

## Bilder und Zeugnisse der deutschen Geschichte. Aus der Sammlung des Deutschen Historischen Museums

Berlin, Deutsches Historisches Museum, Dauerausstellung seit 16.12.1994.  
Buchpublikation dazu unter demselben Titel, hrsg. von Christoph Stölzl, Berlin,  
Deutsches Historisches Museum 1995. 559 Seiten, 1037 Abb. DM 68,-

Kunstwerke werden in einem Geschichtsmuseum anders gesehen als in einem Kunstmuseum. Sie sind als Dokumente, nicht wegen ihrer künstlerischen Strahlkraft ausgestellt. Dabei dürfen Bescheidenheit der Qualität und ruinöser Erhaltungszustand als Spur der Geschichte eigene Mitteilungen machen. Aber auch als Dokumente mit einer vielschichtigen Aussage verlangen Kunstwerke in einem Geschichtsmuseum genaue Betrachtung, genauere jedenfalls als ein Gebrauchsgegenstand. Im Fall der schwierigen deutschen Geschichte muß die Meßlatte der Ansprüche an die Erschließung des Präsentierten eher hoch angelegt werden.

Als 1987 das Deutsche Historische Museum (DHM) gegründet wurde, haben manche Kunsthistoriker zu verstehen gegeben, es sei nicht mehr möglich, auf einem weitgehend leergefegten Markt genügend Erwerbungen zu tätigen, um ein einigermaßen funktionierendes Geschichtsmuseum aufzubauen. Andere haben die Warnungen in den Wind geschlagen und dafür das Wohlwollen des Bundeskanzlers geerntet. Das Ergebnis von achtjähriger Sammeltätigkeit wird nun in einer Ausstellung gezeigt. Es fordert einen Kommentar heraus. Nicht die zwangsläufige Archipelgestalt der Schau, die lediglich in der jüngeren Zeit den Eindruck von Festland vermittelt, soll hier kritisiert werden, sondern – und das lediglich für das Gebiet der Malerei bis 1870, für das der Rezensent sich einige Kompetenz zuschreibt – die Leichtfertigkeit beim Kaufen unter dem Zwang, die großen verfügbaren Summen auch auszugeben, und die mangelnde Sorgfalt im Bestimmen der Objekte. Diesen Verdacht bestärkt ein dickkleibiges,

opulent gedrucktes Lesebuch zu der Ausstellung, das allerdings nur eine Auswahl der gezeigten Stücke behandelt und kein wissenschaftlicher Katalog mit nüchternen Fakten und Forschungsergebnissen sein will. 108 Gemälde der Zeit vor 1870 sind abgebildet, davon 16 aus dem Bestand des Museums für Deutsche Geschichte, der im DHM aufgegangenen DDR-Gründung.

Diese Bilder sind offensichtlich nicht noch einmal wissenschaftlich bearbeitet worden. Die als »Lucas Cranach d. Ä., Schule« geführten *Szenen aus dem Leben Johann Friedrichs des Großmütigen* haben mit diesem Meister kaum noch etwas zu tun und stammen wohl schon aus dem 17. Jahrhundert. Eine als Bildnis Theodor Körners präsentierte Miniatur des späten 19. Jahrhunderts weist nicht die geringste Ähnlichkeit mit den gesicherten Porträts auf. Die *Marktszene* von Franziska Kobes als »Altberliner Markt« auszustellen und hier eine Darstellung des Spittelmarktes zu vermuten, offenbart tiefgreifende Unkenntnis der Berliner Stadtgeschichte. Die Erfindung eines Malers »L. Arnoto« auf einem Gemälde *Lesekabinett* (das 1844 in Dresden ausgestellt war) ist der falschen Lesung einer Signatur »L. Arnold« (Lukas Arnold) zu verdanken, und über das bei Boetticher verzeichnete Bildnis des David Justus Hansemann hätte man leicht Präziseres sagen können, wäre der als »B. Blockhorst?« angeführte »unbekannte Maler« als Bernhard Plockhorst erkannt worden.

Bei den Neuerwerbungen gibt etwa die Hälfte in der einen oder anderen Weise Anlaß zu Fragen. Wenn schon ruinöse Bilder gekauft werden wie die Bildnisse Luthers und der

Katharina von Bora vom älteren Lucas Cranach, die beiden anonymen Schlachtenbilder *Entsatz von Wien* und *Eroberung von Buda* oder das Bildnis Philipps des Schönen, dann sollten sie nicht mit glänzenden Firnissen aufgeschminkt werden, so daß sie den Blick beleidigen. Das Bildnis Philipps des Schönen wird als Werk des Meisters des Magdalenenaltares (»tätig 1. Drittel 16. Jh. in Brüssel«) etikettiert, der auch »Antwerpener Meister von 1518« genannt wird, hier aber mit dem Brüsseler Meister der Magdalenenlegende verwechselt ist, der in der Tat zahlreiche Fürstenbildnisse gemalt hat. Seine Porträts Philipps des Schönen haben allerdings in der Handschrift keine Ähnlichkeit mit dem Bild im DHM, soweit bei diesem überhaupt noch Handschrift zu erkennen ist. Historienbilder, die lange nach den dargestellten Ereignissen geschaffen worden sind, haben bekanntlich nur noch einen geringen dokumentarischen Wert und sind eher für die Entstehungszeit als für die Zeit des Ereignisses selbst bezeichnend. Das gilt für die angeblich von Abraham Jansz Storck etwa hundert Jahre später gemalte *Schlacht in der Zuidersee* vom 11. Oktober 1573 wie für die *Zerstörung des Antwerpener Rathauses* am 4. November 1576, die Daniel van Heil um 1650 gemalt haben soll, aber auch für Arthur Nikutowskis Riesenbild von 1863 *Die letzten Stunden der Schlacht bei Leipzig, 1813*. Da könnte man heute für das DHM Szenen aus den beiden Weltkriegen malen lassen.

Die deutsche Geschichte ist nicht isoliert von der europäischen zu betrachten, aber bei der Dürftigkeit von Illustration der ersteren überraschen die Erwerbungen vor allem zur niederländischen Geschichte und Kultur, insgesamt zwölf Gemälde, darunter die Genreszenen *Hochwasser* von dem Amsterdamer Maler Antonie Waldorp oder *Geschichtsunterricht* von dem Dordrechter Georg Adam Schmidt. Die Signatur »G. A. Schmidt« war schon im Auktionskatalog der Firma Lempertz (603, 1984) falsch als »Gustav Adolf

Schmidt« (Altenburg 1807-Rom 1838) gelesen worden, aber dem DHM hätte auffallen können, daß die Dargestellten noch Empirekleidung tragen und das Bild keinesfalls um 1835 datiert werden kann. Damit fällt auch eine sinnreiche Deutung in sich zusammen. Kostümkunde scheint für die Historiker dieses Hauses überhaupt eine unbekanntete Hilfswissenschaft zu sein. Die vier *Spiele-Bilder*, angeblich »Deutschland Mitte des 18. Jh.«, verweisen durch ihre Trachten auf Rußland. Der Hofzweig Johann Franz von Meichelböck, den Frans van Stampart (1675-1750) gemalt hat oder gemalt haben soll, trägt ein Kostüm der Zeit um 1680. Und daß das Bildnis der Albertine von Motz, Gegenstück zu dem leicht als Kopie nach Franz Krüger bestimmbar Porträt des preußischen Finanzministers Friedrich von Motz, nicht auch »um 1825« gemalt sein kann, hätte der Blick sowohl auf das bekümmerte Greisengesicht wie auf die Tracht des späten Biedermeier erweisen müssen. Manchmal werden auf den Bildern angegebene Datierungen nicht oder falsch gelesen. Das Bildnis eines Industriellen von einem Maler Eckhard wird 1843 datiert, obwohl eine Datierung »38« lesbar ist.

Manche Bilder passen zwar vom Gegenstand her in die Sammlung, aber man fragt sich, ob man nicht in der Qualität Besseres hätte beschaffen können, vor allem bei Bildnissen bedeutender Persönlichkeiten, die immer wieder auf dem Markt zu haben sind. Die beiden als »Martin van Meytens d. J., Werkstatt« geführten Bildnisse der Kaiserin Maria Theresia und ihres Gemahls Franz I. sind so schwach, daß der Hofmaler sie keineswegs aus seinem Atelier hätte herausgehen lassen. Friedrich der Große wird mit seinem angeblich aus der Werkstatt Pesnes stammenden Bildnis kaum besser behandelt als seine österreichische Rivalin. Das Bildnis Augusts des Starken ist sehr viel qualitätsvoller, aber es ist sicher kein eigenhändiges Werk von Louis de Silvestre d. J., sondern nur eine Werkstatt-

arbeit. Überaus bescheiden ist das Bildnis von Andreas Hofer, das der routinierte Franz Altmutter geschaffen haben soll. Auch sein Sohn Placidus, dem die Hofer-Porträts jetzt zugeschrieben werden, hat so schlecht nicht gemalt. Die Kopie nach Pieter Brueghels d. J. Komposition *Bauern bezahlen den Zehnt* sagt kulturgeschichtlich viel aus; muß es aber von dem Bild, von dem Georges Marlier nicht weniger als 37 Exemplare kennt, ausgerechnet eine so kleine und so schlechte Kopie sein? Viele Künstlernamen sind mit Fragezeichen versehen, löbliche Signale eingestandener Unsicherheit, zum Beispiel bei dem *Marienetod*, einer Zuschreibung Ernst Buchners an Wolf Traut (das Bild wurde am 12.12.1990 bei Neumeister mit zwei zugehörigen, noch schwächeren Tafeln versteigert), oder bei dem Bildnis Ludwigs XIV. von 1684, wo mit dem Namen Henri Testelin gespielt wird, sicher weil die Komposition sich auf dessen Königsporträt von 1648 bezieht. Aber bei dem Bild von 1684 muß Testelin nicht nur wegen der Schwäche der Ausführung, sondern auch wegen seines Ausschlusses aus der Akademie 1681 aufgrund seines Bekenntnisses zum Protestantismus außer Betracht bleiben.

Bei anderen Bildern sind dubiose Zuschreibungen ohne Fragezeichen gewagt. Thoman Burgkmair ist kein großer Künstler, aber die unter seinem Namen geführte *Gregorsmesse* ist zu schlecht für ihn. Eine *Kreuzigung* wird mit dem Namen »Ruprecht Heller« versehen, obgleich das einzige für diesen Maler gesicherte Bild im Nationalmuseum Stockholm stilistisch sehr verschieden ist. Als das schwache Bild *Soldaten plündern einen Bauernhof* 1981 bei Lempertz versteigert wurde (585, Nr. 134), trug es noch die Bezeichnung »Art des Sebastian Vrancx«. Jetzt ist es ein unbezweifeltes Werk dieses Meisters. Die *Kartoffelverkäuferin* mit ihren mißglückten Proportionen mag berlinisch sein, vielleicht aus dem Umkreis von Johann Gottlieb Glume stammen, keinesfalls hat Daniel Chodowiecki sie gemalt.

Das 1990 erworbene Bild *La Barrière de Clichy*, das als Original von Horace Vernet ausgestellt wird, ist nur eine von zahlreichen Kopien nach dem berühmten Werk von 1820 im Louvre. Auch der zweite »Vernet«, der 1991 noch anonym war, ist wohl zu schwach, um mit dem berühmten Namen versehen zu werden.

Eine Winter-Darstellung aus einer Jahreszeitenfolge *Der Fleisch- und Fischmarkt*, eine verkleinerte Kopie eines durch Signatur für Lukas van Valckenborch gesicherten Werkes in Montreal, galt bei der Erwerbung 1989 als Arbeit aus der Werkstatt dieses Maler. Jetzt gibt man es dem Neffen Frederik I. van Valckenborch, beläßt diesem aber noch die Lebensdaten seines Onkels, ein Kompromiß. Besonders ärgerlich ist die Bezeichnung einer ganz dilettantischen Kopie nach Wilhelm Joseph Heines berühmtem Bild *Gefangene in der Zuchthauskirche* als Original.

Die als »Prager Schule« benannte *Allegorie auf die Regierung des Kaisers Matthias* hätte sich leicht als Kopie nach Aegidius Sadeler's Stich von 1614 bestimmen lassen. Ein 1849 von Gisbert Flüggen gemaltes Bild ist im Text richtig als eine Darstellung von Börsenspekulanten gedeutet, die von den Wirren der Revolution profitieren wollen, der irreführende Titel *Die Geldwechsler* ist indessen auf eine Verwechslung von zwei bei Boetticher verzeichneten Bildern Flüggen's zurückzuführen. Bei Ankäufen von Porträts ist das DHM bisweilen auf »Taufen« der Vorbesitzer oder des Kunsthandels hereingefallen. So genügt ein kleines Blechschild auf dem Rahmen, um eine *Trauernde Elektra* von Johann Heinrich Tischbein d. Ä. aus dem Jahr 1784 zu einem Bildnis der Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar zu machen. Abgesehen davon, daß eine solche Rolle für das Bildnis einer Fürstin in dieser Zeit unmöglich ist, läßt sich keine Ähnlichkeit mit den gesicherten Porträts wahrnehmen. Nach Johann Georg Meusel (*Miscellaneen artistischen Inhalts* 24, Erfurt 1785) hat Tischbein zwar eine »Electra, wel-

che den vermeintlichen Tod ihres Bruders Orestes beweint« gemalt, aber es ist bei ihm keine Rede von einem Porträt der Herzogin. Als Bildnis Carl Maria von Webers von Carl Vogel von Vogelstein wird ein Gemälde ausgegeben, bei dem die Haltlosigkeit beider Bezeichnungen durch den Vergleich mit der Lithographie deutlich wird, die nach einem gezeichneten Porträt Vogel von Vogelsteins von dem Komponisten 1823 geschaffen worden ist. Ein laut Signatur 1733 von Balthasar Denner gemaltes Porträt soll Georg Friedrich Händel darstellen. Der Maler hat bei seinem Aufenthalt in England zwischen 1721 und 1728 Händel porträtiert. Ein gesichertes Porträt bewahrt die National Portrait Gallery in London. Es ähnelt dem Porträt des DHM nur sehr entfernt. 1733 sind sich die beiden Männer jedenfalls nicht begegnet. Ein Hän-

delporträt Denners kostet sicher das Zehnfache von einem der immer wieder im Handel auftauchenden anonymen Bildnisse dieses Malers. Dieses, wie auch andere zweifelhafte Bilder, ist eine Erwerbung des Landes Berlin, in dessen Dienst sachverständige Kunsthistoriker tätig sind. Sie werden bei solchen Ankäufen nicht um Gutachten gebeten.

Der Ruf Berlins als Stadt der Wissenschaft nimmt Schaden. Wer Kunst sammelt, macht Fehler. Die Mißgriffe des DHM werfen indessen ein schlechtes Licht nicht nur auf die Einrichtung, sondern auch auf die Mächte, die sie stützen. Wer die Geschichte darstellt, stellt sich damit auch selber dar. Der an den Gegenständen der Vergangenheit geschärfte Blick trifft zwangsläufig auch denjenigen, der sie präsentiert. Wird eine Kurskorrektur des DHM möglich sein?

Helmut Börsch-Supan

#### EXULTET. ROTOLI LITURGICI DEL MEDIOEVO MERIDIONALE

### Abbazia di Montecassino, bis 31. August 1994

*Ausstellungskatalog herausgegeben von G. Cavallo, G. Orofino und O. Pecere. Rom, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato 1994. 499 Seiten, zahlreiche Farbabb.*

Aus Sicht der Buchmalereiforschung darf das vergangene Jahr, wie bereits 1993, zu den überdurchschnittlich ertragreichen Jahrgängen gezählt werden, nicht zuletzt dank dem hier anzuzeigenden opulenten Ausstellungskatalog. Bisher ist es wohl noch nie gelungen, für eine Ausstellung im Bereich mittelalterlicher Buchmalerei sämtliche erhaltenen Exemplare eines Typs zusammentragen, so wie dies die Veranstalter der Exultet-Schau in Montecassino verwirklicht haben. Auf der Ausstellung haben nur die drei Rollen aus Troia gefehlt, welche aber erfreulicherweise trotzdem in den Katalog aufgenommen worden sind.

Die Exultetliturgie wurde als Teil der Osterliturgie in der Nacht vor Ostern zur Verherrlichung der brennenden Osterkerze zelebriert. Die Pergamentrollen zeigen neben anderen Darstellungen an prominenter Stelle zumeist das Anzünden der Osterkerze durch einen Bischof oder Priester. Als illustrierte liturgische Texte sind sie Teil eines *teatro sacro*. In Kampanien, Apulien und im südlichen Latium wurde die Exultetliturgie aus der Osterliturgie herausgelöst und in Form einer Rolle festgehalten. Beschrieben sind die Rotuli in der Scriptura beneventana, einer kampanischen Eigenentwicklung des 8./9. Jahrhunderts. Die skulptierten Ambonen, von denen die Texte