

**Vermeer: Wertschätzung im Wandel**

*Originalveröffentlichung in: Bier, Rolf (Hrsg.): Der Vermeer-Sensor. Wertzuschreibung und Werterhaltung von Ding und Kunst in Zeiten der Überfülle, Berlin 2016, S. 153-165*  
*Online-Veröffentlichung auf ART-Dok (2021), DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00007591>*

Nils Büttner

Es gibt nur knapp drei Dutzend unbestritten eigenhändige Arbeiten des Delfter Malers Jan Vermeer.<sup>1</sup> Einige wenige gelten als verloren und sind nur urkundlich bezeugt. Historische Inventareinträge geben Aufschluss über die ursprünglichen Bildgegenstände/Bildinhalte. Zu diesen Bildern gehören beispielsweise ein religiöses Historienbild, das vermutlich die drei Frauen am leeren Grab Christi zeigte, ein musizierendes Paar, das Bild eines sich die Hände waschenden Mannes, eine Ansicht einiger Delfter Häuser und etliche Ausdrucksstudien in der Art des *Mädchens mit dem Perlenohrring*, die man seinerzeit als *Tronie* bezeichnete.<sup>2</sup>

Trotz der großen Verluste ist der erhaltene Bestand mehr als ein repräsentativer Querschnitt durch das Œuvre Vermeers. Er hat nämlich offensichtlich nicht sonderlich viel gemalt. Dabei war er zwar fraglos ein bedächtiger, aber durchaus kein langsamer Arbeiter. Seine Werke sind, anders als die seines Leidener Kollegen Gerrit Dou nicht in einer langsames Arbeiten fordernden Kleinteiligkeit ausgeführt. Wenn Vermeer wenig malte, war das nicht einem langwierigen Herstellungsprozess geschuldet.<sup>3</sup>

1 Zu Vermeers Werken vgl. Albert Blankert: *Vermeer of Delft*. Oxford: Phaidon 1978; Gilles Aillaud / Albert Blankert / John M. Montias: *Vermeer*. Genf: Weber 1987; Walter Liedtke: *Vermeer: The Complete Paintings*. [Antwerpen]: Ludion 2008. Es gibt zahlreiche Monographien, die Vermeers Leben und Werk gewidmet sind. Für einen Überblick der Literatur vgl. Nils Büttner: *Vermeer*. München: Beck 2010, S. 119–122.

2 Blankert: *Vermeer of Delft*, Nr. 32–38; Aillaud / Blankert / Montias: *Vermeer*, S. 203–210; John Michael Montias: *Vermeer en zijn milieu*. Baarn: de Prom 1993, S. 161, 304–305, Anm. 31; Büttner: *Vermeer*, S. 21, 23.

3 Aus der gewaltigen Menge an Literatur zu Vermeers Technik hier eine kleine Auswahl: Hermann Kühn: A Study of the Pigments and the Grounds Used by Jan Vermeer. In: *Studies in the History of Art* 2 (1968/69), S. 155–202; Arthur K. Wheelock: The Art Historian in the Laboratory. In: Roland Fleischer / Susan S. Munshower (Hrsg.): *The Age of Rembrandt*. Pennsylvania: Penn State UP 1988, S. 214–245; Jørgen Wadum: Contours of Vermeer. In: Ivan Gaskell / Michiel Jonker (Hrsg.): *Vermeer Studies*. New Haven: National Gallery of Art Washington / Yale UP 1998, S. 201–223; Nicolas

Costaras: A Study of the Materials and Techniques of Johannes Vermeer. In: ebd., S. 145–167; Gregor J. M. Weber: Die Empirie des Lichts: Anmerkungen zur Lichtbehandlung bei Johannes Vermeer. In: *Kritische Berichte* 30 (2002), S. 38–57, betont, Vermeers Maltechnik sei „der Malerei bestimmter Zeitgenossen formal und motivisch verwandt, auf der anderen Seite geht Vermeers Kunst schließlich so eigene Wege, dass es nicht möglich ist, von seinen Werken auf einen bestimmten Lehrer zu schließen“ (ebd., S. 43). Diese Beobachtung führte zu der völlig absurden Annahme, Vermeer sei Autodidakt gewesen. Vgl. Walther Liedtke: Vermeer Teaching Himself. In: Görel Cavalli-Björkman (Hrsg.): *Rembrandt och hans tid: människan i centrum; an utställning ingående i Nationalmuseums 200-årsjubileum*. Ausstellungskatalog. Stockholm: Nationalmuseum 1993, S. 89–105. Eine gute Einführung in die Problematik liefert ein Interview, das Jonathan Janson im Februar 2003 mit Jørgen Wadum geführt hat. [http://www.essentialvermeer.com/interviews\\_newsletter/wadum\\_interview.html#.U5xy1xBqORI](http://www.essentialvermeer.com/interviews_newsletter/wadum_interview.html#.U5xy1xBqORI) (Zugriff am 14.06.2014). Eine interessante Perspektive bietet Jonathan Janson: *How to Paint Your Own Vermeer: Recapturing Materials and Methods of a Seventeenth-Century Master*. Raleigh: Lulu.com 2006.

Von seinen Zeitgenossen wurde er geachtet und geschätzt, zumindest von denen, die ihn kannten. Der Kreis seiner Sammler und Verehrer war klein. Sein eifrigster Sammler und Mäzen war der Delfter Brauersohn Pieter Claesz. van Ruijven, der seinen geradezu sagenhaften Reichtum neben dem väterlichen Erbe vor allem seinen Immobiliengeschäften und Finanzspekulationen verdankte. Er besaß insgesamt 19 Arbeiten Vermeers.<sup>4</sup>

Es gibt zwar kein einziges Dokument, aus dem eindeutig hervorginge, dass Vermeer etwas für van Ruijven gemalt hätte, doch standen die beiden nachweislich in engem Kontakt. Und als am 16. Juni 1682 nur wenige Jahre nach ihren Eltern deren Erbin starb, Magdalena Pietersdr van Ruiven, wurde neun Monate nach ihrem Ableben ein Inventar der Hinterlassenschaft aufgezeichnet, die nun in den Besitz ihres Mannes Jacob Dissius überging.<sup>5</sup> Dazu zählten insgesamt zwanzig Bilder Vermeers, deren erstes ihr Vater vermutlich im Rahmen der Rückzahlung eines 1655 an Vermeer ausgezahlten Kredits erhalten hatte.<sup>6</sup> Vereinzelt werden auch in anderen zeitgenössischen Inventaren Gemälde Vermeers erwähnt. Weil der irgendwann auch seine Brotrechnung mit einem Bild beglichen hatte, schickte er einen französischen Reisenden, der von Vermeer rühmend gehört hatte, in die nahegelegene Bäckerei.<sup>7</sup> So geht man besser nicht mit einflussreichen Männern um, wenn man auf irdischen Ruhm bedacht ist. Der reisende Franzose fasste die Begegnung in seinem Tagebuch lakonisch zusammen: „In Delft sah ich den Maler Vermeer, der keins seiner Werke zur Hand hatte. Wir haben aber bei einem Bäcker ein solches gesehen, das man mit 600 Livres bezahlt hatte, obgleich es nur eine Figur enthält, dessen Preis ich nicht höher als sechs Pistolen geschätzt haben würde.“<sup>8</sup> Die leicht abschätzige Bemerkung mit der Balthasar de Monconys den Delfter Maler in seinem Reisetagebuch bedachte, war die Quittung für den Maler, der in der zeitgenössischen Kunstliteratur kaum Erwähnung fand.

Durch den aus der kleinen Zahl seiner Arbeiten resultierenden Mangel an Verbreitung war Vermeer außerhalb seiner engeren Heimat nicht sonderlich berühmt. Vor allem die Tatsache, dass Arnold Houbraken ihn in seiner zwischen 1718 und 1721 publizierten *Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen* nur am Rande erwähnt, war seiner künstlerischen Würdigung in jeder Weise abträglich.<sup>9</sup> Denn weil er in Houbrakens „Großem Theater der niederländischen Maler und Malerinnen“ nicht gewürdigt wurde, fehlt seine Biographie in allen bedeutenden frühen biographischen Sammelwerken.

Seine Werke blieben dennoch geschätzt und teuer, was sie vor dem endgültigen Verschwinden bewahrte. Doch der Maler selbst wurde vergessen. Seine Bilder wurden von findigen Händlern als qualitativ voll erkannt, was diese jedoch nicht daran hinderte, die Gemälde mit vermeintlich berühmteren Künstlernamen zu versehen, um deren Wert zu steigern. Vermeers *Malkunst* beispielsweise wurde, wie auch andere Bilder, mit dem Namenszug Pieter de Hoochs versehen, den Houbraken ausführlich würdigt und der deshalb berühmter war.<sup>10</sup> Als einziger literarisch tradiert Anhaltspunkt für das Wirken Vermeers gilt die in ein poetisches Städtelob eingebundene Äußerung Dirck van Bleywijcks. In seiner *Beschryvinge der Stadt Delft* überliefert er 1667 das Geburtsjahr Vermeers, der in einem beigegebenen Lobgedicht des Buchhändlers Arnold Bon als meistertlicher Maler bezeichnet wird.<sup>11</sup>

Um das Jahr 1842 sah der französische Journalist und Politiker Etienne Joseph Theophile Thoré die *Ansicht von Delft*. Die Begegnung mit diesem Werk gab ihm nach eigenem Bekunden den Anstoß dazu, sich ausführlich mit Vermeer zu beschäftigen.<sup>12</sup> **ABB. 1** Unter dem Pseudonym W. Bürger, das Thoré nutzte, seit er wegen seiner Beteiligung an der

Revolution von 1848 Frankreich verlassen musste, publizierte er 1866 die erste Abhandlung über den vergessenen Delfter Maler.<sup>13</sup> Damals standen, ausgehend von den 1764 publizierten Überlegungen Johann Joachim Winckelmanns zur Stilgesetzlichkeit, die künstlerische Handschrift und der Stil im Zentrum des forschenden Interesses, und so hatte sich Thoré-Bürger vor allem bemüht, das Œuvre Vermeers zusammenzustellen. Mit sicherem Blick entdeckte Thoré-Bürger auch Bilder Vermeers, die damals noch gefälschte Signaturen trugen und seinerzeit bekannteren Malern zugeschrieben waren. Andererseits vermeinte er die Handschrift Vermeers auch in Genrebildern zu entdecken, die heute als Arbeiten des Jacobus Vrel gelten, zudem in Landschaften des Jan Vermeer van Haarlem und in Porträts verschiedener Maler, darunter Cesar van Everdingen und anderen. Dennoch machte seine entwicklungsgeschichtlich orientierte Betrachtung die „Sphinx von Delft“ populär, wobei diese Bezeichnung aus dem Umstand resultierte, dass man über den Maler der bewunderten Bilder nichts herauszufinden vermochte.<sup>14</sup> Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ließen sich diese Kenntnisse erweitern, wobei sich die kunstwissenschaftliche Forschung vor allem um die Eingrenzung des Œuvres und seine Bereicherung um mehr oder weniger plausible Entdeckungen bemühte. Vermeer traf den Geschmack der Zeit auch deshalb, weil der malerische Vortrag seiner Bilder jenen damals aktuellen Tendenzen nahe stand, die zum Impressionismus führten. Die „Sphinx von Delft“ brach Auktionsrekorde und gab zu immer neuen Publikationen Anlass. Die seither stetig gewachsene Bewunderung fand dabei auch in Gedichten, Romanen und Filmen ihren Niederschlag. Sie führten zu einer allgemeinen Aufmerksamkeit, die sich von Vermeers Gemälden in ihrer materiellen Substanz längst gelöst hat. So feierte in Japan eine Ausstellung Erfolge, die dem euphorisch allen Widrigkeiten des

4 Einst hielt man Jacob Dissius für Vermeers Mäzen. John Michael Montias: *Vermeer's Clients and Patrons*. In: *The Art Bulletin* 69 (1987), S. 68–76; ders.: *Vermeer and His Milieu*. Princeton: Princeton UP 1989, S. 251–255, führte überzeugend den Nachweis, dass die Frau von Dissius 19 Bilder von Vermeer nach dem Tod ihres Vaters Pieter Clasz. van Ruijven geerbt hatte.

5 Delft G. A., Akten Notar P. de Bries, Nr. 2325, Akte 31, vgl. Montias: *Vermeer en zijn milieu*, Nr. 417, S. 399–400.

6 Aillaud / Blankert / Montias: *Vermeer*, S. 210.

7 Montias: *Vermeer en zijn milieu*, Dok. 361, S. 381–382.

8 „A Delphes ie vis le Peintre Verme[e]r qui n'avoit point de ses ourages: mais nous en vismes vn chez vn Boulanger qu'on aouit payé six cens liure, quoy-qu'il n'y eust qu'une figure, que i'aurois creu trop payer de six pistoles.“ ([Balthasar de Monconys:] *Journal Des Voyages De Monsievr De Monconys*, Bd. 2: *Voyages d'Angleterre, Païs-Bas, Allemagne, & Italie*. Lyon 1666, S. 149.)

9 Arnold Houbraken: *De Grootte Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*, 3 Bde. Amsterdam 1718–1721, Bd. 1, S. 236: „Kristiaen van

Kouwenberch geboren te Delft op den 8 van Herfstmaant 1604 [...] Onder zyne stadt-, tyd- en konstgenooten worden opgetelt: Leonard Bramer, Pieter van Asch, Adriaan van Linschoten, Hans Jordaans, Kornelis de Man, en Johannes Vermeer. Deze alle waren, als Dirk van Bleiswyk Evertz in 't jaar 1667 zyn Boek, de beschryving van Delft eindigde, noch in leven.“

10 Sabine Haag (Hrsg.): *Vermeer, die Malkunst: Spurensicherung an einem Meisterwerk*. Ausstellungskatalog Kunsthistorisches Museum Wien. St. Pölten: Residenz 2010, S. 26, allgemein zu Technik und Erhaltung bes. S. 235–253 u. 328–335.

11 Dirck van Bleyswijck: *Beschryvinge der Stadt Delft*. Delft 1667, S. 859.

12 W. Thoré-Bürger [d.i. Etienne Joseph Theophile Thoré]: *Van der Meer de Delft*. In: *Gazette des Beaux-Arts* 21 (1866), S. 297–330, 458–470, 543–575, hier S. 297–298.

13 Vgl. Frances Suzman Jowell: *Vermeer and Thoré-Bürger: Recoveries of Reputation*. In: Gaskell / Jonker (Hrsg.): *Vermeer Studies*, S. 35–57.

14 Thoré-Bürger: *Van der Meer de Delft*, S. 298–299.

stundenlangen Schlangestehens trotzenden Publikum sämtliche Meisterwerke Vermeers in originalgroßen Reproduktionen darbot.<sup>15</sup> Im Internet sind die digitalen Abbildungen seiner Gemälde allgegenwärtig. Auf Kunstkalendern sind sie genauso verbreitet wie auf Postkarten oder in fotomechanischen Nach- und Neudrucken auf jedem nur erdenklichen Trägermaterial. Durch ihre mediale Omnipräsenz haben sich die Bilder Vermeers tief in das kollektive Bildgedächtnis eingegraben.

Schon der Blick darauf und auf Vermeers Biographie lässt es lohnend erscheinen, sich im Kontext mit der Frage nach dem „Verschwinden“ und der „Werterhaltung von Ding und Kunst in Zeiten der Überfülle“ mit Vermeer zu beschäftigen. Denn Vermeers Werk unterlag und unterliegt einer sich wandelnden Wertschätzung. Der Maler war schon bald nach seinem Tod weitgehend aus der allgemeinen Wahrnehmung verschwunden und wurde erst in Zeiten der zunehmenden Bilderfülle wiederentdeckt. Zudem war der *Vermeer-Sensor* der Ausgangspunkt dieser Tagung, ein Grund mehr, auch die Originale in den Blick zu nehmen.

Die Offset-Reproduktionen der Vermeer-Bilder an einer Wand von Rolf Biers Atelier sind eine künstlerische Messstation, in der die vervielfältigten Bilder Luft und Licht ausgesetzt sind, unter deren Einfluss sie bläulich oxidieren, um nach und nach, ganz allmählich zu verschwinden.<sup>16</sup> Doch nicht nur die Reproduktionen in Rolf Biers Atelier sind Prozessen des Alterns unterworfen, sondern auch die erhaltenen Gemälde Vermeers „bröckeln, verblassen und verschwinden“.<sup>17</sup>

Exemplarisch dafür seien hier nur die Musikstunde und die sitzende Virginalspielerin erwähnt, die wie die meisten anderen Gemälde Vermeers intensiv kunsttechnologisch untersucht wurden.<sup>18</sup> ABB. 2, ABB. 3 Die originalen Gemälde haben der Zeit fraglos besser widerstanden als die Reproduktionen. Den Ausstellungsbesuchern präsentieren sich beim Gang durch die Museumsräume zwei Gemälde des 17. Jahrhunderts, die für Bilder dieses Alters vergleichsweise gut erhalten sind. Auch die Tatsache, dass sie den Zeitläuften recht gut widerstanden haben, darf dabei als Zeichen der Wertschätzung gelesen werden. Hätte man seinen Werken nicht über alle Zeiten ein hohes Maß an Respekt entgegengebracht, wären vermutlich nicht so viele Werke erhalten geblieben. Dabei mag ihnen zugutegekommen sein, dass sie handwerklich solide gearbeitet und für substanzielle Veränderungen weniger anfällig waren als Bilder von Malern, die weniger Zeit auf die Herstellung verwendeten und schlechtere Materialien nutzten. Doch auch die insgesamt gut erhaltene *Musikstunde* erweist sich beim Blick durch das Mikroskop als von Craqueluren durchfurcht.<sup>19</sup> Zugleich erwies die genaue Untersuchung der Farbzusammensetzung in der Fensterpartie, dass von dem einst von Vermeer eingesetzten Krapplack kaum mehr etwas vorhanden war. Das vormalig mit rotem Lack überzogene Kleid der Frau wirkt deshalb heute stumpf, während in der für die Darstellung der Bleiverglasung eingesetzten Farbmischung überraschenderweise noch rote Lackpigmente erhalten waren. Doch müssen die Farbverluste groß gewesen sein. Die dünn aufgelegten Farbpartien hafteten augenscheinlich stärker an der Firnis- als an der Farbschicht und wurden deshalb bei einer früheren Firnisabnahme entfernt, die gerade im Bereich der Figuren mit besonderer Sorgfalt durchgeführt wurde. Eine noch tiefer gehende Veränderung konstatierten die Kunsttechnologien mit Blick auf die Farbverluste bei der sitzenden *Virginalspielerin*.<sup>20</sup> Auch hier waren lasierende Farbschichten bei einstigen Firniserneuerungen verlorengegangen, die schon in früheren Jahrhunderten üblich und eine weithin geübte Praxis der Gemälpflege waren. Nicht immer wurden diese Abnahme und Erneuerung der Firnissschicht mit der gebotenen Sorgfalt durchgeführt, denn oft ließen

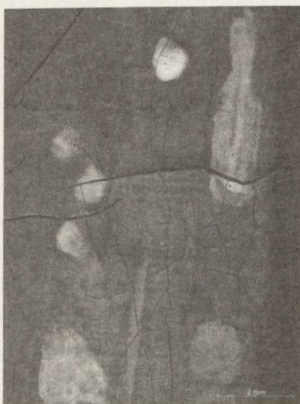


ABB. 4 Detail aus ABB. 3:  
Jan Vermeer: *Virginalspielerin*.  
Mikroskopische Detailaufnahme  
der Rückenlehne des Stuhls.

sparsame Bilderbesitzer einen kaum zureichend ausgebildeten ortsansässigen Maler diese Arbeit verrichten. Bei der Untersuchung der sitzenden *Virginalspielerin* ergab sich, dass die mit starken Kreideanteilen versetzte Farbe des Rockes der Frau am Virginal einst mit einem dünnen gelben Lack überzogen war, der annähernd vollständig verschwunden ist. Ihr heute mattbeiges Kleid war einst von leuchtendem Gelb. Doch war nicht nur der gelbe Lack verschwunden. Es zeigte sich darüber hinaus, dass zum Beispiel die in der Stuhllehne in Resten noch nachweisbaren roten Lackpigmente verschwunden sind, deren einstiges Vorhandensein kaum mehr zu ahnen ist.<sup>21</sup> ABB. 4 Die Ergebnisse der kunsttechnologischen Forschung erweisen einen Verlust, den man in vielen Fällen kaum hätte vermuten können. Mit dem bloßen Auge lassen sich diese Schäden und Verluste nicht feststellen.

Die mit technischen Mitteln hergestellten suggestiven Bilder führen dazu, dass man sich dem wahren Vermeer näher fühlt denn je. Das tiefe Eindringen in die materielle Substanz seiner Gemälde suggeriert eine naturwissenschaftlich fundierte Wahrhaftigkeit. Sie misst dem bewahrten Bild eine überzeitliche ontologische Qualität zu, die vergessen lässt, dass es *das* Bild als eine der Zeit enthobene Konstante weder gibt noch gab.<sup>22</sup>

15 <http://www.vermeer-center-ginza.com/> (Zugriff am 14.06.2014).

16 Rolf Bier, 2010. Vgl. den Beitrag des Künstlers in diesem Band.

17 Ebd.

18 *Die Musikstunde*, um 1662–1664, Öl auf Leinwand, 73,3 x 64,5 cm. Buckingham Palace, The Royal Collection, London. Vgl. Blankert: *Vermeer of Delft*, S. 162, Nr. 16; Aillaud / Blankert / Montias: *Vermeer*, S. 186–187, Nr. 16; Pierre Cabanne: *Vermeer*. Paris: Terrail 2004, S. 115–139. *Virginalspielerin*, um 1670–1675, Öl auf Leinwand, 51,5 x 45,5 cm. National Gallery, London. Vgl. Blankert: *Vermeer of Delft*, S. 170–171, Nr. 31; Aillaud / Blankert / Montias: *Vermeer*, S. 201–202, Nr. 31.

19 Vgl. Helen Howard: *Vermeer's Palette* [2013]. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/research/meaning-of-making/vermeer-and-technique/vermeers-palette> (Zugriff am 14.06.2014).

20 Nicolas Costaras / Libby Sheldon: *Johannes Vermeer's Young Woman Seated at a Virginal*. In: *The Burlington Magazine* 148 (2006), S. 89–97.

21 Howard: *Vermeer's Palette*, Abb. 47: „Photomicrograph of NG2568 showing the use of red lake for the patterned upholstery of the chair.“

22 Grundlegend für die hier referierten medientheoretischen Überlegungen: Carsten-Peter Warncke: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte: Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz 1987.

Es gibt unveränderliche und veränderliche Determinanten, die es konstituieren. Die Art ihres Zusammenwirkens wird immer wieder neu bestimmt. Deswegen hat das Medium bereits an sich eine Geschichte. Weil das Medium aber Voraussetzung des Kunstwerks ist, müssen wir die besonderen Formen der Geschichtlichkeit kennen, um jenes verstehen zu können.<sup>23</sup>

In jedem Bild materialisiert sich die zur Zeit seiner Verfertigung gültige Medienauffassung, die gleichsam in einem engen Wechselspiel und Austausch von den verfertigten Bildern beeinflusst wird. Anders als das materielle Bild bleibt die Auffassung von dem, was ein Bild sei, wie man es anzufertigen und zu betrachten habe, was man von ihm zu erwarten habe und was in ihm ausgedrückt sei, zwar ohne physische Substanz, aber doch in jeder Weise substantiell. Doch ist es eben nicht überzeitlich. Vielmehr wird es über die Zeiten hin immer wieder neu ausgehandelt und an den materiellen Objekten und im Austausch mit ihnen entwickelt. Der sprachliche Diskurs wird durch die materiell manifestierten Bilder geprägt, ebenso wie die Bilder durch den an Sprache und Denken gebundenen Diskurs. Die materielle Form ist durch den medialen Diskurs geprägt, der sich gleichermaßen in der physischen Substanz ausspricht. Um es dem denkenden Sehen verfügbar zu machen, bedarf es einer Sprache, die ebenfalls gleichermaßen Form und Inhalt des jeweils zeitgebundenen Mediendiskurses ist. Erst im Zusammenspiel des materiellen Objekts und der jeweils gültigen Medienauffassung wird ein Bild zu dem, als das es erscheint. Seine intentionale Bedeutung gewinnt es dabei nur innerhalb des Diskurses, in dem und aus dem heraus es verfertigt wurde. Ein Beispiel mag das illustrieren.

Betrachtet man beispielsweise die makroskopische Detailaufnahme von der Stuhllehne in Vermeers sitzender *Virginalspielerin*, so könnte man sie durchaus als ungegenständliche Komposition betrachten, der man eine hohe ästhetische Qualität zusprechen mag. **ABB. 4** Man könnte sich das Bild an der Wand einer Galerie vorstellen und über seine Relation zum ästhetischen Diskurs der Gegenwart nachdenken. Der epistemologischen Stellung dieses Bildes im kunsttechnologischen Diskurs der Restaurierungswissenschaften wird eine solche Betrachtung natürlich nicht gerecht, genauso wenig wie die bloße ästhetische Betrachtung oder die naturwissenschaftliche Analyse dem Bilddiskurs der Zeit Vermeers gerecht zu werden vermögen.

Eine Betrachtung, die dem materiellen Befund eines Bildes von Vermeer überzeitliche Bedeutung zuerkennt, ohne der im physischen Bestand ablesbaren künstlerischen Intention und den Mediendiskursen der Entstehungszeit Rechnung zu tragen, führt zu Problemen. Denn es ist ein Irrtum, dass die materielle Substanz der Bilder Vermeers und deren Erhaltung zugleich die Überzeitlichkeit der Wahrnehmung garantieren könnte. Tatsächlich lassen sich am Œuvre die Leistungsfähigkeit kunsttechnologischer Forschung und restauratorischer Praxis aufzeigen.<sup>24</sup> Manche Fehlgriffe früherer Pfuscher, die sich an den Bildern zu schaffen machten, konnten dank einer naturwissenschaftlich fundierten Konservierungswissenschaft zugunsten einer authentischen Erscheinung rückgängig gemacht werden. Manch ein Gemälde Vermeers ist heute seinem ursprünglichen Erscheinungsbild näher als noch vor hundert Jahren. Doch selbst jene Gemälde Vermeers, die nach allen Regeln der Substanzerhaltung konserviert wurden, sind dem steten Wandel der Medienverständnisse unterworfen, unter deren Geltung sie als Bilder wahrgenommen und gewürdigt werden. Einen unschuldigen Blick gibt es so wenig wie ein unschuldiges Bild.<sup>25</sup> Auch kann man sich vom eigenen Wollen und Wissen so wenig frei machen wie von der Wirkung der kollektiven Medienverständnisse, die erst in der historischen



Distanz Konturen gewinnen und sichtbar werden. So hat man zu unterschiedlichen Zeiten die Bilder Vermeers jeweils anders gesehen und betrachtet. Dass man sie seit ihrer Entstehung geschätzt hat, ist ihnen dabei im Zusammenspiel mit den wechselnden Medienverständnissen nicht in allen Fällen zuträglich gewesen. So sind ausgerechnet einige Gemälde Vermeers gerade wegen der besonderen Wertschätzung dieses Malers zu Opfern restauratorischer Eingriffe geworden, die hoffentlich in den kommenden Jahrzehnten neu überdacht werden, um sie wenn irgend möglich rückgängig zu machen.

Ein besonders prominentes Beispiel dafür ist eines der berühmtesten Gemälde des an historischen Schätzen reichen Amsterdamer Rijksmuseums.<sup>26</sup> ABB. 5 Das Gemälde *Die kleine Straße*, im Niederländischen kurz *Het straatje*, gewährt den Blick auf einige Häuser in Delft. Der Bildausschnitt ist so gewählt, als sei der zufällige Blick aus einem Fenster im Gemälde festgehalten. Kein Haus ist in ganzer Ansicht gezeigt, alle Gebäude werden vom Bildrand überschritten. Die Komposition wirkt ruhig und ausgeglichen. Rechts zieht ein roter Fensterladen den Blick an, der vor die weiß gekalkte Wand geklappt ist, links das bläulich schimmernde Laub, das über die Dachkante hängend die Fassade des linken Hauses berankt. Das blaue Laub gehört keiner heute ausgestorbenen Pflanzenart an und war auch keine ästhetische Entscheidung Vermeers. Das Blau ist zwar ein heute offensichtlicher Bestandteil des Bildes, repräsentiert aber nicht dessen einstige Erscheinung. Vielmehr ist es das Resultat früherer Reinigungen des Bildes, als mit der Firnisabnahme, ganz wie bei der sitzenden *Virginalspielerin*, die dünne gelbe Lackschicht verschwand. Und während die Musikerin jetzt eben einen weißen Rock trägt, wächst in *Het straatje* heute blaues Laub.

Man mag diese Tatsache nachvollziehbar finden. Das Blau des Laubes ist nämlich originale Farbsubstanz, die so von Vermeer aufgebracht wurde. Niemand weiß und kann wissen, wie dicht die einst vorhandene gelbe Farbschicht war, oder wie grün das Laub vormals leuchtete. Man hat sich deshalb dagegen entschieden, den Firnis an dieser Stelle zu gilben, weil man lieber ein originales Blau vorführen wollte als ein falsches Grün. Aus dem gleichen Grund wird auch die sitzende *Virginalspielerin* bis auf weiteres ihr weißes Kleid tragen. Doch ist der Fall bei *Het straatje* nicht anders gelagert? Für einen weißen Rock bietet die an präzisen Abbildungen modischer Details reiche Malerei der Zeit etliche Vergleiche. Doch blaue Bäume waren der auf eine präzise Wirklichkeitswiedergabe zielenden Malerei der Zeit fremd. Keine Frage, die Sichtbarkeit der originalen Substanz verfälscht die Wirkung des Originals.

Im Falle des blauen Laubs fühlten sich die Restauratoren dem Diktat der Zustandsbewahrung folgend aufgefordert, dem Bild nichts ihm Fremdes hinzuzufügen. Auch wenn aus vergleichbaren Befunden bei unzähligen anderen Malern und dem erhaltenen materiellen Befund deutlich ablesbar ist, dass es einst als Teil der künstlerischen Wirkungsentention eine gelbe Lasur gab, wird diese nicht wieder hinzugefügt. Man mag der Argumentation folgen, wenn man bedenkt, dass der exakte Grünton, den Vermeer seinem

23 Warnke: *Sprechende Bilder – sichtbare Worte*, S. 10.

24 Ein gutes Beispiel dafür sind die Untersuchungen zu Vermeers Malkunst, vgl. Anm. 10.

25 Vgl. dazu auch Nils Büttner: *Einführung in die frühneuzeitliche Ikonographie*. Darmstadt: WBG 2014.

26 *Die kleine Straße (Het straatje)*, um 1657–1661, Öl auf Leinwand, 53,5 x 43,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Blankert: *Vermeer of Delft*, S. 158, Nr. 9; Aillaud / Blankert / Montias: *Vermeer*, S. 177–178, Nr. 9; Peter C. Sutton: *Het straatje*. In: Chikako Narita / Shinji Hata (Hrsg.): *Vermeer and the Delft Style*. Ausstellungskatalog. Tokio: Metropolitan Art Museum 2008, Nr. 27, S. 172–175.



ABB. 8 Han van Meegeren:  
*Das Emausmahl*, um 1936/37,  
 Öl auf Leinwand, 115 x 127 cm.  
 Museum Boijmans Van Beuningen,  
 Rotterdam.

Laub gab, heute nicht mehr ermittelbar ist. Doch sollte man nicht mit Blick auf den materiellen Befund und die darin sich manifestierende Intention den Schluss ziehen, dass jeder Grünton besser ist als ein Blau? Man mag hier konservativ denken und jede Hinzufügung ablehnen. Aber gerade dann muss einen der brutale Eingriff schockieren, der einem anderen Gemälde Vermeers in bester Absicht zuteilwurde.

Das *Bad der Diana* gehört zu den frühen Werken Vermeers, von denen die kunsthistorische Forschung mit guten Gründen annimmt, dass sie seinen Ambitionen geschuldet sind, am Hof in Den Haag als Maler zu reüssieren.<sup>27</sup> ABB. 6 Die Kunsthistoriker taten sich mit diesem Bild anfangs schwer. Als es 1876 ins Mauritshuis gelangte, war es mit dem Namenszug von Nicolas Maes signiert. Erst 1892 wurde diese Signatur im Rahmen einer restauratorischen Untersuchung entfernt und es kam die Bezeichnung „IVMeer“ zum Vorschein. Die gleiche Signatur entdeckte man 1901 auch auf dem Bild *Christus bei Maria und Martha*, das die Londoner Kunsthändler Forbes & Paterson als Werk des Jan Vermeer van Utrecht erworben hatten. Nur langsam setzte sich damals die Erkenntnis durch, dass es sich bei diesen Arbeiten um Werke des Delfter Malers Vermeer handelte. Im Unterschied zu anderen Werken Vermeers ist das Bild mit *Christus bei Maria und Martha* verhältnismäßig schlecht erhalten und durch zahlreiche Reinigungen und Restaurierungen in seiner Substanz geschädigt, so dass etliche Bereiche des Bildes schon zur Zeit der ersten wissenschaftlichen Untersuchungen nicht mehr ihre originale Erscheinung zeigten.<sup>28</sup> Obwohl die seriöse Vermeer-Forschung daran zu diesem Zeitpunkt keinen Zweifel hegte, wurde die Angst um ein erneutes Aufflammen der Zuschreibungsdiskussion 1994 zum Anlass einer von Nicolas Costaras durchgeführten Restaurierung. Er griff zu Pinsel und Farbe, um die Signatur zu verdeutlichen. Zur Begründung hieß es, „die Signatur ist mit bloßem Auge fast unsichtbar geworden und man begann wieder Zweifel über die Zuschreibung des Gemäldes zu hören.“<sup>29</sup> Noch weit problematischer sind die Argumente für einen noch schwerwiegenderen Eingriff in die überlieferte Substanz des Bildes. Sie wurde zum vernichtenden Angriff auf seine Erscheinung. Eine 1999 vorgenommene Restaurierung richtete sich gegen die blaue Himmelspartie des Hintergrundes.<sup>30</sup> Tatsächlich hatte dessen dicker und opaker Farbauftrag nichts mit dem zart und lasierend aufgetragenen Ultramarinblau des Himmels in der Ansicht von Delft zu tun. Aus der Oberflächentextur wurde geschlossen, dass die stark beschädigte

Malschicht übermalt worden sei. Auch war an Stellen, wo sich die obere Malschicht gelöst hatte und in deren Rissen eine dunkle Farbschicht sichtbar. Zudem ließ sich beobachten, dass unter dem Himmelsblau eine Firnissschicht lag, so dass letzteres fraglos eine spätere Zugabe war. Eine Untersuchung der Pigmente erbrachte den Hinweis, dass in der Himmelspartie Preußisch Blau zum Einsatz gekommen war, das zu Vermeers Zeit noch nicht in Gebrauch war.<sup>31</sup> Man wusste nun zwar nicht, wie der Hintergrund zu Vermeers Zeit ausgesehen hatte, doch war sicher, dass die sichtbaren Teile nicht von ihm waren. Da man die blaue Farbe dennoch nicht abnehmen wollte, fiel die Entscheidung, sie zu übermalen. Dabei blieb unberücksichtigt, dass unter der hellblauen Farbschicht dunkel getöntes Laub zu vermuten war, das Teil der ursprünglichen Komposition war. Auch ließ sich natürlich nicht feststellen, wann die dunkle Farbschicht aufgebracht worden war und ob nicht vielleicht in noch größerer Tiefe etwa Blau zu entdecken wäre. Stattdessen wurden alle Teile des einst blauen Himmels mit großem Aufwand braun überpinselt.<sup>32</sup> **ABB. 7** Das *Bad der Diana* wurde durch das Übermalen der hellen Himmelspartie zu den Werken zeitgenössischer Maler auf Abstand gebracht und zugleich den späteren Innenraumbildern angenähert. Bei dieser Entscheidung hat fraglos eine Idee von Vermeers Intention gewirkt, die das sperrige Frühwerk der ordnenden Vorstellung eines einheitlichen Entwicklungsgedankens gefügig machen wollte, ganz als gäbe es eine gleichsam zwangsläufige Genese vom großformatigen und großfigurigen Frühwerk zu den späteren Interieurbildern. Diese Idee ist nicht neu und sie hat schon einen berühmten Irrtum veranlasst, über den man aus der historischen Distanz nurmehr schmunzeln kann.

Im Juni 1938 erwarb das Rotterdamer Boijmans Museum für die astronomische Summe von 520.000 Gulden das *Emmausmahl*.<sup>33</sup> **ABB. 8**

27 *Diana und ihre Gefährtinnen*, um 1654–1656, Öl auf Leinwand, 98,5 x 105 cm. Mauritshuis, Den Haag. Blankert: *Vermeer of Delft*, S. 155, Nr. 2; Aillaud / Blankert / Montias: *Vermeer*, S. 171, Nr. 2; Büttner: *Vermeer*, S. 25–28; Jochen Wagner: *Der junge Vermeer in der Zeit der Entscheidung. Ein Beitrag zur Historienmalerei des Delfter Vermeer*. Alfter: VDGI993.

28 P.T.A. Swillens: *Johannes Vermeer, Painter of Delft 1632–1675*, aus d. Niederländ. v. C.M. Breuning Williamson. Utrecht / Brüssel: Het Spectrum 1950, S. 158.

29 „The Signature had become almost invisible with the naked eye, and doubt about the paintings attribution started to be heard again.“ (Ruth Hoppe / Elmer Kolfin / Carol Pottasch: *The Restoration of an Early Vermeer: Diana and Her Companions Transformed. A Case Study about a Painting Scarred by Time*. In: *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung* 17 (2003), S. 148–155, hier S. 152, Anm. 29.)

30 Vgl. Narita / Hata (Hrsg.): *Vermeer and the Delft Style*, Nr. 26, S. 168–171; Hoppe / Kolfin / Pottasch: *The Restoration of an Early Vermeer*, S. 148–155; Peter van der Ploeg / Epco Runia: *Vermeer in the Mauritshuis*. Zwolle: Waanders 2005; Ruth Hoppe / Elmer

Kolfin / Carol Pottasch: *Diana, Vermeer and Technical Ambiguity. The Metamorphosis of an Early Painting by Vermeer*. In: *ArtMatters – Netherlands Technical Studies in Art* 1 (2002), S. 90–103.

31 Van der Ploeg / Runia: *Vermeer in the Mauritshuis*, S. 39–41.

32 Ebd.

33 Friso Lammertse: *Van Meegeren's Vermeers: The Connoisseur's Eye and the Forger's Art*. Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen 2011; Gregor J.M. Weber: *Vermeer and Van Meegeren: The Hague, Dresden and Edinburgh*, Rotterdam. In: *Burlington Magazine* 152 (2010), S. 697–699; *Han van Meegeren en zijn meesterwerk van Vermeer (1889–1947)*. Ausstellungskatalog Rotterdam Kunsthall / Museum Bredius Den Haag. Zwolle: Waanders 1996; Benedicte Gilon: *L'affaire Vermeer-Van Meegeren*. In: *Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain* 29 (1996), S. 195–196; John Godley: *The Master Forger: The Story of Hans van Meegeren*. New York: Wilfred Funk 1952; P.B. Coremans: *Van Meegeren's Faked Vermeers and De Hoochs*. Amsterdam: Meulenhoff 1949.

Nur wenige Kunsthistoriker stellten sich damals der weithin geteilten Auffassung entgegen, dass man es bei diesem Bild mit einer bedeutenden Arbeit des jungen Vermeer zu tun habe. Sieben Jahre später bekannte dann der wegen des Verdachts der Kollaboration mit den Nationalsozialisten verhaftete Han van Meegeren, diese Fälschung verfertigt zu haben. Er hatte nicht nur höchst geschickt mit alter Leinwand und alten Farbrezepten gearbeitet, sondern darüber hinaus die von Kunsthistorikern konstruierte Entwicklung von Vermeers Œuvre berücksichtigt, in die sich das neu entdeckte Bild – bei aller Andersartigkeit – doch gut einfügen ließ. Man feierte das Wiederauftauchen des vermeintlich lang verschollenen Bildes und erklärte es in der Erregung der Entdeckerfreude sogar zu einem der gelungensten Werke Vermeers.<sup>34</sup> In der historischen Distanz kann man die Wirkung des *Emmausmahls* auf die Zeitgenossen kaum mehr nachvollziehen. Insbesondere die neuere Vermeerliteratur gefällt sich im Gestus der schmunzelnden Verachtung für jene Kollegen, die dereinst darin ein Werk Vermeers sahen. Schnell ist man mit dem Urteil bei der Hand, dass die Schwächen der Komposition und der Anatomie wie die ganze minderwertige Ausführung doch augenfällig seien. Deutlich offenbart sich hier die vom eigenen Vorwissen geprägte Historizität des Blicks, die in der historischen Distanz als Sichtverengung erscheint. Die *Emmausgänger* sind, wenn auch nicht an prominenter Stelle, noch immer im Rotterdamer Museum Boijmans Van Beuningen ausgestellt. Sie sind dabei nicht allein als historisches Zeugnis eines der größten Fälscherskandale aller Zeiten interessant und von Bedeutung, sondern auch weil das genaue Studium dieses Bildes ein tieferes Verständnis für die den eigenen Kunstgenuss konstituierenden Kriterien vermitteln kann. Denn was den Kunstgenuss ausmacht, ist nicht zuletzt der Glaube an die in seiner materiellen Beschaffenheit zum Ausdruck kommende Aura des Objekts. Doch ist sie wirklich materiell greifbar? Ist nicht auch der vermeintlich unschuldige Blick auf die Bilder kulturell gerichtet und von Erwartungshaltungen und Vorwissen geprägt? Jede neue Betrachtung der Bilder Vermeers bedeutet deren Interpretation unter jeweils sich ändernden historischen Bedingungen. Die dem eigenen Blick innewohnende Form der Deutung an Han van Meegerens Interpretation von Vermeers Kunst abzugleichen, kann lehrreich sein. Gerade in den von der Forschung diskutierten und vom Kunstpublikum bestaunten Bildern von Meegerens, in denen man echte Meisterwerke zu erkennen meinte, wird in der historischen Distanz augenfällig, wie stark das Kunsturteil vom Zeitklima diktiert wird.

Das Staunen über den historischen Irrtum mag aber vor allem zum Nachdenken über die Historizität des Blicks und den Wandel der Bild- und Medienverständnisse Anlass geben. Es gilt nämlich nicht nur die materielle Substanz der Bilder zu bewahren, sondern auch die historischen Medienverständnisse, die, obwohl sie dem materiellen Befund eingeschrieben sind, erst in der kritischen Reflexion des eigenen und der historischen Medienverständnisse sichtbar werden. Gerade weil die Wirkung dieser flüchtigen Ideen so unmittelbar auf die materielle Substanz und ihre Erhaltung wirkt, ist neben der zunehmend intensiven naturwissenschaftlichen Erforschung der materiellen Substanz auch der geistesgeschichtlichen Perspektive Rechnung zu tragen. Eine sachgerechte Erhaltung und Tradierung historischen Kulturgutes ist nur im Zusammenspiel einer naturwissenschaftlich fundierten Konservierungswissenschaft und Restaurierung und eines methodisch reflektierten Bildumgangs denkbar und möglich. Das Œuvre Vermeers ist dafür ein wunderbarer Gradmesser.

34 Abraham Bredius: A New Vermeer. In: *Burlington Magazine* 71 (1937), S. 211; ders. Nog een woord over Vermeer's Emmausgangers. In: *Oud Holland* 55 (1938), S. 97-99. Vgl. auch Ernst Günther Grimme: *Jan Vermeer van Delft*. Köln: DuMont Schauberg 1974, S. 92-93.