

BILDER ZU

Reli

KONKRET

**1
2
3**

36 Folien



KÖSEL

Umwelthinweis:

Dieses Buch wurde auf chlor- und säurefreiem Papier gedruckt.

Rechtschreibreformiert (2006)

1. Auflage 2010

© by Kösel-Verlag, München, in der Verlagsgruppe Random House GmbH

Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.

Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf deshalb der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlags.

Hinweis zu § 52a UrhG: Weder das Werk noch seine Teile dürfen ohne eine solche Einwilligung eingescannt und in ein Netzwerk gestellt werden. Das gilt auch für Intranets von Schulen oder sonstigen Bildungseinrichtungen.

Mappe: Kaselow Design, München

Satz: Kösel-Verlag, München

Gesamtherstellung: multi-druck, Neusäß

Printed in Germany

ISBN 978-3-466-50779-5

www.koesel.de

BILDER ZU
RELI
KONKRET

1
2
3

36 FARBFOLIEN

Herausgegeben von

Prof. Dr. Georg Hilger und Prof. Dr. Elisabeth Reil

und kommentiert unter Mitarbeit von

Dr. Matthias Bahr, Prof. Dr. Rita Burrichter, Peter Frank,

Klaus König und Dr. Eva Stögbauer

KÖSEL

Nikolaus Braun

Berliner Straßenszene

FOLIE 1

1921, Öl auf Hartfaserplatte, 74 x 103 cm, Berlinische Galerie, Sammlung Moderne Kunst, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin

NIKOLAUS BRAUN

Die „Berliner Straßenszene“ ist das bekannteste Bild des deutsch-ungarischen Künstlers Nikolaus Braun (Miklos Bela, 1900-1950). Ab 1920 war er in Berlin Schüler von Arthur Segal, der sich mit Braun intensiv mit der Frage beschäftigte, wie man Licht als konkretes Material in der Kunst verwenden kann. Braun entwickelte Lichtplastiken mit versteckten Lichtquellen und einem komplexen Spiel von Farbe, Licht und Schatten. 1924 beteiligte sich Braun an der ersten deutschen Kunstaussstellung in Moskau. Braun war Mitglied der „Novembergruppe“. Zu ihr gehörten u.a. Persönlichkeiten wie George Grosz, Hannah Höch, Otto Dix, Alexeji Jawlensky, Max Pechstein, Hilla von Rebay (vgl. Folie 22), Lionel Feininger, Hans Arp. Die Künstler der „Novembergruppe“ bezeichneten sich selbst als radikal und revolutionär. Von den Nationalsozialisten wurde die Gruppe als bolschewistisch beschimpft. 1937/38 entschloss sich Braun mit seiner Frau, der jüdischen Künstlerin Anne Ratkowski, vor der Judenverfolgung aus Deutschland zu emigrieren. Sie verbrannten ihre großformatigen Bilder, ließen sich scheiden und gingen getrennte Wege. Anne Ratkowski überlebte im belgischen Untergrund, bevor sie 1946 nach New York übersiedelte. Nikolaus Braun wanderte nach Budapest aus, ging 1949 in die USA, er starb dort 1950.

BERLINER STRASSENSZENE

Dieses Großstadtbild öffnet den Blick ins Innere der Häuser an einer belebten Straße in Berlin und projiziert gleichsam das Innenleben in den Häusern nach außen. Innen und Außen, Privates und Öffentliches werden so vermischt. Das Leben einer Großstadt wird in gleichmäßiges Licht getaucht und zur Schau gestellt: Für jeden Bedarf zwischen Geburt und Tod findet sich ein Angebot in den vier Stock hohen Gebäuden: Damenunterwäsche, Herrenmode, Hutgeschäft, Teppichverkauf, Fotostudio und Künstleratelier, Antiquariat, Brautmoden und Bestatter, Fleischgeschäft, Pelze und Prothesen, Werkzeugfabrik, Eisenwaren, Sport und Spiel, Kino und Bar. Vor den in dunklen Farben gemalten Fassaden an der sich nach hinten hin verengenden Straßenschlucht, über der links oben eine Kirchturmspitze zu erkennen ist, bewegen sich Menschen verschiedenen Alters aus unterschiedlichen sozialen Schichten: flanierend, eilend, arbeitend, Zeitungen verkau fend, wartend, bettelnd. Die Enge der Straße wird betont durch die trichterförmige Bildachse, die Straßenbahn und den Bus mit seinen Stehplätzen auf der oberen Plattform. Beide Fahrzeuge in leuchtendem Gelb bewegen sich auf die Menschen am unteren Bildrand und auf uns beim Betrachten zu. In Gegenrichtung ist am unteren rechten Bildrand die einspännige Pferdedroschke platziert. Die gestrafften Zügel verweisen darauf, dass der Kutscher sein Gefährt zum Stehen bringt.

Eingezwängt zwischen den drei Fahrzeugen versucht eine Frau, gekleidet in roter Jacke und blauem Rock, von links nach rechts die Straße zu queren. Sie muss aufpassen, dass sie nicht unter die Räder kommt. Sie trägt ein kleines Kind auf ihren Armen. Der un-

scheinbare Heiligenschein um ihren Kopf hebt sie von den „behuteten“ Frauen und Männern in dieser Straßenszene ab. Diese kleine und unscheinbare Szene, von den Menschen auf dem Bild kaum beachtet, höchstens als Störfaktor für den Straßenverkehr oder aus der Perspektive von unbeteiligten Zuschauern auf dem Omnibus, bildet das irritierende Zentrum dieser Straßenszene und macht das Bild zu einem Weihnachtsbild: Maria mit dem Kind in der Bedrängnis einer Großstadt des 20. Jhs., inmitten einer betriebsamen Menge und dennoch einsam und wenig beachtet, in bedrohlicher Situation und alleingelassen.

„Wer aber will, kann unschwer in verschiedenen Szenen des Bildes Anspielungen auf das Leben und das Schicksal Jesu finden: Der Mächtige muss sein Gefährt anhalten und droht zugleich, die Wehrlosen niederzufahren – ein Verfolger Herodes. Am Helm des Kirchturms turmt ein Akrobat in rotem Satansgewand – der Versucher auf der Tempelzinne. Der Prothesenladen führt die Blinden, Lahmen und Krüppel ins Gedächtnis. In der Arbeit der Schuhverkäuferin wird an die Fußwaschung erinnert. Straßenschlucht und dunkle Farben vergegenwärtigen Passion und Tod. Das Bestattungsunternehmen plakatiert auch Begräbnisse dritter Klasse“ (Schneider 1986, 901f.).

EINSATZMÖGLICHKEITEN IM RU

Spontane Wahrnehmung

Ungelenktes Anschauen. Im Bild spazieren gehen, wo bleibt mein Auge hängen? Was fällt mir auf? Woran erinnert mich das Bild? Was löst das Bild in mir aus?

Bildanalyse und Bildgehalt

- *Figuren*, ihre Haltungen und Tätigkeiten, ihre Kleidung, ihre Stellung im Raum zueinander, ihre Größe; *Linienführung*, Bildachsen, Bewegungsrichtungen und Abgrenzungen; *Farblichkeit* und Hell-Dunkel-Aufteilung; *Lichtquellen*; Suche nach dem *Bildzentrum* und wie die Bildkomposition diese betont. Die *Botschaften* des Bildes und mögliche Bezüge zu biblischen Texten herstellen.
- In GA wird vertiefend eine schriftliche Bildinterpretation wie für einen Ausstellungskatalog oder eine Bildmeditation verfasst.

Identifikation mit dem Bild

In welcher Figur finde ich mich am ehesten wieder, an welcher Stelle möchte ich mich ansiedeln? Sch suchen sich eine Person oder einen Standort im Bild aus und erzählen von der/dem aus, was sie beobachten oder erleben.

Bilder vergleichen

Sch vergleichen Folie 1 und Folie 14 (evtl. auch mit anderen Weihnachtsbildern aus unterschiedlichen Epochen) auf ihre Aussagegehalte hin. Sie tauschen sich (evtl. als Pro- und-Kontra-Diskussion) darüber aus, welches der Bilder sie für das ausdrucksstärkste im Hinblick auf eine zeitgemäße Weihnachtsdarstellung halten.

Themenfelder: Jesus Christus, Kirchenjahr, Weihnachten, Gottes Gegenwart im Alltag, Alltag, Zusammenleben

Georg Hilger

Franz Marc

Der Traum

FOLIE 2

1912, Öl auf Leinwand, 100,5 x 135,5 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

FRANZ MARC

Franz Marc wurde als Sohn des Genre- und Landschaftsmalers Wilhelm Marc 1880 in München geboren. Nach dem Abitur schrieb er sich zunächst an der philosophischen Fakultät der Universität München ein, wechselte aber nach einem Jahr an die Königlich Bayerische Akademie, um dort Malerei zu studieren. Die Welt der Tiere beeindruckte Franz Marc bereits in jungen Jahren. Tiere, die er als „sinnenstarke Kreaturen“ bezeichnete, bildeten von Anfang an ein zentrales Motiv seines künstlerischen Schaffens. Auf einer Reise nach Paris lernte der junge Künstler 1907 die Bilder von Vincent van Gogh und Paul Gauguin kennen. Franz Marc war begeistert. Die Suche nach einem eigenen Stil führte ihn zu einer immer größeren Formvereinfachung und einem immer stärkeren Ausdruck der Farben.

1911 lernte Marc in München Wassily Kandinsky kennen und organisierte mit ihm noch im selben Jahr die erste Ausstellung der Gruppe „Der Blaue Reiter“. Ab 1913 spiegeln sich die zunehmenden Konflikte in Europa in seinen Bildern wider. Die Tiere, die Marc zuvor in ruhiger Abgeschlossenheit und im Einklang mit der Natur dargestellt hatte, setzte der Künstler nun vermehrt in eine dramatische, zersplittert und bedrängt wirkende Umwelt. Beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs meldete er sich freiwillig zum Militärdienst. Seine Skizzen aus dem Feld bilden die letzten Zeugnisse des begnadeten Malers und Zeichners. Am 4. März 1916 fiel Franz Marc bei einem Erkundungsritt in der Nähe von Verdun.

DER TRAUM

Im Jahr 1912 entstanden zahlreiche Gemälde, in denen Franz Marc die Tierwelt im Einklang mit der Natur darstellt. Seine Tiere verschmelzen förmlich mit dem Hintergrund, Flora und Fauna gehören zusammen, ergänzen sich und bilden so eine spannungreiche und doch harmonische Einheit.

Die blauen Pferde im rechten Drittel des Bildes und die stilisiert dargestellten roten Pferde im Hintergrund fügen sich harmonisch in die durch ihre bunte Farbgebung und hügelige Topografie fast lieblich wirkende Landschaft ein. Auch wenn sich die beiden großen Pferde rechts farblich vom Hintergrund abheben, nehmen sie Formen des Hintergrunds auf und lenken den Blick auf das Zentrum des Gemäldes, die nackte Frau im Schneidersitz. Diese sitzt im Schnittpunkt der Bilddiagonalen, hält die Arme verschränkt und den Kopf gesenkt, scheint zu sinnieren oder zu meditieren. In dunklen Brauntönen mit nur angedeuteten Gesichtszügen gemalt, sitzt sie auf einer grün-blauen Farbfläche. Nur unter ihrem rechten Knie quillt eine rote Fläche, vielleicht ein Tuch, hervor. In ihrer Unschuld scheint sie sich einzufügen in die Welt der Tiere. Sie verkörpert – ähnlich wie die tahitianischen Frauen bei Paul Gauguin – den ursprünglichen und reinen Charakter der Menschen, die die Maler im Einklang mit der Schöpfung darstellen.

Nach links ragt diese Szene in vorwiegend gelbe Flächen hinein. Ein Löwe mit aufgerissenem Maul und aufgestelltem Schwanz steht vor einem Haus mit nur einem Fenster

und einem roten Dach. Hinter dem Löwen ist eine weiße Stange mit Wetterhahn zu erkennen. Das Haus bildet mit seiner senkrechten Linienführung und den hohen Mauern einen deutlichen Kontrast zur offenen, einladenden Landschaft. Der Mensch ist es, der die sanften Hügel durchschneidet, der zur Bedrohung für die Schöpfung wird. Verstärkt wird dieser Eindruck durch den Löwen, der trotz seiner geringen Größe eine gewisse Gefahr für die schutzlos wirkende Frau darstellt.

Vielleicht steht der Wetterhahn für die Entscheidung, die jeder treffen muss. Woher weht der Wind? Will ich durch mein Leben zur Gefahr für meine Umwelt werden, die heile Welt durchbrechen? Oder: Füge ich mich behutsam ein in die bunte Wunderwelt der Tiere, die durch die Pferde verkörpert wird?

Die in sich ruhende Frau hat ihre Entscheidung bereits getroffen. Sie ist eins mit der Natur, lässt sich ihren Traum von der reinen, authentischen Welt nicht nehmen. Es scheint, als träume sie von einer Menschheit, die sich auf ihre Ursprünge besinnt und sich an den Tieren orientiert, die durch ihren behutsamen Umgang mit der Schöpfung der Erde ihre Schönheit und Unberührtheit zurückgibt.

EINSATZMÖGLICHKEITEN IM RU

Das Bild vertonen

- Sch nehmen Geräusche auf und ordnen sie einzelnen Bildelementen zu.
- Sch suchen zum Bild oder zu Teilen des Bildes passende Musikstücke aus, stellen ihre Ergebnisse vor und begründen die Auswahl.

Das Bild weiterträumen

Sch schreiben in Gedankenblasen die Träume und Empfindungen der Frau (und damit ihre eigenen Träume) auf.

Das Bild im Raum fortführen

- Das Bild wird auf eine große Leinwand projiziert, und Sch ergänzen das Bild in den Raum hinein.
- Sch überlegen sich die Wirkung des Bildes an verschiedenen Orten (U-Bahn, Marktplatz, Fabrik ...) und stellen die BetrachterInnen und ihre Eindrücke in einem Standbild dar.

Themenfelder: Schöpfung, Meditation, Mitgefühl, Tiere, Lebensgestaltung

Peter Frank

Meister Bertram

Erschaffung der Tiere

FOLIE 3

*1383, Einzelbild des Altars von St. Petri in Hamburg (Grabower Altar),
Tempera auf Holz, 80 x 51 cm, Hamburger Kunsthalle*

MEISTER BERTRAM

Meister Bertram von Minden gehört zu den wenigen namentlich bekannten Künstlern des Mittelalters. Er wurde um 1340 in Westfalen geboren und war nachweislich von 1367 bis zu seinem Tod 1414/1415 in Hamburg tätig, wo er als Meister eine größere Werkstatt von Malern und Bildschnitzern leitete. Stilistisch entsprachen die Arbeiten dieser Werkstatt dem aktuellen Kunstgeschmack der damaligen Zeit, dabei waren insbesondere die naturgetreuen Tier- und Landschaftsdarstellungen von herausragender Qualität und erfreuten sich großer Beliebtheit. Die künstlerische Arbeit Meister Bertrams wurde von seinen Zeitgenossen sehr geschätzt, zahlreiche urkundlich erwähnte öffentliche Aufträge bestätigen dies. So erhielt die Werkstatt auch den Auftrag zur Gestaltung eines mehrteiligen Flügelaltars mit innen liegendem Figurenschrein für den Chorraum der Hamburger Kirche St. Petri, der 1383 aufgerichtet wurde. Die inhaltliche Konzeption des gnantheologischen Bildprogramms stammt allerdings nicht von Meister Bertram selbst, sondern von einem Theologen.

ERSCHAFFUNG DER TIERE

Das Einzelbild zeigt den Schöpfergott in Gestalt Jesu Christi mit typischer Haar- und Barttracht und Kreuznimbus. Damit wird dem christlichen Verständnis des biblischen Bildverbots in dieser Zeit Rechnung getragen: Man scheut sich (noch), Gottvater selbst darzustellen. Darüber hinaus entspricht diese Darstellung aber auch der spezifisch christologischen Akzentsetzung des gesamten Bildprogramms.

In stark bewegter Körperhaltung wendet sich Christus den Land-, Luft- und Wassertieren zu. Die rechte Hand in einem nachdrücklichen Redegestus zeigt die Schöpfung durch das Wort. Die linke, nach oben hin geöffnete Hand weist nicht nur auf die schon geschaffenen Tiere hin, sondern schließt an liturgische Gesten an und verbildlicht daher den abschließenden Segen Gottes über die ganze Schöpfung. Durch die Kopfneigung und die leichte Schrittstellung der Füße wird die liebevolle Zugewandtheit Christi zu seiner Schöpfung, das „Zugehen“ Gottes auf die Geschöpfe betont. In der körperlichen Bewegung, die durch flatternde Gewandzipfel unterstrichen wird, zeigt sich aber auch: Der Christus-Schöpfergott ist am Werk, er handelt *jetzt*.

Auf der linken Bildseite sind in einer äußerst verknüpften Landschaft die Tiere des Landes zu sehen, auf der rechten Bildseite unten die Tiere des Wassers und oben die Tiere der Luft. Alle Tiere sind äußerst naturgetreu dargestellt, dies aber vor einem Goldgrund, der die göttliche Sphäre markiert. Lebenswirklichkeit der Kreaturen und himmlische Herrlichkeit werden hier in eins gesehen. Alle Tiere im Bild sind auf die zentrale Christusfigur ausgerichtet, dabei fallen zwei Tierpaare besonders auf: Links in der Mitte, direkt vor der Spruchhand Christi, beißt der Wolf das Lamm blutig. Angesichts der Vision des eschatologischen Tierfriedens in Jes 11 ein brutaler Hinweis auf das „wirkliche Le-

ben“, auf die Natur der Kreatur. Schöpfung vollzieht sich in der Logik dieses Bildes nicht in der Vorzeit des Paradieses, sondern bezieht sich auf die Welt, so wie sie ist, mit ihrem Widerstreit zwischen Gut und Böse, zwischen Verheißung und Gefährdung, zwischen Liebe und Sünde, zwischen Natur und Kultur. Dieser vielfach gebrochenen Welt wendet sich Gott zu, von Anfang an und immer wieder. Darauf verweist nicht zuletzt links unten das zweite Tierpaar. Ochs und Esel, die Krippentiere, markieren in diesem Bild die Erlösungsbedürftigkeit der Schöpfung von Anfang an, sie markieren aber auch die radikale Liebe zur Kreatur des Mensch gewordenen Gottes.

EINSATZMÖGLICHKEITEN IM RU

Schöpfungsansprachen formulieren

Sch legen Christus Aufträge, Ermahnungen, Zusagen in den Mund. Was passt am besten zur Bildaussage, dass die ganze Schöpfung, gerade auch in ihrer Gebrochenheit, von Christus angenommen und gesegnet ist?

Schöpfungszusagen aktualisieren

Sch zeichnen und/oder fotografieren ihre Haustiere oder Lieblingstiere und kleben diese Darstellungen auf ein Plakat rund um die freigestellte und vergrößerte Umrisszeichnung der Christusfigur.

Themenfelder: Schöpfung, Jesus Christus, Segen, Tiere, Gnade, Weihnachten, Bilderstreit, Altes Testament

Rita Burrichter

2001, *Eitempera auf Leinwand, 220 x 160 cm, Privatbesitz*

HERBERT BARDENHEUER

Herbert Bardenheuer (geb. 1949 in Eschweiler, gest. 2007 in Aachen) wirkte als freischaffender Künstler mit Ateliers in Aachen und Vaals (Holland). 1994 erhielt er den August-Macke-Preis der Stadt Meschede und im gleichen Jahr den Villa-Romana-Preis. In den siebziger und achtziger Jahren experimentierte Bardenheuer nach einer expressiv-gegenständlichen Schaffensphase mit technisch erzeugten Bildern: mit Fotografie und mit Plakatübermalungen. Die spätere – eher „ungegenständliche“ – Malerei behält den Bezug zur erfahrenen Realität bei. Bardenheuer provoziert dabei immer wieder die Betrachter: Sinnlich wahrnehmbare Realität ist eine zu hinterfragende Wirklichkeit. Bardenheuer arbeitete fast ausschließlich mit Eitempera, weil er gebrochene Farbtöne liebte. Die Farbtonungen seiner Bilder zeigen eine Nähe zur Natur, in der ja kaum reine Farben zu finden sind und in der sich die Farbigkeit je nach Lichteinfall, Umfeld und Bewegung ständig verändert.

B 531

Auf dem Bild B 531 kommen die verschiedenen Farbschichtungen mit ihren Spannungen, ihrer Materialität und mit ihren vielfältigen Übergängen in den Blick: ein gebrochenes, verwaschenes und schmutziges Hellgelb, feine Linien in horizontaler und vertikaler Richtung, die vielleicht mit der Pinselkante oder mit trockenem Pinsel gezogen sind, dann wieder schwarz-braune fast figürliche Formen mit verschiedenen breiten Pinseln aufgetragen, leuchtende Rottöne mit vielen farblichen Nuancen, die in unterschiedlicher und variierender Intensität sowohl hervorscheinen als auch abdecken und durch die darunter liegenden Farbschichten wechselnde Wirkungen freigeben. Am linken Bildrand erkennt man bei genauem Hinschauen kapillarartige Fließspuren von roter Farbe in horizontaler Richtung. Die aufgetragenen Farbtöne mit ihren vielen Nuancen geben dem Bild eine dynamische Bewegung.

Wer meint, ein Zentrum oder einen Halt gefunden zu haben, wird mit wechselndem Blick eines anderen belehrt. Selbst manche hervorgerufenen narrativen Bezüge oder symbolische Seherinnerungen an Naturerfahrungen, seien es im oberen Bildteil vorüberhuschende oder einfallende Vögel (ein Fischreiher? Amseln oder Krähen?), andere Tiere, Zweige, eine stürzende Fichte, Gesichter oder andere Assoziationen verlieren sich bei erneutem Hinschauen aus anderer Perspektive. Das Bild erinnert den/die Betrachter/in an andere irgendwann eingeprägte Bilder und an eigene Erfahrungen und regt wieder zu neuen Bildern an. So können komplexe Landschaften in den Blick kommen als räumliche und zugleich als emotionale Erfahrungsfelder. Licht scheint aus dem Bild heraus und gibt dem Bild seine Sinnlichkeit. Was vorne und was im Hintergrund zu sehen ist, hängt vom Licht und vom Standort beim Betrachten ab und bleibt in Bewegung. Es hält eine Balance zwischen scheinbarer Ungeordnetheit und reflektierter Geordnetheit fern von Beliebigkeit. Erste flüchtige Blicke lassen das Bild vielleicht wild oder chaotisch erscheinen.

Bei vertieftem Hinschauen strukturiert sich die Dynamik und führt uns in tiefere und geordnete Bildräume.

Das Bild B 531 provoziert eine sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit, die neue Sichten und Sichtbarkeiten von Wirklichkeit eröffnet. Hier zeigt sich eine Faszination von der Lebendigkeit und Fülle des Lebens und der Natur, vor allem aber von der kreativen Vielfalt der Sichtweisen. Hier kann sinnlich spürbar werden, dass Menschen geisterfüllte und sinnliche Wesen sind, die Bilder machen und Bilder als Bilder wahrnehmen können, auch wenn diese weit entfernt davon sind, definierbare Abbilder zu sein.

Menschen sind damit beschenkt worden, als Kooperator und Mitschöpferin Gottes kreativ zu sein. So können Menschen als geschaffene Schöpfer Anteil nehmen an der Dynamik eines fortlaufenden Schöpfungsprozesses. Sie können Neues erschaffen und sie umgebendes Chaos als dynamischen Kosmos gestalten. Als geisterfüllte Wesen haben Menschen die Fähigkeit, in der Vielfalt von Sinneswahrnehmungen Ordnungen zu entdecken und zu gestalten: Ordnungen, die de-konstruierend Relationen ermöglichen und durch ihre Vielfalt faszinieren. Das Bild erlaubt es, Anteil zu nehmen an der Faszination, wenn etwas Neues in den Blick kommt: etwas, das vorher noch nicht zu sehen war bzw. noch nicht so gesehen wurde. Im Kontext des Schöpfungsthemas kann das Bild an den ersten Schöpfungstag nach Gen 1,1-5 erinnern: Nach der Priesterschrift wird die Spannung von Chaos und gottgewollter Schöpfung durch Gestaltwerdung, Formgebung und Rhythmus von Finsternis und Licht als Grundlagen von Leben thematisiert.

EINSATZMÖGLICHKEITEN IM RU

Bilderfahrten in „Cluster“ und „Elfchen“ schreibend verarbeiten

Das Cluster als Brainstorming-Verfahren eignet sich für Gruppen von bis zu sechs Personen. Auf den Tischen liegt je ein leeres DIN-A1-Blatt (oder eine Tapete) mit einem Kernwort (z.B. „Gesicht“). Nach Betrachten des Bildes gehen Sch schweigend um den Tisch herum, notieren auftauchende Assoziationen, kreisen ihre Wörter ein und verbinden zueinander passende mit einem Strich. Nach dem Schreiben schauen Sch auch die anderen Cluster an.

Interview mit dem Bild führen

Das ist ganz wörtlich gemeint: Ein/e oder mehrere Sch richten Fragen an das Bild. Eine Gruppe von Sch bzw. L antwortet auf diese Fragen.

Ergänzungscollage kleben

- Eine Kopie des Bildes wird auf weißen Karton aufgeklebt. Sch stellen durch Malen und Kleben eine neue Bildumgebung her.
- *Variante:* Ein Bildsegment wird ausgeschnitten. Jede/r Sch erhält ein anderes Bildsegment, klebt es auf einen DIN-A3-Bogen auf und, von diesem Impuls ausgehend, vervollständigt das Bild.

Themenfelder: Schöpfung, Kreativität, Wahrnehmung, Meditation

Georg Hilger

Evangeliar aus Saint-Médard-de-Soissons, Hofschule Karls des Großen, Anf. 9. Jh., 362 x 267 mm, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. lat. 8850, fol. 180v

KAROLINGISCHE BUCHMALEREI

Die karolingische Buchmalerei (ca. 780-860) erscheint heute moderner als die ottonische; sie ist räumlicher und plastischer, z.B. bei der Ausgestaltung der Gewandfalten und des Bildhintergrunds. Als sog. „Karolingische Renaissance“ greift sie Elemente der antiken Raum- und Naturgestaltung wieder auf. Karl der Große orientierte sich bewusst am oströmischen Kaisertum. Gleichrangig mit Ostrom sah er sich als neu erstandener römischer Kaiser im Stile Konstantins des Großen. Daher ist die karolingische Kunst eigentlich eine Wiederaufnahme der Antike. Für seine Kunst unterhielt Karl eigene Werkstätten in Klöstern und an Bischofssitzen, an denen Künstlermönche aus ganz Europa für eine gewisse Zeit arbeiteten. Das Evangeliar aus Soissons entstand wahrscheinlich noch zu Lebzeiten Karls des Großen (vor 827) und wurde später von seinem Sohn Ludwig dem Frommen dem dortigen Kloster geschenkt.

EVANGELIST JOHANNES

Ein „Evangeliar“ enthält die vier Evangelien; es diente nicht nur dem liturgischen Gebrauch, sondern war eine Repräsentanz Christi selbst, gemäß Joh 1,1: „Das Wort war Gott“. Deswegen wurden Evangeliare besonders aufwändig und prunkvoll gestaltet: innen mit meist ganzseitigen Bildern und außen mit prachtvoll verzierten Holzdeckeln. Die einzelnen Bilder haben nicht nur illustrativen Charakter, sondern symbolisch-sakramentale Bedeutung, vergleichbar mit dem Gebrauch von Bildern in den Ostkirchen (Ikone).

Der Anfang dieses Evangeliums wird durch das Autorenbild des Evangelisten Johannes markiert. Zitate aus Joh sind in einer Symbiose von Bild und Schrift in das Bild eingearbeitet, das so zu etwas Schau- und Lesbarem gleichzeitig wird. Der Schriftanteile sind ebenfalls Repräsentationen der Offenbarung Gottes und der Antwort des Menschen. Offenbarungscharakter hat der Schriftzug auf der Buchrolle über dem Haupt des Johannes. Der Adler ist einerseits das Attribut des Evangelisten, andererseits Bote Gottes, der das Wort Gottes vom Himmel (blauer Hintergrund) herunterbringt. *„In principio erat verbum et erat apud Deum et Deus erat verbum. Hoc erat in principio“* – „*apud Deum*“ müsste man nach Joh 1,1-2 noch ergänzen. Durch die Auslassung des „*apud Deum*“ (v.2) erhält der Schriftzug eine etwas andere Bedeutungsnuance: „Im Anfang war das Wort, und das Wort war bei Gott, und das Wort war Gott. Es war am Anfang (bei Gott).“ So weitet sich das „Wort“, das im Johannesprolog auf Christus bezogen ist, zum Schöpfungswort schlechthin und korrespondiert mit dem Anfang der Genesis, wo Gott die Welt durch sein Wort ins Dasein ruft (Gen 1,3). Wenn der Mensch darauf antwortet, wird ihm dieses Wort zum Heil. Die Antwort des Menschen steht im aufgeschlagenen Codex: *„Qui credit in filium, habet vitam aeternam; qui autem incredulus est filio, non videbit vitam, sed ira Dei manet super eum“* (Joh 3,36). Dieses Wort, das im Evangelium Johannes der Täufer spricht, zeigt an, dass Gott auf die Antwort des Menschen wartet,

damit er Heil erlangt: „Wer an den Sohn glaubt, hat das ewige Leben; wer aber dem Sohn nicht gehorcht, wird das Leben nicht sehen, sondern Gottes Zorn bleibt auf ihm.“ Die beiden Schriftzüge sind die zentrale Botschaft des Bildes, die Heilsgeschichte von der Schöpfung zur Erlösung. Was wie ein Evangelistenbild aussieht, wird zur Kurzformel des Glaubens.

Beim Betrachten fällt zuerst die Gestalt des Evangelisten auf, der wie ein römischer Konsul auf einem Sitzmöbel thront. Es ist schwer zu bestimmen, wie der Thron in der Hintergrundarchitektur verankert ist; wie bei einem Kippbild scheint sich immer wieder alles zu verändern. Einmal steht der Thron in der Nische, einmal schwebt er vor der Architektur. Der Fußschemel hängt in der Luft. Das blaue Feld hinter dem Adler erscheint oben als Fläche, unten beim Mauerabschluss als Raum. Der Evangelist selbst scheint zu schweben. Den Kontrast zur schweren Architektur bildet das dynamisch wirkende Gewand. Die Säume des Mantels springen tütenförmig auf und der geblähte Rocksaum ist gleichzeitig aus der Ober- und der Untersicht zu sehen. Johannes trägt eine blaue Tunika und einen roten Mantel mit Stola, die ihn als Priester kennzeichnet. Die einzige optische Orientierung gibt die Exedra, die Nische, die sich auf einen Platz oder eine Halle öffnet. Dort sitzt gewöhnlich der Kaiser oder ein hoher Beamter, wenn er zum Volk spricht. Die Exedra wurde später zur Apsis in den Kirchen. Die gesamte Szene ist von einem Rahmen mit eucharistischen Szenen umgeben, der Hochzeit zu Kana und der Abendmahlszene. Somit münden die Themen Schöpfung und Erlösung in den sakramentalen Vollzug.

EINSATZMÖGLICHKEITEN IM RU

Die Buchgeschichte der Bibel erforschen

Anhand des Bildes lernen Sch die Buchformen der Antike und des Mittelalters kennen: Schriftrolle und Codex. Sch recherchieren unter diesen Begriffen sowie unter „Buchmalerei“ im Internet und in anderen Medien. Sie sammeln Informationen über Schreibmaterialien und Werkzeuge zur Buchherstellung im Mittelalter.

Evangelistensymbole erkunden

Sch entdecken Evangelistensymbole z.B. als Motive des Kanzelschmucks. L erklärt die Herkunft aus Ez 1,10; Offb 4,6-8; von Irenäus von Lyon (2. Jh.) als Ankündigung Christi gedeutet.

Themenfelder: Evangelisten, Bibel, Neues Testament, Jesus Christus, Buchmalerei, Mittelalter, Symbole

Elisabeth Reil

Federzeichnung aus dem Sakramentar des Erzbischofs Drogo von Metz, um 850, 264 x 214 mm, Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Lat. 9428, fol. 24v

DAS SAKRAMENTAR

Die frühmittelalterliche Initiale (verzierter Anfangsbuchstabe) stammt aus dem Drogo-Sakramentar. Drogo – ein leiblicher Sohn Karls des Großen – war von 844-855 n. Chr. Erzbischof von Metz. Er gilt als Auftraggeber dieser Handschrift, sodass ihre Entstehung in die Mitte des 9. Jhs. fällt. Das Sakramentar ist ein Vorläufer des Missale und enthält die Gebete für die Messfeier. Auf den ersten Seiten des Sakramentars stehen die festen Teile des Messkanons, den größten Teil des Buches nehmen die wechselnden, auf das jeweilige Fest bezogenen Gebete ein. Der besondere Schmuck dieses Sakramentars besteht in 41 großen Initialen, die als historisierte Buchstaben Bilder und Szenen zeigen, welche den Inhalt der zugehörigen Messperikope illustrieren.

DIE FEDERZEICHNUNG

Abgedruckt ist das Eröffnungsgebet des Weihnachtsfestes. In der ersten Textzeile wird ein Bezug zu Rom hergestellt, da neben der Festbezeichnung (*in nativitate domini* – an der Geburt des Herrn) die Kirche angegeben wird, die für die Bewohner Roms die zentrale Station für die Feier des Weihnachtsfestes gewesen ist: Sankt Peter. Die Überschrift setzt sich durch eine andere Schrifttype vom Gebetstext ab, der mit der Initiale C-*oncede* einsetzt. Die gesamte Handschrift ist in Gold gehalten. Für die mittelalterliche Buchmalerei sind die fehlenden Wortabstände und Satzzeichen typisch. Zudem wurden die häufig vorkommenden *nomina sacra* als Kontraktionen gestaltet und durch eine Ligatur (H) gekennzeichnet, die sich über dem zusammengezogenen Wort befindet: z.B. *nat* = *nativitate*; *dni* = *domini*; *DS* = *deus*; *IHM* = *Jesum* (H = griechisch *eta*); *XPM* = *Christum* (X = griechisch *chi*, P = griechisch *rho*); *SPS* = *spiritus*; *SCI* = *sancti*.

Gebetstext in lateinischer Sprache:

In nativitate domini ad Sanctum Petrum

*Concede quaesumus omnipotens deus:
ut nos unigeniti tui nova per carnem
nativitas liberet,
quos sub peccati iugo vetusta servitus
tenet.*

*Per eundem dominum nostrum Jesum
Christum filium tuum
qui tecum vivit et regnat dominus in
unitate spiritus sancti
per omnia saecula saeculorum*

Die Übertragung in deutsche Sprache:

Am Fest der Geburt des Herrn – an (der Stationskirche) Sankt Peter (Rom)
Wir beten: Verleihe, allmächtiger Gott,
dass die neue Geburt deines Eingeborenen (Sohnes) im Fleische uns befreie,
die unter dem Joch der Sünde die alte Knechtschaft (gefangen) hält.
Durch denselben Jesus Christus,
unseren Herrn, deinen Sohn,
der mit dir, Gott, lebt und herrscht in der Einheit des Heiligen Geistes
von Ewigkeit zu Ewigkeit.

In die breite Schriftkolumne ist das monumentale C hineingesetzt. Auf rotem Grund klettert die golden gehaltene Akanthusranke wie ein Schlinggewächs am Buchstabenkörper entlang. Auf diese Weise wird das tote, starre Gerüst des Buchstabens verlebendigt. Zusätzlich entlassen zwei Tierköpfe am oberen und am unteren Ende des C Ranken, die in den Bauch des Buchstabens hineinreichen. Die hellblauen, weiß gerandeten Sterne auf dem Initialstamm lassen unschwer den Bezug zur Weihnachtserzählung erkennen.

An vier Stellen nisten sich Bilder ein: Oben finden sich Ochs und Esel mit der Krippe und dem Kind, das mit einem winzigen blauen Nimbus gekennzeichnet ist. Getrennt vom Kind liegt Maria auf einem hochstelzigen Bett, hinter ihr steht die Hebamme, Josef sitzt abseits und hat den Kopf auf die rechte Hand gestützt. Am untersten Ende der Initialen wird das Kind – nun mit rotem Nimbus – von zwei Frauen in einem runden Gefäß gebadet. Dieses Motiv hat im Mittelalter kaum Vorbilder und will wohl das Menschsein Jesu auf sehr anschauliche Weise betonen. Die drei Hirten im Bauch des C sind sinnfällig platziert: Sie stehen außerhalb der Ereignisse um die Geburt und müssen sich auf einen verschlungenen Weg machen, um zum Kind zu gelangen.

Es liegt in der Konsequenz des frühmittelalterlichen Bilderstreits, dem Bild, der Illustration biblischer Perikopen noch keine Eigenständigkeit zuzubilligen, sondern es direkt an das Wort des Gebets zurückzubinden. Dadurch wird sogar der Buchstabe zum Zeichen, das mehr bedeutet als den Beginn eines Wortes. Er lässt auf den Gott schauen, der sich in der biblischen Tradition den Menschen zeigt.

EINSATZMÖGLICHKEITEN IM RU

Das Bild betrachten

Sch nehmen sich Zeit, um Einzelheiten zu erkennen und eine Zuordnung zum biblischen Text zu versuchen.

Bild analysieren

Sch erhalten eine Kopie des lateinischen und des deutschen Gebetstextes (s.o.). Sie entdecken Eigenarten mittelalterlicher Schreibweise und versuchen Hintergründe zu entschlüsseln.

Text-Bild-Vergleich

Sch versetzen sich in die Rolle des Schreibers/Malers und erklären, was ihm für die Komposition der Seite wichtig ist.

Bilder vergleichen

Sch vergleichen das Bild mit einer Kalligrafie aus der islamischen Tradition (vgl. Folie 18 in dieser Mappe) und benennen Unterschiede sowie Gemeinsamkeiten im christlichen und im islamischen Umgang mit Heiliger Schrift.

Themenfelder: Bibel, Weihnachten, Gebet, Mittelalter, Buchmalerei, Heilige Schriften, Bilderstreit

Klaus König

*Miniatur aus der Wiener Genesis, um 570, Wien,
Österreichische Nationalbibliothek (Cod. Theol. graec.) 31 pag 8*

WIENER GENESIS

Die Handschrift, die ihren Namen von ihrem Aufbewahrungsort in der Wiener Nationalbibliothek hat, stammt vermutlich aus der ersten Hälfte des 6. Jhs. Als Entstehungsort wird der syrisch-palästinensische Raum angenommen, möglicherweise Antiochien als drittgrößte Stadt des Römischen Reiches nach Rom und Alexandrien. Dort muss es seinerzeit ein christliches Atelier für Buchmalerei gegeben haben; Vergleiche bei den Darstellungen haben gezeigt, dass bis zu elf verschiedene Maler an der Ausgestaltung der Handschrift mitgewirkt haben, die heute nur noch als Fragment mit 24 Blättern erhalten ist. Allerdings wurde nicht der gesamte Genesis-Text illustriert; Angelpunkt waren vielmehr die Bilder, denen die entsprechenden Textstücke jeweils zu- und damit untergeordnet wurden – eine Bilderbibel, nicht für den liturgischen Gebrauch, sondern aufgrund ihrer kostbaren Ausstattung wohl eher für einen Besitzer in gehobener Stellung.

VERHEISSUNG AN ABRAHAM

Die Darstellung verweist auf ein prozesshaftes Geschehen: Zweimal ist der ergraute Abraham zu sehen, einmal ruhend in einem reichhaltig ausgestatteten Raum (vgl. Gen 13,2), mit geschlossenen Augen im Bett liegend, den aufgestützten Kopf aber bereits in der Nähe der geöffneten Tür (im halbawachen, träumenden Vernehmen?); und dann mit beiden Beinen auf dem Boden stehend, noch nicht gehend, nun die Hände verhüllt in der Geste des ehrfurchtsvoll Empfangenden. Auffallend sind die Unterschiede in der Darstellung des Göttlichen. Beide Male zeigt die Hand Gottes die Richtung an: zunächst, im Schlafgemach, auf Abraham und die geöffnete Tür, dann, in der Größe des Sternenhimmels, auf die Weite des vor ihm liegenden Raumes. Das Ganze wird vom purpurnen Hintergrund bestimmt, die oben erkennbaren griechischen Buchstaben zitieren Gen 15,1-5. Die Szene zeigt einen spannungsvollen Verlauf: von der Gotteserscheinung im Schlaf (dem Aufruf des Herausgehens?) bis zur vertieften Zusage mit Blick auf „die Sterne am Himmel“. Gott fordert auf und bleibt dabei, auch wenn der Mensch schon zu zweifeln beginnt, denn seit dem Aufbruch hat sich die Zusage der Nachkommenschaft nicht erfüllt.

Religionspädagogisch ist die gewählte Darstellungsform der „Hand Gottes“ eine Herausforderung, unterstreicht sie doch das „Oben“ Gottes und das „Unten“ des Menschen. Andererseits: Wie will man sonst das Wirken Gottes darstellen, ohne Gott zu zeigen?

EINSATZMÖGLICHKEITEN IM RU

Warum aufstehen?

Zunächst wird nur der liegende Abraham samt geöffneter Tür gezeigt. Gespräch über die weisende Hand: Welche Worte müssten gesprochen werden, damit jemand aufsteht und hinausgeht? Sch nennen Beispiele, Verheißungen an Abraham werden hinzugefügt. Gedanken über das, was bewegt (motiviert), schließen sich an: nicht Zwang und Druck, sondern Perspektive, Aussichten und Ziele. Der zweite Bildausschnitt wird hinzugenommen. Die „Sterne Abrahams“ sind nicht unsere Sterne – was aber bewegt heute? Und ist es gut?

Geduldiger Abraham: Gottes Zusage und die Zeit

In Anlehnung an die verzögerte Bildbetrachtung (Blätter mit „Gucköffnungen“) können Darstellungsveränderungen wahrgenommen werden (liegender/stehender Abraham; Hand Gottes; voller/leerer Raum). Verheißungsverse der Abrahamserzählung lassen sich den beiden Bildausschnitten zuordnen. Was könnte (intuitiv-empathisch) an Gedanken Abraham in den Mund gelegt werden – auch angesichts des „frühen“ Auftrages in Gen 12,1? Der Blick auf die Geschichte Abrahams mit Gott macht deutlich: Lebenszeit kann und muss vergehen, bis „es sich erfüllt“.

Spiegel des Daseins: Innen und Außen, Zuhause und Unterwegs

Die beiden Abrahamsdarstellungen können auch als zwei zentrale Seiten des Menschseins gesehen werden, eine Nachstellübung unterstreicht dies noch: Innen und Außen, Liegen und Stehen, Ruhe und Bewegung – beides macht das Leben aus. Eine persönliche Bilanzierung lenkt den Blick auf den eigenen Rhythmus von Ruhe und Aktivität. Welche „Stimmen“ sind dabei jeweils vernehmbar, wenn Jugendliche chillen oder aktiv sind? Wie steht es um die Aufmerksamkeit im Sinne Abrahams nach Fragen von Sinn und Lebensziel?

Themenfelder: Abraham, Berufung, Vertrauen, Glaube, Buchmalerei, Symbole, Raum und Zeit, Altes Testament

Matthias Bahr

*Bildtafeln, St. Martin in Zillis/Graubünden (Schweiz), um 1114,
17 x 9 quadratische Bilder, je 90 x 90 cm*

DIE HOLZDECKE

Die romanische Martinskirche in Zillis, deren Anfänge bis 500 zurückgehen, enthält eine einzigartige Holzdecke mit 153 Bildern aus dem Leben und Wirken Jesu.

Die Szenen brechen abrupt mit der Dornenkrönung ab; Passion und Auferstehung fehlen. Es schließt sich noch ein Zyklus über den Kirchenpatron Martin an. Am ausführlichsten ist die Drei-Königs-Erzählung dargestellt (14 Tafeln), da zur Entstehungszeit der Decke (2. Hälfte des 12. Jhs.) gerade die Reliquien dieser Heiligen über die Alpen nach Köln transferiert wurden. Die Decke liegt 8 m hoch über dem Boden und hält so die Heilsgeschichte wie ein Dach über die Besucher des Gotteshauses. Die Figuren sind um der besseren Erkennbarkeit willen mit kräftigen Linien eingefasst. Manche Szenen kommen mit einer einzigen Tafel aus, andere setzen sich aus mehreren Tafeln zusammen. Der Stil entspricht der ottonischen Malerei der Reichenau.

DIE BILDER

1. Geburt Christi (Lk 2,1-21):

Jesus liegt als Wickelkind in einem Kasten und wird von Ochs und Esel beschnuppert, die auf Jes 1,3 zurückgehen. Die Sonne ist nicht nur ein Himmelsgestirn, sondern mit ihrem breiten roten Rand auch Symbol für Gott. Sie und der Kreuznimbus des Kindes repräsentieren die heilsgeschichtliche Dimension dieser ansonsten naiv-freundlichen Szene. Mit zwei weiteren Tafeln fügt sich das Bild zur klassischen Weihnachtsdarstellung mit Maria und Josef zusammen. Die Farbgebung erinnert an erdig warme Herbstfarben.

2. Taufe Jesu (Mk 1,9-13):

Die Bildelemente sind auf das Wesentliche reduziert: Johannes der Täufer, der im Wasser stehende Jesus und ein dem Täufer assistierender Engel. Dass hier eine Verschmelzung von biblischer Szene und späterem christlichen Taufritus erfolgt, zeigen die Salbfläschchen in der linken Hand von Johannes. Wenn es so aussieht, als stünde Jesus in einem Wasserberg, so ist das auf ein Perspektivenproblem des Künstlers zurückzuführen: In ein Flächenbild musste die Fluchtlinie eines sich nach hinten verjüngenden Flusses gemalt werden. Johannes trägt das Gewand eines mittelalterlichen Priesters. Nur der fellbesetzte Mantel erinnert an das Fellkleid nach Mk 1,6. Die Geisttaube über dem Kopf Jesu symbolisiert die Teilhabe Gottes am Geschehen.

3. Heilung eines Gelähmten (Mk 2,1-12 oder Joh 5,1-18):

Die Szene ist der Abschluss von insgesamt sieben Tafeln zur Krankenheilung. Sie zeigt einen Kranken, der seine neu gewonnene Beweglichkeit demonstriert und Jesus vertrauensvoll seine Hand entgegenstreckt. Die Schriftrolle in der linken Hand Jesu zeigt den Wundertäter gleichzeitig als Lehrer. Zwischen den Beinen des Geheilten sind seine Prothesen als Relikte der Krankheit erkennbar, die den Fortbewegungsmitteln gleichen, mit denen Krüppel im Mittelalter auf allen Vieren dahinkrochen.

4. Fußwaschung (Joh 13,1-20):

Drei Figuren – in der linken Bildhälfte Jesus und in der rechten Petrus sowie ein weiterer Jünger – sind um eine Schüssel gruppiert, in die Petrus seinen Fuß taucht. Die Schüssel ist so edel geformt, dass sie an ein liturgisches Gefäß erinnert. Jesus vollzieht den Dienst an den Jüngern wie der Priester in der Liturgie der Fußwaschung am Gründonnerstag. In diesem Bild verschmelzen Diakonie und Liturgie zu einer Einheit.

5. Jesu Hinweis auf den Verräter (Joh 13,21-30):

Die Abendmahlszene läuft über insgesamt zwei Tafeln. Diese hier zeigt einen Ausschnitt mit vier Personen an einem mit Tellern und Schalen gedeckten Tisch. Abweichend vom Evangelium werden hier auch Fische gereicht. Neben der rechten Schale liegt ein Stück Brot. Die Fische erinnern an das Wunder der Fischvermehrung – neben der Brotvermehrung ein weiteres eucharistisches Symbol. Judas hat seine Hand auf eines der beiden Messer auf dem Tisch gelegt, was die Assoziation nahelegt, dass er sich bald schuldig machen wird am Tod Jesu. Jeder der drei Jünger wird in einem anderen Seelenzustand dargestellt. Judas sitzt mit Abstand zu den anderen und ohne Nimbus mit am Tisch. Sein im Profil gezeichneter Kopf ist ein frühmittelalterlicher ikonografischer Hinweis auf die Nähe zum Bösen. Der Blick des Petrus verrät Anspannung. Nur der Lieblingsjünger scheint von allem unberührt zu sein. Er liegt quer über dem Tisch und hat seinen Kopf in Höhe des Herzens Jesu auf seinen Arm gestützt. Die unterschiedliche Beziehung der drei Jünger zu Jesus ist hier eindrucksvoll ins Bild gebracht.

6. Dornenkrönung (Mk 15,16-18):

Von den zwei Tafeln zur Verspottung Jesu zeigt diese die Dornenkrönung. Jesus erscheint nicht als Leidender, sondern als Maiestas Domini. Seine Größe und die Mittelstellung zwischen den beiden Schergen degradieren diese zu Randfiguren. Der Verspottete ist in Wahrheit der König, das Schilfrohr in seiner Hand die Siegespalme und die beiden Knechte sind seine Diener.

EINSATZMÖGLICHKEITEN IM RU

Überblickskenntnisse zu neutestamentlichen Texten erwerben

Sch beschreiben die Szenen und erzählen die biblische Geschichte, die sie ggf. in der Schulbibel nachschlagen. Welche Geschichten kennen wir bereits, welche müssen wir nachlesen? Dabei kann auch arbeitsteilig verfahren werden.

Eine Kirchendecke bzw. einen Bibelteppich herstellen

Die Bilder als Schwarz-Weiß-Kopien verteilen und sie mit selbst gemalten Szenen ergänzen. Die so entstandenen Bilder werden zu einer Kirchendecke bzw. zu einem Teppich zusammengeklebt.

Themenfeld: Jesus Christus, Kirchenjahr, Weihnachten, Passion, Wunder, Neues Testament, Mittelalter

Elisabeth Reil

Eugène Delacroix

Christus auf dem See Gennesaret

FOLIE 9

1854, Öl auf Leinwand, 59,8 x 73,3 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York

EUGÈNE DELACROIX

Delacroix wurde 1798 in einem Vorort von Paris geboren. Er stand der Revolutionsidee nahe und hat sie in seinen Bildern mehrfach verarbeitet. Das berühmteste, das in fast keinem Geschichtsbuch fehlt, ist das Monumentalwerk „Die Freiheit führt das Volk“, das im Louvre von Paris hängt. Anfänglich dem Klassizismus zugewandt, fühlte sich Delacroix bald zur Romantik hingezogen und galt später als deren führender Vertreter in Frankreich. In der Auseinandersetzung mit dem Klassizismus betonte er eine intensive Farbe und Buntheit der Bilder. Weil er sich bei seinen Farbmischungen auf genaue Beobachtungen der Lichtverhältnisse stützte, gilt er auch als Vorläufer des Impressionismus. Delacroix hat vor allem dramatische Historienbilder gemalt, darunter viele Szenen zur Bibel und zu den Heiligen. Allein vom vorliegenden Bild gibt es sechs Fassungen, die zwischen 1853 und 1854 entstanden sind. Zu Lebzeiten hoch geachtet – Delacroix wurde vom Staat mit mehreren Gemälden beauftragt –, widmete man ihm auf der Weltausstellung von 1855 eine vielbeachtete Retrospektive. 1863 starb er in Paris.

CHRISTUS AUF DEM SEE GENNESARET

Die Darstellung hält den Augenblick fest, an dem die Jünger zusammen mit Jesus im Boot an das andere Ufer des Sees Gennesaret fahren und sich ein gewaltiger Sturm erhebt. Die Erzählung ist von allen drei Synoptikern überliefert (Mt 8,23-27; Mk 4,35-41; Lk 8,22-25). Ein massives großes Ruderboot liegt diagonal im Bildraum. Darum herum tobt die See. Die grünblaue, phosphoreszierende Farbe des Wassers schimmert gespenstisch. Der dunkle Bergrücken, der vor dem Schiffsbug aus dem Wasser ragt, erscheint gerade nicht als das rettende Ufer, sondern eher als schwarzer Dämon, der den Horizont verstellt und die Ausweglosigkeit zusätzlich unterstreicht, ebenso wie der tief verhangene Himmel, der nur einen schmalen Streifen fahlen Lichtes von einer untergegangenen Sonne durchlässt, der kein Lichtblick am Horizont ist. Aufgewühlt wie Wasser und Himmel sind auch die Menschen im Boot. Es ist wie ein letztes Aufbäumen vor dem Untergang. Zwei aus dieser Schiffsbesatzung kämpfen mit ihren Rudern verzweifelt gegen die Wogen an. Ein dritter versucht das Ruder zu fassen, das ihm soeben entglitten ist und von den Wogen abgetrieben wird. Weil er sich dabei so weit aus dem Boot beugt, bekommt dieses eine gefährliche Schlagseite und droht schon deswegen zu kentern. Am Bug des Schiffes kämpft einer mit dem Steuer und am Heck umklammert ein anderer in seiner Not den Mittelbalken. Die einen kämpfen noch, die anderen haben schon aufgegeben. Zwei in der Mitte Sitzende recken verzweifelt ihre Arme hoch, ein weiterer versucht, seinen Mantel festzuhalten, der wild im Wind flattert. Einer von den beiden, die die Arme hochreißen, trägt ein leuchtend rotes Gewand. Er blickt auf einen anderen, der regungslos mit geschlossenen Augen vor ihm im Boot liegt. Vielleicht ist er schon bewusstlos. Der Künstler hat hier den Augenblick höchster Todesangst festgehalten. In totalem Kontrast dazu liegt Jesus schlafend im Boot, eingehüllt in einen blauen Mantel,

den er über den Kopf gezogen hat. Nichts scheint ihn zu stören. Er ruht auf seinem Heiligenschein wie auf einem Kissen – Mk erwähnt, dass Jesus auf einem Kissen schlief (Mk 4,38). Die Physiognomie sowie die blaue Gewandung Jesu erinnern an die Art, wie man im 19. Jh. im Stil der Nazarener Jesusbilder malte, die die Menschen in den Herrgottswinkeln ihrer Stuben aufgehängt und als Andachtsbilder verehrt haben. Daran klammert man sich in höchster Not. Delacroix hat das Bild so angelegt, dass der Betrachter und die Betrachterin mehr sehen als die aufgewühlte Jüngerschar. Schließlich gewährt ihnen der Künstler einen Einblick aus der Vogelperspektive und somit einen Überblick über das gesamte Drama. Es scheint, als ob die Jünger nicht einmal bemerken, dass Jesus in ihrem Boot mit dabei ist. Noch versucht keiner, ihn zu wecken, wie man das aus vergleichbaren Darstellungen kennt. Nur ein ausgestreckter Arm zeigt wie zufällig in seine Richtung. Ist es ihrem Bewusstsein entschwunden, dass er bei ihnen ist? Nur der Betrachter, die Betrachterin ahnen, was im nächsten Moment geschehen wird. Das Leuchten des Heiligenscheins und die gelassene Ruhe im Antlitz Jesu antizipieren eine Souveränität, mit der er einen Augenblick später der Bedrohung Einhalt gebieten wird. Das einzige, das in diesem Bild Hoffnung aufkommen lässt, geht vom schlafenden Jesus und seiner Aura aus. Der Künstler drückt es in den kräftigen Farben Blau, Gelb und Rot aus.

EINSATZMÖGLICHKEITEN IM RU

Das Bild betrachten

Das Bild zunächst unscharf zeigen, damit Sch die Farbkomposition besser erfassen können, ohne von inhaltlichen Details abgelenkt zu werden. Welche Farben machen mir Mut, welche bedrücken mich?

Dialog mit dem Bild führen

Den Jüngern Worte in den Mund legen: Rufe der Angst, aber auch Gebete. Sch stellen sich vor, sie sähen das Geschehen von oben und wüssten mehr als die Jünger: Was würden wir den Jüngern raten? Womit würden wir ihnen Mut machen?

Bild und Text vergleichen

Sch lernen den zugehörigen Bibeltext aus einem der drei Synoptiker kennen. Welchen Moment hat der Künstler festgehalten? Antwort: einen, den der Text gar nicht ausgeführt hat – die Angst der Jünger zwischen dem Aufkommen des Sturms und dem Wecken Jesu. Dass die Jünger Angst hatten, geht erst aus der Antwort Jesu hervor: „Warum seid ihr so furchtsam?“ (Mt 8,26).

Identifikation mit dem Bild

Mit welchem Jünger könnte ich mich identifizieren? Wie würde ich in der Situation handeln? An welche Stelle im Bild würde ich mich platzieren?

Themenfelder: Jesus Christus, Wunder, Evangelisten, Jünger, Angst, Vertrauen

Elisabeth Reil

1947, Fresko in der Theresienkirche auf dem Hungerberg (Ostwand, rechts), 700 x 585 cm, Innsbruck

MAX WEILER

Max Weiler wurde 1910 in Absam bei Hall i. T. geboren. Er studierte Malerei in Innsbruck und Wien und erreichte bald diverse Preise und ein Staatsstipendium; Ausstellungen folgten. Von 1942-45 wurde er zur Deutschen Wehrmacht gezwungen. Nach dem Krieg gewann er einen Wettbewerb zur Ausgestaltung der Innsbrucker Theresienkirche auf dem Hungerberg, die er zwischen 1945 und 1947 verwirklichte. Obwohl die Gemälde einen großen Skandal auslösten, hat seine künstlerische Laufbahn darunter nicht nachhaltig gelitten. Bis ins hohe Alter erhielt er bedeutende Aufträge im In- und Ausland. Von allen österreichischen Künstlern hat er im 20. Jh. die meisten Werke für den öffentlichen Raum geschaffen. 1964 nahm er eine Professur in Wien an. Ausgezeichnet mit den höchsten Staatspreisen, starb er 2001 und wurde in einem Ehrengrab der Stadt Wien beigesetzt.

DER LANZENSTICH

Dieses Fresko gehört zu einem Zyklus von vier Bildern für die Innsbrucker Theresienkirche. Weiler löste damit den größten Kunstsandal in der österreichischen Nachkriegsgeschichte aus und wurde angeklagt, den Tiroler Bauernstand beleidigt zu haben. Zwar freigesprochen, musste er doch die Bilder 1950 verhängen, um einer vom Vatikan verordneten Entfernung zuvorzukommen. Erst Ende der 1950er-Jahre durften sie wieder gezeigt werden.

Die schrille Farbigkeit wirkt anstößig für damalige Kirchenkunst. Zunächst fällt der tiefblaue Reiter mit Pferd auf – beide in unverblümter Rückenansicht. Dieser Reiter sowie der breitbeinig agierende Knecht links von ihm tragen die Speckbacher Tracht, benannt nach Josef Speckbacher, einem Tiroler Freiheitskämpfer um Andreas Hofer. Der eigentliche Stein des Anstoßes aber war die Lanze, die Jesus in die Seite gestoßen wird: Nicht der Reiter, vor dem sie diagonal aufragt, tut den Stich, sondern der Bauernbursche. Dahinter schwenkt ein anderer Bursche die Tiroler Fahne. Gehörten in diese Rolle nicht die Juden oder die römischen Henker? Ganz neu ist diese Vorgehensweise allerdings nicht, denn schon im Mittelalter haben Künstler den Henkersknechten und Judasfiguren die Physiognomien ihrer Mitbürger verliehen. Sollte nach dem Zweiten Weltkrieg ausgerechnet den Tiroler Bauern die Täterrolle zugewiesen werden, nachdem sie sich unter den Nationalsozialisten als Opfer gesehen hatten? Schließlich machte das den Mythos der Tiroler Bauern aus, dass sie Opfer fremder Politik waren. Weilers Bild kränkte die Tiroler Katholiken tief.

Die Szene mit dem Lanzenstich, von Joh 19,31-37 überliefert, stellt Weiler unerbittlich in die Gegenwart und bringt damit zum Ausdruck: Auch Tiroler waren Mitläufer; nach 1945 gehörten auch sie zu denen, die sich uninteressiert gegenüber den Verbrechen des Nationalsozialismus verhielten. Über die Tiroler Mentalität hinaus sind aber im Bild alle angesprochen. Da hängt einer hoch oben am Kreuz, während unten drei Männer

in bürgerlicher Kleidung entspannt plaudern, als ginge sie das alles nichts an. So stehen am Sonntag auch die Kirchgänger zusammen und tauschen ihre Neuigkeiten aus. Ein Junge, der sich lässig in den Hüften wiegt, wendet sich einem Hund zu – wie die Alten, so die Jungen! Nur die anwesenden Frauen und Mädchen sind von dem Ungeheuerlichen erschüttert. Links im Vordergrund sieht man eine Frau, die sich entsetzt von dem Geschehen abwendet und sich die Hände vors Gesicht presst. Das verstört wirkende Mädchen mit dem gelben Gesicht reißt die Arme in der Haltung des Gekreuzigten hoch. Eine andere Frau putzt einem weinenden Mädchen die Nase.

Im Kontrast zu dem vielen sonntäglich seriösen Blau der Kleidung steht das grelle Rot des Gekreuzigten. Es rinnt blutig auf die plaudernden Männer herab und spritzt aus der Seitenwunde über die Lanze hinweg. Dieses Rot korrespondiert mit dem Rot der untergehenden Sonne am gewitterverhangenen Himmel. Die Sonne ist der Fluchtpunkt, auf den die Kreuze Jesu und des Schächers zustreben. Zusammen mit ihr und einem Berggipfel im Hintergrund spannen sie einen gotischen Bogen. Auch der Tannenbaum zur Linken passt sich diesem Bogen an. Dadurch erhält das Bild eine sakrale Architektur mit einer transzendenten Dimension, die das peinliche Verhalten der Menschen übersteigt und relativiert. Hier wird klar, warum das Bild einem Herz-Jesu-Zyklus angehört. Das fließende Rot symbolisiert die Zuwendung Gottes, die selbst denen gilt, die nicht wissen, was sie tun. Weiler hat hier einen neuen Typus eines Herz-Jesu-Bildes geschaffen, das dem üblichen frommen Kitsch dieses Genres auf provokante Weise entkommt.

EINSATZMÖGLICHKEITEN IM RU

Ganzheitliche Betrachtung

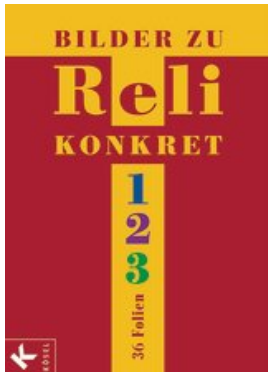
- Spontane Äußerungen der Sch; ggf. Bildvergleich mit einem traditionellen Passionsbild.
- Mit einer Schablone werden einzelne Bildausschnitte einer aufmerksamen Betrachtung unterzogen.

Das Bild weiterentwickeln

- Sch erfahren von der Entstehungsgeschichte des Bildes. Könnte das Bild auch heute noch einen Skandal hervorrufen? Welche Personen(-gruppen) müsste man dann einfügen?
- Sch erhalten eine vergrößerte Umrisskopie des Bildes. Sie suchen Bilder aus Zeitungen und, Zeitschriften und kleben sie an die Stelle der Personengruppen im Bild.
- Sch malen ein eigenes Passionsbild mit entsprechenden Aktualisierungen.

Themenfelder: Jesus Christus, Passion, Verantwortung, Mitgefühl, Leid und Schuld, Nationalsozialismus

Elisabeth Reil



Georg Hilger, Elisabeth Reil

Bilder zu Reli konkret 1, 2, 3. 36 Farbfolien

Folien, 80 Seiten, 14,8 x 21,0 cm
36 farbige Abbildungen
ISBN: 978-3-466-50779-5

Kösel

Erscheinungstermin: November 2010

Kunst verstehen

Kunstabilder zu den Themen der Bücher, didaktische Erschließungen und Register für den unkomplizierten Einsatz im RU.