

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 finsterem 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

Esoteriker als Inbegriff des weisen „Tiefsinnes“ und Schlüssel zur letztwesentlichen Deutung ihres Gegenstands betrachten, sondern auch ihr angeblicher Wunsch, selbst dieser Hintergründigkeit gleichzukommen mittels entsprechender Begriffe wie arkan, Initiation, Ritual, übersteigen, Urgrund (und anderer „Ur“-Begriffe), ebenso gnostischer und kabbalistischer Ausdrücke, Mythen und so fort. Im Gebrauch solcher glutvollen, hinreißenden, rhetorisch wirksamen, aber am Ende leeren Sprache sind ihnen zahlreiche Autoren verschiedener Zeiten vorangegangen. Ferner wird im 20. Jahrhundert begreiflicherweise gern auf Jungs Archetypentheorie zurückgegriffen.

Als gewichtiger Kritikpunkt gegen die mehr empirisch-kritisch argumentierenden Diskussionspartner pflegt der Vorwurf erhoben zu werden, sie tasteten den „arkanen Gehalt“ der Kunst an. Aus dem Blick eines Esoterikers ist solche Kritik berechtigt, jedoch hat er das noch zu Beweisende als Ausgangspunkt gewählt: den „arkanen Bildgehalt“. Im allgemeinen pflegt er freilich seine Kräfte nicht an „rationalistischen“ Gegnern zu messen, vielmehr Distanz zu suchen.

Seit etwa 1900, als diese Tendenz sich konsolidiert und Sympathien erworben hatte, benutzen einzelne Kunsthistoriker und Kunstschriftsteller sie für ihre Interpretationen. Herausragender Exponent dieser Richtung, auch über die Bosch-Forschung hinaus, war Wilhelm Fraenger. An seiner Person wird deutlich, wie leicht die Brücke von jener Denkform zu sonstigen für Irrationalität empfänglichen Ideologien zu schlagen ist. Wohl wurde der Gelehrte 1933 als Mannheimer Bibliotheksdirektor entlassen (laut seiner Vita in der ersten Ausgabe seines Buches *Das Tausendjährige Reich*, Coburg 1947, S. 143), 1939 aber konnte (laut Werbeblatt des Verlags) sein Buch *Auf gut deutsch. Kernworte deutscher Tüchtigkeit in einer Auslese* (Leipzig, Schwarzhäupter-Verlag) vom Amt für Schrifttumpflegerie und vom *Völkischen Beobachter* empfohlen werden, und seit 1938 war er am Berliner Schillertheater tätig. Wenn auch Fraenger nicht immer im nationalsozialistischen Sinne orthodox war (vgl. die Darstellung seines Lebenslaufs von Ingeborg Baier-Fraenger in: W. F., *Von Bosch bis Beckmann, Ausgewählte Schriften*, Dresden 1977, S. 297–298), so zeigt sein Fall doch, wie leicht Wissenschaftler, ohne es zu merken, mythisierendem Gedankengut zum Opfer fallen können. Was anders ist sein Millennium des *Gartens der Lüste* als die Projektion eines entpolitisierten, Bibel und Rosenberg gleich nah und fern stehenden neuheidnischen Mythos auf das 16. Jahrhundert? Im Rückblick fällt auch Fraengers anhaltende Beschäftigung mit jüdischem Kulturgut auf sowie seine Suche nach Kryptojuden, die zu gleicher Zeit Kryptoketzer und Kryptosynkretiker gewesen seien, und seine von Geheimsekten, Mythen, Ritualen, Initiationen usw. wimmelnden Texte entsprechen in ihrem Hang zur Mystifikation durchaus faschistischer Rhetorik.

Die Verbindung zwischen dieser „Wissenschaftsform“ und rechten Ideologien ist bereits gegen 1900 von Vorläufern Fraengers gestiftet worden. Einer von Ihnen war Ludwig Keller, welcher in seinen *Monatsheften der Comenius-Gesellschaft* mehrere Studien publizierte, deren verbindendes Merkmal die Obsession für Geheimbünde war. Er wollte beweisen, daß heterodoxe Elemente schon frühzeitig in allerhand Genossenschaften wie Gilden und Zünften gelebt haben, deren erlaubte weltliche Tätigkeiten ihren verbotenen Geheimkult maskiert haben. Auch die Meistersinger hätten ihre Kunstpflege nur als Deckmantel dafür benutzt. Zu erinnern ist auch an die Werke von R. Stumpfl,

R. Wolfram und O. Höfler über die germanischen Männer- und Geheimbünde (cf. M. Thalmann, *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entstehungsgeschichte der Geheimbundmystik*, Berlin 1923).

Es geht hier nicht um isolierte Sonderlinge. Vielmehr hat eine ganze Tendenz innerhalb der Geisteswissenschaften ab etwa 1900 verschiedene Aspekte der faschistischen Ideologie ausgeprägt, und es sind Forscher mit dergleichen Sympathien gewesen, die sich mit Vorliebe gerade der Renaissance gewidmet haben. Vom Sprachgebrauch und Interessenfeld der „wissenschaftlichen Esoterik“ führen also direkte Wege ebenso wie Schlingelpfade zu einem extremen philosophischen Idealismus, aber auch zu radikalen rechten Ideologien.

Nach dem Blick auf solche „dunkle Ärgernisse“ (um mit Sibylle Kistro-Völkers Buchtitel, Frankfurt 1980, zu sprechen) des Menschengestes, die teilweise von Bosch weit weggeführt haben, wendet man sich eher ungern ihrer Wiederbelebung zu. Um Mißverständnisse zu vermeiden, betone ich, daß es mir fern liegt, die neuen Publikationen durch den Hinweis auf ihre Vorgänger in Verruf bringen zu wollen.

Ein krasser Fall eines solchen „revival“ bei Bosch liegt seit 1982 in der Arbeit von Dorothy M. Joiner, *Hieronymus Bosch and the Esoteric Tradition*, Diss. Emory University 1982 (Dissertation Abstracts, Bd. 43, 1982, Nr. 6, S. 205) vor. Die Autorin erklärt Bosch anhand der Kabbala, der Gnosis, Alchimie und Archetypenlehre. Ihre Methode läßt keine wissenschaftliche Hypothesengestaltung zustandekommen, vielmehr resultiert das Werk aus einer Art Kurzschluß bei der Berührung des neuzeitlichen Denkens mit mythischen Denkformen (oder was dafür gehalten wird) und dem Versuch, sich davon inspirieren zu lassen.

Anspruchsvoller vertritt Laurinda Dixon diese Tendenz in mehreren Beiträgen, u. a.: *Alchemical Imagery in Bosch's Garden of Delights* (Studies in the fine arts. Iconography, 2), Ann Arbor 1981. Sie verfährt „wissenschaftlich“, nennt also ihre Quellen und führt die Literatur auf. Schon rein sprachlich und im Äußeren hat ihr Buch nur wenig gemein mit den oben erwähnten Milieus, ihr Ton ist kühl-objektivierend. Dennoch muß sie der „phantastischen“ Bosch-Forschung zugezählt und ein Kern von Verwandtschaft mit den übrigen Angehörigen dieser Gruppe festgestellt werden.

Ihre idealistische (im philosophischen Sinne gemeint: Vorrang der Idee vor der materiellen und geschichtlichen Wirklichkeit) und voluntaristische (eine Vorentscheidung fordert einfach, Bosch müsse ein Alchimist oder Ketzer gewesen sein) Gebundenheit zeigt sich schon an der faktisch äußerst schwachen Abstützung ihrer Interpretationswahl. Jeder soziologischen Annäherung versagt sie sich; nicht ein einziges Mal versucht sie, Boschs Werk in seinem gesellschaftlichen Kontext zu verankern, dafür genügt ihr als Materialbasis ein einziges, aus dem OEuvre herausgelöstes Gemälde. Fragen zu Funktion und Rezeption werden nicht gestellt.

Wenn wir Laurinda Dixons Interpretationsweise ablehnen, ist damit das Problem „Bosch und die Alchimie“ nicht erledigt. Wohl ist u. E. bei Boschs Figuren eine Suche nach alchimistischen Symbolen und Apparaten sinnlos, dagegen aber sollte man den theoretischen *outilage mental* der Alchimie erforschen. Uns scheint nämlich, daß zwischen Boschs Auffassungen und den Theorien der Alchimie zwei bedeutsame Übereinstimmungen bestehen: die Vorstellung von der Verschmelzung des Anorganischen

mit dem Organischen sowie diejenige einer Sexualisierung der anorganischen und der vegetabilen Welt.

Bax wies bereits 1956 auf die ausgebreitete sexuelle Symbolik auf Außenseite und linkem Flügel des *Gartens der Lüste* hin. Diese Symbole finden sich im anorganischen wie im vegetabilen Motivbereich und kehren ebenso auf anderen Werken Boschs wieder, *Johannes d. Täufer* (Madrid, Museo Lázaro Galdiano), *St. Hieronymus* (Gent), *Einsiedlertriptychon* (Venedig), *Heuwagen* (Prado). Auf diesem Gebiet hätte Laurinda Dixon viel signifikanteres Material finden können. Es erhebt sich allerdings ein gewichtiger Einwand: inwieweit können manche Vorstellungen der Laienmentalität gemeinsame Züge mit solchen der Alchimie gehabt haben, ohne daß direkte Verbindungen bestehen mußten? Darüber besitzen wir keine Angaben. Hinsichtlich der Niederlande hat der Mangel an historisch-volkskundlichen Forschungen, die atheoretische Einstellung mancher Volkskundler und das Fehlen einer empirischen Mentalitäts- und Ideologiegeschichte eine Schließung der Lücke bisher verhindert.

Einige Beispiele sollen hier zeigen, daß „unorthodoxe“ Lehren durchaus tradiert werden konnten, ohne direkt auf okkulte Lehren zurückgeführt werden zu müssen.

1. Die gnosishafte Lehre der Erschaffung Adams aus acht Elementen (im Gegensatz zu seiner Formung aus Lehm nach dem biblischen Bericht) war im 15. Jahrhundert auch in Flandern verbreitet (vgl. R. Köhler, Adams Erschaffung, in: *Kleinere Schriften*, Teil 2, Berlin 1900, S. 1—7).

2. Die der Alchimie geläufige Mittlerrolle des Merkur findet sich auch in einer Predigt Bertholds von Regensburg mit einer frommen Betrachtung der Planeten (ed. Pfeifer-Strobl, Teil 1, 1862, S. 52).

3. Die drei Farben der Alchimie (weiß, rot, schwarz) waren auch im Volksglauben von Wichtigkeit, wie ein apotropäischer Zauberspruch vom weißen, roten und schwarzen Pferd zeigt (Gerhard Müller, *Der Umritt. Seine Stellung im deutschen Brauchtum*, Stuttgart, 1941, S. 66).

Sinngemäß wird es mit dem Thema „Bosch und die Heterodoxie“ ähnlich stehen. Die Literatur verwendet gern das Schema: (bewußte) Orthodoxie — (bewußte) Heterodoxie. Würde man aber nicht besser die Möglichkeit einbeziehen, daß viele Menschen auch der Bosch-Zeit sich als rechtläubig betrachteten, ohne sich über die unkirchliche Natur mancher ihrer Ansichten und Theorien im klaren zu sein? Die Stratigraphie und die Verwandtschaften der nicht-offiziellen und heterodoxen Kulturschichten sind noch ein wissenschaftliches Ödland, das sachlich und analytisch, möglichst frei von Emotionen und Mythisierungen erforscht werden sollte.

Schwieriger noch ist das Problem der Verbreitung nicht-offiziellen Gedankenguts außerhalb organisierter Bewegungen. Wir wissen, daß manche Ideen aus Gnosis und spätantiken Synkretismus durch das Mittelalter hindurch überliefert wurden (z. B.: A. Dondaine, *Nouvelles sources de l'histoire doctrinale du néo-manichéisme au moyen-âge*, *Revue des sciences philosophique et théologique* 28, 1939) — aber wie, unter welchen Umständen, mit welchen Absichten? Es ist abwegig, ihre Existenz, wie es gewisse Bosch-Interpreten tun, die ihren Helden vor dem Verdacht der Ketzerei sichern wollen, zu negieren oder zu minimalisieren. Aber die Wirkung solcher Anschauungen zu be-

rücksichtigen bedeutet noch lange nicht, den Künstler als Ketzer oder Alchimisten abzustempeln.

Abschließend sei auf eine neuere Untersuchung über die Anfänge der alchimistischen Bildlichkeit hingewiesen: Barbara Obrist, *Les débuts de l'imagerie alchimique (XIV^e—XV^e siècles)*, Paris 1983. Die Verfasserin, eine der ersten Gelehrten, die sich diesem Forschungsgegenstand auf wirklich wissenschaftlichem Weg nähern, weist zu Recht darauf hin, daß in der Auseinandersetzung Jungs (und seiner kunsthistorischen Jünger) außerwissenschaftliche Motive mitspielten, ferner wie sehr die Kenntnis alchimistischer sinnbildlicher Deutungsmethode schon historisch auf einen kleinen Kreis beschränkt war — und daß somit kein Grund besteht, eine derartige Absicht außerhalb des spezifischen alchimistischen Kontextes in Betracht zu ziehen, etwa für Grünewald oder Bosch.

Paul Vandenbroeck

SASKIA DURIAN-RESS: *Meisterwerke mittelalterlicher Textilkunst aus dem Bayerischen Nationalmuseum. Auswahlkatalog*. München — Zürich, Verlag Schnell & Steiner, 1986. 192 Seiten mit vielen farbigen und schwarz-weißen Abbildungen.

(mit zwei Abbildungen)

Als das Bayerische Nationalmuseum nach längeren Um- und Einbaumaßnahmen in einem nun mit einem oberen Umgang versehenen und mit nur fünfzig Lux erleuchteten Raum im März 1986 eine Auswahl seiner mittelalterlichen Textilien als Daueraufstellung präsentieren konnte, legte zugleich Saskia Durian-Ress, Referentin der Textilsammlung seit 1977, diesen inhaltsreichen, aufwendig hergestellten Band vor; die technischen Analysen erarbeitete sie zusammen mit Ulrike Reichert. Immerhin werden nicht nur 'Meisterwerke' vorgeführt, sind doch z. B. — im Vergleich mit anderswo Vorhandenem — weder die Kasel Nr. 11 (T 183) oder die Kaselkreuze Nr. 22/23 (T 190, 194) als solche zu bezeichnen noch war die Glockenkasel aus einer Halbseide (Nr. 3: T 1503) mit ihrer einfachen Musterung zu ihrer Zeit kaum mehr als ein 'normales' Parment, wenn auch für uns ein bemerkenswertes frühes Beispiel. Warum wurde aus Bamberg die Seide des 12. Jahrhunderts (Nr. 33: T 15b) ausgewählt, aber nicht von dort aus dem 11. der Samit mit sog. geritztem Muster sowie diejenige in lanzierter Leinenbindung (Sigrid Müller-Christensen: *Sakrale Gewänder des Mittelalters*. Ausst. München 1955, Kat. Nr. 23, 21; die Bestimmungen der Willigiskasel Nr. 1: 11/170 und der Albe Nr. 4: T 18 in diesem Katalog blieben unerwähnt)? Weiterhin vermißt man u. a. den Wirkteppich mit der Taube des Hl. Geistes und kleinen figuralen Szenen innerhalb eines Granatapfelmusters (Betty Kurth: *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters*. Wien 1926; 1, S. 181/82, 268; 3, Taf. 289b) oder die Perlstickereien mit den Hll. Sebald und Ursula von 1519 (S. Müller-Christensen, Marie Schuette: *Das Stickereiwerk*. Tübingen 1963, Abb. 314/15). Leider werden weder im Vorwort noch in der Einführung erwähnt oder gar gewürdigt die großen Verdienste von Sigrid Müller-Christensen, auf deren Initiative hin die Textilrestaurierungswerkstatt des Museums nach dem letzten Kriege als Pionierleistung auf deutschem Boden eingerichtet wurde und die sie dann durch Jahr-