

Patrick Felix Krüger, Knut Martin Stünkel

Die Ausstellung als Formular einer Metaphorik der Objekte



Journal für Psychologie

33. Jahrgang, Nr. 2, 2025, Seite 129–148

DOI: 10.30820/0942-2285-2025-2-129

Psychosozial-Verlag



Impressum

Journal für Psychologie

Theorie – Forschung – Praxis

www.journal-fuer-psychologie.de

ISSN (Online-Ausgabe): 2198-6959

ISSN (Print-Ausgabe): 0942-2285

Das *Journal für Psychologie* wird gefördert von der Bertha von Suttner Privatuniversität St. Pölten (suttneruni.at) und vom Hans Kilian und Lotte Köhler-Centrum (KKC) für sozial- und kulturwissenschaftliche Psychologie und historische Anthropologie an der Ruhr-Universität Bochum (kilian-koechler-centrum.de).

33. Jahrgang, 2025, Heft 2

Herausgegeben von Sandra Plontke, Aglaja Przyborski und Paul S. Ruppel

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-2>

ISBN der Print-Ausgabe: 978-3-8379-8505-4

ViSdP

Die HerausgeberInnen; bei namentlich gekennzeichneten Beiträgen die AutorInnen. Namentlich gekennzeichnete Beiträge stellen nicht in jedem Fall eine Meinungsäußerung der HerausgeberInnen, der Redaktion oder des Verlages dar.

Herausgebende

Mag. Andrea Birbaumer, Wien · Prof. Dr. Martin Dege, New York City · Dr. Peter Mattes, Berlin · Prof. Dr. Günter Mey, Magdeburg-Stendal/Berlin · Prof. Dr. Aglaja Przyborski, St. Pölten · Paul Sebastian Ruppel, Bochum · Prof. Dr. Ralph Sichler, St. Pölten

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Molly Andrews · Prof. Dr. Thea Bauriedl · Prof. Dr. Jarg Bergold · Prof. Dr. Klaus-Jürgen Bruder · Prof. Dr. Stefan Busse · Prof. Dr. Tanja Eiselen · Prof. Dr. Jörg Frommer · Prof. Dr. Heiner Keupp · Prof. Dr. Carlos Kölbl · Prof. Dr. Helmut E. Lück · PD Dr. Günter Rexilius · Prof. Dr. Dr. h.c. Wolff-Michael Roth · Prof. Dr. Christina Schachtner · Prof. Dr. Rudolf Schmitt · Prof. Dr. Ernst Schraube · Prof. Dr. Margrit Schreier · Prof. Dr. Hans-Jürgen Seel · Dr. Michael Sonntag · Prof. Dr. Hank Stam · Prof. Dr. Irene Strasser · Prof. Dr. Dr. Wolfgang Tress · Prof. Dr. Jaan Valsiner · Dr. Barbara Zielke · Prof. Dr. Dr. Günter Zurhorst

Erscheinen

Halbjährlich als digitale Open-Access-Publikation und parallel als Print-Ausgabe.

Verlag

Psychosozial-Verlag GmbH & Co. KG

Gesetzlich vertreten durch die persönlich haftende

Gesellschaft Wirth GmbH,

Geschäftsführer: Johann Wirth

Walltorstraße 10, 35390 Gießen, Deutschland

info@psychosozial-verlag.de

www.psychosozial-verlag.de

Druck und Bindung

Books on Demand GmbH, In de Tarpen 42

22848 Norderstedt, Deutschland

Printed in Germany

Abonnentenbetreuung

aboservice@psychosozial-verlag.de

Bezug

Jahresabonnement 49,90 € (zzgl. Versand)

Einzelheft 29,90 € (zzgl. Versand)

Studierende erhalten gegen Nachweis 25% Rabatt auf den Preis des Jahresabonnements.

Das Abonnement verlängert sich um jeweils ein Jahr, sofern nicht eine Abbestellung bis acht Wochen vor Beendigung des Bezugszeitraums erfolgt.

Anzeigen

Anfragen richten Sie bitte an den Verlag:

anzeigen@psychosozial-verlag.de

Datenbanken & Repositories

Das *Journal für Psychologie* wird u.a. indiziert/gelistet in: DOAJ, google scholar, PsychArchives, PsycINFO, PSYNDEX



Die Beiträge dieser Zeitschrift sind unter der Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International Lizenz (CC BY-NC-ND 4.0) lizenziert. Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung und unveränderte Weitergabe, verbietet jedoch die Bearbeitung und kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter: creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

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

Die Ausstellung als Formular einer Metaphorik der Objekte

Beobachtungen zu Sammlungen asiatischer Kunst¹

Patrick Felix Krüger & Knut Martin Stünkel²

Journal für Psychologie, 33(2), 129–148

<https://doi.org/10.30820/0942-2285-2025-2-129>

CC BY-NC-ND 4.0

www.journal-fuer-psychologie.de

Zusammenfassung

Der Artikel skizziert ein sich im Status des *work in progress* befindliches Theoriemodell der Analyse der Grammatik und Rhetorik von Ausstellungen. Mithilfe der Formulartheorie wird anhand der Sammlung ostasiatischer Kunst aus der *Situation Kunst (für Max Imdahl)* gezeigt, wie bestimmte auf verschiedenen Ebenen stattfindende Metaphorisierungsprozesse semantisch, syntaktisch und pragmatisch zur Konstituierung von Sinn in der Ausstellung führen und so wichtige psychosoziale Funktionen ausüben.

Schlüsselwörter: Grammatik und Rhetorik der Ausstellung, Metaphorik der Objekte, Formulartheorie, Situation Kunst, Max Imdahl

The Exhibition as a Model Form of a Metaphorics of Objects

Observations on collections of Asian art

The article outlines a theoretical model for analyzing the grammar and rhetoric of exhibitions, which is currently a work in progress. Using the theory of model forms, the collection of East Asian art from *Situation Kunst (für Max Imdahl)* is used to show how certain metaphorization processes taking place at various levels lead semantically, syntactically, and pragmatically to the constitution of meaning in the exhibition, thus performing important psychosocial functions.

Keywords: grammar and rhetoric of exhibitions, metaphorics of objects, theory of model forms, Situation Kunst, Max Imdahl

Einleitung

In letzter Zeit sind einige Philosophien des Museums bzw. der Ausstellung erschienen (u. a. Collenberg-Plotnikow 2018; Zingelmann 2023), was noch immer weitgehend fehlt, ist eine materialgeleitete Untersuchung ihrer spezifischen Grammatik bzw. Rhetorik.³ Um hier einen Beitrag zu leisten, nehmen wir im Folgenden die asiatische Sammlung des Museums *Situation Kunst (für Max Imdahl)* in Bochum-Weimar, sowie typische entsprechende Objektarrangements in den Blick und widmen uns insbesondere der hier aufzufindenden mehrschichtigen *Metaphorik* der Objekte bzw. der Ausstellung als Metaphernproduzenten. Dies geschieht im Kontext eines theoriebildenden Prozesses, für den wir im Sinne eines *work in progress* noch auf dem Weg sind. Angestrebt ist letztlich, ein Analyseinstrument zu entwickeln, welches die Rhetorik von Ausstellungen und die von ihr verwandten Stilmittel zu erfassen in der Lage ist. Mit unserem interdisziplinär (kunsthistorisch, sprach- und bildwissenschaftlich und sozialphänomenologisch) angelegten Beitrag möchten wir in theoretischer, methodologischer und empirischer Perspektive uns der Frage zuwenden, wie Menschen als historisch, soziokulturell und biografisch konstituierte Wesen Objektarrangements wahrnehmen, in verschiedenen Kontexten, Situationen und Handlungsfeldern verwenden, und welche Bedeutungen sie ihnen dabei geben. An dieser Stelle könnte unser zunächst theoriegeleiteter Ansatz durch die zukünftige Einbeziehung zusätzlicher empirischer Belege wie Video-, Konversations- und Diskursanalysen oder Interviewdaten, wie sie in sozialwissenschaftlichen und psychologischen Studien üblich sind, wir sie aber aufgrund unseres kunstwissenschaftlichen und religionsphilosophischen Hintergrundes nicht ohne Weiteres leisten können, sehr profitieren.⁴

Wir unterscheiden zunächst verschiedene Ebenen der für eine Ausstellung relevanten Metaphorik. Dabei geht es auf der konkretesten (Mikro-)Ebene um Metaphern, die sich in *einzelnen Objekten* manifestieren, beispielsweise um eigentlich nicht abbildbare transzendente Bildinhalte (»Göttlichkeit«) in religiös konnotierten Objekten.⁵ Weiterhin können wir untersuchen, in welcher Weise einzelne Exponate als Objekt- oder Dingmetaphern durch ihre *Anordnung* in der Ausstellung metaphorisch oder metonymisch⁶ aufgeladen werden und auf der Mesoebene als Repräsentanten bestimmter (kuratorischer oder sammlungsstrategischer) Botschaften oder Bilder fungieren.⁷ Auf einer Makroebene kann sodann das spezifische Zusammenspiel von Objekt, Arrangement und den *kontextualisierenden* baulichen Gegebenheiten untersucht werden.⁸ Gerade der (innen-)architektonische Kontext der *Situation Kunst (für Max Imdahl)* spielt, wie wir in unserer *case study* im Folgenden zeigen werden, für die Ausstellungs-metaphorik und ihren rhetorischen Effekt auf BesucherInnen eine wesentliche Rolle.

Im Zuge des genannten Ziels möchten wir eine Methode vorschlagen, in der – ähnlich wie in der Untersuchung von Bildern – die Analyseebenen von Semantik,

Syntax und Pragmatik auf die Ausstellung (Mesoebene) angewandt werden. Bild- und Objektmetaphern als bedeutungskonstituierende Elemente der Ausstellung insgesamt lassen sich demnach unter Rückgriff auf die Formulartheorie des Sozialphänomenologen Jürgen Frese (1985) analysieren und »lesen«. Wir greifen hierzu auf unsere bereits vorliegenden Arbeiten zur Metaphorik und der Formulartheorie in kunst- und religionsgeschichtlichen Kontexten zurück (Krüger 2025; Krüger und Stünkel 2022, 2023, 2025; Stünkel 2019, 2025a, 2025b).

Eine Ausstellung erweist sich somit als eine auf verschiedenen Ebenen stattfindende formularische und daher potenziell intern wie extern offene Kommunikationssituation, deren Rhetorik in ihrer Anspruchs-, Darstellungs- und Überzeugungsqualität wissenschaftlich beschreibbar wird. Wir rücken damit in dem Beitrag auch die psychosoziale und bedeutungskonstituierende Rolle von Ausstellungen, ihren Objekten und Bildern in den Blick und versuchen, auch in Bezugnahme auf Überlegungen Max Imdahls (siehe insb. 1996b), die spezifische Syntax ihrer Pragma-Semantik im Ausstellungskontext theoretisch wie methodisch zu begreifen.

Genese und Präsentation von Sammlungen als Generierung von Wissen

Die Zusammenstellung von Sammlungen und ihre Präsentation in einer Ausstellung sind komplexe Kommunikationsvorgänge, die im Hinblick auf die spezifische Wirkung der Sammlungen für den Prozess der Wissensbildung sorgfältig analysiert werden müssen. Die aktuelle, bisweilen politisch überstrapazierte Diskussion im Zuge postkolonialer Interventionen über die Angemessenheit der Darstellung anderer Kulturen gibt hier wichtige Hinweise (vgl. zum Thema u. a. zuletzt Barsch et al. 2025; Hüsgen 2025; Fischer und Azamede 2025). Natürlich wird Wissen über eine fremde Kultur nicht mittels eines Trägers in Form eines Artefakts oder Objekts einfach auf die Betrachtenden übertragen. Die hier ablaufenden Prozesse sind vielschichtig und von verschiedenen rahmenden Faktoren, insbesondere von jeweilig kulturell geprägten Vorstellungen bzw. Ideologemen abhängig. Jedoch, und dies ist wichtig zu betonen, macht diese Vorprägung die in Ausstellungen stattfindenden Wissensbildungsprozesse nicht obsolet, sondern vielmehr zu einem lohnenden Gegenstand der Analyse von Verstehensprozessen überhaupt.

Museumssammlungen sind im Regelfall nicht nach der Maßgabe einer künftigen Präsentation von Objekten zusammengetragen worden.⁹ Die Sammlungsstrategie verlangt nach einer Anschlussfähigkeit der Bestände bei Neuerwerbungen einzelner Artefakte oder Sammlungsteile. Das der Sammlungsstrategie zugrundeliegende Sammlungsziel, d.h. der Sinn, der durch die Objektauswahl und -zusammenstellung erzeugt werden

soll, ist bei großen Museen zumeist nicht schriftlich festgehalten und lässt sich daher in Archiven usw. nicht ermitteln. Stattdessen sind jeweils die zeitgenössischen wissenschaftlichen Diskurse die Messlatte gerade ethnologischer Museen und Sammlungen außereuropäischer Kunst. Sie unterliegen nicht der Vorgabe, kulturelles Erbe der »eigenen« Gesellschaft zu bewahren, sondern bilden »fremde« Kulturen und deren kulturelles Erbe ab – zumindest nach Maßgabe der Sammelnden. Vollzieht sich das Sammeln unter der Maßgabe eines wissenschaftlichen Anspruchs, so prägen die zuvor genannten Diskurse der jeweiligen Fachdisziplinen mehr oder weniger die Auswahl der Artefakte.

Der Versuch, eine außereuropäische Gesellschaft durch gesammelte Dinge abzubilden, erzeugt notwendigerweise Leerstellen. Es ist unstrittig, dass die Sachkultur einer Gesellschaft nur ausschnittartig gesammelt werden kann und eine Vollständigkeit nicht nur unerreichbar, *sondern auch nicht sinnvoll* ist.¹⁰ Es findet also unweigerlich ein Auswahlprozess statt, der die Perspektive des*der Sammelnden reflektiert. Eine Sammlung ist somit immer ein etwas im Hinblick auf den Herkunftszusammenhang Nichtidentisches, sprich, eine Metapher.

Werden Artefakte der »eigenen« Kultur gesammelt, so speist sich die Sammlungsstrategie ebenso wie der Sinn, den die Sammlung in der Zusammenstellung der Artefakte erzeugt, auch aus dem Erleben dieses kulturellen oder gesellschaftlichen Umfelds einschließlich seiner Vergangenheit. Dabei ist es zunächst unerheblich, ob der erzeugte Sinn den gesellschaftlichen Annahmen und Diskursen entspricht, oder beispielsweise dem einen wissenschaftlichen Diskurs folgend als »unsinnig« eingestuft würde. Die Frage nach der Sinnhaftigkeit stellt sich erst, wenn die individuell zusammengetragene Sammlung Dritten präsentiert wird.¹¹ Werden jedoch Artefakte einer fremden Kultur gesammelt, so fehlen die entsprechenden Erfahrungswerte und die Artefaktauswahl folgt einem spezifischen Wissen.

Sinnbildung im Modell des Formulars

Das spezifische Zusammenspiel von Sammlungsstrategie und Publikumserwartung zur jeweiligen Sinnbildung in und durch (Museums-)Sammlungen kann nun nach dem Modell des Formulars, wie man es aus bürokratischen Kontexten kennt, beschrieben werden.¹² Es besteht aus (1) Erläuterungen und Anweisungen zum richtigen Ausfüllen, (2) Formular-Funktionen wie (a) funktionalen Ausdrücken, (b) Konstanten und (c) Leerstellen-Eröffnungen, (3) Leerstellen und (4) Anweisungen zur Behandlung des ausgefüllten Formulars (Frese 1985, 159). Obwohl auf den ersten Blick nicht offensichtlich, entsprechen sich Formulare und Metaphern in ihrer spezifischen Funktion. Formulare dienen der Ermöglichung von Kommunikation, insbesondere von Kommunikation

zwischen Institution und Individuum. Sie fordern dazu auf, in einem feststehenden Text, dem Festtext, Leerstellen mit individualisierten Charakteristika, Daten und Fakten auszufüllen und so einen für beide Seiten lesbaren und sinnvollen Text zu erzeugen (ebd., 155).¹³

Um den Bezug von Formular und Metapher zu zeigen, kann auf diese wechselseitige Übersetzungsleistung des Formulars verwiesen werden. Es gilt die formale Bestimmung:

»Formulare sind von einer Ordnung bereitgestellte und im Rahmen dieser Ordnung verwaltete Texte mit Lücken, die von individuellen Fällen ausgefüllt werden, die von dieser Ordnung gesucht werden oder diese Ordnung in Anspruch nehmen. Formulare sind somit Metaphern, die Sachverhalte in Sachverhalte übersetzen« (Baecker 2021, 3).

Jürgen Frese wiederum beschreibt Metaphorisierungsprozesse entsprechend als »Ablösung eines Formulars aus den Kontexten des Metapher-Ursprungs, gefolgt von einer der Pragmatik des zu metaphorisierenden Zusammenhangs entnommenen Ausfüllung dieses Formulars zur fungierenden Metapher« (Frese 1985, 155). Der Erfolg einer Metapher ist also bezogen auf die durch sie formularisch realisierten *Anschließbarkeiten, die ein Weitererzählen ermöglichen und somit Sinn stiften*. Frese bestimmt nun Sinn überhaupt als Anschließbarkeit:

»Der Sinn eines Aktes ist das als eine bestimmte Situation gegebene Ensemble der Möglichkeiten, an diesen Akt weitere Akte anzuschließen; d.h. Sinn eines Aktes ist die Mannigfaltigkeit der Anschließbarkeit, die er eröffnet« (Frese 1967, 51).

Metaphern in ihrer Weiterentwicklung als Formulare sind so die syntaktischen Bedingungen der Möglichkeit von semantisch aufschlussreichen Anschlüssen im Text bzw. in der Geschichte. In dieser Weise sind sie im Sinne der Metapherntheorie von Max Black (1977, 440) resonant: Sie erschließen neue, sinnvolle Möglichkeiten des Verstehens und eröffnen Möglichkeiten des Weitererzählens von Geschichten. Eine Entsprechung findet sich hier etwa in der Theorie des Kognitionswissenschaftlers und Vertreters der blending-Theorie Mark Turner, der Geschichten (*stories*) als Grundprinzip des menschlichen Geistes überhaupt beschreibt. Der menschliche Geist arbeitet vor allem mit Gleichnissen, die mit und durch einander erschlossen werden und somit zur Gewinnung von Wissen entscheidend sind (Turner 1996, V).

Die in der Zusammenstellung von Sammlungen und Einrichtung von Ausstellungen notwendig anfallenden Lücken können so als eröffnete Möglichkeiten einer graduellen und sinnbildenden Annäherung an die strukturierenden Artefakte (Objekte) verstanden werden. Für den hier stattfindenden Prozess des Verstehens bzw. der Generierung von Wissen gilt, dass im Falle von Metaphern

»weniger unvereinbare Kategorien miteinander [kollidieren], sondern eher Geschichten, die zunächst für unvereinbar gehalten werden. Für die Rezipienten stellt sich dann die Aufgabe, aus den sehr unterschiedlichen Geschichten, die mit den sprachlichen Einzelteilen bzw. mit den Kontexten von Metaphern und Sinnbildern üblicherweise verbunden sind, eine sinnvolle Gesamtgeschichte zu formen. Diese muss dann mit dem vorhandenen Wissen, den gegebenen Welterfahrungen und den jeweiligen sprachlichen Objektivierungszielen vereinbar sein. Das hat zur Folge, dass Metaphern und Sinnbilder natürlich immer auch an die kulturellen Traditionen der Weltwahrnehmung anknüpfen müssen, weil sie ansonsten nur als Wortsalat oder als privatsprachliches Gemurmel in Erscheinung treten würden« (Köller 2012, 89).

Auch zur Theorie Max Imdahls und seiner Idee der Eigenlogik des Bildes, die das Bild und die Konstitution ikonischen Sinns allem voran in seiner formalen Gestaltung begründet, erweist sich das Modell des Formulars somit als anschlussfähig. In seiner *Rede zur 30. Jahressammlung des Deutschen Künstlerbundes* hat Imdahl anlässlich eben einer Ausstellung über die Frage reflektiert, was Kunst für die Selbsterfahrung des Menschen und die menschliche Gesellschaft insgesamt bedeuten kann und hier besonders auf das spezifische Wechselspiel der subjektiv-individuell gesetzten Regeln des Kunstwerks und des ebenso subjektiv-individuellen »Mitspielens« der Betrachtenden hingewiesen (Imdahl 1996b, 503). Übersetzt in formulartheoretische Begriffe heißt das, dass in der Ausstellung, im Betrachten des Kunstwerks, verschiedene Formulare (Regelwerke) zueinander in Beziehung gesetzt und füreinander anschlussfähig gemacht werden durch einen Prozess wechselseitiger Einschreibungen und folgender metaphorisierender Übersetzungen. Und zwar gilt dies nicht nur für das Verhältnis von KünstlerIn (Kunstwerk) und BetrachterIn, sondern auch für das wechselseitige Verhältnis KünstlerIn (Kunstwerk), AusstellungsmacherIn (Ausstellung), BetrachterIn und KunsthistorikerIn (Wissenschaft). Dieses Wechselspiel hat eine jeweils individualisierende Wirkung. Imdahl schreibt hierzu:

»Der Künstler kann die von ihm gesetzten Regeln nicht anders zur Geltung bringen als im Kunstwerk selbst. Der Kunsthistoriker dagegen kann die Regeln erklären und dem Betrachter die Möglichkeit verschaffen, am Spiel mitzuspielen und im Mitspielen als Individuum über die Grenzen eines jeden objektiv-rationalen Prinzips hinaus zu sein. Der Anspruch auf dieses Drüber hinaus ist grundmenschlich und gerade auch heutigentags im Wachsen begriffen« (Imdahl 1996b, 503).

Das Formular der Kunst wird so in der Wissenschaft in einem neuen Formular metaphorisiert¹⁴, wobei der Anspruch des ersteren auch als Alternative zum zweiten gewahrt bleibt (ebd., 504). Entsprechendes gilt auch für die Ausstellung als Formular, welches jeweils eine bestimmte Metaphorisierung der Objekte ausdrückt.

Das Museum als metaphorisierender Erinnerungsraum

In den Kontext der Sinnstiftung durch Metaphern in Ausstellungssituationen lässt sich der Ansatz von Aleida Assmann (1999) zu »Erinnerungsräumen« fruchtbringend einbeziehen. Assmann betont, dass Erinnerung immer ein Selektionsprozess ist, bei dem bestimmte Ereignisse, Objekte oder Aspekte einer Kultur hervorgehoben und andere ausgeklammert werden. Dieser Prozess ist sowohl individuell als auch kollektiv gesteuert und zeigt, dass das, was in Erinnerung bleibt, stets eine Konstruktion und damit auch eine Form von Macht ist. So wird die Auswahl von Objekten in Sammlungen nicht nur zum Spiegel der Kultur, sondern auch zur Konstruktion von Erinnerung und der Selbsterfahrung des Menschen als Individuum (Imdahl 1996a, 502). Erinnerungsräume strukturieren das kollektive Gedächtnis, indem sie kulturelle Artefakte, Rituale und institutionelle Praktiken zu kohärenten Sinnzusammenhängen ordnen. Sie ermöglichen Selbstkonstitution dadurch, dass sie persönliches Erleben für sich und andere als Erfahrung kommunizierbar machen, indem sie gemeinsame Erzählungen, Zugehörigkeiten und Verantwortlichkeiten verankern. Zugleich produzieren sie Ausschlüsse: Nur bestimmte Stimmen, Orte und Zeiten gelten als erinnerungswürdig, andere Stimmen können auch unabsichtlich fehlen, da sie schlicht vergessen bzw. übersehen werden. Literatur- und Museumspraktiken verhandeln diese Räume fortlaufend neu.

Überträgt man dieses Konzept auf die museale Sammlung außereuropäischer religiöser Artefakte aus vormoderner Zeit – etwa buddhistische Objekte in ihren vielfältigen Ausprägungen, wie sie in zahlreichen europäischen Museen zu finden sind – zeigt sich zunächst ein grundlegendes Spannungsverhältnis: Sammelnde gehörten weder der Herkunftsgesellschaft noch der religiösen Tradition an, aus der die Objekte entnommen wurden. Daraus ergibt sich die zentrale Frage, wer hier wessen Geschichte erzählt – und mit welcher Autorität. Dabei ist auch zu berücksichtigen, dass die Zusammenstellung einer Sammlung stets bestimmten Gegebenheiten folgt und zuweilen auch Einschränkungen unterliegt.¹⁵

Case-Studies:

Metaphern und Formulare in der *Situation Kunst* (für Max Imdahl)

Im konkreten Fall von Vitrinen aus diversen Museumssammlungen ist schon durch die bestimmte Weise der Präsentation, des Objektarrangements, ein sinnbildendes Formular aufgemacht. Solche Vitrinen enthalten oft eine Anzahl von Buddhaköpfen. Hierbei spielt insbesondere die Tatsache der Zusammenstellung von als gleichartig interpretierten Objekten sowie der charakteristische Umgang mit dem Raum eine Rolle. Die Objekte sind etwa in einer bestimmten Weise nebeneinandergestellt, aber auch durch Sockel in verschiedenen Höhen präsentiert. Zudem lenken die beigegefügte Texte – als feststehende Texte

eines Formulars – den betrachtenden Blick. Zusätzlich zu beachten ist in diesem Falle die Kontextualisierung der Einzelobjekte als Kunstwerke durch ihre Präsentation in diesem Museum mit seinem spezifischen Gründungshintergrund und Auftrag. Diese Konstellation (vgl. Zingelmann 2023, 116) folgt bestimmten Formularen der Präsentation von Kunst.

Nachfolgend soll die Frage diskutiert werden, auf welche Weise in der Anordnung unterschiedlicher Artefakte in Sammlungen oder Ausstellungen eine Sinnbildung stattfindet, und mit welchen Mitteln sich dies analysieren lässt. Als Beispiel dient die Ausstellung asiatischer Kunst im Museum *Situation Kunst (für Max Imdahl)* in Bochum. Die kleine Sammlung mit buddhistischem Schwerpunkt zeigt Artefakte aus verschiedenen Regionen Asiens, die in musealer Präsentation gemeinsam gruppiert sind, die in den jeweiligen Herkunftsgesellschaften jedoch zumindest im rituellen Kontext wahrscheinlich nicht zusammenkommen würden.¹⁶

Die ausgestellten Gegenstände stehen dabei stets in einer wechselseitigen Beziehung zueinander. Auf diese Weise lassen sich angeordnete Artefakte gewissermaßen »lesen«. Jedes Exponat besitzt eine eigene Semantik (»Textbaustein«), die im Zusammenspiel mit den jeweils angrenzenden oder umgebenden Artefakten (»Syntax«) eine Bedeutung ausdrücken, die erst durch Blickführung und Abfolge sichtbar wird. Bei kuratierter Präsentation entfaltet sich auf diese Weise das Ausstellungsnarrativ, d. h. die »Geschichte«, die anhand der gezeigten Exponate erzählt werden soll. Die Anordnung – sei es in Vitrinen, Schaukästen oder freistehenden Installationen – legt eine narrative Logik fest, der man sich Schritt für Schritt anschließt. Dabei kommentieren sich die Objekte gegenseitig: Ein Artefakt verweist auf ein anderes durch Form, Material, kulturellen Bezug oder ikonografische Motive; ein weiteres Objekt rekurriert auf den vorhergehenden Hinweis und moduliert so die Wahrnehmung weiter. Der Sinn entsteht demnach nicht allein aus der Einzelwirkung eines Objekts, sondern aus der dynamischen Interaktion innerhalb der Sequenz. Auf diese Weise werden die Zusammenstellung und Abfolge der Exponate schließlich zu einem kohärenten »Text«, wobei jedes Artefakt eine Grammatik aus Symbolik, Funktion, Gebrauchskontext und Rezeption trägt. Der »Textfluss« wird mittels Beschriftung der Exponate oder eine besondere Platzierung¹⁷ – auf einem Sockel erhöht oder auf den Boden herabgesetzt – erläutert, doch die primäre Semantik ergibt sich aus der gegenseitigen Bezogenheit der Objekte. Die Sequenz der Objekte formt eine narrative Logik, in der jedes Stück eine neue Lesart ermöglicht oder eine vorhergehende Deutung modifiziert.¹⁸ Den grundsätzlichen Prozess der Lektüre einer Ausstellung beschreibt Heike Buschmann (2013, 160) wie folgt:

»Sobald die Besucher die Ausstellungsräume betreten, werden sie zu Lesern der musealen Erzählung und realisieren einen Teil des in der Textstruktur enthaltenen Bedeutungspotentials. Jede dieser Lesarten ist individuell, denn sie hängt von den persönlichen Hintergründen der Leser sowie von deren momentaner Verfassung und Kontakten zu anderen Lesern im Museum ab.«

Dies lässt sich exemplarisch an Objektanordnungen im asiatischen Teil des Museums *Situation Kunst* zeigen. Dabei wird die Semantik der Einzelobjekte (die Mikroebene der Analyse) nur gestreift und der Schwerpunkt der Betrachtung auf die wechselseitige Wirkung der Artefakte (die Mesoebene des Arrangements) gelegt.



Abbildung 1 (Alle Fotos im Beitrag: Patrick Krüger)

Dabei spielt auch die Makroebene, das Zusammenspiel von Objekt, Arrangement und den kontextualisierenden baulichen Gegebenheiten in der *Situation Kunst* (für Max Imdahl) eine wichtige Rolle. Man betritt den rechteckigen Ausstellungsraum durch einen schmalen Eingang, der durch ein Wandelement so verstellt ist, dass der Eintritt in den Raum nicht geradeaus, sondern seitlich entlang der Wand erfolgt. Somit erfasst man beim Betreten nicht den gesamten Raum mit einem Blick, sondern muss sich die Ausstellungsfläche vielmehr durch eine Drehung erschließen (Abb. 1). Eine Wand des Ausstellungsraums wird von einem vitrinenähnlichen Schrank vollständig ausgefüllt; dieser enthält kleinere Artefakte und Figuren. An den übrigen Wänden sind in Abständen größere Figuren und Artefakte auf Sockeln (Abb. 2) oder Konsolen (Abb. 3) aufgestellt. Auf der Rückseite des Wandelements, das den Eintritt lenkt, ist auf einem Sockel die Figur eines japanischen Mönchs in besonders prominenter Weise platziert. Die folgende Betrachtung konzentriert sich auf eine Auswahl freistehender Objekte und sowie eine Reihe von Buddha- und Bodhisattva-köpfen – Fragmente von steinplastischen und Bronzefiguren – in dem Vitrinenschrank.



Abbildung 2

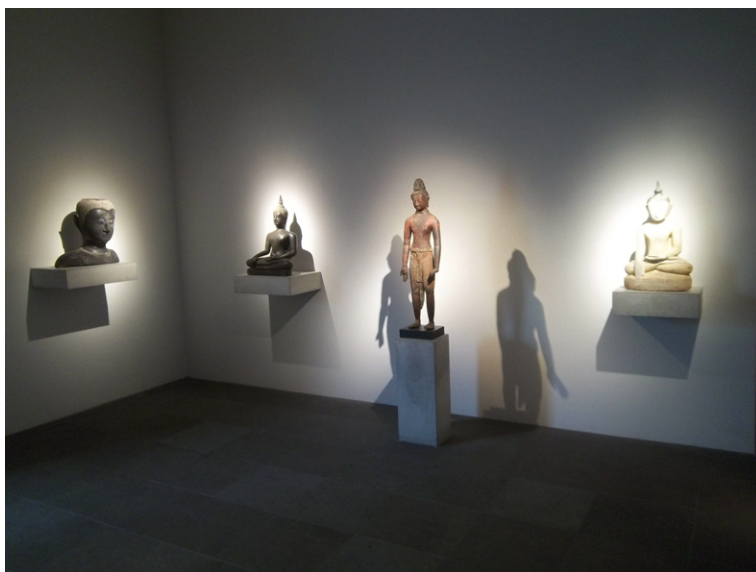


Abbildung 3

Lässt man also den Blick durch den Raum schweifen, so wird dieser auf jenes bereits erwähnte Exponat gelenkt, das durch seine prominente Positionierung wie auch durch die besondere Beleuchtung eine Art Mittelpunkt in der Anordnung der Artefakte bildet: Die Holzskulptur des sitzenden Mönches aus der Kamakura-Zeit, die in das 14./15. Jahrhundert datiert wird (Abb. 4). Dass diese Skulptur als ein zentrales Exponat zu lesen ist, muss vor dem Hintergrund sogenannter Attraktionsphänomene betrachtet werden.



Abbildung 4

Attraktionsphänomene sind Faktoren, die beeinflussen, worauf Menschen aufmerksam werden und wie sie Dinge wahrnehmen. Sie steuern grundlegend, welches Objekt zuerst beachtet wird, wie stark es wirkt und wie Bedeutungen verhandelt werden. Dabei spielen Größe und Positionierung des Artefakts ebenso eine Rolle wie Lichtführung oder Beschriftungen. Auch Kontextwissen oder individuelle Interessen und Vorlieben können beeinflussen, welche Objekte als »bedeutsam« wahrgenommen werden – dies greift jedoch meist dann, wenn das Objekt nicht in besonderer Weise kuratorisch hervorgehoben wird. Eine thematische Rahmung kann Objekten eine herausragende Attraktivität verschaffen, ebenso ästhetische Eigenschaften wie kostbare Materialien, feine Verarbeitung, eine besondere ansprechende Abbildungsweise oder Seltenheit. Bei europäischen Kunstwerken ist es oft der bekannte Name, der als Attraktionsphänomen das Publikum anzieht und die umgebenden Werke im Anschluss im Vergleich zu dem

»Meisterwerk« wahrnehmen lässt. Solche »dominanten« Gegenstände kontrastieren die umgebenden Artefakte und bestimmen – je nach kuratorischer Lenkung beispielsweise in vergleichender, ab- oder aufwertender Weise – deren Betrachtung.

Die besondere Wirkmacht des sitzenden Mönches liegt einerseits im Objekt selbst, d. h. in seiner herausragenden künstlerischen Ausarbeitung, aber ebenso in seiner prominenten Platzierung. Die realitätsnahe und schnörkellose Abbildungsweise des Zen-buddhistischen Mönches steht in einer Relation mit der Ausstellungsfläche, die durch klare und geometrische Raumordnung und Abwesenheit jeglichen Dekors eine kühle Sachlichkeit vermittelt, die wiederum einer europäischen Vorstellung des Zen-Buddhismus entspricht.¹⁹ Die freistehenden Skulpturen sind an drei Wänden platziert und rahmen den sitzenden Mönch (Abb. 5), dessen mit Glas eingelegte Augen eine besonders lebendige Wirkung auf die betrachtende Person entfalten. Es gibt keine Beschreibung, die eine vorgesehene Reihenfolge der Betrachtung der Figuren aufzeigen würde. Doch selbst ohne ein nachvollziehbares kuratorische Konzept lässt sich die Ausstellungssituation der Figuren analysieren, und selbst wenn die Anordnung lediglich einer als ästhetisch empfundenen Platzierung im Raum folgt, lassen sich deutliche Rückschlüsse über das der Objektauswahl zugrundeliegende Bild von asiatischer Kunst ziehen. Der Mönch, so könnte man sagen, setzt den Festtext des Formulars, in das die ihn umgebenden Figuren eingetragen werden.



Abbildung 5

Die Präsentation ethnologischer Sammlungen und außereuropäischer Kunstwerke in Museen ist damit keineswegs ein neutraler oder rein dokumentarischer Akt. Vielmehr konstituiert sich der Sinn der Ausstellung wesentlich durch die Anordnung der Objekte im Raum oder in der Vitrine. Diese Anordnung (Arrangement) ist vergleichbar mit der Komposition eines Bildes oder Gemäldes, in dem einzelne Elemente nicht isoliert, sondern nur im Zusammenspiel eine bestimmte Bedeutung erzeugen. Der Raum, vor allem in seiner in Bezügen konstituierten Binnenstruktur, wird somit selbst zu einem Bedeutungsträger, dessen Analyse einer kunst- und bildwissenschaftlichen Herangehensweise bedarf.

Erwin Panofskys ikonologisches Analysemodell bietet hierfür eine geeignete Grundlage. Es unterscheidet drei Ebenen der Bildinterpretation (Panofsky 1939, 14). Diese lassen sich auf die räumliche Anordnung von Exponaten übertragen: *Vorikonografisch* lässt sich zunächst erfassen, was zu sehen ist, d.h. welche Objekte sind ausgestellt, welche Materialien, Formen, Farben usw. treten auf. Diese Ebene beschreibt die reine Erscheinung der Exponate in der Ausstellung ohne tiefere Bedeutungszuschreibungen. *Ikonografisch* werden die Exponate anschließend als Träger kultureller Bedeutungen lesbar, d.h. ein als »Kultbild« identifiziertes Bildnis erlaubt Rückschlüsse auf religiöse oder rituelle Praktiken. Auch symbolische Bedeutungen oder klassische Typologien werden auf dieser Ebene identifiziert. *Ikonologisch* ergibt sich schließlich der eigentliche Sinn der Anordnung, d.h. warum wurden bestimmte Objekte zusammen gruppiert, welche Narrative, Machtverhältnisse oder historische Kontexte strukturieren die Präsentation. Die Ausstellung wird somit zum Ausdrucksträger einer kulturellen, politischen oder epistemologischen Aussage.

Diese dreistufige Analyse, insbesondere hinsichtlich ihrer ikonologischen Ebene, lässt sich zudem sinnvoll mit der Bildtheorie Klaus Sachs-Hombachs kombinieren, der die kommunikative Struktur von Bildern in den der Linguistik entlehnten drei Ebenen Semantik, Syntax und Pragmatik beschreibt und auch Überlegungen zur spezifischen Rhetorik des Bildes anstellt (Sachs-Hombach 2006, 100–190 und 323) – ein Modell, das sich ebenfalls auf die Raumin szenierung von Sammlungen in einem Ausstellungskontext übertragen lässt: Die semantische Ebene entspricht der Bedeutung einzelner Objekte oder Motive. Jedes Exponat trägt eine potenziell eigene Geschichte, Funktion und Symbolik. Die syntaktische Ebene betrifft die Relationen zwischen den Objekten, d.h. Nebeneinanderstellung oder Trennung, sowie räumliche, formale oder thematische Beziehungen. Diese syntaktischen Beziehungen strukturieren das Lesen der Ausstellung wie die Komposition eines Gemäldes. Die pragmatische Ebene, oder der Bildvollzug, beschreibt die Wirkung und die beabsichtigte Rezeption der Gesamtheit. Reaktionen, Deutungen oder Körperbewegungen der Betrachtenden werden hervorgerufen, ebenso wie die narrative oder affektive Wirkung, die durch die kuratorische Geste der Zusammenstellung entsteht.

Die im Ausgang von Panofsky durchgeführte ikonologische Analyse der Rhetorik der ausgestellten Figuren im Museum *Situation Kunst* in ihrer spezifischen Syntax geht aus vom sitzenden Mönch. Dieser setzt als Attraktionsphänomen einen Festtext von verschiedenen Formularen. Die ihn umgebenden Objekte beziehen sich auf ihn mit einer spezifischen, auf seine Gestaltung rekurrierende Perspektive: Alle umgebenden Figuren zeigen menschliche Körper, die entweder den Buddha selbst oder buddhistische Erleuchtungswesen (*bodhisattva*) zeigen. Menschliches und Göttliches wird hier im *Formular eines Anthropomorphismus metaphorisch verbunden*. Damit wird zudem ein Bild verfestigt, das vor allem in sogenannten »westlichen« Gesellschaften die buddhistische Religion stark auf die angenommene Gründerfigur fokussiert bzw. im *Formular einer Stiftergestalt* entsprechend der bekannten Figuren Jesu, Moses oder Mohammeds inszeniert. Dieses Formular hat jedoch bestimmte Leerstellen: Buddhistische Göttinnen und Götter oder mythische Fabelwesen, die in der buddhistischen Kunst Asiens von großer Bedeutung und hoher Symbolkraft sind, werden hier nicht gezeigt. Stattdessen sieht man eine Abfolge von menschlichen Figuren aus verschiedenen Materialien, teils sitzend teils stehend, teils vollständig erhalten, teils als Fragment, die einer ähnlichen Ikonografie folgen, aber dennoch aus verschiedenen Regionen Asiens stammen. Die Abfolge wird so zu einer Addition bzw. einer redundanten Bestätigung durch Wiederholung. Die Übereinstimmungen suggerieren eine Einheitlichkeit des Buddhismus, die vor allem eine »westlich« geprägten Sichtweise den Buddhismus mit seinen vielen regional und historisch stark unterschiedlichen Traditionen fassbar machen soll. Alle Figuren stehen in einem religiösen Kontext, doch liegt die Betrachtung auf der künstlerischen Ausführung.

Die Sprache des Arrangements erweist sich als hoch metaphorisch. Absichtsvoll gegenübergestellt werden dem sitzenden japanischen Mönch die Fragmente bronzener Buddhafiguren, zwei bronzene Köpfe aus Thailand, sowie eine steinerne Plastik des Buddha auf dem Schlangenthron, die der Khmerkunst zugerechnet werden kann. Durch dieses spezielle Arrangement wird der formularische Bezug des Göttlichen und seiner menschlichen Verehrer, der transzendenten Sphäre und ihrer immanenten menschlichen Verkörperung (*embodiment*) im Leib des religiösen Spezialisten (Mönch) inszeniert – Mönch und Buddha, Immanentes und Transzendentes werden wechselseitig zur Metapher. Alle Objekte sind zudem so platziert, dass man ihnen mehr oder weniger auf Augenhöhe ins Gesicht blicken kann. Metaphorisch wird somit durch diese Anordnung die Begegnungssituation als Formular einer *face to face*- Situation auf Augenhöhe beschrieben; man kann der fremden Kultur gleichsam ins Gesicht sehen – und wird wiederum von dieser gesehen. Das Gesicht, der Kopf des Buddha und der Bodhisattvas ist also ein besonderer bedeutungsrelevanter Bezugspunkt in dieser Ausstellungsanordnung. Dies wird deutlich durch die Platzierung einer Reihe von Buddha- und Bodhisattvaköpfen in der Schrankvitrine (Abb. 6). Die gleichgroßen Köpfe bilden ein sowohl zeitlich als

auch geografisch weites Spektrum der buddhistischen Kunst und Religion ab. Solche Objekte finden sich überwiegend in kunsthistorischen oder archäologischen Sammlungen. Inszeniert wird hier das Formular einer sich in vielfältigen Erscheinungsformen ausdrückenden Einheit, sodass jede einzelne der ausgestellten Figuren zu einer Metonymie eines bestimmten Gesamts, in diesem Fall »des« Buddhismus werden kann.



Abbildung 6

Das Arrangement der Ausstellung erzeugt so ein bestimmtes Wissen über den Buddhismus und seine Kunst. Die religionsgeschichtliche Aussagekraft dieser Artefakte, insbesondere ihre ikonografische Deutung als Kultbilder, ist nämlich kritisch zu hinterfragen. In Asien ist der abgebrochene Kopf einer Buddhafigur rituell nicht nutzbar; die Figur gilt als zerstört und somit nutzlos. Das Sammeln einzelner, oft absichtlich abgeschlagener Buddhaköpfe begann im späten 19. Jahrhundert; sie hatten Souvenir-Charakter und waren für viele Reisende die einzigen antiken Steinobjekte, deren Transport möglich war. Diese Form der westlichen Rezeption buddhistischer Kunst erlebte vor allem in Südostasien erhebliche Zerstörungen antiker Stätten (beispielsweise am Borobudur). Die Beliebtheit solcher Objekte im Westen hängt mit der Büste-Tradition zusammen, die von europäischen Kunstliebhaberinnen und -liebhabern auf asiatische Objekte ausgeweitet wurde. Solche Objekte betonten daher einen »westlichen« Blick auf asiatische, insbesondere buddhistische Kunst (Krüger und Radermacher 2020, 91).

Mag dieser durch manche Ausstellungen manifestierte »westliche« Blick in Hinsicht auf eine mögliche Selbstbeschreibung der Herkunftskulturen der Objekte zweifelhaft oder irreführend sein, so erzeugt er doch metaphorisch und formularisch einen spezifischen und analytisch zu erfassenden, konkret wahrnehmbaren Sinn. Die Metaphorik der Ausstellung, in diesem Falle die der asiatischen Kunst im Museum *Situation Kunst (für Max Imdahl)*, überführt also in bestimmten Formularen die ausgestellten Einzel-Objekte somit für das lesende Publikum in eine sichtbare, sinnvolle Einheit (»der« Buddhismus) im religiösen Feld (Anthropomorphismus, Stifterfigur, Darstellung der Transzendenz-Immanenz-Unterscheidung²⁰).

Konklusion

Die Metaphern einer Ausstellung haben eine wichtige psychosoziale Funktion, indem sie in einer formularisch beschreibbaren Weise Erinnerungsräume erschließen. Sie machen zudem bestimmte *Erlebnisse*, hier mit dem »Fremden« einer anderen Kultur oder mit der Kunst überhaupt, zu sich selbst und anderen kommunizierbaren *Erfahrungen*. Schließlich eröffnen sie Anschlussmöglichkeiten weiterführender Geschichten und konstituieren auf diese Weise Sinn.

Die in Imdahls Denken zentrale Idee von der Eigenlogik des Bildes lässt sich also im Rahmen einer formulartheoretisch gefassten metaphorischen Rhetorik auf die Ausstellung übertragen. Die Lektüre der Ausstellung ist als ein Wechselspiel aus Wiedererkennen und darüberhinausgehendem Neuaushandeln geleitet von ihrer spezifischen Rhetorik, d. h. ihrer Metaphorizität und Formularität. Vielleicht kann Imdahls Konzept des »sehenden Sehens« nicht nur den Blick auf das Bild neu einstellen und erlauben, es in seiner Formalstruktur zu erkennen, sondern auch dazu dienen, die Metaphorik der Objekte in der Ausstellungen als Formulare der Fremd-, aber auch der Selbstwahrnehmung zu analysieren.

Anmerkungen

- 1 Der Artikel entstand im Rahmen des SFB 1475 »Metaphors of Religion« an der Ruhr-Universität Bochum, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), Projektnummer 441126958.
- 2 Die Autoren danken den beiden anonymen Gutachtern des Textes und insbesondere Sandra Plontke für ihre konstruktive Kritik und die weiterführenden Hinweise.
- 3 Pionierarbeit wurde hier bereits geleistet von Hall (1987). Hinsichtlich der Frage der Rhetorik einer Ausstellung bietet der Sammelband *Rhetorics of Display* von Lawrence J. Prelli (2006) einige Beiträge, die sich mit hier diskutierten Inhalten berühren. Für chinesische Traditionen von Bildverständnissen in ihrer visuellen Rhetorik vgl. Tao Liu (2021).

- 4 Entsprechende Beispiele wären Arbeiten wie von vom Lehn (2010) oder Reitstätter & Christidou (2024). Einen guten Eindruck von empirischen Studien aus den letzten drei Jahrzehnten und deren Potenzialen gibt die Dissertation von Alexandra Donecker (2014).
- 5 Die Metaphorizität eines Einzel-Objekts hat für die *Situation Kunst (für Max Imdahl)* Miriam Greshake (2024) eingehend untersucht.
- 6 Vgl. zur scheinbar selbstverständlichen Rolle der Metonymie im Museumskontext Harris (2015, 26).
- 7 Vgl. hierzu etwa die Analyse Saviellos (2022, 345) für die Metaphorizität der Objektanordnungen im Steyler Missionsmuseum: »On an aesthetic and metaphorical level, the exhibition presents the Christian religion as an order that transcends nature and culture and as basing on a force that permeates all areas of life.« Vgl. ebenso die ausstellungsleitende Metapher, wie sie Huss (2017, 22 f.) untersucht.
- 8 Hinzuzuzählen ist hier auch die Kontextualisierung des Museums bzw. der Ausstellung im öffentlichen Raum (vgl. Kirchberg 2013).
- 9 Vgl. zu den spezifischen Entstehungsbedingungen von Sammlungen Pomian (2013 [1987]), Sommer (1999) und Sommer et al. (2000).
- 10 Vollständigkeit wäre eine Übertragung 1:1, was im logischen Sinne eine Tautologie $a=a$, also ein zwar wahrer, aber sinnloser Satz ist. Zur Sinnbildung ist immer eine spezifische Differenz nötig $a=b$, was zwar nicht wahr, aber dafür sinnvoll ist.
- 11 Rosmarie Beier-te Haan (2018, 140) charakterisiert den Ausstellungsraum entsprechend vor allem als »Schnittstelle«: »Der Ausstellungsraum ist nicht einfach nur ein Raum, sondern er ist eine Schnittstelle zwischen Ausstellungsmachern und Besuchern. Diese Schnittstelle ist nicht neutral; vielmehr bedeutet Ausstellen das Herstellen von Bedeutungen, in diesen Fällen von neuen Bedeutungen, zeigen doch Ausstellungen nicht die Vergangenheit an sich, sondern immer eine mögliche Form der Interpretation der Vergangenheit. Das Gezeigte ist damit Teil eines stetigen Darstellungs- und Wandlungsprozesses, der niemals vollständig und endgültig abgeschlossen ist.«
- 12 Im kirchlichen bzw. liturgischen Bereich bezeichnet der Begriff des Formulars die Gesamtheit der liturgischen Texte einer Messe oder einer Feier in Abhebung von den Lesungen. Es dient somit auch hier verbindlich der kommunikativen Regulierung von Allgemeinem und Besonderem wie auch von Gegenwärtigem und Vergangenheit im Gottesdienst (Metzger 1998, 122f. und 150).
- 13 Vgl. zur Rolle von Leerstellen bei der Lektüre einer Ausstellung, ausgehend von Wolfgang Iser's Idee der »Unbestimmtheitsstelle« im literarischen Text, Buschmann (2013, 160–162).
- 14 Auch die Leistung der Kunst selbst ist nach Imdahl durchaus mit der Leistung der Metapher zu vergleichen. Er schreibt in *Zu Picassos Bild ›Guernica‹* nämlich: »Gerade im Kohärieren von empirischer Inkohärenz und autonomer Kohärenz oder, genauer, im Kohärieren des formal selbstgesetzten Kohärenten mit dem empirisch Inkohärenten beruht die Leistung des Bildes [...]« (Imdahl 1996a, 413). Genau dies aber, die spezifische Vermittlung von bestimmten Unvereinbarkeiten, ist auch die Leistung von Metaphorisierungsprozessen, etwa im religiösen Bereich die sprachliche Fassung des sprachlich nicht fassbaren Transzendenten durch immanente Mittel (Gott als Hirte etc.).
- 15 So schreibt beispielsweise der katholische Theologe und Religionswissenschaftler Anton Antweiler, der ab 1957 eine religionskundliche Sammlung an der Universität Münster zusammenrug, über die Möglichkeiten und Einschränkungen seiner Sammeltätigkeit: »Für das, was sie [die Sammlung] bieten kann, ist sie weitgehend vom Zufall abhängig. Davon, was als ausdrucksfähig angesehen wurde; davon, welches Material benutzt wurde; davon, welche Stücke erhalten blieben; davon, was davon in irgendeiner Weise in den Handel kam; davon,

- ob sie nach Größe und Inhalt zur Sammlung passen; davon, ob man von den verfügbaren Stücken erfährt, und endlich davon, ob man zu der gegebenen Zeit über das Geld verfügt, sie zu erwerben« (Antweiler 1965, 42).
- 16 Die in diesem Zusammenhang aufkommende Frage der Kontaktdimension von Artefakten verschiedener Kulturen oder Religionen und deren Auswirkung auf Sinnbildungsprozesse durch die Präsentation in Museen und Sammlungen wird hier nur gestreift (siehe dazu Krüger und Stünkel 2022).
 - 17 Zum Begriff der Platzierung im Ausstellungskontext siehe Zingelmann (2023, 101–109).
 - 18 Wie Parmentier betont, sind es also nicht die Objekte, sondern die Objekte im Raum, mit denen eine Geschichte erzählt bzw. eine Lektüre ermöglicht wird (Parmentier 2012, 160). Der Raum aber ist dabei einerseits charakterisiert durch die räumlichen Gegebenheiten, aber mehr noch durch das jeweilige Arrangement der Objekte und die hierdurch manifestierte wechselseitige Bezugnahme.
 - 19 Vgl. die entsprechende Beschreibung der Atmosphäre des Afrikaraumes bei Greshake 2024, 30.
 - 20 Zur Bedeutung der Transzendenz/Immanenz Unterscheidung im religiösen Feld vgl. Stünkel 2025, 278–298.

Literatur

- Antweiler, Anton. 1965. »Die religionsgeschichtliche Sammlung an der kath. theol. Fakultät der Universität Münster.« In *Jahresschrift 1964 der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster*, 41–52. Münster: Aschendorff.
- Assmann, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- Baecker, Dirk. 2021. »Formular komplexer Form«. In *Das Formular*, hrsg. v. Peter Plener, Niels Werber und Burckhardt Wolf, 3–18. Stuttgart: Metzler.
- Barsch, Stella, Lars Frühsorge und Olaf Günther, Hrsg. 2025. *Produktion, Transfer, Agency! Koloniales Sammeln und indigene Akteur:innen*, Lübeck: Sammlung Kulturen der Welt.
- Beier-te Haan, Rosmarie. 2018. »Vielfalt – Gleichheit – Individualität. Das Museum als eine ›moralische Anstalt‹«. In *Das Museum als Provokation der Philosophie. Beiträge zu einer aktuellen Debatte*, hrsg. v. Bernadette Collenberg-Plotnikow, 127–152. Bielefeld: transcript.
- Black, Max. 1977. »More about Metaphor«. *Dialectica* 31: 431–457.
- Buschmann, Heike. 2013. »Geschichten im Raum. Erzähltheorie als Museumsanalyse«. In *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, hrsg. v. Joachim Baur, 149–170. Bielefeld: transcript.
- Collenberg-Plotnikow, Bernadette. 2018. »Für eine Philosophie des Museums«. In *Das Museum als Provokation der Philosophie. Beiträge zu einer aktuellen Debatte*, hrsg. v. Bernadette Collenberg-Plotnikow, 63–85. Bielefeld: transcript.
- Donecker, Alexandra. 2014. *Selektions- und Rezeptionsprozesse im Kommunikationsraum Museum. Eine Erkundungsstudie am Fallbeispiel der Ausstellung »Foto + Film« im Deutschen Museum München unter Verwendung von kommunikationswissenschaftlichen Ansätzen der Mediennutzungs- und Rezeptionsforschung*, Dissertation, Freie Universität Berlin, fu-berlin.de [online]. <https://refubium.fu-berlin.de/handle/fub188/1376> [abgerufen am 07.10.2025].
- Fischer, Moritz und Kokou Azamede. 2025. »Transkulturell verflochtene Provenienzen: museale Zeugen christlicher Mission und die Frage ihrer Restitution als ›materiale Subjekte‹«. *Interkulturelle Theologie* 51: 149–172.

- Frese, Jürgen. 1967: »Sprechen als Metapher für Handeln«. In *Das Problem der Sprache: VIII. Deutscher Kongreß für Philosophie, Heidelberg 1966*, hrsg. v. Hans-Georg Gadamer, 45–55. München: Fink 1967.
- Frese, Jürgen. 1985. *Prozesse im Handlungsfeld*. München: Boer.
- Greshake, Miriam. 2024. »Von Herrschern, Metaphern und Vitrinen. Der Prunkdolch mit Leopardenkopf im Bedeutungswandel zwischen Zeremonialwaffe und Kunstmuseum«. *GA2. Kunstgeschichtliches Journal für Studentische Forschung Und Kritik*, 9 (01): 27–43.
- Hall, Margret. 1987. *On Display. A Design Grammar for Museum Exhibitions*. London: Lund Humphries.
- Harris, Jennifer. 2015. »Metaphor in Social History Museums«. *Complutum* 26: 121–131.
- Hüsigen, Jan. 2025. *Missionary Societies and Religious Orders in German Colonies and Their Contribution to Ethnographic Collections*. Working Paper Deutsches Zentrum Kulturgutverluste 9/2025, Magdeburg: DZK. <https://doi.org/10.25360/01-2025-00046>.
- Huss, Tilman Jens. 2017. »Der ganze Eisberg«. *Ausstellungsmetaphorik zwischen Anschauung, Sprache und Denken. Figurationen* 1: 19–31.
- Imdahl, Max. 1996a. »Zu Picassos Bild ›Guernica‹. Inkohärenz und Kohärenz als Aspekte moderner Bildlichkeit«. In *Zur Kunst der Moderne. Gesammelte Schriften Band 1*, hrsg. v. Angeli Janhsen-Vukićević, 398–459. Frankfurt: Suhrkamp.
- Imdahl, Max. 1996b. »Rede zur 30. Jahresausstellung des Deutschen Künstlerbundes«. In: *Reflexion, Theorie, Methode. Gesammelte Schriften Band 3*, hrsg. von Gottfried Boehm, 501–503. Frankfurt: Suhrkamp.
- Kirchberg, Volker. 2013. »Das Museum als öffentlicher Raum in der Stadt«. In: *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*, hrsg. v. Joachim Baur, 231–266. Bielefeld: transcript.
- Köller, Wilhelm. 2012. *Sinnbilder für Sprache. Metaphorische Alternativen zur begrifflichen Erschließung von Sprache*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Krüger, Patrick Felix. 2025. »Religions- und Kulturkontakt im Bild. Metaphern und Formulare in der materialen Missionsgeschichte«. In *Metaphor Papers* 15. <https://doi.org/10.46586/mp.354>.
- Krüger, Patrick Felix und Martin Radermacher. 2020. »Der Blick auf ›das Fremde‹. Anton Antweiler und die religionskundliche Sammlung der WWU Münster«. *Zeitschrift für Missionswissenschaft und Religionswissenschaft* 104 (1–2): 84–97.
- Krüger, Patrick Felix und Knut Martin Stünkel. 2022. »Indische Religion(en) im Bild. Religionskontakt vor dem, um das und im Objekt«. *Psychozial* 45/IV, 28–44.
- Krüger, Patrick Felix und Knut Martin Stünkel. 2023. »Works of Art as Model Forms in the Contact of Religions. Glimpses from Japan, China and India«. *Art of the Orient* 12, 72–109. <https://doi.org/10.15804/aoto202305>.
- Krüger, Patrick Felix und Knut Martin Stünkel. 2025. »Subvertierte Formulare und erläuternde Metaphern. Über die chinesische Umdeutung europäischer Vorgaben in Kunstwerken am Beispiel der Ars Sacra Pekinensis«. In *Produktion, Transfer, Agency! Koloniales Sammeln und indigene Akteur:innen*, hrsg. von Stella Barsch, Lars Frühsorge und Olaf Günther, 151–169. Lübeck: Sammlung Kulturen der Welt.
- Metzger, Marcel. 1998. *Geschichte der Liturgie*, Paderborn u. a.: Schöningh (UTB).
- Panofsky, Erwin. 1939. *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Oxford University Press.
- Parmentier, Michael. 2012. »Mit Dingen erzählen. Möglichkeiten und Grenzen der Narration im Museum«. In *Die Praxis der Ausstellung. Über museale Konzepte auf Zeit und auf Dauer*, hrsg. v. Tobias G. Natter, Michael Fehr und Bettina Habsburg-Lothringen, 147–164. Bielefeld: transcript.
- Pomian, Krzysztof. 2013 [1987]. *Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln*. Berlin: Wagenbach.

- Prelli, Lawrence J. (ed). 2006. *Rhetorics of Display*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Reitstätter, Louise und Dimitra Christidou. 2024. »Alone together? Solitary and shared visiting practices of pairs in the art museum«. *Museum Management and Curatorship* 39: 1–21.
- Sachs-Hombach, Klaus. 2006. *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Herbert von Halem.
- Saviello, Alberto. 2022. »Natürlich Katholisch!? Die Präsentation außereuropäischer Kulturen und nichtchristlicher Religionen im historischen Missionsmuseum der Societas Verbi Divini in Steyl«. *Anthropos* 117: 345–360.
- Sommer, Andreas Urs, Dagmar Winter und Miguel Skirl. 2000. *Die Hortung. Eine Philosophie des Sammelns*. Düsseldorf: Parerga 2000.
- Sommer, Manfred. 1999. *Sammeln. Ein philosophischer Versuch*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Stünkel, Knut Martin. 2019. »Inschrift – Einschreiben – Formular«. In *Poetik der Inschrift*, hrsg. v. Ulrich Rehm und Linda Simonis, 191–206. Heidelberg: Winter.
- Stünkel, Knut Martin. 2025a. *Key Concepts in the Study of Religions in Contact* (DHR 15). Leiden/Boston: Brill.
- Stünkel, Knut Martin. 2025b. »Metapher und Formular. Überlegungen zu einer allgemeinen Theorie der Erfahrung und der religiösen Sinnbildung durch Metaphern im Anschluß an Jürgen Frese und Wilhelm Schapp«. *Metaphor Papers* 14: 1–62. <https://doi.org/10.46586/mp.353>.
- Tao Liu. 2021. *Visual Rhetoric*. Beijing: Peking University Press.
- Turner, Mark. 1996. *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*. Oxford/New York: Oxford University Press.
- vom Lehn, Dirk. 2010. »Examining ›Response‹: Video-based Studies in Museums and Galleries«. *International Journal of Culture, Tourism and Hospitality Research* 4, 33–43.
- Zingelmann, Thomas. 2023. *Die Ausstellung. Ästhetik und Epistemologie des Zeigens*. Hamburg: Meiner.

Die Autoren

Patrick Felix Krüger, Dr. phil., Kunst- und Religionshistoriker, wiss. Mitarbeiter im SFB 1475 »Metaphors of Religion« (CERES, Ruhr-Universität Bochum), Arbeitsschwerpunkte: Kunst-, Kultur- und Religionsgeschichte des Jainismus, Geschichte und Kunst der hinduistischen Religionen, Religions- und Kulturkontakt zwischen Asien und Europa, Missionsgeschichtliche Sammlungen, Religion im Museum, historische und theoretische Museologie.

Kontakt: Dr. phil. Patrick Felix Krüger, Universitätsstr. 90 a, 44789 Bochum; E-Mail: patrick.krueger@rub.de

Knut Martin Stünkel, PD Dr. phil., Religionsphilosoph und Literaturwissenschaftler, wiss. Mitarbeiter im SFB 1475 »Metaphors of Religion« (CERES, Ruhr-Universität Bochum), Arbeitsschwerpunkte: Sprachphilosophie, Theorie und Praxis des Religionskontakts, Formulartheorie, Metaphoriken des Alltäglichen, Missionsgeschichtliche Sammlungen.

Kontakt: PD Dr. phil. Knut Martin Stünkel, Universitätsstr. 90 a, 44789 Bochum; E-Mail: knut.stuenkel@gmx.net