

→ Kultur- und Museumsmanagement



PETER J. BRÄUNLEIN (HG.)

# Religion und Museum

Zur visuellen Repräsentation von  
Religion/en im öffentlichen Raum

[transcript]

PETER J. BRÄUNLEIN (HG.)

**Religion und Museum**

Zur visuellen Repräsentation von Religion/en  
im öffentlichen Raum

**Peter J. Bräunlein** (HD Dr. habil.) ist Leiter der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg und lehrt Religionswissenschaft. Forschungsschwerpunkte sind u.a. visuelle Repräsentation und mediale Vermittlung von Religion/en.

PETER J. BRÄUNLEIN (HG.)

# **Religion und Museum**

**Zur visuellen Repräsentation von Religion/en  
im öffentlichen Raum**

**[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 Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2004 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung & Innenlayout: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Lektorat & Satz: Peter J. Bräunlein/Nico Czaja, Marburg

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 3-89942-225-2

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:  
[info@transcript-verlag.de](mailto:info@transcript-verlag.de)

## INHALT

„Zurück zu den Sachen!“ – Religionswissenschaft vor dem Objekt. Zur Einleitung	7
<hr/>	
PETER J. BRÄUNLEIN	
Shiva und der Teufel – Museale Vermittlung von Religion als religionswissenschaftliche Herausforderung	55
<hr/>	
PETER J. BRÄUNLEIN	
Religion in Ausstellungen – Perspektiven einer kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft	77
<hr/>	
SUSANNE LANWERD	
Museen als Agenten Gottes oder „0:0 Unentschieden“?	97
<hr/>	
SUSAN KAMEL	
Museen. Tempel. Opfer.	119
<hr/>	
SABINE OFFE	
Jüdische Museen im Kaiserreich und in der Weimarer Republik – Utopieersatz oder Selbstvergewisserung?	139
<hr/>	
KATHARINA RAUSCHENBERGER	
愛與和平的世界 ( <i>ai yu heping de shijie</i> ) – Eine Welt der Liebe und des Friedens. Reflexionen über das Museum of World Religions in Taipei (Taiwan) ein Jahr nach seiner Eröffnung	159
<hr/>	
ESTHER-MARIA GUGGENMOS	
Kulturelle Identität und folkloristische Klischees. Die Bedeutung des „Museums der afrobrasilianischen Kultur“ im gesellschaftlichen und kulturellen Kontext Salvador da Bahias, Brasilien.	195
<hr/>	
CHRISTIANE PANTKE	

Die Dschagga-Neger „aufgehoben“ zwischen Kolonialherrn und Missionar.  
Ein religionswissenschaftliches Ausstellungsprojekt zu  
Mission und Kolonialismus in Tanganjika um 1900 223

---

CHRISTOPH AUFFARTH

Autorenverzeichnis 241

---

# „ZURÜCK ZU DEN SACHEN!“ RELIGIONSWISSENSCHAFT VOR DEM OBJEKT

## Zur Einleitung

PETER J. BRÄUNLEIN

Setzt man Religionswissenschaft und die materielle Seite von Religion, oder besser materialisierte Religion mit einander ins Verhältnis, so fällt auf den ersten Blick eine Leerstelle auf.

Sichtbares, Irdisches, Vergängliches, von Menschenhand Gemachtes fällt nicht in den traditionellen Zuständigkeitsbereich dieser Wissenschaft. Religionswissenschaftler richteten ihre Blicke zunächst und bevorzugt nach Innen oder himmelwärts. Gesucht wurde Jenseitiges, schwer Fassbares mit der Geschmacksrichtung ‚heilig‘. Religionsphänomenologen begaben sich mit diesem Ansinnen, wie einst die Ritter von der Tafelrunde, auf den Weg ins Ungewisse, Irrungen und Wirrunge eingeschlossen. Diese Suche führte jedoch nicht durch dichte Wälder, liebliche Auen und schroffe Gebirge, sondern durch endlose Regalreihen von Spezialbibliotheken. Stießen dann solche Schreibtisch-Soteriologen (Gladigow 2000) bei ihren Leseabenteuern auf Dinge, die irgendwie machtgeladen zu vibrieren schienen, wurden sie aufgespießt und im Zettelkasten „Heilige Gegenstände“ deponiert. In den ebenso dickleibigen wie ermüdend zu lesenden Katalogen, in denen die Fundstücke dieser letztendlich vergeblichen Grals-Suche verzeichnet sind, stößt man auf merkwürdige Lagerlisten.

Das „Objekt der Religion“, das macht Gerardus van der Leeuw von vorneherein klar, ist *Gott*, der dem Menschen als „das Andere“ begegnet. Bereits der Primitiven erfährt dieses „Andere“, denn dem „Primitiven ist das Ding ‚Träger‘ einer Macht“ erklärt der Autor und „jedes Ding kann Machtträger sein“. Auf den knapp acht (von 798) Seiten, denen van der Leeuw solchen Dingen widmet, werden dann ausgewählte Exotica (aus Afrika und der fernen Südsee) ausgebreitet, die unter den Stichworten Mana, Fetisch, Totem, Amulett verzettelt sind (van der Leeuw 1970, 19-27).

Unter der Rubrik „Heilige Gegenstände“ sortiert ein Friedrich Heiler eigenwillig Erde, Wasser, Feuer, Blitz, Donner, Wind, Sonne, Mond und Sterne, ja sogar die „Natur als Ganzes“. Nur scheinbar konkreter ist seine Abteilung der „von Menschenhand gefertigten Gegenstände“: Schwirrholtz, Fetisch, Waffen, Hammer, Stab, Fahne, Spiegel, Scheibe/Rad, Ring, Darstellung der Geschlechtsteile, Kreuz, Hakenkreuz, Götterbild-Bildlosigkeit, Eucharistiekult, Heiliges Kleid, Heilige Farbe (Heiler 1961). Andere Autoren, die dem Wesen der Religion nachzuspüren bemüht waren, ignorierten entweder „das Ding“ vollständig (so Widengren 1969, Lanczkowski 1978), oder legten ein ähnliches Zettelkastensystem wie van der Leeuw und Heiler an.<sup>1</sup>

### „Das Heilige“ – gegenstandslos

Nie war es das materielle Objekt, das interessierte, sondern stets der daran haftende Heiligenschein. Es waren die „letzten Dinge“ (Andrae 1940), nicht die konkreten Dinge, für die die Religionswissenschaft Zuständigkeit beanspruchte. Kein Religionswissenschaftler wollte Gegenstände in Händen halten und sie in ihrer Besonderheit erkennen und beschreiben. Es sind Mythen, Symbole, Götterattribute, Liturgien, Etymologien oder eben schlicht „Macht“, die bestimmte Gegenstände auratisch

---

1 Kurt Goldammer beschreibt anrührend „Heiliges Leben in Ding, Pflanze, Tier und Mensch“: „Die Dinge sind Substitute für Leben: geronnenes, kristallisiertes Leben steht hinter ihnen als Urprinzip. [...] Es sind alle möglichen Natur- und Kunstgegenstände, die der Mensch als beseelte Dinge empfindet. Zu den Naturgegenständen gehören Steine, Mineralien, Metalle, Hölzer.“ Neben den „Fetischen der Naturvölker“ „können es Gegenstände verschiedener Art sein, die als Repräsentanten heiligen Lebens verstanden werden: insbesondere Waffen, ferner Werkzeuge, Hoheits- und Würdezeichen, Textilien, Hausgeräte, aber auch Kultgegenstände, später hin zu den heiligen Büchern und Schriften.“ Goldammer 1960, 70.

Bei Gustav Mensching (1959) finden sich im Index immerhin zwei relevante Einträge: „Gegenstände, heilige“ und „Gegenstände, krafthaltige“. Einmal sind es die alten Griechen, die wie „überall sonst in den Frühreligionen, dämonische Scheu vor numinosen Mächten [empfanden], die in heiligen Gegenständen verkörpert gedacht wurden“. Zum anderen sind es die alten Israeliten: „Da ist noch die Rede von krafthaltigen Gegenständen, von der Beseeltheit insbesondere des Blutes, da wird uns berichtet von allerlei vormosaïschen Kulturen der Bäume, Quellen, Gestirnen und Steine. Auch Spuren eines frühen Totemismus sind noch vorhanden.“ Mensching 1959, 24, 49.

aufladen und gleichzeitig entrücken. Hier fühlten sich jene Religionswissenschaftler, die sich selbst als Religionsphänomenologen bezeichneten, zu Hause und in ihren Studien betrieben sie systematisch die Entmaterialisierung der dinglichen Welt.

Abstinenz in Sachen Gegenständlichkeit gehörte über weite Strecken der Fachgeschichte zu den Eigenarten der akademischen Religionsforschung. Diese Feststellung könnte abgetan werden als modische Abrechnung mit einer längst unmodisch gewordenen Richtung innerhalb des Faches, wäre diese unmodische und wissenschaftlich obsolet gewordene Richtung nicht immer noch sehr lebendig.<sup>2</sup> Die Religionsphänomenologie hatte (und hat) eine beachtliche Ausstrahlung ins Populäre. Otto's Schrift über ‚das Heilige‘ wird immer noch, zumindest auszugsweise, im Religionsunterricht gelesen,<sup>3</sup> und Eliade's Fantasy-Romane, seine mehrbändige Ideengeschichte, sein Schamanismus- und Yoga-Buch stehen vermutlich direkt neben Hermann Hesses Siddhartha im Bücherregal des zeitgenössischen Esoterikers. Zudem begründet sich besagte Leerstelle in Sachen Museum und Religion unmittelbar aus Theorie und Methode der Religionsphänomenologie. Kompetenz in museologischen Fragestellungen wurde Religionswissenschaftlern ebenso wenig abverlangt wie Kunst-Kennerschaft oder Informationen über Herstellungstechniken, Alter und Gebrauchsweisen von Objekten.<sup>4</sup>

„Zurück zu den Sachen“, lautet die Forderung Christoph Auffarths, der ich mich ohne zu zögern anschließe. Bevor jedoch die daraus ableit-

- 
- 2 Die Antwort auf die Frage, warum es keinen Weg zurück zur Religionsphänomenologie und zum „ominösen Numinosen“ (Michaels 2001) gibt, lässt sich auf jene 10 Punkte reduzieren, die Christoph Auffarth (2001) formuliert hat. Strukturell angelegt, und nicht zu korrigieren, sind Reduktionismus und Eklektizismus der Religionsphänomenologie. Damit verbunden ist u.a. die Unmöglichkeit über den religionsphänomenologischen Ansatz die Differenziertheit der Moderne zu erfassen.
  - 3 ... wie ich als Leiter der Religionskundlichen Sammlung in Marburg von Lehrern bei vielen Führungen erfahre.
  - 4 Rudolf Otto hat 11 Seiten seines umfangreichen Werkes der Kunstbetrachtung gewidmet. Es handelt sich um seine Gedanken über „Das Leere in der Baukunst des Islam“ und „Das Numinose in buddhistischem Bildwerk“. Es ist nicht bekannt, und vermutlich kaum rekonstruierbar, wie Otto die von ihm gegründete Religionskundliche Sammlung selbst eingerichtet und unter welchen religionswissenschaftlichen Bezügen er die gesammelten Objekte beschrieben hätte. Die wenigen Seiten über Kunst lassen vermuten, dass ihn auch hier vor allem eins interessierte: das Numinose. Vgl. Otto 1923a, b.

baren Herausforderungen zu benennen sind, gilt es „sich der fatalen Wissenschaftsgeschichte bewusst zu werden und den Gegenstand Religion der offenen Diskussion zugänglich zu machen“ (Auffarth 2001, 236). „Zurück zu den Sachen“ heißt damit auch, sich in Erinnerung zu rufen, dass es Zeiten gab, in denen Religionsforschung als breit angelegtes kulturwissenschaftliches Projekt betrieben wurde.

Religionsforschung war eine fächerübergreifende Angelegenheit, ehe sich die Religionswissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts als akademische Disziplin etablierte. Beflügelt durch den Historismus erfolgte die Entdeckung der Religionsgeschichte im Dialog von Sprachwissenschaft, Völkerkunde, Psychologie und Volkskunde (Kippenberg 1997). Geologie und Archäologie zeigten, wie sich über Fossilien Vergangenheit in der Gegenwart aufspüren ließ. Freigelegte Erdschichten öffneten Horizonte in die Tiefen der Geschichte. Damit war ein neues Erkenntnismodell geboren, das sich die Religions- und Kulturforschung schnell aneignete: In alten Texten und Sprachen lagerten urtümliche Weltbilder, die sich mit der etymologischen Methode erschließen ließen, wie Friedrich Max Müller (1823-1900) zu demonstrieren glaubte. Beobachtbare Brauchtümer und Sitten, ebenso wie schwer verständliche abergläubische Vorstellungen waren „survivals“, Überbleibsel aus der Kinderstube der Menschheit, wie Edward Burnett Tylor (1832-1917) zu zeigen versuchte.

Religionsforschung jener Tage war kein Zeitvertreib spleeniger Privatgelehrter, sondern vollzog sich vor dem Hintergrund eines kollektiv empfundenen Krisengefühls. Die durch den industriell-gesellschaftlichen Fortschritt verbundene Umdeutung alles Überlieferten weckte bei vielen Intellektuellen das Bedürfnis nach Sinngebung. In „survivals“ unterschiedlichster Art erkannte man archaische Praktiken und Weltbilder, die sich mit Fortschritt und Zivilisation nicht verrechnen ließen. Die hergebrachten und mittlerweile in Frage stehenden Konzeptionen von Mensch, Natur, Gesellschaft und Geschichte sollten durch diese Quellen belebt werden. Survivals dienten den Einen als Belege dafür, wie dünn die Zivilisationsschicht war, für die Anderen waren es dem Untergang geweihte und daher wertvolle Reste eines einstigen Sinnhorizontes.

Das Graben nach mythischen Wurzeln war verbunden mit der Verheißung einer Erneuerung des Ursprünglichen, ebenso wie mit der Vorstellung von kultureller Kontinuität. Eine von Sinnentleerung bedrohte Moderne sah in bestimmten Leitfossilien – „Sprachaltertümer“, Volkslieder, Sagen, Märchen, Mythen, Erntebräuche, abergläubische Vorstellungen und Praktiken – sinnspendende Ursprünge greifbar nahe rücken.

Das Objekt erlebte vor diesem Hintergrund größte Wertschätzung und Zuwendung. Sammelleidenschaft griff um sich. Gesammelt wurden sprachliche Relikte, von den Grimms „poetische Urkunden“ genannt, und eben auch Materielles. Die Erschließung schriftlicher Quellen kombinierte sich mit der Registrierung, Bewahrung und Ausstellung von Sachzeugnissen aller Art. Die Entwicklung vieler Geisteswissenschaften, wie etwa der Sprach- und Literaturgeschichte, der Rechts- und Kunstgeschichte ist ohne die Sammlungsbewegung des 19. Jahrhunderts nicht denkbar (Schleier 2003, 338ff.).

Auch Volkskunde und Völkerkunde wurden als akademische Disziplinen in Museen, Archivräumen und Depots geboren.

Zur Erinnerung: es ist das Berliner ‚Museum für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes‘, das 1889 eröffnet wird und damit die Volkskunde und ihre Interessen sichtbar macht und institutionell verankert. Die Gründung der amerikanischen ‚Anthropological Society‘ erfolgte 1879 im Smithsonian Museum in Washington. Der Ahnherr der deutschen Völkerkunde, Adolf Bastian (1826-1905), reiste und sammelte bekanntlich gleichermaßen besessen. Bereits ein Jahr, nach dem auf seine Initiative hin das ‚Berliner Museum für Völkerkunde‘ seine Tore öffnete (1868), wurde von ihm das Fach Völkerkunde an der dortigen Universität gelehrt. Die universitäre Völkerkunde hat seither die Museums-Völkerkunde nicht mehr aus dem Blick verloren,<sup>5</sup> ähnliches gilt für Volkskunde, die ihre beachtliche Kompetenz in der Sachkulturforchung bis heute weiter entwickelt.

---

5 Es sei darauf hingewiesen, dass die berühmte Margaret Mead (1901-1978) von 1926 bis zu ihrem Tod als Angestellte im *Department of Anthropology des American Museum of Natural History* tätig war. Dass ethnologische Forschungsreisen und Feldaufenthalte häufig ganz wesentlich auch dem Sammeln (Beschreiben, Klassifizieren, Vergleichen) von Objekten dienten, erklärt sich auch aus finanziellen Notwendigkeiten. Damit waren bis nach dem Ersten Weltkrieg die Museen, nicht nur in Deutschland, „bestimmende Orte für das sich zunehmend als professionelle akademische Disziplin etablierende Fach Völkerkunde“, wie dies Michael Kraus am Beispiel der deutschen Amazonienforschung herausarbeitet (Kraus 2004, 53). Zum Verhältnis Museum und Universität in der deutschen Ethnologie siehe die beiden Bände von Kraus/Münzel 2000, 2003. Benoît de L’Estoile (2003) zeigte unlängst, welchen Einfluss die Kolonialausstellung in Paris (1931) für die französische Fachgeschichte der Ethnologie und das Musée de l’Homme hatte.

Anfänglich waren die Fächergrenzen durchlässig. Die Kulturgeschichte der Menschheit war disziplinenüberschreitendes Erkenntnisziel. Beispielhaft steht hier der sächsische Kulturhistoriker und Sammler Gustav Klemm (1802-1867), der 1843 eine „Fantasie über ein Museum für die Culturgeschichte der Menschheit“ verfasste und der am Ende seines Lebens eine viel zu eng gewordene Wohnung mit 16.000 Einzelstücken aus allen Kontinenten der Erde, aus dem griechisch-römischen Kulturkreis sowie aus deutscher Urzeit und Mittelalter zu teilen gezwungen war.<sup>6</sup>

Während Völkerkundler über Objektkombinationen und Formvergleiche von Speerspitzen, Trommeln, Beilen, Masken oder Bastkörben die Kulturgeschichte ganzer Kontinente, und schließlich das Werden und Vergehen menschlicher Kultur insgesamt nachzeichneten, dienten die volkskundlichen Sammlungen der historischen Sinnbildung im Eigenen. Dabei schätzte die volkskundliche Religions- und Realienforschung durchaus den Vergleich und damit „ethnographische Parallelen“, ehe sich dann die germanisch-deutsche Ursprungssuche durchsetzte und über lange Zeit das Fach beherrschte (Brückner 2001).<sup>7</sup>

Geistiges und Materielles waren eng aufeinander bezogen. Jacob Burckhardt, angerührt von der Lektüre der frühen Schriften Bastians, hebt in seinen Weltgeschichtlichen Betrachtungen diesen Bezug eindrücklich hervor:

„Man möchte sich eine riesige Geisteslandkarte auf der Basis einer unermesslichen Ethnographie denken, welche Materielles und Geistiges zusammen umfassen müsste und allen Rassen, Völker, Sitten und Religionen im Zusammenhang gerecht zu werden strebte“ (Burckhardt 1929, 4f., nach Mühlmann 1968, 93).

---

6 Auf Gustav Klemms Bedeutung als Sammler und Kulturhistoriker wird neuerdings in Hans Schleiers enzyklopädischer ‚Geschichte der deutschen Kulturgeschichtsschreibung‘ hingewiesen. Gleichzeitig bietet Schleier darin eine umfassende Darstellung der Sammlungsbewegung. Vgl. Schleier 2003, 338-398.

7 Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es mehrere Konzepte für Museen der vergleichenden europäischen Volkskunde. Michael Haberlandt wollte 1906 ein solches in das Germanische Nationalmuseum integrieren, Hoffmann-Krayer griff diese Idee auf, und im Basler Völkerkundlichen Museum wurden in der Europa-Abteilung Vergleichssammlungen zur Erschließung gerätekundlicher Entwicklungsreihen eingerichtet (vgl. Gerndt 1981, 173).

Ihre Expertise im Umgang mit Objekten machten Völkerkunde wie Volkskunde akademisch seriös. Materialsammlung und -vergleich war, je nach dem, unmittelbar mit Fortschrittsglaube oder Fortschrittskritik verbunden. In jedem Falle waren die Objekte in der Vitrine „hard facts“, die kulturgeschichtliche Spekulationen positivistisch untermauerten.

Die Religionswissenschaft hatte nie eine entsprechende Sammellei-  
denschaft entwickelt und war daher nie gefordert, sich systematisch mit  
Objekten, oder, wenn man so will, mit der „objektiven Seite“ von Reli-  
gion zu befassen.

Was einer ihrer wichtigsten Begründer, Friedrich Max Müller, sam-  
melte waren „Heilige Texte“, bevorzugt aus dem mystischen Osten. Die  
von ihm begründete Reihe „Sacred Books of the East“ war auf 50 Bände  
angelegt. Müller edierte Texte nicht in einem Museum, sondern in seiner  
Eigenschaft als Professor für vergleichende Sprachwissenschaft. Als  
Müller 1873 seine „Introduction to the Science of Religion“ veröffent-  
lichte, war er schon längst weit über Europa hinaus bekannt. Das Inter-  
esse an einer nicht-theologischen Religionswissenschaft war immens, in-  
ternational und bei weitem nicht nur auf Gelehrte beschränkt.<sup>8</sup> Müllers  
mythologische Ursprungssuche traf offenbar den Nerv weiter Kreise des  
Bürgertums, und gleichzeitig verängstigte sie Theologen, die damit den  
Eigenbestand bedroht sahen.<sup>9</sup> „Schon der Name Religionswissenschaft  
hat für manche Ohren etwas Verletzendes. Eine Vergleichung aller Reli-  
gionen der Welt, wobei keine eine bevorzugte Stellung in Anspruch  
nehmen kann, gilt bei Vielen als gefährlich und tadelnswerth“, muss  
Müller erkennen und beharrt umso eigensinniger auf den Vergleich, der

---

8 Ein Jahr nach der englischen Ausgabe erscheint bereits die deutsche Über-  
setzung unter dem Titel ‚Einführung in die Vergleichende Religionswis-  
senschaft‘ (Straßburg 1874). Bei der Einführung handelt es sich um Vor-  
lesungen, die Müller 1870 vorgetragen hatte, und die zunächst in einer  
Wochenzeitschrift abgedruckt worden waren. Vgl. Kippenberg 1997, 82f.

9 Als Müller in seine „Sacred Books“-Reihe auch das Alte und Neue Tes-  
tament aufnehmen wollte, wurde dies massiv von kirchlichen Kreisen un-  
terlaufen. Die biblischen Schriften auf einem Buchregal ununterschieden  
neben hinduistischen, buddhistischen, zoroastrischen, islamischen und  
chinesischen Werken zu sehen, wurde als eine Relativierung des Christen-  
tums verstanden, die nicht hingenommen werden durfte. Müller fürchtete  
eine Auseinandersetzung, die seinen Ruf nachhaltig schädigen könnte und  
verzichtete auf die Realisierung seines Vorhabens. Vgl. Klimkeit 1997,  
30.

seinen Wert in der Sprachwissenschaft längst erwiesen hätte und für die Religionswissenschaft fruchtbar zu machen sei (nach Klimkeit 1997, 35).

Die vergleichende Religionswissenschaft entstand somit aus der vergleichenden Philologie. Verglichen wurden dabei nicht die Formen von Pfeilspitzen oder Tonkrügen unterschiedlicher Kulturen, sondern Götternamen unterschiedlicher Sprachfamilien. Im Vergleich zweier Sprachfamilien, der semitischen und der indo-arischen, identifizierte Müller zwei Religionen, wobei er in der arischen die eigene, d.h. die europäische Ur-Religion zu erkennen glaubt.

Bereits der erste Anlauf, diese neue Wissenschaft des Religionsvergleichs als akademisches Fach zu etablieren, rief die Konkurrenz in die Arena. Anders als in Volks- und Völkerkunde gab es eine solche Zuständigkeit in allen Fragen kollektiver Sinnstiftung beanspruchte die Theologie, umso mehr in Zeiten zunehmender eigener Bedeutungslosigkeit. Religion war aus dieser Perspektive fraglos die Religion des Christentums, die es als die letztlich überlegene zu verteidigen galt. Der Religionsvergleich, wenn er schon nicht zu vermeiden war, musste diesem Ziel untergeordnet werden. Just in dem Moment als sich die Religionswissenschaft als akademische Disziplin zu etablieren bemühte, wurde sie von der Theologie vereinnahmt.

Wissenschaftspolitisch exemplarisch gilt die Berliner Rektoratsrede des Theologen und Kirchenhistorikers Adolf von Harnack, der im August 1901 programmatisch erklärte, weder sollten die theologischen Fakultäten in solche für allgemeine Religionsgeschichte umgewandelt werden, noch sei es sinnvoll Lehrstühle für allgemeine Religionsgeschichte innerhalb der theologischen Fakultäten einzurichten. Schließlich, so Harnack, könne es nicht Aufgabe der Theologie sein, sich selbst zu relativieren und zudem würde das Christentum alle anderen Religionen „in nuce“ in sich selbst enthalten (Harnack 1904, Kohl 1988, 251).

Dem Vorschlag von Harnacks, dem Fach Religionsgeschichte in den philologisch-philosophischen Fakultäten Existenzrecht zu gewähren, wurde nur teilweise Folge geleistet. Es entstanden jene Religionsphilologien, die man zeitweise mit Religionswissenschaft ganz allgemein identifizierte. Innerhalb theologischer Fakultäten wurden die neu begründeten Professuren für Religionsgeschichte „naturgemäß“ mit Theologen besetzt.<sup>10</sup> Dies war u.a. auch logische Konsequenz der Tatsache,

---

10 Bezeichnend ist, dass James George Frazer, der 1904 auf den ersten britischen Lehrstuhl für ‚Comparative Religion‘, angesiedelt in der Theologi-

dass sich frühzeitig liberale protestantische Theologen, wie etwa Albrecht Ritschl (1822-1889) intensiv mit religionswissenschaftlichen Themen befassten und darüber Vorlesungen abhielten. Angestrebt wurde von Ritschl und seinen Schülern jedoch nicht der Vergleich der Religionen, sondern man wollte den äußeren Einflüssen auf das Entstehen des Christentums historisch-kritisch nachspüren.

### **Der religiöse Gegenstand – „Vehikel der geistigen Gotteserfahrung“?**

War im ausgehenden 19. Jahrhundert die Religionsforschung ein weites wildbewachsenes Feld, in dem sich unbefangen und engagiert Psychologen, Altertumskundler, Sprachwissenschaftler, Soziologen, Völker- und Volkskundler tummelten, so änderten sich die Zuständigkeiten mit der zunehmenden akademischen Institutionalisierung der Religionswissenschaft innerhalb der theologischen Fakultäten.

Gerade aufgrund des enormen Modernisierungsschubes wurde das europäische 19. Jahrhundert in Sachen Sinnsuche und Religionsstiftung zum kreativsten und produktivsten Jahrhundert der Neuzeit überhaupt. Religionsgeschichte war von breitem öffentlichem Interesse innerhalb gebildeter Schichten. Begriffe wie Natur, Mystik, Seele wurden neu besetzt. Ritual, Ekstase und Weltablehnung wurden in sinnstiftender Absicht auf die eigene Gegenwart bezogen. Diskutiert wurde, ob der Glaube an Geister oder Begegnungen mit übernatürlichen Mächten am Anfang von Religion stehen würden. Gleichzeitig war der Spiritismus nicht nur europaweite Salon-Mode, sondern auch Testfall für den naturwissenschaftlichen und philosophischen Materialismus der Zeit. Zudem ließ er sich trefflich mit den soeben entdeckten und attraktiven Religionen des Ostens, Buddhismus und Hinduismus kombinieren. Geisterseher und Wunderwirker, Apostel und Propheten boten den Heilssuchenden im Industriezeitalter vielfältige Angebote, die in deutlicher Konkurrenz zu den

---

schen Fakultät der Universität Manchester, berufen werden sollte, diese Berufung ablehnte mit der Begründung, seine Ansichten „über Religion im allgemeinen und das Christentum im besonderen würden es ihm schwer machen, zur Ausbildung von Theologen beizutragen“ (Kohl 1988, 242). Die institutionelle Umarmung des Faches Religionsgeschichte durch die Theologie war, wie in Karl-Heinz Kohl's wissenschaftsgeschichtlichem Abriss nach zu lesen ist, ein Vorgang, der für ganz Europa typisch ist. Die Ausnahme von der Regel stellt Frankreich dar. Vgl. Kohl 1988.

schwächelnden Marktführern Katholizismus und Protestantismus standen.<sup>11</sup>

Die Religionsforschung war nicht nur Reaktion auf ein solches geistiges Klima, sie stimulierte weitgehend selbst dieses Klima. Religionswissenschaft wird damit zu einem „besonderen Fall historischer Sinnbildung in der Zeit der Modernisierung“ (Kippenberg 1997). Das noch Ende des 19. Jahrhunderts sichtbare Projekt einer transdisziplinären Religionsforschung wird durch die Institutionalisierung der Religionswissenschaft Anfang des 20. Jahrhunderts aufgegeben.

Mit der Übernahme des Gegenstandes ‚Religion‘ durch die Theologie erfolgte eine Wende hin zu einer Textmystik, „die den Gegenstand von seinen soziologischen, ethnologischen, psychologischen oder kulturanthropologischen Rahmenbedingungen abkoppelte [...]“ (Kippenberg/Gladigow 2001, 7).

Das hatte Folgen für die Bestimmung dessen, was als ‚Religion‘ verhandelt wurde. Dies gilt nicht nur für die scientific community, sondern, was weit schwer wiegt, auch für die gebildete Öffentlichkeit westlicher Industriegesellschaften. Bestsellerautoren waren in dieser Hinsicht Rudolf Otto (1869-1937) und Mircea Eliade (1907-1986). Beide Gelehrte galten (und gelten mitunter bis heute) in der Außenwahrnehmung als die prominentesten Verkörperungen des Faches. Beide propagierten ein theologisch fundiertes Religionskonzept, das sich auf Friedrich Schleiermachers Bestimmung von Religion als eines Gefühls „schlechthiniger Abhängigkeit“ zurück führen läßt. „Religion“ als Erfahrung der Abhängigkeit von irrationalen Mächten, als das schauerlich-faszinierende Erleben des Numinosen, wird über beide Gelehrte zum populären Bildungsgut, und „das Heilige“ wird über weite Strecken des 20. Jahrhun-

---

11 Das 19. Jahrhundert genießt weithin den Ruf der entzauberten Moderne, in der Religion zwangsläufig zum Auslaufmodell wird. Die religionsgeschichtlich äußerst produktive Seite des 19. Jahrhunderts wird dann sichtbar, wenn man nicht nur kirchlich organisierte Religion betrachtet. Hingewiesen sei u.a. auf Ulrich Linse's Studie über ‚Geisterseher und Wunderwirker‘ (1996), auf die Arbeiten von Helmut Obst über Neugründungen christlicher Religionsgemeinschaften im 19. Jahrhundert (z.B. Obst 2000), auf Volker Zotz' ‚Geschichte des Buddhismus in der deutschen Kultur‘ (Zotz 2000), auf Diethard Sawicki's Geschichte des Spiritismus (Sawicki 2002). Bereits ein kurzer Blick in die Inhaltsverzeichnisse der Handbücher zu deutschen Reformbewegungen oder zur ‚Völkischen Bewegung‘ (vgl. Kerbs 1998, Puschner 1996) macht die religiöse Vielfalt des 19. Jahrhunderts deutlich.

derts zum Inhalt einer derart beeindruckten Religionswissenschaft. Diese Definition von Religion ebenso wie die damit verbundene Trennung der Bezirke ‚heilig‘ und ‚profan‘ fügten sich bestens in theologische Bemühungen, sich selbst angesichts der fortschreitenden Entkirchlichung westliche Gesellschaften Bedeutung bei zu messen. Die Mitglieder der Göttinger „Religionsgeschichtliche Schule“, u.a. Troeltsch, Bousset und auch Rudolf Otto, fühlten sich verpflichtet, ihre Forschungen auch in der nicht-akademischen Öffentlichkeit bekannt zu machen. Das religiöse Bewusstsein der Bevölkerung zu heben, war die Mission.

Über die religionswissenschaftliche Kategorie „Erfahrung des Heiligen“ ließ sich ein christlich-theologisches Transzendenzkonzept als „Erfahrung Gottes“ verwissenschaftlichen.

So folgert Rudolf Otto zielgerichtet: „Das Gefühl einer ‚schlechthinigen Abhängigkeit‘ meiner hat zur Voraussetzung ein Gefühl einer ‚schlechthinigen Überlegenheit (und Unnahbarkeit)‘ seiner.“ (Otto 1963[1917], 12). Und Friedrich Heiler erklärt „Erscheinungsform und Wesen der Religion“ wie folgt:

„Religion ist Umgang mit dem transzendenten Gott, der jenseits aller sinnlichen Wahrnehmung ist, völlig unanschaulich, der aber nicht nur dem Gesichtssinn unzugänglich ist, unsichtbar, sondern auch dem Gehörsinn, unaussprechlich. [...] In der Religion ist das Sinnliche Vorbereitung, Anreiz, Vehikel der geistigen Gotteserfahrung. Religiöse Erfahrung wird möglich, wenn irgendwelche äußeren Anlässe und Anregungen gegeben sind, und sie wird nur dadurch fassbar und mitteilbar, dass sie sinnliche Ausdrucksformen annimmt“ (Heiler 1961, 22, 23).

Das Heilige, und auch das gehört zu solch einer Wesenbestimmung, ist immer dem historisch Bedingten entzogen. Für Eliade besteht das Charakteristikum des Heiligen in der Durchbrechung raum-zeitlicher Homogenität. Profangeschichte verunreinigt das Heilige. Diesem „Terror der Geschichte“ hält Eliade eine andere, die ewige, die heilige Zeit entgegen (vgl. Eliade 1984).

Was hat diese Exkursion in die Fachgeschichte der Religionswissenschaft mit dem Thema des vorliegenden Bandes zu tun?

Zunächst führt sie zur schlichten Einsicht, dass Religionswissenschaftler nie gezwungen waren, Religion sichtbar zu machen oder sich mit der sichtbaren Seite von Religion zu befassen. Religion als „das Heilige“

war ja in diesem Verständnis genau das, was sich letztlich aller Anschauung entzieht. Religionswissenschaftler entwickelten ihre Thesen und Modelle über „heilige“ Texte gebeugt, und nicht in Museen vor Vitrinen oder in Feldexkursionen, mit Bauern und Handwerkern plauschend. Im Mittelpunkt standen das „Wesen“, die „Wahrheit“, die „Macht“ „der“ Religion. Das Objekt, und hier vertritt obiges Heiler-Zitat eine einflussreiche Schulrichtung, war dem Religionswissenschaftler, allenfalls „Vehikel der geistigen Gotteserfahrung“.

Nicht unerheblich für unser Thema ist zudem die Erkenntnis, dass ein bestimmter, nämlich aus der protestantischen Offenbarungs-Theologie übernommener Religionsbegriff nicht nur lange Zeit das Fach dominierte, sondern auch in das Bürgertum diffundierte. Dieser Religionsbegriff, verbunden mit seiner christlich-theologischen Normierung verhinderte eine kulturelle, soziale, historische und politische Kontextualisierung von Religion/en. Religion ist ein Phänomen „sui generis“ – so das Glaubensbekenntnis der Religionsphänomenologie. „Das Heilige‘ und der ‚homo religiosus‘ gehen unter dem Postulat des ‚Phänomen sui generis‘ eine feste, teilweise esoterische Verbindung ein“, schreibt Burkhard Gladigow (1988, 10).

Die erfolgreichsten Propagandisten eines solchen Verständnisses von Religion waren religiöse Religionswissenschaftler, die selbst zu „Propheten ihrer eigenen Religiosität [werden], die sie verallgemeinern und generalisieren“ (Flasche 1982, 271). Rudolf Otto und Mircea Eliade sind hier einzureihen, ebenso wie Jakob Wilhelm Hauer, Walter F. Otto, Gustav Mensching und Friedrich Heiler. Ein ‚Erkenntniswettbewerb‘ zwischen Religionswissenschaftler und ‚religiösem Subjekt‘ war typisch für die Weimer Zeit. Die sich herausbildende Religionsphänomenologie ist, wie Ugo Bianchi es ausdrückte, ein „Irrationalismus protestantisch-romantischer Prägung“ (Bianchi 1964, 14; hier nach Gladigow 1988, 7).

Das Überwältigtwerden von der Macht des Irrationalen und die Assoziierung dieses Erlebens mit ‚Religion‘ hat sich seit dem frühen 19. Jahrhundert als Empfindungsmöglichkeit dem bürgerlichen Gefühls-haushalt erschlossen. Der „heilige Schauer“, und somit auch das Erschauern vor dem Objekt, das als „heiliges“ gekennzeichnet ist, ist Erbe der Romantik, das über Rudolf Otto’s Bestseller ‚Das Heilige‘ (1917) popularisiert und ins 20. Jahrhundert übertragen wurde. Das individuelle „Erleben des Numinosen“ wird zu einer letzten Bastion gegen eine rationale, gefühlskalte und sinnentleerte Moderne. Das zum Prinzip erhobene „Ergriffenwerden vom Irrationalen“ eignete sich im übrigen gut, um dem Totalitarismus der Dreißiger Jahre, der bekanntlich kollektives Ergrif-

fenwerden virtuos zu inszenieren wusste, wissenschaftliche Legitimationsfiguren zu liefern. „Die Religion der Religionsphänomenologie ist resistent gegen Kritik, gegen Demokratie“, erklärt Christoph Auffarth und verweist ganz zu Recht auf die politischen Konsequenzen dieser Grundhaltung: „Dass die Faschisten solche Autorisierung durch eine unangreifbare Instanz ‚Religion‘ nutzten, die nicht durch eine Institution bewacht oder durch eine lange wissenschaftliche Tradition differenziert war, ist vielleicht nicht die Absicht, aber die unkontrollierbare Folge der Religionsphänomenologie“ (Auffarth 2001, 236). Der Hinweis auf diese Spur erscheint nötig, kann an dieser Stelle aber nur in einer Fußnote weiter verfolgt werden.<sup>12</sup>

### **Kunst als Religion – Museen als „ästhetische Kirchen“**

Nicht nur das Wort und der Begriff ‚Religion‘ haben eine ganz eigene Wirkungsgeschichte, sondern auch ein weiterer, für unser Thema so wichtiger Begriff: ‚Kunst‘. Gestaltprägend ist auch hier die Romantik, zumal hier Kunst und Sinnfindung, mithin Kunst und Religion in einander überführt wurden. Denkt man über das Verhältnis Religion und Museum nach, kommt man zwangsläufig auf die Verbindung Religion und Kunst.

Etwa zur gleichen Zeit als Friedrich Daniel Schleiermacher im „Anschauen des Universums“ die höchste Blüte der Religion erkannte und sich damit deutlich gegen den aufklärerischen Rationalismus aussprach,

---

12 Hinzuweisen ist hier auf die materialgesättigte Arbeit von Fritz Heinrich über die deutsche Religionswissenschaft im Nationalsozialismus (Heinrich 2002). Heinrich zeigt, dass Rudolf Otto, obwohl aus Krankheitsgründen bereits 1928 emeritiert und 1937 verstorben, eine durchaus nicht unbedeutende Rolle für die Religionswissenschaft nach 1933 spielte. Wenngleich Otto selbst keinen Zweifel an der christlichen Normierung seiner Ideen ließ, so konnte sich sein Konzept des Heiligen dennoch bestens für andere Ziele verwenden lassen. Jakob Wilhelm Hauer, der zeitweilig begeisterter Nazi war, als Propagandist einer „Deutschen Glaubensbewegung“ bekannt wurde, und, wie Gregory Alles schreibt, einen „Indo-Germanic religious racialism“ lehrte, schätzte den Mystiker Otto, nicht den Theologen. Der nationalsozialistische Ideologe Walther Wüst, Rektor der Münchener Universität und Autor eines ‚Indogermanischen Glaubensbekenntnisses‘, lobt an Otto’s Buch ‚Das Heilige‘, dass hier das „religiöse Gemüt“ im Mittelpunkt stehe, lehnt jedoch den dahinter stehenden Gottesbegriff ab. Vgl. Heinrich 2002, 157-165, 385; Alles 2002, 189. Zu Hauer vgl. auch Junginger 1999.

erlebten zwei preußische und protestantische Studenten, die aus dem aufgeklärten Berlin zwecks Studium nach Erlangen gekommen waren, eine ähnliche und doch andere Art Erweckungserlebnis. Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798) und Ludwig Tieck (1773-1853) durchwanderten die Fränkische Schweiz und besuchten Nürnberg. Ein Heiligenfest im Kloster Banz bei Bamberg wurde Wackenroder zur Bekehrung und mehr noch das Durchschreiten der alten, von außen betrachtet reichlich heruntergekommenen Reichsstadt Nürnberg. Die Begegnung mit Nürnberg war eine Begegnung mit dem Mittelalter und dem Genius Dürer. Er ist die Inkarnation deutscher Kunst und seine Vaterstadt wird zum Inbegriff deutschen Bürgergeistes. Kunst und Religion bilden eine Einheit. Gott spricht zu den Menschen durch Kunst und Kunstwerke, wenn man sich ihnen nur mit gebührender Demut und Andacht nähert (Bräunlein 1995).

Die Mittelalterschwärmerei der beiden Romantiker fand literarischen Niederschlag in Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) und in dem Romanfragment *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte*, das Tieck 1798 veröffentlichte. In diesen Schriften, die zunächst vor allem in Künstlerkreisen durchschlagende Wirkung entfalten, wird eine Engführung von Kunst und Religion hergestellt, die weit bis ins 20. Jahrhundert reicht. Kunsterleben ist Gebet und das Museum wird zur „ästhetischen Kirche“. Wackenroder schreibt:

„Bildersäle werden betrachtet als Jahrmärkte, wo man neue Waren im Vorübergehen beurteilt, lobt und verachtet; und es sollten Tempel sein, wo man in stiller und schweigender Demut, und in herzerhebender Einsamkeit, die großen Künstler, als die höchsten unter den irdischen, bewundern, und mit der langen, unverwandten Betrachtung ihrer Werke, in dem Sonnenglanz der entzückendsten Gedanken und Empfindungen sich erwärmen möchte. Ich vergleiche den Genuß der edleren Kunstwerke dem Gebet“ (Wackenroder 1797, 76f., nach Klotz 2000, 53f.).

Der Künstler wird zum Prophet und Priester einer Religion der „freien Geister“. Exemplarisch steht hier der Maler Caspar David Friedrich (1774-1840), der, wie Werner Busch (2003) zeigt, sich selbst als Priester des Höchsten verstand und sein künstlerisches Tun als eine Andachtsübung. Die Lektüre von Schleiermachers Reden ‚Über die Religion‘ (1799) nahm Friedrich als geistige Anleitung und Auftrag, seinem Publikum das Göttliche nahe zu bringen.

Orte dieser Transzendenzerfahrungen sind nicht die Kirchen, sondern Kunstsammlungen. Eine neue Art Wallfahrtswesen entsteht. Die neuen Pilger berühren nicht mehr die Reliquien christlicher Heiliger, sondern erschauern beim Betreten beispielsweise des Dürer-Hauses, vor dem Grab des Künstler-Genies und in Blickkontakt mit seinem Werk.

Wird noch im späten 18. Jahrhundert Kunstwahrnehmung als Bildungserlebnis verstanden, so ersehnt der romantische Geist andere, intensivere Erlebnisse. Die Erfahrung „ästhetischer Transzendenz und die Feier des Künstlergenies“ wird zum museologischen Programm erhoben (Klotz 2000, 54).

In diesem Sinne rechtfertigt Karl Friedrich Schinkel seine Gestaltung der Rotunde im Zentrum des Alten Museums in Berlin als Heiligtum:

„Endlich kann auch die Anlage eines so mächtigen Gebäudes, wie das Museum unter allen Umständen werden wird, eines würdigen Mittelpunktes nicht entbehren, der das Heiligtum sein muß, in dem das Kostbarste bewahrt wird“ (Klotz 2000, 54).

Der Habitus des Bürgers, der seine Familie am Sonntag in ein Kunstmuseum führt, unterscheidet sich in Nichts vom Habitus des Kirchenbesuchers. Der Schritt ist gemessen, die Stimme gesenkt, die Stimmung andächtig. Verboten sind ausholende Gesten, Lärm, Lachen, Nahrungsaufnahme. Das europäische 19. Jahrhundert formte nicht nur einen ganz spezifischen Kunstbegriff, sondern auch eine ganz eigene Art von Körpersprache und Wahrnehmung in musealen Räumen. Gesucht wurden Versenkung, seelische Bewegung und Erhebung, wie Heinrich Klotz erläutert:

„Eine nicht vom Willen bestimmte und zweckferne Anschauung öffnet den Weg zu einer Selbstvergessenheit, die die Erfahrung ästhetischer Transzendenz überhaupt erst ins Spiel gebracht hat und letztlich der Wahrnehmung der ‚reinen Form‘ als Rezeptionsweise der Moderne Geltung verschafft“ (Klotz 2000, 54).

Diese romantisch begründete Bildungsbürgermystik, die Kunsterleben als Heilsweg anbietet, die Disziplinierung von Körper und Sinne fordert und sich dafür eigene gewaltige Kultbauten schafft, nimmt sich in der Außenwahrnehmung reichlich merkwürdig aus. Betritt man z.B. ein National- und Kunstmuseum in irgendeinem Land der südlichen Hemisphäre wird einem schlagartig deutlich, wie kulturspezifisch und, global be-

trachtet, wie marginal Begriffe wie ‚Erhabenheit‘, ‚Kunst‘, ‚Kunstgenuss‘, ‚Genie‘ und dgl. sind.<sup>13</sup>

Für unser Thema wichtig ist die romantische Verwandlung von Kunst-Erleben in religiöses Erleben. Religion wird fassbar im ästhetischen Erleben oder ist gar nur noch ästhetisch denkbar. Dieser Prozess, der Religion zu Kunst, und im übrigen auch zu Natur,<sup>14</sup> in ein neues Verhältnis setzt, hat eine lange Laufzeit. Das romantische Erbe hat sich tief in die Kunst- und Museumsidee westlicher Zivilisation eingepägt. Die allbekanntesten Debatten über das, was Kunst alles kann, muss, darf oder eben nicht darf – ist nur vor dem Hintergrund spezifisch europäisch-bürgerlicher Ideen des 19. Jahrhunderts verständlich, die Kunst mit Wahrheit, Sinn und sakralem Erleben verknüpften.

### **Kunst? Erleben? Religion?**

Zu zeigen war, dass sowohl ‚Kunst‘ wie ‚Religion‘ über Konzepte von ‚Erfahrung‘, ‚Erleben‘, ‚Begegnung‘ im bürgerlich intellektuellen Milieu des 19. und 20. Jahrhunderts zur Erfahrungswirklichkeit wurden, um als Rausch- oder Schmerzmittel, in jedem Fall als Therapeutikum gegen die Zumutungen der Moderne Verwendung zu finden. Dieser Zusammenhang muss betont werden, da es sich keineswegs um einen abgeschlossenen Vorgang handelt. Museumsbesucher des 21. Jahrhunderts, zumindest jene der „white educated middle class“, sind so betrachtet immer noch Kinder des 19. Jahrhunderts. Dies gilt umso mehr in allen Fällen, in denen ‚Religion‘ zum musealen Thema gemacht wird.

Dies gilt es vor allem auch deswegen in Erinnerung zu rufen, da Religion, wenn sie im 20. Jahrhundert musealisiert wurde, in aller Regel unter dem Etikett ‚Kunst‘ dem Publikum präsentiert wurde. Ich verweise hier auf Museen für islamische, indische, ägyptische, vorder- oder ostasiatische Kunst. Diese Sammlungen verdanken sich den unterschiedlichen Exotismuswellen, über die sich europäische Aristokraten und Bür-

---

13 Eine Arbeit, die in diesem Sinne kulturvergleichend, beispielsweise zwischen europäischen, afrikanischen und asiatischen Museumsbesuchern, Erwartungs- und Wahrnehmungshaltungen gegenüber dem musealen Objekt herausarbeiten würde, fehlt meines Wissens.

14 Kocku von Stuckrad hat in seiner Habilitationsschrift u.a. herausgearbeitet, wie sich das romantische Naturkonzept als anti-aufklärerische Kritik und Religionsäquivalent entwickelte und in der Esoterik der Spätmoderne, exotisch verkleidet, als (Neo-)Schamanismus fortlebt. Vgl. von Stuckrad 2003.

ger auserlesenes Fremdes in wohlverdaulichen Häppchen einverleibten. Der Kunst- ebenso wie der Religionsbegriff sind europäische Produkte, für die man in anderen Kulturen nur schwerlich ein Pendant findet, ebenso wie die Überführung des Einen in das Andere ein kulturspezifischer Vorgang ist.<sup>15</sup>

Versperrt der Blick auf Kunst, den Museumsbesucher unserer Breiten mehr oder weniger verinnerlicht haben, die Sicht auf Religion? Wird dieser Blick Objekten gerecht, die nie dafür hergestellt wurden, um in Museen bestaunt zu werden? Welche „Rahmung“ ist erforderlich, um kulturhistorisches und ideengeschichtliches Erbe im Museum offen zu legen? Wieweit lassen sich überhaupt selbstaufklärerische Absichten im Gehäuse Museum realisieren?

Wie kann vor diesem Hintergrund der Zusammenhang Religion und Museum religionswissenschaftlich sinnvoll bearbeitet werden? Welche Möglichkeiten eröffnen sich, visuell repräsentierte Religion, mithin das religiöse Objekt religionswissenschaftlich „ins Auge zu fassen“?

Der Erlebnismoment, Sinnlichkeit, das wirkungsvoll „ins Szene setzen“ des Objektes sind mittlerweile geschätzte, ja geforderte Mittel musealer Vermittlung und werden an allen möglichen Themen und Gegenständen, von der „Begegnung“ mit dem Mittelalter und den Azteken, an Mathematik und Technikgeschichte, vom Dinosaurier bis zur präparierten Leiche erfolgreich erprobt.

Allerdings werden die musealen Kategorien ‚Erleben‘ und ‚Erfahrung‘ dann problematisch, wenn damit absichtsvoll oder unabsichtlich ein wissenschaftlich längst überholtes Religionskonzept – Schleierma-

---

15 Natürlich ist die Situation im späten 20. Jahrhundert reichlich komplex, zumal Kunst, die als ‚modern‘ assoziiert ist, in einem distanzierten, jedenfalls gebrochenen Verhältnis zu Religion steht. Aber auch hier ist die Wahrnehmung des Publikums nie einheitlich und moderne Kunst ist bekanntlich ein immer noch sehr unterhaltsames Streitthema. Hinzu kommt der Umstand, dass verstärkt ab dem 19. Jahrhundert mit einem Vorgang zu rechnen ist, der mit dem Begriff „Sakralisierung“ umschrieben wird: die Übertragung religiöser Begriffe und Formen auf nicht religiöse Bereiche. Susanne Lanwerd hat diesen Vorgang am Beispiel der Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück religionswissenschaftlich untersucht. Vgl. Lanwerd 2001. Volkhard Krech geht am Beispiel von Francis Bacon Triptychon ‚Crucifixion‘ der Frage nach, was passiert, wenn moderne Kunst zwar religiös gemeint, sich aber nicht eindeutig als religiös zu erkennen gibt. Krech 2001.

cher's und Otto's Begegnung mit dem Numinosen nämlich – inszenatorisch aufbereitet wird.

Religionswissenschaftler sollten museal popularisierte Varianten „des Heiligen“ beschreiben und auf den wissenschafts- und kulturhistorischen Kontext von Versatzstücke dieser Art Intellektuellenreligion hinweisen. Es kann jedoch nicht Aufgabe der Religionswissenschaft sein, darüber nach zu denken, wie Sinndefizite z.B. in musealen Darbietungen kompensiert werden könnten.

Das Museum ist, trotz aller Versuchungen, die die neuen Multimedia-Technologien bieten, keine „ästhetische Kirche“, sondern ein Raum für Information, Vielstimmigkeit und abwägende Debatte. Dies wiederum sollte jedoch keinesfalls als Plädoyer für eine Rückkehr zur sozialpädagogischen Zeigefingeraufklärung der 70er Jahre verstanden werden.

### **Handlung – Kommunikation – Kultur**

Die akademische Religionswissenschaft hat sich seit längerem von einem Religionskonzept verabschiedet, das um Wesen und Wahrheit „der“ Religion kreist oder dem Erleben „des Heiligen“ nachspüren würde.<sup>16</sup> Der konsequent kulturwissenschaftliche Umgang mit dem Gegenstand setzt sich zunehmend durch.

Diese Perspektivenverschiebung trat ein als die Studien des Ethnologen Clifford Geertz in vielen Kulturwissenschaften rezipiert wurden. Vor allem sein Aufsatz „Religion als kulturelles System“ aus dem Jahre 1966 stellte einen Durchbruch für eine neue Art der Religionsforschung dar. Religion sei keineswegs auf persönliches Erleben zu reduzieren, so machte Geertz überzeugend deutlich, sondern forme als Weltbild und Ethos die soziale Ordnung. Religion wurde damit der Religionswissen-

---

16 Bemerkenswerte Nachzügler sind der Religionswissenschaftler und Islamologe Adel Theodor Khoury und der Diplom-Theologe Georg Girschek, die mit Ihrem zweibändigen Werk ‚Das religiöse Wissen der Menschheit‘ (1999/2001) die Religionsphänomenologie eines van der Leeuw und Heiler unverändert in das 21. Jahrhundert zu retten versuchen. Bemerkenswert ist dieser Versuch vor allem auch deswegen, weil in Zeiten religiöser wie politischer Fundamentalismen mit einem unverhohlenen christlichen Gottesbegriff religiöse und kulturelle Vielfalt „platt gemacht“ werden: „Für den religiösen Menschen – welcher Kultur auch immer –“, so schreiben die Autoren unmissverständlich im Vorwort, „ist der transzendente Gott der Schöpfer und Herr von Natur, Menschheit und Geschichte. Eine tragische Torheit, ohne ihn diese Welt zur Heimat einer humanen Gesellschaft aufbauen zu wollen.“ Khoury/Girschek 1999, 7.

schaft als Kommunikations-, Deutungs- und Symbolsystem zugänglich, wohingegen die „Erschließung religiöser Wahrheiten“ Sache der Theologie bleiben darf (Gladigow 1988, 16).

Eine nicht-theologische Religionswissenschaft steht seither mit benachbarten Kulturwissenschaften, speziell der Soziologie und Ethnologie, im Dialog. Aufzugeben war die Annahme, Religion sei ein Phänomen ‚sui generis‘. Aufzugeben war das fast 100 Jahre dauernde Bemühen, Religion – über Gott, das Heilige, das Numinose, die Macht – definieren zu wollen, und Religionswissenschaft letztendlich als „Spielart christlicher Theologie“ zu konzipieren. Der Marburger Theologe und Religionswissenschaftler Carl Heinz Ratschow beharrte noch 1973, in einem Handbuchtartikel zur Methodik des Faches, darauf, dass „der Erforscher von Religionen ein Mensch sein muß, der von ‚seinem‘ Gotte angetroffen und erfasst ist“ (Ratschow 1973, 353). Religionswissenschaftler, die sich als Kulturwissenschaftler verstehen, sind diesem „methodischen Pathos“ enthoben ebenso dem Zwang, wie Gläubige sprechen zu müssen (Gladigow 1988, 8; 2001, 422).

Der Blick auf Religion verändert sich. Eröffnet hat sich die Möglichkeit, sich dem Gegenstand pragmatisch zu nähern und ihn in einen kulturellen Kontext ein zu binden. ‚Religion‘ ist in dieser Perspektive Teil öffentlicher Kultur. Handlung und Kommunikation werden leitende Analysekategorien. Ein religionswissenschaftlicher Religionsbegriff unterscheidet sich von dem Religionsbegriff der Gläubigen und der Theologen. Nicht subjektives Erleben und ‚Glaube‘ werden in den Mittelpunkt gerückt, sondern die historischen und kulturellen Voraussetzungen und Kontexte religiöser Praxen und Kommunikation.

„Nur als Kommunikation hat Religion [...] eine gesellschaftliche Existenz“, schreibt Niklas Luhmann. „Was in den Köpfen der zahllosen Einzelmenschen stattfindet, könnte niemals zu ‚Religion‘ zusammenfinden, es sei denn durch Kommunikation“ (Luhmann 1998, 137; hier nach Kippenberg/von Stuckrad 2003, 12).

Hans G. Kippenberg und Kocku von Stuckrad machen klar, wie sinnvoll es ist, Religion in einem Diskursfeld zu verorten:

„Da jede religionswissenschaftliche Theorie ihrerseits in diese Prozesse eingreift, es mithin keine neutrale oder ‚unschuldig‘ Theorie geben kann, sprechen wir von einem *Diskurs*, der mehr ist als das Austauschen von Meinungen, und einem *Diskursfeld*, in dem Identitäten (auch wissenschaftliche) gebildet, Grenzen gezogen und Machträume besetzt werden [...]. In diesem Sinne kann die Religionswissenschaft auch als eine Art Metadisziplin betrachtet werden, die, anstatt Definitionen zu normatisieren, die Wirkungen dieser De-

definitionen in einem Diskursfeld beschreibt, auf dem sie selbst handelt“ (Kippenberg/von Stuckrad 2003, 14).

Demzufolge sind die „öffentlichen – kommunikativen und diskursiven – Aushandlungsprozesse über Weltdeutungen“ Gegenstände der Religionswissenschaft. Werturteile, etwa, dass „Magie funktioniert, dass es eine Gottheit wirklich gibt oder dass die Ahnen noch immer unter uns leben“ sind religionswissenschaftlich nicht haltbar, denn sie fallen entweder – bei Bejahung – in den Bereich der Theologie oder – bei Verneinung – einem Materialismus und Positivismus anheim (Kippenberg/von Stuckrad 2003, 15).

„Was wir brauchen, ist die Umleitung der kulturwissenschaftlichen Ströme in das Bett der Religionswissenschaft“, schreiben Kippenberg und von Stuckrad, und verweisen auf eine Kapitelüberschrift aus dem Buch des Ethnologen Gerd Baumann „Religion: Gepäck oder Sextant? Nicht unveränderliches Erbe, sondern Positionierung im Kontext“, die einer diskursiv betriebenen Religionswissenschaft als Leitmotiv dienen könne (Kippenberg/von Stuckrad 2003, 13).<sup>17</sup>

Mit dem Diskursmodell verbunden ist der Abschied von der Zentralperspektive. Etwa gleichzeitig als sich die Kunst von der Zentralperspektive und der dadurch erzeugten Illusion löste, ist auch die Religionswissenschaft entstanden, erinnern Kippenberg und von Stuckrad. Der *eine* Blickpunkt wurde

„durch eine Mehrzahl von Perspektiven abgelöst, bis schließlich Pablo Picasso sich die vielen Perspektiven im Dargestellten selbst widersprechen ließ. [...] [Entdeckt] wurde damals die ‚Fähigkeit zum Selbstwiderspruch‘ als ein die Geschichte konstituierender Faktor“ (Kippenberg/von Stuckrad 2003, 15).<sup>18</sup>

Die hier entfalteten Vorschläge für religionswissenschaftliches Urteilen und Forschen lassen sich für den Zusammenhang Religion und Museum nutzbar machen, geht es doch hierbei vor allem auch um „öffentliche – kommunikative und diskursive – Aushandlungsprozesse über Weltdeutungen“. Auch für den Zusammenhang Religion und Museum legt sich

---

17 Bei Gerd Baumanns Buch handelt es sich um ‚The Multicultural Riddle. Rethinking National, Ethnic, and Religious Identities‘ (1999).

18 Kippenberg und von Stuckrad beziehen sich hier auf den Kunsthistoriker Werner Hoffmann ‚Die Moderne im Rückspiegel. Hauptwege der Kunstgeschichte‘ (1998).

die Forderung nach einem perspektivischen Analyserahmen nahe. Aus analytischer Sicht ist das vom Museumsbesucher mit gebrachte Religionsmodell von gleichrangiger Bedeutung wie das Religionsmodell des Ausstellungsmachers, des Künstlers, des analysierenden Religionswissenschaftlers.

## Identitäten

Das Objekt in der Museumsvitrine, ob „religiös“ oder nicht, tut vor allem eines: es schweigt, allerdings in der Regel provozierend vieldeutig. Religiös gerahmte Objekte lösen, weit mehr als historische Dokumente, Handwerksgerät, Spielzeug, Waffen, Kostüme usw., imaginative Aktivitäten aus.

Warum ist dies so? Weil man in *unseren* Breiten frühzeitig lernt, dass Religion mit Existenz und Transzendenz und letzten Fragen zu tun hätte. Damit aufgerufen sind schlagartig Menschen- und Gottesbild/er, und Themen wie Moral, Ethik, Leben, Sterben, Tod und Jenseits. Der Gegenstand ‚Religion‘ generiert Existenzielles. Diese emotional angereicherten inneren Prozesse sind jedoch weder beliebig evozierbar, noch so ohne weiteres ablesbar. Auf alle Fälle ist mit ihnen zu rechnen, wann immer Religion im Museum öffentlich präsentiert wird.

Angesprochen ist auf diese Weise persönliche, aber eben auch kollektive Identität. Religiöse Stellungnahmen sind auf persönlicher wie kollektiver Ebene zunächst Differenzmarkierungen, und dies umso mehr in einer monotheistisch geprägten Kultur wie der unseren. Es ist jene von Jan Assmann so bezeichnete „Mosaische Unterscheidung“, die „zwischen wahr und falsch in der Religion, zwischen dem wahren Gott und den falschen Göttern, der wahren Lehre und den Irrlehren, zwischen Wissen und Unwissenheit, Glaube und Unglaube“ zu trennen zwingt (Assmann 2003, 12f.).

Diese mehrere Tausend Jahre alte „regulative Idee“, die sich als wandelbar und anpassungsfähig und nichtsdestotrotz als eminent kulturprägend erweist, ist auch in der Spätmoderne präsent und lässt sich in Museumsräumen problemlos abfragen, sobald Religionen und der Religionsvergleich Gegenstand der Betrachtung sind. Mit dem Zwang zur Positionierung verbunden ist somit immer auch die Spannung Fremdes – Eigenes. Diese Spannung ist bekanntlich konfliktreich. In Zeiten eines von Geopolitikern effektiv verkündeten ‚clash of civilizations‘ spielt sich ein solcher auch in den Köpfen von Museumsbesuchern ab.

## **Fremdheit – Macht – Geschichte**

Religionen im Museum sind Gegenstände der Fremdheit. Mit dieser Tatsache öffnet sich ein Problemhorizont, den die Ethnologie geraume Zeit schon auf hohem Reflexionsniveau bearbeitet. Der Vorgang des Sammelns von Kulturen und die museale Re-Kontextualisierung von ethnographischen Objekten als Kunst und Kultur ist dabei eine wichtige Spur, die verfolgt wird. Eine weitere Spur ist der Vorgang des Ausstellens von fremden Kulturen, der machtgeladen ist. Dabei geht es nicht um jene Macht, die Rudolf Otto oder Gerardus van der Leeuw meinten, sondern um jene, die Michel Foucault immer wieder ins Visier nahm. Es geht um die Macht der Aneignung und Repräsentation des Fremden. Es geht um Wissens- und Darstellungsmonopole und es geht dabei immer auch um Geschichte. Es geht um die Frage, wie und unter welchen Umständen, Objekte fremder Kulturen in Museen gelangten und Zeitgeist gesteuerten Repräsentations- und Sinngebungszwecken dienten und dienen. Bei Gegenständen der Fremdheit ist hintergründig, manchmal allzu offenkundig, der europäische Kolonialismus mit ausgestellt. Gemeint ist damit nicht nur die Aneignungsgeschichte, sondern auch eine Herrschaftsdynamik, die die Welt geistig und materiell ordnet, in Zentrum und Peripherie, in „the West and the Rest“, und über die eben auch Wissens- und Definitionsprozesse gesteuert werden.

Zudem ist die Markierung ‚fremd‘ in der Spätmoderne ein Vorgang, der keineswegs einheitlich und eindeutig wäre. Das Bild des Fremden, so schreibt Gottfried Korff ganz richtig, ist genauso problematisch wie die Bestimmung des Eigenen und schließt für die Thematisierung von Fremdheit und Museum die Forderung nach einer Theorie der Praxis an, da Museen eben auch Agenturen der Perspektivierung und Sinnproduktion seien:

„Wer sich mit dem Problem Museum und Fremdheit beschäftigt, muß sich auch dem Thema der neuen, der fließenden Fremdheitsdefinitionen zuwenden – und daraus Impulse für eine Theorie der Praxis ableiten. Über eine Theorie der Praxis muß nämlich das Museum verfügen, wenn es sich nicht nur als Ort des Deponierens, sondern auch als Ort des Exponierens, des Verfügbarmachens von Deutungen und Sinngebungen begreift. Museen sind gleichermaßen Archive und Laboratorien, Bewahranstalten für die materielle Kultur in Form von Hinterlassenschaften oder Vergleichsasservaten, aber auch Agenturen der Perspektivierung und Sinnproduktion“ (Korff 2002, 151).

Repräsentationsvorgänge – „The Poetics and Politics of Museum Display“ – sind in dem mittlerweile kanonisch gewordenen Sammelband „Exhibiting Cultures“ (Karp/Lavine 1991) behandelt, und James Clifford skizziert das „Kunst-Kultur-System“ in seinem, ebenfalls als klassisch zu bezeichnenden Aufsatz „On Collecting Art and Culture“ (Clifford 1988).<sup>19</sup> Das Problem der Miss- und Um-Deutung fremder Objekte zu Kunst (im westlichen Sinn) ist Thema einer anhaltenden ethnologischen Debatte, die durch post-koloniale Kritik noch einmal gesondert zugespitzt wird (vgl. z.B. Pinney/Thomas 2001).

In einer Reihe von Studien hat der australische Ethnologe Nicholas Thomas materielle Kultur, Kolonialismus, Tauschbeziehungen, Kunstmarkt und museale Praktiken ins Verhältnis gesetzt (Thomas 1991, 1994, 1999). Der Ethnologe verlässt das Museum und folgt der Geschichte von materiellen Objekten, verweist auf kulturelle Missverständnisse und Übersetzungsprozesse. Sichtbar wird, dass die Hervorbringungen materieller Kultur, in Gestalt von „Kunst“, Religion, Schmuck, Kleidung u.dgl. keineswegs dem Diktat zeitloser Tradition unterworfen sind, sondern immer auch durch kulturelle Begegnungs- und Austauschvorgänge beeinflusst sind. Exemplarisch sind in diesem Zusammenhang auch die Beiträge in dem von Michael O’Hanlon und Robert Welsch edierten Band „Hunting the Gatherers“ (O’Hanlon/Welsch 2000). Ausgangspunkt ist nicht das museal konservierte Objekt – etwa „Maske, Melanesien“ –, sondern der Sammler, seine Auftraggeber, sein institutionelles Netzwerk und seine Interaktion mit objekt-produzierenden Angehörigen fremder Kulturen und die Rückbindung an die koloniale Gesellschaft vor Ort. Die vielschichtig verwobenen Interessen und Umdeutungen materieller Kultur im Hinblick auf die jeweiligen Begehrlichkeiten der Handelspartner werden – hier am Beispiel Melanesiens – auf beeindruckende Weise herausgearbeitet.<sup>20</sup>

---

19 Margrit Prussat und Wolfgang Till haben eine handliche Zusammenstellung wichtiger Texte zur Kunstethnographie veröffentlicht, von Felix von Luschan, Adolf Bastian, über Julius Lips, Claude Lévi-Strauss bis zu Fritz Kramer, Sally Price und Chéri Samba. Vgl. Prussat/Till 1999.

20 Chris Gosden und Chantal Knowles begaben sich, ganz in diesem Sinne, auf die Suche nach vier Sammlern, die zwischen 1909 und 1937 in Neubritannien Ethnographica erwarben. Gezeigt wird, wie einschneidend diese Begegnungen unter den Bedingungen des Kolonialismus waren. Nicht nur die Produzenten von Objekten waren dadurch beeinflusst, sondern der Tausch der Objekte wird für die gesamte lokale Kolonialgesellschaft prägend. Die heute in den westlichen Museen lagernden Sammlungen sind,

Nicholas Thomas und andere in dieser Richtung arbeitende Ethnologen leisten dem Vorgang der Entzeitlichung Widerstand, der stets mit der westlichen Aneignung und Verwandlung ethnographischer Objekte in Kunst verbunden ist. „Anonymität und Zeitlosigkeit“ sind Merkmal primitiver Kunst, ja geradezu deren Gütesiegel. Kreativität und Individualität und Geschichtlichkeit sind zwar aufs engste mit westlicher Kunst verbunden, doch all jene außerhalb der großen eigenen Tradition entstandenen Werke sind aus westlicher Optik mit namenlosen Schöpfern verbunden, die Kollektivität und Tradition verkörpern. Die „Anderen“ sind demzufolge wesentlich geschichtslose Kreaturen. In einer brillanten Studie ist Johannes Fabian jener so weitreichenden Distanzierungsstrategie durch zeitliche Kategorisierung nachgegangen, die strukturell mit der europäischen Expansion und der Herausbildung ethnologischer Forschung verbunden ist. In der Begegnung „wir“ und „die Anderen“ wird Gleichzeitigkeit systematisch eliminiert (Fabian 1983). Sally Price untersucht diese Strategie, gewendet auf „Primitive Kunst“ und betont, dass der Ruf der Geschichtslosigkeit „primitiver Kunst“ eine Konstruktion westlicher kultureller Vorurteile sei und den Beschränkungen traditioneller westlicher Formen wissenschaftlicher Forschung zu schulden ist. Je nem gesteigerten Historizitätsbewußtsein, dem Intellektuelle nicht-westlicher Länder immer massiver Ausdruck verleihen, muss auch in der Kunstforschung Rechnung getragen werden. Entgegen herrschender Meinung,

„steht das zur Dokumentation der Kunstgeschichte schriftloser Völker notwendige Material dem noch zur Verfügung, der die Geduld aufbringt, viele Stunden in Museumsmagazinen und Kolonialarchiven zu verbringen und sich auf das herausfordernde Unternehmen der Feldforschung einzulassen“ (Price 1999, 341).

Die Wahrnehmung von Objekten fremder Kulturen (und Religionen) ist nicht nur durch das Vorurteil „Zeitlosigkeit“ gesteuert, sondern auch durch kollektiv verfestigte Vorannahmen über „die Anderen“. Vorannahmen, die sich all zu häufig als „Wissen“ gebärden. Es ist in der Tat verblüffend, wie viel solcher Gewissheiten von Museumsbesuchern aller Bildungs- und Altersschichten abgefragt werden können, deutet man auf

---

wie Gosden und Knowles klarmachen, nicht nur Zeugnisse ferner Kulturen, sondern sie erzählen beeindruckend deutlich vom Kolonialismus. Gosden/Knowles 2001.

einen afrikanischen „Nagelfetisch“, ein Schamanengewand, eine Koran-Ausgabe oder eine Buddha-Statue.

Die Faszinationsgeschichte des Fremden und der sie stellvertretenden exotischen Objekte, mithin das Problematisieren von Sammelleidenschaft gehören damit unbedingt in die religionswissenschaftliche Objektforschung. Eine bestimmte Sammelaktivität, daran muss erinnert werden, ist für die europäische Kultur- und Religionsgeschichte von elementarer Bedeutung, nämlich das Sammeln von Reliquien. Das Sammeln und Ausstellen von Reliquien befestigt Herrschaft, begründet Pilgerstätten, begünstigt Kommunikationswege und befördert Reichtum.<sup>21</sup>

Karl Heinz Kohl hat jüngst eine anregende Darstellung vorgelegt, die die Verwandlung von mitunter alltäglichen Gegenstände in sakrale Objekte zum Gegenstand hat (Kohl 2003). Die Geschichte von der „Macht der Dinge“ wird entfaltet als eine Kulturgeschichte des Fetischismus in doppelter Bedeutung. Beschrieben werden Idee und Begriff ‚Fetisch‘, wie er sich seit dem 18. Jahrhundert in Europa als religionshistorische Kategorie und als Fremdheitsmetapher herausbildete. Zudem wird der Vorgang der Fetischierung als kultureller Prozess sichtbar, der Nutzloses in die Aura des Heiligen und Kostbaren hüllt. Die Marx'sche Kritik des Mehrwerts und Freuds Kategorie fehlgeleiteter Objektbeziehung enthält eine kulturhistorische Vertiefung und Verlängerung bis in die Postmoderne, hin zum Markenfetischismus unserer Tage und dem Phänomen des Kunst-Sammelns.<sup>22</sup>

Die Geschichte des sakralen Objektes verweist nicht nur auf den historischen Konstruktcharakter der Macht der Dinge, sondern vor allem

---

21 Der Vorgang des Sammelns als eine kulturspezifische und symbolisch hochaufgeladene Aktivität erfährt in jüngster Zeit nicht nur kulturwissenschaftliches, sondern auch philosophisches und psychologisches Interesse (vgl. z.B. Muensterberger 1998, Schloz 2000, Sommer 2002). Über die „Praxis des Sammelns zwischen kulturellem Archiv und profanem Raum“ schreibt neuerdings Bernhard von Hülsen (2003) und Thomas K. Schippers (2003) verweist auf Perspektiven der Sachkulturforschung in der Europäischen Ethnologie, vom „Sachen-Sammeln zum Dinge-Denken“.

22 Kohl sieht als Kennzeichen sakraler Objekte „ihre Separierung von der Welt des Profanen, ihre praktische Nutzlosigkeit, ihre reine Zeichenhaftigkeit und ihre Unveräußerlichkeit“. Nur die Geschichte der Objekte bzw. die Geschichte der Herausbildung ihrer Zeichenhaftigkeit gibt Auskunft über die Bedingungen, die einem bestimmten Gegenstand zu bestimmten Zeiten die Aura des Sakralen zuweist. Kohl 2003, 154.

auch auf die Macht des bürgerlichen Kunst-, Geschichts- und Bildungsverständnisses, die sich in der Kultstätte Museum materialisiert.

Wenn ich oben auf das romantische Kunsterleben als ein bürgerliches Heilsversprechen hingewiesen habe, das im Museum als religiöse Andacht vor dem Objekt inszeniert wird, sollte das nicht andere Funktionen des Museums unsichtbar machen. Seit den Kunst- und Wunderkammern der Renaissance waren Sammlungsräume immer auch Orte imaginärer Weltaneignung. Exotische Objekte repräsentieren fremde Welten und machen sie verfügbar (Bräunlein 1992, 1994). Der Herrschafts- und Aneignungsgestus, wie er in Sammelleidenschaft und Museumsidee grundsätzlich angelegt ist, erfährt eine Zuspitzung in der Zeit des europäischen Imperialismus.<sup>23</sup> Zudem verzauberte der Historismus, und im Gefolge der entstehende Nationalismus, materielle Reste eigener Vergangenheit in geschichts- und damit identitätshaltige Heiligtümer (so auch Kohl 2003, 260). Die Begegnung mit Gegenständen bürgerlicher und nationaler Selbstvergewisserung, d.h. Begegnung mit ‚Geschichte‘, konnte gleichfalls wie ein Kirchgang ritualisiert werden.

Der Verweis auf neuere ethnologische Arbeiten über fremde Objekte, über materielle Kultur und Kolonialismus, über Sammeln und Ausstellen von Kulturen, sollte ersichtlich machen, dass die Religionswissenschaft, befasst sie sich mit dem Sammeln und Ausstellen von Religionen, mit völlig identischen Problemen konfrontiert ist. Auch hier geht es um Repräsentationsmacht, kollektive Imaginationen und um die Produktion immer neuer Fetische.

Auch die Religionswissenschaft ist, wie die Ethnologie, im Zeitalter des europäischen Kolonialismus geboren. Fremde Religionen wurden in dieser Phase der europäischen Geschichte „entdeckt“, entwicklungsgehistorisch geordnet, klassifiziert und angeeignet. Christoph Auffarth erinnert daran, dass sich der religionswissenschaftliche Leitbegriff „Weltreligion“ auf Tuchfühlung mit dem ökonomischen Imperialismus (Weltwirtschaft) und dem Hegemonieanspruch des Christentums herausbildete. Es waren im übrigen Ausstellungen, Weltausstellungen, über die die globale Überlegenheit des Abendlandes zur Schau gestellt wurde. Das Sichtbarwerden von Weltreligionen, nicht ohne sie vorher als solche

---

23 Hitlers Museumspläne lassen sich in diesem Sinne als eine weitere Zuspitzung kennzeichnen. Hitler träumte bekanntlich bis in die letzten Stunden vor seinem Tod von einem riesigen Führermuseum in Linz, für das er selbst Pläne entworfen hatte. Nach dem Krieg sollte es die hervorragendsten Kunstwerke aus allen Teilen des unterworfenen Europa ausstellen. Vgl. Schwarz 2004.

markiert zu haben, fand seinen Höhepunkt auf dem *Weltparlament der Religionen* und zwar als Begleitphänomen der Weltausstellung von 1893 in Chicago. Ein Ereignis, angesiedelt zwischen Kolonialismus und Spektakel (Burris 2001, Auffarth 2004).<sup>24</sup>

Parallel zum ökonomisch motivierten Zugriff europäischer Nationen auf Afrika und Asien erfolgte der missionarische Zugriff. Auch für das religiöse Objekt hat dies Konsequenzen. Missionare erweiterten nicht nur den materiellen Bestand der jeweiligen Kulturen durch die mitgebrachten Zivilisationsgüter, sondern eben auch durch ihre sakralen Objekte und durch das dem Christentum eigene immense Imaginationsangebot. Und zudem waren sie bemüht, nicht nur Menschen zu konvertieren, sondern auch die materielle Seite der vorgefundenen Religion um zu deuten. Nicholas Thomas spricht hier von „Converted Artifacts“ (Thomas 1991, 151ff.). Das Definitionsmonopol einstiger Missionare, das festlegte, um was es sich bei „Idolen“ und „Fetischen“ handle, und was es mit Hexerei und Magie auf sich habe, wirkt fort in den Blicken westlicher Museumsbesucher auf einschlägige Objekte in den Abteilungen „primitive Religionen“, ersatzweise „Naturreligionen“. Umgekehrt wurden die „Gaben der Zivilisation“, ob technischer oder religiöser Art immer auch indigenisiert. Das gilt für profane Güter und Ideen ebenso wie für Religion.<sup>25</sup>

## **Blickwechsel**

Ohne Frage ist die Konfrontation mit dem musealen Objekt ein ästhetischer Vorgang, der nicht nur, aber vor allem auch durch den Gesichtssinn gesteuert ist. Neben Geschichte, Macht, Fremdheit, die, wie oben beschrieben, in Objekten eingelagert und auf unterschiedliche Weise abrufbar sind, sind Aufmerksamkeit generell, und visuelle Wahrnehmung im besonderen, historisch gewachsen und kulturell geprägt. Zudem ist der Vorgang der visuellen Wahrnehmung nur als körperlicher Vorgang möglich. Diese scheinbar schlichten Tatsachen erfahren in jüngster Zeit

---

24 Zum Weltparlament der Religionen siehe auch Lüddeckens 2002.

25 Der Ethnologe Gerd Spittler hat kulturelle Verflechtungen anhand von Aneignungs- und Umdeutungsvorgängen von Waren deutlich gemacht und dabei auf theoretische und methodische Konsequenzen für eine Ethnologie der Globalisierung hingewiesen. Für eine Religionswissenschaft, die sich unter Religion und Globalisierung mehr vorzustellen vermag als die einseitige missionarisch gesteuerte Ausbreitung von Weltreligionen, sind diese Überlegungen von Nutzen. Spittler 2002.

unter den Stichworten „iconic“, „visual“ oder „pictorial turn“ erhöhte kulturwissenschaftliche Zuwendung. „Visualität“ in aller Breite wird dabei zum Gegenstand und immer häufiger ist der Begriff „visual culture“ auf Buchtiteln zu lesen.

So entdeckt die Museologie neuerdings den Blick der Besucher und die Blickmanipulationen durch Museumspädagogik und Ausstellungsarrangement, wie der Band ‚Museums and the Interpretation of Visual Culture‘ von Eileen Hoper-Greenhill (2000) belegt. Für die Religionswissenschaft hat der amerikanische Religions- und Kunstwissenschaftler S. Brent Plate ausgewählte Texte zu „Religion, Art/Visual Culture“ zusammengestellt (Plate 2002). Neue Perspektiven im Feld sichtbarer Religion eröffnet zudem die von Susanne Lanwerd weiterentwickelte Religionsästhetik (Lanwerd 2002).

In der Kunstwissenschaft ist der „iconic turn“ mittlerweile zum Kampfbegriff geraten, da sich hier eine Debatte über den Gegenstand und Selbstdefinition dieser Disziplin entzündet hat. Die Forderung nach einer neuen, anthropologisch und transdisziplinär zu entwickelnden Bildwissenschaft, hat nicht länger nur „das Werk“, wie es die klassische Kunstgeschichte definierte, im Auge, sondern eine radikale Erweiterung des Themenfeldes. Bildliches jeder Art rückt in den analytischen Horizont: von den Satelliten-Bildern fremder Galaxien bis zu den visuell übersetzten Ultraschallaufnahmen ungeborenen Lebens, von der Bilderflut kommerzieller Werbung bis zu Kriegsbildern, die vom US-Fernsehsender CNN mitproduziert werden.

Für eine Religionswissenschaft, die sich um sichtbare und öffentlich gemachte Religion bemüht, sind die Anregungen des „iconic turn“ vielfältig:

- die Einengung auf Kunst, speziell religiöse Kunst wird aufgegeben. ‚Kunst‘ selbst wird zu einem religionswissenschaftlich „fragwürdigen“ Begriff, ebenso wie der wertende Begriff (religiöser) „Kitsch“ in seiner Zeit- und Kulturgebundenheit reflektiert werden muss;
- das Verhältnis Bild und Text ist neu zu überdenken. Sowohl die textliche Rahmung, die die Bildbotschaft strukturiert, muss in Rechnung gestellt werden, wie auch umgekehrt die Text transformierende Macht des Visuellen. Sichtbar werden dadurch u.a. Bildpolitiken, wie sie viele Religionen zu Machterhalt und Machtausdehnung nutzen;

- zu entdecken ist die Überformung visueller Wahrnehmung durch Religion. Religionsgeschichte und „visual culture“ sind eng verflochten – dies gilt speziell für 2000 Jahre christlich-abendländische Kultur, aber auch für alle anderen Regionen, Kulturen und Religionen. Religionsgeschichte ist damit auch Bestandteil einer Kulturgeschichte der Wahrnehmung und gibt Auskunft über dominierende Wirklichkeits- und Körperkonzepte sowie über (Un-)Möglichkeiten Transzendentes sichtbar werden zu lassen;
- visuelle Wahrnehmung ist eine kulturelle und religiöse Aktivität. Visualisierungstechniken stehen neben religiösen Vorschriften der Augenzucht. Varianten und historische Verlaufsmuster solchen „Bildhandelns“ werden in religionsgeschichtlicher und -vergleichender Forschung offengelegt.

Ich habe an anderer Stelle deutlich gemacht, welchen Nutzen Bild- und Religionswissenschaft aus gegenseitiger Beachtung ziehen können (vgl. Bräunlein 2004). Die Decodierung von Religion, ihre „Lesbarkeit“ (Gladigow 2000), wird vor dem Hintergrund des „iconic turn“ zu einer neuen Herausforderung. Worum es dabei geht, lässt sich einem Zitat des Ethnologen Peter Probst zusammenfassen. Mit ihm meine ich, dass es Sinn macht,

„der Metapher der *Lesbarmachung* die der *Sehbarmachung* an die Seite zu stellen, neben dem *Sprechakt* auch das Konzept des *Shakts* zu entwickeln, in der *Wahrnehmung* auch die *Gestaltung* zu erkennen“ (Probst 2001, 149f.).

Unter den Parametern Handlung und Kommunikation wird es möglich, Visuelles und Visualität religionswissenschaftlich zu erschließen. Eine religionswissenschaftliche Erforschung des Visuellen ist weit mehr als religiöse Ikonographie oder eine religionskundlich informierte Semiotik. Solche Verfahrensweisen sind nützlich und wichtig, doch keineswegs ausreichend. Gleiches gilt für den Umgang mit dem Thema Bilderverbot, bzw. Götter-Bild, das mitunter von religionswissenschaftlicher Seite aufgegriffen, aber eng entlang christlich-theologischen Denkfiguren bearbeitet wurde (vgl. Klimkeit 1984).

Die Triade *Bild-Medium-Körper*, die Hans Belting im Hinblick auf eine anthropologische Bildwissenschaft vorschlägt, enthält weitergehende Perspektiven für eine Religionsgeschichte des Visuellen im Eigenen wie im Fremden (Belting 2001, Bräunlein 2004).

Auch an dieser Stelle sei hervorgehoben, dass die kulturhistorische Selbstaufklärung über begriffliche Kategorien ganz wesentlich zum Handwerkszeug des Religionswissenschaftlers gehören muss. Bildlichkeit, Blick, Wahrnehmung, Wirklichkeit – all diese Größen sind keine feststehenden Universalien, sondern kulturell und religiös „unterfüttert“.

Die volkskundliche Frömmigkeitsforschung bietet für dieses Ansinnen kulturhistorischer Selbstaufklärung reiches Material. Religion und Bildlichkeit, Bildverehrung und Bildfrömmigkeit, Bilderproduktion und Bilderhandel – in diesen Bereichen hat die volkskundliche Bildforschung eine beachtliche Forschungstradition entwickelt.<sup>26</sup>

Wie bereits eingangs erwähnt gehört die Realienforschung gehört zu den volkskundlichen Kernbereichen. Sowohl Sachen als auch Bilder sind, neben Texten, immer schon Quellen dieser Wissenschaft gewesen und dienten damit, anders als in der Religionswissenschaft, immer auch der Erforschung von (Volks-)Religion. Als in der Nachkriegszeit ‚Religion‘ als volkskundlicher Untersuchungsgegenstand, aufgrund der Mythologisierungseidenschaft der Nazi-Volkskunde, verpönt war, erfolgte die erneute Annäherung an den Gegenstand vor dem Hintergrund einer quellenkritischen, sozialgeschichtlich informierten und stark kontextbezogenen Forschung.<sup>27</sup> Anders als die sich gleichzeitig zu ihrer Blüte ent-

---

26 Einen sehr dienlichen Überblick zur volkskundlichen Bildforschung liefert Rolf Wilhelm Brednich 2001. Institutionell hat sich dieser Forschungszweig niedergeschlagen in dem Arbeitskreis ‚Bild, Druck und Papier‘ am Museum Europäischer Kulturen in Berlin-Dahlem, und in der Kommission für ethnologische Bildforschung der SIEF (Société Internationale d’Ethnologie et de Folklore).

27 In den 50er Jahren entwickelte sich, angeregt von Volkskundlern wie Hans Moser, Karl Sigismund Kramer und Günter Wiegelmann eine Sachkulturforschung, die dezidiert sozial- und kulturgeschichtliche Ansätze aufgriff. In den 80er Jahren wurde die Gebrauchs- und Zeichenfunktion der Dinge, die symbolische Ebene also, entdeckt. Gleichzeitig stieß der europaweite heimat- und kulturgeschichtliche Museumsboom der 70er Jahre eine intensive volkskundliche Debatte zu Identitätskonstruktion und Geschichte an. Diskussionen über Folklorismus, Geschichtsbewusstsein, Geschichtsvermittlung, „Geschichte von unten“ folgten, ebenso über „Aura und Archaik“, „Ästhetik und Distinktion“. Vgl. Kaschuba 2003, 224-235; Meiners 1987, Köstlin/Bausinger 1983.

Wesentliche Beiträge zur Ausstellungstheorie und -praxis, zum Gedächtnisspeicher Museum und über das Deponieren und Exponieren von Dingen, lieferte und liefert Gottfried Korff. Eine Sammlung museologischer

faltenden Religionsphänomenologie, die pathetisch und schwärmerisch „das Heilige“ in all seinen Erscheinungen umkreiste, war die volkswissenschaftliche Religionsforschung ab den 1950er Jahren allem Spekulativen abhold. Die Aufgabe kollektiver Sinnstiftung hatte sich für die Volkskunde ein für alle Mal erledigt, nicht jedoch für eine Religionswissenschaft, die sich womöglich umso mehr berufen fühlte, in den moralischen Trümmern des Nachkriegseuropa Aufbauhilfe leisten zu müssen.<sup>28</sup>

Dass wesentliche Impulse für eine religiöse Volkskunde der Nachkriegszeit über das handgreifliche Objekt, die Realienforschung also, erfolgte, mag vor diesem Hintergrund eine tiefergehende Logik aufweisen.

Wolfgang Brückners Arbeit über *Bildnis und Brauch* (Brückner 1966) wird zu einem „Meilenstein der visuell orientierten Volkskunde“ (Müller 2003, 234). Der Gegenstand mutet zunächst exotisch an. Es geht um Holz-, bzw. Wachspuppen, die im herrschaftlichen Leichenzeremoniell repräsentative Funktion einnehmen. Mit der Weigerung, scheinbar magisch-urtümlichen Elementen nachzuspüren und stattdessen die „konkreten Gestaltungen in historisch-sozial exakt benennbaren Milieus“ heraus zu arbeiten, macht Brückner, wie sein Tübinger Kollege Gottfried Korff hervorhob, „Front gegen generalisierend-anthropologische Theorien in der Symboldeutung“ (Korff 1987, 255). Die Kontexterschließung des Bildnisses über seinen Gebrauch, sowie die Nachzeichnung des Motivwandels lieferten nicht nur wertvolle Einsichten in Herrscher-Ikonographie und Begräbniskult, sondern hatten vor allem methodische Vorbildfunktion. Neue Wege im kulturwissenschaftlichen Umgang mit reli-

---

Texte von Korff wurde zusammengestellt von Eberspächer/König/Tschöfen 2002.

28 Eine wissenschaftsgeschichtliche Darstellung der Nachkriegs-Religionswissenschaft, die den Zeitgeist und das gesellschaftliche Umfeld ihrer Rezeption mit berücksichtigen würde, fehlt meines Wissens. Erklärungsbedürftig wäre immerhin der Umstand, dass sich die deutsche Religionsphänomenologie, verbunden mit den Namen Heiler, Goldammer, Mensching, Lanczkowski zu einem Zeitpunkt profilierte, als die Soziologie und andere Wissenschaften längst das Ableben von Religion in der Moderne für eine beschlossene Sache hielten.

Keineswegs bedeutungslos erscheint mir auch die Tatsache, dass sich Mircea Eliade und Ernst Jünger in der Zeit des Kalten Krieges, die auch eine Zeit des westlichen Modernisierungsschubes war, zu einem gemeinsamen Zeitschriftenprojekt – *Antaios* – zusammen fanden (1959-1971). Programmatisch ging es dabei um den Versuch neopaganer Sinnfindung, die über Themen aus Mythologie und Ethnologie gespeist wurde.

giös konnotierten Bildern und Realien wurden damit gewiesen.<sup>29</sup> Drei Jahre zuvor hatte Lenz Kriss-Rettenbeck seine Studie über *Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens* (1963) vorgelegt und die Richtung weg von „magistischen Interpretationen zu einem phänomenologisch geläuterten historischen Verständnis“ vorbereitet (Brückner 2000, 93).

Wolfgang Brückner und Martin Scharfe waren es, die nach dem Krieg gleichermaßen katholische wie auch protestantische Dimensionen des Visuellen herausarbeiteten und damit eine volkskundliche Bildwissenschaft begründeten. Zu nennen sind hier Martin Scharfes Arbeiten zu Intention und Funktion des Bildes im Protestantismus und seine Überlegungen über „Augen-Wissen“ und „Anschauliche Volkskunde“, Wolfgang Brückners Forschungen und Ausstellungen zum populären Wanderschmuck und religiösen Massenbild, seine Arbeiten über Wallfahrt, Pilgerzeichen und Andachtsbild, ebenso wie die Sammlungs- und Publikationstätigkeiten von Christa Pieske. Hinzuweisen ist zudem auf Rudolf Schenda, der das Phänomen des internationalen Bilderhandels thematisierte und zudem das Verhältnis Text-Bild in bezug auf Lesekultur herausarbeitete (vgl. Scharfe 1967, 1968, 1974-77, 1990, 1996, 1999, 2000; Brückner 1974, 1975, 1982; Brückner/Pieske 1973; Pieske 1975, 1988; Schenda 1984, 1987). In der jüngst von Wolfgang Brückner publizierten Bibliographie zur Massenbilderforschung sind allein unter dem Themenbereich „Andachts- und Amulettgraphik“ 400 Titel erfasst (vgl. Brückner 2003).

Neben der stark historisch ausgerichteten volkskundlichen Bildforschung, die, wie zu sehen war, seit 40 Jahren Bildlichkeit und Religion zusammen führt, entdeckt neuerdings auch die Geschichtswissenschaft Visualität, und damit auch sichtbare Religiosität. Exemplarisch sei hier auf den Band ‚Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte,

---

29 Ein weiterer Meilenstein der Bildforschung stellt die Studie von Michael Baxandall dar: ‚Painting and Experience in 15th Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style‘ (1972). Baxandall erschließt italienische Bildwerke des 15. Jahrhunderts über Gebrauchsformen und Wahrnehmungsweisen. Es sind die unterschiedlichen Perspektiven auf das jeweilige Bild, die Baxandall vorstellt: religiös gesteuerte Blicke, von ökonomischen Interessen gesteuerte Blicke, mathematisch informierte Blicke. Baxandall schafft es damit, den Gegenstand aus den üblichen kunsthistorischen Rahmen zu lösen und Wahrnehmung (vom Publikum und Künstler) ebenso wie die Wertschätzung (durch Auftraggeber) und Gebrauchsformen sichtbar zu machen. Vgl. Baxandall 1988.

visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen‘ (Schreiner 2002) hingewiesen.

Der Themenkreis der volkskundlich-historischen Bild- und Realienkunde wird, zumindest in Amerika, auch von der dortigen Religionswissenschaft aufgegriffen. Coleen McDannell schrieb eine Monographie „The Christian Home in Victorian America: 1840-1900“ und eine weitere zu Popularkultur und Christentum (McDannell 1986, 1995). Einem vergleichbaren Gegenstandsbereich widmet sich der Kunsthistoriker David Morgan. Populärer religiöser Wandschmuck, Devotionalien oder Andachtsbilder würde es die deutsche Volkskunde nennen, „Visual Piety“, „Protestants and Pictures“, „The Visual Culture of American Religions“ lauten die Titel der amerikanischen Publikationen (Morgan 1996, 1998, 1999; Morgan/Promey 2001). Die wichtigen Arbeiten von Brückner, Scharfe u.a. wurden nicht ins Englische übersetzt, und so überrascht es wenig, dass die oben genannten deutschsprachigen Forschungen auf dem Gebiet der religiösen Realien- und Bildkunde jenseits des Atlantiks weitgehend unbekannt sind.

Die Erschließung von Bilder-Theologien und die Beschreibung von Formen, Funktionen und Praktiken der historischen und gegenwärtigen Bild-Frömmigkeit, wie sie Geschichtswissenschaft und Volkskunde anbieten, ermöglicht es, wie erläutert, die spezifisch christlich geprägten Traditionen im Umgang mit Bild und Ding wahrzunehmen.

Dem Blick auf das Eigene folgt der Blick auf das Fremde. Religionen im Museum legen den Vergleich nahe. Der Blick auf chinesische Bildrollen mit Höllen-Darstellungen oder auf einen indischen Tempelvorhang, der Krishnas Tanz mit den Hirtenmädchen darstellt, konfrontiert unwillkürlich mit der Frage, wie denn die chinesische Betrachterin oder ein Inder die Bilder wahrnehmen würden.

Eine „ethnologische Bildkunde“ entwickelte der schwedische Volkskundler Nils-Arvid Bringéus (1982), der dafür folgende Forderungen aufstellt: Die Bildforschung muss eine internationale Richtung erhalten; anzulegen ist eine unbegrenzte Zeitperspektive; zu vermeiden ist jede qualitative Beurteilungen des Bildmaterials; offen zu legen sind eigene Wertungen und Haltungen. Bilder müssen in ihrem Zusammenhang und als Teil des menschlichen Handelns untersucht werden, wobei die Bildrezeption ebenso wichtig ist wie die Bildproduktion (nach Brednich 2001, 204).

Einer in diesem Sinne ethnologisch angeregten Religionsästhetik muss es darum gehen, Bedeutung und Geschichte des Bildes in anderen

Religionen herauszuarbeiten und zudem die spezifischen Rezeptionsästhetiken und Bildpraktiken zu erkunden.

Annette Wilke hat in diesem Sinne beispielhaft über „indische Ästhetik und Gefühlsreligiosität“ gearbeitet (2001). Sie macht darauf aufmerksam, dass die Erforschung von Visualität im religionswissenschaftlichen Sinne sowohl indigene Ästhetiktheorien, Begriffsfelder, Körperlichkeit und Emotionalität umfassen müssen. Dies wird auch deutlich am Umgang indischer Frauen mit populärer Druckgraphik, den sog. „god-posters“, die rituelle Verwendung im häuslichen Bereich finden. Nur durch im Verfahren der Feldforschung wird solches „Bildhandeln“ erschließbar, wie Brigitte Luchesi vor Augen führt (Luchesi 2001). In diesem Sinne sind fremde Kulturen und Religion bild- und religionswissenschaftlich gleichermaßen herausfordernd, zumal wenn dies im Vergleich, also in Reflex auf eigene, d.h. hier westliche Wahrnehmung erfolgt und zudem Vorgänge der globalen Bildwanderung, bzw. visuellen Beeinflussung erforscht werden. Die Ethnologin Joy Hendry hat solche visuellen Austauschprozesse untersucht und zwar am Beispiel der japanischen Gartenarchitektur in England und an der britischen Gartenarchitektur in Japan (Hendry 1997).<sup>30</sup>

Blickwechsel zwischen Europa und dem Südpazifik untersuchten die Autoren des Bandes „Double Vision: Art Histories and Colonial Histories in the Pacific“ (Thomas/Losche 1999). Die europäische Wahrnehmung wird mit der indigenen visuellen Kultur pazifischer Inselvölker kontrastiert. Lokale Identität und materielle Kultur, Kolonialismus, Annahmen über nicht-europäische Kunst und Repräsentation sind die Konfigurationen, die hier zu einer Kulturgeschichte des Reisens und der visuellen Begegnung verdichtet werden.

### **Museumsbesuche**

Religion und Museum, so sollte unter verschiedenen Stichworten gezeigt werden, ist ein Themenfeld, das die Religionswissenschaft herausfordert, über sich selbst und seine Gegenstände grundsätzlich nach zu denken. Wissenschaftlich zugänglich werden Sachen über Handlungen und Aussagen der Menschen, sei es im lebendigen Ritual oder im Museum vor dem Objekt. Nur diese kommunikativ-diskursiven Verhandlungsprozesse

---

30 Die Fremdheit, bzw. Andersartigkeit der visuellen Wahrnehmung und Ästhetik der japanischen Kultur werden u.a. thematisiert von Peter Pörtner (2001) und Ryosuke Ohashi (1998).

se können sinnvoll Gegenstand religionswissenschaftlichen Nachdenkens und Beschreibens sein.

Mein Vorschlag ist es, genannte Herausforderungen als Chancen zu verstehen, in den Dialog mit den kulturwissenschaftlichen Nachbarn zu treten. Völkerkunde wie Volkskunde, außereuropäische Ethnologie wie europäische Ethnologie haben im Bereich der Realien- und Bildkunde ebenso wie in der Thematisierung von visueller Kultur, Museum, Repräsentation und kultureller Fremdheit Wissensbestände vorliegen, auf die die Religionswissenschaft nicht verzichten kann.

Ich hoffe, *auch* deutlich gemacht zu haben, dass der „Gegenstand“ Religion Besonderheiten aufweist, die ihn von Gegenständen unterscheidet, wie sie Kunstwissenschaft, Völkerkunde und Volkskunde als die ihren beanspruchen. Wenn es gelingt, „kulturwissenschaftliche Ströme in das Bett der Religionswissenschaft“ zu leiten, wie ich dies mit Hans Kippenberg und Kocku von Stuckrad (Kippenberg/Stuckrad 2003, 13) für dienlich erachte, wird dieser, wie ich meine, faszinierenden Bestand an Gegenständen, Themen und Fragestellungen im Diskursfeld Religion umso deutlicher wahrzunehmen sein.

Reichlich Anschauungsmaterial für das Gesagte bietet das *Metzler Lexikon Religion*. Auf vorbildliche Weise begegnet darin genau diese Fülle an Sachen, die aus dezidiert religionswissenschaftlicher Perspektive, aber durchaus im kulturwissenschaftlichen Dialog Darstellung finden (Auffarth et al. 1999ff.). Hinzuweisen ist auch auf die Bemühungen von Martin Kraatz, ehemals Leiter der Religionskundlichen Sammlung in Marburg, das religiöse Objekt ernst zu nehmen (Kraatz 1968, 1995, 1997). Zahlreiche Anknüpfungspunkte bietet das Jahrbuch für religiöse Ikonografie, *Visible Religion*, das zwischen 1982 und 1990 in sieben Bände erschien und auf vielfältige Weise Religion unter Gesichtspunkten von visueller Kommunikation zu erschließen bemüht war. Erwartungen weckt zudem ein neues Zeitschriftenprojekt, *Material Religion: the Journal of Objects, Art and Belief*, das Crispin Paine als Herausgeber für 2005 ankündigt.<sup>31</sup>

Die Beiträge des vorliegenden Bandes thematisieren Religion im Museum als eine Facette von Religion im öffentlichen Raum. Die Mehrzahl der Beiträge basiert auf Begegnungen mit Religion in Museen. Es sind Museumsbesuche, die Religionswissenschaftlerinnen und Religi-

---

31 Crispin Paine hatte 1999 den Band *Godly Things: Museums, Objects and Religion* editiert und damit die Diskussion über Religion im Museum angeregt.

onswissenschaftlern anregen, das Thema Religion und Museum kritisch zu hinterfragen und der allgemeinen religionswissenschaftlichen Forschung zugänglich zu machen.

Geboren wurde der Band auf einer Tagung der DVRG (Deutsche Vereinigung für Religionsgeschichte), die 2001 in Leipzig stattfand, und in deren Rahmen der Herausgeber ein Panel zu ‚Museale Präsentation von Religion‘ organisierte.

Führungen durch die Religionskundliche Sammlung der Universität Marburg nimmt **Peter J. Bräunlein** zum Ausgangspunkt, über die Vermittlung von Religionen im musealen Raum nach zu denken (*Shiva und der Teufel. Museale Vermittlung von Religionen als religionswissenschaftliche Herausforderung*). Erwartungshaltungen, vor allem das jeweils mitgebrachte Religionskonzept der Besucher stellen den Religionswissenschaftler vor heikle Vermittlungsprobleme. Aufklärerischer Bildungsauftrag, fahrlässige Komprimierungen des Gegenstandes, essentielle Kategorien, das Besucherbedürfnis nach religiösem Erleben und der Anspruch auf dialogische Präsentation führen zu Paradoxien. Vor dem Hintergrund dieses Dilemmas erscheint es nahe liegend, das Museum nicht länger der Ort der *Selbstvergewisserung* im Eigenen, sondern als Ort der *Irritation* des Eigenen zu begreifen.

Religion wird immer häufiger Gegenstand von publikumswirksamen Ausstellungen, wie etwa *Altäre* (Düsseldorf 2001), *Heaven* (Düsseldorf 1999, Liverpool 2000), *The Image of Christ* (London 2000), *New Heimat* (Frankfurt/M. 2000). Auffallend ist, wie **Susanne Lanwerd** feststellt, dass dabei aktuelle wissenschaftliche Erkenntnisse und Debatten der Religions-, Geschichts-, und Kunstwissenschaft ebenso wie der Genderforschung unterlaufen werden (*Religion in Ausstellungen. Perspektiven einer kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft*). Susanne Lanwerd untersucht diese Ausstellungen vor dem Fragehorizont einer kulturwissenschaftlichen Kunstgeschichte, wie sie u.a. Aby Warburg entworfen hatte. Deutlich wird: Mit dem Anspruch auf Universalisierung werden Differenzen eingeebnet und aufgehoben, statt sie zu reflektieren. Die Konzentration auf das sakrale Objekt sowie die Betonung struktureller, formaler und methodologischer Ähnlichkeiten führen zu einer Verleugnung ästhetischer und kultureller Heterogenität.

Strategien der Vermittlung von Religion/en diskutiert **Susan Kamel**. Die Frage nach der Vermittlungsstrategie schließt die Frage nach dem musealen Konzept und dem Selbstverständnis mit ein. Sind Museen Mu-

sentempel, Agenten Gottes oder Orte von Kommunikation? (*Museen als Agenten Gottes oder „0:0 unentschieden“*). Dem ästhetisierenden Umgang mit Religion, als ein Spiel mit ästhetischer und religiöser Erfahrung, wird der Versuch Religion kritisch diskursiv zu vermitteln gegenüber gestellt. Susan Kamel stützt sich hierbei auf ihre Untersuchungen im *St. Mungo Museum of Religious Life and Art* (Glasgow), das Pluralität und Hybridität religiöser Identität thematisiert und zulässt.

**Sabine Offe** geht Strategien und Mustern der Adaption und Umwandlung von sakraler Architektur in Museumsarchitektur nach (*Museen. Tempel. Opfer*). In welcher Weise werden traditionelle Botschaften umcodiert und welche eigene Semantik bildet sich heraus? Welche Affinitäten und Differenzen zwischen sakralen Räumen und den profanen des Museums lassen sich ausmachen? Diesen Fragen wird am Beispiel von drei Museen nachgegangen: An Etienne Boullées Museumsentwurf von 1783, an Schinkels „Altem Museum“ von 1830 und an Daniel Libeskind's Jüdischem Museum in Berlin. Das letzte, ausführlich behandelte Beispiel konfrontiert mit der Frage nach der Zweckbestimmung eines musealen Raumes, der Opfer-Gedenken, kollektives Erinnern und Informationsvermittlung ermöglichen soll und das Ganze gleichzeitig hinterfragen muss.

Die Etablierung der wissenschaftlichen Erforschung jüdischer Religion durch Juden war ein identitätsstiftender Vorgang, der in der Zeit jüdischer Emanzipation eine Verbindung von Volk und Religion wieder herstellen sollte. Museen als Träger einer spezifisch bürgerlichen Bildungsidee nehmen hier Scharnierfunktion ein. **Katharina Rauschenberger** zeigt am Beispiel jüdischer Museumsgründungen unterschiedliche Deutungsmuster des Judentums, sich selbst in der modernen Gesellschaft zu positionieren (*Jüdische Museen im Kaiserreich und in der Weimarer Republik – Utopieersatz oder Selbstvergewisserung?*).

Weltweit gibt es nur wenige Museen, die ausschließlich dem Thema Religion bzw. Religionen gewidmet wären. Wenn zu Beginn des 21. Jahrhunderts ein solches Museum neu gegründet wird, weckt dies Neugier und Fragen nach Inhalten und Zielsetzung. **Esther Maria Guggenmos** hat das *Museum of World Religions*, das am 9.11.2001 in Taipeh (Taiwan) mit großem Aufwand eröffnet wurde, besucht und schildert die Entstehungsgeschichte, das dahinter liegende Programm des Gründers, Meister Hsin Tao, den Aufbau des Museums sowie die jetzige Gestalt, die sich zwischen einem innertaiwanesischen Bildungsauftrag und dem globalen Anspruch des interreligiösen Dialogs formt (*愛與和平的世界*

– *Eine Welt der Liebe und des Friedens. Reflexionen über das „Museum of World Religions“ in Taipei (Taiwan) ein Jahr nach seiner Eröffnung.*

Das 1982 in Bahia (Brasilien) eröffnete *Museu da Cultura Afro-Brasileira* (Museum der afrobrasilianischen Kultur) hat **Christiane Pantke** besucht. Sie stellt sich die Frage, welche Identitäten das *Museu Afro* konstruiert und vermittelt und welchen Stellenwert das Museum in der bahianischen Gesellschaft hat. Geschildert werden die historische Verbindung von afrobrasilianischer Religion und Identität, Ort und Ausstellungs-konzeption sowie die Zielgruppen des Museums. Folklorismus, Exotismus und Tourismus werden zu Schlüsselbegriffen, über die Fremdes und Eigenes thematisiert werden (*Kulturelle Identität und folkloristische Klischees. Die Bedeutung des „Museums der afrobrasilianischen Kultur“ im gesellschaftlichen und kulturellen Kontext Salvador da Bahia, Brasilien*).

Wie setzt man Kolonialismus und Mission *religionswissenschaftlich* ins Verhältnis mit afrikanischer Religion? Wie lässt sich dieser Zusammenhang museal abbilden? Wie gelingt ein solch museal angeregtes Erinnern, und in welcher Gestalt kann Religion sichtbar gemacht werden? Was ist unter afrikanischer Religion unter den Bedingungen des Kolonialismus und der Mission zu verstehen? **Christoph Auffarth** gerät das Nachdenken über die Konzeption einer Missionsausstellung zur Mission. Unter der Prämisse des „dialogischen Ausstellens“ klärt Auffarth die Voraussetzungen einer solchen Ausstellung entlang dreier Problemzonen: (1) Das Museum im Kontext anderer Medien in der Öffentlichkeit. (2) Das Problem der Kommunikation und die Möglichkeit dialogischen Ausstellens. (3) Die Umsetzung dieser Grundsätze in einem Ausstellungskonzept. Abschließend werden Thesen über soziales Gedächtnis; Migration, Kolonialismus, Religion und das Popularisieren durch Ausstellen formuliert (*Die Dschagga-Neger „aufgehoben“ zwischen Kolonialherrn und Missionar: Ein religionswissenschaftliches Ausstellungsprojekt zu Mission und Kolonialismus in Tanganjika um 1900*).

## Literatur

Alles, Gregory (2002): The Science of Religions in a Fascist State: Rudolf Otto and Jakob Wilhelm Hauer during the Third Reich. In: Religion, 32, 177-204

Andrae, Tor (1940): Die letzten Dinge. Leipzig: J.C.Hinrichs

- Assman, Jan (2003): Die Mosaische Unterscheidung oder der Preis des Monotheismus. München: Carl Hanser
- Auffarth, Christoph et al. (Hg.) (1999ff.): Metzler Lexikon Religion. Gegenwart – Alltag – Medien. Stuttgart: Metzler
- Auffarth, Christoph (2001): Sind heilige Stätten transportabel? Axis mundi und soziales Gedächtnis. In: Michaels, Axel/Pezzoli-Olgiati, Daria/Stolz, Fritz (Hg.): Noch eine Chance für die Religionsphänomenologie? Berlin [u.a.]: Peter Lang, 235-257
- Auffarth, Christoph (2004): „Weltreligion“ als ein Leitbegriff der Religionswissenschaft im Imperialismus: In: van der Heyden, Ulrich/Holger Stoecker (Hg.): Mission und Macht im Wandel politischer Orientierungen [Missionsgeschichtliches Archiv 8]. Stuttgart
- Baxandall, Michael (1988/1972): Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts. Frankfurt/M.: Syndikat
- Belting, Hans (2001): Medium-Bild-Körper. Einführung in das Thema. In: Ders., Bild-Anthropologie, München: Fink, 11-55.
- Bianchi, Ugo (1964): Probleme der Religionsgeschichte. Göttingen: Vandenhoeck/Ruprecht, 14, 74-88
- Bräunlein, Peter J. (1992): Theatrum Mundi. Zur Geschichte des Sammelns im Zeitalter der Entdeckungen. In: Bott, G. (Hg.): Focus Behaim Globus. Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum, 355-376
- Bräunlein, Peter J. (1994): Entdeckungen und Exotismus. In: Ernsting, Bernd (Hg.): Georgius Agricola – Bergwelten – 1494-1994. Chemnitz: Schlossbergmuseum, 31-33
- Bräunlein, Peter J. (1995): „Sag’ mir Einer, welche Stadt, Beßre Schildhalter hat ...?“ Gedächtniskultur und städtische Identität im frühindustriellen Nürnberg. In: KEA – Zeitschrift für Kulturwissenschaften, 8, 209-252
- Bräunlein, Peter J. (2004): Bildakte. Religionswissenschaft im Dialog mit einer neuen Bildwissenschaft. In: Luchesi, Brigitte/Kocku von Stuckrad (Hg.): Religion im kulturellen Diskurs. Festschrift für Hans G. Kippenberg zu seinem 65. Geburtstag. Berlin: de Gruyter, 195-233
- Brednich, Rolf W. (2001): Bildforschung. In: Ders. (Hg.): Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie [3. Aufl.]. Berlin: Dietrich Reimer, 201-220
- Bringéus, Nils-Arvid (1982): Volkstümliche Bilderkunde. Formale Kennzeichen von Bildinhalten. München: Callwey

- Brückner, Wolfgang (1966): *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*. Berlin: E. Schmidt
- Brückner, Wolfgang (1974): *Elfenreigen, Hochzeitstraum: die Öldruckfabrikation 1880 – 1940*. Köln: DuMont Schauberg
- Brückner, Wolfgang (1975): *Populäre Druckgraphik Europas: Deutschland: vom 15. bis zum 20. Jahrhundert*. München : Callwey
- Brückner, Wolfgang (Hg.) (1982): *Wallfahrt, Pilgerzeichen, Andachtsbild. Aus der Arbeit am Corpuswerk der Wallfahrtsstätten Deutschlands: Probleme, Erfahrungen, Anregungen*. Würzburg: Veröffentlichungen z. Volkskunde u. Kulturgeschichte
- Brückner, Wolfgang (2000): ‚Religiöse Volkskunde‘ In: Ders.: *Frömmigkeit und Konfession. Verstehensprobleme, Denkformen, Lebenspraxis*. Würzburg: Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, 93-95
- Brückner, Wolfgang (2001): ‚Ethnographische Parallelen‘. *Beginn und Ausbreitung der religionswissenschaftlichen Realienforschung in der Volkskunde*. In: *Jahrbuch für Volkskunde*, N.F. 24, 27-44
- Brückner, Wolfgang (2003): *Massenbilderforschung. Eine Bibliographie*. Würzburg: Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte
- Brückner, Wolfgang/Christa Pieske (1973): *Die Bilderfabrik [Dokumentation zur Kunst- und Sozialgeschichte der industriellen Wanderschmuckherstellung zwischen 1845 und 1973 am Beispiel eines Großunternehmens; Frankfurt, Historisches Museum, 16.3.73 - 29.4.73 usw.]* Frankfurt/M.: Historisches Museum
- Burckhardt, Jacob (1929): *Weltgeschichtliche Betrachtungen [= Gesamtausgabe. Bd.7]*. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt
- Burris, John (2001): *Exhibiting Religion. Colonialism and spectacle at international exhibitions, 1851-1893*. Charlottesville: University Press of Virginia
- Busch, Werner (2003): *Caspar David Friedrich – Ästhetik und Religion*. München: C. H. Beck
- Clifford, James (1988): *On Collecting Art and Cultures*. In: Ders.: *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge: Harvard University pr., 215-230, 246-251
- de L’Estoile, Benoît (2003): *From the Colonial Exhibition to the Museum of Man. An alternative genealogy of French anthropology*. In: *Social Anthropology*, 11, 3, 341-362
- Eberspächer, Martina/König, Gudrun Marlene/Tschofen, Bernhard (Hg.) (2002): *Museumsdinge – deponieren – exponieren*. Köln: Böhlau

- Eliade, Mircea (1984): *Kosmos und Geschichte. Der Mythos von der ewigen Wiederkehr*. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Fabian, Johannes (1983): *Time and the Other: How Anthropology makes its Object*. New York: Columbia University Pr.
- Flasche, Rainer (1982): *Religionsmodelle und Erkenntnisprinzipien der Religionswissenschaft in der Weimarer Zeit*. In: H. Cancik (Hg.): *Religions- und Geistesgeschichte der Weimarer Republik*. Düsseldorf, 261-276
- Gerndt, Helge (1981): *Kultur als Forschungsfeld. Über volkskundliches Denken und Arbeiten*. München: C.H. Beck
- Gladigow, Burkhard (1988): *Religionsgeschichte des Gegenstandes – Gegenstände der Religionsgeschichte*. In: H. Zinser (Hg.): *Religionswissenschaft. Eine Einführung*. Berlin: Reimer, 6-37
- Gladigow, Burkhard (2000): *Von der ‚Lesbarkeit der Religion‘ zum iconic turn*. In: Günter Thomas (Hg.), *Religiöse Funktionen des Fernsehens?* Opladen: Westdeutscher Verlag, 107-124
- Gladigow, Burkhard (2001): *„Imaginierte Objektsprachlichkeit“ Der Religionswissenschaftler spricht wie der Gläubige*. In: Michaels, Axel/Pezzoli-Olgiate, Daria/Stolz, Fritz (Hg.): *Noch eine Chance für die Religionsphänomenologie?* Berlin [u.a.]: Peter Lang, 421-440
- Goldammer, Kurt (1961): *Die Formenwelt des Religiösen. Grundriss der systematischen Religionswissenschaft*. Stuttgart: Alfred Kröner
- Gosden, Chris/Chantal Knowles (2001): *Collecting Colonialism. Material Culture and Colonial Change*. Oxford: Berg
- Harnack, Adolf von (1904): *Die Aufgabe der theologischen Fakultäten und die allgemeine Religionsgeschichte*. In: Ders.: *Reden und Aufsätze*. Bd. 2. Giessen: Töpelmann, 159-187
- Heiler, Friedrich (1961): *Erscheinungsformen und Wesen der Religion*. Stuttgart: Kohlhammer
- Heinrich, Fritz (2002): *Die deutsche Religionswissenschaft und der Nationalsozialismus. Eine ideologiekritische und wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung*. Petersberg: Michael Imhof Verlag
- Hendry, Joy (1997): *Pine, ponds, and pebbles: gardens and visual culture*. In: Banks, Marcus/Murphy, Howard (Hg.): *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven: Yale University Press, 240-255
- Hooper-Greenhill, Eilean (2000): *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. London: Routledge
- Junginger, Horst (1999): *Von der philologischen zur völkischen Religionswissenschaft*, Stuttgart: Steiner

- Karp, Ivan/Lavine, Stephen D. (Hg.) (1991): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington: Smithsonian Inst. Press
- Kaschuba, Wolfgang (2003): Einführung in die Europäische Ethnologie. München: C.H. Beck
- Kerbs, Diethard/Jürgen Reulecke (Hg.), (1998): Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880-1933. Wuppertal: Hammer
- Khoury, Adel Theodor/Georg Girscek (Hg.) (1999/2001): Das religiöse Wissen der Menschheit. Bd.1, 2. Freiburg: Herder
- Kippenberg, Hans G. (1997): Die Entdeckung der Religionsgeschichte. Religionswissenschaft und Moderne. München: C.H. Beck
- Kippenberg, Hans G./Gladigow, Burkhard (2001): Einführung. In: Deutsche Vereinigung für Religionsgeschichte (Hg.): Religionswissenschaft: Forschung und Lehre an den Hochschulen in Deutschland. Marburg: diagonal-Verlag. 7-15
- Kippenberg, Hans G./Kocku von Stuckrad (2003): Einführung in die Religionswissenschaft. München: C.H. Beck
- Klimkeit, Hans-Joachim (Hg.) (1984): Götterbild in Kunst und Schrift. Bonn: Bouvier
- Klimkeit, Hans-Joachim (1997): Friedrich Max Müller (1823-1900). In: Michaels, Axel (Hg.), Klassiker der Religionswissenschaft. München: C.H. Beck, 29-40
- Klotz, Heinrich (2000): Geschichte der Deutschen Kunst. Bd. 3: Neuzeit und Moderne, 1750-2000. München: C.H. Beck
- Korff, Gottfried (1987): Volkstümliche Frömmigkeits- und Symbolforschung nach 1945. In: Chiva, Isac/Utz Jeggle (Hg.): Deutsche Volkskunde – Französische Ethnologie. Zwei Standortbestimmungen. Frankfurt: Campus, 244-270
- Korff, Gottfried (2002): Fremde (der, die, das) und das Museum (1997). In: Eberspächer, Martina/König, Gudrun Marlene/Tschofen, Bernhard (Hg.): Museumsdinge – deponieren – exponieren. Köln: Böhlau, 146-154
- Köstlin, Konrad/Hermann Bausinger (Hg.) (1983): Umgang mit Sachen. Zur Kulturgeschichte des Dingegebrauchs [23. Deutscher Volkskunde-Kongreß in Regensburg, 6. – 11. Oktober 1981]. Regensburg: Lehrstuhl für Volkskunde
- Kohl, Karl-Heinz (1988): Geschichte der Religionswissenschaft als akademische Disziplin. In: Cancik, Hubert et al. (Hg.): Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe. Stuttgart: Kohlhammer, 217-262

- Kraatz, Martin (1968): Ein ‚Nagel-Fetisch‘ in der Religionskundlichen Sammlung. In: *Africana Marburgensia*, I, 2, 25-29
- Kraatz, Martin (1995): Von der Wirklichkeit der Religionen. In: *alma mater philippina*, WS 1995/96, 1-5
- Kraatz, Martin (1997): Von der Lebendigkeit der Gegenstände. In: Mahlke, Reiner/Renate Pitzer-Reyl/Joachim Süß (Hg.): *Living Faith – Lebendige religiöse Wirklichkeit*. Festschrift für Hans-Jürgen Greschat. Frankfurt: Peter Lang, 163-181
- Kraus, Michael (2004): *Bildungsbürger im Urwald. Die deutsche ethnologische Amazonienforschung (1884-1929)*. Marburg [unveröffentlichte Diss.-Schrift]
- Kraus, Michael/Mark Münzel (2000): *Zur Beziehung zwischen Universität und Museum in der Ethnologie*. Marburg: Curupira
- Kraus, Michael/Mark Münzel (2003): *Museum und Universität in der Ethnologie*. Marburg: Curupira
- Krech, Volkhard (2001): Eros oder Thanatos – eine Frage der Perspektive. Über Francis Bacons Triptychon ‚Crucifixion‘. In: Faber, Richard/Volkhard Krech (Hg.): *Kunst und Religion im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 139-157
- Kriss-Rettenbeck, Lenz (1963): *Bilder und Zeichen religiösen Volksglaubens*. München: Callwey
- Lanczkowski, Günter (1978): *Einführung in die Religionsphänomenologie*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft
- Lanwerd; Susanne (2001): *Sakralisierende Tendenzen in staatssozialistischer Kunst. Das Beispiel der Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück*. In: Faber, Richard/Volkhard Krech (Hg.): *Kunst und Religion im 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 51-66
- Lanwerd; Susanne (2002): *Religionsästhetik: Studien zum Verhältnis von Symbol und Sinnlichkeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann
- Linse, Ulrich (1996): *Geisterseher und Wunderwirker. Heilssuche im Industriezeitalter*. Frankfurt: Fischer
- Luchesi, Brigitte (2001): „Auch gut zum Beten“. Zur Verwendung populärer Farbdrucke hinduistischer Gottheiten. In: Behrend, Heike (Hg.): *Geist, Bild und Narr. Zu einer Ethnologie kultureller Konversionen*. Festschrift für Fritz Kramer. Frankfurt: Philo, 242-251
- Lüddeckens, Dorothea (2002): *Das Weltparlament der Religionen von 1893. Strukturen interreligiöser Begegnung im 19. Jahrhundert*. Berlin: de Gruyter

- Luhmann, Niklas (1998): Religion als Kommunikation. In: Tyrell, Hartmann/Krech, Volkhard/Knoblauch, Hubert (Hg.): Religion als Kommunikation. Würzburg: Ergon, 135-145
- McDannell, Colleen (1986), The Christian Home in Victorian America, 1840–1900, Bloomington: Indiana University Press
- McDannell, Colleen (1995): Material Christianity: Religion and Popular Culture in America, New Haven: Yale University Press
- Meiners, Uwe (1987): Forschungen zur historischen Sachkultur. In: Der Deutschunterricht 39, H 6, 17-36
- Mensching, Gustav (1959): Die Religion. Erscheinungsformen, Strukturtypen und Lebensgesetze. Stuttgart: Curt E. Schwab
- Michaels, Axel (2001): Das ominöse Numinose. Die Präsenz und Abwesenheit der Götter. In: Michaels, Axel/Pezzoli-Olgiati, Daria/Stolz, Fritz (Hg.): Noch eine Chance für die Religionsphänomenologie? Berlin [u.a.]: Peter Lang, 213-234
- Morgan, David (Hg.), (1996): Icons of American Protestantism: The Art of Warner Sallman, New Haven: Yale University Press
- Morgan, David (1998), Visual Piety. A History and Theory of Popular Religious Images, Berkeley: University of California Press
- Morgan, David (1999): Protestants and Pictures: Religion, Visual Culture, and the Age of American Mass Production. New York: Oxford University Press
- Morgan, David/Sally M. Promey (Hg.) (2001): The Visual Culture of American Religions, Berkeley: University of California Press
- Mühlmann, Wilhelm E. (1968): Geschichte der Anthropologie [2. verb. Ausgabe]. Frankfurt/M.: Athenäum
- Müller, Marion G. (2003): Grundlagen der visuellen Kommunikation. Konstanz: UVK
- Muensterberger, Werner (1998): Sammeln. Eine unbändige Leidenschaft. Psychologische Perspektiven. Berlin: Berlin Verlag
- Obst, Helmut (2000): Apostel und Propheten der Neuzeit. Gründer christlicher Religionsgemeinschaften des 19./20. Jahrhunderts. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- O’Hanlon, Michael/Welsch, Robert (Hg.) (2000): Hunting the Gatherers. Ethnographic Collectors, Agents, and Agency in Melanesia 1870s-1930s. Oxford: Berghahn Books
- Ohashi, Ryosuke (1998): Zum japanischen Kunstweg – Die ästhetische Auffassung der Welt. In: Belting, Hans/Lydia Haustein (Hg.): Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt. München: C.H. Beck, 149-162

- Otto, Rudolf (1963/1917): Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen [31.- 35. Auflage]. München: C.H. Beck
- Otto, Rudolf (1923a): Das Leere in der Baukunst de Islam. In: Ders.: Aufsätze das Numinose betreffend. Gotha. Leopold Klotz Verlag, 108-113
- Otto, Rudolf (1923b): Das Numinose in buddhistischen Bildwerken. In: Ders.: Aufsätze das Numinose betreffend. Gotha. Leopold Klotz Verlag, 114-118
- Paine, Crispin (Hg.) (2000): Godly Things: Museums, Objects and Religion. Leicester: Leicester University Pr.
- Pieske, Christa (1975): Bürgerliches Wandbild: 1840 – 1920. Populäre Druckgraphik aus Deutschland, Frankreich u. England; Sammlung Dr. Christa Pieske, Lübeck [Kunstverein Göttingen im Städt. Museum, 17. August – 5. Oktober 1975 ; usw.]. Göttingen: Kunstverein Göttingen
- Pieske, Christa (1988): Bilder für jedermann: Wandbilddrucke, 1840-1940. Mit einem Beitrag von Konrad Vanja [Schriften des Museums für Deutsche Volkskunde, 15]. Berlin: Museum für deutsche Volkskunde
- Pinney, Christopher/Nicholas Thomas (Hg.) (2001): Beyond Aesthetics: Art and the Technologies of Enchantment. Oxford: Berg Publishers
- Plate, S. Brent (ed.) (2002): Religion, Art & Visual Culture. A Cross-Cultural Reader. New York: palgrave
- Pörtner, Peter: mono. Über die paradoxe Verträglichkeit der Dinge in japanischer Wahrnehmung. In: Faber, Richard/Volkhard Krech (Hg.): Kunst und Religion im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann, 125-138
- Price, Sally (1999): Anonymität und Zeitlosigkeit. In: Prussat, Margrit/Wolfgang Till (Hg.): „Neger im Louvre“. Texte zu Kunstethnographie und moderner Kunst. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 319-343
- Probst, Peter (2001): Traumwerk, Bildwerk, Kunstwerk. Visualität und ästhetische Praxis in Oshogbo, Nigeria. In: Burkhard Schnepel (Hg.): Hundert Jahre ‚Die Traumdeutung‘, Köln: Rüdiger Köppe, 178-197
- Prussat, Margrit/Wolfgang Till (Hg.) (1999): „Neger im Louvre“ Texte zu Kunstethnographie und moderner Kunst. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst
- Puschner, Uwe et al. (Hg.) (1996): Handbuch zur ‚Völkischen Bewegung‘ 1871-1918. München: Saur

- Ratschow, Carl Heinz (1973): Methodik der Religionswissenschaft. In: Thiel, Manfred (Hg.): Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden [9. Methoden der Anthropologie, Anthropogeographie, Völkerkunde und Religionswissenschaft]. München: H.R. Oldenbourg, 347-400
- Sawicki, Diethard (2002): Leben mit den Toten. Geisterglauben und die Entstehung des Spiritismus in Deutschland, 1770 – 1900. Paderborn: Schöningh
- Scharfe, Martin (1967): Bildzeugnisse evangelischer Volksfrömmigkeit. In: Scharfe, Martin/Rudolf Schenda/Herbert Schwedt (Hg.): Volksfrömmigkeit. Bildzeugnisse aus Vergangenheit und Gegenwart. Stuttgart: Spectrum Verlag
- Scharfe, Martin (1968): Evangelische Andachtsbilder: Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes. Stuttgart: Müller & Gräff
- Scharfe, Martin (1974-1977): Anschauliche Volkskunde. Zu den Ausstellungen des Tübinger Ludwig-Uhland-Instituts für Empirische Kulturwissenschaft. In: Forschungen und Berichte zur Volkskunde in Baden-Württemberg, 241-243
- Scharfe, Martin (1990): Zwei-Wege-Bilder. Volkskundliche Aspekte evangelischer Bildfrömmigkeit. In: Blätter für württembergische Kirchengeschichte, 90, 123-144
- Scharfe, Martin (1996): Rehabilitierung der Dinge: Subjekte und Objekte in der Frömmigkeitsforschung. In: Bayr. Blätter für Volkskunde, 23, 129-141
- Scharfe, Martin (2000): Augen-Wissen [II]: einige Überlegungen zur volkskundlich-kulturwissenschaftlichen Bildinterpretation. In: Kritische Berichte, Jg. 28, H.1, 62-68
- Scharfe, Martin (1999): Der Vogel Selbstverkenntnis: zur Differenz zwischen Bild und Bildinschrift, In: Das Fenster; Jg. 33, H. 67, 6419-6428
- Schenda, Rudolf (1984): Der Bilderhändler und seine Kunden in Mitteleuropa des 19. Jahrhunderts. In: Ethnologica Europaea, 14, 163-174
- Schenda, Rudolf (1987): Bilder vom Lesen – Lesen von Bildern. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, 12, 82-106
- Schippers, Thomas K. (2003): Vom Sachen-Sammeln zum Dinge-Denken. Einige Gedanken zum Perspektivenwechsel der Sachkultur-forschung in der Europäischen Ethnologie. In: Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, 39, 9-21

- Schleier, Hans (2003): Geschichte der deutschen Kulturgeschichtsschreibung. Band 1,1: Vom Ende des 18. bis Ende des 19. Jahrhunderts. Waltrop: Hartmut Spenner
- Schloz, Thomas (2000): Die Geste des Sammeln. Eine Fundamentalspekulation. Norderstedt: BoD
- Schreiner, Klaus (Hg.) (2002): Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen. München: Fink
- Schwarz, Birgit (2004): Hitlers Museum. Köln: Böhlau
- Sommer, Manfred (2002): Sammeln. Frankfurt: Suhrkamp
- Spittler, Gerd (2002): Globale Waren – Lokale Aneignungen. In: Hauser-Schäublin, Brigitta/Ulrich Braukämper (Hg.), Ethnologie der Globalisierung. Perspektiven kultureller Verflechtungen. Berlin: Reimer, 15-30
- Stuckrad, Kocku von (2003): Schamanismus und Esoterik. Kultur- und wissenschaftsgeschichtliche Betrachtungen. Leuven: Peeters
- Thomas, Nicholas (1991): Entangled Objects. Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific. Cambridge: Harvard University Pr.
- Thomas, Nicholas (1994): Colonialism's Culture: Anthropology, Travel, and Government. Princeton: Princeton University Press
- Thomas, Nicholas (1999): Possessions: Indigenous Art, Colonial Culture (Interplay Arts + History + Theory). London: Thames/Hudson
- Thomas, Nicholas/Diane Losche (Hg.) 1999: Double Vision: Art Histories and Colonial Histories in the Pacific. Cambridge: Cambridge University Pr.
- van der Leeuw (1970/1933): Phänomenologie der Religion. [3. Aufl.]. Tübingen: J.C.B. Mohr
- von Hülsen, Bernhard (2003): Werte wandeln. Die Praxis des Sammelns zwischen kulturellem Archiv und profanem Raum. In: Zeitschrift für Volkskunde, 99, 215-236
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich (1797): Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin: Unger
- Widengren, Geo (1969): Religionsphänomenologie. Berlin: de Gruyter
- Wilke, Annette (2001): „Stimmungen“ und „Zustände“. Indische Ästhetik und Gefühlsreligiosität. In: Michaels, Axel/Pezzoli-Olgiati, Daria/Stolz, Fritz (Hg.): Noch eine Chance für die Religionsphänomenologie? Berlin [u.a.]: Peter Lang, 103-126
- Zotz, Volker (2000): Auf den glückseligen Inseln. Buddhismus in der deutschen Kultur. Zürich: Theseus



## SHIVA UND DER TEUFEL

### Museale Vermittlung von Religionen als religionswissenschaftliche Herausforderung<sup>1</sup>

PETER J. BRÄUNLEIN

Die Religionskundliche Sammlung der Philipps-Universität Marburg ist einer der (auch weltweit) seltenen Orte, an denen Religionen Gegenstand musealer Präsentation darstellen. Mit der Betonung des Plural wird die Besonderheit der Sammlung akzentuiert. Religionen stehen hier in ihrer Vielzahl und Vielfältigkeit neben einander. Alt-amerikanische und alt-ägyptische Religionen sind ebenso präsent wie die „geschwisterlichen“ Monotheismen Judentum, Christentum, Islam; süd- und ostasiatische Religionen (Hinduismus, Buddhismus, Daoismus, Shintoismus) sind unter dem gleichen Dach zu finden wie Religionen Afrikas und Ozeaniens. Pluralität von Religionen ist hier programmatisch verankert, ebenso wie das Bemühen die Besonderheit genannter Religionen hervorzuheben.

Rudolf Otto, der Gründer, setzte sein Vorhaben, Religionen zu sammeln und auszustellen, dezidiert von anderen Museumstypen und Sammelmotiven ab:

„Der Zweck der Sammlung ist nicht der unserer ‚ethnologischen Museen‘. Denn nicht um die Darstellung der verschiedenen Volkskulturen handelt es sich bei ihr, sondern um das besondere, in sich zusammenhängende Gebiet der religiösen Kultur, die einheitlich nach ihre eigenen und besonderen Zusammenhängen und Gesichtspunkten vor Augen gestellt werden soll. Ebenso wenig steht die Sammlung unter dem Gesichtspunkten des Künstlerischen. Auch will sie nicht in erster Linie historische Denkwürdigkeiten oder ‚Altertümer‘ sammeln. Sondern sie sammelt das Anschauungsmaterial der Religion, so wie es in vielen Fällen heute noch hergestellt und zu Gebrauch und Verkauf ange-

---

1 Dieser Beitrag ist in leicht veränderter Form abgedruckt in Kraus/Münzel 2003, 57-76.

boten wird. Die Lehrhaftigkeit des Objektes, nicht sein künstlerischer oder historischer Wert ist bei seiner Auswahl der leitende Gesichtspunkt.“<sup>2</sup>

Otto betont den Bildungs- und Informationsaspekt und er verwahrt sich gegen die Umwandlung von ‚Religion‘ in Kunst, Geschichte oder ethnographisches Artefakt. Dies war und ist andernorts durchaus üblich, so etwa in Museen für islamische, indische oder ostasiatische Kunst, und in ethnographischen Museen löst sich Religion in ‚Kultur‘ auf und ist kaum mehr gesondert zu identifizieren.

‚Religion‘ ist jedoch kein x-beliebiger Gegenstand, vermutet der Religionswissenschaftler und kann dies seit längerer Zeit schon problemlos mit dem Hinweis auf Tagesnachrichten verdeutlichen. ‚Religion‘, wer möchte es bezweifeln, gerät zunehmend zum provokativen Gegenpol des Ideals der „kommunikativen Vernunft“ (Habermas).

Die folgenden Überlegungen sind angeregt durch meine Tätigkeiten als Leiter der Religionskundlichen Sammlung in Marburg und als Hochschullehrer im Fachgebiet Religionswissenschaft der hiesigen Universität. Die regelmäßigen Führungen durch die Sammlung, die Begegnungen mit Lehrern, Schülern und interessierten Besuchern unterschiedlichen Alters und Bildungsgrades sind nicht nur eine Herausforderung für die pädagogische Umsetzung religionswissenschaftlicher Erkenntnisse, sondern auch höchst aufschlussreich, da hier immer populäre Vorannahmen über Religion/en ins Spiel gebracht werden. ‚Religion‘ ist nicht nur in Vitrinen vorfindbar, sondern stets auch in den Köpfen der Besucher. Nicht selten führt diese Spannung zu Irritationen.

### **‚Gegenstände der Fremdheit‘**

Museen sind nicht nur Deponien von (Kultur-)Geschichte, sondern, unter einer bestimmten Blickwinkel betrachtet, auch Sonderfälle pädagogischer Instanzen. In den 1970er Jahren, das man als *das* sozialpädagogische Jahrzehnt des vergangenen Jahrhunderts bezeichnen könnte, definierte man „das Museum als gesellschaftlichen Lernort“ (Hense 1990) und viele Museumspädagogen verstanden sich selbst als Kultursozialar-

---

2 Briefe Rudolf Ottos an das Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung in Berlin vom 29. April und 6. November 1926; Flugblatt Rudolf Ottos, Die Marburger Sammlung [1926], religionskundliche Sammlung der Universität Marburg [B1 in Ch 7], Gründungsakten der Religionskundlichen Sammlung.

beiter. Neben den klassischen Aufgabenfeldern des Museums – Sammeln, Bewahren und Forschen – wurde der Aspekt des ‚Bildens‘ unter emanzipatorischen Gesichtspunkten neu akzentuiert. Das Museum erhielt einen bis dahin unbekanntem gesellschaftlichen Auftrag, es sollte „ein lebendiger kultureller Bezugspunkt für eine breite Öffentlichkeit“ sein, ein „aktiver Teilnehmer bei der Diskussion sozialer Fragen“ (Hense 1990, 198).

In den 1980er Jahren hatte ein neues Thema Konjunktur. Die Erkenntnis, dass sich die Struktur unserer Gesellschaft grundlegend geändert hatte, die Rede von der „multikulturellen Gesellschaft“ machte „Fremdheit“ zum Thema der öffentlichen Debatte. Eine Debatte, die auch die Diskussion um Wesen und Auftrag der Museen beeinflusste. Man betrachtete das Museum nun als einen Ort, an dem „Gegenstände der Fremdheit“ (Groppe/Jürgensen 1989) zu entdecken sind.<sup>3</sup>

Weithin beachtete Mammutausstellungen wie ‚Europa und die Kaiser von China‘ (Berlin 1985), ‚Exotische Welten – Europäische Phantasien‘ (Stuttgart 1987), ‚Europa und der Orient, 800-1900‘ (Berlin 1989), ‚Japan und Europa, 1543-1929‘ (Berlin 1993) konfrontierten das Eigene, „die Europäer“ mit „den Anderen“. <sup>4</sup> Der Höhepunkt war mit dem ‚Columbus-Jahr‘ 1992 erreicht. Die 500-Jahr-Feier der „Entdeckung“ Amerikas wurde an vielen Orten der Alten und Neuen Welt zelebriert, und damit war schließlich auch ein gewisser „Sättigungsgrad“ hinsichtlich des Themas ‚Wir‘ und die ‚Anderen‘ erreicht.<sup>5</sup>

3 Gegenstände der Fremdheit‘ ist der Titel der Publikation zu einer museologischen Fachtagung, die in Hamburg 1988 stattgefunden hatte. Im Germanischen Nationalmuseum fand 1990 die interdisziplinäre Tagung ‚Zur Relevanz des Fremden‘ statt. Mitveranstalter waren die museumspädagogische Einrichtung des Nationalmuseums, das Kunstpädagogisch Zentrum (KPZ) und der Autor dieses Beitrages. Die Vorträge dieser Tagung finden sich in Bd. 1 von KEA – Zeitschrift für Kulturwissenschaft, 1990.

4 Die Institution der Berliner Festspiele hatte hier die Rolle des Trendsetters. Der Trend setzte ein mit der Ausstellung ‚Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas‘, 1982 (vgl. hierzu die entsprechende Katalogpublikation, hrsg. von Karl-Heinz Kohl).

5 Die Weltausstellung in Sevilla stand unter dem Motto „Kunst und Kultur um 1492“. Damit war nicht nur die „Entdeckung“ Amerikas Thema, sondern man wollte in einer Mammut-Schau einen globalen Querschnitt der Weltkulturen um 1492 darstellen. Gezeigt wurden Exponate aus Europa, Alt-Amerika, der islamischen Welt und des Fernen Ostens (Indien, China). Eine fast identische Idee verfolgten die Ausstellungsmachern der National Gallery of Art in Washington. Das dort gezeigte Projekt trug den

Themenwahl und Zielsetzung der viel besuchten Großausstellungen sind bemerkenswert. Das Eigene wurde nicht länger nationalstaatlich markiert („wir Deutsche“), sondern über den – auch politisch gewünschten – identitätsstiftenden Horizont ‚Europa‘. Die „Anderen“ sind Vertreter ferner *Hoch*-Kulturen (des Orients, Japans, Chinas). Die durchweg historiographisch konzipierten Ausstellungen sparten die Gegenwart aus. Im Vordergrund stand die Kategorie ‚Exotismus‘ (Pochat 1970), deren wechselnden Moden abgehandelt wurden. Damit wurde der vereinnahmende Blick der Europäer auf die Anderen hauptsächlich ästhetisierend abgehandelt. Der/die/das Fremde war für „den“ Europäer reizvoll aufgrund seiner Exotik. Machtverhältnisse wurden kaum veranschaulicht.<sup>6</sup> Auf die gesellschaftliche Gegenwart der Bundesrepublik übertragen, konnte man daraus die Botschaft entnehmen, Multi-Kulturalismus ist bereichernd, weil bunt.

Unter der Kategorie ‚Fremdheit‘ blickten Museumsfachleute nun nicht nur auf Völkerkundemuseen, sondern ebenso auf historische Museen, auf Heimat- und Kunst-Museen, ja sogar auf Naturkundliche Museen und auf KZ-Gedenkstätten. Damit verbunden war eine Akzentverschiebung im Selbstverständnis von Ausstellungsmachern und Museumspädagogen, aber auch von Sozialpädagogen: der/die/das Fremde sollte in seiner/ihrer Differenz wertgeschätzt werden.

Die Entdeckung des Gegenstandes ‚Fremdheit‘ in den 1980er Jahren und die Einsicht in die Notwendigkeit, „Verstehen“ zu *lernen*, war ausgelöst worden durch das Phänomen Migration. Dass die Bundesrepublik Einwanderungsland geworden war, konnte nicht länger ignoriert werden. Museen, vor allem auch Völkerkundemuseen wurden in dieser Zeit von so manchen Kommunal- und Bildungspolitikern entdeckt als Orte, an

---

Titel CIRCA 1492 – Art in the Age of Exploration und befasste sich, vorwiegend kunsthistorisch, mit drei Regionen: Europa, Amerika und China. Vergleichsweise bescheiden präsentierte sich die Ausstellung Amerika 1492-1992. Neue Welten – Neue Wirklichkeiten im Martin Gropius Bau in Berlin. Immerhin schlug diese Ausstellung eine Brücke zur Gegenwart. Vgl. hierzu die Begleitpublikationen Kunst und Kultur um 1492 (Weltausstellung Sevilla 1992), Circa 1492 (Levinson 1991 ) und Amerika 1492-1992 (Ibero-Amerikanisches Institut & Museum für Völkerkunde (Hrsg.) 1992).

6 Man könnte genannte Ausstellungen als verzögertes ‚feedback‘ auf Edward Saids vieldiskutierte Orientalismus-These verstehen, wäre die Thematisierung von Macht-Verhältnissen nicht so offenkundig ausgeblendet. Vgl. Said 1978.

denen multi-kulturelle Aufklärung betrieben werden sollte. Museen galten als Räume der kulturellen Toleranz und Verständigung.

Konjunktur erlebt seither bekanntlich die Rede von ‚fremder und eigener Kultur‘, von ‚kulturellen Gegensätzen‘ vom ‚Dialog‘ oder vom ‚Krieg der Kulturen‘. War es in den 70ern die „Gesellschaft“, die es zu reformieren galt, wurde in den 1980 Jahren entdeckt, dass „kulturelle Identität“ ein „heißes Eisen“ ist, manchmal sogar „Zündstoff“ sein kann.

Über das Thema *Religion* war in den 1980er Jahren zunächst noch *nicht* gesondert vom ‚Kultur-Diskurs‘ gesprochen worden. Dies änderte sich in den 1990er Jahren durch eine Reihe von Kontroversen, vor allem aber durch spektakuläre Ereignisse, die mit Selbstmord, Mord, Terror und Krieg verbunden waren.

Kopftuch, Scientology-Debatte und ein Streit um Schul-Kruzifixe in Bayern sind vergleichsweise harmlose Beispiele. Gruppenselbstmorde (z.B. der Gruppe Heavens Gate), Morddrohungen (z.B. die Rushdie-Affäre), Terroranschläge (z.B. Giftgasattentate der AUM-Gruppe in Tokyo, Ermordung von Touristen in Ägypten), bewaffnete Auseinandersetzungen (z.B. die Vernichtung der Davidianer durch den FBI), vor allem aber Bürgerkriege und Kriege (in Nordirland, Algerien, Ex-Jugoslawien, Afghanistan, Israel, Sri Lanka) machen unübersehbar deutlich: Religion ist eine bewegende Kraft am Ende des 20. Jahrhunderts.

Dass ‚Religion‘ eben keineswegs der Moderne zum Opfer gefallen ist, sondern weltweit Konjunktur hat und damit quicklebendiger Bestandteil der (Spät-)Moderne ist, trat damit ins *öffentliche* Bewusstsein und wurde gleichzeitig emotional angereichert. Wird ein Konflikt als „religiös“ gekennzeichnet, dann ist im gleichen Moment das Ende des argumentativen Diskurses erreicht. Fürchteten Eltern dereinst die Gefahr der unkontrollierten *politischen* Indoktrination, so grassiert heute die Angst, Kinder könnten *religiös* (falsch) beeinflusst werden. ‚Religion‘ ist Vielen zur irrationalen, bedrohlichen Macht geworden. Dies gilt umso mehr als Modernisierungstheoretiker über Jahrzehnte verkündet hatten, dass Religion mit fortschreitender Rationalisierung der Lebenswelten verschwinden werde.

Genannte Skepsis gegenüber der Macht von Religion verbreitete sich nicht erst mit dem 11. September 2001. Mit Hans Kippenberg erinnere ich daran, dass Religion in Europa, zumal unter Gebildeten, einen denkbar miserablen Ruf genießt. Seit den Religionskriegen des 17. Jahrhunderts, seit den Tagen eines Thomas Hobbes und David Hume, hat sich in den entstehenden euro-amerikanischen Zivilgesellschaften die Auffassung verfestigt, dass der Staat strikte Neutralität und Kontrolle in Sachen

Religion zu wahren habe, denn die göttliche Wahrheit ist aus sich heraus nicht friedensfähig. Religion, als ein offenbar unvermeidliches Bedürfnis, hat seither seinen Platz in den Privaträumen der Bürger (Kippenberg 1997).<sup>7</sup>

Das Entsetzen über die Irrationalität und das Gewaltpotential der Religion *der Anderen* ist damit auch eine Aktualisierung der über 300jährigen europäischen Tradition von Religionskritik. Dies bedeutet nicht gleichzeitig, dass der westliche Bürger anti-religiös eingestellt wäre. Ganz im Gegenteil, auch im Westen hat Religion Konjunktur, wenn gleich unter anderen Vorzeichen als im Rest der Welt.<sup>8</sup>

Die Öffentlichkeit, und d.h. vor allem auch Medien bestimmen mit, was Religion ist. Mit den Besuchern eines (Religions-)Museums sind popularisierte Vorannahmen, gleichzeitig aber auch Ängste und andere Emotionen, den Gegenstand *Religion* betreffend, im Raum.

---

7 „Von der Warte einer mündigen Gesellschaft aus betrachtet“, so schreibt Hans Kippenberg, „war und ist das Bild von Religionen verheerend. Um es kurz und knapp aus dem Blickwinkel der Gebildeten zu formulieren: im Lande des Erkennens hatte Religion ihre Aufenthaltsberechtigung verloren, im Lande der Moral durfte sie nur unter Auflagen bleiben. Wenn es überhaupt noch einen Ort gab, wo Religion unbehelligt wohnen durfte, polizeilich gemeldet sozusagen, dann in den privaten Räumen der Bürger. Dort mochte sie für individuelle Empfindungen zuständig sein. Öffentlich musste sie entmündigt werden.“ Kippenberg 1997, 28.

Hans Kippenbergs Einschätzung dürfte in den westlichen Gesellschaften weitestgehend auf Zustimmung stoßen – unter Intellektuellen. Allerdings wurde das Verhältnis von Staat zu Religion in den einzelnen Staatsgebilden Europas und Amerikas unterschiedlich gewichtet. Bereits der oberflächliche Vergleich von Polen, Irland und den Niederlanden legt dies offen. Diskutiert wird der religionsgeschichtliche und soziologische Zusammenhang von Moderne, Staat und Kirche/n in Europa und Amerika u.a. von Otto Kallscheuer (1996) und José Casanova (1994).

8 Bekanntlich prägte Thomas Luckmann bereits 1967 den Begriff ‚unsichtbare Religion‘. Es geht dabei um neue Sozialformen von Religion außerhalb der Kirche. Hubert Knoblauch erweiterte diesen Begriff und akzentuierte ihn neu. Er spricht von populärer Spiritualität. Beobachtbar wird in westlichen Industriegesellschaften eine Subjektivierung des Religiösen, die durchaus auch eine sichtbare öffentliche Seite hat. Populäre Spiritualität ist Gegenstand von Kommunikation. Sie ist Teil populärer Kultur, die wesentlich durch Medien und Märkte gesteuert wird. Vgl. Luckmann 1996, Knoblauch 1997, 2000.

Die Erklärungsbedürftigkeit von Religion steht außer Frage, doch findet ihre Gegenstandbestimmung keineswegs ausschließlich im akademischen Elfenbeinturm statt. Religionswissenschaftlerinnen mögen es bedauern oder nicht, es gibt kein akademisches Definitionsmonopol von Religion. Religion ist Diskursbestandteil populärer Kultur.

### „Religion gibt es nicht“

„Religion“ hat sich in der Öffentlichkeit weitgehend als *Gegenstand* verfestigt, der fast die Härte von Stahlbeton aufweist. „Religion“ gibt es nicht, behauptet demgegenüber der Religionswissenschaftler Jonathan Z. Smith. „There is no data for religion“, schreibt Smith und macht klar, dass diese Kategorie eine gelehrte Schöpfung des Westens ist.<sup>9</sup> Kein Mensch auf diesem Globus glaubt oder praktiziert „Religion“. Keine andere Kultur – außer der abendländisch christlichen – hat ein vergleichbares Wort (und einen entsprechenden Begriff) zur Verfügung. Keine andere Kultur, so führen wir den Gedanken von Jonathan Z. Smith fort, verwechselt so bereitwillig eine gelehrte Konstruktion mit einem „Ding“ – Religion eben.

Ähnlich wie in der Ethnologie die sog. „Krise der Repräsentation“ zu einer vertieften Selbstreflexion über Erkenntnismöglichkeiten und Darstellungsformen führte, so ist seit einigen Jahren auch in der Religionswissenschaft eine selbstkritische Betrachtung der eigenen Fachgeschichte feststellbar.<sup>10</sup> Zunehmender Konsens herrscht über die Einsicht, dass Religionswissenschaft ein abendländisches Projekt darstellt, das weder von der kulturprägenden Kraft Christentum noch von der Dynamik des europäischen Imperialismus abzukoppeln ist (vgl. Taylor 1998, King 1999, Fitzgerald 2000). Der Religionsbegriff, so gibt die akademische

9 „„Religion“ is not a native term; it is a term created by scholars for their intellectual purposes and therefore is theirs to define. It is a second-order, generic concept that plays the same role in establishing a disciplinary horizon that a concept such as ‚language‘ plays in linguistics or ‚culture‘ in anthropology.” Smith betont dabei unmissverständlich, und das wird in aller Regel nicht zitiert, dass Wissenschaft auf ein solches Konzept nicht verzichten kann: „There can be no disciplined study of religion without such a horizon.” Smith 1998, 281f.

10 Die jüngst veröffentlichte Einführung in die Religionswissenschaft, die Hans G. Kippenberg zusammen mit Kocku von Stuckrad verfasste, ist für diesen Reflexionsprozess beispielhaft. Vgl. Kippenberg/von Stuckrad 2003.

Wissenschaft immer unbefangener zu, steht im Schatten einer mehrtausendjährigen monotheistischen Tradition. Es ist eine Einzigartigkeit der *europäischen* Geschichte, Wort *und* Begriff ‚Religion‘ hervorgebracht zu haben (Tenbruck 1993).

Diese Einsichten in kulturhistorische, methodische und epistemologische Grundlagen des eigenen Tuns, begünstigen, ähnlich wie in der Ethnologie, Selbstkritik und Vorsicht. Nach fast hundert Jahre Ringen um eine Wesensbestimmung von Religion, jener“dubious analytical category“ (Saler 2000, 26), ist die Weigerung, den Gegenstand zu definieren selbstverständlich geworden.<sup>11</sup>

Clifford Geertz hat in seinem berühmten Aufsatz *Religion als kulturelles System* bereits 1966 einsichtig gemacht, dass es gute Gründe dafür gibt, in der Religionsforschung von *handelnden* Menschen auszugehen. Er schlägt vor Religion als symbolisches System zu betrachten, das sich im Sozialen und Psychologischen verortet. Damit, so erklärt er, „verschwinden globale Fragestellungen – ob Religion ‚gut‘ oder ‚schlecht‘, ‚funktional‘ oder ‚disfunktional‘, ‚persönlichkeitsstärkend‘ oder ‚angsterzeugend‘ sei – wie Phantome, und übrig bleiben nur die einzelnen Bewertungen, Einschätzungen und Diagnosen einzelner Fälle“ (Geertz 1983, 91).

Genannte Auffassungen und Problemstellungen lassen sich im Seminarräum trefflich diskutieren. Schwieriger wird es, selbstreflexive Zurückhaltung und begründete Abstinenz in Sachen Religions-Definition im öffentlichen Raum des Museums zu vermitteln. Der Besucher möchte wissen, *was* Religion ist, zumindest will er wissen, was Hinduismus, Buddhismus, Judentum oder Stammesreligionen sind. Viele Besucher, die im Museum vor den materiellen Zeugnissen fremder oder eigener Religion stehen, denken tatsächlich darüber nach, ob Religion ‚gut‘ oder ‚schlecht‘, ‚persönlichkeitsstärkend‘ oder ‚angsterzeugend‘ ist. Die Erwartungshaltung des Besuchers steht in einem sperrigen Verhältnis zur akademischen Religionsforschung.

### **Auf der Suche nach dem Numinosen – das Museum als Kultstätte**

Die Religionskundliche Sammlung in Marburg wurde durch den Theologen Rudolf Otto (1869-1937) begründet. Ungewöhnlich für seine Zeit, und für einen Religions-Gelehrten allemal, war Ottos Reisebegeisterung.

---

11 Religionsdefinitionen kommen an Transzendenzbestimmungen nicht vorbei, die jedoch in den Zuständigkeitsbereich der Theologie/en fallen.

Seine Begegnung mit fremden Kulturen und den gelebten, expressiv-körperlichen Seiten von Religion (in Ritual, Gesang, Gebet, Tanz) bereiteten das Konzept des ‚Numinosen‘ wie auch die Sammlungsgründung vor.<sup>12</sup>

Mit seinem Buch „Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen“, das 1917 erschien, gehört Otto zu den großen Popularisierern von ‚Religion‘. Es handelt sich bei diesem Werk um den seltenen Fall, wonach eine durchaus an das akademische Publikum gerichtete Studie eine immense Breitenwirkung erzielte. Bis heute wird das Buch weithin gelesen und erlebt eine Auflage und Übersetzung nach der anderen. Religion beginnt, so Otto, beim Erleben des Numinosen, ein Empfinden, das Angst/Schauer und Faszination gleichermaßen beinhaltet, und er betont gleich zu Beginn seines Buches, dass nicht jeder Mensch mit dieser Empfindung begabt sei. Die Reduktion von Religion auf ein letztlich nicht kommunikables Gefühl, die a-historische Perspektive sowie die kulturell und sozial völlig entkontextualisierte Bestimmung von Religion ist heute *wissenschaftlich* passé. Ganz anders stellt sich der *common sense* in Sachen Religion dar. Das Bemühen um Verständnis von (fremder) Religion ist eine Sache, die Suche nach religiöser Erfahrung eine andere. Seit Friedrich Schleiermacher (1768-1834) die „höchste Blüte der Religion“ im Erlebnis der Einswerdung mit dem Universum erkannte (Gladigow 1997, 24), gehört

12 So begann Otto aufgrund seiner Orientreise, er war gerade 26 Jahre alt, über einen Entwurf zu einer „Methodik des religiösen Gefühls“ nachzudenken (Boozer 1977, 363). Seine Reisen führten Otto bis nach Indien, China und Japan. Bereits seine erste Orient-Reise (1895) hinterließ prägende Eindrücke. Er besuchte Ägypten, Palästina, Griechenland und den Mönchsberg Athos. Tanzende Derwische, Zeremonien und Gottesdienste der koptischen Christen, Gebete der Athos-Mönche und der Muslime führten Otto die Bedeutung von Gefühlen, ja die körperliche Dimension von Religion vor Augen. In der Begegnung mit fremden Kulturen wurde ihm klar, dass Religion nicht auf Glaubenssätze und theologische Exegese zu reduzieren ist, sondern expressiven Ausdruck von Gefühl im Ritus darstellt. Die Orientreise von 1895 legte, so ist zu vermuten, auch die Fundamente für den Plan eines Religionsmuseums. Gegründet wurde die Sammlung zum Universitäts-Jubiläum im Jahr 1927, der Plan indes ist älter. Otto hatte 1912 eine Edition der bedeutendsten religiösen Texte ange-regt. In Göttingen wurden auf seine Anregung die „Quellen der Religionsgeschichte“ publiziert. Neben diese textlichen Quellen von Religion wollte Otto bereits schon damals eine Sammlung „ihrer kultlichen und rituellen Ausdrucksmittel“ stellen.

die Rede von „mystischer Erfahrung“, vom „Gefühl des Überweltlichen“ oder eines „Ergriffen-Werdens vom Numinosen“ ganz wesentlich zum westlichen Religions-Verständnis.

Es war die Zeit eines Friedrich Schlegel, die zudem die Kunst, jedenfalls gewisse Stilrichtungen und Künstler, sakralisierte und die Begegnung mit Kunstwerken zur heiligen Handlung erklärte. Die in der europäischen Romantik geborene Engführung von Kunst und Religion hat Folgen bis in unsere Tage. So sind gleichzeitig Stimmen zu vernehmen, die mit Hans Sedlmayr (1948) den „Verlust der Mitte“, d.h. die Gottferne der Modernen Kunst, beklagen oder gerade in der Kunst (der Moderne) das letzte Refugium von Religion zu entdecken glauben (Schmied 1990). Damit sei gesagt: In einem Religions-Museum ist mit Besuchern zu rechnen, die auf der Suche nach dem „Heiligen Schauer“ vor Objekten verharren oder in Erwartung „ozeanischer Gefühle“ Ausstellungs-Räume durchschreiten.



*„He wants to know if he may make a small sacrifice in front of it.“*  
[Charles Addams, The New York Collection 1941. Hier aus Paine 2000]

Der in Paine (2000) neuerdings wieder abgedruckte Cartoon von Charles Addams spielt mit der Verwechslung von Museum und Kultstätte. Der Witz geht dabei auf Kosten des indigenen Besuchers (eines Völkerkundemuseums), der offenbar nicht weiß, dass ein Museum kein Ort „primitiver“, sondern ausschließlich „zivilisierender“ Rituale (Duncan 1995) ist.

Als neuerdings der renommierte Ausstellungsmacher Jean Hubert Martin im Museum Kunst-Palast Düsseldorf Altäre unterschiedlicher Religionen ausstellte, diese durch eingeflogene Ritualexperten einweihen ließ und damit beim Publikum ästhetisch-religiöse Erfahrungen zu evozieren beabsichtigte, war dies alles andere als komisch gemeint (vgl. Martin 2001).

Sind museale Objekte eindeutig der Sphäre ‚Religion‘ zugeordnet und entsprechend präsentiert, werden, anders als bei materiellen Dokumenten von Wirtschaft, Brauchtum, Nationalgeschichte oder Heimatkunde, Wahrnehmungsmuster und Erwartungshaltungen aktiviert, die Ästhetik und religiöses Erleben in Eins setzen. Ersehnt wird mitunter, ganz im Sinne Wackenroders, die Aufhebung der Distanz zwischen dem als „heilig“ markiertem Objekt und Betrachter. Das Museum ist in diesem Moment Kultstätte geworden und dem Religionswissenschaftler wird (womöglich) unterstellt, er wisse um das Geheimnis von Religion. Er wird zum Ersatzpriester für die Gemeinde der Erwählten, zum Hüter des Heiligen. Im Besucherbuch der Religionskundlichen Sammlung ist folgender Eintrag zu lesen:

„Ich denke, diese Sammlung sollte im Verborgenen gehalten werden, damit ihr göttlicher Schein (Heiligkeit) nicht verloren geht.

P.S.: Sie sollte ein wichtiger Wegweiser für spirituell Suchende sein!

Danke! Th.V.“

### **Vermittlungsdilemmata.**

#### **Der Wissenschaftler als Dorf-Prediger oder Dorf-Atheist?**

Die Geburt der europäischen Museumsidee erfolgte in den Kunst- und Wunderkammern der Renaissance. Das Arrangement von Gegenständen aus Natur, Kultur und Technik folgte einem ausgeklügelten Ordnungsideal. Die ganze Welt der Erscheinungen war stellvertretend über Objekte in einem ‚Theatrum Mundi‘ verfügbar. Naturform, Antike, Kunst und Maschine hatten hier ihren Platz ebenso wie Spiel und Wissenschaft. Der

fürstliche und/oder gelehrte Sammler stellte sich in den Mittelpunkt und herrschte über diesen Kosmos. Dieser „orbis visueller Sinnstiftung“ (Bredenkamp 1993) war getragen nicht nur durch einen Ordnungs- und Herrschaftsgestus, sondern auch durch das Bedürfnis mit der Vergangenheit zu kommunizieren (vgl. Bräunlein 1992, Pomian 1988).

Die Kunstkammern der Renaissance waren der Geburtsort der neuzeitlichen Vision der Einheit von Wissen und Macht. An jenen Orten war im übrigen auch das Geheimnis oder besser das Geheime präsent, handelte es sich doch bei dem hier entwickelten Wissen um eine eigenartige „Zwischenform von Okkultismus und Aufklärung“ (Bredenkamp 1993, 50). Das, was die Welt im Innersten zusammenhält, schien hier im besten Sinne des Wortes be-greifbar zu werden.

Moderne Museen sind fraglos keine Kunstkammern mit Universalitätsanspruch, sondern spezialisierte Sammlungen, die zudem immer auch das Prinzip der bürgerlichen Öffentlichkeit inszenieren (Wyss 1994). Doch Ideen des Ordens und Abbildens von Welt, Wissenserwerb durch Anschauung des Objektes, und damit unterschwellig auch symbolisches Welt-Beherrschen, haben sich in der Museumsidee erhalten. Hinzu kommt die prägende Kraft des Historismus, der den chronologisch geordneten bürgerlichen Museen Vermittlungsfunktion zuwies. Vermittelt wurden kulturelle Werte und Identitätsangebote.

Wann immer der Museumsraum nicht nur Ort ästhetischen Erlebens, sondern auch der Bildung ist, werden die Konsequenzen genannter geistesgeschichtlicher Traditionen deutlich. So sind bei Führungen durch Völkerkundemuseen Sätze zu hören wie: „und jetzt gehen wir nach Neuguinea“ und „hier sind wir in Afrika“; in Museen für bildende Kunst wird mitunter davon gesprochen, dass man sich „jetzt, in diesem Raum, in der Epoche des Barock (des Klassizismus, der Romantik u.ä.m.)“ befände, und in der Religionskundlichen Sammlung ertappe ich mich selbst bei Worten wie: „In diesem Raum finden sie den Hinduismus, Konfuzianismus, Daoismus, Shintoismus und eine japanische Neue Religion namens Tenrikyo.“ Man könnte solche Sätze schlichtweg als ungelenke Rhetorik abtun, würden sie sich nicht fugenlos in den Erwartungshorizont der bildungsbereiten Besucher einfügen. 80–90% der Führungen durch die Religionskundliche Sammlung sind Führungen von Schulklassen. Hier ist „Religion“ Thema des Faches Ethik, Philosophie oder eben des Religionsunterrichts. Gewünscht wird in aller Regel „Buddhismus“ und „Hinduismus“, da diese Religionen im Lehrplan vorkommen. Neuerdings werden verstärkt Führungen über „den“ Islam nachgefragt, aber auch „Stammesreligionen“ und die damit verbundenen The-

menbereiche Magie und Schamanismus, Voodoo, Trance und exotische Heilzeremonien erfreuen sich eines zunehmenden Interesses.

Der Religionswissenschaftler ist genötigt etwas zu tun, was er im Seminarraum nicht wagen würde. In 60 Minuten ein möglichst widerspruchsfreies, geschlossenes Bild einer oder mehrerer Religionen zu bieten. Man kann sich dem widersetzen und erläutern, warum z.B. die Rede von „dem“ Hinduismus falsch sei und wie künstlich religionswissenschaftliche Begriffsbildungen sind, dass es keinen allgemeingültigen Glaubens- und Textkanon gäbe, keinen Hindu-Papst, der über rechten oder unrechten Glauben entscheiden würde, dass die Zahl der verehrten Götter und Göttergeschichten unendlich sei usw. Doch auch hier entkommt man einem grundsätzlichen Dilemma nicht, das Bildungsauftrag und Bildungsideal mit sich bringen. Erwartet werden im Lern-Raum Museum nicht ein Panorama beliebiger Götter- und Heldengeschichten, sondern für möglich gehalten und gefordert werden zusammenfassende Einsichten über den Gegenstand ‚Hinduismus‘. In dem Bemühen, dieser Forderung zu entsprechen und diese Religion „von Innen heraus“ zu erklären, werden sichtbare Gegenstände zur Illustration unsichtbarer Begrifflichkeiten wie etwa *dharma*, *karma*, *bhakti*, *lila*, *moksha* herangezogen. Zentrale Begriffe „des“ Hinduismus werden auf diesem Weg eingeführt und möglichst stimmig miteinander verbunden. Über dieses Verfahren wird Sinn konstruiert. Untergründig gesteuert wird es von der Vorannahme, dass man ‚Religion‘ dann versteht, wenn man um die zugrundeliegenden zentralen Ideen weiß. Die Wahrheit der fremden Religion wird in der systematischen Entfaltung seiner Begrifflichkeit erkannt. Der hier in den Lern-Raum Museum übertragene Hegel’sche Idealismus ignoriert nicht nur die Handlungsebene von Religionen, in denen häufig das Ritual wichtiger ist als Doktrin und Innerlichkeit. Zudem wird die kulturelle Einbettung von Religion, mithin Fragen nach Macht, Ökonomie und Geschlecht, als zweitrangig oder gar überflüssig erachtet. Geliefert wird eine quasi-theologische Deutung einer z.B. als ‚Hinduismus‘ bezeichneten Religion, zugegebenermaßen begleitet von der zweifelnden Frage, was z.B. ein Hindu dazu sagen würde. Der bereits zitierte Clifford Geertz (1997) weist auf eines der hauptsächlichen methodologischen Probleme bei der wissenschaftlichen Beschreibung von Religion hin. Es ist die Gefahr, dass der Wissenschaftler entweder in die Rolle des *Dorfpredigers* verfällt oder in die des *Dorfatheisten*.

Das Publikum bei einer Führung durch die Religionskundliche Sammlung erwartet in aller Regel den Prediger. Der Seminarraum lässt den

Dorfatheisten zu. Beides ist selbstredend fragwürdig, doch haben Rollenzwänge, neben Vorstellungen, was eigentlich wissenswert sei, bei dem geschilderten Kommunikationsvorgang im Lern-Raum Museum ihren nicht zu leugnenden Anteil.

### **Shiva als Teufel? Angewandter Relativismus im Museum**

Angefragt war eine Führung zu „Hinduismus“ und „Buddhismus“. Die meistens 13-jährigen Schülerinnen und Schüler einer Realschule aus der näheren Umgebung Marburgs waren gut vorbereitet. Die Lehrerin hatte verschiedene hinduistische Götter durchgenommen. In der Religionskundlichen Sammlung sollten die Schüler diese Götter wiederfinden und in wenigen Sätzen erklären.



*Shiva Nataraja. Religionskundliche Sammlung, Marburg.*

Das Konzept ging auf und einige Götter wurden identifiziert. Ein Junge deutete auf eine Figur und erklärte den anderen Schülerinnen und Schü-

lern: „Hier – das wissen doch alle, da ist doch der Shiva“ Die Lehrerin freute sich und fragte nach, ob er sonst noch etwas wüsste: „Na klar – das ist der Teufel!“ Der junge Mann war, wie er selbst schnell hinzufügte, Türke und Muslim.

Die Äußerung des Schülers war unerwartet irritierend und verlangte augenblicklich nach einer Richtigstellung. Ich erklärte, dass es sich selbstverständlich *nicht* um den Teufel handeln würde. Allerdings hätten Christen, die vor vielen hundert Jahren solche Figuren in Indien sahen, ähnlich reagiert und behauptet die Inder wären Teufelsanbeter. Ein Irrtum selbstverständlich, der aus eurozentrischer Voreingenommenheit resultiere. Hier handle es sich um Shiva Nataraja – den Tanzenden Shiva, genauer um die Kopie einer südindischen Figur des 12./13. Jahrhunderts, die, wie die Löcher im Sockel der Figur zeigen, auf Prozessionen umhergetragen wurde, und ich erläuterte, dass sich für den gläubigen Shivaiten im Tanz seines Gottes der ewige Wandel der Schöpfung offenbare. Tanz kann sowohl schöpferische wie auch zerstörerische Kräfte erzeugen und die Symbolik von Feuer und Trommel bringe die Polarität von Vergehen und Entstehen zum Ausdruck. Der Zwerg der Unwissenheit, Apasmara, der von Shiva besiegt wird, verkörpere menschliches, d.h. unser aller Unwissen, das sich jedoch in der gläubigen Hinwendung zu Shiva in Weisheit wandle usw.

Im Verlauf der Richtigstellung zeigte der junge Muslim wenig Interesse an den Sachinformationen, sondern vermittelte vielmehr den Eindruck, als sei er sich seiner Sache sicher. *Seine* Religion sagte ihm, dies sei der Teufel.

Alle Religionen sind gleichwertig, so bekennt der Religionswissenschaftler und ebenso geht der Ethnologe von Gleichwertigkeit der unterschiedlichen Kulturen aus. Wenn ein Muslim in Shiva den Teufel sieht, ist das aus dieser Perspektive betrachtet zunächst eine interessante religionswissenschaftliche Beobachtung. Manche Hindus betrachten Jesus als Avatar, als eine Erscheinungsform des Gottes Vishnu. Aus religionswissenschaftlicher Sicht ist eine Aussage über die Richtigkeit oder Fehlerhaftigkeit solcher Auffassungen unsinnig. Im geschützten Raum der Universität lässt sich dementsprechend trefflich über Innen- und Außensicht, über Relativismus, Anti-Relativismus und Anti-Anti-Relativismus (Geertz 1984) in Ethnologie und Religionswissenschaft debattieren.

Verlässt man diese Räume und tritt hinaus in die Welt der Realpolitik, deren kalter Wind manchmal sogar direkt im geschützten Museumsraum spürbar ist, sind plötzlich Positionierungen gefragt. Dies verlangt

nicht nur die *political correctness*, sondern auch das Ethos der Aufklärung. Im öffentlichen Raum, in dem Kommunikation über Religion stattfindet, wirkt das Beharren auf akademische Immunität seinerseits provozierend. Auf politisch brisantem Terrain fällt es schwer, das Ideal von wissenschaftlicher Neutralität glaubhaft zu verfechten. Gefragt ist hier die Qualität des wissenschaftlichen Moderators, der zunächst vor allem eines vermitteln sollte: kulturelle Selbstaufklärung. Erst wenn sowohl die begrifflichen wie auch die kultur- und religionsgeschichtlichen Voraussetzungen des eigenen Standpunktes offen gelegt sind, kann die schwierige Übung des Fremd-Verstehens beginnen.

Die Konsequenzen, die sich aus erwähnten, zunächst bizarr anmutenden „Gewissheiten“ ergeben, wonach der Gott der Anderen in Wirklichkeit der Teufel sei, können verheerend sein. Was im Museum noch folgenloses Geplänkel zwischen dem pädagogisch provozierten Wissenschaftler und dem glaubensfesten Schüler bleibt, führt unter anderen Umständen und in anderen Weltgegenden an den Rand eines atomaren Konfliktes.

### **Schule des Befremdens?**

Wie zu zeigen war, besteht eine Kluft zwischen der akademischen Debatte des Seminarraumes und der öffentlichen Erwartung, aber auch dem öffentlichen Auftrag der Informationsvermittlung und Belehrung. Der Zwang zu autoritären Rede – ich erkläre *den* Hinduismus und informiere über das wirkliche Wesen von Shiva – widerspricht einer mit guten Gründen an den Tag gelegten selbstreflexiven und erkenntniskritischen Haltung der akademischen Wissenschaft.<sup>13</sup>

---

13 Hans Kippenberg und Kocku von Stuckrad schlagen eine pragmatische Lösung für geschildertes religionswissenschaftliches und in Folge museums-pädagogische Dilemma vor. Dieses wird hervorgerufen durch die methodisch absolut sinnvolle Enthaltensamkeit von Aussagesätzen wie z.B., dass „Magie funktioniert, dass es eine Gottheit wirklich gibt oder dass die Ahnen noch immer unter leben“. Denn, wenn Religionswissenschaft solche Sätze bejahte, „betriebe sie Theologie, würde sie sie verneinen, fiele sie einem Materialismus und Positivismus anheim oder zumindest einer Psychologisierung von religiösen Entitäten. Beide Möglichkeiten – die ihrerseits Ontologien voraussetzen! – lassen sich wissenschaftlich nicht belegen.“ Dennoch könne der Religionswissenschaftler durchaus kritisch Position beziehen: „Wenn beispielsweise Menschen wegen Hexerei verfolgt werden oder wenn Verschwörungstheorien im politischen Kampf

Gottfried Korff hat jüngst ins Gedächtnis gerufen, dass Museen, insbesondere ethnographische Museen, sowohl *Orte des Wissens* als auch *Orte des Befremdens* sind (Korff 2001). Ein Museumskonzept, das seit längerer Zeit Konjunktur hat, spricht nicht länger von Aufklären und Informieren, sondern von der „Poetik“ des Museums. Eine Ausstellung sei ein „selbständiges ästhetisches Medium“ (so Walter Benjamin). Das Museum wird zum Experimentierraum. „Verfremdung“ wird zum Zauberwort. Bewusst wird gerade nicht versucht Welt zu verdoppeln, ein seit jeher aussichtsloses Unterfangen im Museum, sondern man ist bemüht, Gewohntes zu dekonstruieren.

Angesichts eines in Europa beobachtbaren Museumsbooms vergangener Jahrzehnte ließ sich Peter Sloterdijk zu einer Theorie des Befremdens anregen (vgl. Sloterdijk 1989). Er rät, das Museum solle eine „Schule des Befremdens“ werden, und er erwarte vom Museum, dass es „die Gesellschaft, die sich an Identifizierungen klammere, in einen intelligenten Grenzverkehr mit dem Fremden verwickle“. Das Museum müsse sich vom Identitätszwang des 19. Jahrhunderts lösen, es müsse mehr sein als eine „Gedächtnishalle des Eigenen oder des Angeeigneten, es müsse mehr leisten als eine Verbiederung des Nichtassimilierbaren, mehr als die Herstellung einer falschen Vertrautheit mit abgelegenen Dingen. Museen seien, so schreibt er, weder ‚Deponien zur exemplarischen Aufbewahrung von zivilisatorischem Sondermüll‘, noch ‚Endlagerstätten für schwach strahlende Substanzen‘, (Korff 2001, 140).

Das Museum solle zu einer Agentur der „inneren Ethnologie“ werden, zu einer „xenologischen Institution“ (Sloterdijk 1989, hier nach Korff 2001, 139).

Das Museum bleibt damit also nicht länger der Ort der *Selbstvergewisserung* im Eigenen, sondern wird zum Ort der *Irritation* des Eigenen, der inszenierten *Infragestellung des Gewohnten*. Das ethnologische Museum wird zum eigentlichen Museumstyp des ausgehenden 20. (und beginnenden 21.) Jahrhunderts.

Der Weg, auf den Sloterdijk und Korff hinweisen, scheint mir, wenn auch in der fachwissenschaftlichen und museologischen Debatte nicht mehr brandneu, durchaus weiterhin verlockend.<sup>14</sup> Die Idee, in einer

---

eingesetzt werden, muss der Wissenschaftler zu ihnen auch ablehnend Stellung nehmen, allerdings nicht unter Verweis auf eine überlegene Ontologie.“ Kippenberg/von Stuckrad 2003, 14f.

14 Bekanntlich wurde die sog. Repräsentationsdebatte spätestens durch den von Ivan Karp und Stephen Lavine editierten Band *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* in das Völkerkunde-Museum

*Schule des Befremdens* wirken zu können finde ich als Religionswissenschaftler und Ethnologe herausfordernd. Die in meinem Text angesprochenen Vorannahmen, Gewissheiten und Aneignungsstrategien im Umgang mit ‚Religion‘ gilt es nicht nur theoretisch-epistemologisch zu erörtern, sondern auch museologisch zu hinterfragen und – im Idealfall – auch museal und in selbstaufklärerischer Absicht offen zu legen.<sup>15</sup>

---

gebracht. Das Völkerkunde-Museum ist damit zu einem besonders markanten Sonderfall geworden, an und in dem trefflich Fragen kultureller Repräsentation diskutiert werden. Vgl. Karp/Lavine 1991.

- 15 Nachzudenken wäre darüber, wenn auch zunächst nur in dieser letzten Fußnote, wie eine Ausstellung aussehen könnte, in der unser Verständnis von Religion/en museal thematisiert werden könnte.

**Literatur**

- Ibero-Amerikanischen Institut & Museum für Völkerkunde (Hg.) (1992):  
Amerika 1492 – 1992. Neue Welten – Neue Wirklichkeiten. 2 Bde.  
[Ausstellungskatalog]. Braunschweig: Westermann
- Bergmann, Joerg/Hahn, A./Luckmann, Th. (Hg.) (1993): Religion und  
Kultur [Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie,  
Sonderheft 33]. Opladen: Westdeutscher Verlag
- Boozer, Jack S. (1977): Rudolf Otto (1869-1937): Theologe und Religi-  
onswissenschaftler. In: Schnack (Hg.): 362-389
- Bräunlein, Peter J. (1992): Theatrum Mundi. Zur Geschichte des Sam-  
melns im Zeitalter der Entdeckungen. In: Focus Behaim Globus:  
355-376
- Bredenkamp, Horst (1993): Antikensehnsucht und Maschinenglauben.  
Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstge-  
schichte. Berlin: Wagenbach
- Casanova, José (1994): Public religions in the modern world. Chicago:  
Chicago University Press
- Deutsche Vereinigung für Religionsgeschichte (Hg.) (2001): Religions-  
wissenschaft: Forschung und Lehre an den Hochschulen in Deutsch-  
land. Marburg: diagonal-Verlag
- Duncan, Carol (1995): Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums.  
London: Routledge
- Fitzgerald, Timothy (2000): The Ideology of Religious Studies. Oxford:  
Oxford Univer. Press
- Focus Behaim Globus (1992): 2 Bde. [Ausstellungskatalog]. Nürnberg:  
Verlag des Germanischen Nationalmuseums
- Geertz, Clifford (1984): Anti-Anti-Relativismus. In: American Anthro-  
pologist, 86: 263-278
- Geertz, Clifford (1997): Religion als kulturelles System. In: Geertz: 44-  
95
- Geertz, Clifford (1997): Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen  
kultureller Systeme. Frankfurt/M.: Suhrkamp
- Gladigow, Burkhard (1997): Friedrich Schleiermacher (1768-1834). In:  
Michaels (Hg.): 17-28
- Groppe, Hans-Hermann/Jürgensen, Frank (Hg.) (1989): Gegenstände der  
Fremdheit. Museale Grenzgänge. Marburg: Jonas Verlag
- Hense, Heidi (1990): Das Museum als gesellschaftlicher Lernort. Aspek-  
te einer pädagogischen Neubestimmung. Frankfurt: Brandes & Apsel

- Hettlage, Robert/Vogt, L. (Hg.) (2000): Identitäten in der modernen Welt. Opladen: Westdeutscher Verlag
- Kallscheuer, Otto (Hg.) (1996): Das Europa der Religionen. Ein Kontinent zwischen Säkularisierung und Fundamentalismus. Frankfurt: S. Fischer
- Karp, Ivan/Lavine, Stephen D. (Hg.) (1991): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington: Smithsonian Inst. Press
- Kippenberg, Hans G. (1997): Kritik an Religionen – Antikritiken im Namen von Religionen. In: Klinkhammer [u.a.] (Hg.): 27-46
- Kippenberg, Hans G./von Stuckrad, Kocku (Hg.) (2003): Einführung in die Religionswissenschaft. München: C.H.Beck
- King, Richard (1999): Orientalism and Religion. Postcolonial Theory, India and ‚The Mystic East‘. London: Routledge
- Klinkhammer, Gritt M./Rink, Steffen/Frick, Tobias (Hg.) (1997) Kritik an Religionen. Marburg: diagonal-Verlag
- Knoblauch Hubert (1997) Die Sichtbarkeit der unsichtbaren Religion. Subjektivierung, Märkte und de religiöse Kommunikation. In: Zeitschrift für Religionswissenschaft, 5:179-202
- Knoblauch, Hubert (2000): „Jeder sich selbst sein Gott in der Welt“ – Subjektivierung, Spritualität und der Markt der Religion. In: Hettlage [u.a.] (Hg.) 2000: 201-216
- Kohl, Karl-Heinz (Hg.) (1982): Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas [Ausstellungskatalog]. Berlin: Frölich & Kaufmann
- Korff, Gottfried (2001): Das ethnographische Museum: Schule des Befremdens? In Times, Places, Passages:133-149
- Kraus, Michael/Mark Münzel (2003): Museum und Universität in der Ethnologie. Marburg: Curupira
- Levenson, Jay A. (Hg.) (1991): Circa 1492. Art in the Age of Exploration. Washington: National Gallery of Art
- Luckmann, Thomas 1996. Die unsichtbare Religion. Frankfurt: Suhrkamp
- Martin, Jean Hubert (Hg.) (2001): Altäre – Kunst zum Niederknien. Katalog zur Ausstellung im Museum Kunst-Palast Düsseldorf vom 2. September 2001 bis 6. Januar 2002. Ostfildern-Ruit: Hatje Cant
- Michaels, Axel (Hg.) (1997): Klassiker der Religionswissenschaft. München: C.H. Beck
- Paine, Crispin (Hg.) (2000): Godly Things. Museums, Objects and Religion. London: Leicester University Press

- Pochat, Götz (1970): *Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance: Voraussetzungen, Entwicklung und Wandel des bildnerischen Vokabulars*. Stockholm: Almqvist & Wiksell
- Pomian, Krzysztof (1988): *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach
- Saler, Benson (2000): *Conceptualizing Religion. Immanent Anthropologists, Transcendent Natives, and Unbound Categories*. New York/Oxford: Berghahn Books.
- Schnack, Ingeborg (Hg.) (1977): *Marburger Gelehrte in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Marburg: Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Hessen
- Said, Edward (1978): *Orientalism*. New York: Vintage Books
- Schmied, Wieland (1990): *GegenwartEwigkeit. Gedanken zu Konzept, Sinn und Problematik dieser Ausstellung*. In: Schmied (Hg.): 11-26
- Schmied, Wieland (Hg.) (1990): *GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*. Katalog zur Ausstellung im Martin Gropius Bau, Berlin, 7. April 1990 – 24. Juni 1990. Stuttgart Edition Canz
- Sedlmayr, Hans (1948): *Verlust der Mitte: die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg: Müller
- Sloterdijk, Peter (1989): *Museum: Schule des Befremdens*. In: *Frankfurter Allgemeine, Magazin*, 17. März 1989
- Smith, Jonathan Z. (1998): *Religion, Religions, Religious*. In: Taylor (Hg.): 269-284
- Taylor, Mark C. (Hg.) (1998): *Critical Terms for Religious Studies*. Chicago: University of Chicago Press
- Tenbruck, Friedrich (1993): *Die Religion im Maelstrom der Reflexion*. In: Bergmann [u.a.] (Hg.): 31-67
- Times, Places, Passages (2001): *Ethnological Approaches in the New Millennium*, 7<sup>th</sup> SIEF-Conference, Budapest, april 23-28, plenary papers. Budapest: Institute of Ethnology.
- Weltausstellung Sevilla (1992): *Kunst und Kultur um 1492* [Katalogband]. Sevilla: Electa.
- Wyss, Beat (1994): *Wider den Kunsthistorismus* [Rezension zu Bredekamp 1993]. In: *Kunstchronik*, 47 (3): 162-168



## RELIGION IN AUSSTELLUNGEN

### Perspektiven einer kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft

SUSANNE LANWERD

#### Prolog

Mönche bauen sieben Tage lang einen Palast aus Sand.

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

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

Zur Eröffnung der Düsseldorfer Ausstellung „Altäre – Kunst zum Niederknien“ im September 2001 waren religiöse Spezialisten aus aller Welt geladen, um „ihre“ Altäre zu weihen; es handelte sich um einen publikums- und medienwirksamen Auftakt, wie zahlreiche Feuilletonartikel belegen<sup>1</sup>. Im vorliegenden Beitrag werde ich diese und andere Ausstellungen<sup>2</sup> diskutieren und zwar aus folgendem Grund: Die hier stattgefun-

---

1 Vgl. exemplarisch Mazzoni 2001.

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

denen Thematisierungen von „Religiösem“ westlicher und nicht-westlicher Provenienz fallen unterschiedlich aus, sie zeigen aber dennoch Gemeinsamkeiten. So werden im Rahmen dieser Ausstellungen entweder Werke gezeigt, die herkömmlich nicht unter den Begriff Kunstwerk gefasst sind, beispielsweise Altäre und andere Kultobjekte, oder es werden Kunstwerke jenseits ihres – zumeist durch die Kunstgeschichte kanonisierten – Kontextes (aus-)gestellt. Eben dieser Befund lässt es sinnvoll erscheinen, Gemeinsamkeiten und mögliche Differenzen erstmals<sup>3</sup> aus der Perspektive einer kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft, wie sie von Aby Warburg entwickelt wurde<sup>4</sup>, genauer zu beleuchten.

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

### **Das Konzept einer kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft**

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

---

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

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

burg<sup>5</sup> in Hamburg Religionswissenschaftler und Philosophen, Philologen, Kunsthistoriker, Orientalisten, Mediävisten, Rechtshistoriker und Romanisten, um ihre Studien zu betreiben und deren Ergebnisse zu referieren. Die zentrale Forschungsfrage, der sich die Vertreter all dieser Disziplinen widmeten, richtete sich auf die Formen des Nachlebens der Antike; es ging in ihren Forschungen weniger darum, den Wechsel der Dinge festzuhalten, „sondern die Konstanz im Wechsel“<sup>6</sup> zu klären.

Dieser Forschungsansatz basierte zum einen auf einem spezifischen Bildbegriff, zum anderen auf einer – ihm korrespondierenden – Methode. Zunächst zum Bildbegriff: „Über die Kunstwerkgeschichte zur Wissenschaft von der bildhaften Gestaltung“, diese Notiz Warburgs impliziert nicht nur die Distanz zur „ästhetisierenden Kunstgeschichte“, die vorwiegend am künstlerischen Charakter der Kunstwerke und an der Stilkunde interessiert war; im Rahmen der kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft wurde vielmehr damit begonnen, sämtliche Äußerungsformen der Gattung Bild zu untersuchen (Diers 1993, 17). Nichts Geringeres als die gesamte visuelle Kultur geriet in den Blick, um zur Klärung der Forschungsfrage nach der Konstanz im Wechsel beizutragen. Bild- und Wortquellen unterschiedlichster Couleur zog Warburg beispielsweise für seinen einschlägigen Beitrag zur „Heidnisch-antiken Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten“ heran: Flugblätter der Reformation, Sternkonstellationen, Spielkarten und vieles mehr<sup>7</sup>. Zur eindrücklichen Dokumentation dieses umfassenden Bildbegriffs sei auf den „Bilderatlas“ verwiesen, der als visuelles Hilfsmittel ab circa 1925 zum Einsatz kam: „Große, aber leichte Holzrahmen, über die grobe schwarze Leinwand gespannt war, bildeten die Unterlage, auf der die Photographien mit leichten Klammern befestigt wurden“ (Gombrich 1992, 349). Auf diesen Tafeln wurden zwanzig und mehr Reproduktionen angebracht, deren multiple Vergleichbarkeit die extreme Spannweite der möglichen Kontextualisierungen eines gegebenen Stoffes erahnen ließ (Schoell-Glass 1998, 219f).

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

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

6 Fritz Saxl zitiert nach Hofmann 2002, N3.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

10 Lamprecht zitiert nach Gombrich 1992, 54.

## Himmel, neue Heimat, Heil, Erlösung und Altäre

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

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

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

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

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

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

Zu vermuten ist, dass mit Hilfe dieser Mittel – eine die Sinne dominierende Präsentationsform und die sprachliche Zurschaustellung des Bewusstseins für Konstanz im Wechsel – eine tatsächlich vorhandene „Konstanz im Wechsel“ kaschiert werden soll. Ich meine die in der Ausstellung vollzogene Wiederholung<sup>11</sup> des romantischen Gestus, der vor über zweihundert Jahren das Ziel verfolgte, Religion zur Kunst, Kunst zur Religion und den Künstler zum Priester erheben zu wollen.

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

Die mit diesem Befund unwillkürlich einsetzende Assoziationskette: Allmacht der Gedanken, Größenwahn, Verliebt ins eigene Spiegelbild, Narzissmus<sup>13</sup> findet ihre Entsprechung in einer weiteren Auffälligkeit der Ausstellung „Heaven“. Der hier adressierte Himmel als religiöser Parameter par excellence ist ungetrübt und wolkenlos. Er bildet eine spiegelglatte Fläche, besitzt weder Tiefe noch Dreidimensionalität. Wer nur spiegelt sich in ihm? Wohl kaum jener andere Künstler aus Düsseldorf,

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

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

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

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

\*

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

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

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

---

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

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

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

Bedeutet diese Zusammenstellung von Disparatem, dass viele Mitglieder nicht-westlicher Gesellschaften zeitgenössischen Künstlern vergleichbar sind? Die Beiträge des Ausstellungsbegleitbandes, das heißt die expliziten Forschungsberichte über die faktischen Bedingtheiten der ausgestellten „Fakten“, lassen einen solchen Schluss nicht zu. Oder bedeutet diese Zusammenstellung, dass zeitgenössische Kunst nur den Objekten aus „Alltagskulturen und (der) sakrale(n) Kunst nicht-westlicher Kulturen“ vergleichbar ist, nicht aber indigener Kunst? Warum? Ist diese vielleicht statisch, wo doch Prozesshaftigkeit und Dynamik dokumentiert werden soll? Für das Experiment von Tobias Rehberger, moderne Möbelklassiker nach Vorlage von Skizzen in Kamerun nachbauen zu lassen – mit dem Resultat anders gestalteter Sitzmöbel – gibt es überdies eine bemerkenswerte historische Reminiszenz: Die ab 1948 existierende Serima-Mission (im heutigen Zimbabwe) gilt als einer jener Orte, an denen Frauen und Männer begannen, die moderne Kunst Zimbabwes zu schaffen: Obgleich sie anfangs nur christliche Inhalte wiedergeben sollten, waren schon diese Holz- und Steinskulpturen geprägt von einer regional spezifischen und tradierten Formensprache<sup>15</sup>.

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

---

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

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

\*

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

\*

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

---

18 Joan Kelly Gadol zitiert nach Benhabib 1995, 258.

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

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

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

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

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

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

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

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

vorzustellen“ (ebd., 13)? Nimmt man die Behauptung hinzu, dass Museen moderner Kunst einem „agnostischen Kunstbegriff“ (ebd., 10) verpflichtet seien, so ergeben sich als Adressaten der Ausstellung die in mancher Hinsicht verarmten Menschen der westlichen Industrienationen, die hier am spirituellen Reichtum nicht-westlicher Gesellschaften teilhaben können. Möglich ist diese Teilhabe an fremdem Reichtum dank einer „Universalität der condition humana“, die mit dem „Sinn für das Schöne“ und einem „visuellen Denken, das auf Gefühle und den Anteil der Kenntnisse, die diese transportieren, nicht verzichten kann“, umschrieben wird (ebd., 9/15). In der Schwerpunktsetzung auf Schönheit und Gefühl fühlt man sich an ästhetische Theorien des ausgehenden 18. Jahrhunderts<sup>22</sup> erinnert; andererseits aber markiert die These einer „formalen und methodologischen“ Vergleichbarkeit von Altären und zeitgenössischer Kunst eine Differenz zu jenen Theorien und schafft hierin eine Parallele zur Ausstellung *New Heimat*, die von „überraschenden Strukturähnlichkeiten“ zwischen zeitgenössischer Kunst und „Alltagskulturen“ nicht-westlicher Gesellschaften ausging (ebd., 12; Kohl/Schafhausen 2001, 5).

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

---

22 Vgl. hierzu Lanwerd 2002, 23-125.

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

## Resümee

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

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

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

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

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

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

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

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

## Literatur

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

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

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

## MUSEEN ALS AGENTEN GOTTES ODER „0:0 UNENTSCHIEDEN“?

SUSAN KAMEL

*„Die Religionen der Welt werden im 21. Jahrhundert Möglichkeiten für einen Bewußtseinswandel anbieten müssen – oder sie werden im Museum landen.“ (von Brück 1999, 1)*

### Vorwort

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

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

---

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

## 1. Einleitung

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

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

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

„Nur der Unwissende verachtet die Kunst“<sup>3</sup>

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

*One Day, one of my children was asked, what are you?*

*He replied, 'I really don't know, my mother is French, my father is Scottish and we are Jewish.'*

*He was asked if there was a football match, who would he support?*

*He said: 'I should like it to be a draw.'<sup>32</sup>*

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

*St. Mungo Museum of Religious Art*



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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

### **Nachwort oder: „0:0 Unentschieden“?**

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

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

---

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

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

## Literatur

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

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

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

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

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

## MUSEEN. TEMPEL. OPFER.

SABINE OFFE

Ich trat in dieses Heiligtum, und meine Verwunderung überstieg jeden Begriff, den ich mir gemacht hatte. Dieser in sich selbst wiederkehrende Saal, in welchem Pracht und Reinlichkeit bei der größten Stille herrschten, die blendenden Rahmen, alle der Zeit noch näher, in der sie verguldet wurden, der gebohrte Fußboden, die mehr von Schauenden betretenen als von Arbeitenden benutzten Räume gaben ein Gefühl von Feierlichkeit, einzig in seiner Art, das um so mehr der Empfindung ähnelte, womit man ein Gotteshaus betritt, als der Schmuck so manches Tempels, der Gegenstand so mancher Anbetung hier abermals, nur zu heiligen Kunstzwecken aufgestellt schien.

Goethes Erinnerung an einen Besuch in der Dresdner Gemäldegalerie bestätigt eine oft konstatierte Affinität zwischen „Heiligtum“, „Gotteshaus“, „Tempel“, sakralen Räumen also, und dem profanen Museum. Das ist keineswegs selbstverständlich, sind doch Museen Gebäude, die nicht zur höheren Ehre Gottes oder der Götter, sondern für eine sich in doppeltem Sinne bildende bürgerliche Öffentlichkeit eingerichtet wurden. Museen entstehen im Prozess der Aufklärung. Sie sind eine Institution, die Räume nicht nur für Ausstellungen, sondern für öffentliche Debatten über Wissens- und Wertebestände bürgerlicher Kultur, über Vernunft und Legitimation politischer und religiöser Autoritäten bereitstellt. Ihre Entstehung und Einrichtung ist Teil gesellschaftlicher Selbstverständigung über die Konstruktion und Rekonstruktion von Vorstellungen über Glauben und Aberglauben, Kunst und Wissenschaft, Geschichte und Gedächtnis. Sie sind durchaus keine Gotteshäuser, sondern „moderne“ Institutionen, die den Geltungsanspruch von Religion, deren Anspruch auf die Besetzung einer hegemonialen Position verbindlicher Wahrheit, der Kritik aussetzen.

Aber die Reminiszenz des Sakralen, die Goethe beim Betreten des Museums verzeichnet, verweist auf die komplexere Genealogie der Institution. Zwar entstehen Museen im Verlauf und als Ergebnis von Erosion und Substitution der Autorität religiöser (und feudaler) Einrichtungen. Aber sie lösen religiöse Einrichtungen nicht nur ab, sondern sie treten in einem mehrfachen Sinne deren Erbe an.

Zum einen sind Kirchen, Tempel, Klöster, „Heiligtümer“ aller Art seit jeher nicht lediglich „Gotteshäuser“, Räume jenseits der profanen Welt, sondern sie sind Museen *avant la lettre*, in denen neben den Gläubigen auch die Neugierigen ihrer Schaulust an kultischen Merkwürdigkeiten aus den Kunst- und Wunderkammern der einheimischen Religion und an ganz profanen Merkwürdigkeiten aus exotischen Weltgegenden frönen konnten.

„Einige Kirchen besaßen riesige Eier, Zähne und Knochen, die an Mauern und Decken aufgehängt waren. Beispiele dafür sind das Horn des Einhorns von Saint-Denis auf seiner Säule; drei „Zähne eines Riesen“, die im vierzehnten Jahrhundert in der Kirche der Annunziata in Trapani ausgestellt wurden (der Rest des Riesen war Boccaccio zufolge zu Staub zerfallen); zwei Walrippen, die der Schlosskirche zu Allerheiligen in Wittenberg im Jahre 1331 vom Herzog von Pommern geschenkt worden waren; sowie die unzähligen Straußeneier, die zum Standardrepertoire solcher Ausstellungen gehörten“ (Daston/Park 2002, 93).

Mit der Erfindung des bürgerlichen Museums wurde das ehrfürchtige Staunen angesichts solcher Beispiele für die Vielfalt von Gottes Schöpfung auch in den Gotteshäusern zunehmend säkularisiert, auch sie wurden, wie Museen, Ziele eines internationalen Tourismus bürgerlicher Bildungseliten.

Zum anderen beerben Museen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert die Häuser Gottes bekanntlich auch in durchaus nicht-metaphorischem Sinne: Das Eigentum von Kirchen und Klöstern wird mit den Bilderstürmen in der Folge der Französischen Revolution in großem Umfang Raubgut und Beute der Museen und damit zu dem, was die Repräsentanten der Institution bis heute unter der Bezeichnung „Sammlung“ gern verharmlosen. Weniger revolutionär als kommerziell, aber ebenfalls sehr ertragreich für Museen ist der im 19. Jahrhundert einsetzende Gütertransfer zwischen Museen, Kunstmarkt und Mäzenaten und kirchlichen Einrichtungen, in dem Liebe zur Kunst mit Geschäftssinn, Frömmigkeit mit Habgier und ähnliche Leidenschaften je nach Situation wechselseitig kooperieren oder konkurrieren können. Die scheinbare Profanierung kirchlicher Güter, die diesen Weg nehmen, wird wieder aufgehoben, wenn sie mit der Exposition im Museum erneut dem Tausch entzogen, aus sakralen zu profanen Reliquien und als solche in neue, aber durchaus kultische Praktiken eingebettet werden.

Denn in einem dritten Sinne sind Museen nicht nur Erben (legitime und illegitime) von „Gotteshäusern“ und Heiligtümern, die zu Teilen deren funktionalen und materialen Hinterlassenschaften übernehmen, son-

dem treten als Rivalen auf, verdrängen die Kirchen aus zentralen gesellschaftlichen Positionen, die sie nun ihrerseits usurpieren. Die profanen Museen werden selbst Orte kultischer Handlungen und Erfahrungen, die geschütztes, geheiligtes Privileg von Kirchen und Tempeln gewesen waren. Museumsbauten übernehmen zentrale Konzepte sakraler Architektur, die, wie das Eingangszitat zeigt, ihnen nicht äußerlich, bloße Fassade, bleiben, sondern Verhalten, Wahrnehmung und Empfindungen der Besucher steuern. Diese sakralen „Raumprogramme“, wie ich sie in Anlehnung an Aby Warburgs Bildprogramme nennen will, lassen sich beschreiben und lesen als eine kulturelle Praxis, die die Bedeutung von Museen über ihre Funktion als Ausstellungsorte hinaus erschließbar macht. „Raum“ bezeichnet im folgenden weder nur physische Räume noch lediglich soziale Konstruktionen, sondern das Ergebnis einer Wechselwirkung zwischen der Materialität des einen und den Erfahrungen, die Subjekte damit machen im Prozess von Praktiken der Bebauung, der Begehung, der Wahrnehmung, der Benennung, der Inszenierung von Ritualen.

Die soziale und materiale Konstruktion von traditionell *sakralen* Räumen ist zunächst und vor allem ausgerichtet auf die Unterscheidung und Abgrenzung von *profanen*. Sie markiert Machtverhältnisse, entscheidet über Inklusion und Exklusion von Gläubigen und Nicht- oder Andersgläubigen. Am Beispiel christlicher Sakralbauten ebenso wie an denen anderer religiöser Traditionen lässt sich zeigen, dass das Ziel topographischer und gesellschaftlicher Markierungen zunächst die Standortwahl bestimmt. Kirchen und Tempel besetzen das Zentrum von Dörfern und Städten oder werden an prominenten ex-zentrischen Orten errichtet, die von der Natur wie dafür vorgesehen erscheinen, auf einem Hügel oder Berg, in Grotten oder Hainen. Himmelwärts ragende Türme oder monumentale Kuppeln unterscheiden sakrale Gebäude architektonisch von profanen Wohnbauten, drängen sich der Wahrnehmung unübersehbar auf, dienen der lokalen Orientierung bis heute. Hohe Schwellen grenzen sakrale Innenräume ab gegen profane Außenräume. Deren Überschreiten oder Überwindung ist bereits Teil einer rituellen Transformation, einer Passage, und Voraussetzung für eine veränderte Selbst- und Raumerfahrung. Das symbolische Programm sakraler Räume verweist die Lebenden auf ein Jenseits der profanen Welt und vergänglicher Körper, bildet Zentren, in denen transzendentes „Heiliges“ und empirische Realität einander berühren und in den Rahmen kosmogoner Ordnungsvorstellungen gestellt werden. Ob das Kreuz, der menschliche Körper oder geometrische Modelle der Welt das Maß für den Grundriss

sakraler Räume bilden, immer setzen sie die Orientierung auf eine räumliche und symbolische Mitte, die ihre Außenansicht charakterisiert, im Innenraum fort. In christlichen Kirchen bilden Altar und Kreuz das räumliche ebenso wie das Zentrum des religiösen Weltbildes, die Passion Jesu. Das Opfer des Gottessohns ist Vorbild und Sinnbild individueller und kollektiver Leidenserfahrungen und Lebensvorstellungen. Die Bereitschaft zum Opfer – in der Askese, der Nächstenliebe, aber auch im Martyrium – wird im rituellen Vollzug des Abendmahls bestätigt. Die Erzählung von Opfern und Opferungen als Ursprungsmythos von Kultur bleibt auch dort, wo das Opfer Jesu als stellvertretendes und damit mythische Gründungsopfer überwindendes gedeutet wird, im Zentrum christlicher Überlieferung und in der den Gläubigen übereignete Aufgabe der Leidensnachfolge erhalten. Bereits im frühen Christentum werden Altäre über Gräbern christlicher Märtyrer errichtet, fundiert das Gedenken an die Opfer die Identität der religiösen Gedächtnisgemeinschaft (Hoffmann-Curtius 1989, 283).

Das symbolische Zentrum, das das (abwesende) „Heilige“ einnimmt, materialisiert sich in der Anlage und Ausstattung sakraler Räume. Gläubige und Priester folgen der Orientierung in Liturgie und Ritual, in Prozessionen, auf Kreuzwegen, durch Gebete, Kniefall, Priesterzeremonien. Solchen Ritualen kommt bei der Konstitution von Räumen als Erfahrungsräume, seien sie profane oder sakrale, eine hervorragende Rolle zu, denn Rituale vermitteln zwischen materialem Raum und menschlichen somatischen, kognitiven, emotionalen Erfahrungen. Sie markieren und begrenzen einen Raum, innerhalb dessen besondere Regeln gelten und schaffen öffentlich sichtbare Bedeutung, die sie performativ in Szene setzen. Die körperliche Beteiligung am Ritual im Raum bestätigt die Beziehung zwischen Beteiligten und Erfahrung oder Ereignis als eine eindeutig affirmative. Die neuere Ritualforschung sieht Rituale nicht in erster Linie als Ausdruck von (Glaubens-)Überzeugungen, also als „authentische“ Repräsentation innerer Überzeugungen. Vielmehr lassen sie sich ganz unabhängig davon lesen, denn die körperliche Teilnahme allein setzt bereits kulturelle Bedeutungen, die ohne den Akt der Teilnahme nicht existieren würden. Was immer diejenigen, die zu Altären strömen oder vor Heiligenbildern niederknien, dabei glauben oder nicht glauben mögen – zu sehen ist, dass sie mitmachen. Rituale demonstrieren Konsens.

Die Möglichkeiten räumlicher Symbolisierungen „heiliger“ Orte sind variantenreich, aber doch begrenzt. Licht und Dunkel, Schrein und Altar, auf- oder absteigende Treppen, Dome, Türme und Katakomben, Säulen

und Podeste bilden ein sich wiederholendes Repertoire in der europäischen und außereuropäischen Repräsentationsgeschichte von Religionen. Sowenig sich daraus auf fundamentale Gemeinsamkeiten der Religionen, anthropologisch existentielle Religionsbedürfnisse oder eine Universalität der Erfahrung des „Heiligen“, wie sie die ältere Religionsphänomenologie voraussetzte, schließen lässt, sowenig würde allein die Übernahme oder Inanspruchnahme dieses Repertoires rechtfertigen, Museen kurzerhand als sakrale Räume zu bezeichnen. Es kommt vielmehr darauf an, diese Raumprogramme auf ihre jeweiligen historisch und kulturell spezifischen Aktualisierungen zu befragen. Erst im Kontext einer situationsbezogenen Deutung lässt sich der kulturelle Sinn der Verwendung und des Einsatzes solcher Raumprogramme und -programmatis verstehen. Anders gesagt: das Erbe sakraler Raumprogramme, das das bürgerliche Museum übernimmt, verweist nicht auf die Konstanz ihrer Bedeutungen, sondern darauf, dass sie geeignet sein könnten, veränderte Welt- und Selbstdeutungen im Medium des Vertrauten zu vermitteln.

Übersiedeln mit der Aufklärung *Tremendum* und *Faszinosum* des „Heiligen“ aus den „Tempeln“ in die profanen Räume des Museums? Welche Elemente sakraler Architektur werden von Museumsbauten übernommen und in welcher Weise kodieren diese deren traditionellen Botschaften neu, entwickeln eine eigene Semantik? Welche Affinitäten und Differenzen zwischen sakralen Räumen und den profanen des Museums lassen sich ausmachen? Diesen Fragen gehe ich im folgenden am Beispiel von drei Museen nach, deren erstes am Anfang der Konzeptualisierung bürgerlicher Museen stand, deren zweites deren Höhepunkt und Ausformulierung bildet, und deren drittes diese heute rückblickend infrage stellt. Das erste Beispiel ist Etienne Boullées Museumsentwurf von 1783, das zweite Schinkels „Altes Museum“ von 1830, das dritte Daniel Libeskind's Jüdisches Museum in Berlin.

## I.

Etienne Boullées Vision gebliebener Museumsentwurf von 1783 steht, wie gesagt, am Beginn der bürgerlichen Museumsidee und nimmt charakteristische Elemente sakraler Raumprogramme auf. Die Außenansicht zeigt einen gewaltigen quadratischen Bau, dessen diagonale Achsen außen von hoch aufragenden Säulen markiert werden. Säulenarkaden vor den Außenfronten vermitteln zwischen Innen und Außen, eine leicht ansteigende, sich nach oben verjüngende Freitreppe bestärkt die dominierende Funktion des Baus gegenüber dem Stadtraum. Seinen Standort

hätte man sich zweifellos im Zentrum der Stadt vorzustellen, benachbart zu Schloss und Justizpalast, einen offenen zentralen Platz dominierend.

Im Innern ist dem quadratischen Grundriss ein fast das gesamte Volumen einnehmender Kuppelbau im Stil des römisch-antiken Pantheons eingezeichnet, der als Ruhmestempel zur Aufnahme der Statuen berühmter Männer vorgesehen war. Der Entwurf lässt erkennen, dass das Gebäude ein hierarchisches Arrangement von Räumen und Passagen inszeniert. Innen und außen strebt alles nach oben, die Säulen der Außenfront, die sich wölbende Kuppel des Pantheons und die axial-symmetrisch aufwärts führenden Treppen. Mitte und Ziel bildet die gewaltige Kuppel, in deren Zentrum durch ein Opaion Licht in den Raum fällt.

Gebäude und Räume dieses Museums sind Bühne einer Aufführung von Ritualen. Die Entwurfszeichnungen von Boullée zeigen

„eine zusammenströmende Menschenmenge, die über gewaltige Treppenanlagen weit übermenschliche, auf mächtigen, vielfach gegliederten Brandaltären lodernde Opferfeuer passiert. Nach dieser Passage erhält das Publikum Zugang zum zentralen, überkuppelten, vom einbrechenden Licht nur halb und halb erhellten Innenraum“ (vgl. Fliedl/Pazzini 1996, 133 und passim).

Der Regie der Körper und des Lichts entspricht die Regie der Blicke. Die am Ziel aller Wege erreichte Mitte versammelt die Blicke in der Kuppel, der erhobene Blick trifft auf das unbestimmte Licht des Opaion. Architektur und Körperbewegungen, der Standort des Museums (im Zentrum der Stadt), das Äußere des Gebäudes, der Innenraum, die Kuppel, das Kollektiv und individuelle Körper bilden ein konzentrisches System der Repräsentation. Es suggeriert Einheit und Übereinstimmung von individueller, kollektiver und kosmischer Ordnung. Im Blick auf das Opaion, in den Himmel, weiß sich das historische Subjekt mit der Gattungsgeschichte vereint.

Boullées Entwurf eines Museums lässt sich lesen als Übernahme und Transformation zahlreicher Elemente eines Programms, wie ich es oben für sakrale Räume skizziert habe, sein Museum lässt sich als Erbe in diese Herkunftsgeschichte einrücken. Aber das Zentrum dieses Museums ist leer. Kein Kreuz, keine Statue dienen der Markierung. Nicht eine für die soziale Gemeinschaft verbindliche zentrale Instanz, seien es Götter, Gott, König, Helden, wird hier gefeiert, sondern in der von den Räumen vorgegebenen Aufwärtsbewegung wird in der gemeinsamen Orientierung von Blicken und Körpern alles einer zentralen Leerstelle zugeführt.

Aber auch in Boullées Museum bildet das leere Zentrum einen Raum der Verheißungen. An prominenter Stelle der Passagen, auf „zweimal

vier monumentalen Pyramidenstümpfen brennen die Opferfeuer“ (Heinrich 1980, 7), an denen alle Weg vorbeiführen. Auch hier wird, wie in den „Heiligtümern“, die *communio* zwischen Lebenden und Toten, die Überwindung der Differenz zwischen Individuum und Gemeinschaft über die Einführung des Opfers ermöglicht. Das Museum ist, so der Religionswissenschaftler Klaus Heinrich, ein „kristallinischer Totentempel von unmenschlichem Ausmaß, [...] von halb von Feuer erhellten, halb von Rauch verdunkelten Säulenreihen überwacht“, der, wie die Skizzen erkennen lassen, die eingezeichneten kleinen menschlichen Körper steinern überwältigen würde. Der Museumsraum evoziert Bilder mythischer Opferkulte. Mit diesen wird die Schuld der Gattung in den Raum des Museums hineingenommen, deren rituelle Bewältigung im Opfer der Gemeinschaft Sinn und Erlösung, die Überwindung alles Trennenden verheißt. Auch Boullées Museum bewahrt mithin die zentrale Position und Faszination – religiöser? – Opfererzählungen.

Nun ließe sich einwenden, diese Deutungen seien sehr spekulative, weil Boullées Museum nicht gebaut wurde. Man könnte die Entwürfe vielleicht lesen als eine pompöse, aber lediglich ästhetisch-fiktionale Re-Inszenierung sakraler Raumprogramme, die das Opfer nur noch als Kulisse verwendet. Ich meine jedoch, dass Boullées Entwurf eines Raumprogramms, das Elemente von sakraler Architektur nicht nachahmt, sondern neu kombiniert, sich lesen lässt als ein Skript, das in den politischen und militärischen Opferkulten der Folgezeit realisiert wurde. Denn wenige Jahre nach der Entstehung von Boullées Museumsvision lässt sich am Beispiel der Opferkulte während und nach der französischen Revolution ermesen, welche zentrale Rolle für die Selbstlegitimation der (nach)revolutionären Gesellschaft sie einnehmen. Kathrin Hoffmann-Curtius hat in ihrer brillanten Untersuchung über „Altäre des Vaterlandes“, der ich hier folge, gezeigt, wie Elemente sakraler Opfersemantiken seit der Französischen Revolution für Heldenkulte übernommen und neu kodiert wurden. Mit der Errichtung des „autel de la patrie“ auf dem Champ de Mars wurde bereits am 14. Juli 1790 die „Fete de la Fédération“ gefeiert. Diese Feier war noch wesentlich katholisch geprägt, der Schwur für Verfassung und Nation wurde auf die Bibel geleistet, 400000 Franzosen – darunter zwei Drittel der Pariser Bevölkerung – nahmen daran teil, 200 Priester und der Bischof von Autun, Talleyrand, zelebrierten die Messe. Noch war auch der König dabei und leistete seinen Eid.

Das Raumprogramm, das der vaterländische Altar inszeniert, entspricht, so meine ich, durchaus dem Modell Boullées: eine Treppen-

Passage, die von vier Seiten zur Höhe des Altars führte, wurde flankiert von vier Sockeln, auf denen Opferschalen standen. Die Indienstnahme von Opferkulten entsprach dem Bedarf an der Erfindung einer Genealogie und Geschichte für die nachrevolutionäre Gegenwart, die die Zeit neu berechnen und den Raum neu besetzen wollte. Die Symbole der Unterdrückung, darunter die traditionellen Orte der Religion, die Kirchen, wurden zwar Ziele eines wütenden und weitreichenden Ikonoklasmus. Aber die massenhaften Enthauptungen von Skulpturen brachten mit der Zerstörung sakraler Bilder auch deren fortwirkende Macht zur Darstellung, und die Macht des Sakralen kehrte wieder in den Altären und Kulten für das Vaterland – und in der Erfindung der Museen. Das erste bürgerliche Museum Frankreichs wurde zwar in einem Profanbau, im Louvre, 1793 eingerichtet, auf dem Höhepunkt der *terreur*. Aber im Zentrum des zentralen Museumssaals stand auch hier eine Opfererzählung. In einer Vitrine wurden die Insignien der Monarchie ausgestellt, deren Träger der enthauptete König gewesen war. Damit waren im Raum des Museums, das diese Beute zum unantastbaren Schaustück transformierte, Erinnerung, Schrecken und Faszination der Opferungen durch die Guillotine implizit gegenwärtig. Der Schauer, den sie ausgelöst haben mögen, wird – das Repertoire menschlicher Gefühle ist vielleicht so begrenzt wie das Repertoire sakraler Raumprogramme – dem heiligen Schauer vielleicht nicht unähnlich gewesen sein.

Die katholische Semantik der ersten Massenveranstaltung von 1790 tritt in den Jahren darauf zurück. Seit 1792 hieß es in der Verfassung, es seien im ganzen Land Altäre aufzustellen mit der Inschrift: „Le citoyen naît, vit et meurt pour la patrie“. Die Altäre wurden Orte des Helden- und Märtyrergedenkens für die in den Revolutionskriegen Gefallenen, „der vaterländische Altar wird in der konsequenten Nutzung seiner Funktion als heiliger Stätte und als Opferstein auch zum ersten Kriegerdenkmal der entstehenden bürgerlichen Demokratie. Auch der moderne Staat braucht das Menschenopfer“ (Hoffmann-Curtius 1989, 288). Die Heldenverehrung findet statt vor sakraler Raumkulisse, folgt dem christlichen Modell von Opfer und Auferstehung, aber die *patrie* verdrängt und usurpiert das Heilsversprechen der Religion, die Aufhebung irdischen Leidens in der Transzendenz, und transformiert dieses Leiden in den Heldentod. Das leere Zentrum, Ziel der Opferpassagen im Museum von Boullée, hat, so könnte man sagen, nach 1790 eine – jedenfalls vorläufige – Besetzung gefunden: *la patrie*, die in den bürgerlichen Museen repräsentiert und präsentiert wird in der Annexion und Sammlung des nationalisierten kulturellen Erbes, des *patrimoine*.

## II.

Der Zusammenhang zwischen Boullées Entwurf, dem Louvre und den Altären des Vaterlandes schärft den Blick für die auch für Museen konstitutive Dialektik von Mythos und Aufklärung. Was aber hat nun das eingangs angeführte Goethezitat zu tun mit dieser Dialektik? Zwar sind Goethes Bemerkungen über die Affinität zwischen Museen und Heiligtümern geprägt von dem Programm, welches im Umfeld der Weimarer Klassik die Autonomieästhetik einer „bürgerlichen Institution Kunst“ verkündete und die „Kunst“ aus den Zwängen von Lebenspraxis und Wirklichkeit zu entbinden trachtete, damit aber umso mehr sich als geeignet erwies, sie „nur zu heiligen Kunstzwecken“ in neue Zwänge kultischer Verehrung einzubinden (vgl. Bürger 1977). Aber in Goethes Reminiszenz geht es zwar um Gefühle heiligen Erschauerns, doch kaum ums Schauern vor den Abgründen des Heiligen und der menschlichen Geschichte, vielmehr um durchaus erhebende, ja heitere Gefühle, die sich angesichts von Pracht und Stille, aber auch ganz diesseitig angesichts von Reinlichkeit und gebohnerten Fußböden der Räume einstellen.

Nicht dieses Zitat selbst jedoch, sondern sein Kontext, der Text eines anderen Autors, bezeugt Affinitäten und Differenzen zwischen sakraler und Museumsarchitektur in einem historisch ganz anderen Zusammenhang. Das Zitat aus „Dichtung und Wahrheit“ findet sich in einem Aufsatz über das „Alte Museum“ in Berlin. Das Alte Museum kann als Prototyp des modernen Museums in Deutschland gelten, sowohl „Baugestaltung als Museumskonzeption wirkten auf die weiteren Museumsgründungen des 19. Jahrhunderts – der ‚sakrale Ort‘ Museum nahm von hier seinen Ausgang“ (Hochreiter 1994, 34). Der Aspekt des Sakralen ist denn auch das zentrale Thema des genannten Aufsatzes, der Schinkels Museumsbau unter dem Titel „Die ästhetische Kirche“ feiert.<sup>1</sup> Mit dem „Alten Museum“, so Hubert Schrade, der Autor, habe Schinkel sich endgültig emanzipiert von Museumskonzeptionen, die die Präsentation von Kunst mit Zielen wissenschaftlicher Forschung und didaktischen Zwecken verbänden, ideologische (Akademien) oder bauliche (Schlösser) „Bündnisse und Abhängigkeiten“ mit anderen Institutionen eingingen. Schinkel habe erkannt, dass das Museum sein eigener Zweck sei, und einen „Bau von sakraler Würde“ entworfen. Das äußere sich im „Pathos antiker Tempelfronten“ und insbesondere in der „Betonung der Mitte“

---

1 Für den Hinweis auf den Aufsatz von H. Schrade danke ich Gottfried Fliedl, Wien.

durch einen zentralen runden Raum. Dieser Mittelraum sollte mit Schinkels eigenen Worten „das Heiligtum sein, in welchem das Kostbarste bewahrt wird. Diesen Ort betritt man zuerst, wenn man aus der äußersten Halle hineingeht, und hier muss der Anblick eines schönen und erhabenen Raumes empfänglich machen und eine Stimmung geben für den Genuss und die Erkenntnis dessen, was das Gebäude überhaupt bewahrt.“

Während Schrade einen ähnlichen Museumsentwurf des französischen Architekten Durand, der 1803 ebenfalls einen Rundraum vorsah, kritisiert wegen seines „geometrischen Schematismus“, preist er den Kuppelraum Schinkels, denn dieser sei „innerhalb des Gesamtgrundrisses unnötig, nur irrational begründbar. Aber gerade diese Irrationalität seines Daseins ist es, die ihm einen eigenen Sinn verleiht, die ihn heraushebt, zum Heiligtum macht.“ Denn anders als der Raum bei Durand solle dieser Raum bei Schinkel „nicht ein Ort der Versammlung sein, sondern eine Stätte der Sammlung, nicht ein Raum der Gesellschaft und des Verkehrs, sondern der Ort der Einkehr und der Vorbereitung des Einzelnen auf die Geheimnisse, die ihn erwarten, und insofern ein Ort der Entgesellschaffung“. Dem neuen, auf Erbauung und Verklärung zielenden Kunstgefühl habe Goethe mit der oben angeführten Äußerung, hätten auch Romantiker wie Wackenroder und Schleiermacher Ausdruck geben wollen. Schinkel habe „in dem Tempel einen Raum geschaffen, der, als Nachbildung einer durch ihre wunderbare Vollkommenheit für geheiligt gehaltene Kunstform, berufen war, den Besucher gleichsam zu läutern, ihn in diejenige Stimmung zu bringen, die ihn befähigt, das Hohe, das ihn erwartet, mit reinen Sinnen und gläubigem Geiste aufzunehmen. Schinkel hat, um es nun mit einem Wort Hölderlins zu sagen, die ‚ästhetische Kirche‘ geschaffen.“

Im Unterschied zur christlichen Kirche, die Ort der Gegenwart Gottes sei, gebe es im Museum keinen Gott und keine Götter, sondern ein unspezifisch und unhistorisch Göttliches offenbare sich in den Kunstwerken. In der Kunstschöpfung großer Individuen würde der Gegensatz zwischen profaner Welt und Religion aufgehoben, „erst durch solche Heiligung des Lebens- und des Weltganzen“ wurde das „religiöse Erlebnis der Kunst als solcher möglich“. Sie setze die „Vergöttlichung der Künstler und der Kunst“ voraus.

Vergebens sucht man konkrete Hinweise auf die Konzeption des Museums, auf die Sammlungen, die Ausstellungen, – das Gebäude wird hier zur einzigen Botschaft. Was bei Schinkel Zitat antiker Tempelarchitektur im Kontext der Antikenrezeption und des Historismus der Architektur-

geschichte des 19. Jahrhunderts ist, verteidigt Schrade als authentischen Ausdruck, den er als Erfüllung der „Forderung eines neuen Sakralstils“ sieht. Mit diesem, „so hofft man, werde die lang erwartete Wende der Kunst zur Wirklichkeit werden.“ Die Semantik des Begriffs „sakral“ verflüchtigt sich im Verlauf der Darstellung, läßt sich auf mit der vagen Beschwörung einer differenzlos mit der „Vergöttlichung“ des Künstlers und der Kunst identifizierten Vergemeinschaftung, wie sie mit dem polemisch gegen französischen Rationalismus verwendeten Begriff „Entgesellschaftung“ vorgestellt wird. Das Museum, das reale Alte Museum von Schinkel, wird zum Vehikel von Heils- und Erlösungserwartungen, die weder in Erfahrungen noch Traditionen von Religion oder Geschichte oder Kunstgeschichte, weder sozial noch kulturell eingebunden erscheinen. Der Wunsch nach einer zunächst nicht benannten Gemeinschaft und Gemeinde beruft sich zwar auf kirchliche Traditionen, aber nicht eine Religion, auch nicht eine säkulare Ersatz-Religion, sondern ein vages Kunsterlebnis soll sakrale und profane Welt vereinen, die Feier eines unbestimmt „Irrationalen“.

Erst das Erscheinungsjahr des Artikels, 1936, lehrt uns, rückblickend, das Fürchten vor dem Erbe der „Heiligtümer“ und Kirchen, das einem Museum hier übertragen wird. Der Text über die „ästhetische Kirche“ kennt und nennt explizit keine Opfer. Aber sie sind ihm dennoch eingeschrieben, zunächst als symbolische dem Museum von Schinkel, auch wenn der Autor darauf nicht eingeht. Vor der Tempelfront des Museums, im Zentrum des Lustgartens, der den Raum zwischen (ehemaligem) Schloss und Museum einnimmt, steht eine aus einem riesigen Findlingsblock gemeißelte Granitschale, die ursprünglich für den genannten Mittelraum vorgesehen war. Die Opferschale verstärkt die sakrale Konzeption des Museumstempels, sie ist bei Schinkel historisierendes Zitat und, soweit mir bekannt, nicht im Kontext von Opferfeiern verwendet worden. Aber der Text verweist auch auf andere Opfer. Durchaus historisch und gesellschaftlich konkret lassen sich die Vergemeinschaftungsphantasmen lesen als Formulierung von Selbstpreisgabe und Regression, wie sie in den Inszenierungen ästhetischer Politik von NS-Massenversammlungen zur öffentlichen Aufführung gelangten. Im Zentrum von Visionen einer „Entgesellschaftung“ stehen historisch immer Ausschluss der „Anderen“ und Überschreitungshandlungen von Gewalt gegen Opfer. Eine „Gemeinde“ hatte sich bereits formiert: „Und wenn sich in unseren Tagen der ‚Kampfbund für deutsche Kultur‘ in die ‚Nationalsozialistische Kulturgemeinde‘ umbenannt hat, so weist schon der religiöse Begriff der Gemeinde darauf hin, dass das Problem der ästhetischen Kirche

noch ein unsriges ist“. Im Jahr seiner Publikation, 1936, hatte die von Schrader erwähnte „NS-Kulturgemeinde“ in München eine Ausstellung über „Heroische Kunst“ eingerichtet. Eines der Ausstellungsstücke war ein dem Flügelaltar nachgebildetes Gemälde, das Soldaten des 1. Weltkriegs, SA- und SS-Männer als Heilige oder Märtyrer und als Opfer vereint, „um das Sterben im 1. Weltkrieg mit dem angeblich blutigen Kampf der Nazis zur Erneuerung des Reiches zu verbinden“(Hoffmann-Curtius 1989, 299f.). Allerdings, so Hoffmann-Curtius weiter, schien den Nationalsozialisten die christliche Ikonographie des Leidens für den geplanten Angriffskrieg schließlich nicht mehr geeignet. Die Mobilisierung der Massen für den Krieg und für die Vernichtungspolitik brauchte andere „Weihestätten“ und Rituale als „ästhetische Kirchen“ alias Museen, andere Raumprogramme und Opfer.

### III.

Die Indienstnahme von Museen für die Inszenierungen der NS-Politik, ihre und ihrer Mitglieder Willfähigkeit und Beteiligung an den Verbrechen während der NS-Zeit blieben hinter anderen gesellschaftlichen Institutionen nicht zurück. Eine Auseinandersetzung mit der Rolle von Museen als Täter und Nutznießer der NS-Verbrechen fand nach 1945 nicht statt, die institutionellen Barrieren gegen die Einsicht in Entscheidungsstrukturen und Verantwortung ebenso wie personelle Kontinuitäten verhindern in vielen Fällen bis heute deren Erforschung und Dokumentation. Dem entspricht die fehlende Auseinandersetzung mit den baugeschichtlichen Traditionen nicht nur des Museums. Versuche, die Erfahrung der NS-Verbrechen umzusetzen in veränderte Konzepte des Bauens nach 1945 lassen sich zwar ausmachen, wenn man Abstinenz und Nüchternheit als deren Folge wertet, die der Architekturkritiker Hoffmann-Axthelm den Nachkriegsarchitekten als „Ausdrucksangst“ vorwirft, auch wenn er sie als Reaktion auf die NS-Zeit versteht. Die Erinnerung an die NS-Geschichte im öffentlichen Raum wurde delegiert an Mahnmale, deren Problematik hier nicht weiter ausgeführt werden kann. Sie ist in einer inzwischen unüberschaubaren Zahl von Publikationen und zuletzt in der Debatte über das zentrale Holocaustmahnmal in Berlin ausführlich diskutiert und dokumentiert worden. In letzterem Fall wurden übrigens zunächst Entwürfe preisgekrönt, die bruchlos die Tradition sakraler Raum- und Bildprogramme von Altar und Tempel übernahmen, so vor allem die Grabplatte von Jakob-Marcks und das erhöhte Tempel-

areal von Ungers, die in der ersten Ausschreibung den 1. und 2. Preis erhielten, dann aber verworfen wurden.

Erst Daniel Libeskind wagte mit seinem Entwurf für ein Jüdisches Museum in Berlin 1988 einen im Kontext der Ausschreibung und der deutschen Museums-Architektur der Nachkriegszeit einmaligen Versuch; nämlich die sakral geprägte Baugeschichte des europäischen Museums und den Zivilisationsbruch des Holocaust in den Bau eines neuen Museums zu übersetzen. Er nimmt Elemente traditioneller Ausdrucksformen „sakraler“ Museumsarchitektur auf, aber dekonstruiert sie, denn Jüdische Museen in Deutschland nach dem Holocaust stellen diese Tradition und damit die Institution des bürgerlichen Museums infrage. Zwar sind sie Teil dieser Tradition. Aber sie repräsentieren nicht eine allen Bürgern gemeinsame Erfolgsgeschichte der Nation, keine Geschichte von Kontinuität, Fortschritt und zivilisatorischen Werten, sondern deren mörderische Zerstörung. Sie feiern nicht die für das Vaterland gefallenen Helden, bieten keinen Raum für den Rausch der Gemeinschaft, sondern erzählen (wie implizit auch immer) von den Verbrechen, von der Schuld der Täter und von den Opfern der bürokratisch und industriell organisierten Vernichtung.

Libeskind's Jüdisches Museum steht in keinem Zentrum, sei es einer Stadt oder Nation, es nimmt nicht die Position ein, die Kirchen oder Tempeln und in der Folge den Museen wie bei Boullée und Schinkel zukam. In seiner Funktion als Erweiterungsbau des Berlin Museums handelt es sich nicht nur um kein zentrales, sondern nicht einmal um ein selbständiges Gebäude. Es konfrontiert den Besucher nicht mit der Breitseite einer Fassade, sondern ist zur eingangslosen Frontseite unauffällig schmal, der Gebäude“kopf“ blickt auf eine Straßengabelung. Das Volumen des Gesamtgebäudes erscheint dem Blick durch die Zickzack-Auffaltung immer wieder wie entzogen, in sich zurückgenommen, die Fassade öffnet sich nicht zum Raum, sondern bildet eine nur von wenigen verstreuten Fenstern unterbrochene Mauer. Seine architektonische Nachbarschaft wird bestimmt von Nachkriegsfragmenten, zur Zeit seiner Planung stand in der Nähe noch die Berliner Mauer.

Anders als das in jedem Detail der Mitte zugeordnete Raumprogramm auch der Innenräume bei Boullée oder Schinkel bildet Libeskind's Gebäude auch im Ausstellungsbereich weder Symmetrien noch Zentren. Die Besucher treten ein durch das Barockpalais des Berlin Museums, in dem nun Eingangsbereich und Dienstleistungsräume untergebracht sind, und erreichen über eine Treppe ins Untergeschoss ein Gelände verwirrend sich kreuzender Korridorachsen in Libeskind's Neubau. Eine breite

Treppe führt nach dieser Passage zwar geradeswegs aufwärts, aber alle Geschosse münden jeweils seitlich auf die Stufen, und die Treppe endet, ohne erkennbaren Grund und ohne Ziel, im Obergeschoss vor einer Wand. Licht fällt wenig und verstreut ein, aus vieleckig-asymmetrischen Fensterlöchern.

Libeskind hat sein Projekt „between the lines“ genannt. Konstitutives Element des Gebäudes und seiner Konzeption sind die sogenannten *voids*. Die *voids* sind leere Räume, die als hängende Schächte in den Zickzackbau eingelassen sind, angeordnet auf einer imaginären Geraden, die die reale Zickzacklinie schneidet. Dort, wo die imaginäre Gerade auf das reale Gebäude trifft, also „between the lines“, wird dieses vertikal von den über alle Geschosse reichenden Hohlkörpern geschnitten. Diese Hohlkörper enden zum Untergeschoss auf dem Niveau der Raumdecken und sind von unten her einsehbar, während sie in den oberen Ausstellungsgeschossen wie versiegelt, nur gelegentlich durch Öffnungen einsehbar und nicht zugänglich sind.

Diese *voids* sind das ausdrucksstärkste und das meistberedete architektonische Element des Museumsbaus. Mit ihnen nimmt der Architekt das traditionelle Motiv der „heiligen“ Leere als Ort der Gottesverehrung und des Totengedenkens auf, ein Motiv also der sakralen Architektur. Aber die Leere bei Libeskind fügt sich nicht in das klassische Modell der Korrespondenzen von Raum und Kosmos, Natur, Geschichte, Gott. Anstelle von Korrespondenzen legt Libeskind dem Gebäude ein „irrationales Liniensystem“ zugrunde. Das Untergeschoss korrespondiert nicht mit dem zickzackförmigen Grundriss des Baukörpers, quer zum Baukörper schneidet diesen die Gerade, die nur in den *voids* sichtbar wird und noch diese Gerade ist nur als zerstückelte denkbar, sie bietet keine Orientierung, sie ist weder für den Blick noch für die Körper der Museumsbesucher im Raum erfahrbar. Auf dieser imaginären Geraden reihen sich die leeren Räume aneinander, nicht nach oben strebend, sondern horizontal in – potentiell endloser – Wiederholung. Libeskind's Gebäude hat kein – auch kein leeres – Zentrum, das die menschlichen Körper oder Blicke hinlenkt auf eine Mitte. Die dreifach im Gebäude und auf jedem Stockwerk sich wiederholenden *voids* sind Räume, die sich nur dem vereinzeltten Blick, nicht dem eines Kollektivs öffnen. Sie sind nicht das Ziel einer aufwärts führenden Bewegung von Menschenströmen, sondern sie bilden Hindernisse, Störungen. In Libeskind's Museumsbau gibt es weder Anfang noch Ende, weder Zentrum noch Hierarchie noch eine verbindliche panoptische Perspektive, die Einheit und Ordnung suggerieren.

Libeskind's voids lassen sich deuten als Versuch, das Trauma des Holocaust in eine räumliche Metapher zu übersetzen. In räumliches Nebeneinander wird übertragen, was psychisch als Gegenwart nicht bewältigbarer Vergangenheit im Trauma erhalten bleibt. Nicht als die Gattung einende Geschichte gemeinsamen Ursprungs und gemeinsamer Ziele, wie bei Boullée, sondern in dieser den Museumsbesucher somatisch bedrängenden Simultaneität einer starren Leere trifft die Geschichte der Toten bei Libeskind auf die der Lebenden. Die *voids* öffnen sich nicht einer projektiven Transformation der Geschichte des Holocaust in eine sinnstiftende, sondern bleiben gegen nachträglichen Sinn und damit gegen identitätsstiftende Konstruktionen im gemeinsamen Gedenken verschlossen. Sie entziehen sich einer Vereinnahmung der Opfer für Konstruktionen im Interesse der Lebenden, wie sie typisch war vor allem für den „philosemitischen Habitus“ (Stern 1991, 356) der Nachkriegszeit. In der Einleitung zu einer Gedächtnisausstellung in Köln, *Monumenta Judaica*, 1964, hieß es: Die „Lehre der Geschichte birgt den Trost und die Aufgabe in sich, dass der Tod der Opfer für die Überlebenden nicht sinnlos gewesen sein darf. Gerade das Schicksal der Juden im nationalsozialistischen Einheitsstaat macht den absurden Anspruch des totalitären Staates auf den „ganzen“ Menschen in erschreckender Weise deutlich, einen Anspruch, dem nur mit der Wiederherstellung des ganzen Menschen begegnet werden kann.“ Das Wort Jude stehe „als Begriff für eine bestimmte menschliche Situation überhaupt, in der der Mensch dem Unrecht und dem Terror hilflos ausgeliefert ist“ (Monumenta Judaica 1964, 640). Die Verfolgungs- und Leidensgeschichte der Opfer wird hier zu einem heilsgeschichtlichen Auftrag überhöht, mit dem noch dem Tod in den Vernichtungslagern ein Versprechen universaler Humanität für die Zukunft abgenötigt wurde. Solcher Appell an Humanität und Zuversicht prägte Inhalte und Ausdrucksformen zeitgenössischer Erinnerung nicht nur in Deutschland. Auch die 1957 gegründete Anne-Frank-Stiftung in Amsterdam hob die universelle Botschaft der Menschenrechte als zentrale Lehre aus Anne Franks Tagebuch und Schicksal hervor, machte sie zu einer existenziellen und idealistischen, ohne auf politische und soziale Bedingungen ihrer Verletzungs- oder Realisierungsmöglichkeiten einzugehen.

Das Berliner Jüdische Museum verwirft die Verbindlichkeit eines Zentrums, einer gemeinsamen Perspektive, der Sinnstiftung „großer Erzählungen“ der Geschichte. Aber gelingt es Libeskind's Museum, verstanden als Gegenentwurf gegen die sakralen Raumprogramme traditioneller Museumsarchitektur, als deren Dekonstruktion und Infrage-

stellung, auch die Faszination von Opfererzählungen zu dekonstruieren? Eine mögliche Antwort auf diese Frage gibt ein Text, den Libeskind seinen Entwürfen für das Museum als Kommentar beigegeben und mehrfach veröffentlicht hat:

„Das Ereignis der Geschichte schlechthin ist der Holocaust. Die Juden konstituieren sozusagen die Avantgarde der Menschheit, die in ihrer eigenen Geschichte zu Asche verbrannt wurde. Müssen wir nicht Nagasaki und Hiroshima im Lichte dieses Avantgardetums sehen, in dem die Menschheit und die Geschichte zusammenzufallen scheinen? Dieses Ereignis der Geschichte mit seinen Konzentrationslagern und der Ausrottung bedeutet meiner Ansicht nach die Auslöschung, schlicht und einfach die Auslöschung einer bedeutungsvollen Entwicklung der Stadt Berlin und der Menschheit. Ich möchte nicht nur auf der materiellen Ebene zeigen, daß es eine Auslöschung gibt, sondern auch auf anderen Ebenen, denn sie zerschlägt jeden Ort, während sie zugleich etwas gibt, was keiner zu geben vermag. Eine Gabe von niemandem und für niemanden – die Bewahrung des Opfers; die Opfergabe, die die schützende Nachtwache über nichtvorhandenen Sinn ist. Darin liegt die Aufgabe der Architektur, der Künste und der Wissenschaften. Die Opfergabe einer Nachtwache über Sinn, der nicht da ist, sowie über Sinn, den es vielleicht – keiner weiß es – hätte geben können. Aus der Katastrophe, aus der Geschichte, erhebt sich, was nicht historisch ist. Und dem fürchterlich Entfernten entspringt das vertraute Flüstern“ (Libeskind 1994, 101f.).

In dieser Textsequenz stürzen die Verbrechen des 20. Jahrhunderts alle in den Abgrund derselben Katastrophe, in der „die Menschheit und die Geschichte zusammenzufallen scheinen“. Die historischen Katastrophen expandieren zu einer ontischen Gesamtkatastrophe, die, von diesem Ende her gesehen, zum einzig möglichen Ausgang der Geschichte und des Textes zu werden scheint. Die Metaphorik der Geschichtsverbrennung, der Zerschlagung jeden Ortes, der Auslöschung und Ausrottung fasst die Geschichte in Bildern einer Apokalypse, die auf die Lokalisierung in einem politischen, geographischen und zeitlichen Kontext verzichtet und keine spezifischen Fragen nach den Tätern, den Opfern, nach den besonderen Bedingungen dieser Katastrophen mehr stellt, sondern sie in einen globalen Kontext rückt.

Überwindet diese Universalisierung den Mythos der Sinnstiftung und Erlösung im Opfer? Die Rede einer „Opfergabe der Nachtwache über einen Sinn, der nicht da ist“ legt diese Deutung nahe. Dennoch bleibt der Text, so meine ich, befangen in einer zwar negativ gewendeten Faszination einer die Gemeinschaft – als Schicksalsgemeinschaft der „Menschheit“ – begründenden Vorstellung von Opfer, indem er diese Faszination durch die suggestive Kryptik des Bildes selbst erzeugt. Sie entspricht der

kryptischen Verslossenheit der *voids*, die erinnern an die Opfer, aber ohne Taten und Täter, ohne Orte und Zeiten zu benennen, und die damit tendieren zu einer Sakralisierung, die ahistorisch bleibt und stumm.

Die Globalisierung der Erinnerung an den Holocaust, die der zitierte Text von Libeskind 1988 vorgeführt hat, schreitet weiter voran. Das historische Ereignis tritt zurück, in seiner Folge jedoch hat sich eine Kultur des Opfer-Gedenkens entwickelt, die sich nicht am Modell der Heroisierung des Opfers für die Nation und andere Ziele, sondern am Modell des Holocaustgedenkens, an der Erinnerung an die Leiden der Opfer orientiert. Die postkonventionelle Erinnerungskultur gedenkt nicht der Heldentaten, sondern der Verbrechen der Nation, baut seltener Helden Denkmäler, sondern Mahnmale und Museen für die Opfer von Völkermorden. In ihrem Buch zur „Erinnerung im globalen Zeitalter“ sehen Levy und Sznajder die Globalisierung der Erinnerung an den Holocaust als Möglichkeit, das „Leiden Fremder in der Gegenwart“ zu integrieren in Strukturen der Erinnerung an „fremdes Leiden“. „Katastrophen der Vergangenheit könnten so relevant für die Gegenwart werden und damit eine Zukunft bestimmen, die jenseits nationalstaatlicher Koordinaten gedacht wird“ (Levy/Sznajder 2001, 191). Dieser Gedanke ist dem zitierten Text von Libeskind durchaus verwandt, und in diesem Zusammenhang sehen die Autoren auch das Jüdische Museum Berlin als Zeichen einer „kosmopolitischen Zeit“.

Aber können die Formen des Gedenkens an den Holocaust für die traumatischen Geschichten in aller Welt als globale Metapher dienen? Führt nicht das Angebot der kathartischen Einfühlung in die Opfer zu einer problematischen Vergemeinschaftung im Gedenken, die durchaus in der Tradition christlicher Leidensnachfolge gesehen werden kann, einer religiösen Tradition, auf die – wie auf andere religiöse Traditionen – diejenigen sich beriefen und berufen, die die Opfer in der Geschichte begründen und rechtfertigen? Bleibt nicht auch die Dekonstruktion der Tradition und Semantik sakraler Museumsarchitektur in Libeskind's Museum mit Gebäude und Text im Banne eben des Opfer-Pathos, das sie dekonstruieren will?

Einer der *voids*, die „entleerte Leere“ im Berliner Jüdischen Museum, ist als Raum des Gedenkens vorgesehen, Besucher können ihn von der sogenannten Achse des Holocaust aus betreten, eine schwere Tür fällt hinter ihnen zu, der Raum ist dunkel bis auf einen Spalt hoch über den Köpfen, durch den Tageslicht fällt, die Wände sind in rohem Beton belassen. Ich habe an anderer Stelle die Zumutung dieses Raums, die Aufforderung zur Einfühlung in die Opfer kritisiert (Offe 2002, 15). Aber

nicht nur die ganz verschiedenen Reaktionen anderer, vor allem auch jüngerer Besucher, auf diesen Raum lassen mich meiner eigenen Kritik gegenüber inzwischen skeptisch sein, sondern auch die Frage, wie anders denn als unter Rückgriff auf Elemente sakraler Raumprogramme, auf liturgische Rituale des Totengedenkens und andere Traditionsbestände öffentliches Gedenken an die Opfer des Holocaust möglich sein kann angesichts der Beschränktheit des gesellschaftlichen Repertoires solcher Formen und der Beschränktheit unserer Gefühlsrepertoires von Trauer, Schmerz, Schuld, oder deren Abwesenheit.

Ermöglichen „sakrale“ Raumprogramme trotz ihrer Traditionen neue Inhalte und Wahrnehmungen? Einige abschließende Überlegungen lassen das vermuten. Museen und Kirchen oder Tempel stehen nicht isoliert im Raum, sondern ihre Botschaften verschränken sich mit deren räumlichen, materiellen und diskursiven (und vielen anderen) Kontexten. Mögen auch Raum- und Opfersemantik noch in der Geste ihrer Dekonstruktion an die Traditionen des bürgerlichen Museums anknüpfen, die Adressaten des Jüdischen Museums sind andere als die, für die um 1800 und 1850 gebaut wurde. Sie sind keine Gemeinde, keine Gemeinschaft, keine Nation, sondern Bürger unterschiedlicher Herkunft in einer funktional differenzierten Gesellschaft, in der die traditionelle zentrale Bindekraft von Religion und Kultur oder ihrer Ausdrucksmedien nicht mehr wirkt, sondern in der die Pluralisierung von Informationen, Medien, Szenen zu ganz neuen Formen der Individualisierung, Fragmentierung und Lokalisierung einerseits, Globalisierung andererseits geführt hat. Die räumlichen und diskursiven Kontexte des Berliner Museums sind heterogene, mehrdeutige, sie zerfallen, allen zentrierenden baulichen Anstrengungen und Grandiositäts-Phantasien in der Berliner Stadtplanung der letzten Jahre zum Trotz. Die Struktur heutiger Stadträume lässt sich, anders als für die Museen von Boullée und Schinkel, nicht mehr beschreiben in Kategorien von Zentrum und Peripherie, verschiedene Religionen und Kulturen haben viele dezentrale Orte der Repräsentation entstehen lassen, Museen ebenso wie neue und andere Tempel und Heiligtümer, die nun ihrerseits die Autorität von Museen und deren Anspruch auf Repräsentation eigener und fremder Kulturen infragestellen. Die heutigen Innen- und Außenräume sind Räume konkurrierender Zeichen und konkurrierender Deutungen. Wenn sich über Trauer- und Gedenkrituale und sakrale Raumprogramme eine rituelle *community* herstellt, so nur zeitweilig und kaum in einer Weise, die identitätssichernde Botschaften für alle ermöglicht.

Vielleicht hat dieser Befund dazu geführt, dass im Gebäude des Jüdischen Museums Schilder die Besucher darauf aufmerksam machen, was der Architekt wollte, dass die Besucher empfinden sollten. Vor dem Eingang zum Holocaust-Turm steht:

Daniel Libeskind sagt: „Im Holocaust-Turm sind wir isoliert: Zwar können wir Geräusche hören und Licht sehen, doch wir sind abgeschnitten vom Leben draußen und von einer Sicht auf die Stadt. So erinnert der Holocaust-Turm an all die Menschen, die während der Deportation und in den Konzentrationslagern eingesperrt waren.“

Man könnte sich kaum eine wirkungsvollere Dekonstruktion des „Sakralen“ vorstellen als diese Gebrauchsanweisung. Mit kontrollierendem Gestus wird hier eingefordert, was doch an Gedächtnis an die Opfer weder institutionell noch individuell verfügbar ist. Die Fallhöhe zwischen der Banalität dieser Aufforderung und dem, was geschehen ist, stellt jedoch diese Unverfügbarkeit zugleich wieder her. Der in dieser Beschreibung sich äußernde Entzug an Vertrauen in Deutungskonsens und Gedächtnisgemeinschaft enthebt allerdings niemanden der Frage danach, wie denn Museen und deren Raumprogramme aussehen könnten, in denen den Frommen ebenso wie den Nicht-Frommen ein Gedenken an die Opfer ermöglicht würde: ein Gedenken, das die Opfer nicht in den Dienst anderer Ziele stellt, das sie nicht der vordergründigen Identifikation preisgibt, ihnen kein Trostversprechen abringt, das die Differenzen ihrer Todes- und ihrer Lebensgeschichten erhält, ein Gedenken, das der unhintergehbaren „anamnetischen Solidarität“ mit den Opfern verpflichtet bleiben und die Sinnstiftung von Opfererzählungen überwinden würde.

„Es ist nicht wahr, daß die Opfer mahnen, bezeugen, Zeugenschaft für etwas ablegen, das ist eine der furchtbarsten und gedankenlosesten, schwächsten Potentisierungen. [...]

Auf das Opfer darf keiner sich berufen. Es ist Mißbrauch. Kein Land und keine Gruppe, keine Idee, darf sich auf ihre Toten berufen.

Aber die Schwierigkeit, das auszudrücken. Manchmal föhl ich ganz deutlich die eine oder andere Wahrheit aufstehen und föhle, wie sie dann niedergetreten wird in meinem Kopf von anderen Gedanken oder föhle sie verkümmern, weil ich mit ihr nichts anzufangen weiß, weil sie sich nicht mitteilen läßt, ich sie nicht mitzuteilen verstehe oder weil gerade nichts diese Mitteilung erfordert, ich nirgends einhaken kann und bei niemand“ (Bachmann 1993, 335).

*Eine geringfügig veränderte Fassung des Textes findet sich in Brigitte Luchesi/Kocku von Stuckrad (Hg.): Religion im kulturellen Diskurs. Festschrift für Hans G. Kippenberg zu seinem 65. Geburtstag. Berlin/New York: Walter de Gruyter 2004*

## Literatur

- Bachmann, Ingeborg (1993): Auf das Opfer darf keiner sich berufen. In: Werke, Bd. 4. München, Zürich
- Bürger, Christa (1977): Der Ursprung der bürgerlichen Institution Kunst. Frankfurt/M.
- Daston, Lorraine/Katharine Park (2002): Wunder und die Ordnung der Natur. Berlin
- Fliedl, Gottfried/ Karl-Josef Pazzini (1996): Museum-Opfer-Blick. Zu Etienne Boullées Museumsphantasie von 1783. In: Fliedl, G. (Hg.): Die Erfindung des Museums. Wien, 131-158
- Heinrich, Klaus (1980): Museumsgesellschaft. Ein Interview mit K.H. In: Kurnitzky, Horst (Hg.): Kunst-Gesellschaft-Museum. Berlin
- Hochreiter, Walter (1994): Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914. Darmstadt
- Hoffmann-Axthelm, Dieter (1995): Die Rettung der Architektur vor sich selbst. Zehn Polemiken. Braunschweig/Wiesbaden
- Hoffmann-Curtius, Kathrin (1989): Altäre des Vaterlandes. Kultstätten nationaler Gemeinschaft in Deutschland seit der Französischen Revolution. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 283-308
- Kudraß, Eva (2002): Integration, Identifikation, Versöhnung? Zur Konzeption und Realisierung des Jüdischen Museums Berlin. Magisterarbeit (unveröffentlicht), Bremen
- Levy, Daniel/Natan Sznajder (2001): Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust. Frankfurt/M.
- Libeskind, Daniel (1994): Between the Lines. In: Müller, Alois M. (Hg.): Daniel Libeskind. Radix-Matrix. München, New York, 100-102
- Monumenta Judaica (1964): 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein. Katalog, Köln
- Offe, Sabine (2000): Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich. Berlin
- Offe, Sabine (2002): Jüdische Museen. Über geschützte und ungeschützte Räume. In: transversal, 3. Jg., 1/2002, 3-17
- Schrade, Hubert (1936): Die ästhetische Kirche. In: Schicksal und Notwendigkeit der Kunst. Leipzig, 53-77
- Stern, Frank (1991): Im Anfang war Auschwitz. Antisemitismus und Philosemitismus im deutschen Nachkrieg. Gerlingen

# JÜDISCHE MUSEEN IM KAISERREICH UND IN DER WEIMARER REPUBLIK

## Utopieersatz oder Selbstvergewisserung?<sup>1</sup>

KATHARINA RAUSCHENBERGER

### Einleitung – Judentum als Wissenschaft

„Der Kampf um die religiösen Interessen des Judentums ist überflüssig geworden“, befand 1851 Zacharias Frankl anlässlich der Gründung der Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums.

„Die Gemüter haben sich ganz und gar von diesem Gebiete abgewendet. Bei alledem hat das Ende des Kampfes wenig Befriedigendes. Nicht Siegesruf begleitet ihn, sondern dumpfes, ödes Stillschweigen. Das Streben einer den Interessen des Judentums gewidmeten Zeitschrift muß demnach heute darauf gerichtet sein, für den Inhalt des Judentums die erschlafte Glaubensgemeinschaft empfänglich zu machen. Und da sind nur *Geschichte* und *Wissenschaft* des Judentums die wirksamsten Hebel, um die abgespannten Geister wieder in Bewegung zu setzen und erneute Teilnahme für das Höhere zu erwecken. Die Zeitschrift wird daher in erster Linie die Vergangenheit unserer Gemeinschaft in helles Licht zu setzen und die Macht der Glaubenskraft zu vergegenwärtigen suchen. Sie wird zugleich dem Historiker Material und dem gebildeten Leser Anregung und Belehrung zu geben trachten. [...] Ohne *Wissenschaft* kein Judentum“ (Brann 1907, 2).

Der so Klagende stellte die religiöse Indifferenz an den Pranger, die er nach den Ereignissen von 1848 bei den Juden feststellte. Diese hatten große Hoffnungen auf die politische Partizipation des Paulskirchenparlaments und auf die Liberalisierung ihrer Lebensverhältnisse gehegt. Diese Hoffnungen hatten sich um 1850 zerschlagen, nun galt es die Orientierungslosigkeit der Juden aufzufangen. Zacharias Frankl war Experte für jüdisch-religiöse Literatur, er arbeitete auf dem Gebiet der mosaich-

---

1 Dem Aufsatz liegen die längeren Ausführungen meiner Dissertation zugrunde, siehe Rauschenberger 2002.

talmudischen Rechtsentwicklung und beschäftigte sich mit der Geschichte des jüdischen Hellenismus und der Halacha, der jüdischen Aufklärung. Seine in Dresden gegründete Monatsschrift ging der Öffnung des „Jüdisch-theologischen Seminars (Fraenckelscher Stiftung)“ in Breslau um drei Jahre voraus. Sie war die erste Institution, die die Rabbinerausbildung mit der neubegründeten „Wissenschaft des Judentums“ verband und sich der historisch-kritischen Methode bediente. Frankl arbeitete in beiden Projekten eng zusammen mit dem Historiker und Religionswissenschaftler Heinrich Graetz.

Der Begriff von der „Wissenschaft des Judentums“ geht zurück auf die 1822 von dem Historiker Leopold Zunz herausgegebene „Zeitschrift für die Wissenschaft des Judentums“. Zunz wirkte wesentlich darauf hin, dass jüdische Religion im Kontext mit der zeitgenössischen Universal- und Kulturgeschichte gesehen wurde. Jüdische Literatur und Tradition sollten mit den Methoden der klassischen Philologie und der kritischen Geschichtsschreibung beurteilt werden, um ihre Zeitgemäßheit zu überprüfen (Wiese 1999, 59ff.). Dieser Zugang zur jüdischen Lehr- und Lerntradition war etwas grundsätzlich Neues. Es stellte althergebrachte Praktiken in Frage und unterstellte sie einem säkularen Prinzip. Obgleich die Wissenschaft des Judentums angetreten war, um dem Relevanzverlust des Judentums im 19. Jahrhundert durch die Formulierung moderner Ziele entgegenzutreten, trug sie doch zu seiner Relativierung bei und konnte selbst den Prozess der Konfessionalisierung nicht aufhalten.

Die voremanzipatorische Einheit von Volk, Kultur und Religion war zerstört. Der Kampf um die rechtliche Emanzipation brachte viele Juden dazu, traditionelle Lebensformen aufzugeben und als Minderheit in der Mehrheitsgesellschaft aufzugehen. Bis Mitte des 19. Jahrhunderts sahen die Juden ihr politisches Ziel darin, zur Überwindung der ständestaatlichen Gesellschaft zugunsten einer als freiheitlich und egalitär gedachten bürgerlichen Ordnung beizutragen, deren gleichberechtigte Mitglieder sie sein wollten. Die abgebrochene Freiheitsbewegung Mitte des 19. Jahrhunderts und das Auftreten des Antisemitismus auch und vor allem in den Kreisen des deutschen Bildungsbürgertums seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ließen diese Stimmung bei den Juden kippen (Rürup 1975; Mosse 1985; Mosse 1990, 168-180). In einer umfassenden „Krise der Assimilation“ (Wiese 1999, 42) begann man daran zu zweifeln, ob es je gelingen werde, in der christlich geprägten Mehrheitsgesellschaft voll anerkannt zu werden. Eine Welle der Rückbesinnung auf jüdische Tradition und jüdische Werte begann und die Juden der folgen-

den Epoche seit der Jahrhundertwende fragten, was das Judentum im Wesentlichen definiere.

Die Wissenschaft des Judentums war dem ausgehenden 19. Jahrhundert ein Instrument zur Selbstvergewisserung der Juden in Deutschland und zwar in einer Weise, die den Wert der jüdischen Geschichte und Kultur aufzeigte, um dem Judentum auch zukünftig eine Rolle in der Weltgeschichte zu sichern. Einer der Autoren der Franklschen Monatschrift, Wolf Landau, formulierte seine Erwartungen an diese Wissenschaft, die sehr von der Utopie einer jüdischen Partizipation getragen waren:

„Die Wissenschaft, die klare reine Erkenntniß der Religion, ist die einzige Berechtigung unseres Daseins als Volk, wenn man diesen Namen einer, nicht politisch gesonderten, aber ein wesentliches Moment zur Vervollkommnung und Veredelung der Menschheit vertretenden Gesamtheit geben darf.“ Mit ihr habe das jüdische Volk einen „Rang in der civilisirten Menschheit errungen, den es gegenwärtig mit Ruhm behauptet“ (Landau 1852, 485 und 492).

Zur Fortführung dieses Auftrags forderte Landau für Deutschland die Schaffung eines Rabbinerseminars, das den theologischen und wissenschaftlichen Nachwuchs garantiere. Der Text lässt erkennen, dass Religion kein lebenspraktisches Phänomen, sondern ein wissenschaftliches Forschungsfeld werden sollte, das auf dem Umweg rationaler Erkenntnis wieder eine Verbindung von Volk und Religion schaffen sollte – ein Verfahren, mit dem sich das Judentum kulturell auf den Stand der modernen christlichen Gesellschaft stellte.

Vor diesem Hintergrund müssen Museumsgründungen von Juden im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts gesehen werden. Museen überhaupt waren in diesem Zeitraum ein außerordentlich populäres Mittel, erzieherische und volksbildnerische Aufgaben wahrzunehmen. Dahinter steckte der Gedanke, durch Bildung an einer egalitären Bürgergesellschaft teilhaben zu können. Im jüdischen Bereich entwickelte sich gar ein ganzes Spektrum wissenschaftlicher Ansätze, die man für den Bildungsauftrag nutzbar machen wollte. Neben dem Interesse, ästhetisch und künstlerisch Wertvolles auszustellen, ging es auch um Gegenstände des Alltags, denen eine kulturhistorische Bedeutung beigemessen wurde oder an denen sich Merkmale einer Volksseele widerspiegelten, wie die Veranstalter glaubten. Jüdische Museen im Kaiserreich und in der Weimarer Republik entstanden im Bereich der Volkskunde, des Kunstgewerbes, der Kunstgeschichte und der Landesgeschichte. An ihnen lassen sich unter-

schiedliche Deutungsmuster für die Auffassung vom Judentum in der modernen Gesellschaft ablesen, die hier im Folgenden geschildert werden sollen.

### **Jüdische Volkskunde – Rückzug in die Nostalgie**

In Deutschland entwickelte sich jüdische Museologie mit der Absicht, den Eigenwert jüdischer Tradition und Kultur herauszustellen. Hierzu fanden sich unterschiedliche Ansätze. Ihnen gemeinsam war das Lamento vom Erosionsprozess des Judentums, das auch schon die Begründer der „Wissenschaft des Judentums“ zur Mitte des Jahrhunderts im Munde führten:

„Nichts steigert den Wert eines Gutes höher, als die Gefahr es zu verlieren. Diese Gefahr droht einem jeden Volksstamm, je mehr seine Eigenart der alles ausgleichenden modernen Bildung zum Opfer fällt. [...] Und wenn anderswo moderne Bildung und Grosstadtluft das Volkstum gefährden, wo wüten sie verheerender als in der Judenheit?“ (Maretzki 1907, 160).

Diese Warnung bildete den Auftakt zur Gründung der „Gesellschaft für jüdische Volkskunde“ in Hamburg. Sie nahm sich vor, jüdisches Volksbewusstsein dadurch, wie sie meinte, wieder herzustellen, indem sie alten Sitten und Gebräuchen, alten Redewendungen und Witzen nachspürte und diese zu reanimieren suchte. Allein in dem Ursprünglichen, Triebhaften, Kunstlosen zeigte sich in den Augen der jüdischen Volkskundler um den Hamburger Rabbiner Max Grunwald die Seele eines Volkes, seine Natur. Sie zu entdecken und zu erhalten, machte sich die jüdische Volkskunde 1897 zur Aufgabe. Ihre gegenständlichen Überreste zu sammeln und in einem Museum zu vereinen, war einer ihrer Programmpunkte.

Die Juden waren in der Angst um den Verlust ihrer Identität nicht allein. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts formierte sich die Volkskunde zu einer Wissenschaft, die die Spezifik einzelner Volksgruppen ergründen und durch deren Vergegenwärtigung in die Zukunft fortschreiben wollte. In ihrer Rhetorik stellte die Volkskunde Bildung in einen Zusammenhang mit Degeneration. Frisch und lebensfähig sei allein „das natürliche Denken und Empfinden“, zu dem man die Menschen wieder hinführen müsse (Dieterich 1902, 171). Es ging der Volkskunde darum, die Seele der Völker zu erkunden, sie in dem historischen Prozess aufzuspüren als ein unveränderliches Merkmal jenseits des Historischen. Die Volkskunde stärkte die spezifischen Eigenheiten der Volksgruppen, die im wil-

helminischen Deutschland nicht identisch mit der deutschen Nation waren. Die Autonomie der Württemberger, Bayern und Hessen etwa gegenüber dem Nationalstaat zu festigen, war den Volkskundlern ein Anliegen. Für die deutschen Juden war dieses Forschungsprogramm ein bestechendes Unternehmen. Nach dieser Ansicht konnten auch die Juden sich als Volk mit bestimmten Eigenschaften verstehen und fühlen, ohne dadurch in Konflikt mit ihrer staatsbürgerlichen Loyalität zu kommen. Die Volkskunde bot ein akzeptables Interpretationsmuster, sich gleichzeitig als Jude und als Deutscher fühlen zu können.

Daher teilte die „Gesellschaft für jüdische Volkskunde“ die Notwendigkeit des „Wieder-Kundig-Werdens“ ursprünglicher Lebensverhältnisse und Empfindungen. Sie übernahm den Gegensatz zwischen „falscher Kultur“ und „echtem Denken und Vorstellen“ und huldigte wie die allgemeine Volkskunde einer Zivilisationskepsis, die sie wissenschaftlich zu begründen suchte. Typisch für die Arbeitsweise der Volkskundler war ihre Fixierung auf mündliche Quellen, auf Nichtformiertes und -ko diertes. Sie waren nicht an den durch Bildung „verzerrten“ Ausformungen der Hochkultur eines Volkes interessiert, sondern an dem Alltäglichen, dem Unbewussten, das sie für „echt“ hielten.

Die jüdische Volkskunde begegnete durch ihre Besinnung auf das Vorzivilisatorische, Mystische bewusst oder unbewusst einer Kritik, die schon ganz zu Beginn der Sammlungsaktionen jüdischen Kulturguts mit Sorge vorgetragen wurde. Jüdische Architekten, Archäologen und Kunstverständige machten früh schon ihren Bedenken Luft, ob die so genannte „jüdische Kunst“ sich neben der „christlichen“ überhaupt sehen lassen könne, ob man nicht für die Sache des Judentums mehr tue, wenn man jüdisches Zeremonialgerät der öffentlichen Aufmerksamkeit entziehe. Beispielsweise gaben Mitglieder des Elsässischen Museumsvereins zu bedenken, dass ihre Sammlung möglicherweise besser in eine andere jüdische Sammlung zu integrieren sei, statt sie dem Elsässischen Museum in Straßburg anzugliedern, wo sie mit anderen Objekten Elsässischer Volkskunst für ein Elsässisches Bewusstsein Partei nehmen sollte. Das ausschlaggebende Argument dabei war nicht die falsche Platzierung in einem nichtjüdischen Kontext, sondern die Furcht, die Sammlung könne nicht „bedeutend genug“ sein, um auf Dauer neben den „christlichen“ Zeugnissen zu bestehen (Anonym 1908). Auch der Kasseler Architekt Fritz Epstein argumentierte für einen unabhängigen Weg jüdischer Museologie und warnte davor, ein „jüdisch-germanisches Nationalmuseum“ in das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg integrieren zu wollen:

„Wer sich mit der Sache beschäftigt hat, weiß, daß das, was wir außer dem bereits Bekannten finden werden, allzu hochgespannten Erwartungen kaum genügen wird. In der Hauptsache werden einfache, sogar primitive Gegenstände und Bauten aufgedeckt werden können [...]. Eine derartige Sammlung dürfte sich kaum neben den schönsten Stücken kirchlicher und profaner Kunst eines Museums, etwa des Germanischen in Nürnberg, behaupten können. Sie würde ein Aschenbröddasein führen, da der Laie unbewußt falsche Vergleiche ziehen würde mit einer Kunst, die aus anderen Verhältnissen heraus entstanden ist, die ihm schöner und interessanter dünkt und der er bei einem Besuche des Museums den Vorzug geben würde“ (Anonym 1912, 336f.).

Die jüdische Volkskunde hielt also genau in dieser Hinsicht ein Hintertürchen offen, indem sie es gerade als Qualitätsmerkmal ansah, „kunstlose“ Gegenstände für die eigene Kultur sprechen zu lassen. Ihre Integrationskraft lag darin, Lebenswirklichkeiten der Vormoderne als idealtypische jüdische Milieus zu zeichnen und damit ein Gefühl der Nostalgie heraufzubeschwören, das authentisch Jüdisches nicht im Kampf gegen den Antisemitismus und für bürgerliche Rechtssicherheit sah, sondern in der geschlossenen Lebenswelt der osteuropäischen Shtetl und der mittelalterlichen Judengassen in Deutschland (Cohen 1998, 187ff.; Cohen 1995). Die jüdische Volkskunde entschärfte aktuelle politische und soziale Probleme, indem sie den Blick auf die vermeintlich intakte Vergangenheit lenkte und für Beschaulichkeit und Stillstand plädierte.

### **Kunst und Kunstgeschichte – zwei Museumskonzepte von unterschiedlicher politischer Tragweite**

Erfüllten Kunstmuseen in der Frühphase ihrer Entstehung im 18. Jahrhundert die Funktion, das Ästhetische in die Sphäre des Sakralen zu erheben, so hatten sie diese im bürgerlichen Zeitalter weitgehend eingebüßt. Im Vordergrund standen nun memorative und edukative Aufgaben, die die bürgerliche Gesellschaft auf einen gemeinsamen Kodex verpflichten sollten, an dem zu partizipieren theoretisch allen über die An eignung von Bildung möglich sein sollte. „Geschmack“ wurde zu einem Kriterium, gesellschaftliche Konformität herzustellen, schon bald aber auch zu einem Distinktionsmittel zwischen gesellschaftlichen Gruppen (Hochreiter 1994; Vahrson 1995). So egalitär wie gedacht funktionierte die bürgerliche Gesellschaft keineswegs und auch in dem Bereich der Bildung, der allen zugänglich sein sollte, war das Bildungsbürgertum bemüht, sich gegen Parvenüs abzugrenzen, die die Werte und Inhalte ja

bloß erworben, aber nicht verinnerlicht hätten, so der dünnkelhafte Vorwurf (Luhmann 1995, 269; Lässig 1998, 211-236).

Frankreich war das erste Land, in dem das Judentum mit künstlerischen Kriterien in Verbindung gebracht wurde. Auf der „Exposition Universelle“ in Paris im Jahr 1878 wurde erstmals für ein breites nichtjüdisches Publikum ein Raum mit jüdischem Zeremonialgerät ausgestellt. Der Sammler dieser Objekte, Isaac Strauss, setzte diese hier zum ersten Mal einer allein ästhetischen Betrachtungsweise aus und schuf damit überhaupt erst die Grundlage für eine kunsthandwerkliche Vergleichbarkeit. Sie sollten Zeugnis geben für die „jüdischen Leistungen auf dem Gebiet der Ästhetik“ (Feldman 1995, 44). Die Transformation des Judentums innerhalb der modernen bürgerlichen Gesellschaft, in deren Verlauf Gegenstände von rituellem Wert zu Gegenständen von ästhetischem wurden, war erst mit einem gewissen zeitlichen Abstand zu der Generation möglich, die sich der Emanzipation mit ganzem Herzen verschrieben hatte. Erst in der dritten und vierten Generation wurden die Objekte des jüdischen Zeremoniells als überlieferungswert entdeckt und einem neuen Zweck zugeführt. Die Neukontextuierung jüdischer Zeremonialgeräte in einem neuen sozialen Raum, dem Museum, ist ein Phänomen, das besonders die Anthropologie beschäftigt hat. George Stocking sah in der Musealisierung von Gegenständen mit ehemals spiritueller Bedeutung eine Resakralisierung unter neuen Spielregeln, die u.a. den Gesetzen des Marktes zu gehorchen hätten (Stocking 1985, 6).

Das Anliegen des Sammlers, Gegenstände des jüdischen Kultus als Kunstgegenstände zu etablieren und damit zum Ansehen der Juden international beizutragen, ging in sofern auf, als die Objekte große Aufmerksamkeit von nichtjüdischen Besuchern erhielten. Die Sammlung wurde später in das Musée Cluny aufgenommen, das christliche Gegenstände von hohem künstlerischen Wert sammelte. Allerdings kam der jüdische Charakter der Objekte, ihre Funktion im religiösen Leben, kaum zum Ausdruck. Viel mehr trug zum Prestige der Strauss'schen Sammlung bei, dass sie nach der Logik ihrer Aufstellung für die Entwicklung der französischen Kunst sprach. Nicht jüdischer Nationalismus, sondern nationalstaatlich-französischer war hier gefragt und wurde wohlwollend anerkannt (Rauschenberger 2002, 28-34).

In Deutschland hatten die Anregungen aus Frankreich, aber auch die Ideen der „Anglo-Jewish Historical Exhibition“ 1887 in London sowie das Programm des 1897 in Wien eröffneten Jüdischen Museums Vorbildcharakter in den Vereinen zur Gründung jüdischer Museen.

Hier jedoch wurden die Sammlungen von Liebhabern begonnen, die zunächst alles andere als Fachleute auf diesem Gebiet waren. Legendär ist die Gründung der „Gesellschaft zur Erforschung jüdischer Kunstdenkmäler“ in Frankfurt/Main durch Heinrich Frauberger, einen Christen. Frauberger war Direktor des Kunstgewerbemuseums in Düsseldorf und stürzte sich auf das, wie er meinte, durch ihn definierte neue Forschungsgebiet, ohne die religiösen oder sprachlichen Kenntnisse mitzubringen, die Voraussetzung zur Gruppierung und Interpretation von Gegenständen des Ritus waren und sind. Er nahm sich vor, ein Formenspektrum jüdischer Zeremonialgeräte zu entwerfen, das für die spätere Wissenschaft einmal die Grundlage für eine vergleichende Betrachtung sein sollte. Darüber hinaus wollte er eine lückenlose Vorbildersammlung anbieten, an der sich Künstler und Handwerker in ihrem Schaffen orientieren könnten. Als einer der ersten begann Frauberger selbst mit einer Sammlung jüdischen Ritualgeräts, allmählich folgten andere nach. Frauberger's Bemühungen fanden in einer sich entwickelnden Fachwelt viel Anerkennung. Sie sah sich von ihm darin bestärkt, Argumente gegen die Unterstellung vom „Schönheitshass der Hebräer“ zu sammeln, wie es der Orientalist und Bibliograph Moritz Steinschneider mit Bezug auf das Wiener Jüdische Museum formulierte. Auch der Religionsphilosoph, Historiker und Kunstgelehrte David Kaufmann sah im Sammeln jüdischer Kunstgegenstände ein wirksames Mittel zur Bekämpfung der „Fabel vom Hasse der Synagoge gegen alle Kunst“ (Steinschneider 1898; Kaufmann o.J., 8).

Der hohe Stellenwert der Kunst für die Anerkennung des Judentums als eigenem Gefüge hängt eng mit dem emotionalen Zugang zusammen, den die Kunst erfordert und ermöglicht. Der Soziologe Niklas Luhmann gibt hierzu eine Erklärung: Durch Imagination biete die Kunst die Chance, Distanz zur Realität zu schaffen und neue Ordnungsmöglichkeiten zu entdecken. Keine andere Deutung der Wirklichkeit etwa durch die Sprache oder die Religion ermögliche denselben Grad von Freiheit und Autonomie wie die Kunst, so Luhmann (Luhmann 1995, 226ff.). Der Kunst wird demnach zugetraut, auf die Lebensgestaltung der Menschen subtil Einfluss zu nehmen. Die Sprache, die nicht den Umweg über die Imagination geht und auf die Herstellung eines Konsenses zwischen den Gesprächspartnern angewiesen ist, ist hier sehr viel eingeschränkter. Und auch die Religion bietet nach Luhmann nicht das Maß an Freiheit, da sie zwar imaginierte Bilder evoziert, diese beruhen jedoch nicht auf der Wahrnehmung und haben mit der Realität wenig zu tun. Die Kunst ist daher potentiell imstande, Utopien zu entwerfen und in das reale Leben

einzugreifen. Entsprechend nahm sie in der nationalen Selbstdarstellung der Völker einen hohen Rang ein.

Wie schon auf der „Exposition Universelle“ in Paris stand die Suche nach dem „Nationalstil“ der einzelnen Völker im Vordergrund. Die jüdische Beteiligung wurde dabei der national-französischen untergeordnet. Allein in jüdischen Kreisen wurde sie als Zeichen eigenen Ausdruckswillens gewertet. Eine radikale Position in Bezug auf die Kunst bezogen in Deutschland national-jüdische Kreise. Zur Beschreibung des eigenen Gruppenstatus<sup>7</sup> und zur Rechtfertigung der Vokabel „Volk“ entwickelten die Kulturzionisten um Martin Buber ein pathetisches Bild von der Rolle der Kunst in einem jüdischen Palästina (Bertz 1991; Buber 1920, 57-66; Buber 1901, Sp. 7-10).

„Denn in dem künstlerischen Schaffen“, schrieb Buber 1901, „sprechen sich die spezifischen Eigenschaften der Nation am reinsten aus; alles, was diesem Volke, und nur ihm, eigen ist, das Einzigartige und Unvergleichbare an ihm, findet greifbare lebendige Gestalt in seiner Kunst. So ist unsere Kunst der schönste Weg unseres Volkes zu sich selbst“ (Buber 1901, 64).

Auch wenn diese Zirkel keinen direkten Einfluss auf die in Deutschland entstehende jüdische Museumslandschaft nahmen, prägten sie doch die Debatten in diesem Umfeld mit. Die wichtigste und unvermeidliche Frage war die von der Definition einer „jüdischen Kunst“.

Obwohl Heinrich Frauberger bereits 1897 mit der Gründung seiner Gesellschaft initiativ wurde, konnte ein jüdisches Museum in Frankfurt erst 1922, nach seinem Tod, eröffnet werden. Der erste Angestellte dieses „Museums jüdischer Altertümer“ war Erich Toeplitz. Als junger jüdischer Kunsthistoriker suchte er seine Forschungen stärker in einen innerjüdischen Kontext zu setzen. Dies verband ihn mit Rudolf Hallo, der 1927 eine jüdische Abteilung im Hessischen Landesmuseum in Kassel aufbaute, und mit Rahel Wischnitzer-Bernstein, die zwischen 1936 und 1938 Mitarbeiterin am Jüdischen Museum in Berlin war. Sie widmeten sich Gegenständen für den rituellen Gebrauch in Synagoge und Haus und grenzten so den Begriff der „jüdischen Kunst“ von nationalen Deutungsmustern ab. Diese hatten als „jüdisch“ definiert, was von Juden geschaffen worden war, unabhängig davon, ob das Objekt selbst mit der Religionsausübung in Zusammenhang stand. Toeplitz, Hallo und Wischnitzer-Bernstein verglichen Formen, Symbolik, Material und Funktion der Gegenstände und interpretierten sie aus dem Zusammenhang ihrer unmittelbaren Entstehungsgeschichte heraus. Sie betrieben jüdische Kunstgeschichte nicht mit dem Ziel, einen „jüdischen Stil“ zu

entdecken. Ihre Forschung scheute sich nicht, die Einflüsse der christlichen Umwelt auf die jüdischen Kunstgegenstände zu benennen und sie dennoch in wichtigen Aspekten wie der Symbolik oder der Funktion nach Merkmalen der jüdischen Überlieferung zu untersuchen. Da sie ihre Aufgabe durch die Existenz jüdischen Zeremonialgeräts als legitimiert ansahen, beteiligten sie sich nicht an einem Kulturvergleich zwischen christlicher und jüdischer Kunst und stießen sich daher auch nicht daran, vor allem mit Gegenständen der so genannten Volkskunst zu tun zu haben. Rahel Wischnitzer-Bernstein sah darin gerade einen besonderen Zauber, da Produkte der ungeschulten Hand so viel mehr Detailverliebtheit und kindliche Kreativität zeigten als die aus den großen Kunstschulen der Städte. Und Rudolf Hallo entwickelte aus der Volkstümlichkeit vieler Produkte seine Theorie von der spezifischen Nähe der jüdischen Bevölkerung einer Region zur christlichen, die in ihren Arbeiten so viel Verwandtes aufwies (Wischnitzer-Bernstein 1927, 60-62; Hallo, Jüdische Volkskunst, 1928; Hallo, Jüdische Kult- und Kunstdenkmäler, 1928).

„Jüdische Kunst“ im kulturzionistischen Verständnis, d.h. in erster Linie die bildende Kunst und hier besonders die moderne Malerei, fand im deutschen Museumswesen kaum einen Niederschlag. Der Gründer des Jüdischen Museums Berlin, Karl Schwarz, bediente mit der von ihm eingerichteten „Ruhmeshalle“ (Berliner Tageblatt 1933) im Eingang des Museums auch die national orientierte Klientel der Berliner Gemeinde. Die übrigen Räume des Museums jedoch entsprachen ziemlich genau dem kulturhistorischen Mischtyp, den alle jüdischen Museen in Deutschland bildeten. Erst nachdem Karl Schwarz an das Kunstmuseum nach Tel Aviv gegangen war, baute er dort eine Sammlung bedeutender jüdischer Künstler aus Europa auf.

Dagegen war jüdische Kunstgeschichte quasi ein Produkt des jüdischen Museumswesens. Sie trat von dem politischen Willen mancher Kunstsammler zurück, die Gleichwertigkeit der „jüdischen Kunst“ mit der anderer Nationen belegen zu müssen. Sie verfolgte auch nicht die Absicht, die aktuelle Kunstproduktion im jüdischen Sinne zu beeinflussen und mit einem nationalen Auftrag im Hinterkopf die jüdische Gemeinschaft auf einen bestimmten stilistischen Ausdruck einzuschwören. Die jüdische Kunstgeschichte wandte ihren Blick in die Vergangenheit, zeichnete Einflüsse nach und benannte Typisches. Damit griff sie sicher weniger in die Politik ein als die zeitgenössische Kunst selbst. Dennoch bedeutete die Neugründung dieser Disziplin eine Vergewisserung eige-

ner Wurzeln, die möglicherweise nicht spektakulär, dennoch aber spezifisch waren.

### **Jüdische Historiographie im Museum – Kompensation für einen Utopieverlust**

Länger schon als Volkskunde und Kunstgeschichte wurde die jüdische Geschichtswissenschaft als Methode angesehen, jüdische Identität zu beschreiben. Als Disziplin innerhalb der „Wissenschaft des Judentums“ war es von vorneherein ihre Aufgabe, die spezifischen Erfahrungen von Juden in der Geschichte nachzuzeichnen. Heinrich Graetz, einer der ersten Dozenten am Breslauer „Jüdisch-Theologischen Seminar (Fraenckelscher Stiftung)“, begründete mit seinem 11-bändigen Werk „Geschichte der Juden von der ältesten Zeit bis auf die Gegenwart“ eine selbstständige jüdisch-nationale Geschichtsschreibung. Darin beschränkte er das Aktionsfeld der Juden auf den intellektuellen und religionsphilosophischen Bereich. Von der darin angelegten Passivität der Juden in der Geschichte suchten sich spätere Historikergenerationen zu lösen. Durch die stärkere Betonung der Interaktivitäten zwischen Juden und Nichtjuden, die sich vor allem aus dem Studium externer, d.h. nichtjüdischer, Quellen ergab, wurden andere Bereiche der Historiographie wie die Rechts- und Wirtschaftsgeschichte auch für die jüdische Geschichte erschlossen (Elbogen 1930, 7f.; Herlitz 1964, 78ff.). In Breslau wesentlich wirksam war hier Markus Brann, der 1891 Graetzens Nachfolger am Jüdisch-Theologischen Seminar wurde. Diese Entwicklung ist deshalb hier bedeutsam, weil einige Dozenten des Breslauer Seminars Ende der 1920er Jahre in dem „Verein Jüdisches Museum e.V. zu Breslau“ aktiv wurden.<sup>2</sup> Die von diesem Verein 1929 durchgeführte Ausstellung „Das Judentum in der Geschichte Schlesiens“ griff als ein Beitrag zur schlesischen Landesgeschichte die moderne Entwicklung innerhalb der allgemeinen Historiographie auf. Landesgeschichte bot nach dem verlorenen Ersten Weltkrieg nicht nur die Möglichkeit, den großen Fragen der Nationalgeschichte auszuweichen und sich auf Detailstudien zu verlegen. Sie arbeitete auch methodisch mit neuen Vorgaben. Unter dem Begriff der Kulturgeschichte brachte sie die verschiedenen Zweige der Historiographie mit anderen Fachrichtungen wie der Geographie, Geologie und der

---

2 Diese waren Dr. Israel Rabin, Dr. Isaak Heinemann, Dr. Michael Guttmann, Dr. Albert Lewkowitz, Dr. Louis Lewin und Dr. Aaron Heppner vom Breslauer Synagogenarchiv.

Volkskunde in Verbindung. Damit sollten Kausalitäten und Kontexte, Vielschichtigkeiten und Bedingtheiten erfasst werden. Die Kulturgeschichte, wie sie von Karl Lamprecht entwickelt worden war, wandte sich damit gegen die Universal- und Ideengeschichte des 19. Jahrhunderts und führte dazu, sich der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte stärker zu öffnen. Nicht nur aus arbeitspraktischen, vor allem aus systematischen Gründen beschränkte sie sich darauf, die „Kulturmorphologie“ einer Provinz oder Region zu erfassen (Lamprecht 1900; Aubin/Frings/Müller 1926).

Für die jüdische Historiographie war es in besonderem Maße naheliegend, sich den Methoden der Kulturgeschichte anzuschließen und Landesgeschichte zu betreiben. Nur so konnte sie Religions- und Rechtsgeschichte, Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte, politische und Wirtschaftsgeschichte sowie die Sprachforschung miteinander in Beziehung setzen. Zudem lenkte die Kulturgeschichte den Blick weg von der noch bei Graetz zu findenden Auffassung, Geschichte werde durch Helden gemacht. Sie konzentrierte sich auf das Sozialpsychische und die Beschreibung der Zustände, von denen die Juden wie alle anderen Völker betroffen waren und zu denen sie in gleichem Maße beitrugen.

Mit der Anlehnung an die Landesgeschichte schlossen sich die Veranstalter der Breslauer Ausstellung daher diesem methodisch neuen Zugang an. Die Exponate sollten die demographischen, wirtschaftlichen, rechtlichen, kulturellen und sozialen Bedingungen der Juden in Schlesien veranschaulichen. Ihre Interpretation wurde direkt auf die schlesische Geschichte allgemein bezogen, als deren integrativer Bestandteil die Juden aufgefasst wurden. Insbesondere die kunstgeschichtliche Beratung durch Alfred Grotte trug zu dieser Lesart bei. Grotte, ein Architekt und Kunsthistoriker aus Posen, hatte sich schon früh mit der Architekturgeschichte der Synagogen beschäftigt. Seine Arbeitsweise ging in dieselbe Richtung wie die landesgeschichtliche Forschung. Er befürwortete die kunstgeschichtliche Verortung jüdischer Kunstprodukte in der Stilgeschichte der Region. Auch ihre Entstehungsbedingungen suchte er in der regionalen Historie. Verallgemeinernde Aussagen zu Kultgerät und Architektur, die von den Spezifika einer Provinz absahen, konnten sich nach Grotte eigentlich nur auf die Funktionen im Ritus beschränken, dem alle Geräte gerecht werden mussten. Grotte hob in seiner Rezension der Ausstellung „Das Judentum in der Geschichte Schlesiens“ daher besonders die Abteilung mit den Textilien hervor, die allesamt aus Schle-

sien stammten und zu einem besonderen Vergleich anregten (Grotte 1929, 273-277; Grotte 1926, 273-278).

Jüdische Geschichte im Museum folgte in Übereinstimmung mit der modernen Geschichtsschreibung einem integrativen Ansatz. Es ging nicht darum, Nationalgeschichte nach zionistischem Verständnis zu akzentuieren, sondern wie auf der „Jahrtausendfeier der Rheinlande“ in Köln 1925 „den Kulturzusammenhang zwischen Judentum und rheinischem Land und Volk“ darzustellen und damit „das Recht der deutschen Juden auf den rheinischen Heimatboden unwiderleglich“ nachzuweisen (Kober 1925, 448).

### **Religion im Museum?**

Die ausgewählten Beispiele sollten verdeutlichen, in welchen Wissenschaftsgebieten sich die jüdischen Museen in Deutschland verorteten. In die Diskurse um den geeigneten wissenschaftlichen Zugang wurden die Merkmale jüdischer Identität (Religion, Kultur, Nation) aufgenommen. Während die Begriffe Kultur und Nation explizit in den Museumsprogrammen auftauchten, war kaum die Rede davon, religiöse Praktiken wieder aktivieren zu wollen. Ganz allgemein verband sich mit der Darstellung von Kultur die Hoffnung, dass von der Kunst die Belebung der Religion ausgehen möge, dass man durch alte Vorbilder moderne Kunstproduktion im Bereich der Ritualgeräte anregen könne, die auf das religiöse Verhalten selbst rückwirke (Anonym 1908, 404). Biblische oder literarische Geschichten des Judentums wurden im Museum nicht thematisiert. Ein Blick auf die Objekte und, soweit bekannt, die Betextungen soll darstellen, inwiefern überhaupt Religion zum Inhalt der Ausstellungen und Museen gemacht wurde.

Ogleich an der Realisierung der Museen viele Rabbiner mitwirkten, verband doch keiner mit einem Museum die Vorstellung, alte oder auch moderne religiöse Inhalte des Judentums vermitteln zu wollen. Da man hoffte, auch nichtjüdische Besucher für die Museen interessieren zu können, mussten die Grundlagen des Judentums und die primären Funktionen der Exponate erklärt werden. Auch für das jüdische Publikum bestand nicht die Gewähr, dass es noch über ein Basiswissen der eigenen Religion verfügte. Trotz der verschiedenen inhaltlichen Orientierungen wirkte die Anordnung in den jüdischen Museen recht ähnlich. Sie alle hatten einen historischen und einen kunsthistorischen Teil. In ersterem waren Dokumente und bildliche Darstellungen zu sehen, die als Belegstücke für historische Ereignisse fungierten, ohne künstlerischen Wert

für sich beanspruchen zu können. Der letztere enthielt Zeremonialgerät, das in aller Regel nach Funktionen und innerhalb einer Objektgattung nach Materialart geordnet war. Hierbei ist zu beobachten, dass die Museen, auch wenn sie nach eigenen Verlautbarungen nicht mit der christlichen Kunst in Wettstreit treten wollten, sehr darauf bedacht waren, möglichst wertvolle Gegenstände auszustellen. Das spricht dafür, dass sie weniger an der Darstellung ritueller Abläufe und historischer Entwicklungen interessiert waren als an der kulturellen Wirkung der Objekte. Selbst ein erklärter Zionist wie der Kunsthistoriker Theodor Harburger aus München suchte nach „kunstgeschichtlich und ästhetisch bedeutungsvollen Werke[n]“, die er für die Öffentlichkeit bereit hielt (Harburger 1931). Dennoch machte er sich keine Illusionen über die Qualität der Stücke, die er im Auftrag des „Verbandes Bayerisch Israelitischer Gemeinden“ zusammensuchte und inventarisierte:

„Infolge der verhältnismäßig häufigen Gleichartigkeit vieler Sammlungsgegenstände wird es vermutlich möglich werden, nicht nur *eine* Sammlung dieser Art zu einem abgerundeten Ganzen zu gestalten, sondern darüber hinaus am Sitz mancher größeren Gemeinde des Landes in geeigneter Weise einen Überblick über das uns überkommene Kulturgut zu geben“ (Harburger, Kulturelle Arbeit 1930, 363f.).

Daher sprach er davon, „jüdische[s] Brauchtum lebendig werden zu lassen“ und „den Sinn für das Schöne in der Ausübung der religiösen Gebräuche wieder“ wecken zu wollen (Harburger, Ausstellung 1930, 208). Doch die Reihe seiner Veröffentlichungen spricht dafür, dass er daran arbeitete, jüdisches Zeremonialgerät als Produkte einer Hochkultur zu präsentieren, die sich mit vergleichbaren christlichen Kunstgegenständen messen konnte.

Gelegentlich wurden diesen Typensammlungen anschauliche Interieurs zur Seite gestellt, die in kulturgeschichtlichen Museen dieser Zeit dazu dienten, eine bestimmte Atmosphäre wieder lebendig werden zu lassen. Diese in Form von Sabbatstuben oder Synagogeninnenräumen arrangierten Ensembles waren beim Publikum sehr beliebt, ließen sie es doch zu, nostalgischen Gefühlen an eine vermeintlich bessere Vergangenheit nachzuhängen, statt den Gegenständen eine neue Funktion als Kunstobjekte zuzugestehen.

Die Betextung in den meisten Museen war sehr spärlich. Man beschränkte sich darauf, die Objektart, seine Herkunft und Datierung anzugeben, wenn solche Angaben bekannt waren. Nur Rudolf Hallo unternahm es, ausführliche Bildunterschriften mit einer Interpretation von

Symbolik und Handwerkstradition anzubieten. Für eine in Marburg 1928 ausgerichtete Ausstellung beschrieb Hallo ein Paar silberner Rimonim (= Thoraufsätze in Form von Granatäpfeln):

„Sie [die beiden Rimonim] sind inschriftlich auf 1799 datiert und rühren [...] von der Krankenpflegebrüderschaft Kassels her. Damit gewinnt ihr ägyptisierender Stil aber eine ganz besondere Bedeutung. Er ist zusammengenommen mit der Wahl jenes ostasiatischen Stoffes unzweifelhaft als Ausdruck eines bewussten orientalisierenden Willens zu verstehen, mit dem [...] die fromme und beharrliche Brüderschaft der zweiten Kategorie von Stiftern gottesdienstlicher Gerätschaften, den zum Hof und Grossbürgertum hin tendierenden und im Künstlerischen modern und abendländisch gesonnenen Einzelpersonen, Hofjuden und Kammeragenten, historisierend entgegenzuwirken gedachte. Beabsichtigt mochte sein, mit diesen Säulenaufsätzen [...] die Säulen vor dem salomonischen Tempel [...] anzudeuten.“

Und etwas weiter erklärte Hallo grundsätzlich zu den Rimonim:

„Aus dem Mangel einer Verwurzelung im Überlieferten erklärt sich aber auch andererseits, dass die Einzelaufsätze, die sog. Granatäpfel oder Rimonim bis heute von einer ungezügelten Vielförmigkeit oder besser Formlosigkeit sind. Von Blütengebilden, aufgestockten Kronen, Türmen, bis zu Schellenbäumen und Jachin und Boaz kommt alles vor, richtiger noch, kommt nichts vor, was sich mit der Wucht einer seine gesuchte Fassung wahrhaft ausfüllenden Lösung gültig durchgesetzt hätte“ (Hallo, Jüdische Kulturaltertümer, 1928, 295 und 302).

Die Arbeiten Hallos zeigen eine Konzentration auf Details. Ihm wogen die exakte Beobachtung und Darstellung von Einzelfällen schwerer als das Aufstellen großer Theorien.

Mit der Musealisierung des Zeremonialgeräts wurde es demnach seiner religiösen Funktion enthoben und einer ästhetischen zugeführt, die der Beurteilung des Judentums als nationaler Größe diene. Von einem wirklichen Erfolg dieser Bewegung kann jedoch, trotz zahlreicher Vereinsgründungen insbesondere in der Weimarer Republik, nicht die Rede sein. Der Interpretation, die jüdischen Museen seien Ausdruck einer „Renaissance jüdischer Kultur“ (Brenner 1996, 5) gewesen, muss man einen nüchternen Blick auf ihren Stellenwert in der jüdischen Öffentlichkeit entgegenhalten. Gegen Ende der Weimarer Republik gab es im Deutschen Reich gerade einmal vier eigenständige Museen und fünf jüdische Abteilungen innerhalb anderer Museen. Die zahlreichen von Nichtjuden angeregten Sammlungen und kleinere Ausstellungseinheiten verfolgten andere Absichten und können nicht für die Selbstdarstellung

der Juden in Deutschland Zeugnis ablegen. Die Begeisterung für die Idee reichte keinesfalls, um ein großes zentrales jüdisches Museum in Deutschland zu errichten. Ja, die Existenz der bestehenden Sammlungen stand auf so wackligen Füßen, dass ihre Zukunft auch ohne den Zerstörungswillen der Nationalsozialisten in vielen Fällen bedroht war. Für das jüdische Museumswesen fanden sich keine Mäzene, obgleich jüdisches Mäzenatentum in anderen Museen geradezu überwältigend war. Viele der Sammlungen konnten keine feste Bleibe finden. Die „Gesellschaft für jüdische Volkskunde“ suchte Jahre lang nach Ausstellungsräumen und konnte selbst den an sich wohlwollenden Direktor des Hamburger Kunstgewerbemuseums, Justus Brinckmann, nicht bewegen, Teile davon in den Rundgang zu integrieren. Brinckmann baute zwar eine eigene kleine Abteilung mit Judaica auf, er empfand aber einen deutlichen qualitativen Unterschied zwischen seiner kunstgeschichtlich wertvollen Sammlung, die auf „technisch vollkommene und geschmackvolle Ausführung“ achten müsse, und der kulturgeschichtlichen der „Gesellschaft für jüdische Volkskunde“ (Brinckmann 1898, 88).

Was also hinderte daran, die der Theorie nach so überzeugenden Ansätze wie die von der jüdischen Volkskunde, der jüdischen Kunstgeschichte und Historiographie auch im Museum prominent zu platzieren? Als „Erinnerungsräume“ sind Museen Institutionen, die einem Individuum oder einer Gruppe bei der Formulierung ihrer Identität helfen. Sie tragen dazu bei, der Gegenwart einen Sinn zu unterlegen, ohne den eine Gesellschaft keinen inneren Zusammenhalt hat (Assmann 1999, 408).

„Sie [die Museen] thematisieren Verborgenes in entstellter Form. Sie bezeugen nicht nur explizit die Wunsch-, sondern auch implizit die Schreckensbilder der Zivilisation. Denn Museen, alle Museen, repräsentieren nicht nur, was zu sehen ist, sondern auch, was dem öffentlichen Diskurs und der Wahrnehmung entzogen werden soll oder verborgen bleibt, eine Geschichte gesellschaftlicher Gewalt“ (Offe 2000, 292).

Demnach müsste man fragen, ob der Subtext unter den jüdischen Museumsgründungen des beginnenden 20. Jahrhunderts einer war, der allgemeine Akzeptanz fand.

Es entsteht der Verdacht, dass die Museen mit ihrer defensiven Haltung gegenüber der als Hochkultur verstandenen nichtjüdischen Kunst und mit ihrer kleinlichen Beweisführung für ein Heimatrecht in Deutschland den Blick auf eine große einigende Utopie verstellten. War ein halbes Jahrhundert zuvor, zur Mitte des 19. Jahrhunderts, die Utopie der gesellschaftlichen und politischen Gleichstellung zum Greifen nahe, so war

der Verlust dieser Utopie möglicherweise nicht einfach dadurch zu kompensieren, dass man sich mit der zurückweisenden Mehrheitsgesellschaft auf einer Skala maß, auf der man nicht bestehen konnte. Die im Museum ausgestellten Exponate machten das Ungleichgewicht zwischen Juden und der Restgesellschaft offenbar. Die Zuwendung zu historischen Themen war möglicherweise weniger die Versicherung eigener Leistungen und Spezifika als ein Rückzug von der eigentlichen Wunschphantasie der Emanzipation und Akkulturation.

## Literatur

- Anonym (1908) In: Allgemeine Zeitung des Judentums, 72. Jg., 31. Juli 1908, 368 und 21. August 1908, 404
- Anonym (1908): Unser jüdisches Museum, in: Straßburger Israelitische Wochenschrift, 5. Jg., 6. Februar 1908
- Anonym (1912): Ein jüdisches Museum. In: Im Deutschen Reich, 18. Jg., 1912, Nr. 7/8, 336-338
- Anonym (1933): In: Berliner Tagesblatt vom 25. Januar 1933, Abendausgabe
- Assmann, Aleida (1999): Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München
- Aubin, Hermann/Frings, Theodor/Müller, Josef (1926): Kulturströmungen und Kulturprovinzen in den Rheinlanden, Bonn
- Bertz, Inka (1991): „Eine neue Kunst für ein altes Volk“ – Die jüdische Renaissance in Berlin 1900 bis 1924, hrsg. vom Jüdischen Museum (Abteilung des Berlin Museums) und dem Museumspädagogischen Dienst Berlin, Berlin
- Brann, Markus (1907): Zur Geschichte der „Monatsschrift“. In: Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums, hrsg. von David Kaufmann und Markus Brann, 51. Jg., Breslau, 1-16
- Brenner, Michael (1996): The Renaissance of Jewish Culture in Weimar Germany, New Haven/London
- Brinckmann, Justus (1898): Die Sammlung jüdischer Kultgeräte im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe. In: Mitteilungen der Gesellschaft für jüdische Volkskunde, 1. Jg., Heft 2, 86-89
- Buber, Martin (1901): Jüdische Renaissance. In: Ost und West, 1. Jg., Januar 1901, Sp. 7-10

- Buber, Martin (1920): Von jüdischer Kunst, in: Martin Buber, Die jüdische Bewegung. Gesammelte Aufsätze und Ansprachen, 1. Folge, 1900-1914, Berlin, 57-66
- Cohen, Richard (1995): Nostalgia, in: Isidor Kaufmann 1853-1921. Rabbiner, Bocher, Talmudschüler, hrsg. von G. Tobias Natter. Ausstellungskatalog, Jüdisches Museum der Stadt Wien, 43-92
- Cohen, Richard (1998): Jewish Icons. Art and Society in Modern Europe, Berkeley/Los Angeles
- Dieterich, Albrecht (1902): Über Wesen und Ziele der Volkskunde. In: Hessische Blätter für Volkskunde, Bd. 1, Heft 3, 169-194
- Elbogen, Ismar (1930): Von Graetz bis Dubnow. In: Festschrift zu Simon Dubnows siebzigstem Geburtstag, 7-23
- Feldman, Jeffrey David (1995): Die Welt in der Vitrine und die Welt außerhalb: die soziale Konstruktion jüdischer Museumsexponate. In: Wiener Jahrbuch für Jüdische Geschichte, Kultur & Museumswesen, Bd. 1, hrsg. vom Jüdischen Museum der Stadt Wien, Wien, 39-54
- Grotte, Alfred (1926): Jüdische Sakralkunst in Schlesien. In: Menorah, 4. Jg., Mai 1926, 273-278
- Grotte, Alfred (1929): Das Judentum in der Geschichte Schlesiens. In: Menorah, 7. Jg., Mai/Juni 1929, 273-277
- Hallo, Rudolf (1983a): Jüdische Kultaltertümer aus Edelmetall in der Ausstellung Religiöse Kunst aus Hessen und Nassau, Marburg 1928, wieder abgedruckt in: Rudolf Hallo, Schriften zur Kunstgeschichte in Kassel, hrsg. von Gunter Schweikhardt, Kassel, 289-306
- Hallo, Rudolf (1983b): Jüdische Kult- und Kunstdenkmäler im Hessischen Landesmuseum Kassel, Sonderdruck aus: „Der Morgen“, 4. Jg., 1928, wieder abgedruckt in: Rudolf Hallo, Schriften zur Kunstgeschichte in Kassel, hrsg. von Gunter Schweikhardt, Kassel, 261-287
- Hallo, Rudolf (1983c): Jüdische Volkskunst in Hessen, 1928, wieder abgedruckt in: Rudolf Hallo, Schriften zur Kunstgeschichte in Kassel, hrsg. von Gunter Schweikhardt, Kassel, 319-393
- Harburger, Theodor, (1930a): Ausstellung jüdischer Kultgeräte und –einrichtungen für Synagoge und Haus. In: Bayerische Israelitische Gemeindezeitung, 207-208
- Harburger, Theodor (1930b): Kulturelle Arbeit und Not der Zeit. In: Bayerisch Israelitische Gemeindezeitung, 363-364
- Harburger, Theodor (1931): Werke jüdischer Volkskunst in Bayern. In: Bayerisch Israelitische Gemeindezeitung, 195-199

- Herlitz, Georg (1964): Three Jewish Historians. In: Leo Baeck Institute Yearbook, 69-90
- Hochreiter, Walter (1994): Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914, Darmstadt
- Kaufmann, David (o.J): Zur Geschichte der Kunst in den Synagogen, o.O., 8
- Kober, Adolf (1925): Von der Jahrtausendausstellung. In: Central-Vereins-Zeitung, 4. Jg., 26. Juni 1925, 448.
- Lamprecht, Karl (1900): Die kulturhistorische Methode, Berlin
- Lässig, Simone (1998): Juden und Mäzenatentum. In: ZfG, 46. Jg., Heft 3, 211-236
- Landau, Wolf (1852): Die Wissenschaft, das einzige Regenerationsmittel des Judenthums. In: Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums, hrsg. von Zacharias Frankl, Dresden, 484-499
- Luhmann, Niklas (1995): Die Funktion der Kunst und die Ausdifferenzierung des Kunstsystems. In: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt
- Maretzki, Louis (1907): Geschichte des Ordens Bnei Briss in Deutschland 1882-1907, Berlin
- Mosse, George L. (1990): Das deutsch-jüdische Bildungsbürgertum, in: Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert, hrsg. von Reinhart Koseleck, Stuttgart, 168-180
- Mosse, George L. (1985): German Jews beyond Judaism, The Modern Jewish Experience. Cincinnati
- Offe, Sabine (2000): Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich, Berlin
- Rauschenberger, Katharina (2002): Jüdische Tradition im Kaiserreich und in der Weimarer Republik. Zur Geschichte des jüdischen Museumswesens in Deutschland, Hannover
- Rürup, Reinhard (1975): Emanzipation und Antisemitismus. Studien zur „Judenfrage“ der bürgerlichen Gesellschaft, Göttingen
- Steinschneider, Moritz (1898): Bericht über die Thätigkeit der Gesellschaft für Sammlung und Conservirung von Kunst- und historischen Denkmälern des Judenthums im Jahre 1898, CAHJP, Bestand A/W 1764,3 – Wien
- Stocking, Georges W. (1985): Essays on Museums and Material Culture. In: Objects and Others, hrsg. von Georges W. Stocking, Madison, 3-14
- Vahrson, Viola (1995): Die Krise der historischen Kunstbetrachtung, in: Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990, hrsg. von

Alexis Hoachimides, Sven Kuhrau, Viola Vahrson und Nikolaus Bernau, Dresden/Basel

Wiese, Christian (1999): Wissenschaft des Judentums und protestantische Theologie im wilhelminischen Deutschland, Schriftenreihe des Leo Baeck Instituts Bd. 61, Tübingen

Wischnitzer-Bernstein, Rahel (1927): Der Zauber der Volkskunst. In: Menorah, 5. Jg., Januar 1927, 60-62

**愛與和平的世界 (AI YU HEPING DE SHIJIE)  
EINE WELT DER LIEBE UND DES FRIEDENS**

**Reflexionen über das *Museum of World Religions* in  
Taipei (Taiwan) ein Jahr nach seiner Eröffnung**

ESTHER-MARIA GUGGENMOS

Am 9.11.2001 ist nach zehnjähriger Planungsphase in Taipei das in seiner Art weltweit einzigartige *Museum of World Religions* (MWR)<sup>1</sup> eröffnet worden. Der Gründer, Meister Hsin Tao (*Shi Xindao*, 釋心道) ist der Leiter des buddhistischen Klosters *Lingjiou Mountain Nonbeing Monastery*<sup>2</sup>, einem kleineren Kloster in Nordtaiwan, das sich einer relativ großen Laienanhängerschar erfreut. Konzeptionell entstand aus der Grundidee des Initiators, zum Frieden und zum Gespräch zwischen den Religionen beizutragen, eine Kooperation zwischen dem amerikanischen, bekannten Architekten Ralph Appelbaum und Prof. Dr. Sullivan (*Harvard Divinity School*).

Im Folgenden soll aus eigener Anschauung<sup>3</sup> erläutert werden, was zum Verständnis dieses vieldimensionalen Projektes wichtig erscheint.

- 
- 1 Chin.: *Shijie Zongjiao Bowuguan* 世界宗教博物館. Adresse: Museum of World Religions. 7F, No.236, Sec.1 Jungshan (*Zhongshan* 中山) Rd., Yonghe (*Yonghe Shi* 永和市), Taipei County 234, Taiwan R.o.C.; siehe auch: <http://www.mwr.org.tw>.
  - 2 Chin.: *Lingjiushan Wusheng Daochang* 靈鷲山無生道場. Adresse: Lingjiou Mountain Nonbeing Monastery. 7-1 Sharn-Larn-Street (*Xianglan Jie* 香蘭街), Fulien Village (*Fulian Cun* 福連村), Gung-Liao (*Gongliao Xi-ang* 貢寮鄉), Taipei County, Taiwan R.o.C.; siehe auch: <http://www.-093.org.tw>.
  - 3 Ich lernte das Kloster bereits vor der Museumseröffnung bei einem Sprachaufenthalt auf Taiwan 2000/01 intensiver kennen und hatte dankenswerterweise im Sommer 2002 die Möglichkeit, das Kloster und das neueröffnete Museum für einige Wochen zu besuchen. Die Ergebnisse dieser Feldforschungen finden sich in meiner Diplomarbeit (FB Kath. Theol., Religionswissenschaft: Prof. Wilke, WWU Münster). Für die stete

Selbstverständlich wird man als Außenstehender und Ausländer sowie in der gegebenen Kürze dieses Aufsatzes nicht alle Facetten eines so umfangreichen Projektes vollständig ausführen können. Es sollen fünf Punkte näher beleuchtet werden:

1. Die Museumsidee innerhalb des Gesamtkonzepts des Klosters und seines Meisters;
2. Wichtige Etappen in der Entstehungsgeschichte des Museums;
3. Die feierliche Eröffnung;
4. Die jetzige Gestalt des Museums;
5. Zusammenfassung und Versuch einer Stellungnahme.



Abbildung 1: Der Museumsgründer Meister Hsin Tao mit dem Designer Ralph Appelbaum (l) und Prof. Dr. Sullivan (r).

## 1. Die Museumsidee innerhalb des Gesamtkonzepts des Klosters und seines Meisters

Das *Nonbeing Monastery* liegt landschaftlich sehr reizvoll, etwa 70 km von Taipei entfernt, an der steil aufsteigenden Ostküste Taiwans. Meister Hsin Tao ließ sich an diesem Ort nach einer schweren Kindheit in Burma, einer Jugend beim Militär, die ihn nach Taiwan brachte, und einer

---

Hilfsbereitschaft und die zahlreichen Informationen sowie das zur Verfügung gestellte Bildmaterial danke ich dem Museum und dem Kloster ganz herzlich. Allfällige Ungenauigkeiten gehen selbstverständlich zu Lasten der Autorin.

zehnjährigen asketischen Praxis nieder.<sup>4</sup> Mit dem Entschluss des Meisters, sich ganz dem Eid des Bodhisattvas *Guanyin*, alle Lebewesen zu retten, zu verschreiben, entstand so nach und nach ein Kloster, das von einem eher unkonventionellen, hier nur orientierend kurz umrissenen Buddhismus geprägt ist. Dem taiwanesischen Gesamtbild entsprechend ist es grundsätzlich mahāyānistisch ausgerichtet, wobei ein besonderes Gewicht auf Ch'an-Traditionen gelegt wird. Aber auch Elemente des Hīnayāna-Buddhismus sowie Anklänge an den Tibetischen Buddhismus werden aufgenommen. Dieser freie Umgang mit Traditionen, der immer unter der Prämisse steht, einen größtmöglichen Fortschritt in der persönlichen spirituellen Praxis zu bewirken, geht einher mit einer oft überraschenden Offenherzigkeit, ja Fröhlichkeit und Gastfreundschaft.

„Work is spiritual practice; life is the field in which to cultivate one's blessings“<sup>5</sup> – Diese Grundüberzeugung, sich für die Welt einsetzen zu wollen, ist vom Kloster schon vor längerer Zeit in einen fünfteiligen Plan gefaßt worden. Einer der dort aufgeführten Punkte, der über zehn Jahre hinweg ununterbrochen verfolgt wurde, ist das *Museum of World Religions*.

Ganz der Grundintention des Meisters Hsin Tao entsprechend, die Welt durch eine Änderung der Geisteshaltung des Menschen zum Besseren wenden zu wollen, ist es das Ziel des Museums, den Frieden unter den Religionen zu fördern. Diesem Konzept liegt der Gedanke zugrunde, daß die großen Religionen untereinander verbindende Gemeinsamkeiten haben, die es neu zu entdecken gilt, wie z. B. den Gedanken der Liebe. Das Museum möchte in seiner Zielsetzung also versuchen, diese positiven Dimensionen von Religion bewußt zu machen und Menschen für religiöse Fragestellungen zu sensibilisieren. Das geschieht u.a. durch das stete Propagieren von Respekt, Toleranz und Liebe in dem immer wieder zitierten, teilweise sogar in Liedern<sup>6</sup> verarbeiteten Motto des MWR: „*Zunzhong mei yi zhong xinyang* 尊重每一種信仰 – Respekt vor jedem Glauben, *baorong mei yi lei zuqun* 包容每一類族群 – Toleranz ge-

4 Nähere biographische Erläuterungen finden sich zahlreich in den kloster-eigenen Publikationen (z.B.: Lin/Chi 1999, 16-31), sowie auf der Homepage von Museum und Kloster.

5 Ein häufig zitierter Gedanke, so z.B. wörtlich in Shi Liao Yis Einleitungsworten des MWR Newsletter zur Museumseröffnung, MWR Newsletter, Nov. 2001, 3. Ähnlich auch z.B. in: *Shi Xindao* 1996, 662; oder vgl. Meister Hsin Tao 2001, 44.

6 So zum Beispiel im Lied der *International Youth Interfaith Union*, IYIU, die zum MWR gehört und immer mehr Zulauf findet.

genüber allen Kulturen, *boai mei yi ge shengming* 博愛每一個生命 – Liebe zu allem Leben.“

Im Prinzip verbirgt sich hinter dieser Intention des Museums, der o.g. Wunsch, dem Weg des Bodhisattva zu folgen. Das MWR weiß sich also eindeutig buddhistisch inspiriert. Dabei ist zu beachten, daß diese Tatsache sich zwar auf die Gestaltung des Museums auswirkt, insofern z.B. das „Netz der Indra“ zur ausstellungsbestimmenden Wirklichkeitsdeutung wird (s.u.), die Schattenseiten und Konfliktpotentiale von Religion nicht erläutert werden und von die Religionen verbindenden Gemeinsamkeiten ausgegangen wird. Man kann jedoch nicht von einem buddhistischen, wie auch immer gearteten Missionsgedanken sprechen, der sich hinter diesem Museum verbirgt, denn die auf dem Gang durch die Ausstellung als eine spirituelle Reise dargestellten Religionen stehen gleichwertig nebeneinander. Die Objektivität der Darstellung ist durch die Übernahme der Verantwortung für inhaltlich informative Quellen durch Prof. Sullivan und sein Mitarbeiterteam gewährleistet.

Konkret richtet sich das Museum an zweierlei Zielgruppen: Zum einen an die taiwanische Bevölkerung. Religions- bzw. Ethikunterricht steckt in Taiwan noch in den Kinderschuhen. Die heutige Schülergeneration ist die erste, die eine Art von Ethikunterricht angeboten bekommt. Die Brisanz dieser Lage wird deutlich, wenn man sich klarmacht, daß Taiwan aufgrund steter äußerer Einflüsse im Lauf seiner Geschichte religiös stark pluralistisch geprägt ist. Das Fehlen systematischen, religiös-ethischen Grundwissens bei der jungen Erwachsenengeneration und bei den Älteren wirkt daher besonders dissoziierend. Die daraus erwachsende erzieherische Aufgabe versucht das MWR durch seine Dauerausstellung und zusätzliche museumspädagogische Angebote mitzutragen. Hierbei werden anscheinend, dem starken Einfluß Amerikas in Taiwan entsprechend, amerikanische Museumskonzeptionen, wie das Ideal des Museums als Disneyland bzw. als großes Kaufhaus (Mall)<sup>7</sup>, aufgegriffen. Diese sollen deutlich machen, wie ein Besucher auf entspannende Weise durch das Museum dazu angeregt werden könnte, sich mit einer Religion näher zu befassen und sie sozusagen, wie ein Produkt aus einem Regal, für sich zu wählen. Durch die konkrete erzieherische Herausforderung ist das MWR also stark in die nationale Kulturpolitik Taiwans eingebunden.

---

7 „Disneyland“ z.B. Meister Hsin Tao in: MWR Newsletter, Nov. 2001, 2. „Department store“: Lin/Chi 1999, 78.

Zum anderen ist das MWR international ausgerichtet. Prinzipiell ist an Zweigniederlassungen dieses Museums in anderen Erdteilen gedacht. Die Botschaft von Frieden und Liebe zwischen den Religionen soll so in alle Erdteile getragen werden. Mittlerweile wurde versucht, diesen Gedanken über das Internet zu realisieren. Zu einer eingehenden Besprechung der Qualität dieses Angebots ist an dieser Stelle leider kein Raum. Festzuhalten ist jedoch, daß sich unter der Internetadresse <http://www.mwr.org.tw> zweisprachige (engl.-chin.) Ausführungen finden, die marktgerechten Kriterien (vgl. z.B. Qubeck 1999, 82-97) entsprechen und deren Aktualität besonders im chinesischsprachigen Teil nichts zu wünschen übrig läßt. Die internationale Arbeit des Museums wird durch einen intensiv geführten Interreligiösen Dialog Meister Hsin Taos sowie durch die, gedanklich auf derselben Linie liegende, kürzlich gegründete NGO *Global Family*<sup>8</sup> stark unterstützt. Welche konkreten Aktionen diesen Interreligiösen Dialog ausmachen, läßt sich aus der zehnjährigen Entstehungsgeschichte des MWR gut ersehen.

Der Charakter des Museums ist stark multimedial geprägt, so daß klassisch museale Exponate nur funktional zur Verdeutlichung der Museumsintention ins Spiel kommen. Im Gesamtbild ergibt sich ein von modernster Technik beherrschtes Museum, das bemüht ist, neueste Technik und vorhandene Kunstschatze unter einem Ziel zu harmonisieren. Der gewollt moderne Charakter des MWR zielt dabei v.a. auf die junge Generation.<sup>9</sup> Nach der tiefen Überzeugung des Meisters ist sie diejenige, die die zukünftige gesellschaftliche Entwicklung im wesentlichen mitbestimmen wird, und die ein religiöses Bewußtsein in einer zunehmend technisierten modernen Gesellschaft besonders benötigt.

Meister Hsin Tao hat die zweifache Ausrichtung sowie den spirituellen Charakter seines Museums in einem kurzen Ausspruch zusammengefaßt:

„Das Museum für Weltreligionen kann uns die Möglichkeit geben, Religionen kennen zu lernen und stellt uns vor die Aufgabe, einen eigenen, energispendenden Glauben für unser Leben zu wählen. Das Museum gibt jeder Religion die Chance eines freiheitlichen Dialoges, damit es nicht wieder religiös moti-

---

8 Sitz in New York, Mitglieder sind z.T. auch im Museumsprojekt involviert.

9 Diese ist über das MWR eigens mit der IYIU institutionalisiert worden und als solche äußerst aktiv.

vierte Streitereien und religiöse Konflikte gibt. Dies ist ein Museum für Herz und Seele, eine Heimstatt, wo man Frieden und Entspannung finden kann.“<sup>10</sup>

## 2. Wichtige Etappen in der Entstehungsgeschichte des Museums

Auf dem Weg der Verwirklichung waren zunächst eine Fülle organisatorischer Schritte notwendig. So wurde 1991 ein Vorbereitungskomitee eingerichtet, das bereits innerhalb eines Jahres erste Pläne zu Ausführungen erarbeitet hatte. 1993 konnte eine kleinere, vorläufige Ausstellungshalle in Taipei eröffnet werden. Während dieser Zeit und v.a. in den folgenden Jahren gab es an inhaltlicher Arbeit unzählige Konferenzen zur Vorbereitung und Planung, und auf finanzieller Ebene wurde durch Festivitäten, Spendenaktionen und die jährliche Wasser-und-Land-Zeremonie die Grundlage für das MWR gelegt. Gerade finanziell ist es nur der großen Laienanhängerschar zu verdanken, daß das Projekt mit einem Volumen von 66 Mio. US\$ in erreichbare Nähe rückte. Trotz eines enormen Spendenaufkommens befindet sich das Museum bis heute in einer finanziell äußerst schwierigen Lage, u.a. weil es keinerlei finanzielle Unterstützung von der Regierung erhält.

Das 1991 eingerichtete Vorbereitungskomitee wurde 1994 als Stiftung zur Entwicklung des *Museum of World Religions* (*Shijie Zongjiao Bowuguan Fazhan Jijinhui* 世界宗教博物館發展基金會) ministeriell registriert. In diesem und im folgenden Jahr besuchten Mitglieder des Vorbereitungskomitees Museen ähnlicher, v.a. religiöser Thematik in Russland, Deutschland (Religionskundliche Sammlung, Philipps Universität Marburg), Schottland, Kanada und den USA. Hier wurde man besonders auf das United States Holocaust Memorial Museum und dessen Architekten Ralph Appelbaum aufmerksam. In dessen starker atmosphärischer Gestaltung sah das Vorbereitungskomitee eine wesentliche Parallele zu dem ersehnten spirituellen Museum (Chin.: „Museum für Herz

---

10 *Shijie Zongjiao Bowuguan keyi gei women yi ge renshi zongjiao de jihui, qu xuanze ziji yisheng de jingshen xinyang.* 世界宗教博物館可以給我們一個認識宗教的機會，去選擇自己一生的精神信仰。 *Keyi rang mei yi ge zongjiao ziyou duihua, bu zai you zongjiao zhengduan yu chongtu.* 可以讓每一個宗教自由對話，不再有宗教爭端與衝突。 *Zhi shi yi zuo xinling de bowuguan, wei women zhaoxun anxin, zizai de guisu.* 這是一座心靈的博物館，為我們找尋安心，自在的歸宿。 – *Chuangbanren Xindao Fashi* 創辦人心道法師。 Entnommen aus: Anonym., 2002: *Zunzhong, baorong*, 6.

und Seele“, *xinling de bowuguan* 心靈的博物館). Obwohl die Ralph Appelbaum Associates (RAA) nicht an einem vom Museum ausgeschriebenem Architektenwettbewerb teilgenommen hatten, unterzeichnete man mit ihnen, nach der vergeblichen Zusammenarbeit mit einer englischen Firma, 1998 einen Vertrag zu Planung, Design, Entwicklung und kreativer Supervision des MWR. Die Ortswahl war bereits 1995 mit einem Fest zur Grundsteinlegung nach längeren Überlegungen zwischen der Umgebung des Klosters, als Ort ruhiger Besinnung, und der Hauptstadt, als Zentrum modernen Lebens, ungewöhnlicherweise auf den sechsten und siebten Stock eines großen Kaufhauses<sup>11</sup> in *Yonghe*, einem belebten Außenbezirk Taipeis, gefallen. 1996 wurde die internationale Ausrichtung des Museums durch die Kontaktaufnahme mit der internationalen Museumswelt, wie dem *International Council of Museums*, der *UK's Museums Association* und der *American Association of Museums* (AAM), deutlich. Nach und nach wurden auch auf internationalen Auktionen Kunstschätze als musealer Grundstock erworben. Waren die RAA hauptsächlich für die architektonische Gestaltung verantwortlich, sozusagen für die „hardware“, so wurde zu inhaltlichen Fragen Prof. Sullivan konsultiert. Man traf sich mehrmals in der Dreierkonstellation Meister Hsin Tao – Ralph Appelbaum – Prof. Sullivan, um so in der Diskussion Grundintention, architektonisches Geschick und inhaltliche Qualität sensibel aufeinander abstimmen zu können. Der Weg von der schlichten Vision eines einfachen Mönchs hin zu einer ausdifferenzierten, professionellen Umsetzung erscheint in der Rückschau als beachtlich. Er wäre bestimmt nicht ohne eine treu ergebene Anhängerschar denkbar gewesen, deren Konstante und zusammenführende Kraft Shi Liao Yi (釋了意) ist, eine Nonne, die besonders in den letzten Jahren als *Chief Executive Officer* des MWR eine zentrale Rolle einnahm. Dieser Prozess war nicht nur eine technische Notwendigkeit hin auf dem Weg zur Errichtung des MWR, sondern entfaltete seine transformierende Kraft hin zu einer Kultur gegenseitigen Verstehens auch unter denen, die an dem Projekt in unterschiedlichster Weise Anteil hatten (vgl. Reis 2000, 7).

Neben diesen vorbereitenden Aktivitäten widmete sich Meister Hsin Tao v.a. intensiv dem Interreligiösen Dialog. Dazu nahm er an zahlrei-

---

11 Sogo Department Store, *Taipeiyang Baihuo Shuanghedian* 太平洋百貨雙和店. Ausschlaggebend für diese Entscheidung war wohl die Tatsache, dass der Unternehmer Chiu Tse-tung (*Qiu Ze-dong* 邱澤東) für diesen Zweck zwei Stockwerke des Sogo-Gebäudes stiftete (vgl. Wang 2002, 105).

chen internationalen Konferenzen und Zusammenkünften teil. Zu nennen sind hier v.a. die *Asian Conference of Religion and Peace* (ACRP, Thailand 1996), das *Sacred Land Project* (London 1997), das *Parliament of World Religions* (Kapstadt 1999), mit einer Rede über die Rolle des Buddhismus im 21. Jahrhundert und über die spirituellen Herausforderungen des dritten Jahrtausends sowie das *Millennium Summit of Religious and Spiritual Leaders* der UN im Jahr 2000.

Darüber hinaus unternahm Meister Hsin Tao zahlreiche Reisen in Länder mit hohem religiösen Konfliktpotential. Dort versuchte er im Gespräch mit den Parteien vor Ort Wege des friedlichen Miteinanders aufzuzeigen. Noch im Sommer vor der Museumseröffnung traf er sich in Bosnien-Herzegovina mit religiösen und politischen Führern und Gruppen, die sich von dem Plädoyer des Meisters und seinem Einsatz sehr beeindruckt zeigten.

Auch innerhalb Taiwans pflegt Meister Hsin Tao die Zusammenarbeit mit anderen Religionen. Das geschieht nicht nur durch die beinahe alltäglich gewordenen gegenseitigen Besuche, sondern z.B. anlässlich eines schweren Erdbebens durch spontane Hilfsaktionen und die Zusammenarbeit mit führenden Katholiken, Daoisten und Muslimen in einem Film „Rebuilding the Spirit“.

Dieser Einsatz des Meisters und sein Ziel, ein Museum zu errichten, wurde von anderen Religionen sehr positiv aufgenommen und beantwortet: 1998 nahm das MWR den Segen Papst Johannes Paul II. entgegen. 1999 sandte der Dalai Lama eigens einen Friedensgesandten mit Geschenken. Im Jahr 2000 überreichte der Patriarch des Thai Buddhismus, Somdet Phra Nyanasamvara, einen goldenen Buddha und 2001 präsentierte die *Muslim World League* u.a. einen Teil der Kiswa.

### **3. Die feierliche Museumseröffnung, 9.-11.11.2001**

Nach einem derart intensiven zehnjährigen Einsatz fand die Eröffnung des MWR in einem sehr feierlichen Rahmen statt. 180 internationale Gäste aus 34 Staaten nahmen an der mehrtätigen Eröffnungsfeier teil.

An der Eröffnungszeremonie am 9.11.2001 sprachen nach Meister Hsin Tao zunächst Bawa Jain, Generalsekretär des von den UN gesponserten *Millennium World Peace Summit* und anschließend *Chen Shui-bian* 陳水扁, der momentane Präsident der Republic of China. Die Anwesenheit des Präsidenten gaben dem Ereignis innerhalb Taiwans mehr Gewicht, so daß die Lokalpresse ausführlich über die Eröffnung berich-

tete.<sup>12</sup> Die internationale Tagespresse nahm mit kurzen Notizen verhältnismäßig geringen Anteil an der Eröffnung.<sup>13</sup> Erst nach und nach erscheinen v.a. in einschlägigen Zeitschriften längere Artikel über das neueröffnete Museum.<sup>14</sup> Nationalen Charakter trug v.a. ein Vormittagstreffen am 10.11.2001, zu dem aus dem künstlerischen und pädagogisch orientierten Bereich taiwanesischer Gäste geladen waren. Diese sowie Ansprachen u.a. des taiwanesischen Erziehungsministers, zeigten ganz klar die innertaiwanesischen Verortung des MWR als Mittel religiöser Sensibilisierung und Erziehung.

Gegenüber nationalen Elementen war der internationale Charakter der mehrtägigen Veranstaltung dominierend. Dabei ging es bei der Eröffnungsfeier und der abends stattfindenden Zeremonie zum „World Religions Harmony Day“ zunächst um Gesten des harmonischen Miteinanders zwischen den einzelnen religiösen Führern. So waren an der eröffnenden, traditionellen „ribbon cutting ceremony“ u.a. ein taiwanesischer Erzbischof (Joseph Ti-Kang), ein bekannter jüdischer Rabbi neben dem taiwanesischen Präsidenten und dem UN Generalsekretär beteiligt. Abends demonstrierte man seine tiefe Verbundenheit und den Willen zu Harmonie und Frieden eindrucksvoll durch die öffentlich vorgetragenen

- 
- 12 Wichtige Tageszeitungen wie Liberty Times, The China Post, Taipei Times etc. berichteten ausführlich, z.B.: *Ziyou Shibao* 自由時報 (*Zhong Li-hua* 鍾麗華): *Zongboguan jin kaimu* 宗博館今開幕. *Guoji guibin yunji* 國際貴賓雲集, 9.11.2001, 7; *Ziyou Shibao* 自由時報 (*Zhong Li-hua* 鍾麗華): *Zongboguan kaiguan* 宗博館開館. *Zongtong: Guoren de rongyao* 總統: 國人的榮耀, 10.11.2001, 5; Taipei Times (CNA Taipei): Chen opens museum of religion. World first: The president said the opening marks not only a historic event for the world's religious community but also a significant development in human civilization, 1,2; The China Post (Wu, Sofia): Chen opens local museum of religions, 10.11.2001.
- 13 Bei internationalen Tageszeitungen liegen v.a. Pressenotizen vor, z.B.: BBC, 9.11.2001; CBS Market Watch (N.Y.), 9.11.2001; DAWN (Karachi, Pakistan), 10.11.2001; oder kürzere Artikel, wie z.B.: The New York Times (Landler, M.): Religion Museum in Taiwan Promotes Tolerance; The Times of India: World cannot afford luxury of isolated living, 12.8.2001; Bangkok Post (Muqbil, I.): Soul-Searching. A world first museum of great religions gives a timely reminder of their common core, 18.11.2001; The Art Newspaper (Robertson, I.): Zen Buddhist monk opens \$66 million museum, No. 119, Nov. 2001, 43;
- 14 Internationale, längere Artikel über das MWR und seine Eröffnung: siehe Bibliographie.

Gebete von elf religiösen Führern. Von dieser nicht nur optisch beeindruckenden Vielfalt möge sich der Leser selbst durch folgende Aufzählung ein Bild machen. Es beteten: Rabbi Awraham Soetendorp (Judentum, Holland), Swami Dayanand Saraswati (Hinduismus, Indien), Erzbischof Yeprem Tabakian (Orthodoxie, Libanon), Father Maximilian Mizzi OFM (Gründer des *Centro Francescano Internazionale per il Dialogo* (CEFID), Assisi), Manjet Singh (Sikhismus, Indien), Alfani (Islam, Saudi-Arabien), Khempo Yurmed Tinly Rinpoche (Tibetischer Buddhismus, USA), *Zhang Cheng* 張櫻 (Generalsekretär der taiwanesisch-chinesischen Daoistenvereinigung<sup>15</sup>, Taiwan), Mituhashi (Shintoismus, Japan), Gedong Bagoes Oka (Hinduismus, Indonesien, Präsident der World Conference on Religion and Peace), Meister Hsin Tao (Buddhismus, Taiwan).<sup>16</sup>

Das so demonstrierte Gemeinschaftsbewußtsein wurde am gleichen und am folgenden Tag (10.11.2001) durch die „International Conference on the Preservation of Sacred Sites“ mit konkreten Diskussionen über den Handlungsbedarf hinsichtlich der fortgeschrittenen respektlosen Zerstörung heiliger Stätten besonders in Krisengebieten erweitert. Es wurden verschiedene Vorschläge über die Gründe für eine Erhaltung, bis hin zu Auswahl, Schutz und Rekonstruktion heiliger Stätten vorgebracht. Die Resultate dieser Konferenz sollen, so Meister Hsin Tao, analysiert und nach und nach in die Praxis umgesetzt werden. Ein Ziel dieses konkreten, zukunftsweisenden und langfristigen Projektes ist sicher auch der Versuch, eine dauerhafte Beziehung der Teilnehmer untereinander und zum MWR zu etablieren.

---

15 *Taiwan Zhonghua Daojiao Zonghui Mishuzhang* 台灣中華道教總會秘書長.

16 Leider war es mir nicht immer möglich, die genauen Namen und Titel der betreffenden Personen zu ermitteln, was evtl. eine noch bessere Einschätzung der Repräsentativität der „religiösen Führer“ ermöglicht hätte. Internationale Wertschätzung wurde aber auch durch die Anwesenheit weiterer Gäste deutlich: Dominique Ponnau, Direktor der *École du Louvre*; John Stubbs, Vizepräsident des *World Monuments Fund*; Hans Guggenheim von der *Guggenheim Foundation*; Sri Ravi Shankar aus Indien (Gründer der *Art of Living Foundation*), Erzbischof Nicolae Cantarean von der Orthodoxen Kirche Moldaviens. Des weiteren gratulierten im MWR Newsletter, Nov. 2001: der Generaldirektor der *Chinese Association of Museums*, Dr. Huang Kung-nan; der taiwanesischer Kardinal der röm.-kath. Kirche, Shan Kuo-hsi; der Direktor der *Taiwan Visitor Association*, Yen Chang-shou u.a.

Das Treffen klang am 11.11.2001 in einem entspannten Miteinander auf dem Klostergelände aus. Allgemein standen während der dreitägigen Veranstaltung zahlreiche Redner unter dem Eindruck der Terroranschläge auf das World Trade Center am 11.9.2001. Die Museumseröffnung am 9.11.2001 erhielt dadurch eine ganz neue Aktualität und Brisanz, die die Notwendigkeit eines solchen Museums zur Selbstverständlichkeit machte.

#### 4. Die jetzige Gestalt des Museums

Im Vorangehenden klang schon viel von der Intention und Zusammenhängen an, in denen das Museum steht. Nachfolgend soll nun überblickartig gezeigt werden, inwieweit sich diese Ansprüche in der tatsächlichen Gestalt des Museums wiederfinden lassen.

Auf seiner Reise durchläuft der Besucher folgende *Stationen* (s.a. den Übersichtsplan): Über einen Aufzug im von außen recht unscheinbar gestalteten Eingangsbereich<sup>17</sup> gelangt man in den siebten Stock auf den „Pilgrims' Way“. Dieser mündet in die „Golden Lobby“, einen „Kosmographen“, der die Religionen symbolisiert und sie auf die allen gemeinsame Grundlage von Liebe und Frieden stellt. Im gleichen Raum hat man die Möglichkeit, die Eintrittskarte für die Ausstellung zu erwerben. Von dort aus geht es weiter in einen Kinosaal, genannt „Creations“. Dort führt ein Kurzfilm einen zu den Ursprüngen der Menschheit. Nach dieser Einstimmung öffnet sich der Kinosaal unterhalb der Leinwand, also zum 6. Stock hin, und man betritt nun die „Hall of Life's Journey“, in der gezeigt wird, wie die Religionen das menschliche Leben in verschiedenen Kulturen beeinflussen. An die Halle schließen sich zwei Seitenräume „Awakenings“ und „Meditation Gallery“ an. In Awakenings werden Interviewausschnitte über „Momente des Erwachens“ im Leben bekannter Persönlichkeiten gezeigt. In der „Meditation Gallery“ geht es um die Darstellung von Gebet und Meditation in den Weltreligionen. Am Ende der „Hall of Life's Journey“ steht man vor der „Avatamsaka World“, die in Form einer über beide Stockwerke reichenden begehbaren großen

---

17 Der Eingang und die schlichte Außenbeschriftung des Museums sind leicht zu übersehen. Han Pao-teh (*Han Bao-de* 漢寶德), der Museumsdirektor, betont daher die Wichtigkeit wirtschaftlicher Verbindungen für die PR-Arbeit: „We have yet to establish close ties with the tenants of this building and the Sogo store next door“ (Jin 2002).

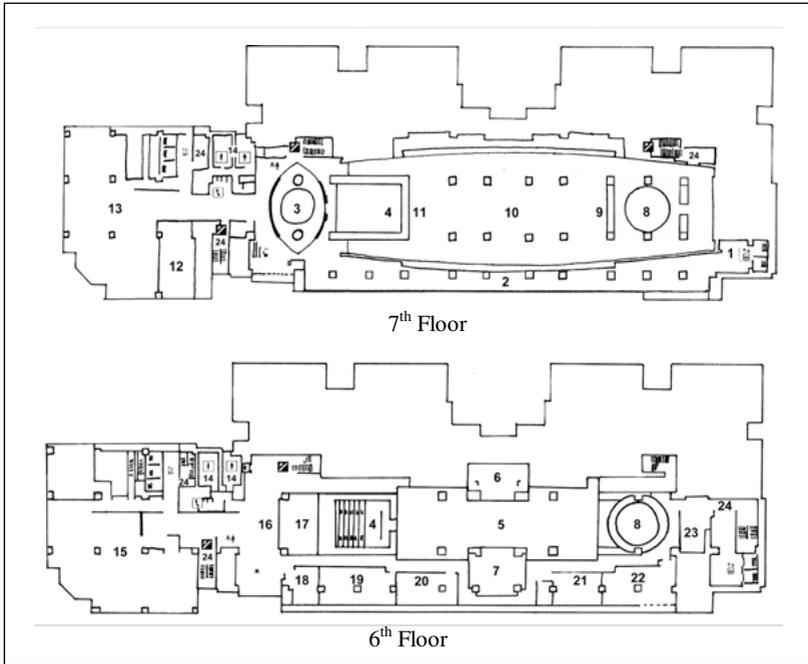


Abbildung 2: Grundriß des Museum of World Religions

**A) Eingangsbereich**

- 1 Aufzug und Eingang

**B) „Einstimmung“ (7. Stock)**

- 2 Pilgrims' Way – Ticket Center
- 3 Golden Lobby
- 4 Creations (Kino)

**C) Persönl. Auseinandersetzung mit grundlegenden Erscheinungsweisen von Religion (6. Stock)**

- 5 Hall of Life's Journey
- 6 Awakenings
- 7 Meditations Gallery
- 8 Avatamsaka World

**D) Auseinandersetzung m. einzelnen rel. Traditionen**

- 9 Holy Objects
- 10 Great Hall of World Religions
- 11 Taiwanese Religions

**E) Ausgangsbereich**

- 12 Museum Shop
- 13 Restaurant
- 14 Restrooms

**F) Zusätzliche Angebote im 6. Stock**

- 15 Special Exhibition
- 16 Hall of Earthly Peace
- 17 Broadcast Studio
- 18 Reading Room
- 19 Classrooms
- 20 Children's Center
- 21 Conference Room
- 22 Meditation Workshop
- 23 Volunteer Office
- 24 Emergency Exit

Kugel zum Zentrum der Ausstellung wird. Hier sollen mehrere Besucher über ein computergesteuertes System interaktiv erleben, wie sie in einem weisheitlichen Netz gemeinsam Grundwahrheiten aller Religionen entdecken können. Über die „Avatamsaka World“ gelangt man zurück in den 7. Stock und steht in der „Great Hall of World Religions“, dem größten Raum des gesamten Museums. Waren auf den vorigen Stationen die Fragestellungen auf das persönliche Erleben von Religion fokussiert, so soll hier die Möglichkeit geboten werden, sich speziell zu einzelnen religiösen Traditionen zu informieren.

Neben einem Sonderausstellungsbereich bietet das Museum darüber hinaus noch viel Platz für weitergehende Veranstaltungen, sei es ein „Children’s Center“, Konferenz- und Klassenräume, Leseraum etc. Obligatorisch sind selbstverständlich ein gut bestückter Museumsshop, eine Cafeteria sowie ein wirtschaftlich unabhängiges Restaurant. Besondere Aufmerksamkeit verdient außerdem das „Broadcast Studio“, das zum einen zahlreiche religiöse Filme anbietet, zum anderen die Aktualität des Museumskomplexes mit gewährleisten will.

#### A) Eingangsbereich und „Einstimmung“

Die schon bei der Ortswahl angesprochene Lage des MWR im sechsten und siebten Stock eines großen Kaufhauses bringt zum einen den Vorteil, den „Sitz im Leben“ sozusagen zu garantieren. Andererseits gerät ein Museum mit 7384 m<sup>2</sup> Gesamtfläche<sup>18</sup> angesichts der Aufgabe, die Religionen der Welt darstellen zu wollen, doch relativ schnell an seine Grenzen. Ein architektonisch interessanter Kunstgriff, um dieser Herausforderung intelligent zu begegnen, ist der extra angefügte, separate *Eingangsbereich* des Museums, der über einen Aufzug den Besucher auf eine Reise durch die Welt religiöser Fragestellungen mitnimmt. Der Aufbau der Ausstellung in Form einer Reise ermöglicht dem Besucher, auf dem langgestreckten Pilgerweg im Eingangsbereich Ruhe und Nachdenklichkeit zurückzugewinnen und Abstand von der lauten und hektisch-belebten Einkaufswelt zu nehmen.<sup>19</sup>

---

18 Der Raum wird dabei nur zu weniger als der Hälfte für die tatsächliche Dauerausstellung genutzt.

19 Die Inszenierung der Ausstellung als Reise gehört mit zu den besonderen Charakteristika, die das Design Ralph Appelbaums kennzeichnen. Bekannt durch Museen wie das United States Holocaust Memorial Museum in Washington, D.C., in dem der Besucher eingangs eine nationalsozialistische „Identity Card“ eines Juden erhält, die ihn persönlich durch die

Läßt man sich in der *Eingangshalle* etwas mehr Zeit, so kann man hier schon entdecken, was sich wie ein roter Faden durch die ganze Ausstellung zieht: Im Deckenbereich befinden sich auf tiefblauem Hintergrund Sterne, die gleich einem großen Netz miteinander verbunden sind. Die Sterne tragen chinesische oder englische Bezeichnungen wie „Blessing“, „Compassion“, „Love“, „Prayer“, „Tolerance“, „Transcendence“ usw. Dem zugrunde liegt der Gedanke des Netzes der Indra, einem bekannten Bild *Fa-zangs* 法藏 (643-712 n. Chr., 3. Patriarch der *Huayan* 華嚴-Schule), das von einem „wundervollen Netz“ spricht, das sich unendlich weit in alle Richtungen erstreckt. An den Knotenpunkten des Netzes befinden sich Perlen, wobei jede Perle alle anderen widerspiegelt, so daß es zu einem unendlichen Spiegelungsprozess kommt. In jeder dieser Perlen scheint die ganze Weisheit und das ganze Mysterium des Seins auf.<sup>20</sup> Auch die unterschiedlichen Religionen weisen Gemeinsamkeiten in ihrer Weisheit und Schönheit auf. Daher können sie sich über die an die Sterne geschriebenen Grundbegriffe im Bild des Netzes untereinander verbunden wissen.<sup>21</sup> Nicht nur, daß dieser Gedanke Grundlage

---

Ausstellung begleitet, steht die renommierte amerikanische Firma für die Garantie, dem Besucher ein persönliches, tiefes Erlebnis zwischen Unterhaltsamkeit und Wissensvermittlung mit Hilfe modernster Technik zu ermöglichen (vgl. Fei o.J., 3-5). Heartney kennzeichnet die Herangehensweise Appelbaums folgendermaßen: „The mark of an Appelbaum installation is its emphasis on narrative and spectacle. Typically, visitors [of the MWR] are provided with a single prescribed path which takes them from a provocative initial experience through a variety of thematic episodes to a satisfying culmination that affirms the message the museum is committed to conveying.“ (Heartney 2002, 89). Die RAA sind auch in *Taidong* 台東 mit der Fertigstellung des National Pre-History Museum beauftragt und scheinen an einem Ausbau ihrer Beziehungen zu Taiwan interessiert (Fei o.J., 6-7).

20 Gedanken aus dem *Huayanjing* 華嚴經 (AvataMsaka-Sūtra). Vgl. auch Eintrag „Hua-yen“ in: Bowker, John (Hg.): Das Oxford-Lexikon der Weltreligionen, Düsseldorf 1999, 436.

21 Appelbaum erklärt in einem Interview: „Das ‚Perlennetz‘ leitet die Weisheit und Tugendhaftigkeit der die Religionen verbindenden Gemeinsamkeiten weiter.“ („*zhuyu zhi wang chuandale jiehe zongjiao jian gongtong de zhihui yu meide* 珠玉之網」傳達了結合宗教間共通的智慧與美德.“, *Yi zhuan* 67). Weiter heißt es auf der Begrüßungstafel „Welcome and Blessing“ im 7. Stock hierzu: „The most brilliant jewels of religion are set before you as if strung on a net. Each jewel sparkles and reflects the others, intensifying the light that illumines the mind. Those

des interreligiösen Miteinanders im Konzept des Museumsgründers ist, ebenso ist im Museum das Kernstück die „Avatamsaka World“, der genau die eben beschriebene Vorstellung zugrunde liegt. Ebenfalls im Eingangsbereich befindet sich eine Tafel mit einem „Mission Statement“, in dem die genannten Zielvorstellungen des MWR angerissen werden.<sup>22</sup> Dieses Statement wird noch einmal, während man im *Aufzug* in den 7. Stock fährt, vom Museumsgründer zusammengefaßt:

„The Museum of World Religions is dedicated to fostering respect for the world’s diverse religious traditions, tolerance for all cultures, and love for all living creature. [...] It will take visitors on a journey that will raise their awareness of the world’s great faiths and the lives of people from various cultures.“<sup>23</sup>

Im siebten Stock angekommen steht man an einer Wasserwand am Beginn eines tunnelartigen Ganges. Eine Tafel lädt ein, in eine andere Welt einzutreten, eine Welt „of understanding, tolerance, peace, and love among followers of all religions in the world“. Sie erklärt dann, wie der Besucher nun mit dem „*Pilgrim’s Way*“ umzugehen hat. Zunächst kann er sich im herabrinnenden Wasser reinigen, dessen religionsübergreifend reinigender und verwandelnder Gebrauch betont wird. Danach geht man den 63m langen Gang entlang, um sich so zusammen mit schattenhaft erkennbaren Pilgergestalten aus den verschiedensten religiösen Traditionen auf den Weg zu machen. Der Gang soll dabei für den Besucher ein Gang von transformierender Kraft zusammen mit der Menschheit zu den Wurzeln der Religion sein. Dieser Eindruck wird durch gesprochene und aufleuchtende Fragen, wie „Is there a god?“, „Who am I?“ oder „Why is there memory?“ verdeutlicht. Am Ende des langen Ganges kann man seinen Handabdruck auf einer großen schwarzen, temperaturempfindlichen Wand hinterlassen, wobei man sich der kultur- und religionsgeschichtlichen Bedeutung der Hände bewußt werden soll.

---

who enter this world are seeking a higher clarity about the most universal truths, as well as the truths of the self and the world.“

22 Etwas verblüffend ist die textstrukturelle sowie inhaltliche Diskrepanz zwischen den nebeneinander stehenden englischen und chinesischen Texten. So ist im Englischen z.B. das Ziel formuliert „to realize not only that God loves all people but that people need to extend this love toward others“. Ein derartiger Christozentrismus findet sich im chinesischen Text nicht.

23 So zitiert in: Jin 2002. Der Meister spricht selbstverständlich die chinesische Fassung. Ein anderer Sprecher fügt die englische hinzu.



Abbildung 3: *Pilgrim's Way (Station 2)*

Der Gang mündet schließlich in den „*Golden Lobby Cosmograph*“, der als offenes Oval konzipiert ist, umgeben von einer goldenen Wand. Auf zwei Säulen stehen in 14 Sprachen die Sätze: „Peace is our eternal hope“ und „Love is our shared truth“. Halbkugelartig erkennt man den Himmel, der die Sternkonstellation zur Geburtsstunde Meister Hsin Taos zeigt. Sie sagte die Geburt des MWR voraus – so die Erklärung des Beiblatts<sup>24</sup>. Auf dem Boden befindet sich ein großes, kreisförmiges, die Erde symbolisierendes Labyrinth, das einem Labyrinth in Chartres nachempfunden sein soll. Umgeben ist dieses von 12 Steineinlagen, die die jedem Monat zugehörigen Geburtssteine des westlichen Kalenders darstellen sollen. Das Mosaik ist in die vier Himmelsrichtungen aufgegliedert. Jede Richtung ist mit den Symbolen verschiedener Religionen versehen. An diese Achsen angefügt sind die Wochentagssymbole verschiedener Kalendarien. Diese „daysigns“, die durchsichtig sind, stehen

---

24 Die Wahl dieser Sternkonstellation ruft häufig Verwunderung hervor und wird leicht zum Auslöser für Kritik, so z.B. Heartney: „In a display of self-aggrandizement, the ceiling depicts the constellation visible in the sky on the date the Dharma Master was born, which is a bit disconcerting given the egoless tenets of Buddhism“ (Heartney 2002, 90).

in der Funktion als Wächter zur Unterwelt. Der Kosmograph soll das Zusammenspiel von Himmel und Erde symbolisieren und strahlt insgesamt eine große Ästhetik aus.

Das gesamte Konstrukt ist Teil einer großen Halle, in der es außer einem Informationstresen ein „*Ticket Center*“ gibt. Der Preis für eine erwachsene Einzelperson beträgt 250 NT\$, ermäßigt 200 NT\$, das entspricht etwa dem Preis einer Kinokarte in Taiwan<sup>25</sup>.

Ist man dann mit dem Ticket ausgerüstet, darf man den großen Kinosaal „*Creations*“ betreten. Hier wird in beeindruckender Bild- und Ton-technik ein Kurzfilm eingespielt, der die Reise des Pilgrim's Way zu den Ursprüngen der Geschichte wieder aufnimmt. Anfangs wird ein kosmischer Urzustand beschrieben, worauf unterschiedliche Schöpfungsmythen verschiedener Kulturen angerissen werden, ohne daß deren Herkunft erwähnt wird. Die Schöpfungsmythen beschreiben alle eine heile und harmonische Welt.

In einem zweiten Abschnitt zeigt der Film dann, wie die unterschiedlichen Religionen Leid und Unfrieden auf der Welt zu erklären versuchen. Abschließend wird die Verbindung zu heutigem religiösen Verhalten gezogen: Aus den frühen Schöpfungsmythen sind uns heute nur noch heilige Stätten und Elemente als Grundlegung unserer religiösen Traditionen geblieben. „Our actions reflect the ancient search for connection with the infinite.“ Gelebte Religion könne so vor Zerstreuung bewahren und zu einem tieferen Bewußtsein, in dem man Sinn im „großen Kreis des Lebens“ findet, führen.

---

25 Obwohl dem medialen Aufgebot und der Museumsinszenierung durchaus entsprechend, empfindet der durchschnittliche taiwanesisches Museumsbesucher diesen Preis meiner Erfahrung nach als unangemessen hoch, und betritt demzufolge mit einer hohen Erwartungshaltung das Museum. Verwirrend wirkt auf viele Besucher, gerade auf Familien, auch der Verkauf nachdem man die Ausstellung schon betreten hat. Aus den Unterhaltungen auf dem „Pilgrim's Way“ konnte ich öfters heraushören, dass ungeachtet aller religiösen Fragen und Inszenierungen der „praktische Charakter“ (*Yi zhuanye*, 68: „*Taiwan minzhong shiyong de guanxing* 台灣民眾使用的慣性“) der Taiwanesen sich v.a. auf die Frage „Wo können wir denn endlich ein Ticket bekommen?!“ konzentrierte.



Abbildung 4: *Creations (Station 4)*

*B) Persönliche Auseinandersetzung mit grundlegenden  
Erscheinungsweisen von Religion*

In der „*Hall of Life's Journey*“ ist zunächst die Akustik beeindruckend, die Musik verschiedenster religiöser Riten zu den einzelnen Lebensstationen miteinander zu einer sphärischen Klangwelt verschmilzt. So wird an diesem Raum, wie auch in der „*Great Hall of World Religions*“, einem auf eine andere Weise besonders bewußt, was Michel Foucault die „*Heterotopie*“ des Museums nannte. Schon durch den klanglichen Eindruck scheint man hier wirklich in eine andere Welt einzutreten, sich „aus der Welt der Orte auszugrenzen“.<sup>26</sup>

---

26 Belting 2001, 31. Der Heterotopie-Begriff findet sich, allerdings in anderem Zusammenhang in Michel Foucaults Aufsatz „*Of other spaces*“ (in *Diacritics*, Spring 1986), zit. in Bennett 1995, 1. Die Heterotopie als Dimension der Andersheit und Heiligkeit im MWR entsteht anders als in einem Museum des 19. Jahrhunderts, nicht aus der Stille, in der man hinter Vitrinen unantastbare Dinge aus längst vergangenen Zeiten bewundern kann, sondern aus o.g. Klangkonzept.



Abbildung 5: Hall of Life's Journey (Station 5)

In der „Hall of Life's Journey“ werden in fünf Stationen Momente des menschlichen Lebens in ihrer Durchdringung von religiösen Riten dargestellt: „Birth“, „Coming of Age“, „Mid-Life“, „Old Age“, „Death & Afterlife“. Die bisher durchgehend in Englisch und Chinesisch gehaltene Ausstellung vernachlässigt hier und in der „Great Hall of World Religions“ die englischen Übersetzungen, so daß der ausländische Besucher in der Regel auf die Führung angewiesen sein wird. Aber selbst der chinesischsprachige Besucher wird allein mit der gebotenen Information nicht sehr umfassend über die Bedeutung der ausgestellten Gegenstände und Kleidungsstücke informiert, sondern erhält zunächst einen bunten Eindruck von der Vielfalt religiöser Riten in den unterschiedlichsten Kulturen.<sup>27</sup>

Die einzelnen Stationen sind vom Schema her ähnlich aufgebaut. Auf der einen Seite eines Kreises befindet sich eine gebogene Leinwand, auf

<sup>27</sup> Hierzu eine Führung anzubieten, stellt natürlich eine hohe Herausforderung an, um den emotionalen Gehalt des Dargebotenen nicht durch eine Informationsflut wegzuschwemmen. Das Ziel des MWR, die Besucher für die religiösen Umbruchphasen eines menschlichen Lebens zu sensibilisieren, verlangt ein subtiles und professionelles Vorgehen und damit wahrscheinlich eine neue, eigenständige Konzeptentwicklung (vgl. die „Alternative[n] Führungskonzepte“ bei: Dech 2003, 33-38) zu Führungen (und evtl. auch Beiblättern) des MWR. Eigentlich gehören technische Daten, wie z.B. Angaben zur Beleuchtung der Exponate und Qualität der Lautsprecher, weder in Führungen noch in Beiblätter.

der Bilder über religiöses Leben weltweit, allerdings ohne Nennung der kulturellen Herkunft, aus dem jeweiligen Lebensabschnitt sich in rascher Folge abwechseln. Davor sind einige kleinere Exponate, wie zum Beispiel Ritualgerät der betreffenden Zeremonien, ausgestellt. Von einer gegenüberliegenden Bank<sup>28</sup> aus kann man sich den Film ansehen. Auf der gleichen Seite befindet sich ein großer Schaukasten, in dem hauptsächlich Ritualkleidung ausgestellt ist. Davor ist ein Touchscreen installiert, auf dem sich ein passendes Bild und ein Text abwechseln. Eine weiße Statue zeigt noch einmal einen für diesen Lebensabschnitt charakteristischen Menschen, allerdings ist die Darstellung so gewählt, daß man keine kulturelle Zugehörigkeit erkennen soll. Indirekt wird somit wieder auf das die Menschen Verbindende hingewiesen.

Die Einzelheiten der Stationen können hier nicht dargestellt werden. Jede Station hat auf ihrer Eingangstafel jedoch zentrale Stichworte festgehalten. Einige davon seien genannt: Birth – Creation, Possibility, Hope; Coming of Age – Rite of Passage, Self-definition; Mid-Life – Responsibility, Self-awareness; Old Age – Wisdom, Respect, Leadership; Death & Afterlife – Hope, Reincarnation, Eternity, Heaven.



*Abbildung 6: Meditation Gallery (Station 7)*

---

28 Die Bänke sind jeweils aus einem anderen Holz gefertigt, das zu dem jeweiligen Lebensabschnitt über ein kleines Erklärungsschild in Verbindung gesetzt wird. An solch kleinen Details wird deutlich, wie sorgsam die ganze Ausstellung durchdacht ist. Das Zusammenspiel solcher Feinsinnigkeiten erweckt einen harmonischen Eindruck.

In der „*Meditation Gallery*“ hat man die Möglichkeit auf einer Plattform sitzend<sup>29</sup> über Leinwände das Verhältnis von Buddhismus (Zazen), Christentum (Rosenkranzgebet), Hinduismus (Yoga), Islam (Rezitation), Daoismus (Taichi) und Judentum (Rezitation) zu Gebet und Meditation beispielhaft informiert zu werden. Diese Kenntnis wird auf Tafeln weiter vertieft. Der kleine, zunächst unauffällige Raum hat eine meditative Atmosphäre und die Darstellung wirkt ansprechend und kompetent.

In „*Awakenings*“ dokumentiert ein anderthalbstündiges Video Interviews, in denen zahlreiche, hier teilweise von der Museumseröffnung bekannte Persönlichkeiten ihre „Momente des Erwachens“ biographisch schildern. Anfangs ist der Anteil der englischsprachigen Interviews recht hoch. Gegen Ende stellen Taiwanesen etwas ausgreifender ihre Lebenserfahrungen vor. Auf großen Tafeln finden sich interessante Auszüge aus den Gesprächen. In kleinen Kabinen am Rand soll die Möglichkeit gegeben werden, eine Videoaufnahme der eigenen Erfahrungen zu erstellen und öffentlich den nachfolgenden Gästen zur Verfügung zu stellen.



Abbildung 7: *Awakenings* (Station 6)

Die „*Avatamsaka World*“ ist die einzige Station des MWR, die schon im Namen ihre buddhistische Inspiration erkennen läßt. Am Ende seiner

29 Das harte Holz ist für manche Besucher jedoch eine Herausforderung und verkürzt die Verweildauer teilweise erheblich.

Reise tritt Sudhana im Avatamsaka-Sūtra in den Turm Maitreyas und sieht die Welt aus der Perspektive der Erleuchtung. Sudhana ist damit wie der Besucher auf dem Höhepunkt einer Reise angelangt, an dem er erkennt, wie alle Dinge miteinander in Verbindung stehen (vgl. Reis 2000, 6).



Abbildung 8: Avatamsaka World (Station 8)

Technisch ist die „Avatamsaka-World“ eine aus hier zum ersten Mal verwendetem Material der Luftfahrttechnik erstellte, gelblich schimmernde Kugel, die man über eine Treppe besteigen kann. Innen sind Pulte aufgestellt. In der Kugel können bis zu 40 Leute die Veränderungen des Gewölbes bewundern. Das Multimediasystem war zum Zeitpunkt meines Besuchs leider noch nicht in Funktion.<sup>30</sup> Das ist für den Besucher irritierend, denn die Gedanken der *Huayan*-Philosophie, die in dieser Kugel erfahrbar werden sollen, sind Kernpunkt der Museumskonzeption. Der Eingangsbereich sollte wohl einen Vorgeschmack auf einen leuchtenden Sternenhimmel in der Deutung des Netzes der Indra sein. Die intendierte Gebrauchsweise wird auf einer Tafel mit folgenden Worten beschrieben:

„Enter the Avatamsaka World and discover the great truths, that underlie all religions. In the Avatamsaka World, individual journeys are linked into a daz-

---

30 Der Museumsdirektor versicherte mir aber später, dass man intensiv an der Behebung des Problems arbeite.

zling coming experience. Once you enter the Avatamsaka World, you can approach the central interactive table and select one of the color coded stations. The universe of religious thoughts and ideas appears on the table display; you choose one to explore further. The universe changes in response to your choice, which is shown on the rim of the table. The dome displays the paths of all players; when two players simultaneously choose similar paths, the dome reacts, emphasizing the unity of all religions.“

Der Aufbau soll vergleichbar mit dem Internet sein, das die Individuen in einem weiten Netz miteinander verbindet<sup>31</sup>.

### C) Auseinandersetzung mit einzelnen religiösen Traditionen

Ist man von hier aus in der im siebten Stock liegenden „Great Hall of World Religions“<sup>32</sup> angelangt, so steht man in dem größten freien Raum des Museums, der aufgrund seiner Dunkelheit endlos wirkt. Diese Dunkelheit wird von blinkendem, weiß funkelnden Lichtreflexen geheimnisvoll durchbrochen. In der Mitte des Raumes befinden sich kreisrunde Sitzbänke. Zwischen acht Säulen kann man von dort aus zehn an der Wand entlang positionierte Vitrinen erkennen, in denen jeweils zehn verschiedene Religionen repräsentiert sind. Eine Eingangstafel erklärt hierzu, daß man die größten Religionen ausgewählt habe, daß die einzelnen Traditionen jedoch prinzipiell gleichwertig seien. Dennoch gilt: „The ten shown here typify the rest.“ Man soll an ihnen ihre Gemeinsamkeiten, ihren Glauben und ihre Geschichte entdecken können. Acht der zehn Religionen sind als Dauerausstellungen konzipiert: Christentum, Islam, Buddhismus, Daoismus, Hinduismus, Sikhismus, Judentum und Shintoismus. Zwei weitere sind als Wechselausstellungen geplant. Zum einen geht es dabei um „alte Religionen“, seit Ausstellungseröffnung durch das „Alte Ägypten“ repräsentiert, und um Eingeborenen-Religionen („indigenous religions“), welche im Moment von der Maya-

---

31 „[...] as visitors become aware of the similarities of any different religious messages of peace, dedication, and love, they will be linked in a living Internet of Love.“ (aus der zugehörigen Erklärungstafel)

32 Zwischen „Avatamsaka World“ und der „Great Hall“ befindet sich, wie auch auf der anderen Seite der großen Halle, eine Wand, die „Wall of Gratitude“, an der die Namen der Spender für dieses Museum, manchmal mit Handabdruck, verzeichnet sind. Über einen Touchscreen soll man sich über die Namen weiterer Spender, über Aktivitäten des MWR und über Aktionen religiöser Vereinigungen in Taiwan informieren können. Zusätzlich werden Filme religiös-sozialer Aktivitäten und des MWR auf Bildschirmen gezeigt.

Kultur<sup>33</sup> dargestellt werden. Ebenfalls wechseln sollen an den Kopfenden des Raumes die Ausstellung „Holy Objects“, die zum Zeitpunkt der Besichtigung über den ganzen Raum verteilt war, und die große Ausstellung zu „Taiwanese Religions“, die seit der Eröffnung von „Religion in Taiwanese life“ auf beeindruckende Weise Zeugnis gibt.



*Abbildung 9: Great Hall of World Religions (Station 10)*

Im Design wirkt der Raum beeindruckend. Geschickt sind die Schaukästen in einem kaum wahrnehmbaren Bogen geformt und umschließen so den Raum, der sich zwischen dem Kinosaal und der „Avatamsaka World“ aufspannt. Die Größe und Tiefe der Halle wecken ein Gefühl für eine gewisse „heilige“ Atmosphäre. Die Kostbarkeiten in den Vitrinen strahlen wie blinkende Perlen und lassen Assoziationen an das Netz der Indra zu. Die Beziehung und Verbundenheit der Religionen untereinander soll durch die gegenseitige Spiegelung der Schaukästen symbolisiert sein.<sup>34</sup> Auch wird man in dem Raum von einem regelrechten auditiven Fluidum umgeben. Besonders faszinierend ist es, sich aus der Mitte des Raumes auf dieses Zusammenspiel unterschiedlichster Klangwelten ein-

---

33 Auffällig ist das öfters angesprochene Fehlen der afrikanischen Religionen, die wohl ursprünglich ebenfalls repräsentiert sein sollten, jedoch anscheinend von einer zeitweiligen Leihgabe wichtiger ägyptischer Kunstgegenstände aus dem *Museum of Fine Arts*, Boston, verdrängt wurden (vgl. Heartney 2002, 91).

34 *Taibeixian*, 62.

zulassen und zu versuchen, einzelne Traditionen herauszuhören und wiederzuentdecken.<sup>35</sup>

Beispielhaft herausgegriffen sei noch eine einzelne religiöse Tradition, das *Christentum*<sup>36</sup>, um zu erkennen, wie das Ziel verwirklicht wird, Antworten auf die im ersten Teil der Ausstellung aufgeworfenen Fragen zu finden.

Die Vitrineneinheiten folgen einem einheitlichen Aufbau: Auf einer Wandtafel wird zunächst in die jeweilige Religion eingeleitet. Eingehende Erläuterungen findet man dann auf einer länglichen Tafel vor der Vitrine. Die ansprechend angeordneten, ausgestellten Gegenstände werden auf kleinen Zusatztafelchen erklärt. Die lange Erklärungstafel vor dem Schaukasten wird von einem Touchscreen unterbrochen, auf dem man die weitere Informationen über die Religion sowie über die ausgestellten Gegenstände erhält. Vor dem Schaukasten befindet sich ein Fußbodenmosaik von zwei Metern Durchmesser, das die Religion noch einmal künstlerisch symbolisiert.

Der christliche Bereich fällt durch eine konfessionell sehr unparteiische, offene, aber durchaus präzise Schwerpunkte des Christentums wiedergebende Darstellungsweise auf. Die lange Erklärungstafel ist in sieben Abschnitte geteilt: Evangelium, Jesus Christus, Kirche, Evangelikalismus und Mission, Mönchtum, Frieden und Gerechtigkeit und Christentum in Taiwan.<sup>37</sup> Im Chinesischen ist auffallend, daß durchwegs die

---

35 Den Raum kann man aber nur genießen, wenn man die richtige Erwartungshaltung mitbringt. Für den unvoreingenommenen Betrachter sind die subtilen Effekte nicht unbedingt sofort erkennbar. Er flaniert an den Glaskästen entlang, schaut hier und dort mal näher hin und hat eventuell den Eindruck, dass „little has been done to visually suggest the actual uses or contexts of the artifacts or art works; they appear strangely inert in the midst of all the high-tech sound, light and motion.“ (Heartney 2002, 91). Schon rein optisch sind die in im Dunkeln liegenden Bänke in der Raummitte schwer zu erkennen. Der durchschnittliche Besucher begibt sich meiner Erfahrung nach nur selten dorthin. Genau an diesem Punkt müsste eigentlich deutlich werden, dass mit „kulturellem window-shopping“ (Treinen 1997, 47) das Bildungsziel hier nicht erreicht wird und der Raum bei einer solchen Einstellung trotz seiner komplexen Gestaltung nichtssagend wird.

36 Als Studentin der Theologie fühle ich mich hier noch am ehesten zu einer Beurteilung fähig.

37 Die Abschnitte, die Taiwan betreffen, sind jeweils von einem eigenen Spezialisten verfasst worden. Kapiteleinteilungen der anderen Religionen: *Judaism: Early History, Diaspora, Synagoge and Holidays, Observance,*

protestantischen Begriffe verwendet werden, die sich vom Katholizismus im Lautbild und der Bedeutung stark unterscheiden. Das ist insofern legitim, als diese die in Taiwan bekannteren sind. Die Idee des Museums von der die Religionen verbindenden Liebe ist dabei nicht explizit als wesenhafter Bestandteil des Christentums ausgeführt.<sup>38</sup> Trotzdem scheint die Tatsache, daß das Thema „Frieden und Gerechtigkeit“ einen eigenen Abschnitt darstellt, dem Museumsziel zu entsprechen, insofern der Hinweis auf die Friedfertigkeit des Christentums eine Grundlage für die friedliche Begegnung mit anderen Religionen ist. Es findet sich aber keine Bemerkung, wie denn neben der Mission ein Verhältnis zu anderen Religionen gestaltet wird.<sup>39</sup>

---

Judaism in Taiwan; *Ancient Egypt*: Creation of the World, Religion of the People, World of Spirits and Funerary Beliefs, Temples, Divine Kingship, Prehistoric Religious Practice in Taiwan; *Islam*: History, Calligraphy, Mosque, Worship, Law, Islam in Taiwan; *Buddhism*: Life of the Buddha, Bodhisattva, Community, Ritual, Pilgrimage, History, Buddhism in (sic!) Taiwan; *Daoism*: The Chinese Character Dao, Lao-zi and the Daoist Pantheon, Daoist Temples, The Daoist Canon, Alchemie and Healing, The Five Elements and the Eight Trigrams, Daoism in Taiwan; *Shinto*: History, Calendars and Life Cycles, Making Space: The Shinto Shrine, Kami, Shinto in Taiwan; *Maya*: Maya Cultural Traditions, Maya Creation Myth and Worldview, Ritual and Production, Household and Ritual Today, Temples and Ritual, Ritual Practice, Religious Beliefs of the Amis Aborigines; *Sikhism*: The Ten Gurus, Adi Granth, The Golden Temple, Festivals and Practice, Sikhism in Taiwan; *Hinduism*: Sacred Literature, Practice, Popular Hinduism, Recitation and Performance, Pilgrimage Festival, Hinduism in Taiwan.

38 Das Wort „love“ kommt im englischen Wandtext nicht vor. Das Zeichen „ai 愛“ kommt im chinesischen Tafeltext genau fünfmal vor, davon dreimal in Namen und nur einmal erwähnenswert inhaltlich, als es um die Begründung christlicher Mission durch die allumfassende Liebe Gottes geht.

39 Beim Lesen wirkt die Erklärungstafel recht lang. Die Texte sind gut gegliedert, aber dicht und vergleichsweise wenig museumsdidaktisch aufbereitet. (Vgl. Schäfer 1997, 93. Schäfer nennt hier Kriterien wie: einfache Sprache, kurze Sätze, jede Zeile eine Sinneinheit, Entsprechung von Textstruktur und Inhalt.) Hier ist natürlich das Problem gegeben, dass um eine gewisse Qualität in der Darstellung überhaupt erreichen zu können, zunächst eine Menge von Informationen nötig ist. Eine stärker am Leseverhalten der Besucher orientierte Darstellung birgt die Gefahr der Verzerrung des Inhalts. Leicht problematisch ist außerdem, dass die Erklärung der ausgestellten Gegenstände nur auf kleinen Täfelchen oberhalb des langen Textes erfolgt, so dass dieser in keiner Beziehung zum Geschauten

Bei den religiösen Kunstschatzen handelt es sich um Bilder und typische Ritualgegenstände. Unter den Bildern befindet sich u.a. ein Ölgemälde aus dem 17. Jahrhundert, das Christus als einen Lammträger darstellt. Ein großes Gemälde des letzten Abendmahls hängt zentral. Ferner sind mehrere orthodoxe Ikonen zu sehen. Im gegenständlichen Bereich gibt es außer einem Kreuz Figuren des Hl. Nikolaus und des Hl. Franz von Assisi sowie Kelche und Monstranzen.

Der Multimediabereich bietet Informationen zu den einzelnen ausgestellten Stücken und war darüber hinaus zum Zeitpunkt der Besichtigung noch entwicklungsfähig. Der Screen bietet drei Auswahlmöglichkeiten: Holy Sites Architecture (→ „Coming soon“), Artifacts (→ „Temple Objects“ [hic!], „Clothing“, „Ritual Objects“, „Writings/Paintings“, „Sculpture“). Es ist größtenteils das aufgenommen, was ausgestellt ist), Activities (→ „Coming soon“)<sup>40</sup>. Die ausgestellten Stücke sind zwar nicht unbedingt überdurchschnittlich bekannt, aber in ihrer Schönheit bewundernswert und vermitteln durchaus einen Eindruck von traditioneller christlicher Kunst.<sup>41</sup>

Die Ausstellung „*Religious Life of the Taiwanese*“ nimmt in der Halle einen zentralen Platz am Kopfende ein und ist in ihrer eigenständigen

---

steht. Für die Verweildauer ist dies von entscheidender Bedeutung (vgl. Noschka-Roos 1994, 159). Vielleicht hätte eine stärkere Dialogizität insbesondere den taiwanesischen Besucher mehr fesseln können.

40 Diese drei Möglichkeiten der Auswahl hat man zunächst bei jeder Religion. Andere Monitore, wie z.B. die des Buddhismus oder Taoismus, sind jedoch schon mit wesentlich reichhaltigerer Software versorgt. Informationen zu „Artifacts“ gibt es immer. Die Erklärung ist nicht immer zweisprachig gehalten. Attraktivität und Kontrollierbarkeit der Touchscreens sind sehr positiv zu bewerten, während die Effizienz und damit auch die hilfreiche, lehrende und anregende Komponente eindeutig aufgrund mangelnder Reichhaltigkeit noch als entwicklungsbedürftig zu beurteilen sind (Kriterien nach MUMMS, Mrosek 1998, 315f).

41 Die Gegenstände sind ihrem Aussehen nach v.a. Kostbarkeiten, und passen daher gut in das Bild der „glitzernden Perlen“ des Netzes der Indra. Daher steht konsequenterweise der Formcharakter (Waldenfels, siehe Dech 2003, 56) der Dinge im Vordergrund. Ich persönlich würde eine stärkere Betonung des Zeugnischarakters der Exponate als sehr bereichernd empfinden. So würde z.B. eine einfache Bibel zum Blättern dem Besucher sicher auch einen wichtigen Eindruck vom Christentum vermitteln können. Ähnliches berichtet auch Wang: „Yet if the MWR places too much emphasis on art and aesthetics, this will inevitably weaken its spiritual impact“ (Wang 2002, 106).

Gestaltung sehr hervorstechend. Taiwanische Volksreligion wird hier auf die ihr zugrundeliegende Geisteshaltungen durchdacht und systematisiert. Da meiner Erfahrung nach diese Art von selbstbewußter Reflexion in Taiwan bei den alltäglichen Ritualen kaum sichtbar wird und außerdem zum Prozess der Selbstbewußtseinsbildung als „Taiwanese“ beiträgt, wird die Ausstellung von Taiwanern sehr positiv rezipiert. Sympathie bei jedem Besucher weckt der vor der Vitrine positionierte kleine Sandsteinschrein, der einem freundlich lächelnden Erdgott ein Zuhause bietet. Ist auch der Zeitpunkt seiner Herstellung unbekannt, so ist er doch charakteristisch für die taiwanische Religion und wird selbst im Museum durch Geldgaben regelrecht verehrt.

Beim Verlassen der Halle kann man durch Berührung eines Handabdrucks auf einem Schirm einen Segen Meister Hsin Taos zum Abschied mit auf den Weg bekommen. Ein Zufallsgenerator wählt zwischen höchstwahrscheinlich neun Sprüchen, wie z.B. „The truth of the world can be realized when the location of the mind and the heart is found“.

#### *D) Ausgangsbereich und zusätzliche religiöse Angebote*

Im Sonderausstellungsbereich befand sich zum Zeitpunkt meines Besuchs eine internationale Wanderausstellung „Featuring Personal Sacred Objects of the Dalai Lama“<sup>42</sup>, was die zunehmende Anerkennung des MWR auch international zu bestätigen scheint. Der von tibetischen Mönchen für die Herstellung von Sandmandalas benutzte Aktionsraum vor der Sonderausstellung, die „Hall of Earthly Peace“, erwies sich hierbei als belebendes Element.

### **5. Zusammenfassung und Versuch einer Stellungnahme**

Ist man dem Gang der Ausstellung einmal gefolgt und hat sich auf diese Reise durch die Vielfalt religiöser Fragestellungen bis hin zu den einzelnen Traditionen begeben, so wird einem klar, daß das MWR konsequent, gemäß seiner Grundidee, zu Respekt, Toleranz und Liebe beizutragen, durchkomponiert ist. Die unbestreitbar faszinierende Idee ist im Museum durch eine designerisch optisch und akustisch gekonnt simulierte Atmosphäre wiedergegeben. Dabei ist hervorstechend, daß mit der Heiligkeit von religiösem Gerät und der korrespondierenden Empfindsamkeit reli-

---

42 Die Wanderausstellung war der letzte Stop nach einer Tour durch 16 Museen Nordamerikas, die von Richard Gere Productions gesponsert wurde (vgl. Wardle 2002).

göser Anhänger bewußt und behutsam umgegangen wird. Es scheint überzeugend, daß der taiwanische Besucher auf diesem Weg für religiöse Fragen zu sensibilisieren ist und so versucht wird, ein eklatantes Bildungsdefizit ansatzweise auszufüllen.

Offensichtlich ist, daß beim MWR für eine Besucherorientierung nicht erst geworben werden muß. Das Museum ist ganz auf den Besucher hin konzipiert, und Sammler- bzw. Forscherinteressen stehen eindeutig im Hintergrund (vgl. Günter 1997, 12). Trotzdem ist aus der Sicht von Restauratoren der verantwortungsvolle Umgang mit den erworbenen Kunstschätzen ebenso gewährleistet, wie das Bemühen um eine wissenschaftliche Aufarbeitung.<sup>43</sup> Die Besucherorientierung schlägt sich in leicht erfaßbaren Ausstellungsinhalten, einfach bedienbaren Geräten, einer übersichtlichen, ästhetisch ansprechenden Gestaltung, weitgehender Zweisprachigkeit (chin.-engl.), Abwechslungsreichtum und Unterhaltbarkeit wider. Sie bietet Möglichkeiten zur überblickartigen und – in Zukunft sicher noch konsequenter – vertiefenden Information. Zahlreiche zusätzliche Veranstaltungen und Aktivitäten sind Teil des umfassenden Gesamtkonzepts.

Die Einfachheit, wenn nicht Naivität im positiven Sinn, und die Gutgläubigkeit in der Herangehensweise an die komplexe Thematik halten sich bewußt fern von einer analytisch-diskursiven Rationalität und mögen durchaus als eine „weisheitliche holistische Einstimmung“ (Riedener 2001, 282) zu bezeichnen sein. Abgesehen von der Frage, wie diese Einstellung sich nun auf die edukativen Ziele des Museums auswirkt, ist doch festzuhalten, daß diese Herangehensweise von transformierender Kraft sein kann, denn sie hat auf die naturgemäß mit hohem Konfliktpotential beladenen religiösen Themen einen eindeutig harmonisierenden und entspannenden Effekt.

Wenn das MWR trotzdem zeitweise kritisiert wird, dann hängt das u.a. damit zusammen, daß das Museum sich noch in einer *Entwicklungsphase* befindet. Ralph Appelbaum charakterisiert den Zustand des Museums sehr treffend als den eines kleinen Kindes, das nach seiner Geburt bzw. Eröffnung noch eines langen Wachstums bedarf.<sup>44</sup> Im MWR ist

43 Die buddhistische Organisation unterhält sogar ein eigenes, kleines Forschungszentrum für religiöse Fragen.

44 „Ein Museum zu errichten ist wie ein kleines Kind zu nähren. In der Planungsphase ist es wie im Mutterbauch. Es braucht Pflege und eine gute Umwelt, und nichts, dass es in seiner Entwicklung stört. Wenn es geboren ist, muss es langsam lernen, groß und stark zu werden.“ Übersetzt aus dem Chinesischen nach *Yi zhuanyue*, 68.

vieles in Ansätzen vorhanden, was noch ausgebaut werden könnte: Die Fertigstellung der „Avatamsaka World“ ist hier sicher zuerst zu nennen, aber auch die Touchscreens bedürfen einer inhaltlich reichhaltigeren Software. Die Exponate werden sich vielleicht im Lauf der Zeit über die bisherigen etwa 4000 Ausstellungsstücke hinaus um die eine oder andere Attraktion erweitern.

Zwei grundsätzliche Überlegungen könnten meiner Meinung nach das Museum überdies sehr bereichern:

*Erstens* ist gerade für den religionswissenschaftlich vorgebildeten Besucher auffallend, daß im MWR keinerlei Reflexion über den zugrundegelegten Religionsbegriff,<sup>45</sup> seine schimmernde Vielfalt und die Unabgeschlossenheit religiöser Systeme<sup>46</sup> stattfindet. Die Ausstellung könnte dem Besucher eventuell noch eine weitere Dimension erschließen, wenn sie Überlegungen, wie die Undarstellbarkeit einer Religion in einer Ausstellung, sowie die Tatsache, daß eine religiöse Tradition prinzipiell nur gelebt wirklich erfahrbar ist und sich niemals in einem Museum „erlernen“ läßt, dem Besucher zugänglich machen würde. Völlig unberührt bleibt im Laufe der Ausstellung das Fakt, daß in Religionen nicht nur Liebe und Frieden zentral sind, sondern daß Religionen ein hohes Gefahrenpotential und Konfliktbereitschaft mit sich bringen können. Diese Tatsache mag Resultat eines konsequenten Programms sein, zu mehr Frieden und Harmonie nur durch die Darstellung positiver Seiten von Religion beitragen zu können. Es ist jedoch fraglich, ob sich das angesichts eskalierender religiöser Konflikte für den Besucher als tragfähige Informations- und Erfahrungsgrundlage erweisen wird.<sup>47</sup>

---

45 Man geht selbstverständlicher Weise davon aus, dass alle wissen, was Religion ist. Die Ausstellung scheint einen primär phänomenologischen Religionsbegriff mit einem besonderen Schwerpunkt auf Ritualen zugrunde zu legen. Es wird davon ausgegangen, dass alle Religionen das gleiche Zentrum haben.

46 Man denke an die Great Hall of World Religions, in der jede Religion sich schon rein optisch in einer „Box“ befindet. Eine grundsätzliche Bemerkung zur Unvollkommenheit jeglicher derartiger Darstellung findet sich im Museum nicht.

47 Dies ist einer der wesentlichen Kritikpunkte, die Heartney vorbringt: „the Museum of World Religions [...] leaves out too much reality“, „...it seems worth asking whether such museums are capable of inspiring the kind of conversations about the meaning of democracy and freedom that are really needed today.“ (Heartney 2002, 93) Heartney trifft hier eine scharfe Unterscheidung: „In the end, the inculcation of pat messages about toler-

Damit ist ein *zweiter Punkt* angesprochen: Die Ausstellung ist bis auf die „Great Hall of World Religions“ so konzipiert, daß der Besucher relativ wenig sachliche Informationen erhält.<sup>48</sup> Die Frage, in welcher Weise und wo genau sich denn nun konkret Liebe und Frieden als Grundthemen einzelner religiöser Traditionen wiederfinden, müßte, dem Aufbau der Ausstellung folgend, eigentlich in der „Great Hall of World Religions“ beantwortet werden. Im Laufe der Texte wird diese Frage hin und wieder berührt, aber keineswegs systematisch beantwortet. So verläßt der Besucher die Ausstellung zwar emotional stark beeindruckt, nur wird er nicht wirklich befähigt, in einer Diskussion glaubhaft aufzuzeigen, in welcher Weise denn Frieden und Liebe in den Religionen zentral und menscheitsverbindend sind. Das MWR kann selbstverständlich nicht auf einem so kleinen Raum auch nur die Weltreligionen umfassend beschreiben. Aber es könnte versuchen, wenigstens auf seine Behauptung, daß die Religionen wesentliche Gemeinsamkeiten haben und „Liebe“ ein ganz zentraler Begriff in vielen Religionen ist, konkretere Antworten zu geben. Es reicht in einer modernen, diskursiven Gesellschaft meines Erachtens nicht mehr aus, Menschen nur emotional zu beeinflussen. Sie müssen derartige Einstellungen ebenso argumentativ vor sich und anderen vertreten können. Diese Herangehensweise mag jedoch der Intention des Meisters, die Menschen primär emotional berühren zu wollen und die Diskursivität nicht zu sehr in den Vordergrund treten zu lassen, entgegenstehen. Des weiteren erfüllt gerade die Einfachheit und Klarheit der Darstellung im MWR eine Aufgabe, die Ulbricht als „die heute wohl wichtigste Funktion eines Museums“ beschreibt: „dem Menschen in der sich ständig wechselnden Welt eine *Orientierung* zu geben“.<sup>49</sup>

---

ance and love isn't education. It's indoctrination.“ (Heartney 2002, 93). Damit wäre der erzieherische Auftrag des MWR völlig in Frage gestellt. Ohne das Argument aber damit vom Tisch wischen zu wollen, muss ich doch aus meiner Erfahrung sagen, dass das MWR bei taiwanesischen Besuchern ohne religiöse Vorbildung eindeutig eine erzieherische Aufgabe erfüllt und das breite Veranstaltungsprogramm auch ein facettenreicheres Bild von Religion ermöglicht, als das vielleicht in der Dauerausstellung der Fall sein mag.

48 So v.a. bei den Stationen „Creations“ und „Hall of Life's Journey“ zu den Fragen, aus welcher religiösen Tradition nun beispielsweise die Schöpfungsmythen stammen, oder in welcher Religion Stationen des menschlichen Lebens durch welche Riten geprägt sind.

49 Ulbricht 1994, 99. Zitiert nach Dech 2003, 23.

Trotz dieser beiden Einwände, der mangelnden Bewußtseinsbildung beim Besucher über Grenzen und Definitionsgrundlagen des Museums sowie eines Informationsdefizits hinsichtlich der Grundbehauptung des Museums, wird auf jeden Fall klar, welch großes Potential noch in diesem jungen Museum steckt und welche Dynamik es bergen kann.

In Zukunft wird die Fokussierung auf den innertaiwanesischen Bildungsauftrag entscheidend sein. Denn in der landeseigenen Kulturpolitik füllt das MWR eine Lücke als Komponente religiöser Bildung und Sensibilisierung. Zwingend notwendig war daher, daß das MWR sich nicht als eine religiöse Institution versteht, sondern organisatorisch zunehmend eigenständig und von seinem Gründer unabhängig wurde. Dabei ist es weiterhin in die Aufgabe des Interreligiösen Dialoges eingebunden. Trotzdem ist für die internationale interreligiöse Arbeit eine weitere, unabhängige NGO, die *Global Family*, zuständig. Um sich als taiwanesisches Bildungsinstitution zu etablieren, ist die eigenständige Ausrichtung auf den taiwanesischen Besucher und seine Bedürfnisse zentral. Die zukünftige Arbeit an der Ausstellung, so erklärte der Museumsdirektor Han Pao-teh in einem Interview<sup>50</sup> mit mir treffend, muß daher vom Museum und von Taiwanesen selbst geleistet werden. Mit Han Pao-teh, der vor seiner Pensionierung seit Jahren professionell auf dem Gebiet der Museumsentwicklung<sup>51</sup> tätig war, und als weltgewandt sowie politisch erfahren gilt, hat das MWR einen Direktor, der ihm sicherlich eine große Chance für die Zukunft gibt.

Dem Ziel, Respekt für den Glauben anderer zu wecken, folgend, reiht das MWR sich damit, wenn auch mit einer ganz eigenen Art, in eine Reihe mit Museen ähnlicher Ausrichtung, wie der *Religionskundlichen Sammlung in Marburg* und dem *St. Mungo Museum of Religious Life and Art in Glasgow*, ein (vgl. Arthur 1999, 10). Bleibendes Charakteristikum wird bei zukünftigen Entwicklungen für das MWR sicher bleiben, daß es kein Museum im klassischen Sinn ist, kein μουσειον, kein Museiontempel und sich nicht als Kind der Erinnerung, der Μνημοσύνη, verstanden wissen möchte. So es sich dieser eigenen, im europäischen Sinn höchst modernen, erlebniszentrierten, ebenso wie asiatisch-buddhistischen Art bewußt bleibt, kann es zu einem bewußtseinsbildenden Element in der Lokalgesellschaft und impulsartig darüber hinaus werden.

---

50 Interview vom 19.8.2002.

51 Insbesondere das National Museum of Natural Science in *Taichung* 台中 betreffend.

**Literatur**

- Anonym (2002): *Zunzhong* 尊重, *baorong* 包容, *boai* 博愛. *Zoujin Shijie Zongjiao Bowuguan* 走進世界宗教博物館. In: *Meiyashi* 美雅士. *Yishu shenghuo guan* 藝術生活館 (www.meidiyas.com.tw), 23 (4.2002), 6-8
- Arthur, Chris (1999): Exhibiting the sacred, in: Paine, Crispin (Hg.): *Godly Things. Museums, objects and religion*. London, 1-27
- Au, Desiree (1997): *Keep the faiths*, Hong Kong (Handover, 10.11.2001)
- Belting, Hans (2001): *Das Museum als Medium*. In: Hinz, Hans-Martin (Hg.): *Das Museum als Global Village. Versuch einer Standortbestimmung am Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt, 25-42
- Bennett, Tony (1995): *The Birth of the Museum. History, theory, politics*. London 1995
- Beier-de-Haan, Rosmarie (2001): *Post-national, trans-national, global? Zu Gegenwart und Perspektiven historischer Museen*. In: Hinz, Hans-Martin (Hg.): *Das Museum als Global Village. Versuch einer Standortbestimmung am Beginn des 21. Jahrhunderts*. Frankfurt, 43-62
- Boehi, Willi (2001): *Eröffnung des Museums der Religionen*. In: *China heute* XX, Nr. 5/6 (117/118), 139
- Chen Shi-xian 陳世賢 (2001): *Xinling shenhui* 心領神會. *Tiyan Shijie Zongjiao Bowuguan* 體驗世界宗教博物館, *Taipei* 台北: *Shijie Zongjiao Bowuguan Fazhan Jijinhui* 世界宗教博物館發展基金會
- Dech, Uwe Christian (2003): *Sehenlernen im Museum. Ein Konzept zur Wahrnehmung und Präsentation von Exponaten*. Bielefeld
- Fei, Michael C.Y. (*Fei Zheng-yuan* 費正元) (o.J.): *Lunji shuo gushi - luofu*. *Aibobang fangwenji* 論及說故事 – 羅夫·愛波邦訪問記. *On Telling Stories – An Interview with Ralph Appelbaum*. In: *Jianzhu zazhi* 建築雜誌, o.S.
- Günter, Bernd (1997): *Museum und Publikum: Wieviel und welche Form der Besucherorientierung benötigen Museen heute?*. In: *Das besucherorientierte Museum*. Rheinisches Archiv- und Museumsamt. Abteilung Museumsberatung. Köln, 11-18
- Guoyuwen (*Guo Yu-wen* 郭玉文) (2002): *Guang yu shui jingjing liuguo guankui* 「*Shijie Zongjiao Bowuguan* 光與水靜靜流過 管窺世界宗教博物館. In: *Taibeixian Wenhua* 北縣文化 (Taipei County Cultural Quarterly), 72 (30.6..2002), 14-28
- Habito, Maria Reis (2002): *The Taipei, Taiwan, Museum of World Religions*. In: *Buddhist Christian Studies*, Vol. 22, 203-206

- Han Pao-teh (*Han Bao-de* 漢寶德) (2002): Taiwan needs clear policies on museums. Tr. by Perry Svensson. Taipei Times Online, 14.6.2002
- Heartney, Eleanor (2002): Divine Intervention. Ralph Appelbaum's compelling exhibition design for the recently opened Museum of World Religions in Taipei offers a highly programmatic account of „universal“ spiritual values. In: Art in America, October 2002, 89-93
- Hein, George E. (1998): Learning in the Museum. London: Routledge
- Henry, Claire (2001): Shop until you drop into the museum. In: Financial Times, 28.11.2001
- Hooper-Greenhill, Eilean (1992): Museums and the shaping of knowledge. London
- Jin Yang (2002): Understanding world cultures, spiritual beliefs. A visit to the Museum of World Religions in Yungho City. In: Taiwan News. Weekend, Vol. 9, No.16 (26.4.2002), 1
- Lingjiou Mountain (2001): *Youyuanren* 有緣人. *Zongbo kaiguan tekan* 宗博開關特刊, Nr. 87/88, Taipei 台北: *Lingjiushan Bore Wenjiao Jijinhui* 靈鷲山般若文教基金會 2001 (Ausg. der monatl. Zeitschrift des Lingjiou Mountain)
- Lin Ming-mei/ Chi Ya-lan (Hgg.; 1999): Sowing Seeds of Love. Ven. Dharma Master Hsin Tao and the Museum of World Religions, Taipei: Museum of World Religions Foundation Publications
- Lü Yu-jia 盧郁佳/Ji Ya-lan 紀雅蘭 (2001): *Zhu yu zhi wang* 珠玉之網. *Shijie Zongjiao Bowuguan kaiguan jinian chuankan* 世界宗教博物館開館紀念專刊, Taipei 台北: *Shijie Zongjiao Bowuguan Fazhan Jijinhui* 世界宗教博物館發展基金會
- Meister Hsin Tao (2001): Weisheit und Barmherzigkeit, herausgegeben und übersetzt von Maria Reis Habito. Taipei
- Mrosek, Jürgen (1998): Computer und Museen – neue Formen der Besucherinformation? In: Schmidt, O. (Hg.) u.a.: Spiritualität und Herrschaft. Berlin, 310-320
- Museum of World Religions Foundation (2001): *Shijie Zongjiao Bowuguan* 世界宗教博物館. *Kaimu huodong shouce* 開幕活動手冊. Handbook of the Museum of World Religions Opening Ceremony, Taipei (Museum of World Religions Foundation Publications) 2001
- Museum of World Religions Foundation (2002): *Zhenzang Shijie Zongjiao Bowuguan* 珍藏世界宗教博物館: *Kaiguan shilu* 開館實錄. Treasure Museum of World Religions Opening Celebrations. VCD enclosed. Taipei 台北: *Shijie Zongjiao Bowuguan Jijinhui Chubanshe* 世界宗教博物館基金會出版社 (Museum of World Religions Foundation Publications) 2002

- MWR Newsletter. Special Edition (2001): Grand Opening of the Museum of World Religions, Taipei: Museum of World Religions, Nov. 2001 (Sonderausgabe der englisch und chinesisch erscheinenden Zeitschrift d. Museums „MWR Newsletter“ bzw. „Zongbo 宗博“)
- N (Autorenkürzel) (2002): *Taibeixian Shijie Zongjiao Bowuguan* 台北縣世界宗教博物館. *Liu Pei-lin jianzhushi shiwusuo* 劉培森建築師事務所。RAA *guihua ji sheji gongsi* RAA 規劃及設計公司. In: *Jianzhushi* 建築師, 1/2.2002, 62-65
- N (Autorenkürzel) (2002): *Yi zhuan ye jingying bowuguan zhanshi* 以專業經營博物館展示. *Fang RAA tan Shijie Zongjiao Bowuguan sheji guocheng yu linian* 訪 RAA 談世界宗教博物館設計過程與理念. In: *Jianzhushi* 建築師, 1/2.2002, 66-69
- Noschka-Roos, Annette (1994): Besucherforschung und Didaktik. Ein museumspädagogisches Plädoyer. Opladen
- Qubeck, Susann (1999): Museumsmarketing im Internet. Grundlagen – Anwendungen – Potentiale. Bielefeld
- Reis Habito, Maria (2000): The Museum of World Religions as locus for interreligious encounter. Vortrag auf der „Buddhist-Christian Conference“ in Tacoma, Washington, August 2000 (Manuskript, Teilveröff. in: s. Habito: The Taipei)
- Riedenauer, Markus (2001): Dialog der Religionen – Blicke auf die hermeneutische Problemlage, ZMR, 85, Heft 4, 279-289
- Schäfer, Hermann (1997): Wie besucherorientiert darf/muß ein Museum sein? Das Beispiel des Hauses der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland als Museum für Zeitgeschichte. In: Das besucherorientierte Museum. Rheinisches Archiv- und Museumsamt. Abteilung Museumsberatung. Köln, 91-97
- Shi Xindao* 釋心道 (1996): *Pusa huo zai renjian* 菩薩或在人間, 2 ce 冊, *Fuliancun* 福連村: *Caituan Faren Lingjiushan Bore Wenjiao Jijinhui Chubanbu* 財團法人靈鷲山般若文教基金會出版部
- Taibeixian* s. N (Autorenkürzel), 2002
- Taylor, Deirdre (2002): In Taipei, Up Jacob's Elevator. The Museum of World Religions Shines a New Vision of Hope. In: Spirituality & Health. New York: The Soul/Body Connection, Spring 2002, 23-29
- Treinen, Heiner (1997): Museumsbesuch und Museumsbesucher als Forschungsgegenstand: Ergebnisse und Konsequenzen für die Besucherorientierung. In: Das besucherorientierte Museum. Rheinisches Archiv- und Museumsamt. Abteilung Museumsberatung. Köln, 44-53
- Ulbricht, K. (1994): Museumsstatistik: Historische und zeitgenössische Untersuchungen. In: Viereg, H. Etal.: Museumspädagogik in neuer

Sicht. Erwachsenenbildung im Museum, Bd. 2. Baltmannsweiler, 94-107

Wang Rong 王榮 (Wang, Anna) (2002): *Tansuo shengming 探索生命: Shijie Zongjiao Bowuguan xunli 世界宗教博物館巡禮*, Photos: Xue Ji-guang 薛繼光; The Museum of World Religions: What's It All About?, Photos: Hsueh Chi-kuang, tr. by Phil Newell. In: *Guanghua 光華*, Sinorama, April 2002, 98-106 (chin.-engl. Artikel)

Wardle, Jonathan (2002): A new exhibit at the MWR highlights Taiwan's infatuation with Tibetan Buddhism. OMMANIPEME HUNG. In: The China Post. Prime Time, 5.7.2002, 1

Yang Li-fen/Museum of World Religions Foundation (2001): Museum of World Religions. Guidebook, Taipei: Museum of World Religions Publications (auch auf Chin. erhältlich)

*Yi zhuan* s. N (Autorenkürzel) (2002)

Zhang Hong-shi 張宏實 (2002): *Baozang mijing 寶藏祕境. Dalai Lama zhenzang wenwuzhan 達賴喇嘛珍藏文物展*. Featuring Personal Sacred Objects of the Dalai Lama, Taipei 台北: *Shijie Zongjiao Bowuguan Fazhan Jijinhui Chubanshe 世界宗教博物館發展基金會出版社*

## KULTURELLE IDENTITÄT UND FOLKLORISTISCHE KLISCHEES.

### Die Bedeutung des „Museums der afrobrasilianischen Kultur“ im gesellschaftlichen und kulturellen Kontext Salvador da Bahias, Brasilien.

CHRISTIANE PANTKE

Das „*Museu da Cultura Afro-Brasileira*“ (Museum der afro-brasilianischen Kultur, im Folgenden kurz *Museu Afro* genannt) befindet sich in der historischen Altstadt Salvadors, dem Stadtteil *Pelourinho*.<sup>1</sup> Der *Pelourinho* wurde 1985 Jahren von der UNESCO zum Kulturdenkmal der Menschheit erklärt, steht seither unter Denkmalschutz und erhielt mehrere Jahre Fördergelder der UNESCO. In diesem Rahmen wurden umfangreiche Restaurierungen der mit barocken Schmuckelementen verzierten Fassaden vorgenommen.

Das 1982 eröffnete *Museu Afro* in Salvador stellt nach dem Verständnis der Kuratoren einen Ort dar, an dem afrobrasilianische Kultur vermittelt wird und der afrobrasilianischen Gemeinschaft einen Raum für Begegnung eröffnen soll. Die Ausgangsfragen der vorliegenden Untersuchung sind, welche Identitäten das *Museu Afro* konstruiert und vermittelt und welchen Stellenwert das Museum in der bahianischen Gesellschaft hat.<sup>2</sup> Ferner soll auch die Rolle des Museums im Bereich des

- 
- 1 (Port.) Ort des Prangers; hier war eine Steinsäule, die zur Bestrafung von Übeltätern (Sklaven und Freie) diente, auf einem öffentlichen Platz installiert.
  - 2 Nach Lopes 2001, sowie Drobishewa 1995. Ausstellungskonzepten liegen oftmals politische und soziale Interessen zu Grunde. In diesem Zusammenhang wird offensichtlich, dass ein Museum immer mehrere Wirklichkeiten vermittelt. Wie sich nationale und kulturelle Identität, Identitäten von marginalisierten Gruppen, Minoritäten und Subkulturen darstellen und dargestellt werden und was verborgen wird (Institutionen wie Museen werden hierfür ebenfalls instrumentalisiert), ist abhängig von der Intention der Bildungselite und beeinflusst von den jeweils gängigen Wertschätzun-

Tourismus betrachtet werden.<sup>3</sup> In diesem Zusammenhang ist der Begriff „Exotismus“ von Bedeutung. Exotismus ist als ein Phänomen zu verstehen, das durch Verklärung Tatsachen verzerrt und simplifiziert.<sup>4</sup>

Beim Besuch im *Museu Afro* in Salvador 2000 blieb mein Blick auf einer Glasvitrine mit *Orixá*<sup>5</sup>-Puppen haften, die dem Raum eine folkloristische Prägung, im Sinne von Trivialisierung einer fremden Kultur gaben.

Folkloristische Prägung erhalten Objekte fremder Kulturen häufig, wenn die Erschließung des ursprünglichen Kontexts nicht nachvollziehbar ist. Folklorisierung von Kultur kann eine bewusste oder unbewusste Abwertung von Kulturen beinhalten. Warum werden solche Puppen in einem Museum in einer Glasvitrine ausgestellt? Welche Bedeutung haben sie für die Darstellung afrobrasilianischer Kultur und Identität?

Hier, im *Museu Afro*, wird der Definition der *Orixás* eine Bildtafel mit einem ausführlichen Text auf Portugiesisch gewidmet. Vielen Touristen bleibt die Sprache jedoch unverständlich, die Texte sind nicht zu erschließen und für die meisten Ausstellungsbesucher sind sie zu lang.<sup>6</sup>

---

gen und Interessen. Vgl. beispielsweise zu Museen in Russland, Drobishewa (1995, 28-32), wo durch die gegenwärtige Nationalpolitik und der neuen ethnokulturellen Konzeption des Vielvölkerrusslands museale Konzepte entstanden, die das Interesse, nationale Identität zu schaffen, ausdrücken.

- 3 So stellt beispielsweise Susan Mossmann (1987) eine Trivialisierung der Museen durch Touristen fest. Ferner ist anzumerken, dass es sich bei Touristen um Laien handelt, Personen, denen die afrobrasilianische Kultur fremd ist.
- 4 Somit wird das „Fremde“, „Unverständliche“ konsumierbar gemacht für einen Besucherkreis, für den der Museumsbesuch meist nur im touristischen Rahmenprogramm oder bei schlechtem Wetter seinen Platz hat. Exotismus ruft Abwehr und Verlangen, Angst und Sehnsucht hervor. Der Tourist kokettiert mit dem Fremden, ohne sich ihm wirklich zu nähern.
- 5 (Yoruba) Afrobrasilianische Götter. Es handelt sich um deifizierte Ahnen und Naturmächte, die im Ritual und in der Natur verehrt werden. *Orixá*-Puppen in allen Größen, Farben und Preisklassen sind für Touristen in jedem der vielen Souvenirläden Salvadors zu erstehen. Sie stellen ein beliebtes Souvenir dar und werden meist einfach als bahianische „Negerpuppen“ verkauft.
- 6 Die Ausstellung ist für die Befriedigung der Lust am Schauen gestaltet. Als Leseausstellung wären Bänke und Stühle in den Räumen empfehlenswert.



*Abbildung 1: Orixás, die charakteristischen kosmischen Kräfte der Religion Candomblé, im Museu Afro, Salvador da Bahia 2000.  
Foto: Roland Kling.*

Volkskundliche Museen sind oftmals durch das Zeigen von Objekten „folkloristische“ Selbstinszenierung. Produkte der so genannten „Volkskunst“ sind an der Entstehung von hetero- wie autostereotypen Vorstellungen, und damit an der Konstruktion regionaler und nationaler Identitäten, beteiligt. Museen heute haben die Aufgabe an der Dekonstruktion dieser Identitäten mitzuwirken und klischeehafte Bilder von sich und von anderen abzubauen. Dies gilt sowohl für positiv überhöhende, abwertende oder vermeintlich neutrale Vorstellungen.<sup>7</sup> Die kritische Ethnologie von Museen hat die Aufgabe, Kritik an den herrschenden Klischees in ihrem sozialen, politischen und ökonomischen Kontext zu formulieren (nach Ames 1993, 5). Hiermit stellt sich die Frage, welche künstlerischen Mittel dem Blick auf das Andere, das Fremde anderer Kulturen

<sup>7</sup> Dieser Ansicht ist ebenfalls Nußbeck (1995, 115).

gerecht werden. Im Zentrum steht zudem die Frage nach dem Stellenwert der ausgestellten Kultur.

### **Exkurs zu brasilianischer Geschichte und afrobrasilianischer Religion**

Im 15. Jahrhundert entdeckten die portugiesischen Eroberer ein tropisches, bislang unbekanntes Paradies, dem sie, nach den dortigen Bäumen „*Pau de Brasil*“, den Namen Brasil gaben. Die reichhaltige Natur beeindruckte Europäer über die folgenden Jahrhunderte nachhaltig.<sup>8</sup>

Für die Eroberer sind die Menschen weniger bedeutsam als die Natur gewesen. Menschen waren eher störend bei dem Auftrag, Gold nach Portugal zu bringen. Die Ureinwohner Brasiliens<sup>9</sup> wurden ihrer Schätze beraubt und vernichtet, flohen in die Wälder oder starben an Seuchen. Da sie sich nicht für die harte Arbeit auf den Plantagen eigneten, wurden afrikanische Sklaven importiert. Zudem war der Dreieckshandel mit Sklaven aus Afrika zwischen England, Portugal und der brasilianischen Kolonie Afrika wesentlich erträglicher als die Zählung der widerspenstigen Indios (nach Buarque de Holanda 1995).

Die katholische Kirche war untrennbar mit der dominanten Kultur der Eroberer verbunden. Brasilien wurde durch eine intensive Missionierung mit Zwangsbekehrungen ein katholisches Land. Dennoch wurden die indigenen Religionen im Verborgenen weiter praktiziert. Die verschiedenen religiösen Identitäten der Menschen nicht-portugiesischer Herkunft sind aber nicht Teil des später entstandenen brasilianischen Nationalbewusstseins.

Unter dem Deckmantel des Katholizismus entstanden afrobrasilianische Religionen. Die bekannteste erhielt den Namen *Candomblé*<sup>10</sup> und

---

8 Dies hatte Auswirkungen auf die nationale Identität der Brasilianer und in ihrer Rezeption im europäischen und nord-amerikanischen Ausland (nach Lopes 2001, 77-79).

9 Im Folgenden als „Indios“ bezeichnet.

10 „Candomblé ist mehr als nur eine Religion, er ist eine Lebensform, ein zusammenhängendes Ganzes alltäglicher Praxis, sozialer Beziehungen und der Einbezugs der Gottheiten in den Alltag. Er ist auch Ausdruck des zunehmenden Bewusstseins einer farbigen Bevölkerungsmehrheit vom Wert ihrer eigenen Kultur, zu der sich immer mehr bekennen. Der *Candomblé* hat gerade hier, in der Bewusstmachung des Eigenwerts einer Kultur, seine bedeutendste gesellschaftliche Funktion“ (Augel, Parente Augel, 1984, 98).

hat besondere Bedeutung im Nord-Osten des Landes, in Bahia. Im Süden entwickelte sich seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts die weit expandierende Religion *Umbanda*, die zu den Elementen des *Candomblé* viele Elemente anderer Religionen, vor allem des Katholizismus, integrierte (nach Pantke 1997, 21-105; zu Umbanda: Pollak-Eltz 1995).

Die „Natur“, für Kolonisatoren materielle Quelle des Reichtums, wurde zum Symbol für die Nation (nach Lopes 2001, 86). Auch bei der Nationalflagge, dem Symbol der nationalen Einheit, dominiert die Farbe grün, die für Natur steht. Später schmückte die Nationalflagge *Candomblé*-Häuser<sup>11</sup> (*Terreiros*). Hier wurde sie zum Symbol der Quelle des Lebens und der indianischen Ahnengeister, der *Caboclos*. Die *Caboclos* werden von den Gläubigen als die wahren Besitzer des Landes angesehen und verehrt. Sie danken, dass sie die Afrikaner aufgenommen und bis heute gepflegt haben. Sie bitten weiterhin um Ernährung, Heilung und für ein Gleichgewicht zwischen Himmel und Erde zu sorgen (nach Pantke 1997, 74). Der *Candomblé* integrierte mit der Flagge einen Teil der nationalen Symbole in ihre Kultur. Natur ist ideelle Quelle des Reichtums beim *Candomblé*.

### **Die Magie des Ortes – die Identität des Standortes des Museu Afro in Salvador**

Orte im öffentlichen Stadtraum sind Ausdruck kulturellen Gedächtnisses und auch kultureller Verdrängung. Sie können beispielsweise anhand von Gebäuden und Kunstwerken ideologische Prägungen erhalten, können für ökonomische Zwecke genutzt werden, oder den Menschen als Heim dienen und ihnen Schutz und Geborgenheit spenden. Sie können Menschen ein- oder ausschließen (nach Halbwachs 1985, 127-159). Ein „Ort“ verweist auf Menschen und deren Habitus.<sup>12</sup>

---

11 „Eine *Candomblé*-Stätte hat ihre Leute, ihr Stück Land, ihre traditionelle Arbeitstechniken, ihr eigenes System der Güterverteilung und –konsumption, eine spezifische Form sozialer Organisation und ihre eigene Welt von Symbolen und Werten.“ (Augel, Parente Augel, 1984, 98 zitiert Lépine, 1981).

12 Nach Bourdieu (1974, 143). Zum Habitus als epistemologischer Begriff von Bourdieu 1992, 127, der als die „vergessene“, unbewusste Verkörperung des sozialen Seins und somit der eigenen Geschichte (verstanden) verortet werden kann, siehe Zips (2001, 235-247).



*Abbildung 2: Federschmuck der Caboclos, der wahren Besitzer des Landes Brasilien, im Museu Afro, Salvador da Bahia 2000.  
Foto: Roland Kling.*

In diesem Sinne ist der Stadtteil *Pelourinho* als „Ort“<sup>13</sup> zu verstehen.

---

13 Er ist relational, geschichtsbezogen und identitätsstiftend. „Gerade weil für jede Anthropologie unter anderem gilt, dass sie sich als Anthropologie der Anthropologie des anderen darbietet, ist der Ort, der anthropologische Ort, das Sinnprinzip für jene, die dort leben, und das Erkenntnisprinzip für jene, die ihn beobachten. Der anthropologische Ort hat mehrere Ebenen.“ (Augé 1994, 63-63) und weiter: „Historisch schließlich ist der Ort notwendig von dem Augenblick an, da er sich in der Verknüpfung von Identität und Relation durch ein Minimum an Stabilität bestimmt [...]“. (Augé 1994, 66). Vgl. Augé (1994, 53-90), der die Unterscheidung zwischen Ort von Nicht-Ort fällt. Der Nicht-Ort ist ein reiner Ort des Konsums und weist keine Bezüge zur Geschichte und Identitäten von Menschen auf. Zur weiteren Begriffsdefinition von Identität verweise ich auf Estel (1993, 193-210).

Die kolonialen Verhältnisse, die dem Wandel der Jahrhunderte unterlagen, sind die Grundlage des heutigen modernen Brasiliens. Vieles aus dieser Zeit ist heute noch spürbar. Der erste Hauptstadtwechsel Brasiliens 1763 nach Rio de Janeiro, die schwindende Bedeutung der Zuckerrohrplantagen, die Industrialisierung in São Paulo sowie die Einwanderung europäischer Arbeiter im zwanzigsten Jahrhundert, ließen Salvador zum Zentrum von Elend und verfallenden, portugiesischen Barocks verkommen (nach Augel; Parente Augel: 1987, 93-124).

Der Stadtteil *Pelourinho*, in dem sich das *Museu Afro* befindet, trägt die Geschichte Brasiliens in sich, und war vor der Restaurierung Spiegel der sozialen Verhältnisse. Von 16. bis ins 18. Jahrhundert war er das Zentrum der ehemaligen ersten Ökonomie Brasiliens, Umschlagplatz der Waren, die zwischen Portugal, Brasilien und Afrika hin und her wanderten. Zudem war er das erste politische Zentrum der ehemaligen Kolonie. Hier wurden die ersten Barockkirchen und katholischen Klöster nach portugiesischem Modell erbaut. Der *Pelourinho* war der Mittelpunkt Brasiliens, offen zur Welt jenseits des Atlantiks.

Das urbane Leben kann als ein in verschachtelte Innen- und Außengruppen strukturierter sozialer Raum verstanden werden. Jeder integriert sich nicht nur in eine Gruppe, sondern identifiziert sich über mehrere verschiedene Gruppierungen und/oder Subkulturen. Da sich Menschen häufig vielen unterschiedlichen Gruppierungen angehörig fühlen, entsteht ein „Patchwork der Identitäten“ (nach Keupp 1999 und Erikson 1959). Die urbane Kultur ist damit als ein sich im Fluss befindliches komplexes Gebilde zu verstehen, mit wandelbaren Grenzen, verknüpft mit multipler und polyphoner Leseart.<sup>14</sup> In diesem Sinne deute ich afrobrasilianische Identität als vielschichtigen Komplex, der durch Flexibilität gekennzeichnet ist. Stete Berührungen mit latino-brasilianischer<sup>15</sup> Kultur führen immerwährend zu neuen Kreationen, Vermischungen und Subkulturen.

---

14 Nach Schmidt 2002, 39-48 und 15, und hier ausführlicher zur Stadtethnologie.

15 Nach der Dreiteilung der Konstrukte aus denen Lateinamerika besteht: Afro-, Indo- und Latino-Lateinamerika (nach Schmidt 2002, 193), schlage ich zur Definition der Gruppe der Nicht-Afro-Brasilianer und Nicht-Indio-Brasilianer den Begriff „Latino-Brasilianer“ vor. Latino-Brasilianer zu sein, beinhaltet hiernach, außer seinen Ursprung im lateinischen Sprachraum Europas zu haben, bessere Bildung, weiße Hautfarbe und in der Regel Zugehörigkeit zur Mittel- oder Oberschicht.

Das heutige *Museu Afro* befindet sich am *Terreiro de Jesus* (Platz Jesus). Es ist umgeben von anderen Palästen, katholischen Kirchen, Kathedralen und Häusern gleichen Baustils. Das Gebäude wurde im 16. Jahrhundert als erstes Jesuiten-Kolleg Brasiliens erbaut. Später wurde dort ein Teil der medizinischen Fakultät Salvadors untergebracht. Der *Terreiro de Jesus* lässt die Sicht frei auf die vergoldete katholische Barockkirche *Igreja de São Francisco*. Folgen wir der Kopfstein gepflasterten Gasse abwärts, taucht die „*Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos*“ auf. Hier kann die Reise in ein anderes Brasilien nachgezeichnet werden, in das Brasilien der ehemaligen Sklaven, der heutigen Afrobrasilianer. Die Kirche beherbergt schwarze Heilige. Den Sklaven war es hier erlaubt, im Gegensatz zu den vielen anderen katholischen Kirchen Salvadors, die Kirche zu betreten. Der ehemalige Sklavenmarkt befand sich zwischen Kirchen und Wohnstätten des Großbürgertums. Jeder Pflasterstein, über den die Anwohner und Besucher des Stadtteils wandern, symbolisiert den Kopf eines gestorbenen Sklaven. Ein Stück weiter, den Berg hinauf Richtung Stadtteil *Carmo*, liegen Kirche und Kloster „*Igreja e Convento do Carmo*“ (erbaut von 1709-1720). Dort befindet sich heute ein katholisches Museum, mit einer Statue von Jesus aus Brasilholz, deren Wunden besetzt sind mit tausenden von kleinen Rubinen, die extra hierfür aus Indien importiert wurden.

Weiter oben treffen wir auf die Festung *Santo Antônio Além do Carmo* (erbaut 1638), die später das Sklavengefängnis Salvadors wurde. Einige Bewohner erzählen, dass sie immer noch nachts die Sklaven stöhnen hören, die im dickwandigen kalten Verlies eingesperrt waren.<sup>16</sup> Von hier aus wurden die Sklaven, die die Überfahrt überlebten, auf den Platz *Largo do Pelourinho* geführt. Sie mussten dort ihre Muskeln und Zähne zeigen, denn der Gesundheitszustand bestimmte den Preis.

Der *Terreiro de Jesus* war Marktplatz für die Güter der Welt, Informationsstätte, Treffpunkt und bot den Sklaven Gelegenheiten, sich zu begegnen, mit geheimen Zeichen zu kommunizieren und Revolten zu planen.<sup>17</sup>

Nach der Abschaffung der Sklaverei 1888 boten sich für die ehemaligen Sklaven keine besseren Lebensverhältnisse. Sie unterstanden nun nicht mehr dem Schutz eines Patrons, der sie und ihre Kinder bislang er-

---

16 Die Präsenz der Vergangenheit in den heutigen Aussagen machen deutlich, wie schwerwiegend die Erfahrungen der Ahnen waren.

17 Ausführlich hierzu Hofbauer 1989.

nährte, bis diese als Arbeitskräfte nutzbar oder aber verkauft werden konnten.

Die Nachfahren der Sklaven hatten im Laufe des 20. Jahrhundert den *Pelourinho*, „den größten Barockslum der Welt“<sup>18</sup>, als Wohnstätte weitgehend übernommen, und sich in den kolonialen, leer stehenden, verfallenden Wohnhäusern eingerichtet. Sie verdienten ihren Lebensunterhalt als Dienstboten, Kneipiers, Verkäufer, Händler, Schuhmacher, Schneider, Bettler, aber auch mit Prostitution und Drogenhandel. Durch Bandenkriege wurde der Ort nachts zur unbetretbaren Zone für Außenstehende. Die schlechten hygienischen Verhältnisse in den fast einstürzenden Bauten und die zahlreichen Ratten verursachten Seuchen.

### **Identitätswandel des Standortes des *Museu Afro***

Der Stadtteil *Pelourinho* hat durch die Restaurierung der Altstadt seit den neunziger Jahren einen ausgeprägten Wertewandel und auch neues Selbstbewusstsein in der salvadorianischen Stadtpolitik entwickelt (nach Filgueiras Gomes 1995). Dies wird durch den seit den 1980er Jahren florierenden Tourismus in dieser Region unterstützt. Tourismus bewirkt heute als Massenphänomen und Kennzeichen moderner Gesellschaften, viele Veränderungen. Er wirkt sich auf gesellschaftliche Strukturen aus und vergrößert die ökonomischen Möglichkeiten. Menschen können an einem Wohlstand partizipieren, zu dem sie zuvor keinen Zugang hatten.<sup>19</sup> Die Neustrukturierungen bringen andererseits vielschichtige Probleme mit sich, wie die Folklorisierung von Kultur.

Bahia, der arme Nordosten Brasiliens, entwickelt sich hierdurch zu einem Ort mit eigenen ökonomischen Ressourcen. Wirtschaftliche Be-

---

18 Polemik des gesellschaftskritischen, brasilianischen Komponisten und Sängers Gilberto Gil, aus einem Liedtext in den neunzehnhundertneunziger Jahren.

19 Der Tourismus ist Resultat fortschreitender gesellschaftlicher Entwicklung und Ausdruck modernen Lebensstils, der geprägt ist vom zunehmenden Bedürfnis nach persönlicher Entfaltung und individuellen Erlebnismöglichkeiten. Insofern kann der Tourismus aus der Perspektive westlichere Länder als Modernisierungsfolge interpretiert werden. Aufgrund seiner Expansion gilt der Tourismus als soziales Phänomen, das grenzüberschreitende Prozesse auslöst, gesellschaftlichen Entwicklungen voraussetzt und soziokulturellen Wandel anstößt. Daher kann der Tourismus – zumal aus der Perspektive der weniger entwickelten Länder – auch als Modernisierungsfaktor verstanden werden“ (Schimany 1999, 11).

deutung besaß vormals einzig die staatliche Firma *Petrobras*, eine Ölfabrikation mit ihrem Hauptsitz in Alagoinhas, die tausenden von Menschen Arbeit bot.<sup>20</sup>

Die neue Werteschaffung gestaltet sich nicht in Industrie und Produktion materieller, ökonomisch verwertbarer Güter, sondern in der Produktion afrobrasilianischer Identität und deren Aufwertung in Festen, Karneval, religiösen Kulturen sowie der Entstehung und Neubewertung sogenannter ethnischer Berufe, wie *Capoeiristas*<sup>21</sup>, *Mãe-de-santo*, *Baianas*,<sup>22</sup> Maler, Musiker, Komponisten neuer Musikstile, Tänzer, Kultgegenstandsschmiede, Prostituierte<sup>23</sup> etc.<sup>24</sup> Sie liefern und formieren den Grundstein für eine erfolgreiche touristische Vermarktung Salvadors. Gemeinsam mit dem größten Reichtum Brasiliens, der tropikalischen Natur, bestehend aus Naturparadiesen und Palmenstränden, konnte Bahia hierdurch ein großes Angebot an Ferienereignissen anpreisen.

Der Stadtteil *Pelourinho* hat sein Gesicht gewandelt: Die Häuser sind bunt getüncht und der verfallene Barock hat durch bunte Verzierungen eine „tropikale Note“ erhalten. Die ehemaligen Bewohner erhielten geringe Entschädigungen und wurden in weit entfernte *Favelas* umgesiedelt. Die in neuem Glanz strahlenden Häuser bergen nun Galerien, Cafés, Diskotheken, Veranstaltungsbühnen und -plätze, Museen, Souvenirläden, Tanz- und *Capoeira*-Studios, Restaurants, ein „Shoppingcenter“ und Parkhäuser. Mitte der 1990er Jahre zog das „*Centro das Estudos Afro-Orientais*“ der Universität Salvadors (UFBA) in ein historisches Gebäude in der Nähe des Museums ein.

---

20 Vgl. zur Arbeitssituation in Bahia ebenfalls Araujo Castro und Sá Barreto 1998.

21 *Capoeiristas*: *Capoeira*-Ausübende. *Capoeira*: Brasilianischer Kampftanz, entstanden auf den Zuckerrohrplantagen während der Sklaverei als Waffe und zur Selbstverteidigung, heute afro-brasilianischer Kampfsport. Ausführlich zu diesem Thema siehe Rego 1968.

22 (Port.) *Acarajé*-Köchin und Verkäuferin; meistens beim *Candomblé* initiierte Priesteranwärterinnen, in weißer Tracht. *Acarajé*: (yoruba): Ritueller Speise *Yansãs* (*Orixá* des Windes). Bällchen aus getrockneten Bohnenmehl und getrockneten Krabben, in *Dendê*-Öl frittiert; typisches bahianisches Gericht, das auf der Straße verkauft wird.

23 Der Beruf der Prostitution wird sonst nicht zu ethnischen Berufen gezählt. Wenn es hier geschieht, dann um den Berufszweig vorurteilslos als Erwerbsfeld anzuerkennen.

24 Zu *Caça-Gringas*/*Caça-Gringos*, (Touristenfänger und -fängerinnen) und afro-brasilianischen Führern in der Tourismusbranche zu *Candomblé*-Ritualen und speziellen Festen siehe auch Pantke 1997.

## **Im Museum: Vom brasilianischen Naturalismus zum Museu Afro 1982**

„Symbolische Welten haben die Eigentümlichkeit, dass sie für die Menschen, die sie als Erbe übernommen haben, eher ein Mittel des Wiedererkennens sind als ein Mittel der Erkenntnis: ein geschlossenes System, indem alles Zeichen ist, ein Ensemble aus Codes, für die manche einen Schlüssel besitzen und von denen sie die Gebrauchsanweisung kennen“ (Augé 1994, 42).

Die Repräsentation der brasilianischen Kolonie orientierte sich im 19. Jahrhundert nach den Repräsentationsmustern anderer Ländern und Kolonien. Es entstanden in diesem Zuge die ersten Museen im Land, die einen wissenschaftlichen Anspruch hatten. Entsprechend des Zeitgeistes des „Naturalismus“ wurde in der Stadt Ouro Preto im Bundesland Minas Gerais, Flora, Fauna, Geologie, die damals wichtigsten Kulturgüter Kaffee, Tabak und Gold, sowie als technologischer Teil, die Techniken des Goldgewinns ausgestellt (Lopes 2001, 89). Als bedeutendstes Beispiel des 19. Jahrhunderts ist das Nationalmuseum in Rio de Janeiro (eröffnet 1850) zu bewerten, dessen Direktor Ladislau Netto sich von nordamerikanischen, chilenischen und argentinischen Museen inspirieren ließ. Sein museologisches Konzept umfasste hauptsächlich brasilianische Elemente der Natur. Auch archäologische und anthropologische Fundstücke der materiellen Kultur der Indianer, z.B. Federschmuck und Keramik, erhielten darin einen Platz.<sup>25</sup>

Den Grundstein für die ersten ethnologischen Ausstellungen, die kulturelle Identitäten ethnischer Minderheiten dokumentieren, legten die anthropologischen und historischen Forschungen des 20. Jahrhunderts zur afrobrasilianischen Kultur und Religion.<sup>26</sup> Zuvor existierten meist Ausstellungen, die ethnische Kulturen oder deren Versatzstücke unter evolutionistischen Gesichtspunkten präsentierten.

Das *Museu Afro* wurde in einem Programm der kulturellen Kooperation zwischen Brasilien und afrikanischen Ländern zur Entwicklung und Durchführung von Studien mit afrobrasilianischer Thematik von den Ministerien für Ausländische Beziehungen, Erziehung und Kultur, der Regierung des Staates Bahia, der Präfektur und der Universität Salvadors gegründet. Die Eröffnung fand 1982 statt.

---

25 Vgl. zur Museologie der Erinnerung Lopes (2001, 91).

26 Zu den Forschern Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Edison Carneiro und Roger Bastide siehe Reuter (2000, 171-209).

Das Museum archiviert ca. 750 Gegenstände, die aus Sammlungen auf dem afrikanischen Kontinent in der Epoche zwischen den 70er Jahren und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts stammen. Weiterhin sind Objekte der afrobaianischen Kultur sowie eine Auswahl des photographischen Werkes Pierre Vergers ausgestellt.

Für das *Museu Afro* beginnt in den achtziger Jahren eine neue Epoche, die vor allem geprägt ist durch die akribische wissenschaftliche Aufarbeitung der vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen Afrika und Bahia durch den Ethnologen, Historiker und Fotografen Pierre Verger. Eine Erweiterung der Konzeption und wissenschaftlichen Betreuung des Museums trägt das *Centro das Estudos Afro-Orientais* (CEAO) der Universität Salvador, unter der Leitung von Prof. Júlio Braga und später Prof. Jeferson Bacelar bei.

Die Ausstellung (von 1982-1999) wirkte in meinen Augen bei meinem ersten Besuch 1993 und auch später wie ein verstaubtes „Kuriositätenkabinett“, ähnlich den Sammlungen von Reisenden in Afrika in Paris Anfang des 20. Jahrhunderts (nach Rubin 1994 und Weil 1995). Diese Eindrücke wurden durch die Zeit blind gewordenen, alten Glasvitriolen verstärkt: bunt zusammen gewürfelte Objekte vergangener und vielleicht auch gegenwärtiger Zeiten, aber in fremd bleibenden Zusammenhängen, kleine Schilder lieferten an manchen Vitriolen unzureichende und geringe Informationen, wie beispielsweise „Fetisch“<sup>27</sup>. Hier bot sich die Gelegenheit, Gegenstände einer fremden Kultur kennen zu lernen und ihnen gegenüber ästhetischen Genuss und Befremdlichkeit zu verspüren.<sup>28</sup>

---

27 Die Bezeichnung „Fetisch“ für „Gegenstände der Kraft“ mancher Kulturen verknüpft mit bestimmten Kosmologien ist meist negativ behaftet mit evolutionistischen Konnotationen wie folgendes Zitat des Ethnologen Lévy-Bruhl verdeutlicht: „(...) Der Gegenstand wird nicht bloß durch den Verstand in Form einer Idee oder eines Bildes erfasst; je nach den Umständen sind Furcht, Hoffnung, religiöser Schauer, das Bedürfnis und die brennende Begierde, in einer gemeinsamen Wesenheit aufzugehen, und schließlich der leidenschaftliche Appell an eine Schutzmacht die Seele dieser Vorstellung“ (Küster 2000, 96, zitiert Lévy-Bruhl 1926, 22).

28 Münzel/Krause 2000 konstatieren bei Ausstellungsprojekten folgende Gefahr: „Droht doch in manchem Fall bloße Effekthascherei, um die Gunst eines von einem überbordenden Freizeitmarkt gesättigten Publikum zu erwerben und damit das zu beachtende, aber eben nicht allein ausschlaggebende Kriterium der Besucherzahlen, der ‚Nützlichkeit‘ unserer Wissenschaft bestätigt zu glauben.“

Die Sammlung oder „das Museum der exotischen Künste“ (Küster 2002, 85) stellte für Besucher, hier meist Touristen, ein kurzes Eintauchen in eine unbegreifliche, fremde Welt dar. Finanzielle Probleme, so der Kurator da Cunha (1999, Kap. 3), waren damals die Ursache für mangelnde personelle Betreuung der Ausstellung.<sup>29</sup> Aus diesem Grund konnten technische Defekte nicht behoben werden und keine weiteren Ausstellungen installiert werden (da Cunha 1999, Kap. 3.3). Auch wurden viele Jahre keine Veranstaltungen in den Räumlichkeiten durchgeführt.

### **Der eigene Raum für die afrobrasilianische Gemeinschaft**

„Museen sind kannibalisch in ihrer Aneignung von Material anderer Menschen für ihre eigenen Studien und Interpretationen und sie sperren ihre Repräsentationen in Vitrinen. Es gibt einen Glaskasten für jeden. [...]“ (Ames 1993, 3; zitiert Parezo 1986)

Um einen Einblick in die aktuelle Ausstellung (seit 1999) zu ermöglichen, stelle ich im Folgenden das Konzept vor. Die aktuelle Ausstellung, in Arbeit seit 1997, wurde von dem Museologen Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha (der museologischen Abteilung der Universität Salvadors) unter Mithilfe der Museologin Emília Valente Neves gestaltet. Hierzu hatten Jeferson Bacelar, Luiz. F. Perret Serpa 1995 (CEAO) u.a. die Voraussetzungen geschaffen, indem sie über eine Kampagne zur Neustrukturierung des Museums, die notwendigen finanziellen Mittel beschaffen konnten.<sup>30</sup> Es handelt sich um eine thematische und historische Ausstellung. Die entsprechenden Konzepte hierfür entwickelten Lehrende und Studierende des museologischen Instituts. Sie orientieren sich an museumspädagogische Richtlinien,<sup>31</sup> die nicht näher beschrieben sind.

---

29 Informationen hierzu und Antworten auf viele Fragen zum Museum und Ausstellungskonzept habe ich freundlicherweise von Emília Valente Neves und Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha erhalten. Ihnen gilt mein Dank.

30 Die Bank BBM, beispielsweise, gab 27 Holzschnitte des Künstlers Carybé, die ihr Eigentum waren, zur Ausstellung frei. Hierdurch konnte ein Raum gestaltet werden (nach Da Cunha 1999, Kap. 3.3).

31 Vgl. da Cunha 1999, Kap. 3. Sie scheinen sich aber auf die Auswahl der Themenfelder, Gestaltung der Räumlichkeiten, das Erstellen von informativen Texten zu den jeweiligen Exponaten, konzentriert zu haben.

Die Restaurierung der Räume und der Aufbau der neuen Ausstellung waren 1999 abgeschlossen. Die Neueröffnung des Museums erfolgte am 18. November 1999 in der *Semana da Consciência Negra* (Woche des schwarzen Bewusstseins). Diese Woche bezieht sich auf die Kämpfe und Bemühungen der Afrobrasilianer zu einer Gleichstellung mit den Weißen Brasiliens. Die Eröffnung erfolgte in diesem Sinne ohne öffentliche Feier. Hiermit wird m.E. deutlich, dass die Kämpfe und Bemühungen der „afrobrasilianischen Gemeinschaft“<sup>32</sup> für Gleichstellung noch nicht erfolgreich waren.

Mit der Neueröffnung des Museums sollte ein Raum für die afrobrasilianische Gemeinschaft geschaffen, afrobrasilianische Kultur, Religion und Kunst vermittelt werden. Es waren Veranstaltungen zu speziellen Themenbereichen geplant.<sup>33</sup>

Die Ausstellung verteilt sich auf mehrere Räume, die nach historischen und thematischen Schwerpunkten organisiert sind. Ein Rundgang ermöglicht der historischen Entwicklung der afrobrasilianischen Gemeinschaft zu folgen. Entsprechend nimmt der letzte Raum Bezug zu aktuell kulturellen Themen.

Die Ausstellung beginnt mit der Darstellung des afrikanischen Sklavenhandels, mit der Benennung des Ursprungs der jeweiligen afrikanischen Nation der heutigen Afrobrasilianer. Bildtafeln informieren über Sklavenhandel, Landkarten veranschaulichen das vor-koloniale und koloniale Afrika. Auszüge des reichhaltigen photographischen Materials von Pierre Verger veranschaulichen auf Wandtafeln die Geschichte des Sklavenhandels. Die hier ausgestellten afrikanischen Exponate werden mit Hilfe einer Landkarte zugeordnet. Die Exponate betreffen die Bereiche Metallhandwerk, Keramik, Masken, Kleider, Stoffe und Objekte der Freizeit.<sup>34</sup>

---

32 Begriff aus dem Museumskonzept da Cunha 1993. Man sollte sich die Gemeinschaft keinesfalls als homogene Gruppe vorstellen, so meine Ergänzung.

33 Die Ausstellungsmacher stellen selbst kritisch fest, dass die Räumlichkeiten des Museums ungeeignet seien. Nähere Aussagen werden hierzu bedauerlicherweise nicht getroffen.

34 „Wenn Gegenstände – ebenso wie Mythen – die verborgenen Teile fremder Kulturen repräsentieren, sollten Völkerkundemuseen sich nicht darauf beschränken, deren Gebrauch auszustellen, sondern auch mit den Dingen die unsichtbare Welt sichtbar machen. Damit verändern sich auch die Sichtweisen auf Herstellung und Gebrauch von Dingen. Sie werden um die symbolischen Aspekte des praktischen Tuns erweitert“ Suhrbier (2000, 59).

Der zweite Raum widmet sich den afrikanischen Bantu-Königen und dem Königsreich von Benin. Hierdurch wird eine Verbindung zwischen den beiden Welten Afrika und Brasilien sowie zwischen Vergangenheit und Gegenwart hergestellt. Die kulturelle Verbindung zwischen den ausgestellten Exponaten Afrikas und Brasiliens wird im dritten Raum mit der Darstellung „afrobrasilianischer Religiosität“ geschaffen und erläutert. Informationen über die Ankunft der afrikanischen Sklaven in Brasilien werden gegeben. Die Orixás, die afrikanischen und heutigen afrobrasilianischen Götter, sind hier bildhaft präsentiert. Eine Verbindung zu ihrer symbolischen Welt wurde durch ihnen zugeordnete Ritual-Objekte, Farben, Kräfte und Bereiche kreiert.

Zwei Wandtafeln widmen sich, sowohl mit Fotografien als auch Texten, den berühmtesten Priesterinnen und Priestern des Candomblé, den Mães-de-Santo und Pães-de-Santo. Im dritten Raum befindet sich die eingangs erwähnte Glasvitrine mit Orixá-Puppen, die dem Raum eine folkloristische Prägung gibt.



*Abbildung 3: Berühmte Candomblé-Priesterinnen und Priester: Photographien von Pierre Verger, im Museu Afro, Salvador da Bahia 2000. Foto: Roland Kling.*

Wer die Lesekompetenz und -ausdauer mitbringt, erhält in der Ausstellung wissenschaftlich fundierte Informationen über die afrobrasilianische

Kultur und Religion. Viele Afrobrasilianer sind jedoch Analphabeten, und Touristen sind der portugiesischen Sprache oft nicht mächtig.

Im anschließenden vierten Raum finden afrobrasilianische Organisationen und Gruppierungen ihren Platz. Die Besucher erhalten hier die Gelegenheit sich mit kulturellen, historischen und aktuellen Bewegungen auseinander zu setzen, wie beispielsweise historischen Widerstandsbewegungen der Afrobrasilianer, heutige Organisationen wie *Capoeira*-Schulen, Karnevalsvereine und religiöse Organisationen.

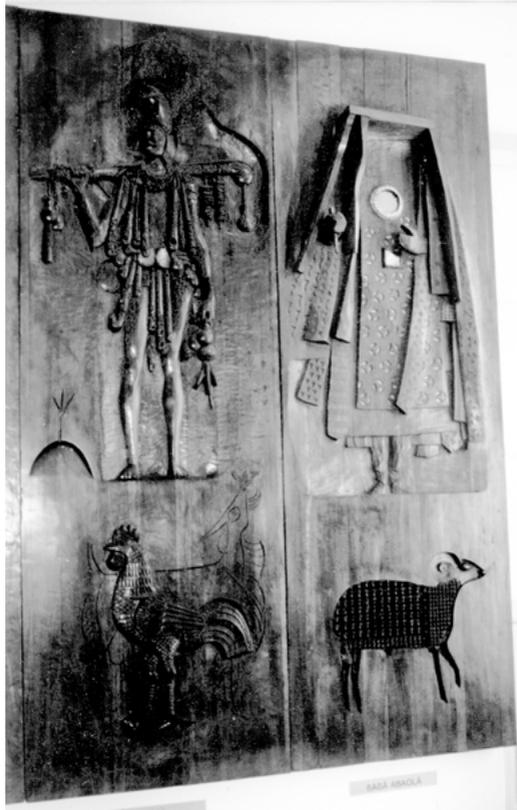


Abbildung 4: Die Werke des Bildhauers Carybé: Zur Imagination der Orixás. Museu Afro, Salvador da Bahia 2000. Foto: Roland Kling.

Maßgeblich mitgestaltet hat den folgenden Raum fünf das Werk des Künstlers und Bildhauers Carybé. 27 überdimensional große Holzschnit-

zereien von *Orixás* mit ihren Insignien und zugeordneten Tieren und Symbolen, füllen die Wände des ganzen Zimmers. Sie erscheinen als wertvolle, religiöse Kunstwerke, für Mitglieder der afrobrasilianischen Gemeinde auch als kraft- und würdevolle *Orixás*.



*Abbildung 5: Aktuelle afrobrasilianische Kunst präsentiert im Museum. Museu Afro, Salvador da Bahia 2000. Foto: Roland Kling.*

In Raum fünf befand sich im März 2001 neben der ständigen Ausstellung auch eine temporäre Ausstellung zeitgenössischer Kunst. Zwei Reihen mit großen Ölgemälden, auf denen *Orixás* und Szenen und Gebäude aus dem *Pelourinho* zu sehen waren, sind in der Mitte des Raumes platziert worden. Die Bilder waren mit kleinen Namensschildern der Künstler und den jeweiligen Kaufpreisen versehen.

Im kleineren sechsten und letzten Zimmer ist Raum für zeitgenössische Kunst geschaffen worden. Die Ausstellung schließt mit einem kleinen Souvenirladen, in dem die Besucher gegebenenfalls Exponate der aktuellen Kunstaussstellung erwerben können.

Der Museumsraum verwandelt sich in eine Galerie. Die Art und Weise der Präsentation der modernen Kunst ist in meinen Augen problematisch. Welche Wertschätzung von Künstlern wird in einem Museum präsentiert, wenn ihre Bilder kommentarlos, aneinander gereiht, zum

Verkauf angeboten werden? Zudem werden in *Candomblé-Terreiros* gerahmte Bilder aufgehängt. Hier sind sie ungerahmt, auf Ständern aneinander gereiht, und werden Touristen zum Verkauf angeboten.

### **Die Bedeutung des *Museu Afro* für die Bevölkerung und für die Touristen**

„Der Exotismus ist nur eine Weise, mit seinem modernen Körper und der modernen Seele die Gefühle einer alten Existenz nachzuleben, indem man sich im Raum anstatt durch die Zeit bewegt“ (Küster 2000, 82, zitiert Leblond 1909).

Das Gebäude des Museums, das sowohl Kloster als auch Medizinschule war, ist in meinen Augen der Kultur der Bildungselite, den ehemaligen Sklavenbesitzern näher als den Afrobrasilianern. Bei den Räumen fällt der Verzicht auf Weiß als übergeordneten Hintergrund auf. Die Wände der Räume sind in hellen Erdtönen gestrichen, die beige gehaltenen Bildtafeln mit Kaurimuschelornamenten verziert. Dies stellt sowohl eine Assoziation mit dem Element Natur als auch mit den Farben der Wohnräume (Lehmhütten) und der Erde Afrikas her. In *Candomblé*-Häusern werden Farben bewusst eingesetzt und symbolisieren Kräfte und Energien. Pastelltöne und Erdfarben an den Wänden sind hier natürlicher und gewachsener Hintergrund. Die Ausstellung sollte die symbolischen Entsprechungen von Farben und *Orixás* deutlicher machen. Wichtig wäre auch, *Candomblé*-Mitglieder bei der Ausstellungsplanung miteinzubeziehen.<sup>35</sup>

Das Kunstlicht, das warm strahlt und an manchen Stellen indirekt auf die Exponate fällt, ist ein ähnliches stilistisches Mittel wie die erdfarbenen Dekorationen. Durch das verwendete Lichtmittel werden die Objekte meistens nicht ins Rampenlicht erhoben, nicht scharf kontrastiert.

Welche Qualitäten muss ein Museum haben, um afrobrasilianische Kultur in ihrer Vielschichtigkeit darzustellen und zu vermitteln? Afrobrasilianische Kultur und Religion sind sehr bewegt, voller Ereignisse. Feste, Rituale, Tänze und Karneval spielen eine große Rolle.

---

35 Das Konzept einer Ausstellung in Kommunikationsprozessen mit den „Auszustellenden“ und viel Einvermögen zu entwickeln, ohne an Besucherzahlen, internationalem Erfolg und Tourismus zu denken, würde eine Ausstellung dieser Art aufwerten und sie authentisch gestalten. Eventuell spiegelt sich in der Wandgestaltung der Wunsch der Kuratoren nach an Westkultur angelehnten Ausstellungsdesigns.

Diesbezüglich ist zu überlegen, inwieweit das Medium der Performance in die Ausstellung integriert werden kann. In wie weit kann der Handlungsaspekt der Religion *Candomblé* veranschaulicht werden? Das Museum könnte auch durch Bereitstellung der neuen Medien, wie in seinem Konzept festgehalten, Handlungsfelder der Objekte erläutern, beispielsweise *Candomblé*-Rituale vorstellen, die Bedeutung von Musik und Trommelrhythmen und vorhersehbare problematische Verständnisbereiche erläutern.

Ein weiteres Problem der Ausstellung ist, dass für viele Mitglieder der „afrobrasilianischen Gemeinde“ ein Museumsbesuch keinesfalls bedeutsam ist. Museen haben für viele eine geringe Bedeutung und ein Besuch im Museum ist zudem schwierig zu finanzieren. Die „afrobrasilianische Gemeinschaft“, so man die Gruppe als Einheit definieren will, hat meist ein wesentlich geringeres Einkommen, weit weniger Bildung, verbunden mit einer hohen Analphabetenrate, als die „Gemeinschaft der „Latino-Brasilianer“, der Mitglieder der Dominanzkultur.

Ein Problem für viele ist die Identifizierung mit der eigenen Kultur, Geschichte, und Religion.<sup>36</sup> Die Ausstellung ist für viele Afrobrasilianer, die nicht zur Bildungselite gehören, nicht Identität stiftend. Im Bezug zum *Candomblé* sind Identitätsräume eher als soziale Felder zwischenmenschlicher Begegnungen zu bezeichnen, innerhalb derer sich die Welt für das Subjekt weitgehend kohärent erschließt (nach Probst 1998, 295). Entgegen dem Konzept und der Intention der Kuratoren, bietet die Ausstellung zu wenig Spielraum für Erfahrung und Begegnung.<sup>37</sup>

---

36 Es gibt mehrere Strömungen in der afrobrasilianischen Gemeinschaft. *O Movimento Negro* (die schwarze Bewegung) basiert auf der Ideologie „Zurück zu den Wurzeln“, der Identifizierung mit der afrikanischen Vergangenheit, Religion und Kultur. Eine weit verbreitete Strömung sinnt nach *Branqueamento* (Weißwerdung). Dies beinhaltet, sich mit der Kultur der „weißen Elite“ zu verbinden, die eigenen schwarzen Wurzeln zu verleugnen und durch Heirat mit Partnern hellerer Hautfarbe, auch äußerlich dazu beitragen, dass die Kinder weiß werden. Dies trägt der eigenen Statuserhöhung bei, bringt erhebliche Vorteile auf dem Arbeitsmarkt und in der gesellschaftlichen Anerkennung. Dies hat als Auswirkung im sozialen Leben, dass beispielsweise *Morenos* (Mischlinge brauner Hautfarbe) sich von Personen schwarzer Hautfarbe abgrenzen.

37 In den Zeiten während meiner Forschungsaufenthalte in Salvador fanden außer der Ausstellung zur „aktuellen Malerei“, die meines Erachtens nicht aus sich selbst sprechen kann, sondern einer ausgiebigen Erläuterung bedarf, keine Events statt.

So haben *Orixá*-Figuren und Abbildungen ursprünglich ihren Platz in *Candomblé*-Häusern, auf Altären und überall in der Natur, im Kontext einer lebendigen Kosmologie und dem umfangreichen Tätigkeitsfeld von Menschen afrobrasilianischer Kultur. *Orixá*-Figuren erhalten vielfältige Opfergaben, sind „lebendig gedachte“ Objekte der Kraft. Sie sind Bestandteil einer kosmischen Ordnung, die in Ritualen von Menschen immer wieder erneuert werden muss. Ohne einen Zusammenhang zur Handlungsgeschichte zu erstellen, bleibt die Puppe für den Touristen ein folkloristisches Kunstwerk, auch wenn eine Wandtafel neben der Vitrine ausführliche Erläuterungen gibt. Auch auf die Multivokalität der Objekte<sup>38</sup> sowie deren Rekontextualisierung (nach Röschenthaler 1999, 81-103) muss verwiesen werden.

Die Geschichte der Räumlichkeiten und der Bauart des Gebäudes entsprechen nicht einem Ort afrobrasilianischer Identität. Betrachter, meist Latino-Brasilianer oder Touristen, betreten ein gewohntes Ausstellungs-Ambiente und blicken von hier auf die „Anderen“. Die ausgestellten Gegenstände und im gleichen Zuge die Menschen, welche mit diesen Gegenständen assoziiert werden, werden hierdurch „exotisiert“.

Wer ist die Zielgruppe für das Museum? Wenn mit der Bezeichnung „afrobrasilianische Gemeinschaft“ nur die Personen aus der Widerstandsbewegung und der intellektuellen Elite gemeint sind, welche sich um afrobrasilianische Identität bemühen, ist dieser Personenkreis mit der Ausstellung angesprochen.<sup>39</sup> Für Touristen bedarf sie gezielter Führungen, die auch die Wahrnehmung hinsichtlich Klischees schärfen. Personen, die der Landessprache nicht mächtig sind, scheitern an den Beschreibungen und ihr Blick bleibt beispielsweise an der Vitrine mit den *Orixá*-Puppen, die ihnen aus einem anderen Kontext vertraut erscheinen, haften. Die Puppen schwarzer Hautfarbe, in bunte Barockgewänder gekleidet, wirken lediglich dekorativ.<sup>40</sup>

---

38 Vgl.: „Myth and memories embodied in [...] objects“ Weil (1995, 10-12).

39 Es wurden bisher keine Besucherumfragen gemacht wurden und somit ist wenig darüber bekannt, was den Besuchern an der Ausstellung gefällt, was nicht, was als Bereicherung empfunden wird.

40 Die Konzepte von Ästhetik sind von Kultur zu Kultur und von Subkultur zu Subkultur unterschiedlich und werden bestimmt durch gesellschaftliche Vorgaben. Im Museum werden Besucher mit ästhetisierten Objekten konfrontiert, die herausgelöst aus ihrem sozialen Kontext nicht aus sich selbst heraus verstanden werden können. Vgl. ausführlich zu dieser Thematik bei der Ausstellung: „Face of the Gods“ (von Thompson in Berlin 1998) Pantke (2003). Der Besucher reagiert mit seinem „erlernten“ ästhetischen

Einen Besuch des *Museu Afro* unternehmen vor allem Touristen, die in organisierten Reisen die Altstadt Salvadors besichtigen, dort Souvenirs einkaufen, photographieren, baianische Spezialitäten speisen und eventuell abends eine Show im Restaurant *Senac* ansehen, bei der ihnen *Orixá*-Tänze, folkloristische Tänze, wie *Samba-de-Roda*, Fischertänze, Karnevalsamba und *Capoeira*, präsentiert werden. Die Touristen kommen aus dem Süden des Landes oder aus Europa, manche auch aus den Vereinigten Staaten und Argentinien.

Neben Studenten sind salvadorianische Schulklassen angesprochen, die Ausstellung mit ihren Lehrern zu besuchen. Schon allein durch die geographische Größe der Stadt mit ihren vielen weit entfernt liegenden Schulen, schlechten Busverbindungen und fehlenden Geldern im meist privat finanzierten Bildungsbereich, ergibt sich eine andere Besucherstruktur als in europäischen Museen. Die Frequentierung des Museums durch Einwohner der Stadt ist dementsprechend wesentlich geringer als in europäischen Städten. Obwohl der Eintrittspreis mit zwei *Reais*<sup>41</sup> gering gehalten wird, ist dies ein für viele nicht zu leistender finanzieller Aufwand. Für brasilianische Touristen aus dem Süden wird die Historie durch die schon erwähnten Karten, Fotografien und Beschreibungen anschaulich dargestellt. Internationale Touristen können, sofern der Sprache mächtig oder geführt, ebenfalls einen Eindruck gewinnen.

Das Museum ist ein Vorzeigeobjekt, das sich nahtlos in das Bild des restaurierten *Pelourinho* einfügt. Die Intention der Kuratoren, das Kulturerbe darzustellen und zu bewahren, ist erreicht worden. Die Erklärungstexte sind an manchen Stellen zu abstrakt gehalten, viele Inhalte können vom nicht vorinformierten Besucher nicht erschlossen werden.

Für problematisch halte ich auch den Verkaufsladen, da Kultur im Museum ausgestellt, und im Museumsladen Folklore verkauft werden soll. Kultur wird durch Folklorisierung vermarktet. In deren Folge kommt es zu einer Werteverchiebung (nach Bacelar 1995 und Pantke 1997).

---

Empfinden, bedarf jedoch einer Vermittlung, um die symbolischen Inhalte und kulturellen Wertvorstellungen zu begreifen, die den Objekten innewohnen. Zu neuen, reflektierten Vermittlungskonzepten im Museum vgl. den Beitrag von Susan Kamel im vorliegenden Band. Des Weiteren ist nach ist den „angebotenen Möglichkeiten der Rezeption und Interpretation kultureller Darstellungen“ zu fragen sowie nach den „Intentionen, die diesen „Angeboten“ unterliegen“ (nach Susanne Lanwerd 2002, 192).

41 Real, pl.: Reais = Brasilianische Währungseinheit.

Fremd gebliebene, afrobrasilianische Kultur im eigenen Land verdient für viele „Latino-Brasilianer“, keine besondere Würdigung, da sie sich an den europäischen Kulturen orientieren. Mit der neuen Valorisierung Bahias durch Tourismus hat sich die Wertigkeit von „bahianischer Folklore und afrobrasilianischer Kultur“ erweitert. Die Ausstellung im *Museu Afro* stellt einen Lernort für portugiesisch Sprechende, für Geschichte, Religion und manche Einzelheiten der afrobrasilianischen Kultur dar.<sup>42</sup> Ein Einblick in eine fremde Welt ist für Museumsbesucher glücklich, vergleichbar mit folgendem Photo, bei der Ausstellung „Altäre – Kunst zum Niederknien“, Düsseldorf 2001:



*Abbildung 6: Museumsbesucher der Ausstellung „Altäre – Kunst zum Niederknien“ (Düsseldorf 2001) blickt auf einen fremden Altar in Afrika.<sup>43</sup> Foto: Christiane Pantke.*

---

42 Ausführlich zum Lernen im Museum siehe Hein 1998.

43 Museumsbesucher, die beispielsweise die Ausstellungen „Face of the Gods“ (Berlin 1998), „INRI“ (Berlin 1999), „Heaven“ (Düsseldorf 1999, Liverpool 2000), „Seeing Salvation“ (London 2000); „Glauben“ (Sieben-Hügel, Berlin 2000) und „Altäre – Kunst zum Niederknien“ (Düsseldorf

Das Museum könnte es sich zur Aufgabe machen, Informationen über die politische und soziale Situation der Afrobrasilianer und die Stellung ihrer Kultur in der Gesellschaft zu geben. Dies impliziert beispielsweise Bereiche des Bildungs- und Gesundheitswesens und Probleme der Rassendiskriminierung.



*Abbildung 7: Außerhalb des Museu Afro (2000): Klischee der Baiana (Kleidungsstücke einer Candomblé-Priesterin um sich dahinter zu positionieren und photographieren zu lassen). Foto: Roland Kling.*

## **Ausblick**

„Eine Reise vollzieht sich sowohl im Raum wie in der Zeit und in der sozialen Hierarchie“ (Levi-Strauss 1978, 76).

Der Ort des *Museu Afro* im Stadtteil *Pelourinho* mit seiner Geschichte und dem verfallenden Barock ist geeignet für das Museum, da hier im städtischen Raum Geschichte und Gegenwart lebendig sind, städtische Kultur und Subkulturen ihn beständig verwandeln. Das Gebäude als Ort

---

2001) betrachteten, sichteten weitaus kleinere Ausschnitte fremder Religionen und Kulturen. Für manche stellt dies einfach eine Reise ins Exotische an einem Regentag dar, oder dient dem Kunstgenuss.

ist nicht passend, da es elitärer Raum der „Latino-Brasilianer“ war, bevor das *Museu Afro* dort untergebracht wurde. Die Ausstellung des *Museu Afro* basiert auf einer fundierten wissenschaftlichen Forschung und bewahrt Kultur- und Geschichtsgüter, die in dieser Form und dem Zusammenhang zwischen Afrika und Bahia zuvor nicht existierten. Wissenschaftler, Künstler und *Candomblé*-Priester haben dazu beigetragen, dass ein breites Spektrum der *Cultura Afro* präsentiert werden kann. Die Intention, mit der Ausstellung Identitäts-Raum und Begegnungsstätte für die „afrobrasilianischer Gemeinde“ zu gestalten, wäre dann verwirklicht, wenn die im Konzept geplanten Zusatzveranstaltungen und Zusammenkünfte stattfinden und das Bildmaterial erweiternde Medien in die Ausstellung integriert werden würde. Es ist Informationsstätte für Lesewillige. Da die Ausstellung nicht als Leseausstellung konzipiert wurde, kann viel des umfangreichen Materials nicht erschlossen werden.

Das *Museu Afro* ist zeitgleich mit dem Tourismusboom in Bahia entstanden und wertet den Stadtteil *Pelourinho* touristisch auf. Für Touristen ist das Museum attraktiv, im Sinne von „Eintauchen in eine andere Welt“. Die Ausstellung „als Ort“ fördert Klischees und exotische Fremdenbilder, da der Vermittlung von Religion und Kultur für Touristen kaum Rechnung getragen wurde.

Das Museum muss sich als Aufgabe stellen, einen kritischen Umgang mit Fremd- und Selbstbildern zu fördern. Direkt am Ort der präsentierten Kultur, hätte das *Museu Afro* gegenüber ethnologischen Ausstellungen zu fremden Religionen und Kulturen in Europa den Vorteil, dass die Auseinandersetzung, das Begreifen und Verstehen der Kultur und der Präsentation von Identität auf der Straße, in lebendigen Aktivitäten außerhalb des Museums weitergehen könnte. Es könnte „Ort kultureller Identität“ werden und kreatives Kulturzentrum. Die „Kraft des Performativen“<sup>44</sup> muss eingesetzt werden, um der Vitalität von gelebter Kultur, dies impliziert gelebte Religion und lebendigen Subkulturen, Ort und Raum zu geben, sei es innerhalb oder außerhalb dieses Museums.

---

44 Theoretische Ansätze hierzu vgl.: Wulf, Göhlich, Zirfas (2001).

**Literatur**

- Ames, Michael M. (1992): *Cannibal Tours and Glass boxes. The Anthropology of Museums.* Vancouver
- Augé, Marc (1994): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*
- Augel, Johannes/Parente Augel, Moema (1987): *Salvador: Historische Größe – schmerzliche Erneuerung.* In: Ernst, Rainer W. (Hg.), *Stadt in Afrika, Asien und Lateinamerika.* Berlin, 93-124
- Bacelar, Jeferson (1995): *Modernização e a Cultura dos Negros em Salvador.* In: *Simpósio International: Culturas Marginalizadas e Processos de Modernização na América Latina.* Hg.: Centro de Estudos Afro-Orientais. Salvador, 2-17
- Bourdieu, Pierre (1992): *Rede und Antwort.* Frankfurt/Main. 1974. *Zur Soziologie der symbolischen Formen.* Frankfurt/Main
- Buarque de Holanda, Sérgio (1995): *Die Wurzeln Brasiliens.* Frankfurt/Main. Original 1936. Castro Araujo, Nadya; Sá Barreto, 1998. *Trabalho e Desigualdade Raciais. Negros e brancos no mercado de trabalho em Salvador.* São Paulo
- Da Cunha, Marcelo Nascimento Bernardo (1999): *O Museu Afrobrasileiro da Universidade Federal da Bahia: Um Estudo de Caso sobre Musealização da Cultura Afrobrasileira.* Salvador
- Drobishewa, Leokadia (1995): *Die Herausbildung der gegenwärtigen Nationalpolitik und der neuen ethnokulturellen Konzeption des Vielvölker-Russland – unter besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit der historischen und volkskundlichen Museen.* In: *Wege nach Europa: Ansätze und Problemfelder in den Museen.* 11. Tagung der Arbeitsgruppe Kulturhistorische Museen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 4.-8. Oktober 1994. Berlin, 28-32
- Erikson, Eric H. (1959): *Identität und Lebenszyklus.* Frankfurt
- Estel, Bernd (1993): *Identität.* In: Cancik, Gladigow, Kohl (Hg.), *Handwörterbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe Bd. III.* Stuttgart, Berlin, Köln, 207-210
- Filgueiras Gomes/Marco Aurélio de (Hg.) (1995): *Pelo Pelô: história, cultura e cidade.* Salvador
- Halbwachs, Maurice (1985): *Das kollektive Gedächtnis.* Frankfurt
- Hein, George E. (1998): *Learning in the Museum.* London
- Hofbauer, Andreas (1989): *Afrobrasilien – vom „Quilombo“ zum „Quilombismo“ – Vom Kampf gegen die Sklaverei zur Suche nach einer neuen kulturellen Identität.* Frankfurt

- Kamel, Susan (2002): Statement im vorliegenden Band
- Keupp, Heiner (1999): Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Reinbek bei Hamburg
- Kraus, Michael/Münzel, Marc (2000): Einleitung. In: Kraus, Michael; Münzel, Mark (Hg.), Zur Beziehung zwischen Universität und Museum in der Ethnologie. Marburg, 7-16
- Küster, Bärbel (2000): Primitivismus als Anthropologie. Kulturvergleich um 1900 in Werken Von Henri Matisse und Pablo Picasso. Unveröffentlichte Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie. Klass. Philosophie und Kunstwissenschaften der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/Main
- Lanwerd, Susanne (2002): Religionsästhetik. Studien zum Verhältnis von Symbol und Sinnlichkeit. Würzburg
- Leblond, Marius-Ary (1909): L'idéal du XIXe siècle. Paris
- Lépine, Claude (1981): Os Esteriótipos da Personalidade no Candomblé Nagô, In: Olórisà, Escritos sobre a Religião dos Orixás. São Paulo
- Levi-Strauss, Claude (1978): Traurige Tropen. Frankfurt
- Lévy-Bruhl, Lucien (1910): Fonctions mentales dans les sociétés inférieures. Paris. (dt. Das Denken der Naturvölker. Wien und Leipzig, 1926)
- Lopes, Maria Margaret (2001): O local musealizado em nacional – aspectos da cultura das ciências naturais no século XIX, no Brasil. In: Heizer, Alda; Passos Viera, Antonio A. (Hg.), Ciência, civilização e império nos trópicos. Rio de Janeiro, 77-96
- Mossmann, Susan (Hg.) (1987): Tourism: Museum Dream or Nightmare? The proceedings of the Annual Study Weekend held in Hull, 10th-14th September 1987. Transactions No. 23; Museum Professional Group. Hull
- Nußbeck, Ulrich (1995): Europäer in Symbolen und Klischees. Zu einer Ausstellung im Museum für Volkskunde. In: Wege nach Europa: Ansätze und Problemfelder in den Museen. 11. Tagung der Arbeitsgruppe Kulturhistorische Museen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 4.-8. Oktober 1994. Berlin, 115-119
- Pantke, Christiane (1997): Favelas, Festas und Candomblé. Zum interkulturellen Austausch zwischen Afrobrasilianern und Touristen im Rahmen kultischer und profaner Festveranstaltungen in Salvador da Bahia. Mikrofiches. Ketsch
- Pantke, Christiane (2003): Afroamerikanische Altäre: „Vom rostigen Eisen zum Antlitz der Götter?“ In: Lanwerd, Susanne (Hg.), Kanon der Sinne. Religionsästhetik als akademische Disziplin. [Études Luxem-

- bourgeoises D'Histoire & De Science des Religions, Vol. 2], Luxembourg, 169-180
- Parezo, Nancy J. (1986): Now it is Time to Collect. *Anthropology of the Americas Masterkey* 59 (4):11-18. 1988. A Glass Box for Everyone: Displaying Other Cultures. Paper presented to the special symposium, „The Objects of Culture“, chaired by Peter H. Welsh and Nancy Parezo; annual meeting of the American Anthropological Association; Phönix, 19. November
- Philips, David (1997): *Exhibiting Authenticity*. Manchester
- Pollak-Eltz, Angelina (1995): *Trommel und Trance. Die afroamerikanischen Religionen*. Freiburg, Basel, Wien
- Probst, Peter (1998): Auf der Suche nach dem Publikum. Prolegomena zu einer Anthropologie der Öffentlichkeit im Subsaharischen Afrika. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris (Hg.), *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 7, Heft 1, Berlin, 291-305
- Rego, Waldeloir (1968): *Capoeira Angola. Ensaio Sócio-Etnográfico*. Salvador
- Reuter, Astrid (2000): *Das wilde Heilige. Roger Bastide (1898-1974) und die Religionswissenschaft seiner Zeit*. Frankfurt, New York
- Rösenthaler, Ute (1999): Of Objects and Contexts: Biographies of Ethnographica. In: *Journal de Africanistes* 69 (1), 81-103
- Rubin, Williams (Hrsg) (1986): „Primitivism“ in 20th Century Art. *The Museum of Modern Art, New York*. New York
- Schimany, Peter (1999): *Tourismussoziologie zwischen Begrenzung und Entgrenzung. Eine vorläufige Zwischenbilanz*. In: Bachleitner, Reinhard; Peter Schimany (Hg.): *Grenzenlose Gesellschaft – grenzenloser Tourismus?* München, Wien, 9-24
- Schmidt, Bettina E. (2002): *Karibische Diaspora in New York. Vom „Wilden Denken“ zur „Polyphonen Kultur“*. Berlin
- Suhrbier, Mona B. (2000): *Die Tücke des Objekts*. In: Kraus, Michael; Münzel, Mark (Hg.), *Zur Beziehung zwischen Universität und Museum in der Ethnologie*. Marburg, 53-62
- Thompson, Robert Farris (1993): *Faces of the Gods. Art and Altars of Africa and the African Americas*. New York
- Verger, Pierre (1987): *Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII à XIX*. São Paulo
- Weil, Stephen E. (1995): *A Cabinet of Curiosities. Inquiries into Museums and their Prospects*. Washington and London

- Wulf, Christoph/Göhlich, Michael/Zirfas, Jörg (Hg.) (2001): Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln. Weinheim und München
- Zips, Werner (2002): Theorie einer gerechten Praxis oder: Die Macht ist wie ein Ei. Wien

# **DIE DSCHAGGA-NEGER „AUFGEHOBEN“ ZWISCHEN KOLONIALHERRN UND MISSIONAR**

## **Ein religionswissenschaftliches Ausstellungsprojekt zu Mission und Kolonialismus in Tansania um 1900**

CHRISTOPH AUFFARTH

*Hubert Mohr zum 50. Geburtstag*

### **1. Politisches Vergessen und Kulturelles Gedächtnis: Durban 2001**

Auf der Antirassismuskonferenz in Durban im September 2001 ging es heiß her: Die westlichen Staaten sollten ihre Schuld an Imperialismus, Sklaverei, Genozid, die konkreten Schäden, die sie den Familien von Sklaven oder Getöteten zugefügt hatten. Reparationszahlungen müssten dem Schuldeingeständnis folgen.

Israel sollte als Kolonialmacht geächtet werden, die den Kolonialismus Europas im 19. Jahrhundert mit einer Apartheids-Politik gegenüber den Palästinensern fortführe. Europa habe mit der Gründung des Staates Israel seine Schuld abgeschoben und der arabischen Welt aufgehalst. Nachdem das Apartheids-System im Land der Konferenz Südafrika endlich überwunden ist und in einem schmerzlichen Erinnerungsprozess aller Beteiligten in der „Wahrheitskommission“ durchgearbeitet wurde, wird Israel als das Land der neuen Apartheid angeklagt.

Verdrängung und Gedächtnis sind wohl innerlich-individuelle Prozesse, die mit dem Täter und dem Opfer, vielleicht noch ihren Verwandten sterben, wenn sie nicht etwa in einem Gerichtsprozess als Akten aufgehoben werden.<sup>1</sup> Aber dieses physiologische Erinnern, das hat die Diskussion um „Schlussstrich“ oder Mahnmal für die Ermordung der Juden

---

1 So individualisiert Robert Leicht: Im Schatten der Tat. DIE ZEIT vom 6. September 2001, 8.

als bleibende Erkenntnis hervorgebracht,<sup>2</sup> kann überführt werden in ein kulturelles Gedächtnis. Zeichen der Erinnerung verweisen in der jeweiligen Gegenwart auf nicht mehr Präsentiertes, aber doch Präses. Sie sind ausgelagert aus dem physiologischen Gedächtnis, und verlangen jenseits von Täter und Opfer nach Erklärung, danach aus der Erinnerung in die Gegenwart hervorgeholt zu werden.<sup>3</sup> Sie können in der Fülle der Zeichen leicht übersehen werden, aber sie sind da, können, wenn sie aufbewahrt wurden, wieder entdeckt werden und in die Diskussion der Gegenwart präsent werden, präsentiert durch die Stimme derer, die sie in das Gespräch einführen.

Während die Delegationen der USA und Israels die Konferenz von Durban verließen, hat der deutsche Außenminister Joschka Fischer (am 1.9.2001) als einer der wenigen westlichen Verantwortlichen sich nicht aus der Verantwortung geschlichen oder strikt jede Schuld abgewiesen. Er hat vielmehr mit den folgenden Worten der Erinnerung die folgende Funktion zugewiesen:

„In vielen Teilen der Welt reicht der Schmerz über die bis heute nachwirkenden Folgen der Sklaverei und der Ausbeutung durch den Kolonialismus noch tief. Vergangenes Unrecht lässt sich nicht ungeschehen machen. Aber Schuld anzuerkennen, Verantwortung zu übernehmen und sich seiner historischen Verpflichtung zu stellen, kann den Opfern und ihren Nachkommen zumindest die ihnen geraubte Würde zurückgeben. Ich möchte dies deshalb hier und heute für die Bundesrepublik Deutschland tun.“<sup>4</sup>

Solch eine Anerkennung einer historischen Schuld kann noch erhebliche Konsequenzen nach sich ziehen. Die Zahlung einer Buße kann zu langen Verzögerungstaktiken führen, wie der Fall der Reparationszahlungen für

---

2 Dabei soll nicht die Arbeit etwa von Maurice Halbwachs ausgeblendet werden, der schon weit früher grundlegende Erkenntnisse dazu entdeckt hat.

3 Auf das Thema Erinnerung/Memoria in unterschiedlichen Wissenschaftsbereichen hat hingewiesen Michael Borgolte (1998, 197-210). Es genügt, auf die Arbeiten von Aleida und Jan Assmann zu verweisen. Exzellent der Artikel „Erinnerung/Gedächtnis“ von Hubert Cancik und Hubert Mohr (1990, 299-323).

4 Zitate der Rede im veröffentlichten Wortlaut des Auswärtigen Amtes; dieses hat Januar 2002 die Konferenz im Rückblick gewürdigt. ([www.auswaertigesamt.de/www/de/aussenpolitik/menchenrechte/rassismus.htm](http://www.auswaertigesamt.de/www/de/aussenpolitik/menchenrechte/rassismus.htm)). Kommentar bei Leicht 2001.

die Massaker deutscher Wehrmacht in Griechenland während des Zweiten Weltkriegs zeigt. Aber wer kennt noch den konkreten Anlass, den der Außenminister hier für die Bundesrepublik Deutschland als Schuld übernahm. Solange die Nachfolger des Deutschen Reiches sich im Kalten Krieg unter dem Mantel der jeweils großen Brüder im Zuweisen von Schuld und gleichzeitig dem Abweisen eigener Verantwortung gefielen und ein Versteckspiel spielten,<sup>5</sup> war nicht nach Schuldeingeständnissen gefragt. Mit der Übernahme der westlichen Verfassung in den „neuen Bundesländern“ und dem Prozess, der harmonisierend als „Vereinigung“ beschrieben wird, kann sich die politische Amnesie nicht mehr verstecken.

Aber wer kennt den Anlass zu dieser Anerkennung einer historischen Schuld, wer hat ihn im Gedächtnis? Die Opfer wie die Täter sind längst tot. Wo ist das kulturelle Gedächtnis bewahrt für die historische Schuld am Genozid der Herreros. Wer kennt noch die Hottentotten, die Massai (die schon, weil ein exotisches Nomadenvolk), wer kennt noch die Chagga oder Hehe, aber wer weiß auch noch von der neuen Politik des neuen Direktors der Kolonialamtes, Bernhard Dernburg? Das kulturelle Gedächtnis bedarf der Erneuerung von Generation zu Generation, soll ich sagen von Konversion zu Konversion? Denn das Gedächtnis pflegen und erneut in die Öffentlichkeit stellen, heißt, es in neue Kontexte stellen, gewandeltes Bewußtsein, es für andere Interessen zu präsentieren, heißt immer auch *gegen* jemanden zu erinnern. Der Vorgang der Veröffentlichung, das ist der entscheidende Punkt zu unserem Generalthema, stellt die Frage: Wer spricht zu wem in welcher Absicht? Um sich zu Lasten wessen zu entlasten?

## 2. Globalisierung – Europäisierung – Amerikanisierung

Die Herausforderungen der Modernen Welt an den „flexiblen Menschen“ scheinen neu zu sein. Noch nie waren so viele Menschen heimatlos: als Flüchtlinge, Heimatvertriebene, als Gastarbeiter und Arbeitsmigranten, im Bewährungsaufstieg in Übersee, als Weltmeister in Urlaubstreisen. Der Eindruck beruht auf Bildern vergangener Zeit, in denen

---

5 Gerade die Geschichtsschreibung der DDR hat intensiv an der Aufarbeitung des deutschen Imperialismus gearbeitet in dem Bewusstsein, dass „der Imperialismus als höchste Stufe des Kapitalismus“ (so Lenin) bis in die Gegenwart bestehe und jetzt von den USA betrieben werde.

es diese Zwänge zur Mobilität und Flucht noch nicht gegeben habe, wo es noch die Scholle, die Heimat, den Lindenbaum gab.

Das sind Legitimationsstrategien für die Gegenwart, die etwa in der Debatte um ein neues Staatsbürgerschaftsrecht falsche Argumente liefern. Fremde in Deutschland und Deutsche im Ausland, Deutschland als Auswanderungsland und Deutschland seit vier Generationen schon Einwanderungsland sind sozialgeschichtliche Einsichten, die in der Öffentlichkeit ins Bewußtsein gehoben werden müssen, um dem „Heimat“-Argument als ideologisch und einseitig zu widersprechen (Sennett 1998; Sassen 1996). Historische Migrationsforschung hat hier immer wieder auch aktuelle Bezüge, Klaus J. Bade sei als Beispiel für den politisch engagierten Wissenschaftler genannt.<sup>6</sup>

Alfred Anderschs „Zanzibar oder der letzte Grund“, die Karl-May-Filme sind die Formen der Fernwehs, die die Nachkriegsgeneration pflegte; die Generation um die Jahrhundertwende war viel weltgewandter, informierter. Für Deutsche war Afrika mehr als ein Traum, war die Chance zu einer neuen Existenz; nicht mehr der Traum vom Tellerwäscher zum Millionär in Amerika.

Ausstellungen sind eine Herausforderung, das Detail, die Lupe, das Bild, die kontextlose Kunst, das Souvenir wieder in den Kontext zu stellen. Sie sollen viele ansprechen, insofern müssen sie popularisieren.

### **3. „Aufgehoben“ und in die Erinnerung präsentiert: Das Medium Museum und seine Aufgaben für die Öffentlichkeit**

In einem wunderbaren Wort hat der preußische Staatsrat Friedrich Wilhelm Hegel die Ambivalenz des kulturellen Gedächtnisses kaschiert: „Aufgehoben“. An dem Wort lässt sich mehreres über die Funktion des Museums erkennen.

Zum einen hat Hegel das Wort für sein Fortschrittskonzept gebraucht: Aufheben heißt auf eine höhere Stufe heben. Für die, die im 20. Jahrhundert so viele Rückschritte, so häufig die Kehrseiten von epochalen Fortschritten (wie der Atomkraft) erlebt oder gelernt haben, ist die Utopie des Fortschreitens ‚zur Freiheit‘ zum Alptraum geworden. Das Museum hat dabei die Funktion, Stufen der Geschichte vor Augen zu führen, an denen der Fortschritt erkennbar wird. Neben der Faszination des Exotischen und Historischen steht das Grauerregende der Ande-

---

6 Es genüge der Verweis auf die Rede von Klaus J. Bade (2000a; 1992; 2000b).

ren, des Nicht-Gegenwärtigen. Seine Utopie steht in Spannung zu der gegenwärtigen Welt. Es kann sie bestätigen, es kann sie in Frage stellen.

Zum anderen die Gedächtnisfunktion des Museums, das für andere etwas aufbewahrt. In der Tat sind in Museen der westlichen Welt oft Exemplare von Handwerk, von Musikinstrumenten, von Schmuck ‚aufgehoben‘, die in den Ländern, wo sie produziert wurden, nutzlos weggeworfen worden sind. Die Statuen der Akropolis, die Lord Elgin dem Britischen Museum stiftete, wären längst in einen Kalkofen gewandert (sagt man), um als Mörtel für eine Moschee materialiter, aber nicht mehr so formschön weiterzuexistieren. Wenn in Afrika eine Tradition erneuert werden soll, dann müssen Afrikaner nach Europa gehen, wo man Stücke mit ‚ihrem‘ Ornament bewahrt.

Der Schwager des Missionars (von dem die Ausstellung handelt) war ebenfalls Missionar, der bekannte Bruno Gutmann. Die Leipziger Mission, zu der die beiden gehören, zeichnet sich dadurch aus, dass sie als eine Schulmission auf die Verwurzelung der Schüler in ihrer eigenen Tradition Wert legten. Die Einheimischen lernten also nicht die Sprache der neuen Herren, sondern ihre Volkssprache und das Christentum sollte ihre Volkskirche werden.<sup>7</sup> Zweifellos war das ein anderes Konzept als viele andere Missionen es betrieben, erst recht als die Kolonialherren. Aber Gutmann notiert „das Recht der Dschagga“ in dem Bewusstsein auf und ‚hebt es auf‘, weil es in Kürze so nicht mehr existieren wird. Es geht nicht um die Bewahrung einer Tradition, sondern um die Erinnerung und den Vergleich mit der neuen Zeit. Gutmann gehört später auch als Mitglied einer Kommission des Reichstags zur Erforschung von Recht und Sitte der Kolonialvölker an. Man wollte die Kolonialvölker kennen, um sie zu guten Deutschen erziehen zu können (Winter 1979, 52). Hintergrund war die Erfahrung der Kolonialmächte, dass der hohe Einsatz von Gewalt nur Gegengewalt provozierte und eine hohe militärische Präsenz erforderte. Die Politik der Ära Bernburg nach dem großen Maji-Maji-Aufstand von 1905 wollte aus der defizitären Kolonie eine ruhige und ökonomisch einträgliche Kolonie machen.<sup>8</sup>

---

7 Klaus Fiedler (1993), Christoph Bochinger (1987), J.C. Winter (1979). Die Bibliographie ist gesammelt in: Bruno Gutmann (1966, 215-232). Ergänzungen bei Fiedler. Ethnographisch die wichtigsten sind „Das Recht der Dschagga“ (1921) und die drei Bände „Die Stammeslehren der Dschagga“.

8 Gut herausgearbeitet von dem tanzanischen Historiker John Iliffe (1969, 1-8); Rainer Tetzlaff (1970)

Das führt aber zu der dritten Bedeutung, dass das Aufheben auch ein Zerstören bedeutet. In einem ebenso populären wie wissenschaftlich redlichen Buch ist gerade ein Fall wieder in die Öffentlichkeit gebracht worden: „Eine Kopffjagd“ handelt von der Suche nach einem Schädel. Die deutschen Freibeuter vom Schlege eines Carl Peters, die geduldet oder halb offiziell Besitzrechte in Ostafrika kauften, hatte mit einem selbstbewussten Verteidiger afrikanischer Freiheit zu kämpfen, dem Häuptling der Hehe. Als sie ihn endlich stellten, tötete er sich selbst. Die Sieger schnitten sich den Kopf als Trophäe ab und hängten ihn in ihrem Haus an die Wand. Auf die Dauer kam der Schädel – wie viele andere – in ein deutsches Museum, weil man die Menschenrassen für anthropologische Forschung vermaß und von jeder Rasse ein Exemplar ins Magazin stellte für die Wissenschaft. Wenige der so Ausgestellten haben ihren Kopf freiwillig hergegeben. Nach der Niederlage der Deutschen im Ersten Weltkrieg verlangte eine Klausel des Versailler Vertrags die Rückgabe des Kopfes dieses Häuptlings (Baer; Schroeter 2001. Dazu der – eher dilettantische – Film gleichen Titels).

#### **4. Die Mission einer Missionsausstellung: Was ist afrikanische Religion?**

Neben der Funktion einer Ausstellung, Geschehenes wieder in Erinnerung und damit in die Gegenwart zu setzen, sind zwei andere, nicht-historische Möglichkeiten des Ansprechens durch die Ausstellung zu erkennen: das eine ist die ästhetische Wahrnehmung von Objekten und Kunstwerken. Das andere, was für eine religionswissenschaftliche Fragestellung von besonderer Bedeutung ist, die religiöse. Ich muss das für diesen Zusammenhang ansprechen, kann das Problem aber nur kurz skizzieren.

Neben den im eigentlichen Sinne Missionskirchen in Afrika, also von Missionaren gegründeten, in europäischer Tradition geführten Kirchen, die europäische Konfessionalität, Biblizismus, europäische Theologie betreiben, stehen „unabhängige“ afrikanische Kirchen, die sich selbst als christliche verstehen, von den europäischen Missionaren aber oft als Sekten ausgegrenzt wurden und werden. Die Kirche des Simon Kimbangu im belgischen Kongo war die große Bewegung, die nicht in die Politik der Legitimierung der (als besonders übel verschrieenen) belgischen Kolonialherrschaft einstimmte (Hochschild 2000), sondern sich aus der Politik heraushalten wollte. Aber der gewaltige Zulauf zu dem Propheten und Wunderheiler und damit das Schwinden der Missionskirchen machte

Kimbangu zum Anarchisten, der fünfzig Jahre im Gefängnis eingesperrt wurde (Ustorf 1975).

Anders, aber auch für die Ausbildung einer eigenen religiösen Identität ebenso typisch die African Independent Churches in Südafrika, die nicht die europäische Religion reproduzieren, dennoch Christen sein wollen. Für sie hat sich der disqualifizierende Begriff „Bantu-Propheten“ eingebürgert (Sundkler 1992). Sie berufen sich auf eine christliche Tradition des Heilens und ekstatischen Redens (Pflingstler/Pentecostals) und integrieren traditionelle afrikanische Formen etwa des Heilens mit Hilfe der ‚Power‘ der Ahnen in christliche Erzählungen von Heilungswundern (Mahlke 1997).

Power „Macht“ zeigt – auch das sei nur erwähnt – wie sich die europäische Terminologie der Religionsphänomenologie auf die Entwicklung von Religion auswirkt. Im Streit, ob Gott oder die Ahnen wirken, ob Religion oder Magie, hilft das neutrale Wort „Macht“, das den Verursacher offen lässt, das Wirken einer Macht aber als reales Geschehen voraussetzt.<sup>9</sup>

Im Prozess der Unabhängigkeit haben sich beide Modelle, Missionskirchen und Freikirchen, erhalten.<sup>10</sup> Beide beanspruchen, die afrikanische Religion zu sein. Programmatische Entwürfe von „Afrikanischer Religion“ finden sich zahlreiche.

In einem grundsätzlich europäisch-christlichen Rahmen und Kategoriensystem werden Elemente und Rituale „traditioneller“ afrikanischer Religion eingepasst und gegen Vorwürfe europäischer Lutheraner oder Katholiken entschärft: Regenmacher sind keine Magier mehr, sondern sie sind darauf spezialisiert, Gott um Regen zu bitten. Denn von Gott allein kommt der Regen. Ahnenkult ist keine antichristliche Götzen- oder Totenverehrung; Ahnen gelten im Gegenteil als die besten Mittler von Gottes Heilkraft auf die Menschen.<sup>11</sup>

Dieses apologetische Programm „einer“ Religion, mit dem einen Gott, der sowohl in Form der christlichen wie der traditionellen Religion als „die afrikanische Religion“ die Theologie präge (mag sie auch histo-

---

9 Chidester (1996). Zum Einwirken der Wissenschaft auf die Sache „Religion“ und ihre Wahrnehmung siehe Tenbruck (1933, 31-67).

10 Empirische Religionsgeschichte bei Mahlke (1997) und Chidester (1992).

11 Ohne die Unterschiede hier herausarbeiten zu können, nenne ich als Beispiele für solche Darstellung der afrikanischen Religion den Protestantischen Pastor Mbiti (1974; 1975); den protestantischen Missionar und Missionswissenschaftler Sundermeier (1998); den katholischen Priester Magasa (1998).

risch so nie existiert haben), wird nun den Europäern als Religion präsentiert, die ihrem säkularisierten Surrogat wieder Leben einhauchen kann. Der katholisch-konservative, antirepublikanische Kampfesruf „Gemeinschaft statt Gesellschaft“ des Ferdinand Tönnies, aufgenommen von dem protestantischen Missionar Bruno Gutmann und wieder ein halbes Jahrhundert später bei Theo Sundermeier, wird zur Mission.<sup>12</sup>

So wenig das triumphierende Gefühl der Nachgeborenen über die Kolonialherren und die Christianisierung die Botschaft einer Ausstellung werden darf, oder die, dass die Missionare doch wenigstens relativ besser waren, so wenig kann eine Rechristianisierung Europas durch die (erst exportierte, dann re-importierte) anti-republikanische Kolonialreligion mit dem neuen Namen ‚Afrikanische Religion‘ das Ziel einer Ausstellung sein. Vielmehr muss die Vielschichtigkeit und Ambivalenz zum Ausdruck kommen.

## 5. Dialogisches Ausstellen

Im folgenden versuche ich mit drei Graphiken die theoretischen und prinzipiellen Voraussetzungen einer Ausstellung zur klären: (1) Museum im Kontext anderer Medien in der Öffentlichkeit. (2) Das Problem der Kommunikation und die Möglichkeit dialogischen Ausstellens. (3) Die Umsetzung dieser Grundsätze in einem Ausstellungskonzept.

### 5.1 *Museum im Kontext anderer Medien in der Öffentlichkeit*

Die Graphik „Kulturelles Gedächtnis“ (Tab. 1) ordnet in einer Matrix die Kategorien der Medien und ihre Zugänglichkeit. Die darunter notierte entsprechende Matrix bewertet den reziproken Vorgang von Öffentlichkeit und didaktischer Leitung auf dem einen Ende, das aktive und geschulte Suchen auf dem anderen.

### 5.2 *Das Problem der Kommunikation und die Möglichkeit dialogischen Ausstellens*

Die Graphik (Tab. 2) will zeigen, dass das einfache Modell einer Kommunikation in einer Ausstellung „verschoben“ ist durch die zeitliche Distanz zwischen den Objekten und Situationen vor hundert Jahren und

---

12 Als Programm einer missionswissenschaftlichen Religionswissenschaft bei Sundermeier (1988).

ihrer Präsentation in der Gegenwart in einer anderen Kultur. Daraus ergibt sich das Problem, wie lässt sich „dialogisch“ ausstellen, das heißt die Stimme hörbar zu machen, die in den Quellen kaum und meist gefiltert durch die Kolonialherren beschrieben ist, und nun durch den Regisseur der Ausstellung erneut, teils kritisch gegen die ‚Vorfahren‘, präsentiert wird.

Das Projekt der „Kopfjagd“ arbeitete mit der kulturellen Erinnerung und dem Interesse eines Nachfahren des von den Kolonialherren getöteten afrikanischen Häuptlings. Wie kann die Würde der Opfer wiederhergestellt werden?

### *5.3 Die Umsetzung dieser Grundsätze in einem Ausstellungskonzept*

Die Konkretion des Projekts ist hier nur stichwortartig dargestellt.

Push and Pull: Die Familie lebt im Erzgebirge, neun Kinder bilden die Belegschaft eines Betriebes, der wirtschaftlich dennoch völlig chancenlos ist: Strumpfwirkerei, das ist das Schicksal der Schlesischen Weber in der Generation zuvor. Zwei Brüder schaffen es, sich aus der Chancenlosigkeit im Globalisierungsdruck zu entziehen: Typische Formen der Migration: 1. Handwerkswanderung von Jonathan als Müller; wer einmal gewandert ist, wird auch den großen Sprung wagen (später nach Afrika). 2. Der Missionsschüler Paul. Die Arme-Leute-Missionsbewegung der Prämillenaristischen Missionsgesellschaften Basler Mission; davon verschieden die kirchliche Leipziger Mission. „Aussendung“. 3. Die Handelshäuser mit vollen Ladungen nach Afrika, aber mit leeren Frachtschiffen zurück. Die Forderung nach Schutzgebieten.

Der Sklavenhandel bricht ab und wird an der Ostküste noch von den Muslimen kontrolliert; so wird er zum Markenzeichen des grausamen Islam erklärt.

Der Alkoholexport: Absatzprobleme für die ostelbischen Großgrundbesitzer (wie der Kanzler, Fürst Bismarck) mit ihren Kartoffeln und Korn-Überproduktion führt zu Schnapsbrennereien. Der holländische Schnaps sei gesundheitsgefährdend; deshalb sei der deutsche Schnaps durch staatliche Subventionen zu fördern.

Die Kolonialwaren: Das soziale Argument der innenpolitischen Befriedung durch die Entfernung von trouble-makers, das sind potentiell alle Migranten im Industrialisierungs- und Urbanisierungsprozess zumal nach der Reichsgründung. Binnenwanderung. Ostelbische Herren mit

patriarchalen Rechten auf ihrem Grundbesitz. Das Vorbild der Sträflingskolonie Australien, zB. für Madagaskar gedacht (vgl. Jansen 1997).

**Tabelle 1: Kulturelles Gedächtnis**

	Öffentlich	Zugänglich	Abgelegt
Audiovisuell	Fernsehen, Filme	Ausstellungen	
Visuell	Plakate, Denkmäler	Museum	Magazine der Museen
Schrift	Zeitung Bücher	Monographien	Archive

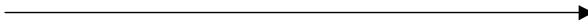
	Öffentlich	zugänglich	Abgelegt
Audiovisuell	Präsenz in der Öffentlichkeit		
Visuell			
Schrift			Benutzer müssen suchen

1. Die Pfeile in der unteren Graphik besagen ein reziprokes Verhältnis von medialer Distanz (!) zwischen dem Führer durch die Objekte und den Sehenden/Hörenden im öffentlichen audiovisuellen Medium (links oben) und dem Suchen mit eigener Fragestellung an den unerschlossenen abgelegten Objekten.
2. Für die Erinnerung muss das kulturelle Gedächtnis vergegenwärtigt werden. Das bedeutet einmal, dass vergangene Ereignisse in den Kontext der Gegenwart gesetzt werden. Jede Bearbeitung in der jeweiligen Gegenwart bewirkt, dass die Erinnerungsstücke verändert werden.

Tabelle 2: *Verschobene Kommunikation*

**Einfaches Kommunikationsmodell**

*Sender                      Medium                      Empfänger*



*Uausgesprochene Bedingungen: gleichzeitig  
gleiche Sprache  
gleiche Form/Genus*

**Verschobene Kommunikation**

2000    *Sender II*                      (*Museum*)                      *Empfänger*



*= Übersetzer  
andere Zeit  
andere Form  
andere Sprache*



1900    *Sender I*                      *Herrschaft//Mission*                      *Empfänger*



## Dialogische Kommunikation

Wie kann man (= Europäer, männlich, protestantisch, kolonialismuskritisch) die Stimmen präsentieren?

<i>des Missionars</i>	<i>Erinnerungen Berichte an Behörden Briefwechsel</i>
<i>des Farmers</i>	
<i>der Afrikaner</i>	<i>Artefakte Institutionelle Kontinuität Konversionsliteratur Ethnographische Berichte Aufstände Präsenz von Afrikanern als Erben</i>
<i>Deutschland</i>	<i>Ostafrika</i>
<i>Träume und Wege</i>	
<i>Push Im Erzgebirge wird es für elf Kinder zu eng Das Wandern ist des Müllers Lust Missionsschulen als Auswanderungsagenturen Alternativen (Amerika)</i>	<i>Pull Riesige, fruchtbare Länder Deutschlands Kolonien brauchen Siedler Der Bruder ist schon dort Schulsystem, Eisenbahnbau, Kolonialsystem ausgebaut Heiden haben noch nichts von Jesus gehört</i>

<i>Ein kleines Deutschland in Afrika</i>	
<p style="text-align: center;"><i>Kolonialpläne /-realitäten Nilpferdpeitsche und Galgen: Die Schreckensherrschaft Carl Peters' Das System Bernburg Die Belgier als Koloniale Tyrannen Ethnographie der Afrikaner</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>Afrikaner unter fremden Herren Kleinkönige Der Maji-Maji-Aufstand Sklavenhandel und Schnapsbude Enteignungen Enteignung der Religion</i></p>
<i>Selbsthinfälligkeit und Modernisierungsverlierer</i>	
<p style="text-align: center;"><i>Nachwirkungen Kolonialpolitik im NS Wirtschaftliche Kolonialisierung bleibt bestehen Bekennnis zu Schuld (Durban 2001)</i></p>	<p style="text-align: center;"><i>Dekolonialisierung Dritte Welt und Dritter Weg? Das Ujamaa-Modell Tanzanias Tourismus der Helfer Fehlende Nachhaltigkeit</i></p>

### **Zusammenfassende Thesen**

Abschließend sollten methodische und systematische Fragen im Vordergrund stehen. Mit der systematischen Einordnung in das „kulturelle Gedächtnis“ ist die Differenz bedeutend zwischen Gedächtnis und Erinnerung. Erinnerung ist das aktivierte, ins Präsenz gesetzte Gedächtnis. Präsentation bedeutet immer auch die im Gedächtnis gelagerten Materialien zu bearbeiten, also für die Gegenwart zu aktualisieren, gegenüber einer neuen Situation zu rechtfertigen oder umgekehrt die Gegenwart zu rechtfertigen vor dem Hintergrund der nun negativ gesehenen Erfahrung der Vergangenheit.

Das Museum liegt in einem mittleren Bereich des sozialen Gedächtnisses, zugänglich, aber Besucher werden nicht geführt, also von einem Museumsführer in einem vorgeschriebenen Verlauf festgelegt. Ausstellungen dagegen wollen bestimmte Aussagen über die Gegenwart vorführen.

Von hoher Bedeutung ist, ob es eine Kontinuität gibt zwischen den Akteuren der Vergangenheit und den Ausstellungsmachern. Für die koloniale Vergangenheit gibt es nur wenige Kontinuitäten; Mission hat Schwierigkeiten, aus einer apologetischen Absicht herauszukommen. Wenn die Bundesrepublik aus der eingeschränkten Souveränität der Bonner Republik in die Selbständigkeit der Berliner Republik gewachsen ist, Verantwortung übernehmen will, muss sie Kompetenzen der Kenntnis der Welt erwerben. Es gibt Missionsmethoden, die es zu erinnern lohnt als Beispiele kulturellen Lernens und Zusammenlebens, gerade wie es auch Beispiele kultureller Enteignung und Zerstörung von Identität gibt.

Das Interesse an dem Eigenen ist leichter herzustellen. Aber die Gefahr, sich selbst in den Spiegeln der Vergangenheit wiedererkennen zu wollen, ist groß. Darum müsste eine Ausstellung die Konsequenzen und Folgen thematisieren, die gewollten wie die historisch dann eingetretenen.

Migration ist nicht erst ein Phänomen der Gegenwart; die gegenwärtige Diskussion ist da ohne das soziale Gedächtnis.

Wirtschaftliche Kolonisation im sogenannten Freihandel bleibt bestehen auch nach dem Ende des direkten politischen Imperialismus.

Wieweit die christliche Religion Teil der imperialistischen Sendungs-ideen war, muss differenziert gesehen werden. Aber die relative Besonderheit kann nicht die Einbindung in den imperialistischen Prozess ausblenden.

Die Arbeit vieler Missionare war ungleich dialogischer als die Herrschaft der Kolonisten. Für das Übersetzen der Religion mussten sowohl die Inhalte der traditionellen Religion verstanden werden wie die Begriffe in verständliche Metaphern übersetzt werden. Insofern waren Missionare Ethnographen, schufen Gedächtnis, wenn auch mit einer klaren Zielvorgabe, dieses „aufzuheben“, d.h. das Beste daraus zu bewahren, das Restliche zu zerstören. Europäische Kulturwerte für die (christliche) Religion selbst zu halten, haben die Inkulturation teils behindert, teils sie

zu einem Kriterium des sozialen Aufstiegs in die europäisierte Elite funktionalisiert.

Im Dialog mit der Gesellschaft ihrer Herkunftsländer sind zwei Strategien sichtbar, an die Hilfsbereitschaft zu appellieren, um die Afrikaner aus ihrer Not zu befreien, und die Kultur Afrikas als eigentlich überlegen aufzuzeigen, wie Bruno Gutmann das mit dem Gegensatzpaar europäische Gesellschaft versus afrikanische Gemeinschaft im Sinne von Ferdinand Tönnies kulturkritisch tat.

Auch für die Kolonialisierung muss die Ambivalenz deutlich werden zwischen Modernisierungsschüben (Aneignung europäischer Technik, Medizin, Religion durch die Beherrschten) und Zwang, das Neue anzunehmen (etwa als Nachbarn von Großgrundbesitz auch Pestizide verwenden zu müssen oder nach dem Verbot von Talismanen nun ein Kreuzchen umhängen zu müssen).

Umgekehrt ging vom Imperialismus auch auf die Europäer eine Modernisierungskrise aus, die die Europäer nicht nur in ihrem Selbstbewusstsein stärkte, sondern auch verunsicherte (Auffahrt 2004).

Ausstellungen aktivieren das kulturelle Gedächtnis abgelegter Vergangenheit. Die Aktualisierung und durch die Konkurrenz anderer Formen öffentlicher Medien geforderte Popularisierung ist nicht nur unvermeidlich, sondern auch ein Chance. Die Aufgabe besteht darin, eine Dialogische Struktur herzustellen, die sowohl der Vergangenheit ihr Recht zukommen lässt, als auch den damals Besiegten Stimme gibt.

## Literatur

- Auffahrt, Christoph (2004): „Weltreligion“. Ein Leitbegriff der Religionswissenschaft im Imperialismus. In: Ulrich van der Heyden (Hg.): Mission und Macht im Wandel politischer Orientierungen. Europäische Missionsgesellschaften und ihre Tätigkeiten in Afrika und Asien zwischen 1800 und 1945 in politischen Spannungsfeldern. Stuttgart
- Bade, Klaus J., (1992): Deutsche im Ausland, Fremde in Deutschland. Migration in Geschichte und Gegenwart. München
- Bade, Klaus J., (2000a): Europa in Bewegung. Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München
- Bade, Klaus J., (2000b): Europa und die Migration am Ende des 20. Jahrhunderts (Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften, Hamburg, Jahrgang 18, 5). Hamburg/Göttingen
- Baer, Martin/Olaf Schroeter (2001): Eine Kopffjagd. Deutsche in Ostafrika. Spuren kolonialer Herrschaft. Berlin
- Bochinger, Christoph (1987): Ganzheit und Gemeinschaft: Zum Verhältnis von theologischer und anthropologischer Fragestellung im Werk Bruno Gutmanns (Religionswissenschaft 3). Frankfurt
- Borgolte, Michael (1998): Memoria. Zwischenbilanz eines Mittelalterprojekts. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 46, 197-210
- Cancik, Hubert/Mohr, Hubert (1990): „Erinnerung/Gedächtnis“, in *HrwG* 2, 299-323
- Chidester, David (1992): Religions of South Africa. London
- Chidester, David (1996): Savage Systems. Colonialism and Comparative Religion in South Africa. Charlottesville
- Fabian, Johannes (2001): Im Tropenfieber. Wissenschaft und Wahn in der Erforschung Zentralafrikas. München
- Fiedler, Klaus (1993): Christentum und afrikanische Kultur. Konservative deutsche Missionare in Tanzania, 1900-1940 [=Diss. Daressalam 1977]. Bonn
- Gutmann, Bruno (1926): Das Recht der Dschagga. München
- Gutmann, Bruno (1932-1938): Die Stammeslehren der Dschagga. München
- Gutmann, Bruno (1966): Afrikaner und Europäer in nächstentschaftlicher Entsprechung. Gesammelte Aufsätze. Anlässlich des 90. Geburtstags von B.G. Hg. von Ernst Jaeschke. Stuttgart, 215-232
- Hochschild, Adam (2000): Schatten über dem Kongo. Stuttgart

- Ilfie, John (1969): Tanganyika under German Rule. Cambridge, 1-8
- Jansen, Hans (1997): Der Madagaskar-Plan. Die beabsichtigte Deportation der europäischen Juden nach Madagaskar. München
- Leicht, Robert (2001): Im Schatten der Tat. In: DIE ZEIT vom 6. September, 8
- Magesa, Laurenti (1998): African religion: the moral traditions of abundant life. Kampala
- Mahlke, Rainer (1997): Prophezeiung und Heilung. Das Konzept des Heiligen Geistes in Afrikanischen Unabhängigen Kirchen (AIC) in Südafrika. Berlin
- Mbiti, John Samuel (1974): Afrikanische Religion und Weltanschauung. Berlin
- Mbiti, John Samuel (1975): Introduction to African Religion. London
- Oosthuizen, Gerardus Cornelis (1992): The Healer Prophet in Afro-Christian Churches (Studies in Christian Mission 3). Leiden
- Sassen, Saskia (1996): Migranten, Siedler, Flüchtlinge. Von der Massenauswanderung zur Festung Europa. Frankfurt/M.
- Sennett, Richard (1998): Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus. Berlin
- Sundermeier, Theo (1988): Nur gemeinsam können wir leben. Das Menschenbild schwarzafrikanischer Religionen. Gütersloh/Hamburg
- Sundermeier, Theo (1998): The individual and community in African traditional religions. Hamburg
- Sundkler, Bengt Gustaf (1948): Bantu Prophets in South Africa. London; [dt. Stuttgart 1964]
- Tenbruck, Friedrich (1993): Religion im Maelstrom der Reflexion. In: Religion und Kultur. Sonderheft der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 33, 31-67
- Tetzlaff, Rainer (1970): Koloniale Entwicklung und Ausbeutung. Wirtschafts- und Sozialgeschichte Deutsch-Ostafrikas 1885-1914 (Schriften zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte 17). Berlin
- Ustorf, Werner (1975): Afrikanische Initiative. Das aktive Leiden des Propheten Simon Kimbangu (Studien zur interkulturellen Geschichte des Christentums 5). Frankfurt/M.
- Winter, J.C. (1979): Bruno Gutmann: A German Approach to Anthropology. Oxford



## AUTORINNEN & AUTOREN

**Christoph Auffarth** (Prof. Dr. Dr.) lehrt Religionswissenschaft an der Universität Bremen. Mitherausgeber des Metzler Lexikon Religion. Forschungsschwerpunkte sind u.a. Europäische Religionsgeschichte, Kolonialismus und Missionsgeschichte. Veröffentlichungen, u.a.: *Irdische Wege und himmlischer Lohn. Kreuzzug, Jerusalem und Fegefeuer in religionswissenschaftlicher Perspektive* (2002); „Weltreligion“ als ein Leitbegriff der Religionswissenschaft im Imperialismus. In: van der Heyden, Ulrich/Holger Stoecker (Hg.): *Mission und Macht im Wandel politischer Orientierungen* (2004).

**Peter J. Bräunlein** (HD Dr. habil.) ist Leiter der Religionskundlichen Sammlung der Philipps-Universität Marburg und lehrt Religionswissenschaft ebenda. Forschungsschwerpunkte sind u.a. visuelle Präsentation und mediale Vermittlung von Religion/en. Veröffentlichungen, u.a. *Bildakte. Religionswissenschaft im Dialog mit einer neuen Bildwissenschaft*. In: Luchesi, B./K. von Stuckrad (Hg.): *Religion im kulturellen Diskurs. Festschrift für Hans G. Kippenberg zu seinem 65. Geburtstag* (2004); *Schreckensbilder der Passion. Einige Gedanken zur religionshistorischen Rekonstruktion von Gewalt, Kolonialismus und Christentum*. In: Makrides, V./J. Rüpke (Hg.) *Religionen im Konflikt* (2004).

**Esther-Maria Guggenmos** studierte an der Universität Münster Religionswissenschaft mit den Schwerpunkten Katholische Theologie und chinesischer Buddhismus (Sinologie). Studien- und Forschungsaufenthalte in Taiwan. Diplomarbeit über die Lingjiou Mountain Nonbeing Monastery.

**Susan Kamel** (Dr.), Religionswissenschaftlerin, promovierte mit einer Arbeit über die Vermittlung von Religionen im Museum und arbeitet u.a. an einem Konzept für ein Religionsmuseum in Berlin. Publikationen u.a.: *Black Kaaba meets white Cube. Wege zur Vermittlung von Religionen in Berliner Museen* (2004).

**Susanne Lanwerd** (PD Dr.) lehrt an der Freien Universität Berlin Religionswissenschaft. Forschungsschwerpunkt u.a. Religionsästhetik. Veröffentlichungen u.a.: *Mythos, Mutterrecht und Magie. Zur Geschichte religionswis-*

senschaftlicher Begriffe (1993); Sakralisierende Tendenzen in staatssozialistischer Kunst. Das Beispiel der Mahn- und Gedenkstätte Ravensbrück. In: Faber, Richard/Volkhard Krech (Hg.): Kunst und Religion im 20. Jahrhundert. (2001); Religionsästhetik. Studien zum Verhältnis von Symbol und Sinnlichkeit (2002).

**Sabine Offe** (Dr.) lehrt Religionswissenschaft an der Universität Bremen. Forschungsschwerpunkte liegen u.a. im Bereich Ausstellungen, jüdische Kultur- und Religionsgeschichte. Veröffentlichungen u.a.: Jüdische Museen. Über geschützte und ungeschützte Räume. In: transversal, 3. Jg., 1/2002, 3-17; Ausstellungen, Einstellungen, Entstellungen. Jüdische Museen in Deutschland und Österreich. (2003).

**Christiane Pantke** (Dr.), Ethnologin und Religionswissenschaftlerin. Forschungsschwerpunkte sind afro-amerikanische Kulturen und Religionen. Publikationen u.a. Favelas, Festas und Candomblé. Zum interkulturellen Austausch zwischen Afro-Brasilianern und Touristen im Rahmen kultischer und profaner Festveranstaltungen in Salvador da Bahia (1997); Die bahianische Gesellschaft zwischen Ekstase und Puritanismus. In: Lioba Rossbach de Olmos/Bettina E. Schmidt (Hg.), Afroamerikaner und ihre Ideen (2003).

**Katharina Rauschenberger** (Dr.), Historikerin, promovierte an der TU Berlin mit einer Arbeit über die Geschichte des jüdischen Museumswesens in Deutschland. Tätig als freie Journalistin und als freie Mitarbeiterin im Jüdischen Museum Frankfurt. Publikationen u.a.: Jüdische Tradition im Kaiserreich und in der Weimarer Republik: zur Geschichte des jüdischen Museumswesens in Deutschland (2002); „Hier atmet noch die gute alte Zeit“. Das Heimatmuseum der israelitischen Gemeinde Worms. In: Aschkenas, Zeitschrift für Geschichte und Kultur der Juden, 12 (2002), 45-51.

## Weitere Neuerscheinungen der Reihe:

Hartmut John,  
Ira Diana Mazzoni (Hg.)  
**Industrie- und  
Technikmuseen im Wandel**  
Ende einer Erfolgsgeschichte  
oder innovativer Aufbruch?  
November 2004, ca. 200 Seiten,  
kart., ca. 21,00 €,  
ISBN: 3-89942-268-6

Beatrix Commandeur,  
Dorothee Dennert (Hg.)  
**Event zieht – Inhalt bindet**  
Besucherorientierung von  
Museen auf neuen Wegen  
Oktober 2004, ca. 250 Seiten,  
kart., ca. 22,80 €,  
ISBN: 3-89942-253-8

Kathrein Weinhold  
**Selbstmanagement im  
Kunstabtrieb**  
Handbuch für Kunstschaffende  
Oktober 2004, ca. 200 Seiten,  
kart., ca. 25,80 €,  
ISBN: 3-89942-144-2

Tiziana Caianiello  
**Der Lichtraum (Hommage  
à Fontana) und das  
Creamcheese im museum  
kunst palast**  
Zur Musealisierung der  
Düsseldorfer Kunstszene der  
1960er Jahre  
September 2004, ca. 230 Seiten,  
kart., zahlr. Abb., ca. 26,00 €,  
ISBN: 3-89942-255-4

Uwe Christian Dech  
**Aufmerksames Sehen**  
Konzept einer Audioführung  
zu ausgewählten Exponaten  
Juli 2004, 164 Seiten,  
kart., zahlr. Abb., 19,80 €,  
ISBN: 3-89942-226-0

Hartmut John, Jutta  
Thinnes-Demel (Hg.)  
**Lernort Museum –  
neu verortet!**  
Ressourcen für soziale  
Integration und individuelle  
Entwicklung.  
Ein europäisches Praxis-  
handbuch  
Juli 2004, 202 Seiten,  
kart., 23,80 €,  
ISBN: 3-89942-155-8

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:  
[www.transcript-verlag.de](http://www.transcript-verlag.de)**

## Weitere Neuerscheinungen der Reihe:

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

Alexander Klein

### **EXPOSITUM**

Zum Verhältnis von  
Ausstellung und Wirklichkeit

März 2004, 220 Seiten,

kart., 24,00 €,

ISBN: 3-89942-174-4

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 bebildert, 34,90 €,

ISBN: 3-89942-173-6

**Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:**

**[www.transcript-verlag.de](http://www.transcript-verlag.de)**