

werden. Die erste Betrachtungsweise zeigt die Kathedrale im Schnittpunkt der politischen, geistigen, religiösen Ziele des Zeitalters. Sie wird belebt von der Prominenz des Jahrhunderts, getragen von einer Gedankenwelt, die dem Bauwerk ebenbürtig ist. Die Menschen waren, was sie bauten. Die zweite Betrachtungsweise erweist das Werk als eine Fundgrube der Medievalistik. Der Bericht geht von einem Forschungsbereich zum anderen über. Stets stehen mühelos Quellen und Belege zur Verfügung. Ein gewaltiges Material ist zusammengefügt. Es gibt eine Reihe treffender stilgeschichtlicher Ableitungen, so die Deutung der Konservativität der Bildhauer von Chartres Nord und Süd. Weite Ausblicke fesseln die Vorstellung. Das Buch erweist sich zuletzt als seinem Gegenstand, der Kathedrale, verwandt: von erleuchteter Klarheit und doch schwer übersehbar, einfach im Aufbau und doch verwirrend.

Der Beitrag von Ernst Levy bereichert unsere Kenntnis gotischer Maßesetze. Genaue Messungen machen wahrscheinlich, daß für den Südturm von Chartres ein Achteck die Maßeinheit geliefert habe, wobei den Ausgangspunkt die Turmbreite als die eine Seite des Achtecks bildet, die ihrerseits genau wieder der Vierungsseite sowohl der romanischen Basilika wie der späteren gotischen Kathedrale entspricht. Der Rezensent fühlt sich für die Beurteilung solcher Messungen nicht zuständig. Es regen sich Bedenken gegen die Maßgeblichkeit sehr vieler Profile am Aufriß des Turmes, die mit den errechneten Fixpunkten mehr oder weniger zusammenfallen. Man kann Levy nur beipflichten, wenn er die Forderung nach Vermessung noch anderer Kathedralen zur Erhärtung seiner mit wohlthuender Behutsamkeit vorgetragenen Hypothese fordert.

Wolfgang Braunfels

FOLKE NORDSTROM, *Virtues and Vices on the 14th Century Corbels in the Choir of Uppsala Cathedral* (= *Figura*, Studies Edited by the Institute of Art History University of Uppsala, Bd. 7). Stockholm 1956. 136 S., 12 Taf., 30 Abb., 1 Plan.

Seit einem halben Dezennium erscheint, einem mancherorts in den zwanziger und dreißiger Jahren bereits praktizierten und im letzten Jahrzehnt verbreiteten Vorbild folgend, die Buchreihe „Figura“ als zwanglose Folge von Veröffentlichungen aus dem kunstgeschichtlichen Institut der Universität Uppsala. Als siebter und bisher letzter Band dieser Reihe wurde Nordströms Untersuchung vorgelegt; sie ist die erste, deren Thema aus der schwedischen Kunstgeschichte gegriffen ist, und außer den Ravenna-Studien Carl-Olav Nordströms die einzige, die sich nicht mit Problemen des Manierismus und Barock befaßt. Die Gemeinsamkeit mit den früheren Bänden beruht darin, daß die Studie nicht aus einer Dissertation hervorgegangen ist (wie die Veröffentlichungen der Universitätsinstitute Freiburg i. Br., Basel, Bonn u. a.) und daß ikonographische Fragen im Mittelpunkt stehen.

Zunächst mag es scheinen, Nordströms Buch könne seines eng begrenzten Themas wegen die allgemeine Forschung nur am Rande interessieren, auch wenn vielfach mittel- und westeuropäische Denkmäler zur Beweisführung herangezogen sind und ein ausführliches Literaturverzeichnis über einschlägige Forschungen aus allen Län-

dem unterrichtet; denn das eigentliche Anliegen des Buches, die ikonographische Deutung von ehemals vierzehn, heute zwölf Wandkapitellen im Sanktuarium und im Chorumgang der Kathedrale zu Uppsala, die als „Sockel“ für ebensoviele, in Tabernakel eingestellte Statuen dienten (oder dienen sollten) sowie die Rekonstruktion dieses Figurenzyklus, erscheint als rein lokales Thema. Was Nordströms Arbeit allgemeine Bedeutung verleiht, ist seine ebenso vorbildliche wie aufschlußreiche Handhabung der ikonographischen Methode der Untersuchung von Bauzier. Sie erbringt den Beweis, daß die Deutung von Kapitellplastik keineswegs nur auf spekulativen Interpretationen beruhen muß; ferner zeigt sie auf, daß die Voraussetzung zu stichhaltiger Deutung kleinfiguriger Bauzier die lückenlose Berücksichtigung aller am Ort befindlichen Stücke und aller ihrer Motive ist und daß die so beliebte Aussortierung in „rein dekorativ verwendete“ und inhaltlich bedeutsame Bildelemente von fragwürdigem Wert ist.

Da der letzte Deutungsversuch (Roosval, 1908) fast ein halbes Jahrhundert zurückliegt, inzwischen aber die Erforschung mittelalterlicher Ikonographie auf neue Grundlagen gestellt wurde, ist die neuerliche Behandlung des Problems gerechtfertigt. Nordström stellt einen Überblick über die ältere, recht stattliche Literatur seinen eigenen Darlegungen voraus.

(Da die ältesten Versuche bis ins letzte Viertel des 17. Jahrhunderts zurückreichen, hätte sich hier die Möglichkeit eröffnet, den Wandel in Fragestellung und Methode ikonographischer Betrachtung während der letzten knapp 300 Jahre aufzuzeigen und damit wichtige Vorarbeit für die noch zu schreibende Geschichte der ikonographischen Forschung zu leisten. Schade, daß diese Gelegenheit vergeben wurde. Das Interesse Nordströms, seine Leser mit den älteren Studien vertraut zu machen, läßt im gleichen Maße nach, wie er sich der Gegenwart nähert: die barocke Erklärung eines Einzelmotivs als mythische schwedische Königin Disa oder als Göttin Diana wird über zwei Seiten hin kommentiert – Nordströms Hinweis auf des Autors „extremely patriotic views“ (S. 12) gibt nur eine Teilerklärung, denn die Art der Benennung ist allgemein charakteristisch für die Anfänge ikonographischer Betrachtung von mittelalterlichen Werken und das Bemühen, auch in der gesuchten Inhaltsdeutung die „Curiosität“ des alten Werkes zum Ausdruck zu bringen; Roosvals Studie hingegen, die nach einer Bemerkung im Vorwort für ihre Zeit grundlegend war, ist kaum mehr als titelmäßig referiert. Der Umschwung der ikonographischen Betrachtungsweise in der Zeit der Romantik hätte an Verners und Schröders Veröffentlichung von 1826 beispielhaft demonstriert werden können, Nordström beschränkt sich aber darauf, diese Arbeit als erste vollständige Behandlung der Materie zu würdigen.)

Nach der archäologischen Untersuchung der Kapitelle (mit interessanten Hinweisen auf die farbige Fassung) wendet sich Nordström seinem Hauptanliegen zu. Mit umsichtiger Sorgfalt und größter Behutsamkeit bestimmt er die einzelnen Motive, auch die scheinbar geringsten. Durch Analogien und Schriftzeugnisse zeigt er die für ein Motiv möglichen Deutungen auf und läßt die ganze inhaltliche Mannigfaltigkeit der mit-

telalterlichen Bildbegriffe anschaulich werden. Die Deutungen der jeweils auf einem Kapitell wiedergegebenen Motive ordnet er, frei von jeder Willkür, einem Oberbegriff unter und stellt so überzeugend fest, daß mit Hilfe (meist tier-)symbolischer Motive sowie erzählender Szenen aus Bibel, Apokryphen, Heiligenlegende und Alltagsleben (letztere nur für Laster) eine Allegorie der sieben Tugenden und Laster dargestellt sei, je Kapitell eine Tugend oder ein Laster. Hinweise auf die besondere Aktualität der Thematik im Skandinavien der Mitte des 14. Jahrhunderts runden die Deutung ab.

Es ist nur natürlich, daß bei der Fülle der zu betrachtenden, völlig verschiedenen Motive und Themen eine gleichmäßige Breite der Darstellung kaum erreicht werden konnte, auch dann nicht, wenn – wohl im Hinblick auf dieses Ziel – Erörterungen über so bekannte Symbole wie Pelikan und Phönix relativ viel Raum zugemessen ist. Es zeigt sich, daß Erörterungen über Tier- und Pflanzensymbolik sich in weit höherem Maße auf ältere Arbeiten stützen können als allegorische Interpretationen von erzählenden Szenen, deren Betrachtung bislang meist auf formalikonographische und typologische Analyse beschränkt geblieben ist. Daß die systematische Erweiterung der Fragestellung zu einer Vertiefung unserer Vorstellung von den Möglichkeiten des Bildverständnisses im Mittelalter führen wird, ist ebenso zweifellos wie es wahrscheinlich ist, daß sich im Laufe der Zeit noch manche Belege auffinden lassen werden, die Nordströms Interpretationen ergänzen. Da nicht bei jedem Motiv alle einschlägigen Textstellen vollständig zitiert werden können, empfiehlt sich der Hinweis auf die vielfach sehr materialreichen Untersuchungen der französischen Ikonographen des 19. Jahrhunderts (etwa Félicie d'Ayzac, *Iconographie du dragon*, *Revue de l'art chrétien* 1864), deren Kenntnis durch die Bibliographien zu den jeweiligen Artikeln des Reallexikons zur deutschen Kunstgeschichte – soweit erschienen – leicht gemacht wird. Bei der oft schwierigen Identifizierung der Tierdarstellungen ist wohl nicht immer ohne den Begriff des „Fabelwesens“ auszukommen (vgl. den „Drachen“ auf Kapitell II); darunter sind, neben den mit antiken Vorstellungen überlieferten fabulösen Tieren, auch jene Tierbildungen des Mittelalters zu verstehen, die aus charakteristischen Motiven von verschiedenen Tieren entstanden sind, wobei die Auswahl der Motive nach inhaltlichen Gesichtspunkten besorgt wurde: z. B. konnten Drachenschwanz, Fledermausflügel usw. deshalb zu einem Fabeltier vereinigt werden, weil sie für Tiere desselben Symbolbereiches bezeichnend sind. – Vermißt wird bei Nordström die Betrachtung über die Symbolik der Eiche und der Eichel, die in Uppsala eindeutig als Hinweis auf das Teuflische und Böse wiedergegeben sind (Hans Bächtold-Stäubli, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* Bd. 2, Bln. u. Lpz. 1929/30, Sp. 649). Formalikonographische Fragen wie etwa diejenige über die Anwesenheit von Engeln beim Marientod hätte man bei Berücksichtigung der „Engel“-Literatur und der neuesten Monographien über den Marientod (L. di Stolfi, *La morte e l'assunzione di Maria nell'arte*, Studio Mariana I, Rom 1948; Bespr. *Byzantin. Zs.* 45, 1952, 233; auch Hans-Rudolf Peters, *Diss.* Bonn 1950) wohl überzeugender beantworten können; im übrigen verdienen aber die meist gut

begründeten Feststellungen Nordströms über die Herkunft von Bildmotiven Beachtung. Es ist bezeichnend, daß alle kritischen Anmerkungen nur Verfahrensfragen betreffen, die die von Nordström ermittelten Deutungen nirgends in Zweifel zu ziehen vermögen.

Von der Deutung der Kapitelle ausgehend erörtert Nordström die Frage, welche Figuren in den Tabernakeln über den Kapitellen gestanden haben könnten; er rekonstruiert von Ekklesia und Synagoge geführte Gruppen von je sechs klugen und törichten Jungfrauen. Seine Erörterung der methodisch richtig gestellten Frage ist aber etwas summarisch ausgefallen. Ob man die thematische Kongruenz zwischen Figurenstatue und ihrer „Basis“ ohne weiteres voraussetzen kann (wie Nordström das tut), wäre erst zu beweisen gewesen; außerdem hätte man erwarten dürfen, daß man über die Thematik der andernorts in Kircheninnenräumen der Gotik aufgestellten Figurenzyklen unterrichtet würde; dabei hätte sich herausgestellt, daß Nordströms Rekonstruktion recht ungewöhnliche Ergebnisse erbringt. Sehr überrascht ist man darüber, daß Nordström die nach seiner Meinung nicht an ursprünglicher Stelle stehende Figur der Synagoge (S. 58) nicht näher auf ihre Zugehörigkeit zu dem rekonstruierten Zyklus untersucht, sie nicht einmal im Bilde vorführt. – Vergegenwärtigt man sich, auf wie verschiedene Weise im Mittelalter allegorische Begriffe veranschaulicht werden konnten, so ist man zu einiger Skepsis gegenüber Nordströms Rekonstruktion angehalten.

Diese Einschränkungen schmälern jedoch keineswegs den geradezu exemplarischen Wert von Nordströms Untersuchung der Kapitellikonographie. Gerade darum ist auf einige Schönheitsfehler hinzuweisen. So sollte die Grenze zwischen gründlicher Analyse und Überinterpretation nicht verwischt werden; es ist gefährlich, mehrfigurige Themen in ihre Bestandteile zu zerlegen und diese dann einzeln zu untersuchen. Z. B. ist der mit Wein getränkte Kriegselefant (nach 1. Makkabäer 6, 34) ein thematisch in sich geschlossener Vorwurf, den zu erläutern der Verweis auf den – sonst benutzten – Aufsatz von William S. Heckscher (Bernini's Elephant and Obelisc, Art Bulletin 29, 1947, S. 160 f. Anm. 31) dienlicher gewesen wäre als Nachweise des Symbolgehaltes des Elefanten im Physiologus, in einer buddhistischen Legende (!) u. a. Dasselbe gilt für das Thema „Judensau“. „Diese Schemhamphorasch-Bilder zielen darauf hin, daß die Juden mit ihrer Lehre schmutzige und schlechte Gesinnung einsaugen . . .“ (Phil. M. Halm, Studien zur süddeutschen Plastik Bd. 1, Augsburg 1926, S. 210 Anm. 1), daher wäre das Aufzeigen der Zusammenhänge des Themas mit der Synagoge mindestens ebenso wertvoll wie Darlegungen über die Laster-symbolik des Schweines (übrigens dient das Tier gelegentlich der Synagoge als Reittier: etwa am Chorgestühl des Erfurter Domes). Diese Karikatur der Juden ist außerdem nicht so selten, wie es nach Nordströms Ausführungen erscheinen könnte, man vergleiche außer der dort genannten Literatur: Jüdisches Lexikon Bd. 3, Bln. 1929, Sp. 596 f.; Encyclopaedia Judaica Bd. 9, Bln. 1932, Sp. 963 ff.; Inv. Bayern II, 22, 1 S. 68; ebd. IV, 7 S. 208 f. Abb. 178; ebd. V, 7 S. 376 Abb. 381 m. weiteren

Hinweisen; Diederichs, Deutsches Leben in der Vergangenheit, Jena 1908, Abb. 1183; Beitr. zur Heimatkunde des Elbetales I, 1939, Abb.

Ferner möchte man wünschen, daß bei der Auswahl der historischen Schriftstellen abgelegene oder weniger beweiskräftige Belege (hier z. B. spanische Verse, die ein halbes Jahrhundert nach den Kapitellen in Uppsala entstanden sind) nicht überbewertet und daß die herangezogenen Texte nicht nur zitiert, sondern auch historisch interpretiert werden, damit nicht Standardwerke des mittelalterlichen Wissens und literarische Ephemeria als gleichwertige Beweise nebeneinander zu stehen kommen.

Karl-August Wirth.

KORNEEL GOOSSENS, *David Vinckboons*. Antwerpen, Ars Patriae; 's-Gravenhage, Martinus Nijhoff. 1954. VIII und 160 Ss. 1 Farbentafel und 74 Abb. Summary in English 15 pp.

Unter den niederländischen Kleinmeistern der Landschaft und des Sittenbildes, die an der Wende vom Manierismus zum Barock eine Rolle spielten, ist Vinckboons einer der geläufigsten und reizvollsten. Carel van Mander spricht von ihm als einem in seinem Genre allgemein bekannten und geschätzten Künstler und die Häufigkeit seines Namens in alten Künstler- und Sammlungsinventaren bestätigt dies. Vinckboons war allerdings nicht nur Maler, sondern auch, wie viele seiner Zeitgenossen, ein fruchtbarer Zeichner für den Kupferstich. Da viele Gemäldezuschreibungen an ihn nicht stichhaltig sind, bietet eine monographische Behandlung des Meisters mit ausführlichem kritischen Oeuvrekatalog eine lohnende Aufgabe, an der sich bereits H. Coninckx in den *Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique* 1913 versucht hatte. Korneel Goossens hat sie neuerlich aufgegriffen und das Ergebnis ist ein gut gedruckter, mit Abbildungsmaterial reichlich versehener Band, der als Handbuch für den mit der Geschichte der niederländischen Malerei am Beginn des 17. Jahrhunderts Befassten seinen bleibenden Wert haben wird. Das Postulat einer Monographie mit kritischem Oeuvrekatalog, wie es so erfolgreich in Dissertationen der Schule Adolph Goldschmidts aufgestellt und für zahlreiche größere und kleinere Meister erfüllt wurde, bleibt allerdings nach wie vor ein Desideratum. Goossens behandelt seinen Meister lediglich als Maler, denn auf die zahlreichen von ihm vorhandenen Zeichnungen wird nur sporadisch für die Entwicklungsdarstellung Bezug genommen; der Katalog übergeht sie, ebenso wie die Stiche nach Zeichnungen, völlig. Von den zahlreichen Bildern, die Vinckboons' Namen tragen, werden nur 48 anerkannt. Der Katalog verzeichnet außerdem 51 Zuschreibungen, bei denen kein Grund der Ausscheidung, ja oft nicht einmal die zur Identifizierung erforderliche Angabe von Maßen und Inventarnummern gegeben wurden, selbst wenn es sich um Bilder in weltbekannten Sammlungen handelt. Es ist zum Beispiel nicht einzusehen, warum die „Landschaft mit der Heimkehr des Tobias“ (Dresden, Galerie Nr. 939), die J. A. Raczyński in seiner gründlichen Studie „Die flämische Landschaft vor Rubens“ (Veröffentlichungen zur Kunstgeschichte I 1937) zur beispielhaften Vertretung des Meisters anführt, aus dem Oeuvre Vinckboons' gestrichen wird. Die genannte Abhand-