

schweige denn erforscht haben. Offensichtlich sind es heute mehr die Maschinen als die Objekte, welche die Wissenschaftler faszinieren. Das sind Gedanken, die sich schwer unterdrücken lassen, nachdem man das resignierte Chartres-Kapitel des vorliegenden Buches gelesen hat.

Willibald Sauerländer

FRANK O. BÜTTNER, *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*. Berlin, Gebr. Mann Verlag 1983, VIII, 289 S., 219 SW-Abb. auf Tafeln, DM 174.—.

Gegendarstellung

Mein Buch *Imitatio pietatis* war in der Juni-Nummer der *Kunstchronik* Gegenstand einer Besprechung von Frau Dr. Michaela J. Marek. In dieser Rezension finden sich Tatsachen unrichtig wiedergegeben, die den Gegenstand meines Buchs, mein methodisches Vorgehen und meine Aussagen betreffen. Solchen Tatsachenbehauptungen gilt die folgende Gegendarstellung.

Die Rezensentin schreibt (S. 225, Abs. 1), ich würde den Begriff *imitatio pietatis*, der meinem Buch als Titel dient, an keiner Stelle erläutern. Das ist falsch. Richtig ist, daß die ersten drei Absätze der Einleitung ausschließlich der Erläuterung dieses Begriffs gewidmet sind, seinen Teilen und deren Fügung (s. im Buch auch S. 3). Die Rez. schreibt, (S. 218): „B.s Ausgangspunkt ist die Frage, welche Mittel die christliche Ikonographie des Mittelalters und der frühen Neuzeit entwickelt hat, um den Betrachter zur Andacht anzuregen“. Das ist falsch. Richtig ist, daß ich ganz bestimmte Motive der christlichen Ikonographie in bezug auf eine wiederum ganz bestimmte Devotionspraktik untersuche. Die Rez. schreibt (S. 225, Abs. 1; vgl. auch Abs. 2): „B. benutzt *pietas* äquivalent zu ‚Andacht‘“. Das ist falsch, hieße das doch, Christi Gebet am Ölberg als Andacht zu bezeichnen oder ein Motiv der „Andacht“ für die Ikonographie Christi in der *Kreuztragung* zu suchen, entsprechend für Lazarus in der *Auferweckung* oder für den Apostel Thomas im *Zweifel*. Richtig ist vielmehr, daß bereits der erste Satz meiner Einleitung definiert: „Als Motive der *pietas* behandle ich Darstellungen der Gottesfurcht, der Verehrung Gottes und des göttlichen Heilsplans sowie der Erfahrung von Gottwohlgefälligkeit“.

Die Rez. schreibt (S. 225, Abs. 4): „Dem Autor gilt es als Prinzip, daß in jeder Darstellung jeweils nur eine Gestalt ‚die vorbildliche Wirkung dem Gläubigen gegenüber besaß‘ (S. 1)“. Das ist falsch. Richtig ist, daß ich der Tatsache, daß diese Funktion auch von mehreren Gestalten wahrgenommen werden kann, ganze Kapitel widme (s. a. meine Einleitung S. 12). Die ersten Bildbeispiele dafür zeigt bereits die erste Tafel. Darüber hinaus benutze ich zur allgemeinen Erfassung dieses Problems den Begriff der Motivhäufung. Dieser Begriff wird in der Einleitung (im Buch S. 3, 9, 12) erörtert; und im Text vorkommende Beispiele für Motivhäufung erschließt das Register (im Buch S. 279).

Es entstellt den Gegenstand meines Buchs bis zur Unkenntlichkeit, wenn in einer Besprechung dieses Beitrags zur Motivforschung nicht unterschieden wird zwischen

„Motiv“ und „Thema“ als zwischen zwei Fachausdrücken, die völlig Verschiedenes bezeichnen. Falsch ist demzufolge, was die Rez. (S. 219, Abs. 3) über den von mir gebrauchten Begriff der motivorientierten Erweiterung referiert: „die ‚motivorientierte‘ Umgestaltung des Themas besteht in der Einführung einer Stifterfigur“. Richtig ist dagegen, daß ich (im Buch S. 3 u. 4; s. a. S. 6) motivorientierte Hinzufügungen in Literatur und Ikonographie das nenne, was die Behandlung des kanonischen Stoffs betrifft, seine Erweiterung um narrative Elemente eben eines bestimmten Motivkreises, z. B., wenn Maria in Darstellungen der Christgeburt gezeigt wird, wie sie das Kind anbetet oder wenn der Besuch der Hirten im Stall als Anbetung geschildert wird. Stets weiter weg von dem von mir Gesagten wird der Leser der Besprechung geführt, wenn die Rez. nach einem Semikolon fortfährt: „ist diese [d. i. die Einführung der Stifterfigur] ‚in der *conformitas*‘ mit dem Vorbild gegeben, fordert sie den Gläubigen ihrerseits zur Angleichung auf (S. 3)“. Das ist falsch. An der angegebenen Stelle lautet meine Folgerung: „Erscheint nun das Bildnis eines Gläubigen in der *conformitas* mit einem Vorbild, so bedeutet das: im Bilde selbst erklärt sich ausdrücklich jene aszetische Wirkungsabsicht, um die es hier geht“ (s. im Buch auch S. 16). Richtig verhält es sich mithin so: Es ist eines, die Motive der *pietas* in Bezug auf die allgemeine Frömmigkeitspraxis als Modelle der Verähnlichung zu verstehen; ein anderes ist es, daß sich dies von mir vorgeschlagene Verständnis von Wirkungsabsicht durch die Darstellung eines Gläubigen ausdrücklich erklärt. Wirkungsabsicht oder Wirkung und andererseits deren ausdrückliche Erklärung sind zweierlei. Der Untertitel spricht von Motiven der christlichen Ikonographie, und an keiner Stelle nenne ich die Bildnisse von Gläubigen ihrerseits die Träger jener Wirkung, die sie bestätigen. Im Gegenteil: „Oft wurde im Bild die Nachahmung eines Modells ausdrücklich durch das Bildnis oder durch die bildnishaften Züge eines Gläubigen bestätigt, das heißt, für eine ganz bestimmte Person. Selten ist es andererseits, daß sich im Bild die Entsprechung mit einem Modell der *pietas* ausdrücklich und zugleich als ein allgemeingehaltener Appell mitteilte: durch die Darstellung einer sinnbildhaften Gestalt wie der *anima devota*“ (im Buch S. 11).

Es gehört nicht zu meinem Thema, zu untersuchen, inwieweit einer Belehrungsabsicht gegenüber dem Betrachter oder einem Kommunikationsbedürfnis des Betrachters durch rein bildrhetorische Mittel entsprochen wird. Es geht mir vielmehr um jene Frömmigkeitsübung des Gläubigen, die sich auf die *conformitas* mit einer Gestalt richtete, die — allgemein wegen ihrer Verwobenheit in das neuteamentliche Geschehen — in einer beispielhaft begreifbaren Weise die Erfahrung eines Glaubensinhalts vermittelt, z. B. den von Christi Menschwerdung, seinem Leidensweg und seiner Auferstehung oder von der Vorstellung der Gnadenwirksamkeit. Hier liegt der Angelpunkt für das Verstehen dessen, was das Thema meines Buchs ausmacht: Jene gottesdienstliche Praktik, welche die *conformitas* mit einem Vorbild suchte, konnte bis zum Verständnis einer Art von *conformitas* mit Christus, also mit der verehrten Gottheit selbst gelangen (im Buch S. 5). Dieser Gedanke wird in der Rezension nicht erwähnt. Die Rez. beharrt vielmehr darauf, den Eindruck von etwas anderem zu geben, als was ich geschrieben habe, dies geschieht auch eingekleidet in Kritik (S. 227, Abs. 2): „Wie die Anleitung zur Andacht jeweils formuliert ist, erschöpft sich nicht in der An- oder Abwesenheit eines Stifterportraits. Albertis Forderung nach einer Mittlerfigur zum allgemeinen Maßstab zu erheben bedeu-

tet, sowohl Alberti als auch den Werken Gewalt anzutun". Nach dem bereits Richtiggestellten bleibt zu sagen: Es ist falsch, mir zu unterstellen, ich wollte „Albertis Forderung nach einer Mittlerfigur zum alleinigen Maßstab" erheben, wobei die Rez. es unklar läßt, was dieser Maßstab anzeigen könnte, spricht Alberti doch weder ausdrücklich von christlichen Bildinhalten noch von Stifterdarstellungen. Richtig ist demgegenüber: Ich berufe mich nicht auf Albertis Forderung nach einer Mittlerfigur. Ich erwähne sie nicht einmal. Was ich (im Buch S. 2) mit Hinweis auf das Malereitraktat, II, § 41, schreibe, ist einzig dies: „Bereits Leon Battista Alberti behandelte jene psychologische Praktik, die dem Betrachter einer Darstellung das Geschehen durch einen Appell an seine spontane Einfühlung vermittelt". Von Albertis Forderung nach Gestalten, die dem Betrachter gegenüber als Mittler agieren, ist bei mir nicht die Rede, weil bei Alberti diese Forderung in dem Paragraphen, auf dessen Anführung ich mich beschränke, nicht vorkommt. Die Rez. gibt zu Beginn meine Quellenangabe falsch wieder (S. 218): „Unter (sekundärer) Berufung auf einen Passus in Leon Battista Albertis Malereitraktat (II, 42) schickt der Autor als Prämisse voraus ...". Als „Prämisse" ist zu lesen, daß die Rez. als Definition meines Vorgehens ausgibt, was ich, lediglich grob das Umfeld skizzierend, bis zum Aufkommen der Bezeichnungen von „Wegführer" und „Leitfigur" bei der Behandlung christlicher Bildinhalte in der Kunstgeschichtsschreibung erwähne. Dem Leser der Rezension bleibt vorenthalten, wodurch ich mein eigenes Vorgehen charakterisiere. Dies nun hat nichts zu tun mit der Unterstellung, ich hätte „Albertis Forderung nach einer Mittlerfigur zum alleinigen Maßstab" erhoben. Dies insinuierte Programm wünscht die Rez. mit Hilfe wiederum Albertis korrigiert (S. 227, Abs. 2): „Ein anderer Ratschlag in *De pictura* (II, 41) — wie der vorige inzwischen ein Gemeinplatz — hätte B. auf eine Fährte lenken können, die zu differenzierterem Einblick in das Geflecht der Bild-Betrachter-Beziehung geführt hätte". Was die Rez. dann als Zitat folgen läßt, ist nichts anderes als derselbe Passus, den ich — als einzigen von Alberti — bereits erwähnt hatte.

War es schon falsch, eine Forderung von Alberti (*De pictura* II, § 42) als Maßstab für mein Vorgehen auszugeben, so ist es nochmals falsch, eben jenen Passus (*De pictura* II, § 41) als neu und zur Verbesserung meines Vornehmens geeignet in die Diskussion einzuführen, den ich erwähnt hatte, um, unter anderem in Abgrenzung gegenüber ihm, zu definieren, was meine Absichten sind. Richtig ist folgendes (s. im Buch S. 3): Es geht mir ganz ausdrücklich nicht um Ausweitungen auf jenem Feld psychologischer Wirkungen, das die Rez. „das Geflecht der Bild-Betrachter-Beziehung" nennt.

Anhand der Mitteltafel von Rogier van der Weydens Kreuzigungstriptychon in Wien geht die Rez. auf Ausführungen ein, die ich im Textteil des Buchs mache. Zunächst referiert sie wie folgt (S. 226, Abs. 3): „B. weist auf die spiegelbildliche Verteilung der Gestalten hin (S. 92)". Das ist falsch. Richtig ist, daß ich durch Spiegelbildlichkeit nicht die formale Behandlung des Dargestellten charakterisiere, sondern die Wirkung des Motivs. Ich schreibe: Die Mitteltafel „zeigt die Kreuzumarmung Mariä zugleich unter dem Aspekt der ästhetischen Wirkung, die diesem Motiv zukam, nämlich dem Gläubigen das Spiegelbild seines Devotionsverlangens zu sein". Die mir untergeschobene Aussage dient indessen erst dazu, einen Finalsatz zu eröffnen. Vollständig heißt es in der Rezension: „B. weist auf die spiegelbildliche Verteilung der Gestalten hin (S. 92), um dann

die Vermittlung der ‚Wirkungsabsicht‘ (Identifikation mit der Trauer Mariens; S. 90) zu erläutern: ‚Eine Anordnung, die den symmetrischen Ausgleich zweier Figurengruppen unter dem Kreuz suchte, bot sich vielfach wie folgt dar: Maria wird in ihrem Schmerz von Johannes unterstützt, während der Gläubige in seiner Andacht einen Heiligen ... als Fürbitter erhält. ... Gleichgewichtigkeit stellt sich auch her, wenn Maria und Johannes ein Ehepaar gegenüberknie‘ (S. 94)‘. Durch die Angabe von Seitenziffern wird kenntlich, daß die hier zu einer Finalkonstruktion verknüpften Teile zwei Seiten auseinanderstehen — stehen würden, wenn alles so wäre, wie es scheinen soll —. Nicht erkennbar ist dem Leser der Rezension, daß die Elemente dieser Mischung aus scheinbar Referiertem und Sammelzitat aus ganz verschiedenen Sachzusammenhängen genommen wurden. Behandle ich Rogier van der Weydens *Kreuzigung* wegen des darin gezeigten Motivs der Kreuzumarmung inmitten anderer Beispiele für dies Motiv, so entstammen die Elemente des Sammelzitats der Erörterung von Figurenanordnungen in anderen, dabei unter sich wiederum verschiedenen Kreuzigungsdarstellungen. Nicht, wie es erscheinen soll, unter den Beispielen für symmetrischen Ausgleich oder Gleichgewichtigkeit, was die Komposition betrifft, führe ich Rogier van der Weydens *Kreuzigung* an. Was andererseits die von mir erwähnte Gleichgewichtigkeit betrifft, so erörtere ich sie — der Leser der Rezension erfährt dies nicht mehr — anhand einer Miniatur zum Text des ‚Stabat mater‘. In diesem Zusammenhang kommt der Darstellung eine Bedeutung zu, über welche mit einer Erwähnung lediglich der Figurenverteilung erst wenig gesagt ist (s. im Buch S. 94). Aus diesen in jeder Hinsicht disparaten Elementen baut die Rez. sich ein Ziel für ihre Kritik auf, die sie in eine ausführliche Interpretation von Rogier van der Weydens *Kreuzigung* kleidet (S. 226, Abs. 3): ‚Die kompositorische Anlage des Bildes erweist sich jedoch hier ...‘.

Falsch ist zunächst einmal, zu sagen, ich wolle die ‚Vermittlung der ‚Wirkungsabsicht‘ ‘ erläutern. Das habe ich nicht geschrieben. Falsch ist sodann, was man als meine Äußerungen in Bezug auf van der Weydens *Kreuzigung* liest. Richtig ist dies: Was die Rez. als meine Äußerung über dies Bild referiert, ist meinen Worten nicht zu entnehmen; was die Rez. andererseits als meine Worte zitiert, habe ich nicht im Zusammenhang mit der *Kreuzigung* van der Weydens geschrieben.

F. O. Büttner

Nachbemerkung zu F. O. Büttners Erwiderung

Meine Rezension im Juni-Heft (S. 218—227) der Kunstchronik und Dr. F. O. Büttners Gegendarstellung beleuchten einen generellen, seit langem schwelenden und kaum überbrückbaren Dissens um Sinn und Ziele des Faches. Die in der Rezension geäußerte Kritik betrifft im wesentlichen Inhalt und Art der Fragen, die der Autor an die von ihm behandelten Werke richtet, und den Erkenntniswert einer derart — methodisch wie in bezug auf Ergebnisse — im vorhinein festgelegten Studie (vgl. Aussagen wie: ‚Gleichgewichtigkeit stellt sich auch her, wenn Maria und Johannes ein Ehepaar gegenüberknie‘, im Buch S. 94). Die Suche nach wiederkehrenden Mustern und Gesetzmäßigkeiten sollte nicht dazu führen, daß das historische Umfeld des einzelnen Werkes unberücksichtigt bleibt: Nach meiner Überzeugung muß dessen Kenntnis sowohl die Erwartungen als auch die Methode bestimmen, mit denen man sich einem Bild nähern kann. Voraus-

setzung ist die Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit dem einzelnen Werk — auch in weit gestecktem Rahmen — und zur Differenzierung aufgrund zeitlicher und räumlicher Heterogenität des Materials.

Dr. Büttner beanstandet meine am Beispiel von Rogier van der Weydens „Kreuzigung“ illustrierten Einwände sowie meine Vorbehalte gegen seinen Hinweis auf Albertis „De Pictura“. Im Buch (S. 2f.) spricht er von „vermittelnden Gestalten“, die er „Wegführer“ (nach J. Sauer) und „Leitfiguren“ (nach O. von Simson) nennt. Von diesen handelt Alberti ausdrücklich im Abschnitt II, 42: „Im Bild sollte eine Figur auf das dargestellte Geschehen hinweisen: uns mit einer Handbewegung zum Hinsehen auffordern oder, mit zorniger Miene und finsternem Blick, uns warnen, näherzutreten, ..., oder uns bewegen, zusammen mit den Gestalten im Bild zu lachen oder zu weinen.“ Der Abschnitt II, 41, auf den sich der Autor (M. Barasch folgend) gleichsam zur Rechtfertigung seiner Sichtweise beruft, leitet den Künstler aber zur nuancierten Schilderung der Körpersprache an — und mithin den Betrachter zur differenzierten Wahrnehmung: „Ein Bild löst dann Gemütsbewegung aus, wenn die dargestellten Figuren ihre eigenen Emotionen deutlich zeigen. ... So erscheint ein Trauriger, von Sorgen und Kummer bedrückt, in allen Sinnen und Kräften betäubt: Er steht blaß, träge, schwankend. Traurige haben zerfurchte Stirnen, der Nacken ist kraftlos, alle Glieder hängen matt und nachlässig. ...“ Vor dieser — aus Unkenntnis erwachsenen und methodisch folgeschweren — Verwechslung hätte Dr. Büttner schon eine flüchtige Lektüre des Originaltextes bewahren können.

Michaela J. Marek

KOMMEN DIE ADEPTEN WIEDER? ÜBER BOSCH, ALCHIMIE UND ESOTERISCHE KUNSTWISSENSCHAFT

Eine neue Generation vor allem amerikanischer Kunsthistoriker nimmt einen Faden wieder auf, der noch vor zehn Jahren ein für allemal abgerissen schien: Jheronimus Bosch im Lichte der Alchimie, Kabbala, Geheimwissenschaft ... Dieser Trend verdient, wie mir scheint, Aufmerksamkeit; hier möchte ich einige metakritische Gedanken dazu äußern. Der Gegenstand verlangt, über den niederländischen Maler hinaus, in größerem Zusammenhang betrachtet zu werden. Wenigstens im Ansatz muß sein gedankliches Netzwerk skizziert werden, weil die Frage der ideologischen Korrelationen und Prämissen bei Tendenzen innerhalb der Wissenschaft prekär und unbeliebt ist und bleibt — er verstößt ja gegen die Vorstellung eines akademischen *locus amoenus*, einer heiteren Geistesinsel, geschützt vor den tobenden Wogen der profanen Welt.

Jene Richtung kunsthistorischer Forschung, welche in bekannten Künstlern Adepten der Alchimie oder Anhänger einer Sekte, in ihren Werken alchimistische und sektiererische Glaubensbekenntnisse sehen will, steht nicht allein, vielmehr findet sie in anderen Disziplinen Gesinnungsgenossen (neueres Beispiel: Susan L. Clark und Julian N. Wasserman, *The Poetics of Conversion. Number symbolism and Alchemy in Gottfried's Tristan*, Utah Studies in Literature and Linguistics, 7, Bern/Las Vegas 1977). Ihnen ist nicht nur gemein, daß sie Geheimgesellschaften und -bünde, Alchimisten, Sekten und