

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,

Mahler, Strawinsky und Messiaen, Saint-John Perse, Broch und Ionesco. Die zum Teil dünnen und nichtssagenden Äußerungen der Künstler sind höchst überinterpretiert. Es wird mit Gewalt eine Beziehung Kunst-Metaphysik geschaffen. Dies sei am Beispiel des Architekten Sullivan klargemacht (40–43). A. zitiert drei Aussagen S.s, von denen zwei sich ausdrücklich nicht auf die Architektur beziehen: 1. einen Lobspruch über den Dichter Whitman (41); 2. S.s These „form follows function“, an die A. abrupt den Begriff „Schönheit“ anfügt (42) und 3. Aussagen über die Bedeutung des Gefühls in Geschäftsangelegenheiten (42 unten). – Um die metaphysische Wurzel der Architektur S.s zu beweisen, argumentiert A. folgendermaßen: S. preist einen Dichter, also ist er selbst ein Dichter – mit zwangsläufig metaphysischen Erfahrungen. S.s Erfahrungen von Form ist notwendigerweise schön. Schönheit und Zweckmäßigkeit bilden eine Einheit. Zu dieser Einheit kommt S.s Gefühl für die Horizontale (nach S.s Schüler Wright, 43). Dieses Gefühl ist für den Vf. ein metaphysisches Gefühl. Quod erat demonstrandum!

Alle anderen erwähnten Künstler werden in ähnlicher Weise behandelt. Diese „Philosophie der modernen Kunst“ dient weder dem Verständnis der zeitgenössischen Philosophie noch dem der Kunst des 20. Jhs.

P. CONRADS-KRONENBERG S. J.

ZEIT. DIE VIERTE DIMENSION IN DER KUNST. Hrsg. *Michel Baudson*. Weinheim: Acta humaniora 1985. 272 S.

Es ist gewiß eine faszinierende Aufgabe, anhand signifikanter Beispiele einmal aufzuzeigen, wie sich Künstler bemüht haben, das Thema „Zeit“ darzustellen. Die Schwierigkeit der künstlerischen Darstellung der Zeit liegt auf der Hand: auf der einen Seite ist die Zeit überhaupt nur indirekt thematisierbar (auf dem Umweg über die Bewegung, das unbewegte Bleiben usw.), und auf der anderen scheinen sich zu dieser Darstellung nur wenige, die sogenannten Zeit-Künste (Musik, Tanz, Literatur) zu eignen, kaum aber die Formen der bildenden Kunst (Malerei, Plastik, Architektur und deren moderne Filiationen). Um so neugieriger öffnet man den vorliegenden Band, der sich der Auseinandersetzung mit der „Zeit“ im Medium der bildenden Künste, insbesondere seit dem Ende des letzten Jhs. widmet. Der Band ist der begleitende Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, die in Brüssel, Genf, Mannheim, Wien und London gezeigt und von M. Baudson, Palais des Beaux-Arts, Brüssel, konzipiert worden ist. Der Katalog bildet nicht nur viele der dort gezeigten Werke, sondern – zum Vergleich – auch andere, insbesondere ältere Werke ab. Vor allem enthält er eine dichte Fülle von Essays zum Thema: einerseits zur künstlerischen Bewältigung der Zeit, andererseits auch zur Zeit in der modernen Philosophie, Physik, Ethnologie usw. So ist diese Veröffentlichung auch unabhängig von ihrem ursprünglichen Zweck eines Ausstellungskatalogs durchaus lesbar und lesenswert.

Der eigenartige Titel, der Ausstellung wie Buch schmückt, erhält nicht gleich am Anfang, sondern erst relativ weit hinten, in einem Art. von *Henderson* über Van Doesberg, seine Aufklärung. Sich anlehnend an den Riemannschen Entwurf einer Geometrie mit n -dimensionalen Räumen entstand gegen Ende des letzten Jhs. die (von Hinton und Uspenskij mythisch aufgeladene) Idee, die Realität habe vier Dimensionen, wobei die uns vertraute dreidimensionale Raumwelt die verborgene vierte („eigentliche“) Dimension in ähnlicher Weise „abbilde“, wie das für die graphische Darstellung eines Würfels möglich ist. Diese vierte Dimension, das Geistige, versuchte man malend, also zweidimensional zur Gegebenheit zu bringen; diese Malerei sollte die Bindung an das Dreidimensionale (natürliche Richtungen links/rechts, oben/unten; räumliche Erstreckung durch Perspektive) rückgängig machen, in einer anti-naturalistischen, spiritualistischen Tendenz. Als Minkowski seinen Raum-Zeit-Formalismus entwickelte, mit dessen Hilfe Einstein seine Spezielle Relativitätstheorie ausdrücken konnte, legte sich für manche die Idee nahe, die von Minkowski als ‚vierte Dimension‘ bezeichnete Zeit sei die spezifische Erscheinungsweise der gesuchten „Vierten Dimension“. Aus diesem Grunde beschäftigten sich Künstler mit der Relativitätstheorie. Auf diese komplexen Zusammenhänge, die heute freilich nicht mehr aktuell und die auch sachlich nicht sehr haltbar sind, verweist das vorliegende Buch: nicht nur in seinem Titel, sondern auch in seiner Anlage. Denn der Versuch, von der modernen Physik der autokatalytischen,