

WIE WOLLEN DIE BAMBERGER DOMSKULPTUREN BETRACHTET SEIN? ERPROBUNG NEUER ANSÄTZE UND HALTUNGEN IN DER KUNSTGESCHICHTS- SCHREIBUNG UM 1900

WOLFGANG BRÜCKLE

Der Skulpturenschmuck des Bamberger Doms gehört zu den bedeutendsten Erzeugnissen mittelalterlicher Kunst in Deutschland. Das ist allgemein bekannt, schon seit sich im 19. Jahrhundert die Fachwissenschaft mit ihm zu beschäftigen begann. Etwas weniger gut bekannt ist, wie sehr ein kleiner 1890 veröffentlichter Aufsatz von Georg Dehio nicht nur zum besseren Verständnis einiger dieser Bamberger Werke, sondern insgesamt zur Erschließung von Zusammenhängen der mittelalterlichen Skulptur in Deutschland durch eine ganze Generation von Wissenschaftlern beitrug. Dass Dehio über Bamberg wichtige Aufschlüsse brachte, wird zwar in Zusammenfassungen der Forschungsgeschichte durchaus immer wieder betont. Aber darüber hinaus kann man in seiner Beschäftigung mit den Bamberger Skulpturen einen der folgenreichsten Beiträge zur deutschsprachigen Erforschung mittelalterlicher Skulptur überhaupt sehen, und es ist vor allem Dehio geschuldet, dass sein Schüler Karl Franck-Oberaspach bald darauf schreiben konnte, die Bamberger Skulpturen seien „in den Mittelpunkt der mittelalterlichen Kunstforschung“ gerückt.¹ Das Fach ist seither fast unausgesetzt um die Bamberger Skulptur bemüht geblieben. Es ist deshalb bemerkenswert, dass die beiden überhaupt ersten Bücher, die sie zum Gegenstand haben und deren Gedankengang von Dehios Aufsatz mit angeregt war, fast spurlos aus dem Gesichtskreis der Kunstgeschichtsschreibung verschwunden sind. Sie beide stammen vom selben Verfasser Artur Weese, entstanden als zwei aufeinanderfolgende Versuche einer Abarbeitung an derselben Sache und sind bibliographisch kaum voneinander zu unterscheiden: Das erste Buch stellt Weeses Habilitationsschrift dar und erschien 1897 (Abb. 1). Das zweite erschien 1914 und scheint zunächst kaum zusätzlich der Rede wert. Denn es trägt,

von einer kleinen orthographischen Änderung abgesehen, denselben Titel wie sein Vorgänger und ist als dessen bloße Neuauflage ausgewiesen.² Andererseits wird aber auf dem Titelblatt von einer gänzlichen Umarbeitung gesprochen, und der Umfang ist auf das Doppelte angewachsen. Streckenweise ist der Wortlaut unberührt geblieben, von gelegentlichen kleinen Änderungen abgesehen. Dazwischen stehen kleine und große, oft viele Seiten lange Einschübe. Es ging also nicht nur darum, die ursprünglichen Einsichten und Annahmen lieferbar zu halten. Dass schon das erste Werk als für die damaligen Verhältnisse beachtliche Forschungsleistung einzuschätzen ist, erweist ein kurzer Blick in das Buch, Übereinstimmungen mit oder Unterschiede zu späteren Ansichten einmal beiseite. Inwiefern das auch für dessen Neufassung gilt, soll im vorliegenden Beitrag erörtert werden, zusammen mit der Frage nach den Gründen für Weeses Entschluss, der Veröffentlichung von 1897 in großem Zeitabstand eine zweite folgen zu lassen, und für beider fast vollständige Unsichtbarkeit in der späteren Erforschung der Bamberger Domskulpturen. Auf den ersten Blick mögen wir es mit einer Randerscheinung der Fachgeschichte zu tun haben, kaum weiterer Aufmerksamkeit wert. Bei näherem Hinsehen stellt sich aber heraus, dass sie in die Mitte einstiger Debatten über Weg und Leistungsfähigkeit der Wissenschaft führt.

Nur kurz sei eingangs die den mit Bamberg beschäftigten Fachleuten natürlich vertraute Entdeckung von Dehio geschildert. Kollegen hatten zuvor bereits mehrere Anläufe zu einer Würdigung der Domskulpturen gemacht. Im Vordergrund standen dabei Versuche, im Rahmen eines Vergleichs mit den recht wenigen

anderen bekannten Hauptwerken mittelalterlicher Skulptur auf deutschem Boden für eine relative Chronologie zu sorgen. Das völlige Fehlen einer schlüssig nachvollziehbaren Entwicklung in Franken selbst und anderswo machte dieses Unterfangen schwierig, auch wenn zumindest auf stilistische Unterschiede innerhalb des Bestands immer wieder verwiesen wurde. Dass aber auch über die Grenzen des Deutschen Reichs hinausweisende Zusammenhänge in Betracht zu ziehen sein könnten, kam niemandem in den Sinn, von einer vagen Andeutung bei Wilhelm Lübke abgesehen.³ Bei Dehio schließlich machte den Unterschied, dass er im Zuge seiner Bearbeitung mittelalterlicher Baukunst viel in Frankreich gereist war und dass sich auf diesem anderen Gebiet der mittelalterlichen Kunstgeschichte die Einsicht, dass Kunstschaffende und Kunstformen weite Wege zurücklegten, schon weithin durchgesetzt hatte. Er fühlte sich in Bamberg dazu ermuntert, die Erscheinung der sogenannten Heimsuchungsgruppe des 13. Jahrhunderts mit irgendeiner weiter entfernten Anregung zu erklären, und wurde fündig: Im Gewände des mittleren Westportals von Notre-Dame zu Reims standen unleugbar verwandte Skulpturen (Abb. 2). Wie war es zu so ähnlichen Erscheinungen über so große Entfernung hinweg gekommen? Dehio wirft diese Frage zwar auf, lässt sie aber unbeantwortet; er will weder kleine Modelle ausschließen noch die Möglichkeit, dass derselbe sei es französische, sei es deutsche Bildhauer an beiden Orten tätig war. Ein solcher Gedanke war ganz neu. Noch kürzlich hieß es sogar, Dehio habe mit seiner Beobachtung von 1890 einen „Skandal“ ausgelöst und deshalb zur Selbstverteidigung ausholen müssen.⁴ Mir scheint allerdings, dass so die Anfeindung, der Dehio ausgesetzt war, mit viel zu großem Gewicht belegt wird. Ein einziger Fachkollege, noch dazu ohne eingehende Kenntnis der Skulptur in Reims und Bamberg, hatte sich gegen ihn gewendet, und Dehio wird womöglich dankbar gewesen sein für die Gelegenheit, seine Autorität noch einmal in die Waagschale werfen zu können. Er weist seinen Kritiker Carl Frey in einer Nachschrift darauf hin, dass die Unparteilichkeit wissenschaftlicher Forschung nicht durch irreführenden Patriotismus beeinträchtigt werden dürfe – damit war diese Sache erst einmal erledigt. August Schmarsow nimmt Dehios Hinweise auch sogleich beipflichtend auf, indem er mit Bamberg den Sieg des „in Deutschland nicht selbst erwachsenen“, französischen Eindrücken oder französischer Schule

1 Karl Franck-Oberaspach, Eine fränkische Bildhauerschule vor dem Eindringen der Gotik, in: Zeitschrift für bildende Kunst N.F. 12 (1901), S. 259–264, S. 259.

2 Artur Weese, Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts, Straßburg 1897, und ders., Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Zweite gänzlich umgearbeitete und erweiterte Auflage, Straßburg 1914. Dass die beiden Veröffentlichungen unterschiedslos als Heft 10 der im Verlag Heitz erschienenen ‚Studien zur deutschen Kunstgeschichte‘ ausgewiesen wurden, obwohl die zweite 355 gegenüber den 175 Druckseiten der ersten Ausgabe aufweist, hat die allgemeine Aufmerksamkeit für die Ausgabe von 1914 gewiss nicht gefördert.

3 Franz Kugler, Reiseblätter vom Jahr 1832, in: Ders., Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, 2 Bde., Stuttgart 1853–1854, Bd. 1, S. 120–162, S. 154ff. (ältere Gruppe) und S. 156ff. (jüngere Gruppe); Gustav Friedrich Waagen, Künstler und Kunstwerke im Erzgebirge und Franken, Leipzig 1843, Bd. 1, S. 77ff.; Ernst Förster, Von Einführung des Christenthums bis zu Anfang des 15. Jahrhunderts (Geschichte der deutschen Kunst Bd. 1), Leipzig 1851, S. 98f. (beide Gruppen); Carl Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter, 5 Bde., Düsseldorf 1844–1864, Bd. 3, S. 744f. und S. 756f.; Ernst Förster, Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei und Malerei, von Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit, 12 Bde., Leipzig 1855–

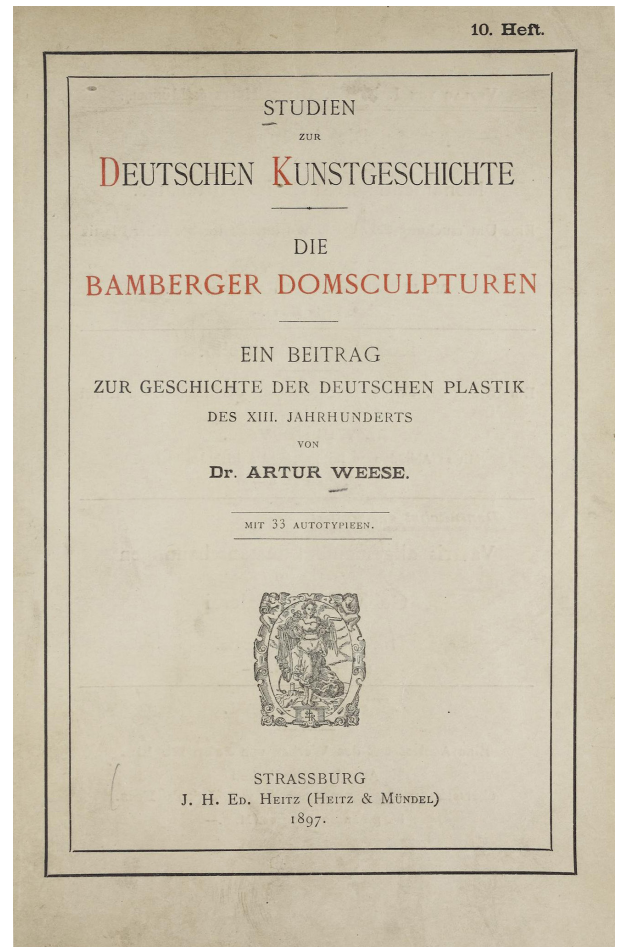


Abb. 1: Vordere Umschlagseite von Artur Weese, *Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts*, Straßburg 1897

1869, Bd. 3, S. 15ff. [2. Abt.] (beide Gruppen); Wilhelm Lübke, Geschichte der Plastik von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart, Leipzig 1863, S. 359f. (ältere Gruppe), S. 366 („Eindringen des gothischen Styles“) und S. 367ff. (jüngere Gruppe); Franz von Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters, Leipzig 1886, S. 397 und S. 548f.; Wilhelm Bode, Geschichte der deutschen Plastik, Berlin 1887, S. 62ff. (ältere Gruppe) und S. 64ff. (jüngere Gruppe) mit etwas undeutlichen Worten über den strittigen Zusammenhang der Skulpturen; Wilhelm Lübke, Geschichte der deutschen Kunst von den frühesten Zeiten bis zur Gegenwart, Stuttgart 1890, S. 249f. (drei Gruppen).

4 Siehe Georg Dehio, Zu den Skulpturen des Bamberger Domes, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 11 (1890), S. 194–199, bes. S. 194, sowie ders., Marienstatue im Ostchor des Bamberger Domes, in: Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 12 (1891) S. 156–157, und ders., Noch einmal die Skulpturen des Bamberger Domes, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 13 (1892), S. 141, mit einer Entgegnung auf Carl Frey, Ursprung und Entwicklung staufischer Kunst in Süditalien, in: Deutsche Rundschau 68 (1891), S. 271–297, bes. S. 297. Auf Frey bezieht sich vermutlich die Erwähnung eines vermeintlichen Skandals bei Gerhard Weilandt, Der Bamberger Dom als Heilsgeschichtsraum I. Ezechiels Vision und die Skulpturen der älteren Werkstatt, Petersberg 2022, S. 11. Siehe auch Peter Betthausen, Georg Dehio. Ein deutscher Kunsthistoriker, München 2004, S. 138ff.



Abb. 2: Radierung mit einer Darstellung der nach 1220 entstandenen Heimsuchungsgruppe im südlichen Gewände des Mittelportals an der Westfassade von Notre-Dame in Reims, aus Georg Dehio, Zu den Skulpturen des Bamberger Domes, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 11 (1890), S. 195

verdankten Stils in Verbindung bringt.⁵ Immerhin hat aber Dehio selbst in seinem zweiten kurzen, als Erwiderung auf Frey verfassten Beitrag schon halb dafür Stellung bezogen, dass der Bamberger Meister aus Deutschland habe stammen können. Denn er verweist auf die Dichter Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg als weitere Beispiele für die schöpferische Aufnahme französischer Anregungen in Deutschland. Bis heute gilt als unentscheidbar, woher der für die antikisch wirkenden Skulpturen verantwortliche und woher die übrigen in Bamberg tätigen Bildhauer ursprünglich stammten. Das inzwischen wieder in den Hintergrund getretene Interesse an dieser Frage sollte in Weeses zwei großen Bamberg gewidmeten Veröffentlichungen und in der fachlichen Auseinandersetzung, die zwischen der einen und der anderen stattfand, einen ersten Höhepunkt erreichen.

⁵ August Schmarsow, *Die Bildwerke des Naumburger Domes*, Magdeburg 1892, S. 53 und ähnlich S. 52. Vgl. auch ders., *Das*

Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 21 (1898), S. 417–426, S. 426, mit einer gegen „nationale Kurzsichtigkeit“ gerichteten Bemerkung. Mehr zum fachgeschichtlichen Zusammenhang bei Wolfgang Brückle, *Medieval Sculpture and the Origins of Modern Art-History Writing in Germany. Individuality, Psychology, Empathy, Style*, in: *Nationalism, Medievalism and the Study of Sculpture. Prior and Gardner's 'Account' Reassessed*, hrsg. v. Phillip Lindley und Meredith McNeill Hale, Donington 2023, S. 45–75, S. 50ff. mit einem Überblick der in Dehios Kielwasser veröffentlichten Forschungen über die Aufnahme ausländischer Anregungen in der deutschen Skulptur. Siehe außerdem Jacqueline Jung, *France, Germany, and the Historiography of Gothic Sculpture*, in: *A Companion to Medieval Art. Romanesque and Gothic in Northern Europe*, Second Edition, hrsg. von Conrad Rudolph, Hoboken 2019, S. 513–546, bes. S. 518; Jungs Aufsatz lag mir bei Abfassung des oben erwähnten, mit dem ihren Ähnlichkeiten aufweisenden Beitrags noch nicht vor.

Weese stammte aus Breslau. Er hatte zuerst in seiner Heimatstadt bei Schmarsow Kunstgeschichte studiert, war dann nach München gegangen und hatte dort im Jahr 1893 eine von Berthold Riehl betreute Promotionsschrift über Baldassare Peruzzi verfasst. Die Habilitation erfolgte unter Vorlage seiner ersten Untersuchung der Bamberger Domskulpturen ebenfalls in München, wo Riehl schon zuvor gelegentlich Arbeiten über die mittelalterliche Kunst betreut hatte. Den Anstoß zur Auseinandersetzung mit diesem Stoff mag aber schon seines ersten Breslauer Lehrers Vertiefung in die mittelalterliche Skulptur in Deutschland gegeben haben, und darüber hinaus sollte sich für Weese vor allem Dehios oben geschilderte Neuentdeckung als fruchtbar erweisen. Weese ging auf diesem Weg weiter voran, indem er eigene Beobachtungen über die Anregung von Bamberger Werken durch französische Vorbilder hinzufügte, sowohl in Bezug auf die ältere, bei ihm mit Burgund und Südfrankreich in Verbindung gebrachte, wie auch auf die jüngere Skulpturengruppe. Insbesondere die Herleitung der physiognomischen Erscheinung des Bamberger Reiters aus der als Philipp August bekannten Skulptur in Reims geht auf ihn zurück (Abb. 3). Wenn Weese später jemals nicht nur unter „ferner liefen“ erwähnt wird, dann am ehesten deshalb.⁶ Dabei ging es in seiner Habilitationsschrift natürlich um mehr. Weese gibt zuerst ausführlich die Baugeschichte des Doms wieder und führt der Forschung Hinweise auf vernachlässigte Schriftquellen zu. Sodann beschäftigt er sich in zwei Teilen des Buchs mit den beiden Skulpturengruppen, die er ungefähr so voneinander abgrenzt, wie es noch heute üblich ist. In seiner Auseinandersetzung mit der älteren Gruppe ist es ihm vor allem darum zu tun, die herrschende Vorstellung von einer byzantinischen Herkunft ihres Stils abzuweisen und auf diesem Weg einen Beitrag zur Erfassung der größeren Strömungen romanischer Stilbildung in Deutschland zu leisten. Ein Zusammenhang mit der damals als sächsische Schule bezeichneten Werkgruppe kommt für Weese wegen stilistischer, kompositorischer und ikonographischer Besonderheiten ebenso wenig in Frage wie mit der Kleinkunst. Stattdessen leitet er die „Mischbildung aus strenger Typik und überraschender Naturwahrheit“ aus besagten französischen Quellen her; nur eine „der führenden Nation im mittelalterlichen Kulturleben“ angehörende Schule konnte in seinen Augen an der Entstehung des Bamberger Stils beteiligt gewesen sein. In dieser Herleitung stützt er sich dankbar auf die von Wilhelm Vöge nicht lange zuvor vorgelegte Untersuchung der Entstehung des sogenannten monumentalen Stils in der französischen Skulptur des Mittelalters. Vöge vermittelt ihm nicht nur Einsichten in Kunstbestrebungen im Frankreich des 12. Jahrhunderts; er gibt ihm auch ein Musterbeispiel methodisch anspruchsvoller wissenschaftlicher Kunstbetrachtung. Weese nennt Vöge einen zuverlässigen Führer auf diesem Gebiet, während er an eines anderen Kollegen weniger beeindruckender Leistung die „Strenge der Stilkritik“ vermisst.⁷ Weese begnügt sich aber seinerseits nicht mit eben dieser Stilkritik, sondern entwirft in einem der französischen Gotik gewidmeten Kapitel das allgemeine gesellschaftlich-geistige Bild der Kulturepoche, aus deren Besonderheiten er die stilistischen Neuerungen des 13. Jahrhunderts ableiten zu dürfen glaubt.

Über mangelnde Aufmerksamkeit hatte Weese bei Erscheinen seines Buchs nicht zu klagen. Bis nach Frankreich hinein nahm man es zur Kenntnis. Vor allem Jean-Jacques Marquet de Vasselot nutzt in einer ausführlichen Besprechung zunächst die Gelegenheit, die Überlegenheit französischer Kunst festzuhalten; Weese schien das ja durchaus bestätigt zu haben, wenn auch mit Abstrichen im Hinblick auf die einzelnen besprochenen Werke. Sodann erkennt Marquet de Vasselot des Verfassers ungewöhnliche wissenschaftliche Leistung an und räumt ein, dass es in Frankreich an ähnlichen Untersuchungen zusammenhängender Skulpturengruppen fehle. Er sagt sogar, Weese habe „eines der besten“ Bücher über mittelalterliche Skulptur

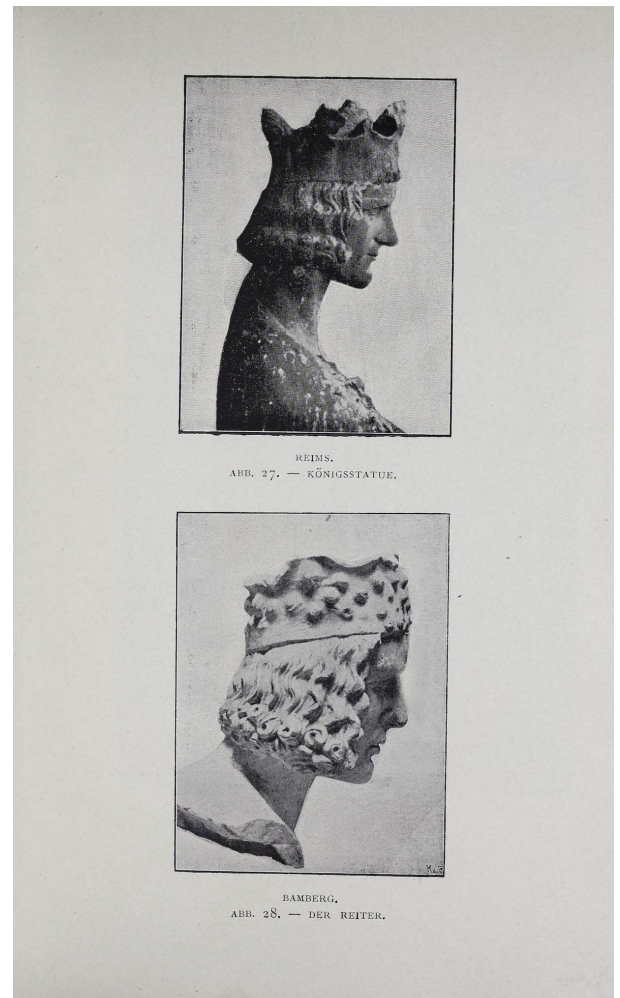


Abb. 3: Fotografien des Bamberger Reiters und der als Philipp August bekannten Skulptur am Nordquerhaus von Notre-Dame in Reims, Bildtafel 22 in Artur Weese, *Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts*, Straßburg 1897

⁶ Zuletzt bei Anja Grebe, *Der Bamberger Reiter im Kontext der mittelalterlichen Reiterskulptur*, in: *Der Bamberger Dom im europäischen Kontext*, hrsg. v. Stephan Albrecht, Bamberg 2015, S. 193–242, S. 203. August Schmarsow, S. Martin von Lucca und die Anfänge der toskanischen Skulptur im Mittelalter, Breslau 1890, S. 186ff., enthält Äußerungen über den Bamberger Reiter. Zwar spielen sie für Weeses Erkenntnisse keine Rolle. Es heißt aber in Schmarsow 1898, wie Anm. 5, S. 425, dass er schon in seinen Breslauer Vorlesungen, also vor 1893 von einer Verwandtschaft der Bamberger Chorschrankenreliefs mit der französischen Kunst gesprochen habe, vermutlich seinerseits unter dem Eindruck von Dehio. Die Gewändefiguren des Bamberger Adamsporthals leitet Schmarsow vor Erscheinen von Weeses Arbeit noch aus Magdeburg ab; vgl. August Schmarsow, *Die altsächsische Bildhauerschule im dreizehnten Jahrhundert*, in: *Pan 2* (1896), S. 150–159, S. 158f.

⁷ Weese 1897, wie Anm. 2, S. 17f. und S. 51 sowie S. 54 und S. 153 mit Anm. 103, worin auf Ernst Meyer-Altona, *Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Erster Teil. Die älteren Skulpturen bis 1789*, Straßburg, 1894, eingegangen wird. Vgl. auch Brückle 2022, wie Anm. 5, S. 57, über die strenge Stilkritik als damals neuen Ansatz.

geschrieben.⁸ Wirklich bemerkenswert ist aber die Aufnahme von Weeses Arbeit in Deutschland. Führende Fachvertreter trugen dazu bei. Eine erste lobende Besprechung verfasste Rudolf Kautzsch. Dann meldete sich Adolph Goldschmidt, damals selbst mit der Erforschung französischer Anregungen in der sächsischen Skulptur der Romanik befasst, zunächst noch wohlwollend zu Wort, indem er linksrheinische Wurzeln des Stils, wie ihn Weese zufolge der Meister des Georgenchors vertritt, für wahrscheinlich hält und Weeses Beweisführung zwar als in Einzelheiten anfechtbar, insgesamt aber als „klar und gründlich“ einschätzt.⁹ Anders sein Freund Vöge, der sich bald darauf ausführlich mit Bamberg auseinandersetzt und die schon von Goldschmidt gegen Weese ins Feld geführte Vorstellung von einer Herkunft des jüngeren Meisters aus der älteren Werkstatt zur Grundlage seiner Darstellung macht: Er glaubt an eine örtliche Bildhauerschule, die er als vielleicht auf Goldschmiede zurückgehend ansieht, und er sieht byzantinische Quellen am Ursprung einerseits der französischen und andererseits der Bamberger Skulpturen, jedoch unabhängig voneinander. Bei Weese werde, so sagt er, der „deutsche Charakter“ des Bamberger Meisters nicht deutlich genug hervorgehoben. Goldschmidt lenkt ein; er widerruft seine Zustimmung zur Herleitung von Bamberg aus Frankreich, befürwortet Vöges Annahme einer östlichen Herkunft des Stils und findet dafür in den Ergebnissen eigener jüngster Forschungen in Halberstadt eine Bestätigung, weil „die Verwertung der gleichen byzantinischen Motive“ in der fränkischen und der thüringischen Stadt festzustellen sei. Kurz darauf sollte eine wissenschaftliche Debatte über die Einordnung der Skulpturen am Südportal des Straßburger Münsters zu einem ganz ähnlich gelagerten Für und Wider führen. Wieder sollte Vöge für Byzanz statt Frankreich als Quelle von Anregungen eintreten. Im Fall der elsässischen Werke ließ er sich schließlich vom Gegenteil überzeugen, im Fall Bamberg kam es dazu nicht. Beharrungsvermögen ist in der Folge auf beiden Seiten der Auseinandersetzung zu beobachten – obwohl auch Weese grundsätzlich zur Übernahme von anderslautenden Meinungen bereit gewesen zu sein scheint. Denn er verfasste eine kleine Erwidern auf Goldschmidt, in der er zwar an der aufeinanderfolgenden Tätigkeit zweier unterscheidbarer Werkstätten festhält, aber einlenkend zugibt, dass zumindest das Bogenfeld der Gnadenpforte doch von der älteren Werkstatt geschaffen worden sein könnte und dass die jüngere Werkstatt vielleicht nicht erst in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts, sondern entsprechend Goldschmidts Vorschlag in den 1230er Jahren tätig gewesen sein könnte, freilich in Abhängigkeit von einer ausstehenden Einigung über die Entstehungszeit der französischen Vorbilder. Und schon Anfang 1898 hatte er an anderem Ort geschrieben, dass eine „Wurzelgemeinschaft“ der französischen und der Bamberger Kunst anzunehmen sei – also, so darf man ihn wohl ausschreiben, nicht zwangsläufig eine ohne Zwischenstufen verlaufende Übermittlung von Hier nach Dort. Aber Weese hat die Nachschriften zu seinem Buch noch vor Kenntnisnahme von Vöges viel umfangreicherer Gegendarstellung verfasst. Vöge tritt für eine spätere Datierung ein, er sieht die jüngere Werkstatt in der Zeit um 1260 in Bamberg tätig. Und weil in der Zwischenzeit Franck-Oberaspach Weeses Auffassung von einer ursprünglichen Herkunft der jüngeren Werkstatt aus Frankreich übernommen und eigene Beobachtungen als Bestätigung angeführt hatte, gerät auch er ins Visier von Vöge, dem die Herkunft der jüngeren Bamberger Werkstatt aus Bamberg selbst zu beweisen ein Hauptanliegen ist. Für Franck-Oberaspach war damit nur ein Nebenkriegsschauplatz berührt, und er äußerte sich nicht mehr zur Sache. Aber Weese wollte sich, wie wir sehen werden, nicht ganz geschlagen geben.

Mit Weese hat sich damals nicht nur Franck-Oberaspach in den Herkunftsfragen einverstanden gezeigt. Wie er im Hinblick auf die jüngere, so hat etwa zugleich Dehio bezüglich der älteren Werkstatt ausgesprochen, dass Weese mit der Annahme einer Herkunft des Stils aus Frankreich das Richtige getroffen habe. Nur wegen der lückenhaften Herleitung war er noch nicht ganz zufrieden; er

fügte aber andererseits hinzu, dass er Beobachtungen, die Weeses Auffassung im Grundsatz bestätigen, unterdes auch selbst in Bordeaux anstellen können. Kurz darauf wird Max Dvořák noch Weese zusammen mit Vöge und Goldschmidt als Erneuerer der Er-

8 Jean-Jacques Marquet de Vasselot, *Les sculptures de la cathédrale de Bamberg*, in: *La Chronique des arts et de la curiosité* Nr. 16 und Nr. 17 (1898), S. 137–139 und S. 146–147, bes. S. 147. Siehe auch Anon., *L'Art gothique rémois et les sculptures de la cathédrale de Bamberg*, in: *Revue de Champagne et de Brie* 11 (1899), S. 367–368, sowie die wohlwollenden Bemerkungen in Louis Demaison, *Notice historique sur la cathédrale de Reims*, in: *Album de la cathédrale de Reims*, 3 Bde., Reims 1899–1902, Bd. 1, S. 1–62, S. 45, und in Camille Enlart, *L'Influence germanique dans les premiers monuments gothiques du Nord de la France*, in: *Mélanges Paul Fabre. Études d'histoire du moyen âge*, Paris 1902, S. 258–264, S. 259.

9 Ich weise die oben nachgezeichnete Folge von Veröffentlichungen zusammenhängend nach: Rudolf Kautzsch, *Die Bamberger Domsulpturen* [Besprechung von Artur Weeses „Die Bamberger Domsulpturen“], in: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* Nr. 59 vom 14. März 1898, S. 4–7; Adolph Goldschmidt, *Besprechung von Artur Weeses „Die Bamberger Domsulpturen“*, in: *Deutsche Literaturzeitung* 19 (1898), Sp. 481–485, bes. Sp. 481f.; Artur Weese, *Zu den Bamberger Domsulpturen*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 22 (1899), S. 22–23, passim; ders., *Der Dom zu Bamberg*, in: *Der Dom zu Bamberg. Photographisch aufgenommen von Otto Aufleger*, München 1898, S. 1–12, S. 7; Wilhelm Vöge, *Über die Bamberger Domsulpturen* [Teil 1], in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 22 (1899), S. 94–104, S. 95 und S. 101f. sowie passim; Adolph Goldschmidt, *Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen*, in: *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen* 21 (1900), S. 225–241, S. 236f.; Wilhelm Vöge, *Über die Bamberger Domsulpturen* [Teil 2], in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 24 (1901), S. 195–229, bes. S. 196f. mit Anm. 6 und S. 201 sowie einem auf S. 202 folgenden Verweis auf den „Gegensatz der Rassen und der Persönlichkeiten“ in Reims und Bamberg, vgl. dazu auch S. 213. Wilhelm Vöge, *Über die Bamberger Domsulpturen* [Teil 3], ebd., S. 255–289, S. 269, wendet sich gegen Weese und zugleich gegen Karl Franck-Oberaspach, *Zum Eindringen der französischen Gotik in die deutsche Skulptur* [Teil 1], in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 22 (1899), S. 105–110, S. 109, sowie gegen Franck-Oberaspach 1901, wie Anm. 1, S. 261; unberücksichtigt bleibt bei Vöge die fast gleichzeitig veröffentlichte ausführlichere Fassung von dessen Überlegungen; vgl. Karl Franck-Oberaspach, *Eine fränkische Bildhauerschule vor dem Eindringen der gotischen Kunst*, in: *Christliches Kunstblatt* N. F. 12 (1901), S. 87–94, 97–107, 113–123, 129–133, 145–154, wo bes. auf S. 101 und S. 105f. die Ablösung einer deutschen durch eine französische Werkstatt in Anschlag gebracht wird. Schon zuvor ist auch Kurt Moriz-Eichborn, *Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins*, Straßburg 1899, S. 89, S. 124 und Anm. 205 auf S. 390, halb auf Weeses, halb Vöges Seite. Richart Reiche, *Das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn*, Münster 1905, S. 2f., übernimmt in einem kurzen Abriss der jüngeren deutschsprachigen Forschung Vöges Kritik an Weese. Einen Überblick des damaligen Gangs der Forschung über Straßburg gibt Willibald Sauerländer, *Von Sens bis Straßburg. Ein Beitrag zur kunstgeschichtlichen Stellung der Straßburger Querhausskulpturen*, Berlin 1966, S. 7ff., bes. S. 10. Wilhelm Vöge, *Vom gotischen Schwung und den plastischen Schulen des 13. Jahrhunderts*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 27 (1904), S. 1–12, bes. S. 6ff., war mit Straßburg betreffenden Ansichten von Franck-Oberaspach noch härter ins Gericht gegangen als andernorts mit Weese.

forschung mittelalterlicher Skulptur anführen; die byzantinische Frage sieht Dvořák als ebenso „groß“ wie noch ungelöst an. Weese selbst rückt aber 1905 von seiner Herleitung der älteren Bamberger Werkstatt aus Frankreich ab, nun gewiss unter dem Eindruck von Goldschmidts und besonders von Vöges Kritik, wenn er auch sagt, er sei nach Kenntnisnahme „einer ganzen Anzahl von Bemerkungen und Beobachtungen“ über die Sache noch nicht abschließend belehrt.¹⁰ Zunächst einmal zeugt diese Bemerkung davon, dass eine im 1914 verfassten Vorwort zur Neuausgabe von *Die Bamberger Domskulpturen* geäußerte Behauptung, er habe nach Fertigstellung seiner Habilitationsschrift einen Rückzug aus der Debatte angetreten, nicht ganz zutrifft.¹¹ Vor allem ist aber bemerkenswert: Weese schließt sich nur halb der Auffassung seiner wissenschaftlichen Widersacher an. Goldschmidt und Vöge hatten sich auf die kleinteilige Stilkritik, auf einzelne Beobachtungen, auf die Suche nach bestimmten Ähnlichkeiten und Quellen gestützt, nicht anders als im Grunde noch im Jahr 1897 auch Weese selbst. 1905 will Weese von dieser Wissenschaftsauffassung nichts mehr wissen. Er sagt jetzt, dass in einer solchen Herangehensweise an die Kunstwerke „ihr ureigenes Wesen“ und „ihren seelischen Inhalt“ zu begreifen nicht möglich sei. Stattdessen empfiehlt er den Betrachterinnen und Betrachtern eine unabhängige – das heißt: nicht auf Stilvergleichen beruhende – Vertiefung.¹² Im Hinblick auf in Bamberg wirkende Einflüsse bleibt Weese im Ungefähren. Er spricht jetzt ganz allgemein von einer breiteren „Grundlage älterer Ordnung“ mit einem Ursprung im kleinasiatisch-byzantinischen Raum und von dieser Ordnung als Inhalt des einen von zwei großen Sammelbecken, aus denen sich die mittelalterliche Formgebung gespeist habe. Das andere solche Sammelbecken sei vom Beginn des 13. Jahrhunderts an und bis zur Verdrängung durch einen zweihundert Jahre später auftretenden Naturalismus die Gotik gewesen. Zwar ist aus diesen jüngsten Bemerkungen von Weese nicht sehr viel zu machen, weil sie sehr knapp gefasst in einen kurzen, nicht nur für die Fachöffentlichkeit geschriebenen Aufsatz eingeflossen sind. Sie zeugen aber vielleicht doch deutlich genug von einem bei Weese bereits auftretenden Auffassungswandel und würden so eine Brücke zur erst neun Jahre später erscheinenden Neuausgabe seines Buchs über die Bamberger Skulptur des 13. Jahrhunderts schlagen. Es muss doch eigentlich zunächst verwirren, dass er hier nicht die Gelegenheit nutzt, von Naturalismus in Verbindung mit der Gotik zu sprechen, sondern diesen Naturalismus ihr gewissermaßen zum Verhängnis werden lässt. Weese schreibt sich auf diese Weise von der damals allgemein vertretenen Auffassung von der besonderen Neigung gerade der deutschen gotischen Kunst zum Naturalismus oder Realismus frei, wahrscheinlich im Wissen um die Demontage des Naturalismus in der Gegenwartskunst.¹³ Vor allem aber bringt er sich in Gegensatz zu der auch von ihm selbst früher vertretenen Ansicht.

Als 1914 die Überarbeitung von *Die Bamberger Domskulpturen* erscheint, hat der Verfasser sich über vieles neue Urteile gebildet. Vor allem tritt im Vergleich beider Bücher die Übernahme von Vöges Annahmen über die Herkunft des älteren Meisters aus Deutschland hervor. Weese bemüht sich aber in einer nicht immer völlig durchsichtigen Weise trotzdem um Abgrenzung von Vöge und um die Wahrung der Haltung, die er 1897 grundsätzlich zur Herkunftsfrage eingenommen hatte: Einen regelrechten Schulzusammenhang, wie ihn Vöge als Brücke zwischen der älteren und der jüngeren Werkstatt vermutet, schließt er aus. An einer Stelle seines Buchs von 1897 hatte Weese zur Auffassung geneigt, der jüngere Meister müsse Franzose gewesen sein. Dieser Stelle ungeachtet war ihm die Frage nach der Nationalität des Bildhauers damals noch „höchst gleichgültig“ gewesen. Offensichtlich sei jedenfalls, dass der Bildhauer mit der französischen Kunst vertraut war und dass Ekbert von Andechs-Meranien im Fehlen einer heimischen Bildhauerschule Grund genug gehabt haben könne, seine dynastischen Verbin-

dungen nach Frankreich für die Heranziehung von Künstlern, die dort gearbeitet hatten, zu nutzen.¹⁴ Siebzehn Jahre später fällt es Weese nicht mehr ganz leicht, die Stellung zu halten. Er versichert 1914 zwar einerseits, dass ihm die nationale Herkunft des Meisters „immer noch“ gleichgültig sei, offenkundig in einer Anspielung auf die Erstausgabe seines Buchs. Aber andererseits bezieht er sich damit jetzt auf den älteren Meister. Und der Sache nach verwirft er seine einstige Einschätzung. Denn an anderer Stelle bezeichnet er jetzt den Meister sehr wohl als einen Deutschen.¹⁵ Dass dafür nicht die Herleitung aus irgendwelchen nicht mehr fassbaren Werkstattzusammenhängen dienen kann, hatte Weese schon 1905 deutlich zu machen versucht. Stattdessen spricht er vom „Eindruck“, den die Formensprache der Skulpturen beim Betrachter zurücklässt, und nennt diese Sprache „mein geliebtes Deutsch“, vielleicht in einer Anspielung auf Johann Wolfgang von Goethes *Faust*. Nicht nur scheinen ihm jetzt die Physiognomien der Skulpturen von ihrer Zugehörigkeit zu einer nordischen Rasse zu zeugen. Der Künstler hat auch nordisches Empfinden hineingelegt: „Steckt hier nicht etwas von der deutschen Vorliebe der Figurenkunst für Originale, Individualitäten, Eigenbrödlar, Sonderlinge, Querköpfe, Willensmenschen und jegliche Art von Dürer- und Rembrandtmodellen?“ (Abb. 4). Mir scheint, dass in diesen Zeilen Richard Hamanns Schreibweise widerhallt, wenn auch nicht wie im Fall

10 Georg Dehio, Besprechung von ‚Der Bamberger Dom‘, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 22 (1899), S. 132–133, S. 133; Max Dvořák, Besprechung von Adolph Goldschmidts ‚Studien zur Geschichte der sächsischen Skulptur‘ [1902], in: Kunstgeschichtliche Anzeigen 1 (1904), S. 32–34, S. 33; Artur Weese, Der Bamberger Dom und seine Bildwerke, in: Die Denkmalpflege 7 (1905), S. 93–96, S. 94ff. Dvořáks oben erwähnte Würdigung findet nach zwei Jahren Widerhall bei seinem Lehrer Franz Wickhoff, der in einem Gutachten von Vöge und Weese als „den besten Kräften“ in Deutschland spricht, freilich nicht ohne hervorzuheben, dass die Fähigkeiten des eigenen Schülers die ihren noch übertrifft. Siehe Friedrich Polleroß, Materialien zu tschechisch-österreichischen KunsthistorikerInnen im Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien, in: Umění 57 (2019), S. 565–586, S. 571.

11 Weese 1914, wie Anm. 2, S. VII.

12 Weese 1905, wie Anm. 10, S. 95.

13 Richard Graul, Moderne Kunst. Der Naturalismus, in: Das Museum 1 (1896), S. 13–14, bes. S. 14, verweist noch auf die bis in die Skulptur des 13. Jahrhunderts zurückreichende Überlieferung naturalistischer Strömungen in der deutschen Kunst; er schreibt aber bereits gegen eine laut werdende Kritik daran an. Ein Beispiel unter vielen: Max Dessoir, Das Kunstgefühl der Gegenwart, in: Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte 80 (1896), S. 79–90 und S. 158–174, bes. S. 80 ff. Für damalige Anwendungen des Paradigmas auf die deutsche Gotik siehe Brückle 2022, wie Anm. 5, S. 53, S. 68, S. 70f. Artur Weese, Der schöne Mensch in Mittelalter und Renaissance, München und Leipzig 1900, 3f. und S. 5, hebt in Erläuterungen der Bamberger Skulpturen von Adam und Eva sowie des Bamberger Reiters noch die Bedeutung des Naturstudiums hervor; vgl. zuvor Weese 1897, wie Anm. 2, S. 102, S. 108, S. 130.

14 Weese 1897, wie Anm. 2, S. 124, S. 69 und S. 72; vgl. auch Weese 1898, wie Anm. 9, S. 11.

15 Weese 1914, wie Anm. 2, S. 188 und Anm. 120 auf S. 75. Das Folgende nach Weese 1914, wie Anm. 2, S. 198; vgl. Johann Wolfgang Goethe, Faust. Eine Tragödie [1808], in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, 14 Bde., Hamburg 1948–1960, Bd. 3, S. 7–145, S. 44. Ein besonderer Witz ergibt sich aus dem Zusammenhang der Textstelle mit Fausts Vorsatz, das Neue Testament ins Deutsche zu übersetzen. Weese mag sich vorgestellt haben, sein Künstler habe die Aufgabe der Verarbeitung von Seheindrücken ähnlich aufgefasst.

der Anspielung auf Goethe in einer wörtlichen Übernahme.¹⁶ Ob von ihm angeregt oder nicht, Weese ist hier offensichtlich um eine vorstellungsgestaltende Sprache bemüht. Und die jüngere Skulpturengruppe, von deren Ableitung aus Frankreich durch Dehio Weeses Buch von 1897 seinen Ausgang genommen hatte? In ihrer erneuten Behandlung kommt es zu ähnlichen Verschiebungen. Ursprünglich hieß es bei Weese, dass die gelungenen Werke „importiert oder berühmten Vorbildern nachgearbeitet“ worden seien. Jetzt heißt es: Die Bamberger Werke haben nicht „den Wert und die Form“ von importierten, „nach berühmten Mustern“ gefertigten Werken. Sie haben für Weese jetzt nur noch einen fremdartigen Bestandteil in ihrer Erscheinung. Und: „Ein Formtrieb von eigener Art hat sich im bewußten Gegensatz zum französischen Stil, der einfacher plastisch größer und im Sinne der Antike klassischer ist, lateinisch ist, unbehindert ausleben dürfen.“ Der Künstler selbst wird in einer Nebenbemerkung genau wie der Meister des Georgenchors umstandslos als Deutscher bezeichnet und mit einer Seele, die „kerndeutsch“ sei, trotz der Übernahme französischer Formen ausgestattet.¹⁷ Das Ergebnis ist in Weeses Augen ein halb französisch, halb deutsch geprägter Mischstil. Ähnliche Ansichten werden unter Abzug des Seelischen bis heute in der Forschung erörtert.

Im Vergleich der beiden Bücher springt außerdem die 1905 schon merkliche Verringerung der Bedeutung des Naturstudiums in der mittelalterlichen Kunst ins Auge. Einige Beispiele seien als Belege dafür angeführt, weil auch für das Folgende von Bedeutung. 1897 hatte Weese gesagt, dass eine „tägliche Beobachtung“ des Spiels der Hände dem Bildhauer in seiner Gestaltung der Propheten und Apostel an den Chorschranken hilfreich gewesen sei. 1914 betont er in einem Zusatz, dass er die natürliche Körperlichkeit und Bewegtheit der Gestalten gerade nicht „aus naturalistischen Kunstprinzipien“ herleiten wolle.¹⁸ Was haben wir uns vor diesem Hintergrund unter Weeses in den Bamberger Propheten gefundenem „Wechselspiel von linearer Ornamentik und geisterfüllter Expression“ vorzustellen? Weese hatte ähnlich schon 1897 behauptet, dass die Köpfe der Propheten „eine bewegliche Theilnahme an den Dingen der Aussenwelt“ und „angespannte Erregung“ bezeugen. Aber der damals seine Beschreibung einleitende Hinweis auf die angebliche „Naturwahrheit“ ist getilgt; stattdessen glaubt er jetzt die Propheten ausdrücklich von Geist erfüllt. Jetzt soll auch ein „linearer Orgasmus“ beim Meister des Georgenchors zu finden sein. An anderer Stelle dasselbe: 1897 wird nach der Herkunft der künstlerisch gestalteten Naturwahrheit gefragt, 1914 an einer im übrigen gleichlautenden Stelle nach „Eigenart und Selbstempfindung“ als mit der strengen Typik gemischten Merkmalen des Kunstwerks.¹⁹ Den Zusatz hat Weese gewiss mit Bedacht eingefügt. Lehrmeisterin der Künstler ist nicht eigentlich die Natur, sondern ein Wollen, eine Stimmung, ein innerer Drang. In der Behandlung der Skulpturen des 13. Jahrhunderts dasselbe: 1897 hatte er gegen die Meinung, in der Gotik habe weltentrückte Gefühlsextase geherrscht, grundsätzlich Widerspruch eingelegt, eher habe man sich eine heitere Beobachtung des weltlichen Treibens vorzustellen. Die Stelle bleibt 1914 stehen, aber vielleicht nur aus Unachtsamkeit, denn kurz darauf heißt es, dass „das Alltagstreiben des Menschen“ für die Künstler ohne Bedeutung geblieben sei.²⁰ Schon 1897 hatte Weese das Eindringen der Gotik in Anerkennung der Überlegenheit französischer Kunst geschildert, hier kommt neu hinzu: „Der Geist der gewaltig aufstrebenden Gotik schuf sich ein Geschlecht, das ihm gleich war.“ Es ist nicht schwer, einen Widerhall von Goe-

¹⁶ Weese 1914, wie Anm. 2, S. 184; zum Vergleich siehe Richard Hamann, Die Kapitelle im Magdeburger Dom, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 30 (1909), S. 56–80, z. B. S. 71 und S. 74. Die Grundlagen solcher auf die Wesensart des Volks zurückschließenden Auslegungen von Kunstwerken waren



Abb. 4: Steinrelief mit der Darstellung zweier Propheten an der nördlichen Chorschranke des Doms St. Peter in Bamberg, Tafel 7 der Bildermappe zu Artur Weese, *Die Bamberger Domsulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts*, Straßburg 1914

damals längst gelegt; vgl. z. B. Lübke 1863, wie Anm. 3, S. 362. Nur nebenbei sei darauf verwiesen, dass auch Erwin Panofsky – er gehört nicht zu den üblichen Verdächtigen, wo es in der Fachgeschichtsschreibung um völkerpsychologische und nationalpatriotische Gedankenfiguren geht – noch 1926 versichert, der Meister der Bamberger Heimsuchung sei ein Vertreter „edelsten Deutschtums“, weil „glühend und streng“ in seiner Kunst. Vgl. Panofskys Besprechung von Hans Jantzens *Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts* im *Repertorium für Kunstwissenschaft* 47 (1926) S. 54–62, S. 55. Das Französische ist für Panofsky nicht anders als 1914 für Weese an einem Hang zum Normativen erkennbar.

¹⁷ Weese 1897, wie Anm. 2, S. 79, sowie Weese 1914, wie Anm. 2, S. 209, S. 233 und S. 290. Vgl. auch Weese 1914, wie Anm. 2, S. 321, wo eine die Herkunft des jüngeren Meisters betreffende Formulierung von Weese 1897, wie Anm. 2, S. 123 in ihr Gegenteil verkehrt wird. Vgl. auch Weese 1914, wie Anm. 2, S. 281, wo wie einst bei Schmarsow 1892, wie Anm. 5, S. 53, Dehios Hinweis auf Wolfram von Eschenbachs in der Aufnahme von französischen Anregungen bewahrte Eigenständigkeit wiederholt wird.

¹⁸ Vgl. Weese 1914, wie Anm. 2, S. 68, sowie die anderslautende Passage in Weese 1897, wie Anm. 2, S. 29. Ähnlich Weese 1914, wie Anm. 2, S. 74, wo an die Stelle der Natur ein selbstgeschaffenes „Ideal“ des Künstlers tritt.

¹⁹ Weese 1897, wie Anm. 2, S. 33 und S. 17, und Weese 1914, wie Anm. 2, S. 331 (linearer Orgasmus) sowie S. 76f. und S. 43.

²⁰ Weese 1914, wie Anm. 2, S. 222 und S. 224; vgl. zuvor Weese 1897, wie Anm. 2, S. 87, damals im Einklang mit Hinweisen auf einen mittelalterlichen Naturalismus in Wilhelm Vöge, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik*, Straßburg 1894, S. 19, S. 51, S. 62, S. 68, S. 138, S. 155, S. 291, S. 309, S. 321.

thes Gedicht *Prometheus* aus diesem Satz herauszuhören. Sturm und Drang also auch im Mittelalter, wenn man es mit Weese hält. 1897 war vom Sinn für das Wesen der Form und für die Beobachtung der Natur als zweier die gotische Kunst bestimmenden Fähigkeiten der Künstler die Rede gewesen. 1914 fügt Weese in einer Umwandlung des Gedankens hinzu, dass diese beiden Fähigkeiten nicht anders als Verstand und Gefühl, Sittengesetz und Sinnlichkeit, Überlieferung und Gestaltungstrieb im Widerspruch zueinander stehen.²¹ Offensichtlich hat nur dieser letztere Gegensatz unzweifelhaft etwas mit der bildenden Kunst zu tun. Umso deutlicher macht der Zusatz, dass Weese seine hergebrachten Ansichten mit einer psychologisierenden, das Seelenleben des Menschen berücksichtigenden, die Kunst als Ergebnis von Trieben deutenden Auffassung in Einklang bringen will.

Wir kommen damit zur Frage danach, welche grundsätzliche Veränderung in Weeses Betrachtungsweise die einzelnen veränderten Urteile hervorgebracht haben könnten. Schon im Aufsatz von 1905 deutete sich an, dass die Möglichkeit einer Einfühlung in Geist und Charakter des Kunstwerks Weese eine neue Zugangsmöglichkeit verschafft hat. Nur eine „Mischung geschichtlicher Kritik und enthusiastischer Liebe“ wollte er als Schlüssel zur Erkenntnis der Eigenart eines Kunstwerks anerkennen. Damals sprach er auch von der deutschen Seele, freilich nur ganz knapp und in Betonung von gestalterischen Neigungen, die in der „äußerlich-höfischen-kirchlichen“ Welt Frankreichs nicht hätten zum Zuge kommen können.²² Die bei Weese bald durchdringende Vorliebe für die Völkerpsychologie macht sich schon bemerkbar. In alledem ist er noch halb von dem damals einflussreichen Geschichtswissenschaftler Karl Lamprecht angeregt. Schon 1897 hatte Lamprechts *Deutsche Geschichte*, die das „Wollen“ und „Gefühl“ im Kultur- und Seelenleben einer Zeit nachzuzeichnen beanspruchte, hinter Weeses Schilderung der Zusammenhänge von bildender Kunst und gesellschaftlichem Leben gestanden. Und noch 1905 könnte Weese den Anstoß zu seiner Bemerkung über die Rolle von Gefühlen für sein wissenschaftliches Urteil aus einer unlängst erschienenen Schrift Lamprechts bezogen haben. Darin heißt es, Geschichtsschreibung sei selbst als eine Art Kunst zu betrachten und habe „aus einer gewissen Willkür der eigenen Empfindung“ heraus zu erfolgen.²³ 1905 liegt aber noch eine weitere Ursache für eine gedankliche Neuausrichtung nahe. Damals stand Weese in Austausch mit einem Schüler aus München: Wilhelm Worringer. Weese begutachtete 1906 dessen Dissertation *Abstraktion und Einfühlung* in Bern, wo auch *Formprobleme der Gotik* als Worringers zweite Qualifikationsschrift entstehen sollte (Abb. 5). Hier wie dort geht es um Gedanken, die auch Weese mehr und mehr beschäftigen, wenn auch nie so deutlich wie bei Worringer von der Suche nach grundsätzlichen Aufschlüssen über kulturtheoretische Fragen beherrscht. Worringers bald umstrittene Annahmen sind gut bekannt. Es geht ihm zunächst um die Ergänzung der Einfühlungsästhetik um eine Kategorie, die Unterschiede im psychischen Haushalt von Völkern und Epochen deutlich zu machen erlaubt. Einfühlung in die Natur stellt demnach nur eine Möglichkeit des Weltverhältnisses dar. Die andere, gegenteilige Möglichkeit ist gegeben mit der Abstraktion als einer von Verwirrung und Angst getriebenen Anschauung der Welt. Im einen Fall kommt es zur harmonischen Einigkeit mit der Natur, im anderen zur strengen Trennung von Materie und Geist. Soweit in eigentlich ungehörlicher Kürze die Ideen von 1906, denen 1911 in *Formprobleme der Gotik* eine Neubestimmung von mittelalterlichen Kunstbestrebungen unter fast vollständiger Vernachlässigung aller kulturgeschichtlichen Zusammenhänge folgt. Jetzt geht es um die in der künstlerischen Gestaltung wirksamen geistigen „Energien“ in einem Gang durch die Zeiten, der nicht das Können, sondern das Wollen der Künstler zum Gegenstand hat und in dem das Gotische, von der Romanik nicht streng unterschieden, als „erhabene Hysterie“ mit dem Nordischen, dem Abstraktionsdrang, der Vergeistigung gleichgesetzt wird.²⁴ Weeses 1914 in den Vordergrund tretende Aufmerksamkeit

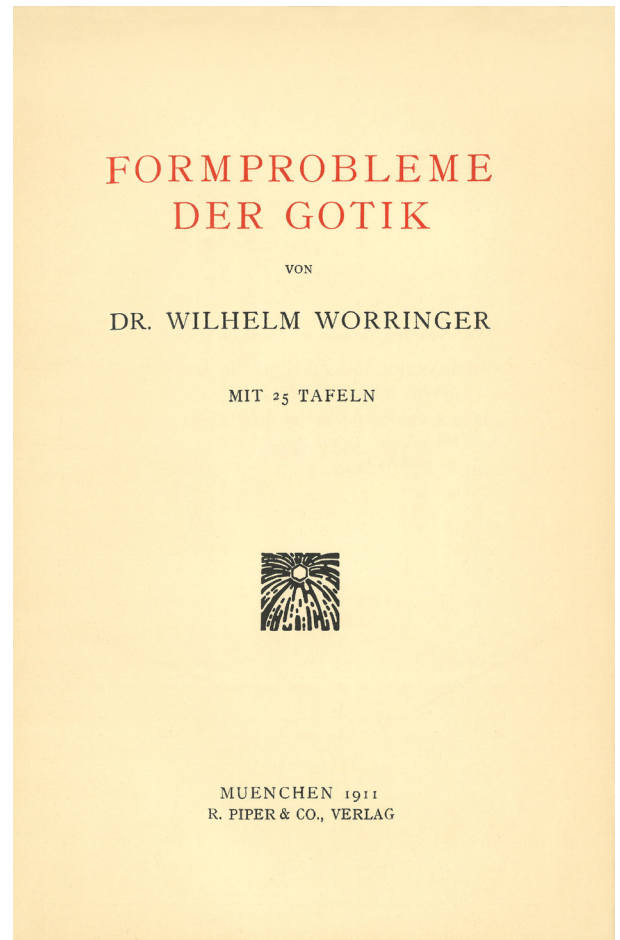


Abb. 5: Vordere Umschlagseite von Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1911

21 Weese 1897, wie Anm. 2, S. 84, und Weese 1914, wie Anm. 2, S. 217; dort heißt es nun, dass im 13. Jahrhundert widerstreitende Kräfte um den Besitz der künstlerischen Phantasie gerungen hätten.

22 Weese 1905, wie Anm. 10, S. 94 und S. 95.

23 Weese 1905, wie Anm. 10, S. 94, und Karl Lamprecht, Über den Begriff der Geschichte und über historische und psychologische Gesetze, in: *Annalen der Naturphilosophie* 2 (1903), S. 255–278, S. 273. 1902–1903 las Weese in München vierstündig über ‚Die Kunst im Zusammenhänge mit der Kulturgeschichte Europas seit Beginn der christlichen Zeitrechnung‘, vgl. Hedwig Pringsheim, *Tagebücher 1898–1904*, hrsg. v. Cristina Herbst, Göttingen 2014, S. 887f. Im Zuge der Abfassung seiner Habilitationsschrift hatte er versucht, mit Lamprecht in persönlichen Austausch zu kommen; ein Brief von Weese an ihn hat sich ebenso erhalten wie mehrere Schreiben an Vöge und andere Fachkollegen. Hier fehlt der Platz für einen Abdruck dieser eigentlich aufschlussreichen Quellen; sie erscheinen gesondert in Wolfgang Brückle, *Artur Weese und die frühe fachwissenschaftliche Erforschung der Bamberger Domskulpturen*. Zwist unter Kunstgelehrten 1897–1914, in: *Historischer Verein Bamberg Bericht* 159 (2023), lassen sich aber als Ergänzung des vorliegenden Beitrags betrachten.

24 Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1911, S. 46f. und S. 50. Den theoretischen Zusammenhang behandelt Wolfgang Kemp, *Der Über-Stil. Zu Worringers Gotik*, in: Wilhelm Worringers *Kunstgeschichte*, hrsg. von Hannes Böhringer und Beate Söntgen, München 2002, S. 9–21, S. 14f. und passim.

für „die seelische Anlage überhaupt“ steht mit diesen Anstößen in Verbindung. Noch immer erwähnt er Lamprecht, nun aber schon fast wie ein in ältere Schichten hinabgesunkenes Fossil. Denn mit dessen Ansatz haben die neu hinzugekommenen Stellen nicht mehr viel gemeinsam. Ein Absatz über die gesellschaftlichen Zustände im 13. Jahrhundert entfällt jetzt.²⁵ Damit entfällt der zuvor wenigstens im Ansatz gemachte Versuch, Kunst und Kulturgeschichte greifbar aufeinander zu beziehen. Auch Worringer hat übrigens Lamprecht ebenso während der Niederschrift von *Abstraktion und Einfühlung* wie von *Formprobleme der Gotik* herangezogen.²⁶ Aber er hat aus dessen Schriften keine für seinen Standpunkt ausschlaggebenden Gedanken entnommen. Vorstellbar ist am ehesten, dass seine Lamprecht-Lektüre noch auf Weeses Lehre zurückgeht und dass wie er selbst, so auch sein Lehrer in der Folge Abstand zu dessen Blick auf die Kulturgeschichte suchte.

In *Formprobleme der Gotik* wird ein spannungsfrei genießendes Verhältnis der Menschen zur Außenwelt mit der Haltung der klassischen Antike verbunden und damit als Gegensatz zur mittelalterlichen Kunst ins Spiel gebracht.²⁷ Diese Auffassung, vielleicht zum Teil Ergebnis eines Austauschs zwischen beiden Gelehrten, könnten Weese dazu verleitet haben, im Buch von 1914 einen Großteil seiner alten Verweise auf ein künstlerisches Streben nach Naturwahrheit im Mittelalter zu unterdrücken. Noch offensichtlichere Gemeinsamkeiten kommen hinzu. Weese sieht in einem Versuch, die Bedeutung von Fremdeinflüssen auf die künstlerische Gestaltung zurückzudrängen, die mittelalterlichen Bildhauer in ihrer Anlehnung an ältere Vorbilder „vom Geist, der sie beseelt, erfaßt, um ihn dem eignen Gefühl dienstbar zu machen“. Hier haben wir eine Übertragung der Einfühlungsästhetik auf die Kunstbetrachtung der von ihnen erforschten Künstler selbst. Eine solche Annahme ist natürlich sogar folgerichtig. Aber die Textstelle ist damit noch nicht ausgeschöpft. Weese sieht einen Gegensatz der mittelalterlichen Kunst zu einer die antike Kunst angeblich beherrschenden Gelassenheit und selbstbeherrschten Harmonie; er sieht die mittelalterlichen Künstler einem „Sturm der Dissonanzen“ in Kunstwerken Ausdruck geben, als einer Wiedergabe innerer Erschütterung. Kaum zufällig bedient sich Weese hier eines Begriffs, der in Worringers *Formprobleme der Gotik* an vielen Stellen eine wichtige Rolle spielt.²⁸ Auch die Sprache beider Gelehrter ist verwandt. Gelegentlich kommt es bei Weese zu abenteuerlich vom Expressionismus – oder auch anderen Gedanken – angeregten Schilderungen einer die künstlerische Gestaltung bestimmenden Gefühlsmacht: „Gewaltsam, stoßweise und konvulsivisch bricht es gelegentlich durch, gleichsam in einen allzuengen Raum gepreßt, ein Eindruck, der noch durch die enge Kastenform des Gehäuses verstärkt wird, in dem diese übertollen Gefühlsmenschen eingeschlossen sind, wie etwa bei den Apostelreliefs des älteren Toulousaner Meisters.“²⁹ Haben wir es hier mit einer bewusst erotisierenden Metaphorik zu tun? Worringer hatte „das Aufgeregte, Zuckende, Fiebernde des nordischen Lineaments“ hervorgehoben, für dessen Ausgestaltung das „unter einem starken Druck stehende Innenleben der nordischen Menschheit“ in Anspruch genommen und im selben Zusammenhang von einer „Bewegtheit unsinnlicher geistiger Art“ gesprochen. Ganz so unsinnlich geht es bei Weese nicht zu, scheint mir, und auch Worringer selbst begibt sich zumindest aufs Glatteis, indem er der gotischen Kathedrale eine „brünstige“ Erhabenheit zuschreibt.³⁰ Wie auch immer – offensichtlich ist die grundsätzliche Übereinstimmung beider Kollegen in der Betonung des seelischen Drucks, der auf den Urheber der Kunstwerke gelastet haben, und des Zwangs, den dieser Druck auf deren Kunstschaffen ausgeübt haben soll. Hier folgt Weese offensichtlich den Anregungen seines Schülers. Künstlerische Eigenart ist jetzt einem „alldurchdringenden Gefühl“ geschuldet.³¹ Nur beschreitet Weese halb eigene Wege, indem er von einer Prägung menschlicher Gestimmtheit durch

die Geschichte auf einen besonderen Menschenschlag im Vorstadium der Gotik und auf die Leistungen einzelner Künstlerpersönlichkeiten schließt.

Im Vorwort von *Die Bamberger Domskulpturen* gibt Weese ausführlich Auskunft über seine Beweggründe für die nach langem Zögern erfolgte Wiederaufnahme des Stoffs. Über viele Jahre hinweg hatte ihn mehr die jüngere, insbesondere die Schweizer Kunstgeschichte beschäftigt gehalten, im Einzelfall schon unter

25 Weese 1914, wie Anm. 2, S. 213f., und zuvor Weese 1897, wie Anm. 2, S. 82ff. Siehe z. B. Karl Lamprecht, *Deutsche Geschichte*. Dritter Band, Berlin 1893, S. 183ff., bes. S. 193 für eine Aufnahme des höfischen und ritterlichen Ideals in Süddeutschland; Weese 1897, wie Anm. 2, klingt bes. auf S. 83 sehr ähnlich; vgl. auch ebd. S. 130. Allgemeine Hinweise gibt Luise Schorn-Schütte, *Karl Lamprechts Kulturgeschichtsschreibung zwischen Wissenschaft und Politik*, Göttingen 1984, S. 119ff. Ein kurzer Hinweis auf Lamprecht findet sich schon in Vöge 1894, wie Anm. 20, S. XI, anders als drei Jahre später bei Weese jedoch ohne besondere Auswirkungen auf die Anlage der Untersuchung.

26 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* [1907], München 1908, erwähnt Lamprecht nur auf S. 105 im Zusammenhang mit einem Einwand; immerhin taucht aber ebd. auf S. 103 und S. 136 der Begriff ‚Habitus‘ auf. Zuvor bedient sich seiner Karl Lamprecht, *Was ist Kulturgeschichte? Beitrag zu einer empirischen Historik*, in: *Deutsche Zeitschrift für Geschichtswissenschaft* 7 (1896/1897), S. 75–150, S. 112; später findet derselbe Begriff Anwendung bei Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe 1951, S. 21 und S. 36. Worringer 1911, wie Anm. 24, bezieht sich mehrfach ausdrücklich auf Lamprecht. Hinweise auf einige zwischen Worringers und Lamprechts Ansichten bestehenden grundsätzlichen Unterschiede bringt Alfred Doren, *Karl Lamprechts Geschichtstheorie und die Kunstgeschichte*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 11 (1916), S. 353–389, S. 385f. Siehe außerdem Hardy Happle, *Historiographie und Geschichtsbegriff*. Karl Lamprecht und Wilhelm Worringers frühe Schriften, in: *Hundert Jahre ‚Abstraktion und Einfühlung‘. Konstellationen um Wilhelm Worringer*, hrsg. v. Norberto Gramaccini und Johannes Rößler, München 2022, S. 65–78, S. 66. Vgl. auch Kathryn Brush, *The Cultural Historian Karl Lamprecht. Practitioner and Progenitor of Art History*, in: *Central European History* 26 (1993), S. 139–164, bes. S. 163 mit Anm. 83, sowie Christian Drobe, *Wilhelm Vöge und Karl Lamprecht. Neue Stilkritik oder Kulturgeschichtsschreibung?*, in: *Kontinente der Kunstgeschichte. Der Kunsthistoriker Wilhelm Vöge (1868–1952)*, hrsg. v. Leonhard Helten u. a., Halle 2019, S. 51–64, S. 59.

27 Worringer 1911, wie Anm. 24, S. 22f. Für eine Vorbereitung dieses Gedankens siehe bereits ders. 1908, wie Anm. 26, S. 127 und S. 154. Vgl. auch Siegfried Lang, *Wilhelm Worringers Abstraktion und Einfühlung. Entstehung und Bedeutung*, in: *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, hrsg. v. Hannes Böhringer und Beate Söntgen, München 2002, S. 81–117, S. 98.

28 Weese 1914, wie Anm. 2, S. 51, und Worringer 1911, wie Anm. 24, S. 51, wo von inneren Dissonanzen als Anlass für den Gestaltungstrieb des nordischen Menschen die Rede ist. Bemerkungen über Worringers nicht ganz eindeutiges Verhältnis zur Einfühlungsästhetik bringt Frank Büttner, *Das Paradigma ‚Einfühlung‘ bei Robert Vischer, Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer*. Die problematische Karriere einer kunsttheoretischen Fragestellung, in: *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen, Perspektiven, Polemik 1780–1980*, hrsg. v. Christian Drude und Hubertus Kohle, München und Berlin 2003, S. 82–93, S. 87ff.

29 Weese 1914, wie Anm. 2, S. 51f.

30 Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1911, S. 34f.

31 Weese 1914, wie Anm. 2, S. 123.

Berufung auf Anregungen von Hamann und Worringer.³² Weese glaubt jetzt die Zeit für eine neue Untersuchung gekommen. Aber auch für eine Abrechnung. Noch nach all den Jahren, die seit der Debatte um das ältere Buch vergangen sind, zeigt er sich tief getroffen von dessen Aufnahme durch die Fachwelt: „Im wesentlichen war es Berliner Kritik, kaltsinnig und apodiktisch, stark durch strammen Korpsgeist und den leicht zugänglichen Staatsbesitz an Lernstoff, Vergleichsmaterial und Forschungsobjekten, daher mit patronisierenden Allüren herablassend und geringschätzig, aber doch nicht von einheitlicher Schulung und nicht selten an dünnen Fäden bastelnd, zerklüftet, unorganisch, blendend wie der Schein einer frischgefüllten Taschenlampe, aber nur auf dem Punkte, auf den sie gerichtet ist.“³³ Der Berliner Korpsgeist – damit sind natürlich Vöge und Goldschmidt gemeint. 1905 hatte Weese sich in knappen Worten unzufrieden mit der bestehenden Forschung über Bamberg gezeigt. Nun ist er zu einem Standpunkt gelangt, von dem aus er neu auf den Stoff blicken zu können glaubt. Erstaunlicherweise fällt aber 1914 Worringers Name weder im Vorwort noch sonst irgendwo. Worringer hatte in einem dem Erstdruck von *Abstraktion und Einfühlung* angefügten Lebenslauf eigens erwähnt, dass die Wegberufung seines verehrten Lehrers Weese der Grund für seinen eigenen Gang von München nach Bern gewesen sei. Weese legt seinerseits in Briefen Zeugnis von einer Hochschätzung des jüngeren Kollegen ab.³⁴ Es ist anzunehmen, dass in den Jahren, während derer die beiden in Bern unterrichteten, reger Austausch stattfand. Worringers fast gesucht wirkende Betonung geistiger Eigenständigkeit macht es leider schwierig, seinen Weg durchs Studium zurückzuverfolgen. Immerhin könnte man versucht sein, bei Weese schon 1897 einen Vorschein der bei Worringer zuerst deutlich hervortretenden Beschäftigung mit dem im gestalterischen Ausdruck zutage tretenden Seelenleben zu finden: Bei den romanischen Künstlern sei, so heißt es schon damals, der „leidenschaftliche Affekt“ eigentlicher Darstellungsgegenstand gewesen und zur Ekstase gesteigert worden, ohne dass die Künstler Herrschaft über den Ausdruck besessen hätten.³⁵ Mit etwas Phantasie ließe sich aus dieser Behauptung der in *Formprobleme der Gotik* niedergelegte Gedankengang entwickeln. Mindestens fand Worringer bei Weese den Boden für seine Gedanken wenigstens im Ansatz bereits bestellt. Warum also lässt Weese Worringer in seinem Buch von 1914 ebenso unerwähnt wie jener zuvor ihn? Die Schriften seines Schülers anzuführen kann Weese überflüssig erschienen sein; er geht anders als in seiner Habilitationsschrift jetzt insgesamt kaum weniger sparsam mit Nachweisen um als Worringer selbst, und Worringer äußert sich weder in *Abstraktion und Einfühlung* noch in *Formprobleme der Gotik* über die Bamberger Skulpturen, obschon in letzterem Werk immerhin eine Bildtafel das Fürstenportal zeigt. Aber es mag noch einen anderen Grund für Weeses Zurückhaltung geben: Das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler hatte sich in der Zeit vor der Drucklegung der Neuausgabe des Bamberg-Buchs sehr verschlechtert, wohl unter anderem oder sogar hauptsächlich wegen beider einander verschwiegenem Versuch, im Jahr 1912 denselben Zürcher Lehrstuhl für Kunstgeschichte zu ergattern. Und Weese muss ein sehr empfindlicher Mensch gewesen sein; er selbst bekennt sich dazu in seinen späten Jahren.³⁶ Einige 1897 noch vorhandene anerkennende Hinweise auf Vöges Forschungsleistungen hat er 1914 gestrichen; vielleicht wurde Worringer demselben Zensurverfahren ausgesetzt.

Weeses *Bamberger Domskulpturen* von 1914 wird mehrfach in Besprechungen gewürdigt, allerdings bereits mit teilweise mehrjähriger Verzögerung. Zuerst meldet sich Kurt Freyer zu Wort. Er hebt besonders den Unterschied zwischen Weeses persönlicher Herangehensweise und einer, wie er wahrzunehmen glaubt, um sich greifenden Dutzendware kunstwissenschaft-

licher Bücher hervor. In der Sache stimmt er Weese im Großen und Ganzen zu. Trotzdem äußert er Kritik: Er meint, dass Weese mit der Überarbeitung der ursprünglichen Ergebnisse nicht weit genug auf dem Weg einer Erneuerung des Fachs vordringe, weil sein Urteil immer noch zu sehr von den Werten Naturwahrheit und Klassizismus geprägt sei, anderslautenden Vorsätzen zum Trotz. Das Buch befriedige deshalb nicht ganz angesichts der die jüngeren Fachvertreter immer mehr beschäftigenden Notwendigkeit, von einer bloßen Stilerkenntnis zur Einsicht in den Zusammenhang eines Stils mit dem Ausdruck „von innerem Sein“ im Kunstwerk zu kommen. Freyer hatte vier Jahre zuvor Worringers *Formprobleme der Gotik* mit großem Wohlwollen aufgenommen; man darf also annehmen, dass dessen Beispiel rückhaltloser zu folgen Weese mehr Kredit bei Freyer verschafft haben würde. Überraschen würde das nicht. Um 1914 machte auch Dehio gewiss nicht ohne Leseindrücke aus Worringer „Dissonanzen“ im Erscheinungsbild der Skulpturen des Bamberger Georgenchors aus – ein deutlicher Hinweis darauf, wie sehr dessen Betrachtungsweise die Kollegen zu

32 Vier Jahre nach dem Stellenantritt in Bern hielt Weese einen vor allem Ferdinand Hodler behandelnden Vortrag über Impressionismus, in dem er sich – wobei er geradezu Schwindelgefühle gehabt haben will – ausdrücklich zwischen Hamann und Worringer verortete; vgl. Artur Weese, *Ausgewählte Briefe 1905–1914*, Bern 1934, Brief Nr. 4 vom 8. Jan. 1909, n. p. [S. 16]. Zur Verfügung stand Weese damals neben *Abstraktion und Einfühlung* auch Richard Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*, Köln 1907, der sich auf S. 6 unter Vorbehalt auf Lamprecht beruft. Die Bibliographie der Veröffentlichungen von Artur Weese, hrsg. v. Maria Weese, Zürich 1944, zeugt von der sich bereits in seinen frühesten Schriften abzeichnenden Neigung zur Beschäftigung mit zeitgenössischen Erscheinungen in Kunst und Kunstgewerbe. Siehe außerdem Hans Christoph von Tavel, *Der Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität Bern von den Anfängen bis zum Zweiten Weltkrieg*, in: *Kunstwissenschaft an Schweizer Hochschulen. Die Lehrstühle der Universitäten in Basel, Bern, Freiburg und Zürich von den Anfängen bis 1940*, hrsg. v. Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich 1976, S. 33–58, S. 50.

33 Weese 1914, wie Anm. 2, S. VII, S. VIII (obiges Zitat) und S. IX. Das weiter unten folgende Zitat steht auf S. VII.

34 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, Neuwied 1907, S. 119, und Weese 1934, wie Anm. 32, Briefe Nr. 3 und Nr. 4 von 1908, n. p. [S. 15ff.].

35 Weese 1897, wie Anm. 2, S. 62. Eine Stelle bei Worringer 1911, wie Anm. 24, S. 45 erinnert an die bei Weese 1897, wie Anm. 2, S. 27ff., gegebene Schilderung der Chorschrankenreliefs. Über Worringers Studium und sein geistiges Umfeld in der Münchner Zeit handelt Helga Grebing, *Die Worringers. Bildungsbürgerlichkeit als Lebenssinn*. Wilhelm und Marta Worringer (1881–1965), Berlin 2004, S. 23ff. Dass Weese zu den Vermittlern wichtiger Eindrücke gezählt haben könnte, wird dort nicht erwogen.

36 Weese 1934, wie Anm. 32, Brief Nr. 28 vom 10. Aug. 1928, n. p. [S. 44f.], spricht in einem Brief an Ruth Schaertlin von seinem „Zug zur Eigenbrötlerei und grosser Empfindlichkeit“. Für die wegen des Zürcher Lehrstuhls entstandenen Misslichkeiten vgl. Worringers briefliche Mitteilungen an Samuel Singer vom 1. Aug. 1912, vom 27. Nov. 1913 sowie vom 29. Jan. und 28. Febr. 1914, alle Bern, Burgerbibliothek, Mss. h. h. XXIX 90.20. Siehe auch Grebing 2004, wie Anm. 35, S. 31. In einem an Karl Praechter gerichteten Brief vom 22. Juli 1914 spricht Singer von einem Zerwürfnis zwischen ihm selbst und seinem Berner Kollegen Weese wegen dessen gehässigen Verhalten gegenüber Worringer, der sich deshalb nach Bonn umhabilitieren lasse. Vgl. die Archivale Y1 21 I S 7 (44) der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle, Saale.

beschäftigen begonnen hatte.³⁷ Allerdings ist von Worringer bei Freyer nicht ausdrücklich die Rede, und möglicherweise hat er auch gar nicht nur dessen Ansatz gemeint. Grundsätzlich in dieselbe Richtung geht eine andere Würdigung von Weeses Buch, nur dass deren Verfasser Eugen Lüthgen die Aufgabe als von Weese gut gelöst betrachtet. Lüthgen bezeichnet die von Weese vertretene Verwandtschaft der älteren Bamberger Werkstatt mit französischen Strömungen als mittlerweile zum Allgemeingut der Forschung gewordene Einsicht. Gelegentlich der Erörterung von Weeses die jüngere Werkstatt betreffenden Ergebnissen wird jener der vielleicht beste Kenner der französischen Skulptur des Mittelalters genannt.³⁸ Der beste Kenner! Und Vöge taucht bei Lüthgen namentlich gar nicht auf. Das liegt wohl daran, dass Lüthgen die „geistige und gefühlsmäßige Verankerung des mittelalterlichen Künstlers“ erfasst zu haben als Weeses Hauptleistung ansieht, gegründet in dessen Fähigkeit, ein eigenes „seelisches Erlebnis“ mit der wissenschaftlichen Untersuchung des Stoffs zu verbinden. Hervorgehoben werden also die Einfühlung auf Seiten des Fachmanns und dessen Ausrichtung auf allgemeinste Fragen der Einschätzung von Formensprache und Kunstepochen. Lüthgen sieht in Weeses Buch auch ein Heilmittel gegen „die gespreizte, ästhetisierende, pseudo-philosophische Begriffsverwirrung“ in der jüngeren Forschung. Damit sind wohl kaum Goldschmidt und Vöge gemeint; eher wird man eine Anspielung auf Worringer zu vermuten haben. Trotzdem zeugt seine Besprechung von derselben Wahrnehmung einer großen Umorientierung des Fachs, im Zuge derer die psychologische Ästhetik und die Geistesgeschichtsschreibung den Ton anzugeben begonnen hatten. An deren Maßgaben wurde Weese gemessen, und an ihnen hatte er sich – wenn auch nicht in aller Augen mit demselben Erfolg – ausgerichtet, als er sein Buch über die Bamberger Domskulpturen überarbeitete. Dass Weeses zwei Bücher fast ganz aus dem Gesichtskreis seines Fachs verschwunden sind, kann mit Vöges Kritik an deren erstem zu tun haben. Es ist aber vor allem – im Verein mit der Schwierigkeit, sie auf Anhieb voneinander zu unterscheiden – darauf zurückzuführen, dass der Verfasser die Bedeutung seiner ersten Ergebnisse zu vergrößern hoffte, indem er ihnen mit seiner Anlehnung an eine nur für kurze Zeit ganz ernst genommenen kunstwissenschaftliche Richtung einen neuen Rahmen gab. Er hat sie dadurch aus heutiger Sicht verrätelt oder jedenfalls ihre Genießbarkeit erschwert.

Mit seinem weit über die Mitte des 13. Jahrhunderts hinausweisenden Datierungsvorschlag für die Skulpturen der jüngeren Werkstatt lag Weese hoffnungslos daneben, vor allem weil die Bamberger Bauforschung damals noch keine nutzbaren Ergebnisse vorzuweisen hatte und auch in Reims vieles unklar war. Vöge hat die dortigen Werke mit größerer Sorgfalt einer Folge von Entwicklungsschritten zugeordnet. Dass auch er sich zu einer heute unhaltbar erscheinenden späten Ansetzung verleiten ließ, spricht nicht gegen Robert Suckales besondere Anerkennung seiner Bamberg betreffenden Forschungsleistung.³⁹ In mancher Hinsicht könnte aber auch Weese beanspruchen, bleibende Grundlagen gelegt oder später wieder hervorgetretene Ansichten vorbereitet zu haben. Das gilt etwa für die oben schon kurz erwähnte Deutung des Bamberger Reiters, den Weese unter Zurückweisung von anderslautenden Ansichten als Stefan von Ungarn ansah – in Kenntnis derselben Quellen und mit denselben guten Gründen, die 2006 Achim Hubel noch einmal herangezogen hat. Es gilt auch für die Zuweisung der Chorschrankenreliefs an nur einen Hauptmeister, wie sie auch von Hubel nachdrücklich vertreten wird, nachdem Suckale eine andere Meinung geäußert hatte. Hubel gründet seine Überlegungen sogar auf ganz ähnliche Annahmen über die Wandlungsfähigkeit dieses Meisters, der, wie es bei Weese noch hieß, Typik und Individualisierung in den einzelnen Werken miteinander verbunden habe. Bei Hubel wird daraus ein Ringen um immer neue Umset-

zungen derselben Aufgabe durch immer denselben Bildhauer, der die einzelnen Werke unterschiedlich und doch in vielem einander ähnlich gezeigt habe. Weese sieht allerdings das Individuelle hauptsächlich in der Behandlung der Köpfe, Hubel wie einst auch Franck-Oberaspach gerade dort am wenigsten in einer dennoch an Weese erinnernden Betonung des „ekstatisch“ wirkenden Ausdrucks der Prophetenreliefs. Wichtiger: Wie Weese sucht Hubel nach Anregungen für die ältere Werkstatt in Burgund, wenn auch verbunden mit der nicht sehr überzeugenden Annahme der Übermittlung durch ein Musterbuch. Manfred Schuller und Hubel wenden sich mit guten Gründen gegen die zum Teil etwas abenteuerlichen Annahmen über eine Reise von Bildhauern, die nach Beginn der Arbeiten aus Bamberg nach Frankreich geschickt worden seien, um dort neue Eindrücke aufzunehmen, und eine einzige Werkstatt trotz plötzlicher stilistischer Neuerungen anzunehmen ermöglichen würden. Die Wanderung von der älteren Werkstatt zugehörigen Bamberger Bildhauern nach Frankreich kennen wir einerseits schon von Weese, ohne Verweis auf ihn und unter Verlagerung auf die Zeit nach Entstehung der Chorschranken hatte Suckale diese Überlegung wiederbelebt. Hubel verwirft sie zwar, kommt aber zu einer an Weese erinnernden Schilderung von zwei Werkstätten, deren jüngere von der älteren nicht nur Anregungen übernommen, sondern sich am noch unvollendeten Fürstenportal, also dem Ort der Auftragsübernahme, zunächst dem Stil der älteren Werkstatt sogar absichtlich angepasst haben könnte, um einen fließenden Wechsel in der Formensprache herbeizuführen. Hinzu kommen Weeses Vorschlag für eine Identifizierung der Stifter im Bogenfeld der Gnadenpforte, bei Hubel nochmals fast gleichlautend in den Raum gestellt, und seine Schilderung der Ikonographie des am Fürstenportal dargestellten Weltgerichts, das er bereits als auf französischen Anregungen fußend ansieht und doch als unterscheidbar von allem, was in Frankreich zu finden sei. Außerdem wird bei Hubel wieder ein bei Weese, auf den er aber nicht verweist, aus der Familiengeschichte der Andechs-Meranier abgeleiteter Vorschlag für die Datierung der älteren Arbeiten aufgenommen: Schon Weese hatte das Bogenfeld der Gnadenpforte um 1200–1203 angesetzt; Hubel nennt 1200–1204. Weese hatte für die Reliefs im Chor die Zeit nach 1211 vorgeschlagen; Hubel geht von 1210–1220 aus. Weese glaubte sich die jüngere Werkstatt als

37 Kurt Freyer, Besprechung von Artur Weeses ‚Die Bamberger Domskulpturen‘, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 8 (1915), S. 177–179, S. 179; Freyer beklagt nebenbei die das Buch von 1914 durchziehende Polemik und gewisse Widersprüche in Weeses Erörterung. Für den obigen Zusammenhang siehe auch Kurt Freyer, Besprechung von Wilhelm Worringers ‚Formprobleme der Gotik‘, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft 4 (1911), S. 561–562, und Georg Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, 6 Bde., Berlin und Leipzig 1919–1926, Bd. 1, S. 328; das Buch war ausweislich des Vorworts schon 1914 fast druckfertig.

38 Siehe Eugen Lüthgen, Besprechung von Artur Weeses ‚Die Bamberger Domskulpturen‘, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 41 (1919), S. 73–75, S. 73 und S. 74. Lüthgen wurde in München promoviert, hat aber dort nicht mehr bei Weese studiert. Als bester Kenner zumindest der Bamberger Skulptur war Weese kurz zuvor auch an anderem Ort, allerdings nicht von einem Fachkollegen im engeren Sinn bezeichnet worden; vgl. Adam Senger, Literarisches über die kirchliche Kunst in Bamberg, in: Die christliche Kunst 15 (1918/1919), S. 57–60, mit einer Besprechung von Weeses jüngeren Buch über Bamberg auf S. 58f.

39 Vöge 1901, wie Anm. 9 [Teil 2], passim und bes. S. 220 sowie S. 228 mit einer Datierung auf nach 1260, sowie Robert Suckale, Die Bamberger Domskulpturen. Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 38 (1987), S. 27–82, bes. S. 27 und Anm. 3 auf S. 72.

Arbeitsgemeinschaft mit mehreren fähigen Mitarbeitern vorstellen zu sollen, denselben Unterschied zu dem allein verantwortlichen Meister der älteren Werkstatt streichen auch Hubel und Suckale wieder heraus.⁴⁰ Goldschmidt und Vöge haben nur von einem jüngeren Hauptmeister gesprochen.

Was haben wir am Ende vom Ausflug in ein fast ganz vergessenes kleines Kapitel deutscher Kunstgeschichtsschreibung? Eine ausgiebige Neuauswertung von Weeses Arbeiten über den Skulpturenschmuck des Bamberger Doms lohnt sich am Ende wohl nicht, jedenfalls nicht im Interesse von Einsichten über diese Skulpturen selbst. Fachgeschichtlich ist der Fall aber sehr aufschlussreich. Er zeugt davon, wie sehr in der Erforschung des Mittelalters um 1900 um die Verwertung von Einzelergebnissen für die Erschließung größerer kultureller und kulturtheoretischer Zusammenhänge gerungen wurde. Wir haben es damals schon fast mit einem Schulstreit zu tun. Noch mit einigen Jahren Abstand wird ein eigentlich gar nicht mit dem Bamberger Fall beschäftigter Kollege gegen Weeses Kritik an Vöges Stellung beziehen, gewiss nicht zufällig in einer seinem eigenen Lehrer Goldschmidt gewidmeten Festschrift.⁴¹ Weese selbst begriff sich aber nicht als Vertreter einer bestimmten Schule. Er bleibt bei einigen strittigen Ansichten und kann im Vorwort des Buchs 1914 doch sagen, er sei ein anderer geworden. Auch seine in Bern vermehrte Beschäftigung mit der zeitgenössischen Kunst, die den Naturalismus immer deutlicher hinter sich ließ, kann dabei eine Rolle gespielt haben.⁴² Unser heute geschärfter Sinn für die Instabilität von Identitäten, unsere Kenntnis von Erscheinungen der Intertextualität und überhaupt das Vertrauen, das in diskursanalytische Ansätze mehr als in bloße Ineinssetzung von Namen und Standpunkten gesetzt wird, lassen uns Weeses Selbstbeschreibung noch ernster nehmen, als er selbst vorausgesehen haben kann. Wir haben aus der Hand derselben Fachperson zwei Versuche der Selbstbehauptung in einer wissenschaftlichen Debatte, die im Hinblick auf Denkmälerkenntnis, Methodologie und Rhetorik damals große Verschiebungen in kurzer Zeit erfuhr und die von einer unübersichtlich werdenden Vielzahl von Schlagworten und Gedankenfiguren befeuert wurde. Zum Schluss sei deshalb auf eine bezeichnende Wendung der Dinge verwiesen: Zugleich mit Weeses *Bamberger Domskulpturen* von 1914 ließ Vöge einen in mancher Hinsicht den jüngst zutage getretenen Neigungen seines Kollegen durchaus ähnlichen Beitrag über die Leistungen mehrerer gotischer Bildhauer in Chartres erscheinen. Sein Aufsatz ist berühmt geworden wegen der darin nach vorne tretenden Suche nach dem Individuellen in der hochmittelalterlichen Kunst. Vöge spricht von der gleichmacherischen Wirkung, die vom Nebeneinander der großen Werkstätten und von dem im französischen Wesen liegenden geselligen Zug ausgegangen sei, und er sieht in der mittelalterlichen Weltanschauung und der französischen Psyche zwei Kräfte, die der Entfaltung des Persönlichen Grenzen gesetzt hätten. Von diesem Hintergrund setzt er das Werk einzelner Bildhauerpersönlichkeiten ab.⁴³ Für uns sind freilich weniger diese nicht unmittelbar Bamberg betreffenden Ergebnisse hervorhebenswert als die Grundannahmen, die nebenbei zur Sprache kommen: Völkerpsychologie und mittelalterliche Weltanschauung, das kannte man von Vöge zuvor so deutlich nicht. Man kann nicht umhin zu sehen, dass auch er sich einer allgemeinen Veränderung der Betrachtungsweise anbequemte oder dass sie sich, vielleicht ohne dass ein regelrechter Gesinnungswandel dem Verfasser bewusst gewesen wäre, seiner gedanklichen Arbeit einschreibt. Vielleicht hätten Weese und Vöge es 1914 mit der Verständigung leichter gehabt. Aber die sogenannte byzantinische Frage wäre wahrscheinlich auch dann noch ungelöst geblieben.

40 Achim Hubel, Die jüngere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms. Überlegungen zur Erzählform und zur Deutung der Skulpturen, in: *Architektur und Monumentalskulptur des 12.–14. Jahrhunderts. Produktion und Rezeption. Festschrift für Peter Kurmann zum 65. Geburtstag*, Bern u. a. O. 2006, S. 475–528, S. 501ff. und S. 528, sowie ders., *Der Bamberger Reiter. Beschreibung, Befundauswertung, Ikonographie*, in: *Historischer Verein Bamberg Bericht* 143 (2007), S. 121–157, bes. S. 151 (ohne Erwähnung von Weese), und ders., Die ältere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms, in: *Das Münster* 56 (2003), S. 326–346, bes. S. 329 (Stifterdarstellung), S. 335 (Saint-Madeleine in Vézelay mit angeblich verwandtem Skulpturenschmuck, vgl. Weese 1897, wie Anm. 2, S. 64) und S. 340 (Meister des Georgenchors) sowie ders., Überlegungen zur ‚älteren‘ Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms und zum Stand der Forschung, in: *Der Bamberger Dom*, wie Anm. 6, S. 7–41, S. 22f., S. 25 und S. 37 unter Berufung auf Manfred Schuller u. a., *Bauforschung am Fürstenportal*, in: Ders., *Das Fürstenportal des Bamberger Doms*, Bamberg 1993, S. 19–90, S. 74ff. Vgl. zuvor Weese 1897, wie Anm. 2, S. 17, S. 33 und Anm. 177 auf S. 158f. (Chorschrankenreliefs und Gnadenpforte), S. 35f. mit Anm. 102 auf S. 153 (Fürstenportal), und S. 126f. mit Anm. 225 auf S. 166f. (Bamberger Reiter), sowie ders. 1914, S. 43, S. 64, S. 74 (ältere Werkstatt), S. 316f. (jüngere Werkstatt); Franck-Oberaspach 1901, wie Anm. 9, S. 114; Suckale 1987, wie Anm. 39, S. 47f. und S. 51, sowie ders., Die Bamberger Domskulpturen revisited, in: *Historischer Verein Bamberg Bericht* 143 (2007), S. 185–210, 194ff. zur Scheidung von Meisterhänden sowie S. 199ff. und bes. S. 203f. zur Datierung; ebd. wird auf S. 194 die auch von Schuller ins Feld geführte Wandlungsfähigkeit betont. Nebenbei sei auf die bei Achim Hubel und Manfred Schuller, Überlegungen zur frühen Baugeschichte des Bamberger Doms, in: *Das Münster* 56 (2003), S. 310–325, S. 313f., vorgeschlagene Zeit für den Baubeginn vor 1200 hingewiesen. Sie hätten bei Weese 1897, wie Anm. 2, S. 8f., das eigene Ergebnis vorweggenommen finden können, würdigen ihn aber keiner Erwähnung. Neuerdings setzt Weilandt 2022, wie Anm. 6, S. 44, das Bogenfeld der Gnadenpforte vor 1196 an; ganz ausreichend erscheint mir die Begründung noch nicht. Die bei Weese 1897, wie Anm. 2, auf S. 113ff. gegebene Schilderung der Weltgerichtsdarstellung ist überholt, vgl. Peter Kurmann, *Redemptor sive iudex. Zu den Weltgerichtsportalen von Reims und Bamberg*, in: *Historischer Verein Bamberg Bericht* 143 (2007), S. 159–184, S. 170f. mit Anm. 64, sowie Stephan Albrecht, *Das Portal als Ort der Transformation. Ein neuer Blick auf das Bamberger Fürstenportal*, in: *Der Bamberger Dom*, wie Anm. 6, S. 243–289, dessen auf S. 269 und S. 278f. gemachten Beobachtungen andererseits Kurmanns Annahme, man habe neuer Programmvorstellungen wegen einen Bildhauer nach Frankreich geschickt, weniger wahrscheinlich machen und zu Weeses Vorstellung einer relativen Eigenständigkeit zurückzukehren erlauben.

41 Werner Noack, Aufgaben und Probleme architekturgeschichtlicher Forschungen, in: *Festschrift für Adolph Goldschmidt zum 60. Geburtstag am 15. Januar 1923*, Leipzig 1923, S. 116–125, S. 119 mit Anm. 2. Noack war von Goldschmidt promoviert worden und 1912–1913 in Berlin sein Assistent gewesen.

42 Artur Weese, *Impressionismus und Eurythmie*, in: *Wissen und Leben* 3 (1909), S. 409 und S. 417f.

43 Wilhelm Vöge, Die Bahnbrecher des Naturstudiums um 1200, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 49 (1914), S. 193–216, S. 195. Sein Gewährsmann ist Alfred von Martin, dessen im Vorjahr erschienenes Buch *Mittelalterliche Welt- und Lebensanschauung im Spiegel der Schriften Coluccio Salutati* er ebd. in Anm. 1 anführt, allerdings ohne Stellenverweise und mit einem um den italienischen Schwerpunkt verkürzten Titel. – Weeses spätere Ehefrau spielt in ihrer Berner Dissertationsschrift vermutlich auf Vöges Aufsatz an, aber ohne ihn zu nennen; vgl. Emma Maria Blaser, *Gotische Bildwerke der Kathedrale von Lausanne. Ein Beitrag zur Kenntnis französischer Provinzialkunst des XIII. Jahrhunderts* [1916], Basel 1918, S. 94.