

H. W. JANSON. *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*. Studies of the Warburg Institute, ed. H. Frankfort, Vol. 20. London: The Warburg Institute, University of London, 1952. 384 S. Titelbild. 57 Tafeln mit 153 Abbildungen, 30 Textabbildungen.

Affen treten in unserer Bilderwelt in vielfältiger Bedeutung auf. Diese Beobachtung wird manch einer gemacht haben, doch wird niemand die rechte Vorstellung davon gehabt haben, daß das Gegenbild des Menschen und Sonderwesen unter den Tieren einer so großen Zahl von Rollen in vielfältigen Ausdrucksarten Genüge tun mußte, ehe H. W. Jansons Buch vorlag.

Der Autor schreibt im Vorwort, es habe ihn nicht die Absicht geleitet, eine vollständige Pithecopädia zu liefern. Der Leser wird ihm nachrühmen, daß auf unserem Felde wohl kaum einer einem Tiere ein so wohl disponiertes, aufschlußreiches und ergötzliches Gebäude der Gelehrsamkeit widmete, wie er es dem Affen zuteil werden ließ. In elf Kapiteln ist ein Stück Naturgeschichte der Affen, des Affen Lebensgeschichte in den christlichen Jahrhunderten und seine Bedeutung für die europäische bildende Kunst, Literatur und Wissenschaft während dieses Zeitraumes dargestellt. Auf diese elf Kapitel folgt als Appendix die bereits 1946 in *The Art Bulletin*, Band XXVIII, S. 49 ff. veröffentlichte, nunmehr um einige Anmerkungen bereicherte Untersuchung über Tizians Laokoon-Karikatur und die Auseinandersetzung zwischen Vesal und den Galenisten, worin die Bedeutung des Affen in dem — von Vesal zu einem nicht geringen Teil mit den Waffen der Kunst geführten — Kampf um die moderne Anatomie behandelt ist.

Dem Buche ist die sorgsame typographische Ausstattung zuteil geworden, welche wir bei den Publikationen des Warburg Institute gewohnt sind; über das gewohnte Maß hinaus aber geht der Reichtum an Abbildungen, welche jedem Kapitel zugeordnet sind.

„Apes und Ape Lore“ ist die Arbeit eines Kunsthistorikers, und für die Kunstgeschichte ist der Hauptgewinn daraus bestimmt, soviel auch an kulturgeschichtlichen, volkswissenschaftlichen und wissenschaftsgeschichtlichen Daten darin enthalten ist. Die Ordnung und der Gang der Darstellung sind vornehmlich aus dem Studium der bildlichen Wiedergaben des Affen gewonnen. Für die frühchristlichen und frühmittelalterlichen Perioden, aus denen Bilder spärlich überkommen sind, sowie für die neuesten Zeiten wurde die schriftliche Quelle stärker herangezogen. Im späteren Mittelalter dagegen ist manches Mal eine bildkünstlerische Äußerung nachgewiesen, für die eine literarische Entsprechung fehlt. Das Epos vom Affen ist voll verwickelter Beziehungen zum Menschlichen. Bei der hartnäckigen Wiederkehr — in immer neuer Abwandlung — bestimmter Grundkonstellationen im menschlichen Dasein und in der Geschichte ist für ein Buch über das zum Gegenbilde des Menschen ernannte Tier schwerlich eine Ordnung auszudenken, welche den Autor nicht zu Vorgriffen, Rückgriffen und scheinbaren Wiederholungen nötigte. Janson hat die Masse des Stoffes mit unbeirrbarer Folgerichtigkeit in Form gebracht, so daß es ein Vergnügen ist, die Ausdeutung des Themas im zunehmend vielstimmigen Verbande von Text und Bildern zu verfolgen. Wer jedoch nur etwas nachschlagen will, tut gut, das von Dora Jane Janson hergestellte Register zu Hilfe zu nehmen.

Die drei ersten Kapitel geben die Grundlegung für das denkwürdige abendländische Affenspiel: die Herausbildung des christlichen Konzepts vom Affen aus dem jüdischen und altchristlichen Widerwillen gegen die ägyptische Affen-Abgötterei (Kap. I); die Kennzeichnung der Vorstellung vom Affen des frühen und hohen Mittelalters und Versammlung der Exempla aus dem antiken und östlichen Fabelschatz (Kap. II) und die durch Ursprünglichkeit und Bedeutsamkeit ausgezeichnete mittelalterliche Wissenschaft — recht eigentlich eine vergleichende Psychologie — vom Affen (Kap. III). In den folgenden Kapiteln (IV—IX) ist der Schlüssel zu mancher bis dahin rätselvollen Figurenverbindung in geistlichen und weltlichen Bildern vor allem des 15. und 16. Jahrhunderts zu finden. Als Hinweise auf die Deutung der Affenfigur in der kirchlichen Kunst des Spätmittelalters seien hier nur die Interpretation der Sündenfall-Bilder, die — auf Panofskys Untersuchungen fußende — Erklärung ikonographischer Besonderheiten in Jan van Eycks Kreise sowie der Begleitfiguren in Lukas Mosers „Kommunion der heiligen Maria Magdalena“ herausgegriffen (Kap. IV, V).

Daß im mittelalterlichen Umgang mit dem Affen außer der dämonischen, der wissenschaftlichen und der moralistischen Auffassung auch das spielerische und scherzhafte Verhalten einen breiten Raum einnimmt, wird im VI. Kapitel vor Augen geführt. Das einst viel umstrittene Gebiet der *drôlerie*, in dem nach wie vor über das inhaltliche Maß und Gewicht der Figuren nicht viel entschieden ist, sieht Janson mit dem Kennerblick für der Affen Benehmen und Taten und für die damit verbundene Bedeutung durch. Eine solche auf einen einzigen Vorwurf eingestellte Untersuchung erweist sich als für den ganzen Fragenbereich aufschlußreich.

Die komplexen Zusammenhänge des moralistischen Bilderwesens des späten Mittelalters — und noch des 16. Jahrhunderts im Norden — werden bei der Betrachtung des Affen als eines „*typus*“ der Narrheit, als des Sinnbildes des Allzumenschlichen erschlossen; ein Exkurs über das Krämer- und Affen-Bild beschließt das Kapitel (VII). Eine von langer Hand vorbereitete, vom geistlichen Gesichtspunkt fast ganz, vom moralischen weitgehend unabhängige allegorische Rolle ist dem Affen in den Darstellungen der Sinne und der Temperamente zugeteilt (Kap. VIII). Der Affe als Sinnbild jener Liebe, welche der spätmittelalterlichen Frau Venus untersteht, wird im IX. Kapitel in seiner vielschichtigen Symbolik untersucht.

Die Vorstellung „*ars simia naturae*“ gehört zu den Leitsätzen der Kunsttheorie der Renaissance. Janson verfolgt die Anwendung der Metapher „*simia*“ in Verbindung mit der Vorstellung „*ars*“ von der Antike bis in die neuere Zeit. Er versucht auch in diesem X. Kapitel, an Hand der Affenfiguren, welche zweien von Michelangelos Sklaven beigegeben sind, die ikonographische Bedeutung der Figuren und die Abfolge der Entwürfe für das Julius-Grabmal zu bestimmen — freilich mit keinem überzeugenderen Ergebnis als seine Vorgänger in dieser Aufgabe.

Die unmittelbar symbolische, nicht selten selbst dämonische mittelalterliche Bedeutung wohnt der Affenfigur nachher nicht mehr inne. Sie dient zunächst einmal zur Metapher und wird dann — im 17. und 18. Jahrhundert — zum Element satirischer oder verspielter „*singeries*“. Nur in Dr. Robert Fludds und seiner Nachfolger System der okkulten Wissenschaften fällt dem Affen noch eine besondere Rolle zu.

Als das Denkwürdigste an dem christlich-europäischen Verhältnis zum Affen erscheint eine tiefe Gefühlsbetroffenheit beim Anblick dieses Tieres — bis in unsere Tage hinein.

Nach dem geistlichen, dem wissenschaftlichen, dem moralischen kam schließlich noch der „genealogische“ Gesichtspunkt ins Treffen. Jahrhunderte nachdem Marco Polo dem Westen Kunde von Menschenaffen mitgebracht hatte, wurde aus deren Existenz die im Darwinismus gipfelnde Entwicklungstheorie gebildet, und damit war der Affe berufen, noch einmal in moderner Zeit ungeheuerliches Ärgernis zu geben. Die literarischen und künstlerischen Gebilde aus dieser letzten Periode, meist von phantastischem oder satirischem Gehalt, sind Gegenstand des letzten Kapitels von Jansons Buch.

Jansons Untersuchungen über die Bedeutung des Affen in der abendländischen Welt geben zu erkennen, daß dieselbe mehr aus jüdischen und frühchristlichen als aus antiken Voraussetzungen abzuleiten ist; die fernöstliche Mythologie und Symbolik, worin der Affe eine wichtige Rolle spielt, hat keinen sonderlichen Einfluß gehabt.

Mittlerweile sind mehrere Rezensionen des Buches erschienen. Aus Harry Bobers eingehender Besprechung in „The Art Bulletin“ XXXVI, 1954, S. 145 ff. sei hervorgehoben, daß in ihr — sicherlich zu Recht — die allzu große magnetische Kraft kritisiert wird, welche Janson von seinem Titel „figura diaboli“ auf ikonographisch unterschiedliche frühe Affenfiguren ausstrahlen ließ.

Zum Nutzen des deutschen Lesers sei aus früheren Rezensionen (W. S. Heckscher, in: Renaissance News V (1952), S. 12 f. und G. de Tervarent, in: The Burlington Magazine, XCV, April 1953, S. 143) die Richtigstellung dreier Irrtümer mitgeteilt: 1. Thomas Walleys' Ovidius moralizatus erschien 1509 in Paris (vgl. Janson, S. 256, Anm. 25); 2. Johannes Balbus' Catholicon wurde 1286 vollendet und 1483 in Venedig zum ersten Male gedruckt (vgl. S. 228, Anm. 39); 3. Littré war nicht der Autor des Dictionnaire de l'Académie (vgl. S. 226, Anm. 9).

Es gibt so viele Affendarstellungen, daß sie nicht alle zu erfassen sind, doch dürfte es nur wenige geben, zu denen Jansons gelehrtes Buch den Schlüssel nicht lieferte. So lassen sich z. B. für die in Piccinellis „Mundus Symbolicus“, Köln 1687, versammelten Emblemata in „Apes and Ape Lore . . .“ die mittelalterlichen Grundlagen auffinden: LAQUEOS SIBI PARAT (S. 15, 33 f., 172); PERDIT AMANDO (S. 181); COMPLECTENDO NECAT (S. 31, 33, 209); MALE PARTA MALE DILABUNTUR (S. 36, S. 60 Anm. 38); INTIMA NON EXTIMA (S. 80, 148, S. 158 Anm. 13); SE IPSAM SEDUCIT (S. 212—214); ASCENSU TURPIA PRODIT (S. 38, 200 f.); RISUI NON USUI (S. 202 f.); NON FORMA SED AMORE (S. 41). Allein über das Kastanien-aus-dem-Feuer-holen-Lassen (zu: ALIENA VICTITO CLADE) als ein Exempel für „avaritia“ ist nichts verzeichnet.

Ein weiteres Beispiel: In Betty Kurths Werk über die deutschen Bildteppiche des Mittelalters sind zwei bis dahin nicht gedeutete „Satirische Darstellungen“ (Nr. 67/68) wiedergegeben; Otto Kurz konnte sie neuerdings, mit Hilfe eines Holzschnittes in Wolfenbüttel, als Darstellungen der „Metz Unmuß“ erläutern (s. Zeitschrift für schweizerische Archaeologie und Kunstgeschichte, XIV, 1953, S. 86 ff.); nun lassen sich aus den von Janson S. 203 ff. behandelten Bildern der „acedia“, „Mère Folle“ und „mala mulier“

die Teppichbilder auch ikonologisch erklären. Es zeigt sich, daß in dem Teppich Nr. 68 das ältere „Müßigkeit“-Thema auf musterhaft spätmittelalterliche Weise travestiert ist, daß die Zusammenhänge vielfältig sind, und daß B. Kurths Vermutung eines erotischen Nebensinns dieser Darstellungen nicht ohne weiteres abzuweisen ist. (Übrigens ist B. Kurths Lesung „merck“ — Kurz liest „werck“ — richtig.)

„Der sichere Platz auf dem Bücherbord des Kunsthistorikers“, den „Apes and Ape Lore“ in angelsächsischen Ländern gefunden hat, ist ihm auch in Deutschland zu wünschen.
Lieselotte Möller

RAYMOND LEMAIRE, *De romaanse bouwkunst in de Nederlanden*. Löwen (Davidsfonds) 1954. 276 S. mit 70 Abb. im Text und 61 auf Tafeln.

Lemaire's Darstellung der romanischen Baukunst in den Niederlanden, aus Universitätskollegs entstanden, kurz zuvor in den „Verhandelingen“ der „Koninklijke Vlaamse Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België“ in kleiner Auflage erschienen und schon vergriffen, ist dankenswerterweise als handlicher und preiswerter Oktavband in der Wahlreihe des „Davidsfonds“ herausgebracht worden. Obwohl das Buch nicht eigentlich als wissenschaftliche Publikation aufgezo-gen ist — es entbehrt der Anmerkungen und eines genaueren Literaturnachweises — dürfte dennoch ein Hinweis an dieser Stelle notwendig sein, denn wir erhalten hier zum ersten Male eine fundierte Darstellung der romanischen Baukunst der *gesamten* Niederlande, d. h. Belgiens, Hollands und Luxemburgs, die außerdem auch den heutigen Stand der Forschung wiedergibt und die Veränderungen und Entdeckungen der Kriegs- und Nachkriegszeit berücksichtigt. (Ich folge in diesem Falle der Bezeichnung L.s, der diese drei Staaten als „Niederlande“ zusammenfaßt, und nenne das Gebiet des [nördlichen] niederländischen Staates mit dem in Deutschland oft gebräuchlichen pars-pro-toto-Ausdruck „Holland“.) Die früheren Darstellungen behandelten entweder nur Holland (Vermeulen, Ter Kuile, Ozinga) bzw. Belgien (Schayes) oder das niederländisch-vlämische Sprachgebiet (Leurs). Indem L. das Gebiet der drei Staaten zusammenfaßt, beschränkt er sich zwar immer noch — historisch gesehen — auf einen künstlichen Ausschnitt, läßt diesen Nachteil aber weniger fühlbar werden, da der Schnitt nun nicht mehr mitten durch die zusammenhängende Maaslandschaft geht. L. läßt keinen Zweifel daran — er betont es wiederholt —, daß es eine „niederländische romanische Baukunst“ nicht gibt; er gliedert vielmehr das Buch nach den vier historischen Kunstlandschaften, an denen die Niederlande Anteil haben: Maasland, Scheldeland, (holländischer) Niederrhein und Friesland. Das Maasland bildet mit vollem Recht das eigentliche Kernstück des Buches, seinen Denkmälern haben hauptsächlich die früheren Arbeiten des Verfassers gegolten, doch erscheinen viele dieser Bauten zum erstenmal in einer Veröffentlichung, die weiteren Kreisen und auch der ausländischen Forschung bequem zugänglich ist. Die Scheldelandschaft kommt an zweiter Stelle, auch sie war bisher nur in entlegenen Schriften und nie im Zusammenhang dargestellt worden, so daß hochbedeutende Bauten wie die Stiftskirche von Zinnik (Soignies) und die Kathedrale von Doornik (Tournai) meist nicht in dem landschaftlichen Zusammenhang erschienen, aus dem sie zu verstehen sind. Mehr am Rande und etwas summarisch ist die Architektur der östlichen und nördlichen Ge-