

Schütz, Karl: Vermeer. Das vollständige Werk; Auflage: 2015.

258 S. 39,5 cm; Ersch.-J.: 2015; Einband: GEB

ISBN: 978-3-8365-3640-0

Taschen Deutschland GmbH

Vermeer. Das vollständige Werk

„Die Palette dieses eigenartigen Künstlers umschließt Blau, Zitronengelb, Perlgrau, Schwarz und Weiß...“ „...aber das Arrangement von Zitronengelb, Hellblau, Perlgrau ist für ihn so charakteristisch wie für Velázquez jenes von Schwarz, Weiß, Grau und Rosa.“¹⁾

Diese Zeilen, aus einem Brief Vincent van Gogh an Emile Bernard, einen jungen französischen Malerkollegen, berühren einen nicht unwesentlichen Aspekt der kunsthistorischen Wissenschaft – nämlich jenen der Morphologie, den Einsatz der künstlerischen Mittel bei der Gestaltung von Bildern. Mit dem Blick des Malers studierte der hoch intellektuelle Autodidakt Vincent van Gogh die Werke großer Meister, um sie für sein Werk nutz- und anwendbar zu machen.

Und diese Stelle aus dem Brief an Bernard bringt es auf den Punkt: Vermeer setzt in seinen Bildern nicht nur Farben, sondern auch alle anderen Objekte zueinander in Beziehung und schafft eine bildhafte Einheit, deren gestalterischer Kraft sich der Betrachter kaum zu entziehen vermag.

Dieser prachtvoll ausgestattete Band des Taschen Verlages, „Vermeer. Das vollständige Werk“ besticht durch die hohe Qualität der Abbildungen – gedruckt auf nicht nur funktionell, sondern auch haptisch herrlichem Papier – und mit einer Fülle von biografischen, maltechnischen, ikonologischen, ikonographischen und vielen anderen kunsthistorischen Fakten, die dieses Buch zu einem hervorragenden Kompendium zu Vermeer machen. Garant für die kunsthistorische Qualität des Folianten ist Karl Schütz, der ehemalige Direktor der Gemäldegalerie des kunsthistorischen Museums Wien.

Der versteckte Blick

Außerordentlich viel Aufwand wird auf historische Details, Literatur, Ikonografie, Meinungen und Kommentaren der kunsthistorischen Wissenschaft sowie auf maltechnische Aspekte des Werkes gelegt. Darin zeigen sich allerdings auch die Grenzen dieses Herangehens. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass gerade diese Fülle an Informationen den eigentlichen Blick auf die Bilder verstellt.

Sollen die extremen Vergrößerungen von Bildausschnitten ein Gegengewicht zu dieser überbordenden Flut von Informationen sein? Vielleicht um etwas Ruhe einkehren zu lassen und den Fokus auf das Betrachten der Bilder zurückzuführen? Gerade durch die starken Vergrößerungen wird die hohe Qualität der Reduktion und der durchgängige Abstraktionsgrad der Malerei Vermeers sichtbar. Figuren wie die Frauen im Bild „Kleine Straße“ (Abb.1) bekommen trotz ihrer Kleinheit eine unglaubliche Monumentalität, die erst durch die Vergrößerungen bewusst wird. Interessant wird dieser



(Abb.1)

¹⁾ For instance, do you know a painter called Vermeer, who, for example, painted a very beautiful Dutch lady, pregnant? This strange painter's palette is blue, lemon yellow, pearl grey, black, white. Of course, in his few paintings there are, if it comes to it, all the riches of a complete palette, but the arrangement of lemon yellow, pale blue, pearl grey is as characteristic of him as the black, white, grey, pink is of Velázquez. (autorisierte englische Übersetzung des gesamten Absatzes, Van Gogh Museum, Vincent van Gogh, the letters http://vangoghletters.org/vg/about_1.html)

²⁾ FAZ, 16.11.2015, von Andreas Kilb

Aspekt allerdings, wenn diese Details im Zusammenhang mit der Gestaltung des Bildes gesehen und in Relation gesetzt werden. Bei einer isolierenden, hermetischen Betrachtungsweise kann das auch zu groben Missverständnissen führen, nachzulesen in der Frankfurter Allgemeinen: ²⁾

In der Rezension der FAZ wird die Ansicht vertreten, „...dieses Hineinzoomen, diese Distanzlosigkeit zerstöre die Aura der Bilder Vermeers und dieses Buch verhalte sich in Relation zu konventionellen Kunstbüchern wie Pornografie zur Erotik.“

Dieser Kommentar zeigt, dass der Rezensent der FAZ das Wesen der Kunst im sinnlichen Genuss – hier in der Erotik – verortet. Das Fundament dieser hedonistischen Auffassung von Kunst wurde von Worringer gelegt, einem der bedeutendsten Kunsthistoriker des 20. Jahrhunderts. Steht der sinnliche Genuss im Vordergrund, dann ist natürlich der Weg zur Pornografie nicht mehr weit.

Verlust der Aura

Die Aura der Werke Vermeers wird durch starke Vergrößerung keineswegs zerstört. Die Aura eines Werkes ist immer untrennbar mit dem Original verbunden, bei einer Abbildung von Aura zu sprechen, macht daher keinen Sinn. Vermeer malte für das gebildete, wohlhabende Bürgertum und diese Bilder wurden in dessen Wohnräumen präsentiert – wie auch auf einigen Werken Vermeers zu sehen ist. Der Zeitgenosse hatte also die Möglichkeit, sie aus kürzester Distanz zu betrachten. Die kleinformatigen Bilder Vermeers und dessen Malweise fordern geradezu auf, an die Bilder heranzutreten um die Details seiner Bilder zu betrachten. Besonders die Darstellungen von Landkarten und deren Miniaturen der Städte auf dem Bild „Ruhm der Malerei“ sind anders nicht lesbar.

Schütz schreibt an einer Stelle des Buches, das Hauptziel Vermeers sei die „...illusionistisch perfekte Wiedergabe...“ (S. 63) und an anderer Stelle über „...den illusionistisch dargestellten Raum...“ (S. 157) – hat nicht jedes Bild von vornherein illusionistischen Charakter? Die Bildfläche bedingt eine zweidimensionale Figuration, deren Gestaltwerte, ob Positiv- oder Negativfigur, gleichwertig sind. Deren Aufeinandertreffen erzeugt eine Begrenzung, die entweder durch eine farbige Kontur, wobei sie in Bezug auf die Farbkontraste eine vermittelnde Rolle einnehmen kann, oder, wie Cézanne sagte, eine Farbbegegnung erzeugt, die den Bildbau und die dargestellten Gegenstände bestimmt. (Abb.2)

Illusion oder Gestaltung

Vermeer verwendet beide Methoden: Die farbige Kontur finden wir am reinsten ausgeprägt im Bild „Mädchen mit Flöte“. Im Bild „Junge Dame mit Perlenhalsband“ sind es die zarten Konturen in farbigem Grau, die, in Unkenntnis ihrer malerischen Funktion, auf einen optischen Effekt der Unschärfe reduziert werden. Und gerade diese gestalterischen Leistungen durch den raffinierten Einsatz der bildnerischen Mittel werden durch die starken Vergrößerungen des Buches erst sichtbar.

Vermeers Anliegen und Leistung liegt nicht im Illusionismus, ob nun Imitation, Vortäuschung, trompe-l'oeil oder anderes damit gemeint ist. Es ist die Gestaltung des Bildes, dessen einzelne Objekte mit künstlerischen Mitteln zusammengehalten werden. Die Inventio, die inhaltliche Aufgeladenheit und die Lesbarkeit sind in der damaligen Zeit selbstverständlich – wie am Bild „Ruhm der Malerei“ (Abb.3) nachvollziehbar:

An diesem Bild, wie auch Schütz im Buch penibel darstellt, haben sich be-



Abb.2



Abb.3

reits unzählige Kunsthistoriker am Thema „Camera Obscura“ abgearbeitet. Viel Mühe wurde von Kunsthistorikern bei der Sichtung von Inventarlisten, Spekulationen über „optische Unschärfen“ bis hin zum Nachstellen ganzer Räume mit Puppen und Möblierung aufgewendet. Ich neige eher zu der Annahme, dass durch diese Herangehensweise der eigentliche Blick auf das Bild verstellt wird. Die Camera Obscura lässt sich rasch und ohne Spekulation erledigen: Nimmt man die horizontalen Diagonalen der Bodenfliesen als Bezugseinheit und misst damit die Größe der dargestellten Figuren unter Zuhilfenahme der perspektivischen Konstruktion – so kommt man zu dem Ergebnis, dass die perspektivische Größenabnahme von Maler und Modell mit der Entfernung keinesfalls übereinstimmt. Die Darstellung ist eine rein bildhafte und keine naturalistische, die ja den Gesetzen der geometrischen Perspektivkonstruktion entsprechen müsste. Somit ist die Verwendung einer Camera Obscura auszuschließen – eine Meinung, die auch Schütz vertritt, allerdings auf Grundlage anderer Prämissen, wie z.B. dem Vorhandensein von Einstichlöchern für die perspektivische Konstruktion, wobei dadurch die Abweichungen von dieser nicht zu erklären sind.

Im Zentrum des Bildes

Verheißungsvoll beginnt die Besprechung formaler Aspekte des Bildes „Kleine Straße“: „...bildparallele Anordnung der Fassaden...mehrere Horizontlinien...“ etc. Dann allerdings folgt eine schwer nachvollziehbare Aussage: „...um genügend Platz für den geöffneten roten Fensterladen als wichtiges Element der Farbkomposition des Bildes zu schaffen.“ Das Zentrum der Farbkomposition – und auch der des Bildraumes – liegt bei der über die Tonne gebeugten Frau (Abb. 6). Dieser Bildausschnitt enthält nicht nur alle das Bild bestimmenden Farben, sondern es werden auch die entscheidenden Schrägen zusammengeführt. Der Besen nimmt die Perspektive der unteren fluchtenden Dachkante der Hoffassade auf – links im Bild – und trifft in ihrer Verlängerung auf die Gegenschräge der Abflussrinne. Weiters sind in diesem Rechteck, gleichsam ein Bild im Bild, die bestimmenden Proportionen im Türrahmen, die bestimmenden Farben und Valeurs in der Frau und den Hausmauern sowie zu guter Letzt der Fluchtpunkt der Komposition konzentriert. (Abb. 4)

Im Hauptteil des Buches stellt Schütz die Bilder Vermeers jenen seiner Zeitgenossen gegenüber. Die Großzügigkeit der Abbildungen entspricht den ausführlichen kunsthistorischen Besprechungen im Textteil. Das Papier ist in Grammatik und Opazität gut gewählt, der Katalogteil zeichnet sich durch einen raffinierten Papierwechsel aus, dessen gelbliche Färbung und Struktur eine Wohltat für die Augen des Lesers und haptisch ein Genuss sind.

Die Lust am Schauen

Der Aufbau des Katalogteils gliedert sich, wie Schütz ausführt, in Herkunft, Zuschreibung und Datierung, Ikonographie und schließlich inhaltliche und formale Aspekte. Leider erschöpft sich der formale Teil in Schlagworten wie „Impasto, Gliederung in hell-dunkle Streifen, vertikal gegliederte Flächenmuster mit hohem Abstraktionsgrad, beherrschendes räumliches Motiv im Vordergrund...“ – all dies hat im Wesentlichen nur aufzählenden oder beschreibenden Charakter und trägt leider in dieser Beschränktheit nicht zum Verständnis von Vermeers eigentlicher künstlerischer Leistung bei. Taschen ist es gelungen – auch wenn der morphologische, formale Teil zu wünschen übrig lässt und dessen Ursachen in der Verfasstheit der kunsthistorischen Wissenschaft selbst liegt – ein Buch herauszugeben, das durch die Fülle des historischen Materials und Querverweise, durch die Vollständig-



(Abb. 4)

keit und hohe Qualität der Abbildungen alle Erwartungen, die an ein gutes Kunstbuch gestellt werden können, mehr als erfüllt. Ein Nachschlagewerk, ein Kompendium, das in keiner öffentlichen und privaten Kunst-Bibliothek fehlen sollte.

Auch eines ist sicher: solange es Bücher dieser Art gibt, besteht keine Gefahr, dass einem durch die Bilderflut des Internets die Lust am Sehen vergeht. Das Gegenteil ist der Fall. Dieses Werk ist geradezu eine Anleitung zum Sehen und Genuss. Und natürlich am Besten vor dem Original.



Abb. 1

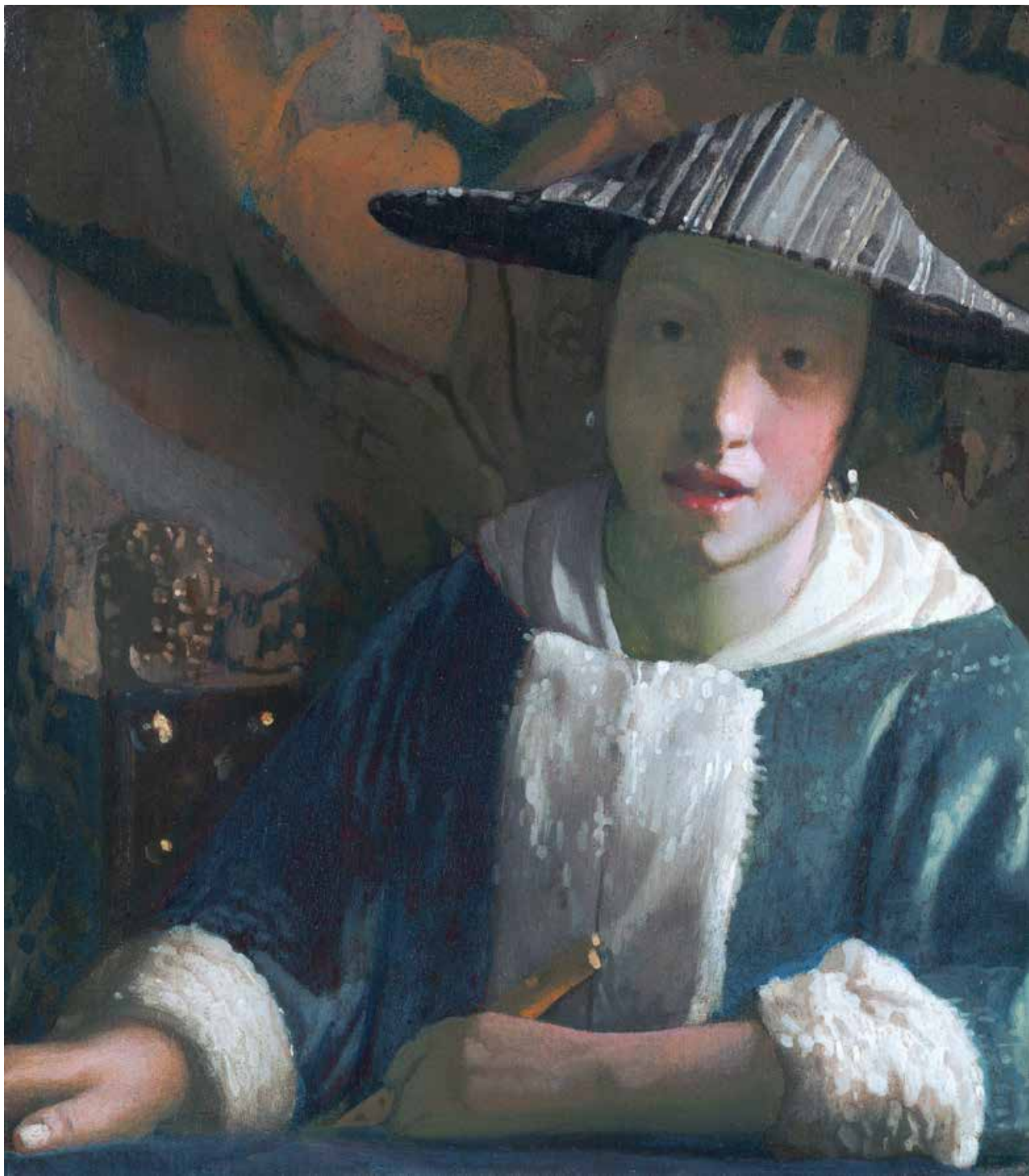


Abb.2





Abb. 3



Abb. 4