

Maria Harris

Die Welt wiederherstellen: Arbeit der Kunst - Arbeit durch die Kunst

In diesem Artikel werde ich eine Orientierung für die Religiöse Erziehung geben, in der die Künste und der künstlerische Prozeß eine zentrale Rolle spielen. Die Orientierung, die ich beschreiben werde, ist zwar nicht direkt verursacht durch neuere Trends des praktischen theologischen Arbeitens, aber mit Sicherheit steht sie in Beziehung zu diesen und ist in vielen Fällen durch sie gefördert. Ich werde mich auf die Möglichkeiten der Kunst konzentrieren, religiös in die Richtung von Sichtweisen zu erziehen, die neben, manchmal - bis hin zur Subversivität - im Widerspruch zum herrschenden sozialen und kulturellen Bewußtsein stehen. Eine derartige Erziehung hat politische und prophetische Dimensionen, die im *tikkun olam* beispielhaft erfaßt sind: der Arbeit, die Welt wiederherzustellen.¹

Der Artikel besteht aus drei Teilen. Teil 1 ist ein Überblick über vier theologische Einstellungen gegenüber der Kunst. Teil 2 beschreibt einige Grundannahmen der Religiösen Erziehung, die mit den besten (genauer: mit denen, die ich für die besten halte) theologischen Einstellungen verbunden sind. Teil 3 zeigt in fünf Fallstudien, wie diese Grundannahmen in der Praxis zur Wirkung gekommen sind.

1 Alle Zitate sind Übersetzungen aus dem Manuskript der Verfasserin; sie sind nicht an den Originalen überprüft (Anmerkung des Übersetzers).

Ich bin meiner Kollegin *Sherry Blumberg* vom Hebrew College, New York zu tiefem Dank verpflichtet. Sie brachte mir die Metapher *tikkun olam* näher. *Tikkun* bedeutet Korrektur oder wiederherstellen; *olam* bedeutet Welt; und *tikkun haolam* ist die Vervollkommenung der Welt oder das Wiederherstellen des Universums. Dank schulde ich ferner *John Dillenberger*. Meine Formulierungen zu drei der theologischen Einstellungen, die im ersten Teil meines Beitrags beschrieben sind, sowie meine Beispiele und Zitate sind seiner hervorragenden Arbeit entnommen: *A Theology of Artistic Sensibilities*, New York 1986, vgl. Kap. 8: *Contemporary Theologians and the Visual Arts*, 216-227. Dank schulde ich schließlich *E.J. Tinsley* für seinen Aufsatz *The Incarnation. Art and the Communication of the Gospel*, in: *J. Waddell / F.W. Dillistone* (Hg.), *Art and Religion as Communication*, Atlanta 1974, 51-78. Tinsleys Ansichten helfen, die Sichtweise zu entwickeln, die ich *Angst/Furchtsamkeit* nenne.

1 Vier Betrachtungsweisen

Vier Typen der Beziehung zwischen Theologie und Kunst können unterschieden werden. Die *erste*, die ich *Scheidung/Trennung* nenne, sieht für die Kunst in der Theologie kaum eine oder gar keine Rolle - besonders, was die bildenden Künste Malerei und Bildhauerei betrifft. Karl Barth hatte sich z.B. dagegen gewandt, daß farbige Glasfenster in das Basler Münster eingesetzt wurden; seine theologischen Erwägungen zur bildenden Kunst in der Kirche waren quantitativ gering und im Charakter zumeist negativ. Er behauptete, daß Bilder und Symbole »überhaupt keinen Platz in einem Gebäude haben, das für den protestantischen Gottesdienst bestimmt ist«.² Persönlich war Karl Barth an der Kunst interessiert - seine Liebe für Mozart ist bekannt -, doch die Theologie als wissenschaftliche Disziplin war eine andere Sache. Obwohl Einbildungskraft ein Schlüsselbegriff seiner Arbeit ist³, bezieht sich Gordan Kaufman in ähnlicher Weise auf die Kunst: Sie sei eher eine philosophische als eine ästhetische Macht: nur was verbal ausgedrückt werden kann, gehöre in die Theologie.

»Theologie ist eine Übung in der verbalen, begrifflichen, philosophischen Konstruktion, eine Serie regulativer Begriffe, von denen Kaufman hofft, daß sie für unsere Zeit befriedigender sind als die gegebenen historischen Begriffe. Die bildende Kunst hat mit dieser Unternehmung nichts zu tun.«⁴

Eine *zweite* theologische Sichtweise, die ich *Angst/Furchtsamkeit* nenne, sieht eine Verbindung zwischen Kunst und Theologie, fürchtet aber entweder diese Verbindung oder wehrt sich, sie einzusetzen. Dieser Einstellung liegen historische Faktoren zugrunde, von denen einige zumindest verständlich sind; einer der Faktoren ist das Klima der frühchristlichen Theologie. Damals vertraten die Arianer die Auffassung, daß der Sohn Gottes als geschaffene Existenz nicht identisch mit Gott sei; eine Theologie der Kunst hätte also mit arianisierenden Tendenzen assoziiert werden können. Ein anderer Faktor war der lange Kampf um die Frage, ob und wie Göttlichkeit dargestellt werden könne: der sog. Bilderstreit. Ein dritter Faktor war der frühe Konflikt mit der Gnosis, die keine Schöpfungsgeschichte tolerieren konnte, in der Materie und Stoff von Gott selbst kam. Weniger verständlich, ja unbegreiflich, aber dennoch von bemerkenswertem Durchsetzungsvermögen waren und sind die Einstellungen, die mit der

2 Dillenberger, *Theology*, 217.

3 Vgl. G. Kaufman, *The Theological Imagination: Constructing the Concept of God*, Philadelphia 1981.

4 Dillenberger, *Theology*, 219.

Lehre vom Sündenfall gegeben sind: eine ewige Verdächtigung gegenüber der Schöpfung und ihren Geschöpfen, eine Angst vor Freude, eine Verdammung der Frauen - also derjenigen unter uns, die jahrhundertlang als die Symbole für das Materielle, das Konkrete, das Körperliche galten.

Die dritte Sichtweise nenne ich *Beziehung/Gemeinsamkeit*. Diese Position bestätigt die Künste nicht nur in ihrer Bedeutung, sondern bestätigt sie auch in ihrer Beziehung zur Theologie und Religionswissenschaft. *Jane Dillenberger* befaßt sich, obwohl von Haus aus Kunsthistorikerin, seit Jahrzehnten mit der Beziehung von Kunst und Theologie im Unterricht.⁵ *Margaret Miles*, eine erstklassige Historikerin, die an der Harvard Divinity School lehrt, hat ebenfalls bedeutende Beiträge zu einem besseren Verständnis der Beziehungen zwischen Kunst und Theologie geleistet. Nicht nur, daß sie die engen Verbindungen zwischen bildender Kunst und Religionsgeschichte beschreibt, sie registriert auch die Grenzen und Verzerrungen, die entstehen, wenn Religionswissenschaft ihr Gebiet auf geschriebene Texte begrenzt. »Religion ohne künstlerische Bildnisse ist qualitativ verarmt«, schreibt Miles, und »Kunst ohne Religion schwebt in der Gefahr, trivial, oberflächlich oder gar gegenüber kommerziellen und politischen Interessen unterwürfig zu sein.«⁶ Ein anderer Vertreter dieser Sichtweise ist *Langdon Gilkey*, der die Kunst in ihrer Bedeutung bestätigt und sogar feiert.

In einem Vortrag, gehalten am Art Institute of Chicago, behauptet Gilkey beispielsweise, daß die Kunst »uns auf neue Art und Weise unter die Oberfläche und über das Offensichtliche hinaus sehen läßt; Kunst eröffnet uns die Wahrheit, die versteckt ist und im Gewöhnlichen liegt. Sie ist ein neuer Zugang zur Wirklichkeit und schiebt uns geradezu darauf zu. Sie führt uns zu dem, was wirklich da ist und was wirklich passiert... Sie durchstößt die trübe Subjektivität, das Nicht-Sehen des konventionellen Lebens, des konventionellen Sehens und enthüllt Wirklichkeit«.⁷

Trotzdem haben wir, wie John Dillenberger bemerkt, keinen Nachweis dafür, daß die Einsicht in den prophetischen Charakter der Kunst Gilkeys theologische Arbeit und besonders seine praktische theologische Tätigkeit in bedeutender Weise beeinflusst hat.⁸

5 Vgl. *J. Dillenberger*, *Style and Content in Christian Art*, New York 1965 und 1986; s. auch von derselben Autorin: *Secular Art with Sacred Themes*, Nashville 1969.

6 *M.R. Miles*, *Image as Insight: Visual Understanding in Western Christianity and Secular Culture*, Boston 1985, 152.

7 *L. Gilkey*, *Can Art Fill the Vacuum?*, in: *D. Apostolos-Cappadona* (Hg.), *Art, Creativity and the Sacred. An Anthology in Religion and Art*, New York 1984, 189.190.

8 Vgl. *Dillenberger*, *Theology*, 220.

Am besten bekannt innerhalb dieser dritten Kategorie ist wohl *Paul Tillich*, der während seines Lebens viel über die bildende Kunst schrieb, mehr als irgendein anderer Theologe seiner Zeit.⁹ Die Kenntnis, Originalität und Intensität seiner Neigung und seines Engagements für die Beziehung zwischen Kunst und Theologie ist eine unentbehrliche Quelle für alle, die sich mit dieser Thematik befassen. Dieses Verständnis ist eingefangen in Tillichs oft zitierten Kommentar: »Es ist keine Übertreibung, einem Stilleben von Cezanne oder einem Baum von van Gogh mehr Heiligkeit zuzuschreiben als einem Jesusbild von Uhde.«¹⁰ Dies war eine Einstellung, die half, Tausende von Lesern, die Tillich beeinflusste, zu befreien und die menschliche Wahrnehmung des Heiligen und Göttlichen durch die Erkenntnis zu schulen, daß »religiöse Kunst« nicht notwendigerweise mit einem religiösen Kunstobjekt gleichzusetzen ist.¹¹

Tillich interpretierte die Künste theologisch, so wie er auch die Literatur, die Psychologie und die Politik theologisch interpretierte. Für die, die sich eine wechselseitige Beziehung zwischen Kunst und Theologie wünschen, liegt das Problem darin, daß einerseits der theologischen Sichtweise der Ehrenplatz gegeben werden soll, andererseits aber die Leichtigkeit künstlerischen Arbeitens in der theologischen Interpretation zeitweise fehlt. Das wiederum führt zu Interpretationen, die viele Kunstkritiker und Kunsthistoriker nicht überzeugen.

Wie Tillich den expressionistischen dem naturalistischen Stil vorgezogen hat, ist nur ein Beispiel für diese Einseitigkeit.¹² Ein anderes ist die Ironie, »... daß Tillich, obwohl er an der Renaissance in kultureller und theologischer Hinsicht ihre kreativen und geordneten Formen rühmte, dennoch die Kunst der Renaissance, die doch diese Formen hervorbrachte, für religiös unbedeutend hielt - weil die Formen, trotz aller religiöser Gegenstände, anscheinend nicht den Wörtern

9 Vgl. *P. Tillich, On Art and Architecture*, New York 1987, hg. von *John Dillenberger* und *Jane Dillenberger* (eine umfassende Sammlung von Tillichs Arbeiten über dieses Thema).

10 *P. Tillich, The Religious Situation* (1926), in: *Dillenberger / Dillenberger* (Hg.), *On Art and Architecture*, 69.

11 Vgl. *P. Tillich, My Travel Diary: 1936*, hg. und mit einer Einleitung versehen von *J.C. Brauer*, New York 1970, 104. Tillich hat sich später auf diese Bemerkung noch einmal bezogen: »... in meinem Buch »Religious Situation« habe ich geschrieben, daß ein Stilleben von Cezanne eine größere religiöse Qualität habe als ein Jesus von Uhde. Diese Bemerkung ist oft zitiert worden, und ich denke noch immer, daß sie wahr ist. Dennoch fühle ich mich heute gezwungen, sie zu korrigieren. Erstens ist der physische Charme des Stillebens zu gewaltig, wegen seiner Farben - unabhängig von seinem Inhalt. Und zweitens: Cezanne vertritt eine mystische Bestimmung des Lebens, er erzielt seine Wirkung mit den Mitteln eines großen Künstlers. Uhde vertritt eine ethisch-soziale Bestimmung mit den Mitteln eines geringen Künstlers. Grundsätzlich ist aber auch er religiös.«

12 Vgl. *P. Tillich, Contemporary Visual Arts and the Revelatory Character of Style*, in: *Dillenberger / Dillenberger* (Hg.), *On Art and Architecture*, 126-138.

der Angst der *conditio humana* offenbaren. Andererseits ist Picassos *Guernica* ausschließlich in diesem Kontext interpretiert.¹³

Trotzdem steuert Tillich einiges zur vierten theologischen Sichtweise bei, die ich *Integration/Essenz* nenne. Dieser vierte Ansatz gehört zu denen, die lehren, daß genuines theologisches Verstehen und theologische Methode nicht ohne die Künste möglich sind; nicht weniger als der Stil der Theologie und der Religionswissenschaft steht bei dieser Frage auf dem Spiel. Gerade das meint *Karl Rahner* in seiner »Theology and the Arts«, wenn er schreibt, »wir könnten die These vorschlagen, daß Theologie nicht vollständig sein kann, bis sie sich die Künste aneignet. Architektur, Bildhauerei, Malerei und Musik sind ein wesentliches Moment ihrer selbst und ihres Lebens. Ihrerseits können diese Künste nicht vollständig werden, bis sie ein immanentes Moment der Theologie werden.«¹⁴ Rahners Argumentation basiert auf der Annahme, daß sich die Theologie nicht im Verbalen erschöpft. Ihn leitet die Überzeugung, daß das Zentrale der Kunst nicht zum Vorschein kommt, wenn Theologie nur mit einer Theologie des Wortes identifiziert wird. Sogar innerhalb des Verbalen ist die poetische Kraft der Metapher ein Beispiel für die künstlerische Macht der Sprache, frühere Bedeutungen zu offenbaren, zu entdecken und zu erweitern. *Susan Brooks Thistlethwaite* beispielsweise beginnt ihre künstlerische Arbeit über Kirchen und Metaphorik mit Gedichten; sie bemerkt gleich zu Anfang, daß die Sichtweise der Frauenforschung, wenn sie in die Theologie integriert wird, die Bedeutung der Theologie wesentlich verändert.

»... Frauenforschung hat oft bildliche und metaphorische Denkart betont. Sie fordert die Auffassung heraus, daß theologisches Verständnis einzig und allein aus objektiver, rationaler Analyse zu gewinnen ist, die vom synthetischen, phantasievollen Denken getrennt ist.«¹⁵

In einer damit zusammenhängenden jüngeren Formulierung verwendet *David Tracy* die Arbeit der Kunst als einen Schlüssel zur Arbeitsweise der analogen Phantasie, wobei er Analogie als Schlüssel für die heutige theologische Praxis versteht.

Tracy greift zurück auf die Erfahrung der Kunst, das Klassische zu verstehen, und schreibt:

13 *Dillenberger*, Theology, 221.

14 *K. Rahner*, Theology and the Arts, Thought 57 (1982) 24.25; der ganze Band steht unter dem Thema »Glaube und Phantasie«.

15 *S. Brooks Thistlethwaite*, Metaphors for the Contemporary Church, New York 1983, 12.

»Die Erfahrung der Kunst ist keine besondere, private oder unwirkliche. Eher ist sie öffentlich in dem Sinne, daß sie paradigmatisch ist für die Wahrheit und das, was in unserem Geist passiert. Wenn ein Kunstwerk die paradigmatische Erfahrung eines Moments der Wahrheit einfängt, dann ist es im gleichen Augenblick normativ. Die Erinnerung an das Kunstwerk geht in alle Erinnerungen als ein Katalysator ein und verändert manchmal subtil, manchmal zwingend unsere Wahrnehmung des Wirklichen. Es wird zum Klassiker.«¹⁶

Tracy kommentiert im folgenden ausführlich die Bedeutung des Klassischen für das praktische theologische Arbeiten als einen integrativen künstlerischen Prozeß.

Von ausschlaggebender Bedeutung für die vierte theologische Sichtweise ist, daß die Künste nicht nur als Gegenstände einbezogen, sondern als Notwendigkeiten des Prozesses gesehen werden. Man verliert die Reichhaltigkeit des Wissens über das, was wesentlich für jede Unternehmung ist, wenn man nicht selbst künstlerisch tätig ist. Der Grund dafür ist, daß man immer mehr wissen kann als das, was begrifflich und philosophisch gesagt werden kann; es kann poetisch und metaphorisch ausgedrückt werden. Ebenso kann das Wissen eine Anzahl verschiedener, aber wertvoller Interpretationen in sich tragen: Die Kunst scheut die Position der *einen* richtigen Antwort, die immer stimmt und von universeller Wahrheit ist.

Diese letztere Sichtweise findet sich heute immer stärker in globalen feministischen, ökologischen und alternativen Theologien. *Sallie McFague* schreibt, daß Tracys »Sicht der analogen Phantasie auf vielerlei Weise identisch« sei mit ihrem »Verständnis der metaphorischen Sensibilität«¹⁷, sie meint jedoch, ihre Sicht trage der Verkündigung in der prophetischen Dimension der Theologie eher Rechnung. Über die Beziehung des Menschen zur übrigen Schöpfung nachdenkend, behauptet *Gibson Winter*, daß die ursprüngliche Metapher menschlicher Behausung der künstlerische Prozeß sei.¹⁸ *Diane Apostolos-Cappadona* hat in zwei wichtigen Sammlungen eine überraschende Bandbreite von Äußerungen zeitgenössischer Autoren zusammengetragen, von denen viele eine bewußte künstlerische Methode haben.¹⁹ *Matthew Fox*, der sich auf eine schöpfungszentrierte Theologie beruft, inkorporiert künstlerische Prozesse in alle seine Arbeiten und macht zu einem nicht geringen Teil die organisierte Religion

16 *D. Tracy, The Analogical Imagination: Christian Theology and the Culture of Pluralism*, New York 1981, 115.

17 *S. McFague, Metaphorical Theology*, Philadelphia 1982, 198.

18 Vgl. *G. Winter, Liberating Creation*, New York 1981.

19 Vgl. *Apostolos-Cappadona* (Hg.), *Art, Creativity and the Sacred* (s.o. Anm. 7) und: *D. Adams / D. Apostolos-Cappadona* (Hg.), *Art as Religious Studies*, New York 1984.

für die Ablehnung des Lebens im Westen verantwortlich; organisierte Religion habe, »wenn sie überhaupt Meditation gelehrt hat..., selten Kunst als Meditation gelehrt«.²⁰ Die wachsende Einbeziehung von ökologischen Fragen in die Theologie reflektiert einen neuen Bezug zum Konkreten und Materiellen, einen Bezug, der wesentlich für die Kunst ist. Auf dem Gebiet der Religiösen Erziehung haben *Brenda Lealman* und *Edward Robinson* in Großbritannien²¹ und *Gloria Durka*, *Joanmarie Smith*²² und ich²³ in den USA das Künstlerische zu einer entscheidenden Komponente unserer Arbeit gemacht.

2 Der Beitrag der Religiösen Erziehung

Die Religiöse Erziehung, die ich im folgenden beschreibe und für die ich eintrete, ist besonders mit der dritten und vierten theologischen Einstellung verbunden. Die ersten zwei Sichtweisen verwirft sie. Die dritte und die vierte Einstellung werden feiner differenziert, um sich auf die besonderen Aspekte religiöser Vision und theologischer Einsicht, genannt Prophetie oder *tikkun olam*, konzentrieren zu können. Tatsächlich ist die Religiöse Erziehung in ihnen und durch sie orientiert. Den Begriff »orientiert« verstehe ich in zweierlei Hinsicht:

- (1) Prophetie und *tikkun olam* sind Anfangspunkte, initialisierende und orientierende Führer.
- (2) Prophetie und *tikkun olam* sind Ziele oder Zwecke; ist die Religiöse Erziehung nicht an der Reform der Welt orientiert, fehlt ihr die Integrität. Wie der Titel dieses Artikels vorschlägt, ist das Wiederherstellen der Welt eine Arbeit der Kunst und eine Arbeit, die durch die Kunst erst möglich wird. Kunst ist eine wesentliche Komponente beim Wiederherstellen der Welt; sie ist auch ein Mittel, durch das diese Arbeit getan werden kann. Ich werde kurz das Wesen dieser Orientierung erläutern, dann werde

20 *M. Fox*, *Original Blessing*, Santa Fe 1983, 189.190.

21 Vgl. *B. Lealman / E. Robinson*, *The Image of Life*, London 1980; ebenso: *Knowing and Unknowing*, London 1981; und: *The Mystery of Creation*, London 1983. Vgl. auch *E. Robinson*, *The Language of Mystery*, London 1987.

22 Vgl. *G. Durka / J. Smith*, *Modelling God*, New York 1976. Die Autorinnen verwenden ästhetische Kriterien, um die Eignung von Modellen zu beurteilen. Vgl. auch den Aufsatz *Community: An Aesthetic Perspective*, in: *G. Durka / J. Smith* (Hg.), *Aesthetic Dimensions of Religious Education*, New York 1979, 102-104.

23 Vgl. u. Anm. 30.31.32. Vgl. auch *M. Harris*, *The Aesthetic Dimension in Redefining Religious Education*, Ann Arbor 1971. Zur Erziehung zur Spiritualität: *M. Harris*, *Dance of the Spirit. The Seven Steps of Women's Spirituality*, New York 1989.

ich fünf Fallstudien beschreiben, die ihre Einbeziehung in die Religiöse Erziehung zeigen.

Der Kernpunkt der Beziehung der Kunst zum Wiederherstellen der Welt ist schon erwähnt worden, indem auf die Möglichkeit der Kunst verwiesen wurde, Bewußtsein und das herrschende soziale und kulturelle Verständnis zu verändern. Ein nicht lang zurückliegendes Beispiel (in diesem Fall aus der Kunst der Photographie) stellt das Bild einer einsamen Figur auf dem Tianenmen-Platz dar, die vor einem vorwärtsrollenden Panzer steht. Das Bild fesselte die Weltöffentlichkeit. Ein anderes Beispiel ist, wie Tillich hervorhob, Picassos *Guernica*. Als weiteres nenne ich die Präsentation der Metaphorik der gekreuzigten Frau: *Edwina Sandys Christa* und *Arthur Boyds Shoalhaven Crucifixion*. Herbert Marcuse beschreibt zwei Arten, auf die Kunst revolutionär sein kann. »Im engeren Sinne«, sagt er, »kann Kunst revolutionär sein, wenn sie einen radikalen Wechsel in Stil und Technik repräsentiert. Darüber hinaus kann ein Kunstwerk revolutionär sein, wenn es durch die Kunst der ästhetischen Transformation die herrschende Unfreiheit und die sich auflehnenen Kräfte im beispielhaften Schicksal des einzelnen repräsentiert und damit die mystifizierte (und versteinerte) soziale Realität durchbricht, den Horizont der Veränderung (Befreiung) eröffnet.«²⁴

Dieser Standpunkt ist bemerkenswert nah an dem, was *Walter Brueggeman* für die prophetische Phantasie hält. Diese prophetische Phantasie hege, ernähre und rufe ein Bewußtsein und eine Wahrnehmung wach, die eine Alternative zum Bewußtsein und zur Wahrnehmung der uns umgebenden dominanten Kultur sei.²⁵ Die prophetische Phantasie ist auch eine Beschreibung des Prozesses, der das Aufsteigen gefährlicher Erinnerungen erlaubt, und zwar solcher Erinnerungen, die »für einige Augenblicke mit einem grellen Licht die fragwürdige Natur von Dingen erhellen, von denen wir meinen, wir hätten sie auf den Begriff gebracht, und uns die Banalität unseres vermeintlichen ›Realismus‹ zeigen«.²⁶ Das sind die Erinnerungen, die neue Visionen schaffen, indem sie »durch die Schlucht der herrschenden Struktur von Plausibilität brechen«.²⁷ Die Konsequenz einer solchen Einsicht und die Teilnahme an einer derartigen Re-Vision machen es - mit Durka und Smith gesprochen - unmöglich, »unsere Hände zurückzuziehen« und untätig zu bleiben, um sie nicht zu beschmut-

24 H. Marcuse, *The Aesthetic Dimension*, Boston 1977, X-XI.

25 Vgl. W. Brueggeman, *The Prophetic Imagination*, Philadelphia 1978, 13.

26 J.B. Metz, *Faith in History and Society*, New York 1980, 109.110.

27 S.o. Anm. 26.

zen. Wenn wir statt dessen das Ästhetische als das Wesentliche einbeziehen, »können Kunst, Ausdruck und Symbol beginnen, die Kämpfe, Schwierigkeiten und Hoffnungen von Menschen zu reflektieren, selbst wenn es keine leichte Angelegenheit ist.«²⁸ Außerdem kann Kunst deutlich machen, daß Schönheit und Unterdrückung sich gegenseitig ausschließen.

Einige der schlimmsten sozialen Übel werden gerade dadurch erst möglich, daß Schönheit als ein Naturrecht aller ignoriert wird. »Die Vergewaltigung der Umwelt, der Verfall unserer Städte, die entmenslichenden Lebensbedingungen der Armen sind unter anderem Beispiele für das ernste Versagen ästhetischer Sensibilität. Eine Erziehung des ästhetischen Sinnes ist das Fundament sogar für die Moral, denn menschliches Verhalten entspringt aus der Wahrnehmung von Schönheit und menschlichem Gefühl.«²⁹

Meinen eigenen Ansatz habe ich umfassend in *Teaching and Religious Imagination*³⁰, in *Woman and Teaching*³¹ und in *Fashion me a People: Curriculum and the Church*³² formuliert. Im ersten Buch begreife ich das Lehren als eine Arbeit, durch die wir einen Unterrichtsgegenstand so formen, daß er zu seiner Offenbarung kommt. Im Mittelpunkt der Offenbarung führt das Formen des Lehrers zu der Ent-Deckung (oder Offenbarung), daß das Thema allen Lehrens das menschliche Subjekt in der Gemeinschaft ist, ein Subjekt, das die machtvolle Eigenschaft hat, die Welt wiederherzustellen. Das Wiederherstellen der Welt (prophetisches, alternatives Bewußtsein oder *tikkun olam*) ist die Richtung allen genuinen Lehrens. Der Prozeß, der sich in diese Richtung bewegt, ist der künstlerische Prozeß der religiösen Phantasie.

In *Women and Teaching* beschreibe ich diesen wiederherstellenden Prozeß detaillierter als im vorangegangenen Buch und entwickle verschiedene Elemente einer Spiritualität des Lehrens. Diese Elemente sind *Stille*, *Erinnerung* und *rituelles Klagen* - welche schließlich in eine *Kunst* einmünden, die zum Gebären führt.

Die Verbindung zum »Wiederherstellen der Welt« besteht darin, daß das durch die Kunst provozierte Gebären nicht nur zu einer Geburt neuer Fähigkeiten eines Individuums führt, die es an sich wahrnimmt. Vielmehr: »... obwohl die erste Geburt die einer Person ist, ist jede Pädagogik, die bei der Geburt des einzelnen stehenbleibt, zu eng für unsere Zeit. Das Gebären muß überschwappen zur

28 G. Durka / J. Smith, Is Art Necessary?, Religious Education 76,1 (1981) 30.

29 Ebd., 29. Vgl. auch R. McAfee Brown, Two Worlds: Beauty and Oppression, The Christian Century 2 (1980) 378-380.

30 Vgl. M. Harris, Teaching and Religious Imagination, San Francisco 1987.

31 Vgl. M. Harris, Women and Teaching, Ramsey 1988.

32 Vgl. M. Harris, Fashion Me a People: Curriculum and the Church, Philadelphia 1989.

Entstehung einer gerechten Umwelt in der Gesellschaft selbst, denn Geburt und Durchbruch sind, wie Meister Eckhart lehrte, Auferstehungen der Gerechtigkeit.«³³

In *Fashion Me a People* bringe ich den kreativen Prozeß in Zusammenhang mit dem Curriculum und der Kirche. Ich zeige an biblischen Bildern des Schaffens, daß und inwiefern Erziehung selbst ein formgebendes Werk ist. Die Beschaffenheit des Curriculums macht nicht weniger aus als die Form des gesamten Verlaufs kirchlichen Lebens. Anders gesagt: Ich beziehe mich direkt und bewußt auf die Metapher des künstlerischen Schaffens, weil das Curriculum selbst ein Kunstwerk ist. Kunst ist »das Schaffen einer wahrnehmbaren *Form*, die menschliche Gefühle ausdrückt«. ³⁴ In der Zusammenfassung des Buches biete ich ein Programm und einen Plan an, der bewußt künstlerisch ist. Er ist ausgedrückt in einer Serie von Schritten (Kontemplation, Beteiligung, Formgebung, Entstehung, Freilassung), die zu einem reformierten Lehrplan führen. Anders ausgedrückt: Die Methodologie für den Entwurf eines Lehrplans für Religiöse Erziehung ist auf dem Verständnis der künstlerischen Arbeit aufgebaut.

3 Fünf Fallstudien

In den Büchern, die ich oben zitierte, finden sich zahlreiche Beispiele, die Religion und Kunst zusammenbringen. Im folgenden will ich jedoch einige aktuelle Arbeiten beschreiben, die im Anschluß an diese Bücher entstanden sind. Die erste ist makrokosmisch die Beschreibung eines ganzen Programms. Die anderen vier sind mikrokosmisch, trotzdem aber anregend für alle, die von der Notwendigkeit überzeugt sind, Kunst und das Wiederherstellen der Welt zu verbinden, und nach alternativen Strategien suchen.

Fallstudie 1: Eine Konzentration auf Religion, Erziehung und Kunst

An der Fordham University's Graduate School of Religion and Religious Education in New York City sind die Magister-Studiengänge so beschaffen, daß die Studenten einen von vielen Schwerpunkten wählen, nach dem sie ihr Studium organisieren. Auf Antrag von Gloria Durka und mir hat der Dekan Vincent Norak ab Herbst 1989 einen neuen Schwerpunkt genehmigt: Religion, Erziehung und Kunst. Der Schwerpunkt besteht aus fünf Kursen: Religion und Kunst, Spiritualität

33 Harris, *Women and Teaching*, 88.

34 S. Langer, *Problem of Art*, New York 1957, 80.

und Kunst, Ästhetische Dimensionen und Religiöse Erziehung, Lehren und religiöse Phantasie und schließlich kirchliche Kunst. Die verschiedenen Kunstarten sind wesentlicher Unterrichtsgegenstand eines jeden Kurses, ebenso der künstlerische Prozeß. Im Kurs über kirchliche Kunst wird z.B. das Prinzip »Ecclesia semper reformanda« nicht nur als Modus von Reform durch revolutionären Wandel untersucht, sondern als ein Geschehen, an dem die Kirche dauernd teilhat, indem sie ihre kirchlichen Ämter reformiert, umformt und neu entwirft. Ein Abschnitt der Kursbeschreibung lautet: »Der Terminus Kunst ist im Titel des Kurses verwandt worden, um zu zeigen, daß die Arbeit des Formens, Reformierens und Transformierens heute in kirchlichen Ämtern dominiert. Er zeigt außerdem die notwendige Verbindung zum Selbstverständnis des Pfarrers als eine Art Künstlers, der daran arbeitet, die Formen des kirchlichen Lebens am Ende des 20. Jahrhunderts und am Anfang des 21. Jahrhunderts neu zu gestalten und neu zu schaffen.« Autoren wie *Thomas Berry*, *Patricia Runo* und *Joe Holland* werden insbesondere deshalb gelesen, weil sie ihre Aufmerksamkeit weg vom klassisch-modernen Bewußtsein, das auf Transzendenz und Spiritualität des Innern beruht, auf ein globales, ökologisches Bewußtsein ausrichten, das auf Schöpfung, Mit-Schöpfung und dem Bezug zur konkreten, materiellen Welt beruht.³⁵ Schließlich wird jeder Kursteilnehmer darin beraten, sich seiner Arbeit als Künstler anzunähern.

Das ist auch der Schwerpunkt des grundlegenden Kurses »Religion und Kunst«, der die Beziehung zwischen künstlerischen Gattungen und Religion erforscht, wie sie in diesem Artikel beschrieben ist. Dieser Kurs bezieht die Studenten in künstlerische Prozesse ein; in ihnen werden sie aufgefordert, ihre eigenen künstlerischen Berufungen durch Lektüre, Vorträge, künstlerische Biographien, den Gebrauch von Kreativität und den Besuch von Museen und anderen Institutionen zu erforschen. (Die Museen von New York City beherbergen die Kunst von fast allen Völkern und Religionen der Erde; es existieren außerdem etliche Grundschulen und höhere Schulen, in denen die Künste von höchster Bedeutung sind.)

In dem Kurs »Spiritualität und Kunst« liegt der Schwerpunkt auf bestimmten Autoren, deren Thema die Spiritualität ist, und auf den Versuchen bestimmter Künstler, in ihren Arbeiten das Heilige zu zeigen. Hildegard von Bingen's Malerei und Musik wird beispielsweise hinsichtlich ihrer Manifestation des kosmischen, kreativen Bewußtseins behandelt. Vincent van Gogh wird dafür herangezogen, wie er der Harmonie und Totalität der Schöpfung Ausdruck gegeben hat. Im Kurs »Ästhetische Dimensionen der Religiösen Erziehung« arbeiten die Teilnehmer mit

35 Vgl. *T. Berry*, *The New Cosmology*, in: *Mystic*, CT: Twenty-Third Publications, 1987; *P. Runo*, *Reclamation, Resacralization and Regeneration. Approaches to the Environment in the Art of Smithsonian, Singer and the Harrisons*, in: *P.N. Joranson / K. Butigan* (Hg.), *Cry of the Environment*, Santa Fe 1984, 279-295. Vgl. auch *J. Holland*, *Creative Communion: Toward a Spirituality of Work*, New York 1989.

Künstlern zusammen (Carla de Sola, Midge Miles und anderen), mit denen sie tanzen, Geschichten erzählen und auf andere Weise kreativ arbeiten. Im Kurs »Lehren und religiöse Phantasie« bitte ich die Teilnehmer, ihre Mitarbeit unter der Voraussetzung zu verstehen, daß der Lehrer ein Künstler und das Lehren die künstlerische Arbeit des *tikkun olam* ist. In alldem ist unsere Absicht genauso wie unsere Hoffnung das Hegen, Ernähren und Hervorbringen des alternativen prophetischen Bewußtseins, das Brueggemann so beredt beschreibt.

Fallstudie 2: Die Begegnung mit prophetischen Künstlern

Eine zweite Art, den künstlerischen Prozeß zentral für das Erkennen werden zu lassen, ist, sich mit Künstlern zu beschäftigen, deren Arbeit offen prophetisch und/oder politisch ist. Eine von diesen ist *Käthe Kollwitz* (1867-1945), die mit menschlichem Leiden auf das engste vertraut war.

Ihre Heirat mit Karl Kollwitz, einem Arzt, der mit den Armen - zumeist Frauen und Kindern - arbeitete, führte dazu, daß sie ihr ganzes Leben lang ihre Lithographien und Zeichnungen den hilflosen Armen, Eltern wie Kindern, widmete. Der Verlust ihres jüngeren Sohnes Peter im Ersten Weltkrieg in Flandern und ihres Enkels Peter in Rußland 1942 ließ ihr den Tod nicht mehr fremd erscheinen; wenigstens zum Teil waren diese Verluste für die vielen Arbeiten über den Tod verantwortlich - Arbeiten, in denen sie den Tod nicht nur als tragisch und unerwünscht behandelt, sondern als Freund und Begleiter, der zu begrüßen ist.³⁶

36 Vgl. Prints and Drawings of Käthe Kollwitz, ausgewählt und vorgestellt von C. Zigrosser, New York 1969; vgl. auch M. Kearns, Käthe Kollwitz. Woman and Artist, Old Westbury 1976. Sich mit Käthe Kollwitz zu beschäftigen bedeutet fast immer, sich einige Zeit mit Muriel Ruykeyser's Gedicht »Käthe Kollwitz« zu befassen, in dem die erinnerungswürdigen Zeilen enthalten sind: »Was würde passieren, wenn eine Frau die Wahrheit über ihr Leben erzählen würde? / Die Welt würde zerbersten.«



Abb. 1: Käthe Kollwitz, Selbstportrait (1927)



36 Vgl. *Prints and Drawings of Käthe Kollwitz*, ausgewählt und vorgestellt von C. Ziermann, New York 1967, vgl. auch M. Kroses, *Käthe Kollwitz, Woman and Artist*, Old Westbury 1976. Seit der Käthe Kollwitz als bewachteter Indem der hat immer noch diese Teil aus dieser Ringkette Gedicht. Käthe Kollwitz zu bezeichnen, so dass die ursprüngliche Rechte verloren sind. Wie steht

Abb. 2: Käthe Kollwitz, Saatgut soll nicht vermahlen werden

Ein zweiter Künstler ist der Litauer *Ben Shahn* (1898-1969), der später US-Bürger wurde. Seine Bilder über den Nazi-Horror (die Greueltaten von Lodz), den Rassismus in den USA (seine Drucke der drei ermordeten jungen Bürgerrechtler Chaney, Schwerner und Goodman) und von korrupten Gerichtsverhandlungen (die Verhandlung und Hinrichtung der italienischen Einwanderer Sacco und Vanzetti) sind bewußt und offen politisch. Shahn meinte, daß Künstler politisch am Leben ihrer Gesellschaft teilnehmen müssen.³⁷

Die Art und Weise, in der Künstler untersucht werden, besteht nicht nur oder noch nicht einmal hauptsächlich darin, daß ihre Biographien herangezogen werden. Nach kurzen Einführungen gehen wir vielmehr an Kollwitz und Shahn über ihre Arbeiten heran. Das geht folgendermaßen vor sich: Zuerst, nachdem sie den Arbeitsraum betreten haben, sehen die Teilnehmer Abbildungen von etwa fünfzehn bis zwanzig Arbeiten von jedem der beiden Künstler. Dann nehmen sie sich Zeit, still den Kunstwerken zu begegnen und sie in sich aufzunehmen. Daraufhin werden sie gebeten, zwei oder drei Abbildungen auszuwählen, die sie angesprochen haben. Schließlich sollen sie zum tieferen Verständnis versuchen, den Prozeß des Künstlers mit Bleistift oder Kohle - wie es dem Kunstwerk entspricht - nachzuvollziehen. (Kollwitz arbeitete zumeist mit Schwarz, Weiß und Schattierungen; Shahn arbeitete mehr mit Linien als mit Formen.) Still arbeitend werden die Teilnehmer gebeten, in Haut, Seele und Geist des Künstlers zu schlüpfen und mit Linien wie Shahn oder mit Schatten wie Kollwitz zu arbeiten: zum Beispiel die gefühlte Erfahrung von porträtierten Eltern zu erkennen, die mit dem Tod ihres Kindes im Krieg konfrontiert werden. Die Teilnehmer werden nicht gebeten zu kopieren, sondern zu verstehen, wie der Künstler gearbeitet hat. Es kommt zu solchem Verstehen, wenn die Stille respektiert und eine Atmosphäre kontemplativer Intensität geschaffen wird. Das Ergebnis ist ein Schritt hin zum alternativen Bewußtsein, durch das das Ungesehene oder das nur stark verdunkelt Gesehene neu ins Licht kommt.³⁸

37 Vgl. *B. Shahn, The Shape of Content*, New York 1957. Vgl. *Prints and Posters of Ben Shahn*, mit einer Einleitung von *K. W. Prescott*, New York 1982.

38 Andere Künstler, die zu ähnlichen Themen wie Shahn und Kollwitz arbeiten, sind *Judy Small*, die australische Aufnahmekünstlerin, *Benjamin Britten* mit seinem »War Requiem«, *Francesco Goya* mit seiner »The Disasters of War«-Serie und die Gedichte von *Siegfried Sassoon* und *Wilfried Owen*. Vgl. auch *M. Twain, The War Prayer*, New York 1971.



Abb. 3: Ben Shahn, Warschau 1943 (1963)

© Ben Shahn / VAGA, New York 1990

Der hebräische Text in deutscher Übersetzung: »Dessen muß ich gedenken mit überquellender Seele [Ps 42,5], denn Frevler haben uns verschlungen wie einen nicht gewendeten Kuchen [Hos 7,8]. In den Tagen des Kaisers gab es für die zehn Hingerichteten keine Heilung.« Gebet aus dem Mussafgottesdienst an Jom Kippur. Es gründet auf der Legende von der Hinrichtung von zehn jüdischen Gelehrten unter Kaiser Hadrian im 2. Jh. nach der Zeitrechnung (Anm. d. Hg.).

Fallstudie 3: Die Schönheit und das Land

Ein anderes, damit jedoch zusammenhängendes Vorgehen wird beim Studium von *Georgia O'Keeffe* (1887-1986) angewandt. Schon vor dem Kurs werden die Studenten gebeten, Knochen zu sammeln und mitzubringen. Eine Frau brachte den Schädel einer Kuh, den sie geschenkt bekommen hatte, aber den sie bis zu dem Tag, an dem wir Georgia O'Keeffe behandelten, nie angesehen hatte. Ich bringe normalerweise Blumen mit, besonders große Lilien oder Iris, da Knochen und Blumen so viel Raum in O'Keeffes Malerei einnehmen.

»Eine Blume ist ziemlich klein. Jeder hat viele Assoziationen zu einer Blume, der Idee von Blumen. Du streckst deine Hand aus, um die Blume zu berühren, du beugst dich vor, um an ihr zu riechen, vielleicht berührst du sie mit den Lippen, fast ohne darüber nachzudenken, oder gibst sie jemandem, um ihm eine Freude zu machen. Und trotzdem - irgendwie - sieht niemand eine Blume..., sie ist so klein..., deshalb sagte ich mir: Ich werde malen, was ich sehe, was die Blume für mich ist, aber ich werde sie groß malen, und sie werden erstaunt sein, wenn sie einen Blick darauf werfen.«³⁹

Mit Hilfe eines auf Video aufgenommenen PBS-Interviews mit Georgia O'Keeffe, das in Mexico gemacht wurde und bei dem auch Bilder des Landes zu sehen sind, das sie liebte und mit so großer Sorgfalt malte, lernen wir zuerst von der Künstlerin selber, was ihre Intentionen sind. Dann erst versuchen wir, von ihren Arbeiten umgeben, ihr Vorgehen zu wiederholen, indem wir Knochen und Blumen auswählen, in unseren Händen halten und sorgfältig diese natürlichen Wirklichkeiten betrachten, wie wir sie berühren und fühlen und dann mit den lebhaftesten Farben malen, die wir finden können (ich bringe die Farben mit). Damit nähern wir uns ihnen in einem künstlerischen Prozeß. Das erhoffte Ergebnis dieser Veranstaltung ist eine vertiefte Ehrfurcht vor der Erde und ihren Geschöpfen und ein erneuerter Entschluß, sich um die nicht-menschliche Umwelt zu kümmern.

Fallstudie 4: Kunst und Gerechtigkeit

In ihrer Doktorarbeit über Kunst und Gerechtigkeit und deren Interdependenz beschreibt die Australierin *Margaret Woodward* eine Aktion, die vom Dramatiker und Theaterdirektor Augusto Boal in Peru organisiert wurde. Boals Absicht war, Armen durch den Gebrauch von Kameras die Fähigkeit zu lesen und zu schreiben nahezubringen. Die Fähigkeit, die eigene Welt zu lesen, ist eng verbunden mit der Fähigkeit, Worte zu lesen. Außerdem ist die Fähigkeit zu lesen für die Bewußtwerdung

39 G. O'Keeffe, zit. nach: Georgia O'Keeffe, New York 1976, 23.

essentiell. Boal gab die Kameras Erwachsenen und Kindern und bat sie, mit Bildern zurückzukommen, die zwei Fragen beantworten: »Wo lebst du?« und »Was ist Unterdrückung?«

»Um die erste Frage zu beantworten, brachte ein Mann das Bild eines Kindergesichts. Hatte er die Frage mißverstanden? Nein. Er bestand darauf: Schau dir das Gesicht an. Es ist Blut darauf. Dieses Kind ist von Ratten bedroht worden, die das ganze Ufer des Flusses verseuchen... Vor einigen Tagen, als du mich gefragt hast, wo ich lebe, waren die Ratten gekommen, während das Kind schlief, und haben einen Teil seiner Nase aufgefressen. Ich lebe an einem Ort, wo solche Dinge noch passieren.

Um die zweite Frage zu beantworten, bringt ein kleiner Junge das Bild eines Nagels, der in einer Wand steckt. Die anwesenden Erwachsenen sind verwundert, aber andere Jungen brüllen zustimmend. Kinder zwischen fünf und sechs Jahren verlassen ihre Dörfer für die lange Reise nach Lima, um sich dort einen Hungerlohn mit Schuhputzen zu verdienen. Ihre Schuhputzkästen, die zum Tragen zu sperrig sind, werden jeden Abend an Nägeln hängend zurückgelassen. Für den Nagel müssen die Kinder pro Nacht bezahlen.«⁴⁰

In meiner Arbeit, *tikkun olam* und Kunst zu verbinden, stelle ich ebenfalls diese zwei Fragen, aber auch noch eine dritte: »Wer sind deine Leute?« Wir leben in New York City; die Gegenwart der Obdachlosen war bisher immer zentral für die Antwortenden, deshalb ist diese Frage mit Boals ursprünglichen Fragen eng verwandt. Aber jeden zu bitten, die eigenen Leute auch zu fotografieren, verstärkt das Engagement für die im weitesten Sinne verstandene Lebensgemeinschaft und das Verständnis dafür, daß Unterdrückung, Ort und Leute unweigerlich zusammengehören. Eine zweite Form, in der wir den Zusammenhang von Kunst und Gerechtigkeit studieren, ist das Kennenlernen der Popular Art unserer Zeit. Veröffentlichungen von *Guy Brett* und *Philip* und *Sally Scharper* bilden den Ausgangspunkt.⁴¹

Wir befassen uns mit Flickendecken von chilenischen Frauen, die die Wirklichkeit des Lebens unter der Militärdiktatur zeigen; mit chinesischer Malerei über die Umwandlung von dürrer in lebenspendendes Land in den 60er und 70er Jahren; mit Malerei und Spielzeugherstellung in Sierra Leone, Ghana und Zaire, während diese Länder mit der Befreiung von der Kolonialherrschaft beschäftigt waren; mit den Anstrengungen, die in Bildern von Überlebenden von Hiroshima zum Ausdruck kommen, die Welt von Atomwaffen zu befreien; mit der Alltagskunst der Frauen von Greenham Common in England; mit Bildern der Bauern von Solentiname, nachdem ihre Höfe von der Somoza-Regierung zerstört worden waren.

40 Zit. nach M. Woodward, *The Arts and Education for Justice*, unveröffentl. PhD-Arbeit, Monash University, Melbourne 1987, 178.179.

41 Vgl. G. Brett, *Through Our Own Eyes: Popular Art and Modern History*, Philadelphia 1987; P. und S. Scharper (Hg.), *The Gospel in Art by the Peasants of Solentiname*, Maryknoll 1984.

Solche Studien sind zu Beginn hilfreich und erhellend; sie erregen Aufmerksamkeit. Aber wie beim oben beschriebenen Photographieren besteht die Vervollkommnung darin, daß die eigene Gesellschaft und die eigenen Situationen, die Unterdrückung oder Ungerechtigkeit zeigen, erkannt und die Kunstformen entdeckt werden, die diesen am besten entsprechen. Der erste Schritt ist eine wachsende Aufmerksamkeit für die alltägliche Kunst; der zweite ist eine Bewegung hin zu ihren eigenen Antworten in Verbindung mit den sie umgebenden Menschen. Aids-Flickendecken, Live-Aids-Konzerte, Vorträge von Protestgedichten, liturgische Feiern und Theater von Obdachlosen sind nur einige der möglichen Ergebnisse.

Fallstudie 5: Der Holocaust im Unterricht

Die letzte Fallstudie, die ich beschreiben will, ist der Holocaust in meinem eigenen Unterricht, ein Thema, das ich als religiöse Erzieherin weiterhin anspreche. Zuerst habe ich den Holocaust in einem Kurs »Religiöse Modelle für den Unterricht« behandelt. Ich verwandte ein Modell der Prophetie als Basis und eine Yom-Ha'Shoah-Liturgie (Kerzen werden ausgelöscht, dann wieder angezündet; kontemplative Stille; poetische Vorlesungen; Gebet und Gemeinschaft) als Form.⁴²

Für einige Zeit, muß ich gestehen, habe ich mich selber gefragt, wie mein Interesse für die Kunst und mein Engagement für die Untersuchung dieser dämonischen Schlucht, die tiefe Spuren im zwanzigsten Jahrhundert hinterlassen hat, zusammenhängen. Die Verbindung wurde mir klar, als ich über den Worten »unbeschreiblich«, »unsagbar« und »unaussprechlich« brütete. Ich begriff, daß diese Worte sich auf das beziehen, was der begrifflichen Form nicht zugänglich, was im gewöhnlichen Diskurs nicht auszudrücken ist. Sie beziehen sich auf etwas, das entweder der Stille oder einer anderen menschlichen Form des Ausdrucks, die die potentielle Gewalt des Differenzierens vermeidet, überlassen werden muß. »Unbeschreiblich«, »unsagbar« und »unaussprechlich« sind am ehesten geeignet (oder am wenigsten ungeeignet), den Bereich der Kunst, der Religion und des Horrors zu beschreiben. Schließlich begriff ich die Verbindung zwischen meinem Interesse für die Kunst und dem Holocaust als Unterrichtsthema mit Hilfe des Lehrplans »Der Geschichte und uns ins Gesicht sehen«, der für den Holocaust als Unterrichtsthema entwickelt worden

42 Für eine solche Liturgie vgl. *F. Littell*, *The Crucifixion of the Jews*, New York 1975; vgl. auch *M. Harris*, *The Null Curriculum. The Holocaust*, *British Journal of Religious Education* 11 (1989) 136-138.

war.⁴³ Es stellte sich heraus, daß das meiste durch die Kunst und den künstlerischen Prozeß gelehrt wird: durch die Verwendung von Filmen, Videos und Photographien; durch die Behandlung der Kunst von KZ-Häftlingen und die »Kunst« der Nazi-propaganda; durch die Literatur, besonders die von Eli Wiesel, Nelly Sachs, Primo Levi und Lawrence Langer. Gleichzeitig werden die Studenten gebeten, ihre Reaktionen auf diese zu verinnerlichen, indem sie Tagebuch schreiben. Darin können sie ihre eigenen künstlerischen Antworten finden. Die Form des Tagebuchs erlaubt ihnen, über Verantwortung, Gerechtigkeit und die Wiederherstellung der Welt in ihrem eigenen Leben nachzudenken.

Das ist die Arbeit, mit der ich mich mit anderen zusammen zur Zeit befasse, und ihre theoretischen Grundlagen, auf denen sie steht. Ich hoffe, andere können davon lernen und werden vielleicht angeregt, eine ähnliche künstlerische Religiöse Erziehung zu entwickeln, falls sie das nie zuvor gemacht haben. Andere, die schon ähnliche Erfahrungen gemacht haben, werden sie vielleicht vertiefen. Ich hoffe, ich kann dazu motivieren, diese wesentliche Form menschlicher Erziehung in Schulen, Familien, religiösen Zentren und gemeindlichen Veranstaltungen zu praktizieren.

Dr. Maria Harris ist Visiting Professor für Religionspädagogik an der New York University.

Aus dem Englischen übersetzt von Kilian Bizer.

Abstract

This article is in three parts. Part One is an overview of four theological attitudes toward art: (1) divorce/separation; (2) fear/wariness; (3) relation/communion; (4) integrating/essential. Part Two describes how the attitudes of *relation* and *integration* are incorporated into religious education assumptions, and made even stronger by showing how artistic work can be the work of prophecy and of *tikkun olam* - repairing the world. Part Three describes, by means of five case studies, several ways I am working as a teacher and pedagogue, to put into practice the artistic work of repairing the world. In this section, I describe work with such art forms as painting, drawing and photography and with such artists as Käthe Kollwitz, Ben Shahn and Georgia O'Keeffe.

43 M. Stern Strom / W. Parsons, Facing History and Ourselves. Holocaust and Human Behaviour, Watertown 1982; mehr Material über den Lehrplan ist zu erhalten von der Facing History and Ourselves Foundation, 25 Kennard Road, Brookline, MA 02146, USA.