

*Der Blick auf den Osten – eine Kunstgeschichte à part.
Oskar Wulff und Adolph Goldschmidt an der Friedrich-
Wilhelms-Universität und die Folgen nach 1945*

Zwei Forscher, Oskar Wulff und Adolph Goldschmidt, so unterschiedlicher Herkunft und mit divergierenden Profilen in den Blick zu nehmen, fällt zwangsläufig ungleichgewichtig aus, im Besonderen, da es für Wulff ein Informationsdefizit aufzuholen gilt.

Vorab sei betont: beide Forscher haben der Kunstgeschichte von Byzanz weder eine hohe Priorität eingeräumt noch hatten sie die Wahl für diesen Forschungsbereich selbst getroffen, da dieser die disziplinäre Reputation kaum förderte und in Hinblick auf die Karriere eher hinderlich war. Goldschmidt begegnete Byzanz als ausgewiesener Mediävist in seinem wissenschaftlichen Umfeld, ohne dieses als genuin eigenes Forschungsfeld zu deklarieren. Dies erlaubte ihm eine gleichsam souveräne Handhabung, da er sich nie der Frage zu stellen hatte, in welchem Abhängigkeitsverhältnis Forschungsgegenstand und wissenschaftliches Ansehen stehen. Wulffs wissenschaftliches Profil hingegen war ungleich gebrochener, als Spezialist für frühchristliche und byzantinische Kultur agierend, galten seine vornehmlichen Ambitionen einer theoretisch fundierten Kunstgeschichte, von der er sich eine Akzeptanz als Wissenschaftler erhoffte. Der Rekurs auf »große Namen« wie auch insgesamt auf respektable disziplinäre Bereiche waren nämlich weitaus karrierefördernder als seine primäre Spezialisierung. August Schmarsow, Wulffs später akademischer Lehrer, zitiert nicht zufällig Herman Grimm, der zwar die fundierte Profilierung der Kunst Giotto unter die Prämisse der Kenntnis der byzantinischen Kunst stellte, jedoch seinen Studierenden den Rat gab, einstweilen die Finger davon zu lassen.¹

Während Adolph Goldschmidt dank seiner Herkunft aus einer Hamburger Bankiersfamilie die lange Durststrecke der Privatdozentur ohne Einschränkungen überstehen konnte, war Wulff zeitlebens für sich und seine Familie auf ein regelmäßiges Einkommen angewiesen. Eine Reihe seiner beruflichen Entscheidungen vollzogen sich unter diesem Druck und waren nicht primär durch wissenschaftliche Interessen geleitet. Noch 1936 offenbart er, dass er »diesem Sondergebiet schwerlich soviel Zeit und Kraft geopfert« hätte, wenn sich ihm zeitig ein anderer Weg erschlossen hätte.² Darüber hinaus hat sich Wulff mit der Kunstgeschichte des Mittelalters im Westen, insbesondere der sogenannten byzantinischen Frage, nicht intensiv auseinanderge-

1 Schmarsow 1891, S. 38.

2 Wulff 1936b, S. 7.

setzt. Allenfalls für Italien mag man hier gewisse Ansätze konstatieren. So fehlte ihm nachgerade deren vermittelnde Instanz, über die Goldschmidt die Relevanz der Kenntnis byzantinischer Kunstgeschichte sehr wohl zu realisieren und kommunizieren verstand.

Oskar Wulff

Ausbildung und Etablierung als Museumsbeamter und Universitätsprofessor

Oskar Wulff (1864–1946), in St. Petersburg als Sohn einer deutschstämmigen Familie, die erst in der zweiten Generation eine akademische Ausbildung erfahren hatte,³ geboren, verfolgte das Studium von 1882 bis 1888 bzw. 1889 an der Universität Dorpat (Tartu, Estland).⁴ Diese war 1802 wieder neu als kaiserliche Universität unter Zar Alexander I. gegründet worden. Als deutschsprachige Universität suchte sie dezidiert den Anschluss an die deutschen Wissenschaften. Über 50 % der Lehrenden waren reichsdeutsche Professoren, 40 % waren Deutschbalten. In den Jahren von 1860 bis 1880 rekrutierte das Russische Kaiserreich vornehmlich Staatsdiener und Ärzte aus den dortigen Absolventen. Der Russifizierungsprozess, der sich nach 1867 langsam abzeichnete, wurde erst nach 1893 vollständig wirksam.⁵ 1886 wurde Wulffs Studium durch den Tod des Vaters jäh unterbrochen. Bis 1887 unternahm er eine Art Selbststudium, bevor er 1888 seine Abschlussprüfungen ablegen konnte. Nach einem kurzen Berliner Intermezzo kehrte er nach Dorpat zurück. Als Kernproblem, warum Wulff die Integration in die deutsche Wissenschaftskultur nie wirklich glückte, sah er selbst seinen Status als Auslandsdeutscher an.⁶ Von dieser Wahrnehmung geprägt, fühlte er sich auch in einem allgemeineren Sinn auf seinem Lebens- und Karriereweg als Außenseiter.⁷

Nach einer Gymnasialtätigkeit wechselte er auf Georg Loeschkes Rat hin 1892 nach Leipzig. Seine Promotion, noch bei Hubert Janitschek begonnen, vollendete er nach dessen Tod bei August Schmarsow.⁸ Angesichts der Wahl des ersten Promotionsthemas über Mantegna und

3 Die Archivalien der Humboldt-Universität zu Wulff sind schon von Sabine Arend gesichtet und in einem biografischen Abriss zusammengeführt worden. Ihr sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Wulff 1936b, S. 11–16. Im Elternhaus wurde primär deutsch gesprochen, mit den Dienstboten kommunizierte man jedoch in russischer Sprache, wie auch russisch vorgelesen wurde. Auf seinem späteren Karriereweg sollte sich diese Sprachkompetenz einerseits förderlich auswirken, andererseits jedoch in ihren Grenzen sichtbar werden, da Wulff kaum Erfahrungen im Abfassen russischer Texte besaß. Er skizzierte seinen Lebens- und Ausbildungsweg recht ausführlich, nicht ohne eine Reihe markanter Selbststilisierungen vorzunehmen. Der jeweilige Kontext wird kaum präzise in den Blick genommen.

4 Zur Geschichte der Universität vgl. Donnert 2007.

5 Ebd.

6 »Als Auslandsdeutscher fühlte ich mich (...) wenig verstanden, wie man uns Balten überhaupt zu unserem bitteren Verdruß damals in Deutschland kaum von deutsch sprechenden Russen zu unterscheiden wußte.« An anderer Stelle dann: »(...) ein Deutscher anderer, nämlich baltischer Eigenart zu sein.« Wulff 1936b, S. 25–26.

7 Es ist auffällig, dass Wulff diesen Außenseiterstatus in höchst divergierenden Situationen einnahm. Ich werde an verschiedenen Stellen auf dieses Phänomen zurückkommen.

8 Die für ihn allzu späte Begegnung mit Schmarsow bezeichnete er nichtsdestotrotz als in höchstem Maße prägend: »(...) durch die persönliche Berührung mit Schmarsow meinem späteren kunstwissenschaftlichen Forschungswege die gesuchte feste Richtung (...)« Wulff 1936 b, S. 30–31. Es war insbesondere die Koppelung zwischen Psychologie

die Antike offenbarte sich ein Konflikt zwischen seiner Ambition, Teil einer anerkannten Kunstgeschichtsschreibung zu sein, und deren Realisierbarkeit. Letztlich akzeptierte er, ganz in den Fußstapfen von Eduard Dobbert, ein primär ikonografisch angelegtes Thema zur Darstellung der Engelshierarchie, für das er seine theologische Kompetenz zu nutzen vermochte.⁹ Die Ost-West-Thematik wird visibel, zumal Byzanz weitgehend als Geber im Kulturtransfer profiliert ist. Die Denkmälerbasis ist hier noch sichtbar schmal und weitgehend durch die wenigen Publikationen geleitet.

Erst ein Stipendium am Russischen Archäologischen Institut in Konstantinopel 1895–1898 konfrontierte ihn mit der Notwendigkeit und ermöglichte ihm zugleich, seine Kenntnisse in der byzantinischen Kunstgeschichte umfassend zu erweitern.¹⁰ Der ihm aufgrund seiner sprachlichen Kompetenz offerierte Forschungsaufenthalt barg jedoch zugleich eine Reihe substantieller Konflikte, die seine Identität als Balte und Auslandsdeutscher betrafen. Wulff wollte nicht als Russe identifiziert werden, zugleich musste er am Institut in Konstantinopel jeden Verdacht auf eine derartige Distanzierung meiden.¹¹ Zudem hatte er zum damaligen Zeitpunkt schon gehnt, dass dieser fachliche Hintergrund für eine universitäre Karriere in Deutschland nur marginal in die Waagschale fallen würde. In Konstantinopel gelang es ihm, Kontakte zu führenden Forschern wie Dimitrij W. Ainalow, Karl Krumbacher und Josef Strzygowski zu knüpfen. Reisen machten ihn mit prominenten Denkmälern wie der Nea Moni auf Chios vertraut.¹²

Wulffs Rückkehr nach Berlin, eine für seine weitere Laufbahn folgenreiche Entscheidung, war durch die am Russischen Institut entstandenen Konflikte bedingt. Wiewohl er ein kurzes Praktikum in der Berliner Sammlung 1894 frühzeitig abgebrochen hatte, bewarb er sich am 21.10.1899 als sogenannter »wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am Museum«¹³ (Abb. 1–3). Wilhelm von Bode befürwortete eine Einstellung ausführlich, da Wulff für die anstehenden Arbeiten in der Sammlung die entsprechende Kompetenz mitbringe. Neben Strzygowski in Graz sei Wulff der Einzige, der über eine derartige wissenschaftliche Kenntnis mit gründlichen Monumentkenntnissen verfüge. Vöge wie auch Wiegand hätten ihn empfohlen. Aus einem Gespräch mit Wulff hätte Bode von dessen weiteren Plänen erfahren, sich zu habilitieren, um in Zukunft einer Dozententätigkeit nachgehen zu können. In den nächsten zwei Jahren sollte er sich nun der Museumsarbeit widmen. Aber – und an dieser Stelle schränkt Bode seine Befürwortung

und Kunstgeschichte, die ihm attraktiv erschien. Zu seiner Lektüre und Auseinandersetzung mit dem Begründer der experimentellen Psychologie Wilhelm Wundt und anderen Autoren nimmt er in seinem Lebensbericht ausführlich Stellung. Als zweites Nebenfach hatte er entgegen den Leipziger Usancen nicht Geschichte, sondern Philosophie gewählt.

- 9 Wulff 1894. – Dobbert hatte in seinen ikonografischen Studien auch das Verhältnis zwischen westlicher und byzantinischer Kunst erhellt.
- 10 Wissenschaftlich ist neben der Erkundung der Nea Moni auf Chios vor allem die erste Konfrontation mit der Koiemesiskirche in Nikaia wegweisend. Zu ihr wird er später seine Habilitationsschrift verfassen.
- 11 Wulff 1936b, S. 12 und 33–34.
- 12 Wulff hält diese Reise in seinen »Levantinischen Reisetnotizen« fest. Siehe ebd., S. 53–77.
- 13 Er war im Konflikt mit dem Direktor des Russischen Instituts aus Konstantinopel abgereist, andere Optionen hatten sich nicht realisieren lassen. Ebd., S. 78–83. Die wissenschaftliche Ausbeute schien ihm jedoch in Bezug auf eine zu verfassende Habilitationsschrift nach einer weiteren Studienfahrt ausreichend. SMPK ZA, I/SKS 4, Nr. 3618/99, Bl. 9 recto und Wulff 1936b, S. 32.

erkennbar ein – mit seiner Einstellung solle nicht die Aussicht verbunden sein, die Position eines Direktors zu erlangen, da er sich hierzu aufgrund einer zu einseitigen Ausbildung wie auch seiner Persönlichkeit nicht eigne.¹⁴ Man kann in diesem Kommentar Bodes eine disziplinäre Zuweisung erkennen, die konträr zu Wulffs eigenen Ambitionen stand. Im Kern schien der einzig positive Punkt die damit verbundene Absicherung des Lebensunterhalts zu sein.¹⁵

Während seiner Tätigkeit am Berliner Museum war er infolge ausbleibender Alternativen um eine Verbesserung seiner Position bemüht.¹⁶ Daneben nutzte er jede sich bietende Chance, sich in anderen disziplinären Bereichen zu qualifizieren. So akzeptierte er das Angebot des damaligen Direktors Heinrich Brockhaus, von Oktober 1904 bis April 1905 als Sekretär am Deutschen Kunsthistorischen Institut in Florenz zu arbeiten.¹⁷ Schon 1901 war er auf sein Gesuch hin aus dem russischen Untertanenverband entlassen worden und hatte die preußische Staatszugehörigkeit angenommen.

Die Habilitationsschrift über die Koimesiskirche in Nikaia resultierte noch aus seiner Stipendienzeit in Konstantinopel.¹⁸ Am 21.4.1902 wurde er damit zum Privatdozenten, 1907 laut Personalakte zum beamteten außerordentlichen Professor ernannt.¹⁹ Erst am 17.9.1917 erfolgte seine Ernennung zum außerordentlichen Professor im Nebenamt für Osteuropäische Kunstforschung und Vergleichende Kunstwissenschaften.²⁰

Am Museum waren ihm als Direktorialassistent seit dem 1.4.1909 die Rechte und Pflichten eines Direktors übertragen worden. Dies betraf die altchristlich-byzantinischen und mittelalterlich-italienischen Skulpturensammlungen wie auch die angegliederte persisch-islamische Sammlung.²¹ Als ihm als Abteilungsdirektor am 27.11.1919 die Abteilung der altchristlichen und byzantinischen Bildwerke unterstellt wurde, kam man seinem ausgesprochenen Wunsch einer Angliederung der Bildwerke der italienischen Renaissance nicht nach, da dies, so Bode, derzeit nicht machbar schien.²²

Dieser Karriereverlauf stand jedoch nach wie vor im Widerspruch zu seinem eigenen Lebensentwurf. Zwar bemühte er sich um eine Koppelung seiner beiden Tätigkeitsbereiche in Lehre und Forschung, beide waren aber durch die Konzentration auf die frühchristlich-byzan-

14 SMPK ZA, I/SKS 4, Nr. 3618/99, Bl. 9 recto, 9 verso und 10 recto.

15 »Den Museumsdienst betrachtete ich gleichwohl mehr als einen Notbehelf für die nächsten Jahre.« Wulff 1936b, S. 83.

16 Er beklagt, dass er in Deutschland über keinen einflussreichen Förderer verfügte und nur als Spezialforscher bekannt war. Siehe ebd., S. 84.

17 Wulff hatte in Leipzig seine Vorlesung gehört. Ebd., S. 28. – Heinrich Brockhaus (1858–1941) galt als einer der ersten deutschen Wissenschaftler, die das Gebiet Byzantinische und Islamische Kunst in der Lehre vertraten. 1891 war die erste Auflage von »Die Kunst in den Athos-Klöstern« in Leipzig erschienen. Wulff verfasste am 9.1.1942 in den Münchner Neuesten Nachrichten einen kurzen Nachruf auf Brockhaus.

18 Wulff 1903. Eine erste Studie war in russischer Sprache in der Zeitschrift »Vizantijskij Vremennik« 1900 erschienen.

19 HUB UA, UK, PA Wulff Nr. 289, Bd. 1, Bl. 1. – Wulff selbst konstatiert, dass ihm der 2. Band des Museumskatalogs (Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen. 2. Aufl., Bd. III, 2: Mittelalterliche byzantinische und italienische Bildwerke. Berlin 1911) den Professorentitel eingebracht habe. Siehe Wulff 1936b, S. 87.

20 HUB UA, UK, PA Wulff Nr. 289, Bd. 1, Bl. 1.

21 SMPK ZA, I/SKS 5, 907/1909, Bl. 258 recto und 258 verso. – Für die persisch-islamische Sammlung sollte er die Ratschläge von Friedrich Sarre berücksichtigen.

22 SMPK ZA, I/SKS, 1741/1919, Bl. 185 recto und 185 verso.

tinische Kunst gekennzeichnet. Die Arbeit am Museum blieb finanzielle Basis und zugleich »Fron«,²³ Dass er eben mit dieser Kompetenz für die Universität attraktiv war, wollte er über längere Perioden lediglich als Übergangslösung akzeptieren. In einem Brief an Bode vom 3.8.1909 verleiht er seiner Hoffnung Ausdruck, eine Professur in Breslau übernehmen zu können. Die Konkurrenten Schmid und Justi schätzte er selber als ungefährlich ein. Auf der Liste hatte er zuletzt *pari passu* mit H. A. Schmid rangiert.²⁴ Eine Berufung sollte nicht erfolgen.

Wulff schwebte vor, durch eine zunehmende wissenschaftliche Präsenz in Lehre und Forschung als Kunsthistoriker die Reputation zu gewinnen, die zu einem Ordinariat in der »richtigen« Kunstgeschichte führen könnte.²⁵ Dazu gehörte nach seinem Verständnis auch die Konzeption einer genuinen Kunsttheorie, die er systematisch auch mit seinem Lehrangebot zu verfolgen suchte.²⁶ Die wechselnde Ausrichtung seines Unterrichts ist im Lehrprogramm der Universität deutlich sichtbar. Das aus der Perspektive der byzantinischen oder auch insgesamt osteuropäischen Kunstgeschichte eher schmale Angebot Wulffs folgte offenkundig einer eigenen Logik. Unter »Forschungsziele und Arbeitsgänge« formulierte er, er habe sich prioritär den Kunsttheorien widmen wollen und nur »zwangsbedingt« bei verschiedenen Publikationsvorhaben entsprechende Lehrveranstaltungen angeboten. Themen, die sich als nicht integrierbar in seine kunsttheoretischen Überlegungen erwiesen, wirkten wie eine Art »Störfeld«, das ihn zu unliebsamen Unterbrechungen seiner eigentlichen wissenschaftlichen Arbeit nötigte.

Ab dem Wintersemester 1902/03 lässt sich bilanzieren: Bis zum Sommersemester 1919 werden lediglich drei je einstündige Lehrveranstaltungen zum weitgefassten Spektrum Byzanz/Russland angeboten (»Altchristliche Kunst«, »Erklären altchristlicher und mittelalterlicher Bildwerke im Kaiser Friedrich-Museum«, »Geschichtsbilder altrussischer Kunst und Kultur«). Dominant hingegen sind Veranstaltungen zu theoretischen Grundlagen, die bisweilen unter dem Titel »Stilprinzipien der bildenden Kunst«, zur italienischen Gotik und Renaissance, firmieren, wobei dort Lektüreübungen hervorstechen. 1920/21 wurden zwei Übungen in der Sammlung abgehalten, bis zum Sommersemester 1924 jedoch ist eine erneute Absenz derartiger Themen zu verzeichnen. Kunsttheoretische Themen wie Goethe, Lessings Laokoon und auch Leonardos Traktat standen auf dem Lehrplan. Auch in den folgenden Jahren kehrte sich dieses Verhältnis kaum um. Im Gegenteil: Er bot Lehrveranstaltungen zu neuzeitlicher russischer Malerei an, der mittelbyzantinischen und altrussischen Kunst wurde kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Nach seinem Ausscheiden aus dem Museumsdienst 1927 lässt sich allenfalls ein gewisser Anstieg der Byzanz-Thematik in der Vorbereitung von Publikationsvorhaben verzeichnen.²⁷

23 Wulff 1936b, S. 84.

24 Ebd., S. 86–87 und SMPK ZA, I/SKS 5, 2592/1909, Bl. 227.

25 Wulff mag in gewisser Weise auch durch seinen späten Lehrer August Schmarsow geprägt worden sein. Dieser hatte z. B. in seiner Schrift »Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen« (Berlin 1891) gefordert, dass die Redaktion des Preußischen Jahrbuchs nicht allein den Museumsbeamten überlassen werden dürfe (S. 10–11), des ungeachtet plädierte Schmarsow für die Lehre durch Museumsbeamte (S. 90). Das sich bei Schmarsow implizit niederschlagende hierarchische Verständnis zwischen universitärer und musealer Wissenschaft hat Wulff vermutlich geprägt.

26 Wulff 1936b, S. 97–158. Signifikant ist überdies, dass er in dieser Autobiografie Teil III unter den Titel »Bausteine zur Theorie und Ästhetik der Bildenden Kunst« stellte. Vgl. S. 159–219.

27 Wulff bietet für diesen Wechsel jedoch eine alternative Begründung an: »(...) um dem Antrag der Fakultät auf Erteilung eines Lehrauftrags für osteuropäische Kunstgeschichte den erwünschten Rückhalt zu geben«. Ebd., S. 153.

Angesichts dieser Bilanz ist es recht ernüchternd, dass Wulff trotz des niedrigen Anteils in der Lehre auf diesem Feld durchaus als Spezialist für die byzantinische und osteuropäische Kunstgeschichte in das Gedächtnis der Universität eingegangen ist – aus Wulffs Perspektive ein eher niederschlagendes Ergebnis. Dass die Diskrepanz zwischen seiner Lehre und seiner Erwartungshaltung für Wulff desillusionierend war, macht ein Zitat aus seiner Biografie deutlich: »Auf unmittelbare Fortführung meiner Bestrebungen kann ich freilich nicht rechnen, da ich in meiner nebenamtlichen Lehrtätigkeit als Privatdozent und Extraordinarius keinen festen Schülerstamm um mich sammeln konnte (...).«²⁸ Die Unterordnung byzantinischer Themen in der universitären Lehre ist freilich auch einer allgemeinen Einschätzung geschuldet, was deren Relevanz anbelangt. Die byzantinische Kunst ist allenfalls »letzte Weihe«, da sie für den Anfänger unzugänglich bleibt.²⁹ Dennoch kann man sich der kritischen Bilanz nicht verwehren, dass Wulff in seiner akademischen Arbeit Osteuropa nicht die Visibilität verliehen hat, die er dieser in Anbetracht seiner fachlichen Kompetenzen hätte geben können. An der Berliner Universität ist für diesen Zeitraum eine wichtige Chance vertan worden. Indem Wulff diesen Fachbereich für sein eigenes Forschungsprofil als zweitrangig einstufte, war er wohl kaum in der Lage, Studierende zu gewinnen. Wenn er später in der Würdigung zu Schmarsows 80. Geburtstag anmerkt, dass dieser selbst von der »Tragik eines Forscherlebens« gesprochen habe, so dürfte es sich hierbei um eine Identifikation mit seinem akademischen Lehrer handeln.³⁰

Der Wissenschaftler – Die Diskrepanz zwischen eigenem Anspruch und Rezeption

Wulffs Publikationstätigkeit wurde durch eine intendierte Ausweitung fachlicher Kompetenz geleitet. Im zweiten Teil seines Lebensberichts findet sich unter dem Titel »Forschungsziele und Arbeitsgänge« der Versuch, dem eigenen Forschungsprofil Stringenz zu unterstellen. Im Vordergrund steht seine Arbeit an der Kunsttheorie, die er im Sinne August Schmarsows konzipierte. Diese mündete 1916 in einer ersten Studie, die sich zum Ziel setzte, die »psychologisch begründete Wesensbestimmung mit dem von Schmarsow gebotenen Schema in den Grundzügen« festzustellen.³¹

Ohne sein wissenschaftliches Œuvre hier detailliert in den Blick nehmen zu können,³² lassen sich grob drei Kategorien ausmachen: Die erste umfasst Publikationen, die unmittelbar im Rahmen seiner Museumstätigkeit verfasst wurden bzw. als logische Konsequenz aus dieser fachlichen Spezialisierung resultieren. Die zweite betrifft Arbeiten, die disziplinar zwar dem

28 Ebd., S. 8.

29 Schmarsow 1891, S. 38 und 48.

30 Wulff 1936b, S. 221. (Den letzten Abschnitt bildet der Text: August Schmarsow zum 80. Geburtstag [geb. 26. Mai 1853 zu Schildfeld in Mecklenburg-Schwerin], S. 219–222).

31 Er bezieht sich dabei auf die Studie von Schmarsow 1998. Seine eigene Schmarsow gewidmete Schrift erschien 1917 (Wulff 1917). Wulff setzt sich in dieser äußerst kritisch mit Heinrich Wölfflins Grundbegriffen auseinander. Vgl. Feist 1999, S. 497–498.

32 Eine Bibliografie bis 1936 in: Wulff 1936b, S. 223–229. Für unseren Zusammenhang werden im Folgenden vornehmlich seine Arbeiten zu Byzanz berücksichtigt.

osteuropäischen Kulturraum gelten, die jedoch keine direkte Anbindung an seine museale Tätigkeit kennzeichnen. In der dritten Kategorie wandte sich Wulff kunsttheoretischen Abhandlungen zu, die für ihn selbst einen hohen Stellenwert hatten, in ihrer Rezeption jedoch eher marginalisiert worden sind.

Die Habilitationsschrift »Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Denkmälern« basiert – wie bereits angedeutet – auf einer Kampagne aus dem Jahr 1898 im Rahmen seines Stipendiums am Russischen Institut in Konstantinopel. Da der Bau 1922 zerstört wurde, sind die Beobachtungen Wulffs der Forschung partiell bis heute dienlich. Die Untersuchungsbedingungen vor Ort waren allerdings denkbar schwierig, da kaum die notwendigen Hilfsmittel zur Verfügung standen. Ergänzend nahm er von Strzygowski zur Verfügung gestellte Aufnahmen hinzu. Neben der Erläuterung der architektonischen Disposition steht die Frage ihrer typologischen Einordnung im Zentrum. Da für die Vergleichsbauten kaum substantielle Bauaufnahmen vorlagen, ließen Rekonstruktions- und Datierungsprobleme nur eingeschränkt nachhaltige Erkenntnisse zu. Wulff bemüht sich um eine Chronologie der Bauwerke und strebt zugleich eine Einordnung innerhalb der byzantinischen Architektur an. Die zentrale Position, die er innerhalb dieser Entwicklung der Hagia Sophia »als Stammutter der gesamten byzantinischen Kirchenarchitektur« zuweist,³³ macht seine Vorgehensweise, stringente Entwicklungsmodelle konstruieren zu wollen, evident. Der zweite Untersuchungsabschnitt widmet sich der Mosaikausstattung. Inschriften sowie der historische Kontext werden sorgsam eruiert. Dass Wulff die theologischen Implikationen der Bilder mit in den Blick nimmt, zeigt, wie sehr er um eine umfassende Perspektive bemüht war. Dem schlechten Überlieferungszustand der Mosaiken wie auch fehlenden Instrumentarien geschuldet, entging ihm jedoch ein grundlegender Befund, den Theodor Schmit bei seiner Untersuchung vor Ort 1912 mit der Assistenz eines Restaurators zu entdecken vermochte: Das Apsismosaik mit einer stehenden Gottesmutter ist eines der wenigen, an denen sich die unmittelbaren Auswirkungen des byzantinischen Bilderstreits verifizieren lassen. Unzweifelhafte Spuren belegen den Einsatz des Bildes anstelle eines Kreuzes, das während der Zeit des Bilderstreits dort zu sehen war.³⁴ Als Schmit seine durchaus spektakulären Erkenntnisse 1927 publizierte,³⁵ waren zwar längst nicht alle Beobachtungen Wulffs obsolet geworden, aber die Entdeckung der historischen Relevanz der Mosaiken war nunmehr mit dem Namen eines anderen Autors verbunden. Angesichts der schwierigen Arbeitsbedingungen war die von Wulff geleistete erste monografische Erschließung des Baus dennoch eine respektable Leistung. Trotz einer Reihe von kritischen Anmerkungen schließt Strzygowski seine Rezension dieser Arbeit 1903 denn auch mit dem Passus ab: »Ich habe noch kein deutsches Buch in den Händen gehabt, in dem der Verfasser sich so vertraut mit den Denkmälern der byz. Kunst gezeigt hätte. (...) Möchte es Wulff gelingen, in Deutsch-

33 Wulff 1903, S. 152.

34 Schmit 1927. Dieser Text ist jedoch nur ein Rudiment eines umfangreichen Manuskripts, das teilweise während des Russisch-Türkischen Krieges zerstört worden ist.

35 Wulff 1918. Im Handbuch (S. 545) hat er von Schmits Untersuchungsergebnissen aus dem Jahre 1912 jedoch Kenntnis (vgl. auch S. 599). Im Jahr 1936 nimmt er auf diese Publikation und ihre Entdeckungen Bezug (Wulff 1936a, S. 72), kritisiert jedoch die dargelegten Schlussfolgerungen, wie schon zuvor in seiner ausführlichen Rezension von 1931. Siehe Wulff 1931.

land festen Boden zu fassen und seine starke Arbeitskraft wie in dem vorliegenden Buche in den Dienst einer Sache zu stellen, die die Zukunft vor sich hat!«³⁶

Die für das Handbuch der Kunstwissenschaft von Wulff verfassten Bände zur altchristlichen und byzantinischen Kunst spiegeln nicht nur den aktuellen Forschungsstand wider, in ihnen bezieht er auch in der durch Strzygowskis Publikation »Orient oder Rom« ausgelösten Kontroverse deutlich Position.³⁷ Auch er sieht den grundlegenden Anteil der künstlerischen Gestaltung christlicher Kunst in Alexandria, vor allem aber in Antiochia und Palästina beheimatet. Dem Abendland komme bis in karolingische Zeit nur eine Nebenrolle zu. Die vermeintliche Vorherrschaft Roms hingegen sei erschüttert. Die Leistung von Byzanz bestehe in einer Zusammenführung vorgängiger Konzepte, insbesondere im formalen Duktus der künstlerischen Produktion. Für Handschriften, die eine dezidiert antike Formensprache transportieren, konstruiert er jeweils »Originale«, die als alexandrinische Quellen qualifiziert werden. So werden etwa »Herzstücke« der mittelbyzantinischen Handschriftenproduktion, wie der Pariser Psalter (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. gr. 139) oder die Josua-Rolle (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Palat. gr. 431) als »frei von byzantinisierenden Zügen« erfasst.³⁸ Ganz im Konsens mit der Forschung nimmt er jedoch den Begriff der Makedonischen Renaissance auf. Paradigmatisch ist seine Eingangsformulierung, in der er kritisiert, dass eine einseitige ästhetische Bewertung aus der Sicht der neuzeitlichen Stilbildung seit der Renaissance den Blick auf diese schöpferische Leistung verkannt habe.³⁹

Ein zweiter Referenzautor bleibt für Wulff eindeutig Alois Riegl, da er wiederholt mit dem Begriff des Kunstwillens operiert. Byzanz stelle für den Westen einen gebenden Faktor dar, insofern die »eindrucksvolleren byzantinischen Motive (...) in verschiedenen Kunstkreisen des Abendlandes« adaptiert werden.⁴⁰ Wulff ist daran gelegen, aus den Objektbefunden in allen Gattungen Indizien einer signifikanten Entwicklung zu gewinnen, die verkürzt mit Begriffen wie Reduktion, Aufgabe konkreter Raumgestaltung, Ökonomie der Schilderung erfasst werden kann. Nur versteckt lassen sich Spuren einer Schmarsow verpflichteten Methodik aufdecken, etwa wenn er auf ein abstraktes Raumgefühl des Betrachters Rekurs nimmt.⁴¹ Im zweiten Teil entwirft er einen Entwicklungsgang byzantinischer Kunst, die er in ihrer ersten Phase summarisch als »Raumkunst der Fläche und der Farbe« titulierte.⁴² Die Bewahrung oder Tradierung der Antike wird als sekundär eingestuft, zumal orientalischer Prunk und Kolorismus über eine antikisierende Strömung obsiegen würden.

36 Strzygowski 1903, S. 636.

37 Wulff 1914 und 1918. – In einem früher erschienenen Aufsatz hatte Wulff sein Entwicklungskonzept erprobt. Siehe Wulff 1911. – In seinem Lebensbericht schreibt er, die Position Strzygowskis sei ihm schon selbstverständliche Überzeugung gewesen. Siehe Wulff 1936b, S. 113. Inwieweit es sich dabei um eine nachträgliche »Verklärung« handelt, sei offen gelassen. Siehe Strzygowski 1901. Er folgt zwar weitgehend Strzygowski, modifiziert dessen Perspektive jedoch, indem er seine Position partiell denjenigen von Gabriel Millet und Charles Diehl anpasst. Vgl. Wulff 1914, S. 16.

38 Wulff 1914, S. 280–290.

39 Ebd., S. 1.

40 Ebd., S. 15.

41 Ebd., S. 301.

42 Wulff 1918, S. 362.

Wulffs Handbuch sollte lange Jahre zumindest der deutschsprachigen Forschung durchaus einen Dienst erweisen.⁴³ Dass Wulff pflichtgemäß weiterhin, entsprechend der ihm unterstellten Sammlungen, die internationale Forschung im Blick hatte, dokumentiert der 1935 abgeschlossene Ergänzungsband mit einem bibliografisch-kritischen Nachtrag.⁴⁴ Auch die universitäre Lehre hatte er in der Zwischenzeit anderen Gebieten gewidmet, erst im Hinblick auf den Ergänzungsband wurde die Lehre ganz pragmatisch wieder auf Byzanz justiert.

Zentral bleibt auch die Beobachtung, dass er nach seiner Habilitation neben der unmittelbaren Arbeit an den Sammlungskatalogen durchaus als kritischer Kommunikator von Forschungen fungierte, in diesen Feldern aber selten eigene Studien initiierte. Gemessen an der Qualität seiner fundierten, methodisch gleichwohl positivistisch geleiteten Forschungen hätte Wulff sich durchaus eine andere Position in der internationalen byzantinischen Kunstgeschichte verdienen können.⁴⁵

Der Konflikt um die Lehrsammlung und das Ende der Museumstätigkeit

Die Diskrepanz der Zielsetzungen zwischen Wulffs Tätigkeit an Museum und Universität wird am Streit um die Lehrsammlungen deutlich. In einem grundlegenden Aufsatz hat Frank Kammel diesen Konflikt erhellt, der in den 1920er Jahren zwischen Theodor Demmler und Wulff entbrannte und 1927 in der »Deutschen Allgemeinen Zeitung« öffentlich ausgetragen wurde.⁴⁶ Während Wulff für eine Institution plädierte, in der geschichtsreife Erkenntnisse erzielt werden könnten, habe Demmler für eine Generation gesprochen, die für eine subjektive Kennerschaft und Sammlerästhetik stehe, das Museum als Stätte des Genusses sähe und die sich auch für die

43 Kritische Stimmen blieben auch hier nicht aus. Strzygowski wirft ihm vor, er passe sich in seinem Entwicklungskonzept einem durch Historiker und Philologen etablierten Geschichtsmythos an. Siehe Strzygowski 1914–19. Gleichwohl begrüßt er die Etablierung byzantinischer Kunst in der deutschen Wissenschaft. Feist vermerkt zu Recht, dass der Text mit Begriffen wie Rasse operiert. Siehe Feist 1999, S. 498. Wiewohl durchaus zeittypisch, muss es einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben, diesen Aspekt auch im Kontext der Nähe von Wulff zu Strzygowski zu erhellen. Andere Autoren, die sich Byzanz gewidmet haben, zeigen eine weitaus kritischere Rezeption der Schriften Strzygowskis. Siehe unten zu Goldschmidt.

44 Wulff 1936a.

45 Bisweilen mag man, wie oben schon vermerkt, auch im Handbuch die Absicht konstatieren, den Entwicklungsverlauf auf dem Fundament seiner theoretischen Überlegungen zu skizzieren. Dies bleibt aber relativ an der Oberfläche verhaftet.

46 Kammel 1992. Konflikte über die Frage der Präsenz von Kopien kündeten sich jedoch schon länger an. Als die Latmoskopien byzantinischer Wandmalerei 1913 aus der Grabung Wiegands ins Museum gelangten, konnten sie aus Raumgründen nicht gezeigt werden. Die Forderung Wulffs, diesem Umstand Abhilfe zu verschaffen, stieß allerdings bei Bode nicht auf Verständnis. Siehe Wulff 1936b, S. 89. Bis zum Ausbruch des Krieges blieb sein Verhältnis zu Bode davon jedoch unbeschadet. Erst 1920, als alle Kopien aus der Schausammlung entfernt werden sollten, kam es zwischen beiden zu einem Zerwürfnis. In seiner Autobiografie polemisiert Wulff sichtbar gegen Bode, da er sich offenbar gedemütigt fühlte. So wurde 1919 ein jüngerer Amtskollege zum Direktor der Gesamtabteilung ernannt, während er leer ausging, als er die Unterstellung der Renaissanceplastik erbat. Für den Kollegen, so Wulff, sei positiv dessen »Betriebsamkeit als Sammler« ins Gewicht gefallen (ebd. S. 91). Bode hätte allerdings den Versuch unternommen, den Minister davon zu überzeugen, Wulff ganz in den Lehrberuf zu übernehmen. Grundsätzlich war aber zu diesem Zeitpunkt Wulffs Sehfähigkeit schon so stark beeinträchtigt, dass er seine eigene Arbeitskapazität als eingeschränkt erlebte.

Autonomie des Kunstwerks ausgesprochen habe. Die Einschätzung Kammels ist zweifellos richtig, ebenso richtig ist, dass Wulffs Verhältnis zum Fach weitaus komplizierter war, als das in dem Streit explizit ausgetragen worden ist. Im Kern ging es um die Frage, welcher Stellenwert den Lehrsammlungen im Verhältnis zu den Schausammlungen gebührt. Während Wulff sich schon 1920 dezidiert zu dieser Frage positioniert hatte, führte seine Haltung 1927 zu seinem frühzeitigen Ausscheiden aus dem Museumsdienst.⁴⁷ Dabei scheint mir die eigentliche Ursache für Wulffs Haltung noch etwas anders gewichtet werden zu dürfen, als bislang geschehen. Sein hartnäckiger Einsatz für die Lehrsammlung beruhte auf einer substantiellen und im Übrigen doppellastigen Defiziterfahrung, was die Präsenz der byzantinischen Objekte innerhalb der Sammlung anbelangt.

Zum einen beklagte er die mindere Präsenz dieses Bereichs, stufte diesen selbst aber auch als geringeren Ranges ein: »Denn die Sichtung der Kunstwerke geringeren Ranges hat wohl allgemein mit der Auswahl der Besten und Ausstellungswürdigen nicht gleichen Schritt gehalten.«⁴⁸ An die Stelle von minderwertigeren Originalen müssten für ihn, um ein Gesamtbild der Kunstproduktion erlangen zu können, Kopien treten. Damit unterstellt er der Sammlung die Aufgabe, die Geschichte einer Produktion insgesamt zu spiegeln, um die Arbeit an einer ihm vorschwebenden Gesamtgeschichte der Kunst abgebildet zu finden. Es bedürfe für diesen Bereich weder der Kennerschaft, noch eines feinfühligsten ästhetischen Empfindens, wie er anmerkt.⁴⁹ Ins Gewicht fällt dabei immer wieder seine Arbeit als Hochschullehrer, für deren wissenschaftlichen Horizont eben diese Kriterien ausschlaggebend sind. Liest man diese Passagen, so stellt sich unweigerlich der Eindruck ein, dass Wulff aus der Defensive operierte. Als Museumsbeamter vermochte er allein aus diesem Verständnishorizont heraus zu argumentieren, er musste demnach seine musealen Konzepte verteidigen. Im Subtext hingegen wird offenkundig, dass das Museum als Vermittlungsinstrument für Byzanz und dessen Kultur unzulänglich blieb. Der wissenschaftliche Gegenstand rangierte auf gleicher Ebene wie das Kapital des Wissenschaftlers, das er für seine Karriere in die Waagschale legen konnte. Daraus resultierte eine nahezu ausweglose Situation: Kam er den Anforderungen des Museums nach, so engagierte er sich für ein Feld, das auf dieser institutionellen Ebene in seinen genuinen Qualitäten kaum abbildbar war. So, wie es auch im Handbuch evident ist, wird der Monumentalmalerei eine zentrale Bedeutung eingeräumt. Dies musste ihm umso problematischer erscheinen, als ›Byzanz‹ ihm kaum den anderen Abteilungen ebenbürtig schien. Der Ausweg aus dieser trostlosen Situation kam jedoch angesichts sich ändernder Museumskonzepte wie auch einer sich wandelnden Ästhetik verspätet: 20 Jahre früher hätte er mit dieser Haltung durchaus reüssieren können. Der französische Forscher Gabriel Millet hatte schon um 1900 eine »Collection byzantine de l'École des Hautes-Études« initiiert, für die er am Bode-Museum um Kopien der Sammlungs-

47 Wulff 1920.

48 Ebd., S. 124.

49 Ebd. Noch 1936 betont er in seiner Biografie, dass er schon während seiner kurzen Berliner Studienzeit die Zusammenfassung von Lehr- und Schausammlung für den Lernenden als von größtem Nutzen hielt. Sie beeinträchtige den Kunstgenuss in keinster Weise. Wulff 1936b, S. 22. Damit positioniert er sich explizit gegen die »Sammlerästhetiker«.

gegenstände bat.⁵⁰ Die dortige Sammlung konnte ganz im Gegensatz zu Berlin schon mit prominenten Kopien der Malereien von Mistra, dem Athos, Thessalonike und der Klosterkirche von Daphni aufwarten. Die Byzanz-Forschung hatte in Frankreich jedoch eine gänzlich andere Reputation, da sie schon im 19. Jahrhundert durch gewichtige Forschungen und Forscherpersönlichkeiten vertreten worden war. Die planmäßige Abformung von Denkmälern in Frankreich und England hatte um die Mitte des 19. Jahrhunderts ihren Auftakt genommen.

Der von Wulff für die byzantinische Abteilung vorgeschlagene Weg, mit Kopien monumentaler Mosaik und Wandmalereien zu operieren, war pragmatisch gesehen verständlich, zumal etliche Kopien in Serbien und Mazedonien während des Ersten Weltkriegs angefertigt worden waren. Die Kopien der Fresken aus dem Latmos-Gebirge waren im Auftrag von Theodor Wiegand durch Konrad Böse angefertigt worden.⁵¹ Bei den Mosaiken plädierte er für Kopien der Treptower Firma Puhl und Wagner, die sich in einer finanziellen Krise befand, seit byzantinisch anmutende Ausstattungen aus der Mode gekommen waren.⁵² Originale fanden nur selten den Weg in das Museum, wie das Mosaik aus S. Michele in Afrisco zu Ravenna.

Wulffs Behauptung, die Kopien kämen den Originalen nahezu gleich, war von einer genuin im 19. Jahrhundert geschulten Wahrnehmungserfahrung genährt. Dass er sich dabei in etliche argumentative Widersprüche verwickelte, was die Einschätzung eines kaum dem Original entsprechenden Erhaltungszustands überlieferter Denkmäler anbelangt, sei nur am Rande vermerkt. Eine originalgroße Aquarellkopie eines Mosaiks aus S. Maria Maggiore in Rom wurde im Museum mit einem leicht gewellten Glas überdeckt, um die Oberflächenstruktur und die daraus resultierende Lichtbrechung eines Originals zu simulieren.⁵³ Für diese Kopie ließe sich anführen, dass sie technische Eigenheiten wie auch das verwandte Farbspektrum transportierte. Zudem – und auch hier verteidigte er seinen Berufsstand wie auch den ihm zugeschriebenen disziplinären Bereich – wettete er gegen das moderne Lehrinstrument, das Skioptikon, das anderen, insbesondere in Hinblick auf wissenschaftliche Erkenntnisse, geradezu als ideales Instrument erschien.⁵⁴ Wulffs Plädoyer für die Kopie kann an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden. Seine Argumentation ist verspätet, brüchig und half wohl kaum, seiner Abteilung größeres Gewicht zu verleihen. Demmlers Haltung fand weitaus größere Akzeptanz.⁵⁵

50 SMPK ZA, I/SKS 4, Nr. 4838/1901. Neben einem kurzen Anschreiben Millets ist eine kurze Beschreibung der Pariser Sammlung beigefügt.

51 Wiegand 1913. Sie werden heute im Depot des Museums für Byzantinische Kunst (SMPK, Bode-Museum), verwahrt. Im Zweiten Weltkrieg wurden sie erheblich beschädigt. An dieser Stelle sei Dr. Gabriele Mietke herzlich für die Gelegenheit gedankt, die Kopien vor Ort zu studieren. Vgl. auch Peschlow 1996, S. 80–86.

52 Schellewald 2009. Einer der seltenen prominenten Aufträge war die Mosaikausstattung des Stathuset in Stockholm, bei dessen Realisierung die Transformation des Byzantinischen in die Ästhetik der Zwanziger Jahre bestens demonstriert wird.

53 Wulff 1920, S. 133–135. Die Mosaikkopien waren erst im Juni 1919 in das Museum gelangt, wie eine Notiz dokumentiert. Siehe SMPK ZA, I/SKS, Nr. 714/1919, Bl. 165. Die Kuratorin der Sammlung, Dr. Gabriele Mietke, konnte auch keine Angaben mehr zum Verbleib dieser Kopien machen.

54 »Sie [die Wissenschaft] hat von der ihr gebotenen Gelegenheit, ihre Lehre unmittelbar an die Kunstwerke anzuknüpfen, weit weniger Gebrauch gemacht als die freie Lehrtätigkeit allgemein bildender Veranstaltungen. Daran trägt wohl zum guten Teil das Skioptikon die Schuld, das sich ihr als bequemes Hilfsmittel gerade in den jüngsten Jahrzehnten darbot, um die Meisterwerke aller Länder leicht nebeneinander zur Anschauung zu bringen.« Wulff 1920, S. 125.

55 Selbst Studierende mischten sich in diese Debatte ein, so Otto Grossmann, der offenkundig nicht nur bei Wulff

Ab 1927 stand Wulff der Universität ganz und gar zur Verfügung. Seine Lehrtätigkeit wurde ihm nun auch vergütet.⁵⁶ 1934 leistete er den Dienst der öffentlichen Beamten auf den Führer, 1936 wurde er von seinen Lehrverpflichtungen enthoben.⁵⁷ Albert Erich Brinckmann hatte sich im Vorfeld zu den Leistungen des Kollegen zurückhaltend geäußert. Während er ihm für Byzanz eine große systematische Ordnung attestierte – hier ist das Handbuch gemeint –, fand er schon das Buch über neurussische Kunst lediglich einen Versuch, da die Materialfülle die Klarheit verdunkelte.⁵⁸ Insgesamt wird auch bei dieser Äußerung evident, dass man Wulff wissenschaftlich primär über diese Publikationen beurteilte, und damit zugleich die Schriften, die ihm selbst viel stärker am Herzen lagen, kaum wahrnahm. So bedauerte Wulff allerdings nicht, von diesem »Sondergebiet« befreit zu werden, da er seine letzten Forschungen mit einem Nachtrag zum Handbuch der Kunstwissenschaft abschloss.⁵⁹ Nichtsdestotrotz wollte er der Universität mit anderen Themen verpflichtet bleiben. Hinter diesem Wunsch verbarg sich zugleich ein finanzielles Problem, da seine Einkünfte kaum ausreichend waren. Am 29.7.1936 teilte ihm jedoch der Rektor die Ablehnung des Antrags mit, nachdem sich die Fakultät zuvor ebenso geäußert hatte.⁶⁰ Geradezu zynisch mutete denn auch für Wulff ein Schreiben des Dekans vom 5.6.1937 zu seinem Geburtstag an, in dem dieser seiner Hoffnung auf eine weitere gedeihliche Zusammenarbeit mit der Fakultät Ausdruck verlieh. Prompt antwortete der Jubilar zwei Tage später: »Ich kann nicht umhin, zugleich meinem Bedauern darüber Ausdruck zu geben, dass die von Ihnen geäußerte Hoffnung auf eine weitere gedankliche Zusammenarbeit in der Fakultät kaum noch ihre Verwirklichung finden kann, da mir die Genehmigung zur Abhaltung einer Vorlesung von dem Herrn Rektor schon für das Lehrjahr 1936/37 »aus grundsätzlichen Gründen« versagt worden ist.«⁶¹

gehört, sondern sich auch bei einer Ausstellung engagiert hatte. Zit. bei: Kammel 1992, S. 130. Grossmann sollte 1931 bei Adolph Goldschmidt promovieren.

56 1929 erhielt er einen nebenamtlichen Lehrauftrag für Osteuropäische Kunstgeschichte und vergleichende Kunstwissenschaft. In: HUB UA, UK, PA Wulff Nr. 289, Bd. 1, Bl. 13.

57 Ebd., Bl. 6. Im Juni 1933 war ihm die Vergütung für den Lehrauftrag schon versagt worden. Ebd., Bl. 25. In einem Schreiben vom 6.3.1936 wird ihm der Lehrauftrag endgültig durch den Reichs- und Preußischen Minister für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung entzogen. In: ebd., Bl. 31.

58 Albert Erich Brinckmann war aufgefordert worden, sich zum 70. Geburtstag Wulffs zu dessen Publikationen zu äußern. Siehe HUB UA, UK, PA Wulff Nr. 289, Bd. 2, Bl. 13.

59 Wulff 1936 b, S. 95.

60 HUB UA, UK, PA Wulff Nr. 289, Bd. 2, Bl. 4, 10, 13 und 14.

61 Ebd., Bd. 3, Bl. 16.

Adolph Goldschmidt

Adolph Goldschmidt (1863–1944) ist, anders als Wulff, derartigen Konflikten niemals ausgesetzt gewesen. Seine Forschungen auf dem Gebiet der byzantinischen Kunstgeschichte waren zuallererst ›Nebenprodukte‹, die sich durch die jeweiligen Forschungsobjekte ergaben.⁶² In seiner Habilitationsschrift über den Albani-Psalter schenkt er beispielsweise der Psalter-Redaktion in beiden Kulturen Aufmerksamkeit.⁶³ Goldschmidt zählte damit zu einem kleinen Kreis von Mediävisten, denen recht früh die Relevanz byzantinischer Kunst bewusst war. Die ›byzantinische Frage‹ hingegen hat ihn im Kontext seiner Forschungen zur sächsischen Skulptur 1899 bis 1902 intensiv beschäftigt.⁶⁴ Im Zentrum stand nicht allein die Entwicklung der Skulptur, sondern vielmehr, die Ursache ihres Wandels präzise zu bestimmen.

Goldschmidts vielzitiertes Votum, die byzantinische Kunst fungiere als Konserve der Antike im Mittelalter, mit dem Blick auf das Portal von St. Godehard in Hildesheim und die byzantinische Elfenbeintafel aus dem South Kensington Museum – beide zeigen eine Christusfigur –, barg eine Aufwertung byzantinischer Kunst in sich, die zu diesem Zeitpunkt kaum selbstverständlich war. Goldschmidt machte sich hierzu vor allem die Fotografie zunutze, da erst in der Vergrößerung der allfällige Vergleich und die daraus resultierende Ableitung gewonnen werden konnte. Die Rolle, die gerade die Fotografie bei dieser Neubewertung von Byzanz als Erbin der Antike spielte, ist von erheblicher Relevanz. Der Vergleich beider Objekte wird gerade dadurch zwingend, dass der im Bild jeweils gewählte Ausschnitt und der Grad seiner Vergrößerung bzw. Verkleinerung präzise darauf abgestimmt ist, die behauptete Abhängigkeit beider Objekte durch visuelle Evidenz zu untermauern. Goldschmidts vergleichende Seherfahrungen mit dem Skioptikon waren ohne Zweifel wegweisend, da divergierende Größen so wiederholt überspielt werden konnten.⁶⁵ Nur wenige seiner Aufsätze sind einzelnen byzantinischen Objekten gewidmet, wobei für ihn die Frage nach deren Bedeutung für die mittelalterliche Kunst im Westen stets Priorität hatte.

Was Wulff und Goldschmidt unterschied, war zudem das Verhältnis zu Josef Strzygowski. Dessen »Orient oder Rom« hatte Goldschmidt 1901 zwar relativ nüchtern rezensiert, die dort formulierte Ablehnung eines die Antike bewahrenden Byzanz teilte er jedoch mitnichten.⁶⁶ Damit stand er vor allem der französischen Forschung näher als Wulff, der dem Österreicher eng verbunden blieb. Die wissenschaftliche Distanz zu Strzygowski beruhte wohl auch auf seiner Freundschaft mit Max Dvořák, der sich wiederholt höchst negativ über diesen in Briefen an Goldschmidt äußerte.⁶⁷

62 Schellewald 2007.

63 Goldschmidt 1895, S. 6–24.

64 Goldschmidt 1900 und 1902.

65 Schellewald 2007, S. 43–49.

66 Goldschmidt 1901.

67 Schellewald 2007, S. 50–54.

In den ersten Jahren führte Goldschmidts Weg nach Byzanz in vielerlei Hinsicht über die Elfenbeine. Es war Dvořák, der ihn um eine Rezension der grundlegenden Arbeiten von Hans Graeven bat.⁶⁸ Nur wenige Jahre später mündete Goldschmidts Beschäftigung mit den Elfenbeinen in die Vorbereitungen für das umfassende Corpus.⁶⁹ Wiewohl er bis 1926 nicht geplant hatte, die byzantinischen Elfenbeine in seinem Corpus selber zu bearbeiten, hatte er das Material dennoch systematisch gesammelt. Erst der Tod Graevens wie auch andere Umstände waren dafür ausschlaggebend, dass er sich zusammen mit Kurt Weitzmann, der über die Kästen seine Promotionsarbeit verfasste, dieser Aufgabe stellte. Die Arbeit am Corpus war freilich durch eine lange und intensive Denkmälerkenntnis vorbereitet. Der Kontakt mit Graeven wie auch Goldschmidts eigene Museumsreisen, auf denen er die Objekte systematisch in Augenschein nahm, bildeten eine solide Basis. Erst 1930 erschien der erste Band zu byzantinischen Elfenbeinen, der zweite folgte 1934.⁷⁰

Für Goldschmidt waren die byzantinischen Elfenbeinskulpturen gleichsam die Folie, vor der sich auch eine Bewertung der westlichen Produktion vollziehen musste. Anders formuliert war Byzanz nicht sein Forschungsgebiet, sondern Byzanz wurde dort zum Forschungsobjekt, wo der Kontakt der Produzenten mit byzantinischen Objekten vermutet worden war.⁷¹ Die »byzantinische Frage« hatte nicht Goldschmidt aufgeworfen, sondern sie war von anderen initiiert worden und wurde von ihm substantiell bereichert. Wenngleich er primär als Hochschullehrer agierte, so drang er aufgrund seiner Auseinandersetzung mit museal bewahrten Objekten in das Innere der Institution Museum vor. 1908 wurde er auf Empfehlung von Justus Brinckmann in den erlauchten Kreis des »Verbandes von Museums-Beamten zur Abwehr von Fälschungen und unlauterem Geschäftsgebahren« aufgenommen.⁷² Goldschmidt hatte damit auch Zugriff auf ein von Wilhelm Bode initiiertes Mitteilungsblatt, das auf gefälschte Werke aufmerksam machte. Die Ergebnisse der Sitzungen wurden in geheimen Protokollen festgehalten, sodass sie allein den Experten zur Verfügung standen. Ein einziger kurzer Bericht ist in den Sitzungsberichten der Preußischen Akademie der Wissenschaften von Goldschmidt zu dieser Thematik verfasst worden.⁷³ Dabei setzt er die Frühphase derartiger Fälschungen um die Mitte des 19. Jahrhunderts an. Die 1855 von der Arundel Society herausgegebenen Gipsabgüsse waren vielfach der Ausgangspunkt der Fälscher. Goldschmidt differenziert zwischen Kopie, der Teilkopie und den neu erfundenen Objekten. Für seine Arbeit an den Elfenbeinen war dies ihm zugestandene Privileg die Grundlage, um spezielle Kenntnisse auf dem Gebiet der »Fakes and Forgeries« zu erwerben, die im akademischen Umfeld kaum andere Kollegen aufzuweisen hatten. Gerade dieses Expertenwissen verschaffte ihm jedoch, vor allem in Amerika, einen nachhalti-

68 Schellewald 2008, S. 209–212; Rezension Goldschmidts zu Graeven in Goldschmidt 1904.

69 Zum Corpus vgl. Koenen 2007.

70 Goldschmidt/Weitzmann 1930 und 1934.

71 Goldschmidts Studie zum Goslarer Evangeliar (1910) zählt ebenso zu den Arbeiten, die der byzantinischen Frage nachgehen.

72 UB UB, HSA, Nachlass Goldschmidt [44 444], Brief an Goldschmidt vom 28.6.1908; vgl. ebd. auch den Brief vom 14.7.1908.

73 Goldschmidt 1931.

gen Ruf. Dort hielt er Vorträge über das von ihm zusammengestellte Material.⁷⁴ Im Basler Nachlass finden sich überdies ein in englischer Sprache verfasster Vortrag sowie eine Dialiste.⁷⁵

Goldschmidt hat als Experte nicht nur Museumskuratoren beraten, sondern in zahlreichen Fällen auch Privatsammler, die ihn bei byzantinischer Kleinkunst um Rat baten. Nur vor diesem Hintergrund ist nachvollziehbar, dass niemand anders als Goldschmidt der gewünschte Direktor für das neu zu gründende Byzanz-Forschungszentrum Dumbarton Oaks in Washington war. Seine Beratungstätigkeit für das Stifterpaar Mildred und Robert Bliss ist durch Korrespondenzen belegt.⁷⁶ Institutionell ist das Zentrum der Universität von Harvard zugeordnet. Es bedurfte der diplomatischen Finesse amerikanischer Kollegen, die von Goldschmidt formulierte Absage an die Stifterfamilie Bliss zu kommunizieren.

In seinem Testament hatte Goldschmidt verfügt, dass nach seinem Tod der Schrank mit den gesamten Arbeitsunterlagen, insbesondere den Fotografien, zu den Elfenbeinen in die Hände von Kurt Weitzmann, der inzwischen in Princeton lehrte, gehen sollte. Trotz etlicher Schwierigkeiten wurde diesem Wunsch nach Goldschmidts Tod entsprochen.⁷⁷ Umso überraschender ist der Fund einer Vielzahl von Kästen mit Großdias von Elfenbeinen, davon alleine elf, die die Aufschrift »Fälschungen« tragen, im Basler Nachlass.⁷⁸ Goldschmidt hatte sein Hab und Gut in Berlin vor seinem Basler Exil enorm reduziert, Briefe und Unterlagen vernichtet. Nach Basel nahm er nur mit, was ihm noch wichtig erschien, auch was er noch in der ihm verbleibenden Zeit zu publizieren gedachte. Aufschluss zu unserer Frage bietet ein Brief aus dem Jahr 1941 von Dorothy Miner aus der Walters Art Gallery, die nachfragt, wann denn mit seinem

74 Panofsky erzählt eine Geschichte, die vermutlich mehr als nur ein Fünkchen Wahrheit enthält: »Als er [Goldschmidt] von einer New Yorker Mäzenatin aufgefordert worden war, zum besten der damals noch in den Kinderschuhen steckenden ›College Art Association of America‹ in ihrem Hause einen Vortrag zu halten (natürlich auch über Elfenbeinskulpturen), erklärte er ihr offenherzig, dass er nach all den Jahren, die er auf die Publikationen von Elfenbein verwendet habe, sich eigentlich nur noch für deren Fälschungen interessiere. Die Dame war einverstanden, bat aber, da sie unter ihren Gästen auch mehrere Trustees und Kuratoren des Metropolitan Museums erwarte, mit den dort selbst bewahren Schätzen nicht allzu streng ins Gericht zu gehen. ›Allright«, sagte Goldschmidt, ›let us entitle the lecture Ivory Forgeries, excepting those in the Metropolitan Museum.‹« Panofsky 1963, S. 31. Vgl. auch Weitzmann 1985, S. 32.

Goldschmidt hatte schon während seines ersten Amerika-Aufenthalts 1927/28 jede Gelegenheit genutzt, Privatsammlungen aufzusuchen, die unter anderem auch mit Elfenbeinreliefs bestückt waren. Goldschmidt 1989, S. 263; zur Geschichte der Fälschung eines mittelalterlichen westlichen Elfenbeins, S. 312.

75 UB UB, HSA, Nachlass Goldschmidt [44 444]. Die Notizen sind Teil eines bislang nicht katalogisierten Bestands. Sie finden sich in einem Pappkarton, der in einer knappen Liste mit der Ziffer 3 belegt worden ist. Auch Weitzmann betont Goldschmidts exzellente Kenntnisse, weist jedoch darauf hin, er habe nie vorgehabt, seine Ergebnisse zu publizieren, da er für die Fälscher keine weiteren Informationen bereithalten wollte. Siehe Weitzmann 1994, S. 53, 59–60. Diese Einschätzung ist durch seinen letzten Aufsatz (s. u.) widerlegt.

76 Brands 2007, S. 231–233.

77 Das Testament Goldschmidts, beim Erbschaftsamt Basel-Stadt hinterlegt, datiert auf den 10. Juli 1942. Dort heißt es: »(...) wobei alles Material, das sich auf meine Elfenbeinpublikation bezieht (...) Herrn Dr. Kurt Weitzmann an der Universität Princeton frei zur Verfügung steht.« Im Archiv in Harvard findet sich eine Vielzahl von Briefen, die diese Nachlassgeschichte minutiös rekonstruieren lassen. In: Cambridge, Mass., Harvard University Art Museum Archives, Paul J. Sachs file. Dort findet sich auch ein wörtlicher Auszug aus dem Testament. Der Schrank verblieb jedoch erst einmal in der Schweiz. Weitzmann hat 1947 bei seinem Aufenthalt in Basel den Transport der Materialien nach Princeton selber organisiert. Siehe Weitzmann 1994, S. 216.

78 UB UB, HSA, Nachlass Goldschmidt [44 444].



4 Erschaffung Adam und Evas sowie
Brudermord, oben: Elfenbeinplatte
(Lyon, Musées du Palais des Arts),
unten: Elfenbeinfälschung (Boston,
Museum of Fine Arts).

Aufsatz zu den Fälschungen zu rechnen sei.⁷⁹ In der Tat schickte Goldschmidt ihr ein erstes Manuskript über sogenannte Fakes, die jedoch an westlichen Elfenbeinen orientiert waren. Der Aufsatz erschien kurze Zeit nach seinem Tod im Museumsjournal.⁸⁰ Zweifellos hatte Goldschmidt die Absicht, weitere Arbeiten eben zu den vermeintlich byzantinischen Objekten zu verfassen. Die Großdias zeigen einschlägige Objekte, partiell tragen sie den Aufdruck »Harvard University« und sind damit als Unterrichts- und Vortragsmaterial für die amerikanischen Aufenthalte identifizierbar.

Nur wenige Auszüge aus diesem Material, das seit Goldschmidts Tod einer Publikation harret, seien kurz erörtert.⁸¹ Eine Fälschung aus dem Museum of Fine Arts in Boston orientiert sich an einer originär einem Kasten zugehörigen Elfenbeinplatte, die sich heute in Lyon befindet (Abb. 4).⁸² Sie zeigt die Schöpfung Adams und Evas sowie den Brudermord. Die Platte wurde erstmalig bei Francesco Gori 1759 abgebildet.⁸³ Ihre Geschichte lässt sich bis in die Sammlung Douce-Meyerick zurückverfolgen. 1857 wurde sie in Manchester in der großen »Exhibition of Art Treasures« gezeigt, wodurch ihr eine gewisse Prominenz zueigen wurde. Die Fälschung mit ihren gänzlich anderen Maßen dürfte, wie Goldschmidt auf dem Rahmen des Dias vermerkt, nach Gori entstanden sein. Die Gründe Goldschmidts, in den Objekten Fälschungen zu erkennen, lassen sich auf den ersten Blick identifizieren: Während der Fälscher sich bemüht, dem Bildentwurf weitgehend zu folgen und die Inschriften minutiös zu kopieren, sind die Proportionen der Figuren wie auch ihr Duktus gänzlich unbyzantinisch. Die Schnitzereien sind

79 Ebd., Nr. 162: Brief vom 2. Januar 1941: »Have you had a chance to work any further on the project of our fake ivory-carvings, which you started some years ago?« Aus einem zweiten Brief vom 28. Juni desselben Jahres (Nr. 164) ist zu entnehmen, dass Goldschmidt ihr inzwischen den Text geschickt hatte.

80 Goldschmidt 1943.

81 Eine Publikation dieser Objekte ist in Vorbereitung.

82 Bei Goldschmidt/Weitzmann 1934, Nr. 70 mit Abb., Text S. 50.

83 Gori 1759, Bd. II, S. 161 und Bd. III, im Anhang S. 3.



5 Noahszenen, links: Platte, Bronzetür (Monreale, Kathedrale), rechts: Elfenbeinfälschung, Platte von einem Kasten (Baltimore, Sammlung Walters / Walters Art Gallery).



6 Links: Christus krönt Romanos II. und Eudokia, Elfenbeinplatte (Paris, Cabinet des Médailles); rechts: Krönungsszene und Szene eines Martyriums, Elfenbeinfälschung (ehemals New York, Antiquar Brummer)

ungelenk, insbesondere ihre Oberflächenbehandlung ist äußerst grob und kaum dazu angehalten, die Behauptung mittelalterlicher Provenienz zu belegen. Missverständnisse, wie der seltsam knotige Unterschenkel Adams, sind nicht untypisch. Das zweite Beispiel, von einem Elfenbeinkasten, demonstriert eine ›Erfindung‹ eines Fälschers, der auf der Grundlage eines Bildfeldes der Bronzetür aus Monreale von 1185 eine Elfenbeinplatte schnitzt (Abb. 5). Das Rahmenwerk mit den Rosetten mag ihm Anlass gewesen sein, einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Bronzetür und byzantinischen Elfenbeinkästen zu konstruieren, da letztere ebenfalls Rosettenschmuck auf den Rahmenplatten kennzeichnete. Für die Noahszenen (Noah als Weinbauer, die Arche auf dem Berge Ararat) gibt es freilich kein genuin byzantinisches Elfenbein, das man dieser Platte an die Seite stellen könnte.⁸⁴ Die dritte Elfenbeinplatte (Abb. 6) erweist sich als Zusammenstellung einer genuinen Kopie des berühmten Romanos-Elfenbeines (Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Médailles) und der Hinzugabe einer Märtyrerszene, die nach Goldschmidt von einer Szene aus dem Menologion Basileios II. (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. gr. 1613) angeregt worden ist.⁸⁵ Der Fundus im Basler Nachlass birgt eine Vielzahl derartiger Beispiele und dürfte für die Erforschung der Fälschungspraxis hoch interessant sein. Goldschmidt hatte auf diesem Gebiet eine singuläre Expertise, die es in Zukunft wiederzugewinnen gilt.

Nach Wulff und Goldschmidt

An die Stelle von Wulff rückte am Berliner Seminar der aus Riga stammende und vor allem die byzantinische Kunstgeschichte vertretende Philipp Schweinfurth als Extraordinarius. Er war auf die Initiative von Wilhelm Pinder nach Berlin gekommen und lehrte vom Wintersemester 1936/37 bis zum Sommersemester 1948. 1950 wechselte er an die Universität von Istanbul. Seine Lehrangebote zeigen eine deutliche Konzentration auf byzantinische Themen, zudem wird dem Vergleich mit der abendländischen Kunst vermehrt Aufmerksamkeit geschenkt.⁸⁶

Nach 1945 war die Aussicht, die Kunstgeschichte östlicher Kulturen durch eine umfassend ausgewiesene Forscherpersönlichkeit vertreten zu sehen, nicht auf das Beste bestellt. Kurt Weitzmann war 1935 nach Amerika emigriert, kurz zuvor hatte ihm Wiegand die Stelle von Wolfgang Friedrich Volbach offeriert. Weitzmann schlug dieses Angebot aus, da er von Volbachs Entlassung durch die Nationalsozialisten nicht hatte profitieren wollen.⁸⁷ Darüber hinaus war ihm die Möglichkeit durch Brinckmann verwehrt worden, sich mit seiner Studie zu den

84 Auf dem Rahmen ist als Aufbewahrungsort die Sammlung Walters (Baltimore) genannt.

85 Die Fälschung war 1928, wie Goldschmidt angibt, in New York bei dem Antiquar Brummer zu finden.

86 Die Rolle von Philipp Schweinfurth während des Nationalsozialismus kann an dieser Stelle nicht erhellet werden. Seine Beurlaubung ab dem Sommersemester 1948 wie auch seine weitere ›Karriere‹ in Istanbul bedürften einer separaten Untersuchung.

87 Weitzmann 1994, S. 55 und S. 80–81. Weitzmann war von Charles R. Morey für ein Jahr nach Princeton eingeladen. Kurz vor seiner Abreise bot Wiegand ihm den Posten an, den Wolfgang F. Volbach aufgrund seiner jüdischen Großmutter hatte aufgeben müssen. Weitzmann schreibt, er habe Wiegand gegenüber bei seiner Absage Ausdruck verliehen, dass er die Gründe für Volbachs Entlassung für nicht akzeptabel halte.

byzantinischen Handschriften des 9. und 10. Jahrhunderts zu habilitieren.⁸⁸ Über lange Zeit sollte er einer der einflussreichsten Byzanz-Forscher bleiben. Bis heute sind es seine Schüler der ersten, inzwischen auch der zweiten Generation, mit denen amerikanische Universitätsposten besetzt werden. Welche Entwicklung die Disziplin genommen hätte, wäre er in Deutschland geblieben, ist kaum zu erahnen. Goldschmidt hatte ihn bis zu seiner Emigration soweit als möglich gefördert, verschaffte ihm 1932 zuletzt ein Stipendium, damit er seine Arbeit über die makedonischen Handschriften abschließen konnte. Weitzmann blieb exakt bis zur Fahnenkorrektur der Publikation in Deutschland.⁸⁹

Erst in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre bemühte man sich um eine Neubesetzung dieses Extraordinariats mit dem Verweis auf die vorausgegangene Tradition wie auch die Vernachlässigung des Fachgebiets seit 1949.⁹⁰ Betont wurde zudem die Bedeutung dieses Kulturraums für die gesamte Entwicklung Westeuropas. In der Diskussion standen vor allem zwei Forscherpersönlichkeiten: Klaus Wessel, seit 1951 Nachfolger auf dem Posten von Wulff am Museum und Richard Hamann-MacLean. Wessel, Begründer des Reallexikons zur byzantinischen Kunstgeschichte, sollte ab 1960 in München eine beachtliche Resonanz für diesen Bereich erzielen können. Nach etlichen Querelen war es Wessel selbst, der bat, von einer Berufung seiner Person abzusehen.⁹¹

Andere, jüngere Wissenschaftler wurden mit unterschiedlicher Begründung für den Posten in Erwägung gezogen: Hamann-MacLean konnte sich jedoch keine berufliche Position an der Seite von Strauss vorstellen. Die Fakultät zog daraufhin ihren Berufungsvorschlag für Hamann-MacLean am 23.11.1957 zurück.⁹²

Da die aussichtsreichen Kandidaten nicht für Berlin gewonnen werden konnten, war die Berufungspolitik für eine Institutionalisierung der byzantinischen und osteuropäischen Kunstgeschichte bis zum Ende der 1950er Jahre gescheitert.

88 Weitzmann berichtet von einem Besuch bei Brinckmann, bei dem dieser ihm auf seine Anfrage geantwortet habe, er sei an seiner Qualifikation nicht interessiert. Er wolle keinen Schüler Goldschmidts in seiner Umgebung. Ebd., S. 77.

89 Weitzman 1935.

90 HUB UA, Phil. Fak. 1945–68, Nr. 20, Wiederbesetzung von Lehrstühlen und nicht zustandegekommene Berufungen 1950–61, Bl. 138: In dem Schreiben des Kunstgeschichtlichen Instituts vom 22.10.1956 an den Dekan der Philosophischen Fakultät wird die Errichtung einer selbständigen Abteilung für spätantike und byzantinisch-osteuropäische Kunst im Rahmen des kunstgeschichtlichen Instituts beantragt. Zugleich wird die Berufung von Klaus Wessel vorgeschlagen. Ein Gutachten von Johannes Irmscher, datiert auf den 16.12.1956, spricht sich zwar nicht gegen Wessel aus, meldet jedoch grundsätzliche Vorbehalte gegenüber der Einrichtung eines derartigen Schwerpunkts an: Die byzantinische Kunstgeschichte sei eine noch zu junge Disziplin (Bl. 143–44). Ein zweites Gutachten von Dölger stammt vom 18.12.1956 (Bl. 145).

91 Ebd., Bl. 146: In diesem Brief vom 6.1.1958 bittet Wessel, von einer weiteren Betreibung seiner Berufung zunächst absehen zu wollen. Am 24. desselben Monats lehnt er eine mögliche Zusammenarbeit mit Hermann Weidhaas vehement ab. Dieser hatte schon 1941, laut einem Protokoll der Fakultätssitzung vom 18. Dezember desselben Jahres, einen Lehrauftrag erteilt bekommen. Er galt als Spezialist für die Kunstgeschichte der Slawen und des Nahen Ostens. Seit 1949 lehrte er als Professor in Weimar. Vordem war er am Ort seiner Habilitation, Greifswald, tätig (Bl. 147–150).

92 Ebd., Bl. 124.

Abkürzungen

HUB UA = Humboldt-Universität zu Berlin, Universitätsarchiv
PA = Personalakte
SMPK ZA = Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Zentralarchiv
UB UB, HSA = Universität Basel, Universitätsbibliothek, Handschriftenabteilung
UK = Universitätskurator

Literatur

- Brands, Gunnar: »... regarded here as Cultus Ministerium.« Adolph Goldschmidt und Amerika. In: Brands, Gunnar/Dilly, Heinrich (Hg.): Adolph Goldschmidt (1863–1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert. Weimar 2007, S. 209–245.
- Donnert, Erich: Die Universität Dorpat-Jurév 1802–1918. Ein Beitrag zur Geschichte des Hochschulwesens in den Ostseeprovinzen des russischen Reiches. Frankfurt a. M. 2007.
- Feist, Peter H.: Wulff, Oskar. In: Metzler-Kunsthistoriker-Lexikon. Zweihundert Porträts deutschsprachiger Autoren aus vier Jahrhunderten. Hg. von Peter Bethausen, Peter H. Feist und Christiane Fork. Stuttgart und Weimar 1999, S. 496–499.
- Goldschmidt, Adolph: Der Albanipsalter in Hildesheim und seine Beziehung zur symbolischen Kirchensulptur des XII. Jahrhunderts. Berlin 1895.
- Goldschmidt, Adolph: Die Stilentwicklung der romanischen Skulptur in Sachsen. In: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 21 (1900), S. 225–241.
- Goldschmidt, Adolph: Rezension von: Strzygowski, Josef: Orient oder Rom. Beiträge zu einer Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig 1901. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 24 (1901), S. 145–150.
- Goldschmidt, Adolph: Die Freiburger Goldene Pforte. In: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 23 (1902), S. 20–33.
- Goldschmidt, Adolph: Zur Erforschung mittelalterlicher Elfenbeinskulpturen. Arbeiten von Graeven, Vöge, Haseloff. In: Kunstgeschichtliche Anzeigen 1 (1904) Nr. 2, S. 35–40.
- Goldschmidt, Adolph: Das Evangeliar im Rathaus zu Goslar. Berlin 1910.
- Goldschmidt, Adolph/Weitzmann, Kurt: Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X.–XIII. Jahrhunderts. Bd. 1: Kästen. Berlin 1930 und Bd. 2: Reliefs. Berlin 1934.
- Goldschmidt, Adolph: Fälschungen mittelalterlicher Elfenbeinskulpturen. In: Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften Berlin. Phil.-hist. Klasse. Berlin 1931, S. 556–557.
- Goldschmidt, Adolph: Pseudo-gothic Spanish ivory triptychs of the nineteenth century. In: Journal of the Walters Art Gallery Baltimore 6 (1943), S. 48–59.
- Goldschmidt, Adolph: Lebenserinnerungen 1863–1944. Hg. und kommentiert von Marie Roosen-Runge-Mollwo. Berlin 1989.
- Gori, Anton F.: Thesaurus Veterum Diptychorum. 3 Bde. Florenz 1759.
- Kammel, Frank M.: »Neuorganisation unserer Museen« oder vom Prüfstein, an dem sich die Geister scheiden. Eine museumspolitische Debatte aus dem Jahre 1927. In: Jahrbuch der Berliner Museen 34 (1992), S. 121–136.
- Koenen, Ulrike: »... weniger Fragen lösen als neue aufwerfen...« Eine Bilanz nach 100 Jahren Corpus der Elfenbeinskulpturen. In: Brands, Gunnar/Dilly, Heinrich (Hg.): Adolph Goldschmidt (1863–1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert. Weimar 2007, S. 91–105.
- Panofsky, Erwin: Goldschmidts Humor. In: Heise, Carl G. (Hg.): Adolph Goldschmidt zum Gedächtnis. 1863–1944. Hamburg 1963, S. 25–32.
- Peschlow, Urs: Die Latmosregion in byzantinischer Zeit. In: Peschlow-Bindokat, Anneliese: Der Latmos. Eine unbekanntes Gebirgslandschaft an der türkischen Westküste. Mainz 1996 (Zaberns Bildbände zur Archäologie), S. 58–86.
- Schellewald, Barbara: Liaison d'Amour? Goldschmidt und die byzantinische Kunst(-geschichte). In: Brands, Gunnar/Dilly, Heinrich (Hg.): Adolph Goldschmidt (1863–1944). Normal Art History im 20. Jahrhundert. Weimar 2007, S. 43–56.
- Schellewald, Barbara: »... als Kunstgeschichte so exakt werden wollte wie die Philologie oder die Zoologie.« Die frühe Elfenbeinforschung in Deutschland. In: Bühl, Gudrun/Cutler, Anthony/Effenberger, Arne (Hg.): Spätantike und byzantinische Elfenbeinwerke im Diskurs. Wiesbaden 2008, S. 205–224.

- Schellewald, Barbara: »Le byzantinisme est le rêve qui a bercé l'art européen dans son enfance«. Byzanz-Rezeption und die Wiederentdeckung des Mosaiks im 19. Jahrhundert. In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 52 (2008), Heft 1, S. 123–148.
- Schmarsow, August: Die Kunstgeschichte an unseren Hochschulen. Berlin 1891.
- Schmarsow, August: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter. Mit einem Nachwort zur Neuauflage von Eleftherios Ikonomoú. Berlin 1998.
- Schmit, Theodor: Die Koimesis-Kirche von Nikaia. Das Bauwerk und die Mosaiken. Berlin 1927.
- Strzygowski, Josef: Orient oder Rom. Beiträge zu einer Geschichte der spätantiken und frühchristlichen Kunst. Leipzig 1901.
- Strzygowski, Josef: Rezension von: Wulff, Oskar: Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken. Nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmalern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im 1. Jahrtausend. Straßburg 1903 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 13). In: Byzantinische Zeitschrift 12 (1903), S. 634–636.
- Strzygowski, Josef: Rezension von: Wulff, Oskar: Altchristliche und byzantinische Kunst. Bd. 1: Die altchristliche Kunst von ihren Anfängen bis zur Mitte des ersten Jahrtausends. Berlin-Neubabelsberg 1914 (Handbuch der Kunstwissenschaft Bd. 2, 1). In: Byzantinische Zeitschrift 23 (1914–1919), S. 416–418.
- Weitzmann, Kurt: Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts. Berlin 1935.
- Weitzmann, Kurt: Adolph Goldschmidt und die Berliner Kunstgeschichte. Berlin 1985.
- Weitzmann, Kurt: Sailing with Byzantium from Europe to America. The memoirs of an art historian. München 1994.
- Wiegand, Theodor (Hg.): Der Latmos. Milet. Ergebnisse der Ausgrabungen und Untersuchungen seit dem Jahre 1899. Bd. 3, 1. Berlin 1913.
- Wulff, Oskar: Cherubim, Throne und Seraphim. Ikonographie der ersten Engelshierarchie. Altenburg 1894.
- Wulff, Oskar: Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken. Nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmalern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzantinischen Kunst im 1. Jahrtausend. Straßburg 1903 (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 13).
- Wulff, Oskar: Ein Gang durch die Geschichte der altchristlichen Kunst mit ihren neuen Pfadfindern. Zur Kritik und Ergänzung der Forschungen J. Strzygowskis und L. v. Sybels. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 34 (1911), S. 281–314.
- Wulff, Oskar: Altchristliche und byzantinische Kunst. Bd. 1: Die altchristliche Kunst von ihren Anfängen bis zur Mitte des ersten Jahrtausends. Berlin-Neubabelsberg 1914 (Handbuch der Kunstwissenschaft Bd. 2, 1) und Bd. 2: Die byzantinische Kunst von der ersten Blüte bis zu ihrem Ausgang. Berlin-Neubabelsberg 1918 (Handbuch der Kunstwissenschaft Bd. 2, 2).
- Wulff, Oskar: Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der Bildenden Kunst. Stuttgart 1917.
- Wulff, Oskar: Lehrsammlungen. Eine Neuaufgabe unserer Museen. In: Museumskunde. Zeitschrift für Verwaltung und Technik öffentlicher und privater Sammlungen 15 (1920), S. 121–147.
- Wulff, Oskar: Rezension von: Schmit, Theodor: Die Koimesis-Kirche von Nikaia. Das Bauwerk und die Mosaiken. Berlin 1927. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 52 (1931), S. 75–81.
- Wulff, Oskar: Altchristliche und byzantinische Kunst. Bd. 1: Die altchristliche Kunst von ihren Anfängen bis zur Mitte des ersten Jahrtausends mit bibliographisch-kritischem Nachtrag. Berichtiger Neudruck. Berlin-Neubabelsberg 1936 (Handbuch der Kunstwissenschaft, Bd. 2, 3). [Wulff 1936a]
- Wulff, Oskar: Lebenswege und Forschungsziele. Eine Rückschau nach Vollendung des 70. Lebensjahres ergänzt durch kunsttheoretische Abhandlungen und ein Schriftenverzeichnis des Verfassers. Baden b. Wien u. a. 1936. [Wulff 1936b]

Abbildungsnachweis

- 1–3 Aus: SMPK ZA, I/SKS 4, Nr. 3618/99, Bl. 9 recto, 9 verso und 10 recto.
 4–6 Aus: UB UB, HSA, Nachlass Adolph Goldschmidt [44 444], Kasten B 4 und B 5.