

ries emerged somewhat haphazardly and throughout an extensive space of time. To what extent these varying origins were taken into account regarding the restoration and its objective of achieving “the greatest possible uniformity” (87) is not specified.

In total, the catalogue offers a comprehensive view on the evolvement of the Eucharist series.

Especially the results of the restoration offer an interesting new insight into the development of the series, even if further interpretation of these results was not provided.

The catalogue is presented in a pleasing and straightforward fashion, clearly legible and therefore equally suitable for use in research as well as a broader audience. High quality images provide additional advantages, making the publication an altogether successful conclusion of an ambitious project.

PATRICIA SCHMIEDLECHNER
Köln



Jan Blanc; Vermeer: La fabrique de la gloire; Paris: Citadelles & Mazenod 2014; 382 S., zahlr. zumeist farb. Abb.; ISBN 978-2-85088-579-2

Den Umschlag der gewichtigen Vermeer-Monografie von Jan Blanc ziert das *Mädchen mit dem Perlenohrring*. Nicht erst seit der Verfilmung von Tracey Chevaliers gleichnamigem Roman behauptet dieses bemerkenswerte Bild einen festen Platz im kollektiven Bildergedächtnis. Die kaum drei Dutzend Gemälde Vermeers sorgen in Ausstellungen für Besucherrekorde und stimulieren Dichter, Filmemacher und Wissenschaftler zu immer neuen Formen der Annäherung. Von der kunsthistorischen Forschung werden Zu- und Abschreibungen genauso eifrig diskutiert, wie die Chronologie des Œuvres. Zu diesen seit dem 19. Jahrhundert diskutierten Themen traten in den letzten Jahrzehnten biografische und sozialhistorische Forschungen, vor allem aber Debatten um Deutung und Bedeutung von Vermeers Bildern, die bis heute fortgeführt werden. Darüber hinaus hat sich der Interpretationsrahmen in den letzten zwei Jahrzehnten um Naturwissenschaften, Philosophie- und Technikgeschichte erweitert sowie um Deutungsansätze, die ausgehend von phänomenologischen Überlegungen das Überzeitliche in der Kunst Vermeers zu beschreiben versuchen. Vor dem Hintergrund einer kaum mehr überschaubaren Flut an Publikationen versucht Jan Blanc eine neue Annäherung an die ‚Sphinx von Delft‘, wie der Maler seit den Zeiten Thoré-Bürgers gern genannt wird.

Der Verfasser, Inhaber des Lehrstuhls für Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit an der Universität Genf, ist ein ausgewiesener Experte auf dem Gebiet der niederlän-

dischen Malerei und Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts. Vor allem mit der von dem Rembrandt-Schüler Samuel van Hoogstraten 1678 publizierten *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst* hat er sich in zwei Monografien ausführlich auseinandergesetzt.¹ Diese von einer breiten Kenntnis der niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte getragene kunsttheoretische Perspektive prägt auch seine opulent publizierte Vermeer-Monografie.

Es ist ein gewichtiger Foliant der mit 325 durchweg farbig gedruckten Abbildungen illustriert ist. Nicht nur die Gemälde Vermeers werden in ausnahmslos guter Qualität in Gesamtansichten und Details abgebildet, sondern auch einige der Realien auf seinen Bildern, die Globen und Landkarten zum Beispiel. Vor allem aber werden zahlreiche Werke von Zeitgenossen abgebildet, die thematisch und motivisch Parallelen zu den Bildern Vermeers aufweisen. Schon diese beim ersten Durchblättern augenfällige visuelle Argumentation macht deutlich, dass Vermeer hier in den kulturellen und künstlerischen Kontext seiner Zeit eingeordnet werden soll. Zugleich erweist schon die Bildauswahl, dass weniger ein kulturhistorisch argumentierender Zugang gesucht wird, sondern ein aus der Anschauung argumentierender.

Die Gemälde Vermeers bilden dabei stets den Ausgangspunkt, wie schon in der Einleitung, die ihre zentralen Gedanken aus Vermeers *Malkunst* ableitet (25–30). Dieses Bild habe Vermeer fraglos im traditionellen Sinn des Wortes als sein Meisterwerk konzipiert: „Ce tableau, qui a sans doute été pensé par Vermeer comme son chef-d’œuvre, au sens ancien du terme“. Es sei keine Allegorie der Geschichte, sondern über die Art des Malens und Zeigens, ein Sinnbild der Malerei und gleichsam das Kondensat der Kunst des Delfter Malers. Das als kunsttheoretisches Bekenntnis verstandene Bild Vermeers setzt Blanc dann zu Atelierbildern und theoretischen Überlegungen der Zeit in Beziehung, um für seine historische Einordnung Vermeers den Boden zu bereiten.

Es folgt eine knapp gehaltene Darstellung der Biografie, deren erster Abschnitt (31–37) die Jahre von Vermeers Geburt bis zum vermutlichen Beginn seiner Lehrzeit in den Blick nimmt. Seine Herkunft und die Geschichte seiner Familie werden dabei knapper geschildert, als dies mit Blick auf die zahlreich überlieferten Quellen und Urkunden möglich gewesen wäre. Auch hier bezeugt sich wieder, dass Blancs Interesse vor allem auf die Bilder gerichtet ist, für deren Analyse die im Folgenden in den Blick genommenen Jahre der zwischen 1647 und 1653 angenommenen Ausbildung weit relevanter sind (38–41). Ob Vermeer in Delft oder in Utrecht gelernt hat, bei Michiel Sweerts, bei Gerard ter Borch oder gar in Antwerpen, ist quellenmäßig nicht verbürgt. Jan Blanc diskutiert die diversen Vorschläge, die er durch ikonografisch zum Œuvre Vermeers passende Abbildungen von Werken der genannten Maler begleitet. Zum Schluss bringt Blanc den Amsterdamer Maler Jacob van Loo, mit dessen Werken Vermeer fraglos vertraut war, in die Diskussion ein. Der folgende Abschnitt des Bu-

¹ Jan Blanc, *Introduction à la haute école de l’art de peinture: Samuel van Hoogstraten*, Genf, 2006; Ders., *Peindre et penser la peinture au XVIIe siècle: La théorie de l’art de Samuel van Hoogstraten*, Bern 2008.

ches (49–53) ist dem sozialen Umfeld des ‚frisch konvertierten Katholiken‘ Vermeer gewidmet und dem in den Jahren nach der Hochzeit mit Catharina Bolnes zwischen 1653 und 1657 vollzogenen gesellschaftlichen Aufstieg. Der letzte biografische Abschnitt der Einleitung nimmt die Jahre des Erfolges in den Blick (54–56) und referiert die Fragen, denen das Buch gewidmet ist (56).

Blanc enthält sich jeden Versuchs der chronologischen Ordnung der nicht sicher datierten Werke. Allein die datierten Arbeiten werden als solche vorgestellt, wobei er – unausgesprochen – auch die Diskussion von Zuschreibungsfragen ablehnt. Das ist zum Beispiel mit Blick auf die im Sommer 2014 bei Christie’s versteigerte *Praxedis* bedauerlich, die Blanc mit großer Selbstverständlichkeit als Werk Vermeers vorstellt. Das zentrale Argument für diese Zuschreibung bleibt ungenannt, nämlich dass bei Ausführung dieses Bildes das exakt gleiche Bleiweiß Verwendung fand wie bei Vermeers *Diana* im Mauritshuis. Doch selbst wenn tatsächlich diese Farbe aus der gleichen Charge stammen und das *Praxedis*-Bild in den Niederlanden entstanden ist, bleiben Zweifel angebracht, die es auszuräumen gilt, ehe ein so fragwürdiges Gemälde für eine ikonografische Diskussion in Anschlag gebracht wird. Das gilt auch für die von Blanc weniger ausführlich gewürdigte Virginalspielerin in privatem Besitz (160f.), deren fragwürdige Eigenhändigkeit durch die bemerkenswerte Qualität der Abbildungen des Buches augenfällig wird. Doch Fragen von Eigenhändigkeit und Datierung liegen ausdrücklich außerhalb des Fragehorizontes dieser Monografie, die das Ziel verfolgt, Vermeer in den Kontext von Kunst und Kunsttheorie seiner Zeit zu situieren.

Vor allem die Kunsttheorie nimmt dabei einen bedeutenden Platz ein. Blanc will ausdrücklich keine neue Vermeer-Biografie vorlegen, sondern im Kielwasser von Roland Barthes’ *Michelet* (1954) durch die genaue Analyse seiner Werke jenes aus Obsessionen zusammengesetzte Netzwerk rekonstruieren, das „réseau organisé d’obsessions“, das auch das *Ceuvre* Vermeers umgibt (57). Um Vermeers andauerndem Ruhm auf die Spur zu kommen, ohne der durch Geburt und Tod in einen Erzählrahmen gezwängten Biografie zu folgen, gliedert Blanc sein Buch in drei Abschnitte, deren erster – *amoris causa* – der Handfertigkeit gewidmet ist (60–171).

Ausgangspunkt für die Überlegungen zum Gemachtsein der Bilder Vermeers ist das Sehen, von dem aus Jan Blanc schnell zu der von Philip Steadman vertretenen These kommt, dass Jan Vermeer sich einer *camera obscura* bedient habe. Tatsächlich erinnert Vermeers spezifische Maltechnik, die Konturen der Gegenstände in einzelne Farbtupfen aufzulösen, an den von der *camera obscura* vermittelten Seheindruck, der auch wegen der damals verwendeten Linsen dadurch geprägt war, dass sich belichtete Partien außerhalb des Brennpunktes in Lichtperlen aufzulösen scheinen. Doch für die These, dass Vermeer eine *camera obscura* besaß, oder gar in seinem Haus ein begehrtes Exemplar installiert war, findet sich in dem ansonsten über alle Maßen detaillierten Nachlassinventar kein Beleg. Zudem gipfelte der von einem Vertreter dieser These unternommene Versuch, die Kompositionen der Gemälde Vermeers gleichsam als lebende Bilder nachzustellen und fotografisch zu fixieren, in dem Eingeständnis, dass Vermeer wohl irgendetwas anders gemacht haben müsse, um die Raumsituation

herzustellen.² Was er tatsächlich machte, ist an jenen dreizehn Gemälden deutlich ablesbar, in denen der Fluchtpunkt der perspektivischen Konstruktion in Gestalt eines Nadelloches noch heute sichtbar ist.³ Jan Blanc referiert Stedamns These von Vermeers Gebrauch der *camera obscura*, in der er einen greifbaren Beleg für das Gemachtsein von Vermeers Bildern sieht. Blanc geht aber auch der durch die artifizielle Kompositionen der Gemälde nahegelegten Vermutung nach, dass Vermeer seine Bildbühnen in dreidimensionalen Modellen vorbereitete, dass er nicht nur „Ingenieur und Bühnenbildner“, sondern auch „Heimwerker und Geometer“ war (98–102).

Überzeugend erweist Blanc die Perspektive als von Vermeer bewusst eingesetztes Medium der Blicklenkung. Denn erst durch ihren Platz im imaginären Bildraum werden bestimmte Bildgegenstände in ihrer Funktion als Bedeutungsträger sinnvoll, so beispielsweise das Seestück auf dem Amsterdamer *Liebesbrief*, dem Blanc ein Seestück Willem van de Veldes aus London als realen Referenzpunkt gegenüberstellt (110f.). Nicht immer sind diese Gegenüberstellungen so schlagend, wenn beispielsweise einem Gemälde Vermeers, auf dem eine Wandkarte gezeigt ist, eine völlig andere Karte gegenübergestellt wird (190) oder dem als Bild im Bild gezeigten Gemälde mit der Darstellung der *Caritas Romana* als wenig überzeugender Vergleich ein Gemälde von Matthias Meyervogel in Budapest (321). Tatsächlich griff Vermeer auf eine bereits mehrfach publizierte Darstellung der Legende von Cimon und Pero zurück, die in der Nachfolge Dirck van Baburens entstand und vielleicht dem Genter Maler Jan Janssens zuzuschreiben ist.⁴

Auch an anderer Stelle erweist sich der Autor als erstaunlich uninformiert, wenn beispielsweise das Wappen auf der Fensterscheibe des Braunschweiger Vermeers und des thematisch gleichen Bildes in Berlin als Emblem der Temperantia gedeutet wird (229). Das Wappen im Fenster ist schon vor Längerem als das Allianzwappen von Jannetje Jacobsdr Vogel und Moses Jansz van Nederveen identifiziert worden, die seit 1589 verheiratet waren und am Oude Delft lebten.⁵ Die weibliche Figur ist eine Wappenhalterin, die, hinter dem Wappenschild stehend, diesen an schmückenden Bändern festhält. Derartige Schildhalterinnen waren als dekorativer Schmuck von Wappendarstellungen in Vermeers Zeit beliebt und weit verbreitet.⁶

An verschiedenen Stellen zeigt sich Jan Blanc nicht mit dem aktuellen Forschungsstand vertraut. Besonders augenfällig ist das fast vollständige Fehlen deutsch-

2 Philip Steadman, *Vermeer's camera. Uncovering the truth behind the masterpieces*, Oxford und New York 2001; Christoph Wagner, „Jan Vermeers ‚einzigster Fehler‘? Zum Verhältnis von Bild und Optik in der Allegorie des Glaubens“, in: *Sprachen der Kunst. Festschrift für Klaus Gühlein zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Lorenz Dittmann, Christoph Wagner und Dethard von Winterfeld, Worms 2007, S. 77–88.

3 Mariët Westermann, *Johannes Vermeer (1632–1675)*, Zwolle 2004, S. 14.

4 Gregor J. M. Weber, „Caritas Romana. Ein neu entdecktes Bild im Bild von Johannes Vermeer“, in: *Weltkunst* 70 (2000), S. 225–228; Irene Netta, *Vermeer van Delft*, München 2001, S. 13; Nils Büttner, *Vermeer*, München 2010, S. 82, mit Abbildung.

5 Franciscus Bertholdus Maria und Cornelis Johannes Nederveen, *De genealogieën van Nederveen*, Lunteren 2006, S. 11f., 53 und 55.

6 Gregor J. M. Weber, „Vermeer's use of the picture-within-a-picture: a new approach“, in: *Vermeer studies*, hrsg. von Ivan Gaskell, New Haven 1998, S. 294–307, S. 303f.

sprachiger Forschungsbeiträge etwa von Thierry Greub oder Gregor J. M. Weber, von dem auch die englischsprachigen Beiträge im Literaturverzeichnis fehlen.⁷ Gerade Webers Überlegungen zum Licht in Vermeers Malerei hätten Blancs Argumentation unterstützen können, dessen Betrachtung von Vermeers Maltechnik verblüffend knapp ausfällt (128–130).⁸ Die bei genauer Betrachtung seiner malerischen Praxis sichtbaren Eigenheiten liegen allerdings jenseits des Fragehorizonts von Jan Blanc, dem es vor allem um die Einordnung Vermeers in die Kunst seiner Zeit geht. Dabei nutzt Blanc manche der angeführten Vergleiche auch dazu, die Sonderstellung Vermeers zu illustrieren, so wenn er beispielsweise eine Straßenszene von Vermeers Delfter Zeitgenossen Jacob Vrel dessen *Kleiner Straße* im Rijksmuseum gegenüberstellt (268f.).

Die sich auch in der Kontextualisierung seines Œuvres erweisende Einzigartigkeit Vermeers erweist sich immer wieder auch im zweiten großen Abschnitt von Blancs Buch, in dem unter der Überschrift *lucris causa* die Kunst des Kunstverkaufs und der Kunstmarkt in den Blick genommen werden. Blanc zeigt dabei, dass Vermeer nicht etwa für den zu seiner Zeit blühenden freien Kunstmarkt arbeitete, sondern für einen kleinen Kreis von Kunden und Auftraggebern, für die er seine gleichermaßen sinnlichen und anspielungsreichen Bilder schuf.

Im dritten und letzten Abschnitt seiner Untersuchung widmet Blanc sich der Genese von Vermeers Ruhm. Auch in dieses Kapitel sind, wie in den vorigen Abschnitten, genaue Betrachtungen und close readings der Gemälde in allgemeinere Überlegungen eingebettet. Diese Überlegungen werden durch eine abschließende Darstellung der Wiederentdeckung Vermeers abgerundet, die von Thoré-Bürger über Proust und Han van Meegeren bis zur Rezeption in Kunst und Kultur der Gegenwart reicht.

An den Schluss gesetzt sind eine Chronologie, die von der Geburt Vermeers bis ins Jahr 2004 reicht (355–359) und das Inventar seines Nachlasses, das entsprechend der originären räumlichen Gliederung des Hauses den Besitz verzeichnet (361–365). Hier sind den genannten Gegenständen Details aus den Gemälden Vermeers zugeordnet, die den aufgezählten Dingen mehr oder weniger präzise entsprechen.

Es folgen Anmerkungen (386–373) und ein knappes Literaturverzeichnis (374–375); ein ausführlicher Index und ein Verzeichnis der im Text erwähnten Werke Vermeers (382) runden das Buch ab.

Jan Blanc führt seine Leser auf seinem ganz eigenen Weg an die Werke Vermeers heran, die er gleichermaßen als einzigartig würdigt und doch als typische Her-

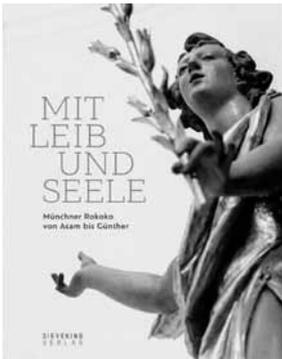
7 Thierry Greub, *Jan Vermeer van Delft: Junge Dame mit Perlenhalsband*, Berlin 2003; Ders., *Vermeer oder die Inszenierung der Imagination*, Petersberg 2004; Gregor J. M. Weber, „A question of framing: On Vermeer's ‚Woman in blue reading a letter‘“, in: *The Rijksmuseum bulletin* 60 (2012), S. 20–27; Ders., „Vermeer and Van Meegeren“, The Hague, Dresden and Edinburgh; Rotterdam, in: *Burlington Magazine* 152 (2010), S. 697–699; Ders., *Johannes Vermeer: Woman in blue reading a letter*, Rijksmuseum, Amsterdam 2013; Tabea Schindler, *Arachnes Kunst: Textilhandwerk, Textilien und die Inszenierung des Alltags in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Emsdetten 2014.

8 Gregor J. M. Weber, „Die Empirie des Lichts: Anmerkungen zur Lichtbehandlung bei Johannes Vermeer“, in: *Kritische Berichte* 30 (2002), S. 38–57.

vorbringungen der niederländischen Kunst- und Kulturgeschichte in den Kontext ihrer Zeit stellt. Das Buch ist lesbar und bietet, bei aller Kritik im Detail, eine Fülle an Anregungen. Nicht zuletzt ist das der reichen Bebilderung und der hochwertigen Druckqualität zu danken, die diesen so üppigen und schönen Band zu einer Bereicherung für jede Bibliothek machen.

NILS BÜTTNER

Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart



Roger Diederer und Christoph Kürzeder (Hrsg.); Mit Leib und Seele. Münchner Rokoko von Asam bis Günther; München: Sieveking Verlag 2014; 416 S., 286 farb. Abb.; ISBN 978-3-944874-15-9; € 49,90

Der reich bebilderte Katalog *Mit Leib und Seele* erschien begleitend zur gleichnamigen Ausstellung in der Münchner Hypo-Kunsthalle und bietet zehn Beiträge aufgeteilt in sechs Themenblöcke, die jeweils durch die entsprechenden Abbildungsseiten getrennt werden. Durch die den Artikeln zugeordneten Tafelteile ergibt sich weniger ein Nachschlagewerk als eine sich teleologisch aufbauende Auseinandersetzung mit den verschiedenen Aspekten der Rokokokunstproduktion. Zudem unterbrechen zahlreiche Fotografien der Exponate – teils separiert oder als Detailaufnahme, teils im Kontext ihres sakralen Aufstellungsortes – sowie sieben farbig abgesetzte Doppelseiten mit Kurzbeschreibungen zu Leitmotiven (*Gesamtkunstwerk, Rocaille, Spiel und Heiterkeit, Emotion und Sinnlichkeit*) und gattungs- wie materialspezifischen Ausprägungen des Rokoko (*Oberfläche und Fassung, Porzellan, Verismus*) die Text-Bild-Abfolge und geben dem/der LeserIn bereits vor der Lektüre der Essays eine Grundlage für die Auseinandersetzung mit der Epoche.

Die Ausführungen eröffnet Peter Volks Beitrag über *München als Zentrum der Skulptur im 18. Jahrhundert*, der sogleich den Fokus auf die dominierenden Künstlerpersönlichkeiten Egid Quirin Asam, Johann Baptist Straub und Ignaz Günther lenkt, die auch das Bild der Ausstellung bestimmen. Ihre Vorbilder sind noch im Barock zu suchen: Bernini und van Clève als Meister der ausdrucksstarken skulpturalen Figurenkompositionen. Zudem hatte der Spanische Erbfolgekrieg dazu geführt, dass der Kurfürst im Exil von der französischen Mode derart beeindruckt war, dass er Künstler wie Joseph Effner zur Weiterbildung nach Paris schickte. Der Autor bindet eine Definition des Epochenbegriffs – ausgehend von der französischen ‚rocaille‘ – in seine Ausführungen mit ein und zeigt zwei verschiedene Ausrichtungen der Bauvorhaben auf: Lässt sich in einem Fall eine Dominanz der Ausstattung gegenüber der Architektur erkennen, legen andere Konzepte Wert auf eine Belebung der Architektur mittels Ausstattung. Im Allgemeinen lässt sich eine