe des Gewandsaumes am Apoptygma sprechen, die an keinem anderen Beispiel der Replikenserie zu beobachten ist.

Im übrigen sind alle Wiederholungen der Athena fast gleich groß – mit Ausnahme des stark verkleinerten Torsos in Reggio Calabria. Von den Repliken weichen die beiden in Florenz und Hamburg durch die Wiedergabe des Gorgoneion mit Aegis auf der Brust ab. Beim Hamburger Torso wirkt die kleine Aegis mit dem Gorgoneion wie ein angeheftetes Abzeichen. Vielleicht diente es als Erkennungszeichen, da die Staue möglicherweise als Einzelfigur aus der myronischen Gruppe kopiert worden ist. Aegis mit Gorgoneion dürften Zutaten des Kopisten sein.

Die Haartracht der Frankfurter Athena kommt unter dem hochgeschobenen Helm nur als Stirn- und Nackenrolle zum Vorschein; über den Schläfen hängen gebündelte Strähnen wellenförmig tief herab, die vor den Ohren nach oben geführt sind und die Ohrmuscheln frei lassen. Nacken und Schultern bleiben ebenfalls vom Haar frei. Allerdings zeigen unter den Wiederholungen die beiden Beispiele in Toulouse und Florenz eine andere Form des Nackenhaars; ein dichter Zopf fällt über Nacken und Schultern herab. Diese Abände-

rung läßt darauf schließen, daß es zu diesem Athenatypus, wie er am besten in den Exemplaren von Frankfurt, Rom (Lancellotti) und Paris sowie in dem Dresdener Kopf repräsentiert wird, auch Varianten gegeben hat.

Die Unterschiede in der Bearbeitung, Ausführung und Machart der einzelnen Exemplare der Replikenserie der Athena nimmt man als willkommene Merkmale für die Entstehungszeit der Kopien in Anspruch. Die Frankfurter Athena zielt auf eine weiche Modellierung ab. Dagegen kommt die volle plastische Rundung beim Dresdener Kopf viel stärker durch den scharf zugeschnittenen Kontur zur Geltung. Vergleicht man das Feld der Gewandfalten, so erscheint die Oberfläche des Athenatorsos im Louvre viel kleinteiliger gegliedert und reicher unterteilt als bei der Frankfurter Statue. Faltenstege und -täler heben sich betonter voneinander ab, und die Körperformen kommen unter dem Gewand stärker zur Geltung. Die freiplastische Wiedergabe der Füße bringt obendrein beim Pariser Torso das Standmotiv artikulierter zum Ausdruck. Die Madrider Wiederholung wirkt demgegenüber trocken und kraftlos. Die Wiedergabe der Falten erscheint vereinfacht und tendiert zum Schablonenhaften. Der Torso Lancellotti aber ist reich an Details bei lebendig modellierter Oberfläche; trotz der Vielfältigkeit im einzelnen bleibt die Einheitlichkeit im ganzen betont. Man achte nur einmal auf die Mittelbahn des Apoptyrgma mit den Schräg- und Staufalten; dieselbe Stelle ist bei allen übrigen Kopien als glatte Fläche wiedergegeben. Das Apoptyrgma selbst ist tief unterschnitten. Auch gibt es zahlreiche Furchen, die für die Verwendung des laufenden Bohrs charakteristisch sind, eine Marmorbehandlung, die in dieser Form gerade in hadrianischer Zeit (2. Viertel des 2. Jahrhunders n. Chr.) gerne angewandt wurde.

Ordnet man nun diese Merkmale einer zeitlichen Abfolge zu, dann spricht alles dafür, die Frankfurter Athena dem augusteischen Klassizismus zuzuweisen, während die stilistischen Parallelen für die Pariser Kopie in tiberischer Zeit, in der 1. Hälfte des 1. Jh. n. Chr. zu finden sind. Die Machart des Dresdener Kopfes läßt sich in trojanischer Zeit belegen, während das Kopffragment im Vatikan stilistisch darüber hinausweist und in die hadrianische Zeit gehört, wie auch der Torso Lancellotti. Von allen Wiederholungen der Athenastatuen steht die Version des Torso Lancellotti im Hinblick auf Qualität und Stil dem Marsyas vom Esquilin am nächsten. Die Herkunftsangabe aus der Villa Peretti läßt auf eine möglicherweise gleiche Provenienz vom Esquilin schließen“ (Daltrop, Bol 1982: 20, 24-25).

Diese Passage ist freilich wegen der vielen unerläuterten fachwissenschaftlichen Begrifflichkeiten für unsere Absichten nicht unbedingt geeignet. Ich habe daher zu Demonstrationszwecken die folgende Überarbeitung für den Audioführer „Aufmerksames Sehen“ vorgenommen:

„Bis heute sind neben dieser Frankfurter Figur sieben Torsen und vier Köpfe (bzw. Kopffragmente) der Athena des Myron als Repliken des griechischen Originals gefunden worden. Drei Torsen befinden sich in Paris, Madrid und

Toulouse. In Deutschland finden wir noch Kopien in Hamburg und Dresden, doch wird der Athena im Frankfurter Liebieghaus wegen ihrer Vollständigkeit und ihrer Qualität der Vorrang zugesprochen. Wenden wir uns zunächst der Beschreibung ihrer Gestalt zu:

Die jugendliche Göttin scheint auf den ersten Eindruck ruhig stehend dargestellt zu sein, doch dieser erste Eindruck täuscht: Trotz des langen, bis über die Füße herabfallenden Gewandes kommt darunter das Bewegungsspiel der Glieder des Körpers deutlich zur Geltung. Das Gewand ist ein Peplos, ein rechteckiges Tuch, dessen oberes Drittel übergeschlagen und das dann um den Körper geschlungen wird. Das Gewicht der Athena ruht auf dem rechten, fest aufgesetzten Standbein. Der linke Fuß ist an der Ferse angehoben und stützt sich nur auf Ballen und Zehen. Das linke Knie ist angewinkelt. Es zeichnet sich deutlich unter dem Gewand ab. Locker und entlastet wirkt das Spielbein. Körper und Gewand wahren ihre Eigenständigkeit, sind aber aufeinander bezogen.

Die Haartracht der Athena kommt unter dem hochgeschobenen Helm nur als Stirn- und Nackenrolle zum Vorschein; über den Schläfen hängen gebündelte Strähnen wellenförmig tief herab, die vor den Ohren nach oben geführt sind und die Ohrmuscheln frei lassen. Nacken und Schultern bleiben ebenfalls vom Haar frei. Der Figurenaufbau und die Faltenordnung des Gewandes sind als verschiedene Elemente auf eine Einheit abgestimmt. Die Gesamtfigur wirkt wie aus einem Guß, obwohl der Kopf aus parischen und der Torso aus pentelischem Marmor, also Materialien aus verschiedenen Teilen Griechenlands, gefertigt sind.

Der Gesamteindruck der Skulptur ist der eines momentanen Innehaltens innerhalb eines rhythmisierten Bewegungsablaufes. Dieser Augenblick ist wirkungsvoll in Szene gesetzt und gipfelt in der Wendung und Neigung des Kopfes mit dem zurückgeschobenen Helm. Das Gesicht ist entschieden nach links gewendet und dazu leicht geneigt. Deshalb macht die energische Blickrichtung zur Seite das Rechtsprofil des Kopfes fast zur Hauptansicht der Statue. Für diesen Gestus gibt es folgende Erklärung: Der Dichter Pindar berichtet im 12. pythischen Siegeslied aus der Zeit um 490 v. Chr., daß Athena die Auloi, die Doppelflöte, ein oboenähnliches Blasinstrument erfunden habe. Athena habe, nachdem der ihr nahestehende Grieche Perseus die Gorgone Medusa enthauptet hatte, die Wehe- und Klagelaute der Gorgonenschwestern Medusas mit diesem Blasinstrument nachgeahmt, das sie zu diesem Zweck erfand. Als sie bemerkte, daß sich beim Musizieren ihre Gesichtszüge entstellten, warf sie die Auloi weg, und der Satyr Marsyas nahm sie an sich. In römischer Zeit ließ der Dichter Ovid in seinem Werk ‚Fasti‘ die Göttin Minerva, welche von den Römern der Athena gleichgesetzt wurde, selbst zu Wort kommen. Athena sagt dort: Denn ich bohrte zuerst in das Buchsbaumholz einige Löcher,/Wohl gefiel mir der Klang – da sah ich im Spiegel der Wellen,/Wie mein jungfräulich Gesicht häßlich geschwollen erschien./Soviel ist mir diese Kunst doch nicht wert! Hinweg mit der Flöte!/Rief ich und warf sie ins Gras, wie es am Ufer dort wuchs./Einer der Satyrn fand sie; er staunte und wußte den Brauch nicht/Bis er durch Blasen erfuhr, daß sie mit Tönen begabt;/Läßt durch die Finger bald Luft und hält bald wieder zurück sie,/Und

schon brüstet er sich unter den Nymphen der Kunst,/Fordert Phöbus sogar zum Wettstreit. Und Phöbus, der Sieger/Hängt ihn auf und zog von seinen Gliedern die Haut./Wir müssen uns also Athena zusammen mit Marsyas vorstellen, wenn wir die Statue betrachten: Während Athena schon im Fortschreiten begriffen ist, wendet sich ihr Blick zurück, weil ihr Marsyas genahrt war, der die fallengelassene Flöte ergreifen möchte.

Einige Worte noch zu der Athena als Göttin: Dem Mythos zufolge wirkte sie nicht nur als Kriegsgöttin, die entscheidend den Gewinn des Trojanischen Krieges mitbestimmte und als Stadtpatronin den Athener Bürgern, die ihr den Parthenon-Tempel auf der Akropolis errichteten, Schutz bot. Darüberhinaus wurde sie auch als Bewahrerin handwerklicher Kunstfertigkeiten angesehen. So soll sie dem Menschen auch den Pflug gebracht und ihn den Ackerbau gelehrt haben.

Vergleichen wir nun zum Schluß die Frankfurter Athena mit einigen anderen Athena-Kopien der Marsyas-Gruppe, so fällt beispielsweise auf, daß der Dresdener Kopf runder und weiblicher konturiert ist als dieser hier. Betrachtet man die Gewandfalten, so erscheint die Oberfläche des Athenatatos im Louvre viel kleinteiliger gegliedert und reicher unterteilt als bei der Frankfurter Statue. Faltenstege und -täler heben sich beim Pariser Exemplar betonter voneinander ab, und die Körperformen kommen unter dem Gewand stärker zur Geltung. Die freiplastische Wiedergabe der Füße bringt obendrein beim Pariser Torso das Standmotiv artikulierter zum Ausdruck. Die Madrider Wiederholung wirkt demgegenüber trocken und kraftlos, denn die Wiedergabe der Falten erscheint vereinfacht und tendiert zum Schablonenhaften. Der Torso in Rom aber ist reich an Details bei lebendig modellierter Oberfläche; trotz der Vielfältigkeit im einzelnen bleibt die Einheitlichkeit im ganzen betont.

Stilistische Erwägungen sprechen dafür, daß diese römische Kopie im Liebieghaus Frankfurt dem Klassizismus aus der Zeit des Kaisers Augustus zuzuweisen ist.“

Nach dem weiterführenden Informationstext hört der Besucher erneut die Stimme des Audiophon-Sprechers:

„Bitte wählen Sie jetzt die Nummer ‚4‘ und drücken Sie danach ‚Play‘.“

Abschlußtext

„Liebe Besucherin, lieber Besucher,
wir sind nun am Ende dieses Durchgangs mit dem Audioführer ‚Aufmerksames Sehen‘ angelangt. Sicherlich sind in diesen Minuten einige Ihrer Fragen beantwortet worden, vielleicht sind aber auch neue entstanden. Sie sind nun eingeladen, Ihre Fragen auf einem dafür vorgesehenen Blatt zu formulieren, das Sie dort bekommen, wo Sie auch diesen Audioführer erhalten haben. Die

AUFMERKSAMES SEHEN

Mitarbeiter der Sammlung werden sich bemühen, Ihre Fragen innerhalb der nächsten Zeit zu beantworten.

Wenn Sie noch ein weiteres Exponat betrachten wollen, wählen Sie wieder die Nummer „3“ und drücken dann „Play“, um wieder zu den Ihnen nunmehr bekannten Fragen zu kommen.“

4. DIE INFORMATIONSTEXTE ZU AUSGEWÄHLTEN EXPONATEN DER RELIGIONSKUNDLICHEN SAMMLUNG MARBURG

4.1 Zielsetzung und Auswahl der Exponate

Die Hörtexte sollen dem interessierten Laien in einer für ihn verständlichen Sprache¹⁰ Fachinformationen und Verständnishilfen zu Herkunft und Wesen der Exponate vermitteln. Dabei ist die Auswahl der 25 Gegenstände primär von der Funktion der Audioführers geleitet, der – seinem Programm gemäß – an der visuellen Erfahrung ansetzt. Folglich sollte das präsentierte Ausstellungsstück so beschaffen sein, daß es dem Auge von sich aus einen gewissen ästhetischen Anreiz bietet. Sodann sollte die Präsentationsweise des jeweiligen Objekts den Besonderheiten einer Audioführung insofern entgegenkommen, als eine entspannte Beleuchtungshaltung eingenommen werden kann. Ein tiefes Hinabbeugen über eine Vitrine etwa wäre hierfür nicht sonderlich günstig. Schließlich sollte aus jedem Raum mindestens ein religiöser Gegenstand vertreten sein, der – im subjektivem Verständnis des Verfassers freilich – als bedeutungsvoll für den Kernbestand der Religion herangezogen werden kann, für die er exemplarisch steht.

Die folgende Tabelle führt die ausgewählten Exponate auf, ordnet sie dem Standort in der Sammlung sowie ihrem Themengebiet zu und nennt ihre jeweilige Inventarnummer.

10 Als vorbildhaft in dieser Hinsicht erschienen mir auf religionskundlichem Gebiet die Arbeiten Helmuth v. Glasenapps (1891-1964), die sich durch Allgemeinverständlichkeit auszeichnen und über die Fachwelt hinaus Anerkennung fanden (vgl. Brockhaus 1997: 597-598).

Nr.	Exponat	Themengebiet (Abteilung) Stockwerk/Inventarnummer
1	Gipsabguß eines großen Sitzbildes der Göttin Sachmet	Institutionell erloschene Religionen (II) 1/By 096
2	Durgā als Mahishāsuramardinī	Hinduismus (I) Parterre/ Lp 355
3	Gipsmodell der „Pyramide der gefiederten Schlangen“ von Xochicalco	Institutionell erloschene Religionen (II) 1/By 096
4	Gipsabguß der „Großen Sitzen-den“ aus Tell-Halaf	Institutionell erloschene Religionen Parterre/Bm 5
5	Schmuck eines Thoraschreins	Judentum (III) 1/38, 39 a-b, 40
6	Schutzmantelmadonna	Christentum (III) 1/E a 19
7	Volto Santo	Christentum (III) 1/Ea 170
8	Koran-Buch	Islam (III) 1/Hi 017
9	Schutzgottheit Ikenga der Ibo	Stammesreligionen (IV) 1/Ag 129
10	Drei Holzfetische vom Stamm der Sura	Stammesreligionen (IV)1/ Ag 181-183
11	Gewand und Trommel eines Schamanen	Stammesreligionen (V) 1/ Av 001
12	Ahnenschädel der Asmat	Stammesreligionen (V) 1/As 051
13	Malanggan-Schnitzereien aus Neuirland	Stammesreligionen (V) 1/As 015, 016, 019
14	Stulpmaske der Witu-Inseln	Stammesreligionen (V) 1/As 041
15	Hina-Matsuri (Puppenfest)	Japan (Vorraum) 2/Ru 83
16	Der Rasatanz von Krishna Gopīnātha	Hinduismus (VI) 2/Lp 240
17	Der kosmische Tänzer Shiva Natarāja	Hinduismus (VI) 2/Lp 130
18	Holzfigur des sitzenden Kriegsgottes Guandi	China (VI) 2/Pt 015
19	Kang yuanshuai – General Kang	China (VI) 2/Pt 068
20	Sitzender Buddha	Buddhismus in Südostasien (VII) 2/Mr 004/1-4
21	Stehender Buddha	Buddhismus in China (VIII) 2/ Nt 67

22	Lehrstuhl eines Zen-Meisters	Buddhismus in Japan (IX) 2/ Nu 27
23	Dainichi Nyorai	Buddhismus in Japan (IX) 2/ Nu 35
24	Dreistöckige Miniaturpagode	Buddhismus in Japan (IX) 2/ Nu 121
25	Bodhisattvas Fugen und Monju	Buddhismus in Japan (IX) 2/ Nu 021-R u. 022-R

4.2 Realisierung

4.2.1. Hörtexte

Der Inhalt der Hörtexte sollte über die von der Sammlungsleitung angebrachten Beschriftungstexte zu den Exponaten hinausgehen, die Länge des akustischen Materials sollte aber die Dauer von ca. acht Minuten nicht überschreiten. Dem jeweiligen Hörtext ist stets eine Erstinformation vorangestellt. Das Vorlesen der Texte dürfte etwa dieselbe Zeit in Anspruch nehmen wie für die Beantwortung der gestellten Fragen aufzuwenden ist.



Abbildung 2: Gipsabguß eines großen Sitzbildes der Göttin Sachmet (Detail)

4.2.1.1 Gipsabguß eines großen Sitzbildes der Göttin Sachmet

Erstinformationen

Dieser Gipsabguß stellt die Sachmet dar, eine der bekanntesten Göttinnen Ägyptens, die seit dem Alten Reich, das von 2707 bis 2170 v. Chr. währte, schon in den Pyramidentexten als Mutter des Königs und in einer schützenden Funktion genannt wird. In dieser Beschützerfunktion liegt übrigens eine Parallele zur indischen Göttin Durgā, von der in der hiesigen Religionskundlichen Sammlung ebenfalls eine figürliche Darstellung zu betrachten ist.

Sachmet war so populär, daß man ihr in allen erhaltenen Tempeln Ägyptens begegnet. Der Name Sachmet bedeutet die „Mächtige“, und das Original dieser Sitzstatue war aus schwarzem Granit und trug den Beinamen „Die schöne vereinigende Sachmet“. Es stand im Tempel der Göttin Mut in Karnak, der größten Kultstätte Ägyptens nahe dem heutigen Luxor, ehemals Theben und Hauptstadt des Landes im Neuen Reich, das nach heutiger Datierung von 1550 bis 1103 v. Chr. dauerte (vgl. v. Beckerath 1997: 187-192). Das Besondere an diesem Tempel der Mut, der unter Pharao Amenophis III. erbaut wurde, ist, daß er eine Reihe von 600 löwenköpfigen Statuen beherbergte. Eine von ihnen ist dieses Sitzbild der Göttin Sachmet.

Weiterführender Informationstext

Die Darstellung der Göttin Sachmet zeigt die Göttin in typischer Erscheinungsform als Frau mit Löwenkopf, die mit einem langem, enganliegenden Gewand gekleidet ist. Im Alten Reich war Sachmet noch nicht wie hier mit Attributen versehen, und nur die langen Haare der Frauenperücke fielen vom Löwenkopf herab und verdeckten so den Übergang zwischen Löwenkopf und Menschenleib. Zahlreiche archäologische Funde belegen allerdings, daß Sachmet seit der Zeit des Neuen Reiches immer mit charakteristischen Attributen dargestellt wird (vgl. Heike Sternberg in: Helck/ Westendorf 1984: 323): Auf dem Kopf trägt sie über der Perücke eine Sonnenscheibe mit der Uräus-Schlange. Hier sehen Sie Sachmet thronend, was Macht- und Herrschaftsanspruch signalisiert: In ihrer linken Hand, die auf dem Oberschenkel ruht, hält sie das Lebenszeichen, während die andere Hand flach auf ihrem rechten Oberschenkel liegt.

Als Herkunfts- und Hauptkultort der Sachmet gilt seit dem Alten Reich die Hauptstadt Memphis im Norden Ägyptens (vgl. 324). Der Ü-

berlieferung zufolge war sie seit dieser Zeit Schutzgöttin des Ärztestandes. Bemerkenswert hierbei ist der Aspekt, daß Sachmet als weibliche Gottheit auch einen unheilstiftenden Charakter hat und als Vernichterin, die in der Wüste lebte, Krankheiten und Seuchen sandte, die dann von heißen Wüstenwinden verbreitet die Menschen befieLEN. Wenn sie also Krankheiten sandte, war sie auch, nach ägyptischer Vorstellung, in der Lage, Krankheiten zu heilen.

Im Mittleren Reich, in der Zeit von 2119 bis 1789 v. Chr., tritt die Funktion der Sachmet als kriegerische Göttin hervor: „Ihre Charakterzüge als wilde und gefährliche Göttin, die sich der Feinde der Götter und des Königs bemächtigt“ (325) zeigen sich in dieser Zeitspanne ganz deutlich. In dieser Eigenschaft als Kämpfende und Feinde vernichtende Figur erkennen wir eine gewisse Nähe zum Mythos der indischen Durgā, die die göttliche Ordnung durch Abwehr aufständischer Dämonen garantierte.

Seit dem Neuen Reich, zur Erinnerung: zwischen 1550 und 1103 v. Chr., ist die Verbindung der Sachmet zu dem Schöpfergott und Herrn von Memphis Ptah so eng, daß „sie fast nicht mehr ohne ihn dargestellt wird“ (Hoenes 1976: 118). „„Geliebt von Ptah“ ist deshalb ihr häufigstes Beiwort“ (109) in dieser Zeit und parallel zum wachsenden Einfluß der Stadt Memphis wächst auch die Bedeutung der Göttin Sachmet. In dieser Zeit verbreitete sich ihr Aspekt der Feuer- und Flammengöttin. Zugleich eigneten ihr die Ägypter jetzt auch Kriegsgerät, wie z.B. Pfeile, als Attribute zu; und man beschwörte die Göttin, ihre Waffen nicht gegen einen selbst zu richten. Sachmet erscheint nun auch im ägyptischen Totenbuch und in den Unterweltbüchern unter diesem Aspekt.

In der von 664 bis 336 v. Chr. andauernden Spätzeit tritt die Göttin besonders häufig in magischen Beschwörungs- und Drohritualen auf. Dies ist mit der in der Spätzeit allgemein „überhandnehmenden Praxis der Orakel und der Magie zu erklären“ (74). Damals war es vornehmliche Aufgabe eines Sachmet-Priesters, mittels magischer Praktiken Krankheitsdämonen abzuwehren. Wie bereits gesagt, ist die Beziehung der Sachmet zur Medizin und ihr Patronat über die Ärzteschaft und die Heilkunst über ihr Wirken als Vernichterin zu erklären.

Noch in der griechischen Zeit wird von einem Volkskult um die „Sachmet des König Sahure“ berichtet und noch im 3. und 4. nachchristlichen Jahrhundert erinnerten sich die Griechen an Sachmets Zauberkraft. Ein spätägyptischer Papyrus unterrichtet über magische Praktiken und gibt Antworten auf Fragen, die Hilfesuchende an die Sachmet richteten (62).

Insgesamt läßt sich sagen, daß der Kult um die Göttin Sachmet im wesentlichen ein Volkskult blieb und von priesterlicher Spekulation fast freibleib. Die Ägyptologin Sigrid Hoenes erklärt die große Popularität der Sachmet mit ihrer „klaren ‚Konzeption‘“ (230) und mit der Unkompliziertheit ihres Wirkens. Sie sagt: „Vergegenwärtigt man sich ihre Funktion als Krankheitsbringerin, als Schutzgöttin der Ärzte, so kann man sich gut vorstellen, daß Kranke die Göttin um Heilung baten und das Standbild der Sachmet berührten, um die Wirkung zu erhöhen. Vielleicht waren es aber auch Genesene, die auf diese Weise für ihre Wirkung dankten“ (44). Sachmet war, um es mit Hoenes bündig zu sagen, „eine große Göttin, aber doch wiederum nicht so groß, um für den ‚kleinen Mann‘ unerreichbar zu sein“ (230). Eventuell mag man aus christlicher Perspektive an die Marienverehrung der Volksfrömmigkeit denken, die auch etwas ganz anderes ist als die sublimen theologischen Spekulationen über die jungfräuliche Mutter des Erlösers.

Hören Sie bitte zum Abschluß einen von dem Ägyptologen Jan Assmann übersetzten Ausschnitt aus einer Hymne an Sachmet als Herrscherin über Unter- und Oberägypten. Die Hymne preist sie dafür, wie sie den Sonnengott Re auf der Barke während seiner Fahrt über den Himmel zu seinem Schutz begleitet:

„Lob, Lob deinem schönen Antlitz,
du Edle des PTAH-Tempels,
SACHMET, die Große, Herrin des Himmels;
Kopfschmuck des Re, wenn sie in der Barke fährt,
sein Auge im ‚Großen Haus‘,
seine Kronenschlange im Königshaus;
sein Kopfschmuck in der Nachtbarke,
die bei ihm ist in der Tagbarke.
Sie gibt, daß der Angreifer umzingelt wird und eilt, ihn
zu packen,
nachdem sie ihren „Dreißigerspeer“ umfaßt hat.
SACHMET, die Große, die PTAH liebt,
Herrin des Himmels, Herrscherin der beiden Länder.“
(Assmann 1975: 466-467)



Abbildung 3: Durgā als Mahishāsuramardini

4.2.1.2 *Durgā als Mahishāsuramardini*

Erstinformationen

In der Gestalt der Durgā vereinigt sich eine große Zahl verschiedener Göttinnen, die im Laufe der Zeit in Indien verehrt wurden. Als Muttergöttin und „Weltenmutter, in der alle Göttinnen verschmolzen werden“ (Glesenapp 1922: 147), sind ihre Erscheinungsformen „so vielgestaltig“, daß selbst die größten männlichen Götter der indischen Geisteswelt: Brahmā, Vishnu und Shiva „ihr Wesen nicht zu erfassen und zu beschreiben imstande sind“ (Glesenapp 1948: 26). Die zahlreichen Aspekte der Durgā reichen von „freundlich und gnädig“ bis „furchtbar, zornig und grausam“. Hier begegnet uns die Erscheinungsform der grausamen Durgā, die Mahishāsuramardini, was so viel heißt wie „die den Dämon Mahisha vernichtet“. Das Exponat vor Ihren Augen zeigt in ikonographisch typischer Weise eine in der hinduistischen Mythologie und Dichtung vielbeschworene Kampfszene, in der Mahishāsuramardini gerade einen Büffeldämon besiegt, der in menschlicher Gestalt die Welt zu vernichten drohte.

Die Durgā wird von zwei weiteren Figuren flankiert und bildet mit ihnen eine Figurengruppe, die während der jährlichen Durgā Pujā (Anbetung) kultisch verehrt wurde. Danach wurde sie nicht, wie in Indien üblich, in einem Bestattungsritus beigesetzt, sondern in die Religionskundliche Sammlung gegeben.

Weiterführender Informationstext

In dem Märkandeya-Purāna, einem heiligen hinduistischen Text, welcher der Verehrung der Durgā gewidmet ist, und sich bis auf den heutigen Tag im Nordosten Indiens, in Bengalen, großer Beliebtheit erfreut, wird die Legende der Göttin folgendermaßen erzählt: „Durgā existiert seit Ewigkeit und in Ewigkeit. Wenn sie sich offenbart, um zum Heil der Götter und Menschen zu wirken, dann heißt es in der Welt, sie sei geboren worden“ (Glesenapp 1922: 143).

Wie es in der hinduistischen Mythologie heißt, waren die Götter nach hundertjährigem Streit von den Asuras, „menschenähnlichen Wesen von bald schönem, bald grausigem Aussehen“ (105), unter ihrem Anführer vollständig entmachtet worden. In der Folge eignete sich der tyrannische Dämonenkönig Mahishāsura die Stellung des Gottes Indras an und begann, über die Welten zu herrschen.

Als der Dämonenkönig mit Weltvernichtung drohte und das Gleichgewicht des Kosmos endgültig der Gefahr der Zerstörung aussetzte, hatten die Götter, „angeführt von Brahmā, ihre Zuflucht zu Shiva und Vishnu genommen, denn sie wußten gegen den Büffeldämon kein Mittel. Doch auch Shiva und Vishnu zeigten sich machtlos. In ihrem Zorn traten die Götter gemeinsam dem Bösen entgegen. Flammen des Zorns schlugen aus ihren Mündern und vereinigten sich zu einer feurigen Wolke, um schließlich die Gestalt einer achtzehnarmigen Göttin anzunehmen. Nun sahen sich die Götter, die alle eine gesonderte, aber begrenzte Macht verkörperten, der Gestalt gegenüber, aus der sie einstmals entstanden waren. Shakti, die urweibliche Kraft und Lebensenergie, war neu erstanden“ (Schleberger 1986: 121) und zeigte sich in der weiblichen Göttin Durgā Mahishāsuramardinī.

Solche Katastrophenmythen, in denen aufständische Gestalten, Dämonen oder Titanen, die Götter- und Weltordnung bedrohen, gibt es mehrfach. Und auch von einer weiblichen Gottheit als Verteidigerin der göttlichen Ordnung wird andernorts, so etwa bei der ägyptischen Sachmet, die ebenfalls in der Marburger Religionskundlichen Sammlung zu sehen ist, berichtet.

Die Durgā als Dämonenvernichterin steht hier rot gekleidet vor uns. Ihr Blick richtet sich leicht nach oben. Durgā trägt eine Krone und ist reich geschmückt. Ihr drittes Auge weist auf ihre Beziehung zu Shiva hin. Um für den Kampf gegen den Dämonenkönig gewappnet zu sein, hat ihr jeder „Deva“, wie im Hinduismus ein Gott genannt wird, eine Waffe gegeben: u. a. Shiva den Dreizack, Vishnu den Diskus, Varuna die Meeresschnekkentrompete, Vāyu den Bogen, Sūrya die Pfeile, Indra den Donnerkeil, Yama den Züchtigungsstab, Kāla das Schwert, Visvavakarman den Schild und der Himālaya den Löwen als Reittier.

Die hinduistische Mythologie erzählt weiter, daß (die Durgā) Mahishāsuramardinī zuerst das Heer des dämonischen Titanen vernichte und dann den Büffeldämon mit der Schlinge fing. Schleberger führt dazu in seinem Buch über die indische Götterwelt aus: Weil dieser Dämon die „Fähigkeit besaß, sich in jede andere Gestalt zu verwandeln, konnte er als Löwe zwar aus der Schlinge entschlüpfen, dem Schwert der Göttin aber nicht entgehen“ (Schleberger 1986: 121). Er verwandelt sich nun in einen Elefanten, dem Durgā den Rüssel abschlägt, „worauf der Dämon in seine ursprüngliche Gestalt als Büffel zurückkehrte und mit seinem Hufschlag das All erschütterte. Doch die Göttin zeigte sich nur belustigt, als sie sah, wie der Büffel mit seinen Hörnern ein Gebirge ausriß und gegen sie schleuderte. Mit einem Pfeilhagel zerstob sie das Gebirge,

schwang sich auf den Rücken des Titanen und bohrte ihm den Dreizack in den Nacken. Noch einmal versuchte der Dämon, in der Gestalt des Helden zu entweichen, wurde aber sogleich von der Göttin mit einem Streich ihres Schwertes entthauptet“ (122).

Die Figurengruppe vor Ihren Augen stellt den dramatischen Moment vor der Tötung des Dämons dar. Es zeigt die Göttin, hier in einer ikonographischen Variante mit zehn Armen, wie sie den Büffeldämon in Menschengestalt mit der Lanze verwundet. Der Kopf des Büffels liegt auf dem Boden vor ihr. Wie einige andere Göttinnen auch, so etwa die orientalisch-römische Kybele, hat sie einen Löwen als Begleittier, der hier mit ausgestreckten Krallen nach dem Ungetüm in Menschengestalt greift. Mit dessen Tod wird das kosmische Gleichgewicht wieder hergestellt, und die Götter können wieder souverän regieren (vgl. Bedi 2002: 73).

Der siegreiche Kampf dieser „flammenden Gottheit“ (Mitchell 2001: 46) bildet ein in Indien äußerst beliebtes Motiv in der Ikonographie der Göttin Durgā seit dem vierten Jahrhundert unserer Zeitrechnung. Figuren wie diese finden sich bis heute als Gaben in Dorftempeln, besonders anlässlich von Tempelfesten. In Bengal, dem Hauptsitz ihrer Verehrung, wird im Monat Āśvina, unserem Oktober, neun Tage lang ein großes Fest, Durgā Pūjā genannt, mit großem Pomp gefeiert.

Hören Sie abschließend einen heiligen Text, der bis auf den heutigen Tag in Bengal zu Ehren der Göttin Durgā rezitiert wird. Er unterstreicht ihren mildtätigen Aspekt und stammt aus dem Text „Devīmahātmya“, was soviel wie „die Verherrlichung der Göttin“ heißt. Das Devīmahātmya ist ein Abschnitt aus dem Mārkandeya-Purāna, das 1008 Namen zur Verehrung der Durgā nennt (Sharma 2001: 14) und einen großen Bekanntheitsgrad in der indischen Mythologie und Dichtung hat.

Hören Sie hier zunächst den Originaltext im Sanskrit und dann den Textausschnitt in deutscher Sprache nach der Übersetzung des Religionswissenschaftlers und Indologen von Glasenapp (1953: 36):

[Originaltext Sanskrit]

„Der Guten Heil bist du, der Bösen Unheil,
Die prüfende Vernunft im Herz der Weisen,
Bei Frommen Glaube, Schamgefühl bei Eitlen,
Beschütz' uns, Mutter, die wir laut dich preisen“ (4, 4).

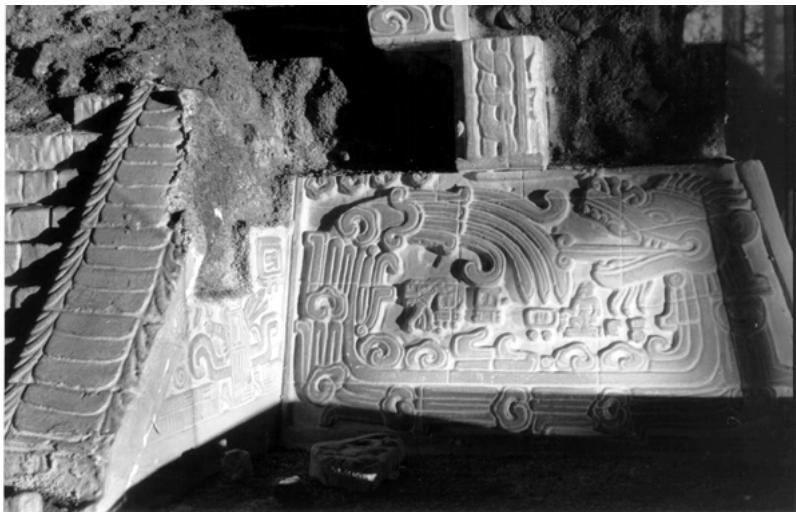


Abbildung 4: Gipsmodell der „Pyramide der gefiederten Schlangen“ von Xochicalco (Detail)

4.2.1.3 Gipsmodell der „Pyramide der gefiederten Schlangen“ von Xochicalco

Erstinformationen

Wir sehen ein Gipsmodell der Ruine des wichtigsten Heiligtums von Xochicalco, der „Pyramide der gefiederten Schlangen“ (Prem 1995: 351), auf einem Berg in Mexico gelegen. Xochicalco, der Name der Stadt aus Tempeln, Kultgebäuden und Ballspielplätzen auf der Bergspitze, bedeutet „Ort des Blumenhauses“ (Krickeberg 1956: 412). Dieser Ort scheint ein Mittelpunkt jener Völker gewesen zu sein, aus deren Kultur die der Azteken später entsproß. Ihre Blütezeit lag vermutlich zwischen 600 und 900 unserer Zeitrechnung (vgl. Hirth 1995: 57). Einige an den Wandteilen der Pyramide erkennbare Hieroglyphen deuten auf das astronomisch bedeutsame Ereignis einer Kalenderreform hin, zu deren Gedanken die Halle wohl erbaut wurde. Auch die an den Wänden angebrachten Feuerschlangen und die rituelle Symbolik geben Kunde von einer Hochkultur der „Mixteca-Puebla“ (Vaillant 1957: 260).

Die Sprache und die Stammeszugehörigkeit der Priester auf dem Berg und der Arbeiter, welche am Fuße des Berges lebten, ist unbekannt, weil dieses Volk in der späteren Epoche der Azteken „schon längst in anderen Völkern aufgegangen“ (Krickeberg 1956: 421) war. In Bauweise und Dekoration unterscheidet sich der Tempel von Xochicalco grundsätzlich von den Bauten Teotihuacans.

Weiterführender Informationstext

Xochicalco liegt südwestlich von der mexikanischen Hauptstadt entfernt auf einem isolierten Ausläufer der sich vom Ajusco-Vulkan herabziehenden Bergkette. Die Ruinen der Stadt, die ursprünglich als eine gigantische Kultstätte gebaut wurde, befinden sich auf einem mächtigen Hügel, der zu früheren Zeiten „in zahlreichen Terrassen anstieg und durch einen breiten Graben gesichert war“ (Vaillant 1957: 216).

Auf der Spitze dieses Berges stehen auf einer kleiner Plattform Reste einer Kultstätte, die heute als „Pyramide der gefiederten Schlangen“ bezeichnet wird (vgl. Prem 1995: 351). Seinen Namen verdankt das Heiligtum den acht gefiederten Schlangen auf den Flachreliefs, die sich um die untere Böschung winden. Jeder Kopf ist einer der Ecken der Plattform zugewandt. Obwohl die Pyramide zu den kleineren Bauwerken von Xochicalco zählt, ist sie nicht nur wegen ihrer zentralen Lage, sondern ge-

rade auch wegen der gefiederten Schlangen auf den Flachreliefs von herausgehobener Bedeutung.

In ihrer Symbolik bedeuten die Schlangen ursprünglich das Wasser und die durch das himmlische Wasser, den Regen, hervorgebrachte Vegetation. Später, in der Auffassung der Azteken, wurden die Schlangen zu himmlischen Wesen. Doch insbesondere Türkisschlangen wurden zum Symbol des lichten Tageshimmels, der die Sonne umfängt und trägt. Türkisschlane und Federschlange bilden überhaupt ein häufiges Motiv der altmexikanischen Kunst. Die Gliederung ihrer Leiber in dreizehn Segmente hatte astronomische Bedeutung: Sie entsprachen den dreizehn Sternbildern des mexikanischen Tierkreises. Zudem befindet sich auf der Maulspitze der Schlangen ein mit Augen, das heißt mit Sternen besetztes krummes Horn, welche das S-förmige Sternbild *xonecuilli*, was soviel wie ‚gekrümmtes Bein‘ heißt, symbolisierte.

Am Sockel der erbauten Pyramide umrahmen auf der unteren, ersten Friesreihe gefiederte Schlangen abwechselnd Hieroglyphenkartuschen mit der Ziffer 9 sowie Menschenfiguren, die mit untergeschlagenen Beinen dasitzen und große Tierköpfe als Helmmasken tragen. Auf der Frontseite links vom Treppenaufgang schließt ein Schlangenleib eine aus drei Tageszeichen bestehende Hieroglyphengruppe ein, die durch Menschenarme zusammen gehalten wird. Die zweite obere Friesreihe am Sockel der Anlage zeigt sitzende Priester mit dem Jahressymbol als Kopfputz und mit zahlreichen verschiedenartigen Symbolen oder Symbolgruppen. Das Obergesims ist ein Ornamentband, das aus denselben stilisierten Schneckengehäusen besteht, mit denen auch die Schlangenkörper besetzt sind. Auf den Sockelfriesen der Kultstätte sind sitzende Krieger zu erkennen, die Schilde und Speerbündel halten und wie die Priester in der oberen Reihe der Sockelfriese mit Kalenderdaten verbunden sind.

Alle diese Reliefs sind in einem energischen, schwungvollen Stil gearbeitet. Sie waren einst farbig gefaßt und müssen auf die Menschen einen starken optischen Eindruck gemacht haben. Allerdings war den Erbauern der Pyramide von Xochicalco der Symbolgehalt der Reliefs mit ihren gefiederten Schlangen weit wichtiger als das rein ästhetische Moment.

Bezüglich der ikonographischen Deutung der Symbolik scheint so viel festzustehen, daß einige Hieroglyphen auf eine Kalenderreform hindeuten, die den in Xochicalco residierenden Priestern so bedeutungsvoll erschien, daß sie zur Erinnerung daran den Tempel erbauen ließen (418-420). Ähnliches finden wir bei den Maya, die um 700 n. Chr. zur Erinnerung an einen ‚Astronomenkongreß‘, der die genaue Länge des tropi-

schen Sonnenjahres feststellte, in Copán auf Honduras zwei Steinmonumente errichteten, auf denen die um ein Kalenderdatum versammelten Priester dargestellt sind.



Abbildung 5: Gipsmodell der „Pyramide der gefiederten Schlangen“ von Xochicalco (Detail)



Abbildung 6: Gipsabguß der „Großen Sitzenden“ aus Tell-Halaf

4.2.1.4 Gipsabguß der „Großen Sitzenden“ aus Tell-Halaf

Erstinformationen

Das Original dieses Gipsabgusses der „Großen Sitzenden“ wurde nur wenige Handbreit unter der Erde (vgl. Oppenheim 1931: 165) über einem Grabschacht (vgl. Naumann 1950: 159) in einer frühisenzeitlichen städtischen Siedlungsanlage Nordost-Syriens, dem Tell Halaf, entdeckt.

Der Ort Tell Halaf hatte seine Blütezeit in der frühen Zweistromkultur von 5050 bis 4300 v. Chr. (vgl. Fless 1997: 25). Bekannt geworden ist die sogenannte Buntkeramik aus dieser Zeit, die „im gesamten nordmesopotamischen Raum kleinere und größere Herstellungszentren mit lokalen Varianten ausgebildet“ (Cholidis/Martin 2002: 24) hatte.

Das Alter der vier Tonnen schweren Sitzfigur aus Basalt, die „offenbar aus einem zylindrischen Block“ (Opitz 1955: 35) gemeißelt wurde, wird heute in das erste Jahrtausend vor Christus datiert.

Die Grabfigur kann als eine thronende Königin interpretiert werden. Gewiß handelt es sich nicht um eine Göttin, weil es im alten Orient kein Abbild einer Gottheit über einer Gruft mit Brandbestattung gab und weil zudem dieser Figur die typischen göttlichen Attribute wie Hörner und Krone fehlen. „Für die Deutung der Figur als Frau sprechen vor allem ihre Bartlosigkeit, des weiteren die Haartracht“ (Cholidis/Martin 2003). Entdeckt und ausgegraben wurde die „Große Sitzende“ in einer ersten Grabungskampagne zwischen 1911 und 1913 unter Anleitung von Max von Oppenheim, der Sohn einer reichen Bankiersfamilie war und viele Berufsjahre als Diplomat im Orient verbrachte, bis er sich ganz der Archäologie widmete.

Anzumerken wäre noch, daß das Sitzen immer als Machtgebärde aufzufassen ist, die Göttern und Herrschern vorbehalten ist, so wie man es heute überall am Bischofsitz, der Kathedra, wahrnehmen kann. Auch der akademische Lehrstuhl ist somit als Symbol der wissenschaftlichen Autorität zu betrachten.

Weiterführender Informationstext

Schauen wir uns zunächst die Monumentalfigur etwas näher an: Wir sehen eine überlebensgroße weibliche Figur, die auf einem hohen Sessel (vgl. Opitz 1955: 35) ohne Rücken- und Seitenlehne aufrecht sitzt. Auf dem niedrigen Fußschemel erhebt sich der Unterkörper der „Großen Sitzenden“, der wie ein Kubus gearbeitet ist. Die kleinen Füße sind zwar sorgfältig bearbeitet, doch zeigen die starren Umrisse ihres Unterkörpers

fast keine Leibesformen. Es macht den Eindruck, als ob sie ein breites Brett auf den Knien hielte, von den die Gewandung herabhängt.

Der ausgestreckte Unterarm ruht mit aufgelegter Hand auf dem Schoß, während die rechte Hand ganz vorn auf dem Schoß einen „Napf mit zylindrischem Fuß“ (35) hält. Auf dem hohen Halse ragt der Kopf der „Großen Sitzenden“ empor, deren Gesichtsausdruck trotz einfacher Formgebung ungemein eindrucksvoll ist. Auf ihrer Stirn sind die Haare mittels gekräuselter Ringe ausgeführt und hängen hinten tief auf die Schultern herab. Von der Stirn fällt zu beiden Seiten des Gesichts vor den Ohren je eine starke Locke. Die untere Partie des Gesichts ist flach gearbeitet und die Lippen des kleinen Mundes sind fein und schön geschwungen. Die Nasenflügel sind breit, während die Nasenlinie nach oben über Stirn und Kopf in einem stark gewölbten Bogen verläuft.

Die „Große Sitzende“ ist mit einem Rock bekleidet, dessen Ärmel bis dicht über die Ellenbogen reichen und breit gesäumt sind. Dieser Saum zeigt ein Zickzackmotiv und reicht, weiter senkrecht herabgehend, bis zum Schoße. Ein weiterer Saum aus Bändern mit einem Winkelmotiv folgt den Linien der Oberarme und Schultern bis zum Halse. Der Rock endet knapp über den Füßen, als ob herabfallende Fransen angedeutet werden sollten, unten in ein ebenfalls zickzackförmiges Bandmotiv, das aber im untersten Teil nicht abschlossen ist (vgl. Oppenheim 1931: 165-167).

Der Fund dieser Figur bedeutete für Oppenheim ein besonders glückliches Ereignis in seinem Forscherleben. Er trug zur Erschließung einer der bedeutendsten archäologischen Fundstellen im vorderen Orient im vorderen Orient zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei (vgl. Meyer 1958: 1). Unablässige Hilfe bei seinen Grabungsarbeiten leisteten ihm als Grabungshelfer Beduinen der verschiedenen lokalen Stämme, mit denen er seit langer Zeit in Kontakt stand.

Die an der Fundstelle ausgegrabenen Exponate wurden 1928 nach Berlin gebracht und dort ab 1930 in dem von Oppenheim eigens gegründeten Tell-Halaf Museum gezeigt. Oppenheim ließ auch eine Kopie herstellen, die von der Religionskundlichen Sammlung Marburg erworben wurde. Unglücklicherweise wurden die meisten Objekte des Museums während des zweiten Weltkrieges im November 1943 vernichtet. Nur ein Teil konnte in den Trümmern geborgen und wieder zusammengesetzt werden. Die noch vorhandenen Fragmente der „Großen Sitzenden“ sollen demnächst rekonstruiert werden, und noch ein weiterer Abguß des Originals befindet sich ebenfalls in Berlin.

Wie bedeutsam der Fund, den Oppenheim für die Darstellung der Erdgöttin Hebat hielt, für ihn selbst war, lässt sich den hinwendungsvollen Zeilen aus seinem Buch „Der Tell Halaf“ entnehmen:

„Die thronende Göttin hat durch die große Ruhe etwas Majestisches. Das Gesicht zeigt in höchster Stärke das mystische archaische Lächeln. Trotz des zu großen Kopfes und der kubischen Form, der vollkommen unausgedrückten Brust mit den überbreiten Schultern und dem ebenso breit gehaltenen Schoß ist die Wirkung außerordentlich eindrucksvoll. Das Lächeln der Göttin hat einen Zauber, der stärker wird, je länger man sie anschaut. Es ist ein Werk größter künstlerischer Vollendung. Etwas ähnliches wie diese gleichsam „kubistische“ Göttin gibt es nirgendwo auf der Welt [...]“ (Oppenheim 1931: 165)

Oppenheim war zeitlebens mit dieser Figur beschäftigt. Welche tiefe Verbindung er gleich nach ihrer Entdeckung mit ihr aufnahm, zeigt der folgende Ausschnitt aus seinem Buch:

„Es war eines der großen Erlebnisse meiner Ausgrabungen und eine der größten meiner Entdeckerfreuden, zu beobachten, wie dieses Steinbild der Erde förmlich entstieg. Nach Bloßlegung des stark abgeschwemmten Lehmziegelmassivs, [...] wurde die Oberfläche gereinigt. Dabei stießen wir zuerst auf die Schädeldecke. Sie sah wie eine große, dunkle Eisenpfanne aus, aber bald zeigten sich die Umrisse des Kopfes. Und nun wurde vorsichtig eine Lehmziegelreihe nach der andern abgehoben. Gerade hier war die Grabung schwer, weil die alte Mauerung sehr fest war und man nur langsam vorwärtskam. [...] Es dauerte Stunden und Tage, bis die große thronende Göttin endlich in ihrer ganzen Größe vor uns stand. Welche Freude, als es sich zeigte, daß das Steinbild vollkommen unversehrt war! Unsere Beduinenerbeiter haben diese Göttin später als meine Braut bezeichnet, weil ich immer wieder zu ihr trat und mich von ihrem Anblick nicht trennen konnte“ (Oppenheim 1931: 167).



Abbildung 7: Schmuck eines Thoraschreins

4.2.2.5 Schmuck eines Thoraschreins

Erstinformationen

Sie sehen an dieser Wand den Schmuck eines Thoraschreins vom Anfang des 19. Jahrhunderts. Seine Herkunft ist nicht gesichert, doch gibt es im Archiv der Religionskundlichen Sammlung eine Notiz, wonach er aus einer kleinen Berliner Synagoge stammt, die vor 1937 aufgelöst wurde. Der Schmuck eines Thoraschreins verziert das Äußere eines Behältnisses, welche das Herzstück jüdischer Religiosität, die Thorarollen, umschließt. Auf jeder dieser Rollen stehen die fünf Bücher Mose geschrieben, aus denen an jedem Sabbatmorgen ein Abschnitt rezitiert wird, so daß der gesamte Thoratext im Laufe eines Jahres einmal im Jahr verlesen wird.

Der Schmuck des hier ausgestellten Schreins zeigt oben die rot gefaßte Holzkrone mit fünf goldfarbigen Rippen. Symbolisiert wird auf diese Weise die königliche Bedeutung der Thora. Darunter sehen Sie die Holztafeln mit den zehn Geboten, die hier mittels der Anfangsworte auf grünlich-blauem Hintergrund reliefartig wiedergegeben sind und unten von zwei Voluten, schneckenförmigen Ornamenten, abgeschlossen werden. Die einzelnen Gebote regeln die Beziehung der Menschen zu Gott (1. bis 5. Gebot) sowie der Menschen untereinander (6. bis 10. Gebot). Schließlich erblicken wir zwei Holzlöwen, die den Schrein bewachen (vgl. Schilling 1963: Abb. 75). Der Löwe ist das Symbol des Stammes Juda, aus dem Israels Könige geboren wurden. Es wird im Segen Jakobs über seinen Sohn Juda und dessen Geschlecht zuerst erwähnt (Genesis 49, 8-12). Die Bezeichnung „Juden“ wurde vom Namen dieses Sohnes des Erzvaters Jakob abgeleitet. Auch vor dem Thron Salomos, des Erbauers des ersten Tempels in Jerusalem, standen Löwen.

Weiterführender Informationstext

Auf dem Weg zu unserer Religionskundlichen Sammlung werden Sie vielleicht – nur wenige Schritte von hier am Oberen Markt – die Reste einer mittelalterlichen Synagoge entdeckt haben, die durch einen Glas-kubus geschützt werden. Ein anderes Zeichen gelebten Marburger Judentums, die große Synagoge, ist leider verschwunden. Sie stand in der heutigen Universitätsstraße am Fuße der Altstadt und wurde in der Reichspogromnacht vom 9. auf den 10. November 1938 völlig zerstört. Vier Monate später lebten in Marburg und Umgebung nur noch 344 Juden, nachdem es 1934 noch 778, also beinahe doppelt so viele, waren.

Die Zahl sank bis zum 30. Juni 1942 wegen Auswanderung und Deportation auf 37. Danach ist für den Zeitraum des zweiten Weltkrieges keine weitere Zahlenangabe mehr festgehalten worden (vgl. Rehme/Haase 1982: 11, 53-54), und es ist anzunehmen, daß es nach der letzten Deportation gar keine Juden mehr in Marburg mehr gab.

Heute hat die Jüdische Gemeinde wieder über 300 Mitglieder und kommt bislang in einem Haus am Pilgrimstein zusammen, das über einen Synagogenraum verfügt.

Repräsentative Synagogen wie die große Marburger Synagoge, von der Photos im Fensterbereich dieses Ausstellungsräums hängen, waren überall dort vorhanden, wo es große, reiche Gemeinden gab wie z.B. in Berlin oder Frankfurt und in Großstädten überhaupt. Klein und unauffällig waren sie eher dort, wo die Gemeinden klein und arm waren, zum Teil auch dort, wo es Verfolgungen gab. Synagogen gab es bereits in der Zeit des Babylonischen Exils, d.h. nach der Zerstörung des Tempels im Jahre 586 vor unserer Zeitrechnung, zunächst als Bethäuser, später auch als Versammlungsort und dann zusätzlich als Studienstätte.

Rechts von den alten Photographien sehen Sie eine Tischvitrine und darin eine Thorarolle aus Pergament. Sie ist das größte Heiligtum der Juden, denn sie enthält die göttliche Weisung. Die Thorarolle wird in der Synagoge in einer schrankähnlichen Lade aufgewahrt, dem sogenannten Aron Hakodesch (=Heiliger Schrank), der von einem Vorhang, dem „Parochet“, verdeckt wird (vgl. De Vries 1988: 16). Der Thoraschrein befindet sich an der Wand, die gen Jerusalem weist. Der Thoravorhang kann farbig und kunstvoll bestickt sein sowie mit „Samt und Seide geschmückt“ (vgl. Petri/Thierfelder 2002: 19). Der Schmuck des Thoraschreins unserer Sammlung weist diesselben Symbole auf, wie sie auf solchen verzierten Vorhängen zu finden sind.

Wenn die jüdische Gemeinde an einem Sabbatmorgen versammelt ist, steht die Lesung der Thorarolle im Mittelpunkt des liturgischen Geschehens. Dieser feierliche Moment beginnt, wenn der Vorbeter die heilige Lade öffnet, dann die Thora aus ihrem Schrein nimmt und zum Vorlesetisch trägt. Dort entfernt er den schützenden Mantel und öffnet die Rolle an der zu verlesenden Stelle.

Wir haben für Sie einen solchen Moment akustisch eingefangen. Hören Sie bitte den Text aus dem vierten Buch Mose, Kapitel 15, die Verse 37-41; dies ist gleichzeitig der dritte Abschnitt des Jebeks Schma Jisrael. Es singt Kantor Moshe Chaimorski:

[Gesangseinlage]

Danach wird der für diesen Tag bestimmte Abschnitt aus der Thora verlesen. Auf diese Weise wiederholt sich in der Gegenwart der Bündesschluß Gottes mit seinem Volk. Zum Lesen verwendet man als Zeigestab den sogenannten Jad (hebr. Hand), dessen Spitze die Form einer Hand mit gestrecktem Zeigefinger hat. Einen solchen Jad können Sie in der Tischvitrine gleich neben der Thorarolle sehen.

Hören Sie bitte abschließend die zehn Gebote nach dem zweiten Buch Mose, 20. Kapitel, zunächst in hebräisch gesprochen von Amnon Orbach und dann in deutscher Übersetzung:

1. Ich bin der Ewige, dein Gott, der dich aus Ägypten geführt hat.
2. Du sollst keine anderen Götter haben vor mir. Du sollst dir kein Abbild machen . . .
3. Du sollst den Namen des Ewigen, deines Gottes, nicht zur Unwahrheit aussprechen.
4. Gedenke des Sabbattages, ihn zu heiligen.
5. Ehre deinen Vater und deine Mutter . . .
6. Du sollst nicht morden!
7. Du sollst nicht ehebrechen!
8. Du sollst nicht stehlen!
9. Du sollst nicht zeugen wider deinen Nächsten als falscher Zeuge.
10. Du sollst nicht begehr das Haus deines Nächsten. Du sollst nicht begehr das Weib deines Nächsten, . . . noch alles, was ihm gehört.



Abbildung 8: Schutzmantelmadonna

4.2.1.6 Schutzmantelmadonna

Erstinformationen

Dieses Exponat ist ein braun bemalter Gipsabguß eines Originals aus Holz und zeigt eine sogenannte „Schutzmantelmadonna“ unbekannter Herkunft. Mit der Schutzmantelmadonna wird ein Aspekt Marias versinnbildlicht, der sie als „Mutter der Barmherzigkeit“ (Schiller 1980: 195) anspricht. Die Darstellung des Mantels als symbolisches Verhältnis zwischen Schützendem und Schutzbefohlenen reicht weit in die vorchristliche Zeit hinein.

Die ersten Darstellungen Marias mit dem Schutzmantel finden sich im ausgehenden 13. Jahrhundert und nehmen in den folgenden zwei Jahrhunderten, parallel zur wachsenden Marienverehrung, an Häufigkeit zu (vgl. Kirschbaum 1972: 130). Besonders die Zisterzienser stellten sich unter den Schutz Marias und symbolisierten dies, indem sie das Motiv der Schutzmantelmadonna pflegten.

Weiterführender Informationstext

Maria steht mit langem, über die Schulter nach hinten herabreichen- dem Haar und leicht nach vorne geneigtem Kopf vor uns. Sie hält ihren bis zum Boden reichenden Mantel, der oben am Hals durch ein Band zusammengehalten wird, mit beiden Händen geöffnet. Sie trägt ein gegür- tetes Kleid, das von ihrer schmalen Taille an lange Falten wirft. Dabei ist das rechte Bein leicht nach vorne gebeugt, so daß die Figur sich in einem anmutigen, langsamen Schreiten zu uns hinzu bewegen scheint. Die gotische S-Form der Gestalt suggeriert ein leichtes Schweben.

Unter ihrem Mantel hält Maria die Menschen schützend geborgen: Zur Rechten befinden sich neun, links 13 Personen. Von Kopfbedeckung, Haartracht, Geschlecht und Alter sind sie unterschiedlich. Ge- meinsam ist ihnen jedoch der oftmals sehr plastisch dargestellte, andäch- tige Gesichtsausdruck. Je näher sie an den Füßen der Maria stehen, desto höher ist ihr religiöser und sozialer Status.

Zur Rechten sehen wir ganz unten den Papst, erkennbar an der Tiara, daneben einen Mönch und einen Bischof, links oben eine Nonne mit Schleier neben dem Kopf einer verheirateten Frau mit dem Gebände. Diese rechte Seite symbolisiert die Kirche mit ihrer Hierarchie. Zur Lin- ken steht demgegenüber die weltliche Macht, ganz unten repräsentiert durch den Kaiser und den König; darüber sonstige Träger weltlicher Funktionen.

Auf diese Weise zeigt der Bildhauer, daß Marias Schutzmantelschaft der weltlichen Sphäre, dem Imperium, ebenso zugeschlagen ist, wie der kirchlichen, dem Sacerdotium. Möglicherweise wollte der Künstler damit ausdrücken, daß in der vermittelnden Gestalt der Mutter Gottes der Dualismus zwischen Kirche und Welt aufgehoben ist.

Wie gesagt, das Motiv des schützenden Mantels ist sehr alt. Diese „Vorstellung floß in die Sagen-, Märchen- und Legendenwelt mit ein, in denen der Mantel seinen Träger mit Wunderkräften versah“ (Parelo 1994: 82). Dort ist der „weite Mantel [...] stets ein Zeichen der Würde, ein Schutz vor Unwetter und Angriff, den ganzen Menschen verhüllend und alles unter sich bedeckend“ (Sussmann 1929: 1).

Die im juristisch-weltlichen Bereich verbreitete Geste des Mantelschutzes besagt seit alters, daß Kinder dann als legitim oder adoptiert galten, wenn sie der Vater unter seinen Mantel nahm. Hochgestellte Personen, besonders Frauen konnten „Verfolgten unter ihrem Mantel Schutz gewähren und für diese um Gnade bitten“ (Kirschbaum 1972: 130). Seit der karolingischen Zeit konnten Königinnen das Fürspracherecht ausüben. Dieser Rechtsbrauch des Mantelschutzes der Frau wurde im 12. u. 13. Jahrhundert auf die Gottesmutter übertragen.

Im byzantinischen Osten findet sich der Schutzaspekt Marias im ältesten Marienlob der Christenheit um 800 n. Chr., im Hymnos-Akathistos, wo vom rettenden Eingreifen Marias berichtet wird: Sie habe, um Konstantinopel vor den Angreifern zu schützen, ihren weiten Mantel über die Stadt ausgebreitet.

„Im Westen findet die Vorstellung vom Mantelschutz Marias durch die griechische Legende der wundersamen Rettung eines Judenknaben in Konstantinopel weite Verbreitung. Der erzürnte Vater wirft seinen Sohn in den Glasofen, weil dieser mit den anderen“ christlichen Kindern die Hostie „genossen hatte. Man zieht ihn jedoch unversehrt aus den Flammen, und der beteuert: „Die Frau, welche in jener Kirche, wo ich das Brot erhielt, auf einem Throne sitzt und ein Kind auf ihrem Schoße trägt, hat mich mit ihrem Mantel bedeckt, damit das Feuer mir nicht schade““ (Parelo 1994: 83).

Auch nach der Renaissance erfreute sich das ikonographische Motiv der Schutzmantelmadonna großer Beliebtheit, wie es beispielsweise das Bild der Schutzmantelmadonna der Kartäuser von Francisco de Zurbaran (um 1633) in Sevilla „mit einem neuen, für die individualisierte Frömmigkeit der Zeit typischen Motiv, zeigt: Maria legt segnend die Hände auf die Häupter zweier Mönche“ (Schiller 1980: 198).

Während sich im Katholizismus dieses Motiv also hielt, wandte sich Luther ausdrücklich gegen den Gedanken, Maria sei neben Christus als weitere Mittlerin und Beistand der Menschen anzunehmen.

Übrigens ist die Aufnahme Hilfesuchender unter dem schützenden Mantel in der christlichen Frömmigkeit und Ikonographie nicht auf Maria beschränkt: „So kann den Schutzmantel im Grunde jeder Heilige tragen, häufiger jedoch Ursula, Odilia, Brigitta, in Gemeinschaften Ordensstifter und Patronen von Bruderschaften, manchmal Christus als Schmerzensmann oder Gottvater selbst“ (Parelo 1994: 84).

Hören Sie abschließend – zuerst in Latein und dann in deutscher Übersetzung – einen Abschnitt aus dem ältesten überlieferten Mariengebet der Christenheit (vgl. Siepe 2002: 51), das schon von der Schutz- und Schirmherrschaft Mariens spricht:

Sub tuum praesidium confugimus,
sancta Dei Genetrix.
Nostras deprecationes ne despicias in necessitatibus;
sed a periculis cunctis libera nos semper,
Virgo gloria et benedicta!
Domina nostra, Mediatrix nostra,
Advocata nostra!
Tuo filio nos reconcilia,
tuo filio nos commenda,
tuo filio nos repraesenta!
Amen.

„Unter deinen Schutz und Schirm fliehen wir,
heilige Gottesgebärerin.
Verschmähe nicht unser Gebet in unseren Nöten,
sondern errette uns jederzeit aus allen Gefahren,
oh du glorwürdige und gebenedete Jungfrau,
unsere Frau, unsere Mittlerin, unsere Fürsprecherin.
Versöhne uns mit deinem Sohne,
empfehl uns deinem Sohne,
stelle uns vor deinem Sohne.“

(Maas-Ewerd 1994: 376)



Abbildung 9: *Volto Santo*

4.2.1.7 *Volto Santo*

Erstinformationen

Sie sehen hier die Kopie eines Freskos der alten Burgkapelle von Kronberg im Taunus, das zwischen 1348 und 1386 entstanden ist. Es zeigt den „Volto santo“, zu deutsch „Heiliges Antlitz“, eine der im Mittelalter bekanntesten Kreuzdarstellungen, dessen Urbild sich im Dom der toskanischen Stadt Lucca befindet. Hier wie dort ist der Gekreuzigte bekleidet mit einer langen Tunika, und nicht, wie später üblich, bis auf das Lendentuch nackt. Er „trägt eine Königskrone, nicht eine solche aus Dornen. Das Gesicht zeigt keine Schmerzen. Die Wundmale sind kaum sichtbar“ (Schweizer-Vüllers 1997: 97). Diese Art der Darstellung entspricht den frühesten bekannten Christusbildern, wie sie im byzantinischen Raum, in Syrien, Palästina und Spanien zu finden sind. Auf diesen Abbildungen erscheint Christus „nicht als Leidender, sondern als König in triumphierender, majestätischer Haltung, eher schwebend oder vor dem Kreuz stehend, nicht daran hängend und fixiert“.

Auf vielen Volto-Santo-Darstellungen fehlt dem Gekreuzigten ein Schuh. Diese Auffälligkeit erklärt die Legende folgendermaßen: Ein armer französischer Spielmann, der sich auf der Pilgerfahrt nach Jerusalem befand, trat vor den Volto santo in Lucca und wollte ihm ein Geschenk darbringen; doch er ist ein armer Mann, der nichts hat. Da kommt ihm sein Musikinstrument in den Sinn und sogleich fällt ihm der silberne Schuh des Volto santo in den Schoß. Er überlegt, was dies zu bedeuten habe und kommt zu dem Schluß, daß der Schuh ihm zugefallen sei, damit er ihn dem Volto santo zurück schenken kann. Aber zu seiner Verwunderung nimmt das heilige Bild das Opfer nicht an. Diese Geschichte wurde zu einer Wanderlegende, wobei der silberne Schuh zum goldenen aufgewertet wurde.

Weiterführender Informationstext

Die Religionshistoriker Schnürer und Ritz schrieben schon 1934, daß der Volto santo bereits während des Mittelalters in der Gegend von Mainz bekannt war und verehrt wurde. Ein Beweis hierfür sei eben dieses Freskogemälde in der Burgkapelle zu Kronberg im Taunus, das 1903 von dem Hofdekormalsmaler Jakob Hembs aufgedeckt wurde, der hierfür von der Kaiserin Friedrich den Auftrag erhalten hatte (vgl. Schnürer/Ritz 1934: 220).

Das restaurierte Bild mit seinen prächtigen Farben zeigt auf rotem, mit kleinen punktierten Kreuzchen übersätem Hintergrund eine bärige, bekleidete und gekrönte Figur. Ihr Kopfhaar – wir folgen der Bildbeschreibung von Schnürer und Ritz – ist „flachsblond und fällt rechts und links weit auf die Schultern herab. Nur die Hände sind angenagelt, und zwar seltsamerweise so, daß die Nägel hinter dem Daumen in die Hand eindringen. Die Figur umgibt ein kostbares langes, braunes Ärmelkleid, dessen reicher Schmuck hier besonders bemerkenswert ist. Es ist mit goldenen Sternchen und Kreuzchen geschmückt [...]. Dazu kommen [...] vergoldete Fransen unten und ein ebensolcher Saum an den Ärmeln und am Kragen. Von einem viel verzierten goldenen Gürtel geht nach oben auf die Brust ein goldenes Kleeblattkreuz aus, nach unten ein goldener breiter Streifen bis zu den abschließenden Fransen. Deutlich erkennen wir den [...] goldene[n] Bogen mit den lilienartigen Endornamenten, der den oberen Teil der Figur umgibt und unter dem Kreuz hindurchgeht. Der linke Fuß trägt einen Schnabelschuh. Der rechte Fuß ist unbeschuhzt; der zu ihm gehörige, gezierte goldene Schuh liegt aber vor ihm auf dem Altar. An dieser Seite kniet unten ein [der] Geiger, im eng anliegenden Rock gekleidet“ (Schnürer/Ritz 1934: 220-221). Zur anderen Seite sehen wir die beiden Stifterfiguren: Den kneienden Ritter Ulrich I. von Kronberg „in goldenem Panzerhemd, den mit Flügeln versehenen Helm an goldener Kette am Rücken. Die Helmzier und die Farbe des Wappenrocks – rot und blauweiß – kennzeichnen den Ritter als einen Kronberger vom Flügelstamm. Hinter dem Ritter steht mit gefalteten Händen“ seine Frau Gertrud von Bellersheim“, gekleidet in ein rotes Gewand mit blauem Mantel darüber“.

Ab dem 14. Jahrhundert ist eine weitere Legende belegt, auf der sich einige Abbildungen rechts von diesem Exponat beziehen. Diese zweite Geschichte berichtet von einer Frau, die später im Volksmund „Heilige Kümmernis“ genannt wurde. Ihr sehnlichster Wunsch war es, nur für Christus zu leben. Als ihr Vater sie an einen Heiden verheiraten wollte, flehte sie Christus um Hilfe, der ihr dann in leiblicher Person erschien und sie auf ihren Wunsch hin so verwandelte, so daß der Vater sie nicht mehr vergeben konnte. Auf diese Weise erhielt die Jungfrau durch Christi Willen einen Bart und ihr erzürnter Vater ließ sie daraufhin kreuzigen (vgl. Seibert 1980: 194). Diese Legende ist allerdings von der Kirche nicht anerkannt und die „Heilige Kümmernis“ ist niemals vom Apostolischen Stuhl zur Ehre der Altäre erhoben, also heilig gesprochen worden.

Vielleicht interessiert es Sie, ob und wie diese beiden Legenden: die vom Volto santo und von der Heiligen Kummernis zusammengehören. Doch gerade das ist eine bis heute nicht ganz geklärte Frage. Einige Experten halten es für möglich, daß Kaufleute, die die Stadt Lucca besucht hatten, die Legende vom Spielmann über die Alpen in den Norden brachten. Dort könnte sie sich in Regionen Deutschlands und der Niederlande verbreitet haben. Andere Wissenschaftler (z.B. Friesen 2001) hingegen meinen, daß die Heilige Kummernis Ausdruck einer Volksreligiosität ist, in der das Geschlecht des Gekreuzigten als weiblich erlebt wird, wie es ja auch Darstellungen dieser Zeit vom Christus mit stillender Brust gibt. Schließlich ist aber auch eine Synthese beider Ansichten möglich; die nämlich, daß sich die Ursprungslegende des luccheser Volto santo gerade mit diesem Aspekt der Volksreligiosität mischte.

Hören Sie bitte abschließend eine Passage aus der Geschichte der Heiligen Kummernis in Versform. Sie stammt aus dem Jahre 1582 und wurde von dem Chronisten Jakob Reutlinger aufgeschrieben. Nach der Originalversion in Früh-Neuhochdeutsch hören Sie die hochdeutsche Übersetzung. Es handelt sich hierbei um die Szene, wie Christus vor die gläubige Jungfrau tritt, deren Vater sie mit einem Heiden verheiraten wollte:

„Die jungfraw an in das begert,/das er ir schöne gstallt verkheit/an gestallt und an irm gantzen leibe,/damit sie mechte sicher pleiben/vor denen, die nach iren stallten/und sie zu gemachel haben wollten./Christus, der sprach gnedig zur ir: gehab dich wol, ich steh bei dier,/du sollt jetzt scheinen zümlich allt/und eben haben mein gestallt,/das dhainer solle dein begeren./Allso will ich dein gstallt verkeren“.

„Die Jungfrau verlangte von ihm,
daß er ihre schöne Gestalt verändere,
ihr Aussehen und den ganzen Leib,
damit sie so sicher bleiben könne vor denen,
die ihr nachstellen würden
und sie zur Frau nehmen wollten.
Christus sprach gnädig zu ihr:
,Gehab dich wohl, ich steh zu Dir.
Du sollst jetzt aussehen ziemlich alt
und bekommen meine Gestalt.
Damit keiner Dich begehrt.
So will ich Dich verwandeln.“

(Schweizer-Vüllers 1997: 31-32)



Abbildung 10: Koran-Buch

4.2.1.8 Koran-Buch

Erstinformationen

In dieser Vitrine sehen Sie einen reichlich verzierten Reisekoran, vermutlich aus dem 19. Jahrhundert stammend. Wie die Thora für die Juden und die Bibel für die Christen, so ist der Koran für die Muslime die heilige Schrift. Koran, arabisch al-Qur’ān, bedeutet im Wortsinne „Die Rezitierung“ von Texten. Nach dem Tod Mohammeds, der die Religion des Islams begründete, sind diese Texte von seinen arabischen Landsleuten als Offenbarung des Erzengels Gabriel zuerst rezitiert und dann niedergeschrieben worden. Der Text besteht aus einer Sammlung von Suren, und ist „dem Umfang nach über dreiviertel so groß wie das Neue Testament“ (Paret 1979: 3). Alle Texte gehen vermutlich auf Mohammed selbst zurück, d.h. etwa auf die Zeit von 610 n. Chr., dem Beginn des öffentlichen Wirkens des Propheten, und 632 n. Chr., dem Todesjahr Mohammeds.

Der Koran ist in den arabischen Grundschulen „teilweise noch heute der wichtigste Unterrichtsstoff, den die Schulkinder auswendig lernen und mit dem man sie Lesen und Schreiben lehrt“ (Kreiser 1992: 159). Er „bietet keine systematische Theologie, sondern vielfältige Orientierungsmöglichkeiten“ (Zirker 1999: 103).

Weiterführender Informationstext

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts sind Mohammed und der Koran Gegenstand der historisch-kritischen Forschung. Der Religionsstifter selbst zählt bis „zum heutigen Tage zu den umstrittensten Gestalten der Weltgeschichte“ (Fück 1975: 167). Erwähnenswert ist, daß der Islam – nach dem Christentum – mit ca. 1.3 Milliarden Gläubigen die zweitgrößte Religionsgemeinschaft der Erde ist (Barret/Johnson in: <http://www.gemwerc.org>; 23.02.2003; vgl. Antes 1992: 91).

Während nun der indische Veda, die jüdische Thora und die christliche Bibel Sammlungen von unterschiedlichen Autoren sind, ist der Koran das, so der islamische Glaube, von Gott geoffenbart Werk Mohammeds. Der muslimischen Überlieferung zufolge begann die Zusammenstellung des Korans unmittelbar nach dem Tod des Propheten. Vermutlich wurden bestimmte Verse schon zu seinen Lebzeiten schriftlich aufgezeichnet. Die „materiellen Bedingungen für diese Niederschrift waren höchst unbefriedigend, da Papier bei den Arabern noch unbekannt war und ihnen nicht vor Ende des 8. Jahrhunderts zur Verfügung stand (vgl.

Arkoun 1999: 73). Man schrieb anfangs also auf Pergament, Palmläppchen, flache Steine oder auf Knochen von Schulterblättern von Kamelen (vgl. Guellouz 1996: 32).

Der Religionswissenschaftler von Glasenapp führt zur Entstehungsge- schichte des Korans weiter aus: „Da Mohammed den Zaid ibn Thâbit, den er mit der Niederschrift des als Gegenstück zu der Bibel der ‚Schriftbesitzer‘ gedachten Korân betraut hatte, vielfach angewiesen ha- ben soll, in ältere Stücke neuere Offenbarungen einzuschalten, ist das Ganze von jeher wenig geordnet gewesen. Nach dem Tode des Propheten wurde dann auf Abû Bekrs Betreiben von Zaid ibn Thâbit aus schrift- lichen Fragmenten und mündlichen Überlieferungen ein Text hergestellt, der dann später unter dem Kalifen Othmân seine endgültige Redaktion erhielt“ (Glasenapp 1952: 406).

In seiner heutigen Form gliedert sich der Koran in 114 Suren, die dem Umfang nach geordnet sind. Die längste Sure steht am Anfang, die kürzeste am Ende. So entfallen – nach dem kurzen Eingangsabschnitt der Eröffnungssure – auf die zweite Sure 286 Verse, während die am Schluß stehenden kürzesten Suren nur sechs Verse enthalten. Glasenapp charakterisiert das Buch mit folgenden Worten: „Das ganze Werk ist in rhythmischer Reimprosa abgefaßt und inhaltlich sehr vielgestaltig. Neben hochpoetischer, gefühlvoller, religiöser Poesie stehen nüchterne ge- setzgeberische Vorschriften, neben altarabischen Sagen und Legenden jüdischer und christlicher Herkunft finden sich phantasievolle Schilde- rungen von Paradies und Hölle, neben trockenen Erörterungen über Got- tes Allmacht, [...] Aufforderungen zum Kampf gegen die Ungläubigen und Anweisungen für das persönliche Leben [...]“ (Glasenapp 1952: 407; vgl. Henning 1960: 8).

Die historische Rolle Mohammeds wird im Koran in eine lange Rei- he von Propheten gestellt, die Gott der Menschheit gesandt hat. Sie be- ginnt bei Adam, dem ersten Menschen, wird nach der Sintflut fortgesetzt durch Noah, Abraham und Moses und führt schließlich zu Jesus, nach welchem als letzter Prophet Gottes dann Mohammed selbst folgt.

Der Koran ist nach Auffassung der Moslems keinen anderen Schrif- ten vergleichbares heiliges Buch, sondern „ein Werk überirdischen Ur- sprungs. Denn die von Mohammed empfangenen Offenbarungen gelten als Auszüge aus einem bei Allâh befindlichen, auf einer wohlverwahrten Tafel geschriebenen Buche, das selbst der Prophet nicht vollständig kannte“ (Glasenapp 1952: 408).

Zentrum der Verkündigung des Korans ist die Existenz eines einzi- gen Gottes, Allahs. Dieser fällt beim Jüngsten Gericht das Urteil und läßt

den Guten die Wonnen des Paradieses, den Bösen aber die Qualen des ewigen Höllenfeuers zuteil werden. Wie Glasenapp hervorhebt, hat Mohammed „die Anregung“ zur Annahme dieses strengen Ein-Gott-Glaubens wohl aus der Begegnung mit Christen in Mekka oder auf einer seiner Handelsreisen bezogen; denn „dem zeitgenössischen arabischen Heidentum lag ein bildloser Monotheismus ebenso fern wie die Vorstellung von einem Gottesgericht“ (Glasenapp 1952: 394).

Bitte hören Sie abschließend die ersten 13 Verse der 55. Sure, die allgemein als „Der Barmherzige“ oder der „Allerbarmer“ bezeichnet wird und dem Propheten zu Mekka offenbart wurde. Die Sure ist hochpoetisch, und der hier vorgetragene Vers „Welch Gnad' eures Herrn wollt ihr erkennen?“ wird in dieser Sure 31 mal rezitiert (Die Bedeutung ...: 1998: 2593). Sie hören den Abschnitt zunächst in Arabisch und danach in der immer noch weithin geschätzten Übertragung Friedrich Rückerts aus dem 19. Jahrhundert:

[Arabischer Text].

„Der Allerbarmer lehrte dich
Den Koran zum Vortrage.
Den Menschen schuf er an dem Schöpfungstage
Und lehrte ihn die Sprache.
Bahn halten Sonn' und Mond bei Nacht und Tage;
Und Stern und Baum sind in Anbetungslage;
Er hob den Himmel und setzt' ein die Waage;
Daß ihr nicht frevelt an der Waage!
Daß ihr recht haltet das Gewicht
Und nicht verkürzt die Waage!
Die Erde setzt' er ein um des Menschen willen,
Fruchtbäume drauf und Palmen mit Fruchthüllen,
Und Korn in Hülsen und Basilien.
Ihr Menschen und ihr Genien!
Welche Gnad' eures Herrn wollt ihr erkennen?
Er schuf den Menschen Töpfergleich aus Lehmen,
Und schuf die Genien aus des Funkens Brennen;
Welch Gnad' eures Herrn wollt ihr erkennen“?

(Rückert 1888: 365)



Abbildung 11: Schutzgottheit Ikenga der Ibo

4.2.1.9 Schutzgottheit Ikenga der Ibo

Erstinformationen

Die 45 cm hohe Holzfigur zeigt Ihnen die westafrikanische Schutzgottheit Ikenga, ein männliches, vielleicht aber auch zweigeschlechtliches Wesen mit Widderhörnern. Von der Stärke des Ikengas hängt, so der Glaube, der lebensnotwendige Erfolg auf der Jagd, beim Feldbau und beim Handel ab. Die Gottheit wird von den Ibos verehrt, einem Stamm, der zu den drei größten ethnischen Gruppen in Nigeria (vgl. Onunwa 1992: 10) im Westen Afrikas gehört. Das Wort „Ibo“ oder „Igbo“ kann als Bezeichnung für Gemeinde, Urwaldeinwohner oder auch Wald verstanden werden (Glauke 1995: 12). Die Ibos stellen ihren Ikenga zu Hause auf, um ihn mit täglichen Opfern zur Fürsorge für das Wohlergehen im Alltag zu bewegen. Der Ikenga sorgt aber nicht nur für ein individuell günstiges Geschick, sondern auch für die Einbindung der Person in Tradition und Abstammung, für kollektive Weisheit, also auch für die Verbundenheit mit dem Stamm. Er ist eine unter vielen Gottheiten, welchen die Ibo huldigen. Über alle Götter im Universum regiert das Götterpaar Chukwu und Ale.

Grundsätzlich ist aber immer zu bedenken, daß Wörter wie „Gott“, „Götter“ oder „Gottheit“ unserem religiösen Erfahrungsraum entstammen und durchaus nicht unbedingt der afrikanischen Vorstellungswelt entsprechen müssen.

Weiterführender Informationstext

Das Exemplar des Ikenga vor Ihren Augen trägt einen Widderkopf, dessen mächtige Ohren nach vorne gerichtet und dessen Augen weit geöffnet sind. Sein stämmiger Hals führt in einen recht kurzen und gedrungenen Leib über. Die linke Hand Ikengas weist mit flacher Handinnenseite zum Betrachter, während die Rechte mit festem Griff eine Machete hält. Die Figur sitzt auf einen Schemel, doch lässt die gestreckte Haltung der Knie wie auch die ansonsten aufrechte Haltung vermuten, daß der Schutzgott bereit ist, aufzustehen, um eventuelle Angreifer abzuwehren.

Für die Ibos symbolisieren Widderhörner männliche Kraft. Das ist für sie mit sozialer Anerkennung, Status und Prestige verbunden (vgl. Boston 1977: 115; Cole/Aniakor 1984: 34). Eine ikonographisch weitergehende Deutung versteht die Widderhörner des Ikenga als „ein Symbol des Donnergottes Amade Ohia, der in der Sonne wohnt und im Donner hörbar wird. Die Legende lautet, daß er seinen Anhängern früher in der

Gestalt eines Widders erschienen sei – ein Detail, das Anklänge an den ägyptischen Widdergott Chnun (vgl. Leizinger 1963: 142) weckt. Letztlich bleiben diese Interpretationen jedoch ungesichert, denn das Geschlecht des Ikenga ist nicht zweifelsfrei bestimmbar und weil afrikanische Skulpturen den Sitz einer übernatürlichen Kraft veranschaulichen wollen, besteht ihre Funktion niemals darin, ein realistisches Abbild zu liefern. Denn es geht stets darum, die Ideen der Kraft so eindringlich und so überzeugend wie möglich darzustellen. „Und das kann nicht abstrakt genug geschehen, weil das unsichtbare Transzendentale immer nach Abstraktion, also Überwirklichkeit drängt“, wie die französische Ethnologin Francois Lachenal (1982: 7) sagt.

Die Ibo sind ein agrarisch geprägtes Volk, seit vielen Generationen Bauern und leben heute in Süd-Nigeria, und zwar in der Gegend der Flüsse Imo und Anambra (vgl. Glauke 1995: 14). Vermutlich waren sie früher weiter nördlich sesshaft; doch weist die nigerianische Gesellschaft verschiedene Völker auf, deren Ursprung nicht definitiv zu klären ist. „Grund hierfür ist die Problematik der ‚Oral History‘ [der mündlichen Überlieferung], die bislang als einzige Quelle zur Erklärung des Ursprungs der nigerianischen Bevölkerung gilt“ (125).

Die Bewohner des Ibolandes glauben an verschiedene Götter, denen sie ihre Existenz verdanken. Der bedeutendste Kult gilt „Chukwu“ (Chukwu), was „größter Geist“ heißt (vgl. Onuh 1992: 19), und seiner Gattin „Ale“, der „Erdenmutter“, jenem Götterpaar, das über das Pantheon der Ibo herrscht. Chukwu ist oberster Schiedsrichter für alle strittigen Angelegenheiten und wird, weil man letztlich ihm sein Dasein verdankt, auch für das letzte Gericht über die Menschen im Ibo-Land zuständig gemacht (vgl. 21). Ale als „Erdgottheit“ (Baumann 1936: 234) widmet sich allem Lebendigen und Toten der Erde und wird als Wächterin über Gesetz und Sitte anerkannt.

Die Götter des polytheistischen Pantheons werden von den Ibos als ihre eigentlichen Vorfahren betrachtet, und als unsichtbare Diener Chukwus haben sie viel Handlungsfreiheit: Sie helfen den Ibos, aber bedrängen sie auch mit übermenschlicher Kraft. Dabei zeigen sie sich in Gestalt von Naturerscheinungen wie den Bergen oder dem sich verändernden Licht, aber auch in der Rolle von bestimmten Wochentagen, denen beispielsweise unter anderem die Bedeutung der höheren Fügung und der Fruchtbarkeit zugesprochen wird (vgl. Arinze 1970: 12).

Wenn ein Ibo stirbt, nehmen die Freunde seinen Ikenga und erzählen von den Heldentaten und großen Leistungen des Verstorbenen. Zum Schluß der Begräbniszeremonie wird der Ikenga zerschlagen und fort-

geworfen (vgl. Boston 1977: 84 u. Metuh 1981: 70) Damit zeigt sich, daß er seine Aufgabe als Schutz- und Stammesgottheit erfüllt hat.

Ihre Seelen halten die Ibo für unsterblich. Dieser Glaube leitet sich aus der Vorstellung ab, daß die Ibo-Vorfahren Götter sind und jedes Kind eine Reinkarnation eines bereits verstorbenen Menschen. Jeder Ibo wird von der Geburt bis zum Tod von einem Geist begleitet, der ihm als spiritueller Beistand vom obersten Gott Chukwu gegeben wurde. Dieser Geist heißt „Chi“ und ist ganz persönlich an seinen jeweiligen Träger gebunden (15).

Insgesamt hat die Religion der Ibo eine große Bedeutung für die Identität und den sozialen Zusammenhalt des Volkes. Das mag erklären, warum die traditionelle Religion trotz Interventionen der kolonialen Machthaber und späterer Regierungen bis heute im Ibo-Land aktiv praktiziert wird.



Abbildung 12: Der Holzfetisch Lashi vom Volk der Sura

4.2.1.10 Drei Holzfetische vom Volk der Sura

Erstinformationen

Diese drei schwarzen Holzfiguren, die mit roten Bohnen der Abrus-Schlingpflanze verziert sind, wurden von den Sura, einem Volk in Nord-Nigeria angefertigt. Es handelt sich um Fetische, die – von links nach rechts – die Fruchtbarkeitsgöttin Kumban, den trommelschlagenden Geist Lashi und den Orakelgeist Lato darstellen. „Ein Fetisch ist ein materielles Objekt, dem eine unpersönliche Kraft oder eine persönliche Macht innewohnt, die die Kraft des Menschen übersteigt, und die durch Geschenke oder Opfer aktiviert und gesteigert werden kann“ (Thiel/Frembgen 1986: 12).

In Ethnologie und Religionswissenschaft ist der Begriff „Fetisch“ bis heute negativ konnotiert und mit falschen Vorurteilen beladen. Weil man mit ihm ausschließlich die magische Verwendung von Objekten verband, siedelte man ihren Gebrauch in ein frühes Stadium der Religionsentwicklung an und befaßte sich kaum mit dem eigentlich religiösen Aspekt solcher Gegenstände. Nicht selten übersah man dabei, daß Fetische nicht nur in Schwarzafrika verbreitet sind.

Weiterführender Informationstext

Wir sehen eine Göttin und zwei Geister, die stämmig auf ihren Füßen vor uns stehen. Ihr Gestus wirkt durch die breit vom Körper abgewinkelten Arme recht ausdrucksvoll. Dieser Eindruck wird durch die leicht nach vorne geneigte Kopfhaltung noch verstärkt. Sie scheinen auf eine sehr körperliche Art und Weise Handlung und Aktivität auszudrücken, auch wenn sie nicht mit speziellen Attributen ihrer Funktionsbereiche ausgestattet sind. Dem Hersteller der Fetische ist es gelungen, sie sehr lebendig zu gestalten.

Und doch erwacht ein Fetisch erst dann zum Leben, wenn man ihm eine Gabe oder ein Opfer darbringt. Sicherlich hat dies aber kein Mensch, der in den letzten Jahrzehnten die Religionskundliche Sammlung besucht hat, zustande gebracht: Für das Volk der Sura selbst, von dem die Objekte 1966 angekauft wurden, bedeutet der Verkauf eine Entweihung, und damit absoluten Bedeutungsverlust. Die Gottheit oder der Geist weilt nicht mehr in den Figuren, und damit ist die Verbindung zu den Ahnen der Sura verloren gegangen.

Wie gesagt, ist es ein wesentlicher Aspekt des Fetischs, daß die ihm innewohnende Kraft durch Gaben oder Opfer aktiviert und beeinflußt

werden kann. Das unterscheidet ihn von einer bloßen Ahnenfigur und von einem schutzgebenden Amulett. Wohl erhält die Ahnenfigur auch Gaben und Opfer, aber Einfluß nehmen kann man nicht ohne weiteres auf sie. Hilfreich ist sie nur, wenn sein Besitzer ein angemessenes ethisches Verhalten zeigt. Beim Fetisch verhält es sich jedoch ganz anders: Er wird immer helfen, wenn man nur alle magischen Vorschriften genau beachtet. Moral und Ethik spielen dabei keine Rolle; zumindest in der Theorie.

Wer nun meint, über die magischen Vorstellungen, die solchen Fetsichen anhaften, hinweggehen zu wollen, der sei auf die Tatsache hingewiesen, daß ja auch die sogenannten Hochreligionen oder Schriftreligionen zumeist nicht ohne irgendeine Form des an materielle Dinge gebundenen Kraftglaubens auskommen. „Man denke [nur] an geweihte Objekte, an Kultgegenstände, an Orte von Hierophanien – etwa Wallfahrtsorte oder heilige Quellen, an heilige Bilder usw.“ (14).

Mit solchen herabsetzenden Prädikaten des 19. und frühen 20. Jahrhunderts wie: „unsittlich“, „barbarisch“, „grausam“, „blutgierig“, „kindlich-naiv“ und dergleichen (vgl. 27) begegnet die heutige Ethnologie und Religionswissenschaft den Fetsichen selbstverständlich nicht mehr.

Der Begriff „Fetisch“ wurde übrigens von den Portugiesen der Entdeckungszeit geprägt, wobei sie in ihren alten Schriften, die bis auf die Zeit des ausgehenden 15. Jahrhunderts zurückgehen, zunächst noch von „Idolen“ (Götzenbildern) schrieben. Die ersten Berichte stammen von dem Seefahrer Ciogo Cao, der als erster in den Kongo reiste. Der portugiesische König Joao II. hatte ihm den Auftrag gegeben, die von den Einheimischen angebeteten „Idole“ oder „Fetsiche“ (feiticarias) zu vernichten. Sein erster Sohn Afonso (1506-1543) wurde König des Kongo, womit die Christianisierung gewaltig vorangetrieben wurde. Es heißt, daß zur Regierungszeit Afonsos jeder Einheimische, der „Götzenanbetung“ oder „Zauberei“ betrieb, samt seiner „Fetsiche“ verbrannt worden sei. Seit dieser Zeit wurden im Kongoreich sakrale Objekte und Plastiken wie auch Ahnenfiguren zerstört. „Andererseits führten die Missionare vermehrt Heiligenfiguren, Reliquiare, Kultfiguren und Devotionalien ein“ (15).

Vielelleicht geben uns diese drei Fetsiche der Sura Anlaß zum Nachdenken darüber, wie wir selbst im Alltag Gegenstände „fetischisieren“, d.h. mit quasi magischen Kräften ausstatten. Sei es, daß wir ein Plüschtierchen für unser Wohlergehen als unverzichtbar ansehen, sei es, daß wir unser Lebensgefühl und soziales Ansehen durch ein strahlendes Automobil der Nobel-Klasse steigern oder sei es, daß wir Gebrauchsge-

genstände von den modernen Heroen der Popkultur wie kostbare Reliquien verehren.



Abbildung 13: Drei Holzfetische vom Volk der Sura

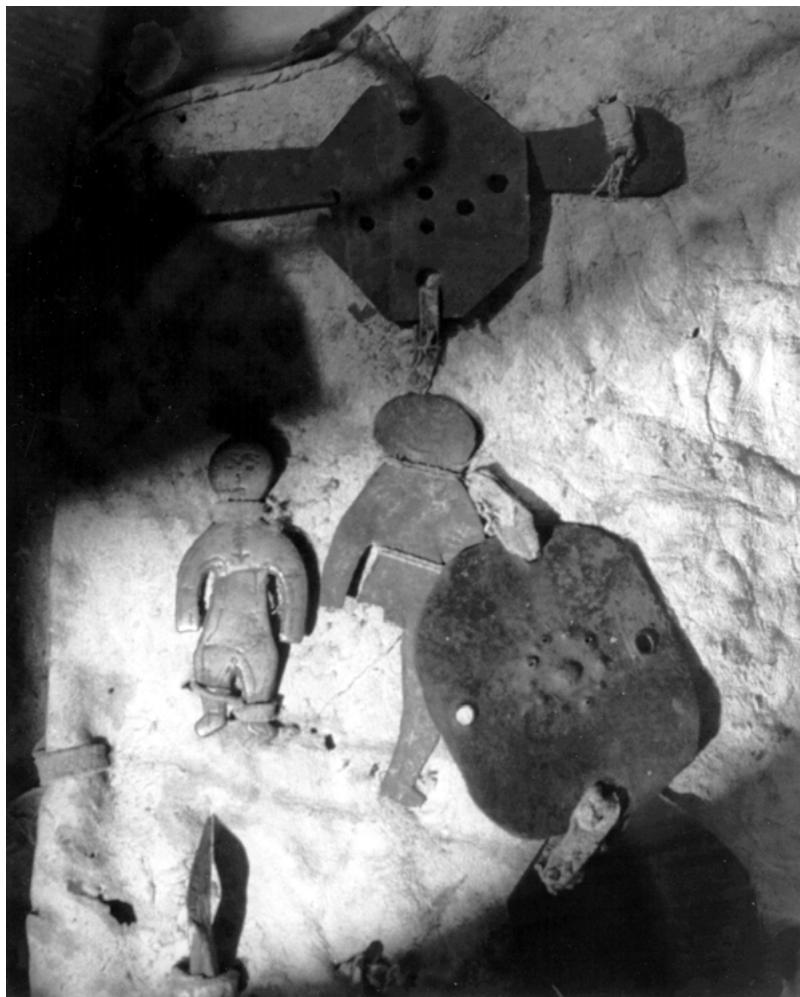


Abbildung 14: Gewand eines Schamanen (Detail)

4.2.1.11 Gewand und Trommel eines Schamanen

Erstinformationen

Sie sehen hier das Gewand eines jakutischen Schamanen aus Sibirien und neben ihm dessen Trommel. Die hauptsächliche Aufgabe eines Schamanen ist es, Menschen von Krankheiten zu befreien. Er bedient sich dabei der heilenden Kräfte der Natur sowie spiritueller Kräfte, die während der Ausführung eines schamanischen Ritus wirksam werden. Im Ritus tritt der Schamane eine Reise an, die ihn vom Leben auf der Erde durch Zwischenwelten führt, bis er zum Himmel gelangt, wo Geister und Seelen wohnen. Der Weg erscheint gefährlich und deshalb bedarf der Schamane eines besonderen Beistandes. Er findet ihn in einem Schutzgeist, dessen Attribute er auf dem Gewand aus Rentierfell befestigt.

Weiterführender Informationstext

Der Schamane ist die zentrale Gestalt eines uralten religiösen Glaubenssystems der Bewohner Sibiriens und Innerasiens, dessen Hauptfunktion die magische Handlung ist (Eliade 1957: 208). „Der international gebräuchlichste Terminus *Schamane* ist mandschu-tungusischen Ursprungs und gelangte über das Russische in den ethnologischen Wortschatz. Das ursprüngliche tungusische Wort *saman* (xaman) leitet sich von dem Verb *scha-*, ‚wissen‘ her, *schaman* heißt also jemand, der weiß, wissend, ein Wissender ist“ (Hoppál 1994: 11).

Auf diesem Schamanengewand aus Rentierleder können Sie bei genauerem Hinsehen viele Einzelheiten erkennen: Beginnen wir ganz oben, so sehen wir um Schulterpartie und Halsgegend der Figur ein Ge-weiß aus Eisen. Das bedeutet, daß der Schamane, indem er sich mit dem Gewand bekleidet, im Ritus der großen Reise seinen Körper verlassen hat und zu einem Rentier geworden ist, dessen Stärke und Behendigkeit er braucht, um seine Wege durch die Welten beschreiten zu können. Als ein Rentier bewegt der Schamane sich schnell und gewandt, wenn es gilt, große Wegstrecken zu überbrücken und im Universum von der einen Welt in die andere zu gelangen.

Auf der Vorderseite des Gewandes sind horizontal lange Eisenstücke aufgenäht und stellen die Knochen des Tieres oder die des Schamanen selbst dar. Rentier und Schamane sind ja miteinander verschmolzen. Die zwei menschlichen Figuren und die vogelartigen Objekte auf der von uns aus rechten Seite des Gewandes lassen sich als Abbilder der Hilfsgeister

erkennen. Die an den Ärmeln angebrachten viereckigen Platten sind Bestandteile einer Rüstung, die den Schamanen vor Angriffen aggressiver Geister schützt. Ebenfalls diesem Zweck dienen die runden Metallplatten und die Eisenstäbchen. Auf der Rückseite des Gewandes sind runde Scheiben angebracht, die als Gestirne gedeutet werden. Sie beleuchten den Weg des Schamanen in der dunklen Unterwelt.

Die Symbolik der Trommel, deren Schläger der Schamane in seiner rechten Hand hält, hat vielfältige magische Bedeutungen. Das Instrument ist unentbehrlich; ob es den Schamanen nun zum „Zentrum der Welt“ bringt, ob es ihm ermöglicht, in die Lüfte zu fliegen, ob es die Geister ruft und „gefangen setzt“ oder ob es zur Konzentration verhilft und zur „Kontaktaufnahme mit der spirituellen Welt, in die er zu reisen sich bereitet“ (vgl. Eliade 1957: 168). Das Trommeln auf dem Rentierfell während des Ritus macht das Galoppieren des Tieres durch das Universum hörbar.

Der ungarische Schamanenforscher Mihály Hoppál schreibt:

„In der schamanischen Kosmologie ist das Universum dreigeteilt; es gliedert sich in eine obere, eine mittlere und eine untere Welt [...] Die obere und die untere Welt, die Welt der Geister, zerfällt in weitere Schichten. Die mittlere Welt ist der Wohnsitz des Menschen, in dessen Mitte, im Nabel der Erde, ein riesiger Baum aufragt, eine himmelhohe Säule, die Weltensäule oder der Weltenberg. Diese vertikale Achse verbindet die Welten miteinander. Der Durchgang zwischen den Welten befindet sich an einer Öffnung am Polarstern. Den ganzen Sternenhimmel – die obere Welt – dachte man sich als ein großes Zelt, wo der Zeitmast eine kosmische Säule war, die mit der Milchstraße identifiziert wurde [...]“

Den anderen großen Bereich der schamanischen Glaubenswelt bilden das Götterpantheon und die Gruppen der verschiedenen Geister – alle drei Welten schichten nämlich sind von Göttern und Geistern besiedelt (Hoppál 1994: 15/16).

Zu beiden, zu Göttern und Geistern hat der Schamane, so der rumänische Religionswissenschaftler Mircea Eliade, „konkrete, unmittelbare Beziehungen [...]; er sieht sie von Angesicht zu Angesicht, er spricht mit ihnen, bittet sie, fleht sie an – aber er ‚kontrolliert‘ nur eine beschränkte Anzahl von ihnen“ (Eliade 1957: 97).

Ein zukünftiger Schamane ist in der Regel auf seine religiöse Berufung durch eine starke seelische, jedoch vorübergehende Krise vorbereitet worden. Entscheidet er sich schließlich, die Herausforderung anzunehmen, so wird er für das Schamanendasein in einer Initiation „geheiligt“ (178). Er opfert sich selbst und erwirbt damit die Fähigkeit, seine

Seele auf Reisen zu schicken. Das Ausüben der Ekstase-Technik und das dadurch in Visionen bewirkte Erleben seiner Seelenreise verlangt vom Schamanen sehr viel Kraft. Deshalb lebt er meist abseits von der Gemeinschaft, um die notwendige Konzentration für die Weltüberbrückung zu erhalten. Er ist „als einziges menschliches Wesen“ in der Lage, „dieser Gefahr zu trotzen und sich in die Abenteuer einer mystischen Geographie zu begeben“ (Eliade 1957: 178).

Auch heute noch gibt es Schamanen und zwar in Sibirien und Innernasien. Dort leben sie als Element der kulturellen Tradition „in zweifacher Form weiter: zum einen als kostbarer Bestandteil der Folklore, und als Volksglaube, als Teil eines traditionsreichen religiösen Weltbildes“ (Hoppál 1994: 162). Die Bräuche „werden von Generation zu Generation weitergegeben und veranlassen den Menschen, immer wieder innezuhalten, um den Geistern zu opfern, um in der Not oder auf Reisen ihre Hilfe zu erbitten, vor allem aber, um ihren Beistand in Krankheiten zu erlangen“.

Hören Sie bitte abschließend einen jaskutischen Schamanen mit seiner Trommel:

[Tonaufnahme]

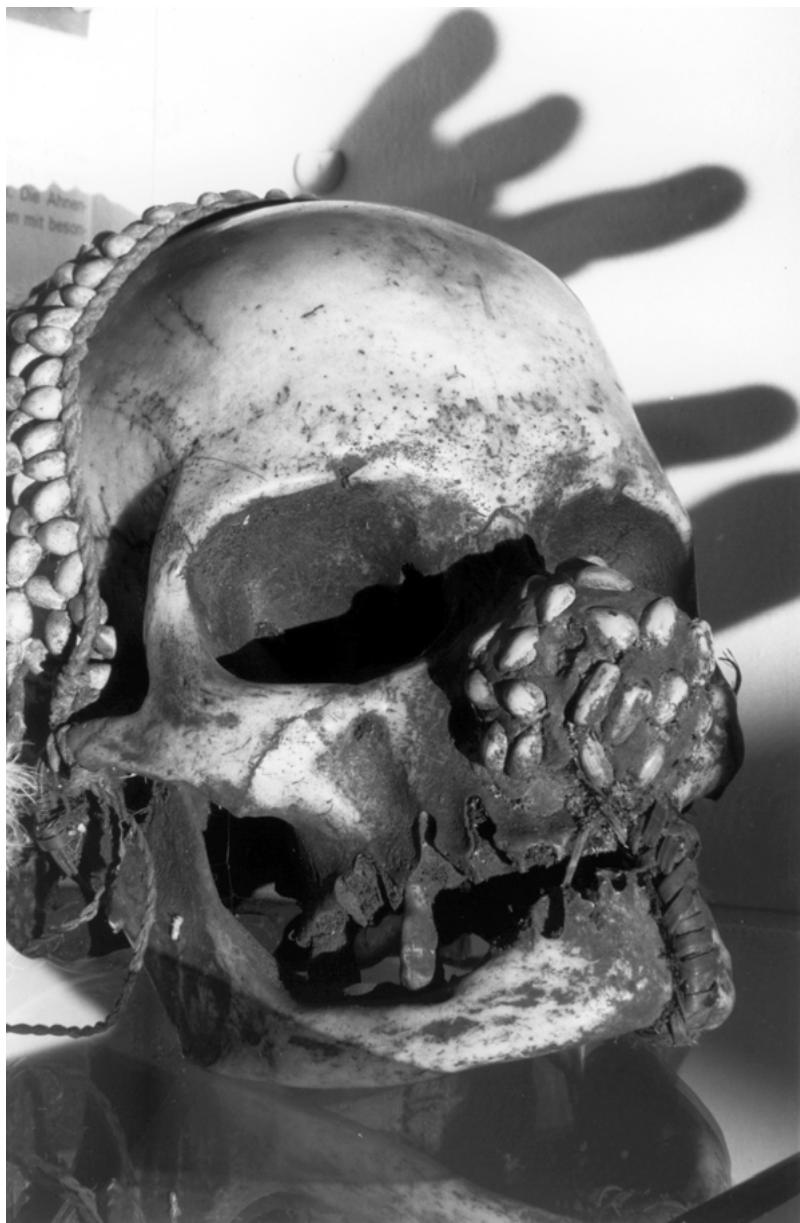


Abbildung 15: Ahnenschädel der Asmat

4.2.1.12 Ahnenschädel der Asmat

Erstinformationen

Dieser verzierte Ahnenschädel stammt aus Pirimapun und gehörte einem Mitglied der Asmat, eines Volkes im Südwesten Neuguineas. Der Name Asmat könnte von *as-asmat*, „wir, die Baummenschen“, abgeleitet sein (vgl. Konrad u.a. 1981: 29). „*asmat-ow*“ heißt soviel wie „wir, die wahrhaftigen Menschen“, und in der Anschauung der Asmat ist ein Baum mit einem Menschen identisch.

Im traditionellen Leben der Asmat waren bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts Ahnenvorstellung, Kopfjagd, Feste und Kunst untrennbare Elemente. Aufgrund der relativen Unzugänglichkeit ihres Lebensgebietes, dem von zahlreichen Gewässern und Sümpfen durchzogenen tropischen Regenwald, gelangte die christliche Mission erst in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts zu dem Volk der Asmat, das bis dahin kulturellen Austausch nur mit seinen unmittelbaren Nachbarn gepflegt hatte.

Weiterführender Informationstext

Dieser Ahnenschädel ist mit einem Kopfschmuck geziert, der aus weißen Kakadufedern, einem Baststreifen und weiß-silbrigen Coix-Samen besteht. Letztere wurden mit einem Gemisch aus Bienenwachs und Baumsaft auch in die Nasenhöhle des Verstorbenen eingedrückt. Das Jochbein des Toten ist mit Bast an den Unterkiefer gebunden.

Der Schädel wurde von einem Asmat-Mann an einer Schnur auf dem Rücken getragen und diente ihm beim Schlafen als Kopfstütze. Auf diese Weise sollte der Kontakt zu dem Verstorbenen aufrechterhalten bleiben, und die Seele des lebenden Mannes sollte „nicht das Verlangen verspüre[n], den Körper zu verlassen“ (Konrad u.a. 1981: 29). Wenn dies aber trotzdem – beispielsweise im Traum – geschehen war, so hatte ein Feind ein „leichtes Spiel mit dem Schlafenden“: Er brauchte ihn nur an der Rückkehr des Geistes in den Körper zu hindern und damit seinen sicheren Tod zu verursachen. Die Angst davor, so umgebracht zu werden, war derart stark, daß die männlichen Asmat Abweichungen von dem Brauch, auf einem Ahnenschädel zu schlafen, aufs strengste vermieden.

Dieses Verhalten der Männer kann uns uns zweierlei verständlich machen: Zum einen verkörpert der Schädel eines Menschen bei den Asmat ein Familienmitglied und verhindert, daß der ruhelos umherschweißende Geist sich von seinem Körper trennt. In der gleichen Funktion stehen auch aus Holz geschnitzte Ahnenfiguren.

Die rituelle Instandsetzung der Einheit von Körper und Geist diente aber der Gemeinschaft, indem so der Schutz und die Hilfe der Verstorbenen zugesichert war. Ebenfalls ist das Verhalten, den Kopf zum Schlafen auf einen Schädel zu legen, ein Zeichen dafür, daß für einen Asmat der Tod kaum eine natürliche Ursache hat (vgl. Gerbrands 1974: 69). „Vielmehr wird er immer durch schwarze Magie oder durch direkte Feindeinwirkung verursacht“ (Konrad u.a. 1981: 29). Nur sehr selten glaubt man, daß er auf natürliche Weise eintritt (vgl. Nevermann 1968: 80).

Obwohl die Mythen der Asmat zwar „zahlreich und, weil immer clangebunden, von Ort zu Ort verschieden“ (Helfrich 1995: 20) sind, besteht doch ihre gemeinsame Grundlage auf der Überlieferung einer seit früher Vorzeit bestehenden Welt. In dieser walteten „die Urahnen der heutigen Menschengeschlechter [...], Wesen von eigentümlicher Gestalt oft, die sich beliebig in Menschen-, Tier- oder Pflanzenerscheinungen verwandeln konnten“ (20). Noch heute wirken diese Urzeitwesen im Alltagsleben der traditionellen Asmat fort. „Ihre fortwährende Wirkkraft ermöglicht überhaupt erst das menschliche Leben in der Gegenwart“ (21).

Die Heimat der Ahnen sind die Männerhäuser der Asmat. Die Austattung dieser Häuser aktualisiert die in Urzeiten von den Ahnen gesetzte Ordnung der Welt: „Gedächtnis und Mahnung zugleich für die Lebenden“ (18). Die erwachsenen Männer der Asmat, und nur diese, fertigen in den Männerhäusern die im Kult benötigten sakralen Dinge an: Ahnenpfähle, Seelenboote, Gedächtnisfiguren, Trommeln, Blashörner, Masken und anderes mehr. Auch verwahrt man hier die Kampfschilder und Waffen der Ahnen. Besondere Aufmerksamkeit gilt den meist festlich geschmückten Schädeln der Vorfahren, die ebenfalls hier ruhen. Demgegenüber werden die Trophäen der Kopfjagd nicht geschmückt. Sie bezeugen lediglich die von den Ahnen auferlegte Verpflichtung, Menschen zu töten.

Der Ethnologe Klaus Helfrich, der viele Jahre lang Feldforschungen bei den Asmat betrieb, erklärt diese uns heute barbarisch erscheinende Handlung des Kopfjagens aus dem kosmologischen Verständnis der Asmat: Sie sind davon überzeugt, „daß der Mensch in eine Leben vernichtende Seinsordnung gestellt ist, weil sein Leben seiner Nahrungsbedürftigkeit nur durch Vernichtung anderen Lebens, das ihm als Nahrung dient, möglich ist. Dieses in der Welt allwaltende Prinzip, von den Urahnen in ihre Ordnung eingeführt und seither von unerbittlicher Verbindung, verdeutlicht der Mythos in anschaulicher Bildhaftigkeit: Der schöpferische Urahne [der Asmats] Fumeripits muß erst Bäume fällen,

das heißt Lebewesen töten, um die Asmat ins Leben zu rufen. Er tötet das schreckliche, ihm nach dem Leben trachtende Urzeitkrokodil, und dessen Tod wiederum zeugt das Leben der Nachbarvölker, die Feinde der Asmat sind“ (1995: 22).

Weiterhin berichtet Helfrich, daß die Sagopalme, unverzichtbar als Nahrungsquelle für die Stammesmitglieder, von den Asmat als symbolische Repräsentanz ihrer urzeitlichen Ahnenmutter angesehen wird. Diese Urmutter wurde anfangs getötet, und verwandelte sich in die besagte Sagopalme. Auch hieran sieht man, wie das Töten und Getötetwerden zum Keimbestand des Weltverständnisses der Asmat gehört. Helfrich erläutert: „Die Kopfjagd und das daran geknüpfte kannibalistische Kultmahl, die sich aus solchen und ähnlichen mythischen Traditionen herleiten, sind [...] nichts anderes als eine feierliche Wiederholung des Schöpfungsgeschehens, bei der die Kultgemeinschaft sich bildhaft jenes an das Töten gebundene Prinzip des Lebens vergegenwärtigt und daran erinnert, daß die Nahrung der Lebenden eben den Tod anderen Lebens voraussetzt [...].“

Hören Sie abschließend zwei Tondokumente vom Volk der Asmat:

[Tonaufnahme]

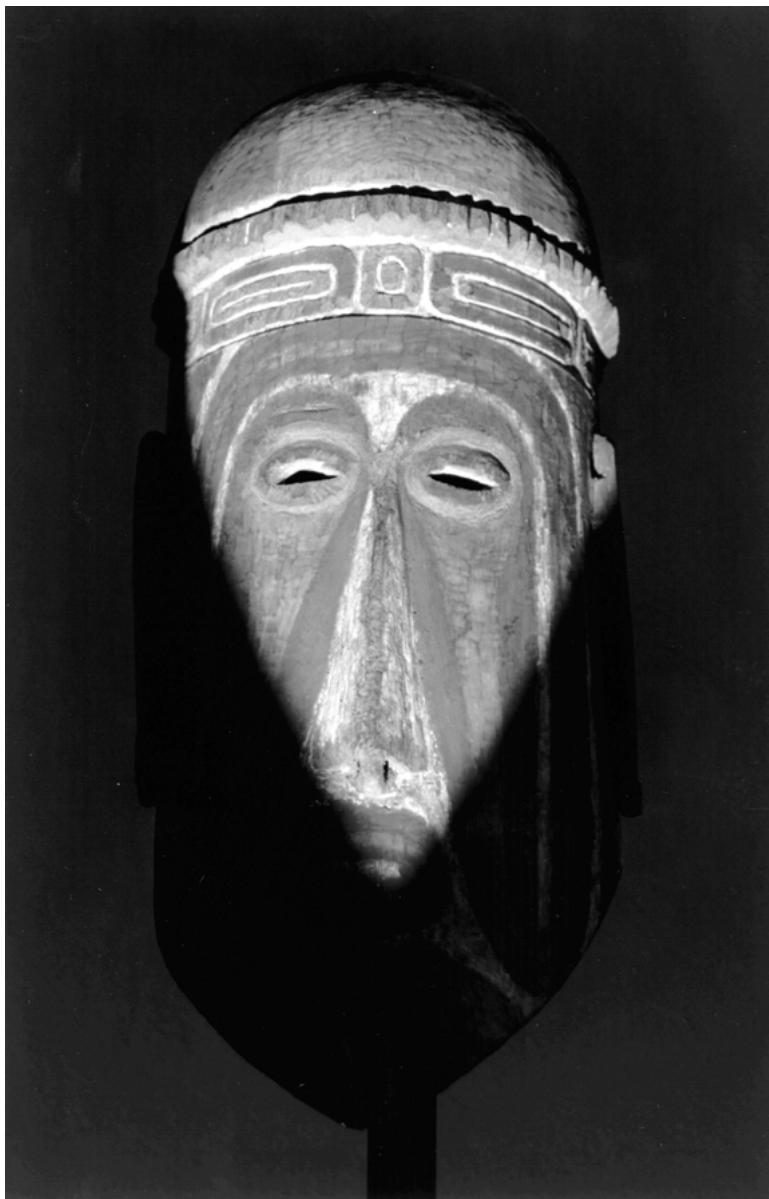


Abbildung 16: Stülpmaske der Witu-Inseln

4.2.1.13 Stülpmaske der Witu-Inseln

Erstinformationen

Diese Maske stammt von den Witu- (auch: Vitu- oder French-)Inseln, die nordöstlich von Neu-Guinea, direkt vor Neu-Britannien in der Südsee liegen. Die Ursprungsbevölkerung dieser Inselgruppe sind die Melanesier. Unsere Stülpmaske wurde 1934 von der Religionskundlichen Sammlung erworben und ist ein Beispiel für die als *kaparaga* bezeichneten Totenmasken. Der Träger einer solchen Stülpmaske wurde als „*namo*“ bezeichnet (Bodrogi 1971: 58).

Wir haben nur wenige ethnographische Informationen über die Bewohner der Witu-Inseln, und vieles geht auf die Forschungen des ungarischen Ethnologen Lajos Biro zurück, der zwischen 1896 und 1901 auf Neu-Guinea ethnographisches Material sammelte. Unsere Kenntnisse über die religiösen Einstellungen der Inselbevölkerung sind ebenfalls relativ gering, weil die christliche Missionierung der vor 100 Jahren noch als „primitiv“ bezeichneten Menschen mit großer Gründlichkeit vorging.

Heute, nach der Missionierung, ist auch bei den Stämmen der Witu-Inseln, den Klans, „nur noch der Glaube an Ahnengeister lebendig, die als Mittler zwischen Gott und den Menschen angesehen und gelegentlich angerufen, aber nicht öffentlich verehrt werden (Nevermann u.a. 1968: 65).

Weiterführender Informationstext

Die aus hartem und schwerem Holz geschnitze kaparaga-Maske zeigt ein stilisiertes menschliches Gesicht. Einmalig für die künstlerische Gestaltung dieses Maskentypus ist die Bemalung in roten, weißen und gelegentlich auch schwarzen Farben, die mit Grün oder Blau kombiniert wird. Die Ethnologin Ingrid Heermann beschreibt das Gesicht der Maske mit folgenden Worten: „Das farbig markierte Augenfeld beginnt wenig oberhalb der Augenschlitze und zieht in einer schmaler werdenden Linie weit über die Wangen hinab, um in Manier des Kurvenstils wieder anzusteigen und in jeweils einem Bogen bis über die Augen und zurück zu den Schläfen zu führen, während die Partien dazwischen, von der langen weiß gehaltenen Nase ausgehend, mit weißen gebogenen Linien pointiert werden“ (Heermann 2001: 167). Blicken wir nun auf den Mund der Maske, so sehen wird, daß er sehr flach und nur angedeutet ist, weil für ihn keine Öffnung in das Holz geschnitzt wurde.

Weiterhin auffallend sind die langen und herabhängenden Ohren, die nicht aus demselben Stück wie der Kopf gearbeitet sind (vgl. Bodrogi 1971: 58). Ein dekorativ bunt gemustertes Stirnband aus viereckigen Gliedern trennt den Kopf von seiner hauben- oder helmartigen Kopfbedeckung. Die melanesische Maske ist wie eine Röhre rundum geschlossen und nach unten hin geöffnet, so daß wir daraus schließen können, daß sie nicht nur das Gesicht ihres Trägers, sondern seinen ganzen Kopf bedeckte. Mit Blick auf ihren relativ geringen Durchmesser muß es „eine Qual“ (Stöhr 1987: 136) gewesen sein, sie zu tragen.

Der spezifische Gebrauch dieses *kaparaga*-Maskentypus ist ungewiß. Man rätselt darüber, ob und wie er bei Totenzeremonien Verwendung fand (vgl. Heermann 2001: 167). Für die Annahme seines Gebrauchs in dem Totenkult spricht allerdings die Art der Bemalung unter den Augen, die leicht mit Tränen assoziiert werden kann.

Wegen solcher Unsicherheiten ist es überaus wichtig und unverzichtbar, bei der rekonstruktiven Deutung ethnographischen und religionswissenschaftlichen Materials vorsichtig vorzugehen. Dem Sinn von Bräuchen wie das Tragen von Masken können wir uns annähern, wenn wir die Akteure, also die Maskenträger, nach ihren Intentionen und Motiven fragen. Eine solche vorsichtige Herangehensweise ist aber von ersten Forschern und Sammlern gegen Ende des 19. Jahrhunderts unterlassen worden. Mit ihrem Ethnozentrismus waren sie von der Überzeugung geleitet, daß die Bemalung einer melanesischen Maske überhaupt keine benennbare Bedeutung habe (vgl. Stöhr 1971: 78). Typisch für die Haltung dieser Epoche ist der Ausspruch von des Forschers Otto Finsch über die von ihm in Melanesien gesammelten Masken und Figuren: „Ein tieferer Sinn“, so sagte Finsch, „wie ihn die Culturmenschen so gerne herauslesen möchten, liegt aber diesen Bildnereien nicht zugrunde“ (zit. n. Stöhr 1971: 78). Für ihn waren die Masken nichts als Zeugnisse „wuchernder Phantasie, des Zufalls und der Laune“.

Heutzutage geht man in Ethnologie und Religionswissenschaft von der Überzeugung aus, daß Masken wie auch andere Kunstgegenstände ein sichtbares Ergebnis einer Intention ihrer Hersteller sind, die den Artefakten eine spezifische Bedeutung verleihen wollen. Die Ethnologin Eva Raabe sagt dazu: „Die Beschäftigung mit dem Thema Maske führt immer auch zu einer Auseinandersetzung mit den Menschen und deren Beweggründen, Masken herzustellen und zu tragen; denn der Umgang mit der Maske wird vom Weltbild der jeweiligen Gemeinschaft und auch von den ganz individuellen Bedürfnissen jedes einzelnen Gruppenmitglieds geprägt“ (Raabe 1992: 7). Kurzum: Es ist „nichts in der melanesi-

schen Kunst als zufällig oder willkürlich anzusehen; selbst das einfachste Ornament bringt als Chiffre oder Symbol die Totalität einer Stammeskultur zum Ausdruck“. Das bedeutet jedoch nicht, daß die Ethnologie und Religionswissenschaft imstände wären, die Bedeutung jedes einzelnen Ornaments immer oder jeder Zeit zu entschlüsseln. Eine wesentliche Erweiterung unseres Wissens über die Masken der Witu-Inseln würde vermutlich die Publikation noch unbekannter Museumsbestände (vgl. Stöhr 1987: 136) bringen. Denn damit wären neue Vergleichsmöglichkeit und konturierterte Analysen erschlossen.

So soll hier nur noch darauf hingewiesen werden, daß der Brauch, Masken zu tragen, weltweit verbreitet ist und in die früheste Zeit der Menschheitsgeschichte zurückreicht. Die Fragen, die aus dem kulturgebreitenden Phänomen des Sichmaskierens entstehen, sind vielfältig und führen überhaupt Ethnologie und Religionswissenschaft in Anthropologie und auch Philosophie. Es bleibt also genügend Raum, sich hierüber Gedanken zu machen.

Insofern ist die abschließende Äußerung der Kunstpädagogin Ingelore Ebeling nicht einmal nur als Ausdruck wissenschaftlicher Resignation zu verstehen: „Es gibt keine Theorie der Maske“, sagt Ebeling, „soviel auch über sie geschrieben wurde [...]. Je mehr man sich mit Masken und Maskierungen aller Art beschäftigt, desto fassungsloser steht man vor der überwältigenden Vielfalt der Aspekte, vor der Fülle der Phänomene“ (Ebeling 1984: 7).



Abbildung 17: Malanggan-Schnitzereien aus Neuirland

4.2.1.14 *Malanggan-Schnitzereien aus Neuirland*

Erstinformationen

Die sogenannten Malanggan-Schnitzereien zeigen im allgemeinen Verkörperungen von Verstorbenen, mythischen Vorfahren oder Ahnengeistern in Tiergestalt. Diese drei bemalten Schnitzereien stammen aus dem Nordwesten der Insel Neuirland, einem Teil des Bismarck-Archipels im Nordosten Neuguineas. Es handelt sich um die kollektiven Arbeiten von männlichen Mitgliedern eines Klans oder einer Sippe, die, vermittelt über dasselbe Totem, eine soziale Einheit bildet (vgl. Vatter 1926: 82).

Das Wort „Malan“ bedeutet „Seeadler“ und der Kopf des Raubvogels ist hier in der Mitte jeder der drei Holzarbeiten zu sehen. Der Seeadler ist das wichtigste Totem der traditionellen Stämme der Insel Neuirland. Das Wort „Malanggan“ ist bis heute nicht eindeutig geklärt, denn es kennzeichnet nicht nur Ahnendarstellungen, sondern auch Tänze und religiöse Feiern (vgl. Hirschberg 1966: 266). Zudem ist es heute zu einer „Art Markenbezeichnung für die Kunst der nördlichen Region Neuirlands geworden“ (Rautenstrauch-Joest-Museum 1972: 162), seitdem die Malanggan-Ahnengedenkfeiern, für deren Organisation und Durchführung die Klans verantwortlich sind, auch international populär geworden sind. Während dieser Ahnenfeste werden solche Schnitzereien mit einer „Fülle von phantastischen Figuren“ (Tischner 1958: 120), wie wir sie hier sehen, den Anwesenden vorgestellt. Allerdings finden dort solche Werke – Masken, Friese, Skulpturen oder die hier durchbrochen geschnitzten figürlichen Freiplastiken – nur ein einziges Mal ihre Verwendung. Danach verrotten sie im tropischen Klima recht rasch.

Die hier ausgestellten Holzexponate wurden in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts von der Religionskundlichen Sammlung erworben.

Weiterführender Informationstext

Die drei weiß-, rot-, schwarz- und gelbfarbigen Schnitzarbeiten wurden mit „hervorragender, sehr komplizierter Schnitztechnik [...] aus dem leichten, lindenartigen Holz der Alstonia villosa, eines in Neuirland verbreiteten Laubbaumes] in durchbrochener Gestaltung“ (Koch 1969: 79) hergestellt.

In der Mitte zeigen sie jeweils einen Seeadlerkopf, um den sich alle anderen phantasieichen Darstellungen symmetrisch gruppieren. Der Seeadler Malan ist, wie gesagt, das Totem der Stämme im Nordwesten

Neuirlands. Ein Totem ist jenes Tier, das mit dem Verstorbenen in direkter Verbindung steht. Als Totemismus bezeichnen wir die Auffassung, daß „zwischen dem Menschen und den Objekten und Phänomenen der außermenschlichen Sphäre (in erster Linie Tiere, dann Pflanzen) [...] eine innere Beziehung besteht, die tatsächlich die ursprüngliche Vorstellung völliger Identität zur Voraussetzung zu haben scheint“ (Vatter 1926: 26; vgl. Sydow 1926: 90 ff.). Um diese innere Beziehung zwischen dem Verstorbenen und dem Malan lebendig zu gestalten, haben seine Künstler die Augen aus dem Verschlußdeckel einer Seeschnecke gestaltet. Wir wissen jedoch nicht, welches verstorbenen Stammesmitgliedes mit den Ahnenschnitzereien hier gedacht werden soll.

Hier zeigt der obere Malanggan zu beiden Seiten des Seeadlerkopfes, wie sich Vögel mit langgestreckten Hälsen, ausgebreiteten Flügeln und langen Schwänzen auf den Kopf des Adlers richten. Ihnen schließen sich die Köpfe von Fischdämonen an, die das äußere Ende der Arbeit bilden.

Der mittlere Malanggan zeigt nur einen Vogel auf beiden Seiten des Adlers, doch geht er in die Gestalt mythischer Vorfahren oder Sippengeister über, deren Gesichter folgendermaßen gearbeitet sind: Die untere Stirnlinie, die tiefliegenden Augen, die sehr breite und geschwungene Nase sowie der Mund mit sichtbaren Zähnen über der Kinnlinie „betonen in extremer Weise die Horizontale“ (Bühler 1971: 188). An beiden Enden sehen wir dann jeweils den Kopf eines Schweins – eines Tieres, das in der Mythologie im Nordwesten Neuirlands eine wichtige Rolle spielt.

Die untere Arbeit ist ein Fries-Malanggan: ein flaches Holzgebilde mit betonter Frontalwirkung. Es zeigt wiederum den Kopf des Seeadlers, um den sich hier eine Schlange windet. Der Malan hat mit seinem Schnabel dem dämonischen Wesen schon ins Genick gebissen und zeigt mit diesem Gestus die Macht und Stärke des Totems, zugleich also auch die Kraft des Verstorbenen. Links und rechts vom Adler schließen sich Rundornamente mit einem Auge in der Mitte an, die jeweils durch Einklegearbeiten geziertet werden. Die heutige Forschung deutet dieses Auge als ein Sinnbild für die Herd- oder Feuerstelle, die im Malanggan-Kult die Identität einer Sippe symbolisiert. Auch hier sehen wir wieder an beiden Enden jeweils einen Fisch, dessen weitgeöffnetes Maul eine Schlange verläßt. Solche Stücke wie dieses wurden in den zwanziger Jahren des letzten Jahrhundert vor allem an der Südküste angefertigt.

Wenden wir uns nun dem kultischen Kontext dieser Schnitzereien zu: Die Malanggan-Ahnengedenkfeiern, auf denen die Schnitzereien Verwendung finden, machen „die unlösbare Bindung“ (Helfrich 1973: 17)

der Menschen lebendig, die in einer Klasse über den Tod hinaus zusammengeschlossen sind. Die Verstorbenen werden verehrt und können weiterhin am Leben der Gemeinschaft teilhaben. Wird ihnen die Aufmerksamkeit „verweigert, so fordert diese Mißachtung die Rache der Toten heraus“.

Den Höhepunkt eines jeden Malanggan-Festes bildet die „mit Spannung erwartete Enthüllung der in Schauhütten ausgestellten Bildwerke“ (17). Dabei werden jene Werke, die bestimmte Verstorbene repräsentieren, von den Anwesenden „mit lautem Wehklagen und Ausrufen der Namen der Toten begrüßt“ (Tischner 1958: 121). Andere hingegen werden vor dem ganzen Volk zu seiner großen Freude und Überraschung mit Gesang und Trommelschlägen vorgeführt.

Eine solche Feier wird oft erst Jahre später nach dem Tod eines außergewöhnlich herausragenden Sippenmitgliedes begangen; denn für die große Zeremonie müssen „riesige Mengen an Nahrungsmitteln, Feldfrüchten und Schweinen beschafft und andere große Vorbereitungen, insbesondere das Schnitzen der Bildwerke erledigt und die Tänze eingeübt werden“ (120). Um einen solchen Aufwand bewältigen zu können, wartet man in der Regel den Tod mehrerer Stammesmitglieder ab. Gedenkfeiern, die schon einige Tage nach dem Tod eines Stammesmitglieds gehalten werden, sind ausgesprochen selten.

Die Malanggan-Schnitzereien werden von ausgewählten Männern des Stammes heimlich unter Auschluß der Öffentlichkeit angefertigt. Sie schnitzen ihre Stücke auf Plätzen, die mit dichten Zäunen aus Bambus und Geflechten umgeben sind. Zwar können prinzipiell auch Frauen und nicht initiierte Jungen an den Feierlichkeiten teilnehmen, doch bleiben bestimmte zentrale Festabschnitte wie auch einige bedeutende Kulturobjekte für sie absolut tabu.

Abschließend sei noch auf die Initiation der jungen Melanesier auf Neuirland hingewiesen, die ebenfalls im Rahmen der Malanganfeiern stattfindet. Sie werden beschnitten, mit den Stammestraditionen vertraut gemacht und über ihre sozialen Pflichten aufgeklärt.

Der Ethnologe Klaus Helfrich resümiert die komplexe Bedeutung der Malanganfeiern mit den Worten: Sie „markieren [...] einen in zweifacher Richtung bedeutsamen sozialen Integrationsprozeß: Sie knüpfen zum einen die Bindung zwischen den lebenden und den toten Clanangehörigen; zum anderen erweitern sie diese in der sakralen Seinsordnung verankerte Gemeinschaft um neue, durch die Initiation mündig gewordene Glieder“ (Helfrich 1973: 18).



Abbildung 18: *Hina-Matsuri (Puppenfest)*

4.2.1.15 *Hina-Matsuri (Puppenfest)*

Erstinformationen

Hina-Matsuri ist ein volkstümliches Fest, das in Japan seit der Zeit des Kaisers Shujaku (931-46 n. Chr.) ursprünglich am ersten Tag der Schlange, und später – so wie auch heute noch – am dritten Tag des dritten Mondes gefeiert wurde. Anfänglich bliesen die Menschen an diesem Festtag ihre inneren Befleckungen auf Papierpuppen und warfen sie dann in den Fluß. Dieser Ritus hatte eine reinigende Wirkung.

Jahrhunderte später in der Edo-Zeit (1603-1867) stellten reiche Familien anstelle der Papierpuppen kostbare Figürchen des Kaiserpaars und seines Gefolges in eine Miniaturnachbildung des Kaiserpalastes. Diese spätere Sitte sollte das glückliche Familienleben sowie die Frömmigkeit und Treue der Kinder fördern. Seit dem letzten Jahrhundert stellen Mädchen am Hina-Matsuri-Fest unabhängig von ihrer sozialen Schicht für einige Tage einen Satz von Puppen auf, der in der Regel auf einem stufenförmigen rotbedeckten Aufbau zur Schau gestellt wird. Das gibt ihnen die Möglichkeit, sich einmal so bedeutend und schön wie die Puppenprinzessin zu fühlen (Casal 1967: 57).

Weiterführender Informationstext

Das Exponat ist ein Meisterwerk japanischen Kunstgewerbes aus dem ersten Drittels des 20. Jahrhunderts. Es ist der „Halle der Morgenröte“, der Zeremonienhalle des alten Kaiserpalastes in Kyoto, nachgebildet. Das Modell besteht aus drei Teilen: dem linken und rechten Flügel sowie der verbindenden Mitte. Im linken Flügel der Zeremonienhalle befindet sich der Hauptraum, auch Thronzimmer genannt. Im Hintergrund desselben sieht man auf einem Fundament ein Herrscherpaar: zur Linken der Kaiser, zur Rechten die Kaiserin; zwischen ihnen auf einem Tischchen der Kopfschmuck der Kaiserin.

Das Kaiserpaar bleibt dem Stehenden verborgen, und nur wer sich vor den Herrschern beugt, kann ihnen in die Augen sehen. Den Zugang zum Kaiserpaar sichern drei Hofdamen, und am Fuße der Treppe schützen ihn zwei Krieger, die vor einem Zitronenbaum und einem Kirschbaum stehen. Für Unterhaltung sorgen fünf Musikantinnen mit typischen Instrumenten der japanischen Hofmusik. Drei bäuerliche Diener vergnügen sich am Lagerfeuer.

Im folgenden soll auf den Wandel des Hina-Matsuri-Ritus im Laufe der Jahrhunderte etwas näher eingegangen werden: Seit der Zeit des Kai-

sers Shujaku holte man am ersten Tag der Schlange, der damals auch momo-no-sekku genannt wurde, „von den Sterndeutern ein in Menschengestalt geschnittenes Stück Papier“; das man an seinem Körper rieb und das man dann anhauchte. So „lud man sein eignes Unglück auf die Puppen. Daher nannte man sie ‚Ersatzding‘, ‚stellvertretende Figur‘, ‚Einreibeding‘, ‚Puppengestalt‘ oder ‚Himmelsding‘“. Jedenfalls hatten die Puppen Ersatzfunktion, insofern man ihnen eigene „Sünden“ auflud. Die Puppen „ließ man dann wieder durch die Sterndeuter reinigen und warf sie schließlich in einen Fluß“ (Baarghorn/Keyssner/v. d. Laan u. a. 1926: 70). In späteren Zeiten wurden sie nicht mehr fortgeworfen, sondern man schmückte die Wandbretter seiner Wohnung mit ihnen und opferte ihnen Speise und Trank.

Zu Beginn der Edo-Zeit fertigte der Kaiser Gomizuno-o (1612-29) selbst Puppen an, die sogenannten „Spieljungen“. In der Genroku-Zeit (1688-1704) vervollkommenet auch andere Meister die Kunst, Puppen und Puppenmöbel herzustellen und boten sie reichen Familien zum Kauf an. Der Puppenmacher Jiro Saemon aus der Kaiserstadt Kyoto, die sich rasch zum Zentrum dieses Kunsthandswerks entwickelte, wurde dadurch bekannt, weil er als erster die schlanken schwarz bekleideten Puppenprinzen und -prinzessinnen anfertigte. Sie sollten dem Schutz des Kaiserpaars dienen und wurden im Volk rasch beliebt. Im 18. Jht. brachten die Städte Yedo und Osaka Puppenmacher hervor, deren Geschmack im allgemeinen den Kriegerstand bevorzugte, und so entstanden die Puppenkrieger. Im 19. Jahrhundert eröffnete der Puppenmacher Hara Shugetsu in Yedo und in den „Zehn Häuser Läden“, die heute noch erhalten sind, eine Werkstatt, in der er die Zeremonienhalle des kaiserlichen Palastes in Kyoto mit großer Kunstfertigkeit nachbaute. Dieses Werkstück war Vorbild für viele prachtvolle Nachbildungen, die man in den dreißiger/vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts in den Kaufhäusern der Großstädte Japans (vgl. Reiseverkehrszentrale 1936, 64) bewundern konnte.

Wenn in der Edo-Zeit in einer Familie zum ersten Mal ein Mädchen geboren wurde, nannte man das Fest „die Erste Puppe“ und begann es besonders feierlich. Verwandte und Bekannte brachten Puppen zum Geschenk. In der zeitlichen Parallelität dieser Tradition einerseits und andererseits der Entwicklung des Hina-Matsuri-Festes zur Entstehung der ersten Miniaturpaläste könnte es liegen, daß aus Hina-Matsuri schließlich ein Familienfest für Mädchen wurde.

Als das Fest zur Edo-Zeit noch am ersten Tag der Schlange zelebriert wurde, hatte der Frühling „schon seinen Höhepunkt erreicht: die Pfirsiche

blühten und die Kirschen standen in Knospen, die Felder und Berge boten einen herrlichen Anblick dar. An diesem Tage der Puppen machte gewöhnlich die ganze Familie einen Ausflug“ (Baarghorn/Keyssner/v. d. Laan u. a. 1926: 70). Als das Fest dann aber am 3. März gefeiert wurde, standen die Pfirsiche und die Kirschen noch nicht in Knospen und man konnte nur künstliche Früchte kaufen, um die Puppen zu schmücken. Daher ist man vom Familienausflug am Puppentag fast ganz abgekommen und seit einigen Jahrzehnten ist der rein familiäre Charakter des Mädchentages gänzlich in den Hintergrund getreten. Vor der Anrichte mit den farbigen Puppen kommen nunmehr die Mädchen mit ihren Freundinnen zusammen, trinken den weißen süßen Reiswein Sake, essen den drei-oder fünffarbigen Reiskuchen Mochi und klein geschnittene Reiskuchen-Kügelchen, während sie mit den Puppen spielen.

Trotz alledem hat sich in einigen Regionen Japans der ursprüngliche, rituell magische Gehalt des Brauchtums bis in die Gegenwart erhalten: Die Familien schicken Papier- oder Lehmpuppen auf Strohflößen den Fluß hinunter, um die Bedrohung abzuwehren, daß die Mädchen krank werden könnten. Im Schrein Awashima (Präfektur Wakayama) werden mit diesem magischen Hintergrund mehrere Tausend Puppen, die im Verlauf des Jahres den Shinto-Schreinen übergeben wurden, in Booten aufs Meer geschickt (vgl. Bocking 1996: 51). Solche lokalen Aktivitäten haben immer noch die Kraft, das Gemeinschaftsgefühl zu binden und zu bekräftigen (vgl. Institute for Japanese Culture 1988: 152)

Hören Sie nun zwei Gedichte zum Puppenfest zunächst auf Japanisch und dann in deutscher Übersetzung. Das erste stammt von dem Dichter Buson (1716-1784), das zweite von einem anderen neuzeitlichen Dichter namens Kankan:

[Originaltext Japanisch]

„Pfirsichmond ist's:
Selbst am Rande der Stadt
Feiert man das Puppenfest.“

(Baarghorn, Keyssner,
v. d. Laan u. a. 1926: 73)

[Originaltext Japanisch]

„Die leuchtenden Äuglein der Puppen
Schwer zu unterscheiden von
den Lichtlein [der Stadt] Akashi.“

(virginia university
electronic text archive)



Abbildung 19: Der Rasatanz von Krishnā Gopinātha

4.2.1.16 Der Rasatanz von Krishna Gopīnātha

Erstinformationen

Dieser bunt bemalte Tempelvorhang aus Baumwolle aus dem 17./18. Jahrhundert zeigt ein beliebtes Thema in der hinduistischen Kunst: den Rasa-Tanz Krishnas. Der junge Gott, welcher immer in dunkelblauer oder schwarzer Hautfarbe dargestellt wird, ist eine Erscheinungsform des Gottes Vishnu. Vishnu hatte sich in Krishna inkarniert, um Kamsa, den König von Mathurā, zu bezwingen. Um den Häschern des gewarnten Königs zu entgehen, wird, wie die Legende berichtet, der Prinz Krishna zu einer Pflegefamilie gegeben und wächst dort bei einem kleinen Hirtenvolk in einem Nachbarland auf. Sein hier dargestellter Tanz mit den Hirtenmädchen ist ein Symbol für die Gottesliebe, der sogenannten bhakti, und die Loslösung von allen diesseitigen Bindungen, die jede Wiedergeburt notwendigerweise zur Folge hat. „Nur in einer scheinbar sehr irdischen Bilderschrift haben die Dichter und Seher der Bhakti von der Liebe der Gopīs [der Hirtenmädchen] zu künden gewußt, um in kühnen, stark erotischen Bildern sinnlicher Liebe das unaussprechliche Geheimnis der letzten Hingabe der Seele an Gott anzudeuten“ (Eidlitz 1955: 234).

Weiterführender Informationstext

Auf dem Vorhang sind in Kreisform angeordnet viele Menschen zu erkennen. Sie tragen rote, grüne und gelbe Kleider und bewegen sich spielerisch im Tanz, während ihre Hände miteinander verbunden sind. In diesem Kreis bewegt sich, auf einer weißen Sandfläche, einander zugewendet ein Tänzerpaar. Vom Zentrum des Kreises geht ein helles Licht aus, das zum Rand hin ausstrahlt und das die Tänzer an seinem Rand beleuchtet. Hinter den Tänzern sehen wir eine grüne Waldfläche und teils erleuchtete Staudenblätter, einen blauen Himmel und den Mond, den rechts und links je zwei Flugschiffe mit göttlichen Insassen flankieren. Am unteren Bildrand erblicken wir einen Fluß mit Fischen und Lotusblumen an seinem Ufer sowie insgesamt vier Musikantinnen, paarweise an der linken und rechten unteren Bildebene plaziert. Sie spielen die Musik, zu der all die Figuren tanzen. Mit einiger Phantasie wird man die Musik, aber auch das Plätschern des Flusses, die Nachtgeräusche des Waldes, das Rascheln der Kleider und das helle Klingeln der Armbänder (Varma 2001: 33) hören können.

Der auf dem Vorhang festgehaltene Augenblick ist Teil der folgenden mythologischen Szene: Krishna als Venugopāla, als Hirte mit der Flöte, „lockt unwiderstehlich die Hirtenfrauen in den herbstnächtlichen Wald. Sie lassen alles stehen und liegen, Ehemänner und Hausstand. Der Ton der Flöte bedeutet die göttliche Anziehungskraft schlechthin, hinter der alle gesellschaftlich geforderte Moral verblaßt.“ „Krishna tändelt mit den Frauen, und jede meint alsbald, ihn zu besitzen“ (Horstmann 1993: 94); und da entzieht er sich ihnen auch schon wieder und entschwindet. In tiefer Verzweiflung suchen sie nach ihm und spielen die ganze Geschichte Krishnas nach – in der Illusion, seine Gegenwart auf diese Weise herbeizubeschwören. Dieses Spiel ist „Sinnbild der im irdischen Leben ewig fernen Nähe des göttlichen Geliebten“. Voller Mitleid kehrt Krishna dann zurück und tanzt nun mit ihnen den Rasa-Tanz, sich hierbei so vervielfältigend, daß er allen Frauen zum Partner wird.

Die Hirtenfrau, welche die innigste Partnerin von Krishna ist, sie heißt Rādhā, gilt seit dem zwölften Jahrhundert als wesenseins mit Krishna. Sie ist sein weiblicher Aspekt so wie Shakti, die „Kraft“, der weibliche Aspekt Shivas ist.

Der Aufenthalt Krishnas bei den Hirtinnen geht zu Ende, als Krishna nach Mathurā zieht, dort den König Kamsa tötet und dem rechtmäßigen König wieder auf dem Thron verhilft. Krishna zieht in die Stadt Dvārakā, wo er im Kreise von 16 000 Frauen, unter ihnen als Hauptfrauen Rukminī und Satyabhāmā, als König herrscht. Das Ende von Krishna ist „tragisch. Er wird von einem Jäger als Reh verkannt und mit dem Pfeil tödlich am Fuß getroffen, der einzigen Stelle, an der er nicht unverletzlich ist“ (95).

Kommen wir noch auf einen Vergleich zwischen Hinduismus und Christentum zu sprechen: In mythologischer Hinsicht weist der Hinduismus „eine Reihe von Vorstellungen auf, welche an christliche anklingen“ wie der Indologe und Religionswissenschaftler von Glasenapp sagt und dann fortfährt: „Als bedeutendste Inkarnation Gottes verehrt er [der Hinduismus] den Krishna, einen menschlichen Helden, der auch als Verkünder religöser Lehren auftritt. Der Name Krishna bedeutet ‚der Schwarze‘, hat also mit dem Ehrentitel ‚Christus‘ (= Messias, der Gesalbte) nicht das Geringste zu tun, wenn er auch eine gewisse äußere lautliche Ähnlichkeit mit ihm besitzt. Die Gestalt Krishnas ist von der Christi völlig verschieden, denn Krishna tritt als Kämpfer und Herrscher sowie als Held zahlreicher Liebesabenteuer auf“ (Glasenapp 1948: 281-282.). Glasenapp erinnert aber auch an Übereinstimmungen mit Erzählungen der Evangelien: „So wird berichtet, daß Krishnas Oheim Kansa,

weil ihm prophezeit worden war, daß sein Neffe ihn ums Leben bringen würde, alle männlichen Kinder in Mathurâ und Umgebung töten ließ, als Krishna geboren wurde: Krishna entging diesem ‚bethlehemitischen Kindermord‘ nur dadurch, daß er aus der Stadt zu Hirten gebracht wurde und unter diesen aufwuchs. Analog dem Christkind wird Krishna häufig als spielender Knabe in einem Kuhstall unter Hirten und Rindern oder an der Brust seiner Mutter, also gleichsam einer Madonna lactans [der stil-lenden Mutter Gottes], dargestellt. In der vishnuitischen Literatur wird weiterhin erzählt, daß Krishnas Pflegevater, der Hirt Nanda, zur Zeit von Krishnas Geburt mit seiner schwangeren Gattin nach Mathurâ reist, um seine Abgaben zu bezahlen, daß Krishna später ein erwachsenes Mädchen, das ihm Salbe schenkte, von seinen Gebrechen heilte, daß er den Sohn der Duhshalâ von den Toten auferweckte, daß er ein blutfüßiges Weib gesund machte, daß er eine große Menschenmenge sättigte, indem er einen geringen Speisevorrat vervielfältigte usw.“ (282).

Soviel also zu einigen Ähnlichkeiten der Lebensgeschichte und der Wundertaten Christi und Krishnas. Kommen wir abschließend noch einmal in poetischer Form auf den Rasa-Tanz Krishnas zurück und hören den Anfang eines Gedichtes aus der Bhāgavata-Purāna; zunächst in der Originalsprache Sanskrit und danach in der deutschen Übersetzung Glasenapps. Nur eine Erklärung: Der Name Govinda am Anfang ist eine andere Bezeichnung für Krishna:

[Originaltext Sanskrit]

„Nun zum Tanze schritt Govinda, den die Hirtinnen umgaben,
Die, beglückt und ihm ergeben, an der Hand gefaßt sich haben.
Er, des Zaubers Herr, begann das Rasafest nach seiner Weise,
Das die holden Mädchen schmückten, die sich ordneten im Kreise.
Jedes Mädchen glaubt, daß Krishnas Hände ihren Hals umspielten.
Hunderte von Götterwagen an dem Himmelsbogen hielten,
Göttinnen und Götter saßen harrend drin des Festes wegen.
Da ertönen laut die Pauken, niederfiel ein Blumenregen,
Und die Geister mit den Frauen Krishnas hohen Ruhm besangen“
(Glasenapp 1953: 43).



Abbildung 20: Der kosmische Tänzer Shiva Natarāja

4.2.1.17 Der kosmische Tänzer Shiva Natarāja

Erstinformationen

Sie sehen hier die Darstellung der „facettenreichsten Gottheit im orthodoxen Hinduismus“ (Schleberger 1986: 84). Shiva ist zugleich einer der ältesten Götter Indiens. Sein Name bedeutet soviel wie ‚freundlich‘ oder ‚gnädig‘. Dieser Kupferabguß einer Statue des zehnten bis zwölften Jahrhunderts n. Chr. aus Madras stellt ihn als kosmischen Tänzer dar. Das sehr beliebte Motiv ist in zahlreichen Materialien – Metall, Stein und Holz – vor allem in Süddindien weit verbreitet (vgl. Keilhauer 1983: 142). Auch in der Malerei finden wir den Tänzer Shiva abgebildet. In seinem Tāndava-Tanz erschafft Shiva mit dem Beinamen Natarāja spielerisch lächelnd eine neue Welt und rafft sie dann wieder hinweg. Es ist ein Gleichnis des immerwährenden Rhythmus des Werdens und Vergehens der Schöpfung (vgl. Rao 1987: 82).

Weiterführender Informationstext

Zunächst soll eine südindische Legende kurz nacherzählt werden, in der die Ikonographie des kosmischen Tänzers Shiva Natarāja gründet. Shiva beabsichtigte eines Tages, die *rishi*, die Seher, welche die heiligen Texte der Veden empfingen, zu bekehren. Die *rishi* hatten im Taragam-Wald des Himalayas ketzerische spätvedische Lehren eines falschen Glaubens verbreitet und versuchten, Shiva durch ein großes Opferfeuer zu vernichten. Aus den Flammen sprang ein gewaltiger Tiger, doch Shiva lächelte, zog dem Raubtier mit dem kleinen Finger das Fell ab und hängte es sich um die Schultern. Die *rishi* ließen daraufhin eine giftige Schlange entstehen, aber Shiva schlängte sie sich als Girlande um den Hals und begann zu tanzen. Schließlich erschien als Personifikation des Bösen der grimmige Zwerg Apasmāra mit einer Keule in der Hand, doch Shiva setzte ihm den Fuß auf den Nacken und zerbrach ihm damit das Genick (vgl. Plaeschke 1978: 95).

Der tanzende Shiva steht in einem Kreis, der als Kosmos verstanden werden kann (vgl. Moore 1977: 119). Um den Bogen sind Flammen angeordnet, die zugleich einen Aspekt Shivas andeuten, der oft mit dem Feuer(gott) Agni identifiziert wird. Die fliegenden Haarflechten sind Zeichen seiner wilden Tanzbewegung. Am linken Ende der Haarflechten sehen wir die winzige herabschwebende Göttin Gangā und am Stirnreif rechts die für Shiva typische Mondsichel. Shiva ist vierarmig. Seine „oberen Hände halten rechts die Sanduhrtrommel, die den Rhythmus der

Schöpfung und des Tanzes versinnbildlicht, links die Flamme, die ihn als den Weltzerstörer kennzeichnet. Das untere Händepaar ist zu einer Doppelgeste kombiniert. Sie besagt: „Fürchtet euch nicht, denn ich, Shiva, bin hier.“ (Schumann 1996: 113). Mit dem rechten Fuß tritt er den bösen Zwergdämon Apasmāra, was soviel wie „Unwissenheit“ heißt, zu Boden. Er befreit so die Menschheit vom Nicht-Wissen und ebnet so den Weg zur Befreiung aus den Fesseln des Daseins. „In der Erlangung wahren Wissens, die Befreiung von den Banden der Welt bringt, ist die Niederlage des Dämons beschlossen“ (Krüger 1987: 31). Das linke Bein Shivas ist erhoben; diese Körpergeste symbolisiert Rettung. Schließlich sehen wir, wie sich um einen der Unterarme eine Schlange windet und die kurze Hose, die der Tänzer trägt, dürfte ein Tigerfell als Material andeuten – beides Hinweise darauf, daß diese Gegenspieler Shivas bereits überwunden sind.

Im Tāndava-Tanz zeigt Shiva als kosmischer Gott fünf Wirkungsbereiche: erstens die drei ‚Fäden‘, die das Universum durchwalten und in Gang halten, nämlich Schöpfung, Erhaltung und Zerstörung, sowie zwei Phasen des Erlösungsweges, nämlich die Verhüllung und das Zerreißen des Schleiers der Unwissenheit. Das Bildnis des Shiva Natarāja zeigt auf diese Weise „Erlösungsweg und -ziel an, wie die meisten hinduistischen Kultbilder Aufforderungen zum Heilsweg sind“ (Keilhauer 1983: 144).

Im Feuerflammennimbus, der den kosmischen Tänzer umgibt, sieht man gelegentlich die bildnerische Umsetzung der heiligen Silbe AUM (OM). AUM ist der Ursprung aller Mantras der heiligen Formeln, mit deren Hilfe man eine Gottheit anruft. „Der erste Buchstabe im Sanskrit-Alphabet ist A. Er symbolisiert den Anfang der Weisheit. In der Kombination mit den Buchstaben U und M verbindet er sich zu einem Klangsymbol (OM), das für die Ganzheit des Seins und für das Bewußtsein steht“ (Schleberger 1986: 270). Die drei Buchstaben stehen auch für die hinduistischen Hauptgötter: A für Brahmā, U für Vishnu und M für Shiva“.

Shiva hat, wie Schleberger, vom Beruf Berater für Entwicklungshilfe, weiter ausführt, über die Jahrtausende seinen naturhaften Charakter als Gott der Stürme, der Krankheitsplagen und des großen Todes beibehalten; „in seinem milden Aspekt ist er aber auch der Helfer und Heiler. Der Erscheinungsvielfalt dieses Gottes, der 1008 Namen trägt, würde man nicht gerecht, wenn man ihn lediglich auf seine Stellung in der hinduistischen Trinität – in der er den Zerstörer verkörpert – fixieren würde. Sein Name ist sozusagen ein Sammelbegriff für die vielen Aspekte, in denen sich die Gottheit zeigen kann. Die mannigfaltige Verehrung im

heutigen Hinduismus ist das Ergebnis einer mehr als tausendjährigen „Karriere“ (Schleberger 1986: 84)

Hören Sie abschließend aus dem Dakshinâmûrti-stotra des Philosophen Shankara eine Hymne an Shiva als den Allgeist, zuerst in der Originalsprache Sanskrit und dann in einer Übersetzung Helmuth von Glasenapps:

[Originaltext Sanskrit]

„Ihm, der die Welt, die wie ein Spiegelbild
Er in sich trägt, im Traum durch Mayas Walten
Von sich getrennt wähnt, und erwachend sich
Als Einz'gen weiß in wechselnden Gestalten,
 Ihm, der als Guru das Wissen uns spendet
 Verehrung dem Herrn, der nach Süden sich wendet.

Ihm, der als das unwandelbare Selbst
Durch jeden Zustand leuchtet in dem Leben,
Der machtvoll weiß durch heiliges Symbol
Dem Frommen Einsicht in sein Sein zu geben,
 Ihm, der als Guru das Wissen uns spendet,
 Verehrung dem Herrn, der nach Süden sich wendet.

Ihm, der als Feuer, Wasser, Erde, Luft,
Raum, Sonne, Mond und Seele zu erscheinen,
Achtfacht sich offenbaret hat, und den
Der Weise kennt als ewigen All-Einen,
 Ihm, der als Guru das Wissen uns spendet,
 Verehrung dem Herrn, der nach Süden sich wendet“
(Glasenapp 1953: 35-36).



Abbildung 21: Holzfigur des sitzenden Kriegsgottes Guandi (Detail)

4.2.1.18 Holzfigur des sitzenden Kriegsgottes Guandi

Erstinformationen

Sie sehen hier eine lackierte Holzfigur, die einen chinesischen General aus dem Königreich der Shu-Zeit darstellt, um den sich viele Legenden gebildet haben. Die Periode erstreckte sich über die Zeit der Drei Königreiche von 221 bis 280 nach unserer Zeitrechnung (vgl. Birrell 1993, xix). Über den General wird berichtet, daß er schon während seiner Kindheit unterschiedliche Namen trug, sich selbst aber Guan nannte. Im späten 16. Jahrhundert wurde er vom Kaiser mit dem Zusatz „Di“ an den Namen Guan zu einem Gott erhoben. Guandi wurde zu einem der wichtigsten Götter in China. Noch heute ist er eine populäre Figur in der chinesischen Oper und der Schutzpatron von Geschäftsleuten.

Weiterführender Informationstext

Mit hochgezogenen Augenbrauen sitzt uns der Kriegsgott Guandi gegenüber und schaut uns mit durchdringendem Blick an. Wangen und Nase sind rötlich gefärbt. Sein Bart, der von den Lippen bis auf die Brustkorb- und Halspartie herabfällt, verstärkt den Gestus der Kontrolliertheit und verbindet ihn mit dem Eindruck von Alter und Autorität. Hinter den Ohren des Guandi fallen die seitlichen Aufsätze am dünnen Kopfhelm auf. Die Hände des Gottes werden von Eisenhandschuhen umhüllt. Sie ruhen auf den Oberschenkeln in gespannter Haltung, während die Beine gespreizt sind. Dieses Thronen ist als Herrschaftspose zu verstehen. Selbstbewußt drückt der Kriegsgott seine Füße an den Boden.

Weitere Insignien verstärken den Ausdruck der Macht: Über die stählerne Kriegsmontur zieht sich ein breites Brustband über das Brustbein. Es ist über eine Schleife mit einem Bauchschutz verbunden, an dem sich ein Haken befindet, der den Gürtel eines weit über die Knie fallenden Beingewandes hält. Die schweren Schulterschützer des Guandi gehen an beiden Enden zu den Oberarmen hin in raubtierartige Gesichter über, von denen der Künstler jedoch lediglich Nasenpartie und Stirn herausgearbeitet hat.

Die Körperhaltung des Guandi scheint Kraft und Energie auszudrücken. Man könnte meinen, er sei ein grausamer Herrscher, doch dieser Eindruck wird durch die breiten und langgezogenen Lippen, die ein wenig lächeln, relativiert. Haben wir es etwa doch mit einem auch freundlich und gütig gesinnten Gott zu tun?

Hören wir aber zunächst eine Legende aus dem Buch der „Geschichte von den Drei Königreichen“. Die Legende handelt in jener Zeit, in der Guan gelebt hat:

Yun Chang wurde in ärmlichen Verhältnissen geboren und war von Kindesbeinen an von unansehnlicher Gestalt. Es heißt, er habe seine Eltern mit seinem jähzornigen Temperament oft zur Verzweiflung gebracht und sei oft von ihnen in einen Raum deshalb eingesperrt worden. Einmal sei er entwischt, indem er das Fenster aufbrach und in eines der Nachbarhäuser flüchtete. Dort habe er sich in den Streit zwischen einer jungen Frau und einem alten Mann eingemischt. Er erfuhr von dem Alten, daß die hübsche junge Frau verheiratet war und von dem Neffen des Alten, einem Beamten des Ortes, als Konkubine begehrte wurde. Yun Chang packte daraufhin eine solche Wut, daß er den alten Mann und später dessen Neffen erschlug. Also mußte er aus seiner Heimat fliehen. Er kam an einen Fluß, wo er sich niederkniete, um sein Gesicht zu waschen, worauf es, wie die Legende weiter berichtet, plötzlich eine andere, rötlichgraue Farbe annahm. (Diese Farbe ist es, die Sie im Gesicht des Exponats sehen.) So verwandelt, war es für Yun Chang ein leichtes Spiel, auch seinen Namen zu ändern. Er nannte sich von nun an Guan.

Guan wurde schließlich General unter dem großen Kaiser Cao Cao, der den Wei-Staat begründete (vgl. <http://www.buddhanet.org>; 21.7.2003). Mit seinem strategischen Geschick vermochte es Guan, Ordnung ins Reich zu bringen, und es ist wohl diese Tatsache, die seinen legendären Ruf begründete. Hinzu kommt, daß die Episode seines Todes in der Romanerzählung „Die Geschichte der drei Königreiche“ aus dem 16. Jahrhundert aufgenommen und wiedererzählt wurde (Brook 1993: 273).

Geschätzt wurde Guan von allen drei großen Religionen der Chinesen: dem Daoismus, dem Buddhismus und dem Konfuzianismus, bevor er schließlich 1594 von dem Wandi Kaiser (1573-1620) in der Ming Dynastie den Titel: „Treuer und zuverlässiger großer Di“ erhielt (Werner 1924: 117). Das heißt soviel wie „Unterstützer des Himmels und Schützer des Königreichs“. Mit diesem Gottestitel wurde aus dem General Guan der Kriegsgott Guandi.

Tausende von Tempeln und Schreinen wurden ihm zu Ehren überall in China gebaut. Auf Ausführung und Gestaltung dieser Bauwerke nahmen die Daoisten großen Einfluß (vgl. Jorinde Ebert in: Müller 1989: 74). Für sie war Guandi vor allem ein Kriegsgott; im Unterschied zu den Buddhisten, die in diesem Helden einen übermenschlichen Beschützer sahen. Die Daoisten waren es dann auch, die Guandi in späteren Zeiten

als „Jadekaiser des Himmels“ (Manchao 1995: 53) in ihr Pantheon aufnahmen.

In der Mitte des 19. Jahrhunderts wird der entscheidende Sieg in einer Kampfhandlung dem Beistand Guanidis zugeschrieben. Kaiser Xianfeng (1851-1862) der Qing Dynastie, zu dessen Gunsten der Kampf entschieden wurde, verlieh Guandi aus Dankbarkeit den Titel eines großen Weisen vom Rufe des Konfuzius. Damit hatte die Erfolgskarriere des Guandi ihren Höhepunkt erreicht.

Wenn wir nach dem Grund dieses Erfolges fragen, so liegt er sicherlich nicht zuletzt darin, daß Guandi zwei für alle Bevölkerungsschichten sehr wesentliche Eigenschaften in einer Person vereinigt: Zum einen war er in seiner Funktion als Befehlshaber sehr mächtig und erfolgreich, zum anderen war er um das Wohl der Menschen im allgemeinen besorgt und stand im Ruf eines gerechten Menschen. So heißt es, er habe weder an Schlachten noch an der Gefangennahme von Feinden Gefallen empfunden (vgl. Werner 1924: 113). Vor diesem Hintergrund können Sie nun vielleicht auch die Lackfigur des Guandi anderen Augen sehen.

Bis heute ist Guandi für Chinesen „der Gott, der Krieg abwenden und Menschen vor dessen Schrecken schützen kann“. Besonders am Neujahrstag wird des Generals gedacht, indem die Chinesen in seinen Tempel gehen, um dort um Gunst, Segen und Schutz im neuen Jahr zu bitten.



Abbildung 22: Kang yuanshuai – General Kang

4.2.1.19 Kang yuanshuai – General Kang

Erstinformationen

Diese Holzfigur stammt aus Taiwan und war in einem Tempel oder auf einem kleineren Hausaltar aufgestellt. Dargestellt ist Kang yuanshuai, der in Taiwan unter dem Namen Baosheng dadi, d.h. „Der große Kaiser, der das Leben bewahrt“, bekannt ist und vor allem regionale Bedeutung hat. Der hochangesehene Kang yuanshuai wird von den Daoisten hauptsächlich in seiner Funktion als Wohltäter verehrt, da ihm die Fähigkeit zugeschrieben wird, alle Krankheiten der Menschen heilen zu können. Bereits in jungen Jahren habe er außerordentliche Fähigkeiten im Sammeln von Kräutern, Herstellen von Pillen und dem Setzen von Akupunkturnadeln entwickelt.

Wie die meisten Gottheiten Chinas wird auch der Kang yuanshuai als historische Persönlichkeit gesehen, die erst nach ihrem Tod in den Rang eines Gottes erhoben wurde. Es heißt, er habe während der Song Dynastie (960 – 1297) in der Präfektur Quanzhou in der heutigen Provinz Fujian gelebt. Als Sterblicher soll er auf den Namen Wu Mingben gehört haben. Daher wird er auch Wu zhenren genannt, d.h. „Der wahre Mensch Wu“. Mit der Bezeichnung „wahrer Mensch“ werden im Daoismus diejenigen benannt, die die Unsterblichkeit erlangt haben.

Weiterführender Informationstext

Auf einem grünen Podest, das auf goldenen Schriftzeichen den Namen des Dargestellten, Kang yuanshuai, trägt, sitzt der „Herr der vier Himmelsrichtungen“ auf einem Thron, dessen rote Grundfarbe an Sitzlehne und Fuß zur übrigen Goldverkleidung harmoniert. Der General blickt mit hochgezogenen Brauen und weit geöffneten Augen sein Gegenüber an. In der rechten Hand hält er einen Donnerkeil hoch, mit dem er die kosmischen Angelegenheiten im Auftrag des himmlischen Jadekaisers Yu huang regelt. Dieser hatte Kang yuanshuai als erster und machtvollster Regent (vgl. Werner 1924: 124) des chinesischen Pantheons wegen seiner Verdienste drei ehrenvolle Titel verliehen: Erstens „Gnadenvoller Heiliger“, zweitens „Herr der vier Himmelsrichtungen“ und drittens „General“. Dabei ist zu bemerken, daß die Götter Chinas oftmals Generälen gleichgesetzt wurden, denn beide hatten eine beschützende und exorzistische Funktion (vgl. Lagerwey 1991: 16). Der linke Arm von General Kang zieht sich über die Bauchgegend, während der Zeigefinger der Hand ins Weite – möglicherweise auf einen bösen Feind

– deutet. Der schwarze Bart, welcher die Lippen von Kang yuanshuai beinahe ganz verdeckt, fällt den linken Arm entlang und weit über das rechte Knie hinaus. Die Beine sind weit auseinandergestellt, so daß das herrschaftliche Gewand mit seinen Perlen über den Schurz fällt und dem Betrachter entgegenleuchtet. Der General übt dabei mit seinen Füßen Druck auf die beiden Kröten, die ein Symbol für die Unsterblichkeit sind, unter seinen Füßen aus. Insgesamt wirkt die Person sehr kraftvoll, dynamisch und erregt. Sie scheint keinen Zweifel daran lassen zu wollen, daß hier ein Mächtiger thront. Über Kang yuanshuai ist insgesamt recht wenig bekannt, doch wissen wir darüberhinaus noch, daß er eine Verkörperung des Drachenpferdes ist und dem obersten Himmelsherrn (vgl. Manchao 1995: 135) dient.

Ein Großteil der chinesischen Gottheiten ist wie Kang yuanshuai in einer Art himmlischer Bürokratie organisiert. In dieser Bürokratie sind verschiedene Posten mit verschiedenen Gottheiten besetzt. Ähnlich wie in menschlichen Gesellschaften können sie in der himmlischen Hierarchie aufsteigen, können aber auch ihre Stellung verlieren. Viele von ihnen sind daher auch unter dem Namen des Amtes, welches sie innehaben bekannt oder tragen zusätzlich zu ihrem Namen Bezeichnungen, wie z.B. General, Himmelskönig oder ähnliches, die auf ihre Stellung hinweisen.

Kang yuanshuai wird fast immer in einem sehr ausdrucksstarken und energiegeladenen Habitus, wie ihn die Figur vor Ihren Augen hat, gezeigt. Das mag irritieren, wenn wir uns daran erinnern, daß er von Gläubigen in seiner Funktion als Wohltäter verehrt wird. Doch anders als die abendländisch-westliche Gedankenwelt ist die Religion des Daoismus nicht vom Entweder-oder-Denken geprägt. So ist das daoistische Pantheon von Aufgabenvielfalt geprägt und Inhomogenität sind typisch für dieses. Da die Götterwelt „im Laufe der Jahre unaufhörlich gewachsen“ (Robinet 1995: 34; Birrell 2000) ist und die Daoisten für jedes Anliegen aus ihrem alltäglichen Lebensbereich dort eine eigene Bezugsfigur haben (Plopper 1969: 187), ist eine eindeutige Übersicht und eine logische Klassifizierung von Aufgabenbereichen und Funktion selbst für Sinologen oft kaum möglich.

Ein wesentliches Merkmal auch des Daoismus ist es, daß er nicht wie die westliche Kultur zwischen Körper und Seele oder Geist differenziert. Er kennt diesen Dualismus nicht, sondern erklärt das das *Dao* zum allesdurchdringenden kosmologischen Prinzip. Dazu erläutert die Sinologin Anna Seidel, eine der wenigen ausgewiesenen Kennerinnen des Daoismus im westlichen Sprachraum, über das *qi*, einen wesentlichen Grund-

begriff des chinesischen Denkens, der auch für die Daoisten verbindlich ist (vgl. Schipper 1993: 34):

Um einen Aspekt des chinesischen Weltbildes anzusprechen: „Das chinesische Universum besteht nicht aus zwei Elementen wie Materie und Geist, sondern es ist ein Kontinuum aus vielen verschiedenen ‚Aggregatzuständen‘ eines einzigen Stoffes“ (Seidel 1989: 6). Dieser Stoff wird *qi* genannt. Aber weder Sinologen, noch Naturwissenschaftler noch Anhänger der chinesischen Meditation und Yogapraktiker haben sich auf ein gemeinsames Verständnis von *qi* einigen können. Sicher ist lediglich, daß es etymologisch „mit Atem und Nahrung zu tun [hat], auch mit Bewegung und Energie“. Anna Seidel erläutert das Wort *qi* mit dem Begriff „energetische Konstellation“.

Gesundheit besteht darin, daß ein Mensch mit seinem *qi* im Einklang lebt. Er ist dann mit sich und dem Kosmos in Harmonie. Darauf hat ein guter Arzt zu achten, von dem im alten China gesagt wurde, daß er nur dann bezahlt werden müsse, solange man gesund ist. Im Krankheitsfalle gehe die Last an den Heiler über. Wir können uns vorstellen, daß einem daoistischen Heiler seine Kunst nur dann gelang, wenn er den Menschen, die ihm vertrauten, zugleich als pädagogische Autorität gegenüberstand. In dieser Hinsicht ist der strenge Gefühlsausdruck, den man an unserer Figur wahrnehmen könnte, vielleicht auch ein Zeichen der gewaltigen Heilkunst dieses Mannes.

Der Daoismus als „organisierte Hochreligion“ (Seidel 1989: 3) war zeitweise in China verboten. Er blühte jedoch dort, wo die offizielle Kontrolle ihn nicht erreichte (Flitsch 1989: 58), im Untergrund weiter. Anders aber als andere Volksreligionen hat der Daoismus die Mentalität auch der Elite geprägt. „In diesem Sinne ist der Daoismus die inoffizielle Hochreligion Chinas“ (3), und dies nunmehr seit zwei Jahrtausenden.



Abbildung 23: Sitzender Buddha

4.2.1.20 Sitzender Buddha

Erstinformationen

Diese Kupferstatue eines sitzenden Buddhas mit Resten von Goldbemalung ist ein besonders schönes Zeugnis für die Skulpturenkunst Südostasiens. Der Buddha meditiert, während seine linke Hand die *karāya-mudrā*, die Bannungsgeste, ausführt. Er sitzt auf einem Lotus-Thron, der ringsum von Lotusblüten geziert wird. Die Lotusblüte ist „das zentrale Symbol des Buddhismus für die durch den Schlamm der Samsāra-Welt in ihrem innersten Wesen unbefleckt bleibende ‚Buddha-Natur‘ des Menschen und aller Dinge“ (Seckel 1962: 161-162). Diese Sitzunterlage ruht auf einem oktogonalen turmhähnlichen Podest, das als Trägersockel fungiert. Vor die verbindenden Stützen von Ober- und Unterteil sind menschen- und tiergestaltige Wesen sowie zwei Schlangen gesetzt, welche das Gewicht mittragen. Der Buddha trägt kurz gedrehte Locken auf seinem Kopf und darüber eine annähernd halbkugelige Erhöhung, den Ushnîsha – das bedeutet ursprünglich Turban – „als Zeichen der Erleuchtung und Weisheit“ (161). Auffallend sind weiter die dünnen, langen und leicht geschwungenen Augenbrauen des Buddhas. Sein Mund mit dem scharf konturierten Lippenverlauf wirkt recht klein. Das Gewand des Buddhas ist ornamentiert, was eher ungewöhnlich ist, denn normalerweise trägt er ein schlichtes Mönchsgewand.

Die Meditation dient dem Buddhisten im allgemeinen dazu, sich von der Welt abzuwenden und Verzicht zu üben.

Weiterführender Informationstext

Das „Thronen des Buddha in der ganz in sich beschlossenen, beruhigten und unbeweglichen, frontal-symmetrischen Stellung der Meditation“ ist, wie wir von dem Kunsthistoriker Dietrich Seckel erfahren, „ein überaus eindrucksvolles Symbol für die Entrücktheit aus der Welt und den dreidimensionalen Raum der Erscheinung, des Handelns und des Erleidens“ (Seckel 1962: 162). Aber ebenso ist dieses Thronen ein Symbol „für die Unerschüttlichkeit der absoluten Wahrheit und Weisheit, deren vollkommener Stille die zum Heil führende Erleuchtung der Welt machtvoll entströmt“.

Die Meditationshaltung ist eine geistige Haltung, die auf äußere Wahrnehmung ebenso verzichtet wie auf das Eingreifen in die Welt. Das mag als ursächlich dafür gelten, daß der Buddhismus weit weniger als

das Christentum und der Islam mit Gewalt nach Expansion seines religiösen Machtbereichs strebte.

Hören Sie bitte im folgenden die Ausführungen des Kunsthistorikers Seckel, der die Mittel und Wege der sanften Ausbreitung des Buddhismus in Asien des ersten Jahrtausends nach Christus genauer zu erklären versucht und danach die tiefsten Überzeugungen des Buddhisten schildert:

Der Geist des Buddhismus „durchdrang [...] in einer gar nicht leicht erklärlichen Weise mit sanfter Überzeugungskraft die weiten Räume Asiens, indem er von seinem Entstehungszentrum im nordöstlichen Indien aus seine universale, für alle Menschen, ja für alle Lebewesen bestimmte Erlösungslehre, seine Philosophie und Ethik, seine Wissenschaft und Kunst nach allen Himmelsrichtungen ausstrahlen ließ, – außer nach dem Westen.“ Über alle kulturellen Unterschiede des asiatischen Kontinents hinweg schuf der Buddhismus „im Lauf des ersten nachchristlichen Jahrtausends eine große geistig-kulturelle Gemeinschaft, die man mit Recht als ‚buddhistische Ökumene‘ bezeichnen darf. Trotz reicher regionaler Differenzierung ihrer Mitglieder und trotz vielfacher Metamorphosen innerhalb des Buddhismus selber entstand eine weitreichende und tiefgreifende innere Einheit des geistigen Bewußtseins, die sich in einer bei allen Unterschieden doch erstaunlichen Ähnlichkeit der religiösen Lebens- und Denkformen und nicht zuletzt der künstlerischen Gestaltungsformen offenbart“ (Seckel 1962: 9)

Zwar gab es auch vordem buddhistische Einflüsse im Westen, doch ein erheblicher Auftrieb gewann diese Richtung im Kontext der europäischen und amerikanischen Jugendrevolten: „Ab Mitte der 1960er Jahre bildeten sich [...] erste Zen-Gruppen, die im Gefolge der Hippiebewegung sprunghaft zunahmen“ (Schweer 2002: 340). Mit der Zuwanderung asiatischer Flüchtlinge erhöhte sich die Vielfalt buddhistischer Praktiken in Deutschland, vielerorts wurden Tempel, Andachtsstätten, Meditationszentren und Seminarhäuser errichtet. „Einen weiteren Popularitätsgewinn brachte die Verleihung des Friedensnobelpreises an den Dalai Lama, und der Büchermarkt erlebte einen regelrechten Boom buddhistischer Literatur“ (340; vgl. Funkkolleg ... 1985: 164). Im Jahre 1999 gab es mehr als 500 buddhistische Gemeinden in Deutschland, wovon der Großteil auf den tibetischen Buddhismus entfiel. Berlin hatte zu diesem Zeitpunkt fast fünfzig verschiedene Gruppen und Gemeinden. Die Gesamtzahl der in Deutschland lebenden Buddhisten betrug 1999 150.000, von denen 110.000 asiatischer und 40.000 deutscher Herkunft waren (vgl. 338).

Seckel führte die große Verbreitung des Buddhismus darauf zurück, daß er weder eine geschlossene, festgefügte oder gar zentralisierte kirchliche Organisation mit einer sakrosankten Autorität an der Spitze besitzt, noch ein strikt durchgearbeitetes, generell verbindliches, orthodoxes Lehrsystem ist. Diesem Dezentralismus entspricht es, daß der Buddhismus keinen „Ausschließlichkeitsanspruch“ behauptet und daß zu dieser Religion „von vornherein und prinzipiell (und nicht erst als Zugeständnis) eine uneingeschränkte Toleranz gehört“ (Seckel 1962: 11).

„Jeder geistige Weg, so meinte man, habe seine Vorzüge; nicht für alle Gläubigen sei die reine und höchste Wahrheit ohne weiteres verständlich oder die strengste Ethik schon erfüllbar, und bereits der Buddha habe ja, so wurde versichert, seine Lehre nur stufenweise, je nach der Fassungskraft der Hörer offenbart“ (10).

Hören Sie abschließend eine Meditation über den Buddha Amitābha:

[Tonaufnahme]



Abbildung 24: Stehender Buddha (Detail)

4.2.1.21 Stehender Buddha

Erstinformationen

Dieser stehende Buddha aus Stein, der seinem Gegenüber in der ermutigenden *abhaya-mudrā*-Haltung begegnet, stammt aus China. An der Figur sind Reste bunter Bemalung zu erkennen. Auffallend ist der warme Rotton, der den farblichen Gesamteindruck der Figur bestimmt. An den Fingern der rechten Hand fällt ein warmer Gelbtönen auf. Der Kopf der Figur ist von einem mandelförmigen Nimbus umgeben, an dessen äußerem Rand wiederum eine Reihe von Buddha-Gestalten eingearbeitet sind. Der Nimbus symbolisiert „den unermeßlichen Glanz der Wahrheit und Weisheit“ (Seckel 1962: 160) des Buddhas. Über seine zeitliche Datierung besteht Ungewißheit, doch deuten sowohl die kleinen Zeichnungen an den Seiten und am Rücken der Figur – dort insbesondere die vermutete Darstellung der spielenden Kinder – und das etwas kantige Gesicht auf die Tang-Zeit, die von 618 bis 907 n. Chr. währte (vgl. Mathews 1979: 1168).

Dieses von der Religionskundlichen Sammlung aus dem Kunsthandel erworbene Stück ist möglicherweise nie fertiggestellt worden. Wenn man genauer hinsieht, erkennt man links von uns, knapp unterhalb des Saums des Obergewandes, eine Architekturskizze, die möglicherweise als Entwurf eines Stadtbildes zu verstehen ist. Etwas darüber befindet sich eine Gravierung, die man als Einzug in die darunterliegende Stadt interpretieren kann. Das wäre dann ein wichtiger Hinweis für die Lehrtätigkeit Buddhas. Auf der Rückseite sehen wir eine Buddha-Gestalt mit einem Nimbus eingemeißelt.

Weiterführender Informationstext

Der historische Buddha hat seine Lehren selbst nicht schriftlich festgehalten und auch von seinen Schülern wurden sie zunächst nur mündlich weitergeben. Erst Jahrhunderte nach seinem Tod – er lebte nach heutiger Ansicht von 450 bis 370 v. Chr. – wurden sie aufgeschrieben. Die ältesten überlieferten Texte stammen aus dem ersten Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung, als es schon eine Anzahl buddhistischer Schulen gab, die in mancherlei Hinsicht voneinander abwichen. Der im mittelindischen Dialekt Pali verfaßte Kanon der Theravāda-Schule ist der einzige vollständig erhaltene, während die anderen kanonischen Schriften nur in Bruchstücken und zum Teil in chinesischen und tibetischen Übersetzungen vorhanden sind.

Die „Predigt von Benares“ ist die erste Rede des Buddha und enthält die Quintessenz seiner Lehre. Buddha hielt sie im Tierpark Rishipatana vor fünf Asketen, die sich ihm zur Zeit seiner Kasteiungen zunächst angeschlossen, ihn dann aber verlassen hatten; denn sie glaubten, er sei nicht mehr streng genug. Mit dieser Predigt setzte der Buddha das Rad der Lehre in Gang und erfüllte damit eine dringende Bitte des Gottes Brahmapā.

Zum Abschluß hören sie einen Ausschnitt der Predigt von Benares, zunächst in der Originalsprache Pali und danach in einer Übersetzung des Religionswissenschaftlers Glasenapp:

[Originaltext Pali]

„Zwei Enden (Übertreibungen) gibt es, ihr Mönche, von denen sich einer, der der Welt entsagt hat, fernhalten muß. Welche beiden [sind es]? 1. Die Hingabe an die Sinnesgenüsse, denn sie ist niedrig, gemein, weltlich, unedel, zwecklos und 2. die Hingabe an die Selbstpeinigung, denn sie ist leidvoll, unedel, zwecklos. Diese beiden Enden vermeidet der Vollendete; er hat den Weg in der Mitte gefunden, der das Auge und die Erkenntnis schafft, der zur Ruhe, zum Wissen, zur Erleuchtung, zum Nirvāna führt [...].

Dies ist, ihr Mönche, die edle Wahrheit vom Leiden: Geburt ist leidvoll, Altern ist leidvoll, Krankheit ist leidvoll, Sterben ist leidvoll. Mit Unlieben vereint zu sein, ist leidvoll, von Lieben getrennt zu sein ist leidvoll, und wenn man etwas, das man sich wünscht, nicht erlangt, auch das ist leidvoll [...].

Dies ist, ihr Mönche, die edle Wahrheit von der Entstehung des Leidens: Es ist der Durst (die Gier); der die Wiedergeburt hervorruft, der von Freude und Begier begleitet ist, der hier und dort seine Freude findet, der Durst nach Sinnenlust, der Durst nach Werden, der Durst nach Entwerden.

Dies ist, ihr Mönche, die edle Wahrheit von der Aufhebung des Leidens. Es ist eben dieses Durstes Aufhebung durch völlige Leidenschaftslosigkeit, das Aufgeben, das Sich-entäußern, Sich-loslösen, Sich-befreien von ihm.

Dies ist, ihr Mönche, die edle Wahrheit von dem zur Aufhebung des Leidens führenden Wege. Es ist dies der edle Pfad, der da besteht aus acht Gliedern: rechte Anschauung, rechte Gesinnung, rechtes Reden, rechtes Leben, rechtes Streben, rechtes Überdenken, rechtes Sichversenken. Dies ist der Weg in der Mitte, den der Vollendete gefunden hat und der ... zum Nirvāna führt.

Solange ich, ihr Mönche, von diesen vier edlen Wahrheiten nicht die wahre Erkenntnis in voller Klarheit besaß, solange hatte ich nicht das Bewußtsein, in der Welt die höchste Erleuchtung gewonnen zu haben. [...] Und die Erkenntnis ging in mir auf: unverlierbare Erlösung des Denkens ist mein, das ist meine letzte Geburt, nicht gibt es hinfert für mich ein Wiedergeborenwerden“ (Glasenapp 1955: 209-211).



Abbildung 25: Stehender Buddha



Abbildung 26: Lehrstuhl eines Zen-Meisters

4.2.2.22 Lehrstuhl eines Zen-Meisters

Erstinformationen

Sie sehen hier den rotbraun lackierten Holzstuhl eines japanischen Zen-Meisters (*roshi*). Dieser nimmt zu seinen Vorlesungen auf der breiten Sitzfläche des Möbels im Lotussitz Platz und liest aus den Schriften von Zen-Meistern früherer Zeiten. Das tägliche Gespräch mit dem Meister (*dokusan*) findet hingegen in dessen Zimmer statt, wobei er auf einer Matte in gleicher Höhe mit den Schülern spricht.

Die Lehre des Zen wurde von dem indischen buddhistischen Mönch Bodhidharma um 520 n. Chr. in China (vgl. Höke 1986: 1) eingeführt und stellt die Meditation in den Vordergrund des Erleuchtungsweges (vgl. Schüttler 1974: 17). Später, um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert wanderte die Lehre des Zen mit Mönchen nach Japan, wo die Meditationspraxis bis zum heutigen Tag geübt wird. „Chán“ leitet sich aus dem Sanskrit von „*Dhyāna*“ ab und ist das chinesisch-japanische Wort für „Meditation“ (vgl. Behrendt 1983: 303).

Weiterführender Informationstext

Wie ein Thron wirkt dieser Stuhl mit der mannshohen Rückenlehne. Aber es fehlt ihm jeder Prunk und Schmuck, wie er den Thronen weltlicher Herrscher eigen ist. Ein Zen-Meister benutzte ihn so schließlich zur Lehre an Schüler, die weltlichen Bedürfnissen entsagen.

Die wichtigste Übung der Zenschulen – namentlich der Schulen Sōtō und Rinzai – ist das Za-Zen, d.h. die sitzende Versenkung. Der Übende hockt mit aufrechtem Oberkörper auf seinen gekreuzt untergeschlagenen Beinen. Der linke Handrücken ruht bei dieser Haltung im Lotus-Sitz in der rechten Handinnenfläche, während die Daumenspitzen sich berühren. Der Mönch hält seine Zungenspitze am Gaumen. Der Mund ist dabei geschlossen, und die Augen sollten geöffnet bleiben. In dieser Haltung geht der Atem „leicht, aber aus der Tiefe, „vom Nabel her“, durch die Nase“ (Gundert 1935: 100). Alsdann begibt sich der Übende, nachdem er sich zurechtgerückt hat, in die Versenkung. Seine Aufgabe ist es, jeden in Worte faßbaren Gedanken fernzuhalten; denn nur so kann er die „Buddha-Sphäre“ erreichen, „die jenseits aller Worte liegt. Allmählich erlöschen die Gedanken, Gefühle [und] Willensanstrengungen, auch der Atem steht nahezu still“ (101). Erst wenn der Schüler leer von allen Gedanken geworden ist, kann die Erleuchtung eintreten, die in den Zenschulen als „Satori“ bezeichnet wird. Doch bleibt der Zeitpunkt des Ein-

tretens für dieses Ereignis stets ungewiß. Ob der Schüler das Satori erreicht hat, beurteilt der Zen-Meister.

Der gesamte Alltag des Zen-Schülers ist durch Schlichtheit gekennzeichnet. Wenn der Mönch nicht meditiert, isst oder schläft, trägt er durch seine Arbeit zum Lebensunterhalt des Klosters bei. Er vermeidet das absichtsvolle Hinarbeiten auf den Zustand der Erlösung und des vollkommenen Nichts, weil er davon überzeugt ist, daß sich die Erkenntnis von selbst einstellt, wenn man der Buddhanatur, der man sich im Zen annähert, ihren Lauf läßt. Überhaupt hält er die Beschäftigung mit Alltagsdingen nicht für unter seiner Würde. Und so gilt ihm das Geschirrspülen und Kehren durchaus nicht als niedrige, demütigende Arbeit, sondern ist, „mit innerlicher Hingabe ausgeführt, eine Form der tätigen Meditation, vergleichbar dem hinduistischen Yoga“ (Höke 1986: 4).

Völliger Gleichmut ist ein wichtiges Ziel der Zen-Lehre. Der Japanologe Holger Höke schreibt über diese gleichsam stoische Haltung des Zen praktizierenden Mönchs: „Arbeit macht ihn froh und zufrieden. Sein äußerliches Handeln geht mit innerlichem Nichthandeln einher, da er aus uneigennützigen Motiven wirkt und sich weder die positiven noch die negativen Ergebnisse seiner Aktivität zu Herzen nimmt. Erfolg läßt ihn nicht frohlocken. Mißerfolg verstimmt ihn nicht. Solange er im Einklang mit seinem ursprünglichen Buddhabewußtsein bleibt, kann er in jeder Situation die Ruhe bewahren“ (4-5). Absoluten Gleichmut lehrte auch der Buddha, als er sagte: „Eine größere Freude gibt es für den Mönch nicht, als wenn er in einer Bergeshöhle in Meditation versunken ist, während die Wolkentrommel erdröhnt, Regenströme herabprasseln und die wilden Tiere brüllen“ (Glaserapp 1946: 123-124).

Zur Lehre des Zen gehört es auch, sich von allen Besitzansprüchen an das Leben, zumal der materiellen, lösen zu wollen. Denn nur in der Besitzlosigkeit kann sich nach Auffassung der Zen-Meister „das wunschlose Glück der Wiedervereinigung mit dem Urgrund des Da-seins“ (Höke 1986: 6) einstellen. Die Skepsis gegenüber dem Wert äußerer Dinge bekundet jene Geschichte, wonach ein Zen-Mönch einmal mitten im strengen Winter kaltblütig eine hölzerne Buddhastatue verbrannt habe, um sich zu wärmen. Er tat recht daran, heißt es. Lehrhafte Sentenzen wie: „Wenn Du einen Buddha siehst, dann töte ihn“, warnen vor übertriebener Zuneigung selbst zu dem großen Vorbild. Zugleich zeigt das Beispiel von der verbrannten Buddhastatue, daß die Fähigkeit zur Meditation nicht von sinnlichen Dingen abhängig sein darf.

Auch darf die Meditation nichtträumend oder gar in Trance ausgeführt werden; im Gegenteil, meint Höke: Wer dabei schlaftrig wird, muß

entweder seine Achtsamkeit steigern oder die Übung abbrechen. In Zenklöstern gibt es Aufseher, die ermüdete Meditationsteilnehmer mit einem extra bereitgehaltenen Stock auf die Schulter schlagen, um sie aus ihrer Lethargie zu wecken“ (7).

Es wird immer wieder darauf hingewiesen, daß Zen sich nicht intellektuell erschließen läßt. Überhaupt zielen die Übungen darauf ab, die Einteilung der Welt in Dualismen: Ja-nein-Urteile und Entweder-oder-Entscheidungen aufzuheben. So entpuppt sich in der Weisheit des Zen jeder „Dualismus als eine fürchterliche Illusion, die aufgehoben werden muß, damit die Menschen den Dingen auf den Grund gehen, d.h. ihre wahre Beschaffenheit erkennen können“ (6).

Zum Schluß sei angemerkt: Zen kennt nicht nur die Praxis des Sitzens, sondern vielfältige Ausdrucksformen: Kunst, Blumenarrangieren, Bogenschießen, Teezeremonie (Omori 1980: 29-36) und die Poesie. Hören Sie nun einen Vers des Zen-Poeten Kanzan aus dem neunten Jahrhundert zunächst auf Japanisch und danach in einer deutschen Übersetzung von Katja Triplett:

[Originaltext Japanisch]

„Der eigene Geist gleicht dem Herbstmond,
dem tiefblauen Wasser, klar und rein.
Es gibt nichts, was ihm gleicht.
Wie soll ich es beim Lehren erklären?“

(Blyth 1960: 52)



Abbildung 27: Dainichi Nyorai

4.2.2.23 Dainichi Nyorai

Erstinformationen

Sie sehen eine japanische, vergoldete Holzfigur aus dem 17. Jahrhundert. Dainichi ist eine der wichtigsten fünf Buddha-Gestalten (Gundert 1935: 73). In ihm verkörpert sich die „Vorstellung eines transzendenten und kosmischen Buddha, eines „absoluten Körpers“ (Goepper 1988: 70), im Gegensatz zu der Gestalt des historischen Buddha Gautama. In seiner Funktion der Verkörperung des absoluten Weltprinzips wird Dainichi nicht als mönchischer Buddha mit dem einfachen Priestergewand und der Lökchenfrisur, sondern als königliche Gestalt mit Krone und Schmuck (hier allerdings zum Teil verlorengegangen) dargestellt. Insbesondere die esoterische Shingon-Schule in Japan verehrt diese Buddha-Gestalt und betont, daß der „ganze Mensch, wie er lebt und lebt“ (Gundert 1935: 68), ein Buddha werden soll. Die Aufladung des Universums mit dem absoluten Buddha-Körper – dem sogenannten Dharmakāya –, nennen die Anhänger der Shingon-Schule Dai-nichinyorai. Das ist zugleich der Name des Exponats vor Ihren Augen. Dabei ist Dainichi keine japanische Erfindung. In Indien, dem Mutterland des Buddhismus, trägt Dainichi den Namen Mahāvairocana. Das Wort viro-cana im Sanskrit besagt so viel wie Sonne; wörtlich: „die Dunkelheit vertreiben und das Licht überall erscheinen lassen“ (Goepper 1988: 69-70). Mit dem Dainichi Nyorai ist also eine bedeutende Lichtsymbolik verbunden.

Weiterführender Informationstext

Beginnen wir die Beschreibung des Dainichi Nyorai von oben, so fällt als erstes der kreisförmige Nimbus auf, der Kopf und Krone umfängt. Er wird von einem dicken Holzstab hinter der Figur getragen. Aus der Nähe können Sie auch die insgesamt fünf Buddhagestalten im äußeren Kranz der hutförmigen Krone entdecken. Der Kopf der Figur ist leicht gesenkt, während die weit zu den Schläfen reichenden Augenbrauen die leicht geschlossenen Augen betonen, die ihren Blick nach unten richten. Auf der Stirn befindet sich das dritte Auge als Zeichen der kosmischen Erleuchtung. Um die Lippen des Dainichi ist ein Bart mit dünnen schwarzen gekräuselten Linien angedeutet. In den langgezogenen Ohrläppchen befinden sich Löcher, so daß angenommen werden kann, daß an ihnen einst Schmuckstücke angebracht waren. Die Oberarme der Figur werden durch einen Überwurf geschützt; die Unterarme und Teile

des Brust- und Bauchbereichs sind von Bekleidung frei. Die Hände sind in der Meditationsgeste (jap. zenjo-in) gefaltet. „Als in sich ruhendes Prinzip aller Existenz ist Dainichi in Japan stets im vollen Verschränkungssitz dargestellt. Die Ritualbücher definieren seine Körperfarbe als weiß wie ein Schwan oder wie der leuchtende Mond“ (Goepper 1988: 70). Dainichi, im Lotussitz versunken, sitzt auf einem Podest, das mit einem Behang geschmückt ist und dessen geschwungene Faltengebung sich stilistisch dem Gewand der Figur angleicht.

Die Bedeutung der Sitzfigur des Dainichi für den Anhänger der Shingon-Schule liegt in dem Gedanken, daß es eine „überhaupt nicht an Menschen gerichtete, sondern völlig spontane Selbstäußerung“ (Gundert 1935: 66) des Dharmakāya gebe. Die Figur verkörpert also den über alle Personifikationen erhabenen Aspekt, „in welchem der Buddha als absolutes Wesen mit allen Buddhas eins über alle Vielheit erhaben die letzte geistige Essenz von allem ist“ (Glaserapp 1955: 260). Der Buddhist kann daraus lernen, daß die Dinge der Welt selbst die Wahrheit sind, daß die Gestalten, die er sieht, die kosmische Vernunft darstellen. Der Japanologe Wilhelm Gundert formuliert diese buddhistische Weisheit so: „alle Dinge, die uns umgeben, sind Buddhas und Bodhisattvas“ (Gundert 1935: 66).

Wenn also im Glauben der Shingon-Schule das „Wesen des absoluten Buddha Dainichi alles Existierende durchdränkt, ist es auch in jedem Menschen enthalten, ja jedes Wesen ist letztlich mit Dainichi identisch“ (Goepper 1988: 15). Für die Menschen bedeutet dies, daß ihre gesamte Existenz und all ihre Handlungen, Bewegung, Sprache und Denken denen des absoluten Dainichis gleichen, und daher besteht die Erlösung für jeden einzelnen darin, dies zu erkennen und danach zu leben. Zu diesem Zweck formt er mit seinen Händen und Fingern einen bedeutungsträchtigen Gestus, die *mudrā*, er spricht die wahren Worte Buddhas und wiederholt während der Meditation im Herzen die Gedanken des Lehrers. Dann werde ihn Dainichis Licht durchleuchten, und – wie Gundert in seinem Werk über den Buddhismus in Japan zu berichten weiß – es kommt dann zur Vereinigung mit Buddha, weil „das Buddhalicht zu dem Andächtigen herzutritt und dieser es festhält“ (Gundert 1935: 69). Indem Buddha so in das Ich des Menschen und das Ich des Menschen in den Buddha übergeht, wird der Mensch zum Buddha. „Dieser Zustand ist samādhi, die absolute, ekstatische Ruhe des Geistes, in der es weder Gedanken mehr gibt noch Gedankenlosigkeit“.

Der Kernsatz der wichtigsten kanonischen Schrift der Shingon-Schule, des Dai-nichi-kyo, lautet: „Erkenne deinen eigenen Geist, wie er

wirklich ist“ (Goepper 1988: 15). Wer danach lebt, braucht keine weitere Geburt mehr, um aus dem Kreislauf der Reinkarnationen auszutreten, weil er schon in seiner jetzigen körperlichen Existenz zum Buddha geworden ist. „Das erklärte Ziel des Shingon ist die Erreichung der Buddhaschaft in diesem gegenwärtigen Leben“ (35).

Nun muß man allerdings sagen, daß sich die Shingon-Schule selbst als eine ‚Geheimlehre‘ versteht. Der tiefere Sinn der Texte und mehr noch der Zeremonien des esoterischen Buddhismus ist wie der Kunsthistoriker Roger Goepper bemerkt, „dem gewöhnlichen Gläubigen nicht zugänglich. Erst wenn der Schüler die notwendige Initiation [...] von seinem Lehrer empfangen hat, kann er mit dem Numinosen konfrontiert werden. Überhaupt ist der eigentliche Kern der Shingon-Lehren nicht durch bloßes geistiges Studium oder durch Lesen der Texte zu entschlüsseln, sondern er muß durch meditative Praktiken und Visualisationen mit der ganzen Person erlebt, also realisiert und erfahren werden“ (Goepper 1988: 13).



Abbildung 28: Dreistöckige Miniaturpagode

4.2.2.24 Dreistöckige Miniaturpagode

Erstinformationen

Eine Pagode in Miniaturformat wie die vor Ihren Augen findet überall in Asien für unterschiedliche kultische Zwecke Verwendung: „als Votivgabe, als Grabmal, als Reliquiar, als Weihrauchgefäß“ und „als Mittelpunkt privaten Kults“ (Seckel 1962: 122). Das signifikante architektonische Prinzip des Sich-nach-oben-Verjüngens geht letztlich zurück auf den Stūpa, den glockenförmigen Schrein der Buddha-Reliquien (vgl. Govinda 1978: 21). Seine drei Hauptteile: Basis, Rundkörper und Bekrönung dominieren bei den einzelnen Gebäuden und verkleinerten Nachbildungen in verschiedener Betonung. Immer ist es so, daß die Grundfläche einer unteren Terasse größer ist als die der darüberliegenden. Maximal haben Pagoden in Japan fünf Terassen; eine Zahl, die der fünf Dhyāni-Buddhas entspricht.

Weiterführender Informationstext

Diese braungebeizte Holzpagode japanischen Stils ruht auf Pfeilern und besteht aus drei Stockwerken. Im untersten befindet sich ein zu allen Himmelsrichtungen hin mit Klapptüren verschließbarer Kapellenraum. Über ihm erhebt sich die vier Ecken der Geländerterrasse weit überragendes Dach, das mit Blechschindeln bedeckt ist. Wie die Schindeldecke der beiden darüberliegenden Holzdächer zeigt seine Dachoberfläche eine leichte Schweifung. Die Innenräume der beiden oberen Stockwerke sind nach außen hin offen und die Länge des Dachpfeilers auf der Spitze der Pagode nimmt etwa die Höhe zweier Stockwerke ein.

Wenden wir uns im weiteren der Innenarchitektur einer japanischen Pagode in Echtgröße zu, indem wir dem Kunsthistoriker Dietrich Seckel (1962: 110-120) folgen:

Charakteristisch für eine japanische Holzpagode ist der im obersten Stockwerk erhaltene Mittel- oder „Herz“-Pfeiler. Seine Aufgabe ist es, die sehr hohe und sehr schwere Bronzespitze zu tragen sowie der feingliedrigen Holzkonstruktion ihre Last abzunehmen und auf den Grundstein hinabzuleiten. Dieser zentrale Pfeiler wurde vermutlich aus China übernommen, der dort im Holzbau wie ein riesiger Mastbaum auf einem tief in der Erde versenkten Grundstein steht.

Das oberste Stockwerk ist niemals zugänglich, weil im Innenraum ein kompliziertes Balken-, Pfosten- und Sparrengerüst steht.

Die darunterliegenden Stockwerke sind mit dem „Herz“-Pfeiler des obersten Stockwerk konstruktiv nicht verbunden, sondern umgreifen ihn nur und lassen ihm ein wenig Spielraum. So wird verhindert, daß ein leises Schwanken des Pfeilers, das bei Taifunen oder Erdbeben entsteht, das komplizierte Gefüge gefährdet.

Im Erdgeschoß der japanischen Holzpagoden befindet sich ein enger, aber doch intimer und sorgfältig ausgestatteter Kapellenraum. In ihm stehen die vier Buddhafiguren oder -gruppen, die an den Zentralpfeiler angelehnt sind. Die Wände und Pfeiler tragen im Innern des Raumes Wandgemälde, die zusammen mit den Kultstatuen in der Kapelle ein figurenreiches Mandala bilden.

Kommen wir nun auf die kultische Bedeutung einer Pagode zu sprechen: Ursprünglich bildet sie den sakralen Mittelpunkt im Kult eines Klosters, der von Pilgern auf ihrer Wallfahrt gerne besucht wird. Später bildet sie das Zentrum einer Tempelanlage. „Auf einer breiten Freitreppe steigt man zu der Pagode hinauf und muß dann die Schuhe und Strümpfe ablegen, weil man den heiligen Bezirk nur barfuß betreten darf“ (Glase-napp 1948: 173). Wie gesagt, geht die Pagoden-Bauweise auf die Form des Stūpa zurück. In einer Pagode ruhen die Reliquien in kostbaren Gefäßen in einer Höhlung des Grundsteins, auf dem der Mittelpfeiler ruht. Im symbolischen Verständnis repräsentiert dann der Mittelpfeiler den Buddha im Nirvâna und ist selbst zum Nirvâna-Symbol, also zu einem Symbol des Absoluten, geworden. Kurzum: Ein Buddha bildet den Mittelpunkt einer Pagode und steht dort mit dem Zentralpfeiler in körperlicher Verbindung.

Darüberhinaus kann man an der Architektur einer Pagode kosmologische Symbolik ablesen. Dietrich Seckel: „Die Stockwerke und bekrönen Ringe der Pagode repräsentieren übereinandergetürmte Welt-sphären: Götter- und Bodhisattva-Welten, die als kosmische Existenz-Ebenen, zugleich aber als Bewußtseins-, Meditations-, Erleichtungs- und Reifungs-Stufen“ zu verstehen sind und, „zeitlich gesehen, als Stadien auf dem Weg zur Erlösung [...]. Damit übernimmt [...] die Pagode die alte kosmische Bedeutung des Weltbergs Sumeru, mit dem sich das weit verbreitete Bild des Weltpfeilers oder -baumes verbindet, welch letzterer wiederum mit dem Baum der Erleuchtung ‚identisch‘ ist“ (Seckel 1962: 124).

Zusammenfassend können wir festhalten, daß mit der Pagode eine Einheit von Baukern, Reliquiar und Buddha-Gestalt angestrebt wird. Man könnte diese sakrale Architektur-Symbolik vergleichen mit der Ur-

sprungsidee der christlichen Kirchenbauten, die mit ihrer T-Form das Kreuz Christi versinnbildlichen.

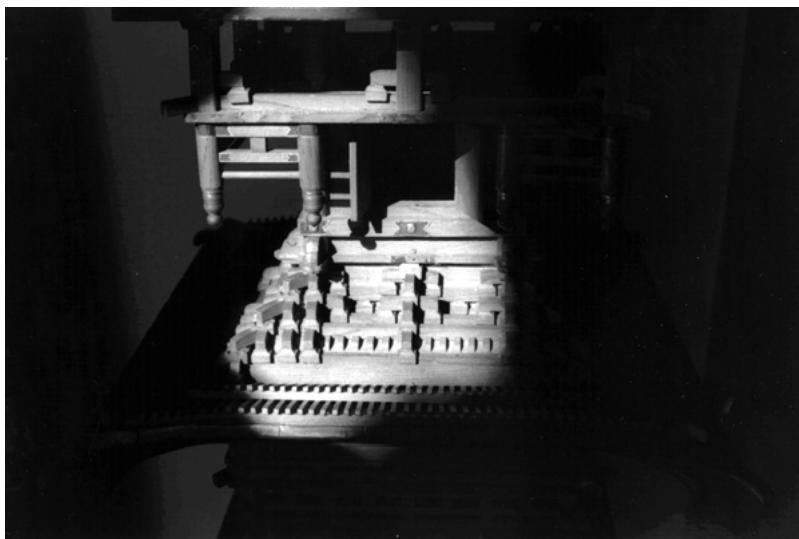


Abbildung 29: Dreistöckige Miniaturpagode (Detail)



Abbildung 30: Bodhisattva Monju (Detail)

4.2.2.25 Bodhisattvas Fugen und Monju

Erstinformationen

Sie sehen hier auf zwei Rollbildern die Bodhisattven Fugen (links) und Monju (rechts). Bodhisattvas sind „Anwärter auf die Buddhaschaft“, die im Sanskrit Samantabhadra und Manjushri heißen. Fugen und Monju verkörpern höchste Weisheit und ethische Vollkommenheit und sind hier auf ihrem Reittier abgebildet: Fugen auf einem weißen Elephanten und Monju auf einem blauen Löwen. Elephant und Löwe sind Symbole für die „gewaltige, alle Hindernisse überwindende Kraft der Erkenntnis“ (Seckel 1962: 230). Die beiden Bodhisattvas halten eine Lotusblume in ihrer rechten Hand, die, wie im abendländischen Kulturreis die Lilie, als ein wichtiges Symbol der Reinheit interpretiert werden kann. Oft werden Fugen und Monju in Japan zusammen mit dem historischen Buddha in einer Trias-Gruppe abgebildet (vgl. Getty 1914: 46).

Die beiden Rollbilder wurden 1952 von Professor Friedrich Heiler, dem dritten Leiter der hiesigen Religionskundlichen Sammlung, angekauft.

Weiterführender Informationstext

Beide Bilder sind auf rotem Brokat montiert, während der Bildhintergrund aus schwarzem Brokat besteht. Beide Bodhisattvas schmücken jeweils eine reich ornamentierte Krone sowie Ohr- und Brustschmuck aus Perlen. Um das Haupt leuchtet ein goldener kreisförmiger Nimbus. Die zwei Reittiere sind mit einem Überwurf bekleidet, an dem ringsum bunte Glöckchen hängen. Die Hufe des Elefanten und die Tatzen des Löwen stehen jeweils auf einem Lotussockel. Geführt werden die Tiere von einem Begleiter: Der Elephant des Fugen wird von einem barfüßigen, brauhäutigen Diener mit Speer, und Monjus Löwe wird von einem stiefeltragenden hellhäutigen Diener in rotem Gewand geführt.

Das Lotussymbol wiederholt sich auf beiden Bildern in auffallender Weise: Einerseits findet es sich an dem von den Reittieren getragenen Thron der Bodhisattvas, dann in ihrer Hand und schließlich in der Fußverzierung des Löwen. „Die Lotusblüte“, schreibt der Kunsthistoriker Dietrich Seckel, „ist das „zentrale Sinnbild des Buddhismus für die [...] in ihrem innersten Wesen unbefleckt bleibende ‚Buddha-Natur‘ des Menschen und aller Dinge; zugleich ist der Lotus ein altes indisches Kosmos-Symbol, kommt also dem Buddha als universalem geistlichen

Weltherrscher und als Verkörperung des Absoluten zu“ (Seckel 1962: 161 162).

Was ist nun eigentlich der Status von Bodhisattvas wie Fugen und Monju in der Entstehungslehre des Buddhismus?

Ein Bodhisattva befindet sich auf der letzten Stufe der Entwicklung im Besitz unendlicher Erkenntnis (vgl. Glasenapp 1955: 255) und ist in seiner Rolle vergleichbar mit einem Heiligen im Christentum. Vom Geschlecht her ist er maskulin, doch gibt es eine Ausnahme: den Bodhisattva namens „Avalokiteśvara“. Er erscheint sowohl in Japan – dort heißt er Kannon – als auch in China, wo er den Namen Guanyin trägt. Dort hat er eher feminine Züge entwickelt.

Bodhisattva bedeutet soviel wie „dem das Erwachen noch bevorsteht“ (o.ä.), und das Hauptmerkmal des Bodhisattvas ist die Tugend des großen „Mitleidens“ (mahākarunā). Er legt das Gelübde ab, nicht eher ins Nirvāna einzugehen, als er allen anderen Lebewesen zur Erlösung aus dem leidvollen Zyklus des Wiedergeborenwerdens geholfen hat. Der Religionswissenschaftler und Indologe Helmuth von Glasenapp: „unendlichen Mitleids voll retten sie [die Bodhisattvas] die Kreaturen aus Drangsal und Not, kraft ihrer Weisheit wissen sie stets Mittel und Wege zu finden, um den Menschen auf die Straße der Vollkommenheit zu führen. Die *Ich-Illusion* ist in ihnen so völlig geschwunden, daß sie zwischen sich und anderen keinen Unterschied machen. Ihre unermeßliche Barmherzigkeit geht so weit, daß sie denen, die sich hilfesuchend an sie wenden, aus dem Schatz der guten Werke, den sie sich erworben, etwas übertragen, um ihnen zu helfen [...]“ (Glasenapp 1955: 256).

In diesem Sinne baut die Bodhisattva-Lehre auf das Prinzip der Verdienstübertragung auf: Ein Bodhisattva kann sein gutes *karma*, die Summe seiner guten Taten, also sein *punya*, auf andere Wesen übertragen und sie dadurch von ihren Leiden erlösen. Grundsätzlich erkennt ja der Buddhist die Scheinhaftigkeit des eigenen Selbst, das Illusionäre der eigenen Ichhaftigkeit und nimmt seine Existenz in allen anderen Wesen wahr.

Zehn Vollkommenheiten sind es, um die sich ein Bodhisattva bemüht: Warmherzigkeit, Sittlichkeit, Geduld, Energie, Meditation, Weisheit, Geschicklichkeit in der Anwendung der Mittel zur Bekehrung, Gelübde, Kraft und Erkennen. Der Bodhisattva erreicht im Verlauf mehrerer Zeitalter diese Vollkommenheiten. Auf den Stufen eins bis sechs sind die Bodhisattvas irdische, sterbliche Gestalten. Ab Stufe sieben haben sie eine transzendenten Gestalt. Sie werden nicht mehr wiedergeboren und können nach Belieben ihre Gestalt ändern, leben allerdings oft unerkannt

in menschlicher Gestalt, um unauffällig und wirkungsvoll ihr Heilswerk zu vollbringen.

Der Weg des Bodhisattva ist auch in der Tempelanlage von Borobodur auf Java versinnbildlicht. Abbildungen dieser Tempelanlage finden sich in unserer Religionskundlichen Sammlung und zwar im selben Stockwerk an der Wand rechts hinter den beiden Löwen vom Borobodur, zwischen denen Sie hindurchgegangen sind, bevor Sie diese Ausstellungsräume betreten haben. Sie können beim Hinausgehen auf den Abbildungen zehn Terrassen der Tempelanlage erkennen. Diese symbolisieren die zehn Vollkommenheiten der Erlösungslaufbahn eines Bodhisattvas.

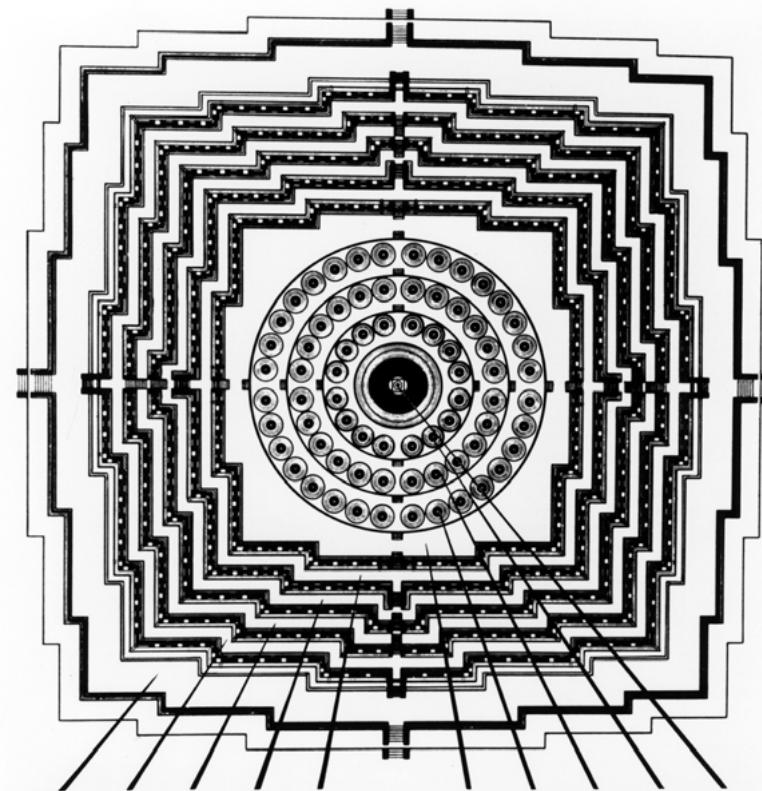


Abbildung 31: Aufsicht der Tempelanlage von Borobodur

5. SCHLUSSBEMERKUNG

Der Titel des Audioführers „Aufmerksames Sehen“ legt nahe, an eine jüngst von Crary (2002) vorgelegte Untersuchung zum Thema Aufmerksamkeit zu erinnern. Crarys Warnungen vor dem prinzipiell manipulativen und reglementierenden Charakter von Aufmerksamkeit als gelenkter Wahrnehmung verdienen es fraglos, in kulturkritischer Hinsicht ernst genommen zu werden. Das kann jedoch in der museumspädagogischen Praxis nicht zu der konkreten Konsequenz führen, den Besucher im Museum gänzlich allein zu lassen, zumal ja schon Auswahl und Arrangement der Exponate nicht bar jeder didaktischen Absicht sind. Überdies ist jede auch noch so sachlich gehaltene Information ohne ein gewisses pädagogisch-manipulatives, die Aufmerksamkeit steuerndes Moment nicht denkbar, so daß die Reflexionen Crarys nicht nur solchen musealen Unternehmungen zu gelten haben, die sich explizit dem Thema Aufmerksamkeit verpflichtet haben.

Vielelleicht ist es sogar ein Vorzug des Audioführers „Aufmerksames Sehen“, daß der dahinterstehende pädagogische Gestus unverschleiert zutage tritt und sich diesbezüglich anfechtbar macht. Er bekennt sich weiterhin zu seiner Partikularität und erhebt keinerlei Ansprüche auf Allgemeinverbindlichkeit, auch wenn sein Anwendungsgebiet weit ausgedehnt ist.

Nach Crary ist der Aufmerksamkeit jedoch nicht nur die Gefahr des Bestimmtwerdens durch externe Instanzen inhärent, sondern bringt – paradoxerweise – zugleich „eine Öffnung auf eine heterogene Welt der Nichtproduktivität, der Auflösung mit sich: als solche bereits führt sie zu Zerfall von Gewißheiten und Stabilitäten“ (284).

LITERATURVERZEICHNIS

- Anderson, D. (1998): *Lebenslanges Lernen in Museen*. Zur Situation der Museumspädagogik im Vereinigten Königreich von Großbritannien und Nordirland. In: G. Rath (Hg), Museum für BesucherInnen ..., a.a.O., S. 19-28.
- Antes, P. (1992): *Mohammad*. In: ders. (Hg), Grosse Religionsstifter. München: C. H. Beck, S. 91-114.
- Arkoun, M. (1999): *Der Islam. Annäherung an eine Religion*. Heidelberg: Palmyra Verlag.
- Arinze, F. A. (1970): *Sacrifice in Ibo religion*. Ibadan: University Press.
- Assmann, J. (1975): *Ägyptische Hymnen und Gebete*. Zürich, München: Stuttgart: Artemis Verlag.
- Auer, H. (1974): *Führungen in wissenschaftlich-technischen Museen. Probleme und Erfahrungen*. In: Deutsche UNESCO-Kommission, Köln, Die Praxis der ..., a.a.O., S. 73-80.
- Barghoorn, A./Keyssner, E./Laan, H. v. d. (1926): *Das Jahr im Erleben des Volkes*. Mitteilungen der Deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens in Tokyo. Leipzig: Otto Harrassowitz, S. 68-74.
- Baum, G. (1975): *Museen in der politischen Wirklichkeit*. In: Deutscher Museumsbund e.V. (Hg), Museumspädagogik ..., a.a.O., S. 17-31.
- Baumann, M. (1993): *Deutsche Buddhisten. Geschichte und Gemeinschaften*. Marburg: diagonal-Verlag.
- Baumann, H. (1936): *Schöpfung und Urzeit des Menschen im Mythus der afrikanischen Völker*. Berlin: Verlag von Dietrich Reimer/Andrews & Steiner.
- Beaucamp, E. (2001): *Der neue Bildersturm*. Schützt die Museen vor dem Zeitgeist. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 7.9.2001, S. 49.
- Beck, J. (1989): *Die Dinge und die Sinne – die Welt als Museum*. In: W. Zacharias (Hg) in Verbindung mit „Recht auf Spiel/IPPA e.V.“, Gelebter Raum. Beiträge ..., a.a.O., S. 136-143.
- Beckerath, J. v. (1997): *Chronologie des pharaonischen Ägyptens*. Münchener ägyptische Studien. Mainz: Verlag Philipp Zabern.
- Bedi, A. (2002): *Gods & Goddesses*. New Delhi: Eshwar.

- Behrendt, J. E. (1983): *Nada Brahma. Die Welt ist Klang*. Frankfurt/Main: Insel Verlag.
- Beier-de Haan (2001): *Post-national, trans-national, global? Zu Gegenwart und Perspektiven historischer Museen*. In: H.-M. Hinz (Hg), *Das Museum als ...*, a.a.O., S. 43-63.
- Biernbaum, D. (2001): *Augen & Zugang zur Sonne*. In: P. Noever (Hg), James Turrell – the other horizon. Ostfildern-Ruit: Wien u. Hatje Cantz Verlag: Mak, S. 219-236.
- Bill, S. (1998): *Ein Hürdenlauf in Sprachen und Kulturen*. Zur Situation der Museumspädagogik in Deutschland. In: G. Rath (Hg), *Museum für BesucherInnen ...*, a.a.O., S. 43-50.
- Birrell, A. (2000): *Chinese Myths. The legendary past*. London: British Museum Press, Austin: University of Texas Press.
- Birrell, A. (1993): *Chinese Mythology. An Introduction*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press.
- Blyth, R. H. (1960): *Zen and Zen classics. Volume one. From the Upanishads to Huineng*. Tokio: The Hukuseido Press.
- Bodrogi, T. (1971): *Zur Ethnographie der Vitu-(French-)Inseln*. Baessler Archiv. Beiträge zur Völkerkunde. Neue Folge Bd. XIX. Berlin: Verlag v. Dietrich Reimer, S. 41-71.
- Booking, B. (1996): *A popular Dictionary of Shinto*. Richmond: Curzon.
- Boston, J. (1977): *Ikenga figures among the north-west Igbo and the Igala*. Lagos, Nigeria: Ethnographica in association with Federal Department of Antiquities.
- Bowker, J (1999): *Das Oxford-Lexikon der Weltreligionen*. Für die deutschsprachige Ausgabe übersetzt und bearbeitet von Karl-Heinz Golzio. Düsseldorf: Patmos-Verlag.
- Breithaupt, J. (1990): *Das Museum und seine Besucher*. In: M.-L. Schmeer-Sturm u.a. (Hg), *Museumspädagogik ...*, a.a.O., S. 17-23.
- Brockhaus (1993): *Die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*. Zwanzigste, überarb. und aktualisierte Auflage. Bd. 8: Frit-Goti. Brockhaus: Leipzig, Mannheim.
- Brook, T. (1993): *Praying for power. Buddhism and the formation of gentry society in late ming China*. Cambridge (Massachusetts), London: Harvard University Press.
- Bühler, A. (1971): *Kunst der Südsee. Beschreibender Katalog des Museum Rietberg Zürich*. Zürich: Atlantis Verlag.
- Casal, U. A. (1967): *The five sacred festivals of ancient Japan. Their symbolism & historical development*. Tokyo: Sophia University in

- cooperation with Charles E. Tuttle Company (Rutland, Vermont and Tokyo).
- Cholidis, N./Martin, L. (2003): *Schreiben an den Verfasser vom 23. Januar 2003.*
- Cholidis, N./Martin, L. (2002): *Der Tell Halaf und sein Ausgräber Max Freiherr von Oppenheim.* Vorderasiatisches Museum – Staatliche Museen zu Berlin. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.
- Clausen, A. U./Riedel, M. (1980)⁴: *Zeichnen = Sehen lernen!* Erfahrungen in einer Waldorfschule in öffentlichen Kursen und in der Gefängnisanstalt, Stuttgart: F. Ch. Mellinger Verlag.
- Cole, H. M./Aniakor, C. C. (1984): *Igbo arts. Community and cosmos.* Museum of Cultural History. Los Angeles: University of California.
- Crary, J. (2002): *Aufmerksamkeit.* Wahrnehmung und moderne Kultur. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- Czech, A. (1994): *Bilder intensiv betrachten.* In: H. Vieregg u.a. (Hg), *Museumspädagogik in neuer ...*, a.a.O., S. 324-330.
- Daltrop, G./Bol, P. C. (1983): *Athena des Myron.* Liebieghaus Monographie, Bd. 8, Franfurt/Main: Liebieghaus.
- De Vries, S. Ph. (1988)⁵: *Jüdische Riten und Symbole.* Wiesbaden: Fourier Verlag.
- Dech, U. C. (2003): *Sehenlernen im Museum. Ein Konzept zur Wahrnehmung und Präsentation von Exponaten.* Bielefeld: transcript Verlag.
- Dech, U. C. (2001): *Der Übergangskreis und seine Stufen.* Ein integratives Konzept zur Körper- und Psychotherapie, Butzbach: Afra-Verlag.
- Deutsche UNESCO-Kommission, Köln (1974): *Die Praxis der Museumsdidaktik.* Bericht über ein internationales Seminar der Deutschen UNESCO-Kommission in Zusammenarbeit mit dem Museum Folkwang vom 23. bis 26. November 1971. Pullach, München: Verlag Dokumentation.
- Deutscher Museumsbund e.V. (Hg) (1975): *Museumspädagogik.* Museen als Bildungsstätten, Frankfurt/Main: Verlag Waldemar Kramer.
- Dezernat für Kultur und Freizeit, Museum für Völkerkunde (Hg) (1986): *Was sind Fetische?* Frankfurt/Main: Museum für Völkerkunde.
- Die Bedeutung des Qur’ans (1998): *Band 5. Von Sure ‚As-Sūrā‘ bis Sure ‚An-Nās‘. Sure 42-114.* München: SKD Bavaria Verlag & Handel GmbH.
- Dobmeier, G. (1990): *Das Führungsgespräch im Museum.* In: M.-L. Schmeer- Sturm u.a. (Hg), *Museumspädagogik ...*, a.a.O., S. 213-217.

- Dumoulin, H. (1980): *Zen: Geschichte und Gestalt einer östlichen Spiritualität*. In: H. Waldenfels (Hg), Begegnung mit dem Zen-Buddhismus. Düsseldorf: Patmos Verlag, S. 13-28.
- Ebeling, I. (1994): *Masken und Maskierung. Kult, Kunst und Kosmetik. Von den Naturvölkern bis zur Gegenwart*. Köln: DuMont Buchverlag.
- Edwards, B. (1982): *Garantiert Zeichnen lernen. Das Geheimnis der rechten Hirn-Hemisphäre und die Befreiung unserer schöpferischen Kräfte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.
- Ehmer, H. K. (Hg) (1970): *Visuelle Kommunikation. Beiträge zur Kritik der Bewußtseinsindustrie*, Köln: DuMont Buchverlag.
- Eidlitz, W. (1956): *Die indische Gottesliebe*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag.
- Eliade, M. (1957): *Schamanismus und Ekstasetechnik*. Zürich: Rascher.
- Fast, K. (1992): *Präsentation im Museum*. In: Landesstelle für Museumsbetreuung Baden-Württemberg (Hg), Museumsmagazin. Museumsarbeit zwischen Bewahrungs pflicht und Publikumsansprache, Stuttgart: Konrad Theiss Verlag, S. 133-138.
- Fless, F. (1997): (Koord.) *Die Antiken der Sammlung Max Freiherr von Oppenheim im Archäologischen Institut der Universität zu Köln*. Köln: Kölner Jahrbuch 30.
- Fliedl, G. (Hg) (1988): *Museum als soziales Gedächtnis. Kritische Beiträge zu Museumswissenschaft und Museumspädagogik*. Klagenfurt: Kärntner Druck- und Verlagsgesellschaft M.B.H.
- Flitsch, M. (1989): *Die chinesische Volksreligion*. In: C. Müller (Hg), *Wege der Götter ...*, a.a.O., S. 58-64.
- Frank, G. (1997): *Konstruktivismus und Vermittlung: Interaktion als museologisches Paradigma*. In: R. Muttenthaler/H. Posch/E. S. Sturm (Hg), *Museum im Kopf ...* a.a.O., S. 157-174.
- Fries, P. (1999): *Deutsches Museum in Bonn: ein Museum für zeitgenössische Forschung und Technik*. In: W. Schreiber/U. Baumgärtner (Hg), *Museumskonzeptionen: Präsentationsformen und ...*, a.a.O., S. 51-67.
- Friesen, I. E. (2001) *The female crucifix: images of St. Wilgefortis since the Middle Ages*. Waterloo: Laurier University Press.
- Förderkreis Jugend im Museum (1987): *Ferien im Museum. Wir bauten eine Kirche*, Bonn: Förderkreis J. I. M.
- Freymann, T. (Hg) (1988): *Am Beispiel erklärt. Aufgabe und Wege der Museumspädagogik*, Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag.

- Freymann, T. (1988a): *Was ist und wozu dient Museumspädagogik*. In: dies. (Hg), Am Beispiel erklärt ..., a.a.O., S. 7-38.
- Freymann, T. (1988b): *Die Führung als museumspädagogische Aufgabe*. In: dies. (Hg), Am Beispiel erklärt ..., a.a.O., S. 111-126.
- Fück, J. (1975): *Die Originalität des arabischen Propheten*. In: R. Paret: Der Koran. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 167-182.
- Gerbrands, A. A. (1974): *Asmat – Neuguinea*. In: F. A. Brockhaus: Bild der Völker. Die Brockhaus Völkerkunde in zehn Bänden. Wiesbaden: F. A. Brockhaus.
- Getty, A. (1914): *The gods of northern buddhism*. Their history, iconography and progressive evolution through the northern buddhist countries. Oxford: At the Clarendon Press.
- Glasenapp, H. v. (1958): *Die Philosophie der Inder. Eine Einführung in ihre Geschichte und ihre Lehren*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Glasenapp, H. v. (1957): *Die nichtchristlichen Religionen*. Frankfurt/Main: Fischer Bücherei.
- Glasenapp, H. v. (1955): *Die Religionen Indiens*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Glasenapp, H. v. (1953): *Das Spiel des Unendlichen. Gott, Welt und Mensch in der Dichtung der Hindus*. Basel: Benno Schwabe & co. Verlag.
- Glasenapp, H. v. (1952): *Die fünf großen Religionen*. Bd. 1. u. 2. Düsseldorf, Köln: Eugen Diederichs Verlag.
- Glasenapp, H. v. (1948): *Die indische Welt als Erscheinung und Erlebnis*. Baden-Baden: Verlag Hans Bühler jr.
- Glasenapp, H. v. (1946): *Die Weisheit des Buddha*. Baden-Baden: Verlag Hans Bühler jr.
- Glasenapp, H. v. (1922): *Der Hinduismus. Religion und Gesellschaft im heutigen Indien*. München: Kurt Wolff Verlag.
- Glauke, C. O. (1995): *Die Integration der Ibos nach dem Bürgerkrieg in Nigeria*. Berlin: Wissenschaft und Technik Verlag.
- Girgensohn, J. (1975): *Begrüßungsansprache zur Jahrestagung 1975 des Deutschen Museumsbundes in Bonn*. In: Deutscher Museumsbund e.V. (Hg), Museumspädagogik ..., a.a.O., S. 9-16.
- Goepper, R. (1988): *Shingon. Die Kunst des Geheimen Buddhismus in Japan*. Eine Ausstellung des Museums für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln, der Japan Foundation, Tokyo, und des Tokyo National Museums unter Beteiligung des Nara National Museums. 24. Sep-

- tember bis 27. November 1988, S. 88-90. Köln: Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln.
- Golzio, K.-H./Schwikart, G./Lemmen, T./Schweer, T. (2002): *Basiswissen: Weltreligionen: Judentum, Christentum, Islam, Buddhismus*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- Goullouz, A. (1996): *Der Koran. Ausführungen zum besseren Verständnis. Anregungen zum Nachdenken*. Bergisch-Gladbach: Domino BLT, Verlagsgruppe Lübbe.
- Govinda, L.A. (1978): *Der Stupa. Psychokosmisches Lebens- und Todessymbol*. Freiburg/Breisgau: Aurum Verlag.
- Graf, B. (2000): *Besucherorientierung als Leitziel der Museumsarbeit in der Bundesrepublik Deutschland*. In: Landesstelle für die ..., a.a.O., S. 21-29.
- Graf, B. (1990): *Kunsthistorische Ansätze der Gegenstandsbedeutung*. In: M.-L. Schmeer-Sturm u.a. (Hg), *Museumspädagogik* ..., a.a.O., S. 37-56.
- Gundert, W. (1935): *Japanische Religionsgeschichte. Die Religionen der Japaner und Koreaner in geschichtlichem Abriß dargestellt*. Stuttgart: D. Gundert, Verlag Stuttgart.
- Hartwig, H. (Hg) (1976): *Sehenlernen, Bildgebrauch und Zeichnen – Historische Rekonstruktion und didaktische Perspektiven*. In: ders. (Hg), *Sehen lernen. Kritik und Weiterarbeit am Konzept Visuelle Kommunikation*. Schauberg: Verlag M. DuMont.
- Hartwig, H. (1970a): *Visuelle Kommunikation*. Methodologische Bemerkungen zur Ableitung von Lernzielen aus dem sozialen Bereich ‚freie Arbeit‘. In: H. K. Ehmer (Hg) (1970), *Visuelle Kommunikation*. Beiträge ..., a.a.O., S. 334-339.
- Hartwig, H. (1970b): *Zur Ideologiekritik von SEHEN-LERNEN*. Oskar Holwecks Grundlehre. Der Entwurf eines Bildungsplanes des Faches Kunsterziehung für das Saarland. Anonyme Skulpturen von Hilla und Bernhard Becher – eine Art Industriephotografie. In: H. K. Ehmer (Hg), *Visuelle Kommunikation*. Beiträge ..., a.a.O., S. 340-362.
- Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg) (1996): *Museen und ihre Besucher. Herausforderungen für die Zukunft*, Bonn: Haus der Geschichte und Berlin: Argon-Verlag.
- Helck, W./Westendorf, W. (1984): *Lexikon der Ägyptologie*. Bd. 5. Begründet von Wolfgang Helck und Eberhard Otto. Wiesbaden: Otto Harrassowitz.
- Helfrich, K./Jebens, H./Nelke, W./Winckelmann, C. (1995): *Asmat. Mythos und Kunst im Leben mit den Ahnen. Eine Ausstellungskatalog*

- vom 17.10.1995 bis 31.3.1996. Berlin: Museum für Völkerkunde. Staatliche Museen zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz.
- Helfrich, K. (1973): *Malanggan I. Bildwerke von Neuirland*. Berlin: Museum für Völkerkunde. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz.
- Henning, M. (1960): *Der Koran*. Stuttgart: Philipp Reclam Junior.
- Henschel, H. (1975): *Das Kunstpädagogische Zentrum im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (KpZ)*. In: Deutscher Museumsbund e.V. (Hg), *Museumspädagogik* ..., a.a.O., S. 103-124.
- Herles, D. (1990): *Das Museum und die Dinge*. Wissenschaft, Präsentation, Pädagogik, Frankfurt/Main, New York: Campus.
- Heermann, I. (2001): *West-Neubritannien und die Witu-Inseln*. In: dies. (Hg), Form, Farbe, Phantasie. Südsee-Kunst aus Neubritannien. Stuttgart: Arnold, S. 164-175.
- Hinz, H.-M. (Hg) (2001): *Das Museum als Global Village*. Versuch einer Standortbestimmung am Beginn des 21. Jahrhunderts, Frankfurt/Main, Berlin u.a.: Peter Lang GmbH.
- Hirschberg, W. (1966): *Wörterbuch der Völkerkunde*. Stuttgart: A. Körner Verlag.
- Hirth, K. G. (1995): *Archeological Explorations at Xochalcico, Morelos, Mexico*. In: López Luján, L., R. H. Cobean, T. A. Guadalupe, F. Mastache (Hg), *Xochalcico y Tula* ... a.a.O., S. 57-60
- Hoenes, S.-E. (1976): *Untersuchungen zu Wesen und Kult der Göttin Sachmet*. Bonn: Rudolf Habelt Verlag GmbH.
- Hoffmann, H. (1996): *Museumsufer und Museumspädagogik*. In: A. Schmidt-Herwig (Hg), *Museumspädagogik* ..., a.a.O., S. 9-17.
- Höke, H. (1986): *Licht aus dem Innern. Das Wunder der Selbstversehung im Zen. Gedanken über eine fernöstliche Geistesströmung*. Kaarst: Verlag Dr. Holger Höke.
- Hoppál, M. (1994): *Schamanen und Schamanismus*. Augsburg: Pattloch.
- Horstmann, M. (1993): *Die gestalthafte Manifestationen (avatara) von Gott Visnu*. In: C. Mallebrein (Hg), *Die anderen Götter. Volks- und Stammesbronzen aus Indien*. Mit Beiträgen v. H. Brückner, G. Bühnemann, E. Chalier-Visuvalingam u.a. Hrsg. v. G. Völger. Köln: Edition Braus.
- Institute for Japanese Culture and Classics (1988): *Matsuri. Festival and Rite in Japanese Life*. Contemporary Papers on Japanese Religion. Tokyo: Kokugakuin University.
- Keilhauer, A. u. P. (1983): *Die Bildersprache des Hinduismus. Die indische Götterwelt und ihre Symbolik*. Köln: Dumont.

- Kirschbaum, E. (Hg) (1972): *Lexikon der christlichen Ikonographie*. In Zusammenarbeit mit G. Bandmann, W. Braunfels, J. Kollwitz u. a. Vierter Band: Allgemeine Ikonographie, Saaba, Königin von – Zypresse; Nachträge. Rom, Freiburg, Basel, Wien: Herder.
- Klein, H. J. (1997): *Nichthbesucher und museumsferne Milieus: „lohnen-de“ Zielgruppen des Museumsmarketings?* In: Rheinisches Archiv und Museumsamt (Hg), Das besucherorientierte Museum ..., a.a.O., S. 28-43.
- Klein, H. J. (1996): *Besucherforschung als Antwort auf neue Herausforderungen*. In: Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (1996) (Hg), Museen und ihre ..., a.a.O., S. 72- 84.
- Koch, G. (1969): *Südsee. Führer durch die Ausstellung der Abteilung Südsee*. Berlin: Museum für Völkerkunde.
- Konrad, G./Konrad, U./Schneebaum, T. (1981): *Asmat. Leben mit den Ahnen. Steinzeitliche Holzschnitzer unserer Zeit*. Glashütten/Taunus: Brückner.
- Kraatz, M. (1977): *Die Religionskundliche Sammlung, eine Gründung Ottos*. In: I. Schnack (Hg), Marburger Gelehrte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Lebensbilder aus Hessen Bd. 1. Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen 35, 1, S. 382-389.
- Kresb, U. (1989): *Museumsinhalte und Besucherpsychologie. Zur Aufnahme und Verarbeitung von Information*. Mitteilungen & Materialien. Arbeitsgruppe Pädagogisches Museum e.v. H. 28/1989: S. 60-70.
- Kreidler, R. (1988): *Museumspädagogik für die Zukunft, Aufgaben – Wege*. In: P. Noelke (Hg), Museumspädagogik in Köln ..., a.a.O., S. 39-45.
- Kreiser, K./Wielandt, C. (Hg) (1992): *Lexikon der Islamischen Welt*. Stuttgart, Berlin, Köln: Verlag W. Kohlhammer.
- Krickeberg, W. (1969): *Felsplastik und Felsbilder bei den Kulturvölkern Altamerikas mit besonderer Berücksichtigung Mexicos. Bd. 2: Felsbilder Mexicos als historische, religiöse und Kunstdenkmäler*. Aus dem Nachlaß herausgegeben v. K. Hahn-Hissing, M.-B. Franke u. D. Eisleb. Berlin: Verlag Dietrich Reimer.
- Krickeberg, W. (1956): *Altmexikanische Kulturen*. Berlin: Safari-Verlag.
- Krickeberg, W. (1949): *Felsplastik und Felsbilder bei den Kulturvölkern Altamerikas mit besonderer Berücksichtigung Mexicos. Bd. 1: I. Die Andenländer. II. Die Felsen-tempel in Mexico*. Berlin: Palmen-Verlag vormals Dietrich Reimer.
- Krüger, G.- A. (1987): *Shiva. Eine Studie*. Glandorf: Schiwa GmbH.

- Kükelhaus, H. (1991)⁶: *Fassen – Fühlen – Bilden. Organerfahrungen im Umgang mit Phänomenen*, Köln: Gaia Verlag.
- Kükelhaus, H./zur Lippe, R. (1982): *Entfaltung der Sinne*. Ein Erfahrungsfeld zur Bewegung und Besinnung, Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Lachenal, F. (1982): *Westafrikanische Tage – Ingelheim am Rhein. 24. April bis 31. Mai 1982*. Offenbach: Giese-Druck.
- Lagerwey, J. (1991): *Kontinent der Geister. China im Spiegel des Taoismus. Eine Reise nach innen*. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag.
- Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen beim Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege (Hg) (2000): *Geöffnet! Das Museum für Besucher*, München: Landesstelle für die ...
- Leber, H. (1980): *Sehen lernen durch Kunstbetrachtung*. Kritik der visuellen Kommunikation, Hildesheim, New York: Georg Olms Verlag.
- Leuzinger, E. B. (1963): *Afrikanische Skulpturen. Beschreibender Katalog von Elsy Leuzinger*. Museum Rietberg Zürich. Zürich: Atlantis Verlag.
- López Luján, L./Cobean, R. H./Guadalupe, T. A./Mastache, F. (1995) (Hg): *Xochalcico y Tula*. Milano: Editoriale Jaca Book.
- Maas-Edwards, T. (1994): Artikel „*Sub tuum praesidium*“. In: Bäumer, R./Scheffczyk, L. (Hrsg. im Auftr. des Institutum Marianum Regensburg e.V., Marienlexikon). Bd. 6. Scherer-Zypresse; Nachträge. St. Ottilien: EOS-Verlag, S. 327-328.
- Manchao, C. (1995): *The Origin of Chinese Deities*. Beijing: Foreign Languages Press.
- Mathews, R. H. (1979): *Mathews Chinese-English Dictionary*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Metuh, I. M. (1981): *God and Man in African Religion. A case study of the Igbo of Nigeria*. London: Geoffrey Chapman.
- Meyer, O. E. (1975): *Das didaktische System und das pädagogische Programm des Zoologischen Museums in Kopenhagen*. In: Deutscher Museumsbund e.V. (Hg), *Museumspädagogik* ..., a.a.O., S. 85-102.
- Meyer, G. R. (1958): *Der Tell Halaf. Eine Ruinenstätte in Nordsyrien*. Sonderheft Wissenschaftliche Annalen. Berlin: Akademie-Verlag.
- Mitchell, A. G. (2000): *Hindu Gods and Goddesses*. New Delhi: UBS Publishers, Distributors Ltd.
- Moore, A. C. (1977): *Iconography of Religions. An Introduction*. London: SCM Press.

- Muttenthaler, R./Posch, H./Sturm, E. S. (Hg) (1997): *Museum im Kopf*. Im Auftrag der Arbeitsgruppe für theoretische & angewandte Museologie, Institut für Interdisziplinäre Forschung und Fortbildung der Universitäten Innsbruck, Klagenfurt u. Wien. Museum zum Quadrat, Wien: N 7. Verlag Turia + Kant.
- Müller, C. (Hg) (1989): *Wege der Götter und Menschen. Religionen im traditionellen China*. Unter Mitarbeit von Wu Shun-chi mit Beiträgen von D. Crossant, J. Ebert, M. Flitsch u.a. Berlin: Museum für Völkerkunde. Staatliche Museen preussischer Kulturbesitz, Dietrich Reimer Verlag.
- Naumann, R. (Hg) (1950): *Max Freiherr von Oppenheim. Tell Halaf*. 2. Bd.: Die Bauwerke (v. F. Langenegger, K. Müller, R. Naumann). Berlin W35: Walter de Gruyter & Co.
- Nevermann, H./Worms, E. A./Petri, H. (1968): *Die Religionen der Südsee und Australiens*. Reihe: Die Religionen der Menschheit. Hg. v. C.M. Schröder. Bd. 5,2. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: W. Kohlhammer Verlag.
- Nicke, W. (1997): *Das Museum als erlebnispädagogischer Lernort*. In: J. Ziegenspeck (Hg), Das Museum als ..., a.a.O., S. 15-30.
- Nicke, W./Mahlke, A. (1997): *Museen in der Freien und Hansestadt Hamburg und in ihrer näheren Umgebung*. Eine Übersicht. In: H. Vieregg u.a.: Museumspädagogik in neuer ..., a.a.O., S. 84-88.
- Noschka-Roos, A. (1994): *Besucherforschung und Didaktik*. Ein museumspädagogisches Plädoyer. Berliner Schriften zur Museumskunde. Bd. 11, Opladen: Leske + Budrich.
- Nuissl, E./Paatsch, U./Schulze, C. (Hg) (1988)³: *Bildung im Museum*. Zum Bildungsauftrag von Museen und Kunstvereinen, Heidelberg: Arbeitsgruppe für empirische Bildungsforschung.
- Ōmori, S. (1980): *Zen und Kunst*. In: H. Waldenfels (Hg), Begegnung mit dem Zen- Buddhismus. Düsseldorf: Patmos Verlag, S. 29-36.
- Onuh, Ch. Ok. (1992): *Christianity and the Igbo rites of passages: the prospects of inculturation*. European university studies: Ser. 23, Theology, Vol. 462. Dissertation an der Universität Teresiana, Rom. Frankfurt/Main, New York, Paris, Wien: Verlag Peter Lang GmbH.
- Onunwa, U. (1992): *African Spirituality. An Anthology of Igbo Religious Myths*. Darmstadt: Thesen-Verlag.
- Opitz, D.: (1955) *Große Grabfigur einer thronenden Frau*. In: Moortgat, A. (Hg) (1955), Max Freiherr von Oppenheim. Tell Halaf. 3. Bd.: Die Bildwerke unter Verwendung der Bildbeschreibungen von Dietrich Opitz. Berlin W35: Walter de Gruyter & Co., S. 35-36.

- Oppenheim, M. (1931): *Der Tell Halaf. Eine neue Kultur im ältesten Mesopotanien*. Leipzig: F. U. Brockhaus.
- Otto, G. (1990): *Kommunikation im Museum*. In: M.-L. Schmeer-Sturm u.a. (Hg), *Museumspädagogik* ..., a.a.O., S. 24-36.
- Parelo, D. (1994): Artikel „*Schutzmantelmadonna*“. In: Bäumer, R./ Scheffczyk, L. (Hrsg. im Auftr. des Institutum Marianum Regensburg e.V.), *Marienlexikon*. Bd. 6. Scherer-Zypresse; Nachträge. St. Ottilien: EOS-Verlag, S. 82-86.
- Paret, R. (1979): *Der Koran*. Graz: Verlag für Sammler.
- Petri, D./Thierfelder, J. (Hg) (2002): *Grundkurs Judentum*. Materialien und Kopiervorlagen für Schule und Gemeinde. Stuttgart: Calwer Verlag.
- Plaeschke, H. u. I. (1978): *Hinduistische Kunst. Das indische Mittelalter*. Wien, Köln, Graz: Verlag Hans Böhlau.
- Plaeschke, H. (1972): *Buddhistische Kunst. Das Erbe Indiens*. Wien, Graz, Köln: Verlag Hermann Böhlhaus Nachf.
- Plopper, C. F. (1969): *Chinese Religion seen through the proverb*. New York: Paragon Book Reprint Corp.
- Poignant, R. (1968): *Ozeanische Mythologie. Polynesien, Mikronesien, Melanesien, Australien*. Wiesbaden: Emil Vollmer Verlag.
- Prem, H. J. (1995): *Überlegungen zu den chronologischen Angaben auf der Pyramide der gefiederten Schlangen, Xochicalco, Morelos, México*. In: L. López Luján, R. H. Cobean, T. A. Guadalupe, F. Mastache (Hg), *Xochalcico y Tula* ... a.a.O., S. 351-362
- Raabe, E. Ch. (Hg) (1992): *Mythos Maske. Ideen, Menschen, Weltbilder*. Frankfurt/Main: Museum für Völkerkunde.
- Rao, V. (1987): *Abbild des Göttlichen. Bharata Natyam – der klassische indische Tanz*. Freiburg/Breisgau: Verlag Hermann Bauer.
- Rath, G. (1998): *Museum für BesucherInnen: eine Studie*. Hrsg. vom Büro für Kulturvermittlung und vom Institut für Kulturwissenschaft, Wien, Wien: WUV-Universitäts-Verlag.
- Rautenstrauch-Joest-Museum (1971): *Melanesien. Schwarze Inseln der Südsee. Eine Ausstellung des Rautenstrauch-Joest-Museums für Völkerkunde der Stadt Köln*. Köln: Kunsthalle Köln.
- Rehme, G./Haase, K. (1982): ... mit Rumpf und Stumpf ausrotten. Zur Geschichte der Juden in Marburg und Umgebung nach 1933. Marburger Stadtschriften zur Geschichte und Kultur 6. Marburg: Magistrat der Stadt Marburg.
- Reiseverkehrszentrale der Japanischen Staatsbahn (1936): *Kleiner Führer durch Japan*. Tokyo: Reiseverkehrszentrale d. J. Staatsbahn.

- Robinet, I. (1995): *Geschichte des Taoismus*. München: Eugen Diederichs Verlag.
- Rojas, R./Crespán, J. L. /Trallero, M./Varine-Bohan, H. de [als Interviewpartner] (1992): *Museen der Welt*. Vom Musentempel zum Aktionsraum, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.
- Rosenberg, P. (2001): *A life at the Louvre*. In: Newsweek. July 2, S. 70.
- Rump, H.-U. (1990): *Bayerisches Nationalmuseum: Das Seminar für Geschichte*. In: M.-L. Schmeer-Sturm u.a. (Hg), Museumspädagogik ..., a.a.O., S. 106-120.
- Scharf, D. (Hg) (1999): *Sehen lernen. Eine Sammlung afrikanischer Statuen*, Köln: DuMont Buchverlag.
- Schiller, G. (1980): *Ikonographie der christlichen Kunst. Bd. 4,2. Maria*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn.
- Schilling, K. (Hg) (1963): *Monumenta Judaica. 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein*. Katalog und Handbuch. Köln: Druckerei J. P. Bachem KG im Auftrag der Stadt.
- Schipper, K. (1993): *The Taoist body*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Schleberger, E. (1986): *Die indische Götterwelt. Gestalt, Ausdruck und Sinnbild. Ein Handbuch der hinduistischen Ikonographie*. Köln: Eugen Diederichs Verlag.
- Schmeer-Sturm, M.L./Thinesse-Demel, J./Ulbricht, K./Vieregg, H. (Hg) (1990): *Museumspädagogik. Grundlagen und Praxisberichte*. Bücherei Schneider GmbH: Pädagogischer Verlag.
- Schmeer-Sturm, M.L. (1994): *Museumspädagogik als Teilbereich der allgemeinen Pädagogik unter besonderer Berücksichtigung anthropologischer Aspekte*. In: H. Vieregg u.a. (Hg), Museumspädagogik in neuer ..., a.a.O., S. 42-48.
- Schmidt-Herwig, A. (Hg) (1996): *Museumspädagogik in der Praxis*. Zehn Jahre museumspädagogische Arbeit am Frankfurter Museum für Vor- und Frühgeschichte, Frankfurt/Main: Brandes & Apsel.
- Schnürer, G. J./Ritz, M. (1934): *Sankt Kämmernis und Volto santo*. Düsseldorf: Verlag von L. Schwann.
- Schreiber, W./Baumgärtner, U. (Hg) (1999): *Museumskonzeptionen: Präsentationsformen und Lernmöglichkeiten*, München: Lehrstuhl für die Didaktik der Geschichte an der Universität.
- Schuck-Wersig, P./Wersig, G. (1986): *Die Lust am Schauen oder Müs sen Museen langweilig sein? Plädoyer für eine neue Sehkultur*, Berlin: Gebr. Mann Verlag.

- Schulz, B. (2001): *Das Museum an der Zeitenwende: Eine Standortbestimmung*. In: H.-M. Hinz (Hg), Das Museum als ..., a.a.O., S. 143-155.
- Schumann, H. W. (1996): *Die großen Götter Indiens. Grundzüge von Hinduismus und Buddhismus*. München: Diederichs gelbe Reihe.
- Schüttler, G. (1974): *Die Erleuchtung im Zen-Buddhismus. Gespräche mit Zen-Meistern und psychopathologische Analyse*. Freiburg/ München: Verlag Karl Alber.
- Schweer, T. (2002): *Islam*. In: K.-H. Golzio/G. Schwikart/T. Lemmen/T. Schweer, *Basiswissen: Weltreligionen: Judentum, Christentum, Islam, Buddhismus*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus, S. 265-350.
- Schweizer-Vüllers, R. (1997): *Die Heilige am Kreuz*. Studien zum weiblichen Gottesbild im späten Mittelalter und in der Barockzeit. Bern, Berlin, Frankfurt/Main, New York, Paris, Wien: Peter Lang.
- Seckel, D. (1962): *Kunst des Buddhismus. Werden, Wanderung und Wandlung*. Baden-Baden: Holle Verlag.
- Seibert, J. (1980): *Lexikon christlicher Kunst. Themen – Gestalten – Symbole*. In Verbindung mit der Lexikonredaktion des Verlages Herder. Freiburg, Basel, Wien: Herder.
- Seidel, A. (1989): *Taoismus – die inoffizielle Hochreligion Chinas*. OAK aktuell. Vorträge, Materialien Nr. 41. Tokyo: Deutsche Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde.
- Sharma, B. (2001): *The book of Devi*. New Delhi: Penguin Books India.
- Siepe, F. (2002): *Fragen der Marienverehrung: Anfänge, Frühes Mittelalter, Schwarze Madonna*. Gräfelfing: Mantis-Verlag.
- Spickernagel, E./Walbe, B. (Hg) (1979)³: *Das Museum. Lernort contra Musentempel*. Sonderband der Zeitschrift „Kritische Berichte“, Gießen: Anabas-Verlag.
- Spies, J. (1978)⁴: *Zeichenlehre*. Stuttgart, Berlin, Köln: W. Kohlhammer GmbH.
- Sprigath, G. (1986): *Bilder anschauen – den eigenen Augen trauen*. Marburg: Jonas-Verlag.
- Stiller, J. (1993): *Formen und Wirkungen handlungsorientierter Informationssvermittlung in der Museumspädagogik*. Dortmund: Inaugural-Dissertation am Fachbereich 16, Institut für Kunst und ihre Didaktik an der Universität Dortmund.
- Stöhr, W. (1987): *Kunst und Kultur aus der Südsee*. Köln: Rautenstrauch-Joest Museum für Völkerkunde.

- Stöhr, W. (1971): *Melanesien – Schwarze Inseln der Südsee*. Ausstellung in der Kunsthalle Köln vom 12. November 1971 bis 16. Januar 1972. Köln: Rautenstrauch-Joest Museum für Völkerkunde.
- Studentexte Funkkolleg Religion (1985). Weinheim, Basel: Beltz-Verlag, Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, Düsseldorf: Patmos-Verlag.
- Sussmann, V. (1929): *Maria mit dem Schutzmantel*. In: Marbacher Jahrbuch für Kunsthistorische Wissenschaft. Marburg: Institut für Kunstgeschichte, S. 1-55.
- Sydow, E. v. (1926): *Kunst und Religion der Naturvölker*. Oldenburg: Gerhard Stalling Verlag.
- Tamboer, J. W. I. (1994): *Philosophie der Bewegungswissenschaften*. Butzbach: Afra-Verlag.
- Tamboer, J. W. I. (1991): *Bedeutungsrelationen statt Leib-Seele-Verhältnisse*. Ein relationales Menschenbild als Grundlage der Bewegungstherapie. In: Integrative Therapie 1-2, S. 58-84.
- Thiel, J. F. /Frembgen, J. (1986): *Vorwort*. In: Dezernat für Kultur ..., a.a.O., S. 3-5.
- Thiel, J. F. /Frembgen, J. (1986): *Einführung*. In: Dezernat für Kultur ..., a.a.O., S. 9-47.
- Thiel, J. F. /Frembgen, J. (1986): *Fetische in der traditionellen Religion*. In: Dezernat für Kultur ..., a.a.O., S. 48- 168.
- Thinesse-Demel, J. (1994a): *Das Führungsgespräch im Kunstmuseum*. In: H. Vieregg u.a. (Hg), Museumspädagogik in neuer ..., a.a.O., S. 156-166.
- Thinesse-Demel, J. (1994b): *Das VHS-Führungsnetz an der Münchner Volkshochschule*. In: H. Vieregg u.a. (Hg), Museumspädagogik in neuer ..., a.a.O., S. 412-415.
- Thinesse-Demel, J. (1990): *Die Münchner Volkshochschule im Museum: Das VHS-Führungsnetz – Methodischer Aufbau und Organisationsstruktur*. In: M.-L. Schmeer-Sturm u.a. (Hg), Museumspädagogik ..., a.a.O., S. 88-105.
- Tischner, H. (1958): *Kulturen der Südsee. Einführung in die Völkerkunde Ozeaniens*. Hamburg: Hamburgisches Museum für Völkerge schichte und Vorgeschichte.
- Treinen, H. (1988a): *Was suchen Besucher im Museum?* In: E. Nuissl u.a. (Hg), Wege zum ..., a.a.O., S. 45-48.
- Treinen, H. (1988b): *Was sucht der Besucher im Museum?* In: G. Fliedl, Museum als soziales ..., a.a.O., S. 24-41.
- Turrell, J. (1993): *Air mass*. München: Octagon.

- Ulbricht, K. (1994): *Vermittlungsmethoden bei Führungen*. In: H. Vieregg u.a. (Hg), Museumspädagogik in neuer ..., a.a.O., S. 278-289.
- Vaillant, G. C. (1957): *Die Azteken. Ursprung, Aufstieg und Untergang eines mexikanischen Volkes*. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg.
- Varma, P. K. (2001): *Krishna*. New Delhi: Penguin Books India.
- Vatter, E. (1926): *Religiöse Plastik der Naturvölker*. Frankfurt: Frankfurter Verlagsanstalt.
- Veltman, K. H. (1997): *Museum im Internet – eine neue Bildungschance. Neue Herausforderungen an das Museum*. In: H.-M. Hinz (Hg), Das Museum als ..., a.a.O., S. 63-77.
- Vieregg, H./Schmeer-Sturm, M.-L. /Thinesse, J. /Ulbricht, K. (Hg) (1994): *Museumspädagogik in neuer Sicht. Erwachsenenbildung im Museum*. Bd. 1: Grundlagen – Museumstypen – Museologie, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren GmbH.
- Vieregg, H./Schmeer-Sturm, M.-L. /Thinesse, J./Ulbricht, K. (Hg) (1994): *Museumspädagogik in neuer Sicht. Erwachsenenbildung im Museum*. Bd. 2: Museumspädagogische Praxis – Institutionen und Initiativen – Verbände – Aus- und Fortbildung, Baltmannsweiler: Verlag Hohengehren GmbH.
- Vogt, P. (1974): *Grußwort*. In: Deutsche UNESCO-Kommission, Köln, Die Praxis der ..., a.a.O., S. 9-11.
- Waissenberger, R. (1978): *Flexibler Raum, flexibles Museum, Sonderausstellungen in einem historischen Museum*. In: H. Auer (Hg), Raum, Objekt und ..., a.a.O., S. 40-44.
- Weiler, D. (1983): *Museumspädagogik am Beispiel der Malerei*, Frankfurt/Main, Bern: Peter Lang Verlag.
- Werner, E. T. C. (1924): *Myths and Legends of China*. London, Calcutta, Sydney: George G. Harrap and Co. Ltd.
- Weschenfelder, K./Zacharias, W. (1981): *Handbuch Museumspädagogik. Orientierungen und Methoden für die Praxis*. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann.
- Zacharias, W. (1990): *Pädagogische Aktion: Unsere Museumspädagogik – Teil eines kommunalen kulturpädagogischen Netzwerks*. In: M.-L. Schmeer-Sturm u.a. (Hg.), Museumspädagogik ..., a.a.O., S. 71-87.
- Ziegenspeck, J. (1997): *Erlebnis – Versuch einer Begriffsklärung aus erziehungswissenschaftlicher Sicht*. In: ders. (Hg), Das Museum als erlebnispädagogischer Lernort. Museumspädagogik in den Museen der Freien und Hansestadt Hamburg und ihrer näheren Umgebung, Lüneburg: Verlag edition erlebnispädagogik, S. 1-28.

Zirker, H. (1999): Der Koran. *Zugänge und Lesarten*. Darmstadt: Primus-Verlag.

BILDNACHWEISE

Bildarchiv Foto Marburg: Abbildung 1 (S. 27).

Privataufnahmen: Umschlagsbild, Abbildungen 2 (44), 4 (52), 5 (55), 7 (60), 8 (64), 9 (68), 10 (72), 11 (76), 12 (80), 13 (83), 14 (85), 15 (88), 16 (92), 17 (96), 18 (100), 19 (104), 20 (108), 21 (112), 22 (116), 24 (124), 26 (128), 27 (132), 29 (139), 30 (140).

Religionskundliche Sammlung, Philipps-Universität Marburg: Abbildungen 3 (48), 6 (56), 23 (120), 25 (127), 28 (136), 31 (143).

Weitere Titel dieser Reihe:

Peter J. Bräunlein (Hg.)

Religion und Museum

Zur visuellen Repräsentation
von Religion/en im öffentlichen
Raum.

Juli 2004, ca. 220 Seiten,
kart., ca. 23,80 €,
ISBN: 3-89942-225-2

Jana Scholze

Medium Ausstellung

Lektüren musealer Gestaltung
in Oxford, Leipzig, Amsterdam
und Berlin

April 2004, 300 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-192-2

Kathrein Weinhold

Selbstmanagement im

Kunstbetrieb

Handbuch für Kunstschaffende
Juni 2004, 200 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-144-2

Alexander Klein

EXPOSITUM

Zum Verhältnis von
Ausstellung und Wirklichkeit
März 2004, 220 Seiten,
kart., 24,00 €,
ISBN: 3-89942-174-4

Hartmut John,

Jutta Thinesse-Demel (Hg.)

Lernort Museum –

neu verortet!

Ressourcen für soziale
Integration und individuelle
Entwicklung
Ein europäisches
Praxishandbuch
Mai 2004, 196 Seiten,
kart., 23,80 €,
ISBN: 3-89942-155-8

Stefan Hansen (Hg.)

Moments of Consistency – Eine Geschichte der Werbung

März 2004, 236 Seiten,
gebunden mit Schutzumschlag,
Format 33,5 x 25 cm, durchgehend
vierfarbig, 34,90 €,
ISBN: 3-89942-173-6

Ralf Laumer (Hg.)

Verlags-PR

Ein Praxisleitfaden
2003, 202 Seiten,
kart., 19,80 €,
ISBN: 3-89942-139-6

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:

www.transcript-verlag.de

Weitere Titel dieser Reihe:

- | | |
|---|---|
| Joachim Huber,
Karin von Lerber
Handhabung und Lagerung
von mobilem Kulturgut
Ein Handbuch für Museen,
kirchliche Institutionen,
Sammler und Archive
2003, 194 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-140-X | Petra Schneidewind,
Martin Tröndle (Hg.)
Selbstmanagement im
Musikbetrieb
Handbuch für Musikschauffende
2003, 310 Seiten,
kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-133-7 |
| Hartmut John,
Susanne Kopp-Sievers (Hg.)
Stiftungen & Museen
Innovative Formen und
zukunftsorientierte Modelle
2003, 124 Seiten,
kart., 18,80 €,
ISBN: 3-89942-143-4 | Hartmut John (Hg.)
»Vergleichen lohnt sich!«
Benchmarking als effektives
Instrument des Museums-
managements
2003, 126 Seiten,
kart., 18,80 €,
ISBN: 3-89942-135-3 |
| Alexander Schug
History Marketing
Ein Leitfaden zum Umgang mit
Geschichte in Unternehmen
2003, 220 Seiten,
kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-161-2 | Karin Knaut-Bührmann,
Nathalie Wöll
Linien, Formen und Farben
Mit Kindern unterwegs in
Kunstmuseen
2003, 64 Seiten,
kart., zahlr. farb. Abb., 9,80 €,
ISBN: 3-89942-113-2 |
| Vera Schlemm
Database Marketing im
Kulturbetrieb
Wege zu einer individualisier-
ten Besucherbindung im
Theater
2003, 122 Seiten,
kart., 17,80 €,
ISBN: 3-89942-152-3 | Uwe Christian Dech
Sehenlernen im Museum
Ein Konzept zur Wahrnehmung
und Präsentation von
Exponaten
2003, 176 Seiten,
kart., 19,80 €,
ISBN: 3-89942-132-9 |

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de**