

Reinhard Liess

Jan Vermeer van Delft

Pieter Bruegel d. Ä.

Rogier van der Weyden

Drei Studien zur niederländischen Kunst



Abb. 1: Jan Vermeer van Delft, *Bei der Kupplerin*. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen. Gemäldegalerie Alte Meister

Reinhard Liess

Jan Vermeer van Delft
Pieter Bruegel d. Ä.
Rogier van der Weyden

Drei Studien zur
niederländischen Kunst

V&R unipress

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar

1. Aufl. 2004
© 2004 Göttingen, V&R unipress GmbH

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany

ISBN 3-89971-149-1

Inhalt

VORWORT	9
»BEI DER KUPPLERIN«, JAN VERMEERS GEMÄLDE IN DRESDEN EINE BILDANALYSE MIT EINBLICKEN INS GESAMTWERK DES MALERS	
Vorbemerkungen	13
Ikonographie	16
Frühwerk	17
Maße. Format. Bild	19
Komposition. Geometrie. Perspektive	22
Zitronengelb. »Ontbijtjes«	24
Stilleben	25
Das Liebespaar	31
Ironie. Entmythologisierung. Aufklärung	35
Der Kavalier. Einflüsse Rembrandts	44
Die Kupplerin	48
Sittlichkeit. Stil	49
Kolorit. Symbol. Dämon	51
Skeptische Nachbemerkungen	57
Bibliographische Hinweise	58
PIETER BRUEGEL D. Ä. UND DER SOGENANNT »MEISTER DER KLEINEN LANDSCHAFTEN« EINE REVISION	
ROGIER VAN DER WEYDENS SELBSTBILDNIS AUF DER TRAJAN-HERKINBALD-TAPISserie IN BERN. DIE ROGIER-CAMPIN-PROBLEMATIK	93
Anstöße	93
Rogiers Selbstbildnis auf den Brüsseler Gerechtigkeitsbildern	95
»Quasi cuncta circumspectat«	101
Urbild und Abbild. Original und Kopie	103
Der Tapisserieentwurf. Rogiers Autorität	106
Ein Vorbild bei Jan van Eyck	109
Charakter und Ausdruck des Selbstbildnisses	111
Rogiers Selbstbildnis, eine künstlerische Konfession	112

Rogier van der Weyden, der »Meister von Flémalle«.....	119
Der Dramatiker Rogier.....	120
Die Dichte der Figuration. Die Synchronie der Erzählung	122
Einzelne Architekturen und Figuren	125
Rogiers Ausdruckskunst. Physiognomien. Gebärden	126
Rogiers Pretiosenmalerei	130
Blumen und Landschaft	133
Ein anderes Gerechtigkeitsbild. »Die Rache der Tomyris«	136
Fazit. Robert Campin-Dämmerung	138
Widersprüche	138
Nachklänge bei Albrecht Dürer und Peter Paul Rubens	148
FOTONACHWEIS	156

Weiß ich's, was Rufus mag so viel Gelehrten schreiben?
Dies weiß ich, daß sie ihm die Antwort schuldig bleiben.

G. E. Lessing

Vorwort

Die in diesem Band versammelten drei Aufsätze behandeln Hauptstücke der flämischen und holländischen Malerei und Zeichnung des 15., 16. und 17. Jahrhunderts. Jede Abhandlung ist in sich abgeschlossen, aber der Leser wird unschwer bemerken, daß ihnen eines gemeinsam ist: Die Intensität der auf das Künstlerindividuum und sein Werk konzentrierten, kunstspezifischen Beobachtungsarbeit.

Am Anfang steht ein Aufsatz über das signierte und 1656 datierte Gemälde Jan Vermeer van Delfts mit dem aus neuerer Zeit stammenden Titel *Bei der Kupplerin*. Er resümiert und erweitert die Ergebnisse eines Vermeer-Seminars, das ich in den letzten Semestern meiner Lehrtätigkeit an der Osnabrücker Universität abgehalten habe. Die beiden folgenden Aufsätze über Pieter Bruegel d. Ä. und Rogier van der Weyden schließen an von mir bereits publizierte Forschungsergebnisse an.

Für die Analyse des Dresdner Vermeer wurde die Form eines Essays gewählt, das heißt auf den sonst üblichen Anmerkungsapparat verzichtet. Es tritt in den Hintergrund, was in den anderen beiden Aufsätzen ihrem Gegenstand und ihrer kunstgeschichtlichen Problematik gemäß kräftiger angeleuchtet werden und schließlich ausbrechen mußte, nämlich der in der Domäne der gegenwärtigen Forschung verborgene und zurückgehaltene »polemos« wissenschaftlicher Kontroversen. Gleichwohl findet auch im Aufsatz über das Dresdner Vermeergemälde eine Auseinandersetzung mit Thesen der aktuellen Forschung statt, zu deren Autoren und Titeln bibliographische Hinweise den Zugang ermöglichen. Die Werkanalyse möchte den in Form und Geist in sich abgeschlossenen »Kosmos« des Gemäldes vor Augen stellen, zugleich aber mit den an ihm gewonnenen Einsichten auch andere Hauptwerke des Malers, darunter die berühmte *Schilderkunst* in Wien oder die *Allegorie des Glaubens* in New York, erhellen und so einem neuen Verständnis des malerischen Gesamtwerks Vermeers dienen.

Der Dresdner Galerie und der Leiterin ihrer Restaurierungswerkstatt, Frau Marlies Giebe, sei dafür gedankt, daß sie mir Einblicke in den derzeit laufenden Restaurierungsprozeß des Gemäldes gestatteten. Nach der Reinigung der Maloberfläche ist wieder die originale Farbigkeit zu bewundern. Darauf durfte die hier vorgetragene koloristische Würdigung des Gemäldes bereits Bezug nehmen, ohne daß damit der vom Museum geplanten Publizierung der gemäldetechnischen Untersuchungen, Befunde und Maßnahmen vorgegriffen wurde. Meine letzte Besichtigung der Leinwand fand allerdings noch vor dem Auftrag des neuen Firnis statt.

Bei Bruegel steht das graphische Werk im Mittelpunkt, im besonderen der Komplex der *Kleinen Dorf- und Stadtansichten*. Die schönsten und qualitativvollsten Zeichnungen derselben habe ich vor etwa fünfundzwanzig Jahren Pieter Bruegel zugeschrieben. Seitdem verfolgte ich die weiterführende Forschung nur noch »von außen«. Die Zuschreibung an Bruegel stieß im »collegium bruegelianum« auf keine Zustimmung. Ungeachtet aller für Bruegel sprechenden Indizien sollte ein anonymer »Meister der Kleinen Landschaften« der Urheber bleiben. Die Frage der Autorschaft wurde in mehreren Ausstellungen und Veröffentlichungen zwar immer wieder rezi-

tiert, aber im herkömmlichen Sinne beantwortet bzw. offengelassen. Wegen dieser Trägheit der Fachkritik entschloß ich mich zu einem erneuten Eingriff in die Diskussion. Dazu ermunterten mich zwei Funde – zum einen die Übereinstimmung des figürlichen Sujets auf einer der *Kleinen Stadtansichten* mit einer Szene auf Bruegels *Kornernte* in New York, zum anderen das Auftauchen einer bis dahin unbekannten Vorzeichnung für eine der Radierungen in der ersten Serie der von Hieronymus Cock herausgegebenen *Kleinen Dorfansichten*. Die Art und Weise des Verdrängens und Totschweigens, mit der die ›scientific community‹ mit abweichenden Auffassungen und einschlägigen Gegenargumenten verfuhr und immer noch verfährt, war der Grund dafür, daß ich meiner Revision des Falls den Charakter einer ›Streitschrift‹ gegeben habe.

Es traf sich zunächst gut, daß mich die am Institut für Kunstgeschichte der RWTH Aachen ansässige Redaktion der »Zeitschrift für Kunstgeschichte« von sich aus zu einem Beitrag eingeladen und nach persönlicher Rücksprache die Wahl des Bruegelthemas freudig begrüßt hatte, und dies in Kenntnis meiner abweichenden Auffassungen. Doch als sie das Manuskript gelesen hatte, schien es ihr auf einmal »ratsam«, es nicht zu veröffentlichen. Es wurde Anstoß genommen an der »zu eng geschriebenen Kritik« an prominenten Bruegelforschern und einer »Verve«, die sich »leicht auch gegen den Autor selbst« wende, woraus ich schloß, daß Kollegenschutz gegenüber der Schnür- und Zwingkraft sachlicher Argumentationen einmal wieder Vorrang habe, und eine mit Schwung und Begeisterung geschriebene Abhandlung im Gedörr der fachüblichen Unsprache deplaciert sei. Vermutlich deshalb zog man es wohl auch vor, sich auf der Seite der Mehrheitsmeinung ›in Sicherheit zu bringen‹. Sicherheit würde dann allerdings woanders als auf dem Boden wissenschaftlicher Fakten und Erkenntnis zu suchen sein, da dem Autor mit der Zurückweisung seines Beitrags zugleich bekundet wurde: »Grundsätzlich überzeugt Ihre Argumentation zur Künstlerpersönlichkeit« – die Nennung ihres Namens (Bruegel) wurde vorsichtshalber vermieden – »so wie der Fund der Zeichnung an sich schon ein wirklich nennenswertes Ereignis ist.« Diese Form der Anerkennung gehört freilich eher ins Reich der Satire (Juvenal, Sat. I, 30).

Die Erwähnung des keineswegs ungewöhnlichen Vorgangs mag ungewöhnlich erscheinen. Ich entschloß mich dazu nach einigem Zögern, zum einen, wie angedeutet, zur rein spielerischen Erheiterung des Lesers, gewiß, zum anderen aber auch im Ernst, um andere, vor allem jüngere Fachkollegen dazu zu ermutigen, in Streitfragen der Wissenschaft fest in ihren Überzeugungen zu bleiben, sofern sie begründet sind. Es mag veraltet anmuten, ist aber wahr: Wissenschaft hat etwas mit Charakter zu tun. Sie ist eine Konfession, die in entscheidenden Augenblicken ihre Bewährungsproben stellt. Und gut Ding will Weile haben. Bis zur Reife und Anerkennung wesentlicher oder gar grundstürzender Erkenntnisse mögen leicht eine oder mehrere Forschergenerationen und ihre Leitfiguren dahingegangen sein. Von dieser Seite aus betrachtet, wird Wissenschaftlern die Tugend lebenslanger Geduld und Kraft des Verzichts abverlangt – unbekannt jenen, die um ihrer Knechtskarriere willen bis ins hohe Alter die wendigsten Sprünge und gefälligsten Pirouetten ausführen, um die Produkte der Aktualität mit als erste zu packen oder rechtzeitig vor ihrem Verfallsdatum wieder abzustoßen. Von dieser anderen Seite aus betrachtet, muß sich die Tugend langfristiger Beharrlichkeit und Geduld vor der ihr selbst drohenden Gefahr der Insistenz und Erstarrung hüten und mit einer neuen, ihr scheinbar widerspre-

chenden Tugend wappnen, der ständigen Bereitschaft zu ebenso streitbarer wie selbstkritischer Diskussion und Kontroverse. Auf diese Weise wird die Schlagkraft der eigenen Argumentation permanent harten Prüfungen ausgesetzt. Gut Ding will Weile haben, auch um sich darin zu korrigieren und fortzuentwickeln und nicht auf der Stelle zu verkümmern.

Erfahrungsgemäß ist der Vorwurf mangelnder Gelassenheit und unangebrachten Polemiserens schnell zur Hand, ohne daß die eigentlichen und tieferen Beweggründe der Polemik beachtet würden. Gelassenheit gegenüber Fehl- und Vorurteilen kann durchaus von Übel sein, und die Wahrheit ist, wenn sie durchs Dunkel ans Licht dringt, per se polemisch. Je stärker einer seine Erkenntnisse nicht nur durch fremde, sondern auch seine eigenen Skrupel und Irrtümer hindurchgekämpft hat, um so unbiegsamer und geschärfter wird er sie auch vortragen. Begriffliche Präzision und Schärfe der Formulierung gelten immer noch als eine Tugend der Wissenschaftssprache, und in ihrer strikten Ausrichtung auf die den sachlichen Recherchen und Befunden entspringende Wahrheit liegt die moralische Rechtfertigung auch ihrer Polemik.

Es macht einen wesentlichen Unterschied aus, ob einer aus dem objektiven Grunde der Sache und aus Wahrheitsliebe oder ›in eigener Sache‹ zum Nutzen seiner persönlichen Karriere polemisiert. Richard Wagners viel geschmähte Erklärung dessen, was »deutsch« sei – »nämlich die Sache, die man treibt, um ihrer selbst und der Freude an ihr willen treiben« – ist ja so antiquiert nicht, wenn man sie einmal aus der spezifisch deutschen Reflexion löst und verallgemeinernd auf die wissenschaftliche, hier kunstgeschichtliche Ebene projiziert. Die kunstgeschichtliche Wissenschaft als Geisteswissenschaft kann ja in ihren primären Antrieben und Aufgabenstellungen entgegen allen gegenteiligen Behauptungen keinen höheren Zweck und Nutzen haben als den, der sich in der im weitesten und gründlichsten, auch historischen Sinne verstandenen Kunsterkenntnis manifestiert. Und zur Freude an solcher Erkenntnis gehört gegebenenfalls auch ihre Polemik.

Eine sach- und wahrheitsdienliche Streitbarkeit hat also durchaus ihre Berechtigung, ja Notwendigkeit. Sie ist ein veritables Lebenselixier der Wissenschaft. Sie kann und muß der Ignorierung von Einsichten, die als zutreffend, richtig und wahr zu erweisen oder erwiesen sind, entgegenwirken. Die Produktivkraft des wissenschaftlichen Streits wird heutzutage unterschätzt. Die Einkrümmung der Wahrheit in die an Mehrheitsmeinungen ausgerichtete ›scientific correctness‹ ist zur Routine geworden. Manche Kunsthistoriker tun überhaupt nichts anderes mehr. Der ›neueste Stand der Forschung‹ behauptet sich per Deklaration und fordert dienlichste Anpassung. Wie es dem Begriff ›Stand‹ per definitionem zukommt, kann er fest, unbeweglich und dauerhaft sein. Hypothesen werden durch die ständige Repetition zur Gewohnheit und schließlich zu unumstößlichen ›Fakten‹.

Ein Beispiel für die sich historischer Meßbarkeit allmählich entziehende Dauer eines ›neuesten Forschungsstandes‹ stellt der Fall Rogier van der Weydens, Robert Campins und des sogenannten »Meisters von Flémalle« vor Augen. Er währt nun schon ein ganzes Jahrhundert, und ganze Forschergenerationen wurden auf ihn verpflichtet. Nicht daß in kurzen Fristen nicht immer wieder Neuigkeiten zur Frage der Verteilung einzelner Gemälde des »flémallischen« Werkkomplexes auf Rogier, Campin oder neu erdachte anonyme Nebenmeister vorgetragen worden wären. Der ›fluxus‹ der unaufhörlich wechselnden Zuschreibungen hängt aber von einer einzi-

gen Prämisse ab, dem angeblich unumstößlichen Glaubenssatz, dem zufolge der »Meister von Flémalle« mit Rogiers Lehrer Robert Campin identifiziert und dieser mit den Hauptstücken jenes Œuvres ausgestattet werden müsse, das von älteren, sektiererischen Forschern, den sogenannten »Unitariern« oder »Fusionisten«, nur irrtümlich zum Frühwerk Rogier van der Weydens gerechnet worden sei.

In meinem Buch »Zum Logos der Kunst Rogier van der Weydens« (2000) habe ich die Problematik dieser Prämisse darzustellen versucht. Die neuerlich aktualisierte Zuschreibung sogar des Hauptwerks Rogiers, der *Kreuzabnahme* im Museo del Prado, an Robert Campin, war Anlaß genug, auf die jüngere Literatur einzugehen, die in meiner Abhandlung nicht mehr berücksichtigt werden konnte. Im Mittelpunkt der hier vorgelegten Untersuchung steht nun die *Trajan-Herkinbald-Tapisserie* im Historischen Museum Bern, an der die Hinfälligkeit der Campin-These meines Erachtens schlagend aufgewiesen werden kann. Die daraus zu ziehenden Folgerungen ergeben ein neues, umfassenderes Bild des großen spätgotischen Meisters Rogier und seiner bis zu Albrecht Dürer reichenden Bedeutung in der transalpinen Malerei des 15. Jahrhunderts.

Der Abschnitt »Widersprüche«, der an meine Beweisführungen und Argumentationen zugunsten der Identität des »Meisters von Flémalle« mit Rogier van der Weyden anschließt, trägt teilweise wieder Züge einer Streitschrift – »um der Freude an der Sache willen«. Diese Sache offenbart sich in Fakten, deren bloße Nennung einige der »Campinisten« vielleicht schon als Affront empfinden werden. Aber die kunstgeschichtliche Zunft möge zum Trost einmal über sich hinausschauen und sich ihrerseits fragen, wie viele Künstler durch wie viele Behauptungen der kunstgeschichtlichen Forschung posthum beleidigt worden sein mögen.

Reinhard Liess

»Bei der Kupplerin«. Jan Vermeers Gemälde in Dresden Eine Bildanalyse mit Einblicken ins Gesamtwerk des Malers

Vorbemerkungen

Der in der gegenwärtigen kunstgeschichtlichen Literatur zu beobachtende Trend zu generalisierenden Fragestellungen bringt eine Vernachlässigung der individuellen Kunstschöpfungen mit sich, die oft nur noch als nachgezogene Beispiele oder Dokumentationen übergreifender historischer Entwicklungen unter ikonographischen, kulturellen, sozialen und im günstigsten Fall spezifisch künstlerischen Bedingungen Beachtung finden. Das Kunstwerk spielt dann eine dienende Rolle zur Illustration allgemeiner Probleme, die von Kunsthistorikern aufgeworfen oder überhaupt erfunden wurden. Kunsthistorische Arbeiten, die ihre gegenständlich oder theoretisch weiter ausgreifenden Ambitionen von der gründlich eindringenden Analyse eines einzelnen Werks abstrahieren, werden immer seltener angetroffen.

Hingegen sieht sich der Besucher der Gemäldegalerie eines Museums mit originalen Werken konfrontiert, die sich ihm in je eigener Weise offenbaren wollen und von ihm eine ihrer besonderen Gestalt angemessene, individuelle Zuwendung verlangen. Die in der musealen Nachbarschaft eines Gemäldes gehängten Werke anderer Sujets und anderer Meister drohen die Aufmerksamkeit momentan von ihm abzulenken. Sie sind sozusagen Konkurrenten aus einer anderen Welt, die der Betrachter außer acht lassen muß, um sich auf das Bild seiner Wahl oder seines spontan ausgelösten Interesses konzentrieren zu können. Dieses Bild spricht dann allein aus und für sich selbst. Kraft der Unmittelbarkeit und Eindringlichkeit seiner eigenen Aussage verdrängt es zunächst einmal auch alle mitgeführten Kenntnisse kunsthistorischer Zusammenhänge, Probleme oder auch Vorurteile, die sich einem unbefangenen, das heißt objektiven Studium des Originals in den Weg legen. Gefesselt von der Wirk- und Offenbarungskraft des Gemäldes bleibt der Betrachter mit ihm allein, führt mit ihm ein einsames kontemplatives Zwiegespräch, in welchem Aufklärungen von ständig neu auftauchenden Rätseln und Geheimnissen begleitet werden. Mit der Präzision und Umsicht der Gemäldebefragung wächst ihre Komplexität, und immer klarer stellt sich das Kunstwerk als ein in sich vollendetes Ganzes dar, in dem alle Einzelheiten in Geist, Form und Maß proportioniert sind. Der Betrachter gelangt zu der Einsicht, daß kein Einzelaspekt isoliert und für sich behandelt werden kann, sondern immer an andere Aspekte gebunden bleibt und schließlich erst im gesamten Organismus des künstlerischen Entwurfs verständlich wird.

Zu einem solchen primären Akt der Konzentration der Augen- und Gedankenarbeit lädt auch der herrliche Dresdner Vermeer mit dem modernen Titel *Bei der Kupplerin* ein. Auch hier will in einem ersten Schritt auf das Original zugegangen werden, im Unterschied zur geläufigen Praxis, die von Lücken und Desideraten der bestehenden Forschung ausgeht und daher Gefahr läuft, für die der direkten Betrachtung des Kunstwerks entspringenden Inspirationen unempfänglich zu werden. Im

Lichte der am Original erarbeiteten Erkenntnisse tauchen sodann aber auch die von der kunsthistorischen Forschung zu Vermeer und seinem Werk aufgestellten Thesen wieder auf. Sie werden im Augenschein des Gemäldes diskutiert, kritisiert, sozusagen purifiziert oder auch ganz verworfen.

Je tiefer die Beobachtungen in das Gemälde eindringen, desto nachdrücklicher werden sie auch auf die Gesamtheit des Œuvres des Delfter Malers und seine künstlerische Entwicklung verwiesen. Durch Vergleiche mit Vergleichbarem und Unterscheidungen von Verschiedenem schärft sich der Blick für die Einheit und Identität sowohl des in sich mannigfaltig gegliederten Gesamtwerks Vermeers als auch des je besonderen Werks, das im Kosmos aller von diesem Maler geschaffenen Werke seinen unverwechselbaren Platz einnimmt. Jeder Gesamtbegriff »Vermeer« entspringt dem Studium der Mannigfaltigkeit der einzelnen Werke, um sich darin zu individualisieren, und jeder Begriff des einzelnen Werks bringt das Erfahrungsbild des Gesamtwerks zur Fülle.

Dieser Maxime widersprechen einerseits pauschalisierende, über die Einzelerschöpfungen hinwegleitende Überblicke über die Totalität des Maler-Œuvres, andererseits aber auch partielle Beschäftigungen nur mit einem seiner Bestandteile unter diesem oder jenem aparten Aspekt. Hier werden in einem reduktionistischen *Procedere* einzelne künstlerische Phänomene oder materielle Fakten isoliert und aufs Ganze sozusagen nur »hochgerechnet«, dort traditionelle Vorurteile gewisser Allgemeinbegriffe, die für das gesamte Schaffen eines Malers relevant anmuten, auf das einzelne Werk projiziert, ungeachtet seiner individuellen Eigenheit und der besonderen Aussagekraft seiner Details, deren Vernachlässigung es unmöglich macht, es in der Identität des gesamten Œuvres zu begreifen.

Ganzheitlichkeit ist eine ideale Forderung, die das Kunstwerk aus der Beschaffenheit seiner selbst auch an das kunsthistorische Urteil richtet. Ihr zu entsprechen, ist nicht einfach, da sich der Begriff des Ganzen mit dem Wachstum an Erfahrung und Einsicht wandelt, seine Dimensionen weitet und seine Proportionen ständig verändert und vermannigfaltigt. Es mag Beobachtungen geben, die schlagartig, mit einem einzigen Zug den das Kunstwerk verhüllenden Vorhang des Unverständs beiseiteschieben und wesentlichen Einblick in die Tiefe seiner künstlerischen Erfindung vermitteln. Andere wiederum werden das Ergebnis mühevoller Analysen sein und das Bild des Ganzen und seine geistigen Proportionen Stück für Stück begrifflich zusammenzusetzen und zu rekonstruieren suchen.

Eine erschöpfende und definitiv gültige Entschlüsselung hochrangiger Kunstwerke bleibt unerreichbar. Ein solches Ansinnen wäre illusionär und würde sowohl für die bildende Kunst als auch ihre Exegesen alle lebendige, immer zwischen Subjektivität und Objektivität ausgespannte Tätigkeit des Geistes negieren. Aber ein jeder auf gründliches Verstehen gerichtete kunsthistorische Erklärungsversuch muß sich doch der Wesenheit dieser in sich vollendeten, unteilbaren Werk Ganzheit bewußt bleiben und für Offenbarungen der ihr innewohnenden Wahrheiten empfangsbereit halten. Hierbei handelt es sich, streng genommen, um eine dem kunsthistorischen Forscher aus Respekt und Demut gegenüber der Kunstschöpfung auferlegte sittliche Verpflichtung, der sich allerdings zynische Relativisten und Positivisten gerne entziehen möchten.

In der Perspektive der Forschung ist das Kunstwerk Objekt. Es ist aber auch Subjekt, das sich ausspricht, Wahrheiten erhellt und den geistigen Prozeß des Schauens

und Erkennens leitet. In dieser Perspektive gerät der Betrachter, auch der wissenschaftliche, in die Rolle des Objekts.

Nicht wenige Kunsthistoriker verstehen sich als ›Interpreten‹ von Kunstwerken in dem Sinne, daß sie es einer möglichst Aufsehen erregenden, subjektiven Deutung unterziehen – durchaus vergleichbar den Interpreten musikalischer Werke, die ›Werktreue‹ als antiquierte Zumutung abtun. Auch auf dem Theater bevorzugt man das sogenannte ›Regietheater‹ und gesteht dem Regisseur bereitwillig zu, das Werk besser verstehen zu dürfen als sein Autor. Auf diese Weise soll mancher gegen das Original gerichtete Willkürakt legitimiert und honoriert werden. Absichtlich wird vom Text ›weggespielt‹. Vom Interpretieren eines Musikstücks, der eine Komposition durch sein Spiel überhaupt erst akustisch realisiert und erfahrbar macht, unterscheidet sich der Kunsthistoriker dadurch, daß er es mit gemalten, gezeichneten oder skulptierten Schöpfungen zu tun hat, die vor aller Augen definitiv vollendet und unveränderlich da sind und daher gar keiner Verwirklichung, keiner Interpretation bedürfen. ›Werktreue‹ ist hier kein Erfordernis der Realisierung, sondern eine Tugend des Verstehens dessen, was das Kunstwerk authentisch verkörpert und dem Betrachter, ohne auf dessen Mitwirkung angewiesen zu sein, aus sich heraus mitzuteilen vermag.

Die von der künstlerischen Erfindung erregte Erkenntnisarbeit besteht in Vernunftsakten des Sehens. Diese wiederum erreichen nur durch langjährige Übung und Erfahrung jenen Grad an Präzision und Subtilität, den ein mannigfaltig organisiertes Kunstwerk dem kunsthistorischen Urteil abverlangt. Die Verkümmern des kunstspezifisch arbeitenden Sehens kennzeichnet eine Krise des gegenwärtigen Kunstgeschichtsfachs, das seine wissenschaftlichen Ambitionen trüben oder gar blinden Auges zu dürrer Blüte bringt und sich nicht scheut, gerade den an Augenbeobachtungen reichen Studien den Vorwurf der ›Überinterpretation‹ zu machen. So läßt sich denn ›Kunst‹geschichte treiben, ohne daß wesentliche Phänomene dessen, was KUNST ist, überhaupt noch tangiert werden.

Diese Vorbemerkungen schienen notwendig zur Rechtfertigung einer Monographie, die hauptsächlich einem einzelnen Gemälde gewidmet ist und dabei auf den vorwillentlichen Aufdruck bestimmter aktueller Erwartungen des Fachs verzichtet, um sich einmal ganz der geistigen und sinnlichen Führung des Kunstwerks selbst anzuvertrauen. Somit soll das Gemälde Vermeers auch die Methode des kunsthistorischen Vorgehens bestimmen und dabei die Hoffnung nähren, daß keine neue Methodenlehre daraus erwachse. Mit solchen ist die Kunstgeschichte weidlich ausgestattet, so daß mit polemischem Unterton behauptet werden darf, das Fach sei reicher an Methoden oder methodischen Postulaten denn an substantiellen Erkenntnissen.

Die im Inhaltsverzeichnis bzw. der folgenden Textgliederung angezeigten Teilbereiche der Untersuchung werden nicht in jeweils abgeschlossener Form bearbeitet, sondern über die Kapitelzäsuren hinweg immer wieder neu aufgegriffen, damit im Kontinuum fortschreitender Einsichten allmählich ein Begriff des Gemäldes im ganzen herangebildet und dieser wiederum zu einem Begriff des Gesamtœuvres Vermeers weiterentwickelt werden kann.