

Religiöse Erfahrung oder ästhetische Erfahrung?
Versuch gegen jegliche Unmittelbarkeitsemphase bei der Kunstbetrachtung
Susan Kamel, Berlin

1. Einführung

„Unmittelbarkeit ist Schein, die Oberfläche der Dinge, an denen sie sich berühren. Sie ist Schein für Anderes. Schein deshalb, weil die Dinge hinter ihrer Oberfläche vermittelt sind. (...) Der Schein solcher Unmittelbarkeit vergeht mit der Reflexion unserer selbst in dem Feld endlicher Vermittlungen. Sie verheißt uns keine durchschlagende, unmittelbare Identität, weder die eines erfüllten Selbst noch die einer nicht entfremdeten Welt. Aber sie vermittelt uns die endlichen, realen Möglichkeiten, an denen gelingendes Leben sich messen ließe.“¹

Dieses Resümee des Berliner Philosophen Andreas Arndt ist zugleich ein Plädoyer für eine *vermittelte* Welt. Begriffe wie unmittelbar, vermittelt, mittellos bzw. mittelbar und vermittelbar werden in meinem Aufsatz über religiöse und ästhetisch Erfahrung eine zentrale Stelle einnehmen und sollen als Begriffe für meinen Gegenstand der ästhetischen und religiösen Erfahrung eine erkenntnismäßige Bedeutung erlangen: Mit meinem Aufsatz möchte ich *für* Vermittlung und *gegen* jede erzwungene Unmittelbarkeit, sei es bei der religiösen oder der ästhetischen Erfahrung oder sei es gar bei der Vermittlung von Religionen oder religiösen Kulturen argumentieren. Ich halte die von vielen Seiten benutzte Unmittelbarkeitsemphase besonders in Bezug auf die museale Arbeit für gefährlich. Sie führt dazu, dass Religion als Kunst vermittelt wird und Kunst als religiös inspiriert gilt. Wenngleich meine Thesen in Bezug auf Ästhetik, Religion und Ausstellungspraxis nicht neu sind, denke ich, dass es wichtig ist, sie bei einem so schönen Projekt wie der Gründung eines Museums für religiöse Kultur stets im Blick zu haben.

Der Aufsatz wurde im Rahmen einer Tagung als Vortrag gehalten, deren Thema für mich eine besondere Herausforderung darstellt. Seit mehreren Jahren wünsche ich mir ein religionskundliches Museum für Berlin.² Dieses habe ich durch mehrere Publikationen kundgetan. Mit Neugier und guten Wünschen begleite ich also die Telgter Neukonzeption eines „Museums für religiöse Kultur“.

Meine Doktorarbeit, der einige Gedanken dieser Schrift entnommen sind, untersucht unterschiedliche Vermittlungsstrategien von Religionen in ausgesuchten Museen:

¹ Andreas ARNDT: Unmittelbarkeit. Bielefeld 2004, S. 48-50.

² Susan KAMEL: Ein religionskundliches Museum für Berlin. In: Susanne Lanwerd (Hg.): Der Kanon und die Sinne. Religionsästhetik als akademische Disziplin, Luxembourg 2003, S. 181-187.

Einem Kunstmuseum, einem kulturhistorischen Museum und dem St Mungo Museum of Religious Life and Art in Glasgow.³ Der vorliegende Aufsatz ist zum größten Teil einem Kapitel entnommen, welches sozusagen das Herzstück der Arbeit ausmacht und religionsphänomenologische Traditionen der Religionsforschung und kunstphänomenologische Traditionen der Kunstwissenschaft aufspürt.

2. Vermittelte Begriffe: Religion und Kunst

Als historische Wissenschaft entstand Ende des 19. Jahrhunderts die vergleichende Religionswissenschaft⁴, die die Religionen untereinander verglich, als hätten sie eine von ihrer Kultur unabhängige Zeitlichkeit.⁵ Am Anfang des letzten Jahrhunderts sollte der Gegenstand der Religionswissenschaft mit dem der Religion identisch sein, eine Forderung, die vor allem Theologen vertraten. „Das Heilige“ (Rudolf Otto) oder der „abwesende Gott“ (Friedrich Heiler) wurden in einer „Wesenschau“ (Van der Leeuw) der Religion als „wahrer Gegenstand“ auch der Religionswissenschaft unterstellt.⁶ Es galt, die „Einheit der Religion in der Mannigfaltigkeit der Religionen“ zu erkennen.⁷ Die Religionswissenschaft diente zahlreichen Theologen dazu, ihre Religion zu legitimieren, „Gott aus der Religionsgeschichte [zu] beweisen“.⁸ Der Religionswissenschaftler glich dem „religiösen Subjekt“, da beide eine „Wesenschau“ betrieben, deren Erkenntnisziel „das Ganz Andere“, das „Heilige“ war, das dem Menschen „in den Weg tritt“. Diese von Gerardus van der Leeuw formulierte Aussage über die Wesenheit der Religion steht in seiner „Phänomenologie der Religion“, einer zentralen Schrift der Religionsphänomenologie.

Im Gegensatz zu dieser substantiellen Sicht auf Religion als Singular und auf die Religionswissenschaft steht die Sicht, dass Religionen (plural) kulturelle Systeme sind. Im Rahmen seiner kritischen Auseinandersetzung mit der Arbeit des Ethnologen definiert Clifford Geertz Religionen als kulturelle Systeme, als Modelle *von* und *für* die Wirklichkeit. Ebenso wie sein Kulturbegriff, ist sein Religionsbegriff ein semiotischer, da *beide* als Symbolsysteme verstanden werden, mit deren Hilfe Menschen ihr „Wissen

³ Susan KAMEL: Wege zur Vermittlung von Religionen in Berliner Museen. Black Kaaba Meets White Cube. Wiesbaden 2004.

⁴ Karl-Heinz KOHL: Geschichte der Religionswissenschaft. In: Hubert Cancik; Burkard Gladigow; Matthias Laubscher (Hg.): Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe. Band I, Stuttgart 1988, S. 217-262.

⁵ Dario SABATUCCI: Kultur und Religion. In: Cancik, Gladigow, Laubscher (wie Anm. 4), S. 46.

⁶ Hartmut Zinser: Der Markt der Religionen. München 1997, S. 158.

⁷ Friedrich HEILER. Erscheinungsformen und Wesen der Religion. Stuttgart 1961, S. 1-21.

⁸ Burkhard GLADIGOW: Religionsgeschichte des Gegenstandes – Gegenstände der Religionsgeschichte. In: Hartmut Zinser (Hg.): Religionswissenschaft. Eine Einführung, Berlin 1988, S. 27; ders. „Imaginierte Objektsprachlichkeit“. Der Religionswissenschaftler spricht wie der Gläubige. In: Axel Michaels, Daria Pezzoli-Olgiati, Fritz Stolz (Hg.): Noch eine Chance für die Religionsphänomenologie? Bern 2001, S. 421-440.

vom Leben und ihre Einstellungen zum Leben mitteilen, erhalten und weiterentwickeln“⁹. Geertz betont die historische Bedingtheit von Symbolen, die eine Interpretation der Wirklichkeit darstellen. Will man die Bedeutung von religiösen Symbolen verstehen, so ist es unablässig, auch das Symbolsystem, den Kontext, zu studieren. Geertz sieht im Ethnographen den Beobachter einer fremden Kultur, der diese *liest* und somit versucht, zu einem „Verstehen fremden Selbstverständnisses“ zu kommen. Kulturen und Religionen, so Geertz, könnten wie ein sprachlicher Text gelesen werden, da Handlungen mehr als sich selbst kommentierten, so dass der Ethnograph mittels der Beobachtung der „öffentlichen Kultur“ auf ihre Bedeutung schließen kann. Führt man Geertz weiter, so muss das Paradigma des Lesens, das eine visuelle Erschließung kultureller Symbole impliziert, zugunsten einer diskursiven Praxis aufgegeben, die nach Michel Foucault mit der Frage nach den Bedingungen verknüpft ist, die die „Organisation von Wissen beeinflussen und Inhalt und Form des Denkens bzw. Sprechens determinieren“¹⁰.

Auch bezüglich der Betrachtung von Kunst sind substantielle und kontextualisierte Sichtweisen auszumachen:

In einer vormodernen Ästhetiktheorie wurde Kunst als *mimesis* (Nachahmung) begriffen, die den „Schein der Nähe“¹¹ erzeuge. Alle Schönheit dieser Welt sei nur ein Abglanz der „göttlichen, der einzigen wahren und vollkommenen Schönheit“¹². Diese Ontologie der Kunst aus dem Sakralen¹³ konstruiert eine Identität von religiöser und ästhetischer Erfahrung, vom vermeintlichen Wesen der Religion (Gott, das Heilige, das Numinose) und Schönheit. Hierbei wird Schönheit ebenfalls als „gegeben“ vorausgesetzt, so dass universalistische Kriterien entworfen werden können. Schönheit ist in dieser Tradition eine den Dingen immanente Wesensart. In der formalistischen Ästhetik, einer Ästhetik, die formale Kriterien zum Maßstab macht, wird die theoriegeleitete Wahrnehmung, d.h. der Konstruktcharakter von Ästhetik als Aisthesis, also Wissenschaft von der Wahrnehmung, geleugnet.

Dieser formalästhetische Kunstbegriff, den Aby Warburg mit einer ästhetisierenden Kunst- bzw. Stilgeschichte beschrieben und dann kritisiert hat, ist für die Museumsgeschichte nicht nur aus Berliner Perspektive bedeutsam.¹⁴ Hatte sich bereits Karl Scheffler 1921 in seiner Schrift „Berliner Museumskrieg“ für eine Autonomie der

⁹ Clifford GEERTZ: Religion als kulturelles System. In: Ders.: Dichte Beschreibung, München 1983, S. 46.

¹⁰ Foucault, zitiert nach Volker Gottowik: Konstruktion des Anderen, Berlin 1997, S. 317.

¹¹ Michael HAUSKELLER: Was ist Kunst? München 1998, S. 19.

¹² HAUSKELLER (wie Anm. 11), S. 21.

¹³ Siehe Karl ALBERT: Zur Ontologie des Sakralen in der Kunst. In: Ders.: Philosophie der Religionen. Philosophische Studien Bd. 3, St. Augustin 1991, S. 67.

¹⁴ Aby M. WARBURG: Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“. In: Dieter Wuttke (Hg.): Aby M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, Baden-Baden 1980. S. 11-64.

Kunst stark gemacht, indem er feststellte „das Kunstwerk [...] trifft unmittelbar das Gefühl“, fortfahrend, „Was in diesem Falle so stark und unmittelbar wirkt, ist die Form, die aus der Seele stammt und wieder zur Seele spricht, die Form, die eine Kraft ist und überall und zu jeder Zeit die verwandte Kraft begrüßt. Diese Kraft der Form ist elementar“¹⁵, so folgerte er für das Museum:

„Das Museum ist ein Haus der Schönheit und der Erkenntnis; Schönheit und Erkenntnis wenden sich voraussetzungslos [also unmittelbar, Anm. der Autorin] dem Göttlichen zu.“¹⁶

Die hier geforderte Autonomie der Kunst weicht dann mit Aby Warburg einer Kunstbetrachtung, die die sozialen und politischen Kontexte in den kunsthistorischen Diskurs einbringt. Daniela Hammer-Tugendhat fasst diesen eher kulturwissenschaftlich orientierten Kunstbegriff folgendermaßen zusammen: Kunst wird von Menschen für Menschen produziert. Konzeptionen einer Autonomie der Kunst, eines „wahren Wesens“ der Kunst oder ihre Reduktion auf eine reine Stilgeschichte widersprechen einem kulturwissenschaftlichen Ansatz ebenso wie die Vorstellung von Kunst als eines subjektiv authentischen Ausdrucks des „Künstler-Genies“: „Kunst ist Produkt *und* Produzent von Diskursen, eingebunden in nicht-sprachliche Erfahrungen und Praktiken der Gesellschaft und damit involviert in Konflikte und Machtkonstellationen“¹⁷

3. Das Museum als Tempel

Betrachtet man die musealen Vermittlungsstrategien von Religionen, so stellt man fest, dass sie vorwiegend an zwei Orten stattfinden: In den Kunstmuseen und den kulturgeschichtlichen Museen. Wir finden Religionen als Teil von Kulturen in den ethnographischen 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 „World Religions Museum“ in Taipeh. Das erste Museum habe ich in meiner Doktorarbeit untersucht, über das zweite Museum ist erst kürzlich

¹⁵ Karl SCHEFFLER: Berliner Museumskrieg, Berlin 1921, S. 15.

¹⁶ Ebd., S. 109f. Bestritten werden kann jedoch nicht, dass viele Bilder von ihrer Intention her, ein religiöses Gefühl erzeugen sollen. Vgl. Hans Belting: Vom Altarbild zum autonomen Tafelbild. In: Werner Busch (Hg.): Funk Kolleg Kunst, Bd. 1: Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen, München 1987, S. 155-181. Hier S. 176.

¹⁷ Daniela Hammer-Tugendhat: Kunst/ Konstruktionen. In: L. Musner, G. Wunberg (Hg.): Kulturwissenschaften. Forschungen – Praxis – Positionen, Wien 2002, S. 314. Hervorhebung im Text. Die kulturwissenschaftliche Kunstwissenschaft geht auf Aby Warburgs Konzept einer kunstgeschichtlichen Kulturwissenschaft zurück, mit der er sich gegen eine „ästhetisierende Kunstgeschichte“ wandte. Vgl. z.B. Warburgs Untersuchung von Botticellis „Geburt der Venus“. Warburg in Wuttke 1980:11-64.

eine Schrift von Esther Maria Guggenmos und Annette Wilke erschienen. Guggenmos hat bereits im Handbuch „Religion und Museum“ dazu einen Artikel veröffentlicht.¹⁸

Die Präsentation von religiöser Kunst – und damit von Religion als Kunst im Kunstmuseum – ist die ältere und zugleich für die Geschichte der Institution Museum 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“¹⁹.

Sind wir nach dieser Information nicht versucht zu fragen, warum wir überhaupt noch Museen für religiöse Kulturen brauchen, wenn sowieso alle Kunstsammlungen religiös fundiert sind? Eine Antwort hierauf finden wir in der Vermittlungsstrategie eines solchen kulturwissenschaftlichen Museums.

Betrachten wir nämlich diese Kunstmuseen, so treten Strategien zu Tage, die im Folgenden unter dem Aspekt der ästhetischen und religiösen Erfahrung ausführlicher analysiert werden sollen.

Das Verhältnis von Religion und Kunst ist nämlich für die Geschichte des Museums – wie schon Werner Busch schrieb – vom „Musentempel zum Lernort“²⁰ bzw. Kommunikationsort konstitutiv: Wird Kunst mittels rein ästhetischer Präsentation dekontextualisiert und enthistorisiert²¹, so sind auch Religionen im neuem Bildungsort Museum nicht davor gefeit, 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, ja sogar als der einzige Ort, an dem „Religiosität“ heute noch möglich ist.²² Eine „ästhetische Urerfahrung“²³ oder ein „Paradies der Unmittelbarkeit“²⁴ werden ins Feld geführt, um einen reinen Kunstgenuss in den Bereich der Inkommunikabilität zu

¹⁸ Annette WILKE, Esther-Maria GUGGENMOS (Hg.): Im „Netz des Indra“: Das Museum of World Religions (Taipeh), sein buddhistisches Dialogkonzept und die neue Disziplin der Religionsästhetik, Münster 2008; Esther-Maria GUGGENMOS: *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. In: Peter J. Bräunlein (Hg.): Religion und Museum. Zur visuellen Repräsentation von Religion/en im öffentlichen Raum, Bielefeld 2004, S. 159-194.

¹⁹ BUSCH (wie Anm. 16), S. 1.

²⁰ Siehe dazu Walter HOCHREITER: Vom Musentempel zum Lernort. Zur Sozialgeschichte deutscher Museen, Darmstadt 1974.

²¹ Siehe dazu J. CLIFFORD: Sich selbst sammeln. In: Gottfried Korff, Martin Roth (Hg.): Das Historische Museum, Frankfurt a.M. 1990; William RUBIN (Hg.): <Primitivism> in Modern Art. Affinity of the Tribal and the Modern, 2 Bde., New York 1984; Susan VOGEL: African Masterpieces from the Musée de l'homme, New York 1985.

²² Siehe dazu Svetlana ALPERS: The Museum as a Way of Seeing. In: I. Karp, D.S. Lavine (Hg.): Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Displays, Philadelphia 1990.

²³ Hans Robert JAUß: Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung. In: Jürgen Stöhr (Hg.): Ästhetische Erfahrung heute, Köln 1996, S. 17.

²⁴ Jürgen Stöhr (wie Anm. 23), S. 319.

rücken.²⁵ Schweigen, Kontemplation, ein „Wirken-lassen der Werke“ scheint hierfür die angemessene Ausdrucksform zu sein.

Einige kunsthistorische Positionen sehen sogar alle moderne Kunst als religiös inspiriert, z.B. die Ausstellung *GegenwartEwigkeit*.²⁶ Religion ist aus dieser kunstphänomenologischen Sicht „ein Phänomen sui generis“, eine „universale anthropologische Konstante“. Mit dieser „Sakralisierung der Kunst“²⁷ wird eine Reduzierung von Kulturgeschichte auf Religionsgeschichte betrieben, die andere wichtige Funktionen von Kunst und Religion vernachlässigt.²⁸ Auch werden Religion und Kunst als Gleichursprünglich, als „Zwillinge oder Klone einer Menschheit“ beschrieben, die sich auf ihr „Wesentliches“ beschränken sollten: Der Begegnung mit Schönheit und mit den Göttern. „Das Erhabene als Grenzkategorie religiöser und ästhetischer Erfahrung“ – so auch der Titel einer Schrift von Ernst Müller aus dem Jahre 1998 – nimmt in diesem Diskurs eine zentrale Stellung ein. Nach dem postulierten Verlust des Absoluten soll die Kunst zum Modus werden, um das vermeintlich Undarstellbare, das Numinose, Absolute, darzustellen. Die Berliner Ausstellung „Über Schönheit“ im „Haus der Kulturen der Welt“ (bis März 2005) war ein Versuch, diesen wichtigen Begriff der Ästhetikgeschichte zu rehabilitieren, indem er in unterschiedliche Kontexte gestellt wurde. Bis in die Postmoderne, so der Kurator Shaheen Merali, sei die eigentlich religiöse Kategorie des Erhabenen für die Ästhetikgeschichte von besonderer Wichtigkeit.

Auch in Bezug auf Religion wird die Unmittelbarkeitsempphase bemüht, um mittels eines „ozeanischen Gefühls“²⁹, des „Numinosen“, „ganz Anderen“³⁰ den Erfahrungsdiskurs der empirischen Wissenschaftlichkeit zu entheben. Das „Absolute“ wird uns als präreflexiv vorgestellt, verbleibe im Gefühl und könne nicht adäquat dargestellt werden.³¹

²⁵ Siehe dazu Jörg HERMANN (Hg.): *Die Gegenwart der Kunst: ästhetische und religiöse Erfahrung heute*, München 1998.

²⁶ Siehe dazu Wieland SCHMIED: *GegenwartEwigkeit. Gedanken zu Konzept, Sinn und Problematik dieser Ausstellung*. In: W. Schmied, J. Schilling (Hg.): *GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*, Stuttgart 1990, S. 11-26.

²⁷ Susanne LANWERD: *Studien zum Verhältnis von Symbol und Sinnlichkeit*. Würzburg 2002, S. 10.

²⁸ Siehe dazu BUSCH (wie Anm. 16), S 2.

²⁹ Karl-Heinz KOHL: „dies ozeanische Gefühl...“ – Anmerkungen zu einer neueren Bestimmung von Religion. In: Bodo-Michael Baumunk, Eva Maria Thimme (Hg.): *7 Hügel, Bilder und Zeichen des 21. Jahrhunderts*. Bd. 5: *Glauben*, Bonn 2000, S. 81-85.

³⁰ Siehe dazu Horst FIRSCHING, Matthias SCHLEGEL: *Religiöse Innerlichkeit und Geselligkeit. Zum Verhältnis von Erfahrung, Kommunikabilität und Sozialität – unter besonderer Berücksichtigung des Religionsverständnisses Friedrich Schleiermachers*. In: Hartmann Tyrell, Volkard Krech, Hubert Knoblauch: *Religion als Kommunikation*, Würzburg 1998, S. 31-81.

³¹ Ernst MÜLLER: *Beraubung des Absoluten? Das Erhabene als Grenzkategorie ästhetischer und religiöser Erfahrung*. In: Jörg Herrmann (wie Anm. 25), S. 162.

Der religiöse Mensch, so scheint es, ist ebenso begabt wie der Kunstgenießer; der eine zur religiösen, der andere zur ästhetischen Erfahrung.

Wenn man also von einer angeborenen Begabung des Menschen zu bestimmten Erfahrungen ausgeht, dann – so möchte ich betonen – ist jegliche Vermittlung unnötig! Fassen wir die theologischen Aussagen zur religiösen Erfahrung zusammen, lässt sich sagen, dass ein äußerer Stimulus wie das „Universum“ (Schleiermacher), das „Numinose“, das „mysterium tremendum“ oder „fascinans“ (Otto) oder das „Göttliche“ (James) *unmittelbar* wahrgenommen werde, während es bei der Vermittlung an Gehalt einbüsse, unwesentlich würde, und es dadurch zur Verfälschung käme. Die Unmittelbarkeit religiösen Erlebens habe – so Heiler – ihre vermeintliche Undarstellbarkeit und Unsagbarkeit zur Folge, da im „Augenblick der Unmittelbarkeit [...] die Anschauung untrennbar mit dem Gefühl verbunden“ sei³². Religion wird hier zu einem Wahrnehmungsmodus sui generis und das religiöse Erleben zu einer präreflexiven sinnlichen Erkenntnis. Die sinnliche Erkenntnis wird radikal von dem rationalen mittelbaren Erkennen getrennt und als Urerfahrung der empirischen Wissenschaftlichkeit enthoben. In diesem Diskurs nimmt das Schweigen – als nicht-diskursive Form – in seiner Begriffslosigkeit eine besondere Stellung ein – ähnlich dem Schweigen in Angesicht eines absoluten Kunstwerkes. Dieser an sich paradoxe Diskurs zeigt sich am eindrucksvollsten in der mystischen Poesie, die mit bildreicher bunter Sprache von der Unsagbarkeit des religiösen Erlebnisses spricht. Religionswissenschaftliche Bestimmungen von Religionen hingegen sollten die soziale Produktion betonen und die „Mittel und Wege, Bedingungen und Prozesse“³³ dieser Produktion von Religionen untersuchen. Ihre Aufgabe ist es, diese „mittellosen“, in ihrem doppelten Wortsinn, Diskurse der Religionsphänomenologie und Kunstphänomenologie zu dekonstruieren, um so auf unterschiedliche Funktionen sowohl der Kunst als auch der Religion aufmerksam zu machen.

Mittlerweile suchen kirchliche Institutionen von sich aus die Nähe zu Museen, um ihrerseits deren Inszenierungsstrategien zu nutzen und eine identische „Grundstruktur“ religiöser und ästhetischer Erlebnisse zu postulieren und die Chance einer künstlerischen Unmittelbarkeitsempfänger – wenn die religiöse Unmittelbarkeit versagt – aufzugreifen.

Der Band „Lost Paradise Lost. Kunst im sakralen Raum“, der 2000 von Jürgen Doppelstein herausgegeben wurde, gibt eine gute Übersicht über Versuche, den „wahren Kultraum der Ästhetik“, das Gotteshaus, zum Ausstellungsraum oder

³² HEILER, zitiert nach Firsching/Schlegel (wie Anm. 30), S. 35.

³³ Susanne Lanwerd (wie Anm. 27), S. 11.

Museumstempel zu machen. Das „verlorene Paradies“ kann nun endlich auch in der Kirche wieder entdeckt werden.³⁴

Eine rein ästhetische Präsentation, sei es in der Kirche oder – wieder zurück, im Museum stellt einen Zwang zur Unmittelbarkeit dar, womit nun auch das Museum zum Agenten Gottes, zum Übermittler eines Absoluten wird.

Abbildung 1: Inszenierung von Kunst im Raum für religiöse Kunst des St Mungo Museums, Glasgow

Abbildung eins zeigt eine Inszenierung aus dem St Mungo Museum, in der einem islamischen Gebetsteppich ein modernes Kunstwerk von Ahmed Moustafa gegenübergestellt ist. Diese kommentiert der Künstler selbst: „Kunst sei schon immer die Suche nach dem Heiligen gewesen.“ Im Raum wird also nur Religion als Inspiration von Kunst ausgestellt, als Kultur stiftend. Der Kommentar eines Besuchers zu dieser Inszenierung im Raum für religiöse Kunst belegt, dass die Intention des Kuratoren, Kunst als substantiell religiös darzustellen, Erfolg hat: „Wenn irgendjemand an dem Wert von Kunst zweifele, dann solle er sich diese spirituelle kleine Ausstellung ansehen, die die Essenz von Kunst zeige.“³⁵

Diese Art der rein ästhetischen oder formalästhetischen Präsentation ist für das Kunstmuseum bisher immer noch die häufigste Vermittlungsform. 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 - 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. Diese bis heute gängigste Vermittlungsform des Kunstmuseums, die White-Cube-Inszenierung hat Brian O’Doherty 1986 als „Kultraum der Ästhetik“ treffend beschrieben.

Beispiele für solche formalästhetische Shows finden sich bis in die Gegenwart: Jean Hubert Martin, der Hauptkurator der Ausstellung „Altäre – Kunst zum Niederknien“, die

³⁴ Jürgen DOPPELSTEIN: Vom verlorenen Paradies zur modellierten Welt. Kunst und Religion zwischen Romantik und Moderne. Erkundungen anlässlich einer Ausstellung. In: Ders. (Hg.): Lost Paradise Lost. Kunst und sakraler Raum (Katalog zur Ausstellung in Hannover). Hamburg 2000, S. 34-65.

³⁵ Unveröffentlichter Kommentar eines Besuchers Nr. 4923. Im Original: If anyone needs to questions the value of „art“, then this small exhibition on spirituality contains, I feel, some of the essence of why art for us all.” Hervorhebungen im Original.

2001 im Düsseldorfer MuseumKunstPalast gezeigt wurde, vermittelte Ritualobjekte allein mittels der ästhetischen Kontemplation und will – so Martin selbst – zu Toleranz und Verständnis fremder Kulturen beitragen³⁶. Die Schöpfer dieser Altäre werden folgerichtig auch zu Künstlern und sind nicht mehr „nur“ religiöse Spezialisten. Martin will zu einer formalästhetischen Wahrnehmung ermutigen und – so meine Kritik – vielleicht zwingen. Hiermit intendiert er die unterschiedlichen Perspektiven der Ethnologie und der Kunst zu überwinden.

Abbildung 2: Islamischer Altar?

Die Abbildung zeigt beispielhaft einen islamischen „Altar“. Obwohl der Islam keine Altäre kennt und der Imam, der Vorbeter, mit Sicherheit kein Künstler ist und sein will, wird dieser religiöse Raum für die Ausstellung vereinnahmt.

Fragen der religiösen Konstruktion von Geschlecht oder von gesellschaftlichen Hierarchien – dies sind nur einige mögliche Fragestellungen – werden bei dieser Sicht auf islamische Gebetshäuser ausgeklammert. Die ästhetische Erfahrung tritt an die Stelle der religiösen Erfahrung. Die Kunstkuratoren 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.

Die Ausstellung „Weltsprache Abstraktion“, die von Mai bis Oktober 2006 in Berlin im Ethnologischen Museum zu sehen war und einen Schritt auf dem Weg zum Berliner Humboldt-Forum darstellen sollte, steht meiner Meinung nach in derselben Tradition: Alle abstrakten Werke sollen allein ästhetisch fühlbar sein. Bei der typischen White Cube-Präsentation wird die kulturgeschichtliche Bedeutung der Objekte zugunsten einer universalistischen Sicht marginalisiert.

Abbildung 3: Weltsprache Abstraktion?

Die sechs Fliesen aus der Türkei sollen allein als abstrakt – was fast schon eine banale Feststellung ist – wahrgenommen werden. Doch tatsächlich spricht die Form und verrät mehr als nur den kleinsten gemeinsamen Nenner der Welt, den der abstrakten Kunst. Die Präsentation weist auch in eine politische Richtung, in die die großen Ethnologischen Museen in Europa nicht erst seit Eröffnung des nationalen Musée des Quay Branly in Paris gehen: Weltkulturen als Weltkunst auszustellen, um unbequeme

³⁶ Jean-Hubert Martin: altäre – kunst zum niederknien. In: Marie L. Syring, Bert A. Kaufmann (Red.): oh! Cet écho! – museum kunst palast magazin, no.2, 2002a, Düsseldorf 2001, S. 6-12. Hier S. 10.

kulturelle Differenzen, die einem gerade beim Betrachten der materiellen Errungenschaften Frankreichs Kolonialgeschichte einfallen, auszublenden.³⁷ Auch die Ausstellung „Weltsprache Abstraktion“ schreibt eher Stil- als Kulturgeschichte, beschäftigt sich eher mit Form als mit Inhalt und spürt universalistischen Kriterien der Abstraktheit auf.³⁸

Historisch lässt sich diese elitäre und vormoderne Ästhetiktheorie, auf die sich die formalästhetische Ausstellungspraxis beruft, 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.³⁹ 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.⁴⁰ Erst jüngst ist Bourdieus Schrift „Die Liebe zur Kunst“ auf Deutsch erschienen, in der er eben dieses Privileg des Museums, die Sprache zu sprechen, die „für alle und in allen Ländern verständlich“ sei, kritisch hinterfragt.⁴¹

Gegen diese Reduzierung von Ästhetik zu einer Ästhetik als erzwungene Unmittelbarkeit⁴² schreibt der Wuppertaler Ästhetikprofessor Bazon Brock seit 1977 in seinem Werk „Ästhetik als Vermittlung“ an.⁴³ Brock macht darauf aufmerksam, dass die Ästhetik einer Vermittlung bedürfe, da unsere Wahrnehmungs-, Erkenntnis- und Erlebnisformen schon immer vorgeprägt sind. Mit Brock möchte ich beides, Religion und Kunst, als vermittelt und deswegen unbedingt als *zu vermitteln* vorstellen. Denn der Akt des Vermittelns, d.h. das Aufzeigen, wie religiöse oder ästhetische Identitäten konstruiert wurden und werden, sollte meines Erachtens die Hauptaufgabe von Museen religiösen Inhalts darstellen. Diese Vermittlung darf natürlich nicht, wie wohl im World Religions Museum in Taipeh geschehen, zum Ort werden, wo man religiöses

³⁷ Eine gute Kritik über das Musée des Quay Branly ist Sally Price: Paris Primitive: Jaques Chirac's Museum on the Quay Branly. Chicago 2007.

³⁸ Ganz aktuelle geraten die Staatlichen Museen zu Berlin wieder mit einer Ausstellung in die Schlagzeilen, die Fragen nach den kulturgeschichtlichen Kontext geradezu einfordert: Tibet. Klöster öffnen ihre Schatzkammern. Museum für Asiatische Kunst Berlin. 21. Februar bis 28. Mai 2007. Nikolaus Bernau hat für die Berliner Zeitung zu Recht geschrieben: Tibet ist mehr als Kunst. Berliner Zeitung 20.2.2002.

³⁹ Wolfgang KEMP: Kunst kommt ins Museum. In: Busch (wie Anm. 16), S. 213.

⁴⁰ Tony BENNET: The Birth of the Museum. History, Theory, Politics, London 1994, S. 10.

⁴¹ Pierre BOURDIEU: Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher, Konstanz 2006 (Erstveröffentlichung Paris 1966).

⁴² Bazon BROCK: Ästhetik gegen erzwungene Unmittelbarkeit. Die Gottsucherbande, Schriften 1978-1986, Köln 1986.

⁴³ Ders.: Ästhetik als Vermittlung. Arbeitspapier eines Generalisten (1958-1977), Köln 1977.

Erleben erlernen soll. Die religiöse Erziehung muss weiterhin den religiösen Institutionen vorbehalten sein.

3. Das Museum als Kommunikationsort

Nimmt man aktuelle Forderungen ernst, das Museum als „relevant to the life of the city“⁴⁴ zu begreifen, als Forum für Integration, welches in aktuelle politische Diskurse eintritt, so ergeben sich zwei Forderungen aus meinem Vortrag:

1. Insbesondere bei der Präsentation von Religionen hat das Museum die Aufgabe der Dekonstruktion von sozialhistorischen Mythen.

2. Religiöse Erfahrung und ästhetische Erfahrung sind keine mystischen Begabungen, sondern werden durch Sprache, Geschlecht, Alter, Kultur etc. vermittelt und in einem bestimmten Wahrnehmungsraum als solche gedeutet.⁴⁵

Gerade bei der Präsentation von Religionen ist daher eine Vermittlungsstrategie notwendig, die die Ausstellungsmacher und -macherinnen nicht zu Vertretern einer göttlichen oder ästhetischen Heilsbotschaft macht. Museen sind moderne Instrumente der Wissensvermittlung, die aufgrund ihrer „erlebnisreicheren“ Vermittlungsart auch unprivilegierte soziale Gruppen ansprechen können.

Anders als Ausstellungsmacher, die in einer reinen ästhetischen Präsentation von Objekten die Antwort auf den alten Museumskrieg zwischen Ethnologie und Kunstgeschichte 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 Besucher und Besucherinnen als aktive Bedeutungsmacher mit einbeziehen.

Die Kuratoren könnten im Lernort Museum den Weg der Konstruktion von „schön“, „profan“ bzw. „heilig“ oder auch „authentisch“ aufzeigen. Sie könnten vermitteln, dass Werte wie Schönheit, Heiligkeit oder Authentizität immer verbunden sind mit sozialem und materiellem Wert und der Vorstellung, es gäbe eine universelle Wahrheit. Die eigentlichen Bedeutungsmacher von „heilig“ bzw. „profan“ jedoch bleiben die Betrachter und Betrachterinnen.⁴⁶ Dies wird auch aus der Tatsache deutlich, dass ganz

⁴⁴ Harry Dunlop: Religious Life and Art. St Mungo Museum in Glaswow. In: J. M. Fladmark: In Search of Heritage. As Pilgrim or Tourist?. Aberdeen 1998. s. 263-270. Hier S. 266.

⁴⁵ Siehe dazu Ursula KUBACH-REUTTER: Überlegungen zur Ästhetik in der Ethnologie und zur Rolle der Ästhetik bei der Präsentation völkerkundlicher Ausstellungsgegenstände. Eine Studie zur Museumsethnologie, Nürnberg 1985, S. 130ff.

⁴⁶ Bazon Brock: Der Künstler als gnadenloser Konkurrent Gottes. In: Jörg Herrmann (Hg.): Die Gegenwart der Kunst: ästhetische und religiöse Erfahrung heute. München 1998, S. 217-232.

ungeachtet des vermeintlich säkularen Wahrnehmungsraumes im Museum Menschen dort zur Andacht oder zum Gebet niederknien.⁴⁷

Abbildung 4: Raum für Religiöses Leben, Glasgow

Für Museen oder Ausstellungen als Kommunikationsorte gibt es bereits zahlreiche Beispiele. In Abbildung vier ist die thematische Vitrine über den Islam aus dem St Mungo Museum of Religious Life and Art in Glasgow zu sehen. Dieses Museum ist meines Erachtens ein Beispiel, welches zumindest was den Raum für religiöses Leben betrifft, ein kritisch-religionskundliches Museum darstellt, das versucht, in aktuelle gesellschaftliche Diskurse einzugreifen.

⁴⁷ Wolfgang KEMP: Kunst wird gesammelt. In: Busch (wie Anm. 16), S. 185.