

JOHANNES KIRSCHENMANN

Bilder vom Menschen

Vergleichendes Sehen als kulturelle Verortung

Eine der besonderen Lernchancen des Kunstunterrichts ist es, Kunstwerke als kulturelle Äußerungen in der Geschichte und Gegenwart zu verstehen. Denn mit der Kunst – historischer wie zeitgenössischer – werden Sinnfragen des Menschen zu seinem heutigen Leben gestellt.

Inmitten der bildüberhäufteten 56. Biennale von Venedig wurde abseits all der disparaten Positionen im Palazzo Fortuny die Frage nach den Proportionen menschlichen Daseins gestellt: das *Portrait einer Frau* von Sandro Botticelli (1485) und – daneben etwas größer im Format – *Air* (1962) aus der Serie *Vier Elemente* des belgischen ZERO-Künstlers Jef Verheyen (Abb. 1).

Botticelli präsentiert in pointierter Weise das Selbstverständnis eines zu neuem gesellschaftlichem Selbstbewusstsein gekommenen Menschen in der Renaissance – eine Frau ohne jede Maskerade, wenn auch für sie neben der *Imitatio*, was damals nicht bloße Abbildung, sondern Idealisierung bedeutete, viel *Electio* trat. Das Portrait ist vor allem dem humanistischen Selbstverständnis in einem fundamentalen Wandel der damaligen Gesellschaft gewidmet, das auf Selbstvertrauen, Individualität, Weitblick und Kalkül abhob. Dieses Selbstverständnis etablierte ein zentralperspektivisches Blickregime, das weiter regiert und zugleich über die digitale Bildgenerierung und -verteilung konkurrenziert wird.

Ganz anders der belgische Maler Verheyen, der als ZERO-Künstler am Ende der Spätmoderne mit seiner Leinwand als absoluter Leerstelle erneut die Frage nach Maß und Relation, überhaupt nach Inhalt, Werten und Idealen stellt.

Dass der Platz links neben Botticelli leer ist, ist didaktisch ein Glücksfall. Weil damit das Menschenbild aufgerufen wird, weil die zeitgebundene Funktion des Porträts befragt wird. Beide Bilder prägen nicht nur historisches Bewusstsein aus, sie führen zu ganz existenziellen Fragen des Menschen.

Folgerungen für Didaktik und Unterricht

Die Statements der historischen Kunst werden in didaktischer Perspektive als Reservoir von Kultur gelesen und interpretiert.

Historische Bilddokumente gelten dabei als Fundus von geschichtlicher Populär- und Hochkultur, die es im sozialhistorischen Deuten der Bilder in ihrer Funktion zu bestimmen gilt. Die mimetischen Porträts der historischen Kunst sensibilisieren für die historisch an ihre Zeit gebundenen, dann sich verändernden Funktionen des Porträts in der gesellschaftlichen Kommunikation.

Komplementäre Bilder

Digitalität führt zur Beschleunigung, zum Bild ohne langen Bestand. Muße, Konzentration und Intensität in der Auslegung und Nachdenklichkeit zugunsten von Orientierung und Verortung leiden.

Die komplementäre Bildung zum Thema fokussiert besonders jene Bilder, die als Porträts zu kulturellen und medialen Implikationen Auskunft geben. Dies sind vor allem die Bilder des Menschen aus einer weit umspannenden Geschichte der Kunst, die bis zu den biotechnologischen Fiktionen der Gegenwart etwa eines Ed Atkins (K+U 413/414//2017, S. 10f.) reichen.

Das digitale Bild ist wesentlicher Träger und Motor einer vom Bilderstrom gespeisten Affektökonomie der nur so genannten sozialen Medien. Deshalb zielt die pädagogische Verhandlung des digitalen Bildes auf das Selfie in all seinen Varianten in der sozialen Kommunikation. Hareter/Loffredo (2017) unterbreiten dazu fachdidaktische Vorschläge.

Und wieder führt diese omnipräsente Bildsorte zu den Methoden des vergleichenden Sehens (vgl. K+U 417/418//2017, S. 4ff.). Doch im Rekurs auf die Selfie-Analyse des Kunstwissenschaftlers Wolfgang Ullrich gilt auch hier, dass ein vergleichendes Sehen rasch zu einer Gleichheit aus Versehen (Geimer 2010, S. 50) führen kann: „So nahe Selfies den Emoticons stehen, so weit entfernt sind sie von Selbstporträts aus der Geschichte der Kunst. In ihnen ging es darum, der Nachwelt das eigene Aussehen, den gesellschaftlichen Status oder das künstlerische Selbstverständnis zu überliefern, vielleicht auch darum, eine Entwicklung der Psyche zu dokumentieren, einen Prozess der Selbsterkenntnis zu begleiten oder sich bedeutungsstark in Szene zu setzen, um das Image aufzuladen und den Ruhm zu steigern. In allen Fällen von Selbstporträt aber war bewusst und stellte es eine zentrale Motivation dar, dass das Bild von Dauer ist und damit zu einer Manifestation wird, die den Zeitpunkt, zu dem es entstanden ist,



1 | Ausstellungsfoto aus der Ausstellung *Proportio*, 2015, Venedig, Palazzo Fortuny: Jef Verheyen (1932 – 1984) *Air*, 1962, aus der Serie *Vier Elemente* Sandro Botticelli (1445 – 1510) *Porträt einer Frau*, 1485

© VG Bild-Kunst, Bonn 2018; Foto: Gisela Tenzer

weit übersteigen kann. Sich handwerklich oder ikonografisch Mühe zu geben, gar tage- oder wochenlang an der Ausführung eines Selbstporträts zu arbeiten, wäre sinnlos gewesen, hätte das Bild den Zweck gehabt, in einem kurzen, einmaligen Akt der Kommunikation etwas mitzuteilen. Umgekehrt aber denkt heute niemand, der ein Selfie macht, an die Nachwelt oder die Überwindung von Vergänglichkeit, sondern will spontan, schlagfertig oder gut vernetzt erscheinen. Es geht darum, andere zu überraschen und zu unterhalten sowie einen an sich schon emotional starken Moment durch ein Selfie noch intensiver zu erleben.“ (Ullrich 2015, S. 36 f.)

Porträts aus der Kunst und Selfies bilden eigene, unterschiedliche und gemeinsame, sich überschneidende Signaturen ab. Es geht um kulturell bestimmte Präsentationsformen, um modische Codierungen in den Kompositionen. Das führt beim je zeitgenössischen Betrachten zu gewollten Sinnbildern. Und daran setzen Untersuchungen im Kunstunterricht an: Im Finden der feinen Unterschiede und im Spiegeln der nuancierten Einordnungen der Porträts durch die Schüler werden kulturelle Manifeste sichtbar.

Der „Blick auf den Blick“

Historisches Bewusstsein als eine didaktische Begründung der Unterrichtsinhalte bestimmt und reflektiert erneut in Bezug auf Wolfgang Klafki die Gegenwarts- und Zukunftsfragen von Kindern und Jugendlichen in einer vom digitalen Bild geprägten Gesellschaft.

An die Stelle inhaltsentleerter Kompetenzen tritt wieder ein didaktisches Denken, das die Gegenwart und die zu antizipierende Zukunft als Begründung von Bildung begreift. Es geht um eine

Bildung, die die Schülerinnen und Schüler als Rezipierende und bildnerisch Gestaltende in einer Gesellschaft versteht. Es geht um Bildung, die in der dominanten digitalen Bildkommunikation die Sensitivität gegenüber dem digitalen Dispositiv weckt, die den „Blick auf den Blick“ schult. Damit fragt Bildung auch nach den machtvollen Blickachsen, die in kultureller Tradition und durch die Sehapparate (der Bildaufnahme wie der Bildwiedergabe) formatiert werden und Wahrnehmungsweisen vorbewusst mitbestimmen.

Die Frage nach den Werten

Solch ein didaktisches Setting schließt zugunsten von Sensitivität das Ästhetische mit dem Ethischen zusammen. Das rückt besondere Lernchancen im Umgang mit Kunst in den Vordergrund des Unterrichts. Das meint nicht den spießigen, kunstfeindlichen Gesinnungstest, sondern ruft die Frage nach den Werten auf. Denn mit der Kunst werden Sinnfragen des Menschen zu seinem heutigen Leben gestellt. Und diese Kunstwerke als kulturelle Äußerungen in der Geschichte und Gegenwart müssen für die Wertediskussion sichtbar bleiben, gerade in ihrer heutigen Fragwürdigkeit.

In einer kunstpädagogischen Erörterung, etwa um – Diskussionen provozierende – abgehängte Bilder wie *Hylas und die Nymphen* von John Williams Waterhouse, die die Manchester Art Gallery Ende Januar 2018 entfernt und nach einer Woche wieder gehängt hatte, geht es um Erkenntnis des Wandels von Perspektiven, Werten und Machtinteressen.

Ein vergleichendes Sehen als didaktische Maxime widerspricht der Behauptung, nur die heutige Sicht auf die Kunst und auf die Welt sei die angemessene und prüft auch die postmoderne In-

vasion mit ihren Begriffs- und Sprachverboten. Reflexive Bildung befragt jeden sich aufbäumenden Anspruch nach Diskursivität nach einer differenzierten Begründung im soziokulturellen, zeitgebundenen Zusammenhang. Das tangiert dann auch eine Befragung jeder kuratorischen Entscheidung: Was bleibt im Depot, was wird in welchem Zusammenhang gezeigt?

Grenzen der Autonomie

Die notwendige Frage nach den Gegenwarts- und Zukunftsbedingungen des Menschen verlangt zugleich nach einer Bildung angesichts eines ökologischen Desasters in Folge einer Ökonomie, die gerne das Lied von der Autonomie als radikale Selbstverwirklichung und Selbstoptimierung singt.

Am Abgrund dieser Katastrophe (Probst 2017), auch in Folge einer radikal verstandenen Autonomie und ihres grandiosen Freiheitsversprechens, hebt Bildung notwendigerweise ab auf die vielschichtigen Zusammenhänge zwischen Ästhetik und Ethik. Normen und Brüche werden im Porträt besonders sichtbar!

Auch mit der Kunst geht seit Langem die Rede von der Autonomie des Subjektes einher. Künstlerische Freiheit ist essenziell für eine demokratische Gesellschaft. Doch der Autonomie gilt es aus kunstpädagogischer Sicht die Verantwortung für das Soziale, die Gemeinschaft und Gesellschaft voranzustellen. Ein Apriori der Kunst im Kunstunterricht ist zumindest auf einem Auge blind. Die erste Frage muss lauten: Was ist mein Bildungsbegriff und nicht: Was macht die Kunst?

Auf der anderen Seite des Schönen

Ästhetische Bildung schärft das Bewusstsein für das Schöne als das Gegenteil einer brüchigen Welt und sie schärft die sinnliche Wahrnehmung als eine menschliche Fähigkeit komplementär zu einer inzwischen dominant digital basierten Weltwahrnehmung. Deshalb übt Kunstunterricht jenseits einer oft nur funktionalen Bildanalyse eine geradezu romantische Sensitivität. Eine Sensitivität, die die digitalen Bildwelten kaum hergeben. In diesem Kunstunterricht rückt das Ungewohnte und eine entlegene Schönheit als Ambivalenz zwischen Faszination und Erschrecken ob des Verlustes und als Kehrseite ihrer impliziten Brüchigkeit in den Vordergrund der Betrachtung und Reflexion.

Muten wir den Schülerinnen und Schülern zu, im Rätselhaften das letztlich Schöne abseits des Modischen zu suchen oder diesen Zusammenhang wenigstens zu bedenken. Das bevorzugt eine „Kunst, die Magie ist und befreit von der Lüge, Wahrheit zu sein“ (Adorno). Solch ein Kunstunterricht rückt dem Glatten und Gefälligen in Warenästhetik und Politik, der Like-it-Affirmation des gesellschaftlichen Bewusstseins infolge der sozialen Medien das Widerspenstige und den Widerspruch an die Seite und geht dem Zerkratzten der schönen Oberflächen nach.

Abstände, nicht Unterschiede

Neue Herausforderungen durch Interkulturalität kommen verstärkt auf den Kunstunterricht zu. Es gilt, fremde Kulturen über ihren und in ihrem Bildgebrauch kennenzulernen. Das fordert

Wissen – ein Wissen, das auch Schüler aus fremden Kulturen einbringen können. So ein Unterricht ist hoch politisch! Die landläufige Vorstellung zur kulturellen Identität (und „Heimat“) wurzelt in der arretierten Dichotomie: hier die eigene Kultur, dort die fremde, hier „unsere“ Lebensweise – dort die fremde, als wäre Kultur ein statisches Konstrukt und nicht inzwischen auch eine algorithmische Kultur der sich medial verstärkten Trends.

Im politischen und damit leider oft populistischen Mainstream wird die fremde Kultur selten als Bereicherung, häufig als abzuwehrende Zumutung propagiert. Jenseits solch schwarz-weißer Schablonen schlägt der französische Philosoph François Jullien vor, nicht mehr in Unterschieden zu denken, sondern in Abständen (2017) – das korrespondiert mit mit einem aktualisierten Differenzbegriff in der Kunstpädagogik (Ermejan 2017). Und, so Jullien, in einem zweiten Schritt, nicht mehr von kultureller Identität, sondern von kulturellen Ressourcen zu sprechen.

Zwischen den kulturellen Ressourcen bestehen Abstände, keine kategorischen Unterschiede. Diese Ressourcen umfassen etwa Sprache, Kunst, Literatur und Alltagsbräuche, aber auch Denklinien in Religion und Philosophie. An die Stelle der kulturellen Unterschiede treten bei Jullien die Abstände, also die Zwischenräume zwischen Kulturen. Diese Gleichzeitigkeit, auch in einem neu akzentuierten „vergleichenden Sehen“ erhalte, so Jullien, die produktive Spannung der Kulturen zueinander aufrecht und bringe das Gemeinsame zwischen ihnen zum Vorschein. In seinem Plädoyer für ein „regulatives Universelles“ spricht sich Jullien für ein rebellisches Denken aus, das über die Differenz auf Fehlendes in der vertrauten Kultur verweist und so unaufhörlich den angestammten Horizont erweitert und sich der Herausforderung stellt, Abstände zu identifizieren und immer weiter zu suchen.

Die beiden Porträts im Palazzo Fortuny stiften an, den historischen Abstand als eine intrakulturelle Spannung aus einer Entwicklung über Jahrhunderte zu verstehen und Kunst als Teil einer ausgreifenden, immer auch sozialhistorisch zu verstehenden Kulturgeschichte Kulturgeschichte – der Abstände im Vergleich – zu begreifen.

Noch mehr verweisen sie auf die vielen Fragen an die vielen Bilder vom Menschen in heutigen Kulturen, die in der fortwährenden Verwebung eines global generierten Bildes jede Leerstelle mehrfach besetzen. Zugleich fordern sie auf, die Bedingungen des Schauens im Bild und auf das Bild auch kunstpädagogisch zum Gegenstand reflexiven Lernens zu machen.

Literatur

- Ermejan, Inga: Transkulturelle Kunstvermittlung. Zum Bildungsgehalt ästhetischer künstlerischer Praxen. Bielefeld 2016.
- Geimer, Peter: Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleich. In: Bader, Lena/Gaier, Martin/Wolf, Falk (Hg.): Vergleichendes Sehen. München 2010, S. 45 ff.
- Hareter, Florian/Loffredo, Anna Maria: Me, my selfie & I: Jugendliche Identitätskrisen auf Instagram – Eine kunstpädagogische Erörterung. In: Impulse. Kunstdidaktik, Nr. 22./2017, S. 17 ff.
- Jullien, François: Es gibt keine kulturelle Identität – Wir verteidigen die Ressourcen einer Kultur. Berlin 2017.
- Probst, Maximilian: Umdenken oder untergehen! In: DIE ZEIT Nr. 44/2017. <http://www.zeit.de/2017/44/bildung-bildungsbegriff-aufgabe-vision>
- Ullrich, Wolfgang: Selfie als Weltsprache. In: Ich bin hier. Von Rembrandt zum Selfie. AK* Köln 2015, S. 34 ff.
- *AK = Ausstellungskatalog

