

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.

der Funktion von Kunst im Leben des sammelnden Industriellen und seiner Ehefrau ist auch eine informative Abhandlung über die Geschichte einer privaten Kunstsammlung entstanden.

Reuthers Einschätzung, wonach aus der Zusammensetzung der Sammlung mit den Schwerpunkten alte Meister und deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts keine Rückschlüsse auf die politische Gesinnung Philipp F. Reemtsmas gezogen werden können (S. 18), ist nur mit der Einschränkung zuzustimmen, dass die Sammlung wohl vor allem aus repräsentativen Gründen, mit Blick auf die Ausstattung seiner Häuser und unter Berücksichtigung des Firmenrenommées angelegt wurde. Sie ist damit nicht Ausdruck einer persönlichen politischen Meinung. Aber im Gegensatz zu seinem Bruder Hermann, dessen Erwerbungen in stärkerem Maße von persönlichen Neigungen geprägt scheinen (S. 33f.), ordnete Philipp das Profil seiner Sammlung dem offiziellen Kunstgeschmack unter, und dieser war maßgeblich durch die Vorlieben führender Nationalsozialisten geprägt. Die angekauften Werke dürften also nicht nur die Integrität etablierter Kunst widerspiegeln (S. 27), denn gerade die Aufmerksamkeit für das deutsche 19. Jahrhundert mit der Häufung von Bildern Spitzwegs und Grützners – Hitlers Lieblingsmalern – oder das Interesse an Cranach, der besonders von Göring geschätzt wurde, belegen die Orientierung an dem, was während des Dritten Reiches an alter und älterer Kunst besonders hoch im Kurs stand. Die Lektüre der entsprechenden Abschnitte bei Reuther hinterläßt beim Leser außerdem den Eindruck, dass Reemtsma sich wohl an den erworbenen Bildern freuen konnte, dass es ihm aber offenbar an jeder Sammlerleidenschaft oder Begeisterung für die Kunst gebrach. Der hochrangige Charakter der Kollektion ist den beratenden Kunsthändlern, wohl besonders Paula Heuser, zu danken.

Wichtig ist das Buch in zweifacher Hinsicht: Einerseits werden einige bisher wenig bekannte und jahrzehntelang unbeachtete Werke namhafter Künstler der Öffentlichkeit vorgestellt, andererseits stellt die Publikation einen Beitrag zur Provenienzforschung dar, einer Disziplin, die sich in den letzten Jahren immer mehr als eine Spezialrichtung der Kunstwissenschaft etabliert hat.

Einige in Farbabbildungen reproduzierten Gemälde (die ausgewählten Fallbeispiele S. 62–113) geben zu erkennen, dass dem Sammler qualitätvolle und künstlerisch interessante Stücke vermittelt wurden. Mit der Veröffentlichung ist der weiteren kunsthistorischen Betrachtung ein neuer Zugang geöffnet. So gehört beispielsweise ein Bildnis Dantes von Jacopo Bellini zur heutigen Sammlung (S. 72 ff. u. 116). Das Gemälde wurde zwar schon 1932 mit einer großformatigen Schwarzweißabbildung veröffentlicht,² geriet aber anschließend offenbar wieder völlig in Vergessenheit, so dass es im Werkverzeichnis von Colin Eisler unberücksichtigt blieb.³ Gleiches gilt für das ansprechende Bildnis eines Mannes, eine Zuschreibung an Palma Vecchio (S. 98 ff. u. 122), das nicht bei Philip Rylands verzeichnet ist oder mit einem

2 G. Fiocco: Dante und Petrarca von Jacopo Bellini, in: *Pantheon*, IX, 1932, S. 41–43.

3 C. EISLER: The Genius of Jacopo Bellini. The complete paintings and drawings; New York 1989. In der Bibliographie fehlt der Artikel von Fiocco mit der Erstveröffentlichung – vgl. Anm. 2.

der als verloren eingestuftes Gemälde identifiziert werden muß.⁴ Weiterhin gehören Gemälde von Barthel Bruyn, Lucas Cranach d. Ä., flämischen Meistern des 16. Jahrhunderts sowie von Adolph Menzel, Johannes Sperl, Leopold von Kalckreuth, Georg Kolbe, Richard Scheibe und Emil Nolde zur Sammlung. Namhafte holländische Maler des 17. Jahrhunderts, darunter Rembrandt und Frans Hals, waren zumindest zeitweilig vertreten. Gleiches gilt für Hans Holbein d. Ä., Tizian und ein Bild der Rubens-Werkstatt.

In diesem Zusammenhang wäre es schön gewesen, wenn Silke Reuther ihrer Dokumentation jeweils knappe kunsthistorische Einordnungen hinzugefügt, also dem Band einen stärkeren Katalogcharakter verliehen hätte. Die wichtige Information, dass es sich bei dem Dante-Bildnis um ein Pendant zu einem verschollenen Bildnis Petrarcas handelt, ist zwar enthalten, weil das Bild als eines der erläuterten Fallbeispiele ausführlicher besprochen wird, aber bei der Dokumentation fehlt diese unter Umständen auch für die Provenienzkklärung wichtige Angabe.

Andrea di Bartolos „Hl. Michael“ dürfte allein schon wegen der fehlenden Flügel kein Erzengel, sondern ein „Hl. Georg“ sein (S. 62 ff. u. 114). Das macht auch der Vergleich mit der zeitweilig Bartolo zugeschriebenen Michael-Tafel in Bosten deutlich.⁵ Die Autorin erwähnt die verschiedenen Bezeichnungen zwar, aber dies schlägt sich nicht im Titel des verzeichneten Bildes nieder. Der Verweis auf Raimonde van Marle⁶ und die dortige Erwähnung eines „St. Michael“ hätte somit wenigstens durch ein Fragezeichen als unsicher gekennzeichnet werden können, zumal auch bei zutreffendem Titel offen bleiben muß, ob das damals in einer Brüsseler Sammlung befindliche Bild überhaupt von Bartolo stammt, geschweige denn, ob es sich um das Bild der Reemtsma-Sammlung gehandelt hat.

Diese kritischen Anmerkungen sollen aber keineswegs Reuthers Leistung schmälern, deren Auftrag es vor allem war, die Provenienzen zu erforschen. Das Ergebnis zeigt Möglichkeiten und Grenzen der jungen Spezialdisziplin in aller Deutlichkeit auf. Bei 38 noch heute in der Sammlung befindlichen Werken wurde versucht, Besitzer und Überlieferung insbesondere für die Zeit möglicherweise fragwürdiger Eigentumswechsel, das heißt unter der Herrschaft der Nationalsozialisten, zu ermitteln. In 17 Fällen konnte die Überlieferung in diesem Sinne geklärt werden. Werke ungeklärter bzw. nicht vollständig belegter Provenienz – also mit der Möglichkeit einer verfolgungsbedingten Besitzaufgabe vor der Erwerbung durch Reemtsma – wurden befristet in eine öffentliche online-Datenbank eingestellt. Dauerhaft steht nun das Buch zur Verfügung. Damit sind die Spezialisten – seien es andere Provenienzforscher oder Wissenschaftler, die sich mit künstlerischen Fragestellungen beschäftigen – aufgefordert, künftig auch die Werke der Reemtsma-Sammlung zu beach-

4 PH. RYLANDS: *Palma il Vecchio. L'opera completa*; Mailand 1989. DERS.: *Palma Vecchio*; Cambridge u. a. 1992.

5 Vgl. LAURENCE B. KANTER: *Italian Paintings in the Museum of Fine Arts Boston*; Bd. 1, Boston 1994, S. 209 f.

6 R. v. MARLE: *The development of the Italian Schools of Paintings*; Vol. II, London 1924, S. 574 f.

ten. Allein schon die Frage der Zuschreibungen kann dabei fruchtbare Diskussionen auslösen und so auch der Provenienzkklärung völlig neue Ansätze liefern.

ULF HÄDER
Jena

Neue Staaten – neue Bilder? Visuelle Kultur im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa seit 1918, hrsg. von Arnold Bartetzky, Marina Dmitrieva und Stefan Troebst; Köln u. a.: Böhlau Verlag 2005; 364 S., 178 SW-Abb. u. 16 Farbtafeln; ISBN 3-412-14704-4, € 64,90

Der vorliegende Sammelband geht aus einer Konferenz hervor, die vom 23.–26. Oktober 2003 im Polnischen Institut in Leipzig stattfand. Veranstalter war die am Geisteswissenschaftlichen Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) an der Universität Leipzig angesiedelte und von Stefan Troebst geleitete Projektgruppe „Visuelle und historische Kulturen Ostmitteleuropas im Prozess staatlicher und gesellschaftlicher Modernisierung seit 1918“. In dem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft in den Jahren von 2001 bis 2005 geförderten Projekt wurde der Versuch unternommen, den Zusammenhang zwischen einer Visualisierung nationaler Geschichte im neuen politischen Raum und einer Historisierung der sich verändernden staatlichen wie gesellschaftlichen Wirklichkeit zu analysieren.

Auch die Aufsätze des Sammelbandes befassen sich mit der skizzierten Wechselwirkung und problematisieren die in den osteuropäischen Ländern nach den Brüchen 1918, 1939/41 und 1989/91 bis in die heutige Zeit nicht abgeschlossenen Prozesse einer durch „nation-building“ induzierten Staatsbildung. Stefan Troebst verweist in seinem Vorwort auf die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die diesem Prozess der Staatsneu- und Staatswiedergründungen zugrunde liegt.

In ihrer Einführung erläutern Arnold Bartetzky und Marina Dmitrieva, dass die Konferenz der erste Versuch einer systematischen und vergleichend angelegten Bestandsaufnahme zur visuellen Kultur neuer und neu formulierter Staaten im 20. Jahrhundert war. Die Autorinnen und Autoren der insgesamt 28 Beiträge untersuchen anhand eines breiten Spektrums von Bildträgern sowohl die Visualisierungsstrategien staatlicher Macht im Spannungsfeld zwischen Modernisierung und Kontinuität als auch die konfliktreichen Auseinandersetzungen von nationaler Identität und europäischer Tradition.

Da die osteuropäischen Länder im 20. Jahrhundert infolge der beiden Weltkriege und des Zusammenbruchs der kommunistischen Regime zahlreiche Staatsneugründungen und Systemwechsel erlebten, waren die Staaten in jeder Umbruchsituation mit der Aufgabe einer Neubestimmung ihres Selbstverständnisses und ihrer Selbstdarstellung konfrontiert.

Die Gliederung des Sammelbandes folgt den politischen Zäsuren des letzten