

Kunst aus religionspädagogischer Perspektive

VON
Michael Meyer-Blanck

Abstract

Der Beitrag ordnet nach einigen Bemerkungen zur Bedeutung der beiden Schulfächer Kunsterziehung und Religionslehre (1.), Kunst und Religion einander grundsätzlich zu (2.): Zunächst ist dabei das künstlerische Handeln, als welches auch das Unterrichten verstanden werden kann, vom Kunstwerk zu unterscheiden, bevor im Anschluss an Schleiermachers Ästhetik Wahrnehmung, Besinnung und Ausdruck einander zugeordnet werden. Danach werden (3.) ein hierarchisches, ein symbolisches und ein systemisches Verständnis der Zuordnung von Kunst und Glaube / Theologie unterschieden, wobei für das systemische Verständnis plädiert wird. Der Aufsatz schließt mit einigen bildungstheoretischen Überlegungen zur ästhetischen Erziehung (4.).

1. Zeichnen, Zeichen, Zeigen: Zur Einführung

In der griechischen Sprache ist es wie im ersten Schuljahr: Schreiben und Malen werden mit demselben Wort bezeichnet – mit „grafein“. Ursprünglich meinte dies das „Einritzen“; und als die Erstklässler noch die Schiefertafel benutzten, war das auch sinnlich zu erfahren: Zeichnend und schreibend, Widerstände überwindend, lernt der Mensch darstellend verstehen. Später dann kann er die Erde beschreiben – als Geograph; oder er kann die Welt in Zeichen bringen – als Grafiker; oder er kann den Menschen und die Welt, vermittelt über zeichengebende Apparate, beschreiben, mit der Elektroenzephalographie oder mit dem Oszillographen.

Die Aufgabe von Bildungsprozessen ist es, die verschiedenen Arten des Beschreibens zu erschließen, verstehbar und kritisierbar zu machen, oder ganz kurz mit dem Wortspiel: *Schule heißt, Zeichnen und Zeichen zeigen*. Kunst und Religion haben darin ihr Spezifikum, dass sie diesen Zusammenhang, der in allen Fächern und Weltzugängen gegeben ist, ins Zentrum stellen, indem sie ihn selbst thematisch werden lassen. Religion und Kunst sind die beiden Weltzugänge, die sich in Zeichen und im Zeichnen erschöpfen. Diese Selbstbeschränkung ist ihrer beider Stärke. Religion und Kunst sind diejenigen Darstellungen und Deutungen der Welt, die nichts anderes beabsichtigen, als den Vorgang des Deutens selbst thematisch werden zu lassen. Das geschieht etwa schon in einem didaktisch so alltäglichen Vorgang wie dem Deuten verschiedener Christusbilder, die das historische Missverständnis von Jesusdarstellungen überwinden helfen¹ und in der Klarstellung, dass es im Alten Testament gar kein Bilderverbot gibt, sondern ein Kultbildverbot.²

Die Diskussionen um die „Autonomie der Kunst“ im Verhältnis zur Kirche und zur Religion können wir in diesem Zusammenhang ruhig in den Hintergrund treten lassen. Denn zum einen ist die Frage grundsätzlich geklärt – Kirche und Kunst haben sich seit 1800 voneinander getrennt und stehen gegenwärtig kaum mehr in einem Heteronomie-Autonomie-Verhältnis. Zwar gibt es gelegentlich Ignoranz – auf beiden Seiten;³ aber grundsätzlich handelt es sich um einen möglichen Dialog verschiedener Partner unter dem Vorzeichen wechselseitiger Impulse – statt verkraampfter Abgrenzung, idealistischer Vereinnahmung oder überkommener Illusionen. Friedhelm Menekes, der bekannte Priester und Ausstellungsmacher und bis 2008 Leiter der

¹ Vgl. LANGE 1987, 66.

² Vgl. DOHMEN 1985, 276f.

³ Vgl. SCHWEBEL 2002, 192 zu Baselitz in Luttrum.

Kunststation an St. Peter in Köln, brachte es schon 1997 klipp und klar auf die Formel: „Für das Verhältnis von Kunst und Religion heißt das: Das ist kaputt und auch nicht mehr umkehrbar.“⁴ Gemeint ist mit diesem Abgesang die Kunst als Illustration kirchlicher Bekenntnisse. Kunst und Religion begegnen sich von deutlich verschiedenen Ausgangspunkten. Seit etwa 200 Jahren versteht sich die Kunst nicht mehr als Abbild und in der Regel auch nicht als Vorbild, sondern als in Freiheit bildend. Immerhin seit einigen Jahrzehnten versteht sich auch die kirchlich verfasste Religion nicht mehr als Auftraggeberin, sondern als Gesprächspartnerin der Kunst, und gerade dafür steht das Werk von Mennekes, durch den viele Künstler ihre Kreativität ins Gespräch mit liturgischer Zeichensprache bringen konnten.

Noch einmal ganz anders ist es in der Schule: Hier verbinden sich Kunst und Religion als die beiden Fächer, in denen nicht nur Zeichen und Inhalte, sondern der Zeichengebrauch und die Verstehensbedingungen von Inhalten erlernt werden sollen. Kunst und Religion sind die beiden Fächer, in denen Zeichen und Subjektivität in besonderer Weise thematisch werden. Das Verhältnis von Darstellung, Selbstdarstellung und einem kritischen Blick auf Darstellungsformen macht beide Fächer im schulischen Kanon der Fächer zu Partnern mit analogen Bildungszielen, wenn auch die Unterrichtsgegenstände different sind. Von daher ist es auch nicht sinnvoll, Ethik und Ästhetik, „Gefühlsreligiosität“ und „denkenden Glauben“ in der Religionspädagogik gegeneinander in Ansatz zu bringen, wie das in einer Kontroverse innerhalb unserer Zunft im Jahre 2005 geschehen ist.⁵ Der religiöse Weltzugang zeigt sich in der Aisthesis und im Ethos, ohne damit identisch zu sein, ebenso wenig wie mit Metaphysik und Moral. Doch die *aisthetike theoria*, das kritische Sehen *auf* das eigene Sehen, ist gerade für eine ethisch aufmerksame Religion unverzichtbar. Ästhetische Erziehung ist keine hinreichende, aber eine notwendige und unverzichtbare Bedingung religiöser Bildung.

Das Kennzeichen der meisten Kunstwerke der letzten 200 Jahre⁶ ist es, dass diese gerade „ihre eigene Abbildhaftigkeit durchkreuzen“ können, wie Inken Mädler in ihrer großen Arbeit zu Kirche und bildender Kunst der Moderne herausgearbeitet hat.⁷ So kann die Kunst gerade das Sehen des Sehens lehren und bei der Bildung der Urteilskraft helfen. Freilich ist gerade hier schon einleitend an die Grundeinsicht von Umberto Eco⁸ zu erinnern: Das „Modell eines offenen Kunstwerks gibt nicht eine angeblich offene Struktur der Werke wieder, sondern die Struktur einer Rezipientenbeziehung“⁹. Gerade damit wird aber die Funktion des Unterrichts deutlich, eine solche

⁴ METTE / MENNEKES 1997.

⁵ Vgl. LÄMMERMANN 2005, 359.

⁶ Schon Denis Diderot bemerkte in seiner ästhetischen Schrift „Salon von 1763“: „Wenn man malt, muss man alles malen? Habt Erbarmen und lasst eine Lücke, die meine Phantasie ausfüllen kann“ (KEMP 1985, 260).

⁷ MÄDLER 1997, 347.

⁸ Wesentliche Einsichten hat Eco bereits von seinem Lehrer Luigi Pareyson (1918-1991) übernommen. Das gilt vor allem für den Vorrang der Interpretation als fundamentales ästhetisches Prinzip: „Interpretation ist eine Erkenntnisform, bei der erstens Rezeptivität und Aktivität untrennbar sind und bei der zweitens das Erkannte eine Form ist und das Erkennende eine Person. Zweifellos ist Interpretieren Erkennen oder besser: Für den Menschen gibt es Erkenntnis immer nur als Interpretation.“ („[...] interpretare è una tal forma di conoscenza in cui, per un verso, recettività e attività sono indisciungibili, e, per l'altro, il conosciuto è una forma e il conoscente è una persona. Senza dubbio l'interpretazione è conoscenza anzi, non v'è per l'uomo conoscenza se non come interpretazione“ (PAREYSON 1960, 152). Pareyson beschreibt seinen Ansatz mit den beiden Prinzipien von 1. Rezeptivität und Aktivität und 2. Personalismus (ebd.). Er war von 1952-1984 Professor für Ästhetik und Philosophie in Turin und dort der Doktorvater U. Ecos und der Lehrer Gianni Vattimos sowie ein Studienfreund von Karl Jaspers, vgl. dazu jetzt GUBATZ 2007.

⁹ ECO 1993,15; anders FISCHER-LICHTE 1981, 18.21. Vgl. dazu auch FISCHER-LICHTE 1981, 25: „[...] dem ästhetischen Zeichen fehlt eine eigenständige semantische Dimension.“ Dem ästhetischen Zei-

Rezipientenbeziehung durch didaktisches Handeln zu fördern. Auch das moderne Kunstwerk „durchkreuzt“ nicht bereits als solches bestimmte festgelegte Sehgewohnheiten. Denn Konventionalisierungen bilden sich stets neu – und gerade auch die Offenheit kann konventionell wirken. Erst recht haben aber Kunstwerke nicht als solche eine „faschistoide‘ Tendenz zur Herrschaft“¹⁰. Es kommt immer darauf an, welche Umgangsweisen von Freiheit und Interesse, jenseits von Einstimmungsnötigung und Ignoranz, ermöglicht werden, kurz: welcher sachlich nüchterne Unterricht stattfindet.

Der Themenstellung und meiner Profession entsprechend werde ich im Folgenden das Verhältnis von Kunst*didaktik* und Religionsdidaktik nicht weiter verfolgen und nur am Schluss darauf zurückkommen. Stattdessen werfe ich als Religionspädagoge jetzt einen *ersten* Blick auf die Kunst als solche und einen *zweiten* auf ihre Rolle in der religiösen Bildung.

2. Kunst und Religion als Weltdeutung: Begriffliche Klärungen

2.1 Das künstlerische Handeln und das künstlerische Werk

Das Komplizierte der Thematik liegt schon im doppelten Begriff der Kunst als *Kunstwerk* und als *künstlerisches Handeln*. Einerseits verstehen wir unter dem Begriff der „Kunst“ im engeren Sinne die bildenden Künste und die anderen Darstellungskünste (Schauspielkunst, Redekunst, Tonkunst). Kunst ist in diesem Sinne eine Gestaltungsform. Die bildenden Künste Malerei und Plastik haben dabei darin ihr Spezifikum, dass der Rezipient mit dem Werk interagiert, während er beim Singen, Reden und beim Schauspiel auf die künstlerische Präsenz des Künstlers reagiert. Der bildende Künstler trennt sich (wie der Komponist) von seinem Werk. Der persönliche Anteil tritt zurück.

Dieser persönliche Anteil klingt in dem anderen Bedeutungsgehalt des Begriffes „Kunst“ an. Er bezeichnet nicht die Gestaltungsform, sondern den Gestaltungsprozess. *Künstlerisch* ist das darstellende Handeln, insofern es nicht nur etwas darstellt, sondern das eigene Sein im Darstellen mit zur Darstellung bringt. Das gilt schon für die Kinderzeichnung, aber auch für die Kunst des Redens, Unterrichtens und für Malerei und Plastik. Die Kunst besteht darin, die eigene Handschrift zu verwenden, ohne zu imitieren und ohne unverständlich, autistisch zu werden. Die „Inkommensurabilität des Individuellen“ ist ebenso unangemessen wie eine künstlerische Glätte, hinter der „das artistische Subjekt sich selbst versteckt“¹¹.

In diesem Sinne lässt sich auch das *Unterrichten* als eine „Kunst“ beschreiben und es lassen sich von daher mehrere Kunstregeln formulieren:

- Man hat unterrichtend eine *Sache* erkennbar zu machen, dabei gilt es aber auch, etwas von *sich selbst* erkennbar werden zu lassen, ohne dass das in Selbstdarstellung ausartet;

chen werde „eine Bedeutung beigelegt, indem in Abhängigkeit von der pragmatischen und syntaktischen Dimension die semantische Dimension überhaupt erst hergestellt wird.“ (Ebd., 26) Diese Beschreibung gilt aber nach der strengen Zeichentheorie von Eco wie auch von Peirce nicht nur für die ästhetischen, sondern für *alle* Zeichen, weil keine der Dimensionen isoliert existiert – semiotisch wird ja gerade das Zusammenspiel der Dimensionen bedacht. Anregend dazu ist auch das Verständnis des Kunstwerkes als „Transfer-Ikon“, den Inken Mädler (MÄDLER 1997, 105-110) im Anschluss an Neal R. Norrick entwickelt hat. Ein Transfer-Ikon ist „ein Zeichen, das nicht seinen Inhalt abbildet, sondern etwas, das in einem Zusammenhang mit seinem Inhalt steht“ (NORRICK 1981, 28).

¹⁰ LÄMMERMANN 2005, 362.

¹¹ HERMS 1984, 253.

- man hat die *Freiheit* gegenüber dem Gegenstand zu erschließen, ohne die *Schönheit* des Gegenstandes zu verraten an eine routinierte Präsentation – gerade das verachten die Schüler (etwa bei lieblos vorgestellten biblischen Texten);
- es gilt ein *wissendes Verhältnis* zur eigenen Kunst zu entwickeln, das sich durch ein unterscheidendes Verhältnis zur eigenen Person und Sache auszeichnet, also nicht durch Verbiesterung, sondern durch eine leichte Ahnung von *Selbstironie* – das lieben die Schüler (wenn es nicht in eine anbietende Masche ausartet).

In der bildenden Kunst soll im Werk, in der *Gestaltungsform*, der Anteil des Künstlers, der *Gestaltungsprozess* zu erkennen sein. Wenn das nicht der Fall ist, dann wirken die Artefakte im negativen Sinne „künstlich“, gemacht, imitiert. Wir können nicht fühlen wie die alten Griechen, so Wassily Kandinsky in seinem Buch „Das Geistige in der Kunst“. Wir würden allenfalls „den griechischen ähnliche Formen schaffen, wobei das Werk seelenlos bleibt für alle Zeiten“¹². Ähnlich hatte schon Friedrich Theodor Vischer über die Nazarener gespottet:

„Nein, Eure Madonnen sind nicht Madonnen der alten Kirche; sie haben in den Stunden der Andacht gelesen, sie sind in einer Pension, in einer Töchterschule aufgewachsen, ein Jährchen wenigstens, ja sie trinken Tee, wenig, aber etwas“¹³.

Pädagogisch kann man zu diesem schönen Zitat sagen: Bildungsprozesse lassen sich nicht verstecken. Denn Bild und Bildung hängen aufs engste zusammen, für den Darsteller wie für das Dargestellte. Dazu noch einmal Kandinsky: „Der in das Reich von morgen führende Geist kann nur durch Gefühl (wozu das Talent des Künstlers die Bahn ist) erkannt werden.“¹⁴ Die Verbindung von Bild und Bildung, von Kunstwerk und Kunst kann am besten von Schleiermacher her vertieft werden.

2.2 Wahrnehmung – Besinnung – Ausdruck bei Schleiermacher

Der Zusammenhang des *darstellenden Kunstwerks* mit der *Kunst der Darstellung* ist uns durch Schleiermachers Begrifflichkeit geläufig. Alles Handeln, das nichts anderes sein will als Darstellung, ist Kunst, und die Kunst hat ihr Wesen in der Darstellung.¹⁵ Die Kunstwerke selbst sind geplante, verdichtete, reflektierte Arten und Weisen des darstellenden Handelns. Denn nicht jede Form der Darstellung ist Kunst; dazu muss neben das Angerührtwerden von der Wirklichkeit das besinnende, das distanzierende und das gerade so fixierende Moment treten. Aus der Erregung wird durch Besinnung auf den Gehalt des Erregenden die künstlerische Darstellung und so das Kunstwerk. Besonders anschaulich hat Schleiermacher das in seinen ästhetischen Vorlesungen im Hinblick auf Mimik und Gesang beschrieben, aber auf das Kunstschaffen insgesamt bezogen.¹⁶ Im Einzelnen heißt es:

„Auf diesem Gebiet nun ist das Identische zwischen dem Kunstlosen und Künstlerischen die innere Erregung, und die Aeußerungen werden dieselben. Das Kunstlose aber ist ohne Maaß und Regel (Sprung in der Freude, Umherwüten im Zorn, Schrei im Schreck usw.). Das Künstlerische hat Maaß und Wechsel und wird dadurch Gesang und Tanz. Wo aber Maaß und Wechsel ist, da ist ein innerer Typus, Urbild, der der Ausführung vorangeht und zwischen Erregung und sie tritt. Die *Kunst* ist also hier die *Identität der Begeisterung*, vermöge deren die Aeußerung aus der inneren Erregung herrührt, und der *Besonnenheit*, vermöge deren sie aus dem Urbilde herrührt.“¹⁷

¹² KANDINSKY 1952, 21.

¹³ F.Th. Vischer 1922, zitiert nach MÄDLER 1997, 23.

¹⁴ KANDINSKY 1952, 39.

¹⁵ Vgl. SCHLEIERMACHER 1983, 71.

¹⁶ Vgl. SCHLEIERMACHER 1984, 15.

¹⁷ Ebd. 1984, 10f.; vgl. dazu MÄDLER 1997, 302.

Dabei besteht zwischen Erregung und Darstellung ein relativer Gegensatz, was Vielheit und Einheit angeht: *Viele* Erregungsmomente können zu *einer* Darstellung führen, aber auch ein einziger Moment zu vielen Darstellungen. Das wird sofort verständlich, wenn man etwa an die Christusdarstellungen von Lovis Corinth (1858-1925) und an das Erschrecken über den Krieg und über die eigene Krankheit (Schlaganfall) denkt.¹⁸ Ohne originale Erregung aber gibt es keine Kunst – das ist das, was ein Jahrhundert später auch Kandinsky formulieren wird. Zwischen die Empfindung und den Ausdruck im Werk tritt nach Schleiermacher eine Besinnung, so dass das Kunstschaffen mit dem Dreischritt „Erregung – Urbildung – Ausbildung“ zu umschreiben ist.¹⁹

Will man das sogleich didaktisch wenden, dann kann man von den Kompetenzen des Wahrnehmens, des Verdichtens der eigenen Wahrnehmung und der nötigen künstlerischen Technik sprechen, eben dieses beides zum Ausdruck zu bringen. Empfindung, Erfindung und Technik müssen also zusammenkommen und das Fehlen eines dieser drei Momente wäre künstlerisch unbefriedigend. Andererseits ist mit Schleiermacher deutlich festzuhalten, dass für die schulische künstlerische Bildung die innere *Verbindung* der Trias von Wahrnehmung, Verdichtung und Ausdruck leitend sein muss und nicht der jeweils erreichte Stand in einem der Gebiete. Wie die Trias „Erregung – Urbildung – Ausbildung“ ja schon vom Wort her zeigt, geht es in erster Linie um den Fortschritt in einem Bildungsprozess und erst in zweiter Linie um die dabei erworbenen Fähigkeiten und Fertigkeiten. In diesem Sinne ist festzuhalten, was die Ansicht nicht nur von Schleiermacher, sondern auch von Joseph Beuys war: Jeder Mensch ist Künstler mit einer schöpferischen Potenz.²⁰

Diese Ansicht ist nun für die Religion von Bedeutung, die man ebenfalls als künstlerischen Weltzugang beschreiben kann, der mit der Kunst eng zusammenhängt, sich aber von ihr auch in spezifischer Weise unterscheidet.

2.3 Religion als Kunst der glaubenden Weltdeutung

Obwohl er diese Parallele selbst so nicht gezogen hat, kann man Schleiermachers ästhetische Theorie gut mit seiner Religionstheorie verbinden und von da aus religionspädagogische Schlussfolgerungen ziehen. Auch den eigenen Zugang zur Religion kann man mit einer analogen Trias wie „Erregung – Urbildung – Ausbildung“ beschreiben; uns ist dies eher geläufig mit den Begriffen Erlebnis, Erfahrung und Darstellung.

Religion möchte ich in diesem Zusammenhang beschreiben als die *Kunst der glaubenden Weltdeutung*. Die Religion, so kann man es formulieren, hat es – anders als die Kunst – nicht nur mit der existenziellen Erregung als solcher und als einzelner zu tun, sondern mit der „*unmittelbaren Erregung*“, mit der Grundbedingung der Möglichkeit des freien und in der Freiheit gehaltenen Erlebens, die Schleiermacher mit seinen gewichtigen Kategorien des „unmittelbaren Selbstbewusstseins“ oder des Gefühls „schlechthinniger Abhängigkeit“ umschreibt. Der Unterschied zwischen bildender Kunst und Kunst der glaubenden Weltdeutung besteht darin, dass die Kunsterregung nicht das Ganze des Universums in den Blick nimmt, so dass eine „Vergötterung der Kunst“ ebenso unangemessen ist wie ihre Geringschätzung.²¹ Die Kunst dient dem Menschen dazu, seine Empfindungen zum Ausdruck zu bringen, die Religion dient dazu, das immer schon vorausgesetzte Ganze seines Empfindens zu umschreiben, den Sinn und Geschmack des Unendlichen.

¹⁸ Vgl. WÜPPER 2000, 261-269.

¹⁹ Vgl. SCHLEIERMACHER 1984, 12f.

²⁰ Vgl. SCHWEBEL 2002, 165.

²¹ SCHLEIERMACHER 1984, 19.

Aus dieser Zusammenschau von Kunsttheorie und Religionstheorie ergeben sich für mich zwei Konsequenzen. Zum einen gehört danach das darstellende Moment, die künstlerische und auch die handwerkliche Expression des Religiösen mit zur Religion selbst. Es reicht gewiss nicht, nur Wissen über Kunstwerke und über Religion zu verbreiten. Aber es reicht auch nicht, nur Empfinden und Verstehen, Vertiefung und Besinnung anzustreben. Zur Religion als Kunst gehört auch die Kunst des zeichenhaften Ausdrucks. Zum zweiten bin ich davon überzeugt, dass Erregung – Urbildung – Ausbildung weder in einer zeitlichen noch in einer sachlichen Abfolge, sondern in verschränkter Weise zu verstehen sind. In der Religion führt nicht nur der Weg von der Kunst des eigenen Empfindens zu religiöser Besinnung und religiösem Ausdruck, sondern empirisch liegen die kunstvollen Ausdrucksgestalten – Bilder und Plastiken, Psalmen, Lieder und Liturgien – unserem Erleben und Erfahren voraus.

Wenn man es einmal biographisch zuspitzen will: Nur seine Herrnhuter Erfahrung wird Schleiermacher vor der naiven romantischen Kunstreligion eines Wackenroder bewahrt haben mit dem Bestreben, „vor der Kunst niederzuknien“²² sowie von dem Konzept des Museums als der „ästhetischen Kirche“²³ haben Abstand halten lassen.²⁴ Schon der frühe Schleiermacher betonte in der 4. und 5. Rede die Rolle der Religionsgemeinschaften und der kirchlich gelebten und verfassten Religion.

Die Kunst der Weltdeutung braucht Zeichen, die sich nicht erfinden lassen. Auch für die Religion gilt, was Schleiermacher schon 1790/91 in seiner Abhandlung „Über den Stil“ (in der Kunst) formuliert hatte: „Nichts von dem, was wir in unsrer Seele gewahr werden, es sei Gedanke, Begriff oder Empfindung, lässt sich mittheilen, sondern zu allem haben wir Zeichen nötig.“²⁵

3. Instrumentell, symbolisch, systemisch: Theologische Zuordnungen von Kunst und Religion

Daraus ergeben sich für mich drei Modelle der Zuordnung von Kunst und Religion, die in der Theologie und Religionspädagogik mehr oder weniger explizit begegnen. Bei den drei Modellen ist zu beachten, dass es sich jeweils um Fremdzuschreibungen von Seiten der Theologie handelt. Es geht also nicht um die Religion der Kunst oder gar diejenige der Künstler selbst. Diese können mitunter sehr viel unmittelbarer religiös sprechen wie Kandinsky vom Talent „im Sinne des Evangeliums“²⁶ oder Beuys von Gott als schöpferischer Potenz.²⁷

3.1 Vom christlichen Glauben zur künstlerischen Darstellung: Hierarchisches (instrumentelles) Verständnis

Beim *instrumentellen* Verständnis ist der künstlerische Ausdruck (und praktisch auch das Bild im Unterricht) der theologischen Aussage unterzuordnen. Dabei geht der Eigenwert des Kunstwerks ganz in der Glaubensaussage auf.

Ein in diesem Zusammenhang immer wieder genannter Modellfall ist der Bilderstreit im 8. Jahrhundert. Mit dieser Argumentation war es bekanntlich auf dem Bilderkonzil

²² SAFRANSKI 2007, 97.

²³ MÄDLER 1997, 33; MAI 1987, 9f.

²⁴ Karl Friedrich Schinkel baute in Berlin kurz danach sowohl die Friedrichwerdersche Kirche (1824-1830) als auch das Alte Museum am Lustgarten (1823-1830) – und der Auftraggeber für beides, König Friedrich Wilhelm III., verfolgte daneben 1822 auch sein so folgenreiches Programm der „Preußischen Agende“. Damit sind Bezug wie Differenz der religiösen und der musealen Ausdrucksform deutlich zu erkennen.

²⁵ KGA I, 365; MÄDLER 1997, 186.

²⁶ KANDINSKY 1952, 31.

²⁷ Vgl. SCHWEBEL 2002, 165.

von Nizäa 787 möglich, die Bilder mit dem Glauben zu verbinden: Verehrt werden nicht die Bilder, sondern die darauf Abgebildeten, denn allein auf sie geht die dem Bild erwiesene Verehrung über: Das Bild nach Johannes von Damaskus ist ein „objektives Gedächtnis“ des Sichtbaren, während das Unsichtbare wie die Gottheit Christi undarstellbar bleibt.²⁸ Bilder sind Illustration des Geglauten; sie stellen von daher keine Gefahr für den wahren Glauben dar. Man muss berücksichtigen, dass diese Lehre überhaupt das Überleben der Kunst ermöglichte und dass die Argumentation in einer Zeit erfolgt, da Denken und Glauben in einer platonischen Weltsicht ununterscheidbar sind. Die instrumentelle Bilderlehre, so könnte man gerade sagen, diene der Kunst.

Etwas anderes ist das instrumentelle Verständnis der Kunst, das dann seit dem 19. Jahrhundert und endgültig seit dem Siegeszug der Nazarener die Trennung der Kirchen von der modernen Kunstentwicklung einläutete, so dass man von der Geschichte eines Konflikts sprechen muss, oder wie Friedhelm Mennekes vom Ende der Verbindung von Kunst und Kirche. Dies hat Inken Mädler anhand der Rezeption von Caspar David Friedrich (1774-1840) ausführlich und eindrücklich beschrieben. Durch das Festhalten an ikonographischen Mustern wanderte die Kunst ins Museum aus, das seinerseits zur „Kathedrale der Kunst“ avancierte – während umgekehrt viele Kirchen zum Museum wurden.²⁹

Der Unterschied zwischen der gebetstheologischen Zuordnung des 8. Jahrhunderts und der instrumentellen des 19. Jahrhunderts besteht aber darin, dass jetzt, nach der modernen Ausdifferenzierung sozialer Systeme um 1800, theoretisch die Möglichkeit bestanden hätte, die verschiedenen Sprachen von Kunst, Religion und Theologie, von Bild und Liturgie zu unterscheiden und spannungsvoll aufeinander zu beziehen. Doch dies geschah in einem stürmischen Jahrhundert wissenschaftlicher, wirtschaftlicher und kultureller Revolutionen nicht. Aber es gehört auch zur historischen Demut, nicht den früheren Generationen das Fehlen derjenigen Einsichten vorzuwerfen, die man selbst gerade erst mühevoll gewonnen hat; und dazu gehört besonders auch die Fruchtbarkeit der Autonomie von Kunst für die Kirche. Diese wurde jedoch angesichts der Auseinandersetzungen zwischen kirchlich „Liberalen“ und „Positiven“, zwischen Erweckung auf der einen und bürgerlicher „Kunstreligion“ auf der anderen Seite lange Zeit nicht erkannt.

Religionsdidaktisch kehrte das instrumentelle Modell im Verkündigungskonzept und in der Gestaltungsweise vieler religionspädagogischer Materialien wieder, wenn etwa vom „worthaltigen Bild“³⁰ und von der „kerygmatischen Bildinterpretation“³¹ die Rede war. Übrigens kann man es Liselotte Corbach trotz ihres Buchtitels „Vom Sehen zum Hören“ nicht vorwerfen, weil sie um die Problematik des instrumentellen Bildeinsatzes weiß.³² Zur Instrumentalisierung tendierten auch die problemorientierten Ansätze, indem zwar eine „kunstwissenschaftliche“ Auslegung gefordert wurde, gleichzeitig aber Kunstwerke als „Information über die Welt“ und als „Zeichen des sozialen Protests“ angesehen wurden.³³

²⁸ Vgl. LANGE 1990, 32.

²⁹ Vgl. MÄDLER 1997, 30-35.

³⁰ RIEDEL 1969, 13-32.

³¹ Ebd., 92-118.

³² Vgl. CORBACH 1976, 23f.

³³ Vgl. DOEDENS 1972, 61-63.

3.2 *Die künstlerische Darstellung als religiöser Glaube: symbolisches Verständnis*

Beim *symbolischen Verständnis*, das der katholische Theologe Alex Stock der neuen „protestantischen Bilderfreundschaft“ im Gefolge Paul Tillichs zuschreibt³⁴ und das er explizit auf den bedeutenden theologischen Kunsttheoretiker Rainer Volp (1931-1998) bezieht,³⁵ soll das lange Versäumte endlich nachgeholt werden. Es geht darum, die Eigenaussage der Kunst ernst zu nehmen. Dies geschieht jedoch unter dem hermeneutischen Prinzip, den *Zusammenhang* von Glaube und Kultur unter einer gemeinsamen Perspektive zu betrachten. Das geschieht vielfach unter Rückgriff auf den deutschen Idealismus und die Romantik, nicht zuletzt auf Schleiermacher.

Am deutlichsten kommt dieser Ansatz in dem kulturtheologischen Programm Paul Tillichs zum Ausdruck, das in dem Satz kulminiert: „wie Kultur in der Substanz Religion ist, so ist Religion in der Erscheinungsweise Kultur“³⁶; eine Theologie der bildenden Kunst ist nach Tillich die Lehre „von der Manifestation des Göttlichen in dem künstlerischen Akt und seinen Schöpfungen“³⁷. In diesem Zusammenhang wird auch oft der Satz Schleiermachers zitiert, dass sich „Kunst zur Religion wie Sprache zum Wissen“³⁸ verhalte. Dabei ist aber zu berücksichtigen, dass Schleiermacher hier, in seinen Entwürfen zu einem System der Sittenlehre, Kunst im weiten Sinne als das „Bilden der Fantasie“ umschreibt und dass es nicht speziell um das Verhältnis von *bildender Kunst* und christlicher Religion geht.

Mit einem solchen weiten Ansatz gelingt es, die eigenständigen religiösen Aussagen der Kunst in den Blick zu bekommen und nicht nur das klein gewordene Sondergebiet der christlichen Kunstdarstellung. Die Kunst wird als glaubende Symbolisierung ernst genommen, aus der auch die Theologie als christliche Theorie glaubender Symbolisierung lernen kann. Die Gefahr eines solchen Verständnisses, bei dem die künstlerische Darstellung *als religiöser Glaube* gilt, ist nun aber umgekehrt die Vereinnahmung der Kunst. Das Problem dieses symbolischen Modells besteht darin, dass Kunst und Religion dabei unter einer Art von idealistischer Meta-Perspektive zum Spezialfall eines vom Betrachter immer schon gewussten Allgemeinen werden. Denn dabei würde man davon ausgehen, man könnte beide auf ein und dasselbe menschliche Streben zurückführen, auf die identische Suche nach Transzendenz, nach Spiritualität oder existenzieller Tiefe. Das aber würde gerade hinter die neuzeitlichen Differenzierungen zurückfallen, weil so die Kunst wieder zum Spezialfall des – bewusst weit gedachten – Religiösen würde. Demgegenüber ist aber ein theologisches Verstehen angezeigt, das der Differenzierung des Kunstsystems und des Religionssystems in den letzten zwei Jahrhunderten entspricht.

3.3 *Künstlerische und glaubende Darstellung als verschiedene Formen darstellenden Handelns: systemisches Verständnis*

Andreas Mertin hat bereits 1988 vor einer religiösen Vereinnahmung der Kunst gewarnt und dabei von einem hermeneutischen Bildersturm neuer Art, von einem „besonderen Ikonoklasmus“ gesprochen. Zu kritisieren sei danach nicht nur die kirchliche und religionspädagogische Instrumentalisierung von Kunstwerken, sondern auch die Festlegung auf eine religiöse Funktion:

³⁴ Vgl. STOCK 1991, 229-282.

³⁵ Vgl. ebd., 247-252.

³⁶ GW XII, 42; zitiert nach STOCK 1991, 231.

³⁷ GW IX, 346; zitiert nach STOCK 1991, 231.

³⁸ Zitiert bei GRÄB 1998, 113 Anm. 51.

„Ikonoklasmus ist jede Form der Auseinandersetzung mit moderner Kunst, die das freie Spiel der Sinnes- und Verstandeskräfte gegenüber dem ästhetischen Objekt zugunsten einer begrifflichen Fixierung vernachlässigt oder stillstellt.“³⁹

Man kann dem Eigenwert von Kunst und Religion nur dann gerecht werden, wenn beide einander komplementär und das heißt: als inkommensurabel zugeordnet werden. Der künstlerische Weltzugang lässt sich nicht auf den religiösen zurückführen und umgekehrt. Kunst und Religion können nicht unter einer allgemeinen Perspektive als Symbol des Seins betrachtet werden. Eine solche idealistische Ontologie würde hinter Schleiermachers Einsicht in die Eigenständigkeit des Religiösen zurückfallen. Zu Recht bemerkt auch Wilhelm Gräb zum Unterschied zwischen ästhetischer und religiöser Erfahrung, dass das spezifisch Religiöse nicht schon im künstlerischen Symbolisierungsvorgang deutlich wird, „sondern erst in der Semantik, mit der dieser belegt wird“⁴⁰. Nicht die Kunst ist religiös, sondern die religiöse Deutung des Kunstwerkes. Eine religiöse Deutung kann selbstverständlich auch vom Künstler selbst stammen – das ändert nichts daran. Es gibt grundsätzlich keine heiligen Bilder, Räume oder Symbole, sondern es handelt sich immer um religiöse Zeichen- und Bildungsprozesse glaubender Menschen. Die *bildende Kunst* als besonnene Darstellung existenzieller Erregung muss von der *Religion* als Darstellung glaubender Weltdeutung unterschieden bleiben.

Anderenfalls nämlich könnte man – konsequent weiter gedacht – den Religionsunterricht abschaffen wegen des gestalterisch-existenziellen Weltzugangs im Kunstunterricht oder umgekehrt den Kunstunterricht wegen der existenziellen und kulturgeschichtlichen Erschließung von Kunstwerken im Religionsunterricht. Das aber wäre bildungstheoretisch nicht sinnvoll, da so das Religionssystem oder das Kunstsystem unerschlossen bliebe.

4. Kunst in religionspädagogischer Perspektive: Zusammenfassende Schlussbemerkung

Die Kunst gehört in den Religionsunterricht – wie die Literatur oder Philosophie – als eine der „konkurrierenden Deutungen“ zur evangelisch glaubenden Weltdeutung, wie es in den Richtlinien ev. Religion für die Oberstufe in NRW heißt. Die Kunst kann nicht der glaubenden Weltdeutung untergeordnet werden. Aber sie kann auch nicht als eine „Kunstreligion“ an die Stelle der glaubenden Weltdeutung treten. Nicht nur die Einheit von Kunst und Kirche, sondern auch die Einheit von Kunst und Religion ist dahin. Die Künstler, die bei Friedhelm Mennekes in St. Peter in Köln ausstellten, waren gerade von der für sie *fremden* liturgischen Funktion des Raumes fasziniert, die ihren Werken einen neuen und ganz anderen Interpretationskontext gab.

Das Reden über Religion und das religiöse Reden im Unterricht kann von der Radikalität des existentiellen Fragens und Deutens der Künstler lernen, bleibt aber als die Frage nach dem Ganzen des Existierens und nach der Bedeutung Jesu im Kontext dieser Frage nach dem Ganzen davon unterschieden. Wenn eine Rauminstallation von Joseph Beuys von 1976 die Aufforderung „Zeige deine Wunde“⁴¹ enthält, dann kann hinzugefügt werden, dass die Religion zeigt, was das Zeigen einer Wunde bedeuten kann – man denke nur an Jesaja 53, jenen Text, aus dem der Kern des Neuen Testaments entstanden sein dürfte.

Auch der Glaube drückt sich künstlerisch aus und auch Künstler behandeln religiöse Themen. Dennoch behandeln sie nicht die religiöse Weltsicht, sondern die Bedin-

³⁹ MERTIN 1988, 153.

⁴⁰ GRÄB 1998, 114.

⁴¹ HOPPE-SAILER 1990, 263f.

gungen der Möglichkeit des Sehens überhaupt. Ihre Transzendentalität, so könnte man sagen, ist eine andere. Das wird einem sofort klar, wenn man nur die Bemerkungen von Kandinsky über Dreiecke und Farben als lebendige Wesen und Klänge liest.⁴² Die Resonanzen der Künstler sind und bleiben andere.

An einem Punkt aber gehören nicht Kunst und Religionspädagogik, sondern Kunstpädagogik und Religionspädagogik ganz eng zusammen, und ich komme noch einmal kurz auf den Anfang zurück. Religion und Kunst sind die Deutungen der Welt, die den Vorgang des Deutens selbst thematisch werden lassen. Der Münchener Soziologe Armin Nassehi schrieb dazu am 17. Juni 2009 in der FAZ, eigentlich könne nur noch die ästhetische Erziehung aus der Finanzkrise helfen. Denn nur diese mache den Vorgang des Sehens fraglich. Die Kunst *wisse* davon, dass sie immer die Realität verdoppelt, während Politik, Ökonomie und Wissenschaft darum bemüht seien, die Verdoppelung unsichtbar zu machen:

„Die Krise [...] macht deutlich, dass die wirtschaftlichen Selbstbeschreibungen offensichtlich lange ihr Bild von der Realität mit der Realität selbst verwechselt haben, oder genauer: sie konnten nicht sehen, dass das Modell der Welt eben nur ein Modell ist und nicht die Welt selbst.“⁴³

Die Beschäftigung mit der *Kunst* klärt auf über die Bedingungen des Erzeugens von Welten, die Beschäftigung mit der *Religion* macht die Erzeugnisse glaubender Welt-sicht verstehbar. *Beide* stehen für die bildungstheoretisch fundamentale Einsicht in die Perspektivität, aber nicht Beliebigkeit, sondern in die Kontingenz und Signifikanz der Weltdeutung. Die Religion braucht die Kunst als Sehhilfe und die Kunst braucht die Religion als Zeichensprache. Vor allem braucht die Schule beide in ihrer Unterschiedenheit.

Literatur

ADORNO, THEODOR W., Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. ⁵1990 [1970].

CORBACH, LISELOTTE, Vom Sehen zum Hören. Biblische Kunstwerke zum Thema „Der Andere“, Göttingen 1976 [1965].

DOEDENS, FOLKERT, Bildende Kunst und Religionsunterricht. Theoretische Grundlagen der Praxis, Stuttgart / München 1972 (Religionspädagogische Praxis 4).

DOHMEN, CHRISTOPH, Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament, Königstein/Taunus / Bonn 1985 (BBB 62).

ECO, UMBERTO, Das offene Kunstwerk, Frankfurt/M. ⁶1993 [1973] (= Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee, Mailand ⁶2004 [1962]).

FISCHER-LICHTE, ERIKA, Zur Konstitution ästhetischer Zeichen, in: Ästhetik und Semiotik. Zur Konstitution ästhetischer Zeichen, hg. von Herrmann Sturm und Achim Eschbach, Tübingen 1981, 17-28.

⁴² „Ein Dreieck mit Gelb ausgefüllt, ein Kreis mit Blau, ein Quadrat mit Grün, wieder ein Dreieck mit Grün, ein Kreis mit Gelb, ein Quadrat mit Blau usw. Das sind alles ganz verschiedene und ganz verschieden wirkende Wesen.“ (KANDINSKY 1952, 68) Es komme auch vor, dass eine bestimmte Sauce „immer und unfehlbar ‚blau‘ schmeckte“ (ebd. 62). Insgesamt ist Kandinskys Buch von der Absage an die verschiedene Formen von wahrnehmendem Materialismus geprägt: „Der in das Reich von morgen führende Geist kann nur durch das Gefühl (wozu das Talent des Künstlers die Bahn ist) erkannt werden“ (ebd. 39), vgl. dazu die Rede vom „Alpdruck der materialistischen Anschauungen“ (ebd. 22).

⁴³ NASSEHI 2009, N 3.

- GRÄB, WILHELM, Lebensgeschichten, Lebensentwürfe, Sinndeutungen. Eine praktische Theologie gelebter Religion, Gütersloh 1998.
- GRÖZINGER, ALBRECHT, Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der Praktischen Theologie, München ²1991 [1987].
- GUBATZ, THORSTEN, Umberto Eco und sein Lehrer Luigi Pareyson. Vom ontologischen Personalismus zur Semiotik, Berlin / Münster 2007.
- HERMS, EILERT, Die Sprache der Bilder und die Kirche des Wortes, in: Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, hg. von Rainer Beck, Rainer Volp und Gisela Schmirber, München 1984, 242-259.
- HOFMANN, WERNER, Luther und die Folgen für die Kunst, in: Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, hg. von Rainer Beck, Rainer Volp und Gisela Schmirber, München 1984, 67-82.
- HOPPE-SAILER, RICHARD, Bild und Ikone. Zur Auseinandersetzung der modernen Kunst mit den Ikonen, in: Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie, St. Ottilien 1990 (Pietas Liturgica 6), 249-266.
- KANDINSKY, WASSILY, Über das Geistige in der Kunst, Bern-Bümpliz ⁴1952.
- KANT, IMMANUEL, Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Bd. X, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. ⁵1981.
- KEMP, WOLFGANG, Verständlichkeit und Spannung. Über Leerstellen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: ders. (Hg.), Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, Köln 1985, 253-278.
- LÄMMERMANN, GODWIN, Religionspädagogik zwischen politischer und ästhetischer Signatur, in: ZPT 57 (2005), 358-368.
- LANGE, GÜNTER, Christos polymorphos. Die Vorstellung von der Vielgestaltigkeit Jesu und ihre religionspädagogische Relevanz, in: Christoph Dohmen / Thomas Sternberg: ...kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch, Würzburg ²1987 [1987], 59-67.
- LANGE, GÜNTER, Bildrhetorik – Bildgedächtnis – Bildbeschriftung. Was die Bildfreunde von den Bildern dachten und wie eine heutige Bilddidaktik dazu steht, in: Wozu Bilder im Christentum? Beiträge zur theologischen Kunsttheorie, St. Ottilien 1990 (Pietas Liturgica 6), 17-43.
- MÄDLER, INKEN, Kirche und bildende Kunst der Moderne. Ein an F.D.E. Schleiermacher orientierter Beitrag zur theologischen Urteilsbildung, Tübingen 1997.
- MÄDLER, INKEN, Kunst im Raum der Kirche. Kunstaussstellungen in Berliner Kirchen, in: Praktische Theologie und protestantische Kultur, hg. von Wilhelm Gräb und Birgit Weyel, Gütersloh 2002, 280-299.
- MAI, EKKEHARD, Kultort Museum – zu seiner Geschichte, in: KuKi 50 (1987), 7-11.
- MERTIN, ANDREAS, Der allgemeine und besondere Ikonoklasmus. Bilderstreit als Paradigma christlicher Kunsterfahrung, in: Kirche und moderne Kunst, hg. von Andreas Mertin und Horst Schwebel, Frankfurt/M. 1988, 146-165.
- METTE, NORBERT / MENNEKES, FRIEDHELM, Im Pathos der Freiheit leben (Interview mit Friedhelm Mennekes SJ), in: JRP 13 (1997), 71-83.
- NASSEHI, ARMIN, Mit ästhetischer Erziehung aus der Finanzkrise? Schöner Rat ist nicht teuer: Ein naiver Vorschlag zur Rettung der Welt, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 137 vom 17.6.2009, Seite N 3.

- NORRICK, NEAL R., Transfer-Ikone: Indirekt motivierte Zeichen, in: Zeichenkonstitution. Akten des 2. Semiotischen Kolloquiums Regensburg 1978 Bd. II, hg. von Anemarie Lange-Seidl, Berlin / New York 1981, 26-34.
- PAREYSON, LUIGI, Estetica. Teoria della formatività, Bologna ²1960 [1954].
- RIEDEL, INGRID, Bildinterpretation. Zum Umgang mit Bildern in Schule, Jugend- und Gemeindearbeit, München 1969.
- SAFRANSKI, RÜDIGER, Romantik. Eine deutsche Affäre, München 2007.
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH D.E., Die praktische Theologie nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhange dargestellt, hg. von Jacob Frerichs, Berlin / New York 1983 [Reprint von ¹1850].
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH D.E., Ästhetik (1819/25). Über den Begriff der Kunst (1831/32), hg. von Thomas Lehnerer, Hamburg 1984.
- SCHWEBEL, HORST, Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts, München 2002.
- STOCK, ALEX, Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik. Positionen der Moderne, Paderborn u.a. 1991.
- WEYEL, BIRGIT, Kunst als Thema der Praktischen Theologie, in: M. MEYER-BLANCK / B. WEYEL, Studien- und Arbeitsbuch Praktische Theologie, Göttingen 2008, 191-199.
- WÜPPER, ANTJE, Wahrnehmen lernen – Aspekte religionspädagogischer Bildbetrachtung am Beispiel religiöser Kunst des Expressionismus. Ein Beitrag zum religionspädagogischen Umgang mit Kunst, Münster 2000 (Symbol – Mythos – Medien 4).

Dr. Michael Meyer-Blanck, Professor für Praktische Theologie mit dem Schwerpunkt Religionspädagogik, Evangelisch-Theologische Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn.