

rhs

1/2005

F 6587 – ISSN 0341-8960
Erscheinungsort Düsseldorf

48. Jahrgang 2005

Religionsunterricht an höheren Schulen

RELIGIONSFREUNDLICHE GOTTLOSIGKEIT

Eberhard Tiefensee

Christliches Leben in einer säkularen Gesellschaft

Rainer Dollase

Christen, Atheisten, Muslime

Benedikt Kranemann

Die Wiederentdeckung des Rituals

Reinhard Hauke

Feiern mit Christen und Nichtchristen

Claudia Gärtner

Zwischen Ikonografie und Ikonoklasmus

Patmos

Claudia Gärtner

Zwischen Ikonografie und Ikonoklasmus
Arnulf Rainers Übermalungen im Religionsunterricht

Aus urheberrechtlichen Gründen nicht sichtbar.

Farbe läuft auf dem kreuzförmigen Malgrund herab, wilde Fingermalerei beschmiert die Reproduktion eines Kreuzifixes, kritzelige Li-

1/15 1/2005

nien überziehen das Antlitz des Gekreuzigten (vgl. Abb. 1).¹ Vor Jahren waren solche Kreuzübermalungen von Arnulf Rainer eine Provokation² – doch seit einiger Zeit haben die Bilder des österreichischen Künstlers Einzug in religionspädagogische Veröffentlichungen gefunden. Rainer teilt das »Schicksal« vieler moderner und zeitgenössischer KünstlerInnen: Sie wurden lange Zeit von Kirche und Theologie ignoriert oder kritisiert,³ ohne dass dies in der Regel für die KünstlerInnen von größerer Bedeutung gewesen wäre. Nach einer Phase des vorsichtigen Dialogs⁴ gehört die Auseinandersetzung mit Kunst in der Religionspädagogik und anderen theologischen Disziplinen mittlerweile zum guten Ton. So zeichnen sich neuere Religionsbücher oft durch vielfältige Abbildungen von Kunstwerken aus, sie thematisieren z. T. sogar explizit die wechselvolle Geschichte von Kunst und Kirche in Neuzeit und Gegenwart.⁵ Dabei ist augenfällig, dass die Berührungspunkte von Kunst und Religion primär ikonografischer Art sind. Titel oder Bildgegenstand legen inhaltliche Bezüge zu religiösen Themen nah, in deren Kontext die Bilder betrachtet werden. Dies ist sicherlich ein vielfach sinnvoller, künstlerisch legitimer und didaktisch fruchtbarer Weg.⁶ Dennoch stellt sich die Frage, inwiefern damit die Bilder zum einen nur als »Aufhänger« genutzt werden, um zum »eigentlichen« Thema zu kommen. Zum anderen ist fraglich, ob dadurch die Bilder in ihrer Komplexität und ggf. ihrer Fremdheit und Sperrigkeit umfassend wahrgenommen werden. Diese Anfragen stellen sich bei Arnulf Rainer im besonderen Maße. Denn wie bei kaum einem anderen Künstler weist ein großer Teil der Werke religiöse Bezüge auf: Viele Bilder besitzen ein Kreuzformat und sind Übermalungen christlicher Motive. So verwundert es nicht, dass

Aus urheberrechtlichen Gründen nicht sichtbar.

Rainer in Kirche und Theologie ein vielbeachteter Künstler ist. Doch Rainer selbst relativiert seine vermeintliche Auseinandersetzung mit religiösen Themen. Die Kreuzform sei für ihn vornehmlich eine Grundform, die als Gegenpol zur gestischen Malbewegung stehe.⁷ Und auch die Übermalungen christlicher Motive seien primär von einem künstlerischen Interesse geleitet:

»Es geht beim Übermalen darum, alte und zeitgenössische Kunst zu verschmelzen. (...) Mich fasziniert alte Kunst, besonders die der Gotik-Zeit, und ich lerne insofern, als etwas, zu dem ich kein Verhältnis habe, durch das Bearbeiten plötzlich einen Bezug bekommt.«⁸

Wenn von Rainer die Kreuzform primär formal, die Übermalungen nicht vornehmlich inhaltlich betrachtet werden, welcher theologische Zugang ist dann möglich? Sind Rainers Bilder jenseits augenfälliger ikonografischer Bezüge im Religionsunterricht angemessen zu erschließen? Und wie geht man z. B. mit seinen »Restebildern« um, die vom ursprünglichen Bildgrund nicht mehr zeigen als eine kleine weiße Ecke? Wie erschließt man Rainers »Parallele Malaktion mit Schimpansen« oder seine »Fingermalereien«? Solche und ähnliche Fragen bildeten den Ausgangspunkt eines fachdidaktischen Studententages für Studierende und LehrerInnen anlässlich der Ehrenpromotion von Arnulf Rainer, verliehen von der Katholisch-Theologischen Fakultät der WWU Münster.⁹ In vier verschiedenen Workshops wurden unterschiedliche Zugänge vorgestellt, um abschließend in einer Diskussionsrunde zu fragen: »Scheitern wir an/mit Arnulf Rainer im Unterricht?«

Einen möglichen Zugang zu Rainers Werken möchte ich im Folgenden anhand ausgewählter Bildbetrachtungen darstellen. Hieraus erwachsen inhaltliche und methodische Anregungen für eine Unterrichtsreihe, die ich anschließend kurz skizzieren werde. Zuletzt möchte ich die Abschlussfrage des Studententages aufgreifen und thematisieren, welche Chancen und Grenzen m. E. die religionspädagogische Arbeit mit Werken von Rainer besitzt.

1. Arnulf Rainers »Selbstübermalungen« als erster Zugang zu seinem Werk

Ende der sechziger Jahre begann Rainer mit fotografischen Selbstporträts zu arbeiten. Teilweise schnitt er in Fotoautomaten extravierte Grimassen und stellte diese vom Zufall mitbestimmten Selbstporträts unter dem Titel »Photo-Posen (Automatenporträts)« ohne weitere künstlerische Bearbeitung aus.¹⁰ Zumeist nahm er jedoch bewusst eine expressive Körperhaltung ein, ließ sich fotografieren und bearbeitete anschließend diese Fotografien. In »Face Parce (Clown)« (1970) (vgl. Abb. 2) ist Rainers Kopf leicht nach hinten gebeugt. Mit schwarzen, gelben und roten Ölpastellstiften betont der Künstler die Kopfform und -haltung. Durch die diagonale Linienführung und den Farbauftrag erhält das Bild Dynamik, die wehenden Haare unterstreichen dies. Der gelbe und rote Farbauftrag ist teilweise transparent, Augen und Nase sind noch zu erkennen, wenn sie auch wie hinter einem Schleier erscheinen. Im unteren Teil des Gesichts verschmelzen jedoch die Haare mit den massiven schwarzen Streifen über Gesicht, Kinn und Hals. Rainer erzeugt den Eindruck, dass sich von hinten eine schwarze, undurchsichtige Masse vor das Gesicht schiebt und dieses gleichsam nach hinten zieht. Der Ausdruck des Mundes verschwindet dahinter.

Die formalen Bildaspekte rufen zahlreiche inhaltliche Assoziationen und Deutungsmöglichkeiten hervor. Die schwarze Übermalung, insbesondere der Mundpartie, verleiht dem Gesicht etwas qualvoll Verstummes. Die Dynamik des gebeugten Kopfes erscheint erzwingen, Assoziationen an Knebel, Fesselung tauchen auf. In diesem Kontext wirkt die gelbrote Farbgebung kontrastreich, fast schon schrill schreiend. Das Titelfragment »Clown« erscheint wie eine sarkastische Kontrastierung des dargestellten Gesichtsausdrucks.

Die hier verwendeten bildnerischen Mittel tauchen in anderen Selbstübermalungen Rainers immer wieder auf. Der expressive Farbauftrag wird z. T. noch gesteigert durch Kratzspuren oder ähnliche Verletzungen der

Aus urheberrechtlichen Gründen nicht sichtbar.

SEHEN UND HÖREN

Bildoberfläche (vgl. Abb. 3). Der Malduktus ist wild, aggressiv und lässt den Entstehungsprozess durchscheinen. Rainer beschreibt seine Arbeitsweise selbst wie folgt:

»Wenn ich zeichne, bin ich sehr erregt, spreche mit mir selbst, bin voller Wut und Zorn. Ich hasse die Welt, beschimpfe viele, voller Ungenügen auch mit mir selbst. Kritisch, mit Feindseligkeit gegen alles, gelingt es mir zu korrigieren oder zu übermalen. Nur jetzt wage ich zu zerstören, da mir Besseres daraus erwächst. Fixe, aber undeutliche Vorstellungen erfüllen mich, differenzieren und konkretisieren sich erst während des Zeichnens und gehen in neue über. Nach ein bis zwei Stunden bin ich ermüdet (...). Leicht erschöpft breche ich die Arbeit ab.«¹¹

Dabei bearbeitet Rainer keinen weißen Bildgrund, dieser ungestüme Malakt ist eine

Arbeit am Selbstbildnis. Die geschilderten Emotionen gelten keiner neutralen Leinwand, sondern seinem eigenen Konterfei. Verletzung und Beschmierungen des Bildes sind letztlich eine Attackierung des eigenen Gesichts. Diesen Zusammenhang von künstlerischer Arbeit und (Selbst-)Expressivität erläutert Rainer so:

»Erst als ich begann, die Fotos meiner mimischen Farben zeichnerisch zu überarbeiten, entdeckte ich Überraschendes: Lauter neue, unbekannte Menschen, die in mir lauerten, die aber meine Muskeln alleine nicht formulieren konnten. So verband ich das schauspielerische und das grafische Ausdrucksmedium zu einer einzigen Kunstform, die mich seither jahrelang beschäftigt hat. (Die Übermalungen sind) eine Suche nach den vielen möglichen und unmöglichen Menschen, die in uns allen stecken.«¹²

2. Die Kraft der Übermalung – Die (Ohn-)Macht der Malerei

Die Selbstübermalungen sind nur ein kleiner Teil des künstlerischen Werks von Arnulf Rainer. Sie führen in wesentliche, sicherlich aber nicht alle Aspekte des künstlerischen Schaffens ein. Dennoch weisen sie m. E. auf zentrale Merkmale hin: Sie verdeutlichen die emotionalen Qualitäten und bildnerischen Funktionen von Rainers Übermalungen. Übermalungen sind stets ein (emotionaler) Eingriff, wenn nicht gar Angriff auf die Bildvorlage. Rainer reagiert auf die Fotografie, sei es formal, sei es inhaltlich. Diese Auseinandersetzung kann einen künstlerischen Prozess initiieren, der zum Verschwinden der Fotografie führt und in einer schwarzen Fläche endet, deren Struktur allein auf eine vielschichtige Arbeitsweise schließen lässt. Diese vielschichtigen Übermalungen besitzen unterschiedliche bildnerische Funktionen; die Rainers Bildern Komplexität verleihen. Übermalungen sind expressiv und bringen dies anschaulich zum Ausdruck: Die ursprüngliche Fotografie wird in ihrer Ausdruckskraft gesteigert, aber auch hinterfragt. Denn Rainers Arbeitsweise ist zugleich von einer großen Bilderskepsis geprägt. Sein Bilderschaffen ist zugleich ikonoklastisch, zeugt vom Verschwinden der Bilder. Für seine Selbstporträts heißt dies: Die expressiven Fotografien seines Körpers werden bearbeitet, teilweise sogar zum Verschwinden gebracht, auf der Suche nach den vielen möglichen und unmöglichen Menschen, die in uns allen stecken.⁴³

Im Bild selbst reflektiert Rainer somit zugleich über das Ungenügen des Bildes, das allein eben nicht fähig zu sein scheint, den Menschen angemessen zum Ausdruck zu bringen. Die vielfachen Überarbeitungen, die bis zum Verschwinden jeglicher Bildgegenstände führen können, zeigen die Radikalität dieser Bildskeptik: Übermalung wird zum bildnerischen Ausdruck, dass Bilder nicht alles aussagen können; überdeckt ist, was undarstellbar ist. Gerade bei seinen Selbstübermalungen ist dies auch inhaltlich plausibel,

denn von welchem Bild können wir guten Wissens behaupten, es bräuchte Wesentliches von uns zum Ausdruck? Sichtbar ist und bleibt die Malerei, nicht die Abbildung von etwas.

Neben den Selbstübermalungen wird dies insbesondere in Rainers »Schleierbildern« der letzten Jahre deutlich. Die »Giottübermalung« von 1998 (vgl. Abb. 4) zeichnet sich wie viele neuere Arbeiten durch einen scheinbar kontrollierten, ruhigen Pinselduktus aus. Rainer benutzt Leimfarben, die einen transparenten Farbauftrag ermöglichen. Einzelne Farbschichten lassen vorangegangene Arbeitsschritte ebenso erahnen wie die Laserkopie einer Christusdarstellung von Giotto. Wie durch einen Schleier oder Vorhang tauchen Gesichtspartien hinter der Malerei auf, ein Auge blickt den Betrachter umrahmt von Farbspuren direkt an. Losgelöst von dem Auge verdeckt die Malerei den Rest des Gesichts und lässt sie zugleich durchschimmern. Doch meint man nach längerer Betrachtung das verschleierte Gesicht erfasst zu haben, so schlägt Rainers Bilderzerstörung erneut zu, denn weder das Giotto-Gemälde, geschweige denn das wahre Antlitz Christi zeigt sich den BetrachterInnen, sondern vielmehr die Reproduktion des Giotto-Gemäldes. Die Laserkopie ist nur ein schwarz-weißer Abglanz des Originalgemäldes, das sich wiederum auf ein visuell nicht überliefertes Christusbild bezieht. Rainer leitet uns somit durch seine Bilderschichten zu einem Christusbild, ohne dies letztendlich zeigen zu können. »Die Schleierbilder werden zu Fenstern am Übergang zwischen dem Hier und dem Dort, zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, vergleichbar der Funktion traditioneller alter Ikonen, die dazu dienen, in die geistige Welt des Immateriellen zu führen.«⁴⁴ Doch dabei macht Rainer stets deutlich, dass seine Bilder dieses Unsichtbare, dieses Immaterielle nicht erreichen, sondern Malerei sind und bleiben.

Nicht nur weil ein Christusbild übermalt wird, bearbeiten Rainers Übermalungen somit eine theologisch äußerst relevante Thematik, sondern sie artikulieren auch die

Sichtbarmachung des an sich Unsichtbaren. Analog reflektieren bereits die biblischen Offenbarungserscheinungen (z. B. Ex 33, 18–23) diese Dialektik von Zeigen und Verbergen. Mose schaut Gottes Herrlichkeit – und sieht sie zugleich nicht. Nur der Rücken Gottes wird ihm offenbar, der Rest ist von Gottes schützender Hand verborgen. Rainers Übermalungen erschöpfen sich somit nicht in der Verwendung christlicher Motive, sondern weisen uns in ihren ikonoklastischen Zügen auf offenbarungstheologische Grundfragen hin. Dass diese theologischen Implikationen an christlichen Motiven ihren visuellen Ausdruck finden, stellt für TheologInnen eine besondere Herausforderung dar. Doch in diesem Zusammenhang sei erneut an Rainers Selbstübermalungen erinnert. Auch dort trägt das Zusammenspiel von Präsentation und Entzug durch. In seinen Bildern »dokumentiert der Künstler durch die Aufnahme dieses Verhüllungsmotiv sein Bewusstsein in die *reductio in mysterium*, in die alle Welt- und Existenzkenntnis mündet.«⁴⁵ Denn nicht nur die Gottesoffenbarung ist dem Menschen letztendlich (visuell) nicht zugänglich, jegliche tiefere Welt- und Menschenkenntnis scheitert am Bild selbst – der Mensch kann sich kein (unverhülltes) Bildnis machen.

3. Inhaltliche und methodische Anregungen für eine Unterrichtsstunde

Arnulf Rainers Selbstübermalungen bilden den Ausgangspunkt einer Unterrichtsstunde in der Sek II, die im Bereich der Gotteslehre oder Christologie verortet werden kann.⁴⁶ In dieser Reihe wird bewusst ein künstlerisch, malerischer Zugang zu den Bildern gesucht, über den sich auch ikonografische Bezüge erschließen lassen. Anliegen ist es, eine einseitige Fokussierung auf Inhalte wie Kreuz und Christusabbildungen zu vermeiden, sondern vielmehr diese um bildnerische Aspekte zu ergänzen.

3.1. Ziel der Unterrichtsstunde

Da Kunst nicht auf Eindeutigkeit zielt, sondern sich der individuellen Rezeption der Be-

trachterInnen preisgibt, sind geradlinige Unterrichtsverläufe mit festgezurten Unterrichtszielen mit dem Unterrichtsgegenstand »Kunst« zum Scheitern, zumindest zum Straucheln verurteilt. Immer wieder ergeben sich neue Beobachtungen und Reaktionen auf Kunstwerke, die keine sorgfältige Vorbereitung voraussehen kann. Dennoch vertritt ich die Auffassung, dass auch der Unterricht mit Kunst ein zielgerichteter, geplanter sein sollte, der in seiner Grundanlage jedoch offen ist für neue Wege und Umwege, für individuelle Rezeptionen und Bedeutungszuschreibungen, sofern diese nicht den formalen Bildgesetzen entgegenlaufen.

In diesem Sinne besitzt die vorgestellte Unterrichtsstunde folgende Ziele. Die SchülerInnen sollen:

- Kunst als Mittel der Selbstexpression kennen lernen,
- die bildnerischen Funktionen und emotionalen Qualitäten von Übermalungen erkennen,
- die »verhüllende und enthüllende Kraft« von Bildern erschließen und erkennen,
- das Gottesbildverbort bzw. die Selbstoffenbarung Gottes in Zusammenhang mit Rainers Werken reflektieren.

3.2. Reiheneinstieg

Um SchülerInnen mit den oben geschilderten emotionalen Qualitäten und bildnerischen Funktionen von Übermalungen vertraut zu machen, haben sich in der Praxis zwei alternative Zugänge als fruchtbar erwiesen. Die SchülerInnen erhalten auf Din A3 kopierte ausdrucksstarke Porträts bekannter, (un-)beliebter Persönlichkeiten. Sie werden aufgefordert, die Bilder bei freier Materialwahl zu bearbeiten. Die bewusst sehr offene Aufgabenstellung kann zu einer großen Bandbreite an Ergebnissen führen. In einer ersten Auswertung wird die emotionale Qualität (»Was habt ihr beim Übermalen empfunden?«) und bildnerische Funktion von Übermalungen erarbeitet und festgehalten.

Alternativ ist ein etwas aufwändigerer Einstieg denkbar. Mit einer Digitalkamera wer-

Aus urheberrechtlichen Gründen nicht sichtbar.

den die SchülerInnen einzeln fotografiert, wenn möglich mit ausdrucksstarker Mimik und Gestik, die Fotos werden in Schwarz-Weiß-Qualität ausgedruckt und anschließend auf Din A3 kopiert. In einem ersten Durchgang werden die SchülerInnen aufgefordert, ihr eigenes Porträt zu überarbeiten, in einer zweiten Runde erhalten sie ein per Zufall ausgewähltes Porträt eines Mitschülers mit gleichem Arbeitsauftrag. Die Ergebnisse werden abschließend verglichen und nach den bereits oben genannten Kriterien ausgewertet. Da bei diesem Zugang eine Auseinandersetzung mit dem eigenen Aussehen sowie mit dem Bildnis eines Mitschülers stattfindet, ist dieses Vorgehen sicherlich nicht für alle Lerngruppen geeignet.

3.3. Arnulf Rainers Selbstübermalungen

Vor dem Hintergrund der eigenen praktischen Arbeit werden die SchülerInnen mit einer Selbstübermalung von Rainer konfrontiert (vgl. Abb. 2, 3; Anm. 1). Meiner Erfahrung zufolge ist diese Begegnung in ihrem Zusammenspiel von Vertrautheit und Fremdheit fruchtbar. Vertraut ist den SchülerInnen der Vorgang der Übermalung, sie haben Ideen, welche Emotionen und Motive beim Entstehungsprozess beteiligt waren. Fremd ist ihnen die konkrete künstlerische Ausführung der Übermalung, denn die wenigsten SchülerInnen arbeiten selbst so frei und expressiv. Fremd ist ihnen auch, dass diese Bilder tatsächlich den Anspruch besitzen, »Kunst« zu sein.

Methodisch bieten sich die von Günter Lange in die Religionspädagogik eingeführten »Stufen der Bildbegegnung« an. In leicht vereinfachter Form lassen sie sich beschreiben als ein Wechselspiel von Innen- und Außenkonzentration: Ausgangspunkt ist der subjektive, spontane Bildzugang, der erste Eindruck. Dieser mündet in einem zweiten Schritt in eine genaue Bildanalyse (Farben, Formen, Strukturen, Komposition etc.). In einem weiteren Schritt werden diese Analyseergebnisse in eine Deutung überführt. Dazu kann es notwendig sein, zusätzliche Informationen über den Künstler und dessen Werk hinzuzuzie-

hen. Hilfreich sind z. B. zentrale Künstleräußerungen (s. o.). In einem abschließenden Schritt ist nach der persönlichen Bedeutung des Bildes für jeden Einzelnen zu fragen. Spricht es die SchülerInnen an? Sagt es ihnen irgendetwas persönlich? Kommen in dem Bild Erfahrungen zum Ausdruck, die sie teilen können?

SchülerInnen kann am Ende dieser Bildbegegnung deutlich sein, dass Rainers Übermalungen der Ausdruckssteigerung und der Selbstexpression dienen. Zugleich hinterlassen die Übermalungen ganz unterschiedliche Eindrücke bei den BetrachterInnen. Diese Beobachtungen können zusammen mit den angeführten Künstlerzitate bereits eine Reflexionsrichtung für den nächsten Unterrichtsschritt andeuten.

3.4. Vertiefung: Die (Ohn-)Macht der Bilder

Inwiefern können Bilder einen Menschen darstellen? Welche unterschiedlichen Bildtypen (Foto, Gemälde, Zeichnung) sind besonders (un-)geeignet für Menschendarstellungen? Diese Fragen lassen sich eventuell mit leistungsstarken Lerngruppen ohne zusätzliche Materialien diskutieren. Doch die Literatur bietet eindrucksvolle Texte, die diesen Reflexionsprozess anregen können. Eine markante Auseinandersetzung findet sich bei Max Frisch:

»Du sollst dir kein Bildnis machen. – Es ist bemerkenswert, dass wir gerade von dem Menschen, den wir lieben, am mindesten aussagen können, wie er sei. Wir lieben ihn einfach. Eben darin besteht ja die Liebe, das Wunderbare an der Liebe, dass sie uns in der Schwebe des Lebendigen hält, in der Bereitschaft, einem Menschen zu folgen in allen seinen möglichen Entfaltungen. Wir wissen, dass jeder Mensch, wenn man ihn liebt, sich wie verwandelt fühlt, wie entfaltet, und dass auch dem Liebenden sich alles entfaltet, das Nächste, das lang Bekannte. Vieles sieht er wie zum ersten Male. Die Liebe befreit es aus jeglichem Bildnis. Das ist das Erregende, das Abenteuerliche, das eigentlich Spannende, dass wir mit den Menschen, die wir lieben, nicht fertig werden: weil wir sie lieben; solange wir sie lieben. Man höre bloß die Dichter, wenn sie lieben; sie tippen nach Vergleichen, als wären sie betrunken, sie greifen nach allen Dingen im All, nach Blumen und Tieren, nach Wolken, nach Sternen und Meeren. Wa-

rum? So wie das All, wie Gottes unerschöpfliche Geräumigkeit, schrankenlos, alles Mögliches voll, aller Geheimnisse voll, unfassbar ist der Mensch, den man liebt – nur die Liebe erträgt ihn so.¹⁷

Nachdem sich die SchülerInnen über die Chancen und Grenzen von Menschenbildern bewusst geworden sind, können sie ihre Überlegungen auf Rainers Kunstwerke beziehen. Inwiefern sind Rainers Selbstübermalungen treffende (Selbst)Porträts?

3.5. Transfer: Gottes- und Christusbilder

Bespricht man mit SchülerInnen die Gottesbildproblematik, wird das Gottesbildverbot des Dekalogs gerne zustimmend verwendet: Man dürfe und könne sich kein Gottesbild machen! Losgelöst von der Tatsache, dass der exegetische Befund keineswegs diese Interpretation bedingungslos stützt,¹⁸ erweist sich sowohl die menschliche Imagination im Allgemeinen als auch Religions- und Kunstgeschichte im Speziellen von diesem Argument unbeeindruckt. In Israel und in weiten Teilen der christlichen Geschichte gab und gibt es Gottesbilder.¹⁹ Doch welche Bilder sind Gott angemessen? Wie kann der Unbegreifbare, Unsichtbare sichtbar werden?

Diese Fragen sollen abschließend mit den SchülerInnen anhand von Ex 33, 18–23 und einer Übermalung von Arnulf Rainer diskutiert werden. Es bietet sich an dieser Stelle der Unterrichtsreihe an, Übermalungen religiöser Themen von Rainer aufzugreifen (vgl. z. B. Abb. 4). Gleichwohl ist der Gedanke von Präsentation und Entzug, von der Macht und Ohnmacht der Bilder, von einem bildnerischen Ikonoklasmas weiten Teilen von Rainers künstlerischem Werk eigen (vgl. 3.). Die SchülerInnen können anhand von Rainer reflektieren, inwiefern seine Übermalungen die Problematik eines angemessenen Gottesbildes zum Ausdruck bringen. Sie können diskutieren, ob in seinen Bildern ein fruchtbarer Beitrag zur Darstellung des an sich Unstehbaren geleistet wird. Und vielleicht motiviert dieses Beispiel die SchülerInnen zu einer eigenen kreativen Darstellung eines (ihres?) Gottesbildes.

4. Scheitern an und mit Arnulf Rainer im Unterricht?

Ausgangspunkt der vorangegangenen Überlegungen bildete der (nicht nur auf Rainer zutreffende) Befund, dass im religionspädagogischen Kontext Kunst vielfach über ikonografische Bezüge erschlossen wird. Die nähere Beschäftigung mit Rainers Werk hat verdeutlicht, dass die Kreuzform und Übermalung christlicher Motive zwar wesentliche Bestandteile des Rainerschen Œuvres darstellen, die Komplexität seiner Werke aber nicht hinreichend erfassen. Auch die hier angestellten Überlegungen behandeln nur Teilaspekte seiner Arbeiten. Dennoch ergibt sich m. E. hieraus ein Zugang zu Rainer, der – bei aller didaktischen Reduktion – sowohl die christlichen Motive als auch die bildnerischen Qualitäten berücksichtigt. Doch die vorgestellte Unterrichtsreihe darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass sie zahlreiche – auch zentrale Werke und Werkaspekte – unberücksichtigt lässt. Diese Auswahl ist eine bewusste Entscheidung, denn wie man SchülerInnen z. B. Rainers »Restbilder« zugänglich machen kann, weiß ich nicht. Auch als Kunstlehrerin schreie ich davor zurück, Rainers expressive Fingermalereien oder seine »Parallele Malaktion mit Schimpansen« zu besprechen. Zu schnell blockiert die Ansicht, solche Bilder könnten von Kindern besser gemalt werden, jede weitere Auseinandersetzung. Und auch den TeilnehmerInnen des fachdidaktischen Studententages erwiesen sich diese Werke als äußerst sperrig – nicht nur in Hinblick auf eine mögliche religionspädagogische »Verwendung«. Sperriges ist un bequem, unpraktisch und behindert uns vielfach in unserem alltäglichen Schaffen, doch gerade im »Sperrgut« lassen sich häufig ungeahnte Schätze finden...

Anmerkungen

¹ Farbige Abbildungen von Rainers Werken findet man unter www.google.de in der Systematik »Bilder«. Auch die in vielen Schulen im Kunstunterricht eingeführte Reihe von M. Klam u. a. (Hg.), Grundkurs Kunst,

Hannover (Schroedel) 1999, besitzt farbige Abbildungen von Rainer.

² Vgl. exemplarisch zur wechsellöbigen Rezeptionsgeschichte von Rainers Werken F. Mennekes, Arnulf Rainer. Weinkreuz, Frankfurt M./Leipzig 1993.

³ Vgl. A. Stock, Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik. Positionen der Moderne, Paderborn 1991; G. Rambold, Der Streit um das Bild. Zum Verhältnis von moderner Kunst und Religion, Stuttgart 1988.

⁴ Von besonderer Bedeutung waren hier die großen Ausstellungen anlässlich der Katholikentage: W. Schmied (Hg.), Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1980; ders. (Hg.), Gegenwart-Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit, Berlin 1990.

⁵ Vgl. T. Tutwin, Zeichen der Hoffnung, Düsseldorf 2002, 164–175.

⁶ Zur Problematik von ungenständlicher Kunst im Religionsunterricht, die sich eben durch die Abwesenheit jeglicher ikonografischer Bezüge auszeichnet, vgl. C. Gärtner, Who's afraid of Red, Yellow and Blue III? (B. Newman) Ungegenständliche Kunst im Religionsunterricht, in: *ths* 43 (2000), 45–52.

⁷ Vgl. E. Franz, Arnulf Rainer – Bewegtes Sehen, in: R. Hoeps (Hg.), Auslöschung und Inkarnation (Ausstellungskatalog), 15–18, hier 17 f.

⁸ Arnulf Rainer in: H. P. Scherf, Interview mit Arnulf Rainer, in: art 2/2004, 36–46, hier 42 f.

⁹ Der Studententag wurde im Juli 2004 veranstaltet von der »Arbeitsstelle für christliche Bildtheorie, theologische Ästhetik und bilddidaktik« der Kath. Theologischen Fakultät in Kooperation mit der Kunstakademie Münster und der Abteilung Religionspädagogik des Bischöflichen Generalvikariats Münster.

¹⁰ Vgl. z. B. R. Hoeps (Hg.), Auslöschung, 94–101.

¹¹ Arnulf Rainer, in: *Nationalgalerie Berlin* (Hg.), Arnulf Rainer (Ausstellungskatalog), Berlin 1986, 47.

¹² Ebd., 130.

¹³ Vgl. Ann. 11.

¹⁴ A. Hoerschelmann, Über Sichtbares und Unsichtbares, in: I. Brugger u. a. (Hg.), Arnulf Rainer. Gegenbilder. Retrospektive zum 70. Geburtstag (Ausstellungskatalog), Wien 2000, 51–57, hier 5. 57.

¹⁵ R. Hoeps, Auslöschung und Inkarnation. Religion und Malerei im Werk von Arnulf Rainer, in: ders. (Hg.), Auslöschung, 23–116, hier 31.

¹⁶ Darüber hinaus lassen sich Rainers Selbstübermalungen auch im Bereich der Anthropologie/Ethik einsetzen. Vgl. C. Gärtner, Der Mensch im Bilde. Anthropologie in moderner und zeitgenössischer Kunst – eine Unterrichtsreihe für die Sekundarstufe II, in: B. Husmann (Hg.), Kunst und Religion – ein Dialog, Loccum 2003, 63 ff.

¹⁷ Max Frisch, Tagebuch 1946–1949, Frankfurt 1962, 31.

¹⁸ Vgl. C. Dahmen, Religion gegen Kunst? Liegen die Anfänge der Kunstfeindlichkeit in der Bibel?, in: ders./T. Sternberg (Hg.), ... kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch, Würzburg 1987, 25–23; R. Hoeps, Aus dem Schatten des Goldenen Kalbes. Skulptur in theologischer Perspektive, Paderborn 1999, 13–19; ders., Bild und Ikonoklasmas. Zur theologisch-kunsttheoretischen Bedeutung des Bildverbots, in: C. Dahmen, T. Sternberg (Hg.), ... kein Bildnis, 185–204.

¹⁹ Vgl. S. Schraer, In Israel gab es Bilder, Freiburg 1986; C. Uehlinger, Art. Götterbilder, in: NBL 1 (1991), 871–892; W. Schöne, J. Kolwitz, H. v. Campenhausen, Das Gottesbild im Abendland, Witten/Berlin 1957; E. Corell, Gottvater. Untersuchungen über seine bildliche Darstellungen bis zum Tridentinum (Diss.), Heidelberg 1958.

Kirche auf dem Weg zu einer »kleinen Minderheit«?

Ich rechne einerseits nicht damit, dass die katholische Kirche in den alten Bundesländern hinsichtlich der Zahl ihrer getauften Mitglieder so schnell eine »kleine Minderheit« wird, die sich »in die Sakristei zurückzieht«. Als Mitgliedschaft in der Kirche als einer religiösen und sozialen Dienstleistungsgesellschaft wird das Christsein hierzulande gegenwärtig und wohl auch längerfristig noch eine relativ hohe, wenn auch abnehmende Akzeptanz behalten. Erstaunlicherweise gilt weithin noch immer das ironische Wort von Heinrich Heine aus dem 19. Jh.: Die Taufe ist »das Entrée-Billet zur europäischen Kultur«. Eine solche eher kulturchristliche Einstellung zur Kirche hat etwas von dem langen Atem der alten Volksfrömmigkeit an sich...

Medard Kehl, Welche »pastorale Strategie« braucht die deutsche Kirche heute?

in: H.-G. Ziebertz (Hg.), Erosion des christlichen Glaubens, Münster 2004, 121