

loaded as a result of its rather extensive referring to contemporary artists. The book edited by Hendriks is much more lucid thanks to its more compact theme, and it throws more light on the technical aspects of the Brill working procedure. It is thus depending on the reader's familiarity with the subject which of the two publications is the better choice. But for both books, with their particular approaches, it can be said that they tackle the arthistorical conventions of the genre. No longer is landscape painting a purely Renaissance invention that introduced a strictly secular outlook on the visual world. And no longer is it strictly an invention of famous individuals, but a development in which patrons commissioned large workshops of painters to collaborate in producing large-scale decorative cycles, thus increasing the popularity of landscape painting during the lifetime of Paul and Matthijs Brill.

ARNOLD WITTE

University of Amsterdam

Christiane Rambach: Vermeer und die Schärfung der Sinne; Weimar: VDG Weimar; 324 S., 9 farbige u. 90 SW-Abb.; ISBN 978-3-89739-570-1, € 35,00

Sicherlich hat der inzwischen leider verstorbene Jörg Träger als Betreuer der Dissertation einen entscheidenden Anteil an dem Umstand, dass sich eine Doktorandin an ein solches, in rein empirischer Hinsicht monumentales Thema wie Jan Vermeer heranwagte, da doch ohne professionelle Hilfe leicht droht, dass der Anmerkungsapparat den Text auffrisst. Dieser Gefahr konnte Christiane Rambach entgehen, auch weil sie trotz des Faktengebirges, das der kunsthistorische Forschungsfleiß vor den Vermeerschen Werken entstehen ließ, dennoch Neues gefunden und hier mitgeteilt hat.

Die Bilder des Delfter Künstlers zeichnen erstens eine hohe kunsthandwerkliche und inszenatorische Qualität aus, manche behaupten, dass noch keinem davor und danach Besseres gelungen ist, und zweitens eine bemerkenswerte Rätselhaftigkeit, die eine Unzahl von Deutungsversuchen provozierte. Deshalb bietet die Vermeer-Forschung einen guten Blick über die Geschichte der Kunstgeschichte, mit dem die Autorin ihre Untersuchung einleitet. Einen Schwerpunkt bildet dabei die ikonologische Sinn- und Bedeutungsdechiffrierung in der Tradition Panofskys, die ab 1970 auch die Auseinandersetzung mit Vermeer bestimmte und ständig neue Nahrung erhielt aus den Röntgen- und Infrarotuntersuchungen, die in der Folgezeit eine ganze Reihe übermalter Motive in den Werken Vermeers zutage förderten. Es entstand eine kleine Geschichte der unsichtbaren Kunst, die jedoch die Anzahl der Vermeerschen Geheimnisse eher erhöhte statt verringerte.

Man kann der Autorin zu ihrem Mut gratulieren, ihre ersten professionellen Schritte als Kunsthistorikerin auf einem solch dünnen Eis unternommen zu haben, und zu dem Erfolg eines neuen und klugen Beitrags zur Vermeer-Forschung. Sie wählte dazu vier Bildbeispiele: „Die junge Dame mit dem Perlenhalsband“, „Die Stadtansicht von Delft“, „Das schlafende Mädchen“ und „Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge“ und untersuchte diese mit den Instrumenten einer sehr hand-

werklichen Kunstgeschichte. Das heißt, durch eine eingehende Beschreibung unter Berücksichtigung auch der Maltechniken und der konservatorischen Untersuchungsergebnisse machte die Autorin die Werke selbst zur Hauptquelle, der folgten im Rang die Mitteilungen und Kritiken des 17. Jahrhunderts und schließlich die philosophischen Kunsttheorien, die sich in dieser Zeit insbesondere durch einen Erfindungsschub in der optischen Technik stark veränderten. Die *Camera obscura*, das Mikroskop und das Fernrohr, die Unsichtbares sichtbar gemacht hatten, lösten philosophische und theologische Bemühungen aus, zwischen einem bloß mechanischen, im Gegensatz zu einem verstehenden und fühlenden Sehen zu unterscheiden.

Auf diese Weise entstanden bereits im Laufe des 17. Jahrhunderts wahrnehmungspsychologische Grundkenntnisse, die der Entwicklung dieser Disziplin am Anfang des 20. Jahrhunderts kaum nachstanden. Dass Vermeer die Wirkung seiner Werke auf die Betrachter steuern konnte, weist Rambach anhand der holländischen Kunstliteratur des 17. Jahrhunderts nach. Darin wurde empfohlen, die Bilder nicht aus der Anschauung, sondern aus der Vorstellung zu malen, um so die Vorstellungen und inneren Bilder der Betrachter anzuregen, während die Bilder, die nur Spiegel der Wirklichkeit sind, ohne Anrührung, also ohne Wirkung bleiben. Die Autorin weist daher auch die Annahmen der Forschung zurück, die darstellerische Perfektion Vermeers basierte wesentlich auf der *Camera obscura* und anderer optischer Hilfsmittel. Das schließen schon die irrealen Raumwiedergaben aus, die wesentlich dazu dienen, die Betrachter in das Bildgeschehen hineinzuziehen.

Die verzerrte Öffnung des Bildraums, die Lichtführung, die oft den Blick der Betrachter in den Hintergrund der Bilder lockt und die sehr nuancenreiche Farbgebung, die trotz einer eher kleinen Palette eine große Reihe von Stimmungen vermittelt, rechnet Rambach den Bemühungen Vermeers zu, eine genau kalkulierte Wirkung beim Betrachter zu entfalten. Hier sieht sie auch den Grund für das Verschwinden von Bildinformationen durch Übermalen. Vermeer ging es bei der Reduktion von Bildmotiven um eine Verstärkung der Wirkung, so die These der Autorin, und zwar nach der Strategie, die Bildinformationen soweit zu verstümmeln, dass sie vom Betrachter aus eigener Phantasie und Vorstellung ergänzt werden müssen, um durch eigenes Zutun dem Bild einen Sinn zu verleihen. Rambach geht davon aus, dass die Übermalungen Folge eines wissenschaftlichen Experiments waren, zwecks Verstärkung der Bildwirkung durch die Aktivierung der Vorstellungskraft bei der Betrachtung. Als Beweis führt die Autorin Gelehrtenkommentare des 17. Jahrhunderts an, die Vermeers Werke als kurios bezeichneten, das heißt, als Gegenstände wissenschaftlichen Interesses, die zu dieser Zeit in den bekannten Kuriositätenkabinetten gesammelt und untersucht wurden.

Die ikonologische Schule der Kunstgeschichte lag im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts mit ihren zahlreichen Deutungen also nicht ganz falsch. Irrtümlich wäre demnach nur der Anspruch auf Interpretationshoheit, den aber auch die Autorin richtiger- und modernerweise nicht erhebt. Wie die meisten historischen Ableitungen kann sich auch diese nur auf fragmentarische Indizienketten stützen und muss sich mit Wahrscheinlichkeiten zufrieden geben. Und so teilt die Autorin die Ansicht, dass

ein wirklich gutes Bild nie abschließend interpretiert werden kann. Diese typisch (post)moderne Einstellung trifft sich offensichtlich mit den Absichten Vermeers, dessen Modernität darin besteht, dass die von ihm durch Experimente erzeugten Wirkungen seiner Werke bis heute anhalten.

ACHIM PREISS

Bauhaus Universität Weimar

Silke Reuther: Die Kunstsammlung Philipp F. Reemtsma. Herkunft und Geschichte; Berlin: Gebr. Mann Verlag 2006; 168 S., 15 farbige u. 153 SW-Abb.; ISBN (978-)3-7861-2534-1, € 39,00

Der Band zur Hamburger Gemäldesammlung des Zigarettenfabrikanten Philipp Fürchtegott Reemtsma dankt seine Entstehung privater Initiative. Jan Philipp Reemtsma, Sohn und Erbe des Kunstsammlers, als Wissenschaftler selbst mit der Frage des Umgangs mit dem Raubkunst-Problem konfrontiert,¹ erteilte Silke Reuther den Auftrag, die Herkunft der von seinen Eltern erworbenen Werke zu recherchieren und damit zu prüfen, ob im Einzelfall ein durch nationalsozialistische Verfolgungen verursachter Besitzverlust bei einem früheren Eigentümer eingetreten sein kann.

Dem Vorwort zufolge sah sich auch der Auftraggeber mit dem Problem unerwartet konfrontiert, da er nach der alliierten Beschlagnahmung und Restitution eines ganzen Gemäldekonvolutes aus der väterlichen Sammlung – es handelte sich um zunächst für Hermann Göring in den besetzten Niederlanden beschaffte Werke – keine derartige Belastung mehr annahm.

Gegenstand der Untersuchungen Silke Reuthers war ein Restbestand von Gemälden und Skulpturen verschiedener Meister und Epochen, der nach den Restitutionsen, mutmaßlichen Verkäufen seit den sechziger Jahren und anderen Abgängen heute noch in der Sammlung vorhanden ist. Aus methodischen Gründen ausgespart blieb die Sammlung der Druckgraphik, da sich hier ohne überkommene Erwerbungs-dokumente und angesichts des seriellen Charakters der Blätter ohne individuelle Kennzeichnungen von vornherein abzeichnete, dass eine Untersuchung keine Aussicht auf Erfolg haben würde. Über die heute in Hamburg erhaltenen Werke hinaus hat die Autorin auch alle jene Werke in die Dokumentation einbezogen, die einst zur Sammlung gehörten. Ebenfalls ist eine kleine Gruppe von Werken der klassischen Moderne berücksichtigt, die Reemtsmas Witwe Gertrud wohl seit den 1960er Jahren zusammengetragen. Mit ergänzenden Ausführungen zu den Anschaffungsanlässen und

1 J. Ph. Reemtsma wurde als Gastredner zu diesem Thema für eine in der Hamburger Kunsthalle ausgerichteten Tagung zur Provenienzforschung gewonnen. Vgl. DERS.: „... daß erst nach einem halben Jahrhundert ...!“ Ist die diesbezügliche Fassungslosigkeit statthaft?, in: Museen im Zwielicht. Ankaufspolitik 1933–1945. Kolloquium vom 11. und 12. Dezember 2001 in Köln. – Die eigene Geschichte. Provenienzforschung an deutschen Kunstmuseen im internationalen Vergleich. Tagung vom 20. bis 22. Februar 2002 in Hamburg; Magdeburg 2002, S. 447–475; DERS.: Was hängt dort an der Wand? ..., in: DERS.: Das unaufhebbare Nichtbescheidwissen der Mehrheit. Sechs Reden über Literatur und Kunst; München 2005, S. 43–76.