

M. Meslin „Der Weise und der Schamane: zwei Formen der Ekstase“ (519–531), in der vor allem verschiedene Auffassungen zur Theurgie von Jamblichos behandelt werden, dem Nachfolger Porphyrios als Haupt der neuplatonischen Schule.

Fast alle Art. setzen bei Beobachtungen und Thesen Eliades an. Durch Bezug auf jüngste Ideen versuchen die Autoren dann über Eliade hinauszugelangen. Der andauernde und nachhaltige Einfluß Eliades wird jedoch darin spürbar, daß dem symbol-, bedürfnis- und sprachorientierten religionshistorischen Verstehen methodisch fast immer der Vorzug gegeben wird, vor einem empiristisch-positivistischen Ansatz. Insgesamt eine reichhaltige Sammlung, die Bedeutsames für Religionshistoriker, Philosophen, Ethnologen, Soziologen, Prähistoriker, Indologen und Theologen enthält.

F. T. GOTTWALD

HOEPS, REINHARD. *Bildsinn und religiöse Erfahrung. Hermeneutische Grundlagen für einen Weg der Theologie zum Verständnis gegenstandsloser Malerei* (Disputationes theologicae 16). Frankfurt/Bern/New York: Lang 1984. 254 S.

Es ist Anliegen des Autors, Bilder als Träger eines eigenen, auf keine andere Weise als durch die Gestalt des Bildes mittelbaren Sinnes wahrnehmbar zu machen. Er bezieht sich dabei fast ausschließlich auf Werke der abstrakten (gegenstandslosen) Malerei. Da diese jeden Verweis auf eine außerbildliche Gegebenheit vermissen lassen und dadurch der traditionelle Bildbegriff (am Urbild-Abbild-Schema orientiert) in Frage gestellt wird, fordern gerade sie eine „Besinnung auf das Prinzip der Bildlichkeit“ (175). – In Auseinandersetzungen protestantischer und katholischer Theologen mit Kunst bleibt eines der zentralen Probleme theologischer Beschäftigung mit dieser ungelöst, nämlich „die grundsätzliche Frage nach den Bedingungen und Methoden des Verstehens der Werke“ (37). – Ein Blick auf die Kunstwissenschaft, auf die Interpretationsverfahren von Erwin Panofsky und Hans Sedlmayr, erweist auch deren Mängel: Der Interpret selbst nämlich wird durchwegs kaum thematisch. – Eine Theorie des Bildes stellt nach H., mit Bezug auf die Hermeneutik Schleiermachers, zwei Forderungen: „Als Hermeneutik hat sie im Wechselverhältnis von Werk und Betrachter ihren Ausgang zu nehmen ...; als Hermeneutik des Bildes hat sie sich abzusetzen gegenüber der an der Sprache ausgerichteten Hermeneutik“ (65). – Beiden Forderungen wird in Arbeiten von Max Imdahl und Gottfried Boehm entsprochen. Imdahls Ikonik sucht eine Wahrnehmung des Bildsinns durch ein die innerbildlichen formalen Zusammenhänge nachvollziehendes Sehen. Boehm bestimmt das Spezifische des Bildes als „Darstellungsprozeß“, der all das, was uns in der außerbildlichen Wirklichkeit als Seiendes gegeben ist, im Bild als Erscheinendes begegnen läßt. Der Sinn des Bildes liegt nach Boehm im Potential der Verknüpfungsmöglichkeiten seiner Elemente, das als Potential zwar simultan gegeben ist, vom Betrachter aber nur sukzessiv, in einem Sehprozeß, erschlossen werden kann. – H. greift die beiden Begriffe „Simultaneität“ und „Sukzessivität“ auf; er verbindet sie durch den Begriff der „Koordination“ (dessen Geschichte er in einem Rückblick auf die Ästhetik von Leibniz bis Fiedler skizziert). Das Sinnpotential ist simultan gegeben, in räumlicher Koordination auf der Bildfläche; seine Erschließung geschieht sukzessiv, in zeitlicher Koordination der Eindrücke durch den Betrachter. – Damit ist zweierlei erreicht: Der Bildsinn erschließt sich nur in einem die Subjekt-Objekt-Spaltung aufhebenden, Werk und Betrachter verbindenden Prozeß; das Prinzip der Koordination setzt das Bild als Quelle eigener Erkenntnis gegen die begriffliche Erkenntnis ab, die nach dem Prinzip der Subordination vorgeht. – Eine am Begriff der Koordination orientierte Hermeneutik entdeckt in der Bildlichkeit des Bildes schließlich die Struktur geschichtlicher Erfahrung. „Im Bild erscheint Geschichte als Ganzes und dennoch Unabgeschlossenes“ (134) – bezogen auf das uns simultan gegebene Sinnpotential des ganzen Bildes und dessen sukzessive, stets unabgeschlossene Erschließung. – Ausgehend davon und in bezug auf die in der Geschichtstheologie von Wolfhart Pannenberg aufgezeigte Struktur geschichtlicher Erfahrung stellt H. die These auf, „daß im Bild Geschichte, und zwar die Beziehung geschichtlicher Erfahrung und der in ihr implizierten Sinntotalität als Beziehung zur Sprache kommt“ (148).

Damit ist die Brücke zu einer religiösen Deutung der Bilder geschlagen. „Pann-



berg sieht in der Religion den Ort, an dem die antizipierte Sinntotalität thematisch wird ... Insofern im Bild die Beziehung von Bedeutungsganzheit und Einzelerfahrung zur Sprache kommt, mithin auch die Sinntotalität thematisch wird, läßt sich auch der Bilderfahrung ein religiöser Inhalt zusprechen“ (149). – Dieser Inhalt ist allerdings nicht in Form einer Aussage zu fixieren, seine Erkenntnis wird im Geschehen der Betrachtung mitgeteilt. Der theologische Erkenntniswert der religiös gedeuteten Bilderfahrung besteht dann in ihrer Fähigkeit zur „Prozessualisierung theologischer Terminologie“ (man würde sich auch eine vereinfachte Ausdrucksweise als Auswirkung der Bilderfahrung wünschen). – Daß Bilder ein Verstehen eigener Art eröffnen, das sich in einem Betrachter und Bild gemeinsam erfassenden Geschehen mitteilt, ist eine grundlegende These von H. Mit einem großen Aufwand an Material aus Philosophie und Theologie untermauert er sie und baut sie aus. – Vom Standpunkt des Kunsthistorikers seien hier noch einige Anmerkungen gemacht: Die von H. entwickelte Theorie des Bildes ist ein Produkt hochgradiger Abstraktion und streng abstrakten Bildern gegenüber angemessen. Sie aber auch ohne weiteres der Betrachtung „gegenständlicher“ Bilder zugrunde zu legen hieße, diese nach dem Maß „ungegenständlicher“ Bilder zu betrachten. – Das „Prinzip der Bildlichkeit“ wird von H. als ein gleichsam unveränderliches Sein des Bildes dargestellt. Es ist aber selbst auch der Geschichte unterstellt; der Bildbegriff des Mittelalters ist verschieden von dem der Neuzeit, dieser wiederum von dem des 19. Jahrhunderts. Das gegenstandslose Bild ist ein historisches Phänomen (genauso wie die Autonomie der Kunst); es kann deswegen nicht einfach zum Maßstab für die Wahrheit des Bildes (oder der Kunst) genommen werden. Das zu bedenken scheint mir im Zusammenhang von Glaube und Kunst deswegen wichtig, weil die frühere Kunst die Beziehung zum Glauben in einer Fülle gelebt hat, die unserem Zeitalter sinnlicher Verarmung abhanden gekommen ist.

G. SCHÖRGHOFER S. J.

ALBERT, KARL, *Philosophie der modernen Kunst*. St. Augustin: Richarz 21984. 94 S.

Das vorliegende Werk ist eine unveränderte Neuauflage einer Erstfassung von 1968. Der Autor nennt sein Buch „Philosophie der modernen Kunst“; der Leser erwartet demnach eine Art Ästhetik des 20. Jhs. Dieser Hoffnung wird im Vorwort zur 2. Aufl. Raum gegeben. A. bietet eine kurze, präzise Philosophiegeschichte unserer 60er und 70er Jahre (IX–XII). Er bemerkt eine besondere Verbindung zwischen Kunst und Philosophie vom Ende des 19. Jhs. bis 1968: die Erfahrung der Einheit des Seins zeichnet seiner Meinung nach die Kunst dieser Periode aus. Danach geht die metaphysische Erfahrung in der Kunst verloren. Unglücklicherweise erläutert A. diese Verfallstheorie anhand der Aktionskunst (XIII), deren besonderes Anliegen es ist, den Menschen in die Einheit mit der Schöpfung, mit Kreatur, Tod und Mythos zurückzuführen und die damit eine höchst metaphysische Zielsetzung hat. Nach 1968 hört, laut A., die Kunst auf, da die Erfahrung der Einheit des Seins nicht mehr beachtet wird, aber er entdeckt Anzeichen für eine Wiedergeburt in unseren Tagen. – A. sieht das zentrale Geheimnis der modernen Kunst in folgendem: sie benötigt im Gegensatz zur Kunst aller anderen Epochen, die Philosophie zur Erläuterung; zur modernen Kunst gehört, lt. Vf., zwangsläufig eine Philosophie der modernen Kunst. Genau diese erwartet der Leser. Er wird enttäuscht. A. schreibt keine Philosophie der modernen Kunst, sondern reiht – aus dem Zusammenhang gerissene – Aussprüche klassisch-moderner Künstler aneinander, um die Seinsverhaftung moderner Kunst zu beweisen. Es liegt also keine „Philosophie der modernen Kunst“ vor, sondern bestenfalls eine „Sammlung mehr oder weniger philosophisch relevanter Aussagen moderner Künstler“. Die Auswahl der Künstler scheint zunächst willkürlich, hat aber doch ihre Berechtigung, da die wenigen großen Künstler aufgeführt sind, die – im Sinne des Autors – metaphysisch interpretierbare Notizen hinterlassen haben. Picasso, das größte Genie des 20. Jhs., wird deshalb nur beiläufig erwähnt und selbst Giorgio de Chirico, Hauptvertreter der „Metaphysischen Malerei“, wird nicht befragt.

In 5 Kap. werden die modernen Künste abgehandelt: Malerei, Plastik, Architektur, Musik und Dichtkunst mit ihren Vertretern Cezanne, Franz Marc, Klee und Mondrian, Maillol, Lehbruck und Brancusi, Louis Sullivan, Gropius und Le Corbusier,