

Alle Überlegungen zu der ehemaligen Speyerer Farbverglasung bleiben zunächst natürlich rein hypothetisch. Wertvoll sind sie aber als Ergänzung zu den wenigen anderen Berichten über verlorene ältere deutsche Glasmalereien, also zu den von Friedrich I. 1162 für St. Fides in Schlettstadt gestifteten Farbfenstern (Beatus Rhenanus, *Selestadiensis Rerum Germanicarum*, libri III, Basel 1531, S. 156) oder zu den von Heinrich dem Löwen angeblich 1189 aus den zerstörten Kirchen von Bardowick in den Dom von Ratzeburg übertragenen Fenstern oder zu den um 1185 entstandenen Glasmalereien (mit Noah!) in St. Ulrich und Afra in Augsburg. Wertvoll ist unsere Überlegung aber auch etwa zur Interpretation einer jüdischen Äußerung der Zeit um 1070, des Speyrer Rabbi Kalonimos gegenüber Heinrich IV.: wenn dort der Speyrer Dom „dunkel“ genannt wird, so muß man das nicht mit W. Bornheim gleichnishaft oder (aus konfessionellen Gründen) symbolisch ausdeuten, sondern darf es vielleicht ganz wörtlich verstehen. Falls der Dom eine komplette Farbverglasung besaß, war er ja tatsächlich „dunkel“! Es wird denn auch die „Thumbkirche, so Keyser Conrad gebauet“, 1620 „zwar groß, aber gar finster“ genannt, nämlich bei Johann Wilhelm Neumayr (D.H. Fürsten und Herrn Johann Ernsten des Jüngeren, Herzogen zu Sachsen Reise in Frankreich, Engelland und Niederland 1613/14, Leipzig 1620, S. 5), und das muß hier wörtlich genommen werden, denn die gleichen Charakteristika wurden damals für den Wormser Dom und für St. Martin in Tours verwendet, dagegen nicht für Notre Dame in Paris oder für St. Denis, und die Kathedrale in Amiens wird ausdrücklich als „inwendig hell“ und die Schloßkapelle zu Windsor als „inwendig gar hell“ bezeichnet! – Allerdings muß diese Dunkelheit auch nicht überschätzt werden, denn es geht ja das heutzutage Licht-Undurchlässige der älteren Glasmalereien auf die starke Versinterung und Verschmutzung durch die Industrialisierung bzw. die veränderte Stadtluft und die damit beschleunigte Korrosion des Glases zurück.

Vielleicht lassen sich noch weitere alte Beschreibungen des Speyrer Domes wiederfinden, – etwa das verschollene Buch Reysmanns von 1531 „*Encomion Spiraee*“, für das ihm 1531 das Domkapitel 3 fl. schenkte – damit wir noch ein klareres Bild von seiner ehemaligen Farbverglasung gewinnen, die man nach Reysmanns Angaben zur Ikonographie und zu den Farben spätestens ins 12. Jahrhundert datieren möchte.

Hans Wentzel

## REZENSIONEN

WILHELM VÖGE, *Bildhauer des Mittelalters*. Gesammelte Studien mit einem Vorwort von Erwin Panofsky. Verlag Gebr. Mann, Berlin 1958. XXXII, 254 S. Abb. im Text.

Eine Besprechung dieser Edition von Aufsätzen, die Wilhelm Vöge in den Jahren 1899 – 1915 in wissenschaftlichen Zeitschriften veröffentlicht hat und die für unser Begreifen und unsere Vorstellung mittelalterlicher Bildhauerkunst grundlegend geworden sind, kann kaum „objektiv“ geschehen. Wir bekennen, wie glücklich wir sind, daß Herausgeber und Verlag diesen Sammelband geschaffen haben. Denn es will uns scheinen, daß die Bedeutung und Strahlungskraft dieser Studien Vöges für die gegenwärtige Situation der Forschung und der Interpretation besonders groß ist, da es jetzt nach dem Vorliegen vielfältiger Spezialuntersuchungen erneut – wie einst

für Vöge – um die komplexe Ortung geht. So bildet der Aufsatz über „Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200“ mit Recht das Kernstück des Buches.

Vöge neigte dazu, seine „Wahrheiten“ im Essai, im Aphorismus und in der Parabel zu verstecken. Seine verstreut publizierten Studien, die ob der mangelnden Wissenschaftsgeschichte der deutschen Kunstwissenschaft zum Brachliegen verurteilt schienen, sind nicht weniger ergiebig als seine monographischen Veröffentlichungen. In der Sammlung der nun vorliegenden Edition erscheinen sie in neuem Licht.

Wir können Panofsky für seine Einleitung nicht genug danken. Sie gewährt Einblick in den merkwürdigen Bezirk des Persönlichen und läßt das sonderbare Spannungsverhältnis von Aufgeschlossenheit und Abgekehrtheit erahnen, das für Vöges Persönlichkeit wesentlich war. Wir, die wir das Glück hatten, mit Vöge verbunden zu sein, können nur hoffen, daß es durch dies Vorwort gelungen sein möge, auch für eine neue Generation von Lesern jene merkwürdige Durchdringung des wissenschaftlich Objektiven und des subjektiv Assoziativen zu realisieren, das jedem Gespräch mit Vöge eine eigene Atmosphäre gab.

Wir sind so unersättlich, zu bedauern, daß der vorliegenden Publikation schon durch den Titel Grenzen gezogen waren und daß deshalb Vöges Studien zu anderen Themen, z. B. der europäischen Renaissance, nicht wieder zu Wort kamen. Sein Verhältnis zur eigenen Zeit war voller Ingrimm („Möchte Deutschland keine Dungkaktee von Kunstgelehrsamkeit werden!“).

Dankbar sind wir auch für die beigefügte Bibliographie. Vöges eigener Kommentar aus der trostlosen Not der letzten Lebensjahre lautete bitter: „Das Lebenswerk Vöges ist ja leider unter den Tisch gefallen (wozu dringend Verse hier mitzuteilen wären).“ Einer seiner großen unerfüllt gebliebenen Wünsche war auch, für Freunde seine Sonette drucken zu lassen. So sei es gewagt, um den Lesern des Buches ein wenig von dem „anderen“ Vöge zu zeigen, hier ein „Sonett 1932“ abzudrucken, das er in der bitteren Melancholie des Jahres 1946 „beim Wühlen in Versen“ wieder aufgeschrieben hat:

#### Der Blick auf Halberstadt

Steh' in der Fichte Schleier ich zu schauen  
Ich weiß – ob mich umschlingen Nebelbinden –  
Durch graue Schichten doch sie aufzufinden,  
des Doms, Sankt Martins Türme links der Mauer

Des Felsens; ja, im Nebel seh' genauer  
Ich sie wie mit der Schaukraft eines Blinden;  
Und da, wo Dom, Sankt Martin sich verbinden,  
Bricht blond ein Schein hervor und dann ein blauer.

Zwei Augen, die wie edle Steine äugen,  
Strahlen in zweie, die wie kleine Sonnen,  
Ein Engels- und ein Teufelsauge leuchten.

Ich sehe Glanz die Augen überfeuchten  
Und seh', von ihres Rahmens Gold umronnen,  
Ein Bildnis sich zum Kuß herniederbeugen.\*

(\*Notiz Vöges: Das Bildnis Lessings im Gleimhaus, von Goethe umworben; möchte es noch an seinem Platze sein.)

Vöges Grab an der Friedhofmauer von Schulpforta ist gleich den Gräbern derer, die in Rom und auf Capri den Tod gesucht haben.

Theodor Müller

JOHN POPE-HENNESSY, *Italian Renaissance Sculpture*. Phaidon Press (London) 1958. 363 S. Groß 4°. 144 Taf., 165 Abb. im Text.

In einem Abstand von drei Jahren ist der zweite Band dieser „Introduction to Italian Sculpture“ dem ersten von 1955 gefolgt. (Italian Gothic Sculpture; angezeigt in *Kunstchronik* 9, 1956, p. 21 ff.) Die Gesichtspunkte für die Bearbeitung des Stoffes sind die gleichen geblieben. Abermals durfte es sich nicht um die Ausbreitung neuen unbekanntem Materials handeln, sondern gerade die großen Meisterwerke waren in den rechten historischen Proportionen zueinander darzubieten. Das ist auf 144 Tafeln von ausgezeichneter Schärfe und hoher technischer Vollendung geschehen. Diese Tafeln sollen die Schönheit des Einzelkunstwerks erschließen, während die Übersicht über die Geschichte der Kunstgattungen den 165 Textabbildungen vorbehalten bleibt. In vorbildlicher Zucht sind den Kunstwerken, die auf den Tafeln nur in großen Details erscheinen, in den Textabbildungen prinzipiell Gesamtaufnahmen gewidmet.

Bei der Auswahl der Tafeln hat eine hohe historische Gerechtigkeit den Verf. geleitet. Frostige Lokalschulen wie Rom oder Neapel sind nicht zu Gunsten der großen Meister von Florenz in den Hintergrund gedrängt worden. An einer Stelle freilich scheint uns die kühle Objektivität zu weit getrieben. Als der Verf. von mehreren Büchern und von Dutzenden von Aufsätzen über sienesisische Kunst hat Pope-Hennessy bei der Auswahl der sienesischen Plastik sich wohl absichtlich Zurückhaltung auferlegt. Aber 2 Tafeln für ein Genie wie Francesco di Giorgio und eine Tafel für Vecchietta sind nun wirklich zu wenig – wenn schon allein dem Tempio Malatestiano 5 Tafeln gegönnt wurden! Von Vecchietta hätte das herrliche Bronzegrabmal Foscarini in Santa Maria del Popolo nicht fehlen sollen, von Francesco di Giorgios erstaunlicher innerer Weite im Verarbeiten antiker Stoffe hätte eine Nebeneinanderstellung etwa des Londoner *Discordia*-Reliefs und des Paris-Urteils der Sammlung Dreyfus (heute New York, Duveen Brothers) zeugen können. Aber Plaketten hat der Verf. überhaupt nicht aufgenommen, während er doch der vollrunden Kleinplastik ein ganzes Kapitel einräumt. Neben Francesco di Giorgio ist auf diese Weise Bertoldo di Giovanni etwas zu kurz gekommen, von dem doch Plaketten wie der *Erotenbaum* (Berlin) oder die *Erziehung des Amor* (London, Vict. u. Alb. Mus.) eine weit liebenswürdigere Vorstellung gewinnen lassen als das große Schlachtrelief des *Bargello*.

Im übrigen wird bei einer so knappen Auswahl aus einem so riesigen Stoffgebiet