

Gott in moderner und zeitgenössischer Kunst

Kunstwissenschaftliche und soziologische Betrachtungen im religionspädagogischen Kontext

1 Die »entlaufene« Bildgeschichte Gottes

»1. Gott (der christliche Gott) hat im Abendland eine Bildgeschichte gehabt. 2. Diese Bildgeschichte ist abgelaufen.«¹ Die Thesen des Kunsthistorikers Wolfgang Schöne erscheinen beim Blick auf die moderne und zeitgenössische Kunst plausibel. Gottesdarstellungen lassen sich dort kaum finden. Zum Glück, mag man denken, denn die traditionellen Gottesdarstellungen der christlichen Bildgeschichte sind bekannterweise theologisch häufig problematisch.² Doch Schönes Thesen lassen sich nicht auf das Auftauchen oder Verschwinden von Bildmotiven reduzieren. Der Kunsthistoriker argumentiert – theologisch provokant, dass Gott selbst eine Geschichte besitzt, nämlich eine Geschichte der Selbstoffenbarung in Bildern. Und Gott selbst finde nun im Bild keinen angemessenen Ausdruck mehr.

Schönes Argumentation ist hierbei kunstwissenschaftlich angelegt und richtet den Fokus auf das »Wie« der Darstellung. Die »»Erscheinungsweise« der Gottesgestalten« (23) ist für ihn dabei entscheidend. Konstante bildliche Erscheinungsweisen des Göttlichen sind für Schöne bilddurchwaltende Kraftfelder, in denen das Göttliche als transzendente Macht erscheinen kann, das Streben nach Höhe und Ferne, das einen göttlichen Auf- resp. Abstieg verdeutlicht, die »Vergeistigung« von Bildgestalten sowie Licht als Manifestation des Göttlichen.³ Diese Bildeigenschaften tragen ihm zufolge dazu bei, im Bild selbst das Undarstellbare zum Ausdruck zu bringen. Dabei ist die Vorstellung künstlerisch-religiöser Inspiration zentral. Denn bei Gottesbildern handelt es sich »um eine Schöpfung, zu welcher der Mensch nur durch ein Wechselspiel zwischen Inspiration und Experiment gelangt, an dem also der Vorgang der

1 Wolfgang Schöne, Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst, in: ders./u.a., Das Gottesbild im Abendland, Witten/Berlin 1957, 7–56, 7. Die Seitenzahlen im Text verweisen im Folgenden auf diesen Aufsatz. Vgl. zu Schönes Thesen Alex Stock, Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik. Positionen der Moderne, Paderborn 1991, 217–225; ders., Gotteslehre. Poetische Dogmatik Bd. 3, Paderborn 2007, 128–139.

2 Vgl. aus religionspädagogischer Sicht Günter Lange, Die Bildgeschichte Gottes, ihre Ursachen und ihre Folgen, in: ders., Bilder zum Glauben. Christliche Kunst sehen und verstehen, München 2002, 49–67.

3 Vgl. Stock, Tempel, 219f.

Transzendenz, das heißt der Grenzüberschreitung des eigenen Wesens« (17f) beteiligt ist.

Ich möchte hier nicht weiter die einzelnen Entwicklungen der Bildgeschichte Gottes nachvollziehen, wie sie von Schöne rekonstruiert werden. Aufschlussreich ist für den folgenden Gedankengang Schönes Fazit, dass die Bildgeschichte Gottes mit dem Ausgang des Barocks abgelaufen ist (vgl. 43). Alle weiteren Gottesdarstellungen sind für ihn künstlerisch tot, kraftlos und schwach (vgl. 46). Gott »ist undarstellbar geworden. Positiv gewendet: Gott ist für heute und morgen unsichtbar« (54).

Erführen Schönes Thesen uneingeschränkte Zustimmung, so müsste der Artikel hier zu Ende sein. Die hierdurch ausgelösten Debatten deuten jedoch darauf hin, dass die vermeintlich abgelaufene Geschichte vielmehr eine »entlaufene« ist. Die von Schöne beschriebenen Erscheinungsweisen des Göttlichen (Kraft, Höhe/Ferne, Vergeistigung, Licht) scheinen vielmehr in anderen Bildern (transformiert) ihren Ausdruck zu finden. Sie sind »zu anderen Figuren hinübergewandert oder jenseits vertrauter Referenzen ungegenständlich zu fremdartiger Erscheinung gelangt«⁴. Die These von der Transformation religiöser Bildsujets ist daher in den letzten Jahrzehnten intensiver diskutiert worden.⁵

Dabei wird besonders das biblische Gottesbildverbot zu einem Ausgangspunkt kunsttheoretischer und kunsttheologischer Debatten, »ob als Antagonismus von bildbestreitenden oder bildkonstituierenden Reflexionsverfahren auf kunsttheoretischer Seite [...] oder ob als Ausweis der Alterität in einem Plädoyer für die Negative Theologie auf theologischer Seite [...]. Der konkrete Blick auf konkret vorhandene Kunstwerke, Tendenzen und Szenen in der zeitgenössischen Kunst, die solche Erkenntnisgewinne leiten, ist allerdings in der Diskussion ein Desiderat.«⁶

In diesem Sinne möchte ich im Folgenden einen kurzen Blick auf die entsprechenden Debatten werfen und diese dann anhand eines konkreten Kunstwerks erläutern.

4 Ebd., 225; vgl. *ders.*, *Gotteslehre*, 135f.

5 Vgl. *Johannes Rauchenberger*, *Biblische Bildlichkeit. Kunst – Raum theologischer Erkenntnis*, Paderborn 1999, 368–378. Zu entsprechenden Ausstellungen vgl. *Friedhelm Mennekes*, *Zwischen Zweifel und Entzücken – Kunst und Kirche im 20. Jahrhundert*, StZ 124 (1999) 630–642; *Klaus Biesenbach* (Hg.), *Die zehn Gebote*, Ostfildern/Ruit 2004; *Reinhard Hoeps* (Hg.), *Himmelschwer – Transformationen der Schwerkraft*, München 2003; *Christoph Geissmar-Brandt und Eleonora Louis* (Hg.), *Glaube – Hoffnung – Liebe – Tod*, Wien 1995 uvm.

6 *Johannes Rauchenberger*, *Bestreiten, aber unterlaufen. Zum Kreativitätspotential zwischen christlichen Bildwelten und Gegenwartskunst am Beginn des 21. Jahrhunderts*, in: *Reinhard Hoeps* (Hg.), *Bild-Konflikte (Handbuch der Bildtheologie 1)*, Paderborn 2007, 354–375, 354f.

2 Darstellungen des Göttlichen. Moderne und zeitgenössische Transformationen

Bildtheoretische Debatten um Darstellung und (Nicht-)Darstellbarkeit im Bild nehmen vielfach auf das (alttestamentliche) Gottesbildverbot Bezug.⁷ Aus bildtheoretischer Perspektive interessiert dabei vor allem, dass das Bilderverbot auch von dem Potenzial der Bilder zeugt, nämlich von ihrer Fähigkeit, Ungreifbares und Unsichtbares zu vergegenwärtigen.⁸ In bildtheoretischer bzw. künstlerischer Perspektive bedeutet dies, dass die Frage nach der Darstellung des Göttlichen immer zugleich die Frage nach der Potenz von Bildlichkeit impliziert. In diesem Sinne ringt – und damit wären die Thesen von Schöne zu modifizieren – auch die moderne und zeitgenössische Kunst um die Darstellung des Undarstellbaren.

So beschreibt Gottfried Boehm den »bildinternen Ikonoklasmus« als ein Wesensmerkmal moderner Kunst.⁹ Hierunter sind bildimmanente Prozesse moderner Kunst zu verstehen, die ihre eigenen Fundamente immer wieder selbst destruieren, um zu neuen Bildfindungen zu kommen. »Dieser interne Ikonoklasmus dient in aller Aggressivität und in seinem Revisionsanspruch letztlich einer potenten neuen Bildlichkeit.«¹⁰ Diese Eigenschaft lässt sich insbesondere bei Werken in der Tradition von Kandinsky und Malewitsch aufweisen. Der interne Ikonoklasmus durchzieht damit Teile der abstrakten und ungegenständlichen Kunst, ohne dass er umfassend auf die moderne Kunst ausgeweitet werden kann. In den entsprechenden Werken fungiert der interne Ikonoklasmus dabei sowohl in formaler als auch semantischer Hinsicht als ein Akt der Entgrenzung. Das Werk »ist Ergebnis einer *Auslöschung*, die doch eine bildkräftige *neue Realität* hervorbringt, die ohne den Prozeß der Aufhebung gar nicht existieren könnte.«¹¹ In dieser Hinsicht kann so verstandene Bildlichkeit auch für die Darstellung von Unsagbarem, Gestaltlosem, Nichtsichtbarem offen sein, »indem das konkret Erscheinende über sich selbst hinausweist auf etwas anderes, auf ein ›Transzendentes‹.«¹² Dadurch wird zugleich die theologische Kritik an Gottesdar-

7 Vgl. *Gottfried Boehm*, Die Bilderfrage, in: *ders.* (Hg.), Was ist ein Bild, München 1994, 325–343; *ders.*, Die Lehre des Bilderverbotes, in: *Birgit Recki* und *Lambert Wiesing* (Hg.), Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik, München 1997, 294–306; *Reinhard Hoeps*, Bild und Ikonoklasmus. Zur theologisch-kunsttheoretischen Bedeutung des Bilderverbotes, in: *Christoph Dohmen* und *Thomas Sternberg* (Hg.), ...kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch, Würzburg 1987, 185–203; *Rauchenberger*, Bildlichkeit, 360–368; *Kurt Lüthi*, Tendenzen zeitgenössischer Kunst – eine Kunst des Bilderverbotes?, in: *Wolfgang Erich Müller* und *Jürgen Heumann* (Hg.), Kunst-Positionen. Kunst als Thema gegenwärtiger evangelischer und katholischer Theologie, Stuttgart/Berlin/Köln 1998, 56–68.

8 Vgl. *Boehm*, Bilderfrage, 330.

9 Vgl. *ders.*, Ikonoklastik und Transzendenz. Der historische Hintergrund, in: *Wieland Schmied* (Hg.), GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit, Stuttgart 1990, 27–34; vgl. ähnlich *Hoeps*, Bild, 192ff.

10 Vgl. *Boehm*, Ikonoklastik, 28.

11 Vgl. ebd., 29 in Bezug auf Ad Reinhardts black paintings.

12 *Wieland Schmied*, GegenwartEwigkeit. Gedanken zu Konzept, Sinn und Problematik dieser Ausstellung, in: *ders.* (Hg.), GegenwartEwigkeit, 11–26, 15f.

stellungen, nämlich die Fixierung des Unfassbaren und die Visualisierung des Nicht-darstellbaren, bildimmanent durch ikonoklastische Bildkonzeptionen entkräftet.

Wie dieser interne Ikonoklasmus sich in konkreten Bildern äußern kann, zeigt Boehm u.a. an Werken von Mark Rothko auf (vgl. Abb. 1). Seine Bilder sind pure Farberscheinungen, Farbe organisiert Bilder im Bild, indem einzelne Farbschichten halbtransparent geschichtet zu einem wechselseitigen Verschwinden und Erscheinen der Farbe führen. Die Bilder artikulieren somit zugleich eine Logik des Verhüllens und Entdeckens. Dabei scheinen die Farben zu leuchten, ohne dass eine Lichtquelle auszumachen ist. Durch diese Bildeigenschaften werden Rothkos Arbeiten immer wieder als »numinos« bezeichnet, eine Bezeichnung, die insbesondere in der Rothko-Kapelle in Houston/Texas eingelöst wird.

»Nimmt man einen Gedanken lang die Metapher vom Numinosen wörtlich, so meint sie jedenfalls einen gestaltlosen, fast atmosphärischen Gott, der sich im Wehen der Farbe bekundet. Er ist damit so ungreifbar und verborgen wie Jahwe, – im Unterschied zu ihm besitzt er zugleich eine sinnliche, eine ästhetische Existenz. Rothko gelingt es mithin, das ikonoklastische Gebot mit einer angemessenen und einer starken Bildpraxis zu versöhnen.«¹³

Blickt man auf die zeitgenössische Kunst, so verlieren diese explizit ikonoklastischen Konzeptionen in der Tradition des biblischen Gottesbildverbots an Bedeutung. Aus bildtheologischer Perspektive ist für die Gottesbildfrage interessant, dass Religion nun ausdrücklich wieder ein Thema der Kunst ist. Dabei wird insbesondere das Verhältnis von Religion, Politik und Gesellschaft thematisiert.¹⁴ Explizite Arbeiten zum Gottesbild sind dabei jedoch selten. Die sehr wenigen Ausstellungen zur Gottesthematik veranschaulichen vielfältige Zugänge,¹⁵ wobei die Gottesfrage häufig nur implizit in unterschiedlichen Perspektiven erörtert wird, so z.B. angesichts von Religionspluralismus und Fundamentalismus in politischen Kontexten, in individuell spiritueller Hinsicht oder als private, manchmal hermetische Mythologie. »Perhaps the most common tactic of the artists [...] is the practice of using specific icons or images that have appeared in religious iconography«¹⁶. Der Umgang mit diesen ikonographischen Fundstücken ist dabei vielfach spielerisch oder ironisch distanzierend.¹⁷ So kann Paul McCarthy's Arbeit (vgl. Abb. 2) in

13 Boehm, Bilderfrage, 342; vgl. ähnlich Rauchenberger, Bildlichkeit, 258ff.

14 Vgl. z.B. die Ausstellung »Medium Religion« im Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe vgl. www.02.zkm.de/mediumreligion/ (15.4. 2009).

15 Vgl. John Baldessari und Meg Cranston (Hg.), 100 Artists See God, New York 2004; Dorothee Messmer und Markus Landert (Hg.), Gott sehen, Sulgen/Zürich 2005; Daniel Spanke (Hg.), Gott sehen – Risiken und Chancen religiöser Bilder, Wilhelmshaven 2006.

16 Thomas McEvelley, Ways of seeing God, in: Baldessari/Cranston (Hg.), Artists, 10–12, 11.

17 Vgl. den Überblick bei Rauchenberger, Bestreiten, 364ff; McEvelley, Ways, 12.

Hinblick auf die Gottesoffenbarung am brennenden Dornbusch (vgl. Ex 3) betrachtet werden, nur dass hier die Menschen suchen – und (scheinbar) nichts finden. Von solchen Arbeiten abgesehen, zeigt sich jedoch: »Adherence to Judeo-Christian practices, and to those of the Islam as well, has mostly been avoided«¹⁸. Häufiger wird hingegen auf allgemein religiöse, symbolische Artikulationen des Göttlichen zurückgegriffen, wie z.B. das Licht (vgl. Abb. 3). Auffällig ist weiterhin, dass Eigenschaften und Wirkungsbereiche, die ehemals Gott vorbehalten waren, in den Kunstwerken den KünstlerInnen, den Menschen oder der Natur bzw. der Welt zugemessen werden. KünstlerInnen »consider the ambitions of architects to re-create the world and in a sense replace god.«¹⁹ Teilweise wird das Göttliche auch als Menschenideal reformuliert. So gab Adam Chodzko in internationalen Zeitschriften Anzeigen auf, in denen er um die Einsendung von Fotos bat, auf denen Menschen abgebildet sind, die wie Gott aussehen. Die eingesandten Fotos spiegeln zumeist keine religiösen Klischees oder tradierte Ikonografien wider, sondern sind Abbildungen von (geliebten) Mitmenschen (vgl. Abb. 4). »Der intime Austausch von Bekenntnis und Anerkennung, die eine intime Beziehung ausmacht, ist vielleicht die säkularisierte Version des Modells vom innigen Verhältnis des Menschen zu Gott.«²⁰ Auch im geliebten Hund »Zola« oder in der »Love Parade« drückt sich nach Ansicht der KünstlerInnen Liebe und Begeisterung aus, die als Bild des Göttlichen betrachtet werden. Dabei erscheinen mir die Grenzen zum Spielerischen und Ironischen in diesen Arbeiten fließend.²¹ In dieser Hinsicht setzt Jonathan Furmanski identitätsstiftende Glaubenssymbole in Beziehung zu symbolischen Konsumwerten. Dabei spielt er auf die Fischeaufkleber an, die als öffentliches Glaubensbekenntnis in Konkurrenz zum Image des jeweiligen Autos treten. Bei Furmanski dominiert das Autologo den Fisch (vgl. Abb. 5).

Es ist im Dialog von Kunst und Theologie ein gebräuchlicher Topos, von Kunstwerken bzw. KünstlerInnen als Seismographen ihrer Zeit zu sprechen.²² So überrascht es nicht, dass die zeitgenössischen Werke von religiösen Vorstellungen zeugen, die auch religionssoziologisch plausibel sind und die in anderen Beiträgen des Jahrbuchs ausführlich dargestellt werden. Ohne hier die künstlerischen Arbeiten in der gegenwärtigen religiösen Situation aufgehen lassen zu wollen, sind dennoch einige Korrespondenzen nicht von der Hand zu weisen. So verdeutlichen auch die in den

18 McEvilley, Ways, 11.

19 Meg Cranston, Artists, in: Baldessari/Cranston (Hg.), Artists, 13.

20 Jan Verwort, zit. n. Messmer/Landert (Hg.), Gott, 64.

21 Vgl. hierzu die Arbeiten von James Welling, Zola, Gelantine Silberdruck, 1998; Andreas Gursky, Love Parade, C-Print, 2001; Chris Burden, New Dog and New Moon, C-Print, 2001.

22 Vgl. Günter Lange, Umgang mit Kunst, in: Gottfried Adam und Rainer Lachmann (Hg.), Methodisches Kompendium für den Religionsunterricht, Göttingen 1993, 247–261, 256f; Andreas Mertin und Karin Wendt, Mit zeitgenössischer Kunst unterrichten. Religion – Ethik – Philosophie, Göttingen 2004, 81–84.

Ausstellungen zur Gottesthematik zeigten Werke eine durchgängige (kritische) Distanz zur institutionalisierten Religion, individuelle Vorstellungen von etwas Übernatürlichem werden hingegen durchaus artikuliert. Personale Gottesbilder im jüdisch-christlichen Sinne verlieren an Gewicht, der viel zitierte Traditionsabbruch macht auch vor dem Kernbereich der Gottesfrage nicht halt. Die religionssoziologischen Befunde, dass Göttliches eher apersonal als übersinnliche Kraft, als Schicksal, Energie, Engel oder als Geistwesen betrachtet wird,²³ lassen sich ebenfalls in der zeitgenössischen Kunst konstatieren.

Welche Bedeutung erlangen diese Beobachtungen nun im religionspädagogischen Kontext? Um dieser Frage nachgehen zu können, möchte ich die potenziellen RezipientInnen von Kunstwerken noch eingehender in den Blick nehmen. Ich konzentriere mich dabei auf einen Aspekt, dem m.E. im Dialog von Kunst und Religionspädagogik bislang zu wenig Beachtung geschenkt wurde.

3 Kulturelle Orientierung und kulturelles Kapital von (Post-)Adoleszenten – soziologische Beobachtungen zu einem Rezeptionshorizont von Gottesdarstellungen

Während bereits unzählige Kunstwerke für die religionspädagogische Arbeit kunstwissenschaftlich, theologisch und didaktisch aufgearbeitet wurden, bleiben die spezifischen Rezeptionsbedingungen und -horizonte der jeweiligen BetrachterInnen weitgehend unberücksichtigt.

Im Rahmen dieses Beitrags kann dieses Defizit nicht umfassend behoben werden. Zum einen konzentriere ich mich daher auf (Post-)Adoleszente als potenzielle RezipientInnen. Damit nehme ich eine religionspädagogische Zielgruppe in den Blick, bei der religiöse Bildungsprozesse sowohl durch ein recht hohes Maß an institutioneller Bindung (z.B. in Jugendverband und [Hoch-]Schule) als auch Kontinuität gekennzeichnet sind. Zum anderen fokussiere ich mich auf die ästhetische Orientierung dieser Zielgruppe.

Die Sinus-Milieustudie U27 erhebt u.a. das kulturelle Kapital von Jugendlichen und jungen Erwachsenen und nimmt dabei ihre kulturellen Präferenzen, Praktiken und Objekte ebenso in den Blick wie ihre kulturellen Fähigkeiten, Fertigkeiten und Wissensformen.²⁴

²³ Vgl. exemplarisch Hans-Georg Ziebertz, Boris Kalbheim und Ulrich Riegel. Religiöse Signaturen heute. Ein religionspädagogischer Beitrag zur empirischen Jugendforschung, Gütersloh/Freiburg 2003, 325–380; Thomas Gensicke, Jugend und Religiosität, in: Klaus Hurrelmann und Mathias Albert (Hg.), Jugend 2006. 15. Shell Jugendstudie, Frankfurt a.M. 2006, 203–239, 207–216.

²⁴ Vgl. Bund der Deutschen Katholischen Jugend und Bischöfliches Hilfswerk MISEREOR (Hg.), Wie ticken Jugendliche? Sinus-Milieustudie U27, Düsseldorf 2007, S. 36–42. Die Seitenzahlen im Text verweisen im Folgenden auf diese Studie.

Im Folgenden skizziere ich diejenigen Ergebnisse der Studie, die mir in Hinblick auf die Rezeption von moderner und zeitgenössischer Kunst in religiösen Bildungsprozessen relevant erscheinen. Die Sinusstudie geht davon aus, dass (nicht nur) Jugendliche in voneinander abgegrenzten Milieus leben, die sich durch einen je eigenen Lebensstil, der insbesondere durch ästhetische Präferenzen gebildet wird, auszeichnen. Dabei ist der ästhetisch geprägte Lebensstil vielfach bedeutsamer als die jeweilige sozioökonomische Situation (vgl. 9). Wenn auch bei Jugendlichen – im Gegensatz zu Erwachsenen – die Milieus noch größere Überlappungen aufweisen, so lässt sich dennoch bereits bei jüngeren Jugendlichen eine deutliche ästhetische Milieuorientierung erkennen (vgl. 12).

Die Studie unterscheidet traditionelle, bürgerliche, postmaterielle, konsum-materialistische, hedonistische, performer und experimentalistische Milieus. In der Gruppe der 14–19-Jährigen bilden die performer und hedonistischen Jugendlichen die größten Gruppen (25% bzw. 26%), gefolgt von den bürgerlichen und experimentalistischen (je 14%), den konsum-materialistischen (11%), den postmateriellen (6%) sowie den traditionellen (4%) Jugendlichen (vgl. 114). Bei den Milieugrößen in der Kohorte der 20–27-Jährigen fällt auf, dass die Zahl der Hedonisten deutlich abnimmt (auf 16%). Dieses Milieu scheint insbesondere für Jugendliche eine hohe Bedeutung zu besitzen. Die anderen Milieus bleiben quantitativ eher stabil, wobei sich abzeichnet, dass das postmaterielle Milieu mit steigendem Lebensalter zahlenmäßig zunimmt (vgl. 23). Auch die kulturellen Vorlieben und das kulturelle Kapital bleiben in den beiden Altersgruppen ähnlich. Daher werde ich die ästhetische Orientierung der beiden Kohorten auch gemeinsam darstellen.

Der Lebensstil der traditionellen Jugendlichen und jungen Erwachsenen aus dem hohen Bildungssegment grenzt sich deutlich von Popkultur und Subkultur (vgl. 130; 404), aber auch von zeitgenössischer Kunst ab (vgl. 140; 405). Bevorzugt werden klassische Werke der Hochkultur, verbunden mit einem elitären Kunst- und Kulturbewusstsein. Die eigene ästhetische Artikulation zielt eher auf Reproduktion und handwerklicher Produktion als auf Kreativität und Neuschöpfung. Dabei sind die (Post-)Adoleszenten in hohem Maße in den kontemplativen Rezeptionsweisen von Kunst geschult (vgl. 406). Die Traditionellen des mittleren Bildungssegments orientieren sich hingegen eher an der »Trivialekultur« der Elterngeneration (Heimatfilme, Groschenromane, Daily Soaps) (vgl. 137). Die bürgerliche Mitte zeichnet sich durch keine besonderen kulturellen Vorlieben aus. Junge Erwachsene sind aber durchaus interessiert, »hier und da etwas zu lernen, um den eigenen Horizont Stück für Stück zu erweitern« (447). Zumeist folgen die (Post-)Adoleszenten jedoch dem populären Mainstream, den sie als anspruchsvoll empfinden (vgl. 178f). Das postmaterielle Milieu hingegen zeigt ein großes Interesse an Kunst und Kultur mit einer deutlich kritischen Grundhaltung. Es ist dabei auf keinen eindeutigen Stil festgelegt, sondern vielmehr flexibel-multikulturell orientiert (vgl. 249; 526). Im Gegensatz zum traditionellen Milieu ist seine Einstellung trotz der Orientierung an Hochkultur weniger elitär als

vielmehr nonkonformistisch und kritisch. Diese Jugendlichen und jungen Erwachsenen sind auf der Suche nach authentischen, einzigartigen ästhetischen Artikulationsformen mit deutlich ausgeprägtem Sinn für Nachhaltigkeit (vgl. 252). Dabei haben sie große Kenntnisse der zeitgenössischen Kunst und Kultur (vgl. 528f). Die Performer-Jugendlichen sind »kulturelle Allesfresser«, ihr Umgang mit Kultur ist taktisch und kalkuliert (vgl. S. 326), Kenntnisse aus der Hochkultur sind für sie notwendig, um in gehobenen sozialen Kontexten handlungsfähig zu sein (vgl. S. 614). Moderne Performer pflegen einen »hippen« postmodernen Lifestyle, ausgerichtet auf Events und Kreativität mit hoher Technologie- und Medienaffinität (vgl. S. 318f). Sie betrachten sich dabei als Lifestyle-Avantgarde, sind aber eher »Quasi-Bohème« (327). Die experimentalistischen Jugendlichen sind äußerst kultur- bzw. kunstbegeistert und dabei pluralistisch und grenzüberschreitend orientiert. Junge experimentalistische Erwachsene zeigen »ein fast schon ›akademisches bzw. theoretisches‹ Interesse an Kunst und Kultur« (664). Ihr Kunst- und Kulturverständnis ist flexibel-multikulturell und durch eine Patchwork-Mentalität gekennzeichnet (vgl. 364; 663). Sie kombinieren (scheinbar) unvereinbare ästhetische Stile miteinander. Retro-Ästhetik besitzt dabei einen hohen Stellenwert (vgl. 366). Die hedonistischen Jugendlichen und jungen Erwachsenen wiederum lehnen die dem bildungsbürgerlichen Kanon entlehnten Künste sowie die damit häufig verbundene mühsame, kontemplative Rezeptionsweise generell ab und orientieren sich vielmehr am Trash mit einer starken affektiven Beziehung zur Popkultur. Spaß und Provokation sind dabei leitende Motive (vgl. 294; 575). Die konsum-materialistischen Jugendlichen suchen den Mainstream der gerade angesagten Kultur. Junge konsum-materialistische Erwachsene verharren bei den kulturellen Vorlieben ihrer Jugend (S. 488). Werken der Hochkultur stehen beide Altersgruppen gleichgültig gegenüber, sie kommen in ihrer Lebenswelt nicht vor (vgl. 221; 488). Beim Kontakt mit Hochkultur schalten sie »schnell auf ›Durchzug« (221).

4 Konsequenzen für die Religionspädagogik

Abschließend möchte ich die verschiedenen Stränge der vorangegangenen Kapitel in Hinblick auf mögliche Konsequenzen für die Religionspädagogik bündeln. Die ersten Überlegungen beziehen sich auf das Verhältnis von (Post-)Adoleszenten und moderne bzw. zeitgenössische Kunst. Es ist dabei nahezu zu einem religionspädagogischen Allgemeinplatz geworden, Kunst in religiösen Bildungsprozessen ein besonderes Potenzial bzw. einen bedeutenden Mehrwert zuzumessen. Die Sinusstudie legt nahe, diese Einschätzung zu differenzieren. Einerseits wird deutlich, dass viele Jugendliche und junge Erwachsene (um 60%) eine prinzipielle Offenheit und teilweise sogar ein ausgesprochenes Interesse an entsprechenden Kunstwerken besitzen. So lässt sich in den postmateriellen und

experimentellen Milieus von einem sehr großen, bei den modernen Performern zumindest von einem taktischen Interesse ausgehen. Auch bürgerliche junge Erwachsene sind bedingt ab und an hierfür offen. Da Kunst kein objektiv wirksames »Mittel« ist, stellt eine solche offene und interessierte Rezeptionshaltung eine unabdingbare Voraussetzung für die fruchtbare Auseinandersetzung mit Kunstwerken dar – gerade auch im Kontext (religiöser) Bildungsprozesse. Andererseits ist durch die Sinusstudie aber auch offensichtlich, dass konsum-materialistische, hedonistische und traditionelle (Post-)Adoleszente kaum Zugang zu modernen und zeitgenössischen Kunstwerken haben bzw. sich von diesen deutlich abgrenzen. Hier kann Kunst (religiöse) Bildungsprozesse vermutlich eher behindern als fördern. Zumindest müsste in diesen Kontexten reflektiert werden, wie viel ästhetische Alphabetisierung hier nötig ist, um überhaupt Zugänge zur Kunst zu eröffnen.

Die soziologischen Befunde lassen sich darüber hinaus auch in Hinblick auf unterschiedliche religiöse Lernorte auswerten. Da die Sinusstudie die jeweiligen Milieus entsprechend des vorherrschenden Bildungsstands verortet, kann z.B. für die Lernorte Gymnasium und Hochschule davon ausgegangen werden, dass hier prinzipiell eine Offenheit und ein Interesse für Kunst vorhanden ist. In binnenkirchlichen, vor allem ländlichen Gruppen, die von traditionellen Jugendlichen geprägt sind, kann jedoch trotz hohem Bildungsstand der Mitglieder die Auseinandersetzung mit Kunst auf Ablehnung stoßen.

Betrachtet man weniger Bildungs- und Lernprozesse, sondern vielmehr das Image, das Religion und Kirche in den jeweiligen Milieus besitzt, dann wäre genauer zu untersuchen, inwiefern der Umgang mit Kunst junge Menschen an Religion bzw. Kirche heranzuführen kann, die von ihrer Milieubindung her diesen Bereichen eher distanziert gegenüberstehen. So ließen sich ggf. Performer und Experimentalisten ansprechen, die gegenwärtig z.B. an katholischer Jugendarbeit wenig beteiligt sind (vgl. 25). Ob solche – evtl. rekrutierungstaktisch geprägten – Überlegungen tatsächlich durchtragen, lässt sich jedoch aus den vorliegenden Daten nicht ableiten.

Blickt man nun spezifischer auf die Gottesthematik in Kunstwerken, dann ergeben sich weitere religionspädagogische Überlegungen. Moderne bzw. zeitgenössische Kunst erweist sich auch in Hinblick auf die Gottesfrage als Seismograph der Gegenwart. Die Werke bringen dadurch ggf. Gottesbilder zum Ausdruck, an denen Jugendliche und junge Erwachsene mit ihren Vorstellungen gut anknüpfen können. Kunstwerke besitzen dann (zumindest) eine doppelte »Funktion«. Sie entstehen zum einen im weiteren Sinne im Lebenshorizont der (Post-)Adoleszenten und tragen somit zur Lebenswelt- und Subjektorientierung der Religionspädagogik bei. Im Idealfall geben sie dabei zum anderen »dem Glauben zu denken; sie können als »Fremdprophetie« verstanden werden.«²⁵

25 Lange, Umgang, 257.

Zugleich deutet die Sichtung zeitgenössischer Werke zur Gottesfrage aber auch darauf hin, dass sie weitgehend in Distanz zum traditionellen jüdisch-christlichen Gottesbild stehen. Da (religiöses) Lernen immer auch ein Lernen an und durch das Fremde ist, liegen in dieser Perspektive zugleich Chancen und Problemstellungen begründet. Denn für religiöse Bildungsprozesse ist es notwendig, dass die Werke weder ausschließlich den jeweils vertrauten Zeitgeist widerspiegeln noch die tradierten religiösen Formen und Inhalte einfach zitieren. Vielmehr gilt es in einer Balance von Fremdheit und Vertrautheit zu (neuen) Erfahrungen und Reflexionen anzuregen. Dieser Balanceakt erfordert eine gezielte Auswahl der Kunstwerke, die nur anhand von konkreten Einzelwerken getroffen werden kann.

Ein letzter Gedankengang betrifft vor allem die beschriebenen Werke der abstrakten und ungegenständlichen Kunst (vgl. Abb. 1), die durch ihre ikonoklastischen Bildstrategien durchaus als eine – am biblischen Gottesbildverbot geprägte – Darstellung des Undarstellbaren betrachtet werden können. Es überrascht daher nicht, dass solche Werke bei den eher spärlichen Abbildungen zur Gottesthematik z.B. in Schulbüchern häufiger vertreten sind. Vergegenwärtigt man sich jedoch, dass die biblisch geprägten Vorstellungen eines (personalen) Gottes bei (Post-)Adoleszenten immer mehr abnehmen, dann muss die Rezeption von Werken der abstrakten oder ungegenständlichen Kunst in diesem Horizont erneut reflektiert werden. Vielleicht liegt die Attraktivität dieser Werke im religionspädagogischen Kontext gerade darin, dass sie als unbestimmte Visualisierung betrachtet werden, die von den BetrachterInnen leicht mit eigenen religiösen Vorstellungen gefüllt werden können. Dann würde jedoch die aus christlicher Sicht zu wahrende Transzendenz Gottes zu indifferenten Vorstellungen umschlagen, die deshalb ungegenständlich dargestellt werden. Abstrakte oder ungegenständliche Darstellungen erwiesen sich dann auf den ersten Blick als konsensfähig, da sie zum einen – wie ausgeführt – aus (bild-)theologischer Sicht überzeugen. Zum anderen erscheinen sie auch aus Sicht der gegenwärtigen Religiosität plausibel, da sie eine weite relativ unbestimmte Rezeption ermöglichen. Pointiert und vielleicht überzeichnet: Die ReligionspädagogInnen sind zufrieden, dass sie mit modernen, theologisch überzeugenden Artikulationen religiöse Lernprozesse initiieren, die (Post-)Adoleszenten hingehen finden ihre Gottesvorstellungen adäquat apersonal und indifferent ins Bild gesetzt, jedeR kann das Bild mit individuellen Vorstellungen füllen. Wenn diese Vermutungen nicht haltlos sind, dann ist der Einsatz von ungegenständlicher und abstrakter Kunst in Hinblick auf die Gottesthematik zumindest in zweifacher Hinsicht zu hinterfragen. Zum einen stellt sich aus bildtheoretischer Sicht die Frage, inwiefern die verwendeten Bilder bei einer solchen Betrachtung nicht unterkomplex rezipiert werden. Zum anderen ist aus theologischer resp. religionspädagogischer Sicht zu fragen, ob angesichts der Gottesvorstellungen von Jugendlichen und jungen Erwachsenen nicht stärker die Personalität des

jüdisch-christlichen Gottesbildes betont werden muss. Die Auswahl zeitgenössischer Kunstwerke wäre dann gerade in dieser Hinsicht zu reflektieren.

Dr. *Claudia Gärtner*, Studienrätin i.K. für die Fächer Kunst und Katholische Religion, z.Z. abgeordnete Lehrkraft am Institut für Katholische Theologie und ihre Didaktik, WWU-Münster.

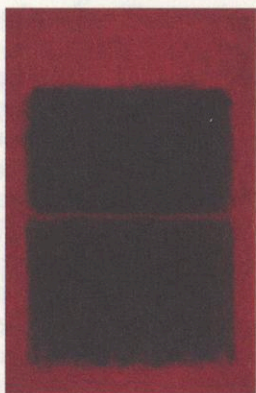


Abb. 1:
Mark Rothko, Light Red over Black,
230 x 152 x 3,8 cm, 1957,
Tate Modern London



Abb. 2:
Paul McCarthy, Untitled, Farbdruck,
51 x 74 cm, 1998

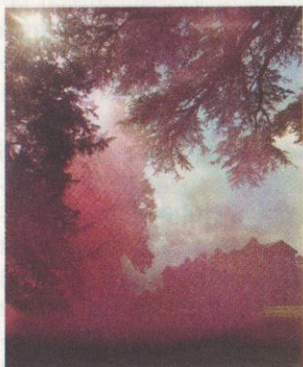


Abb. 3:
Simon Patterson, Landskip,
Farbdruck, 59 x 49 cm, 2000



Abb.4:
Adam Chodzko, The International
God Look-Alike Contest,
29 gerahmte Bilder, Mischtechnik,
verschiedene Größen, 1996



Abb. 5:
Jonathan Furmanski, Bumper Fish, verschiedene
Materialien, 8 x 50 x 64 cm, 2002