

## Zerbrochene, verflüchtigte Ichs

### Anthropologische Spurensuche in zeitgenössischer Kunst

»ICHs« scheint in gelber Neonschrift zwischen zwei Bäumen im Garten des Museums Haus Langen hindurch (vgl. Abb. 1). Auf der Suche nach einem »Wortsinn« ist man geneigt, nach rechts und links zu schreiten, um dort Buchstaben zu entdecken, die das Wort oder den Satz vervollständigen. Doch BesucherInnen finden in der Krefelder Parklandschaft nur diese vier Schriftzeichen. Liest man sie als ein Wort, so ergibt es den im alltäglichen Sprachgebrauch ungewöhnliche Plural von Ich. Das eine Ich wird hier als Plural proklamiert. »ICHs« spielt darauf an, »dass man selbst nicht eine homogene Einheit sondern eine Vielheit ist, die sich nicht vereinheitlichen lässt. [...] Andererseits ist das Wort ›ichs‹ ein Synonym für ›wir‹. Es bietet sich an, um zum Ausdruck zu bringen, dass dasjenige, was man wir nennt, nicht homogen, sondern ein aus unterschiedlichen Teilen bestehendes Gebilde ist. Wir ist eine Menge von Ichs. Und ich? Manches Ich ist mehr als eines: Ich ist ein wir.«<sup>1</sup> Mit der Installation »ICHs« (1989) weitet Ludger Gerdes (\*1954) den Blick auf umfangreiche anthropologische Fragestellungen, die von zeitgenössischen KünstlerInnen in vielfältigen Facetten thematisiert werden. Die Frage nach Individualität und Identität, nach dem Verhältnis von Körper und Geist, nach dem Sinn des Menschensein hat in den letzten Jahren Konjunktur, was sich auch in vielen Ausstellungen widerspiegelt.<sup>2</sup>

Über Jahrhunderte manifestierte sich der künstlerische Blick auf das Ich zumeist in Selbstporträts, mit denen die KünstlerInnen versuchten, ihr Inneres zum Ausdruck zu bringen. Zeitgenössischen KünstlerInnen hingegen – so die grundlegende These dieses Aufsatzes – reflektieren vielfach allgemeine Bedingungen heutigen Menschseins,

1 Gerdes in: D. Elger (Hg.), Ludger Gerdes (Ausstellungskatalog), Hannover 2000, 32. Vgl. auch Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum (Hg.), Taktiken des Ego (Ausstellungskatalog), Bielefeld 2003, 44–49.

2 Allein im ersten Halbjahr 2003 gab es zur Thematik zahlreiche große Ausstellungen in Deutschland, so z.B. auf dem Ökumenischen Kirchentag in Berlin »Warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen«, »Blick aufs Ich«, Neues Museum Weserburg Bremen; »Taktiken des Ego«, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg; »überMenschen. Zur Zukunft des Humanen«, Schillermuseum und ACC Galerie Weimar. Vgl. auch die Retrospektiven für das 20. Jahrhundert M. Scheps (Hg.), Unser Jahrhundert. Menschenbilder – Bilderwelten (Ausstellungskatalog), München 1995; A. Zweite u.a. (Hg.), Ich ist etwas Anderes. Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts (Ausstellungskatalog), München 2000.

auch wenn sie sich in ihren Werken mit ihrer eigenen Person beschäftigen.<sup>3</sup> Die Auseinandersetzung mit diesen künstlerischen Arbeiten kann daher aktuelle anthropologische Frage- und Problemstellungen aufwerfen, aber auch anregen, persönlich diese z.T. provokanten Standpunkte zu reflektieren. Es ist zu hoffen, dass die Kunstwerke »Erfahrungs- und Wirkräume [...] eröffnen, die Anregungen für die eigene persönliche Verortung ermöglichen und damit auch nach gesellschaftlicher fragen lassen.«<sup>4</sup>

Hieran entzündet sich auch mein religionspädagogisches Interesse an diesen Werken der bildenden Kunst. Daher werde ich im Folgenden anhand exemplarischer Werkbetrachtungen den künstlerischen Blick auf das Ich sowie mögliche Strategien der Selbstkonstitution im Kunstwerk verdeutlichen, um anschließend der Frage nachzugehen, wie diese Ergebnisse im Religionsunterricht eingebracht werden können.

### 1 Suche nach Identität und Individualität

Die Arbeiten von Martin Liebscher (\*1964) erscheinen wie eine detailreiche Visualisierung von Gerdes »ICHs«. Stets fotografiert sich der deutsche Künstler in unterschiedlichen Posen und Rollen in zumeist unpersönlichen Innenräumen. Anschließend scannt er diese Fotografien, bearbeitet sie digital, so dass ein homogenes Bild entsteht. In »Termin-geschäft, Frankfurt« (2001) (vgl. Abb. 2)<sup>5</sup> erweckt Liebscher auf den ersten Blick den Eindruck, eine Vielzahl an Individuen ginge rege ihrer Arbeit nach. Jedoch ist es der Künstler selbst, der in ein und demselben Anzug simultan in mannigfaltigen Aktionen zu sehen ist. Dadurch wird zum einen die Individualität der handelnden Personen aufgelöst. Die Figuren wirken austauschbar, die dargestellte Menschengruppe versinkt in Anonymität.

Auch die eifrige individuelle Tätigkeit und die zum Teil stark ausgeprägte Gestik und Mimik kann dies nicht unterbinden. Zum anderen zerfällt der Künstler selbst in unzählige unterschiedliche »Rollen«. So präsentiert sich Liebscher zugleich als aggressiver Akteur und stiller Denker, als Hektiker und eifriger Leser usw. Auch wenn einzelne Figuren interagieren, so findet doch keine intensivere Kommunikation statt, die auf eine gelungene Interaktion der »Rollen« oder gar auf ein konsistentes Ich schließen lässt. Liebscher präsentiert sich als entindividualisierte Figur ohne erkennbare konsistente Identität. Dieser Eindruck wird durch den Bildaufbau bestärkt. »Termin-geschäft, Frankfurt« besitzt weder ein Zentrum, noch leiten klare Kompositionslinien den Blick durch das Bild. Vorder-, Mittel- und Hintergrund gehen nahtlos

3 Vgl. *S. Maria Schmidt*, Taktiken des Ego, in: Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum (Hg.), Taktiken, 8–17 hier: 10, 16.

4 *Schmidt*, Taktiken, 17. Schmidt beschreibt hier eine der Intentionen der Ausstellung »Taktiken des Ego«.

5 Vgl. Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum (Hg.), Taktiken, 56–59. Vgl. zu Liebscher auch *A. Spiegl*, Martin Liebscher. Liebschers Welt, Heidelberg 2002; *B. Auer* u.a. (Hg.), Visurbia London Tokyo (Ausstellungskatalog), Heidelberg 2000; Kunsthalle Göppingen (Hg.), Auto. Martin Liebscher, Göppingen 2001.

ineinander über, eine Hierarchisierung von Gegenständen oder Personen ist nicht auszumachen.

Obwohl Liebscher nur sich selbst darstellt, erscheint die Arbeit nicht wie die nach außen gekehrte Psyche des Künstlers. Indem er sich selbst in der »Finanzwelt« verortet, wählt er einen Schauplatz, der gleichsam symbolisch auf einen bedeutsamen Wirtschafts- und Lebensbereich verweist. Auch mit seiner Kleidung erfüllt er Rollenerwartungen weiter Teile der Gesellschaft. Damit reflektiert der Künstler in seiner scheinbaren Selbstbespiegelung auch heutiges Menschsein allgemein und zeichnet dabei ein trostloses Bild. Oder gibt es Ansätze, dieser Situation zu entkommen? Diesbezüglich fallen die seitlichen Bildränder ins Auge, dort, wo es im doppelten Sinne einen Ausweg aus dem im Bild Dargestellten gibt. Am rechten Bildrand schert eine Figur aus den üblichen Tätigkeiten des Termingeschäfts aus. Sie kehrt ihre Aggressionen entweder gegen sich selbst oder gegen die Person im Vordergrund. Am linken Bildrand fallen zwei Figuren ins Auge. Die vordere kehrt dem Termingeschäft den Rücken zu, schaut versunken aus dem Raum hinaus, in sich gekehrt, ohne jedoch den Anschein zu erwecken, dort etwas Positives zu finden. Die dahinter stehende Person findet jedoch einen Ausweg aus dieser Situation, sie ist dabei, aus dem Fenster zu springen, eine tragische Flucht, die im Gesamt der dargestellten Szenerie jedoch zugleich grotesk bis humoristisch erscheint. (Auto)Aggression, innere Emigration oder Suizid erscheinen als Ausstieg aus der entindividualisierten, identitätslosen »Liebschen Welt« – wahrlich kein hoffnungsvolles Bild des Menschen.

Während Liebscher Multiplizierung als künstlerisches Stilmittel benutzt, zeichnen sich Julian Opies (\*1958) Arbeiten durch starke Reduktionen aus.<sup>6</sup> Der britische Künstler porträtiert Personen, deren Vornamen und Beruf er als Titel verwendet. Die Auswahl der Porträtierten stellt dabei einen Querschnitt aus der Bevölkerung dar. Betrachtet man Bilder wie »Ada, Schulmädchen« (1999) und »Dino, Galerist« (1999) (vgl. Abb. 3), so ist man zunächst von den überlebensgroßen Formaten überwältigt.

Gesteigert wird diese Größendimension durch die verwendeten monochromen Farbf Flächen. So besteht der Hintergrund der Porträtierten aus einer flächig aufgetragenen Farbe, die jegliche Tiefenwirkung verhindert. Die hierdurch betonte Zweidimensionalität wird im Porträt fortgesetzt. Weder Falten, noch Rundungen oder Schatten verleihen dem Gesicht den Anschein von Dreidimensionalität. Zudem werden sämtliche Details und jegliche Mimik aus den Gesichtern getilgt. Durch eine flächig dargestellte schwarze Frisur und breite schwarze Kontur wird das jeweilige Gesicht um-

6 Zu Julian Opie vgl. B. Scheuermann, Julian Opie, in: *Zweite* (Hg.), Ich, 250f; Kölnischer Kunstverein (Hg.), Julian Opie (Ausstellungskatalog), Köln 1984; *Kunsthalle Bern* (Hg.), Julian Opie (Ausstellungskatalog), Bern 1991; D. Kurjakovic, Julian Opie. Portraits, Ostfildern-Ruit 2003; M. Horlock, Julian Opie (Tates Modern Artists), London 2003.

randet. Opies Porträts wirken dadurch starr und unbelebt. Es entstehen Porträts, die nahezu auf die klassische »Kinderformel« »Punkt, Punkt, Komma, Strich – fertig ist das Mondgesicht« reduziert sind. Doch entgegen den simplen »Mondgesichtern« behalten Opies Porträts in ihrer äußersten Reduziertheit dennoch ein Mindestmaß an Individualität.

In eben dieser Spannung erstreckt sich die Faszination seiner Kunstwerke. Auf der einen Seite erinnern »Ada, Schulmädchen« oder »Dino, Galerist« an Piktogramme, die als Platzhalter eines allgemeinen Menschentyps dienen können. Auf der anderen Seite verbleibt ein Rest an Individualität, so dass es möglich erscheint, die Personen Dino oder Ada anhand der Bilder wieder zu erkennen.

Doch worin manifestiert sich die Individualität der porträtierten Menschen? Ist es die spezifische Form von Adas Augenbrauen? Oder sind es die leicht schräg stehenden Nasenlöcher von Dino? Worin unterscheiden sich die Augen von Ada und Dino, die so gleich gestaltet sind und doch einen gänzlich anderen Ausdruck besitzen?

Die aufgeworfenen Fragen nach Individualität inmitten von schematisierten und reduzierten Formen lassen sich anhand der Bilder nur schwer erklären. Opie kalkuliert bei seinen Porträts mit ein, dass wir tagtäglich mit der von ihm verwendeten Formsprache konfrontiert werden. Piktogramme, Comics, Symbole, Logos – alle diese Formen setzen darauf, in äußerst reduzierter Form eindeutig wieder erkannt zu werden. Unser Gehirn ist in der Lage, differenziert Formen und Farben speichern zu können, ohne dass uns dies immer bewusst ist. Doch allein dieser wahrnehmungspsychologische Ansatz befriedigt angesichts der Bilder und der aufgeworfenen Fragen nicht. M. E. geht die aus Opies Porträts resultierende Ambivalenz tiefer. Denn gerade in einer ästhetisch orientierten Gesellschaft wird der Körper zum Ausdruck der eigenen Individualität genutzt. Somit geht es bei Opie nicht nur um eine Bestimmung des Punktes, an dem ein individuelles Gesicht zu einem abstrahierten Schema wird, sondern er regt ein Nachdenken darüber an, »was tatsächlich die Einzigartigkeit eines Menschen ausmacht. Die Form seiner Augenbrauen kann es wohl kaum sein!«<sup>7</sup> Ähnlich wie bei Liebscher wirft Opie diese Fragen in seinen Kunstwerken auf, ohne jedoch den BetrachterInnen hierauf eine Antwort zu geben bzw. geben zu können; sie muss von diesen selbst gefunden werden.

## 2 Auf der Suche nach der Einheit von Körper und Geist, Realität und Virtualität

Einen gänzlich anderen Zugang zur Frage nach dem heutigen Selbstverständnis des Menschen wählt die im Libanon geborene palästinensische

7 Scheuermann, Opie, 251.

Künstlerin Mona Hatoum (\*1952), die seit vielen Jahren in London lebt und arbeitet. Die Wahrnehmung des (eigenen) Körpers ist zentraler Bezugspunkt vieler ihrer Performances, Installationen und Videos.<sup>8</sup> Dieses besondere Interesse am menschlichen Körper teilt sie mit einer Vielzahl zeitgenössischer KünstlerInnen.<sup>9</sup> »Corps étranger« (Fremder Körper) (1994) heißt eine ihrer eindrucklichsten Videoinstallationen. Sie besteht aus einem kleinen zylindrischen Raum, der durch zwei schmale Öffnungen zu betreten ist (vgl. Abb. 4). Auf dem Boden wird ein rundes Video projiziert, das man auf einem schmalen Gang umschreiten kann. Ton und Bild des Videos sind mit hochspezialisierten endoskopischen und echografischen Geräten aufgenommen, mit denen der Körper von außen und innen akribisch gefilmt wurde (vgl. Abb. 5). Die BetrachterInnen stehen somit in einem kleinen dunklen Raum und verfolgen eine Bilderfahrt durch gewöhnlich unsichtbare, unzugängliche Körperregionen, die von entsprechenden Körpertönen begleitet wird. Die Enge des Raums und die verschlungenen, schmalen Körpergänge, die gezeigt werden, bewirken ein sehr unbehagliches, nahezu klaustrophobisches Empfinden. Obwohl wir alle Körper sind, ist dieser Blick auf und in den Körper mehr als befremdlich – ein »Corps étranger«. Die Fahrt durch den Körper lässt diesen nicht vertrauter werden, sondern es tritt eine seltsame Distanzierung ein. Der Körper gleicht dort einem wissenschaftlichen Objekt, das mit medizinischen Apparaten erforscht wird. Die Wahrnehmung des Videos steht im Kontrast zu dem gewöhnlichen Körperempfinden: das, was dort zu sehen ist, entspricht nicht meiner Körperwahrnehmung. Der Körper scheidet in dieser Form als Bestandteil meines Selbstverständnisses aus. Doch was ist es dann? Was offenbart der detaillierte Blick auf den Körper? »Il nous faudra ainsi accepter: rien.«<sup>10</sup> Nichts! Nichts, was uns wirklich Aufschluss über den Körper geben könnte. Denn Hatoums Installation will natürlich kein medizinisches Lehrstück sein, sondern eben dieses Nachdenken über das Wesen des Körpers in Gang setzen. Und so bleibt die Frage bestehen, was ist der Körper, wenn nicht eine äußerst differenzierte organische Masse, die eindrucksvoll im Video zu

8 Vgl. Centre Georges Pompidou (Hg.), *Mona Hatoum* (Ausstellungskatalog), Paris 1994; De Appel Fondation (Hg.), *Mona Hatoum* (Ausstellungskatalog), Amsterdam 1996; Museum of Contemporary Art (Hg.), *Mona Hatoum* (Ausstellungskatalog), Chicago 1997; Kunsthalle Basel (Hg.), *Mona Hatoum* (Ausstellungskatalog), Basel 1998; Documenta und Museum Fridericianum (Hg.), *Documenta 11\_Platform 5*. Kurzführer, Ostfildern-Ruit 2002, 106f.

9 F. Rötzer (Hg.), *Zukunft des Körpers* (Kunstforum international 132 und 133), Ruppischerth 1996; A. Kölbl u.a. (Hg.), *Entgegen. ReligionGedächtnisKörper in Gegenwartskunst* (Ausstellungskatalog), Ostfildern-Ruit 1997; H.-M. Herzog (Hg.), *The Body/Le Corps* (Ausstellungskatalog), Bielefeld 1994; D. Schuhmacher-Chilla (Hg.) *Das Interesse am Körper. Strategien und Inszenierungen in Bildung, Kunst und Medien*, Essen 2000, vgl. auch Anm. 2.

10 D. Philippi, *Some Body*, in: Centre Georges Pompidou (Hg.), *Hatoum*, 24–35 hier: 25.

sehen ist. Wie wird aus dem »Corps étranger« ein individueller Körper, ein Körper, der konstitutiv das Selbstbewusstsein prägt? Diese Frage wird durch die neurophysiologischen Forschungen, die Debatten um die Leib-Geist-Einheit des Menschen verschärft. Denn dort wird der Körper immer mehr als eine Instanz betrachtet, die unser – subjektiv empfundenes freies Handeln und Denken – initiiert und letztlich steuert.<sup>11</sup>

Trägt man diese Gedanken an Hatoums Installation heran, so entsteht bei mir ein starker emotionaler Widerstand. Dieser »Fremde Körper« kann nicht Sitz meines (vermeintlich?) freien Willens sein. Losgelöst von der Tatsache, dass emotionales Unbehagen kein zwangsläufig überzeugendes Argument ist, provoziert Hatoum bei mir dennoch eine gegenläufige Reaktion: Ich beginne auf, meinen Körper zu blicken und zu hören. Dabei betrachte ich ihn jedoch nicht mit medizinischem Blick als Objekt, sondern als *meinen* Körper, in dem mein Fühlen, Empfinden, Denken und Handeln eine, wenn auch subjektiv empfundene Einheit bildet.<sup>12</sup>

Hatoums schonungslose Darstellung des »objektiven« Körpers mit technisch-medizinischem Blick kann die BetrachterInnen somit zur Reflexion über die Leib-Geist-Einheit des Menschen führen. So kann sich ein Weg auf tun, der von einem »Corps étranger« zu *meinem* Körper führt.

Der Amerikaner Tony Oursler (\*1957) nähert sich dem Verhältnis von Körper und Geist aus einer anderen Perspektive. Seit mehreren Jahren projiziert der Künstler bewegte reale Gesichter auf Stoffpuppen oder eiförmige Fiberglasgebilde.<sup>13</sup> In »We Have No Free Will« (1995) sitzen zwei Püppchen auf einem Holzregal und erhalten durch die Projektion

11 Vgl. zu dem mittlerweile unüberschaubar gewordenen Diskurs *G. Brüntrup*, Das Leib-Seele-Problem. Eine Einführung, Stuttgart 1996; *P. Bieri*, Analytische Philosophie des Geistes, Bodenheim 1993; *A. Newen* u. *K. Vogeley* (Hg.), Selbst und Gehirn. Menschliches Selbstbewusstsein und seine neurobiologischen Grundlagen, Paderborn 2000; *G. Roth*, Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn unser Verhalten steuert, Frankfurt/M. 2001; *ders.*, Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen, Frankfurt/M. 1995; *K. Vogeley*, Repräsentation und Identität. Konvergenz von Hirnforschung und Gehirn-Geist-Philosophie, Berlin 1995. Zur religionspädagogischen Rezeption der Thematik vgl. *KatBl* 127 (2002) H. 5: Gehirn und Geist.

12 Zu diesem unhintergehbaren, für die Konstitution von Identität und Individualität unaufgebarem Empfinden vgl. das von *Thomas Nagel* umrissenen Verständnis von »Meinigkeit«. Vgl. *Th. Nagel*, Der Blick von Nirgendwo, Frankfurt/M. 1992.

13 Vgl. *Centre d'Art Contemporain Genève* u. *Kunstwerke Berlin* (Hg.), *White Trash Phobic* (Ausstellungskatalog), Genf/Berlin 1993; *IKON Gallery* (Hg.), *Dummies, Flowers, Alters, Clouds and Organs* (Ausstellungskatalog), Birmingham 1994; *F. Malsch* (Hg.), *Tony Oursler* (Ausstellungskatalog), Frankfurt/M. 1994; *E. Schneider* (Hg.), *Tony Oursler*. Viedotapes, Dummies, Drawings, Photographs, Viruses, Light, Heads, Eyes (Ausstellungskatalog und CD-ROM), Hannover 1998; *M.*, *Tony Oursler*, in: *Zweite* (Hg.), *Ich*, 282f; *Ch. Blase*, *Tony Oursler*, in: *B. Riemschneider* u. *U. Grosenick* (Hg.), *Art at the turn of the millenium*, Köln u.a. 1999, 370–374.

eine identische menschliche Physiognomie (vgl. Abb. 6)<sup>14</sup>. Ihre Unterhaltung, die philosophisch geprägt sein soll, ist kaum zu verstehen, da die beiden Figuren entweder simultan sprechen oder Verkehrslärm ihre Worte übertönt. Durch die runde Kopfoberfläche wirkt die Projektion des realen Gesichts seltsam verzerrt. Zudem sind die Gesichter überproportional groß, wie bei Kleinkindern schauen einen große Augen an, die den Figuren etwas Hilfloses, Schutzbedürftiges verleihen. Trotz dieser befremdlichen Faktoren besitzen die Puppen »reale« Gesichtszüge. Ihre Mimik und Sprache irritieren immer wieder, sind sie doch die »lebensechten« Projektionen menschlicher Physiognomie. Diese vermeintliche »Echtheit« wird dennoch immer wieder unterlaufen, nicht zuletzt dadurch, dass die Quelle der Projektionen deutlich sichtbar ist. Mehr noch: Die Püppchen schauen teilweise selbst in den Projektor hinein. Sie betrachten somit das, was Ursprung ihres Schauens ist.

»We have no free will«, dies scheinen die beiden Gesichter in den Projektor hinein zu sagen. Denn trotz ihrer »realen« Gesichtszüge und Sprache sind sie nichts weiter als ein virtueller Widerschein einer digitalen Projektion. Das Gesicht als zentraler Ort menschlicher Selbstmitteilung entpuppt sich als entmaterialisierte, digitalisierte Oberfläche, die von außen mit Leben gespeist werden muss. Ein freier Wille wird hier den Figuren ebenso abgesprochen wie die Fähigkeit zu selbstbestimmtem Handeln und gelungener Kommunikation. Die Figuren zerfallen in unbelebter Materialität auf der einen und fremdbestimmter, virtueller Projektion auf der anderen Seite. Eine Einheit von Leib und Geist ist in Ourslers Installation nicht auszumachen. Handelt es sich hierbei um eine virtuelle Projektion des Selbst nach außen, um einen Versuch, das Menschliche in der Entäußerung zu erfassen? Oder hinterfragt er in seiner Gratwanderung zwischen Realität und Virtualität die grundsätzliche Fähigkeit des Menschen, als freies Wesen zu einer authentischen Selbstexpression zu gelangen? Ist diese vermeintliche Fähigkeit gleichsam von außen auf den Körper projiziert? Und wer oder was ist die Quelle dieser Projektion?

Oursler stellt mit »We have no free will« das Selbstverständnis des Menschen radikal in Fragen, denn die Vorstellung selbst bloß eine virtuell, medial fremdbestimmte Puppe zu sein, provoziert. Mit diesen und ähnlichen Empfindungen und Fragen lässt der Künstler die BetrachterInnen ohne konkrete Antworten vor den hilflos wirkenden menschenähnlichen Püppchen zurück.

### 3 Auf der Suche nach Orientierung und Lebenssinn

Jugendliche und junge Erwachsene zählen zu den Hauptmotiven des Künstlerduos Adi Rosenblum (\*1962) und Markus Muntean (\*1962), die

<sup>14</sup> Vgl. Z. Felix (Hg.), Emotion. Junge britische und amerikanische Kunst aus der Sammlung Goetz (Ausstellungskatalog), Ostfildern-Ruit 1998, 154.

seit 1992 in Wien und London zusammenarbeiten.<sup>15</sup> Neben Video, Fotografie und Zeichnungen schaffen Muntean/Rosenblum klassisch anmutende Tafelbilder. »Untitled (The great landscapes belong ...)« (2003) setzt sich wie viele ihrer Arbeiten aus einem Bild- und Textelement zusammen (vgl. Abb.7).<sup>16</sup> Im Bildvordergrund befinden sich drei Jugendliche, die jeweils in eine andere Richtung blicken. Während das Mädchen die BetrachterInnen von unten anschaut, geht der Blick der zwei erhöht auf einem Stein sitzenden Jungen ins Leere. Der Bildaufbau wird durch klare Kompositionslinien deutlich gegliedert. So ergibt die Verbindung der Köpfe ein Dreieck, dessen Schenkel teilweise durch das Bild hindurch verlängert werden können, so z.B. zu dem links oben hereinragenden Baum. Senkrechte und waagerechte Linien verleihen dem Bild eine große Ruhe, die an leblose Starre grenzt. Die aufrechte Sitzhaltung der Jugendlichen und die Seiten des Steins betonen die Senkrechte, der niedrige Horizont, die gleiche Kopfhöhe der Jungen sowie der horizontale Pinselduktus bei der Himmelgestaltung bilden dominante waagerechte Linien. Die Bildkomposition erzeugt so eine statische Wirkung, die durch die Farbwahl unterstützt wird. Durch Schwarz und Weiß werden die ursprünglichen Primär- und Sekundärfarben Rot, Blau und Grün getrübt, Leuchtkraft und Dynamik gehen verloren. Auch fehlende Interaktion und Kommunikation der Jugendlichen unterstreichen die Stille und Leblosigkeit des Gemäldes.

Muntean/Rosenblum greifen nicht nur in diesem Bild Gestaltungsprinzipien der abendländisch-christlichen Bildkultur auf. So knüpft die aufgezeigte Dreieckskomposition der drei abgebildeten Personen an eine lange christliche Bildgeschichte an. Und auch der weite Blick in die Landschaft hinein, der durch einen niedrigen Horizont und eine schwach erkennbaren Stadt begrenzt ist, ist in der christlichen (Landschafts)malerei häufig verbürgt.<sup>17</sup> Dort taucht zumeist auf einem Hügel eine Stadtsilhouette auf, die die BetrachterInnen – losgelöst von topographischer Genauigkeit – an Jerusalem erinnert. Entsprechend sehnsuchtsvoll schaut ein Jugendlicher in diese Richtung und scheint eine rote Blume dorthin reichen zu wollen. Doch entgegen den tradierten Bildtypen befindet sich dort eine Baustelle, große Kräne überragen die Landschaft. Hieran knüpft auch das Textelement des Bildes an. »The great landscapes belong to tomorrow, and we have already lived. Who would have thought life would turn out like this?« Die Baustelle scheint Teil der proklamierten »great landscapes« zu sein, die der Zukunft angehören. Doch der sehnsuchtsvollen Blick des Jungen ist das Einzige, was die Jugendlichen hiermit verbindet. Angesichts der Starre und Stille des Bildes liegt der Gedanke fern, sie könnten an der Gestaltung dieser Stadt oder Landschaft teilnehmen. Melancholisch, apathisch, kommunikationslos, im

15 Vgl. Schmidt, Muntean/Rosenblum, in: Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum (Hg.), Taktiken, 86–90; Vereinigung bildender KünstlerInnen Wiener Secession (Hg.), Where else. Muntean Rosenblum (Ausstellungskatalog), Wien 2000; De Appel Fondation (Hg.), To die for. Muntean/Rosenblum (Ausstellungskatalog), Amsterdam 2002.

16 Schmidt sieht hierin das im 16. Jahrhundert entstandene Emblem in seiner grundlegenden Struktur wiederbelebt. Vgl. Schmidt, Muntean/Rosenblum, 90.

17 Vgl. z.B. die Madonnenbilder von Rafael.



besten Fall sehnsüchtig beklagen sie ihr bereits gelebtes Leben in einem Alter, in dem die Zukunft eigentlich ihnen gehören müsste. Fernab jeglicher Attribute, die gemeinhin und undifferenziert der heutigen Jugend zugeschrieben werden – wie Spaß, Sport und Spontaneität – kommen hier Perspektivlosigkeit, Resignation und Apathie pointiert zum Ausdruck.

In vergleichbar altmeisterlicher Manier komponieren Muntean/Rosenblum »Untitled (Our curse ist that ...)« (2002) (vgl. Abb. 8). Auch dieses Gemälde zeichnet die trostlose Lebensperspektive der Jugendlichen. »Our curse is that we are forced to interpret life as a sequence of events and that when we can't figure out what our particular story is we feel lost somehow.« Ähnlich wie in »The great landscapes belong ...« werden die kommunikationslosen Jugendlichen orientierungslos dargestellt. Zentrum ist ein Fernseher, es bleibt offen, ob es die Medien sind, die die Jugendlichen zwingen, ihr Leben als eine Sequenz von Ereignissen zu interpretieren. Auch hier wird deutlich, dass die jungen Menschen scheinbar ihr Leben nicht aktiv gestalten, sondern sich bei dem Versuch, ihre eigene Lebensgeschichte zu entdecken, verloren fühlen.

Das Künstlerduo bringt in seinen Kunstwerken Aspekte jugendlicher Lebenswelten zum Ausdruck, die vielfach unter einer ästhetisierten Oberfläche verborgen bleiben. »Schonungslos werden der Hype von Jugendkulturen, Körperkult, Logo-Manie, Patchwork-Identität, Narzissmus, und ebenso emotionale (weniger soziale) Verwahrlosung, Ängste und Verletztheit ins Bild gerückt.«<sup>18</sup>

Muntean/Rosenblum beschäftigen sich als Künstler explizit mit Selbst- und Menschenbild von Jugendlichen. Damit leiten ihre Bilder zu der Frage über, wie zeitgenössische Kunst im Bereich der Religionspädagogik das Nachdenken über christliche Anthropologie bereichern kann. Ich möchte mich dabei auf den Religionsunterricht beschränken.

#### 4 Religionspädagogische Perspektiven

Die vorausgegangenen Analysen haben drei Themenschwerpunkte aufgezeigt, die zeitgenössische KünstlerInnen in ihren Werken bearbeiten.

Liebscher und Opie fragen nach *Identität und Individualität* angesichts von Patchwork-Biografien, divergierenden Rollenerwartungen und medial propagierter, erstrebenswerter Lebens- und Lifestylestandards. Hatoum und Oursler reflektieren den *Zusammenhang von Leib und Geist*. Während jedoch Hatoum durch einen »objektiven«, medizinischen Blick auf den Körper ein Nachdenken über die eigene Körperwahrnehmung anregt, thematisiert Oursler die Grenze zwischen *Materialität und Virtualität*. Unbelebte Körper werden durch digitale Projektionen »beseelt«, ihre Gesichter und ihr freier Wille erweisen sich als virtuell. Die Kunstwerke von Muntean/Rosenblum verdeutlichen eindrucksvoll die *Perspektiv- und Orientierungslosigkeit* heutiger Jugendlicher.

18 Schmidt, Muntean/Rosenblum, 88.

Fragt man nach dem Beitrag, den diese – und vergleichbare KünstlerInnen<sup>19</sup> – im Religionsunterricht leisten können, so muss man sich die Art und Weise vergegenwärtigen, wie diese »Themen« in den Kunstwerken bearbeitet werden. In der Analyse und Interpretation der Werke habe ich aus zweierlei Gründen vielfach Fragen formuliert. Zum einen sind Kunstwerke bekanntlich in ihrer vermeintlichen »Aussage« polysem, ihre komplexen visuellen Sinnstrukturen lassen sich nicht eindeutig in eine verbale Aussage überführen. Daher sind auch andere plausible Werkinterpretationen denkbar, ohne dabei in Beliebigkeit zu verfallen. Zum anderen markieren die vorgestellten künstlerischen Arbeiten pointierte, teilweise provokante Positionen, die weniger eine oder mehrere Intentionen besitzen, sondern vielmehr Fragen aufwerfen oder zur Reflexion anregen. Diese Charakteristika haben Auswirkung auf den religionspädagogischen Umgang mit den Kunstwerken.<sup>20</sup> Sie laden dazu ein, anthropologische Themen zu problematisieren, reflektieren, diskutieren und gegebenenfalls neu zu formulieren. Es widerspräche jedoch dem Spezifischen der Kunstwerke zutiefst, anhand der künstlerischen Arbeiten klar formulierte anthropologische Positionen zu erarbeiten, die anschließend analytisch untersucht und beurteilt werden. Um diese berechtigten Unterrichtsziele zu verfolgen, sind Sachtexte unabdingbar. Der Einsatz (zeitgenössischer) Kunst im Religionsunterricht setzt somit ein offenes Unterrichtsgeschehen voraus, das aus der Polysemie der Werke ebenso resultiert wie aus der individuellen Rezeption der SchülerInnen. Und darin liegt m. E. die große Chance eines Religionsunterrichts, der sich auf solch offene Unterrichtssituationen einlässt.<sup>21</sup> Denn sie ermöglicht, dass die SchülerInnen die Kunstwerke vor ihrem individuellen Lebenshorizont wahrnehmen und zu Interpretationen gelangen können, in denen sich ihr eigenes Leben widerspiegelt. Denn nicht nur

19 Vgl. *Cl. Gärtner*, Kunst auf der Suche nach dem »REAL LIFE«, *KatBl* 127 (2002) 354–361.

20 Methodische Hilfestellungen zum Umgang mit Kunstwerken bieten zahlreiche Publikationen von Günter Lange. Vgl. exemplarisch *G. Lange*, Umgang mit Kunst, in: *G. Adam / R. Lachmann* (Hg.), *Methodisches Kompendium für den Religionsunterricht*, Göttingen 1993, 247–261; *H. K. Berg / U. Weber*, *Kreativ mit Kunst arbeiten – 23 Ideen*, ru 29 (1999) 102–108. Grundlegende Überlegungen zu Kunst und Ästhetik im Religionsunterricht findet sich in: *P. Biehl*, *Religionspädagogik und Ästhetik*, *JRP* 5, Neukirchen-Vluyn 1988, 3–44; *R. Burrichter*, *Theologische Kunstvermittlung – fundamentaldidaktische Überlegungen*, *JRP* 13, Neukirchen-Vluyn 1997, 163–186; *dies.* (Hg.), *Bilder im Religionsunterricht*, Münster 2000; *C. Gärtner*, *Kunstwerke im Religionsunterricht – »Orte« unsichtbarer Religiosität, engagement. Zeitschrift für Erziehung und Schule* 1/2000, 30–37; *dies.*, *Who's afraid of Red, Yellow and Blue III?*« (*B. Newman*) *Ungegenständliche Kunst im Religionsunterricht*, *rhs* 43 (2000), 45–52; *R. Hoeps*, *Ästhetische Wahrnehmung*, *HRE* Bd. 1, Düsseldorf 1987, 311–320.

21 Vgl. *C. Gärtner*, *Der Mensch im Bilde. Anthropologie in moderner und zeitgenössischer Kunst – eine Unterrichtsreihe für die Sekundarstufe II*, in: *B. Husmann* (Hg.), *Arbeitshilfe des religionspädagogischen Instituts Loccum* (im Druck).

im Bereich der Anthropologie ist diese persönliche Auseinandersetzung für (religiöse) Lernprozesse und die Ausbildung einer konsistenten Identität unabdingbar. Denn diese entsteht – insbesondere in Zeiten der Bricollage-Identitäten – erst durch die Kenntnisnahme und Aneignung von Fremden im »Souveränitätsgebiet des Selbst«. <sup>22</sup> Die offene Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst, die vielfach auf den ersten Blick sperrig und fremd erscheint, kann hierzu ihren Beitrag leisten.

*Dr. Claudia Gärtner* ist Studienrätin z.A. am Gymnasium Johanneum/Die Loburg in Ostbevern.

22 A. Feige, Religion in der »Selbst-Kultur«, *engagement. Zeitschrift für Erziehung und Schule* 1/2000, 5–14 hier: 11.

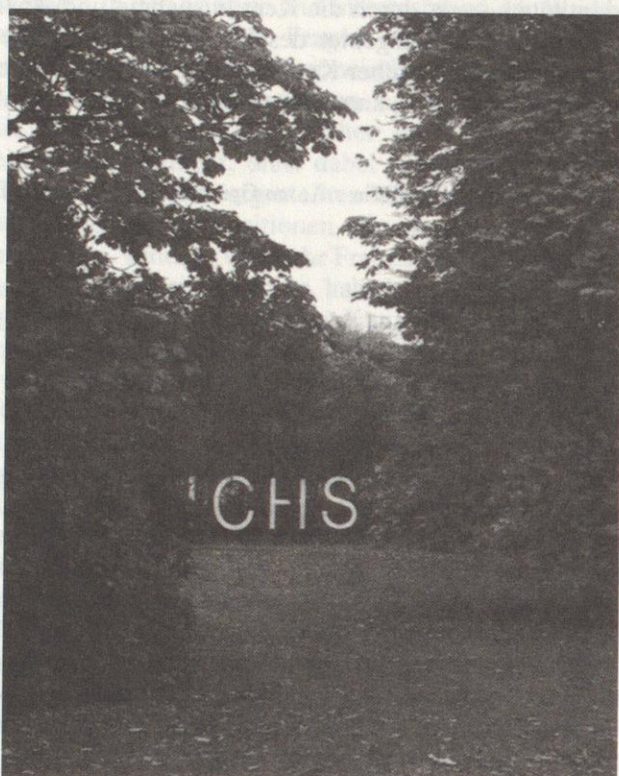


Abb. 1: Ludger Gerdes, ICH'S, 1989,  
Neon/Installation, 260x 840 cm

19. Vgl. O. Gierke, *Die Kunst der Gegenwart*, Köln 1994, Kap. 127 (2002) 126–33.
20. Metz, *Die Kunst der Gegenwart*, Köln 1994, Kap. 127 (2002) 126–33.
21. G. Jahn, *K. Lechner* (Hg.), *Wachstums Kompendium für den Religionsunterricht*, Göttingen 1993, 247–264; H. A. Berg, *Die Wege der Kreativität* – 27 Ideen, in: 29 (1991) 107–108; Grundlegende Überlegungen zu Kunst und Arbeit im Religionsunterricht, in: P. Bick, *Katholische Kunstpädagogik und Liturgik*, BPS, Neukirchen-Vier 1982, 5–16; E. Schreiber, *Theologische Kunstvermittlung – Interdisziplinäre Überlegungen*, BPS 11, Neukirchen-Vier 1991, 105–116; H. A. Berg, *Ein Blick ins Religionsmuseum*, Münster 2002; C. Gärtner, *Kunstwerke im Religionsunterricht – Eine transdisziplinäre, methodische Arbeit für Erziehung und Schule* 1/2000, 39–37; ders., *Who's afraid of Art? Yellow and Blue H.P.* (H. Nissen) *Katholische Kunst im Religionsunterricht*, in: 43 (2005), 43–52; A. Berg, *Ästhetische Wahrnehmung*, BPS, Bd. 1, Neukirchen 1987, 211–226.
22. Vgl. C. Gärtner, *Die Kunst im Bild*, Anzettel, die in mehreren und zieldienlich verknüpfte Zusammenhänge mit der Kunst im Religionsunterricht (Hg.), *Arbeitsblätter des religionspädagogischen Instituts* (Katholische Kirche) 1997, 111–126.

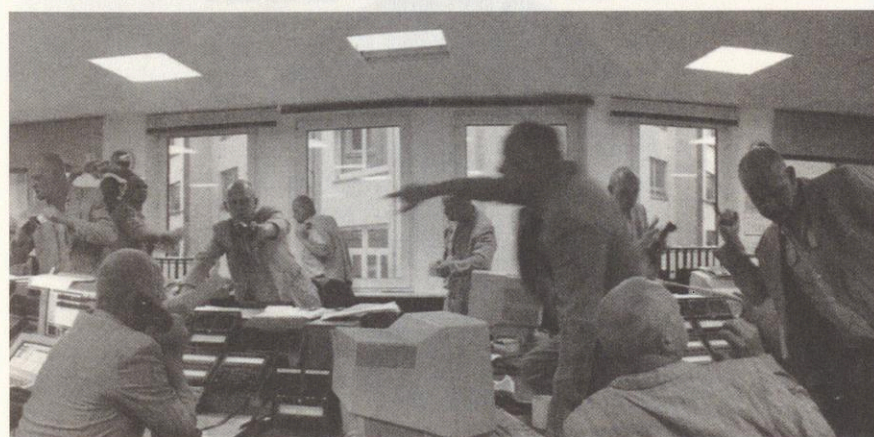
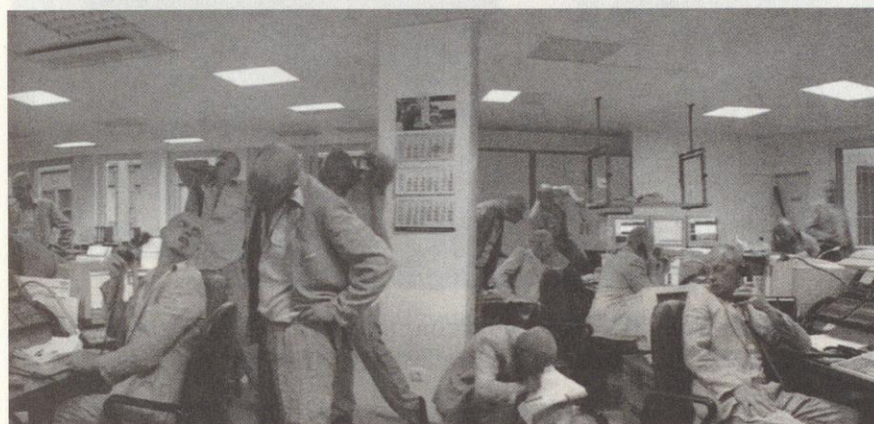
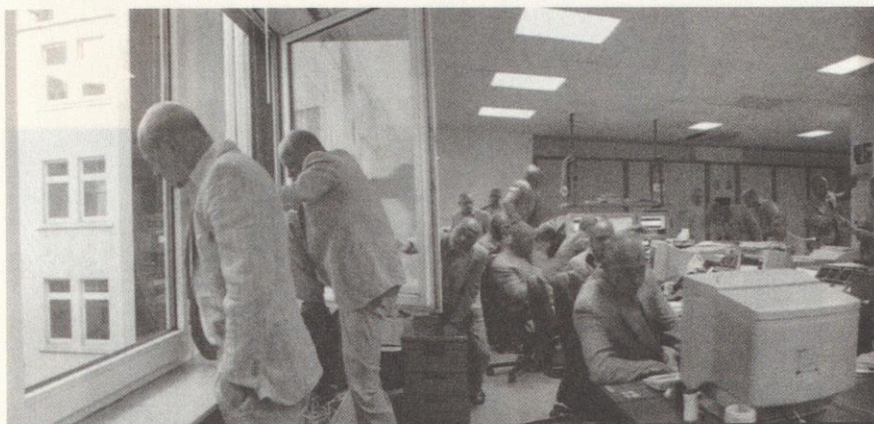


Abb. 2: Martin Liebscher, Termingeschäft, Frankfurt, 2001,  
C-print auf AluDibond, 99,5 x 630 cm

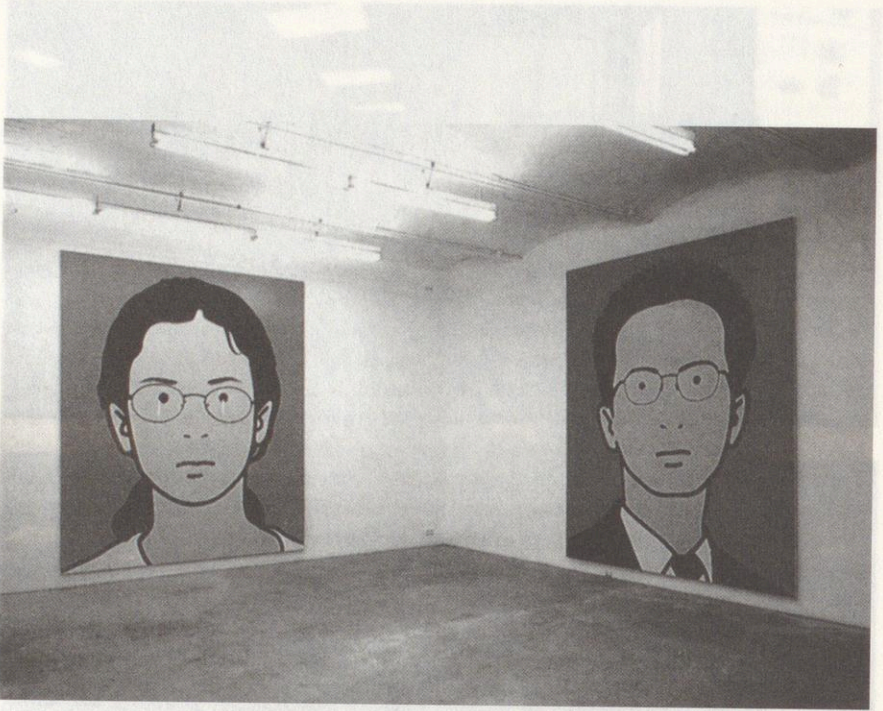


Abb. 3: Julian Opie, Porträt (Ada, Schulmädchen) und Porträt (Dino, Galerist), 1999, Vinyl auf Holzkeilrahmen, je 345 x 200 cm

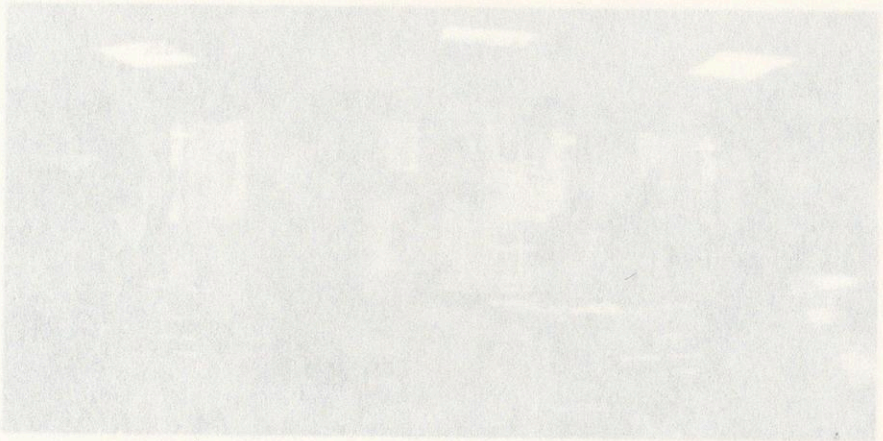


Abb. 3: Martin Lieberer, Fotografin, Frankfurt, 2001.  
C-print auf Alu Dibond, 99,5 x 69,5 cm

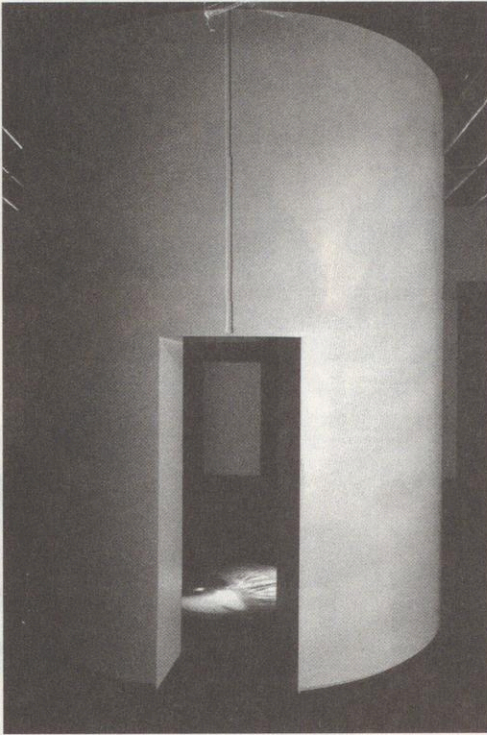
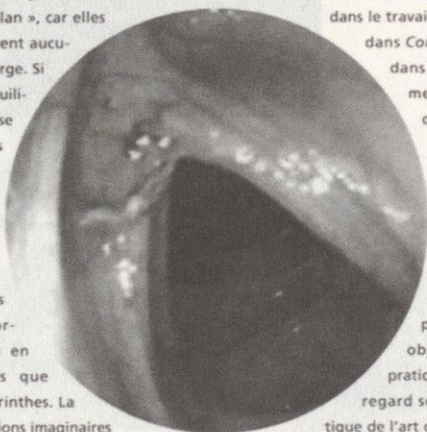


Abb. 4: Mona Hatoum, Corps étranger, 1994, Videoinstallation, 350 x 305 cm

ces images vidéo comme de  
os plan », car elles  
liquent aucu-  
is large. Si  
t équilibri-  
puisse  
e les  
i de  
nes  
de  
en-  
'elle  
'vers  
nsfor-  
orps en  
elles que  
abyrithes. La  
mations imaginaires  
in partie, à l'agrandissement  
te à l'image. Il s'agit d'un aller et



L'aspect menaçant reste  
dans le travail de  
dans Corps  
dans son  
menaçant  
que  
cor  
de  
in  
ic  
re  
mi  
une  
prod  
objet  
pratique  
regard soit 1  
tique de l'art crée  
corps en tant que chair et  
d'après ce qui est vu comme

Abb. 5: Mona Hatoum, Corps étranger, 1994, Videoinstallation, Detail

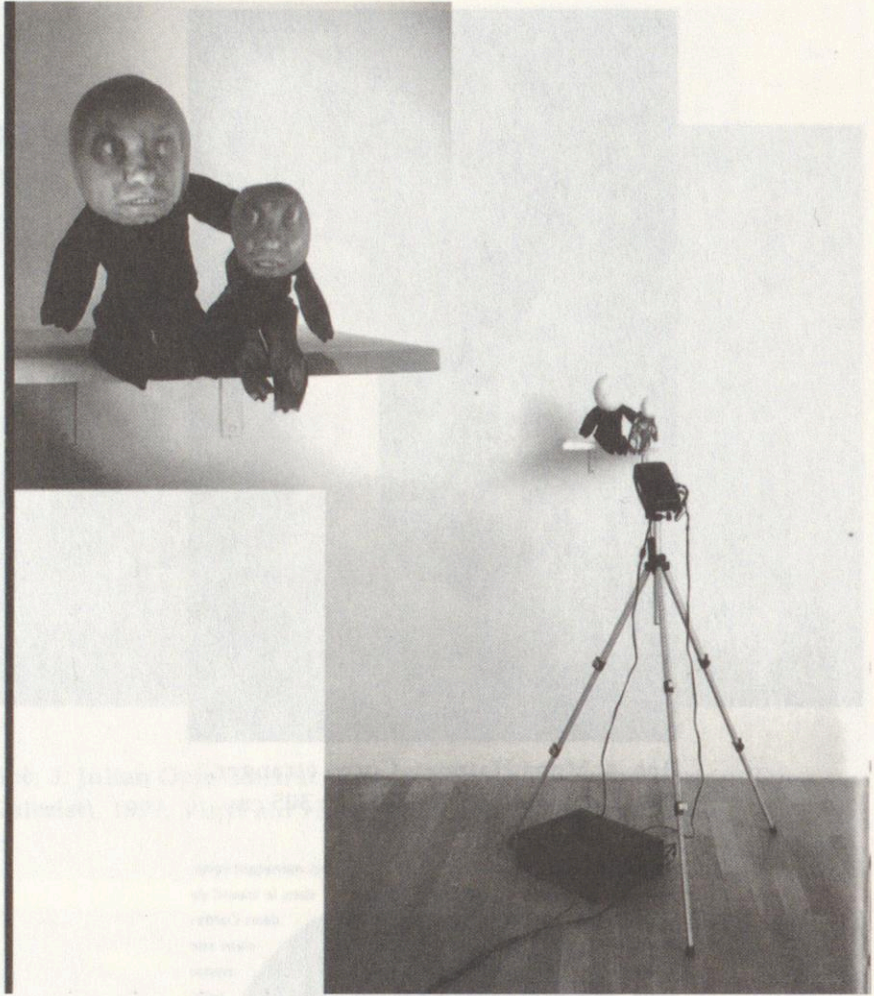
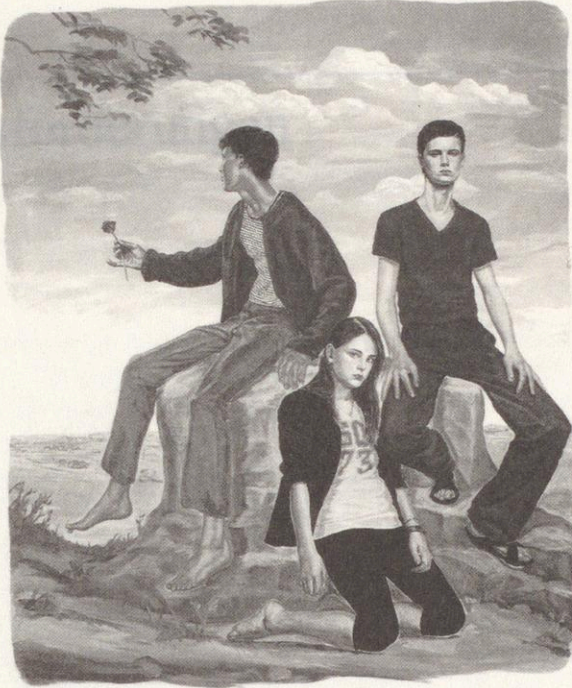


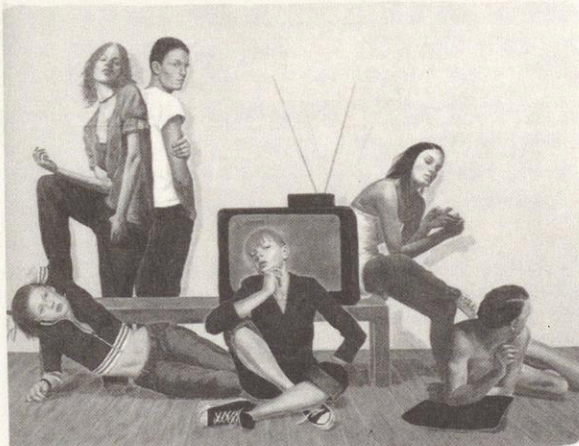
Abb. 6: Tony Oursler, *We Have No Free Will*, 1995,  
2 Stoffpuppen, Videoband, Videoprojektor, VCR, Holzregal, Maße  
variabel





THE GREAT LANDSCAPES BELONG TO TOMORROW, AND WE HAVE ALREADY LIVED. WHO WOULD HAVE THOUGHT LIFE WOULD TURN OUT LIKE THIS?

Abb. 7: Muntean/Rosenblum, *Untitled (The great landscapes belong...)*, 2003, Acryl auf Leinwand, 200 x 155 cm



OUR CURSE IS THAT WE ARE FORCED TO INTERPRET LIFE AS A SEQUENCE OF EVENTS AND THAT WHEN WE CAN'T FIGURE OUT WHAT OUR PARTICULAR STORY IS WE FEEL LOST, SOMEHOW.

Abb. 8: Muntean/Rosenblum, *Untitled (Our course is that...)*, 2002, Acryl und Graphit auf Leinwand, 200 x 250 cm