

Thronfolger

Umgang mit einem Kunstwerk von Albrecht Genin
in religionspädagogischer Absicht

1 Sich ein Bild machen

Albrecht Genin (Jahrgang 1945) hat den großformatigen Holzschnitt (186 × 121,5 cm; Galerie Horst Dietrich, Berlin) mit der Kettensäge ausgeschnitten und auf Leinwand abgezogen. Er hat (sich) ein Bild gemacht. Was zeigt es?

Wir nehmen zwei Figuren wahr, die sich aufeinander beziehen. Eine kleinere und eine größere Figur, eine ältere und eine jüngere Person, ein Kind und ein Erwachsener, ein gekrönter Herrscher und ein gekrönter Prinz. Eine Prinzessin, ein Mädchen, eine Mutter? Ein Sohn, ein Vater? Wir nehmen wahr, indem wir identifizieren, was wir kennen. Was uns vertraut ist von unseren Erfahrungen her. Die Bildzeichen weisen in unsere Welt.

Erfahrungen geben Halt. Sonst wäre alles haltlos, müßte fallen, stürzen. Im Taumel der Veränderung lösen wir uns auf.

Zugleich übt dieser Tod ungeheure Faszination aus: Wir stürzen uns *kopfüber* in den Taumel. »Sich fallen lassen« ist nicht nur Bild für die heimelige Sehnsucht nach Geborgenheit, sondern auch für die unbegreifbare Lust an der Unsicherheit, an Krise und Tod. Die *taumelnden* Bilder von Videoclips ziehen viele Menschen mehr an als das, was vor Augen steht. Liegt darin die Ahnung, daß der Halt in den *gemeinsamen*, mich mit anderen Menschen *verbindenden* Erfahrungen auch eine Form der Ich-Auflösung, des Ich-Verlustes ist? Wenn das Bild Albrecht Genins *seinen* Blick zeigt, muß es etwas haben, das sich unserem *identifizierenden* Blick entzieht, das uns vor Augen Stehendes zu Fall bringt. Hat A. Genins Holzschnitt etwas, was sich zwischen die gängigen Identifikationen schiebt? Setzt er etwas in Bewegung?

2 Sich ein Bild vom Bild machen

Der *erste Schritt* der Annäherung an A. Genins Bild ist identifizierend, verstehensorientiert, projektiv. Unumgänglich zwar, jedoch gewalttätig. Sozusagen ein Zugriff, der sich ein Bild vom Bild macht, der ein neues Bild über das alte legt.

Aber wir *müssen* uns ein Bild vom Bild machen.

Eine Gruppe, die das Bild betrachtet hat, brachte ganz unterschiedliche assoziative Wahrnehmungen ins Spiel:

»Das ist ein Storchkönigspaar. Eine Kinderzeichnung.«

»Partnertanz, ungleiches Paar. Ich sehe Belehrung.«

»Es ist nicht ungleich: gleiches Gewand, gleiche Krone.«

»Der Kleine ist agiler, lebhafter.« »Der Alte hat mehr Gewicht; er hat Gewicht. Aber er ist starr, statisch.« »Der Kleine ist aufmüpfig. Revolution von unten. Der Alte ist starr und unbeweglich.«

»Wieso der Alte? Es kann eine Frau sein, die Königin.« »Der König und der Narr. Das Ganze hat etwas Lustiges an sich.«

»Der Kleine löst sich von dem Großen.« »Die Zeit spielt eine Rolle: Der Junge beginnt, er ist initiativ; der Alte will Ewigkeit. Dauer.«

»Da ist ein Tunnel, eine Leere; bedrückend, Unendlichkeit.« »Die Bewegung ist hin- auf, hinab.« »Fünf Minuten später sieht alles anders aus. Da ist Bewegung eingefroren.«

»Das ist der verlorene Sohn; mir fällt die Geschichte vom verlorenen Sohn ein.«

»Der Buckel der oberen Figur muß sein; er balanciert die Figur aus. Sonst würde sie kippen.«

Die Gruppenarbeit mit Genins Bild macht auf Aspekte aufmerksam, die zu bündeln und zu strukturieren sind:

– Menschlich-tierische Figuration: Die Figuren haben etwas Witziges und Verrücktes, fast etwas Nürrisches an sich, das zum Lachen, zum Schmunzeln reizt. Die Assoziation des Storchs (auf einem Bein stehend) macht den großen König zur Witzfigur? Andererseits ist das Koboldhaft-Gnomhafte der Figuren auch bedrohlich. Es verweist auf dunkle, schattenhafte Präsenz von Ungeheuern, die in Alpträumen mehr als in körperhafter Wirklichkeit existieren.

– Kinderzeichnung: Der Eindruck des Einfachen, Elementaren, Eindimensionalen thematisiert Fragen. Ist im Mehrdimensionalen das Eindimensionale, im Individuellen das Typische, im Geschichtlichen das Archaische zu sehen?

– Paarbeziehung: Erfahrungen von und in Beziehungen kommen ins Spiel, Beziehungsformen (Hierarchie, Belehrung, Beherrschung); Beziehungsprobleme (Fixierung, Ablösung, Vereinnahmung, Generationenkonflikt, Vater-Sohn-Thema); Beziehungsverläufe (Anfang, Ende, Arbeit, Beruf, Karriere); Beziehungsperspektiven (Alter, Jugend, Kindheit, Belastung, Glück, Leid, Weisheit).

– Formaspekte: Sie beziehen sich zwar auch auf Erfahrungen, werden aber eher aus einer gewissen Distanz wahrgenommen (Balance, Kippen, Statik, Bilddynamik).

Die thematischen Strukturierungen sind Beispiele für vielfältige Zu- und Anordnungen.

3 Das Bild steht gegen narrative Vereinnahmung

Wir spiegeln uns im Bild. Diese Selbstbezüglichkeit der projektiv-assoziativen Bildwahrnehmung kann gewiß schon durch die Wahrnehmungen anderer Menschen (wenn eine Gruppe sich über ein Bild austauscht) verunsichert, irritiert und in Frage gestellt werden. Aber es bleibt immer noch die Frage, ob das Bild verstanden oder mißverstanden wurde.

Der verstehende Zugang zum Bild A. Genins (wir erkennen z.B. das *Thema* der Vater-Sohn-Beziehung) führt dazu, sich assoziativ in die komplexe allgemeine Problematik eines solchen Themas führen zu lassen oder (unbewußt) in entsprechende persönliche Betroffenheiten zu geraten.

Wenn sich diese erste Identifikation im Laufe der Auseinandersetzung mit dem Bild abschwächt und wir uns von unseren thematischen Fixierungen wieder lösen können, ist ein Prozeß eröffnet, der mit Identifikationen beginnt und anders weitergeführt wird. Bleiben wir dagegen auf unsere eigene Thematik fixiert, dominieren die Probleme der eigenen psychischen Welt, und wir sehen blind immer nur das Eigene. Soll Genins Bild nur unser Seelenleben illustrieren? Es bleibt nichts anderes übrig: Der *zweite Schritt* des Umgangs mit dem Bild muß das Bild wieder der Einverleibung durch unseren *ersten (projektiv-assoziativen) Schritt* entziehen. Ein solcher Entzug stellt sich vor allem in Widerspruch zu allen *narrativen, anekdotischen, inhaltlichen Ausgestaltungen*.

Das Thema im Bild ist das Thema, das wir projektiv wahrnehmen: das Beziehungsthema zwischen dem Großen und dem Kleinen, zwischen Gekrönten, ein kleiner König, ein Prinz, und ein großer König, ein Herrscher. Vieles läßt sich weiterphantasieren, weiter erzählen. Immer mehr Bilder im Inneren folgen dem einen Bild. Der Bilderstrom gibt nichts mehr zu sehen, weil er alles mobilisiert. Die *Ausweitung des Narrativen* gibt dem Sehen keinen Standpunkt. Erst die Verlangsamung der narrativen Bewegung bis hin zum »Standbild« gibt dem Vorstellen, dem Vor-Augen-Stellen, dem Imaginativen wieder mehr Wert. Das Bild *steht* gegen narrative Vereinnahmung. Die reduzierte, karge Form der Arbeit von A. Genin will sich nicht in Bedeutungserzählungen und Symbolgeschichten entfalten, sondern setzt auf die Wirkung der geometrisch-konstruktiven, schwarz-weißen Bildelemente. Die Kraft des Bildes gegenüber unserem verstehenden Zugriff hängt an seiner Form. Aber keiner kann sich von sich selbst freimachen. Darum muß geübt werden, die Wahrnehmung zu verlangsamen oder zu verflüchtigen. Die beharrlich-anschauende, Gestalt- und detailbezogene, präzise Wahrnehmung wie das undeutliche, oberflächliche, schnelle Sehen sollen zu-

sammenspielen: Schweisen von ganz nah, ganz fern, von schwebenden »Zwischenorten«.

In dem zweiten Schritt der Auseinandersetzung mit dem Bild wird versucht, die Bildzeichen durch ihre Form und Farbe wahrzunehmen, nicht so sehr durch festgelegte Bedeutungszuweisungen, eher durch ein Bedeutungsspiel:

die große Figur über der kleinen angeordnet; der größere Kopf nach links unten (hinabsehen, zurücksehen) dem Kleinern zugewandt; der kleinere dem größeren entgegen, sich nach oben bewegend; Distanz überwindend, distanziert, übergeordnet, untergeordnet, vorgesetzt, untergeben, beschützt, bedroht, standfest, starr, in-sich-ruhend?

Diese Bedeutungen sind nicht schlüssig aus den Bildformen abzuleiten, sondern spielerisch auf sie zu beziehen.

Bildraum wird durch Figuration, Komposition, Aufteilung der Bildfläche etc. gebildet: Zwei Figuren beziehen sich aufeinander. In dem Bildraum werden durch Position, Form und Farbe (schwarz-weiß) der Figuren ganz bestimmte Bedeutungen gesetzt. In den Sprachbildern ergeben sich *Entsprechungen*: aufsehen, herabsehen, antreten, vortreten, übertreten, angehen, anfangen, beginnen, starten, stehen, vergehen etc.

Die Geometrie der Figuration verweist auf Verstehensordnungen: Die große obere, über die untere gebeugte Figur wird von Erfahrungen aus »gelesen«: gebeugt, vollgepackt, alt, reich etc. Ich lese »auf dem Buckel«: Lasten, Leid, Probleme, Jahre, Verantwortung. Ich lese »in sich«: Erfahrungsschatz, Güte, Weisheit, Angst, Gewalt etc. Ich lese die Geometrie der Beziehung: Der Kleine will aufsteigen, den Großen verdrängen, ihn angehen, an dessen Stelle treten, sein Nachfolger sein. Der Kleine bewegt sich, macht sich auf, wird aktiv, stürzt den Großen vom Thron etc. Der Große ist erschrocken, ist verständnisvoll, steigt vom Thron, räumt den Thron, will den Thron nicht räumen etc. Antrittsgeste des Kinderkönigs: »König Hänschen«, die Rechte der Kinder (Janusz Korczak). »Der Kleine«, »der Große«? Der, die, das?

Die reduzierten Zeichen lassen Spielräume, weil sie Erfahrungswelten andeuten, eröffnen, ohne sie ausmalen zu können.

Das Bild hat einen Zauber, weil es formal in die Grundsätzlichkeit mythisch-elementaren Seins verweist. In der strengen Farbreduzierung auf den Grundgegensatz von Schwarz/Weiß geraten mythische Urbeziehungen, auch Urkampfformen in den Blick. Archaik und Magie von vorgeschichtlichen Höhlenzeichnungen, von Höhlenritzen eröffnen Szenen grundsätzlichen Seins: Wut, Bedrohung, Angst, Beschwörung, Anlehnung, Ritual, Alptraum, Schrecken, Animalität; Bilder verborgener Tiefen der menschlichen Seele (Schattenbilder)?

Wird das Schreckende gebannt, indem es gezeichnet wird, gemalt, eingeritzt?

Die Figuration kann mythisch gelesen werden: Beziehungsgeometrie in der Götterwelt; Kampf zwischen Heilsfiguren: die Weisheit des Alten, der junge Gott. Fetischisierung des Alters, Fetischisierung der Jugend; Altersweisheit oder Jugendlichkeit. Der Alte steigt herab? Wohin? Er wird verdrängt? Verdrängt wird, was der Alte symbolisiert, Vergänglichkeit, Abstieg, Ende, Tod. Bin ich wieder bei Narrationen?

4 Der Künstler und sein Bild

Wie kommt der Künstler zu »Wort«?

Der Blick des Künstlers ist nicht mein Blick. Ich bin herausgefordert, über Erfahrungen hinauszugehen. Doch auch der Künstler illustriert nicht einfach sein Innenleben, seine Gedanken und Gefühle. Das Bild hat das »Sagen«, hat den Blick: »Meine Bilder sind klüger als ich« (Gerhard Richter). Darum benennt der Bildtitel (»Thronnachfolger«) nicht »das eigentliche« Bildthema des Künstlers. Der Bildtitel entläßt uns nicht in unsere Gedankenwelten, sondern hält uns an der Bildkonstruktion und den Bildelementen. Er ist ein Element im dialogischen Prozeß der Bildannäherung.

Das Gesamtwerk des Künstlers öffnet den Blick für Zusammenhänge und verstellt den Blick für Einzelnes. Die Einordnung in den Zusammenhang des ganzen Werkes darf nicht überbewertet werden.

Im Werk Genins spielen Kobolde, kleine Wesen, Tier-Mensch-Symbiosen eine deutliche Rolle: Kopffüßler und andere »Unwesen«, Wesen aus Schattenwelten, Gedankenwesen, Gefühlswesen, Bild gewordene menschliche Grundgefühle, elementare Körpergefühle. Auch Ungeheuer, die groß werden.

Die zwei Bildfiguren des Holzschnittes: Sind sie archaische Gedankenkörper, elementare Gefühlswesen?

Die Kettensäge: Nicht von ungefähr, nicht bedeutungslos ist das Bildwerkzeug Genins; nicht zu übersehen: das große, riesige Format der Leinwandfahnen. Körperhaft große Gestalten, denen Betrachter gegenüberstehen; Tiefengefühle, die ins Ungeheuer zu wachsen scheinen.

Und dann der Ort der Präsentation: zwölf großformatige Leinwandfahnen mit unterschiedlichen Arbeiten Genins hingen im Juli 1995 anlässlich des Ev. Kirchentages in der Durchgangshalle des Hamburger Hauptbahnhofs. Stationen auf dem Kreuzweg der Gefühle, des Sehens, der Wahrheit. Ort der Wahr-Nehmung: Bahnhof, Kreuzungspunkt des Unterwegs, reisen, ver-reisen, weggehen, unterwegs (manchmal) ins Abenteuer, heraus in fremde Welten, in Neues, zu Forderungen, Pflichten, oder zurück ins Bergende, ins Bleibende, ins Heimatliche. Ort der Passanten: Vorübergehende, Weitergehende. Im Vorübergehen einen Blick werfen. Was sieht den Vorübergehenden an? Was irritiert ihn? Was überfällt ihn? Bildgewordene Gefühle spiegeln sich in Genins Bild und werfen den Betrachter auf sich selbst zu-

rück. *Seine* dunklen, geheimnisvollen Gefühle? Joseph Beuys wußte es: »Die Mysterien finden im Hauptbahnhof statt«. In Bahnhöfen gibt es nur kurzen Halt. Genug für einen Blick, der mich trifft. Wenn er trifft, geht es *nicht* weiter. Der Bahnhof ist Grenze; das Bild Genins wird zur Grenze – so oder so. Wir können die Grenze unserer Erfahrungen überschreiten. Albrecht Genins großformatige Holzschnitte auf Leinenfahnen fanden besondere Aufmerksamkeit. Hat die Präsentation am ungewöhnlichen Ort die Menschen erstaunt? Haben Form und Gestaltung der Bilder sie überrascht?

Das Bild kann uns überraschen, weil es Gewohnheiten irritiert. Es kann etwas Ungewöhnliches an sich haben, das uns befremdet, etwas Faszinierendes, dem wir uns nicht entziehen können, etwas Neues, das uns begeistert, etwas Schrilles, das uns erregt, etwas Ungeheuerliches, das uns empört. Bilder haben mit Erotik zu tun. Sie sichern und verunsichern, sie bejahen oder verneinen die Betrachter. Sie haben mit Religion zu tun. Sie ziehen uns an, rufen hinaus in die Fremde, führen hinüber an neue Ufer. Aber viele Bilder haben diese Kraft nicht. An ihnen bleibt der Blick nicht hängen.

Vielleicht ist es der eigenartige Schwebezustand im Bild, der fasziniert, das Zwischen von Stehen und Liegen, Kippen und Stand. *Balance* zwischen Zuständen, Zwischenzustand in der Zwischenwelt des Bahnhofs. Genins Zwischenwelterfahrung als unermüdlich Reisender (z.B. zwischen Berlin und Thailand): elementarer menschlicher Lebensprozeß. Welterfahrung und Selbsterfahrung als Suche nach Balance. Elementare Körperbilder von Albrecht Genin, unübersehbar wuchtig, gewaltig dimensioniert: In der Faszination liegt auch das Erschrecken. Stand, Fall, Zu-Fall-kommen, Liegen: Den *Grundhaltungen* gegenüber wird Balance zur elementaren *Lebensbewegung*. Sie deutet die Sehnsucht an nach einem Halt zwischen Fixierung und Schwanken, die Spannung zwischen Behütung und Bedrohung.

5 Der dritte Schritt im Drei-Schritte-Modell

Oft wird Bildbetrachtung zu einem einlinigen Vorgang, in dem der assoziativ-projektive Schritt lediglich als Motivation, zum *Eigentlichen* zu kommen, akzeptiert wird. Damit sind in naiver Weise die Zusammenhänge von Wahrnehmung und Erfahrung verkannt. Ich habe deshalb ein religionspädagogisches Drei-Schritte-Verfahren vorgeschlagen (Zilleßen/Gerber, 45f und 49ff).

Der *dritte Schritt* bringt vor allem das *Ausdrucksspiel* des künstlerischen Werkes in einen Dialog mit unseren Projektionen, Wahrnehmungen und Erfahrungen. Es kann anregen, nach neuen, nach anderen Ausdrucksweisen eigener Wahrnehmungen zu suchen, mit den fremden Ausdrucksweisen zu experimentieren.

Hier kann nur angedeutet werden, was sich im dritten Schritt der Annäherung an Genins Bild ergeben könnte. Das Spielerisch-Experimentelle dieses Schrittes erlaubt nicht, festlegende Ergebnisse vorzuführen.

Das Ausdrucksspiel, die Expressivität der Geninschen Arbeit artikuliert sich nicht bloß in Formen und Farben, sondern in den Zwischenräumen, den Korrelationen der Zeichen, in der Leere, dem Offenen, der Lücke, dem Mangel, ohne daß der Mangel *benennbar* wäre. Er evoziert Gefühle wie Einsamkeit, Schwere, Schwerkut, Melancholie, Unentschiedenheit, Entschiedenheit, Traurigkeit, Heiterkeit, Verlassenheit, Wut, Aggression, Gewalt, Versöhnung etc., vielfältiges Hin und Her von Bedrohung und Hoffnung. Dadurch werden Fragen geweckt, die am Bild bleiben oder von ihm wegführen: Sind die Figuren Grübler, Zweifler, Skeptiker, Zyniker? Sind sie Enthusiasten, Gläubige, Begeisterte, Engagierte, Gelassene, Träumer, Spieler, Phantasten? Ist die eine Figur, was die andere nicht ist? Schwanken sie zwischen Gegensätzen?

Das Schwanken, die Spannung, die expressive Leere zwischen den Figuren, ihre archaisch-mythische Gewalt, ihre abstrakte Linienhaftigkeit, ihre Ambivalenz, ihre starre Beweglichkeit, bewegliche Standfestigkeit, ihre beziehungsverhaftete Beziehungslosigkeit etc. geben Anlaß, Identifikationen und Erfahrungen (Schritt 1) zu überprüfen und in Bewegung zu bringen. Das soll hier nicht weiter ausgeführt werden: Der spielerisch-experimentelle Versuch, die *eigene* Sehweise und den fremden Blick des Bildes in Beziehung zu setzen, läßt sich nicht vorweg entfalten.

6 Expressive ästhetische und theologische Lust

Es ist eine entscheidende Errungenschaft des späten 18. Jahrhunderts, Kunst und Ästhetik davon freizumachen, für Moral, für Ideologie, für Erkenntnisinteressen dienstbar zu sein. Ästhetische Imaginationen und Inspirationen sind insoweit autonom, als sie der eigenen Gestaltungskraft folgen, statt moralischer Lehre und pseudoreligiöser Didaktik zu dienen. Kunst will sich nicht in den Dienst von Interessen nehmen lassen, die die Nachahmung (Mimesis) der Wirklichkeit, die Festigung moralischer Normen und die Bestätigung rationaler Projekte anstreben. Gegen die funktionale Zuordnung von Kunst zu pädagogischen, didaktischen, auch religionspädagogischen Absichten gelten grundsätzliche Vorbehalte. Allerdings basiert diese These auf einem problematischen Verständnis von Pädagogik und Didaktik als Vermittlungsstrategie für vorgegebene Inhalte, Programme, Wahrheiten. In einer Pädagogik, die sich darum bemüht, daß Jugendliche die Uneindeutigkeiten, Ambivalenzen und Fragwürdigkeiten aller Wahrheiten erfahren, gleichwohl entschiedene (veränderbare, korrigierbare) Positionen beziehen, wird dem Kunstwerk im Prozeß der Auseinandersetzung keine Gewalt angetan. Oder besser: Die Gewalt des (kulturellen) Verstehens, die unver-

meidbar ist, wird relativiert, wenn zugleich Offenheit für das Andere pädagogisch intendiert ist. Unzweifelhaft ist Kunst mit der sozialen, kulturellen Lebenswelt verbunden, in der sie entstanden oder rezipiert wird. Insofern ist Kunst kein autonomer Bereich. Aber unter dieser Einschränkung ist sie gleichwohl autonom, was ihr Bemühen angeht, sich von moralischen und mimetischen Zwecken freizuhalten. Wir feiern an der Kunst ihre *Ausdrucksform*, d.h. ihren Einfallsreichtum, ihre Phantasie, ihre Imagination bei der Formerfindung. Diese Expression, diese ästhetische Expressivität hat weder äußere Normen darzustellen noch innere Denk- und Gefühlsinhalte auszudrücken. Solche Funktionalität würde wieder Dienstbarkeiten etablieren.

Albrecht Genins Bild hilft zwar, *Themen* anzusprechen, Erfahrungen und Wahrnehmungen zu klären. Aber der künstlerische *Formenreichtum* wird nicht ausgeschöpft, wenn das Bild nur thematische Assoziationen auslöst. Darum ist alle theologisch-thematische, normative, moralische Vereinnahmung abzuwehren. Erst eine *ästhetische* Theologie, die sich selbst nicht moralisch, nicht moralisierend artikuliert, ist in der Lage, einen Dialog zu beginnen, der mehr Fragen *vor Augen* als Antworten in den Kopf zu bringen hat. Eine Theologie, die künstlerische Arbeiten nutzt, um Lehre zu bestätigen und zu sichern, kommt nicht in Bewegung und bringt nichts in Bewegung. Theologische und religionspädagogische Annäherung an Bilder kann neue eigene Ausdrucksweisen gewinnen und spielerisch gestalten, wenn sie sich von der expressiven Lust an Formen anregen läßt. Mit der Vielfalt der Formen wird sie auch neue Aspekte ihrer eigenen theologischen Inhalte entdecken, d.h. die Spuren des Verborgenen, Marginalisierten, Unbewußten aufnehmen können. Es liegt mir wenig daran, aus Genins Bild bestimmte theologische *Themen* abzuleiten, auch wenn ich schon einige angedeutet habe. Alles liegt an der Lust der Expression, an Fragen und Perspektiven, an *Schweisen* im wahrsten Sinn des Wortes, an Spielräumen, am *Formenspiel*. Dieses Spiel bringt dann neue Themen in den Blick.

7 Religionspädagogischer Überschwang

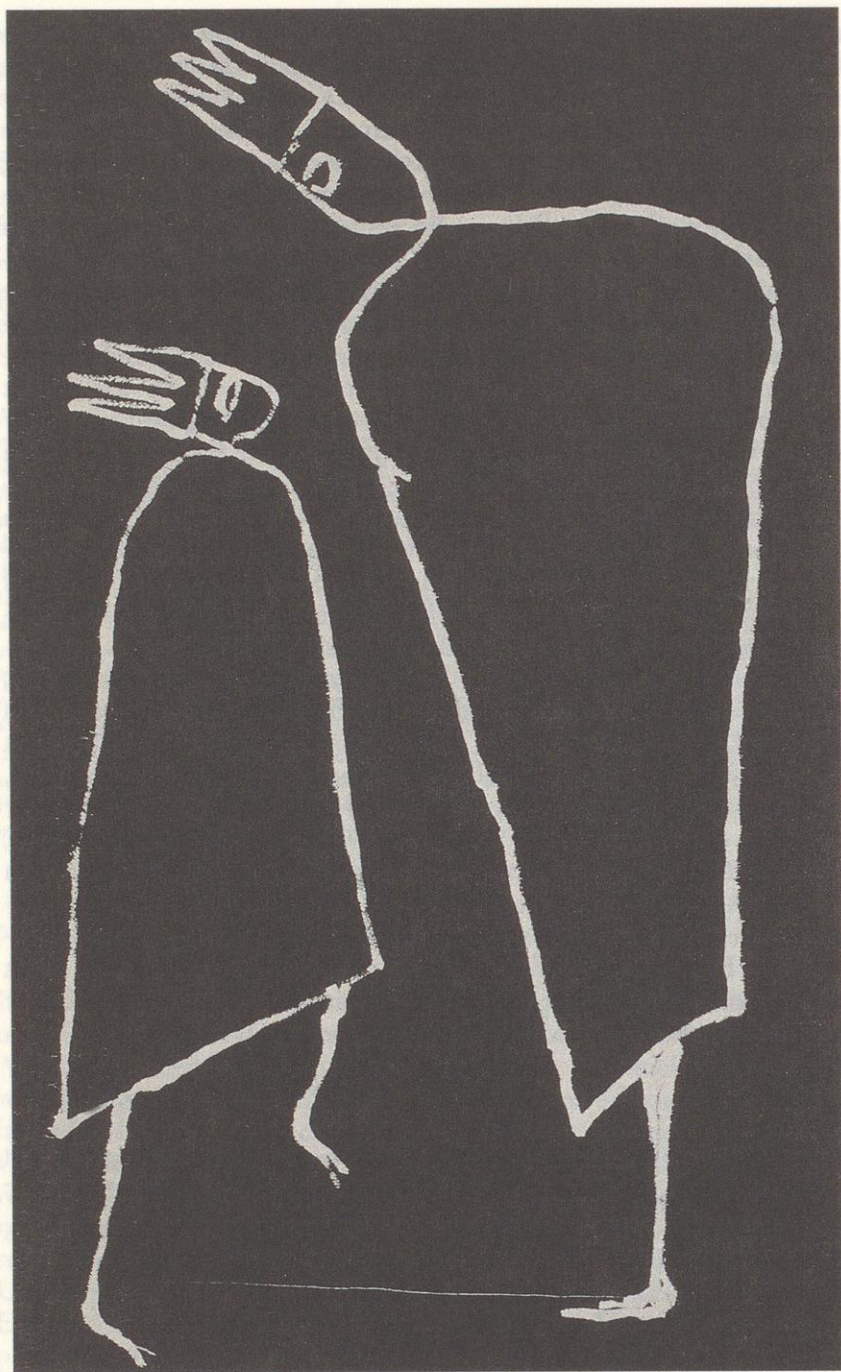
Der Umgang mit A. Genins Bild ist nicht pädagogisch oder religionspädagogisch festzulegen. Der Überschwang des Expressiven, die Ambivalenz der Formen und Figuren lassen sich nicht auf irgendwelche »eentlichen« Inhalte und Wahrheiten reduzieren. Was alles im Spiel ist, findet sich, ergibt sich oder ergibt sich nicht im Prozeß von Annäherung und Distanzierung. Nur begrenzt kann die vorbereitende Planung den Umgang mit dem Bild organisieren, weil das reflektierende Bewußtsein (des Lehrers/der Lehrerin) das nur unzureichend oder gar nicht »erfassen« kann, was sich im Vollzug des Umgangs ergeben wird. Insofern setzt Religionspädagogik auf das Ereignishafte und Zufallende im Lernprozeß und handelt gleichwohl paradoxerweise, *als ob* sie planen könnte. Doch ihre Planungen sind höchstens Interventionen im Spiel des Lernens, dessen Wirkmächte sich nie eindeutig bestimmen lassen. Wenig Notwendigkeit kommt unter diesen Voraussetzungen dem Bestreben zu, der Unterrichtspla-

nung »empirische« Aussagen über Entwicklungsstufen der Lernen- den oder andere Typologien zugrunde zu legen. Im nicht kausal bestimm- baren Lernprozeß sind empirische Vorgaben allenfalls als *Fik- tionen* von Bedeutung, *als ob* sie bestimmend wirken könnten. Reli- gionspädagogisches Lernen hat Religion mehr als Lebensvollzug denn als Bewußtseinseinstellung wahrzunehmen: »Religion ist Le- bensvollzug und nicht allein ... ein spezifischer Typus individuellen Selbstverhältnisses« (Gutmann, 78). Im spielerisch-ernsthaften Um- gang mit Genins Bild gibt sich Religionspädagogik als eine Ermunter- ung und Anleitung zur überschwenglichen Expressivität zu erken- nen. Sie bewegt sich im Zwischenfeld von Moralisierung und vorder- gründiger Handlungsorientierung. Moralisierung kann sich nicht dem Spiel der Formen hingeben, weil sie sich endgültig normativ bindet. Ihre Religion ist fundamentalistisch. Aber auch das Handeln kann sich fundamentalistisch binden, weil Handeln stets auch Wel- tentwurf ist und sich jeder Entwurf selbstvergessen absolutieren kann. Erst das Spiel vertreibt die fundamentalistische Religion so- wohl in den Moralen wie in den Handlungsprozessen. Erst das Spiel weiß darum, daß weder Moral noch Handeln eindeutige Ausdrucks- formen eindeutig bestimmbarer Inhalte sein können.

Ist Religion weder bestimmte Moral noch bestimmtes Handeln, dann müssen Moral und Handeln für ihr jeweiliges Andere offen bleiben. Der Zirkel zwischen Subjekt und Symbol läßt sich nicht auflösen: Das Subjekt, das sich der symbolischen Welt vergewissert, ist der »Macht des Symbols« (Gutmann) zugleich unterworfen. Nur im Spiel, das entwirft und wieder verwirft, um neu zu entwerfen, kann der Macht der Bilder zugleich entsprochen und widersprochen werden. Aber der Macht der Bilderwelt kann nur dialektisch entgan- gen werden: Wir vergewissern uns des Bildes der Welt in der Bilder- welt, der Religion als Bildbeziehung, um der Macht der Bilder nicht zu *erliegen*. Wir entsprechen der Bildermacht, indem wir die Bilder sprechen lassen, ohne dem Bild ent-sprechen zu können.

Literatur

- H.M. Gutmann, Symbole zwischen Macht und Spiel. Religionspädagogische und liturgische Untersuchungen zum »Opfer«, Göttingen 1996 (Arbeiten zur Reli- gionspädagogik, Bd. 12)
- D. Zilleßen und U. Gerber, Und der König stieg herab von seinem Thron. Religion elementar, Frankfurt a.M. 1997



Albrecht Genin, *Thronfolger* (aus dem Zyklus *12 Stufen*), Holzdruck 1995, 186 × 121,5 cm. Der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Galerie Horst Dietrich, Berlin.