

sein stoßen, um als Gegebenes wahrgenommen zu werden (110f.). Bei einem „starken Ereignis“ schließt das Ich auf eine adäquate Ursache zurück, so daß erkenntnisthmäßig die Reihenfolge von Wirkung und Ursache umgedreht werden müßte (112–115). „Saturierte Phänomene“ (was sich in Musik, Verantwortung, der Idee des Unendlichen und dem Erhabenen zeigt, verwirklicht sich in Idol, Leiblichkeit, Ikone und Christus-Ereignis) sprengen den Horizont und die Fassungskraft des Subjekts (es staunt und wird geblendet), so daß es nicht möglich ist, ein saturiertes Phänomen auf den Begriff zu bringen (116–127).

Die Liebe erscheint dabei als höchste Form eines saturierten Phänomens; sie zeigt sich einerseits in der Gabe, die nicht auf Erwidderung hofft (127–135), andererseits in der erotischen Liebe, die auf Erwidderung angelegt ist, und sich in der Zeit durch Treue und Fruchtbarkeit auszeichnet. Das Subjekt wird nach Marion nicht getrieben von der Gewißheit zu sein, sondern von der Frage, ob es (grundlos von einem anderen) geliebt wird, weil es nur in

der Liebe zu sich selber finden kann. Abschließend beleuchtet Wolf mit Henry den Wahrheitsgehalt der Inkarnation, die wie jede Geburt eines Menschen eine Gabe an diesen ist (168) und ihn zum Teilhaber am göttlichen Leben macht (175).

Methodisch will Wolf mit einer Transzendentalphänomenologie über die reine Phänomenologie hinausgehen und so zu einer (stark christlich geprägten) Religionsphilosophie kommen, die er als „Einladung zur Mystagogie“ (36) versteht (vgl. 182). Dementsprechend ist er besonders an den Anknüpfungspunkten interessiert, die eine Philosophie der Gabe einer möglichen christlichen Interpretation bietet. In der weiteren Diskussion werden sich wohl auch einige Differenzen ergeben. Jedenfalls ist zu hoffen, daß mit Wolfs Buch der Philosophie der Gabe auch im deutschsprachigen Raum mehr Aufmerksamkeit zuteil wird, schon allein deshalb, weil sich die philosophische Phänomenologie als sehr fruchtbar erweist, will man das Leben und den Glauben verständlich ins Wort fassen und rational beantworten.

Florian Bruckmann

Kunst

MENNEKES, Friedhelm: *apocalypsis*. Gerhard Trieb. Dürervariationen. Köln: Wienand 2007. 167 S. Gb. 38,-.

Viele Menschen kennen „Die Apokalyptischen Reiter“ von Albrecht Dürer, wissen aber nicht, daß die Darstellung aus seinem Zyklus „Apocalypsis cum figuris“ stammt, der 14 Holzschnitte zur Offenbarung des Johannes umfaßt. Dürer hat ihn 1498 verlegt und mit ihm seinen Ruhm begründet. In dem vorliegenden Katalogbuch präsentiert Friedhelm Mennekens SJ die 16teilige

Arbeit „Zyklus zur Apokalypse“ des österreichischen Bildhauers, Zeichners und Malers Gerhard Trieb, die 2007 in der Kunststation St. Peter in Köln ausgestellt wurde. Es handelt sich um eine intensive künstlerische Auseinandersetzung mit den Dürer-Schnitten, die alle abgebildet werden, und darüber hinaus mit der Thematik der Apokalypse selber.

Der großzügig aufgemachte Katalog ist in vier Teile gegliedert: Im einführenden Textbeitrag erläutert Mennekens kurz „die jüdische und die christliche Apokalyptik“,

dann das „künstlerisch-apokalyptische Credo des Albrecht Dürer“ und schließlich die „künstlerisch radikale Umsetzung des Gerhard Trieb“ (9–17). Diese drei Positionen werden nicht in hierarchischer Abfolge – erst der Bibeltext, dann Dürers Umsetzung in Bilder, dann die Infragestellung des Gegenwartskünstlers – vorgestellt, sondern als jeweils eigenständige Auseinandersetzung mit der Apokalyptik. Mennekens löst das apokalyptische Denken vom Klischee einer Katastrophenerwartung und versteht es allgemein als Versuch, „in Form und Inhalt in Zonen des Dunklen und Rätselhaften vorzudringen“ (7). Erst vor diesem Hintergrund läßt sich die Johannesapokalypse auch als Trostbuch, als Versuch der Bewältigung der Ratlosigkeit angesichts der Verzögerung der Wiederkunft Christi verstehen. Daher ist es konsequent, daß Mennekens bei seinen Kommentaren und Erklärungen (18–50) jedes einzelne Motiv aus diesen drei Perspektiven behandelt: die Darstellung im Text der Johannesapokalypse, dann die jeweilige „Figura“ von Dürer und schließlich das jeweils darauf bezogene zweiteilige Bildobjekt von Gerhard Trieb.

Der Hauptteil des Katalogs ist von geradezu bibliophiler Großzügigkeit. Auf zwei gegenüberliegenden Seiten werden zunächst der Text der Johannesoffenbarung und der entsprechende Holzschnitt von Dürer abgebildet. Dem folgen auf der nächsten Doppelseite die darauf bezogenen Arbeiten von Trieb: links die Übermalung des jeweiligen Dürermotivs, rechts ein monochromes schwarzes Ölbild von gleicher Größe. Die Qualität der Reproduktionen ist ausgezeichnet; zwar wirken einige Flächenschraffuren der Holzschnitte Dürers – bedingt durch die Verkleinerung – gelegentlich zu geschlossen, aber insgesamt erreichen sie eine hohe Präzision. Dies gilt ebenfalls für die Bildobjekte von Gerhard

Trieb, der jeden Holzschnitt Dürers mit hellem Bienenwachs überzogen oder beträufelt hat und dieser Übermalung jeweils eine Tafel in schwarzer Ölmalerei von gleicher Größe gegenüberstellt. Die detaillierten Beschreibungen von Mennekens unterstützen hilfreich das Lesen der Bilder und reizen immer wieder zum Perspektivenwechsel zwischen Bibeltext, Dürer-Tafel und Gegenwartskunst an. Der letzte Teil des Buchs enthält die Texte in englischer Sprache (117–160) und die Daten zu Leben und Werk von Gerhard Trieb (162–168).

Die vorzüglichen Reproduktionen der Schnitte und Bilder fangen allerdings nur unzulänglich ein, daß es sich bei den Arbeiten von Gerhard Trieb weniger um Bilder, sondern eher um Bildobjekte handelt; Mennekens charakterisiert sie auch als „Skulpturen“ (16). In der Ausstellung entwickelten die auf der gotischen Kirchenempore sorgfältig gestaffelten, fragilen Holzgestelle, auf denen die Dürer-Übermalungen und die schwarzen Bildtafeln unter Glaskuben stehend präsentiert wurden, eine ganz intensive Raumwirkung; dies wird im Katalog nur mit wenigen kleinformatigen Photos von geringer Aussagekraft dokumentiert (50, 160).

Mennekens behandelt das Thema der Apokalypse wie eine offene Frage, die den Seher von Patmos, Albrecht Dürer und den Gegenwartskünstler Gerhard Trieb gleichermaßen bewegte. Für dieses Nachsinnen über Bilder vom Ende zieht er Dürers Kupferstich „Melencolia I“ heran, wo die Melancholie nicht resignativ, sondern als kreative Stimmung erscheint, die Neues er-sinnt und erwartet. Die von Mennekens erwähnte Bearbeitung der „Melencolia“ von Trieb hätte ebenfalls im Katalog berücksichtigt werden können, zumal sie zeitgleich zur Ausstellung in der Kölner Galerie Schenk gezeigt wurde. Denn die „Dürervariationen“ artikulieren ja ebenfalls

diesen Impuls zum Nachsinnen über das Ende. Johannes beschrieb es in Worten der Rettung, Dürer setzte sie in dramatische Bilder um, aber der Zeitgenosse Trieb findet dafür keine Bilder mehr. Seinem Suchen jedoch weiß er eine dichte künstlerische Form zu geben, die den Betrachter mit in das Fragen nach dem Ende hineinzieht. Das ist zugleich die besondere Qualität dieses außergewöhnlichen Buchs.

Josef Meyer zu Schlochtern

Bernhard Moosbrugger. Fotograf und Verleger. Hg. v. Nadine OLONETZKY. Zürich: Pendo 2005. 87 S. Br. 22,90.

Aus Rorschach am Bodensee gebürtig, wurde Bernhard Moosbrugger (1925–2004) in vielfacher Hinsicht zu einem – weit über die Schweiz hinaus – bekannten und geachteten Meister seines Fachs. In ihrem knappen, aber inhaltsreichen Einleitungssesay „Die gespiegelte Welt. Zum Werk des Fotografen Bernhard Moosbrugger“ (6–11) gibt die Herausgeberin Nadine Olonetzky Einblick in die berufliche Entwicklung des „progressiven Katholiken“ (8), dessen Bildbände über die von Le Corbusier errichteten Klosterkirchen von Ronchamp (1956) und La Tourette (1963), das christliche Indien (1955), Lateinamerika (insbesondere Brasilien und Argentinien) und „USA – Europa sieht Amerika“ (1959) Pioniergeschichte schrieben.

Moosbrugger war bei seinen Auftragsreisen in alle Welt bemüht, hinter die Kulissen zu schauen, soziale wie alltägliche Dimensionen einzufangen. Seine vier, zwischen 1962 und 1965 erschienenen Photo-Textbände zu den vier Konzilsessionen des Zweiten Vatikanums, die 1966 durch den Band „Das Konzil und seine Folgen“ ergänzt wurden, fingen „den Geist dieser religiösen Auseinandersetzung“ (10) ein. Die Kommentare lieferte der bedeutende

Konzilsberichterstatter und Jesuit Mario von Galli. Lebensprägend wurde für Moosbrugger die Begegnung mit dem Erzbischof von Recife, Dom Hélder Câmara, der später zu den Gründern des Pendo-Verlags gehörte.

Es folgt eine eindrucksvolle Auswahl von Schwarzweiß-Photos (12–76), die den Themen Architektur (Le Corbusier, Brasilien, Indien, New York), Religion (Dom Hélder Câmara, Konzil), Emigranten, Porträts (u.a. Margarethe Mitscherlich, Mario von Galli, Jean-Paul Sartre auf der Via della Conciliazione), Spanien, Hirtenleben sowie Wasser zugeordnet sind, worüber Moosbrugger 1973 den meditativen Bild- und Gedichtband „wasser – water – l'eau“ vorlegte, auf den 1981 „circus – zirkus – cirque – circo“ folgte.

Weil er als Ausländer für „Time“ und „Life“ in den USA nicht arbeiten durfte, hatten Kollegen, um seine sonst aus finanziellen Gründen erzwungene Rückkehr in die Schweiz zu verhindern, eine Reportage über Lateinamerika organisiert – unter anderem als Begleiter des damaligen US-Außenministers Foster Dulles nach Peru. Seine langjährige Arbeitspartnerin und damalige Reisebegleiterin Gladys Weigner erzählt (77–85) die Geschichte des 1971 gegründeten, 1998 verkauften Verlags: „Unterwegs zu Pendo“ (77–85), der aus einer Verlegenheit heraus gegründet wurde – um eine Reportage über Dom Hélder Câmara, der damals für den Friedensnobelpreis im Gespräch war, bestmöglichst absetzen zu können. Die über 100 000 verkauften Exemplare dieses Buches legten den Grundstein für den Verlag. Der Name stand dabei für das Programm: Den ersten afrikanischen Bischof, Laurean Rugamba aus Tansania, nach dem Wort für „Verständigung“ auf Kisuheli fragend, lautete die Antwort: „Pendo“ – was soviel wie Liebe, Versöhnung und Verständigung heißt.