

Susanne Deicher

Produktionsanalyse und Stilkritik. Versuch einer Neubewertung der kunsthistorischen Methode Wilhelm Vöges

Wilhelm Vöges kunsthistorischer Leistung wird heute kein methodengeschichtlicher Wert mehr zugemessen. Sein Name fehlt in allgemeinen Darstellungen¹ der Geschichte der Kunstwissenschaft; allein im engeren Bereich der Mittelalterforschung ist Vöges Nachwirkung bis heute zu spüren. Wilhelm Vöges Entdeckungen hatten es der Forschung erst ermöglicht, die Formgebung mittelalterlicher Skulptur aus den Bedingungen der Zeit ihrer Entstehung zu erklären. Dies gelang mit Hilfe einer Methode, die Vöge 1892 in einem bislang unveröffentlichten Brief »technische Kritik« nannte. Vöge sah als erster stilistische Eigenschaften der gotischen Skulptur aus ihrer Gebundenheit an die Architektur erklärt. In seinem Buch »Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter« (1894) zeigte Vöge nicht nur, daß die den Steinmetzen des 12. Jahrhunderts in Frankreich vorgegebenen hochrechteckigen Blöcke die Form der Skulpturen bestimmten², er wies auch weiterreichende Zusammenhänge zwischen dem Fortschritt in der Bautechnik und der künstlerischen Entwicklung auf. Vor allem in den letzten Jahren sind diese Ansätze von einigen Forschern wieder aufgegriffen worden, die weniger symbolische Bedeutungen der mittelalterlichen Kunst als vielmehr ihre Einbindung in die gesamtgesellschaftliche Produktion des Mittelalters darstellen wollen.³

Die Bedeutung der technischen Grundlagen für die mittelalterliche Kunst hatte Vöge nicht als erster gesehen. Nach dem Abschluß seiner Dissertation ging Vöge mit 24 Jahren nach Paris, um dort Studien für ein neues Buch zu machen. Er lernte dort die französischen Mittelalterforscher seiner Zeit kennen.⁴ Vor allem Viollet-le-Ducs Schriften über die gotische Architektur haben ihn beeinflusst. In Briefen an Adolph Goldschmidt, die im Freiburger Kunstgeschichtlichen Institut aufbewahrt werden⁵, spricht er von dem Eindruck, den der große französische Architekt und Denkmalpfleger auf ihn gemacht hat. Viollet-le-Ducs »Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle« nannte Vöge »genial«⁶, im Anschluß an Viollet-le-Duc entwickelte er, was er seine »technische Kritik« nannte. In einem Brief aus Paris vom 1.9.1892 an Goldschmidt heißt es:

»Ich bekomme übrigens doch Achtung vor der französischen Archäologie, ich kann sagen, daß ich meine Litteraturkenntnisse mit größtem Vorteil erweitere« und weiter heißt es: »Ich kann von dem Fortgang meiner Studien, – wenn ich die Sprödigkeit des Materials im allg. bedenke, nur mit Zufriedenheit reden, ich glaube durch eine genaue technische Kritik (Privatbezeichnung: Methode des unbehauenen Blockes) zu guten und vielfach neuen Resultaten zu kommen«.

»Methode des unbehauenen Blockes« – das heißt, daß Vöge darauf gekommen war, die Statuen der Chartreser Westportale und anderer Gewändeportale des 12. Jahrhunderts, die er sich in seiner Pariser Zeit möglichst vollständig ansah⁷, nicht mehr nur in ihrer überlieferten Gestalt anzuschauen, sondern zurückzudenken vor die Vollendung der Werke, den Weg vom ursprünglichen unbehauenen Block bis

zur fertigen Statue zu rekonstruieren. Auch Vöges Gedanke, die Form der Werke dann aus den Bedingungen ihrer technischen Herstellung zu erklären und die schlanke Gestalt der Gewändefiguren und ihre wenig ausgreifende Gestik mit den am Körper gehaltenen Armen auf die Grundform des hochrechteckigen Blocks zurückzuführen, konnte aus der Lektüre Viollet-le-Ducs zumindest dem Prinzip nach abgeleitet werden. Viollet-le-Duc hatte immer wieder versucht, die Formen der gotischen Architektur aus den Gesetzen der Statik zu begründen. Er ging so weit, sogar die statische Notwendigkeit von Zierformen, z.B. Wimpergen⁸, zeigen zu wollen. Vöge betont in der Einleitung seines Buchs aber, daß Viollet-le-Duc die gotische Plastik noch nicht richtig gewürdigt hatte: Viollet-le-Duc, der dem plastischen Ideal seiner Zeit, der Lebensnähe, verhaftet geblieben war, habe, so Vöge, die frühgotische Plastik verkannt als »verknöcherten Rest der Tradition«, habe »die schöpferische Leistung des 12. Jahrhunderts bei weitem nicht genügend betont«. Demgegenüber müsse es darum gehen, für die »archaische Starre dieses Stiles [...] den Grund [...] zu suchen in den eigentümlichen Bedingungen mittelalterlicher Produktion«.⁹

Vöge erwies sich darin als konsequenter als Viollet-le-Duc, daß er auch noch die skulpturalen Zierformen aus Technik und Statik ableitete und die »unmittelbare und prinzipielle Verbindung der figuralen Dekoration mit den structiven Gliedern«¹⁰ am Chartreiser Westportal behauptete.

Wäre hier nur ein deutscher Viollet-le-Duc zu untersuchen, es gäbe höchstens nationalistische Gründe, an ihn zu erinnern. Die neuere Mittelalterforschung kann aber vielleicht deshalb eher an Wilhelm Vöge als an Viollet-le-Duc anknüpfen, weil er die technischen Untersuchungen einbettete in ein Gesamtkonzept des Kunstschaffens in der gotischen Epoche. Vöge hat 1894 viele Arbeitsweisen hochmittelalterlicher Bildhauer ergründet, er hat eine Theorie über ihre Denkweise vorgelegt und ein Modell des Zusammenhangs von künstlerischer und gesamtgesellschaftlicher Produktionsweise vorgelegt, das noch heute brauchbar ist. Im folgenden soll es vor allem um die Voraussetzungen gehen, unter denen diese Methodik entstand. Die bisher kaum ausgewerteten Briefe Vöges erlauben es, seine Gedankengänge bei der Konzeption seines Buchs zu verfolgen. Das ermöglicht es, einmal zu untersuchen, aus welchen Erfahrungen heraus Methoden der Kunstwissenschaft eigentlich konzipiert wurden.

In den Briefen an Goldschmidt läßt sich verfolgen, wie während der Niederschrift des Buchs im Jahr 1893 Vöges Kritik an Viollet-le-Duc immer stärker wurde. Vöge war immer noch überzeugt, daß »Wir [...] die Geschichte der Baukunst mehr und mehr unter dem Gesichtspunkte der Technik fassen, z.B. die römische und mittelalterliche vergleichen [müssen]«¹¹, aber er notierte auch: »Ich habe meinen ›Klotz‹ Viollet-le-Duc gefunden, der gehörig herhalten muß. So schreiben die Kleinen über die Häupter der Großen hinweg.«¹²

Vöge benutzte die technische Kritik, um die Arbeitsbedingungen der Künstler zu verstehen: »Aber nicht das mittelalterliche Kunstwerk einzig und allein aus technischen Gesichtspunkten heraus begreifen und aburteilen zu wollen, ist die Meinung, sondern zu sehen, wie weit und wie tief uns die völlige Obacht auf seine technischen und tektonischen Voraussetzungen hineinzuführen vermag in die Welt künstlerischer Gedanken und Absichten.«¹³ Viele Detailbeobachtungen Vöges, die ich hier leider nicht ausbreiten kann, sind dem handwerklichen »Prinzip der Produktion«¹⁴ gewidmet, er stellte aber Unterschiede in der Anwendung der Verfahrens-

weisen fest. Vöge zeigte dies etwa an der lokalen Toulouser Schule: »Der ältere Toulouser Künstler [...], dem die ersten sechs Apostel (Abb. 1) gehören, konzipiert seine Gebilde nicht im richtigen Verhältnis zu Form und Umfang des gegebenen Blockes. Sie sind erstens viel zu bewegt in Betracht ihrer engen tektonischen Bedingtheit und infolgedessen sehr ungeschickt bewegt, sie sind zweitens zu gross im Verhältnis zu der Masse, aus der sie zu nehmen waren.«¹⁵ Beim jüngeren Gilabertus (Abb. 2), der nach Vöges Meinung von den Figuren des Chartreiser Königsportals gelernt hatte, werde die Begrenztheit durch die Größe des Blocks dann vom Zwang zur »Norm des Gestaltens« bedingt.¹⁶ Das neue Element der Skulptur am Westportal in Chartres besteht darin, daß die Künstler hier die Bedingungen, unter denen sie arbeiten, erkennen und reflektieren, indem sie sie zu formalen Prinzipien umsetzen. »Das Entscheidende ist erst die ganz neue und originale Art, wie die Chartreurer Künstler den tektonischen Zwang zur Grundlage ihres Schaffens machen. Erst dadurch entsteht der Stil. Fügen wir gleich hinzu, der Stil ist niemals eine Folgeerscheinung äusserer Einflüsse, sondern das Geschöpf des künstlerischen Geistes.«¹⁷



2 Toulouse, Musée des Augustius: Apostel Thomas und Andreas. Abbildung aus Vöge, 1894, S. 74.

1 Toulouse, Musée des Augustius: Apostelpaar vom Portal des Kapitelsaals. Abbildung aus Vöge 1894, S. 73.

Die Eigenschaften des Chartreser Stils waren nicht allein technisch erklärbar, Vöge entschloß sich, ihn als Resultat individueller Syntheseleistungen aufzufassen. Der Stil »entspringt sozusagen in voller Rüstung dem Haupte des Künstlers«. ¹⁸

Vöge führt aus, daß während des 12. Jahrhunderts allmählich die Arbeit am Stein in der Werkstatt, »avant la pose«¹⁹, eingeführt wurde. Vöge legt Wert darauf, daß es sich hier um eine echte technische Innovation handle, die die Antike noch nicht besaß. Für Chartres als Stätte der avanciertesten Kunst ist es kennzeichnend, »dass in Chartres selbst ausschliesslich im Atelier gearbeitet wird, während bei Werken zweiten Ranges, z.B. in Étampes, einzelne Teile, wie die Archivolten, an der Mauer gemeißelt sind«. ²⁰ Der Stand des technischen Fortschritts und der des künstlerischen entsprechen also einander. Die gesamtgesellschaftlichen Arbeitsprozesse – denn hier handelt es sich nicht um künstlerische, sondern um bautechnische Neuerungen – werden von den Künstlern erst allmählich in »Stilgedanken«²¹ umgesetzt. In Chartres nämlich wird zuerst das eigentlich ältere technische Prinzip, die Arbeit an der Mauer, in Stil verwandelt. Die Skulpturen werden von den Künstlern als Teil der Architektur und des Gewändes, in dem sie stehen, verstanden: Vöge spricht von »Mauerskulptur«. ²² Erst im Laufe der Zeit wurde den Künstlern bewußt, welche Möglichkeiten darin liegen, daß die »avant la pose« hergestellten Werke »frei und unbehindert in der Bildhauerwerkstatt erwachsen«. ²³ Vöge leitete die Entwicklung zu einer naturgetreueren Darstellung aus den Möglichkeiten ab, die durch die veränderte Arbeitsweise entstanden: »Der Meißel wurde kühner, die Technik freier, breiter, die Beobachtung der Natur machte ungeahnte Fortschritte, organisches Leben erfasste die Figuren, durchdrang die Ornamentik«. ²⁴ Die Blüte naturalistischer Skulptur im 13. Jahrhundert ist nach Vöge nur aus dem Stand des Ineinanders von reflektierten allgemeinen Produktionsbedingungen und künstlerischen technischen Neuerungen als schöpferische Leistung der Künstler zu begreifen. Damit wird der Kunst eine von der allgemeinen Geschichte getrennte autonome Entwicklungslinie zugestanden, die nicht Formgeschichte ist, sondern in Erfahrungsschüben und Inventionen diskontinuierlich verläuft.

Daß Vöge ein Modell der Kunstproduktion entwarf, das vor allem die Verbindung zwischen der Arbeit am Material und den Bewußtseinsprozessen der Menschen klar zu fassen versuchte, das ist auch aus der Forschungssituation der Kunstgeschichte der 90er Jahre zu verstehen. Vöges Schriften erschienen etwa gleichzeitig mit wichtigen Arbeiten Alois Riegls, der heute als der Begründer moderner Kunstgeschichtsschreibung gilt. Vöges Straßburger Dissertation wurde 1890 angenommen, Riegls »Stilfragen« erschienen 1893. Vöges Buch »Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter« erschien in Straßburg 1894, während Riegls »Spätromische Kunstindustrie« erst 1901 datiert. Beide Kunsthistoriker betrachteten, wie es wohl der Geschichtsdeutung ihrer Zeit entsprach, die Werke nicht als isolierte Artefakte, sie blieben für sie immer Teil eines universalgeschichtlichen Zusammenhangs. Viele Kunstwissenschaftler dieses letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts hatten sich die Aufgabe gestellt, angeben zu können, was eigentlich das Besondere der künstlerischen Leistung im historischen Prozeß gewesen war, was sie von anderen geschichtlichen Fakten qualitativ unterschied. Alois Riegl beschrieb die formalen Triebkräfte, die die Kunstentwicklung zu leiten scheinen, als einen kollektiven Prozeß. Für ihn gab es ein »Kunstwollen« in einer Zeit, das alle ihre künstlerischen Äußerungen

eigentümlich prägt. Dieser Terminus des »Kunstwollens« hat allerdings den Nachteil, daß er sich als rein theoretische Prägung erweist: das »Kunstwollen« ist weder gesellschaftlich zu orten, noch psychologisch oder ökonomisch abzuleiten. Wilhelm Vöge setzte anders an: er versuchte zunächst, die Produktion der Kunstwerke als Teil des gesamtgesellschaftlichen Produktionsprozesses zu verstehen. Dann erst konnte erkennbar werden, worin eigentlich die Kunstwerke sich von den Gebrauchsgütern unterscheiden.

Mit der Modellbildung und der Theorie über den »verborgenen Process der Stilbildung«²⁵, die hier erforderlich wird, ging Vöge auch über Viollet-le-Duc hinaus, der keine eigentlich theoretischen Konzepte in seine Darstellung der mittelalterlichen Kunstgeschichte aufnahm. Viollet-le-Duc hat wohl nicht die Entstehung mittelalterlicher Architektur aus der Statik ableiten wollen – er hat ihre fertigen Gebilde nur gespiegelt in den mathematischen Termini, und er hat so zeigen können, wie sie in sich sinnvoll organisiert sind. Auch sein Entschluß, ein vielbändiges Lexikon zu schreiben, dessen einzelne Termini einander zu einem System der mittelalterlichen Architektur ergänzen, entstammt der strukturalistischen Perspektive, die die Forschung in vielen Bereichen der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts geprägt hat. Bei Vöge wird dagegen schon an dem allgegenwärtigen Begriff des »Geistes« erkennbar, daß Faktoren berücksichtigt werden, die den materialen Kunstwerken selber nicht mehr anhaften. 1894 beschloß Vöge seine Einleitung mit folgenden Worten: »Was wäre die Geschichte, wenn wir es nicht vermöchten, in den Resten vergangener Jahrhunderte den lebendigen Geist zu grüssen!«²⁶ Vöge untersuchte Spuren, die die Arbeitenden hinterlassen hatten, aus ihnen leitete er hypothetisch die einstigen Arbeitsvorgänge und die zugehörigen Bewußtseinsprozesse der Menschen ab. Vöge war sich des theoretischen Charakters seiner Arbeit sehr bewußt, wenn er sie auch manchmal als fast magische Handlung darstellt: »Und hinter den Statuen und Steinen erschienen uns die Meister, die lebendigen Menschen; wir beobachteten sie beim Werke, wir sehen auf den Grund ihrer Künstlerseele. Ihre Instincte und Absichten, [...] ihre Jugend und ihre Feinheit [...], ihr Mut, der Heißhunger des Neuen, die glückliche Verwertung des Alten, das alles liegt zu Tage. Festlich, wie im Schmucke frischer Blumen erscheint sie uns, die alte porta regia von Chartres.«²⁷

Der Gedanke, daß es darum gehen muß, den verlorenen Kontext der Werke zu rekonstruieren, ist schon in Vöges Dissertation »Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends«, die 1890 in Straßburg angenommen wurde, klar ausgeprägt. Am Anfang dieser Arbeit steht die Überlegung, daß es keinesfalls angeht, die dem Forscher vorliegende Gruppe von Handschriften so zu behandeln, als stünden sie in einem engen Verhältnis zueinander, bezögen sich überhaupt nur aufeinander: »die Hss. sind nur insofern unter einander verwandt, als sie alle aus einem Boden gewachsen, aus einer gemeinschaftlichen Quelle geschöpft sind: sie sind [...] nicht von einander abgeleitet worden.«²⁸ Dieser gemeinsame Boden, aus dem die Kunstwerke wachsen, ist in der Dissertation noch vor allem die Praxis der Antikenrezeption aller damaligen Künstler, die ebenfalls einer theoretischen Rekonstruktion in den Grundzügen bedarf, damit die Produktionssituation der Werke überhaupt begriffen werden kann.

Vöge ist oft wegen der Schönheit und Präzision seiner Sprache gerühmt worden²⁹ und man darf wohl annehmen, daß er die Metaphorik des Quellens und Blü-

hens, des Wiedererstehens und Wachsens, die Rede von der Erde, die die beiden zuletzt angeführten Zitate durchzieht, nicht ohne Sinn angewendet hat. Zieht man die Metaphorik ab, so bleibt ein Ratschlag für den Umgang des Forschers mit illuminierten Handschriften, der heute noch in gleicher Weise richtig ist. Aber was Vöge diesem Ratschlag hinzufügt, das ist die Sprache des Mythos. Schon Panofsky hat das gespürt, als er seinen Eindruck von der Sprache von Vöges Vorlesungen so formuliert: »Und gerade diejenigen seiner Formulierungen, die seinen Hörern und Lesern bis an ihr Lebensende gegenwärtig bleiben werden, versagen sich der Übertragung wie Daphne der Umarmung Apollos.«³⁰ Hier hat Panofsky der Analyse Halt geboten. Er behauptete, ähnlich wie Carl Georg Heise, daß sich nicht nur Vöges Sprache, sondern auch »seine wissenschaftliche Methode der Nachahmung und seine wissenschaftliche Persönlichkeit der Klassifikation«³¹ entziehen.³² Es läßt sich wohl dennoch der Versuch machen, das der Ratio entfliehende Moment in Vöges Sprache genauer zu benennen. Vöge spielt häufig auf den Kreis der antiken Schöpfungs- und Fruchtbarkeitsmythen an. Aus dem »überreichen Kranze von Darstellungen« des Chartreser Portals bildet Vöge in seinem Buch ohne ersichtlichen Grund die Darstellungen des Frühlings und der Ernte ab (Abb. 3 und 4). Das Chartreser Tor taucht in



4 Chartres, Kathedrale: Archivolten des linken Westportals. Monatsbild.

3 Chartres, Kathedrale: Archivolten des linken Westportals. Monatsbild.

Vöges Formulierung wie Persephone aus dem Hades des historisch Vergessenen wieder auf, indem es die Blumen des Frühlings zum Blühen bringt. Es ist Vöge, ein Mann, an Stelle der Muttergöttin Demeter, der dieses Erweckungswerk leistet. Zwar gibt es den Grund, die Quellen und den Boden als einen insgesamt weiblichen Bereich der Muttergöttin oder der Nymphen, dem die Kunstwerke in Vöges Formulierungen entstammen. Der »verborgene Process der Stilbildung« aber wird von Vöge als männliche Schöpfung vorgestellt: »der Stil ist [...] das Geschöpf des künstlerischen Geistes. Einerlei, welches seine Quellen sind [...], er entspringt sozusagen in voller Rüstung dem Haupte des Künstlers«³³ – wie Athena dem Haupt des Zeus. Im Akt der Stilschöpfung werden die mütterlichen Quellen gleichgültig, es findet eine rein männliche Parthenogenese statt.

Vöges Studienaufenthalt 1892/93 in Frankreich war auch der Frage nach gemeinsamen Zügen der Kunst aller Epochen gewidmet. Vöges Pariser Briefe lassen erkennen, daß sein Interesse für die in Paris angesammelten Kunstwerke nicht auf die mittelalterlichen unter ihnen beschränkt war. Er besuchte Pariser Museen und Kirchen und kaum hatte er die Niederschrift seines Buchs begonnen, schrieb er an Goldschmidt: »Ich studiere im Augenblick griechischen Archaismus – mit viel Interesse.«³⁴ Ihn reizte aber auch gerade die zeitgenössische Kunst. Goldschmidt teilte er mit: »Endlich werden sich in Paris nun auch die Pforten der Manets u. Monets u. Moreaus aufthun, es gibt hinfort kein Geheimnis, keine Hinterthür mehr.«³⁵ Das Geheimnis, von dem Vöge spricht, ist wahrscheinlich das der künstlerischen Schöpfung. So fällt es durchaus in den Bereich seines Interesses für die aktuelle Kunst und für die Arbeit der modernen Künstler, daß er gleich nach ihrem Erscheinen 1893³⁶ Adolf von Hildebrands Schrift »Das Problem der Form in der Kunst« las. Vöge zitiert daraus mehrfach in »Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter«, ohne überhaupt anzumerken, daß es sich bei dieser Programmschrift eines Künstlers nicht um eine kunsthistorische Arbeit handelt. Das das Buch abschließende Kapitel über die Steinarbeit, in dem nach Hildebrands Aussage sein Buch »gipfelt«³⁷, stufte Vöge unmittelbar als Beitrag zur Sache ein, als »lehrreich«. Die Schrift Hildebrands, die sich zum Ziel gesetzt hatte, festzulegen, was unter moderner Bildhauerei zu verstehen sei, ist eine Kombination aus theoretischen Ausführungen über die Natur der Wahrnehmung und über die Funktion der Kunst und praktischen, technisch orientierten Darlegungen über das Handwerk des Bildhauers. Kennzeichnend für die Denkweise Hildebrands ist es dabei, daß er den handwerklichen Herstellungsprozeß einer Skulptur nicht als Mittel zur Verwirklichung des Endprodukts betrachtet, sondern gerade im Arbeitsvorgang und den ihn begleitenden konzeptionellen Entscheidungen das künstlerisch Wesentliche sieht. Hildebrand stellte eine Theorie des Wahrnehmungsprozesses beim Menschen auf, dessen Struktur im Herstellungsprozeß der Steinskulptur seiner Meinung nach unmittelbare Parallelen besaß.

Um formal offenbar besonders gelungene Einzelstatuen, wie die sogenannte Vierge dorée am Südportal der Kathedrale von Amiens (Abb. 5), zu beschreiben, zog Vöge eine Kategorie Hildebrands heran, die im Zentrum von dessen Traktat steht. In einem längeren Abschnitt führte Vöge zunächst den S-förmigen Schwung des Körpers vieler Figuren des 13. Jahrhunderts auf die Unmöglichkeit zurück, die Grenze des Blocks zu überschreiten: die Bildhauer konnten ausgreifende Bewegungen nicht darstellen und nutzten den Bewegungsspielraum im Block auf die wohl ein-

zig denkbare Weise. Vöge spricht hier (anhand einer Madonnenstatue im Musée Cluny, Abb. 6) von »tektonisch bedingter Bewegtheit«. ³⁸ Die Vierge dorée etwa aber ist von so hoher Qualität, daß ihr Stil nicht mehr allein durch die Grenzen, die den Künstlern gesetzt waren, erklärbar ist. Vöge schrieb: »Das Problem war hier das Gleiche, es ist hier jedoch mit einer Meisterschaft gelöst worden, dass wir beim Anschauen des Kunstwerkes der Art und Weise seiner Entstehung nicht gewahr werden. Es ist hier in zwangloser Weise die zu Grunde liegende Blockform »gänzlich auf-



5 Amiens, Kathedrale: südliches Querschiffportal, Trumeau, sogenanntes 'Vierge dorée'.



6 Paris, Musée de l'Hôtel de Cluny: Madonne tannée, frz. 13. Jh., Abbildung aus Vöge, 1894, S. 315.

gegangen in eine reine Bilderscheinung.«³⁹ Vöge hat hier den letzten Satz von Hildebrands Traktat zitiert. Bei Hildebrand ist es die Madonna Michelangelos in der Medici Kapelle in S. Lorenzo in Florenz, von der Hildebrand sagt, daß in ihr »der ganze kubische Inhalt als materielle Form so gänzlich aufgegangen [ist] in eine reine Bilderscheinung.«⁴⁰

Bei Hildebrand geht es, genau wie bei Vöge, darum, daß der ursprünglich einer Skulptur zugrunde liegende Block in der Regel im Ergebnis der Skulptur noch zu sehen ist.⁴¹ Die Meisterschaft besteht jedoch darin, die technischen Voraussetzungen nicht als solche dem Beschauer darzubieten, sondern sie durch eine Bewußtseinsleistung umzusetzen in reine Form: die Materialität wird in Hildebrands Konzept durch die Seherfahrungen und die technischen Erfahrungen, die die Menschen an ihr machen können, allmählich vergeistigt. Hildebrand verstand die künstlerische Arbeit als paradigmatisch für die ganze Gesellschaft, an seinem Gegenstand zeigte der Künstler, wie die Welt sehend erfahren wird, wie ihre den Menschen anfangs fremde Materialität am Ende von Gedanken und Gefühlen so sichtbar durchdrungen ist, daß Materie zur »reinen Bilderscheinung« werden kann.

Vöge nahm hier nicht gleichsam beiläufig einen Terminus Hildebrands auf. Vöge hatte den Prozeß der Stilbildung an die fortschreitende Aneignung der technischen Grundlagen durch die Künstler geknüpft, denen es schließlich gelingt, die Materialität und die Technik in »Stilgedanken« umzusetzen. Ein Stilgedanke ist dann auszumachen, wenn der »Geist« der Künstler am Objekt als eigene Kraft wahrnehmbar ist, es nicht mehr nur technisch bedingt wirkt. Also ist auch für Vöge die größte künstlerische Qualität erreicht, wenn Material und Technik vollkommen künstlerisch angeeignet sind, nur noch als Form wahrgenommen werden. Auch bei Vöge ist der Künstler jemand, der beispielhaft zivilisatorisch tätig ist: die Bildhauer, die am Stein in der Werkstatt zunächst ihre eigene neue Freiheit in der Arbeit erfahren, kommen so dazu, die Natur stärker nachzuahmen, und sie drücken damit eine neue Freiheit der ganzen Gesellschaft gegenüber der Welt aus, ein neues Lebensgefühl.

Es stellt sich natürlich die Frage, ob Vöges neue Auffassung der Chartreser Figuren durch Hildebrands Einfluß zustande kam – Willibald Sauerländer hat das 1984 behauptet⁴² – ohne die Briefe Vöges an Goldschmidt zu kennen. Und diese Briefe erlauben es, zumindest in einem wichtigen Punkt schlüssig nachzuweisen, daß Vöge ganz ähnliche Gedanken wie Hildebrand bereits vor Erscheinen von dessen Buch hatte. Die Bindung der Skulptur an den Block, aus dem sie genommen ist, erkannte Vöge im Sommer 1892 anhand seiner Beobachtungen an den Denkmälern, bevor er Hildebrands Buch 1893 lesen konnte, der diese Bindung in einem Akt des willkürlichen Archaismus, bezeichnend für die Moderne, zu erneuern forderte. Daß beide, der Künstler und der Kunsthistoriker einen ganz ähnlichen Gedanken gefaßt hatten⁴³, muß Vöge, bei seinem Interesse für die Künstler auch der eigenen Zeit, fasziniert haben. Vöge wollte anhand der Werke eine Kunstgeschichte der Künstler schreiben und hatte stets gemeint, die einst Lebenden durch ihr Werk hindurch wahrzunehmen. Er fand vielleicht bei Hildebrand einige theoretische Ansätze, die die Verbindung zwischen der Form der Werke und den sie herstellenden Menschen als strukturierte erscheinen lassen konnten, der wissenschaftlichen Untersuchung und Ableitung zugänglich. Eine Konsequenz aus Hildebrands Insistieren auf der wichtigen Rolle des Arbeitsprozesses vor Fertigstellung des Werks ist es z.B., daß

Hildebrand die Kunst nicht in einer Theorie des Werks fundiert, sondern in der Alltagswahrnehmung.⁴⁴ Hildebrands theoretischer Aufwand gilt letztlich wohl nicht einer wirklich allgemeinen Wahrnehmungstheorie, sondern soll Hildebrands eigene Erfahrung, daß während des Zeichnens und bei der Bildhauerei auch die Herstellung ›abstrahierter‹, nicht naturnaher Formen von der Erinnerung an Gesehenes und Gefühltes bestimmt wird, absichern. So hatte er beim Zeichnen festgestellt, daß, ganz gleich, was gezeichnet wird, das eigene Körperbild und die Erinnerung an Bewegungserfahrungen den Stift führen: »Die Zeichnungen eines Bildhauers sind direkt aus Bewegungsvorstellungen entstanden und die Zeichnung ist aus ihnen zusammengesetzt.«⁴⁵ Auf dieser Ebene von Hildebrands Darlegungen muß man meiner Meinung nach den Einfluß von Hildebrand auf Vöge ansetzen. Die Lektüre der Briefe Vöges zeigt, daß in der Pariser Zeit zwar die ›technische Kritik‹ und die Vorstellung von der Einheit von Architektur und Plastik im Mittelalter vorhanden war, noch nicht aber die Theorie des Zusammenhangs von Technik und den Formen des Bewußtseins, die Vöge in seinem Buch aufstellen sollte. Es muß ihn stark beeindruckt haben, daß Hildebrand mitteilte, er selbst und seiner Meinung nach auch alle anderen Künstler arbeiteten systematisch ihre Erfahrungen und Gedanken in die Formgebung ihrer Werke ein. Vöge übernahm Hildebrands Wahrnehmungstheorien nicht, aber nutzte seinen Grundgedanken, um die »Starre dieses Stiles« in Chartres so zu begreifen, wie Hildebrand z.B. eine ungegenständliche Zeichnung: als ein unnaturalistisches, ›reine‹ Form gewordenes Bild der Erfahrungen der damals lebenden Künstler.⁴⁶

Vor allem in den Arbeiten aus den zwanziger und dreißiger Jahren erscheint Vöges Gewohnheit, sich in die Gestalten vergangener Künstler einzufühlen, ganz rein, ohne die Überlegungen zum gesellschaftlichen Kontext der Künstler, die er vor 1915 und auch später wieder, im 1950 erschienenen Buch über Syrlin⁴⁷, anstellte. In den Briefen aus diesen Jahren an Goldschmidt finden sich dann auch zum ersten Mal Passagen, die Aufschluß darüber geben können, wie Vöge zu seinen Ergebnissen gelangte. Ein Brief aus Ulm aus dem Jahr 1933 beginnt:

»Lieber Adolph Goldschmidt! Ich kann leider noch *gar* nicht daran denken, wieder in *Ballenstedt* zu sein. Man muß doch *länger* mit den Werken *zusammenleben* –, gelebt *haben*, über die man etwas wirklich *Neues* sagen will. Oft, wenn man gerade mit ihnen döst, oder sich über sie ärgert, oder sich mit ihnen langweilt bzw. gelangweilt hat, kommen einem plötzlich Erleuchtungen, die man niemals gehabt haben würde, wenn man vorzeitig wieder abgereist wäre.«⁴⁸

Es gehört immer noch zur Praxis des stilkritischen Arbeitens, Vertrauen in logisch nicht ableitbare Erkenntnisse zu setzen, in intuitiv gefaßte Meinungen über ein Werk oder eine Autorschaft. Vöge machte sich in den 30er Jahren verstärkt klar, daß seine Arbeit auf so gefundenen Erkenntnissen beruhte. In seinem 1938 gedruckten Aufsatz über den Meister von Kirchberg heißt es über Figurenfriese im Ulmer Münster: »Diese Friese, leider mitgenommen und in der Hastigkeit ihrer figürlichen Motive allem Kostümlichen auch, den Rittersteinen fast unvergleichlich, lassen dem, der sich einläßt, die durchgehende Verwandtschaft dennoch gewahren. Man muß sich in solche schwer einzusehenden Zusammenhänge [...] allmählich *hineinleben*.«⁴⁹ Vöge meinte, daß ein Grabstein eines Ritters von Kirchberg und Figuren an einem Architekturdetail im Ulmer Münster von der gleichen Hand stammen. Wiederum

setzt er voraus, daß nicht die Kunstwerke zu vergleichen sind, denn zwischen ihnen besteht ja seiner Überzeugung nach gar kein unmittelbarer Zusammenhang. Zu rekonstruieren ist die Produktionssituation, und das ist in diesem Fall die Einheit einer schöpferischen Persönlichkeit, die auch in der Vorstellung nachzukonstruieren ist. Es findet eine Berührung statt zwischen unbewußten Anteilen der Persönlichkeit des Interpreten und den Identifikationen, die wiederum er selbst mit den Kunstwerken verbunden hat. Daß Vöge Goldschmidt etwas über diese Vorgänge schrieb, zeigt, daß er begann, sich für die Grundlagen seiner Erkenntnisfähigkeit zu interessieren. Anderen Freunden gegenüber ist er noch deutlicher geworden. Hans Butzman berichtet über ein Gespräch mit Vöge über dessen 1927 erschienene Arbeit über Anton Pilgram: »Vöge hat zugegeben, daß hier seine Kunst der Zuschreibung angeregt wurde durch das Wahrnehmen einer verwandten, Einsamkeit und Erkenntnis schwer tragenden Seele, die sich im Werk bezeugt.«⁵⁰ In diesem Aufsatz von 1927 formuliert Vöge auch wirklich folgendes Arbeitsprinzip: »Doch überzeugender als die Form spricht bei schwierigen Fragen der Stilkritik bisweilen der Ausdruck, als unmittelbare Ausstrahlung der dahinter stehenden Künstlerpsyche.«⁵¹ Deutlich wird in diesen späteren Arbeiten auch eine sehnsüchtige Komponente: dem Kunsthistoriker geht es jetzt darum, den »Ausdruck einer Künstlerpsyche« nachzufühlen, um eine verwandte Seele spüren zu können. Der Ausdruck allein soll auch in den suggestiv zusammengestellten Abbildungstafeln der Aufsätze dieser Jahre häufig eine Zuschreibung belegen (Abb. 7). Butzmann hat beschrieben, wie Vöge im Harz-Kurort Ballenstedt, in den er sich nach einem Nervenzusammenbruch 1915/16 für immer zurückgezogen hatte, lebte: »Der erste Blick des am Morgen Erwachenden fiel auf den Werkstisch. [...] So war Vöge Tag für Tag mit den alten Meistern allein. Wohl kamen manche Briefe in diese Einsamkeit, aber sie lagen oft lange ungeöffnet da, dann nämlich, wenn der Empfänger fürchtete, sie könnten irgend eine mißliche Nachricht enthalten, die ihm die Freiheit zur Arbeit nehmen wollte. Waren die Briefe aber gelesen, so wurden sie sogleich wieder eliminiert, und zwar durch sofortige Beantwortung.«⁵² Butzmann hat doch wohl sagen wollen, daß für Vöge die imaginäre Auseinandersetzung mit den Meistern häufig die einzige Kommunikation war, die ihm möglich war.

1916 hatte Vöge sein Freiburger Lehramt niederlegen müssen, auf eine Nervenkrise war eine lange Periode der Schlaflosigkeit gefolgt. Panofsky glaubte, daß der Brand der Kathedrale von Reims diese Katastrophe auslöste.⁵³ Von den Zerstörungen in Frankreich spricht Vöge in seinen Briefen an Goldschmidt aber ganz ruhig, so heißt es am 9.1.1915: »ich habe jetzt den offiziellen Bericht von Clemen über die Zerstörung der frz. Denkmäler erhalten, u. bedarf weiterer Notizen nicht; herzlichen Dank. Wenn Joffre mir nicht deshalb die Städte hinter unserer Front so zerschießt, um den großen Stoß zu tun. Herzliche Grüße, Ihr Vöge«.

In den Briefen an Goldschmidt berichtet Vöge von einem anderen Ereignis im Jahr 1915, das ihn sehr bewegte. Er erhielt die Nachricht vom Tod eines von ihm sehr geschätzten jungen Studenten. Am 6.11.1914 schrieb er an Goldschmidt, daß Ernst Mörder an der Front gefallen sei: »Während ich das schreibe, fallen mir die Tränen aufs Löschpapier. ich habe den Jungen recht lieb gehabt; er hing so rührend an mir«. Die Todesnachricht war falsch: 6 Tage später schrieb Vöge: »Es geschehen Zeichen und Wunder. Denken Sie nur, heute i. meinem Kolleg tauchte Mörder, Ernst, der



1 Aufn. Br. Reiffenstein, Wien VIII, 2



3.



2.



7 Anton Pilgram: Kopf des hl. Gregor, Wien St. Stefan, Kanzel und Anton Pilgram (?): Köpfe von Christus und Johannes, München, ehem. Nationalmuseum. Vöge 1927, Tafel 8.

Totgesagte u. Geglaubte wieder auf [...] Nun ist die Freude denn groß, doch wir sind noch ganz schwach davon.⁵⁴ Panofsky berichtet, daß Mörder noch 1915 dann tatsächlich fiel: davon schrieb Vöge selbst nichts mehr, die Brieffolge bricht ab. Bei der Lektüre der Sonette und Balladen Vöges fällt auf, daß darin Geschichten von aus dem Totenreich wiederkehrenden Männern und von Geistern vorkommen. Vöge dichtete auch eine Variante des Erlkönigs, mit dem toten Kind. Vielleicht sind das Erinnerungen an den totgeglaubten Studenten, der dann doch wiederkehrte.⁵⁵

Es ist nicht zu entscheiden, ob dieses Ereignis Vöges Nervenkrise auslöste, aber einiges spricht dafür, denn durch Panofsky ist bekannt, daß Vöges Nervenleiden im Jahr 1915/16 durch ein äußeres Ereignis anscheinend heraufbeschworen wurde – Panofsky deutet an, daß Vöge seelisch sehr labil war, von »Katastrophen« stets bedroht. Aus den Freiburger Dokumenten geht hervor, daß Vöge sich erstmals 1896 für längere Zeit zurückziehen mußte, damals ließ er sich von seiner Mutter in Hannover pflegen.⁵⁶ In einem Brief der Mutter aus dem Jahr 1896⁵⁷ an Adolph Goldschmidt, der sich wohl besorgt nach dem kranken Freund erkundigte und darum bat, ihn besu-

chen zu dürfen, verbittet sie sich in auffällig kaltem und steifem Ton jeden Besuch, mit Rücksicht auf die vom Arzt verordnete Ruhe. Helene Vöge war auf die Freunde ihres Sohnes offenbar nicht gut zu sprechen, es kann vielleicht sogar von einem Rivalitätsverhältnis gesprochen werden. Helene Vöge war nach 1896, nachdem ihr Sohn von seinen ausgedehnten Studienreisen krank zu ihr zurückkehren mußte, häufig in seiner Nähe – in der Zeit seiner Freiburger Professur 1909-1915 folgte sie ihm nach und lebte in Freiburg mit ihm zusammen. Wir wissen nicht, wie Vöge diese Situation empfand – in den Briefen an Goldschmidt spricht er in diesen Jahren häufig davon, daß er sich nicht so wohl fühle, nennt seine Freiburger Berufung ein Unglück, ein »Malheur«⁵⁸ – aber das bezieht sich auf sein angeblich mangelndes Interesse an der Dozententätigkeit, die er allen Quellen zufolge aber mit großem Erfolg ausübte. Vöges Freundschaftsbeziehungen galten immer nur Männern, diese Freundschaften waren von hochgespannten Gefühlen, aber auch von Distanzierungen geprägt. In der Freiburger Zeit war der junge Carl Georg Heise häufig zu Gast bei ihm, der ebenso wie Adolph Goldschmidt homosexuell war. Ich habe allerdings keinen Hinweis darauf finden können, daß Vöge selbst als Homosexueller lebte – ich könnte mir vorstellen, daß er wegen seiner Mutter auch darauf verzichtete. Seinen Vater hat Vöge früh verloren: er wanderte noch vor Ausbruch des Krieges von 1870/71 nach Amerika aus und starb dort bald – Vöge war etwa 1 1/2 Jahre alt. Schon Panofsky hat geschrieben, daß »manche seiner Eigenheiten – oder, wenn man will, Sonderbarkeiten – [...] darin begründet sein [mögen], daß er weder seinen Vater noch seines Vaters Vater gekannt hat und schon als Kind und Gymnasiast in einer überwiegend weiblichen Umgebung gelebt hatte.«⁵⁹

Ich berichte dies alles so ausführlich, weil es mir nahezuliegen scheint, daß die alten Meister, die Vöge rekonstruierte, in einer Reihe stehen: sie sind gleichsam das letzte Glied einer imaginären Kette männlicher Figuren, auf die Vöge sich bezog. Diese Kette beginnt mit dem Vater, den er verlor, führt über seine Freunde, Goldschmidt, Clemen, Heise, Ernst Mörder weiter zu den Künstlern seiner eigenen Zeit, etwa Hildebrand, die an den gleichen Fragen wie die Alten zu arbeiten schienen. Eine Formulierung Vöges über die zeitübergreifende Verbindung zwischen den Genialen, zu denen Vöge sich auch häufig selbst rechnete,⁶⁰ lautet: »Sind es doch gerade die Größten, in denen die ›Entwicklung‹ sich darstellt, die anderen zählen kaum. Über die Häupter der übrigen hinweg reichen jene einander in goldenen Schalen den begeisternden Trank.«⁶¹ Sätze, wie diesen, den Panofsky noch »prophetisch«⁶² nannte, lesen wir vielleicht heute etwas nüchterner. Es ist eine ausschließliche Welt der großen Männer, die hier konstruiert wird, die einander auch nähren, mit jenem begeisternden Trank, so daß es der Frau als Gebärerin zur Herstellung einer Generationenfolge und ihrer Fürsorge für den Nachwuchs in dieser Phantasie nicht mehr bedarf.

Auch in dieser Formulierung findet sich die Konzeption von einer historischen Kontinuität jenseits und außerhalb der einzelnen Werke, die Vöges Denken seit seiner Dissertation bis zu den letzten Werken trägt. Der Schritt im Denken über die Werke hinaus in ein eigentlich ganz unorganisiertes Feld, das vom Chaos der zufällig überlieferten Dokumente geprägt ist, muß von einem Motiv und von einem Wunsch geleitet sein: zugleich von einem sachlichen und einem persönlichen. An Vöges Den-

ken kann man sehen, wie beide Motivschichten lange einander überdeckten, in Momenten der Selbsterkenntnis sich aber voneinander lösen konnten, auch in ihrer insgesamt privaten Motivation dem Interpretieren selbst durchsichtig wurden. Die theoretischen Elemente in der kunsthistorischen Beschreibung, die ihr Struktur geben, und die man gewöhnlich »Methode« nennt, erweisen sich bei Vöge als von den Wünschen herstammend. Theorie ist hier zunächst die logische Verknüpfung zweier eigentlich einander fremder Terme: des Stils (der Werke) und der Erfahrung (der Menschen). In Vöges Sprache zeigt sich diese Grundannahme in seinen Neologismen: Vöges Begriff der »Stilgedanken« bringt eigentlich erst hervor, was er zu beschreiben versucht: die Einheit von Form und Bewußtsein. Die sprachschöpferische Kraft ist hier eine verbindende, nach dem Muster des Wunsches, der ihr zugrunde liegt, schafft sie Beziehung zwischen zwei historischen Tatsachen oder auch Personen, die einmal vereinigt gewesen sein mögen, die zum Zeitpunkt der Formulierung des kunsthistorischen Texts aber meist nicht mehr zusammen erlebt werden können.

Mit herzlichem Dank an Wilhelm Schlink, Freiburg i. Brsg., Fritz Bellmann, Emmendingen, Peter Kurmann, Plan-les-Ouates, Robert Suckale, Georg Lohmann, Monika Schröter und Friedrich von Pfeil, alle Berlin, für ihre Hilfe, für Ratschläge und Kritik.

Anmerkungen

- 1 Wilhelm Vöge wird etwa in Hermann Bauer: Kunsthistorik. Eine kritische Einführung in das Studium der Kunstgeschichte. München 21979, überhaupt nicht erwähnt, in Heinrich Dilly: Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin. Frankfurt 1979, nur einmal (S. 15) – aber nur deshalb, weil Dilly Panofsky zitiert, der Vöges Namen nennt.
- 2 Wilhelm Vöge: Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit der französischen Plastik. Straßburg 1894, S. 53-57.
- 3 Zu erwähnen wären hier, neben anderen, z.B. die Arbeiten von Dieter Kimpel: Die Entfaltung der gotischen Baubetriebe. Ihre sozio-ökonomischen Grundlagen

und ihre ästhetisch-künstlerischen Auswirkungen, in: Friedrich Möbius u. Ernst Schubert (Hrsg.): Architektur des Mittelalters. Funktion und Gestalt. Weimar 1983, S. 246-272; Dieter Kimpel und Robert Suckale: Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270. München 1987; Peter Kurmann: La Façade de la Cathédrale de Reims. Architecture et sculpture des ses portails. Etude archéologique et stylistique. Lausanne 1987 (2 Bde.), der viele Einzelergebnisse Vöges übernahm, z.B.: »Wilhelm Vöge à établi un regroupement des statues des portails les plus anciennes qui nous paraît conserver aujourd'hui toute sa validité« (Bd. 1, S. 165).

- 4 Vöge pflegte in Paris die Kontakte zu den französischen Gelehrten. Am 20.11.1892 schrieb Vöge an Goldschmidt: »ich kann durch Vermittlung Berger's oder Maspéro's gelegentlich an den Sitzungen der Akademie française teilnehmen, sehr amüsan, fast dem Theatre français noch vorzuziehen, wenn man gut sitzt.« Vöge kannte auch Georges Durand: »George [sic] Durand, Archivar des Département der Somme war mir ein liebenswürdiger Führer in Amiens« (Vöge op. cit. 1894, S.

- X). Ein guter Freund war auch Albert Marignan: »War 4 Tage bei meinem lieben Marignan auf seiner Campagne bei Montpellier [...]. Mit Marignan habe ich dies u. jenes zusammen besucht. einen Tag waren wir in St. Gilles, einen anderen in Aigues Mortes [...]. Marignan gab den historischen und litterarischen [sic] Hintergrund.« (Brief an Goldschmidt vom 5.11.1893).
- 5 Diese Briefe wurden 1968 von Carl Georg Heise dem Freiburger Institut übergeben, der sie seinerseits von Adolph Goldschmidt erhalten hatte. Außer den Ausschnitten, die Heise in seinen Freiburger Vortrag über Vöge (C.G.H.: Wilhelm Vöge zum Gedächtnis. Freiburg 1968 [Freiburger Universitätsreden N.F. 43]) einfügte, sind diese Briefe bisher unpubliziert. Mit der freundlichen Genehmigung von Wilhelm Schlink konnte ich diese Briefe sowie alle weiteren Briefe und Manuskripte Vöges einsehen, die sich im Freiburger Nachlaßteil Vöges befinden.
- 6 Vöge op. cit. 1894, S. XXI, Anm. 1. Vöge arbeitet in dieser Anmerkung heraus, daß Viollet-le-Duc selbst ein Künstler sei und daß er deshalb die »Geschichte der mittelalterlichen Architektur mit den Interessen und von den Gesichtspunkten des Künstlers aus« habe schreiben können – eben dies sei sein Verdienst. Damit meint Vöge wohl, daß Viollet-le-Duc selbst als Architekt an den neuen konstruktiven Möglichkeiten des Stahls arbeitete, und deshalb besonders abgeschlossen war für die Wahrnehmung mittelalterlicher Baukonstruktion. Vöges Bewunderung für Viollet-le-Duc muß ihn manchmal dazu geführt haben, sich mit dem französischen Architekten wie mit einem lebenden Gesprächspartner auseinanderzusetzen. In der Einleitung zu Vöge op. cit. 1894 gibt es einen eigenartigen Lapsus: Vöge spricht hier von dem bereits 1879 verstorbenen Viollet-le-Duc ganz so, als lebe dieser noch: »Viollet-le-Duc, Bureauchef der ›Commission des monuments historiques‹ in Paris vermittelte mir mit großer Güte die Erlaubnis [...] zur Reproduktion zweier Abbildungen.« (S. X).
- 7 Vöge unternahm in seiner Pariser Zeit, von Mitte 1892 bis Februar 1894, Reisen in die Pariser Umgebung und in den Süden Frankreichs, während derer er in erstaunlich kurzer Zeit viele der plastischen Denkmäler des 12. und 13. Jahrhunderts besichtigte, darunter so wenig bekannte, wie das weitgehend zerstörte Seitenportal von Notre Dame-en-Vaux in Châlons-sur-Marne, das Westportal von Notre-Dame-du-Château in Loches, das Portal in Donnemarie en Montois, dasjenige in Vraux (Cher), oder Germigny. Am 6.10.1892 schrieb er aus Angers an Goldschmidt: »Ich habe noch viel vor mir, Dep. Cher, Indre et Loire, Allierie, Yonne, etc. etc. Resultate gut.«
- 8 Im Artikel »Gâble« im 6. Band seines Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle, Paris 1875, sagt Viollet-le-Duc über den Wimperg, daß »les constructeurs du moyen âge s'étaient servis de ces gâbles décoratifs pour charger les sommets des arcs-formerets et empêcher leurs gauchissements.« (S. 4).
- 9 Vöge op. cit. 1894, S. XVI.
- 10 Vöge op. cit. 1894, S. 18.
- 11 Brief an Goldschmidt vom 3.6.1894 aus Rom.
- 12 Postkarte vom 24.3.1893 aus Paris an Goldschmidt.
- 13 Vöge op. cit. 1894, S. XXI.
- 14 Ebd., S. 164.
- 15 Vöge op. cit. 1894, S. 76-77.
- 16 Ebd., S. 78.
- 17 Ebd., S. 58.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd., S. 271.
- 20 Ebd., S. 272-273.
- 21 Ebd., S. 276.
- 22 Ebd., S. 273.
- 23 Ebd.
- 24 Ebd., S. 321.
- 25 Vöge op. cit. 1894, S. XX.
- 26 Ebd., S. XXI.
- 27 Ebd., S. 65-66.
- 28 Wilhelm Vöge: Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends. Straßburg 1891, S. 4.
- 29 z.B. von Panofsky: »In Vöges Stil, zugleich poetisch und präzise, gefühlvoll und geistreich, verbindet die sprachschöpferische Poesie den Gedanken mit der

- Anschauung und die Anschauung mit dem Klang« (Erwin Panofsky: Wilhelm Vöge. 16. Februar 1868 - 30. Dezember 1952, in: Bildhauer des Mittelalters. Gesammelte Studien von Wilhelm Vöge. Berlin 1958, S. IX-XXXII, hier S. X).
- 30 Ebd., S. X.
- 31 Ebd.
- 32 Panofsky und Heise stellten Vöges Lehre als eine Reihe großer Einsichten in die Geschichte der Kunst dar, die wohl bewundert, nicht aber nachvollzogen werden könnten. Carl Gorg Heise wertete als für Kunsthistoriker vorbildlich nur Vöges »Fleiß; sein Genie war ein Gnadengeschenk.« (Heise op. cit., S. 13). Diese Würdigungen, die beide Vöges wissenschaftliche Leistung durch solche genialische Isolierung in ihrer Bedeutung schmälern, stammen von Schülern Vöges und sind durch das persönliche Verhältnis geprägt. Vöge zog seine Schüler an, und sie waren von ihm fasziniert, zugleich hielt er sie aber auf Distanz und er wird ihnen persönlich durchaus rätselhaft erschienen sein – seine Methode muß es darum nicht sein.
- 33 Vöge op. cit. 1894, S. 58.
- 34 Postkarte vom 7.1.1893 aus Paris (?) an Goldschmidt.
- 35 Brief vom 5.11.1893 aus Aix an Goldschmidt.
- 36 Hildebrands Buch erschien bei Heitz in Straßburg, der auch Vöges »Die Anfänge des monumentalen Stiles...« verlegte.
- 37 Adolf von Hildebrand: Kunsttheoretische Schriften. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Baden-Baden u. Strasbourg 1961, S. 7.
- 38 Vöge op. cit. 1894, S. 316.
- 39 Ebd.
- 40 Hildebrand op. cit., S. 54.
- 41 Wobei Hildebrand allerdings diese Bindung der Skulptur an den Block in der modernen Kunst wieder zur Grundlage machen möchte, während sie in Vöges Sicht des mittelalterlichen Stils Zeichen »primitiver Kunstübung« (Vöge op. cit. 1894, S. XXI) ist.
- 42 Sauerländer lobt in seinem Band über das »Königsportal in Chartres« zunächst Lübckes Einschätzung der Chartreser Figuren, der in ihnen eine »Vergewaltigung der Bildhauerei durch die Architektur« gesehen habe, um dann fortzufahren: »Aber ein solches unbefangenes liberales Urteil sollte nicht lange Bestand haben. Angesichts der zunehmenden Stilverwirrung ringsum quälte Künstler und Kritiker des ausgehenden 19. Jahrhunderts die pessimistische Überzeugung, daß eine einstmals bestehende Einheit von Architektur und Bildenden Künsten zerbrochen sei [...] vom ›gesunden Einfluß der Architektur auf die plastische Vorstellung‹ sprach 1893 der Bildhauer Adolf Hildebrand [sic!] und verwies auf die Plastik der Ägypter und der griechischen Frühzeit. An Hildebrand anknüpfend reichte 1894 der Kunsthistoriker Wilhelm Vöge diesen positiven Beispielen nun auch die Chartreser Säulenfiguren an [...] Was bei Viollet-le-Duc und noch bei Lübcke als Widerspruch offengeblieben war, wurde nun im Zeichen des ›Monumentalen Stils‹ harmonisiert. Und der tektonische Zwang dieses Stils versiegelte auch die Sprache der Gesichter« (Willibald Sauerländer: Das Königsportal in Chartres. Heilsgeschichte und Lebenswirklichkeit. Frankfurt 1984, S. 9). Sauerländers Urteil 1984 steht in auffälligem Kontrast zu seinem durchgängigem Anknüpfen an Vöges Ergebnisse in seinem Band: Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270. München 1970.
- 43 Man kann hier natürlich weiterfragen: kannte Vöge nicht die Deutschrömer vielleicht persönlich? Die Briefe aus Rom 1893 bieten dafür keinen Hinweis, auch sonst gibt es keinen Grund für eine solche Annahme, es spricht vieles dagegen. In Vöges Bücherschrank befand sich bei seinem Tode 1952 eine Ausgabe Conrad Fiedlers (Auskunft von Ernst Schuber, Naumburg), er könnte Fiedler auch schon vor 1892 gelesen haben, obwohl es auch dafür keinen Hinweis gibt: in den Briefen an Goldschmidt erwähnte Vöge gern, was er las. Fiedler bietet im übrigen nicht die spezifisch technischen und bildhauerischen Überlegungen, z.B. die Idee von der Bindung der Skulptur an den Block, sondern vor allem Theorien über den Zusammenhang von Kunst und Bewußtsein, die Vöge auch bei Hildebrand finden konnte.

- 44 Zwar weisen Hildebrands Begriffe des ›Gebildes‹ und der ›Architektur‹ auf eine neue Werkgestalt, im Vorwort zur 3. Auflage aber stellte Hildebrand noch einmal ausdrücklich fest – weil er sich hierin mißverstanden fühlte – daß ihm der Arbeitsprozeß und das Eingehen der gesamten Erfahrung des Künstlers in die Werkgestalt wichtiger ist als das Gelingen des Werks selbst.
- 45 Hildebrand op. cit., S. 11, Anm.
- 46 Vöge lehnte einerseits die Vorstellung, die mittelalterliche Skulptur »sei ein unmitttelbares Spiegelbild des mittelalterlichen Lebens selbst« (Vöge op. cit., S. 324) ab – er griff z. B. Viollet-le-Duc an, weil dieser gemeint hatte, aus den Charreser Figuren lasse sich die Tracht der Zeit ableiten –, andererseits insistierte er: »aber es spiegelt sich in ihnen zugleich das mittelalterliche Leben« (ebd., S. 276) – in den Eigenschaften der Form.
- 47 Wilhelm Vöge: Jörg Syrlin der Ältere und seine Bildwerke. II. Band: Stoffkreis und Gestaltung. Berlin 1950. Der erschienene Band des auf mehrere Bände angelegten Syrlinbuchs versucht wiederum ein den Werken zugrundeliegendes Material darzustellen: es sind die damals vorhandenen Vorstellungen und Überlieferungen zum Thema von Syrlins Ulmer Chorgestühl. Das ist ein zukunftsweisender Ansatz: untersucht wird der Rohstoff der Bilder, den der Künstler verarbeiten kann und den er dann zu ›Stilgedanken‹ prägt.
- 48 Brief vom 23.8.1933 an Goldschmidt.
- 49 Wilhelm Vöge: Der Meister des Grafen von Kirchberg, in: Festschrift Wilhelm Pinder zum 60. Geburtstag. Leipzig 1938, S. 325-347, hier S. 344.
- 50 Hans Butzmann: Erinnerung an Wilhelm Vöge, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 12, 1958, S. 216.
- 51 Wilhelm Vöge: Konrad Meits vermeintliche Jugendwerke, in: Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1927, S. 24-38, hier S. 36.
- 52 Butzmann op. cit., S. 216.
- 53 Panofsky op. cit., S. XXVII.
- 54 Brief vom 12.11.1914 aus Freising an Goldschmidt.
- 55 Vöge schrieb nebenbei gern Gedichte, die er seinen Freunden schenkte und die im Freiburger Nachlaßteil zahlreich erhalten sind. Sie sind im Stil zeitgenössischer Dichter, z. B. Detlev von Liliencrons, Theodor Däublers oder auch Stefan Georges abgefaßt und literarisch bedeutungslos.
- Eine ganze Reihe der Gedichte ist rätselhaften Vorkommnissen gewidmet, in denen ein Teil eines Liebespaares zu Tode kommt, ohne daß klar wird, woran sie oder er gestorben ist.
- Der Tod ihres Geliebten löst bei einer jungen Frau Verstörung aus:
 »Dess' Glock Dir durch's Herz geschwirrt,
 Ihn trugen sie tot von hinnen.
 [...]»
- Wie tief dich's musst verwunden.
 ›Wie steht es denn?‹ ›Das frische Kind?‹
 ›Gehörhalluncinationen?‹
 ›Unheilbar‹«
- Vielleicht hat Vöge hier sein eigenes Schicksal dargestellt: auch er wurde durch den Tod eines geliebten Menschen nervenkrank. Ein anderes Gedicht behandelt den Tod eines Studenten. Vöge merkt dazu an, er habe 1897 selbst miterlebt, wie die Leiche aus dem Haus getragen wurde. 1897 war er das erste Mal krank und daheim bei seiner Mutter. Auch damals scheint der Tod eines jungen Mannes sein Erleben bestimmt zu haben. Ein Sonett stellt folgende Legende dar: »Zu Ende des vorigen Jahrhunderts kam, durch sieben Jahre, eine hochbetagte Frau zu einem der österreichischen Seen, ihrem ertrunkenen Sohne den Kranz zu bringen.«
- Die poetischen Hinweise lassen sich nicht unmittelbar als Schlüssel zur Krankheitsursache lesen. Es fällt aber auf, daß der Tod Ernst Mörders nicht das erste Erlebnis dieser Art in Vöges Leben war, vielmehr scheint ihn die Todesphantasie begleitet zu haben, reale Todesfälle konnten so traumatisch wirken. Vielleicht ist dieser imaginäre Tote zugleich auch eine Gestalt von Vöges eigener Seele, die ›ertrunken‹ ist.
- 56 Heises Angabe (op. cit., S. 25), Vöge sei zuerst Ende 1897 erkrankt, ist nicht richtig.
- 57 Der Brief lautet: Geehrter Herr Doktor!
 Da mein Sohn schon seit einiger Zeit durch eine ernstliche Erkrankung ans Bett

gefesselt ist und er bei seiner hochgradigen Nervosität absoluter Ruhe bedarf, möchte ich die Beantwortung ihrer geehrten Zeilen übernehmen. Leider ist nach Aus[druck] des Arztes in Anbetracht des jetzigen Zustandes eine längere [Ausspannung] zur Wiederherstellung meines Sohnes dringend geboten, doch hoffe ich, daß diese Sache bei guter Pflege bald eine Wendung zum Besseren eintreten läßt und die sonst kräftige Konstitution des Patienten dieselbe unterstützt. Ihnen, geehrter Herr, im Namen meines Sohnes herzlichste Grüße und besten Dank übermittelt, verbleibe ich. Hochachtungsvoll, Helene Vöge«.

- 58 Brief vom 30.12.1909 aus Freiburg an Goldschmidt. Im gleichen Brief heißt es: »Ich gehe mit dem absolutesten Pessimismus i. d. neue Jahr.« Diese Briefstellen haben mich besonders verwundert, denn Vöge war ein von seinen Schülern geschätzter und engagierter Lehrer, der eine

ganze Reihe später bedeutender Kunsthistoriker promovierte, darunter Kurt Badt, Friedrich Winkler u. Erwin Panofsky. Gerade die Nähe, die er nach dem Bericht Heises etwa, zu seinen Studenten herstellte, könnte für Vöge aber Versuchungen und Konflikte bedeuten haben.

- 59 Panofsky op. cit., S. XXVII.
60 Vöge merkt z.B. in einer Untersuchung über die Plastik in Chartres um 1200 an: »Zwar ein Wesen der Plastik (resp. der Malerei) gibt es schließlich nur für die Genialen (für die zartesten Besaitungen).« (Wilhelm Vöge: Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200, in: Bildhauer des Mittelalters op. cit., S. 63-97, hier S. 77) – das ist in diesem Fall auch der Kunsthistoriker, der das Wesen der Plastik gerade in dieser Arbeit ergründet.
61 Zitiert nach Panofsky op. cit., S. XVIII, aus Wilhelm Vöge: Raphael und Donatello. 1896, S. 36.
62 Panofsky op. cit., S. XVIII.