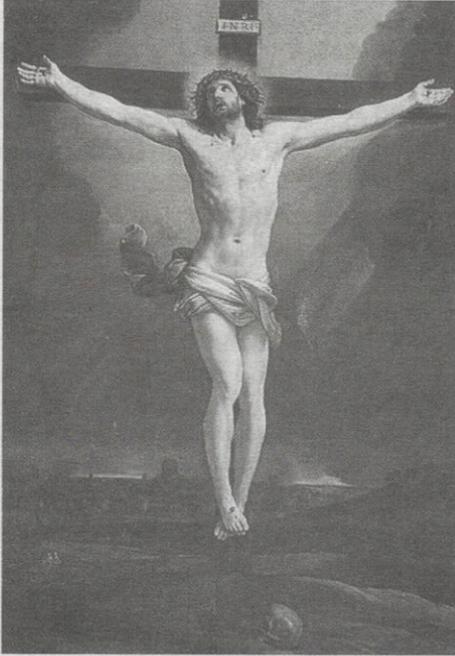


George Reilly

## Was muss ein Religionslehrer über Kultur wissen?

Im Mai 2009 wurde in der Presse über eine Kontroverse bezüglich der Verleihung des Hessischen Kulturpreises berichtet. Der Preis sollte an Vertreter der drei monotheistischen Religionen verliehen werden. Auslöser der Kontroverse war eine journalistische Betrachtung seitens des vorgesehenen muslimischen Preisträgers, *Navid Kermani*, zu einem Kreuzigungsbild des barocken Malers *Guido Reni* (1575-1642).<sup>1</sup> In dieser Betrachtung äußerte *Kermani* seine prinzipielle Ablehnung jeglicher Repräsentation eines gekreuzigten Gottes („Gotteslästerung“, „Idolatrie“). Die designierten christlichen Preisträger, Kardinal *Karl Lehmann* und der hessische Kirchenpräsident *Peter Steinacker*, reagierten auf diese Ablehnung des christlichen Zentralsymbols mit dem Vorwurf von religiöser Intoleranz und weigerten sich zunächst, den Preis zusammen mit *Kermani* entgegenzunehmen.



*Guido Reni, Kreuzigung (1637/38)*<sup>2</sup>

Nach einer längeren Auseinandersetzung, die sich bis in den Herbst 2009 erstreckte, mit teils heftigen Reaktionen in der Presse und einem klärenden Gespräch, stimmten dann doch alle Beteiligten zu, den Preis anzunehmen.

Im Rückblick findet diese Auseinandersetzung einen gewissen Widerhall in der Geschichte der Rezeption des Werkes von *Reni*, auch schon zu seinen Lebzeiten. Diese

<sup>1</sup> *Navid Kermani*, Bildansichten: Warum hast du uns verlassen? Guido Renis „Kreuzigung“, in: Neue Zürcher Zeitung vom 14.03.2009 ([www.nzz.ch](http://www.nzz.ch) [05.06.11]).

<sup>2</sup> Entnommen aus ebd.

Rezeptionsgeschichte ist nicht nur historisch interessant. Sie weist auf eine religionspädagogische Fragestellung hin, die bis heute aktuell bleibt: Was trauten die theologisch und künstlerisch Kundigen dem 'einfachen' Christenvolk in der persönlichen Aneignung der christlichen Botschaft zu? Bezogen auf heute stellt sich die Frage: Was trauen Religionslehrer heute ihren Schülern zu? Ferner: Was müssen Religionslehrer in Bezug auf Kultur wissen, um eine didaktisch verantwortbare 'Begegnung' zwischen Schülern und 'alten Meistern' wie *Reni* angemessen ermöglichen zu können?

Zur Beantwortung dieser Frage werden hier einige Begriffe aus dem kultursoziologischen bzw. kulturanthropologischen Werk *Pierre Bourdieus* und aus dem Cultural Studies-Ansatz verwendet, die helfen können, die Kulturbezogenheit des Religionsunterrichts in einem kritischen Licht zu sehen.

## 1. Rezeption und Macht

*Kermanis* engagierte Betrachtungen zum Bild von *Reni* können als eine „oppositionelle Lesart“<sup>3</sup> im Sinne der kommunikationstheoretischen Überlegungen von *Stuart Hall* gedeutet werden. *Hall* hat seine Theorie im Hinblick auf das Medium Fernsehen entwickelt. Sie wird inzwischen von Kulturforschern auch in Bezug auf andere Medien verwendet. Diese Theorie geht davon aus, dass, obwohl jedes Stadium im 'Leben' eines Mediums – Produktion, Zirkulation, Gebrauch, Reproduktion – relativ unabhängig von den anderen ist, die Codierung eines Mediums einen Einfluss auf die Rezeption hat. Die Deutung des Mediums im Rezeptionsprozess ist nicht beliebig, sondern findet innerhalb eines Rahmens statt, der von der Codierung im Prozess der Produktion des Mediums vorgegeben wird.

Das heißt, *Kermani* kennt die christliche bzw. die vorherrschende Interpretation des Bildes, lehnt sie aber bewusst ab, um das Bild innerhalb eines muslimischen Bezugsrahmens zu deuten, obwohl er sich von der Schönheit des verklärten Körpers stark angezogen fühlt (er „fand den Anblick so berückend, so voller Segen“<sup>4</sup>). In *Halls* „Encoding/Decoding“-Semiotikmodell steht jedes Stadium der Herstellung, der Verbreitung und der Aneignung von Medien in je eigenen gesellschaftlichen Zusammenhängen (und nicht nur in persönlichen Verhältnissen), die als Bedeutungsrahmen den Sinn der Botschaft des Mediums jeweils beeinflussen. Es sind also nicht nur persönliche Lebensverhältnisse, die Auswirkungen auf die Botschaft haben. Die sogenannte „Vorzugslesart“ spiegelt nach *Hall* die gesellschaftlich dominante Interpretation der Botschaft im Sinne der Interessen der herrschenden Klasse wider. Dennoch sind andere Lesarten möglich, weil die Botschaft eines Mediums einen mehrdeutigen Charakter hat. *Halls* Kommunikationstheorie hat den Vorteil, dass sie unterschiedliche, konkurrierende Interpretationen eines Mediums in der ungleichen Verteilung von Macht und Ressourcen in der Gesellschaft verankert.

Bei einer Interpretation eines Mediums, die der dominanten Interpretation widerspricht, muss mit einer Gegenreaktion seitens einer konkurrierenden Gruppe innerhalb der Ge-

<sup>3</sup> *Stuart Hall*, Encoding/Decoding, in: Simon Durig (Hg.), *The Cultural Studies Reader*, London – New York 1993, 90-103, 102.

<sup>4</sup> *Kermani* 2009 [Anm. 1].

sellschaft gerechnet werden. *Kermanis* Betrachtungen haben eine solche starke Gegenreaktion durch die designierten christlichen Preisträger ausgelöst, die aber von anderen nicht hingegenommen wurde.

## 2. Armut und Schönheit, Hingabe und Transzendenz

Altarbilder wie *Renis* Kreuzigung hatten die Funktion, ein katholisches Verständnis zentraler Elemente der christlichen Botschaft zur Geltung zu bringen und die Gläubigen in ihrem katholischen Glauben zu stärken. Altarbilder waren also ein katechetisches Instrument der Gegenreformation. Bei der Anfertigung der Bilder sollten die Künstler sich an den Richtlinien des *tridentinischen Dekrets über die Bilder* orientieren. Zwar waren die Künstler dadurch in ihrer Interpretation des zu malenden Themas gebunden, doch war diese Bindung nicht so ohne weiteres bei der Rezeption dieser Bilder durch die Gläubigen garantiert. In ihrer Monographie über die Rezeption von Altarbildern in Rom zu Beginn des 17. Jahrhunderts zeigt die Kunsthistorikerin *Pamela Jones* auf, dass diese Rezeption oft im Widerspruch zur gewünschten Lesart stand.<sup>5</sup>

Eine genauere Analyse der Entstehung des Kreuzigungsbildes von *Reni* zeigt, dass dieses Bild nicht nur in einem religiösen, theologischen Zusammenhang steht, sondern auch in einem gesellschaftlichen. Das Kreuzigungsbild ist 1632 entstanden. Es hängt über dem Hauptaltar der Kirche San Lorenzo in Lucina in Rom. Über den eigentlichen Auftraggeber ist nichts bekannt. Bei der Renovierung der Kirche San Lorenzo zu Beginn des 17. Jahrhunderts wurde das Bild als Altarbild majestätisch inszeniert, ja, man könnte sogar meinen, inthronisiert. Große schwarze Säulen umrahmen es und es wird durch einen rotpurpurnen Baldachin aus Stoff mit Taft beschirmt. Diese Umrahmung verleiht dem Bild eine majestätische Aura und Autorität.

*Kermani* bemerkt zu Recht, dass *Reni* die Kreuzigung in diesem Bild als blutloses Geschehen darstellt. Der schöne Körper hängt mühelos am Kreuz. Die Augen des Gekreuzigten, seitlich nach oben gerichtet, verraten keine unerträglichen Schmerzen, sondern eine resignierende Hingabe. Sujet des Bildes ist der hingebungsvolle Jesus, der sich in die Hände seines Vaters begibt, dessen leidender Körper in den auferweckten Christus transformiert wird.<sup>6</sup>

Der Genauigkeit halber müsste man sagen, dies ist ein 'Teil' des Sujets des Bildes. Die Schönheit des Körpers gehört auch dazu. Die erotische Ausstrahlung des Körpers entgeht *Kermani* nicht, und es ist anzunehmen, sie würde vielen Schüler/innen auch auffallen. Das *Bilderdekret des Konzils von Trient* hatte Bilder lasziven Charakters in Kirchenräumen verboten. Wahrscheinlich hätte *Renis* Kreuzigungsbild der strengen Auslegung dieses Laszivitätsverbots durch die Erzbischöfe von Mailand und Bologna, *Karl Borromäus* und *Gabriel Paleotti*, nicht standgehalten.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Vgl. *Pamela M. Jones*, *Altarpieces and their viewers in the churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni*, Aldershot 2008.

<sup>6</sup> Eine sehr gute Darstellung dieses Kreuzigungsmotivs im Werk von *Reni* findet sich bei *Gabriele Wimböck*, *Guido Reni (1575-1642). Funktion und Wirkung des religiösen Bildes*, Regensburg 2002, 207-226.

<sup>7</sup> Vgl. *Helmut Feld*, *Der Ikonoklasmus des Westens*, Leiden 1990, 200-210.

In der Schönheit des Körpers findet man eine besondere Fähigkeit *Renis*, die zu seiner Zeit sehr bewundert wurde und derentwegen er auch den ehrenvollen Beinamen „Il divino Guido“ erhielt. Im Urteil seiner Zeitgenossen hatte *Reni* die Gabe, Figuren und ihre Bewegung mit einer besonderen Anmut („grazia“) und innerer Würde ausstatten zu können, die den Betrachter in ihren Bann ziehen.<sup>8</sup> In dieser Hinsicht sei er *Raffaël* ebenbürtig. Die Kunsttheorie der damaligen Zeit meinte, in den Bildern *Renis* trete eine Schönheit zu Tage, die ihre Grundlage in der natürlichen Welt als ihrer Vorlage überschreite, indem sie diese vollende. Damit lasse sie den transzendenten Ursprung dieser Schönheit und Harmonie durchscheinen. Daher seien die Kreuzigungsbilder einzigartig in ihrer göttlichen Transparenz. Auf Grund dieser Fähigkeit könne man in den Kreuzigungsbildern *Renis* das fleischgewordene Wort Gottes sehen.<sup>9</sup>

### 3. Das ‘einfache’ Volk: ‘unfähig’ und ohnmächtig

Auch wenn die ‘weiche’ Körpersprache *Renis* uns heute nicht mehr so anspricht, sind diese Zuschreibungen religionspädagogisch besonders interessant, wenn man sie mit der damaligen Rezeption der Bilder von *Michelangelo da Caravaggio* (1571-1610) vergleicht, die uns heute viel mehr zusagen.

*Reni* war sich seines Ruhmes bewusst und er konnte seinen Marktwert in die Höhe schrauben, um seine unstillbare Spielsucht zu finanzieren.<sup>10</sup> *Caravaggio* dagegen hatte manchmal Probleme, seine Bilder an den Mann zu bringen. Mit ihren naturalistischen bzw. realistischen Zügen wurde seinen Bildern eine mangelnde ‘grazia’ angelastet. *Caravaggio* wagte es, arme Menschen mit allen identifizierbaren Merkmalen von Armut (zerrissene Kleidung, dreckige Füße usw.) in der Nähe der heiligen Figuren darzustellen.<sup>11</sup> Gerade weil sich das ‘einfache Volk’ von solchen Bildern angezogen fühlte, galt dies als eine Bestätigung ihrer minderen künstlerischen und religiösen Qualität. Denn nur Gebildete können Qualität richtig erkennen. Dem ‘einfachen Volk’ fehlt nicht nur die Bildung, sondern ihm fehlt auch die Fähigkeit, gute von schlechten Bildern zu unterscheiden.<sup>12</sup> Aus religionspädagogischen Gründen sei es daher notwendig, dem Volk Bilder zu präsentieren, in denen eine idealisierte Darstellung des Sujets gelingt. Nur Bilder, die mit ihrer ‘grazia’ die Transzendenz durchleuchten lassen, können die Menschen (auch die Armen) religiös berühren.<sup>13</sup>

Diese Überlegungen zur Unfähigkeit des ‘einfachen’ Volkes bezüglich einer angemessenen Rezeption von ‘qualitätsvollen’ Bildern erinnern an die Ausführungen von *Theo-*

<sup>8</sup> Vgl. *Richard E. Spear*, *The Divine Guido. Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*, New Haven – London 1997, 188. *Spear* zitiert hier *Carlo Cesare Malvasia*, *Renis* Freund und Biograph. *Malvasia* war der Meinung, *Renis* Bilder könnten ein Gefühl von Frömmigkeit und Mitgefühl in der Brust eines Tigers erwecken. Zur „grazia“ *Renis* vgl. a. *Spear* 1997 [Anm. 8], 116-119; *Jones* 2008 [Anm. 5], 305-315.

<sup>9</sup> Vgl. *Spear* 1997 [Anm. 8], 187. Vgl. a. *Wimböck* 2002 [Anm. 6], 226.

<sup>10</sup> Vgl. *Spear* 1997 [Anm. 8], 210-224 (Kapitel 12: „Marketing“).

<sup>11</sup> Eine ausführliche Darstellung dieser Rezeptionslage ist in *Jones* 2008 [Anm. 5], 110-121 zu finden.

<sup>12</sup> Vgl. ebd., 116-119. Vgl. a. *Spear* 1997 [Anm. 8], 299.

<sup>13</sup> Vgl. *Jones* 2008 [Anm. 5], 117f. Es gab aber auch andere Stimmen: *Giovan Andrea Gilio* (16. Jhd.) war der Meinung, eine realistische und blutige Darstellung der Kreuzigung (à la *Mel Gibson!*?) sei viel mehr geeignet, den Betrachter innerlich zu rühren, als ein eleganter schöner und makelloser Korpus am Kreuz (vgl. *Spear* 1997 [Anm. 8], 189.204f.).

W. Adorno und Max Horkheimer zur Rolle der willenslosen Massen gegenüber der Kulturindustrie, die als Mittel der herrschenden Klasse die Massen manipuliere und unterdrücke. Nur die Kunst bzw. die Musik der Avantgarde verfallt der Herrschafts- und Unterdrückungsmaschinerie der kapitalistischen Gesellschaft nicht. Nur sie als Ausdruck des freien, autonomen Menschen entziehe sich den Mechanismen der kapitalistischen Tauschgesellschaft. Als Opfer der gesellschaftlichen Situation sind die Massen nicht in der Lage, die Avantgarde zu verstehen.

Auch wenn man Adornos Überhöhung der Avantgarde nicht ganz zustimmt, hatte er doch auf einen wesentlichen Aspekt des künstlerischen Schaffens hingewiesen: Es ist in gesellschaftliche Strukturen eingebettet, welche die kulturelle Produktion, Verbreitung und Rezeption wesentlich mitbestimmen. Zur Inszenierung von *Renis* Kreuzigungsbild in San Lorenzo in Lucina gehört nicht nur die majestätische Umrahmung am Hauptaltar, sondern auch die gesamte Einrichtung der Kirche. Aus der alten römischen Basilika ist im Zuge der Renovierung in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine Kirche der römischen Patrizier des Kirchenstaates geworden. Die neuen Rektoren der Kirche (Chierici Regolari Minori, denen die Kirche 1606 von Papst Paul V. anvertraut wurde) veranlassten einen Umbau der ehemaligen Seitenschiffe in repräsentative Patrizierkapellen. Für die Auftraggeber und Stifter bedeutete dies einen Zuwachs an symbolischem Kapital.<sup>14</sup> Das heißt, die Kirche wurde mit einem neuen Maß an symbolischer Macht ausgestattet. Die Ohnmächtigen der Gesellschaft hatten Zugang zu dieser Kirche, aber sie durften nicht versuchen, sich über ihren gottgewollten gesellschaftlichen Status zu erheben.<sup>15</sup> Sie durften sich keine Hoffnung auf Befreiung aus ihrem ohnmächtigen Platz in der Gesellschaft machen. Im Gegenteil, die Ausstattung der Kirche zeigte ihnen, dass sie zeit ihres Lebens hier nie heimisch werden. Die Reichen dagegen fühlten sich in solchen Kirchen bestätigt. Sie konnten damit rechnen, sogar in solchen Kirchen beerdigt zu werden. Ein paar kurze biographische Hinweise mögen genügen, um das gesellschaftliche Milieu, in dem *Renis* Werk entstand, zu skizzieren.

#### 4. *Renis* Welt: Habitus und symbolische Macht

*Reni* ist in ein Milieu hineingeboren, das eine gewisse gesellschaftliche Anerkennung genoss. Sein Vater war Musiker und Kapellmeister in Bologna. Durch seine Ausbildung als Künstler kann er nicht nur sein kulturelles Kapital (sein Können als Maler), sondern auch sein soziales und symbolisches Kapital vermehren. In dieser Zeit lernt er andere große Maler kennen und bald wird er Aufträge von hohen kirchlichen Würdenträgern

<sup>14</sup> In der Kulturanthropologie von *Pierre Bourdieu* sind soziale Beziehungen durch Macht- und Ohnmachtverhältnisse gekennzeichnet. Nicht nur der Besitz von Geld (ökonomisches Kapital), sondern auch die Pflege von Beziehungen (soziales Kapital) und das kulturelle Vermögen (kulturelles Kapital: Bildungsgrad, der Besitz von kulturellen Gütern, das Führen von Titeln) des Einzelnen kennzeichnen zusammen, über wie viel Anerkennung (symbolisches Kapital) und dementsprechend über wie viel Macht der Einzelne in seinen Beziehungen zu Anderen verfügt. Vgl. *ders.*, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt/M. 1987, 442-462; *ders.*, Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, Frankfurt/M. 1998, 159-200; *ders.*, Wie die Kultur zum Bauern kommt. Über Bildung, Schule und Politik, Hamburg 2001, 112-120.

<sup>15</sup> *Jones* 2008 [Anm. 5], 122-129 behandelt die Einstellung mancher Geistlichen (*Roberto Bellarmino*) und Kunsttheoretiker (*Giovanni Baglione*, *Giovanni Pietro Bellori*) des 17. Jahrhunderts gegenüber den Armen.

bekommen.<sup>16</sup> Auf Grund seines Ruhmes wird er wenig später von Papst *Paul V.* für einen Auftrag im vatikanischen Palast engagiert. Im Laufe seiner weiteren Karriere gelang es ihm, neben sozialem und symbolischem auch besonders viel ökonomisches Kapital anzuhäufen.

Diese kurzen Hinweise sind wichtig, weil das Verwobensein mit der gesellschaftlichen Elite seiner Zeit seinen Niederschlag im Habitus<sup>17</sup> von *Reni* wiederfindet. Seine vornehme Art, sich zu kleiden, seine schwierige Beziehung zur eigenen Sexualität, sein Geltungsbedürfnis, seine Religiosität waren nicht nur persönliche Eigenschaften. Sie drückten auch gesellschaftliche Einstellungen und Erwartungen an ihn aus. Er ist nicht nur der Abnehmer und Vollstrecker der Aufträge seitens der Elite des Kirchenstaates. Nach dem Tode seines Vaters hat er bewusst eine andere wirkungsreiche Malschule aufgesucht, um seine Karriere zu fördern. Wenig später ist er nach Rom gegangen, um in der Nähe mächtiger Auftraggeber zu sein. Das heißt, er ist nicht nur mit mächtigen Strukturen vernetzt, er selber betreibt aktiv diese Vernetzung, um die verschiedenen Formen seines Kapitals zu vermehren. Mit seinem Habitus verinnerlicht er die kulturellen Werte seiner Umgebung und diese finden ihren Ausdruck in seinem Werk. Es sind nicht nur die religiösen und mythischen Motive seiner Werke, die den Erwartungen seiner Auftraggeber entsprechen, sondern auch seine besondere Fähigkeit, seine Bilder graziös ausführen zu können, die ihn als Maler so begehrt machen.

Im Umfeld der kulturellen Praxis eines anerkannten Malers im Rang von *Reni* findet eine kulturelle Produktion statt, die mit seinem Tod nicht aufhört. Seine Werke werden kopiert, diskutiert, reproduziert, gekauft und verkauft bis heute.<sup>18</sup> Das heißt, sein symbolisches Kapital wird weiterhin über seinen Tod hinaus ausgebaut. Mit seinem Werk und mit seinem Ruhm werden zugleich die verschiedenen Formen des Kapitals der Menschen, die sich mit seinem Werk befassen, vernetzt und vermehrt.<sup>19</sup> Trotz des historischen Grabens zwischen damals und heute gibt es eine Brücke im 'Klassenhabitus', eine Art Konkordanz der Dispositionen der gebildeten bürgerlichen Klasse, deren Ge-

<sup>16</sup> Z.B. Kardinal *Sfondrati*, Kardinal *Aldobrandini*.

<sup>17</sup> 'Habitus' ist ein sehr vielschichtiger Begriff im Werk von *Bourdieu*. Verkürzt gesagt, bezeichnet er die inneren Dispositionen, welche Einstellungen und Verhalten bestimmen. Wesentlich für *Bourdieus* Begriff ist die Verkörperung des Habitus im alltäglichen Verhalten. Durch diese Verkörperung des Habitus im Alltag entsteht ein Lebensstil, anhand dessen Gleichgesinnte sich gegenseitig wiedererkennen und Beziehungen untereinander pflegen können. Dadurch kann innerhalb der jeweiligen Gruppe soziales Kapital vermehrt werden. Das kann gesamtgesellschaftlich gesehen zu einer Steigerung der persönlichen Anerkennung, des symbolischen Kapitals führen. Deswegen spiegelt der Habitus die Macht- und Ohnmachtverhältnisse der Gesellschaft wider. Vgl. *ders.* 1987 [Anm. 14], 277-286; *ders.* / *Loïc J. D. Wacquant*, *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt/M. 1996, 147-173.

<sup>18</sup> Vgl. *Spear* 1997 [Anm. 8], 202.

<sup>19</sup> Es kann natürlich sein, wie es tatsächlich im 19. Jahrhundert im Fall von *Reni* eingetreten ist, dass das Kapital in seinen verschiedenen Formen an Wert verliert. Als der einflussreiche englische Kunsthistoriker *John Ruskin* die Bilder von *Reni* als zu sentimental ablehnte, war es nicht mehr opportun, *Renis* Werk zu schätzen. Erst im 20. Jahrhundert haben sich Kunsthistoriker und Sammler für das Werk *Reni* wieder erwärmen können. In den 1930er Jahren konnten Werke von *Reni* noch billig ersteigert werden. So konnte Sir *Denis Mahon* nach und nach für wenig Geld eine bedeutsame Sammlung von *Renis* Werken sein eigen nennen. Inzwischen hat *Mahon* seine Sammlung an verschiedene große Museen gestiftet. In diesen modernen Kathedralen der Legitimation von Kultur mit ihren eigenen Legitimationsritualen hat es verschiedene *Reni*-Ausstellungen gegeben (in Kunstgalerien in Frankfurt, Bologna, London). Eine entsprechende akademische Literatur zu *Reni* und seinem Werk ist ebenfalls erschienen.

schichte – trotz Differenzen im Detail – eine große Gemeinsamkeit voraussetzt und gleichzeitig reproduziert. Die Strategien der Aneignung von symbolischen Gütern (in diesem Fall: Kunstwerken) sind untrennbar von Prozessen gesellschaftlicher Differenzierung, des Sichabsetzens von Anderen. Sie sind von Auseinandersetzungen um Herrschaft und Macht nicht zu trennen.<sup>20</sup> Eine Begegnung mit den ‘großen Meistern’ dient häufig der Vermehrung des persönlichen symbolischen Kapitals, der Bestätigung und dem Ausbau gesellschaftlicher Differenz. Das kulturelle Feld ist wichtig in der Auseinandersetzung um Herrschaft und Macht. Die herrschende bürgerliche Klasse investiert viel Kapital in das kulturelle Feld, um ihr symbolisches Kapital zu vermehren und ihre symbolische Macht auszubauen. Dabei wird sie stillschweigend von ihrem Klassenhabitus in der Entwicklung neuer Strategien in den verschiedensten sozialen Feldern geleitet, um ihre Führungsrolle zu sichern. Dies geschieht gewöhnlich mit dem ‘stillen Konsens’ der ‘Geführten’.<sup>21</sup>

## 5. Bildauswahl und Habitus

Mit dieser Schilderung der gesellschaftlichen Einbettung des Kreuzigungsbildes von *Reni* ist die Absicht verbunden, aufzuzeigen, wie Kultur als soziale Praxis geschaffen und erfahren wird. Zugegeben: Religionslehrer haben selten die Zeit, sich mit den gesellschaftlichen Verflechtungen von unterrichtlichen kulturellen Ressourcen auseinanderzusetzen. Auch wenn dieser Beitrag keine konkreten Empfehlungen für das Handeln im Unterricht enthält, will er dennoch das Bewusstsein der Religionslehrer für den gesellschaftlichen Kontext dieser Ressourcen schärfen.

Damit sind zwei kulturpädagogische und religionspädagogische Fragestellungen verbunden, die hier noch erörtert werden:

(1) Kann ein Werk wie das von *Reni* Lehrern und Schülern eine Möglichkeit bieten, innezuhalten, ihre Sehgewohnheiten zu reflektieren und eventuell zu ändern, damit sie eine Ahnung davon bekommen, dass eine andere Welt als die gegenwärtige ungerechte Welt möglich ist? Kann die Beschäftigung mit einem Bild wie *Renis* Kreuzigung als Kulturressource eine kreative, poetische Kraft bei Lehrern und Schülern entfalten, die imaginative und innovative Anregungen zur Veränderung gesellschaftlicher Macht- und Ohnmachtverhältnisse auf eine gerechte Welt hin freisetzt? Oder wird diese religionspädagogische Zielsetzung eher mit der Kreuzigungsdarstellung von *Matthias Grünewald* bzw. mit dem eindringlichen „Gemälde 1946“ von *Francis Bacon* oder mit der unscheinbaren Kreuzigung von *Joseph Beuys* eingelöst? Diese Bilder haben natürlich auch ihre eigene Wirkungsgeschichte mit der entsprechenden Akkumulation der verschiedenen schon aufgeführten Formen von Kapital. Deswegen müssen die Macht- und Ohnmachtverhältnisse, die mit dem jeweiligen Künstler bzw. Kunstwerk einhergehen, aufgedeckt werden.

Bei der Auswahl von Bildern für die religionspädagogische Arbeit sollten folgende Fragen mit erörtert werden:

<sup>20</sup> Vgl. *Alain Accardo*, Introduction à une sociologie critique. Lire Pierre Bourdieu, Marseille 2006, 182.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., 207f.

- Kann das Bild Schülern helfen, eine Haltung des Protestes, des Widerstandes gegen Inhumanes, wenn auch nur ansatzweise, zu entwickeln?
- Kann das Bild Schülern helfen, im Zeichen des auferstandenen Christus hoffnungsvolle Wege, Möglichkeiten der Überwindung von Unrecht zu sehen?

Hier könnte das Semiotikmodell von *Stuart Hall* religionspädagogisch fruchtbar werden. Ein religionspädagogisch verantworteter Umgang mit Kunst könnte von diesem Modell lernen, dass eine 'oppositionelle' Deutung eines Bildes sinnvoll sein kann, wenn es darum geht, Bilder in ihrer ideologischen Wirkungsgeschichte zu 'entlarven' und andere Möglichkeiten christlich motivierter gesellschaftlicher Praxis aufzuzeigen.

(2) Eine weitere religionspädagogische Fragestellung betrifft den Habitus des Religionslehrers. In der jüngsten Diskussion um eine Reform der Ausbildung von Religionslehrern wird auf diese Kategorie von *Pierre Bourdieu* zurückgegriffen.<sup>22</sup> Die Förderung und der Aufbau eines berufsbezogenen, reflexiven, wissenschaftlichen Habitus an der Universität sollen dem angehenden Religionslehrer helfen, berufsspezifische routinierte Kompetenzen für den Lehreralltag zu entwickeln. Auch wenn in dieser Diskussion gesagt wird, dass der wissenschaftlich-reflexive Habitus den Lehrer befähigen soll, über die eigene Lehrerbiographie und die eigenen Handlungsstrukturen zu reflektieren, wird ein wesentlicher Aspekt des Verhältnisses der Person zu ihrem Habitus außer Acht gelassen: der bleibende Einfluss des primären, klassen- bzw. milieubezogenen Habitus (der berufsbezogene Habitus ist sekundär) auf die Praxis des Lehrers und sein Beitrag zur Reproduktion von gesellschaftlichen Macht- und Ohnmachtverhältnissen. Die Auswahl an Bildern, die ein Lehrer für den Religionsunterricht trifft, wird nicht nur nach didaktisch-ästhetischen Gesichtspunkten getroffen. In ihr spiegelt sich nolens volens auch die gesellschaftliche Differenzierung von oben und unten, von Macht und Ohnmacht, Herrschaft und Widerstand.

Daher sollten Religionslehrer den Niederschlag des klassenbezogenen Habitus in ihrer eigenen Lebensbiographie wie auch in ihrer religionspädagogischen Praxis immer wieder in den Blick rücken.

Der Religionslehrer als 'Kulturarbeiter' ist nicht neutral. Mit Hilfe der Kategorien *Bourdieu*s, vor allem seiner gesellschaftlichen Analysen, und mit den pädagogischen Impulsen, die der Cultural Studies-Ansatz bereit hält, kann er lernen, seine Bildungsarbeit als 'Kulturvermittler' stärker gesellschaftlich zu kontextualisieren. Eine kritische sozio-kulturelle Verortung des Religionsunterrichts kann Schüler dazu anregen, ihre gesellschaftliche Situation unter christlichen Vorzeichen zu thematisieren und nach anderen, eigenen, von christlicher Hoffnung geprägten Lebensfiguren zu suchen.

<sup>22</sup> Vgl. z.B. den Beitrag von *Stefan Heil / Hans-Georg Ziebertz*, Professionstypischer Habitus als Leitkonzept in der Lehrerbildung, in: ders. / *Stefan Heil / Hans Mendl / Werner Simon*, Religionslehrerbildung an der Universität. Profession – Religion – Habitus, Münster 2005, 41-64.