

TOTENTAFEL

WILHELM VÖGE

† 30. Dezember 1952

Wilhelm Vöge (geboren 16. Februar 1868 in Bremen) gehört jener Generation großer Kunstgelehrter an, die Ende des 19. Jahrhunderts und um die Jahrhundertwende die Grundlagen schufen, auf denen weiterbauend die deutsche Kunstwissenschaft eine hervorragende Stellung unter den Geisteswissenschaften einnahm. Vöge kam aus der Schule von Anton Springer, der an der Straßburger Universität als hochgeschätzter Gelehrter und glänzender akademischer Redner die Kunstgeschichte vertrat. Springers Arbeiten ebenso wie die von H. Janitschek und K. Lamprecht wiesen Vöge den Weg in das Studium der mittelalterlichen Kunst. Schon gleich mit seiner Erstlingsarbeit tritt der erst 23jährige uns als ein bereits fertig ausgebildeter Gelehrter entgegen. 1891 erschien sein Buch „Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends“ als die erstaunliche Leistung eines sehr selbständigen und zielbewußten Geistes. Die Anregung, sich mit frühmittelalterlicher Buchmalerei zu beschäftigen, ging wohl von Lamprecht aus, der von dem jungen Vöge die Bestätigung seiner entwicklungsgeschichtlichen Theorien und seiner Anschauungen über den „nationalen Federzeichnungsstil des 12. Jahrhunderts“ erhoffte. Vöge wies indessen aus den Denkmälern den Irrtum dieser Vorstellungen nach. Doch blieb dies nur ein nebenherlaufendes wissenschaftsgeschichtliches Ergebnis. Das eigentliche Thema des Buches lag in dem Nachweis, daß es in der deutschen Buchmalerei um 1000 eine geschlossene „Malerschule“ mit engen Beziehungen zum sächsischen Herrscherhause gab. Und völlig neuartig wirkte die Methode, als Kriterien für die Zugehörigkeit zu der „Schule“ im wesentlichen die künstlerische Ausstattung der Handschriften zu nehmen, anstatt in erster Linie nach ikonographischen, paläographischen oder urkundlichen Merkmalen zu suchen, wenn diese auch keineswegs vernachlässigt wurden. Hinzu kam endlich die Fähigkeit, „aus einem Chaos ein Ganzes, Organisches und Gegliedertes ins Dasein zu rufen“, wie es in der Einleitung heißt, und — nicht zu vergessen — „in der Durchdringung auch des Details die Kraft und den Mut einer unbedingten Herrschaft über den Stoff zu finden“. Vöge hat diese selbstgewählten Ziele erreicht und für die kunstgeschichtliche Erforschung der frühmittelalterlichen deutschen Malerei einen festen Ort geschaffen. Es ist bezeichnend, daß diese hervorragende, von Vöge entdeckte Handschriftengruppe, die örtlich noch nicht festgelegt werden konnte, in der Forschung kurzer Hand als „Vögeschule“ benannt wurde (wie man später etwa Röntgenstrahlen sagte), obwohl Vöge selbst 1901 in seiner zustimmenden Rezension der Forschungen von Arthur Haseloff vorschlug, anstatt „Vögeschule“ die Bezeichnung „Liuthargruppe“ für die Gruppe des Aachener Ottonencodex zu wählen. Er legte damit zugleich den Grund für die heute geltende Terminologie. Dies erste Buch Vöges ist ein Hauptpfeiler für die gesamte nachfolgende Forschung zur ottonischen Malerei geblieben.

Der nächste Schritt, den der junge Vöge tat, bedeutete für die deutsche kunstgeschichtliche Forschung nicht minder etwas Außerordentliches. Man muß sich Lage und Zielrichtung der deutschen Kunstforschung um 1890 vergegenwärtigen, um den kühnen Schritt Vöges würdigen zu können. Die Blicke der Kunstgelehrten und Kunstfreunde blieben damals im Wesentlichen auf die italienische Renaissancekunst gerichtet, deren Werke und Werte auch das Kunsturteil im allgemeinen bestimmten. Sieht man die wissenschaftlichen Kunstzeitschriften jener Zeit auf ihre Themen durch, so gilt der weitaus überwiegende Teil der Arbeiten der Renaissanceepoche, in erster Linie dem italienischen Süden. Vöge überrascht durch eine entschiedene Wendung zum Westen und zur mittelalterlichen Plastik. Er begibt sich in das Zentrum der französischen Kunstforschung zu Louis Courajod, nimmt die Denkmälerwelt des französischen Mittelalters in sich auf, durchstößt kritisch bis in die letzten Winkel die Ergebnisse der französischen Archäologie des Mittelalters, setzt sich nicht minder kritisch mit den Anschauungen von Viollet-le-Duc, dessen geniale Leistungen er bewunderte, auseinander und schreibt sein Buch „Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter“ (1894). Dies Buch bestimmt seither unser Wissen und unsere Vorstellungen auf wesentlichen Gebieten der abendländischen Plastik. Nicht als ob nicht schon vorher mittelalterliche Skulptur, deutsche wie französische, in das Blickfeld der deutschen Kunsthistoriker getreten wäre, aber mit Vöge wird ein neuer Zugang zum Wesen dieser mittelalterlichen Kunst gewonnen, zugleich ein intuitives Erfassen, was der nationale Genius französischer Kunst im Mittelalter für das Abendland bedeutete. Gleich die Einleitung betont in den ersten Sätzen mit entschiedenen Worten die Bedeutung der Kenntnis Frankreichs für das Verständnis mittelalterlicher Kunst, während der Titel in großartiger Form das Ganze des Abendlandes im Blick behält. Erst der Untertitel lautet: „Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik“.

Den Reichtum des Buches, dessen Mittelpunkt die künstlerische, stilistische, ikonographische und technische Analyse des Westportals der Kathedrale von Chartres bildet, das darüber hinaus aber die gesamte französische Skulptur des 12. Jahrhunderts in die Betrachtung einbezieht, in wenigen Sätzen anzudeuten, wird nicht möglich sein, so groß ist die Fülle der Einsichten nicht nur in die kunstgeschichtlichen, sondern auch in die künstlerischen Probleme, die sich dem Blick Vöges eröffnen. Und auch die Nachwirkungen dieses Buches, sei es in Widerspruch, sei es in Zustimmung innerhalb der internationalen Forschung bis in die Gegenwart hinein zu verfolgen, würde einen besonderen Beitrag zur Geschichte der Erforschung der französischen Kunst des 12. Jahrhunderts erfordern. Das Buch Wilhelm Vöges ist neben Georg Dehios II. Bande der „Kirchlichen Baukunst des Abendlandes“ weitaus der bedeutendste Beitrag, den die deutsche Forschung zur mittelalterlichen Kunstgeschichte Frankreichs geliefert hat.

Wenn man meinen sollte, daß Vöge nach diesen großen, in kurzer Zeit bewältigten wissenschaftlichen Leistungen etwa der nachmittelalterlichen Kunst fremd gegenübergestanden hätte, so erweist die schon zwei Jahre später, 1896, veröffentlichte Unter-

suchung über „Raffael und Donatello“ das Gegenteil. Sie ist zwar materiell und thematisch weniger umfangreich als die beiden ersten Arbeiten, erweist sich aber in der kunstgeschichtlichen Fragestellung, in der Bedeutung des Gegenstandes, in der Analyse der herangezogenen Kunstwerke wie in der feinfühligsten Beurteilung künstlerischer Beziehungen als nicht minder meisterhaft.

Das auf diese Arbeiten folgende Lebensjahrzehnt Vöges wurde für ihn durch seine Tätigkeit als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter und Direktorialassistent an den Berliner Museen bestimmt in einer Zeit, als die Berliner Museen unter Wilhelm Bode zu europäischer Geltung aufstiegen. Zwei so gegensätzlich geartete Naturen wie Bode und Vöge konnten freilich schwer nebeneinander stehen. Vöge fühlte sich noch in der Erinnerung an diese Zeit vielfach von Bode verkannt trotz seiner im Dienste der Museen stehenden Leistungen. Ihm fiel die wissenschaftliche Bearbeitung der reichen Bestände an Bildwerken zu. Das Ergebnis liegt in den vorbildlich gearbeiteten Katalogen über „Die Elfenbeine der k. Museen zu Berlin“ (1900) und „Die deutschen Bildwerke der k. Museen zu Berlin“ (1910) vor. Neben diesen Zeugnissen seiner reifen Kennerschaft und unermüdlichen Arbeitskraft entstanden in den gleichen Jahren noch Abhandlungen, die die verwickelten kunstgeschichtlichen Probleme der Monumentalskulptur des 13. Jahrhunderts klären halfen. Vergessen wir nicht: vor 50 Jahren war auf diesem Gebiet noch alles strittig! Und zwar handelte es sich um die Beurteilung der Bildwerke des Bamberger Doms im Zusammenhang mit der Beurteilung ihrer stilgeschichtlichen Beziehungen zu den Bildwerken der Kathedrale von Reims, nachdem Georg Dehio den Zusammenhang zwischen Bamberger und Reimser Heimsuchungsgruppe erkannt hatte. Den Anknüpfungspunkt für Vöge, sich zu äußern, bot das Buch von Arthur Weese „Die Bamberger Domskulpturen“ (1897). Aber erstaunlich, was bei der kritischen Beurteilung dieses Buches durch Vöge herauswächst. („Über die Bamberger Domskulpturen“ im Repert. f. Kunstw. 1899 und 1901.) Bei aller Anerkennung der Verdienste Weeses ist es doch Vöge, der alles Schiefe, Unstimmige, Falsche und Unmögliche in dem Weeseschen Buche zurecht renkt, und erst Vöge ist es, der nachweist, daß es eine „Bamberger Bildhauerschule des 13. Jahrhunderts“ gegeben hat. „Er erkennt wie Odysseus das eigene Vaterland nicht“, sagt er von Weese. In dem zweiten Aufsatz dann (1901) steckt in nuce nichts Geringeres als eine Geschichte der Monumentalskulptur der Kathedrale von Reims — Bücher und Abhandlungen Vöges enthalten stets mehr, als der Titel vermuten läßt. — Auch diese Erkenntnisse Vöges sind grundlegend für die weitere Forschung geblieben. Vöge erkannte vor allem das im Vergleich mit Paris, Amiens und den Querschiffsportalen von Chartres für das Studium Aufschlußreichere der Versammlung von Bildwerken in Reims. Bei dem über die ganze Kathedrale ausgedehnten Skulpturenschmuck „ergibt sich ein Einblick in das Werden des Monumentalstils im 13. Jahrhundert, wie ihn keine zweite Kathedrale Frankreichs zu gewähren vermag“. Über diese Feststellung hinaus entging seinem scharfen Blicke nichts, was für die stilgeschichtliche Beurteilung dieser riesigen Welt von Bildwerken von Belang war. Es bleibt nur zu bedauern, daß Vöge sich nie entschließen konnte, die Kathedrale von Reims monographisch zu be-

handeln. Im mündlichen Gespräch, noch nach Jahrzehnten, gewann man den Eindruck, als ob er beim Bau der Kathedrale persönlich zugegen gewesen wäre, so genau kannte er jede Einzelheit.

Unterdessen erwuchsen ihm neue Aufgaben. Als 1908 der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Freiburger Universität errichtet wurde, berief man Wilhelm Vöge, der nun im Bereich der drei großen oberrheinischen Münsterbauten sich der Lehrtätigkeit als Hochschulprofessor mit der gleichen Hingabe an die Wissenschaft annahm, wie wir sie aus seinen Veröffentlichungen kennen. Die Fülle des Wissens, die er in seinen bis ins Letzte vorbereiteten und ausgearbeiteten Vorlesungen und Übungen ausbreitete, muß überwältigend gewesen sein. Eine Hörerin jener Zeit erzählt: „War das Thema abgeschlossen, so hatte man das Gefühl, daß zu dieser Sache nichts mehr zu sagen war.“ Aber es schien, daß diese den Gegenstand erschöpfende, von ihm selbst täglich geforderte und geleistete Akribie schließlich seine Kräfte überstieg. Es kam das Jahr 1914. Ein Gelehrtentum wie dasjenige Vöges, einer mit empfindlichen Nerven ausgestatteten Natur, wurzelte in freien Lebensumständen, die durch keine Kriegs- und Friedensnöte beeinträchtigt waren. Der Krieg, dessen Kanonendonner man am Freiburger Schloßberg vom Elsaß herüber vernahm, erschütterte die sensible Natur Vöges aufs tiefste. Nachdem er noch im Wintersemester 1914/15 gelesen hatte, wurde er krank und bat um seine Versetzung in den Ruhestand. Sein letzter Vortrag an der Universität galt der Kathedrale von Reims, die im Feuerbereich lag.

Seit 1916 lebte Vöge in Ballenstedt am Harz. Nachdem in den vorausgehenden Jahren noch so wichtige Aufsätze von ihm über Nicolaus Gerhart (Ztschr. f. bild. Kunst 1913), über „Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200“ (ebd. 1914) und über „Das Nordportal des Freiburger Münsters“ (Freiburger Münsterblätter 1915) erschienen waren, schien Vöge jetzt ganz zu verstummen. Aber es gab noch ein Gebiet, das ihm besonders am Herzen lag, das „deutsche Holz“, wie er es gesprächsweise nannte, die Meisterwerke der deutschen Holzbildhauer des 15. und 16. Jahrhunderts. Nach einem Jahrzehnt des Schweigens bereicherte er wiederum, ohne seine Art geändert zu haben, die deutsche Forschung mit Arbeiten über Konrad Meit (Jahrb. f. Kunstw. 1927), mit dem Buch „Niclas Hagenower, der Meister des Isenheimer Hochaltars und seine Frühwerke“ (1931), schließlich — ohne hier alle Aufsätze verzeichnen zu können — mit dem Buch über Jörg Syrlin den Älteren (1950). Es lag nahe, den einsamen Forscher zu einer Übersiedlung an einen anderen Ort, wo er sich der Bibliotheken und Institute leichter bedienen konnte, zu bewegen. Indessen solche Versuche scheiterten an seinem eigenen Widerstande. Der zweite Weltkrieg und seine Folgen verengerten die Arbeitsmöglichkeit Vöges immer mehr, obwohl Schüler und Freunde nach Kräften zu helfen suchten. Doch hielt er an den Forderungen, die er seit seinen Anfängen an wissenschaftliche Leistungen zu stellen gewohnt war, für sich fest. Und es entbehrt nicht der Größe zu sehen, wie er in hohem Alter, trotz widrigster Umstände uns schließlich noch ein Buch bescherte, vor dem wir mit Bewunderung und nicht ohne Beschämung erkennen, was einem überlegenen Geiste auch in bedrängender Not zu leisten noch möglich ist.

In Vöges wissenschaftlicher Kunstbetrachtung verspürt man als einen Grundzug seiner Haltung stets eine gewisse Ehrfurcht vor dem Kunstwerk, zugleich das Bestreben, zu allererst und gegen alle konventionellen Urteile die Kunstwerke selbst als Urkunden sprechen zu lassen. Sie sagen ihm alles, was er als Gelehrter für seine Forschung wissen wollte. „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 Instinkte und Absichten, ihre Ästhetik und Ideale, die Folgerichtigkeit und Klarheit ihres Stilgefühls, ihre Jugend und ihre Feinheit, ihr Ernst und ihr Eifer, 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“ (Die Anfänge des mon. Stils, S. 65). Freilich besaß Vöge eine eminente Sicherheit des Auges, einen nie trügenden Blick für die Rangstufe eines Kunstwerkes und das feinste Organ für das, was er „künstlerische Logik“ nannte. Das ging so weit, daß er aus der Analyse der „künstlerischen Logik“ auch ikonographische Probleme überzeugend zu lösen vermochte, wie beispielsweise sein ikonographisches Kapitel über das Westportal von Chartres erweist. Seine stilistischen Analysen sind von einer fast stets ins Schwarze treffenden Art. Dabei ist er nicht etwa ein Vereinfacher. Er spürt auch das stilistisch Komplexe einer Figur untrüglich heraus und versteht es eben deswegen, kunstgeschichtliche Beziehungen aufzuzeigen, die anderen verborgen blieben. Es sind aber nicht diese Vorzüge allein, die seine Art über gleichlaufende Bestrebungen hinausführen, sondern die Fähigkeit, bei jeder beschreibenden Beobachtung etwas vom künstlerischen Gehalt des Werkes einzubeziehen. Seine besondere sprachliche Begabung dafür darf nicht übersehen werden. Es ist unvergleichlich, wie er die Gesamterscheinung einer Gewandfigur sprachlich zu fassen weiß: „Ein stilleres, ernsteres Geblüt ist die Heilige mit dem Buche (Paris, Cluny-Museum, 14. Jh.). Ein Zug von Entsagung liegt um die Lippen. Bei innerer Festigkeit ist etwas Träumerisches im Blicke, im sanften Sichneigen des Hauptes; letzteres weicher, voller, auf zarteren, abfallenden Schultern. — Kaum spürbar ist die leise Bewegung des Körpers; und sanfter begleitet das Gewand, als nähme es Anteil; es ist minder gespannt; ruhvoll schweben die weiten Bogenfalten des Mantels, weicher, lässiger gleitet, schleift das Kleid. Schön auch der Widerschein der leisen Schwermut in den auffallend betonten, senkrecht von den Händen fallenden Partien“ (Das Museum VIII, o. J. S. 66).

Man glaubt, etwas aus der Nähe Hölderlinscher Sprache zu hören. Aber wie weit liegt die Zeit zurück, in der noch der Sinn für solch liebevolle Versenkung in das Kunstwerk lebte! Auch erspürt man aus solchem Beispiel, welch ungemein einführender Beobachter für manche unwägbaren Züge im Kunstwerk Vöge war. „Zart“ und „Zartheit“ sind oft vorkommende Bezeichnungen bei ihm. Und was das Sprachliche anlangt, so bleibt der eigenwillige, gelegentlich preziöse, höchst geistreiche Briefschreiber Vöge, dem auch die Möglichkeiten einer feinen, nie verletzenden Ironie zu Gebote standen, noch zu entdecken. Wilhelm Vöge war eine durch und durch vornehme Natur.

Das wissenschaftliche Lebenswerk Vöges hat mehr in die Tiefe als in die Breite gewirkt, hat mehr die Forschung befruchtet, als Urteil und Einsicht der Kunstfreunde beeinflusst. Dafür gibt es verschiedene Gründe. Vöge hat nicht theoretisiert wie Schmarsow, nicht systematisiert wie Wölfflin, und Georg Dehios große baumeisterliche Art gegenüber einem breiten historischen Stoffe war seiner Natur nicht angemessen. Der Zeit um 1900 lag zudem alles Italienische, das Quattrocento, die „klassische Kunst“, sehr viel näher, als das Mittelalter. Frankreich und französische Stuarik des Mittelalters blieben dem Deutschen unbekannt. Man darf vielleicht sagen, daß Vöges „Anfänge des monumentalen Stils“ für das kunstgeschichtliche Bildungsbedürfnis der Zeit „zu früh“ kam. Als er dann 1914 seine Abhandlung über die „Bahnbrecher des Naturstudiums“ schrieb, die wiederum auf den Reichtum der Kathedralen hinwies, suchte die akademische Jugend schon nicht mehr die „Natur“ in der Gotik, sondern das Expressionistische und las Worringer oder wandte sich gleich der Romanik zu.

Heute können Vöges Schriften, auch abgesehen von dem, was sie an lebendigem Wissen vermitteln, als Erzieher nicht nur zur Wissenschaft, sondern auch zur Kunst gelten. Wir übersehen mit Empfindungen der Bewunderung und Dankbarkeit sein reiches Lebenswerk. Zwischen seinem ersten und seinem letzten Buch liegen sechs Jahrzehnte. Aber stets wurde Wilhelm Vöge den hohen Anforderungen der Wissenschaft gerecht. Die Wandlungen der Methoden in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung berührten ihn nicht, eben weil seine Art, Kunstgeschichte zu treiben, die Methode der Wissenschaft selbst war. Und was seine Auffassung von der Kunst und ihrer Geschichte anlangt, so hat er sie bereits 1896 einfach und klar in folgende Worte gefaßt: „Die Idee von der ‚organischen‘ Entwicklung der Kunst und unser Wissen vom Genius stehen, meine ich, in keinem Widerspruche miteinander. 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.“

Hans Jantzen

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

(Vgl. Heft 1, 1953, S. 28 f. — Besprechung vorbehalten)

- J. Arango und C. Martinez: *Arquitectura en Colombia*. Ediciones Proa, Bogota 1951. 80 127 S. m. Abb. \$ 7.50.
- E. J. Beer: *Die Rose der Kathedrale von Lausanne und der kosmologische Bilderkreis des Mittelalters*. (Berner Schriften zur Kunst, Bd. IV.) Bern, Benteli-Verlag 1952. 80 80 S., 65 Abb., 1 Farbt. Fr. 29.—.
- H. Cloeter: *Johann Thomas Trattner*. Graz-Köln, Hermann Böhlau Nachf. 1952. 80 138 S., 10 Tf.
- K. Ginhart: *Das Stift St. Paul im Lavanttal*. Selbstverlag des Stifts St. Paul 1953. 80 31 S. mit Abb.