

Transparente Transzendenz. Das Gemälde „Moses vor dem brennenden Dornbusch“ (1956/57) von Ernst Fuchs und sein alttestamentlicher Referenztext

von
Thomas Meurer

In Arnold Schönbergs zwischen 1928 und 1932 zunächst als Oratorium geplanter, dann als Oper ausgeführter, nach Schönbergs Emigration in die USA aber fragmentarisch gebliebener Komposition „Moses und Aron“ (Kammersymphonie Nr.2, Op. 38) sagt Moses in der Auseinandersetzung mit Aron in der zweiten Szene: „Kein Bild kann dir ein Bild geben vom Unvorstellbaren.“¹ Vorausgegangen ist in der ersten Szene die Berufung des Moses durch eine aus sechs Solostimmen gebildete Stimme aus dem Dornbusch; in der Auseinandersetzung zwischen Moses und Aron geht es nun um die Frage, ob und wie der Inhalt dieser Offenbarung in Form gebracht, dem Volk Israel also gewissermaßen medial vermittelt werden soll. Während Aron eher den pastoralen Pragmatiker, sozusagen den „Realo“ darstellt, insistiert Moses als prophetisch-revolutionärer „Fundü“ auf der Undarstellbarkeit Gottes, die sich aus dem Inhalt der an ihn ergangenen Offenbarung ergibt: „Unvorstellbar, weil unsichtbar; weil unüberblickbar; weil unendlich; weil ewig; weil allgegenwärtig; weil allmächtig.“ Das von Schönberg als ein „Aneinandervorbeireden“ konzipierte Streitgespräch, in dem Moses dadurch gekennzeichnet ist, das er – anders als Aron – spricht, damit also gewissermaßen innerhalb der Oper „stumm“ ist, thematisiert ein ästhetisches Problem, das zugleich ein massiv theologisches Problem ist. Im Grunde geht es um die Diskussion der seit dem 1967 erschienenen Buch „The Medium is the Message. An Inventory of Effects“² von Herbert Marshall McLuhan zur zentralen These avancierten Idee, dass das Medium die Botschaft sei. Während Moses in Schönbergs Oper auf der Identität von Medium und Botschaft beharrt, scheint Aron stärker die „Verstehbarkeit“ der Botschaft, ihre mediale Wirkung auf ein breites Publikum im Blick zu haben. „Kannst Du lieben, was Du dir nicht vorstellen darfst?“ Ist das Medium also doch nicht die Botschaft sondern gleichsam nur ihre Verpackung, ihr Anreiz? Und wann geschieht so etwas wie „ästhetisches Verstehen“: wenn ich den Netto-Betrag eines Kunstwerks ermittelt habe oder wenn ich ihn sozusagen brutto in Blick nehme? Setzt ästhetisches Verstehen also allererst ein „Zubereiten“ voraus, muss der Inhalt in Form gebracht werden, damit Aneignung möglich wird? Oder ist das Besondere des ästhetischen Verstehens gerade die Unmittelbarkeit, der Augenblick der Evidenz, der keiner Vermittlung mehr bedarf?

Walter Benjamin hat in seinem epochalen und vielzitierten Beitrag „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“³ von der „Aura“ eines Kunstwerks gesprochen, die im Zeitalter seiner Vervielfältigung und seiner Herauslösung aus dem Ursprungszusammenhang gefährdet sei.⁴ Von einer „Entschälung des Gegens-

¹ Alle Textzitate aus „Moses und Aron“ folgen dem Beiheft zur Einspielung der Oper unter Pierre Boulez bei Sony Classical (SM2K 48456) aus dem Jahre 1993.

² McLuhan 2001.

³ Vgl. BENJAMIN 1977, 136-169.

⁴ Vgl. ebd., 141f.

tandes aus seiner Hülle“⁵ spricht Benjamin, wenn es um die Zertrümmerung der „Aura“ geht. Den Begriff „Aura“ exemplifiziert Benjamin so: „An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmend.“⁶ Die „Aura“ eines Kunstwerks hat für Benjamin also mit dessen Einzigartigkeit und damit mit dessen Eingebettetsein in einen Traditionszusammenhang zu tun. Die ursprünglichste Einbettung des Kunstwerks in einen Traditionszusammenhang fand für Benjamin im Kult statt: „Die ältesten Kunstwerke sind, wie wir wissen, im Dienst eines Rituals entstanden, zuerst eines magischen, dann eines religiösen“⁷, schreibt er. Indem im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit eines Kunstwerks aber nun Einmaligkeit und Dauer gleichsam in Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit verwandelt werden, emanzipiert sich dieses „zum ersten Mal in der Weltgeschichte von seinem parasitären Dasein am Ritual“⁸, wie Benjamin ausführt. An die Stelle des Kultwerts eines Kunstwerks in der Urzeit, in der das Kunstwerk also Instrument der Magie war, tritt im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit der Ausstellungswert, der das Kunstwerk zu einem „Gebilde mit ganz neuen Funktionen“ werden lässt.⁹ Es scheint mir nicht völlig abwegig zu sein, die hier von Walter Benjamin skizzierte Entwicklung der ästhetischen Funktion eines Kunstwerks in Schönbergs „Moses und Aron“ repräsentiert zu finden. Während Schönbergs Moses der Vertreter der Einmaligkeit und Einbettung der göttlichen Selbstoffenbarung in einen unwiederholbaren Vorgang ist, ist Aron Vertreter der Vorstellung einer Reproduzierbarkeit dieses Inhalts und damit seiner Massenwirksamkeit. Im Streit zwischen Moses und Aron treten im Grunde also Kultwert und Ausstellungswert gegeneinander an. Und was Schönbergs Moses dabei ganz offensichtlich befürchtet, ist die Zerstörung der Aura dieses ihm erschienenen „Kunstwerkes“ göttlicher Selbstmitteilung. „Reinige dein Denken, lös es von Wertlosem, weihe es Wahrem!“, fordert er Aron auf und klagt damit zugleich die Denkkonsequenz ein, dass Gott nur als absoluter Gedanke, als unvorstellbare Abstraktion, damit also ungegenständlich und bildlos vorstellbar sei.

I.

Dass der Diskurs über Inhalt und Form, Präsenz und Repräsentanz sich an der alttestamentlichen Szene von der Berufung des Moses oder der Offenbarung des Gottesnamens in Ex 3 entzündet, liegt auf der Hand, da der alttestamentliche Referenztext selber die Frage der angemessenen Vermittelbarkeit der ästhetischen Erfahrung anspricht. In Ex 3,13 spekuliert Moses im Gespräch mit Gott darüber, was denn wäre, wenn er zu den Israeliten käme und sage, dass der Gott ihrer Väter ihn gesandt habe, und diese ihn daraufhin nach dem Namen dieses Gottes fragen würden. Die Erfahrung auf einen Begriff bringen zu können bedeutet, sie mitteilen und andere daran teilhaben lassen zu können; erst die Rekonstruktion des Vollzugs ermöglicht den Nachvollzug. Doch Gott enttäuscht in der Erzählfiktion von Ex 3,14 dieses Anliegen des Moses, indem er zwar einen Namen anbietet, in diesem Namen aber umso deutlicher zum Ausdruck bringt, dass er nicht auf den Begriff zu bringen ist. Wie nach

⁵ Ebd., 143.

⁶ Ebd., 142.

⁷ Ebd., 143.

⁸ Ebd., 144.

⁹ Vgl. ebd., 147.

Emanuel Lévinas das Sagen dem Gesagten stets ins Wort fällt,¹⁰ das Nichtgezeigte mithin immer größer ist als das Gezeigte, so erhebt auch die Selbstbezeichnung, die der biblische Autor in Ex 3,14 Gott in den Mund legt, Anspruch darauf, dass über Gott schon alles gesagt wäre, wenn man ihn benennen könnte. Der hebräische Relativsatz *äh^ejäh^a scher äh^ejäh* – oft übersetzt mit „Ich werde sein, der ich sein werde“ (Zürcher) oder mit „Ich bin der ‚Ich-bin-da‘“ (Einheitsübersetzung) oder gar mit „Ich will sein, der ich sein will“ (Interlinearübersetzung nach R.M. Steurer) – deutet ja an, dass die Erscheinungsform Gottes je neu und von daher nicht festlegbar ist.

Vor diesem Hintergrund ließe sich fast schon von einer Provokation sprechen, wenn der 1930 in Wien geborene Maler Ernst Fuchs mit 26 Jahren den literarischen Augenblick der Berufung des Moses mit Öltempera auf einem 18,5 x 23,2 cm großen Holzuntergrund darzustellen versucht.¹¹ Dabei ist die Szene verglichen mit früheren Bildern von Ernst Fuchs geradezu ausgeprägt ikonenhaft und von beinahe orthodoxem Charakter. Bereits mit 13 Jahren hatte Fuchs Unterricht in Bildhauerei und Malerei bekommen, bis er sich mit 15 Jahren an der Akademie der bildenden Künste in Wien einschrieb. Mit 18 Jahren begründete Fuchs zusammen mit Wolfgang Hutter, Arik Brauer, Rudolf Hausner und Anton Lehmden die „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“, als deren Hauptvertreter er nach wie vor gilt. Wie Arik Brauer schöpfte auch der mit zwölf Jahren zum Katholizismus konvertierte Fuchs aus der jüdischen Tradition, den Erzählungen der Bibel und aus der jahrhundertealten christlichen Ikonographie. Besetzt Fuchs seine frühen Bilder mit überaus sinnlichen, in ihrem Gebaren exhibitionistischen und teilweise pompös ausgestatteten Figuren, so werden seine Bilder nach einem USA-Aufenthalt im Jahre 1955 zurückhaltender und introvertierter, während Fuchs sich zugleich auf die Suche nach dem verlorenen Stil macht, den er in untergegangenen Kulturen, wie etwa der hethitischen, assyrischen und babylonischen aber auch in der Kunst der Manieristen und des Jugendstils findet.¹²

Ernst Fuchs hat, wie Wieland Schmied einmal interpretierend behauptet hat, gar nicht die Absicht, neue Themen zu erfinden, vielmehr gehe es ihm darum, „das einmal erschienene überlieferte Bild des Heiligen [möglichst getreu] wiederzugeben, damit das Urbild aufs neue sichtbar werde.“¹³ Gerade das zuletzt begegnende Stichwort „Urbild“ ist für Ernst Fuchs programmatisch. In seiner altmeisterlichen Technik versucht er, Bilder zu erfinden, die im Sinne C.G. Jungs archetypischen Charakter haben. Wie Jung geht auch Fuchs davon aus, dass es so etwas wie einen kollektiven Bezug zu diesem archetypischen Bildrepertoire gibt.¹⁴ Von daher überrascht es nicht, dass die Bilder von Ernst Fuchs mit Königen und Königinnen, Einhörnern, Jungfrauen, Drachen, Schlangen, Rosen, Eiern, etc. besetzt sind, dabei nicht selten in einer gnostischen Weltsicht so arrangiert, dass es um den Kampf zwischen Licht und Dunkel, Gut und Böse geht. Ernst Fuchs äußert sich selber dahingehend, dass es ihm im ersten Jahrzehnt seines Schaffens um den „obskuren Raum unerforschter Psyche“ gegangen sei, um den „Abgrund des Unbegreiflichen“¹⁵. Letzterer sei ein einerseits gefürchteter, andererseits ersehnter Zielpunkt. Es macht den Wiener Phantastischen

¹⁰ Zit. (dort allerdings ohne Herkunftshinweis) nach ZILLEBEN 2008, 33.

¹¹ Das Gemälde ist heute in der Sammlung des Schlosses Belvedere unter der Nummer LG 722 inventarisiert.

¹² Vgl. dazu BOECKL 2008, 21f.

¹³ SCHMIED 1964, 41.

¹⁴ Vgl. BOECKL 2008, 21.

¹⁵ Zit. nach HAIDER 2003, 194.

Realismus, dessen Mitbegründer Ernst Fuchs war, ganz entscheidend aus, dass die in dieser Epoche entstehenden Bilder nicht Trugbilder, Scheinbilder oder Gespensterdarstellungen sein wollen. Der Phantastische Realismus der Wiener ist, wie dies Johann Muschik in der Zeitschrift „Neues Österreich“ vom 11.12.1959 anmerkte, anders: „Er ist ‚logisch‘. Es geht ihm um große Anliegen: Natur und Menschenwelt, Probleme der Zivilisation, der Seele. – Krieg, Katastrophen finden in seiner Darstellung Platz, aber auch Liebe, Glück und Idyll.“¹⁶ Die Wiener Phantastischen Realisten hätten zwar den Realismus des Details und die assoziativen Techniken des Surrealismus übernommen, diese aber genutzt, um dem Spiel ihrer Einbildungskraft freieren Lauf zu lassen, mithin ihre eigenen Phantasien zu entwickeln. In phantastischer Szene würden die dieser Richtung angehörenden Künstler sehr reale Dinge darstellen. Es fehle aber – anders als im klassisch-orthodoxen Surrealismus – das Absurde, die Vorliebe für das Paranoische, für Trance und Halluzination. Die Malerei des Phantastischen Realismus sei, so Johann Muschik, „erzählerisch, psychologisch“¹⁷.

II.

„Ein Bild fängt in uns an, bevor wir anfangen, es uns zu vergegenwärtigen. Das undarstellbare Bildereignis bestimmt das Sehen.“ – So hat der evangelische Religionspädagoge Dietrich Zilleßen unlängst in einem Beitrag zur Performativen Religionspädagogik das zu beschreiben versucht, was geschieht, wenn Bild und Betrachter aufeinander treffen. Vor der Vergegenwärtigung, der Rekonstruktion des Bildes beginnt ein Bild schon in uns Gestalt anzunehmen. Jean-Luc Nancy geht noch einen Schritt weiter: „Das Bild ist [...] eine Evidenz. Es ist die Evidenz des Distinkten, seine Unterscheidung selbst. Bild gibt es nur, insofern es diese Evidenz gibt: ansonsten liegt eine Verzierung oder eine Illustration vor, d.h. eine unterstützte Bedeutung. Das Bild hingegen muss an die unsichtbare Präsenz des Distinkten rühren, an die Unterscheidung ihrer Präsenz.“¹⁸ Dabei ist das Distinkte immer unsichtbar, weil es eben nicht zum Reich der Gegenstände, der Kräfte und Affekte gehört. Jean-Luc Nancy bringt es auf die beinahe theologisch anmutende Formel: „Das Bild ist die Evidenz des Unsichtbaren“¹⁹ Damit ist keine Wissenschaft gemeint, keine analytische oder interpretierende Kompetenz, sondern das Wissen um ein Ganzes als Ganzes. „Schlagartig – und darin liegt seine Schlagfertigkeit – liefert das Bild ein Sinn – oder Wahrheitsganzes“²⁰, so Nancy. Insofern wohnt dem Bild immer etwas Monströses inne: „es ist außerhalb der gewöhnlichen Präsenz, weil es dessen Darbietung ist, dessen Offenbarung, nicht als Schein sondern als Erscheinen, als ein Ins-Licht-Bringen und Hervorheben.“²¹ Das Bild bildet also nicht bloß ab, am Grund der Bilder wartet Jean-Luc Nancy zufolge vielmehr eine schöpferische Kraft: „Das Bild“, sagt er, „ist die wundersame Zeichen-Kraft einer unwahrscheinlichen, aus einer nichtkonstruierbaren Unruhe hervorgegangenen Präsenz. Diese Zeichen-Kraft gehört der Einheit an, ohne die es kein Ding, keine Präsenz, kein Subjekt gäbe.“²²

¹⁶ Zit. nach GRATZER 2008, 205.

¹⁷ Ebd., 202f.

¹⁸ NANCY 2006, 26.

¹⁹ Ebd., 26.

²⁰ Ebd., 26f.

²¹ Ebd., 42.

²² Ebd., 44.

Nancys Überlegungen klingen nicht nur metaphysisch, sie haben ohne Zweifel auch das Anliegen, am Grunde der Bilder eine transzendente Kraft zu markieren, die erscheint und schlagartig einen Sinn oder ein Wahrheitsganzes hervorhebt; in der Sprache der Theologie formuliert: eine Kraft, die etwas – und dadurch, damit und darin auch sich selbst – offenbart. Vor diesem Hintergrund gewinnt das Bild „Moses vor dem brennenden Dornbusch“ von Ernst Fuchs umso mehr an Bedeutsamkeit und Besonderheit, da es ja um das „Ins-Licht-Bringen“, um das Erscheinen einer Erscheinungsszene geht – etwas, das Fuchs ja ganz dezidiert anzielt, wenn er seine Absicht dahingehend erklärt, das überlieferte Bild so „wiederzugeben“, dass das „Urbild aufs neue sichtbar werde“²³ Es geht also um das Offenbarwerden des Offenbarwerdens im Gemälde von Ernst Fuchs; und zwar nicht im Sinne einer unterstützenden Bedeutung zu Ex 3, also im Sinne seiner Verzierung oder Illustration, sondern im Sinne einer Evidenz des Unsichtbaren. Wie aber ist das Erscheinen des Unsichtbaren, für die der biblische Referenztext in Ex 3 selber die Metapher des brennenden Dornbusches wählt, der brennt aber eben doch nicht verbrennt (Ex 3,2), so zum Erscheinen zu bringen, zu „monstrieren“, um es mit Jean-Luc Nancy zu sagen, ohne bloß zu illustrieren? Vor diesem Problem wird Ernst Fuchs bei der Konstruktion seines Bildes gestanden haben. Der Betrachter indes steht vor dem Problem, der „Schlagartigkeit“ und „Schlagfertigkeit“ des Bildes gegenüberzustehen und mit der Evidenz des Sinnganzes irgendwie zurande kommen zu müssen – wie Moses vor dem brennenden Dornbusch. Wie aber kann ihm das gelingen?

Martin Seel hat in seinem Buch „Ästhetik des Erscheinens“ die Erscheinung eines Gegenstands definiert als „das, was an ihm in feststellender Wahrnehmung erkannt werden kann.“²⁴ Der Terminus „Erscheinung“ ist dabei für ihn der „Inbegriff für die offene Vielheit von Eigenschaften, die an einem Gegenstand in begrifflicher Wahrnehmung“ gegeneinander abgehoben werden können.²⁵ Diese Vielheit unterschiedlicher Eigenschaften nennt Seel „sinnliche Verfassung“. So unterschiedlich wie die Eigenschaften, so unterschiedlich gestalten sich die Auffassungsformen. Die sinnliche Verfassung eines Gegenstandes kann in Aspekten erkannt und festgehalten werden, meint Seel, sie kann ebenso in verweilender Wahrnehmung vergegenwärtigt werden. „Beide Auffassungsweisen“, sagt Seel, „sind Modi der Begegnung mit der Erscheinung.“²⁶ Im Folgenden wählt Seel eine m.E. sehr unglückliche Differenzierung, indem er darlegt, dass diese beiden Modi der Begegnung mit der Erscheinung darauf abzielen würden, dass „die Erscheinung eines Gegenstands [...] entweder in ihrem Sosein oder in ihrem Erscheinen aufgefasst werden [kann].“²⁷ Was äußerst ontologisch klingt, meint aber, wie an einem Beispiel, das Seel im weiteren Verlauf liefert, nur, dass es „eine Differenz im Gehalt der jeweiligen Wahrnehmung“ gibt: „Während der eine Betrachter das und das und das sieht und als das und das und das festhält, sieht der andere, der ebenfalls das und das und das sieht, wie sich das und das und das in der Zeit seines Gesehenwerdens zueinander verhält.“²⁸ Ein Ball – so Seel – kann ästhetisch angeschaut werden, er kann aber ebenso kriminaltechnisch untersucht oder auch mit Füßen traktiert werden. Immer behält der Ball seine sinnliche Verfassung. „Durch die Aufmerksamkeit für das Erscheinen eines Sinnes-

²³ Vgl. Anm. 13.

²⁴ SEEL 2003, 82.

²⁵ Ebd., 82.

²⁶ Ebd., 82.

²⁷ Ebd., 82.

²⁸ Ebd., 84.

objekts kommt nichts hinzu, was nicht schon da wäre“, sagt Seel, „Aber durch sie zeigt sich etwas an ihrem Gegenstand, das nur Vermöge dieser Art der Aufmerksamkeit zugänglich wird.“²⁹

Mit Blick auf das Bild „Moses vor dem brennenden Dornbusch“ von Ernst Fuchs bleibt damit immer noch die Frage nach der „Technik“ oder der „Kunst“ der Wahrnehmung offen. Wie ist der Evidenz des Sinnganzen zu begegnen?

III.

Im religionspädagogischen Kontext ist die von Günter Lange vorgelegte Schrittfolge der Bildbetrachtung eine inzwischen nahezu klassisch gewordene Methode. In seinem Beitrag „Umgang mit Kunst“ in dem von Gottfried Adam und Rainer Lachmann besorgten Kompendium für den Religionsunterricht empfiehlt Lange zunächst (1) eine Phase der spontanen Wahrnehmung, die ohne Schaufauftrag und ohne Zensur verläuft. Sodann schließt sich (2) eine Analyse der Formensprache an, die den Aufbau des Bildes, Farbe und Formen – Martin Seel würde sagen: die sinnliche Verfassung – wahrnimmt. Ein weiterer Schritt besteht dann (3) in einer Innenkonzentration, bei der es um die Gefühle und Assoziationen geht, die das Bild auslöst. Alsdann leistet ein weiterer Schritt (4) die Analyse des Bildgehalts, in der das Thema des Bildes erkannt und benannt sowie der Traditionszusammenhang – mit Walter Benjamin gesprochen also die „Aura“ – des Kunstwerks eröffnet werden soll. Abschließend geht es darum (5) eine Identifizierung mit dem Bild zu ermöglichen, sich selbst im Bild wiederzufinden oder auch sich von ihm zu distanzieren.³⁰ Langes Methode ist eine ohne Zweifel in Unterrichtszusammenhängen ebenso erprobte wie anwendbare Didaktik, die zudem in einer heute mehr denn je erforderlichen Verzögerung der Wahrnehmung schult. Unabweisbar ist jedoch auch, dass Langes Methode unter hermeneutischen Gesichtspunkten einer neueren Ästhetik der Bildbetrachtung nicht gerecht wird. Zu sehr betrachtet diese Methode Bilder als Illustrationen, zu wenig trägt sie dem Monströsen des Bildes, der Schlagartigkeit des Erkennens und der Schlagfertigkeit der Erscheinung Rechnung. Und dennoch wird gerade an dieser Stelle eine grundsätzliche Problematik deutlich, denn wenn das ästhetische Erscheinen eines Gegenstandes, wie Martin Seel definiert, „das Spiel seiner Erscheinungen“³¹ ist, das in seiner ganzen Fülle wahrgenommen sein will, wo fange ich dann als Betrachter mit meiner Wahrnehmung an, ohne dabei das „Zueinander“ der Wahrnehmungsaspekte unweigerlich aus dem Auge zu verlieren? Richte ich im Bild von Ernst Fuchs den Blick auf den Knieenden, die Hände in einer großen Kinesphäre³², wie um einen Vorhang beiseitezuschieben, ausgestreckten Moses, dann tritt die eigentümlich transparente Lichtgestalt am linken Bildrand eher in den Hintergrund meiner Wahrnehmung. Mehr noch: gerade dadurch, dass Fuchs scheinbar verschiedene transparente Folien über das Geschehen zu legen scheint, tritt wie bei einem Hologramm mal diese mal jene Ebene in den Vordergrund. Das Zueinander der einzelnen Elemente der For-

²⁹ Ebd., 85.

³⁰ Vgl. ausführlich LANGE 2002; zur Thematik außerdem: RITTER / ALBRECHT 2006.

³¹ SEEL 2003, 70.

³² Zum Begriff näherhin: LABAN⁵2001: „Wo immer auch der Körper sich bewegt oder steht, ist er von Raum umgeben. Um den Körper herum befindet sich die ‚Kinesphäre‘, die Bewegungskugel, deren Umkreis man mit normal ausgestreckten Gliedmaßen ohne Veränderung des Standortes – also des Ortes, auf dem das Körpergewicht ruht – erreichen kann. Die gedachte Innenwand dieses Bewegungsraums kann mit Händen und Füßen berührt werden, und alle ihre Punkte sind erreichbar.“

mensprache, die in Günter Langes zweitem Schritt der Bildbetrachtung thematisiert werden soll, wird in diesen Bildern des Phantastischen Realismus wie auch des Surrealismus gerade dadurch schwer benennbar, dass in den einzelnen Ebenen Elemente kombiniert werden, die sich eben nicht unter einem gemeinsamen Thema subsumieren lassen, wie Lange dies im vierten Schritt erreichen will. Gerade im Blick auf das Bild „Moses vor dem brennenden Dornbusch“ ist zu fragen, ob der dem Bild beigegebene Titel nicht den Blick des Betrachters völlig einfärbt und ihn auf eine Illustration vorbereitet, die sichtbar macht, was unsichtbar war und nur in der literarischen Fiktion von Ex 3 aufgehoben ist. Wie kommt ein Betrachter aus diesem Zwiespalt heraus? Kommt er überhaupt heraus?

Lambert Wiesing hat in seinen Studien zur Philosophie des Bildes zwischen „Bildträger“ und „Bildobjekt“ unterschieden.³³ Als Bildträger ließen sich im hier bisher behandelten Beispiel von Ernst Fuchs Holz und Temperafarben identifizieren; das Bildobjekt wäre – Lambert Wiesing folgend – die artifizielle Konstruktion eines Inhalts, hier eben des Augenblicks, in dem Moses sich vor dem brennenden Dornbusch findet. Wiesing differenziert weiter, indem er jeweils für Bildträger wie Bildobjekt zwei Exemplifikationen annimmt: eine buchstäbliche und eine metaphorische Exemplifikation. Es wäre jetzt spannend, diese insgesamt vier Exemplifikationen an dem Bild von Ernst Fuchs zu überprüfen, was aber den Rahmen dieses Beitrags sprengen würde. Nur auf zwei Exemplifikationen möchte ich eingehen. Erstens – Das Bildobjekt „Moses vor dem brennenden Dornbusch“ im Sinne einer buchstäblichen Exemplifikation verwendet, bedeutet, dass hier auf Eigenschaften Bezug genommen wird, die dem Objekt selber inhärent sind: Unsichtbares wird sichtbar, die Transzendenz wird transparent, Sinnzusammenhänge offenbaren sich in der Evidenz des Augenblicks. Das gezeigte Objekt ist „monströs“, weil es zeigt, was buchstäblich sein Inhalt ist: Präsenz! Präsenz der Transzendenz, Präsenz der Geschichte, Präsenz der Glaubenstradition. Zweitens – Das Bild „Moses vor dem brennenden Dornbusch“ im Sinne einer metaphorischen Exemplifikation verwendet, bedeutet, dass dieses Bild von Ernst Fuchs genutzt werden kann, um zu exemplifizieren, was ein Erleben von Evidenz ist, wie Präsenz und der Augenblick des Präsentwerdens aussehen. Die transparenten und damit ja den Augenblick des Bildes gleichsam transzendierenden Elemente des Bildes bringen den Augenblick des Gewährwerdens ebenso ins Bild wie die präsente, Raum öffnende große Kinesphäre des Moses.

Ausgehend von dieser von Lambert Wiesing vorgelegten Anregung möchte ich vorschlagen, das Bild „Moses vor dem brennenden Dornbusch“ als ein Bildobjekt zu verstehen, das sich von seinem Referenztext Ex 3 emanzipiert hat. Fuchs nutzt das überlieferte biblische Motiv, das Bildobjekt, das er mit Hilfe dieses Objekts jedoch konstruiert, thematisiert die Schlagartigkeit und Schlagfertigkeit der Erscheinung der Präsenz, die Zeichen-Kraft, die im Augenblick der Präsenz Sinnzusammenhänge evident werden lässt. So betrachtet findet sich der Betrachter der sich im Bildobjekt von Ernst Fuchs preisgebenden Erscheinung ebenso gegenüber, wie Moses sich vor dem brennenden Dornbusch gegenüberfindet. Die Offenbarung vollzieht sich im Augenblick der Betrachtung. Martin Seel spricht vom „ästhetischen Verweilen“, das etwas in seiner ganzen Fülle sein lässt.³⁴ Zugleich verändert ein solches ästhetisches Verweilen den Betrachter, denn „die Begegnung mit dem Ästhetischen ist neben bestimmten Arten religiöser und metaphysischer Erfahrung der ‚ingressivste‘ Aufruf zur

³³ WIESING 2005, 73: „Gemeint ist, dass ein Bild sowohl eine reale Präsenz als Bildträger als auch eine artifizielle Präsenz als Bildobjekt besitzt.“

³⁴ Vgl. SEEL 2003, 85.

Wandlung, zu dem menschliche Erfahrung fähig ist³⁵, wie George Steiner formuliert hat.³⁶

Der Ausstellungswert sei es – so Walter Benjamin – der das technisch reproduzierbare Kunstwerk zu einem Gebilde mit ganz neuen Funktionen mache. Tatsächlich macht allein die Begegnung mit dem auf einer Postkarte oder in einem Katalog reproduzierten Bild „Moses vor dem brennenden Dornbusch“ es möglich, vor diesem Bildobjekt ästhetisch zu verweilen und bzw. oder von ihm ingressiv aufgerufen zu werden, ohne erst nach Wien fahren zu müssen. Ob die von Günter Lange vorgeschlagene Schrittfolge ein Weg sein kann, um der ganzen Fülle der sinnlichen Verfassung des Bildes gerecht zu werden, muss an anderer Stelle entschieden werden. Möglicherweise ist es eher eine Sackgasse, die dem Bild das so entscheidend „Monströse“ nimmt. Andererseits braucht die Fülle der Merkmale und ihres Zusammenspiels auch eine angemessene Wahrnehmungsform. Konrad Paul Liessmann spricht in Anlehnung an Moses Mendelssohn von der Notwendigkeit der „gemischten Empfindungen“, die es für eine moderne Ästhetik wieder fruchtbar zu machen gelte.³⁷ Es kann sein, dass diese gemischten Empfindungen es sind, die überhaupt erst ein präzises ästhetisches Verstehen ermöglichen. Meiner Meinung nach macht Fuchs nichts anderes, als dass er „gemischte Empfindungen“, die er dem biblischen Text gegenüber entwickelt, in einem konstruierenden Vollzug zu einem neuen Kunstwerk macht. „Die Kunstwerke sind da. Ihre Heterophonie ist unabweislich, unwandelbar.“, sagt George Steiner, „Verborgen, verhindert, verlegen ist allein der Empfänger, der Beschenkte, der Angesprochene. Er hat sich aus der Verantwortung (sic!) gestohlen und in ein methodisches Drumherumreden geflüchtet.“³⁸ Darin – so möchte ich mit Blick auf das Bild von Ernst Fuchs anfügen – ist der Bildbetrachter dem Moses des biblischen Textes durchaus vergleichbar.

Literatur

- BENJAMIN, WALTER (1977), Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: DERS., Illuminationen. Ausgewählte Schriften, Frankfurt a.M., 136-169.
- BOECKL, MATTHIAS (2008), Die Gegenwart der Vergangenheit: Ein Tabubruch der Moderne? Zur Stellung des Phantastischen Realismus in der Geschichte der Modernitätstheorien, in: HUSSLEIN-ARCO, AGNES (Hg), Phantastischer Realismus, Katalog zur Ausstellung vom 20. Mai -14. September 2008 im Schloss Belvedere, Wien, 9-31.
- GRATZER, KATHINKA (2008), Zur Genese der Begriffe „Wiener Surrealismus“ und „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“, in: HUSSLEIN-ARCO, AGNES (Hg), Phantastischer Realismus, Katalog zur Ausstellung vom 20. Mai -14. September 2008 im Schloss Belvedere, Wien, 202-214.

³⁵ STEINER 1990, 190.

³⁶ Für Steiner stoßen uns in Dichtung und Kunst die „Unmittelbarkeiten geschaffener Form“ zu, sie besuchen uns und suchen uns heim, wie er sagt (vgl. ebd., 236).

³⁷ LIESSMANN 2004, 34.

³⁸ STEINER 1990, 317.

- HAIDER, FRIEDRICH (2003) (Hg), Ernst Fuchs. Zeichnungen und Graphik aus der frühen Schaffensperiode mit Hinweisen auf die Malerei 1942-1959, Wien.
- LABAN, RUDOLF von (⁵2001), Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung. Eine Einführung in die kreative tänzerische Bewegung als Mittel zur Entfaltung der Persönlichkeit, Wilhelmshaven.
- LANGE, GÜNTER (⁴2002): Umgang mit Kunst, in: ADAM, GOTTFRIED / LACHMANN, RAINER (Hg), Methodisches Kompendium für den Religionsunterricht, I. Basisband, Göttingen, 247-261.
- LIESSMANN, KONRAD PAUL (2004), Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen, Wien.
- MCLUHAN, MARSHALL (2001), The Medium is the Message. An Inventory of Effects (1967), Berkley.
- NANCY, JEAN-LUC (2006), Am Grund der Bilder, Zürich / Berlin.
- RITTER, WERNER H. / ALBRECHT, MICHAELA (2006), Umgang mit Bildern und bildnerisches Gestalten, in: HILGER, GEORG / RITTER, WERNER H. (Hg), Religionsdidaktik Grundschule. Handbuch für die Praxis des evangelischen und katholischen Religionsunterrichts, München, 365-374.
- SCHMIED, WIELAND (1964), Malerei des Phantastischen Realismus der Wiener Schule, Wien / Hannover / Bern.
- SEEL, MARTIN (2003), Ästhetik des Erscheinens, Frankfurt a.M.
- STEINER, GEORG (1990), Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt? München.
- WIESING, LAMBERT (2005), Artificielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes, Frankfurt a.M.
- ZILLEBEN, DIETRICH (2008), Performativer Religionsunterricht? Gedankengänge im unsicheren Gelände, ZPT 60 (2008) 31-39.

Dr. Thomas Meurer war Professor für katholische Religionspädagogik an der Pädagogischen Hochschule Karlsruhe. Er verstarb am 22. August 2010 nach kurzer schwerer Krankheit.