

# Religion unterrichten

INFORMATIONEN FÜR RELIGIONSLEHRERINNEN UND -LEHRER IM BISTUM HILDESHEIM

**THEMA** Kunst und Religion



## Inhalt

### Thema

- 3 Kunst und Religion  
*Eine grundsätzliche Perspektive*  
Andreas Mertin
- 9 ‚Mystik‘ in der Kunst des  
20. Jahrhunderts  
*Bildverweigerung im Bild*  
Horst Schwebel
- 14 „Das habe ich so noch nicht gesehen“  
*Zum Umgang mit Bildern der Kunst in  
religiösen Lernprozessen*, Rita Burrichter
- 18 Die Seminarkirche des Priesterseminars  
Hildesheim *Eine Schulkirche für heute*  
Peter Abel
- 24 „Mensch Maria“ – ein Projekt im  
Kunstunterricht, Sabine Schreiner

### Hauptabteilung Bildung/ Veranstaltungen

- 28 DVD Domsanierung  
Neues aus der Lernwerkstatt  
Eucharistischer Kongress 2013 – Köln  
Newsletter ReligionslehrerInnen
- 29 Religion und Kultur im Land der Schia  
und Schleier *Studien- und Begegnungs-  
reise in den Iran*, Franz Thalmann

### Musik, Literatur, Film, Kunst

- 31 Passion und Inquisition in Flandern  
*Lech Majewskis grandioser Film „Die  
Mühle und das Kreuz“*, Thomas Kroll
- 34 Literatur/Rezension,  
Diözesan-Medienstelle
- 38 Neue Kirchenfenster in (post-)säkularer  
Zeit

# Kunst und Religion

## Eine grundsätzliche Perspektive



### Am Anfang

Bis vor Kurzem konnte man, wenn man über Kunst und Religion nachdachte, einfach mit Reflexionen zum Bilderverbot oder zu den ersten Bildern in der Geschichte des Christentums anfangen. Heute aber müssen wir erkennen, dass wir damit nur einen klitzekleinen Ausschnitt aus der menschlichen Kulturgeschichte erfassen würden und dass es notwendig ist, das Verhältnis von Kunst und Religion in einem viel umfassenderen Sinne zu begreifen. Die Evolutionsbiologie verweist uns darauf, dass das Schaffen von Kultur, von Bildern, Statuen, aber auch von Musikinstrumenten das spezifische Unterscheidungsmerkmal zwischen den Neandertalern und dem ca. 40.000 vor Christus Südeuropa erkundenden *Homo sapiens sapiens* ist.

Irgendwann vermutlich zwischen 60.000 und 40.000 vor Christus wird der Mensch befähigt, sich eine künstliche Welt außerhalb seiner selbst nicht nur vorzustellen, sondern auch medial mit Bildern, künstlichen Materialien und Tönen zu erschaffen. Das ist ein außerordentlicher Einschnitt in der Entwicklungsgeschichte des Menschen. Irgendwann in der Kultur des sogenannten Aurignacien (vor ca. 40.000–31.000 Jahren) werden Menschen von ihrer Sippe dergestalt freigesetzt, dass sie von den überlebensnotwendigen Verrichtungen wie Jagd und Verteidigung freigestellt werden, um sich dem Schaffen von Bildern zu widmen. Viele Jahrtausende vorher hatte der Mensch (aber vermutlich auch der Neandertaler) schon Schmuck hergestellt (etwa ab 95.000 v. Chr.), aber ab einem bestimmten Punkt ging es nicht mehr um Ausschmückung, sondern um mehr.

Man kann in Werner Herzogs „Die Höhle der vergessenen Träume“,<sup>1</sup> einem Film über die 1994 entdeckte Chauvet-Höhle in Frankreich mit den zur Zeit ältesten bekannten Bildern, gut nachvollziehen, dass diese Menschen nicht irgendwelche Hobbykünstler waren, die neben den alltäglichen Verrichtungen auch noch malten, sondern dass sie über Jahre hinweg ihre Zeichenkunst entwickelten. Sie waren die ersten *Freigelassenen der Schöpfung* (J.G.v. Herder).

Warum und wozu sie diese Bilder geschaffen haben, wissen wir nicht wirklich. Jede bisherige Theorie hat sich bei näherer Betrachtung als unzureichend erwiesen. Weder als Jagdzauber, noch als Bannung gefährlicher Tiere, noch im Kontext eines Initiationsritus lassen sie sich hinreichend erklären, obwohl von all dem etwas eine Rolle spielt. Was wir aber wissen, ist, dass die Menschen über Jahrtausende immer wieder in diese Höhlen zurückgekehrt sind und die Bildgeschichte(n) fortgeschrieben haben – das heißt, sie haben die Bilder ihrer Vorfahren als solche erkannt. Nur wer sich das vor Augen hält, kann die unermessliche Bedeutung verstehen, die das Schaffen von Bildern und später dann von Kunstwerken für den Menschen hat.<sup>2</sup> Wir sind es gewohnt, die Schriftkultur in den Vordergrund zu stellen, die sich seit dem vierten Jahrtausend v. Chr. entwickelte, aber die visuelle Kultur ist um mehr als 30.000 Jahre älter. ▶

<sup>1</sup> Herzog, Werner (2011): Die Insel der vergessenen Träume. Die verlorenen Meisterwerke der Menschheit. DVD.

<sup>2</sup> Berger, John: Komplimentum mit dem Dunkel. Die Höhle von Chauvet: Hinabtauchen in eine Stille, die enzyklopädisch ist. In: Frankfurter Rundschau, 08.02.2003.



Bei einigen der gefundenen Artefakte können wir dann von einer Beziehung zwischen Kunst und Religion sprechen. Mit der Venus von Willendorf, aber auch mit einzelnen Werken aus der Höhle von Lascaux befinden wir uns im Bereich mythologischer Ausdrucksformen, auch wenn wir über die spezifische Bedeutung der einzelnen Artefakte nur spekulieren können.

## Das Bilderverbot

Es ist hier nicht der Ort, um die weitere Geschichte der Bilder zum Beispiel in Mesopotamien oder Ägypten zu skizzieren. Für diese Entwicklung gilt aber, dass die Bilder zunehmend eine funktionale Komponente erhalten, etwa im Sinne der Repräsentation von Herrschenden oder von Göttern. Die Ausprägungen sind dabei sehr unterschiedlich, verteilen sich aber über alle Bereiche der Welt, die von Menschen bewohnt waren.

Erst mit Echnaton (1351–1334) stoßen wir dann auf so etwas wie eine radikale Infragestellung der Bilder. Genauer: Wir beobachten die Konzentration des Bilderschaffens auf einen einzigen Gott. Man hat darin ein Vorbild für die Gestalt des Mose gesehen (Moses der Ägypter<sup>3</sup>), aber die zeitlichen Zusammenhänge sind doch mehr als fraglich. Das in der hebräischen Bibel überlieferte Bilderverbot galt lange Zeit als besonderes Alleinstellungsmerkmal der jüdischen Religion. Der anikonische Kult, der Verzicht auf die visuelle Repräsentanz Gottes – all das schien vom Anbeginn an eine exklusive Errungenschaft zu sein. Heute wissen wir aber: In Israel gab es Bilder.<sup>4</sup> Das Bilderverbot ist eine kulturelle wie theologische Errungenschaft, entsprungen aus der Erfahrung einer historischen Zäsur: dem babylonischen Exil. „Das Bilderverbot ist also kein ursprünglicher Bestandteil der JHWH-Religion, sondern ein spätes theologisches Konzept, das zwar auf vorhandene anikonische Tendenzen im JHWH-Kult



3 Assmann, Jan (1998): Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur. München: Hanser.

4 Schroer, Silvia (1987): In Israel gab es Bilder. Nachrichten von darstellender Kunst im Alten Testament. Freiburg, Schweiz, Göttingen: Universitätsverlag; Vandenhoeck & Ruprecht (Orbis biblicus et orientalis, 74).

zurückgreifen konnte, aber erst in exilisch-nachexilischer Zeit seine Ausformulierung erfuhr.“<sup>5</sup> Zunächst einmal ging es um die Rechtfertigung der eigenen Kultpraxis („Du sollst dir keine Götter aus Silber und keine Götter aus Gold machen, einen irdenen Altar sollst du mir machen.“) und erst später entfaltete sich daraus eine grundsätzliche Kritik an den Bildern. Es ist ein durchaus ‚moderner‘ Gedanke, der die theologische Tradition des Bilderverbots getragen hat: Bilder können vieles, aber sie können keine Eindeutigkeit herstellen, sie sind sozusagen „offene Kunstwerke“.<sup>6</sup> Aber auch nach der Durchsetzung des Bilderverbots gab es Bilder in der jüdischen Tradition, allerdings weniger Kultbilder als vielmehr erzählerische Bilder. Ein Beispiel dafür sind die Bilder aus der Synagoge in Dura Europos (ca. 250 n. Chr.)

## Die ersten Bilder im Christentum

Die Bilder sind dem Christentum nicht in den Schoß gefallen. In den ersten zwei Jahrhunderten waren Bilder in den Gemeinden weitgehend tabu. Alle Bilder, die wir angeblich aus dieser Zeit haben, sind Legendenbildungen zur nachträglichen Rechtfertigung der späteren Bilderpraxis. Die Erzählung vom Maler-Evangelisten Lukas, der die Madonna porträtierte, gehört ebenso zu den späten Legendenbildungen wie die Geschichte vom Schweißstuch der Veronika oder auch die Abgar-Legende. Sie alle dienen nur einem Zweck: die Existenz von Bildern im Christentum unangreifbar zu machen. Denn von Anfang an gab es die mehrheitliche bilderkritische Fraktion im Christentum, deren Spuren sich in der reformierten Kirche bis heute erhalten haben. Eusebius von Caesarea (263–339) kann Bilder noch umstandslos verwerfen,<sup>7</sup> obwohl sie zu seiner Zeit sicher schon in Gebrauch waren. Tatsächlich ergab sich die Notwendigkeit eines geregelten Umgangs mit Bildern aus den alltäglichen Erfordernissen: Kaufleute mussten Verträge besiegeln, Tote wurden in geschmückten Katakomben beerdigt, der Kultraum der benachbarten Synagoge enthielt ebenfalls Bilder ...

So entstand ein Druck, sich auf das Abenteuer der Bilder einzulassen. Am Anfang versuchte man es mit Anpassungen der vorhandenen Bilder. Wo es bereits in der heidnischen Umwelt Szenen des Lehrers mit seinen Schülern gab, konnte man sie in eine Szene von Jesus mit seinen Jüngern transformieren. Das Bild der Schäferszene konnte ohne Mühe zum Guten Hirten werden. Andere Symbole wurden spezifisch für das Christentum genutzt: der Fisch, Brot und Wein, das Lamm. Es begann sich nach und nach ein Bilderkosmos zu entwickeln. Aber es sah doch ziemlich anders aus, als wir es heute aus den Kirchen oder Museen kennen. Christusdarstellungen gab es zunächst nicht, auch Maria war kaum Gegenstand der Darstellung. Dagegen gab es Szenen aus dem Alten Testament, die nun heilsgeschichtlich gedeutet wurden: etwa die Geschichte von Jona und dem Fisch.

Aber weiterhin waren Bilder ein nicht unwidersprochener Teil des Christentums. Das zeigte sich spätestens beim byzantinischen Bilderstreit.

5 Michaela Bauks, Art. Bilderverbot (AT) <http://www.bibelwissenschaft.de/nc/wiblex/das-bibelllexikon/details/quelle/WIBI/zeichen/b/referenz/15357/>

6 Eco, Umberto (1977): Das offene Kunstwerk. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp  
7 Schwebel, Horst (1980): Das Christusbild in der Bildenden Kunst der Gegenwart. Schmitz, Wilhelm.



### Drei Umgangsformen

Im Rahmen dieser über 100 Jahre währeren – zum Teil mit Gewalt ausgetragenen – Auseinandersetzung, an der sich zahlreiche Theologen aus ganz Europa beteiligten, wurden dann drei zentrale Umgangsformen mit Bildern herausgearbeitet, die bis heute noch Gültigkeit haben und so auch in der religionspädagogischen Praxis vorkommen.

- Die eine Position ist die, dass Bilder heilsnotwendig sind. Da Gott in Jesus Christus Mensch geworden ist, muss man ihn seiner menschlichen Natur nach darstellen können. Bestreitet man das, bestreitet man die Inkarnation Gottes. Darüber hinaus haben die Bilder eine unmittelbare, wenn auch abgestufte Beziehung zum Urbild. Wer Bilder verehrt, betet die Urbilder an. Das ist die Position der Orthodoxie bis in die Gegenwart. Man könnte diesen Gedanken das Inkarnations-Argument nennen.
- Die zweite Position ist die, dass Bilder für die Vermittlung des Glaubens hilfreich sind. Die Antwort Roms war der Verweis auf den didaktischen Nutzen des Bildes. Nein, Bilder seien nicht anbetungswürdig, aber vermittlungsfähig. Besser als anderes machen sie den Glauben einsichtig. „Denn was für die Lesenden die Schrift, das gewährt den Laien, indem sie sehen, das Bild, weil in ihm auch die Unwissenden sehen, was sie befolgen müssen; durch diese lesen diejenigen, die die Schriften nicht verstehen. Darum vor allem nimmt für das Volk das Bild die Stelle des Lesens ein.“ (Gregor I.) Diese Position könnte man das Didaktik-Argument nennen.
- Die dritte Position ist die, dass Bilder für den Glauben neutral sind und es allein auf das Ingenium des Künstlers ankomme. Es waren die Hoftheologen Karls des Großen, die in den Libri Carolini darauf verwiesen, dass die Beurteilung von Bildern nicht religiösen, sondern künstlerischen Kriterien unterliege. Religiös interessant sind Bilder, weil sie kulturell bedeutsam sind. Man könnte das das Kultur-Argument nennen.



Wir setzen uns also im Rahmen des christlichen Glaubens entweder aus unmittelbar religiösen oder aus didaktischen oder aus kulturellen Gründen mit Bildern auseinander. Und je nach Position geraten dabei andere Bilder in den Blick. Meines Erachtens lassen sich auch alle in der Gegenwart vertretenen Standpunkte zur Bedeutung der Bilder im Leben der Kirche mithilfe dieser drei Grundpositionen erläutern.

### Kunst im Leben der Kirche

Im Leben der katholischen Kirche ist es die zweite Position gewesen, die wirksam geworden ist.<sup>8</sup> Auch wenn es auf der Ebene der Volksfrömmigkeit durchaus zur Anbetung von Bildern kam, so war dies

doch niemals die offizielle Position der katholischen Lehre. Bilder sind in einem gewissen Sinne ‚Mittel zum Zweck‘, sie sollen das Wort nicht ersetzen, sondern verstärken. Deshalb haben sie sich oftmals tiefer in unser Bewusstsein eingegraben als die theologische Lehre. Die Erschaffung des Menschen verbinden wir (mit allen Implikationen der Menschenebenbildlichkeit Gottes) nahezu exklusiv mit dem Bild von Michelangelo aus der Sixtinischen Kapelle, das Abendmahl ebenso umstandslos mit der Inszenierung von Leonardo da Vinci im Refektorium des Klosters Santa Maria delle Grazie in Mailand. Und diese Verbindung geht so weit, dass manche verfremdende Darstellungen von Leonardos Werk für einen Angriff auf den Glauben halten.

In der Zeit zwischen 800 und 1300 war nahezu jedes Bild ein religiöses Bild. Und es war kein Kunstwerk in dem Sinne, wie wir es heute kennen, sondern es war ein idealisierendes, die religiöse Idee verkörperndes Bild. Religion und künstlerische Visualisierung stimmten nahezu perfekt überein. Das hat natürlich auch etwas damit zu tun, dass die Künstler oftmals selbst Theologen waren oder doch wenigstens theologisch gebildet. Es ging den Urhebern der Werke nicht darum, Wirklichkeit abzubilden, auch nicht, wenn sie ein historisches Geschehen detailgetreu darstellten. Vielmehr trugen sie ihren Glauben in die Bilder ein. ▶

<sup>8</sup> Verdon, Timothy (2011): Kunst im Leben der Kirche. Eine 2000-jährige Beziehung: Schnell & Steiner.



Ein (freilich stark byzantinisch beeinflusstes) Bild wie das von Guido da Siena aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts enthält so gut wie nichts aus der biblischen Erzählung von der Geburt Christi, erzählt dafür umso mehr vom volkstümlichen Glauben. Weder Ochs und Esel noch die beiden Hebammen tauchen im biblischen Text auf, aber auch die Grotte als Geburtsort ist unbiblisch. Aber alle diese Bilddetails haben ihren Platz im Glauben der Gemeinde.

### Das Maß des Menschlichen: Giotto und seine Nachfolger



Giotto

Cimabue

Kurz vor dem Jahr 1300 geschieht in der Kunst etwas, dessen Folgen damals vielleicht gar nicht abzuschätzen waren und auch heute von vielen nicht richtig wahrgenommen wird: Die Kunst entdeckte das Maß des Menschlichen. Nicht mehr idealisierte Darstellungen des Religiösen, sondern Menschen aus dem Alltag bilden nun die Vorlage für die Kunst. Wenn Christus am Kreuz dargestellt wird, dann so, wie ein Mensch tatsächlich am Kreuz hängen würde.

Bei Giotto's Kreuzifix in Santa Maria Novella (1290–1300) wird das erkennbar: „In contrast to earlier representations of Christ on the Cross, such as those by his teacher Cimabue, Giotto emphasizes the earthly heaviness of the body: the head sinks deeply forward and the almost plump body sags. The human side of the Son of God is made clear.“<sup>9</sup>



Giotto ist der erste, aber nicht der einzige Künstler, der diesen Weg gegangen ist. Donatello und Brunelleschi werden sich 100 Jahre später ebenfalls beim Schaffen von Kreuzifixen darum streiten, was die zutreffenden Paradigmen für die neue Kunst sind: ob das Maß des Menschlichen der einfache Bauer (so Donatello) oder der schönste Mensch (so Brunelleschi) ist. Und Masaccio wird zeitgleich mit seinen Bildern in der Brancacci-Kapelle das Drama des Menschlichen anhand der Vertreibung aus dem Paradies Gestalt werden lassen.

So kann man in Florenz im Wechsel zwischen den drei Kirchen Santa Maria Novella (Giotto, Brunelleschi, Masaccio), Santa Croce (Cimabue, Giotto, Donatello) und Santa Maria del Carmine mit der Brancacci-Kapelle (Masaccio) den entscheidenden Wandel in der Geschichte der Kunst abschreiten.

In dieser Zeit wird der Grundstein gelegt, der schließlich zur Kunst der Moderne führt. Lange vor Humanismus und Reformation wird das Subjekt in der Kunst (und als Künstler) entdeckt.

### Ein Höhepunkt der Kunst

Die Mehrzahl der Kunstwerke, die wir in unserem Bildergedächtnis als bedeutende Kunstwerke gespeichert haben, stammt aus der Zeit zwischen 1450 und 1530, also aus der Epoche der Renaissance.<sup>10</sup> Das ausgehende 15. und beginnende 16. Jahrhundert versammelt eine Fülle großer Namen und bedeutender Werke (im Süden wie im Norden Europas): Gentile Bellini (1430–1507), Andrea Mantegna (1431–1506), Hans Memling (1433–1494), Hugo van der Goes (1440–1482), Sandro Botticelli (1445–1510), Hieronymus Bosch (1450–1516), Leonardo da Vinci (1452–1519), Albrecht Dürer (1471–1528), Lukas Cranach (1472–1553), Michelangelo (1475–1564) und Mathis Grünewald (1480–1528). Die Renaissance ist die Zeit, in der das



<sup>9</sup> [http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/g/giotto/z\\_panel/1crucifi/1crucifi.html&find=Crucifix](http://www.wga.hu/cgi-bin/highlight.cgi?file=html/g/giotto/z_panel/1crucifi/1crucifi.html&find=Crucifix)

<sup>10</sup> König, Eberhard (2007): Die großen Maler der italienischen Renaissance. 2 Bde. Potsdam: Ullmann.

moderne Künstlersubjekt entsteht, das dann später nicht mehr für bestimmte Auftraggeber Kunstwerke schafft, sondern die Weiterentwicklung der Kunst als autonome Aufgabe begreift. Auch wenn in dieser Zeit noch 2/3 aller Werke religiöse Themen haben, so zeichnet sich doch schon deutlich die ‚Verweltlichung‘ der Kunst ab. Das religiöse Thema ist zwar noch der Ausgangspunkt des künstlerischen Schaffens, aber es dient nun der Fortentwicklung der künstlerischen Arbeit. Und doch entstehen in dieser Zeit jene Werke, an die wir uns erinnern: die Erschaffung Adams in der Sixtinischen Kapelle und die skulpturale Darstellung Davids durch Michelangelo, das christusanaloge Selbstbildnis Dürers, das Abendmahl Leonardos, die Monsterwelt des Hieronymus Bosch, Botticellis Venus, Mantegnas Darstellung der Beweinung Christi in der Perspektive des Pathologen – alles Bilder, die in der Werbung und der Populärkultur der Gegenwart immer wiederkehren. Sie sind zu einer Art moderner Ikonen geworden.

## Theologie gewordene Kunst – Der Barock

In Reaktion auf die Reformation und die sich darin artikulierenden Fragen kommt es auch in der Kunst zu Veränderungen. Das Konzil von Trient (1545–1563) legt im Blick auf die Bilder fest, dass christliche Kunst nicht nur Objekt der Frömmigkeit sei, sondern auch die kirchliche Verkündigung unterstützen müsse. Aus diesem Grund dürfe sie nichts Ungewohntes, Profanes oder Unsittliches enthalten. Künstler des Manierismus und des Barock näherten daher ihre Kunst der Theologie an. So versuchte der manieristische Maler Jacopo Tintoretto (1518–



1594) auf dem Abendmahlsbild der Basilica San Giorgio Maggiore in Venedig höchst dramatisch den Moment der Wandlung darzustellen. Sein Bild simulierte dazu eine Seitenkapelle, in der gerade Jesu letztes Mahl stattfand.

Der Einfluss und die Bedeutung des Barockmalers Caravaggio (1571–1610) auf die weitere Geschichte der Kunst kann kaum überschätzt werden. Bei ihm kommt es wieder zu einer unmittelbaren Verbindung von Sakralem und Profanem, die Figuren, die seine Darstellungen biblischer Ereignisse füllen, stammen aus den einfachen Schichten des Volkes. Zugleich wird die Bilder-



zählung theatralisch und dramatisch, was durch den betonten Kontrast von Hell und Dunkel noch gesteigert wird. Bis in die populäre Kultur der Gegenwart hat das Auswirkungen (wenn etwa R.E.M. ihr Video zu „Losing my religion“ mit Re-Inszenierungen von Werken Caravaggios ausstattet). Zu den von Caravaggio beeinflussten Künstlern gehört auch Artemisia Gentileschi (1593–1653), eine der wenigen Künstlerinnen der älteren Kunstgeschichte.

Der Barock ist die letzte Annäherung von Bildender Kunst und christlicher Religion. Mit ihm geht aber zugleich ein Abschnitt der „Gottesgeschichte im Bild“ zu Ende.<sup>11</sup> Nachfolgende Versuche, religiöse Erzählungen ins Bild zu bringen, wirken merkwürdig kraftlos und konnten sich in der Bildenden Kunst nicht etablieren, wobei einige wenige Ausnahmen die Regel nur bestätigen. Der Weg der „christlichen Kunst“ hat sich in der Folge von der allgemeinen Kunstentwicklung abgekoppelt.<sup>12</sup>

## Die Moderne

1913 stellte der französische Schriftsteller Charles Peguy fest, „dass die Welt sich seit der Zeit Jesu Christi weniger verändert hat als in den letzten 30 Jahren“. Das ist vielleicht etwas übertrieben formuliert, fasst aber zumindest den subjektiven Eindruck der Menschen am Beginn des 20. Jahrhunderts gut zusammen. „Der Schock der Moderne“<sup>13</sup> ist in einem gewissen Sinne bis heute nicht bewältigt. Noch immer fällt es vielen ►



El Lissitzky: Schlagt die Weißen mit dem roten Keil, 1919

11 Schöne, Wolfgang (1957): Die Bildgeschichten der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst. In: Schöne / Kollwitz / Campenhausen (Hg.): Das Gottesbild im Abendland. Witten: Eckart-Verl., S. 7–56.

12 Schwebel, Horst (2002): Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts. München: Beck, C H.

13 Hughes, Robert (1981): Der Schock der Moderne. Kunst im Jahrhundert des Umbruchs. Düsseldorf: Econ.



Giuseppe Penone, *Idee di Pictra* (documenta, Kassel)

Menschen schwer, das, was mit der modernen Kunst an Veränderung in die Welt eintrat, zu begreifen und nachzuvollziehen. 100 Jahre ist es her, dass Marcel Duchamp mit seinen Ready-Mades – also zu Kunstwerken erklärten, fertig vorgefundenen industriellen Objekten – alles auf den Kopf stellte, was man bis dahin über Kunst dachte und als grundlegend für das Entstehen von Kunstwerken angesehen hatte. 75 Jahre ist es her, dass der Nationalsozialismus versuchte, in der Kunst das Rad der Geschichte zurückzudrehen und die Moderne (und insbesondere den Expressionismus) auszulöschen. Zwar ist der Streit um die Moderne Kunst nicht mehr so vehement wie im Deutschland der Nachkriegszeit, aber die Frage, ob es nicht einen elementaren „Verlust der Mitte“<sup>14</sup> gebe, wird (zumindest in der kirchlichen Diskussion<sup>15</sup>) immer noch gestellt.

Dabei hat die Moderne einen beeindruckenden kulturellen Reichtum und auch theologisch eine Erweiterung des Horizonts gebracht. Man hat das 20. Jahrhundert in der Ästhetik als eines

der „Verklärung des Gewöhnlichen“<sup>16</sup> genannt, eine Bewegung, die durchaus als dem Christentum affin verstanden werden kann („Denn auf die Niedrigkeit seiner Magd hat er geschaut ... er stürzt die Mächtigen vom Thron und erhöht die Niedrigen“). Wie überhaupt die vom Christentum initiierte Ästhetik des Hässlichen viel zum Verständnis der Kunst des 20. Jahrhunderts beiträgt.<sup>17</sup> Deutlich ist aber auch geworden, dass Kunst nicht mehr als Ausdruckskunst verstanden werden kann, sondern den Impuls vorgibt, an dem sich nun religiöse Deutung abarbeiten muss.

## Die Gegenwart der Kunst

Aktuell ist die Kunst ebenso religionsfern wie religionsgesättigt. Religionsfern insofern, als dass die sakrale Kunst in den Diskussionen des Betriebssystems Kunst überhaupt keine Rolle mehr spielt. Dieser Graben scheint dauerhaft unüberwindbar. Das liegt nicht daran, dass sich die Bildende Kunst nicht für das Religiöse interessiert, sondern eher daran, dass die Beispiele sakraler Kunst in der Kirche so unüberzeugend und uninspirierend sind.

Andererseits ist das, was seit Jahrtausenden Thema der Religionen ist, die Frage nach dem Sinn und der Bedeutung des Lebens, so aktuell wie lange nicht in der weltweiten Kunst. Wer etwa die Kunst der DOCUMENTA(13) des Jahres 2012 angeschaut hat, traf auf viele Fragestellungen, die auch im Rahmen der Religion bearbeitet werden: Wie gehen wir mit der Schöpfung um? Wie kann Bildungsgerechtigkeit in der ganzen Welt für Männer und Frauen hergestellt werden? Warum lassen wir unsere Lebenswelt von der Beschleunigung der Zeit diktieren? Endgültig hat sich die Kunst von der sakralen Funktion emanzipiert, um nun um so entschiedener die inhaltlichen Anliegen aufzugreifen.<sup>18</sup> Religionspädagogisch kann man diese Entwicklung als einzigartige Chance begreifen: Die Bildende Kunst der Gegenwart ist nicht mehr funktional im Sinne der Illustration biblischer Geschichte(n) zu verstehen, sondern als Verbündeter bei der Interpretation dieser Welt.<sup>19</sup>

ANDREAS MERTIN

14 Sedlmayr, Hans (1948): Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg: Müller. Vgl. dazu Wyss, Beat (1985): Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne. München: Matthes u. Seitz, S. 265ff.

15 Vgl. den „Appell an Seine Heiligkeit Papst Benedikt XVI. Für die Rückkehr zu einer wirklich katholischen sakralen Kunst“ aus dem Jahre 2009. <https://www.box.com/shared/edqicbfffpp> Dieser Appell führt die Kunst konsequenterweise in die Zeit vor Giotto zurück.

16 Danto, Arthur (1991): Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

17 Mertin, Andreas (2011): Wenn das Hässliche schön wird. Der (revolutionäre) Beitrag des Christentums zur Kunst. In: Paprotny, Thorsten (Hg.): Schönheit des Glaubens. Münster: LIT (Thomas-Morus-Impulse, 4), S. 137–151.

18 Vgl. Mertin, Andreas (2012): Ein theologischer Spaziergang über die DOCUMENTA(13), *tà katopt-rizómēna* 78, [www.theomag.de/78/index.htm](http://www.theomag.de/78/index.htm)

19 Mertin, Andreas; Wendt, Karin (2004): Mit zeitgenössischer Kunst unterrichten. Religion - Ethik - Philosophie: Vandenhoeck & Ruprecht.

# „Mystik“ in der Kunst des 20. Jahrhunderts

## Bildverweigerung im Bild

Spricht man von Bilderstreit und Bildfeindschaft, hat man vor allem Theologen vor Augen, die gegenüber bestimmten Erscheinungsformen des religiösen Bildes oder gegen das Bild überhaupt protestieren. Die Künstler stehen hierbei auf der Seite der Bildbejahung, sind also Objekt und Zielscheibe des bilderfeindlichen Protests. Im Nachfolgenden soll gezeigt werden, dass man auch in der Kunst selbst Bildfeindschaft antreffen kann, wobei – und das ist nahe liegend – der Protest gegen eine bestimmte Art der Verbildlichung im Medium Bild realisiert wird. Dies Phänomen, dass mithilfe eines Bildes eine bestimmte Bildhaftigkeit eliminiert und negiert wird, scheint mir parallel zu dem Phänomen, das man in der religiösen Sprache Mystik nennt. In der Weise der *via negationis* werden konkrete religiöse Inhalte (religiöse Bildvorstellungen) einer Einstellung geopfert, die jenseits solcher Vorstellungsgehalte ist.

## Mystik der Landschaft bei Caspar David Friedrich

Bereits Caspar David Friedrich (1774–1840) verzichtete auf die überkommene Ikonographie, um seine Religiosität an die Landschaft zu binden. Im Streit um das „Kreuz im Gebirge“, einem Altarbild, das der Graf von Thun-Hohenstein für seine Privatkapelle in Auftrag gegeben hatte, sagte der Kammerherr von Ramdohr, es sei „eine wahre Anmaßung, wenn die Landschaftsmalerei sich in die Kirchen schleichen und auf die Altäre kriechen will.“<sup>1</sup> Von Ramdohr hatte gespürt, dass hier etwas Neues im Entstehen war, das in seiner Konsequenz das Verhältnis von Religion und Kunst nahezu umkehren könnte.

Zum einen hat die christliche Ikonographie mit ihren heiligen Gestalten ihre Verbindlichkeit als Thema von Kunstwerken eingebüßt. Zum anderen begegnen uns bei Caspar David Friedrich Landschaften, die ohne religiöse Kategorien gar nicht deutbar sind. Das bezieht sich auf den „Morgen im Riesengebirge“ (1811) wie den „Wanderer über dem Nebelmeer“ (1818), den „Mönch am Meer“ (1809/10) und die Ruinen- und Meereslandschaften. Öfter wurde auf die Nähe von Friedrich zu dem Theologen Schleiermacher hingewiesen, der Religion als „Anschauung des Universums“ und „Sinn und Geschmack für das Unendliche“ begriff.<sup>2</sup> Bei Friedrich wie bei Schleiermacher wird die Subjektivität, genauer: das religiöse Gefühl, zum Dreh- und Angelpunkt für das Verstehen der menschlichen Vereinigungssehnsucht mit dem Göttlichen; sie verdeutlicht die Einsamkeit und Fremdheit des Ichs angesichts der übermächtigen und unfassbaren Unendlichkeit.



Charakteristikum von Mystik im religiösen Sinne ist die Reduktion von Religion auf die Subjektivität, auf das Gefühl, den Seelenfunken (*scintilla*) des Meisters Eckehart. Das kritische Moment der mystischen Reduktion richtet sich gegen die Religion als dogmatisches Lehrgebilde, als ethisches System, ebenso wie gegen Religion als Institution und Ritual. – Damit ist der Begriff Mystik noch nicht umfassend definiert, gleichwohl ist sein Movens erfasst.

## Jenseits der Wirklichkeit? (Die Wege von Marc und Kandinsky)

Die von der Romantik ausgehende Linie ließe sich im 19. Jahrhundert in Europa und in den Vereinigten Staaten an einigen Stellen verfolgen. Dem braucht an dieser Stelle nicht nachgegangen zu werden.<sup>3</sup> Machen wir gleich einen Sprung ins 20. Jahrhundert, zumal sich hier das Problem in besonderer Weise zuspitzt. ►

<sup>1</sup> Jens Christian Jensen, Caspar David Friedrich. Leben und Werk, 6. Auflage. Köln 1983, S. 101.

<sup>2</sup> F. D. Schleiermacher, Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern, 1799, neu: Hamburg 1958, S. 29, 31 u. ö.

<sup>3</sup> Vgl. Robert Rosenblum, Modern Painting and the northern romantic tradition, dt. München 1981.



Ich denke insbesondere an die Künstler des Blauen Reiters. Bei Franz Marc, der sich am Ende seiner Schulzeit für die Kunst statt für die Theologie entschied, lässt sich in seinen Werken eine Entwicklung feststellen, die mit dem Weg des Mystikers vergleichbar ist: „Der unfrome Mensch, der mich umgab (vor allem der männliche), erregte meine wahren Gefühle nicht, während das unberührte Lebensgefühl des Tieres alles Gute in mir erklingen ließ. Und vom Tier weg leitete mich ein Instinkt zum Abstrakten, das mich noch mehr erregte; zum zweiten Gesicht, das ganz irdisch-unzeitlich ist und in dem das Lebensgefühl ganz rein klingt. Ich empfand schon früh den Menschen als hässlich; das Tier schien mir schöner, reiner; aber auch an ihm entdeckte ich so viel Gefühlswidriges und Hässliches, sodass meine Darstellungen instinktiv, aus einem inneren Zwang, immer schematischer, abstrakter wurden. Bäume, Blumen, Erde, alles zeigte mir mit jedem Jahr mehr hässliche, gefühlswidrige Seiten, bis mir erst jetzt plötzlich die Hässlichkeit der Natur, ihre Unreinheit voll zum Bewusstsein kam.“<sup>4</sup> Bei Franz Marc lässt sich eine Bewegung vom Menschen weg zum Tier aufzeigen, die in einer Art kosmischer Harmonie im Sinne des Einklangs von Natur und Tier zur Darstellung kommt. Aber auch diese Phase bleibt Zwischenstation angesichts des Weges zu einer Abstraktion, bei der auch die Naturform des Tiers überwunden wird. Der Weg zur >Reinheit< führt dazu, einen Bereich ausfindig zu machen, der neben und jenseits der Wirklichkeit liegt.

Da Marc bereits 1917 bei Verdun fiel, war es nicht ihm, sondern vor allem Wassily Kandinsky vorbehalten, die neue transnaturale Ästhetik zu vertreten. Das Abstrakt-Bildnerische ist nach Kandinsky ein eigener Bereich, eine eigene Welt neben der Natur.

Hier einzudringen bedeutet im Idealfall, die umgebende Wirklichkeit zu verlassen und für Augenblicke in einen Bereich des >Paradieses< vorzudringen, das in der Wirklichkeit so nicht vorfindlich ist. Bewusst spricht Kandinsky vom „Geistigen in der Kunst.“<sup>5</sup> Seine Apologie der gegenstandsfreien Kunst nimmt Züge des Prophetischen an.

Kandinsky vertritt in Theorie und Praxis eine Kunstanschauung, deren Ziel als Transnaturalisierung beschrieben werden könnte: Das geistige Prinzip wird vom Natürlichen abgetrennt und ihm entgegengestellt. Paul Klee, ebenfalls ein Künstler des Blauen Reiters, ist in seiner Theorie und seinem Kunstschaffen eher an einer Integration von Kunst und Natur interessiert. >Nach der Natur< zu arbeiten, lehnt auch er ab, aber der Künstler sollte das in ihm Schöpferische zur Geltung bringen und >wie die Natur< arbeiten.<sup>6</sup> Der Künstler wird mit einem Baum verglichen, dessen Wurzeln in die Tiefen des Erdreiches reichen. Die Geisteshaltung, die Klee vertritt, ließe sich Panentheismus nennen.

### Tendenz zum Absoluten (Mondrian, Malewitsch)

Für Piet Mondrian wiederum gilt: „Um dem Geistigen in der Kunst näher zu kommen, wird man so wenig wie möglich von der Realität Gebrauch machen.“<sup>7</sup> Betrachtet man seine auf Vertikalen und Horizontalen und reine Farben reduzierten Bilder, so mag in Vergessenheit geraten, dass Mondrian in der Vertikalen das Männliche und in der Horizontalen das Weibliche sah und die Bildharmonie mit dem Gegensatz und Zusammenspiel der Geschlechter in Verbindung brachte. Diese an ein >Natürliches< erinnernde Rückbindung des Werkes darf jedoch nicht überinterpretiert werden. Obgleich sich Mondrian der natürlichen Polaritäten bewusst ist, strebt er letztlich danach, einen Bereich aufzuzeigen, in welchem die Gegensätze irdischer Wirklichkeit in einer anderen Harmonie aufgehoben und damit zum Verschwinden gebracht werden. Bei einem solchen Weg spricht man in der Mystik von der via purgativa, einem Weg stufenweiser Entweltlichung, dem die con-templatio folgt: das reine Schauen ohne Worte. Mondrian jedenfalls will zu einem Punkt des Ausgleiches kommen, der jenseits der Gegensätze steht.



Quadrat auf schwarzem Grund (1918)? Nicht mehr Harmonie, der Ausgleich von einem Etwas – wie bei Mondrian – ist das

Stehen wir bei Mondrian gleichsam >vor dem Tor< zum Absoluten, so ist Kasimir Malewitsch durch dieses Tor bereits hindurchgeschritten. Ist eine noch weitergehende Reduktion vorstellbar als Malewitschs schwarzes Quadrat auf weißem Grund (1913/15) oder der schwarze Kreis auf weißem Grund oder das weiße

4 Franz Marc, Brief an Maria 12.04.1915, zit. nach Klaus Lankheit, Franz Marc, Berlin 1950, S. 137/138.

5 Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, München 1912.

6 Paul Klee, Das bildnerische Denken, Basel-Stuttgart 1956.

7 Zit. nach Friedhelm Fischer, „Zur Symbolik des Geistigen in der modernen Kunst“; in Kunst und Kirche, Darmstadt-Linz 1985/2, S. 103.

Ziel, sondern die Annihilation, die Annäherung an das Nichts. Gott, Geist, das Nichts und die Gegenstandslosigkeit werden in den Selbstäußerungen Malewitschs zu nahezu austauschbaren Begriffen: „Gott der Geistige und Gott der Gegenständliche werden aufgehen in der Einheit der Gegenstandslosigkeit.“<sup>8</sup> Zu Recht fragt der Mainzer Kunsthistoriker Friedhelm Fischer, ein großer Kenner dieser Epoche: „Jene forcierte Beschäftigung mit dem Geistigen, die Konzentration auf Askese und Katharsis, die Verdächtigung und schließlich Elimination jeder Nicht-Identität, dient dies alles wirklich einem künstlerischen Begriff? Oder haben hier Philosophie und Mystik einen Sieg auf fremdem Felde davongetragen?“<sup>9</sup>

Ganz gleich, wie man die Frage von Fischer beantwortet, man wird nicht bestreiten können, dass bei diesen keineswegs unbedeutenden Künstlern Kunst in die Nähe zur Religion tritt und zu einer ernst zu nehmenden Konkurrentin wird. Die Konkurrenz kommt nicht etwa dadurch zustande, dass die Kunst konkrete religiöse Vorstellungsgehalte aufgriffe. Vielmehr beschreibt in unseren Beispielen die Kunst den umgekehrten Weg. Sie ergreift die Position des Bilderfeinds, sie wird puristisch. Die Vorstellung des >Reinwerdens< und der Reinigung, die mit dem lateinischen Adjektiv „purus“ verbundenen Wortgebilde, gehörten der religiösen Sprache an, bevor sie in der Sprache der Kunst wirksam wurden.

## Spiritualität in der Abstraktion

Stehen wir mit Mondrian – und vor allem mit Malewitschs „schwarzem Quadrat“ – am Ende eines Reduktionsweges, über den hinaus keine Weiterentwicklung mehr vorstellbar wäre?

### a. Barnett Newmann (1905–1970)

Ohne die Spur im Einzelnen zu verfolgen, muss man generell daran festhalten, dass diese Form von Radikalität Nachfolger fand, die die Prinzipien ihrer Vorläufer aufgriffen und gleichwohl neue Bilder schufen. Um es auf eine einfache Formel zu bringen, könnte man sagen: Die konstruktivistisch-reduktionistische Kunst Europas wurde nach dem Zweiten Weltkrieg in den USA aufgegriffen und auf große Bildformate gebracht. Das konstruktivistisch-reduktionistische Konzept ist zwar geblieben, aber die Reduktion – bis hin zur Leere – war an übergroße Formate gebunden, die sparsam in den Raum gestellt wurden, sodass der Betrachter diesen Bildern wie auf keine immanente Funktion bezogenen Gegenständen begegnete. Bei Barnett Newmans Bild „Wer hat Angst vor Rot – Gelb – Blau?“ werden die Farben Mondrians aufgegriffen. Indem allerdings in Newmans Streifenbild diese drei Farben als überdimensionierte Streifen vorkommen, wird die Begegnung mit dem Bild mit der Kategorie des Erhabenen verbunden. In *The Sublime Is Now* (1948) schreibt Newmann: „Statt >Kathedralen< aus Christus, aus dem Menschen oder dem >Leben< zu bauen, erschaffen wir sie aus uns selbst, aus unseren eigenen Gefühlen. Das Bild, das wir hervorbringen, ist das in sich selbst gültige der Offenbarung,

wirklich und konkret, und jeder, der es ohne die nostalgische Brille der Geschichte betrachtet, wird es verstehen können.“<sup>10</sup> In der Art der Beschreibung erinnert dies an Caspar David Friedrich, der in seinen religiösen Landschaften dem eigenen Fühlen gegenüber aller Tradition den Primat zuwies, und natürlich wieder an Malewitsch, für den das Kunstwerk ebenfalls zu einer Art >Offenbarung< wurde.

Die Nähe zum Religiösen ist bei Barnett Newman keineswegs interpretatorische Willkür. Sehr bedeutend wurde ein Zyklus von 14 Bildern, bei denen lediglich schwarze und weiße Streifen auf einer ungründerten Leinwand zu sehen sind. Es heißt „14 Stationen des Kreuzes“ (1958–1966). Der Titel des Gesamtwerkes und die Zahl der einzelnen Bilder, nämlich 14, machen deutlich, dass hier bewusst eine Verbindung zum katholischen Ritus der Kreuzwegstationen hergestellt wird. Über die Entstehung schreibt Newman: „Von Anfang an empfand ich, dass die Bilder ein bedeutendes Thema hatten, und während ich an ihnen arbeitete, wurde mir klar, dass die Bilder mein Verständnis der Passion beinhalteten. Und wie die Passion keine Reihe von Anekdoten darstellt, sondern ein einziges Geschehen verkörpert, so stellen auch diese 14 Bilder, obwohl jedes einzelne in seiner Unmittelbarkeit ganz und für sich ist, alle zusammen eine vollständige Aussage über einen einzigen Gegenstand dar.“<sup>11</sup>

Gewiss wird man nicht Newmans Zyklus in direkter Weise mit den Bildern in Verbindung bringen, die der Katholik beim Abschreiten des Kreuzweges sieht. Das Christologische wurde bei Newman eliminiert, ebenfalls jegliches Narrative; selbst die Anknüpfung an ein menschliches Antlitz – wie bei Jawlensky – wurde nicht mehr vorgenommen. Das Kunstwerk war in der Bildentstehung das Erste, die Konnotation „Kreuzweg“ ergab sich in der Folge. Das Unaussprechliche und Nichtdarstellbare jener Momente, in denen sich die Sinnfrage stellt, wird in diesem Werk anvisiert.

### b. Mark Rothko (1903–1970)

Eine religiöse Interpretation erfuhr ebenfalls das Werk von Mark Rothko. Rothkos Bilder sind wie große Tore, vor denen man steht und in die man eindringen könnte. Farblich erfolgt eine Reduktion auf meist zwei Grundfarben, die nahe beieinander sind (etwa Braun und Grau oder zwei verschiedene Wertigkeiten von Rot). Lässt man sich auf diese Bilder ein, gelangt man in einen Bereich des Vagen, wo die umgebende Wirklichkeit ausgeblendet ist und auch das betrachtende Ich in einen Zustand von Entpersonalisierung tritt. Alles verschwimmt und verliert seine Identität. Der Betrachter wird in einen Bereich hineingezogen, den er nicht mehr fassen und definieren kann. Man könnte von einem Bereich des Nahe-dem-Nichts, des Unbestimmbaren, oft von einem Bereich des Dunklen sprechen. Am 27. Februar 1971 wurde in Houston in Texas eigens für Bilder von Rothko eine Kapelle gebaut, deren einziges Ziel es ist, Menschen verschiedener Religionen und Konfessionen zu einer gemeinsamen Meditation hinzuführen; eine Meditation ohne ein immanent zu fassendes Etwas. ▶

8 Ibid., S. 104.

9 Ibid.

10 Zit. nach: Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1980, S. 274.

11 Ibid.

### c. Mark Tobey (1890–1976) und Gotthard Graubner (1930 geb.)

Einige Künstler, für die solche Bildreduktionen charakteristisch sind, geben auch im Künstlerkommentar zu verstehen, welcher geistige Zustand mit diesen Bildern verbunden ist. Mark Tobey informelles Auflösen der Bildfläche steht im Zusammenhang mit Begegnungen mit der Bahai-Religion und mit dem Geist des Zen. Von seiner Begegnung mit dem Zen schreibt er: „Aber ich habe dort das empfangen, was ich den kalligraphischen Impuls nenne, der meiner Arbeit neue Dimensionen erschlossen hat. So konnte ich das Rauschen und den Wirrwarr der großen Städte malen, das Sich-Verflechten der Lichter und die Ströme der Menschen, die in die Maschen dieses Netzes verstrickt sind.“<sup>12</sup> All dies, was er erlebt, will er freilich in dieser Weise durchdringen, dass statt des Narrativen einzig das *Panta rhei*, das Strömen und Fließen, dargestellt wird: Das Eine wird verstanden als das Undarstellbare und Unfassbare, dem aber gleichwohl Bewegung und Dynamik innewohnt.

Vom Zen geprägt ist ebenfalls der Düsseldorfer Maler Gotthard Graubner, dessen monochrome „Kissenbilder“ eine einzige Farbe in verschiedener Dichte und Tiefe und verschiedenen Übergängen enthalten, sodass der Betrachter – losgelöst von der Alltagswelt – in einen Bereich eindringt, wo man scheinbar dem Nichts begegnet, das aber nicht das Nichts des Todes ist, sondern ein mit Dynamik und Potenzialität aufgeladenes Nichts.

### d. Radikale Malerei

Bei den bisher genannten Künstlern scheint mir der Hinweis auf die religiöse Dimension zur Erklärung des Werkes durchaus angemessen. Man wird diesen Künstlern ihre Ernsthaftigkeit nicht abstreiten können. Gleichwohl steht in Frage, ob man eine jegliche Reduktion auf wenige Bildbestandteile, auf Grundfarben oder Grundflächen, als mystisch oder metaphysisch ausdeuten sollte. Robert Ryman, ein Maler weißer Bilder, wehrte sich gegen eine metaphysische Interpretation seines Weiß. Aber wäre Ryman mit einer rein materialistischen Interpretation seines Weiß einverstanden? Was würde bleiben, wenn wir uns – ohne Aura – auf eine rein materialistische Interpretation – „weiß ist weiß“ – einlassen würden?

Die neue Tendenz zu einer „radikalen Malerei“, die auch in den USA gegenwärtig wirksam ist,<sup>13</sup> legt in ihrer Theorie einen gewissen Wert auf die Feststellung, dass das Bild nichts als ein Bild, die Fläche nichts als Fläche und die Farbe nichts als Farbe sein will. So abweisend gegenüber Ideenhaftem ein solcher Anspruch auch auftritt, so kann er – bis in die Wortwahl hinein – seine Ursprünge nicht verleugnen. Werfen wir den Begriff *Mystik* in die Diskussion, so ist es gerade die Tendenz von *Mystik*, einen Punkt zu erreichen, bei dem nichts, absolut nichts, das sich sprachlich ausdrücken ließe, mehr assoziierbar wäre. Diese Künstler stehen in der Konsequenz und Folge eines mystischen Bewusstseins, allerdings bezogen auf das Visuelle. Man könnte auch den Begriff der Bilderfeindschaft (*Ikonoklasmus*) heranziehen, wenn man darunter versteht, dass durch die Präsenz solcher radikaler Bilder in ihrer Absolutheit sämtliches Weltbildhaftes abgewehrt werden soll. Der Angriff geht nicht allein gegen das Figürliche, das Narrative, sondern gegen die Form überhaupt, insofern sie Begrenzung von etwas sein könnte, das

unbegrenzt ist. Die Deutung der sogenannten „radikalen Malerei“ als *Mystik* scheint mir nach wie vor angemessen. Vor allem dann, wenn man die neuen Bilder der radikalen Malerei in einen größeren Geschichtszusammenhang stellt und auch – was wir jetzt nicht getan haben – ähnliche Tendenzen in Japan und Korea vergleichend miteinbezieht. Der Satz von Franz Marc „Eine *Mystik* erwachte in den Seelen“<sup>14</sup> ist nicht nur auf ihn selbst und die Meister des Blauen Reiters beschränkt, sondern bis in die Gegenwart hinein zu verfolgen.

### Visuelle *Mystik* als Ersatzreligion?

Das Bemerkenswerte an diesen Beobachtungen liegt darin, dass in der Kunst des 20. Jahrhunderts die Tendenz zur *Mystik* eine nicht zu unterschätzende Rolle einnimmt. Freilich trifft dies nicht auf alle Erscheinungsformen der Kunst dieses Jahrhunderts zu; Picasso beispielsweise und viele andere lassen sich unter diesen Begriff nicht subsumieren. Man könnte auch nicht von der Haupttendenz der Gegenwartskunst sprechen, wohl aber von einer wichtigen Tendenz.

Es ist nun zu fragen, wie eine solche Tendenz zur *Mystik*, wie wir sie bei der Gegenwartskunst beobachtet haben, religionswissenschaftlich einzuordnen wäre. Ist man der Meinung, bei Ausdrucksformen der Kunst etwas über die Tiefenstruktur der Gegenwartskultur zu erfahren, dann ist diese Beobachtung äußerst wichtig. Man müsste nämlich konstatieren, dass in der Tiefenschicht der Kultur die religiöse Dimension – wenn auch in einer Negativform – eine bedeutende Rolle spielt. Diese Aussage wäre dann nicht die Aussage dieser oder jener Religionsgemeinschaft, sondern wäre das Ergebnis aufgrund von Beobachtungen, die sich an der Gegenwartskunst, an einem >fremden Medium< also, orientieren. Religion im Medium der Kunst ist für die klassischen Institutionen, die Religion verwalten, wesensmäßig eine Herausforderung. Gelingt es den althergebrachten religiösen Institutionen nicht mehr, das Bedürfnis nach *Mystik* und *Metaphysik* im eigenen Lehrsystem abzudecken, hat dies nämlich kein Vakuum zur Folge, sondern eine Orientierung an anderer Stelle, an der Kunst zum Beispiel.

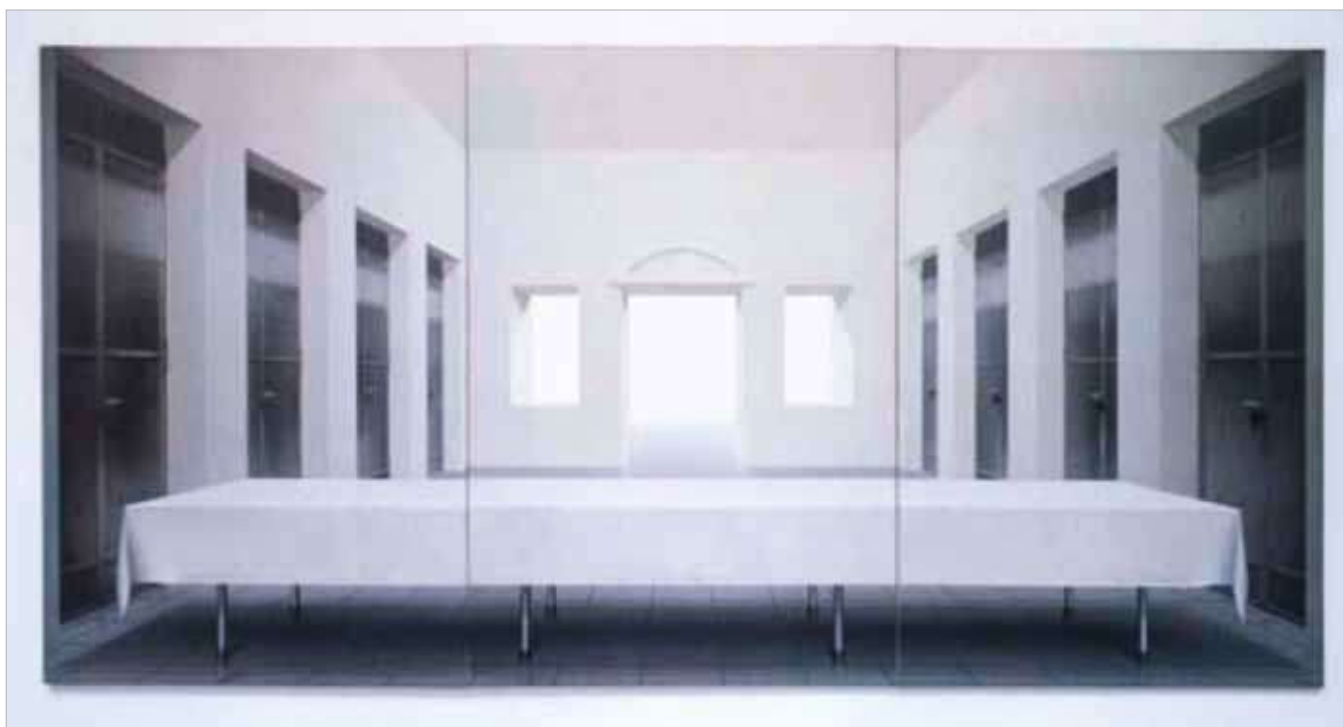
Bedenken wir des Weiteren, dass die Museumsbauten, die diesseits und jenseits des Atlantiks in die Höhe schießen, vielfach Kultstätten gleichen und darin die Nachfolge der Kathedralen einnehmen, so lässt sich auch an der Art und Weise, wie Kunst an diesen „sakralen“ Orten erfahren wird, erneut die enge Verbindung von Kunst und Religion verdeutlichen. Wo in der Kunst die *Mystik* relevant wird und wo die Museen zu Kultstätten werden, muss schließlich die Frage gestellt werden: Wird die Kunst nunmehr zur Ersatzreligion?

Im ersten Fall wird man die Kunst als Surrogat verstehen für eine Sache, die anderweitig – nämlich in den religiösen Institutionen – grundsätzlich besser abgedeckt wird. Im zweiten Falle würde man von einer Art Erbschaft reden, insofern Funktionen, die in den religiösen Gemeinschaften einst verankert waren, an eine andere kulturelle Instanz, nämlich an die Kunst, übergegangen wären. In diesem Falle ginge es nicht um vorübergehenden Ersatz, sondern um Ablösung. Eine Herausforderung sind beide Positionen zumal.

12 Ibid., S. 297.

13 Kunstforum international, Band 88: Radikale Malerei, Köln 1987.

14 Zit. nach Lankheit, Franz Marc, S. 135.



VG Bild-Kunst, Bonn 2012

## „Mystik in Weiß“ – Das Abendmahl von Ben Willikens

Die aufregende Frage, ob, wie und bis zu welchem Punkt Kunst die Rolle der Religion wahrnehmen kann, sei einer anderen Untersuchung vorbehalten. In diesem Zusammenhang mag es genügen, die Fragestellung überhaupt einmal zur Kenntnis zu nehmen. Der Weg der Negation konkreter Bildvorstellungen lässt sich am „Abendmahl“ von Ben Willikens (1939 geb.) klassisch vergegenwärtigen. Willikens nahm Leonardos „Abendmahl“ im Refektorium von Santa Maria delle Grazie in Mailand zum Ausgangspunkt eines dreiteiligen Acryl-Gemäldes. Jesus und die Jünger wurden weggelassen, während die Raumperspektive beibehalten wurde. So blickt man in einen kahlen Fliesenraum mit einer langen horizontal ausgebreiteten Tafel. Die glatte weiße Decke und die Stahlbeine mit Gummipfüßen verstärken den Eindruck von Leere und Kälte. Wo an den Längsseiten bei Leonardo Gobelins anzutreffen waren, gewahrt man graue verschlossene Stahltüren, wie man sie etwa in Gefängnissen oder Fabriken antrifft. Grau als Farbe des Asphalts und des Straßenstaubs kehrt auf mannigfache Weise wieder – auch dies ein Kontrast zu Leonardos personen-, gesten- und farbenreichem Bild.

Begegnet man diesem Bild in der für Vorträge und Ausstellungseröffnungen vorgesehenen Halle im Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt, wird man in den Sog einer totalen, „gnadenlosen“, Kälte und Leere offenbarenden Perspektive hineingezogen. Die Erinnerung an Leonardo, die bei diesem Vorgang als Kontrastkonnotation freilich vorhanden bleibt, verstärkt diesen Effekt. Hat man sich jedoch bis zu diesem Punkt auf Willikens Bild eingelassen, wird man alsbald einen Umschlag wahrnehmen. Denn der Blick führt durch die mit einem Kreissegment zentral platzierte Tür und die beiden Fensteröffnungen in einen zweiten Raum, der erfüllt ist von gleißendem weißem

Licht. Dieses Weiß, das den hinteren Raum undefinierbar macht, erscheint als eigene dynamische Potenz, die über Tür und Fensterdurchbrüche Licht von hinten nach vorne bringt. So bekommt der Betrachter, der sich auf die Tristesse der grauen Leere eingelassen hat, schließlich als „Belohnung fürs Standhalten“ Anteil an der von hinten nach vorn dringenden Emanation des Lichts. Nimmt man die Zeichnungen und die verschiedenen Entwürfe zum „Abendmahl“ hinzu, so begegnet man jedesmal einer anderen Raum-Lichtkonstellation. Das Licht wird zum Medium einer transzendenten Potenz, welche die kargen, kahlen Räume auf neue Weise definiert. Mehrere Bilder von Willikens, nebeneinander gesehen, lassen die „Offenbarung von Licht“ innerhalb der bedrohlichen symmetrischen Graukonstellations geradezu als zentrales Thema des Künstlers erscheinen. Der Weg der Entbildlichung hätte letztlich zur Enthüllung von Licht als dem Positivum schlechthin geführt. Aber freilich kann nur der dies erleben, der sich vorher dem leeren Tisch im kalten Grau des Raumes optisch ausgesetzt hat.

Begründet man in der Theologie das Bilderverbot mit der Unverfügbarkeit Gottes gegenüber menschlichen Vorstellungsgehalten, die den Platz des Transzendenten mit ihren Konkretismen versperren, so ist der Kampf gegen die Vorstellungsgehalte im Bereich der bildenden Kunst nicht weniger heftig. Auch hier, bei Mondrian, Malewitsch, Newman, Rothko, Willikens u. a., geht es um eine Negation angesichts eines Mehr, das andernfalls nicht erkennbar geblieben wäre. Kunst nähert sich einem Grenzwert, wo sie über die Verneinung, über die *via purgativa*, zur *contemplatio* kommt. Die *unio mystica* jedoch als die „weiselose Weise“ hätte keine Farbe mehr.

HORST SCHWEBEL

# „Das habe ich so noch nicht gesehen“

## Zum Umgang mit Bildern der Kunst in religiösen Lernprozessen

### Bild und Bildung

„Bin im Bilde!“ Diese Redewendung gebraucht, wer Bescheid weiß, wer sich über eine Sachlage, ein Problem informiert hat, wer „durchblickt“ und deshalb jetzt mitreden, handeln, entscheiden kann. „Bild“ wird in diesem Zusammenhang dann nicht als Werk verstanden, als Skulptur oder als zweidimensionales Tafelbild oder gar als vervielfältigtes Abbild, sondern in der laut Grimm'schem Wörterbuch „allerhäufigsten“ Weise, nämlich als „eine bloße Vorstellung,  $\text{ιδέα}$ , die wir uns in Gedanken machen, die wir uns einbilden“. Die eigentümliche Verknüpfung des Begriffs „Bild“ mit zwei doch sehr unterschiedlichen Bereichen hat auf der einen Seite etwas zu tun mit dem Gestalthaften sowohl des Bildes/Abbildes als auch der Idee, von der man ja sagt, sie nehme Gestalt an, wenn sie sich konkretisiert. Auf der anderen Seite hat sie zu tun mit dem Gewordensein von Bild/Abbild und Idee, beide werden gebildet, bilden sich heraus. Auffällig ist allerdings in diesem Zusammenhang, dass in unserem Kulturkreis eine eher statische Vorstellung vom „Bild“ herrscht, das gerahmt an der Wand hängt oder als Skulptur auf dem Sockel steht, das erst spät das Laufen lernte und dann auch sofort den Namen änderte und jetzt „Film“ heißt. Demgegenüber birgt die Redewendung „im Bilde sein“ eine deutliche Dynamik, ein Potenzial der Veränderung des Standpunkts und des Wechsels der Perspektive. Dynamik, Veränderung, Entwicklung, prinzipielle Unabschließbarkeit sind auch im Begriff der „Bildung“ enthalten. „Gebildet werden“, „sich bilden“ und „gebildet sein“ sind zweiseitige, offene Prozesse zwischen Personen oder zwischen Person und Sache und last but not least – denn schließlich wird das Wortfeld bei Meister Eckhart genuin theologisch entfaltet – zwischen Gott und Mensch.<sup>1</sup> Diese Zweiseitigkeit und Dynamik vollzieht sich nicht immer harmonisch, vielmehr sind Reibung an der Sache und aneinander, auch Widerstand, Misslingen, gar Scheitern konstitutiv für Bildungsprozesse aller Art. Erst in einem solchen offenen Beziehungsgefüge von Annäherung und Distanzierung, von Entwicklung und Veränderung erweisen sich Bildungsprozesse auch als subjektorientierte Prozesse, als auf Aneignung statt auf bloße Vermittlung zielende Prozesse. Bildung in diesem Sinne ist ein auf Individuation und Weltverstehen gleichermaßen ausgerichtetes Geschehen. Gilt das eigentlich auch für den bildenden Umgang mit der bildenden Kunst? Und gilt das im Besonderen für den religionspädagogischen Umgang mit der bildenden Kunst? Der folgende Beitrag möchte am Beispiel der Problematik des Gottesbildes dieser Frage nachgehen.

### „Nicht sollst du dir ein Bild machen – mach' dir lieber gleich viele!“

Das biblische Bilderverbot (Ex 20,4 u.ö.) wird von vielen Kindern und Jugendlichen (und nicht wenigen Erwachsenen) als striktes

und eindeutiges Verbot einer bildkünstlerischen Betätigung gelesen. Dabei ist aber zu beachten, dass dieses Verbot im Zusammenhang der Zehn Gebote zunächst einmal als eine Art „Ausführungsbestimmung“ zum zentralen Fremdgötterverbot zu lesen ist. Israel wird ermahnt, die Exklusivität des Bundes mit seinem Gott Jahwe zu wahren und die Anfertigung und Verehrung von Kultstatuen der anderen altorientalischen Göttinnen und Götter zu unterlassen. Erst in der späteren deuteronomischen Erläuterung der Zehn Gebote wird darauf verwiesen, dass der Gott Israels sich am Berg Horeb „in keinerlei Gestalt“ gezeigt, vielmehr „aus dem Feuer heraus“ gesprochen habe (Dtn 4,15). Eindringlich entfaltet der Text, dass die Wirklichkeit dieses Gottes alles Gestalthafte übersteigt. Jedes materielle Bild Gottes verfehlt seine Einzigartigkeit, seine Unverfügbarkeit, seine Herrlichkeit ( $\text{kabod}/\text{δοξα}$ ). Aber im Grunde gilt dieser (theologische) Vorbehalt auch für jede Rede über Gott, für jede metaphorische Annäherung, für jede Imagination: Ist denn eigentlich die biblische Rede von Gott als einem wütenden Kriegsherrn, einem eifersüchtigen Ehemann, einer Schutz gebenden Henne, einer umsichtigen Hausfrau, einer betörenden Geliebten und einem leidenschaftlichen Geliebten überhaupt angemessen? Unter welchen Umständen? Gibt es Grenzen? Und wo liegen sie? Relativität und Relationalität aller Gottesbilder geraten so in den Blick. Dass Menschen von Gott nur reden können auf dem Hintergrund ihrer geschichtlichen, sozialen und persönlichen Erfahrungen ist Grundvoraussetzung aller biblischen Gottesrede. Dass damit aber nicht alles, schon gar nicht Letztes über Gott gesagt ist, bezeugt nicht zuletzt die Vielfalt, auch die Widersprüchlichkeit dieser Erzähltraditionen.

Dem Bilderverbot kommt an dieser Stelle eine theologische „Wächterfunktion“<sup>2</sup> zu, es bildet ein unhintergebares Kriterium der Theo-Logie, der (notwendig immer unabgeschlossen und ästhetisch je zu aktualisierenden) Rede von Gott. Die christliche Tradition hat diesen biblischen Bildvorbehalten in ihrer langen Geschichte, die auch eine christliche Kunstgeschichte beinhaltet, im Großen und Ganzen stets Rechnung getragen. Sie hat zum einen sehr strenge Vorgaben zum kultischen Umgang mit den Bildern formuliert, die sicherstellen sollen, dass nicht das Bild an sich verehrt wird und somit magisch-numinos missverstanden wird, sondern die darauf verweisen, dass die Verehrung des Bildes immer eine Verehrung des Abgebildeten ist (2. Konzil von Nizza 787). Darüber hinaus betont die christliche Bildgeschichte durch ihre Vielgestaltigkeit und gerade auch in ihren Widersprüchen und Brüchen die grundsätzliche Uneinholbarkeit Gottes im Bild und durch das Bild. Sie erweist sich gerade in ihrer Überfülle an positiven Beispielen als ein Stück negativer Theologie, als Bildvorbehalt durch Bildangebot, ja sogar im Letzten durch die Präsentation immer anderer Formen der Repräsentation als Hüterin des Mysteriums der realen Präsenz, als Markierung der bleibenden Alterität des ganz Anderen. In diesem Sinne dimensionieren das biblische Bilderverbot und seine

1 Stefan Brembeck, Der Begriff der Bildung bei Meister Eckhart, Passau 1998 (Diss.).

2 Christoph Dohmen, Religion gegen Kunst? Liegen die Anfänge der Kunstfeind-

lichkeit in der Bibel? In: Ders./Thomas Sternberg (Hg.), ... kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch, Würzburg 2 1987, 11–23, 22.

christliche Adaption auch heutige religiöse Lernprozesse. Tun sie das wirklich?

### Was es im Umgang mit Bildern der Kunst zu lernen gibt: sehen

Svenja: „Ich sehe da den Gott, wie er die Tiere macht.“

Matthias: „Quatsch, das ist doch nicht Gott. Das ist Jesus. Ich weiß das, weil meine Oma hat ein Bild von Jesus, da sieht der genauso aus.“

Svenja: „Macht der da auch Tiere?“

Matthias: „Nee, der steht da bloß so 'rum.“

Eine Bildbeschreibung führt in der Gruppe von Grundschulkindern, die ein Bild aus der Kinderbibel<sup>3</sup> anschaut, zum Konflikt. Gezeigt wird die Erschaffung der Tiere aus dem spätmittelalterlichen Altarbild von Meister Bertram. Der Schöpfergott in der Gestalt Jesu Christi – mit Kreuznimbus und typischer Haar- und Bartracht – wendet sich segnend den Land- und Wassertieren zu, die vor einem Goldgrund an beiden Seiten des hochrechteckigen Bildes erscheinen. Den erläuternden Hinweis, dass die Menschen früher Gottvater, den Schöpfergott, nicht gemalt haben, wohl aber an seiner Stelle Christus, das „Ebenbild des unsichtbaren Gottes“ (Kol 1,15), nehmen die Kinder als Information entgegen. Das erscheint ihnen gut begründet und nachvollziehbar. Bei der weiteren sorgfältigen Beschreibung aller Tiere fallen ihnen dann aber noch mehrere seltsame Dinge auf: Wilde Tiere und Haustiere werden zusammen gezeigt, Raubtiere und Beutetiere. Der Wolf hat das Lamm schon blutig gebissen. Das ist ja gar kein friedliches Paradiesbild! Diese Beobachtung führt zu der Frage, was Gott/Jesu Christus da eigentlich tut. „Macht“ er wirklich die Tiere? Die Handhaltung wird als „mahnender Zeigefinger“ gedeutet. Gott möchte, dass alle Frieden halten. Einen Vorschein darauf gibt es schon in diesem Bild mit Ochs und Esel, den prominenten Krippentieren, die auch die meisten Kinder dieser Gruppe kennen: „Weihnachten soll ja auch immer Frieden sein.“

Im Umgang mit Bildern der Kunst wird die Wahrnehmungskompetenz gefördert, die im Kontext eines kompetenzorientierten Religionsunterrichts zusammen mit der Deutungs- und Urteilskompetenz sowie der Ausdrucks- und Handlungskompetenz einen allgemein-fachlichen Kompetenzrahmen bildet, innerhalb dessen die inhaltlichen Kompetenzen erworben und entwickelt werden. Die Wahrnehmungskompetenz erstreckt sich im Horizont des Umgangs mit Kunst nicht lediglich auf die



bloße „Inhaltsangabe“ durch das Erkennen und Benennen des Motivs, vielmehr wird im Kontext einer methodisch reflektierten Bilderschließung, die sich dem Bildgehalt durch die Analyse der je spezifischen Bildgestalt nähern will, der Zugang zu übergreifenden religiösen und existenziellen Fragestellungen eröffnet.<sup>4</sup> Dabei gerät auch Überraschendes in den Blick, das sich nicht selten als das Wesentliche erweist. So wird im vorgestellten Beispiel nicht einfach nur Schöpfung thematisiert, sondern durch die ikonographische Verknüpfung mit dem Thema der Inkarnation mittels Wolf und Lamm, Ochs und Esel die Erlösungsbedürftigkeit der ganzen Schöpfung thematisiert. Eine derartig am konkreten Beispiel visuell differenzierte Auseinandersetzung

mit dem Woraufhin des Schöpfungs-handelns Gottes relativiert dann auch den kindlichen Artifizialismus des „Machens“ der Tiere und führt bereits an ein Verständnis des fortwährenden Schöpfungswirkens Gottes durch den Segensgestus heran: „Er begrüßt die neuen Tiere und redet ihnen gut zu, damit sie Frieden halten.“

Schülerinnen und Schüler erwerben eine religiös und theologisch sensible Wahrnehmungskompetenz in diesem Sinne auf unterschiedlichen Niveaustufen und in unterschiedlichen Anforderungsbereichen, also nicht „auf einen Schlag“ und nicht „umfassend“. Das ist wichtig zu bedenken angesichts komplexer kunstwissenschaftlicher und theologiegeschichtlicher Deutungen der Werke bildenden Kunst, die Lehrerinnen und Lehrer oft auf die vermeintlich „leichtere“ religiöse Gebrauchsgrafik zugreifen lassen. Im oben genannten Beispiel beschreiben die Grundschul-kinder nicht umfassend, aber im

Wortsinn elementar den wesentlichen Bildbestand (Anforderungsbereich „Wiedergeben“). Sie stellen mit Bezug auf das Aussehen der Gottesgestalt und die Krippentiere anfanghaft Verknüpfungen mit schon Gesehenem und Erlerntem her (Anforderungsbereich „Zusammenhänge herstellen“) und sie artikulieren im Blick auf den im Bild ausgemachten „Friedensgruß“ eine ihnen gemäße theologische Deutung des Bildes (Anforderungsbereich „Reflektieren und Beurteilen“). Damit ist das spätmittelalterliche Tafelbild nicht „am Ende“, aber es ist durchaus angemessen erfasst. Spannend wäre es, es in Klasse 8 oder 9 noch einmal hervorzuholen, nun die gesamte Sonntagsseite des Wandelaltars anzuschauen mit ihrem Zueinander von Weltgeschichte und Heilsgeschichte und der Frage, wie das Böse in die Welt kommt und wie Gott sich dazu verhält. Und die Hinzuziehung der dieser speziellen Ikonographie zugrunde liegenden Quellen – die Logostheologie des Johannesevangeliums in einer typisch mittelalterlichen Färbung im Zusammenhang mit der Sächsischen

3 Rainer Oberthür, Die Bibel für Kinder und alle im Haus. Mit Bildern der Kunst ausgewählt und gedeutet von Rita Burrichter, München 6 2009; Rainer Oberthür/Rita Burrichter, Die Bibel für Kinder und alle im Haus. Eine Arbeitshilfe mit

32 Farbfolien, München 2007.

4 Rita Burrichter, Mit Bildern der Kunst arbeiten, in: Ludwig Rendle (Hg.), Ganzheitliche Methoden im Religionsunterricht, Neuausgabe, München 2 2008, 218–229.

Weltchronik des 13. Jhd. – wäre auch eine gute Denkübung für die Weiterentwicklung einer theologiegeschichtlich sensiblen Wahrnehmungskompetenz im Kurs „Gotteslehre“ der Oberstufe.<sup>5</sup>

### Was es im Umgang mit Bildern der Kunst zu lernen gibt: verstehen und urteilen

Die Begegnung mit Werken der christlichen Kunstgeschichte ist Begegnung mit zugleich Vertrautem und Fremdem. Durchaus vertraut sind manche Themen und Motive, aber längst nicht alle. Fremd erscheinen vor allem die zeitlich weit zurückliegenden Deutungen und Auslegungen von Glaubensüberzeugungen und Gottesvorstellungen. Gott als alter Mann mit einem langen weißen Bart, als strenger Richter mit dem gezückten Schwert, als Blitze schleudernder Rächer – die Frage ist berechtigt, ob die Vorstellungen der Vergangenheit überhaupt hilfreich sein können für eine aktuelle, gegenwartsorientierte Reflexion des Glaubens. Dabei erweist sich der Bildvergleich als hilfreich, um die

chrischen Buchstaben XP in einer dreifachen goldenen Kreisform als Symbol der Trinität. Der Durchmesser dieses Kreises wird gebildet durch die ebenfalls dreifach gesetzten griechischen Buchstaben ΑΩ, die auf Anfang und Ende verweisen. Um die Kreisformen sind zwölf Tauben angeordnet, symbolische Verweise auf die zwölf Stämme Israels, auf die zwölf Apostel und damit auf alle Gläubigen, die durch diese deutliche Zuordnung zu der zentralen Kreisform in den „Nahbereich Gottes“ geraten. Den Hintergrund dieses Motivs bildet ein tiefblauer Grund, in den Sterne eingebracht sind: Das Gottessymbol mitsamt seiner Heilswirkung ist so in den Kosmos eingeschrieben. Die Bildform wahrt strikt die jüdisch-christliche Zurückhaltung bezüglich eines Bildes des unsichtbaren Gottes. In seiner Abstraktheit, irrealen Räumlichkeit und dennoch kosmologischen Weitung kommt es auch modernen Gottesvorstellungen nahe und wird von Kindern und Jugendlichen als angemessen und nachvollziehbar empfunden: „Gott strahlt aus in die Welt“. Dennoch bleiben gerade angesichts dieser Plausibilität offene Fragen: Warum ist denn dann eine Dreiteilung nötig und wie ist sie eigent-



Pluralität der Glaubensüberzeugungen und Gottesvorstellungen schon in der Vergangenheit in den Blick zu bekommen. Angesichts der bildlichen Vielfalt relativiert sich auch manche populäre Zuspitzung im Urteil über die Gottesvorstellungen unserer Vorgängerinnen und Vorgänger im Glauben!

So zeigt ein Deckenmosaik im Baptisterium von Albenga, das Ende des 5. Jhd. entstand, das Christusmonogramm, die grie-



lich zu verstehen? Als Entfaltung des Göttlichen aus einem Zentrum heraus? Als Abstufung göttlicher „Dichte“ von innen nach außen? Als Zusammengesetztes, als ineinandergeschachtelte verschiedene Gottheiten? Von wem oder von was reden wir eigentlich, wenn wir „Im Namen des Vaters und des Sohnes und des Heiligen Geistes“ sagen? Was haben die göttlichen Personen je miteinander zu tun und was wir je mit ihnen? Das scheinbar einfache Symbol gibt zahlreiche Fragen auf.

<sup>5</sup> Religionsdidaktisch hilfreiche Bildbeispiele und Erläuterungen zur Problematik der Darstellung Gottes bei: Günter Lange, Bilder zum Glauben, München 2002,

49–67; Thomas Menges, Ein Bild des unsichtbaren Gottes? In: Katechetische Blätter 129, 2004, 169–173.

Demgegenüber erscheint die figürliche Trinitätsdarstellung aus dem mittelalterlichen Landgrafenpsalter<sup>6</sup> zunächst viel einfacher, dafür aber vielen Betrachterinnen und Betrachtern unangemessen anthropomorph und religiös problematisch, wenn nicht gar abstoßend. In einer Mandorla, gerahmt von den vier Evangelistensymbolen, erscheint Gottvater auf einem Thron sitzend und hält vor sich das Kreuz mit dem toten Jesus Christus. Zwischen beiden erscheint in Gestalt der Taube der Heilige Geist. „Das ist doch sadistisch, den eigenen Sohn zu opfern.“ Bei genauerem Zusehens wird aber auch hier durch entsprechende Bildformen (Kreuznimbus, Bart- und Haartracht) deutlich, dass die Gestalt Gottvaters Christus selbst ist, nämlich in der bildgeschichtlich überlieferten Gestalt des byzantinischen Pantokrators, des Herrschers über das All. Es ist also derselbe, der herrscht in Ewigkeit und der am Kreuz leidet und stirbt. Aber auch hier: Wie ist das zu denken? Als zeitliche Abfolge? Erst tut er das, dann tut er das? Und warum überhaupt der Tod am Kreuz? Als Genugtuung für sich selbst? Was soll das denn? Und kann Gott überhaupt sterben? Oder war er nur scheintot? Angesichts des mittelalterlichen sogenannten Gnadenstuhls brechen nicht nur die mittelalterlichen Fragen zur Sühnetheologie und Satisfaktionstheorie des Anselm von Canterbury auf, sondern – wie auch schon beim spätantiken Mosaik – wird angesichts des bildlichen „Denkvorschlags“ die gesamte trinitätstheologische Fragestellung mit ihren nicht zuletzt auch existenziellen Abgründen aufgeworfen. Im Blick auf den Erwerb theologischer und religiöser Deutungs- und Urteilskompetenz spielt der Umgang mit Werken der bildenden Kunst eine mäeutische Rolle. Als komplexe visuelle „Gebilde“ konfrontieren uns diese Werke nachdrücklich, gelegentlich provokativ mit den Ideen, Vorstellungen, Deutungen einer Epoche, einer Gruppe, einer Region und stellen dabei unsere Ideen, Vorstellungen, Deutungen mitsamt ihren epochalen, gruppenspezifischen und regionalen Ausprägungen durchaus infrage. In den Blick gerät also die je zeit- und kontextspezifische Ausprägung von Glaube, Religion, Kirche, aber auch die Bedingtheit und kontextuelle Geprägtheit des je eigenen, individuellen Verstehens und Urteilens. Im Kontext des ästhetischen Lernens betrifft diese Konfrontation nicht einfach nur die kognitiv-sachliche Kenntnisaufnahme. Vielmehr erfolgt vermehrt der ästhetischen Gestalt und in Auseinandersetzung mit ihr immer auch die Befragung des eigenen Verstehens und die Prüfung des eigenen Urteils: Bilder als Denkvorschläge und als Glaubensvorschläge.

## Was es im Umgang mit Bildern der Kunst zu lernen gibt: Ausdruck

Denk- und Glaubensvorschläge wollen angeeignet, realisiert, umgesetzt werden. Im Horizont eines kompetenzorientierten Religionsunterrichts zielt dies auf den Erwerb und die Entwicklung des eigenen religiösen Ausdrucksvermögens und auf die Anregung und Motivation zu entsprechendem Handeln. Das Methodenspektrum des Religionsunterrichts kennt zahlreiche Anregungen zu kreativen Umsetzungen religiöser Fragestellungen. Gerade auch im Blick auf Werke der bildenden Kunst

fehlt es nicht an Vorschlägen zu Ausarbeitung, Umarbeitung, Verfremdung und Nachvollzug.<sup>7</sup> Dass bei allen methodischen Zugängen der Anspruch des Kunstwerks als *medium sui generis* mit einem eigenen Deutungsanspruch und einem je spezifischen Gehalt zu bedenken ist und sich von daher rein dekorative und assoziative Zurichtungen verbieten, darauf wird in bilddidaktischen Zusammenhängen immer wieder hingewiesen.

Werke der bildenden Kunst als Ausgangspunkte des Erwerbs von Ausdruckskompetenz geben in ihrer Struktur als ästhetische Objekte nicht die Ausdrucksmittel und -formen vor, wohl aber die Richtungen und die Haltungen einer Suche nach dem eigenen Ausdruck. Das soll am folgenden Beispiel erläutert werden. Das Bildobjekt „Drei Jurakreuze“ aus dem Jahr 1962 von Joseph Beuys<sup>8</sup> besteht aus sieben roh zusammengefügt Holzlatten, die mit einer weißen Gipschicht so lasiert sind, dass die unbehandelte Oberfläche des Holzes sichtbar bleibt. Darauf sind drei aufgeschnittene Weißblechdosen montiert, die von links nach rechts sich weiter öffnende „Kreuzformen“ bilden. Die mittlere entspricht unseren Sehgewohnheiten sicher am stärksten, aber im Zuge der Leserichtung wird aufgrund der Reihung auch die einfach nur geglättete Dose mit dem nach oben wegstrebenden Deckel als „Kreuz“ gelesen.



VG Bild-Kunst, Bonn 2012 sowie Stiftung Museum Schloss Moyland

Das Ganze wirkt roh, ungefügt, wenig künstlerisch. Aber im Zueinander von Material, Verarbeitung und Betitelung lassen sich elementare Bildzeichen und inhaltlich weiterführende Verweise finden. Dass Beuys sich auf das christliche Kreuz bezieht, liegt aufgrund der Form, der Dreizahl und des Titels nahe. Der Titel enthält darüber hinaus aber eine weitere Anspielung: Das Objekt mit seiner Gipsnatur auf Holzgrund bezieht sich auf die mitteleuropäischen Jura-Gebirge, die vornehmlich aus weißen Muschelkalken bestehen. Kein abbildlicher, wohl aber ein materieller Realismus! Darüber hinaus bezeichnet der Begriff „Jura“ nicht nur die geologische Formation, sondern auch das dazugehörige Erdzeitalter, das mittlere Mesozoikum (251–65 Mio. v. Chr.), die Zeit der Dinosaurier und des Archäopteryx. Die Kreuze werden als „Jurakreuze“ gleichsam zurückdatiert in die vorchristliche Zeit, ja, in die Zeit vor Erscheinung des Menschen. Die Bezugnahme auf das christliche Kreuz erfährt damit eine für Joseph Beuys charakteristische kosmologische und trinitätstheologische Weitung im Blick auf die Lehre von der Präexistenz des Logos (Konzil von Ephesos 431). Das Bildobjekt zielt aber nicht einfach auf eine Illustration solcher Zusammenhänge in der Gotteslehre, sondern eröffnet und befragt sie zugleich. Indem Beuys Weißblechdosen wählt, wie sie für die Verpackung von Lebensmitteln üblich sind, und indem er diese in unterschiedlichen Zuständen der Öffnung und Entfaltung vorzeigt, befragt er im Horizont der ihm eigenen Material- und Zeichensprache das Zentralsymbol des Christentums, ja das Christentum selbst

6 Enthalten in: Kunststücke ReliReal 5/6/7. 36 Folien mit Begleitheft, München 2003.

7 Zum Beispiel in den Werken von Margarete Luise Goecke-Seischab.

8 Enthalten in: Bilder der Kunst für den Religionsunterricht. 36 Folien und ein Begleitheft, München 2000.

sehr nachdrücklich: Ist es Energieträger, Lebens-Mittel für die Welt? Öffnet und entfaltet es sich in Raum und Zeit? Oder rostet es still vor sich wie einige Stellen dieses Bildes? Bei alledem hält das Bildobjekt in seiner schroffen Materialität solche Interpretationsansätze immer auch auf Distanz, es bleibt: Weißblech auf Holz, eigenwertig in seiner optischen, haptischen, formalen Qualität. Aber genau an dieser Stelle können ästhetische Eigenproduktionen von Schülerinnen und Schülern anknüpfen: Etwa durch das Verfassen von „Dinosaurierpsalmen“, die ein Lob der Schöpfung vor der Erscheinung des Menschen singen. Durch Christusbriefe, die fragen, warum er nicht früher gekommen ist, was mit den Menschen ist, die vor der Menschwerdung Gottes gelebt haben. Durch Materialbilder, die dem Gegensatz von „unscheinbar“, „alltäglich“ und „besonders“, „bedeutungsvoll“ nachgehen und die Kriterien dieser Unterscheidung aus „göttlicher“ und „menschlicher“ Perspektive prüfen.

9 Die deutschen Bischöfe, Die bildende Kraft des Religionsunterrichts, Bonn 1996, 62.

## „Das habe ich so noch nicht gesehen“

Die Begegnung mit Werken der bildenden Kunst ist für viele Kinder und Jugendliche auch und gerade in Zeiten der multimedialen Bilderflut ungewohnt und ungeübt. Insbesondere die Bilder der christlichen Kunstgeschichte erweisen sich dabei gelegentlich als Einblicke in ganz fremde Welten, deren Erkundung ganz Anderes zu Tage bringt: am Bild, an der Schülerin, am Schüler, an Gott. Aber auch in einem bilderprobten Religionsunterricht bringt der Umgang mit Werken der Kunst immer wieder Neues, Überraschendes hervor. Darüber hinaus ist der Umgang mit der Vielfalt der Bilderwelt stets neu Einübung in den systematischen Perspektivwechsel, Auseinandersetzung mit der eigenen Perspektivität und den Perspektiven der anderen, Angebot zur Perspektivübernahme, die den Religionsunterricht fundamental bestimmen.<sup>9</sup>

RITA BURRICHTER

(Dieser Artikel ist zuerst in der Zeitschrift „impulse“ 2/2010 des Erzbistums Köln erschienen; wir danken für die freundliche Genehmigung zum Abdruck.)

# Die Seminarkirche des Priesterseminars Hildesheim

## Eine Schulkirche für heute

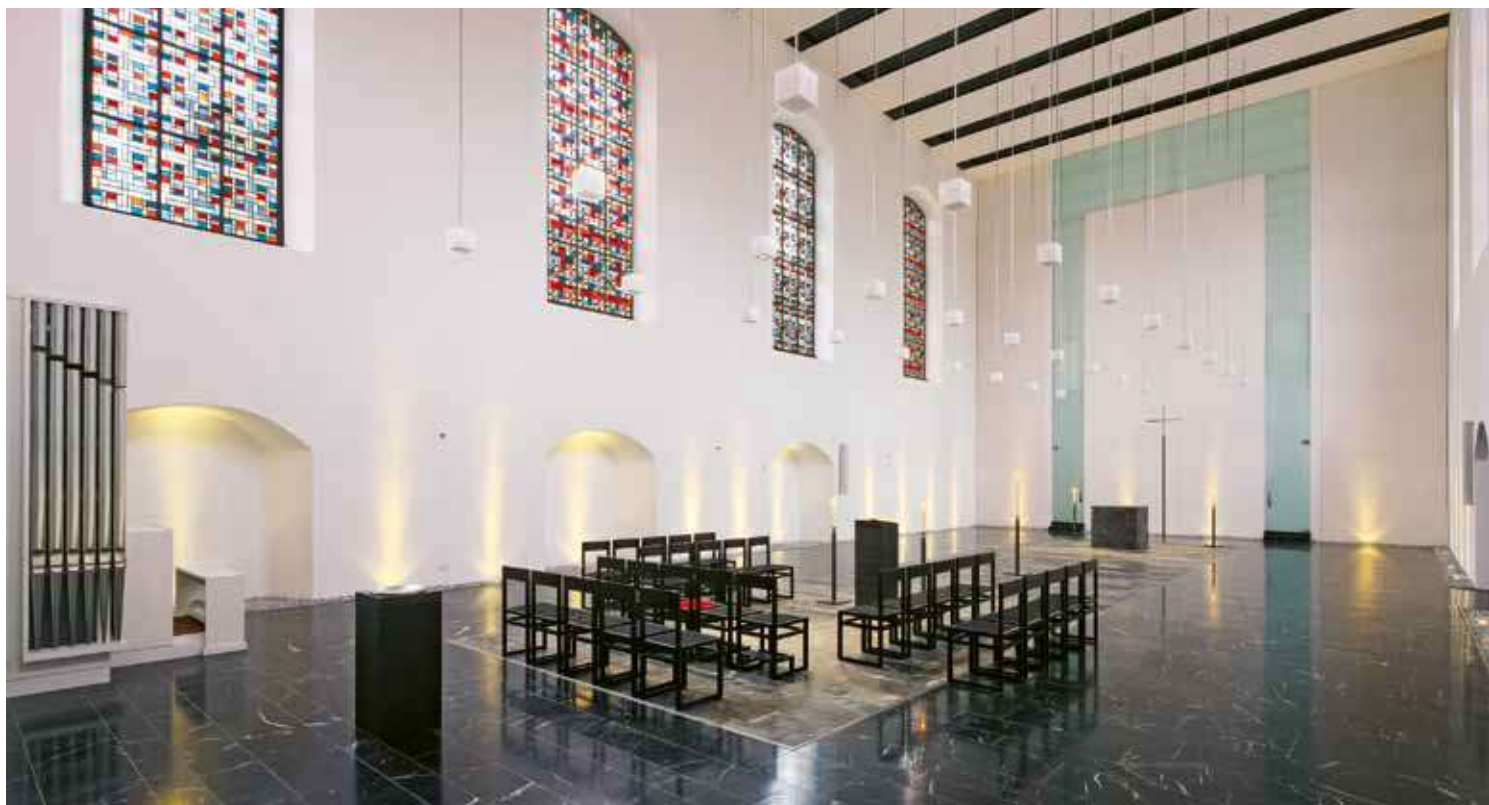
Die Seminarkirche ist nach ihrer viel beachteten Umgestaltung ein gerne aufgesuchter Ort gottesdienstlicher Versammlung und Feier, auch für die Schülerinnen und Schülern der umliegenden Schulen. Dort können sie Kirche erleben und gestalten. Hier wird Feier eingeübt. Wege des Glaubens werden beschritten. Früher Morgen. Eine Schulklasse betritt in den Raum. Heute wird das Wort Gottes gefeiert. Die Stühle stehen im Kreis um den Ambo; die Hälfte der Kirche ist abgedunkelt. Es braucht nicht allzu viel Anstrengung, dass die Schüler ruhig werden. Der Raum selbst lädt dazu ein. „Ich komme manchmal spontan, wenn ich mit einer Klasse beten will. Hier geht es leichter, weil wir uns sammeln können.“ So sagt es mir eine Lehrkraft. Der alte Kirchenraum hatte Bänke in klassischer Aufstellung. Gottesdienstliches Geschehen und Gemeinde waren räumlich und erfahrbar getrennt. Bei der Neugestaltung ergaben sich besondere Gestaltungsspielräume, aber auch Herausforderungen: Der Kirchenraum sollte neben der Eucharistiefeyer eine Vielzahl anderer Gottesdienstformen, vor allem Wort-Gottes-Feiern, ermöglichen. Unterschiedlich große Gruppen bis zu 50 Personen sollten sich auf vielfältige Weise im Raum versammeln und bewegen. Der neu zu gestaltende Raum der Seminarkirche – als barocke Klosterkirche gebaut, im Krieg vollständig ausgebrannt und im sachlichen Nachkriegsstil aufgebaut, jetzt aber renovierungsbedürftig – musste diesen neuen Gegebenheiten angepasst werden. Dies ist nun geschehen. Das liturgische Geschehen findet heute auf einer Ebene statt. Alle sind in die gemeinsame Feier einbezogen. Das liturgische Konzept veränderte sich durch den Raum: Die Feier mit einer großen Schüलगemeinde ist nicht mehr möglich; die Feier findet im personalen Miteinander statt. Die Gemeinde versammelt sich als Volk Gottes.

## Den Kirchenraum erfahren

Das Raumkonzept weist eine betonte Axialität auf, die sich vom Eingang über den Kirchenraum bis hin zur dahinter liegenden Sakramentskapelle erstreckt. Auf der Hauptachse befinden sich alle liturgischen Orte: Am Eingang steht eine Stele mit Weihwasser als Ort der Taufferinnerung. Sichtbar im Raum steht der Ambo. Um den Ambo herum stehen Stühle, sodass dort ein eigens gestalteter Ort der Feier besteht. Diese Stühle können bewegt werden und auf die Bedürfnisse der Feiernden und die Gottesdienstform hin ausgerichtet werden. Im vorderen Drittel der Kirche steht der Altar frei im Raum. Alle stehen während der eucharistischen Feier im Kreis. Der ursprüngliche Chor wurde abgetrennt, um dem Kirchenraum mehr Geschlossenheit zu geben und einen Raum der Anbetung und – wie es das Konzil vorsieht – zur Aufbewahrung des Allerheiligsten zu schaffen. Raum, Feier und gemeindliche Versammlung greifen ineinander. Aus dem Raumkonzept ergibt sich ein Weg christlichen Lebens, der auch katechetische Möglichkeiten bietet: Ich komme aus dem Alltag, darf Kind Gottes sein, höre Gottes Wort, feiere das Geheimnis des Glaubens, suche das Heilige auf. Stationen des Glaubens werden sprichwörtlich begangen.

## Miteinander gefeierte Liturgie

„Die Kirche hat die Heiligen Schriften immer verehrt wie den Herrenleib selbst.“ (Dei Verbum 21) Altar und Ambo bilden die beiden Brennpunkte, der Tisch des Wortes und der Tisch des Brotes werden gedeckt. Um den Ambo herum versammelt sich



Photographie: Manfred Zimmermann

die Gemeinde zur Feier des Wortes Gottes, anschließend gehen die Gläubigen in Prozession zum Altar, um dort miteinander zu beten oder Eucharistie zu feiern.

Wenn eine Schulklasse sich im Halbkreis um den Ambo versammelt, dann richtet sie sich aufeinander und auf das Wort aus. Alle schauen sich an. Ein Gebet lädt ein. Alle üben sich im Hören. Alle schauen auf das WORT. Alle öffnen sich auf die eine Mitte hin – das verkündete Wort selbst schließt den Kreis. Die Begegnung mit Gottes Wort und dem Anderen gehören zusammen. Das ist für Schüler ungewöhnlich, doch der Gottesdienst gewinnt für sie an Gestalt und Kraft. Liturgie ist Feier, sie ist Geschehen und nicht passiver Vollzug. Die Feiernden öffnen sich für das Geheimnis des Glaubens.

### Gottes-Dienst: offen und schlicht

Die Seminarkirche ist nüchtern und schlicht, fast bildlos. Nichts lenkt ab. Der Raum ist klar, in Schwarz und Weiß gehalten. Man konzentriert sich auf das Wesentliche, ist eingeladen, stille zu werden und durchzuatmen. Nur wenige Gegenstände sind zu sehen: Die aufgeschlagene Bibel, das Osterlicht, der Altar werden zum wahrnehmbaren Zeichen des Glaubens. Ist die Osterkerze in der Mitte des Raumes entzündet, so beherrscht sie mit ihrem Licht den gesamten Kirchenraum. Wird die Bibel auf dem Ambo geöffnet, so ist sie das Buch in der Kirche überhaupt. Ist der Altar bereitet und die Gemeinde um ihn versammelt, so ist er das Zentrum. Die Leere des Raumes ist Voraussetzung für Fülle, die sich je neu ereignen kann. Die Leere lädt dazu ein, durch eigene Zeichen und persönliche Gegenwart die Kirche zu füllen. Der Kirchenraum in seiner klaren Gestalt ermöglicht und unterstützt die Feier der Liturgie, er hat etwas Sammelndes und weist auf das Mysterium.

Die Fenster nun bringen buntes Licht in den Raum. Wie die farbigen Fenster von oben das Mehr des Lebens zum Leuchten bringen, gleichsam Fenster zur Ewigkeit hin sind, wird von unten der Lebensraum durch die Feiernden selbst gefüllt. Sie bringen ihre Buntheit und ihr Leben in den Raum, sie hören das Wort und geben der Stille Klang, nähren sich vom Brot und geben ihren Glauben weiter.

„Früher habe ich die Gottesdienste bei Euch abgesehen“, hat mir einmal ein Schüler gesagt. „Heute geht das nicht mehr. Aber ich komme lieber hierher.“ Es braucht Eingewöhnung und bewusste Gestaltung, damit Feier gelingt. So wird ein neuer Raum zur Chance, Gott heute zu begegnen.

PETER ABEL

