

BEGEGNUNG und GESPRÄCH

OEKUMENISCHE BEITRÄGE ZU ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

Ausgabe 13

März 1972



Karl Schmidt-Rottluff: „Gang nach Emmaus“ (Abdruck aus der Evangelischen Schulbibel für Bayern, mit Erlaubnis von Schmidt-Rottluff, Hofheim.), siehe Bildbesprechung S. 104.

BILD UND MENSCH

(Marginalien zu einem unerschöpflichen Thema)

Rudolf E. Skonietzky

I.

Von dem spanischen Dichter Calderon gibt es einen Traktat über die Malerei, den E. R. Curtis vor Jahren ans Licht gezogen, übersetzt und erläutert hat. Nach Calderon ist der erste malerische Bildner Gott selber. Er beherrscht die Masse der Natur, er mischte die Farben und schenkte sie den Blumen und Früchten, er schuf im Menschen ein Porträt seiner selbst und lieh den Ideen im Schatten und Farbspiel des irdischen Daseins buntprächtigtes Leben. Eine solche Anschauung, die unmittelbar vom Ewigen und Höchsten her schließt, die das eigene Schaffen unmittelbar auf die Schöpfung Gottes bezieht, wird die Kunst stets erhöhen und bereichern – sie vermag indessen die Problematik des religiösen Bildes,

speziell des Bibelbildes nicht zu lösen, die sich durch die Jahrhunderte bis in unsere Zeit fortpflanzte, eine Zeit, „die der alten Bilderskepsis einen neuen Sinn“ abgewinnt. (So lautet z. B. der Titel einer Arbeit von Günter Lange).

II.

Der Holländische Katechismus sagt auf seiner vorletzten Seite: „Wie gerne würden wir dieses Buch mit einer schönen Abrundung beschließen, mit einem Pinselstrich, und dann ausrufen: „Siehe, da ist Gott!“ Aber es geht nicht. Gott tritt heraus aus den schönen Gemälden und verbirgt sich in den Geringen dieser Erde und spricht: Suchet mich hier! ...“ Günter Lange interpretiert diesen Satz vierfach. Erstens wissen die holländischen Autoren, wie sehr der Mensch auf ein Bild von Gott aus ist und daß sie ihm eigentlich so etwas wie ein Schlußbild schuldig sind. Zweitens konstatieren sie den Auszug Gottes aus der Zwischenwelt der Bilder, wo er anscheinend vorher anzutreffen war. Drittens ist es bezeichnend, daß man nicht weiß, ob dieser Rückzug Gottes ein Vorgang erst in der jetzigen Stunde der Neuzeit sein soll

oder ob nicht seit dem Erscheinen Jesu grundsätzlich die Geringen dieser Erde den „schönen Künsten“ ihren möglichen Rang als Vermittlung zum unsichtbaren Gott streitig machen. Und viertens schließlich wird festgestellt, daß so schon öfter in der Geschichte der Kirche argumentiert wurde: Der Sieg der Bilderfreunde im 8. und 9. Jahrhundert hat dem sogenannten ethischen Argument der Ikonoklasten offenbar nicht den Garaus machen können; es drückt sich darin die seit dem Aufkommen der Bilder nicht verstummende Sorge aus, diese könnten ablenken vom Dienst an Jesus, der sich im Hilfsbedürftigen verbirgt, sie könnten die Nachfolge Christi enthumanisieren.

III.

Der Frage, ob das Evangelium tatsächlich malbare Bilder ermögliche und welche Folgen es für die Verkündigung habe, wenn unter dem Schein der Direktheit höchst indirekt die Botschaft weitergegeben werde, ist Theoderich Kampmann in seinen Vorlesungen über „Gottes Epiphanien und die christlichen Bilder“ nachgegangen. Er sagt dort u. a.: Es erhebt sich die erste Frage, was eigentlich der Zeitgenosse Jesu sah, wenn er dem Herrn begegnete ... Kierkegaard betont richtig den Zeichencharakter des Gottmenschen. Ein Zeichen aber ist negierte Unmittelbarkeit. Kein Zeitgenosse Jesu konnte aus dem Anblick Jesu via directa auf seine Gottessohnschaft schließen. Die Erscheinung Jesu in Knechtschaft, ist als Inkognito Gottes ein Zeichen des Widerspruchs. Das Bild Jesu, seine Gestalt und Erscheinungsweise sollen vielmehr die Möglichkeit einer direkten Mitteilung ausschließen und dadurch zur Entscheidung des Glaubens, bzw. des Ärgernisses aufrufen. „Da das Wort Gottes, und nur als Wort der hl. Schrift ist Jesus zu erfahren, schlechterdings nicht malbar ist, ist uns Jesus nur in komplexen „Bildern“ gegeben, soweit er uns in den Evangelien überhaupt „gegeben“ ist, in Bildern, die sich gegen die Festlegung auf einen klaren Umriß, wie ihn der Maler braucht, sperren.“ Es kann also grundsätzlich kein gemaltes Bild geben, das beansprucht, dem Evangelium zu entsprechen. Ein Bild mit biblischem Thema erweckt nur allzuoft den Anschein, als könne ein Analphabet ebensogut dem Bild entnehmen, was der Lesekundige dem Lesen des Textes entnimmt. Es will als Wortersatz dienen und dadurch wird auch die Perikope zum Bildersatz, jetzt aber ebenso zwangsläufig mißverstanden als adäquates Abbild einer geschlossenen Szenerie. Alle Bibelillustrationen von Fugel bis Seewald, um nur die jüngste Zeit zu nennen, erschweren die sachliche Auslegung des Textes und geben so dem alttestamentlichen Bilderverbot neuen, aktuellen Sinn.

IV.

Nun ist aber doch zu fragen, ob das notwendig so sein müsse, oder ob es Bilder geben könne, die, obwohl thematisch und anschaulich, dennoch gegen ein solches historisierendes Mißverständnis eher gefeit sind als andere. Es müßte sich hierbei gerade um Bilder handeln, die ohne das hinzukommende Wort der Auslegung und Verkündigung vieldeutig bleiben,

INHALT:

Bild und Mensch	97
Rudolf E. Skonietzky	
Bilderverbot – wieder aktuell	99
Dorothee Sölle	
Die Illustrationen der Religionsbücher	100
Brigitta Brockmann	
Bildbetrachtung	102
Rudolf Seitz	
Christus 1926	103
Ingrid Riedel	
Für Zweifelnde und Verzweifelnde	104
Ingrid Riedel	

um Bilder also, die bewußt nicht Wortersatz sein wollen, sondern umgekehrt in den „Dienst des Wortes“ genommen werden. Bilder also, die als Einladung zum Glaubensgespräch auffordern und nicht als suggestive Überredung gelten wollen, deren Indirektheit also nicht als Umweg verstanden wird. Die einzige Bedingung, die von der Verkündigung her an das Bild zu stellen ist, lautet, daß das Bild selber offen sei für eine Beziehung zum Wort Gottes. Die interpretatio christiana darf nicht gewaltsam übergestülpt, ohne jeden Inhalt zum Bilde selber sein. Die formale Erschließung muß zur inhaltlichen Auffüllung einladen und darf nicht selber schon ideologisch „besetzt“ sein. Als Beispiel für das hier Gemeinte sei auf Thomas Zacharias verwiesen und auf seinen Zyklus der 24 Farbholzschnitte zur Bibel (im Kösel-Verlag, München). Hier wird deutlich, daß das Bildhafte dem Wort vorauffliegt wie die Materie der Form. Anders gesagt: Gemalte Bibelbilder sollten nicht das Ergebnis des Evangelisten (die „formierte Materie“) wiederzugeben sich bemühen; das würde den Formanteil des Glaubens des Evangelisten verschleiern. Das Bild würde der Indirektheit den Schein von Direktheit, dem Aspekthaften den Schein eines Absoluten verleihen. Bibelbilder sollten vielmehr die „Bildmaterie“ liefern, die der jeweilige Verkünder oder Hörer erst in den eindeutigen Zusammenhang mit der Heilsbotschaft bringt. Ein solches Bild will nicht Glauben wecken, sondern dem Glauben eine allgemein-menschliche, bildhafte „Matritze“ bieten, in die er sich eindrücken kann. Ein solcher Vorgang ist dem modernen Kunstbetrieb nicht fremd. Von Josef Beuys heißt es z. B. (Bericht in der FAZ Nr. 124/1969): „Er gibt Material und überläßt der Empfindungskraft seines Publikums die Herstellung des Inhalts ... Qualität ist in Produktionen wie dieser geteilt. Sie wird nicht mehr vom Produzenten komplett geliefert, sie wird auch eine Funktion des Zuschauers, seiner Fähigkeit, zu erkennen, Zusammenhänge zu finden, zu interpretieren.“ (Günther Rühle über den Beginn der Experimenta 3).

V.

Die Bibel illustrieren heißt nicht, die hl. Geschichte übersetzen in sachgerechte Landschaftsbilder, farbige Historien- oder attraktive Genrebilder. Illustrieren heißt ins Licht rücken. Ins Licht zu rücken ist aber das je einmalige, ja einzigartige Ereignis, darin ein Mensch, aus Gottes unbegreiflichen Ratschluß, zum Heil seiner selbst und der Welt, Offenbarung empfängt und Begegnung erfährt. Theologisch betrachtet ist die eine Gefahr der Bibelillustration die historisierende Reportageübertreibung, die andere Gefahr die aeviternisierende Symbolüberhöhung. Das geschichtlich Einmalige muß ebenso ins Licht treten wie das übergeschichtlich Währende. Der Illustriator wandert auf jenem schmalen Grat, wo das geschichtliche Faktum mit dem metahistorischen Gleichnis zusammentrifft, genauer gesprochen: wo das eine sich wahrnehmbar in das andere transfiguriert.

Großen Meistern unseres Jahrhunderts – man braucht durchaus nicht auf Rembrandt zurückzugehen – ist diese Gratwanderung gelungen: Man denke etwa nur an die Ausdruckskraft Ernst Barlachs, oder an Marc Chagalls autochthones Verhältnis zum Alten Testament, oder gar an die gläubige Inbrunst Georges Rouaults und seine evangeliumsgeführte Weltbetrachtung.

VI.

Vor dem Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie hat Julius Kardinal Döpfner am 12. September 1971 den Festvortrag zum Thema Freiheit, Kunst und Christentum gehalten. Einige Passagen dieses weitgespannten Referates, die ebenso zeitkritisch wie kunsterhellend sind, seien abschließend hier mitgeteilt. Da die Technik auf einem Auge blind ist und der wirtschaftliche Druck eines Denkens, das ausschließlich am Gewinn normiert ist, die Repression des Menschen verstärkt, gerät bei einer solchen totalitären Herrschaft des Gebrauchswertes das psychische Gefüge der Gesellschaft in Verwirrung. Fortschritt, wirtschaftlicher Erfolg und technische Leistung werden inhuman. „Deshalb schreit dieses an sich so wertvolle Denken und Arbeiten nach einem anderen Vermögen, nach dem Bilddenken. Das Denken in Begriffen ist eine abgeleitete Art der Erkenntnis. Der archai-

sche Mensch und das Kind orientieren sich in der Welt mit Hilfe von Bildern. Das Bilddenken ist ganzheitlich und geht final auf Bedeutung aus. Das Fragmentarische, das Zerstückelte und Isolierte wird in eine Ganzheitsschau hineingenommen. Im Gegensatz zu den naturwissenschaftlichen Einsichten im engeren Sinn ist die Bilderkenntnis nicht ein – sondern mehrdeutig. Damit aber wird die bedeutendste Potenz des Menschen, seine Freiheit, aufgerufen: Der Mensch wird zur Wahl, zur Entscheidung veranlaßt . . . Martin Luther nennt in der Auseinandersetzung mit den Bilderstürmern des 16. Jahrhunderts die Bilder „a-diaphora“, das will sagen, sie sind weder gut noch böse. Damit hat er intuitiv die hier gemeinte Ambivalenz der Bilder entdeckt . . . Sie sind indifferent und fordern uns selbst dazu auf, aus einer tieferen, bewertenden Sicht, Entscheidung zu fällen . . . Das Bilderverbot im Dekalog etwa verteidigt im Letzten den grundsätzlichen Bildcharakter der Schöpfung und stellt dieses Abbild Gottes vor alle Malerei und namentlich vor eine bestimmte Kultplastik. Die Welt wurde als natürliche Offenbarung erkannt. Dieser Mitteilungscharakter der Schöpfung wird seit dem 18. Jahrhundert zunehmend negiert, die Welt wird mehr und mehr ein Energie-reservoir, das man erforschen und ausnutzen kann. Sie verliert ihre Transparenz auf ein Höheres. Gott ist auch dem Bilde nach aus ihr verschwunden. Der leeren Welt entspricht der einsame Mensch. Bei Jean Paul verkündet der tote Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei. Und 1917 spricht der Dadaist Hugo Ball von dem ‚universalen Karfreitag‘ eines nur gegenstandslosen Bildens.“ (Damit will Döpfner nicht etwa sagen, es seien in dieser modernen Zeit keine christlichen Bilder gemalt worden, sondern es soll eine Tendenz aufgezeigt werden, die in der Kunst schon lange das Philosophenwort vom „toten Gott“ vorwegnahm. So wie die Welt der Aufklärung Gottes Bild einfach vergaß – Gott wird zu einem bloßen philosophischen Abstraktum der De- und Theisten, so vergaßen die bloß frommen Künstler die Welt. Paradigmatisch für diesen Vorgang sind die zweitrangigen Nazarener zu nennen, die den Menschen um sich her vergaßen und eine weltfremde Frömmigkeit darstellten, in der sie die Schwierigkeiten und Krisen des Daseins überspielten, statt sie zu deu-

ten.) „Erst die zeitgenössische Kulturrevolution“, betont der Kardinal an anderer Stelle, „fragt mit den Dadaisten und der Objektkunst – wenn auch teilweise in skurrilen Formen nach dem Wesen der Sachen und damit der Welt. Ist die Bierbüchse oder die Coca-Cola-Flasche nur ein Gebrauchsgegenstand oder ist sie eine Mitteilung? Ist die Welt nur ein Konsumartikel oder hat sie uns etwas zu sagen?“ (vgl. MKKZ v. 3. 10. 71, S. 11 ff.)

VII.

Ausgerechnet bei diesen Worten des Münchner Kardinals fällt uns der erwähnte J. Beuys ein, einfach weil er bei Null wieder anfängt, wenn er sagt: „Kunst gleich Mensch“. Und weil er tatsächlich als eine Gestalt faßbar wird, in deren Spuren sich die Kontinuität der totgesagten Kunst neu bestätigt: mit unbestechlicher Wahrhaftigkeit und mit einer Gefährdung, der eine mediale Sensibilität zu allen Zeiten ausgesetzt war. Doris Schmidt sagt in einer Kritik: „In dieser extremen Position vermag Beuys durchaus so etwas wie eine Synthese an ‚Kunst‘ zu geben. Er vermag es, obwohl für ihn ‚Kunst‘ nicht ‚Werk‘, nicht ‚Leistung‘, ja nicht einmal ‚Machen‘ und vermutlich auch schon nicht mehr nur ‚Prozeß‘ ist.“ (vgl. dazu: Südd. Zeitung Nr. 304/1971 v. 21. 12. 1971; Beuys – Spuren eines Ich.)

VIII.

Entweder: hinter der Scheinwelt der Farben erschließt die Wissenschaft die eigentlichen Phänomene der Schwingungen. Oder: aus den errechenbaren Vorgängen im unsichtbaren Bereich schafft eine lebendige Ordnung in unserem naiven Geist das für uns Menschen eigentliche Phänomen: Licht und Farbe. In diesem Sinne wäre dann nichts wahrer als der Schein.

Literaturnachweis:

Günter Lange, Der neue Sinn der alten Bilderskepsis, in: Via indirecta, S. 151–166, Schöningh Verlag, Paderborn 1969.
Theoderich Kampmann, Anmerkungen zur Bibelillustration der deutschen Gegenwart, in: Katech. Blätter, 11. Heft 1962, S. 473–479.

BILDERVERBOT – WIEDER AKTUELL?

Dorothee Sölle

Bilder haben Macht – das ist die Denk Voraussetzung des zweiten Gebotes. In Mea Shearim, dem verfallenen Viertel der Jerusalemer Altstadt, das von gesetzestrengen Juden bewohnt wird, sah ich zwei alte Männer in Kaftan, Korkenzieherlocken an den Schläfen, vertieft in ein gestenreiches Gespräch. Ein vorübergehender Tourist zückte den Fotoapparat, als er sie sah, aber die beiden, derlei offensichtlich gewohnt, zogen schnell und gleichmütig die Kappen vom Kopf und verhüllten ihre Gesichter. „Du sollst dir kein Bildnis machen, keinerlei Abbild, weder dessen, was oben im Himmel, noch dessen, was in den Wassern unter der Erde ist.“ Das zweite Gebot wird im orthodoxen Judentum buchstäblich und radikal ausgelegt – wer fotografiert, macht sich schuldig. Denn im Bild wird nicht ein wesenloses, ohnmächtiges Ding gesehen, sondern in ihm wird Macht verkörpert geglaubt. Alle Nachbarvölker Israels haben heilige, an geweihter Stätte aufgerichtete Bilder als Träger göttlicher Kräfte verehrt . . . Anders in Israel. Hier verfiel dem Zorn Gottes, wer ein Bild herstellte oder verehrte, wer einem Bilde „diente“, das heißt, wer ihm Speisen hinstellte, Waschungen vornahm, ihm Tänze und Lieder darbrachte.

Der Gott Israels ließ sich nicht abbilden, in der Begründung des zweiten Gebotes heißt es: „Ihr habt ja keinerlei Gestalt gesehen an dem Tage, da der Herr am Horeb aus dem Feuer zu euch redete, so hütet euch denn, daß ihr nicht frevelt und euch ein Gottesbild macht.“ Der unsichtbare Gott will seine Macht nicht in ein Bildwerk hineinverkörpern, weil im Bild diese Macht ergriffen, festgehalten, besessen und gelenkt werden kann. Die alten Götter lassen sich mit Hilfe von Bildern lenken, man kann ihr Verhalten beeinflussen, wenn man sie nur erst im Bilde dingfest gemacht hat. Im Bild ist der Gott ausgeliefert – so wie sich die beiden alten Juden in Mea Shearim dem Fotografen ausgeliefert glauben. Sie verstehen das Bildermachen als eine Art Machtergreifung, denn das Bild ist ein Machtmittel, ein Instrument, mit dessen Hilfe man den Abgebildeten manipulieren kann. Das Bildverbot schützt die, die im Bild vergegenständlicht und zugleich entmächtigt werden sollen. Die Macht der Bilder ist dabei magisch verstanden und darum heute – innerhalb einer entzauberten Welt – unverständlich geworden. Aber unsere Bilder sind nicht weniger gefährlich. Wir machen uns Begriffe von Gott, Vorstellungen davon, wie er zu sein habe. Wir nehmen ihn gar in Schutz vor allen, die ihn vermenschlichen, wie wir meinen. Und geben ihm dafür einen Ort so weit weg, daß er uns wirklich nicht mehr dreinreden kann.

Wirksame, mächtige Bilder sind uns also nicht mehr Kultbilder, die durch Magie gelenkt werden, wohl aber das moderne – als Leitbild, Klischee, Vorstellung wirkende –

Bild. Bilder haben Macht! Die falsche Schublade, das mich festlegende Bild ist nicht nur ein Irrtum, den ich mit Achselzucken übergehen könnte. Es ist vielmehr „eine Sünde und eine Schande“, was im Bild geschieht. Denn weit entfernt davon, nur Bestehendes abzubilden, bestimmt das Bild die Entwicklung. Der lang genug für dumm Gehaltene, als dumm Angesehene wird dumm, er wird verdummt, was sich autoritäre Regierungen, aber auch Filmproduzenten zunutze machen. Der Produzent, der ein fertiges Bild des geschmacklosen und dummen Publikums zugrunde legt, führt durch seine Filme eben den Zustand herauf, den er abzubilden vorgibt. Das Publikum übernimmt die ihm zudiktierte Rolle, die produzierten Filme sind nicht nur dumm, sondern auch verdummend. Totalitäre, aber auch autoritäre Regierungen tragen nicht nur ein bestimmtes Bild vom gehorsamen Staatsbürger in sich, sie bringen es auch fertig, ohne physischen Zwang die Menschen ihrem Bilde anzugleichen. Wer oft genug gehört hat, daß Denken eine Sache von Behörden, Regieren eine der Führenden ist, glaubt es schließlich. Das Bild erweist seine Macht. So kommt es, daß der Bildermacher sich ständig bestätigt sieht, er hat es ja schon immer gesagt! „Schon immer“, in einer

Zeit, der aller Charakter des Ereignisses, des Lebendigen genommen ist, hat er die Zukunft verraten ans Bild.

Max Frisch hat in einer seiner Tagebuchgeschichten dargestellt, was ein Bild vermag. Er erzählt die Geschichte eines jungen Mannes in Andorra, den man für jüdischer Abstammung hält und dem überall das fertige Bild, das gängige Klischee vom Juden entgegentritt. Dieses Bild formt ihn, es drängt sich an die Stelle der noch offenen Wirklichkeit und verdrängt alle ihre anderen Möglichkeiten.

Du sollst dir kein Bild machen — wir tun es ständig. Vielleicht gibt es kein Gebot, daß wir so unaufhörlich verletzen in unseren Gedanken, Worten und Werken. Wir planen den Nächsten und alle ändern ein in unsere Berechnungen und Leitvorstellungen. Es gibt nur eine Möglichkeit, diesem Sich-ein-Bild-Machen zu entkommen, es gibt nur einen Weg, das Gebot zu halten. Max Frisch schließt seine Geschichte vom verplanten Menschen mit den Worten: „Es ist eine Versündigung, die wir, so wie sie an uns begangen wird, fast ohne Unterlaß wieder begehen — ausgenommen, wenn wir lieben.“

(D. Sölle, in: Die zehn Gebote, 1962. Kreuz-Verlag, S. 22 ff und 28).

DIE ILLUSTRATIONEN DER RELIGIONSBÜCHER

Brigitta Brockmann

Das Leben mit Bildern und in Bildern eröffnet Perspektiven. Eine Weltsicht ist so reich und tief wie ihre In-Bilder vielgestaltig und ausdrucks mächtig sind.

Bilder erschließen die Welt und lassen an ihr teilhaben, wenn man sie als „Inbilder“ annehmen und erinnern kann. Sie sind dann so beschaffen, daß sie subjektivem Welt erleben, das untergründig, diffus und ohne Ausdruck war, eine überindividuelle Gestalt anbieten, in die es sich hineingeben kann. Es wird aus dem Bann des Sprachlosen ins Bild erlöst und ist dort gedeutet, aufgehoben und geborgen. Verkümmerte Bilder sind Symptom eines verkümmerten Weltbezuges. Sie sprechen nicht, sie versagen dem Betrachter die Welt oder verbilden seine Anschauung, wenn er ihrem Einfluß unterliegt.

Das einzige, was die Illustrationen der meisten Religionsbücher¹ überzeugend illustrieren, ist diese Verkümmerng des Weltbezuges. Die Inhalte verbinden sich nicht der ursprünglichen archetypischen Bildwelt des Kindes. Sie verkörpern nicht bedeutungsträchtige Urbilder aus der Umwelt und dem persönlichen und gemeinschaftlichen Miteinander, die kindliche Einbildungskraft ansprechen und ihm exemplarisch Zugang zur Tiefe des Wirklichen eröffnen. Vielmehr erscheint auch im Bild die „ausgegrenzte religiöse Sonderwelt“ (Halbfas). Aber gerade das „weltliche“ Bild, wenn es wirklich Bild ist, könnte das Heilige in den Welt dingen und Weltbezüge sichtbar machen und das Problem der „Anwendung von Religion auf das Leben“ lösen, indem es das Religiöse unmittelbar in der Darstellung von Welt wirklich sein läßt und es an einfachen und tiefen Urbildern repräsentiert. Haus und Tisch, Berg und Garten, Blume, Baum und Tag und Nacht und Fest, der

Vater, die Mutter, der Bruder, der elende Mensch und der Mensch von der Freude ergriffen — alle diese Wirklichkeiten vertreten, zum Inbild gesteigert, die „Dimension der Tiefe“, um die es den Büchern gehen sollte. Doch die Darstellungen wählen ihre Themen nicht aus dieser lebensvollen Mitte, der Kinder nahe sind, sondern bieten den Abklatsch einer fiktiven oder institutionalisierten „religiösen“ Wirklichkeit: Himmlische Gestalten nach romanischer Manier, kraftlose biblische Ungestalten und Christenkinder und ihre Eltern, die zu Kirchen ziehen, vor Altären verschiedener Ausfertigung (vom baldachinüberdachten bis hin zum Mäialtar) knien, mit und ohne Kerzen Prozessionen folgen, brav vor Beichtstühlen stehen, noch braver ihre Tischgebete „verrichten“, vor ihrem Schutzengel wandeln und in sitzbarer Haltung Predigern zuhören, sich kniend von Priestern segnen und von Müttern bekreuzigen lassen und ihre Ersparnisse in den Misereor-Briefkasten werfen².

Offensichtlich möchte man „kindgemäß“ darstellen und meint dem zu genügen, indem man Kindergestalten in die Thematik hineinnimmt und nach dem Grundsatz „Möglichst bunt!“ Farbe gibt. Dieser Grundsatz ist ein Grundirrtum; die Geschmacklosigkeit der Farbzusammenstellungen ist entsprechend.

Die Illustrationen schwanken zwischen platter, aber unwahrer Gegenständlichkeit und idealisierender Typenbildung. Die Kleidung der Kinder zum Beispiel ist präzise wiedergegeben: Faltenröcke, Ringelsöckchen, weiße Kragen; der kultische Zubehör in den Kirchen ist geradeso gewissenhaft abgebildet. Aber durch diesen vordergründigen Realismus schreitet Jesus barfuß in frühmittelalterlicher Gewandung, während ihm die lieben Kleinen in ihren Ringelsöckchen mit aufwärtsgewandtem Blick und leerem Schablonenlächeln folgen. Die Einfalt der Kinder Gottes, schwächlich und unwahr vorgestellt, wird bildhaft ausgesprochen, indem man alle Personen mit einem aufreizend naiven Gesichtsausdruck ausstattet. Das Klischee der rotwangigen Unschuld taucht gleich auf der ersten Seite auf³. Man denkt sich Gotteskinder

tugendsam, malt ihnen also niedergeschlagene Augen emporgewinkelte Blicke, schräg gehaltene Köpfe. Und daß die Christen ob ihres vorbildlichen Familienlebens getrost sein dürfen, drückt der bescheidene Stolz in der Pose der Kindeseltern aus, die gottwohlgefällig mit ihren Kindern Bauklötze legen⁴. Während Abbilder sich durch Genauigkeit auszeichnen, also richtig sein wollen, Bilder das Wesentliche sichtbar machen, also wahr sein wollen, sind diese Illustrationen weder richtig noch wahr. Abbilder können sie nicht sein, die dargestellte Wirklichkeit gibt es so nicht. Und wenn man den Darstellungen deutende Absicht zusprechen will, sieht man zwar die Absicht, aber keine wahre Deutung. „Deutung“ sieht hier dann so aus: man hat gewisse Vorstellungen vom „Wesen des Gotteskindes“, der christlichen Familie, ihrem Leben und ihrem demütig kindlichen Verhältnis zu Jesus und seinen Nachfolgern. Dieses „Wesen“ wird nun nicht wie beim Bild als „Tiefendimension“ des Dargestellten im Relationsgefüge der Form mitgegeben, sondern aufgetragen. Wir stehen vor dem Phänomen Kitsch, bei dem sich schwaches Erleben im Peripheren und Unechten sublimiert⁵. Daß hier nicht tiefe und ursprüngliche Erfahrung nach Ausdruck verlangt, zeigt sich vor allem in der Hilflosigkeit, Jesus, Jünger und Heilige darzustellen. Überhaupt unfähig zu eigener Form, flüchtet man zu formalen Elementen vergangener Epochen⁶, ist aber nicht einmal zur Stilmachung fähig, endet in klassischem Kitsch minderer Güte oder grotesker Formlosigkeit und vermittelt ein Jesusbild, das die Züge eines frömmelnden Klosterbruders mit denen eines römischen Pantokrators vereinigt⁷, aber nicht die Menschen sichtbar macht. Wenn wir uns erinnern, daß Bilder, auch Zerrbilder, auf das Gemeinte zurückwirken und unser Verhältnis zu ihm bestimmen, beruhigt allenfalls, daß es sich bei diesen Illustrationen nicht einmal um geglückten Kitsch handelt, der auf den Betrachter mit ungeklärter Gefühlshaltung und wenig differenziertem Urteilsvermögen anziehend wirkt und tiefere Gefühlsschichten anzurühren vermag. Diese Bilder lassen, wenn sie nicht ärgern oder zur Satire herausfordern, schlechthin kalt. Es liegt darin die Chance, daß die Kinder später dieses Panoptikum unwahrer Gestalten hinter sich lassen und eigenständig Ausdruck für die religiöse Dimension ihres Lebens suchen, wenn diese nicht vordem verkümmert ist, weil man ihr weder Bilder noch Sprache bot, an denen sie wachsen konnte.

Die Schwäche des Lebensbezuges, im Formlosen offenkundig, begegnet aber auch verhüllt in ausgeprägtem Formbewußtsein. Besonders Ausdrucksverhalten einer Stilepoche oder eines Künstlers wird als aussagemächtig erkannt und die unterschiedliche Erlebnisdichte zwischen fremdem Ausdruck und eigenem blassen Lebensbezug mehr oder minder bewußt erspürt. Ohne daß die zugrundeliegende Erlebnisqualität adäquat nachvollzogen werden könnte, wird der fremde Ausdrucksstil angeeignet und effektiv angewendet. Gehaltmäßig nicht mehr gedeckt, verfällt die Ausdrucksgestalt der Inflation: Auch die gekonnte Form spricht nicht, wenn sie leere Form ist. Unter diesem Aspekt sollte man eine andere Art von Illustrationen kritisch betrachten. Denn dort, wo weniger unbekümmert illustriert und harmonische Durchkomposition angestrebt wurde, ist das Ergebnis selten erfüllte Form, meistens akademischer Formalismus. Das Formprinzip solcher Darstellungen wirkt nicht von innen nach außen, sondern ist von außen auferlegt. Sie wirken gewollt symbolträchtig und krampfhaft expressiv, kurz: maniert. Daß die ikonographisch strenge Typik der

Gestalten, die spezifische Gestik, mittelalterlicher Male- rei entlehnt, nicht wirklich nachempfunden, sondern nur nachgeahmt sind, verrät ihre stereotype Verwendung für die unterschiedlichsten Bildinhalte⁸. Die übergroßen die Physiognomie der Figuren beherrschenden Augen zum Beispiel bedeuten ursprünglich die Teilhabe an der unirdischen Schau, Zugehörigkeit zum Himmlischen. Wenn nicht nur, wie ehemals, der erhöhte Christus und seine Heiligen, sondern jedermann so ausgezeichnet erscheint: der Bischof, der firmt, Gottesdienstbesucher, die Angehörigen des Primizianten, Kinder am Krankenbett⁹, ist die ursprüngliche Bedeutung dieses Formelementes klischeehaft entwertet. Der mögliche Einwand, daß dem Gesamt christlichen Lebens auf diese Weise mittels der Form die Teilhabe an der einen „himmlischen“ Wirklichkeit zugesprochen wird, wäre zwar interpretatorisch geschickt, stellte aber vor die andere Frage, wie weit hier „christliches Leben“ lehrhaft idealisierend überhöht wird, bevor es als Leben überhaupt lebendig wurde. Auch das Farbsymbol, ein anderes Beispiel, wird zur Formel herabgewürdigt, wenn man ein Brautpaar und eine Bürgerfamilie auf Goldgrund malt¹⁰. Solche Mißgriffe zeigen, daß man zwar rein intellektuell mit der Bedeutung der Farbe¹¹ hantiert, aber nicht um ihre geschichtlich besondere Erlebnisqualität weiß, die solche Bildkomposition verbietet, obgleich diese die Lehraussage, auf die sie zielt¹², rein formal richtig illustriert. Aber solche Richtigkeit ist nicht die Wahrheit des Bildes. Abstraktionen und Symbolismen sind in der frühchristlichen und mittelalterlichen Bilderwelt erstanden aus dem Schauer und dem Ergriffensein vor dem Numinosen, das natürliche Formen transzendiert und sich gegenständlicher Darstellung entzieht. In diesen Illustrationen sind sie nur noch bildliche Formel für verbale Lehrformeln: Lehre wird ins Bild gesetzt. In aller formelhaften Lehre verflüchtigt sich die Fülle des Lebendigen zu abstrakter Leere. So ist auch die „abgebildete Lehre“ in den Religionsbüchern nicht mehr vieldeutiges Bild, dessen letzte Tiefe sich – wie die des Lebens – dem erklärenden Zugriff entzieht, sondern leblose Formel, die sich eindeutig entziffern läßt. Die Illustrationen verhalten sich zu Bildern wie ein Lehrsatz zur Unmittelbarkeit einer Erzählung oder eines Gedichtes. Sie lassen wissen, aber nicht erfahren. Sie „eröffnen keine Welt“ (Grieshaber), denn unsere Welt ist in ihnen nicht da: esoterische Selbstporträts einer Institution, die sich als der Welt gegenüber begreift, ihr Gegenüber aber aus den Augen verloren hat.

Mögliche Bilder vom „Haus Gottes“, vom Altar, vom gesammelten Menschen, von biblischen Gestalten, sind nicht religiös, indem sie sich thematisch auf die Religion beziehen, sondern nur dann, wenn es gelingt, in ihnen den Menschen in seiner Welt wahr zu deuten. Sollen Illustrationen mit Motiven, wie sie die Religionsbücher bringen, ihrer Intention angemessene Bilder sein, müßten sie Religiosität in den Ausdrucksformen der Religion aufdecken. Bildmächtig wären dann aber nur solche kultischen Ausdrucksformen und Vollzüge, in deren Form noch elementar Sinn durchscheint¹³.

1) Die bezeichneten Konkreta sind zu sehen in: A) Jesus ich bin Dein (Glaubensbuch für die Kleinen); B) Frohe Botschaft (Glaubensbuch für das 2. Schuljahr); C) Glaubensbuch für das 3. und 4. Schuljahr. Es stehen die kritisch angeführten Beispiele aber nur exemplarisch für die Illustrationen in den gängigen Religionsbüchern überhaupt. Allein die Ausgestaltung des Glaubensbuches für das 3. und 4. Schuljahr nimmt unter allen übrigen insofern eine Sonderstellung ein, als sie bemüht und sorgfältig ist, obgleich Teil III (Lankes) unbefriedigt läßt. Die Bilder von H. Zacharias möchten wir (bis auf „Jesu Taufe“) von der Kritik ausnehmen.

- 2) Spätestens hier (B, S. 43) fragt man sich, wie weit die Gestaltung der Bücher theologisch verantwortlich bedacht wurde. Oder offenbaren mißglückte Einordnungen in den sprachlich-inhaltlichen Entwurf und manche befremdliche Darstellung mißglückte oder befremdliche theologische Konzeptionen, so daß die Einheit von Gehalt und Gestalt doch gewahrt ist? Dann würde der Merksatz unter dem Misereorspendenbild „Wir werden einmal auferstehen“ bedeuten: Auferstehung als Belohnung für eifriges Opfern. Und wenn auf einem Bild mit „armen schwarzen Heiden“, die gerade zu Gotteskindern „gemacht“ werden (B, S. 8), ein kleiner Affe auf den Baum geklettert ist und sich den Vorgang ansieht – übrigens die einzige zwanglose Gestalt im Ganzen – betrachtet man ihn als bildnerischen Ausdruck für alle unerlöste Kreatur, die noch nicht in Reih und Glied unter den Getauften kniet.
- 3) A, Umschlag.
- 4) A, S. 7.
- 5) Vgl. Christian Kellerer, Weltmacht Kitsch, S. 37.
- 6) „Modern“ sind Perspektivlosigkeit, romanische Figuration und Ornamentik, Elemente der Buchmalerei und früher Mosaiken.
- 7) A, S. 10, 11, 40.
- 8) „... aus ... Unfähigkeit, eine Leere ehrlich zu bestehen, kommen ... linear entfettete, phosphorhaft leuchtende Heiligenfiguren, die feberweiten Blickes und gereckten Halses gen Himmel „steilen.“ – H. Lützel, Führer zur Kunst, S. 152. – Vgl. hierzu etwa C, S. 158, 166 (Lankes).
- 9) C, S. 155, 193, 221, 182.
- 10) C, S. 224.
- 11) Gold als Ort Gottes.
- 12) C, S. 223: „Im Sakrament der Ehe verbindet Christus die Brauleute zu einem heiligen, unauflöselichen Bund.“
- 13) Auszug aus einer Arbeit der Verfasserin in Hubertus Halbfaß: „Fundamentalkatechese“.

BILDBETRACHTUNG

Rudolf Seitz

Es gibt viele mannigfaltige Methoden, ein Bild zum Sprechen zu bringen. Das hat verschiedenste Gründe. Zunächst ist jede Form von Bild – ob gemalt oder Foto – so komplex und vielgestaltig, daß die unterschiedlichsten Ebenen angesprochen werden können. Davon hängt auch ab, wie ich die Bildbetrachtung aufbaue. Soll der dingliche Inhalt, sollen die gestalterischen Formalien, sollen geschichtliche Zusammenhänge usw. herausgearbeitet werden. Der äußere Rahmen, also Unterrichtsstunde im Rahmen einer größeren Unterrichtseinheit, oder Erlebnisstunde oder Statio etc. – immer wird die Methode eine andere sein.

Im Folgenden sollen einige Möglichkeiten vorgeschlagen werden. Sie gliedern sich nach 1. sensitiver, 2. kreativer und 3. rationaler Bildbetrachtung

1. Sensitive Bildbetrachtung

Die erlebnismäßige Begegnung des Schülers mit dem Werk ist die eigentliche und zentrale Aufgabe einer Bildbetrachtung. Über allen Detailanalysen sollte das nicht vergessen werden. Sie können eine größere Erlebnisbreite ermöglichen, aber sie dürfen nicht Selbstzweck werden.

Grundlage der sensitiven Bildbetrachtung ist das Stillseinkönnen, das Geöffnetsein auf das Neue hin, die Bereitschaft, ohne Vorurteil und Einschränkung einfach zu sehen und aufzunehmen. Diese im Grunde kontemplativen Fähigkeiten sind für uns heutige Menschen schwer zu vollziehen.

Man darf nicht erwarten, daß ein Bild einfach aus sich selbst wirkt. Dafür ist das Sensorium unserer Schüler schon viel zu träge. Es bedarf einer gut vorbereiteten Einstimmung, um die offene Atmosphäre in der Klasse zu erzeugen.

Hierfür gibt es kein Rezept. Man wird sich selbst klar darüber werden müssen: Welche Wirkung (Semantik) geht von diesem Bild aus. Welche Grundbestimmung, welche Situation, welcher Zustand entsprechen dem Bild. Das kann für uns der Ausgangspunkt für eine gezielte Einstimmung sein. Ausgehend von einem anderen Medium (Zeitungsnotiz, Kurze Erzählung, Gedicht usw.) wird ver-

sucht, die Schüler auf die richtige Frequenz zu bringen. Es hat sich auch sehr bewährt, Musik zur Bildbetrachtung mit zu verwenden. Dabei können die Musikstücke inhaltlich oder vom Stimmungsgehalt ausgesucht werden.

Inhaltlich bedeutet z. B.: Zu ausgesuchten Bildern über die „Passion“ werden Auszüge aus der Matthäuspasion gespielt. Stimmungsmäßig: Zu Bildern über das Innere gotischer Dome spielt man die „Kunst der Fuge“. Da die Verbindung zwischen Bild und Ton sehr stark emotional bestimmt ist, zeigte die Praxis, daß es oft besser ist, die Bilder zunächst rational zu besprechen und erst in einem zweiten „Durchgang“ mit Musik zu unterlegen.

Mit der sensitiven Kunstbetrachtung kann gar nicht früh genug begonnen werden. Alle Versuche im Vorschulalter waren so erfolgreich, daß die regelmäßige Bildbetrachtung vom ersten Schuljahr an selbstverständlich sein sollte. Man wird dabei zunächst eine große Schwierigkeit zu bewältigen haben: Es ist überhaupt und für Kinder besonders schwer, genau und anschaulich zu benennen und zu beschreiben, was man sieht. Meist fehlt der differenzierte Wortschatz. Andererseits beweisen die Forschungsarbeiten der Wahrnehmungs- und der Lernpsychologie, daß eine Wechselwirkung besteht zwischen verfeinerter Artikulationsfähigkeit und differenzierter Wahrnehmung. Wie wesentlich die sensitive Bildbetrachtung ist, wird klar, wenn wir uns selbst besinnen, welche Bilder wir besonders in Erinnerung haben. Das sind in der Regel Bilder, die uns emotional sehr stark beeindruckt haben.

Kreative Bildbetrachtung

Es wurde vorher die Schwierigkeit erwähnt, optische Gehalte zu verbalisieren. Alle verbalen Interpretationen können nur die Zugänge zu den Werken öffnen, sie können in Analogien sprechen, mehr nicht. So bietet es sich gelegentlich an, bei Interpretationen die Artikulationsebene nicht zu wechseln, d. h. Bilder auch bildnerisch zu interpretieren.

Nach einer besonders geglückten Bildbetrachtung werden die Schüler aufgefordert, aus der Erinnerung das Gesehene zu zeichnen oder zu malen. Dabei muß jeder Schüler das Bild nochmals reproduzieren. Die Ergebnisse unterscheiden sich natürlich sehr vom Original. Der Schüler übersetzte nämlich das Gesehene in seine eigene Bildsprache und seinen Entwicklungsstand. Dadurch setzen sich diese Bilder besonders stark im Gedächtnis fest. Gespräche noch nach Jahren bringen erstaunliche Einzelheiten zu Tage, die sich die Schüler über diese kreativen Nachinterpretationen gemerkt haben.

Umgekehrt lassen sich Bildinterpretationen durch die eigene kreative Arbeit der Schüler vorbereiten. Entweder ausgehend von der inhaltlichen Themenstellung (Winter ...) oder von der bildnerischen Problemstellung (Hell/Dunkel ...) gestalten die Schüler ihre Arbeiten. Sie sind dann auf das zu betrachtende Bild bereits eingestimmt. Mit wesentlich geringerem verbalem Einsatz läßt sich dann das Bild zur Wirkung bringen. Eine weitere Möglichkeit kreativer Bildbetrachtung sind kleine Detailkopien, die ihrerseits für das Bildganze stehen (Hände, Räume, Augen ...).

Rationale Bildbetrachtung

Sehr häufig bieten rationale Gesichtspunkte einen guten Einstieg in die Bildbetrachtung. Biographische Notizen über den Künstler und sein Verhältnis zur Umwelt, sein Werk in den Augen von Zeitgenossen (auch Zeitungskritiken usw.) oder stilistische Merkmale des Werkes können herausgearbeitet werden. Ebenso können sachlich Kompositionszusammenhänge analysiert werden. Dem

Absatz über die sensitive Bildbetrachtung sollte schon entnommen werden, daß sie wichtiger ist als die rationale Bildbetrachtung. Man sollte diese aber auch nicht unterschätzen. Damit ich mich über ein Bild unterhalten kann, muß ich auch etwas darüber wissen. Ein Schüler müßte am Abschluß seiner Schulzeit auch über stilistische Zusammenhänge formulierbare Kenntnisse haben.

Medien

Viele Bildbetrachtungen sind von vorneherein zum Scheitern verurteilt wegen zu schlechter Vermittlung des Bildes. Schlechte Drucke in lichtschwachen Episkopen, die noch dazu nur einen Teil des Bildes auf einmal zeigen — wer kennt so etwas nicht. Auf die Medien kann nicht sorgfältig genug geachtet werden. Nach Möglichkeit sollte man Dias verwenden; sie garantieren eine Arbeitsbasis, die erfolgreich sein kann. Wenn die Schüler nach

Drucken ohne Projektion arbeiten sollen, müßten mehrere gleiche Druck für kleinere Schülergruppen zur Verfügung stehen. Wenn irgendetwas sollen Originale miteinbezogen werden (Museum, Kirchen, Privatbesitz. . .) Diese Exkursionen muß man allerdings sehr genau vorbereiten, weil sie schon vom äußeren Rahmen her so viele zusätzliche Schwierigkeiten bieten, daß damit der Erfolg leicht verstellt wird.

Schließlich noch ein kleiner Hinweis:

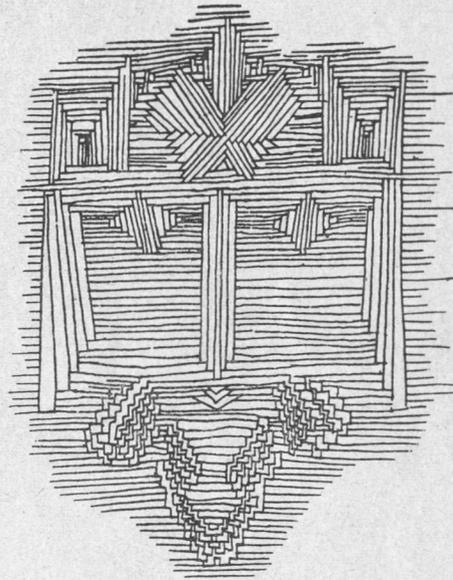
Die Landesbildstellen in München und Bayreuth verfügen über ein ausgezeichnetes Angebot an Filmen über Kunstwerke und Künstler, desgleichen das Referat AV-Medien im Katechetischen Amt der Erzdiözese München und Freising, 8 München 80, Preysingstraße 83 K, App. 95/96. Evangelische Medienzentrale in Bayern, 85 Nürnberg, Hummelsteinerweg 100.

„CHRISTUS“ 1926

Ingrid Riedel

Bei längerem Hinsehen taucht aus diesem streng geometrischen Liniengefüge ein Gesicht auf. Es tritt aus einem Hintergrund von Waagrechten wie aus parallel gelagerten Wolkenschichten. Zugleich bilden diese Parallelen eine Art liniertes Blatt, das auf Beschriftung wartet. Die Waagrechten, als Symbollinien des irdischen Horizonts, werden von Senkrechten durchkreuzt, damit zugleich beschriftet, von Vertikalen, die zur Tiefe durchstoßen und zur Höhe aufsteigen. Sie bilden dabei verschiedene Formen, die miteinander korrespondieren: die Parallelgruppe in der Mitte, zwei unregelmäßige Vielecke zu ihrer Linken und Rechten, zwei begrenzende Seitengruppen von Linien, die sich nach oben und unten in kleinen Drei- und Vierecksformen fortsetzen. Wie ein Labyrinth von Treppen, die in die Tiefe führen, wirkt die untere Formation, wie ein aufstrahlender Stern, umgeben von Orgelprospekten, die obere. Rechte und linke Bildhälfte entsprechen sich zwar, sind aber asymmetrisch und wirken gerade dadurch lebendig. Keine der einzelnen Formen hat für sich genommen Ähnlichkeit mit einem Teil des menschlichen Gesichts. Erst im Zusammenhang entschlüsseln sie sich als Augen, Nase, Mund und Bart. Ein Gesicht entsteht, direkt frontal dargestellt, wie die europäischen Maler jahrhundertlang nur eines darzustellen pflegten: das des Christus. Es ist eigentümlich, daß uns selbst aus dieser abstrakten Linienführung Christus erkennbar wird. Aber es muß auch wieder nicht überraschen, wenn man bedenkt, daß selbst die ältesten Christusbilder, die Ikonenmaler, das Christusgesicht geometrisch und damit überpersönlich zeichneten: sie wollten es für das dahinterstehende Göttliche transparent machen und es zugleich so offen halten, daß jeder Mensch sein eigenes Gesicht darauf projizieren und in ihm wiedererkennen kann.

Aber sieht uns dieses Christusgesicht wirklich an, mit diesen Linien-Augen? Wir müssen das Bild als Ganzes anschauen, wie aus der Ferne, so daß die Einzelheiten ineinander übergehen. Dann bemerken wir die große Klarheit und Ruhe, die aus diesem streng gestalteten Antlitz spricht. Der Mund verweist dreifach in die Tiefe, zu dem Treppenlabyrinth hinab.



Paul Klee

Es ist auffällig, daß in diesem Christuskopf die untere Region mit betont ist, nicht nur wie üblich Augen und Stirn als die beseelten und geistigen Regionen. Das Treppenmotiv weist darauf hin, daß auch „in Christus“ die untere, die abgründige die triebhafte Region ausgeschritten und durchstiegen werden muß: sonst bliebe Christus, sonst bliebe der Christ ein halber, ein reduzierter Mensch.

Die Augen, die gerade durch ihre diagonale Stellung Höhe und Tiefe beherrschen, sind weit geöffnet. Vor ihnen wird der Betrachter unversehens zum Betrachteten.

Die Nasenlinie, die sich, genau betrachtet, bis in die oberste Bildspitze fortsetzt, wird nur durch die Querlinien über den Augen unterbrochen, die hier in sich so etwas wie einen Balken bilden. Grundstruktur dieses Christuskopfes ist das Kreuz.

Der Mittelbalken wird durch die senkrechten Seitenlinien begrenzt, die wie glatt herabfallendes Haar wirken. Ihre Bewegung wird einerseits durch die Treppenlinien fortgesetzt, die in die Bartregion hinabführen, andererseits durch die aufsteigenden Linien, die die Stirnbedeckung bilden. Wenn man ihre einzelnen Formen zusammen sieht, erinnert sie an die Dornenkrone mit dem fünfzackigen Judenstern: ein Zeichen, das zu Klees Lebzeiten als Zeichen der Ächtung verwendet wurde, das Klee aber bewußt als Hoheitszeichen Christi gebraucht. „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar“, sagte Paul Klee. Die Strukturen von Kreuz und Krone sind nicht von Natur in das menschliche Gesicht geschrieben: ihre Spuren können aber fast unmerklich in die Züge jedes Menschen treten, der sich dem großen Lebensrhythmus von Sterben und Auferstehen anvertraut. Klee macht auch hier nicht den historischen Jesus, sondern den „Christus in uns“ sichtbar. Dieses Bild ist sein inneres Christusbild.

FÜR ZWEIFELNDE UND VERZWEIFELNDE

Ingrid Riedel

Der Holzschnitt „Gang nach Emmaus“ ist im Jahr 1918 unter den erschütternden Eindrücken des Ersten Weltkrieges entstanden: ein Bild für Zweifelnde und Verzweifelnde.

Mit naturgetreuen Gestaltungsmitteln hätte die geheimnisvolle Christusbegegnung der niedergeschlagenen Jünger nicht überzeugend dargestellt werden können, so wenig wie man sich ein Foto von ihr vorstellen kann. Was sich auf dem Weg nach Emmaus abgespielt hat, ist nur einer ganz neuen Art der Erfahrung und Gestaltung zugänglich. Um das auszudrücken, greift Schmidt-Rottluff zu Darstellungsmitteln, die um 1918 noch so neu sind, daß sie alle Vorstellungen sprengen; zu den harten, klaren, bis aufs äußerste vereinfachten Formen des Expressionismus. Durch diese Technik läßt sich das Bild auf die eine Aussage konzentrieren, auf die es ihm ankommt. Alles Überflüssige in Kleidung und Gebärde der Gestalten oder in der Landschaft wird weggelassen. Jeder Strich, jede Einzelform des Holzschnittes steht im Dienst eines bestimmten inneren Ausdrucks, einer bestimmten Expression, die das Bild darstellen will: Deshalb nennt sich die künstlerische Richtung, der auch diese Graphik zugehört, „Expressionismus“.

Wir wollen nun im einzelnen betrachten, wie das Bild gestaltet ist, um an seiner äußeren Gestalt zuletzt ablesen zu können, was hier zum Ausdruck gebracht wird.

Als Holzschnitt verwendet das Bild den Schwarz-Weiß-Kontrast. Unser Auge erkennt die Anordnung der schwarzen und der weißen Flächen und sucht hinter ihren Sinn zu kommen. Zunächst wird unser Blick auf die hellen Stellen gelenkt und wird so aus dem hellen Horizont im Hintergrund in weitem Bogen — an dem schwarzen Bergrücken und den scharfgeschnittenen Bäumen vorbei — auf einem hellen Weg in den Vordergrund des Bildes geführt. Nun ziehen die Gestalten im Vordergrund die Aufmerksamkeit auf sich: Es handelt sich um zwei Männer und Christus in ihrer Mitte, wie sich an Heiligenschein und Handgebärde sofort feststellen läßt.

Aber wie eigentümlich sind die beiden Männer dargestellt: Der rechte ist so in sich zusammengesunken und stützt sich so schwer auf seinen Stock, als wollten ihn seine Füße keinen Schritt mehr tragen. Offensichtlich ist er den gesamten Weg, den wir soeben mit dem Blick abschritten, bereits gegangen.

Auch der linke Mann geht gebeugt, auch er sieht den geheimnisvollen Begleiter in ihrer Mitte nicht.

Was bedeutet es, daß die beiden Männer so dargestellt sind? An ihrer Haltung können wir ihre Entmutigung ablesen. Seit Karfreitag ist Christus in ihren Augen tot und mit ihm die Hoffnung auf ein neues, sinnerfülltes Leben, die er in ihnen geweckt hatte. In dieser Resignation schildert nicht erst Schmidt-Rottluff, sondern schon der biblische Bericht die „Emmaus-Jünger“. Nach der biblischen Erzählung tritt unversehens ein geheimnisvoller Begleiter zu den Jüngern, die untröstlich sind in der Meinung, Christus für immer verloren zu haben. Dieser Begleiter spricht ihnen gänzlich unerwartet Hoffnung zu. Auf dem Weg können sie ihn nicht erkennen, aber in Emmaus beim Abendessen erkennen sie ihn an seiner Art, das Brot zu brechen. Da fällt neues Licht auf den unbekanntem Begleiter und sie erinnern sich. „Brannte nicht unser Herz in uns, da er mit uns redete auf dem Wege?“

Unübersehbar stellt unser Holzschnitt die Gegenwart Christi zwischen den beiden Hoffnungslosen dar. Aufrecht geht er zwischen den niedergedrückten Gestalten. Weit geöffnet sind seine Augen: Hängen ihre Blicke am Boden, so blickt er in die Weite. Sein Blick dringt über den Raum des Bildes hinaus, er „transzendiert“ (überschreitet) das Bild und trifft sich mit dem Blick des Betrachters. Als Betrachter dieses Bildes sehen wir, was die dargestellten Jünger rechts und links von Jesus nicht sehen: daß sie nicht verlassen sind, daß der, auf den sie vertraut haben, in neuer Weise bei ihnen ist. Die Hand Christi ist bedeutsam erhoben: Er will uns etwas sagen — nicht seinen Begleitern, sie können es hier nicht wahrnehmen — sondern uns, den Betrachtern. Er will uns wissen lassen, daß er auf geheimnisvolle Weise auch neben uns hergeht, gerade wenn wir uns in einer ähnlich hoffnungslosen Lage wähnen wie die Emmaus-Jünger. Von ihm strahlt neue Hoffnung aus: Im Bild wird das durch den Strahlenkranz um sein Haupt gezeigt.

Wie kommt der Eindruck zustande, daß die beiden Jünger und Christus aus dem Bild heraus auf uns zuschreiten?

Wir beobachten schon, daß der helle, nach vorn immer breiter erscheinende Weg das Auge der perspektivisch gestaffelten Tiefe des Bildes immer weiter in den Vordergrund führt. Schon hierdurch gewinnt der Beobachter die Vorstellung einer immer weiter gehenden Gruppe. Diese Vorstellung verdichtet sich, wenn man die Sonnenstrahlen verfolgt, die parallel zum Verlauf der Wegfurche auf Christus hinführen. Sie zielen und deuten gleichsam auf ihn und schieben ihn damit noch weiter in den Vordergrund auf den Betrachter zu. So bezieht das Bild uns, die Betrachter, bewußt in die Komposition ein. Die Botschaft dieses Bildes — die Osterbotschaft — gilt uns, gerade dann, wenn uns selber auf unserem Weg Ratlosigkeit und Mutlosigkeit heimsuchen.