

Byzantina Symmeikta

Vol 9 (1994)

SYMMEIKTA: IN MEMORIAM OF D.A. ZAKYTHINOS 9A

ΕΘΝΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΡΕΥΝΩΝ
ΚΕΝΤΡΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ

ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ

ΤΟΜΟΣ ΕΝΑΤΟΣ

ΜΝΗΜΗ Δ. Α. ΖΑΚΥΘΗΝΟΥ

ΜΕΡΟΣ

ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ
Ν. Γ. ΜΟΣΧΟΝΑΣ



ΑΘΗΝΑ 1994

Die Ausstellung «Byzantinisch-russische
Monumentalmalerei», Berlin 1926

Iohannes IRMSCHER

doi: [10.12681/byzsym.771](https://doi.org/10.12681/byzsym.771)

Copyright © 2014, Iohannes IRMSCHER



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

To cite this article:

IRMSCHER, I. (1994). Die Ausstellung «Byzantinisch-russische Monumentalmalerei», Berlin 1926. *Byzantina Symmeikta*, 9, 239–247. <https://doi.org/10.12681/byzsym.771>

JOHANNES IRMSCHER

DIE AUSSTELLUNG «BYZANTINISCH-RUSSISCHE
MONUMENTALMALERIE», BERLIN 1926

Über deutsch-sowjetische Verbindungen auf dem Gebiete der Byzantinistik während der Weimarer Republik habe ich 1968 in einer Publikation der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg zusammenfassend berichtet¹; hier und heute möchte ich ein Detail jener Information herausgreifen und ausführlicher behandeln: die Ausstellung *Byzantinisch-russische Monumentalmalerei*, die in der Zeit vom 3. November bis 5. Dezember 1926 im Lichthof des Alten Kunstgewerbe-museums in Berlin, Prinz-Albrecht-Straße 7, stattfand.

Als Veranstalter der Ausstellung fungierte die Deutsche Gesellschaft zum Studium Osteuropas. Diese war bereits 1913 — damals als Gesellschaft zum Studium Rußlands² — gegründet worden. Sie verfügte über beträchtlichen Einfluß in realistisch eingestellten Kreisen des deutschen Bürgertums, insbesondere auch durch ihre Zeitschrift *Osteuropa*. Im Gegensatz zu der bewußt engagierten «Gesellschaft der Freunde des neuen Rußlands» und ihrer Zeitschrift *Das neue Rußland*³ gerierte sie sich dezidiert unpolitisch; ihr tatsächliches Anliegen fixierte eine apologetische Denkschrift vom April 1933: *Pflege*

1. JOHANNES IRMSCHER, PETER NAGEL, IRMINGARD ZEMKE, *Byzanz und byzantinischer Orient in der sowjetischen Wissenschaft*, Halle 1968, S. 7 ff.

2. FRIEDRICH SCHMIDT-OTT, *Erlebtes und Erstrebtes 1860-1950*, Wiesbaden 1952, S. 169.

3. Darüber HANS MÜNCH in: *Deutschland - Sowjetunion. Aus fünf Jahrzehnten kultureller Zusammenarbeit*, Berlin 1966, S. 110 ff.

*guter Beziehungen zu Rußland bei gleichzeitiger Bekämpfung des Kommunismus in Deutschland*⁴. Präsident der Gesellschaft war von 1920 bis 1932 der preußische Staatsminister a. D. Friedrich Schmidt-Ott, eine au fond konservative Persönlichkeit, die jedoch Sinn bewies für politische Gegebenheiten, insbesondere beim Aufbau der in der Weimarer Zeit hochbedeutenden Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft, welche wahrhaft Schmidt-Otts Werk darstellt. Die Zusammenarbeit mit der Wissenschaft und den wissenschaftsleitenden Organen der Sowjetunion gehörte — in der jeweils spezifischen Form — zum festen Programm der Notgemeinschaft⁵ ebenso wie der Gesellschaft zum Studium Osteuropas⁶. Über die Gestaltung dieser Beziehungen äußerte sich Schmidt-Ott⁷ 1928 gegenüber dem hohen Sowjetfunktionär Gorbunov, daß ihnen «auf beiden Seiten freudige Bereitwilligkeit und völlige Übereinstimmung über die Gleichwertigkeit des von beiden Völkern Geleisteten zugrunde» liegen müßten, «mag die Verschiedenheit der Erfahrungen und der zugrunde liegenden Verhältnisse auch im einzelnen Abweichungen bedingen»⁸.

Diese Leitgedanken dürften auch über der Ausstellung gestanden haben, von der in meinem Beitrag die Rede sein soll. Innerlich war sie vorbereitet durch das wachsende Interesse, dem in jener Zeit in Deutschland die russische Kunst begegnete; Fritz Volbach⁹ nannte in diesem Zusammenhang neben anderen Bruno und Paul Cassirer, des letzteren Gattin Tilla Durieux¹⁰, Ernst Toller. Und nicht weniger günstig wa-

4. Zitiert nach JOHANNES IRMSCHER in: *Oktoberrevolution und Wissenschaft*, Berlin 1967, S. 90.

5. Dazu ERHARD PACHALY in: *Deutschland - Sowjetunion*, a.a.O., S. 129 ff.

6. Dazu GERD VOIGT in: *Deutschland - Sowjetunion*, a.a.O., S. 145 ff.

7. Über ihn vgl. noch HARALD SCHULZE-WOLLGAST in: *Deutschland - Sowjetunion*, a.a.O., S. 152 ff.

8. Zitiert nach IRMSCHER a.a.O., S. 91.

9. FRITZ VOLBACH brieflich am 5. November 1974.

10. Die Selbstbiographie von TILLA DURIEUX, *Eine Tür steht offen. Erinnerungen*, Berlin 1966, macht keine Aussagen darüber.

ren die Voraussetzungen in wissenschaftliche Hinsicht: Oskar Wulff, der damalige Kustos der byzantinistischen Abteilung des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin, war gebürtiger Deutschrusse aus Petersburg, hatte sich vor dem ersten Weltkrieg am Russischen Archäologischen Institut in Konstantinopel die Sporen verdient und verfügte über vielfältige persönliche Kontakte zu sowjetischen Kunsthistorikern¹¹; auch Theodor Wiegand, der seinerzeitige Direktor der Antikenabteilung der Staatlichen Museen, pflegte die Beziehungen zu seinen sowjetischen Fachgenossen und hatte gerade im Herbst 1926 eine Reise nach Moskau und Leningrad hinter sich gebracht¹² — gemeinsam mit Gerhart Rodenwaldt, dem Generalsekretär des Deutschen Archäologischen Instituts und Ausschußmitglied der Deutschen Gesellschaft zum Studium Osteuropas, der die Zusammenarbeit mit der sowjetischen Altertumsforschung maximal zu entfalten vermochte¹³.

Der Plan zu einer gemeinsamen sowjetisch-deutschen Ausstellung byzantinischer und altrussischer Malerei wurde von Oskar F. Waldhauer (Val'dgauer)¹⁴, dem Direktor der Antikenabteilung der Leningrader Ermitage, entwickelt, der bis zu seinem Tode aufs engste mit dem Deutschen Archäologischen Institut kooperierte. Bei einem Besuch in Berlin hatte er den Reichskunstwart Edwin Redslob¹⁵ und Direktor Wiegand für das Projekt gewonnen, eine repräsentative Ausstellung von Kopien der Novgoroder Kirchenfresken mit einer Exposition der auf Veranlassung Wiegands bei den Ausgra-

11. VOLBACH a.a.O.

12. CARL WATZINGER, *Theodor Wiegand. Ein deutscher Archäologe 1864-1936*, München 1944, S. 406 ff.

13. IRMSCHER a.a.O., S. 81 ff.

14. *Archiv der Staatlichen Museen zu Berlin. Kaiser-Friedrich-Museum. Acta betr. Erwerbung von Skulpturen pp. der frühchristlichen Abteilung: Vol. I, Paris III 2 a F. 593/26* (Deutsches Generalkonsulat Petersburg Nr. 287/26 vom 30. März 1926).

15. *Kürschners Deutscher Gelehrten-Kalender*, 9. Aufl., hgg. von WERNER SCHÜDER, Berlin 1961, Sp. 1618.

bungen in Milet angefertigten Kopien byzantinischer Wandmalereien zu einem «grandiosen Überblick über die alte byzantinische Kunst» zu verbinden¹⁶. Als Leiter der Ausstellung war sowjetischerseits Theodor Schmit¹⁷ (1877-1939) ins Auge gefaßt, der Direktor des mit der Ermitage in lockerer Verbindung stehenden Russischen staatlichen Instituts für Kunstgeschichte¹⁸, das in der deutschsprachigen Literatur zumeist als Reichsinstitut für Kunstgeschichte figuriert¹⁹. Diese Einrichtung war 1912 von einem Sammler, dem Grafen Valentin Zubov, als Privatinstitut ins Leben gerufen und 1917 mit Zubov als Direktor verstaatlicht worden²⁰. Eine marxistische Ausprägung (zum Beispiel durch die Bildung eines Soziologischen Komitees) und zugleich thematische Erweiterung (durch die Schaffung zusätzlicher Abteilungen für Musik-, Theater- und Literaturwissenschaft) erfuhr es, als 1924 Schmit die Leitung übernahm²¹, wobei das Projekt einer Ausstellung altrussischer Monumentalmalerei schon früh in Betracht gezogen wurde. Die Benennung Schmits bewog jedenfalls Wulff, den Plan der gemeinsamen Ausstellung aufs lebhafteste zu befürworten: «Es wird dadurch eine einzigartige Gelegenheit des Vergleichs byzantinischer Monumentalmalerei aus örtlich weit getrennten Gebieten gegeben. Auch die aus Pergamon herrührenden Bruchstücke von Originalfresken können ausgestellt werden, um an ihnen die Technik noch klarer zu veranschaulichen.»²² Gleichzeitig proponierte Wulff eine Auswahl älterer russischer Ikonen, welche «die weitere

16 THEODOR WIEGAND, *Der Latmos*, Berlin 1913, S. VI f. und S. 190 ff. (Wulff).

17. Zumal in seiner theoretischen Arbeit gewürdigt von Z. V. UDAL'COVA, *Sovetskoe vizantinovedenie za 50 let*, Moskau 1969, S. 10 f.

18. So die Benennung nach V. ŠANDROVSKAJA brieflich am 1. Januar 1975.

19. Zum Beispiel THEODOR SCHMIT, *Das neue Russland* 3 (1926), S. 35.

20. SCHMIT, a.a.O., S. 35 f.

21. In den dreißiger Jahren wurde es der Leningrader Universität inkorporiert (ŠANDROVSKAJA, a.a.O.).

22. *Archiv der Staatlichen Museen*, a.a.O.

Entwicklung des byzantinischen Stils zeigen», und erwähnt in diesem Zusammenhang die Hilfe der Deutschen Gesellschaft zum Studium Osteuropas und ihres Präsidenten. Damit waren die Voraussetzungen gelegt, auf denen die Ausstellung aufgebaut werden konnte.

Diese firmierte in dem sorgfältig gearbeiteten Katalog, der in den *Veröffentlichungen des Kunstharchivs* als Nr. 22/23 herauskam, als eine Initiative der genannten Osteuropagesellschaft, deren Verwirklichung gemeinsam von dem Leningrader Institut und dem Berliner Kaiser-Friedrich-Museum getragen wurde²³. Sie bestand aus zwei Abteilungen und dem von Wulff initiierten Appendix von Zeugnissen der Ikonenmalerei. Die erste, die Byzantinische Abteilung wurde aus Beständen des Kaiser-Friedrich-Museums gestaltet und setzte sich aus 20 Stücken zusammen. Die Überzahl davon, nämlich 15, gingen auf die erwähnten Grabungen Wiegands in Milet in den Jahren 1906 und 1907 zurück. Dort waren in drei Asketenhöhlen auf dem benachbarten Datmosgebirge Fresken verschiedener Entstehungszeit freigelegt worden²⁴. Im 10. Jahrhundert gründete der später heilig gesprochene Büßer Paulos das Styloskloster, die von ihm bewohnte Grotte scheint um 1110 ausgemalt worden zu sein mit Nachahmungen des kirchlichen Monumentalstils der Epoche: Andachtsbilder begleiten mit dem Heiligen vor der Gottesmutter samt Jesuskind, die Totenliturgie des Heiligen Kirchenväter- und Heilendarstellungen in den Nebenbildern, Szenen aus dem Leben Christi und Mariens am Gewölbe der Höhle um das Widmungsbild. Die vier christologischen Szenen (Taufe, Verklärung, Kreuzigung, Höllenfahrt) der sogenannten Christushöhle auf halber Höhe des Gebirges weisen auf die byzantinische Buchmalerei des 12. Jahrhunderts als Inspirations-

23. *Byzantinisch-russische Monumentalmalerei*, Berlin 1926, Titelblatt.

24. O. WULFF in: *Byzantinisch-russische Monumentalmalerei*, a.a.O., S. 5 ff. (nach seiner ausführlicheren Darstellung bei Wiegand, a.a.O., S. 190 ff.).

quelle hin. Vier weitere Stücke stammen aus dem Jediler-Höhlenkloster auf einer Insel des Sees von Herakleia, etwa 25 km von Ephesos entfernt. Wiederum sind Szenen aus dem Leben Christi wiedergegeben in einer auf sich selbst gestellten Mönchskunst, die der letzten Zeit der byzantinischen Herrschaft vor der Eroberung durch die Seldschuken im 13. Jahrhundert zugehört. Die Aufnahme wurde den Berliner Malern K. Boese und H. Braß verdankt²⁵.

Die Byzantinische Abteilung der Ausstellung zeigte weiter einige Kopien, die während des ersten Weltkriegs auf Veranlassung des Kunsthistorikers Fritz Krischen durch H. Braß in Mazedonien angefertigt worden waren²⁶. Drei stammten aus der schon damals verlassenen Klosterkirche in der Felsenschlucht von Neresi nahe Skopje. Die Darstellungen, am wichtigsten die eines greisen Propheten, sind jünger als die von Herakleia, repräsentieren jedoch einen strengeren Stil²⁷. Der bereits den Übergang markierenden Paläologenkunst gehören zwei weitere mazedonische Freskenaufnahmen zu. Alle diese Kopien sind übrigens erhalten geblieben und jetzt in der Frühchristlich-byzantinischen Sammlung des Bode-Museums magaziniert²⁸.

Die umfangreichere Russische Abteilung zeigte insgesamt 60 Nummern, durchweg Kopien, die das Institut für Kunstgeschichte anfertigte, wobei sich um die Entwicklung der adäquaten Methoden namentlich die Restauratorin L. Durnovo Verdienste erwarb²⁹. Überhaupt hatte das Institut mit

25. Sie wurden durch die Ausstellung auch der deutschen Öffentlichkeit erstmalig zugänglich; vgl. THEODOR SCHMITT, *Das neue Russland* 2, 9/10, S. 25.

26. WULFF, a.a.O., S. 10 f.

27. Über den Fortgang der Forschung unterrichtet OSKAR WULFF, *Bibliographisch-kritischer Nachtrag zu Altchristliche und byzantinische Kunst*, Potsdam 1935, S. 78 f.

28. Mündliche Auskunft von ARNE EFFENBERGER vom 3. Januar 1975.

29. L. A. DURNOVO in: *Byzantinisch-russische Monumentalmalerei*, a.a.O., S. 36 ff. über «Die Technik der altrussischen Wandmaler und ihrer neuen Kopisten».

diesen Aufnahmen in schwerster Zeit eine wissenschaftlich wie kulturpolitisch höchst bedeutsame Arbeit geleistet. Denn die altrussische Kunst, nahezu ausnahmslos von kirchlichem Charakter, hatte in Rußland selbst bis zur Revolution unter dem Tabu der Heiligkeit gestanden, während sie im Ausland wenig Beachtung fand, galt sie doch lediglich als ein Abfallprodukt der byzantinischen Kunst, die ihrerseits auch nur als Abfall der antiken angesehen wurde. Mit der Trennung von Staat und Kirche wurde jenes Tabu durchbrochen, wurde die altrussische Kunst überhaupt erst zum nationalen Besitztum, das es konservatorisch zu erhalten und wissenschaftlich zu erschließen galt, eine Aufgabe, die zu einem erheblichen Teil dem Schmitschen Institut zufiel³⁰. Durch dessen Kopiensammlung altrussischer Fresken wurden wertvolle Monamente für die Fachwelt wie für das interessierte Publikum zum ersten Male zugänglich.

Als ältestes Stück der Abteilung hatte die Darstellung von Hiobs Weib³¹ zu gelten, eines Details aus dem Zyklus «Hiob im Elend» in der 1113-1136 errichteten Novgoroder Nikolaos-Hofkathedrale (Nikolo-dvoriščenskij sobor)³². Ihm folgen unmittelbar die Malereien aus der Kirche des Antonios-Klosters bei der gleichen Stadt, deren Freilegung zu Beginn der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts noch ganz am Anfang stand³³. Vollends unerschlossen waren damals die Fresken der Novgoroder Sophienkirche, von denen die Ausstellung ein Beispiel zeigte³⁴. Auch die Wandmalereien der Georgskirche in Staraja Ladoga, offenbar von Novgoroder Meistern in den achtziger

30. TH. SCHMIT in: *Byzantinisch-russische Monumentalmalerei*, a.a.O., S. 12 ff.; vgl. ferner MARTIN WINKLER, *Das neue Russland* 2, 1/2, S. 23 ff.

31. TH. SCHMIT, a.a.O., S. 22.

32. A. I. SEMENOV und V. I. SERGEEV in: *Sovetskaja istoričeskaja enciklopedija*, Bd. 10, Moskau 1967, S. 266.

33. Dazu W. N. LASAREW in: *Geschichte der russischen Kunst*, Bd. 2, deutsch von Kurt Küppers, Dresden 1958, S. 59 ff.

34. SCHMIT, a.a.O., S. 22 f.

Jahren des 12. Jahrhunderts geschaffen, sind nach den Restaurierungsarbeiten der Jahre 1927 und 1933 besser faßbar geworden³⁵. Dagegen sind die Fresken in der Spas-Kirche an der Neredica (Cerkov' Spasa na Neredice) in Novgorod, welche zu den bedeutendsten Zeugnissen mittelalterlicher Wandmalerei überhaupt gehörten, während der deutschen Okkupation fast rastlos zerstört wurden³⁶; um so größere Bedeutung gewinnen die neun Kopien der Berliner Ausstellung. Aus dem gleichen kunsthistorischen Zeitraum zeigte diese zwei Details aus der Darstellung des Jüngsten Gerichts in der Demetrios-kathedrale von Vladimir, mit deren Erschließung 1919 begonnen worden war³⁷.

Von der Mitte des 13. bis zum angehenden 14. Jahrhundert ist der Bestand an altrussischen Wandmalereien spärlicher, darauf spielt Novgorod wieder eine hervorragende Rolle; von den dortigen Freskenzyklen — in der Uspenskaja cerkov' v Volotove (heute zerstört³⁸), in der Kirche Fedor Stratilat na Ruč'ju in der Kirche Spas Preobraščenie, in der Koval'ev-Kirche und anderen — wurde daher eine ziemlich umfassende Auswahl an Beispielen geboten. Bereits in eine nächste Entwicklungsphase reichten die mit dem Namen Andrej Rubl'evs verbundenen Ausmalungen der Uspenje-Kirche in Vladimir³⁹ und die Ausgestaltung des Therapon-Klosters bei Vologda durch Dionisij und seine Söhne⁴⁰.

Diese Kopien sind erhalten geblieben und um zahlreiche weitere vermehrt worden, die heute durch das Staatliche Russische Museum in Sankt-Petersburg verwaltet werden, das aus Anlaß des 20. Jahrestages des Sieges über Hitlerdeutsch-

35. LASAREW, a.a.O., S. 63 ff.

36. LASAREW, a.a.O., S. 68 f.

37. SCHMIT, a.a.O., S. 26 f.

38. LARASEW, a.a.O., S. 130 f.

39. SCHMIT, a.a.O., S. 30.

40. SCHMIT, a.a.O., S. 30 f.; vgl. auch *Lexikon der Kunst*, Bd. 1, Leipzig 1968, S. 545.

land eine eindrucksvolle Ausstellung veranstaltete, deren Katalog die Leistungen L. A. Durnovos und ihrer Kollegen aufweist⁴¹; dabei müssen in den Fällen, in denen die Fresken durch die Okkupation zerstört wurden, die Kopien an die Stelle der vernichteten Originale treten.

Die vorgetragene Übersicht mag verdeutlicht haben, wie viel die Ausstellung für ihre Zeit an wissenschaftlichem Neuland zu erschließen vermochte, und erkennen lassen, in welch bedeutsamem Ausmaße die russische Kunstforschung seither die Quellenkenntnis erweitert und die Quelleninterpretation vertieft hat. Die zusätzliche Exposition altrussischer und spätbyzantinischer Ikonen kann hier kürzer abgetan werden. Die umfaßte 74 Stücke aus deutschem Privat- und Museumsbesitz sowie aus dem Kunsthandel und führte weit über den durch die Monumentalmalerei gegebenen zeitlichen Rahmen hinaus. Der russischen Ikonenkunst, deren verschiedene Schulen und Richtungen vorgestellt wurden, standen Exempla griechischer, balkanischer und orientalischer Provenienz gegenüber. Die Ausstellung *Byzantinisch-russische Monumentalmalerei* erwies sich in sachlicher wie in politischer Hinsicht als ein beachtlicher Erfolg. Die Vorsitzende der Gesellschaft für kulturelle Verbindungen der Sowjetunion mit dem Ausland, Kameneva, dankte Friedrich Schmidt-Ott für seine Eröffnungsrede sowie insgesamt für die ergriffene Initiative, der sich weitere anschlossen, die freilich der in Deutschland aufkommende Nationalsozialismus nur partiell sich entfalten ließ⁴².

41. *Drevnerusskie freski. Vystavka kopij fresok i fragmentov rostisej*, Leningrad 1965.

42. Dazu IRMSCHER in: *Oktoberrevolution*, a.a.O., S. 91 ff.—Für Auskünfte und Hinweise danke ich A. Effenberger (Berlin), V. Šandrovskaja (Sankt-Petersburg) und F. Volbach (Rom).

