

derstandings of the hermeneutical itself. The editors acknowledge this multiplicity in their introduction and embrace it as a healthy indication of „questioning of basic concepts“ (3), and indeed the diversity enriches the overall collection. But in view of the plurality of senses of the hermeneutical at play, the introduction might have been more effective at introducing the overarching philosophical concerns it aims to address, motivating the project, and providing a sense for the whole. Nevertheless, the diversity of views makes for interesting reading. Many of the essays are of high quality and advance the discourse on the topic. This book should interest anyone concerned with hermeneutics generally and hermeneutics in Heidegger specifically.

(Diese Besprechung erschien erstmals in der *Notre Dame Philosophical Reviews*, NDPR, 15.12.2016; <http://ndpr.nd.edu/news/hermeneutical-heidegger>. Reprint mit freundlicher Genehmigung der Autorin.)

Dolores Zoé Bertschinger (Religionswissenschaft, München):

Stefan Lüddemann; Thomas Heinze (Hg.), Einführung in die Bildhermeneutik. Methoden und Beispielanalysen, Wiesbaden: Springer 2016, 209 S., € 19.99, ISBN 9783658100254.

Bilder bedürfen der Interpretation – diese Erkenntnis verdanken wir massgeblich der Hamburger Schule um Aby Warburg, Erwin und Dora Panofsky, Fritz Saxl, Gertrud Bing und Ernst Cassirer. Insbesondere Erwin Panofsky systematisierte in seinem Aufsatz *Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art* (1939) einen analytischen Dreischritt, der die noch junge Kunstgeschichte zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus der Enge zwischen Formalismus und Mystifizierung befreien und bis heute prägen sollte. Mit der vikonographischen Beschreibung, der ikonographischen Analyse und der ikonologischen Interpretation wandte sich Panofsky gegen jene, welche die Kunst auf ihre Form und Beschaffenheit reduzierten, aber ebenso gegen jene, die Kunst selbstreferenziell als Kunstwerke betrachteten. Mit der Interpretation seiner Ikonologie verlieh Panofsky dem Kunstwerk den Status der Geschichtsquelle, das als Symptom eines großen geistesgeschichtlichen Zusammenhangs zu verstehen war.¹ Grundlegend für seinen Ansatz, so reduziert und diffizil er ihn auch darlegte, war eine hermeneutische Maxime: „Unsere Identifizierungen oder Interpretationen hängen von unserer subjektiven Ausrüstung ab, und aus diesem Grund müssen sie durch eine Einsicht in historische Prozesse ergänzt werden, deren Gesamtsumme man Tradition nennen könnte.“² Mitten in einer lebendigen kunsthistorischen Debatte um die Möglichkeiten und Grenzen der Bildbeschreibung versicherte Panofsky seinen Ansatz deshalb mit historisierenden Geländern: In Kenntnissen der Stilgeschichte, der Typengeschichte mitsamt Bezug zu allen verfügbaren literarischen Quellen sowie der Ideengeschichte und Bezügen aus verschiedenen Disziplinen sah er die Kor-

¹ Bernd Roeck, *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution*, Göttingen 2004, 43-49.

² Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie*, in: Ekkehard Kammerling (Hg.), *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*, Köln 1979, 207-225, 222.

rektive kunsthistorischen Arbeitens.³ Panofskys Dreischritt leistet seit über achtzig Jahren einen kaum zu überschätzenden Beitrag, Bildbetrachtungen intersubjektiv nachvollziehbar zu machen – und dieser Beitrag wächst mit jeder neuen Disziplin, die sich in den vergangenen zwanzig Jahren im Zuge des *visual turn* und der Entstehung der Bildwissenschaften dem Bild als Quelle wissenschaftlichen Arbeitens geöffnet hat. Kaum eine kunsthistorisch und bildwissenschaftlich fundierte Studie kommt um diese Methode der Bildinterpretation herum – der hier anzuzeigende Band von Lüddemann/Heinze scheinbar schon.

Die *Einführung in die Bildhermeneutik* wurde für die Studiengänge der FernUniversität Hagen und der Technischen Universität Kaiserslautern entworfen und richtet sich gleichermaßen an Studierende wie Lehrende aus den Bereichen Kulturmanagement, Kulturwissenschaften, Kunstgeschichte und Medienwissenschaften. Lüddemann/Heinze bestehen in ihrer Einleitung ausdrücklich darauf, dass der Band trotz seiner Konzentration auf kunsthistorische Beispiele ein Instrumentarium bereitstellen soll, das „weit über den Bereich künstlerischer Bilder hinaus zur Reflexion und Interpretation von Bildern befähigt“ (12). Ihr Beitrag zu einer Grundlegung der Bildhermeneutik stützt sich dabei auf die objektive Hermeneutik Ulrich Oevermanns, entfaltet u. a. in seinem einschlägigen Aufsatz *Die Methodologie einer ‚objektiven Hermeneutik‘ und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften* (1979). Der „Studienbrief“ (17) gliedert sich in einen ersten Theorieteil mit einer *Einladung in das Thema* (Stefan Lüddemann), einem Aufsatz zum *Kunstwerk und seiner Vermittlung* (Thomas Heinze) sowie einer *Checkliste für die Praxis* (Lüddemann). In einem Analyseteil folgen drei Beispiele, die das Sequenzverfahren nach Oevermann an Emil Schumachers *Grosses rotes Bild* (Roswitha Heinze-Prause) und Max Beckmanns *Selbstbildnis mit Saxophon* (Lüddemann) erproben sowie zwei Werke von Cézanne und Polke aus phänomenologischer Perspektive erläutern (Klaus-Ove Kahrman). Darauf folgt erneut ein Theorieteil, in dem mit Oskar Bätschmanns kunsthistorischer Hermeneutik und Max Imdahls Ikonik zwei alternative Modelle der Bildhermeneutik erläutert wer-

den (Heinze-Prause/Lüddemann) und Lüddemann eine „Hermeneutik der Gegenwartskunst“ vorschlägt.

Die Erläuterung von Oevermanns objektiver Hermeneutik und ihre Anwendung in der Bildanalyse erfolgt partiell in drei aufeinanderfolgenden Aufsätzen. Bei Heinze erscheint sie als Verfahren der strukturalen Analyse in einem Dreischritt von (1.) Konstruktion von Lesarten und Paraphrase des künstlerischen Textes, (2.) Explikation des ästhetischen Objekts, und (3.) Verallgemeinerung (43-46). Lüddemann verfeinert diesen Ansatz in seiner Checkliste (47-50) und führt die acht Schritte in seiner erhellenden Analyse von Beckmanns ‚Saxophon-Mann‘ durch (77-111). Heinze-Prause referiert schließlich Oevermanns Aufsatz und extrahiert daraus ein vierstufiges Interpretationsverfahren (55-56). Ausgehend von der Maxime der objektiven Hermeneutik begreifen alle drei AutorInnen das Bild als soziale Wirklichkeit, die nur in seiner *Objektivierung als Text* begriffen werden kann. Der Überführung des Bildes in Sprache kommt deshalb maximale Bedeutung zu. Was Panofsky als vorikonographische Beschreibung fasste, differenziert Lüddemann in seiner Checkliste deshalb konsequent aus in fünf Analyseschritte, wobei sich objektive Daten über das Bild, dessen Lesarten und Paraphrasierungen korrigierend abwechseln. Schritte sechs bis acht enthalten sodann die Bewahrheitung von Lesarten anhand von Stil- und Motivgeschichte, Aussagen der MalerInnen, vergleichende Einordnung in deren Werkgeschichten und in die Geistesgeschichte ganz allgemein.

Der Gewinn einer solchen Sequenzanalyse liegt eindeutig in der Akribie, mit der Bildhinweise und Verdachtsmomente verfolgt werden sollen. Lüddemann vergleicht sie denn auch mit der kriminologischen Wahrnehmung eines Sherlock Holmes (21-25). Studierende sollen mit Oevermann zunächst vor allem lernen, auf „den eigenen Augenschein“ (50) zu vertrauen. Deshalb zählen zu Beginn der Bildbetrachtung alle Spuren, Vermutungen und spontanen Einfälle. Keine Möglichkeit soll vorschnell ausgeräumt werden: „Nichts ersetzt das Vertrauen auf die eigene Wahrnehmung [...]. Erst die Wahrnehmung öffnet den unverstellten Blick auf das Andere (sei es ein Kriminalfall, ein Mensch – oder eben ein Bild). Erklärungen sind keine verstiegenen Thesen, sondern Möglichkeiten, die Wahrnehmungen und Kenntnisse des Interpretierens sinnvoll zu verknüpfen.“

³ Ebd., 217-222.

Dabei werden verschiedene Möglichkeiten geduldig erprobt.“ (23) Dieselbe Geduld gilt es auch bei der abschliessenden Validierung eines Bildes zu bewahren: Nicht alle Ungereimtheiten eines Werks können getilgt, nicht alle Unebenheiten in der Analyse geglättet werden. Es geht in einer Interpretation nicht darum, „Homogenität um jeden Preis zu erreichen“ (50). Das Vertrauen in die eigene Wahrnehmung und die Anerkennung der Bedeutungsoffenheit eines Werkes derart zu fördern, ist meines Erachtens ein Gewinn für jeden Unterricht, der Studierende zur Arbeit mit und an Bildern ermutigen will.

Problematisch scheint mir hingegen die mangelnde Einordnung der vorgeschlagenen Bildhermeneutik in kunsthistorische Diskurse. Erst im letzten Drittel des Bandes wird die objektive Hermeneutik in einen bildwissenschaftlichen Zusammenhang gestellt, der mit Bättschmann und Imdahl allerdings eher beliebig ausfällt. Immerhin hätten diese Positionen zusammen mit dem phänomenologischen Ansatz Kahrmanns der Leserin von Anfang an geholfen, die Vor- und Nachteile einer objektiven Bildhermeneutik selbst nachzuvollziehen. So wie bei Bättschmann und Imdahl hätte dann jedoch auch bei Oevermann der zentrale Medienwechsel von Bild zu Text eingehend diskutiert werden müssen. Da diese Problematisierung im einführenden theoretischen Teil jedoch entfällt (immerhin verweist Heinze auf die Unterlassung, 44), erscheint den Studierenden die Prämisse der Wirklichkeit als Text von jeglichem Diskurs losgelöst. Und mehr noch: Es wird nicht dargelegt, inwiefern der objektiv-hermeneutische Fokus auf Lesarten und Paraphrase eines Kunstwerkes eine Einnengung der ikonologischen Weite eines Werkes zur Folge hat. Anders gesagt: Indem die objektive Hermeneutik auf die Werkgestalt fokussiert, präferiert sie jene Werke, welche eine komplexe Werkgestalt aufweisen. Und diese wiederum soll Aufschluss geben über ihren Kunstgehalt. Ganz dem Mythos des „autonomen Kunstwerkes“ verpflichtet, erproben die AutorInnen die objektive Hermeneutik ausschließlich an Werken der modernen Kunst, wobei sich der Verdacht eines Zirkelschlusses nie ganz verflüchtigen will. Im Zeitalter der musealen Inszenierung von Objekten haben diese den Status des singulären Kunst-Werkes erlangt. Entgegen aller Verabschiedung seiner Aura lebt das Kunstwerk noch immer von der Erwartung der Betrachtenden, es möge das Er-

gebnis einer symbolischen Transformation von Erfahrungen sein, die sich nicht anders als im Bild ausdrücken liessen. Das Kunstwerk wird – mit Rekurs auf Panofsky – zu einem historischen *Ereignis*, anstatt kunsthistorisch als Symptom historischer *Prozesse* interpretiert zu werden. Der Fokus der objektiven Hermeneutik auf die Werkgestalt begünstigt, so scheint mir, dieses Verlangen nach einer exzentrischen Individualität des Bildes. Dabei treten nicht nur die gesellschaftlichen, politischen oder religiösen Dimensionen von Bildern in den Hintergrund; die faktische Fokussierung auf die moderne Kunst (und darin hauptsächlich die Malerei) vernachlässigt die Medienvielfalt und damit die Simultaneität verschiedener Bildtypen, die die Anwesenheit und Wahrnehmung von Bildern in unserer Kultur kennzeichnen. Hier wäre eine Öffnung von Oevermanns objektiver Hermeneutik wünschenswert, ihre Erprobung an historischen Objekten und zukunftsweisenden Bildertechniken spannend gewesen. So aber leistet der Band einem Kunstverständnis Vorschub, dass angesichts der fortgeschrittenen Erforschung populärer Kulturen etwas antiquiert erscheinen muss. Entsprechend bleiben zentrale Begriffe der Bildwissenschaft unbesprochen: Das Verhältnis von Produzierenden und Rezipierenden wird nur kurz gestreift (30-31), die zentrale Kategorie der Repräsentation nirgendwo aufgeworfen. Auch die Bedeutung des Körpers und des Raumes als Bedingungen der Möglichkeit des Sehens in verschiedenen historischen, geografischen und kulturellen Kontexten wird nicht thematisiert.

Und in der Tat muss Lüddemann den Oevermannschen Ansatz in seinem abschließenden Aufsatz zu einer *Hermeneutik der Gegenwartskunst* denn auch revidieren. Hier endlich wird die Bedeutung des Bildkontextes, die ökonomischen Bedingungen von Kunst, das Verhältnis von KünstlerInnen und KuratorInnen, die Partizipation von BetrachterInnen am Werk herausgearbeitet (167-169). Daß Lüddemann hier auf den Werkbegriff selbst zu sprechen kommt, die Frage nach dem Medium aufwirft, die Rolle der Institutionen problematisiert und die Bedeutung des Kunstdiskurses beleuchtet, ist begrüßenswert (171-172). Aber auch hier verhindert die Fokussierung auf moderne oder eben Gegenwartskunst die Historisierung dieser Umstände: Kein Bild stand je für sich, es war und ist immer eingebettet in eine Bilderwelt und in allgemeine Lebenszusammenhänge. Der Zugang

zu Bildern war und bleibt reguliert, sei es durch religiöse Institutionen, ein passwortgeschütztes Internetportal oder die einfache Tatsache, dass nicht alle Familien es sich leisten können, ihren Kindern Fussballbilder zu kaufen. Und auch der Bilderdiskurs als maßgebliche Instanz der Wahrnehmung und Bewertung von Bildern ist kein Phänomen der Gegenwart. Bilderzerstörungen haben in allen Kulturen Spuren hinterlassen, und ebenso hat die Bilderverehrung ihre jeweilige historische Konjunktur. Wenn Lüddemann das „Gegenstandsverständnis einer Bildhermeneutik“ (178) also zuletzt um die sechs Aspekte Objekt, Rahmen, Wahrnehmung, Kunstsystem, Interaktion und Diskurs ergänzt (176–178), dann ist das in Anbetracht der reduzierenden objektiven Bildhermeneutik nur folgerichtig. Er hätte seinen Entwurf aber gerne zu Beginn des Bandes als allgemeinen Ansatz vorstellen dürfen, der dann an verschiedenen visuellen Gegenständen hätte erprobt werden können. So lässt der Band viele Fragen und Anliegen offen, die angesichts des fortgeschrittenen bildwissenschaftlichen Diskurses sehr wohl zu beantworten gewesen wären.

Florian Priesemuth (Ev. Theologie, Halle):

Angus Paddison (Hg.), *Theologians on Scripture*, London: Bloomsbury T&T Clark 2016, 256 S., € 116.99, ISBN 9780567182401.

Der von Angus Paddison herausgegebene Aufsatzband *Theologians on Scripture* versammelt 13 Texte von Theologinnen und Theologen aus Fachgebieten außerhalb der exegetischen Disziplinen, die ihren Umgang mit der Bibel als Heiliger Schrift thematisieren. Der Herausgeber hat die Beiträge mit einer Einleitung versehen und in einem zusammenfassenden Aufsatz gebündelt.

Die Bibel gilt den Autorinnen und Autoren – primär aus dem angelsächsischen Raum stammend – als Ausgangspunkt ihrer theologischen Arbeit. Sie verstehen Theologie als Schriftauslegung. Gerade auch in der zunehmenden Ausdifferenzierung der Unterdisziplinen in der gegenwärtigen Theologie, die zwischen den beiden exegetischen Disziplinen, der Kirchengeschichte, der Systematischen und Praktischen Theologie zu beobachten ist, soll durch den Bezug auf die Bibel ein einheitsstiftendes Moment der verschiedenen theologischen Fächer ausgemacht werden.

Paddison schildert in seiner Einleitung, dass er für die Beiträge folgende drei Leitfragen gestellt habe: Wie, wo und mit wem lesen Sie die Bibel? In unterschiedlicher Weise sprechen die Beiträge daher auch die Rolle der Bibel in der jeweiligen Lebensgeschichte der Autorinnen und Autoren an. Ich will mich im Folgenden weniger auf die Funktion der Bibel in den einzelnen Biographien konzentrieren und mich stärker auf die Frage nach der Art und Weise der unterschiedlichen Bibelinterpretationen konzentrieren. Die Texte werden unter dem expliziten Hinweis einer Vermeidung von leserlenkender Strukturierung nach der alphabetischen Reihenfolge geboten; die folgende Systematisierung der Positionen geht also auf mich zurück.

Von Karl Barth stammt der Satz, zur Lektüre der Tageszeitung gehöre die Lektüre der Bibel.¹ Barth, der in diesem Band wahrscheinlich am häufigsten zitierte Theologe, prägte dieses Bild, um die theologische Übersetzungsleistung von der Schrift als Autorität in den Kontext der Gegenwart zu veranschaulichen. Die Auf-

¹ Vgl. Barth in Retirement, in: Time Magazine, LXXXI, 22, 31. Mai 1963.