

Umgang mit Kunst

GÜNTER LANGE

(aus: Adam, G./Lachmann, R.: *Methodisches Kompendium für den Religionsunterricht*, Göttingen 1996, S. 247 - 261)

Mit »Kunst« ist im Folgenden »Bildende Kunst« gemeint. Deshalb muß zuerst die Rede sein von der Differenz zwischen Wort und Bild, zwischen Hören und Sehen, zwischen Bibel und nachbiblischer Tradition, - sowie vom eigenen Rang des visuell Ästhetischen. In diesen Verhältnisbestimmungen sind bereits didaktische Vorentscheidungen mitenthalten.

1. Wort und Bild

In aller Kürze: Das Christentum ist ursprünglich keine Bildreligion. Seine Verkündigung ist Wortverkündigung - sowie deren Veranschaulichung im liturgischen oder diakonischen Handeln. Wie Israel hat auch die junge Kirche ihre ganze künstlerische Kraft in das Erzählen investiert und allenfalls Symbole hervorgebracht. Das biblische *Bilderverbot* (Ex 20,4; Dtn 5,8) wird anfangs von den Christen voll respektiert. Das Urmodell des Offenbarungsempfangs lautet: »Rede, Herr; dein Diener hört« (1. Sam 3,9).

Entsprechend dieser Vorgabe können Bilder nur eine visuelle Zugabe sein, keineswegs Wort- oder Bibeltersatz. Sie übernehmen vielmehr die Funktion einer stummen, ständig präsenten biblischen Predigt, indem sie den springenden Punkt, den prägnanten Augenblick oder das Ganze einer Geschichte simultan vor Augen stellen und es dadurch steigern wollen: veranschaulichend, akzentuierend, aktualisierend.

Der historische und theologische Vorsprung des Wortes führt in der Praxis der Bilderschließung jedoch leicht dazu, das Bild in seiner ästhetischen Eigenart zu unterschätzen und es dem Wort anzugleichen. Dieses »*rhetorische*« *Bildvorverständnis* hat von der Antike bis zur Neuzeit gegolten (»ut pictura poesis«; Bild als –247- schweigendes Wort). Bilder werden dann nur noch angesehen und behandelt wie verschlüsselte Worte; das Ziel einer Bilderschließung bestünde dann in der Rückübersetzung der visuellen Sprache des Bildes in die verbale. Die Versuchung dazu ist um so größer; als Bilder mit christlicher Thematik tatsächlich auch von ihrem Wortbezug leben und immer in bestimmtem Maße rhetorisch-worthaltig sind. Außerdem ist eine Verständigung über Bildgestalt und -gehalt im Religionsunterricht nur mit Worten möglich. Um so mehr wäre - entsprechend einer »modernen« Bilddidaktik - herauszustellen, daß die *Bildsprache von genuiner Qualität* ist; Farbe und Formen sind nicht genausogut in Worten wiederzugeben. Oder anders gesagt: Wenn Gestalt und Gehalt eines Bildes ebensogut mit Worten zu rekonstruieren sind, erweist es sich als schwach, letztlich als überflüssig. Gerade das, was anders ist am Bild im Vergleich zum überlieferten Text, das »Wie« seiner Gestaltung und das Neue in bezug auf die bisherige ikonographische Tradition, machen den Reiz des Kunstwerkes und seinen religionspädagogischen Wert aus.

Den Wortbezug von Werken der christlichen Kunst aufzudecken und nachzuvollziehen, fällt Theologen und Religionspädagogen nicht schwer. Sie sind es gewohnt, das Bild im »Dienst am Wort« (Apg 6,4) zu sehen. Um die Bilder trotz des biblischen Bilderverbots zu legitimieren, ist jahrhundertlang in allen Bilderstreitigkeiten die angebliche Konvertierbarkeit von Bild und Wort zugunsten des Bildergebrauchs herausgestellt worden. Erst die »moderne« Kunst hat sich vom Wortbezug mehr und mehr emanzipiert. Mit dem an ihr geschulten Auge sehen wir besser; wie sehr auch die Kunst der christlichen Tradition mehr ist als ein stummes Wort, das nur darauf wartet, ins Verbale übersetzt zu werden.

Wenn die künstlerische Realisierung als solche, d.h. die künstlerische *Form bzw. Gestalt* des Bildes wahrgenommen wird, kommt der eigentliche *Gehalt* des Bildes gegenüber der Vorgabe des Wortes zum Vorschein. Wenn es nur um den *Inhalt* geht, - um die möglichst rasche Erkennbarkeit des Themas, um die möglichst eindeutige Zuordnung des Bildes zu einer biblischen Perikope oder einem sonstigen Text bleibt der »Mehrwert« des Kunstwerkes auf der Strecke und ist der Verzweckung des Umgangs mit Bildern Tür und Tor geöffnet. Die ästhetische Besonderheit und der darin gründende »Mehrwert« der Bilder machen erst verständlich, daß dieses Medium in der Kirche nie ganz unumstritten war.

Allerdings gibt es auch so etwas wie *katechetische Gebrauchskunst*. Sie ist daran zu erkennen, daß lediglich illustriert wird, was geschrieben steht, und daß die Formelemente des Bildes allzu leicht und restlos in erklärende Worte überführt werden können. Das Gebrauchsbild leistet keinen nennenswerten Widerstand gegen seine totale Verbalisierung; es nötigt nicht zu immer neuem Sehen; sein Gehalt ist nicht unerschöpflich. Vermutlich brauchen wir in der Praxis auch handwerklich saubere Auftragskunst dieser Art; die üblichen Religionsbücher z.B. sind ein Beleg dafür. Es kommt nur darauf an, sich des *Qualitätsunterschiedes* bewußt zu sein und weder die katechetisch dienstbare Gebrauchskunst methodisch wie anspruchsvolle Kunst zu behandeln, noch die Kunstwerke nur »nebenbei« anzuschauen, zur methodischen Abwechslung und als bloßes Hilfsmittel. Im Folgenden geht es um Kunst im engeren, eigentlichen Sinn.

1

2. Qualitätsmerkmale anspruchsvoller Kunst

Für die religionspädagogische Praxis benötigen wir eine *Faustregel* nach der solche anspruchsvolle Kunst erkennbar ist. Sie ergibt sich aus dem eben Gesagten: Ob sich ein Werk als mehrdimensional, polyvalent und bedeutungspotent erweist, d.h. ob es (diachron) zu immer neuen Annäherungen verlockt, so daß ein sehgeduldiger; aufmerksamer Betrachter nie damit »fertig« ist, bzw. ob es (synchron) verschieden disponierten Betrachtern etwas zu »sagen« vermag (positive Mehrdeutigkeit). Dieses Kriterium setzt nicht die Erfahrung des geübten Kunstexperten voraus, der mit einem Blick Qualität erkennt, sondern verlangt lediglich, daß ich längere Zeit hindurch bzw. verschieden disponiert mit einem Bildwerk umgehe und abwarte, »was es mit mir (oder anderen) macht«.

Bei der Unzahl der zur Verfügung stehenden Beispiele und der Kürze der für einen solchen experimentellen Umgang zur Verfügung stehenden Zeit kann es hilfreich sein, *Bilderschließungen und Kommentierungen* kompetenter anderer; v.a. von Kunstwissenschaftlern, zur Kenntnis zu nehmen und dadurch eine Vorauswahl zu treffen. Aber maßgeblich muß zuletzt sein, ob das Bild selbst mich und andere länger beschäftigen kann - herausfordernd, irritierend, den Horizont erweiternd, eine neue Sicht fördernd usw.

Ob es eine *kindgemäße* Kunst gibt, braucht hier nicht entschieden zu werden. Didaktisch ist zu fragen, welche *Zugangsmöglichkeiten* ein mehrdimensionales Werk bietet. Die Altersstufen finden weniger in der Auswahl eines Bildes, als in der Art der Hinführung und der Erschließung ihre Berücksichtigung. Bei jüngeren Schülern wird z.B. der historische Kontext durch eine »Rahmenerzählung« herzustellen sein. Qualitätskriterium ist, ob das Bildverständnis mit steigendem Alter vertieft werden kann.

Da sich der *spezifische Gehalt eines Kunstwerkes* aus dessen Gestalt ergibt (und nicht schon aus dem theologischen Wissen um das dargestellte Thema), und da die Bildsprache von vielen unserer Adressaten wie eine Fremdsprache angesehen wird, muß auch im religionspädagogischen Zusammenhang die *ästhetische Machart* von Bildern erlernt und durchschaut werden. Der Bildsinn soll ja - bis in die Nuancen hinein - aus Farbe und Form erhoben werden. Die subjektive Befindlichkeit darf durchaus vor einem »anrührenden« Bild in Schwingung geraten, aber sie muß ihren Grund in dieser Machart des Bildes haben und nirgendwo anders, auch nicht in der Ergriffenheit des Lehrers und seinen ergreifenden Begleitworten.

»Ein Bild - das ist zunächst eine zweidimensionale, begrenzte Fläche, die ein Oben und Unten, ein Rechts und ein Links und eine Mitte hat. Auf einer solchen Fläche hat das Bild seine Inhalte zu organisieren. Die Art und Weise, wie ein Bild auf der Fläche organisiert ist, nennt man gewöhnlich seine Komposition ...«¹

Da wir Bilder eher von links nach rechts als umgekehrt lesen, empfinden wir z.B. eine von links oben nach rechts unten führende *Schräge* als »fallend« und damit als ein Signal für Abstieg, Trauer u.ä. In Bildern der Auferstehung Christi dominiert stattdessen oft eine von links nach rechts aufsteigende *Diagonale*, sei es im Sargdeckel oder in der Figur des Engels oder des Auferstandenen selbst. Diese *Linienführung* »verkündet« bzw. unterstreicht visuell und emotional eindringlich die Botschaft: Er ist auferstanden. Ebenso kommt die bildeigene Sprache zum Zuge im *Hoch- oder Querformat* eines Bildes mit der Betonung der vertikalen oder der horizontalen *Bildachse* und den entsprechenden Folgen einer eher hierarchischen Über- und Unterordnung der Bildelemente bzw. eines Nebeneinanders. Symmetrische Anordnung bzw. *Frontalität* der Figuren steigert deren Würde und Feierlichkeit. *Horizontale Linien* vermitteln das Grundgefühl der Ruhe, *vertikale Linien* symbolisieren eher Erhabenheit, *kurvige Linien* Lebendigkeit. Das *Dreieck* gibt der Komposition Festigkeit, die *Kreisform* Geschlossenheit. *Abweichungen* von den Grundformen oder von der Links-Rechts-Wertigkeit werden als auffällig und damit als besonders bedeutungshaltig empfunden usw. Methodisch nützlich sind Tafelskizzen, die die planimetrischen Strukturen und die Bewegungsrichtungen einer Komposition verdeutlichen - vor allem, wenn daraus Gewinn für die Deutung gezogen werden kann.

Daß diese spezifische Bildsprache auch von jungen Betrachtern erlernt und in ihrer Bedeutung verstanden werden kann, zeigt die Fülle der museuspädagogischen und bilddidaktischen Literatur; die inzwischen zur Verfügung steht².

Für Kinder im Grundschulalter bietet sich eine *narrative* Erschließung der den Bildgehalt tragenden

Gestaltungselemente an³; auch dafür gibt es in der kunstdidaktischen Kinderliteratur gelungene Beispiele, von denen die religiöse Bilddidaktik lernen könnte.

3. Historisches

H. Fendrich, Wozu sind Bilder gut?, in: *KatBl* 116/1991, 123-131, bes. 123; dort auch die weiteren Hinweise, Beispiele und Zitate.

² Als ein Beispiel für andere: *F. Gettings*, Das neue Buch der Kunst für junge Leser, neu bearbeitet von *O. Ruths* und *P.*

Wilhelm, Hamburg 1981.

³ Vgl. *G. Lange*, Kunst zur Bibel, München 1988, 107f. (Elija-Ikone).

Zur formgerechten Erschließung der christlichen Bildkunst *vor* der Renaissance, d.h. der *vorneuzeitlichen Bildsprache*, werden darüber hinaus einige besondere Kenntnisse benötigt. Einige Beispiele: Der sog *Goldgrund*, der seit dem 4. Jh. zunehmend den naturalistischen Hintergrund von Bildern ersetzt, dient nicht nur dazu, den sakralen Bildern eine kostbare und feierliche Wirkung und den Taten und Gesten der Protagonisten Raum- und Zeitlosigkeit zu verleihen oder die dargestellte Person oder Szene zu verherrlichen. Der kundige Theologe wird den Goldglanz zusammenbringen mit dem Herrlichkeitsglanz (hebr. *kabod*, griech. *doxa*), von dem in der Bibel überall dort die Rede ist, wo Gott sich zeigt. Goldgrund als Ausdruck für den im Geschehen aufleuchtenden Lichtglanz Gottes, die »Herrlichkeit« des Herrn⁴⁴. Die sachgemäße Frage an die Betrachter lautet: Inwiefern leuchtet im hier Dargestellten tatsächlich etwas von Gottes Glanz auf? Inwiefern läßt sich also der Goldgrund bewahrheiten?

Entsprechend ist der goldene *Nimbus* (»Heiligenschein«) zu deuten: als symbolisches Konzentrat göttlicher Herrlichkeit, die dem Betreffenden gnadenhaft verliehen ist, ein Symbol, durch das seine »Ausstrahlung« versinnbildet wird.

Durch verschiedene *Größe der Figuren* kann der mittelalterliche Künstler die gestufte Heilsbedeutung der Figuren zeigen. Christus überragt oft alle anderen - das ist nicht als anatomische, sondern als theologische Behauptung zu verstehen! Ebenso gilt: Je ranghöher eine Gestalt ist, umso weniger wird sie von anderen überschritten (»desavouiert«). Wenn die Christusgestalt in ihrer Kontur überhaupt einmal (etwa durch die flehenden Hände eines Bittenden) überschritten wird, so wirkt das infolgedessen besonders eindringlich. Heutige Sehgewohnheiten lassen nicht-

perspektivische Bilder als unkorrekt oder primitiv erscheinen. Damit wird aber das Kunstwollen der Zeit vor der Benutzung perspektivischer Mittel unterschätzt. Mittelalterliche Bilder (und ostkirchliche Ikonen) vermitteln keinerlei Raumillusion, sondern arrangieren die Bildobjekte so, daß ein Maximum an Überblick und Einsicht in die Bedeutung des Dargestellten möglich ist

(»*Bedeutungsperspektive*«).

Hier wie in den vorhergehenden Beispielen kann die Lehrerfrage nicht auf Abbildlichkeit zielen (»Wie sah es im Stall von Bethlehem aus?«), sondern auf (Be-)Deutung: »Was wollte der Künstler herausstellen? Was ist ihm wichtig an der Geburtsgeschichte? Was hat er herausgehört, hinzugefügt, weggelassen?« Die *historische Perspektive* kommt zur ästhetischen Wahrnehmung hinzu. Bilder als »Zugabe« der nachbiblischen Tradition sind immer auch datierbare und situierbare (*Er-)*Zeugnisse des Lebens- und Glaubensstil einer Epoche, Region, Person, Gemeinschaft oder Schicht. Gelegentlich liegen außerbildliche Zeugnisse vor; die erkennen lassen, was ein Bild in der Frömmigkeit seiner Zeit bedeutete (Beispiel: Das noch erhaltene Kreuz von San Damiano, das zu *Franz von Assisi* »gesprochen« und an seiner Bekehrung mitgewirkt hat).

In der Regel muß diese Bedeutung aber - soweit das möglich ist

- aus dem Bild selbst erschlossen werden (Beispiel: Christus in Herrschertracht und -pose repräsentiert auch das Arrangement zwischen Kirche und politischer Macht; »Christus im Elend« spiegelt auch das Elend der Leute). Die historische Sichtweise erschwert eine unmittelbare Bildbegegnung. In erster Linie teilen überlieferte Bilder tatsächlich nur mit, wie unsere Vorfahren im Glauben in Rom und Ravenna, in Byzanz und Nowgorod, in den mittelalterlichen Klöstern, in Siena oder am Niederrhein ihren Glauben visuell formuliert haben.

Zur historischen Sicht gehört auch die Frage nach den *Funktionen*, die Bilder mit christlicher Thematik ursprünglich hatten. Sie gehören in den praktischen religiösen Vollzug - als *Kultbild*, als *privates* oder *öffentliches Andachtsbild* usw. Bildbetrachten und Beten sind ursprünglich eins. Das Bild soll das Heil, wie es in Personen oder Ereignissen sichtbar geworden ist, vergegenwärtigen und zugleich die gläubige Antwort darauf formulieren. Der Betrachter soll mit den Augen des Glaubens am dargestellten Heil teilhaben, Diese Funktion ist im Unterricht nicht wiederherstellbar; zumal er in der Regel nicht mit Originalen, sondern mit Reproduktionen arbeitet. Aber die heutigen Betrachter müssen wenigstens um den Unterschied wissen.

4. Gebärdensprache und Ikonographisches

Um den historischen Abstand und die emotionale *Kluft* zwischen uns und den »alten« Bildern der christlichen Tradition zu überwinden, ist es ratsam, besonders auf die *Gebärdensprache der Protagonisten einer bildlichen Darstellung* zu achten. Zwar ist auch die menschliche Gebärdensprache epochal und regional gesellschaftlich geprägt. Dennoch hat sich gezeigt, daß die Gebärden der Figuren eines Bildes für moderne Menschen eine Zugangsmöglichkeit zum Bildsinn alter religiöser Kunst bieten. Dieser methodische Weg kommt einem spürbar gestiegenen heutigen Interesse an körpersprachlichen Ausdrucksformen entgegen.

Das gemalte Bild schweigt - es »spricht« nonverbal durch die Darstellung von innerlich (oder sogar äußerlich) nachvollziehbaren und einfühlbaren Gesten *und Gebärden*. In der ottonischen Buchmalerei beispielsweise ist die Christusfigur »*Gestalt gewordene Gebärde*« (*H Jantzen*). Im Zentrum der ansonsten ziemlich befremdlichen ostkirchlichen Anastasis-Ikone steht Christi »*Griff ans Handgelenk*« Adams - die Rettungs- und Erlösungsgeste schlechthin. Hierhin gehören die verschiedenen *Sprech-, Segens- und Gebetsgesten*, die verschiedenen *Arm- und Handhaltungen* des Gekreuzigten, die *Demutsgebärden* Marias anlässlich der Verkündigung des Engels, die *Gebärden des Staunens* bei den Frauen am Grab usw. Tiefsinniger Tausch: Wenn der sitzende »Christus in der Rast« auf seinem Passionsweg die bekannte Melancholiegeste des Ijob auf dem Aschenhaufen übernimmt. Hier gibt die bildende Kunst eine »Antwort« auf die Theodizee-Frage, die verbal kaum einholbar ist.

Heutige Betrachter sind gewohnt, seelische Regungen aus dem Mienenspiel einer Gestalt zu entnehmen. Sie empfinden Gesichter auf vor-neuzeitlichen Bildern und Ikonen leicht als »streng« oder »traurig«. Es ist wichtig zu wissen, daß bis ins 14. Jh. die *Mimik* neutral, d.h. kein Ausdrucksträger ist. Was die dargestellte Person innerlich bewegt, soll in der Regel nicht an ihrem Gesichtsausdruck, sondern an ihrer Gestik abgelesen werden.

In der sog. *strukturalen Bildanalyse* spielen neben der Körpersprache auch andere »Codes« eine Rolle: der *geometrisch-arithmetische Code* (s.o. Abschnitt 2), der *Farben-Code*, der *Code der Landschaft*, der *Architektur des Meublements und der Requisiten*⁵. Für Bilder der christlichen Kunst ist der *kleidersprachliche Code* besonders relevant (s.o. 3: Christus in Herrschertracht). Wenn z.B. das biblische Personal nicht antik-klassisch, sondern zeitgenössisch gekleidet ist, überwiegt das Interesse an Aktualisierung gegenüber der historischen Information. Wenn *Judas* das gelbe Gewand und den spitzen Hut der Judenschaft trägt, ist diese mitdiffamiert usw.

Neben der Gebärdensprache ist die *Ikonographie* zu beachten. Sie ist die Kunde von den Themen der Bilder und hilft, die Bildgegenstände zu identifizieren und einzelne Attribute und Symbole zu entschlüsseln. Bei der Beobachtung der ikonographischen Veränderungen von Bildwerken desselben Themas im Laufe der Zeit werden Innovationen, Umbrüche im Sehen, Denken, Empfinden und Glauben einer Zeit sichtbar. Insofern der Religionspädagoge Bilder als Glaubenszeugnisse liest, ist er an solchen Neuerungen z.B. im Christusbild: vom hoheitlichen zum elenden Christus - besonders interessiert.

Ikonographische Feststellungen führen oft zu Frageimpulsen von hoher Motivationskraft: Warum ist Jona das beliebteste Thema in der Katakombenmalerei? Warum ist anfangs der tote (!) Christus am Kreuz als lebender, mit offenen Augen dargestellt? Was bedeutet es in bezug auf das Papsttum, wenn Petrus im Bild stärker hervorgehoben wird als im zugehörigen Text und umgekehrt? Seit wann und warum lassen die Maler Paulus vor Damaskus vom Pferd fallen, obwohl von einem

Reittier im Text keine Rede ist? Wieso gleichen sich die Gesichtszüge Christi auf verschiedenen Bildern seit dem 5. Jh. immer mehr? Warum ist der Schlüssel das Attribut des Petrus und das Schwert das des Paulus? Warum kommt der Engel Gabriel in der Verkündigungsszene in der Regel von links? Und was könnte dann die »Verkündigung von rechts« bedeuten? Müssen Engel Flügel haben? Aber wozu brauchen sie die »Jakobsleiter« (Gen 28,12)? Und wieso wird Johannes der Täufer auf Ikonen geflügelt dargestellt? Warum trägt Mose gelegentlich Hörner auf dem Kopf? Warum wachsen auf Marienbildern diese Blumen und nicht andere? Wie kommen die vier Evangelisten zu ihren Symbolen (Mensch, Löwe, Stier, Adler)? Welchen Symbolwert haben Farben? Wieso ist es auf ca. 98% der Schöpfungsbilder nicht Gottvater, der erschafft, sondern Christus?

Die Zahl solcher Fragen ließe sich beliebig vermehren. Für die christliche Ikonographie stehen zur Klärung bewährte Nachschlagewerke zur Verfügung⁶. Da es um Wissen geht, das dem Bild nicht direkt zu entnehmen ist, gehören ikonographische Kenntnisse zu dem, was die Lehrenden den Lernenden zur Verfügung stellen müssen.

In der christlichen Kunst war der Druck der Tradition immer sehr groß. Deshalb bedürfen schon kleine

Abweichungen von überlieferten Mustern der Erklärung. Als methodische Hilfe gilt der Bildvergleich (so wie in der Bibeldidaktik mit Hilfe des synoptischen Vergleichs das Eigenprofil einer Perikope leichter erkannt werden kann).

Ikonographische Quellen sind neben der Bibel weitere, vor allem erzählende oder betrachtende fromme Texte. Für die »Vorgeschichte« Jesu und Marias müssen u.a. die sog. *Apokryphen* herangezogen werden⁷. Dort werden

⁵ Vgl. A. Stock, Strukturelle Bildanalyse, in: M. Wichelhaus/A. Stock, Bildtheologie und Bilddidaktik, Düsseldorf 1981, 3643. ⁶ G. Schiller, Ikonographie der Christlichen Kunst, Gütersloh 1966 ff (7 Bände); E. Kirschbaum (Hrsg), Lexikon der christlichen Ikonographie, Freiburg 1968 ff. (8 Bände).

-

Handlichere, aber dadurch natürlich auch weniger ergiebige, einbändige Werke: H. Sachs/E. Badstübner/H. Neumann, Christliche Ikonographie in Stichworten, zuerst: Leipzig 1973; Hanau 1983 auch unter dem Titel: Wörterbuch zur christlichen Kunst. - J. Seibert, Lexikon christlicher Kunst, Freiburg 1980. - H. u. M.

Schmidt, Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst, München 1981.

⁷ Kritische Ausgabe: W. Schneemeleher, Neutestamentliche Apokryphen, Bd. 1: Evangelien, Tübingen 1987 (Kap. X: Kindheitsevangelien). Handlicher: A. Läßle, Außerbiblische Jesusgeschichten, München 1983.

14. Jh.) wird das Leben Jesu so konkret meditiert und werden die Anschauungslücken des Evangeliums sodetailliert gefüllt, daß von daher neue Darstellungsweisen in der Kunst aufkommen (z.B. liegt das Jesuskind danach nicht mehr in Windeln gewickelt »auf Heu und auf Stroh«, sondern nackt auf dem nackten Erdboden). Bis zur Reformationszeit und im katholischen Bereich noch darüber hinaus ist damit zu rechnen, daß der lateinische Bibeltext der *Vulgata* für die Bilder maßgeblich ist (sie übersetzt z.B. Ex 34,29f fälschlich so, daß daraus die Mose-Hörner erklärbar sind). Bis in unser Jahrhundert ist der neutestamentliche Bezugstext übrigens nach Art einer Evangelienharmonie verstanden worden, so daß es meistens wenig hilfreich ist zu fragen, ob im Bild die Lukas- oder Matthäus-Version (z.B. der Seesturmgeschichte) gemeint sei.

5. Moderne Kunst

Wenn Bilder; wie gesagt, das Gehörte im Stil der jeweiligen Zeit visualisieren, es anreichern oder akzentuieren und das Schriftwort dadurch in eigenständiger Weise verarbeiten und somit aktualisieren, wird die Schlußfolgerung zwingend: Für unsere Zeit ist die heutige Kunst *adäquates Ausdrucksmittel*. Aber die Kunst dieses Jahrhunderts versteht sich längst nicht mehr als »Dienstleistung« der Religion; die bildende Kunst ist *autonom* geworden und hat sich sogar weithin von außerbildlichen thematischen Vorgaben emanzipiert. Gerade in dieser subjektiven ästhetischen Autonomie findet sie - wenn überhaupt die ihr eigene Spiritualität und Transzendentalität.

Künstler sind *Seismographen* ihrer Zeit; mit ihrer Hilfe können Religionspädagogen wahrhaftige Zeitgenossen werden, - und sei es in der Erfahrung der Abwesenheit des geoffenbarten Gottes und biblischer Themen, in der Erfahrung von Absurdität und Unbegreiflichkeit des Daseins. Allerdings besteht kein Kunstwerk aus absoluter Negation: »Jedes Bild, jede Plastik, jeder Klang ist der Versuch, dem Chaos eine Ordnung entgegenzusetzen. Indem der Künstler schafft, sagt er ja, selbst wenn er in einem konkreten Bild einer Teilwirklichkeit sein Nein! entgegenschleudert«⁸. »Kunst ist ein Ertragen der Welt in Form«⁹. Daher kann diese Kunst Thema des Religionsunterrichts werden, auch wenn sie die tradierte christliche Ikonographie hinter sich läßt und neue, individuelle Symbole entdeckt oder erfindet¹⁰. Diese geben dem Glauben zu denken; sie können als »Fremdprophetie« verstanden werden. Insofern dürfen wir damit rechnen, daß heutige Kunst uns »unbedingt angeht« auch dort, wo diese Kunst ihrerseits mit christlichem Glauben intentional wenig im Sinn hat¹¹.

Trotz der kirchlich-religiösen Abstinenz der säkularisierten Kunstszene gibt es beeindruckende Experimente, die christliche Ikonographie, besonders die der Passion und des Todes Jesu, weiterzuführen bzw. durch Verfremdungen zu aktualisieren (Beispiele: Christusbild-Übermalungen von *Arnulf Rainer* oder Kreuzigung mit Flaschen von *Joseph Beuys*). Gerade in ihrer absichtsvollen Mehrdeutigkeit führen sie im Unterricht zu produktiven Auseinandersetzungen.

Die *Freiheit* der zeitgenössischen Kunst ermöglicht es, auch scheinbar »verbrauchte« christliche Themen zu beleben, etwa wenn das jahrhundertlang tradierte, geradezu archetypische *Schafträgermotiv* (vgl. Lk 15,3-7) im 20. Jh. sich plötzlich verändert, indem nicht das sichere Buben des schon Geretteten auf der Schulter des Hirten vor Augen gerückt wird, sondern der Augenblick vorher, in dem

das Tier noch verloren ist, aber schon vom Hirten angegangen wird. Eine winzige Verschiebung, in der sich dennoch eine epochale Veränderung des Glaubensgefühls manifestiert! Ebenso läßt sich an *Emmausbildern* demonstrieren, daß der Anfang der Geschichte (Lk 24,13-35), das Unterwegssein mit dem unerkannt- anerkannten Herrn, in zeitgenössischen Bildern größere Aufmerksamkeit findet als der in der Tradition bevorzugte überwältigende Schluß (Beispiel: Holzschnitt von *Schmidt-Rottluff*. Mit großer Treffsicherheit holen sensible Künstler aus dem gewohnten Text bisher Ungesehenes heraus, das unsere Situation trifft. Besonders bei Themen, die durch ständige Wiederholung »verbraucht« erscheinen, sind solche inhaltlichen Verschiebungen oder auch formalen Verfremdungen didaktisch willkommen.

Hauptcharakteristikum der Kunst dieses Jhs. ist deren Nichteindeutigkeit bzw. »Offenheit«¹² Damit ist nicht nur gemeint, daß der Interpretationsvorgang unabschließbar ist; denn das gilt auch von der eher eindeutigen traditionellen Kunst. Vielmehr handelt es sich um eine »Offenheit zweiten Grades« (*U Eco*). Dank seiner Form ist die Botschaft des Kunstwerks selber *mehrwertig* geworden. Die modernen Kunstwerke sind »Knoten

⁸ *G. Rombold*, Leben mit Kunst, in: KatBl 116/1991, 91f; hier gemünzt auf die schockierenden Triptychen von *Franeis Bacon* ⁹ *M Frisch*, zit. von *G. Rombold*, Transzendenz in der modernen Kunst, in: *W Schmied* (Hrsg.), Zeichen des Glaubens Geist der Avantgarde, Stuttgart 1980,14-27.

¹⁰ Vgl. *Chr. Wilhelmi*, Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1980.

¹¹ Bemerkenswerte Versuche theologisch interessierter Autoren, verständnisvoll mit aktueller Kunst umzugehen, liegen vor in den Arbeiten von *G. Rombod W Schmied*, *H. Schwebel*, *F Mennekes*, *K Winnekes*, *R. Volp u.a.*

¹² Vgl. *U Eco*, Das offene Kunstwerk, Frankfurt a.M. 1977, 154-185 (Das offene Kunstwerk in den visuellen Künsten).

5

komplementärer Möglichkeiten« (*Eco*) und reproduzieren gerade darin »die Ambiguität unseres In-der-Welt-Seins«.

In der Praxis tun sich dadurch neue Möglichkeiten auf, den Unterricht zu beleben. *HAP Grieshabers* Holzschnitt von 1949 mit dem Titel »Bedrohtes Paar«¹³ ermöglicht eine existentiell-anthropologische Lesart (»Was gefährdet meine Partnerbeziehung?«) wie eine biblische (Adam/Eva/Versuchung). Die »Offenheit« der Form macht die Verknüpfung von mythischer Bildrede (Gen 3) mit eigenen Erfahrungen möglich.

Ob moderne Kunst im religiösen Lernprozeß »anspricht«, hängt auch davon ab, wie weit die Adressaten im Umgang mit nichtabbildender Kunst geschult sind. Erfahrungsgemäß sind sie oft weniger skeptisch als ihre Lehrpersonen. Die Hemmungen gegenüber der zeitgenössischen Bildsprache sind eher tradierte; wenn

die scheinbar chaotische oder abstrakte Machart vertrauter ist, erweist sie sich als Entsprechung zum heutigen Lebensgefühl und damit als Chance, im Glauben »gleichzeitiger« zu sein.

6. Methodische Schritte der Begegnung mit Werken der christlichen Kunst

Um die genannten Aspekte und Akzente zu bündeln und in Praxis zu überführen, wird hier ein *Standardschema* der idealen Begegnung mit Werken der christlichen Kunst vorgelegt. Das Schema der fünf Schritte darf gewiß nicht schematisch angewendet werden. Je mehr es verinnerlicht ist, um so souveräner kann der Umgang damit sein. Die vorgeschlagene Reihenfolge ist nicht beliebig, aber auch nicht absolut zwingend, z.B. wird sich in der Praxis die Frage nach dem Thema/Title des Bildes - vor allem bei Ungeübten - nicht immer so lange hinausschieben lassen, und häufig wird das Bildgespräch wie bei einem Bibelgespräch einfach bei der Frage einsetzen: Was ist ungewohnt? Was ist auffällig?

1. Spontane Wahrnehmung Was sehe ich?

Stilles Abtasten und »Lesen« des Bildes; spontane, unzensierte Äußerungen; im Bild spazierengehen, hier und dort verweilen mit un gelenkter Aufmerksamkeit.

2. Analyse der Formensprache Wie ist das Bild gebaut?

Systematische Wahrnehmung und Benennung der »Syntax« des Bildes, seine Formen, seine Farben, Struktur und Rhythmus, einzelne Teile und der Zusammenhang des ganzen sichtbaren R>rmbestandes. Bewußtmachung der Bildordnung. Volle Außenkonzentration.

3. Innenkonzentration Was löst das Bild in mir aus?

Gefühle und Assoziationen. Auf welche Gestimmtheit zielt das Bild selbst? An was erinnert es mich? Anziehend oder abstoßend?

4. Analyse des Bildgehalts Was hat das Bild zu bedeuten?

Die »Thematik« des Bildes; sein Bezug zum Text der Bibel oder zu sonstigen Quellen; sein Standort innerhalb der christlichen Ikonographie; seine Innovationen bzw. Verstärkungen der Tradition. Die Glaubenssichten und Lebenserfahrungen, individuelle oder epochale, die sich im Bild niedergeschlagen haben. Rückbindung des geistigen Gehalts an die sinnliche Gestaltung: der spezifische Gehalt, den das Bild dem Thema verleiht.

5. Identifizierung mit dem Bild Wo siede ich mich an auf dem Bild?

Sich in das Bild hineinziehen, in die Geschichte verwickeln lassen. In welcher Figur finde ich mich ehestens wieder? Wie behandelt das Bild mich als Betrachter; was erwartet es von mir? Bewirkt es Einverständnis oder Irritation? Oder kann es mich unmerklich verwandeln? Zieht es mich in seinen Bann? Überlasse ich mich ihm oder sträube ich mich? Bin ich ihm gewachsen oder überfordert es mich?

Die wichtigsten Anliegen dieses Essays sind dem Fünf-Schritte-Schema zu entnehmen: Daß sich ein Bildbetrachter auf die Formensprache als solche einlassen muß, »bevor« es zu gefühlsmäßigen Reaktionen

¹³ Bekannt als Titelbild von: *H. Halbfas*, Das Menschenhaus, Düsseldorf 1972 u.ö. Analyse des Holzschnitts von *G. Lange*, in: *KatBl* 98/1973, 742-745; ebenso im Lehrerhandbuch zum Menschenhaus, Düsseldorf 1974, 135-138.

6

kommt, so daß er wirklich auf die Form reagiert; daß der spezifische Gehalt des Bildes nicht so sehr am Thema hängt, sondern an dem, was die bildnerische Realisierung des Themas daraus macht; daß infolgedessen die Besprechung des Themas bzw. der Schrift- und Traditionsquellen für das Bild möglichst hinausgeschoben wird usw. Insgesamt geht es um eine Verlangsamung des Sehens, eine Stärkung der Sehgeduld im Vertrauen darauf daß sich dies bei einem Kunstwerk »lohnt« (und damit in Opposition zu den Sehgewohnheiten beim Fernsehen!).

Die erste, dritte und fünfte »Phase« sind nicht durch *Vorbereitung* bestimmbar. Sie hängen weitgehend ab von der Gunst des Augenblicks, von der Lernatmosphäre, vom innerlichen Mitgehen der Teilnehmer und von deren spiritueller Sensibilität. Die fünfte Phase dürfte unter heutigen schulischen Bedingungen sowieso eher ein Glücksfall als ein operationalisierbares Ziel sein.

In den Phasen zwei und vier steht das an, was der sorgfältigen Vorbereitung und *Planung* bedarf was verbalisierbar und argumentativ zu erörtern ist vor einem Kunstwerk. Das Schema versucht im *Wechsel* die *Balance* zu halten zwischen Distanz und Nähe, rationaler Analyse und intuitiver Verschmelzung, es versucht auch, einen Gegenkurs zu steuern gegen beobachtbare Unarten bei theologisch-religionspädagogischen Umgangsweisen mit bildender Kunst.

Literaturhinweise

H. Belting, Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990. *H. Fendrich*, Wozu sind Bilder gut?, in: *KatBl* 116/1991, 123-131.

ML. Goecke-Seischab/ E. Domay, Botschaft der Bilder. Christliche Kunst sehen und verstehen lernen, Lahr 1990.

- *Lange*, Die Sehgeduld stärken. Wie wir heute Bilder von gestern meditieren, in: *Kunst und Kirche*, 1983, H. 2, 73-77.
- *Lange*, Umgang mit Bildern, in: *G. Bitter/G. Miller (Hrsg.)*, Handbuch religionspädagogischer Grundbegriffe, Bd. 2, München 1986, 530-533.
- *Lange*, Bibel und Bild, in: *W. Langer (Hrsg.)*, Handbuch der Bibelarbeit, München 1987, 81-87.
- *Lange*, Kunst zur Bibel, München 1988.

- *Lange*, Zum religionspädagogischen Umgang mit modernen Kunstwerken, in: KatBl 116/1991, 116-122.

J.-C. Schmitt, Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter, Stuttgart 1992. *M. Wichelhaus/A. Stock*, Bildtheologie und Bilddidaktik, Düsseldorf 1981.