

Notizen zu Jan Vermeer van Delft und seinem Umfeld

Autoritäten soll man misstrauen.

(Peter Rüedi in seiner Rezension zur CD "Piazza Rotonda" der Gruppe "Seven Things").

Es gibt nach heutiger allgemeiner Ansicht 35 erhaltene Bilder unseres Malers, eines davon von fremder Hand vollendet. Einige weitere waren schon immer strittig und sind es noch. Eine letzte Sicherheit zu diesen Werken wird es wohl nie geben. Wir haben 33 der als gesichert geltenden Werke im Laufe unseres Lebens gesehen. Die zwei im Louvre recht häufig, die 23 in der Den Haager Vermeer-Ausstellung im Mauritshuis 1996 zwei Tage lang von morgens bis zur Schliessung des Museums.

Ich werde nie die dortigen Besucher vergessen, ihre begeisterten, verzückten Gesichter, wie sie in den recht kleinen Räumen des Mauritshuis sich in dichten Trauben um die ebenfalls recht kleinen Bilder drängten, um einen möglichst langen Blick auf das vollendet Schöne, auf Vollkommenes werfen zu können. Doch, Kunst kann die besseren, die edleren Seiten des Menschen wecken, kann uns Freude und Trost bringen, kann uns ein Gegengewicht sein für vieles, was wir alle im Leben erleiden müssen.

Der Stand der Vermeer-Forschung, wie er sich in der neueren Literatur präsentiert, wird kaum als endgültig zu betrachten sein. Es gibt eine ganze Handvoll von Gründen, warum es so schwierig ist, den Autor eines Gemäldes dingfest zu machen. Nehmen wir das Problem der Signaturen: vielfach sind sie durch Alterung kaum oder gar nicht mehr eindeutig zu erkennen. Sie können nachträglich in betrügerischer Absicht eingefügt sein. Es gibt Forscher, die versuchen, auch im Falle Vermeers, echte und nachträgliche Signaturen zu unterscheiden. Aber ist das immer zweifelsfrei möglich?

Über die Biographien der holländischen Maler des 17. Jahrhunderts ist häufig kaum etwas bekannt. Vermeer - er wurde 1632 geboren und starb schon 1675, mit nur 43 Jahren - ist da keine Ausnahme. Im Holland des 17. Jahrhunderts gab es eine heute nur für Spezialisten einigermaßen zu überschauende Anzahl guter bis genialer Maler. Letztlich nicht erklärbar lassen sich dafür doch einige handfeste Gründe anführen. Die holländischen Republiken, die sich in einem 80 Jahre währenden blutigen Befreiungs- und Religionskrieg gegen das übermächtige habsburgische Spanien erfolgreich gewehrt, ihre persönliche und religiöse Freiheit erkämpft hatten, von den europäischen Mächten im Westfälischen Frieden 1648 darin rechtlich anerkannt wurden, waren auf Erfolgskurs. Ihr Wagemut und ihre Tatkraft führten um 1600 zur Gründung der Ostindischen, wenig später auch der Westindischen Kompagnie. Die Welt war überschaubar geworden, weltweite Handelsrouten konnten dem, der sie nutzte, neben ständigen Gefahren und Katastrophen auch riesige Gewinne bringen. Eine reiche städtische Mittelschicht von Kaufleuten entstand, die bereit war, ihren Reichtum zu zeigen, Kostbares in ihren Häusern anzusammeln. Dazu gehörten, erstmalig in Europa, auch Bilder. Selbst der Handwerker, der Bäcker oder Schuster kaufte auf dem Markt für oftmals wenig Geld Bilder, um seine Wohnung zu schmücken.

Ein anderer Grund für diese Flut hochkarätiger Malerei liegt in der Spezialisierung, die unter den Malern der Zeit in Holland selbstverständlich war. Wer sich auf ein Thema konzentriert,

für das er eine Käuferschicht sieht, die dieses Thema schätzt, der kann leichter und schneller ein hohes Leistungsniveau erreichen als jemand, der vielen Satteln gerecht werden möchte.

Vermeer scheint - ausweislich der wenigen schriftlichen Quellen, die die Forschung hat ans Licht ziehen können - durchaus im Raum Delft einen guten Namen und zufolge eines einzelnen Dokuments auch gute Preise gehabt zu haben, aber es gab zu seinen Lebzeiten sicher kein Interesse, seine Biographie zu erforschen. Er war, nach den wenigen Dokumenten zu schliessen, die darüber etwas aussagen, keineswegs ein Star der Kunstszene. Bei seinem Tod hinterliess er seiner Witwe und ihren zehn Kindern - andere Quellen sprechen von acht minderjährigen Kindern - eine enorme Schuldenlast. Sein Name geriet offenbar schnell in Vergessenheit. Nicht wenige Maler gaben im 17. Jahrhundert erwiesenermassen ihren Beruf auf, da er sie nicht ernähren konnte. Für solche Menschen aus dem mittleren bis unteren Bürgertum interessierte sich kein Historiker.

Erst im 19. Jahrhundert nahm unser Maler durch seinen grossen französischen Entdecker Thoré-Bürger allmählich Konturen an, und recht eigentlich ist er erst heute in seiner wahren überragenden Bedeutung erkannt worden. 2004 kam das Bild "Junge Frau am Virginal" bei einer Versteigerung für 30 Millionen Dollar in Privathand. Damals der fünfthöchste Preis, der je für ein Bild bezahlt worden ist.

Um welches Bild handelt es sich dabei überhaupt? Ich habe die Notiz über seinen Verkauf irgendwo gelesen, aber keine Reproduktion gesehen. Die Titel der Vermeerschen Werke stammen natürlich nicht vom Autor selbst. Händler, Auktionare und Forscher vergaben sie stets nach Gutdünken. Und die verschiedenen europäischen Sprachen folgen in keiner Weise in ihren Übersetzungen den in Holland üblichen Titeln. Allgemeinverbindliche Vorgaben für Bildtitel gibt es nicht. Junge Frauen am Virginal oder Spinett erscheinen mehrfach im Vermeerschen Oeuvre. Gemäss dem wissenschaftlichen Anhang in dem Vermeer-Band der Reihe "Klassiker der Kunst" von 1967 kann es sich bei dem erwähnten Bild aber nur um das dort als "Mädchen am Spinett" bezeichnete Bild aus der irischen Sammlung Belt handeln. Dieses Werk war schon immer strittig. Heute wird es offenbar mehrheitlich abgelehnt, doch hat man stets seine hohe Qualität gelobt.

Das Problem des Erhaltungszustandes eines Bildes wird trotz aller modernen Technik, die heute zur Verfügung steht, die Kunstwissenschaft für immer begleiten. Restaurieren bedeutete Jahrhunderte lang, die schadhafte Stellen einfach zu übermalen. Diese Stellen zu erkennen und zu entfernen ist ein weites Problemfeld, das nie ein Ende haben wird. Selbst dem bekannten Phänomen, das alte Firnisse einen Gelbstich in den Farben eines Bildes erzeugen, ist nur sehr schwierig beizukommen. Nicht nur Zeit und Geld spielen dabei eine wichtige Rolle: die Tatsache, dass Firnis chemisch praktisch identisch ist mit den Lasuren, die in der Malerei bis ins 19. Jahrhundert hinein bei der Arbeit des Malers eine entscheidende Rolle spielten, macht eine Entfernung alter Firnisschichten zu einem gewagten Unternehmen, das, wie manchmal in den Museen deutlich zu sehen ist, auch zu einer Verschlimmbesserung führen kann, die nicht reversibel ist. Schon das Reinigen eines Bildes mit heutigen Mitteln kann in der künstlerischen Bewertung und Zuordnung eines Bildes eine entscheidende Rolle spielen; und längst nicht alle alten Bilder in unseren Museen sind schon einem solchen Prozess unterzogen worden.

Es gibt also gute Gründe, warum die Zuschreibung eines Bildes selbst zu einem der ganz grossen Meister seit jeher zu völlig konträren Ergebnissen unter den Experten geführt hat. Man denke auch an die erbärmliche Blamage, die führende Vermeer-Experten erleben mussten, als sie in den Jahren nach dem 2. Weltkrieg mehrere Fälschungen des holländischen Malers van Meegeren zu echten Vermeers erklärten, so dass sie vom renommierten van Beuningen-Museum in Rotterdam für horrenden Summen angekauft wurden. Lediglich der grosse holländische Historiker und Nichtfachmann Huizinga äusserte damals starke Zweifel an der Echtheit der Bilder. Aber natürlich nahm man die Meinung eines Laien nicht ernst.

Wie schon erwähnt gibt es nur sehr wenige Zeugnisse, die Aufschluss über unseren Maler geben; Punkte, die die Forschung zu einer Linie zu verbinden versuchen muss. Mit anderen Worten: es bleibt viel Raum für Spekulation, Vermutungen, Theorien, Thesen, Insinuationen. Vorsicht gegenüber allen Äusserungen der Kunsthistoriker ist also erste Bürgerpflicht.

Diesen Vorbehalt vorausgesetzt scheint Vermeer eine normale Ausbildung zum Maler durchlaufen zu haben. Ohne hier bei Einzelheiten stehen zu bleiben, die sich leicht in der Vermeer-Literatur finden, wollen wir nur festhalten, dass er seine Laufbahn als Historienmaler begann. Unter den Theoretikern galt diese Gattung als die vornehmste, mehr noch als die Porträtmalerei. Das Porträt einer bedeutenden Person konnte diese zwar für die Ewigkeit erhalten, aber die Darstellung religiöser, biblischer, aber auch historischer Ereignisse und - seit der italienischen Renaissance wieder zu Ehren gekommen - der antiken Mythologie war dem Porträt übergeordnet. Es gibt heute noch drei Bilder dieser Gattung, welche die Forschung dem frühen Vermeer zuweist. Dann, gegen 1655, wechselt der Maler die Gattung und wird zum Genremaler. Er bleibt dieser Gattung im Wesentlichen bis zum Ende seines kurzen Lebens treu.

Zwei Stadtansichten seiner Heimatstadt durchbrechen diese Linie: die heute so benannten Bilder "Ansicht von Delft" und "Strasse in Delft". Dazu kommen, gegen Ende seines Lebens - genaue Datierungen sind bisher nicht möglich - zwei allegorische Bilder: die "Allegorie des Glaubens", sicherlich das Auftragswerk eines Katholiken, demonstriert, weitgehend den Vorgaben der in ganz Europa verbreiteten, Vermeer mit Sicherheit bekannten "Iconologia" Cesare Ripas folgend, die Versatzstücke, die nötig sind, um auf den christlichen Glauben hinzuweisen. Vermeer war, um seine katholische Frau Catharina Bolnes heiraten zu können, 1653 zum Katholizismus übergetreten. Das Bild befindet sich heute im New Yorker MMA.

Die zweite deutlich als Allegorie erkennbare Arbeit - im Kunsthistorischen Museum in Wien befindlich - trägt den Titel "Die Malkunst" oder auch "Der Maler in seinem Atelier". Über dieses Bild ist besonders viel geschrieben, oder sagen wir besser: gerätselt worden. Wer sich in der Beherrschung des Konjunktivs üben will, findet in den Beiträgen zu diesem Werk reichlich Anschauungsmaterial. Vermeer, der Geheimnisvolle, Unergründliche: wir werden noch öfters auf diesen Aspekt zurück kommen müssen. Immerhin gibt es doch auch Gesichertes zu diesem hochinteressanten, in Vermeers Oeuvre einzig dastehenden Bild, das, so meine ich, uns doch Einiges über unseren Meister verraten kann. In aller Kürze also, soweit dies möglich ist:

Der Hellenismus hatte den neun Musen bestimmte Künste zugeordnet; die Malerei blieb jedoch dabei aussen vor. Am Ausgang der Antike hatten Boethius und andere Gelehrte den

Lehrstoff, die Grundlage aller Studien, in den "Sieben freien Künsten" kodifiziert. Das ganze Mittelalter hindurch bildete dieser Lehrstoff die Grundlage für alle weitergehenden Studien wie Theologie, Medizin oder das Studium der Rechte. Diese "artes" müssen wir uns eher als Wissenschaften denn als Künste vorstellen. Ihr Lehrstoff waren die Naturwissenschaften und die Redekunst mit ihren vorbereitenden Studien. Allmählich verwandelten sich die "artes liberales" dann in unseren heutigen Kunstbegriff. Doch wieder blieb die Malerei, im Mittelalter als "mechanische" Kunst und damit als niederes Handwerk, als "ars mechanica" gebrandmarkt, aussen vor.

Wir wissen, wie Leonardo da Vinci sich bemühte, das Ansehen der Malerei zu heben, sie gar zur höchsten aller Künste zu erklären. Gern beriefen sich die Verteidiger der Malerei als einer den anderen Künsten gleichwertigen Gattung auf die berühmte Gleichung des Horaz, den "ut pictura poesis"-Satz. Er sollte beweisen, dass die Antike Malerei und die immer hoch angesehene Dichtkunst als gleichwertig angesehen habe. Die Malerei galt somit als "stumme Poesie" und die Poesie als "sprechende Malerei". Was man damals wohl nicht wusste: schon um 500 v. Chr. schrieb der Lyriker Simonides von Keos und, ihn zitierend, Plutarch genau dieses.

Das 17. Jahrhundert erfand eine zehnte Muse, der man nun endlich die Malerei zuordnen konnte. Auch gibt es Beweise für die Erfindung einer achten freien Kunst, die für die Malerei zuständig sein sollte. Doch bis dahin hatte die Muse Klio, die Muse der Geschichtsschreibung, erhalten müssen, um das Handwerk der Malerei zu adeln. Die Historienmalerei, höchste Stufe der Malkunst in der Wertung der Theoretiker, legte diese Verbindung nahe. Es finden sich im 17. Jahrhundert öfters Darstellungen der Klio als antik gekleidete, damit allegorische Figur, den Ruhm der Malerei verkündend. Vermeer dagegen malt keine historisch-allegorische Gestalt, sondern bekleidet eine junge Frau, ein Modell, mit den Attributen der Klio, und stellt sie, zusammen mit der Rückenfigur des Malenden, in den aus anderen Bildern bekannten Raum im Haus seiner Schwiegermutter, in sein Atelier. Er malt also kein Historien- sondern ein Genrebild, stellt somit die Genremalerei neben die Historienmalerei, hebt seine Kunst in der Wertung auf die höchste Stufe, und lässt den ganzen historischen Ballast einer Allegorie, die viele Bilder mit dem Thema der Verherrlichung der Künste durch ihre verkrusteten Versatzstücke für uns heute ungeniessbar machen, hinter sich, modernisiert also die Selbstdarstellung seines Handwerks und macht sein Bild damit für uns Heutige erlebbar, nachvollziehbar, erhebt es zu einem zeitlosen Werk mit allen Merkmalen seiner grossen Kunst.

Das Bild stand nicht zum Verkauf, verblieb nach dem Tod des Malers in seinem Haus. Es ist erwiesen, dass die Witwe trotz ihrer hohen Schulden die "Malkunst" nicht verkaufen wollte. Warum? Wir wissen es nicht. Sie wurde schliesslich zwangsversteigert. Vermeer war zweimal Vorsteher der Delfter Lukas-Gilde, der Vereinigung von Malern und verschiedenen kunsthandwerklich Tätigen. Es wird vermutet, dass dieses singuläre Werk in Zusammenhang mit der Lukas-Gilde steht.

Einige Worte zu Vermeers Hauptthema, der Genremalerei. Für die Theoretiker war sie eine untergeordnete Gattung. Sie behandelte ja nur Alltägliches, anonyme Personen in unbedeutenden Handlungen begriffen. Die Begriffe "Genremalerei", man spricht auch von "Konversations-Stücken", sind relativ modern, ebenso wie auch die französische Bezeichnung "Intérieur-Malerei". Im Holland des 17. Jahrhunderts gab es keine einheitliche

Benennung für diese Gattung, wie auch die Themen, der Inhalt eines Genrebildes einen recht weiten Spielraum bot. Gängig waren Begriffe wie "Junker und Jungfern", "ausgelassene Junker", "moderne" Bilder. Fast immer ist ein Bezug zur "Wein, Weib, Gesang"-Motivik zu erkennen. Oft bevölkerten ganze Gruppen meist junger Menschen die Szene. Vermeer, aber auch andere Maler, beschränkte dagegen die Personenzahl auf zwei oder drei, oder, wie häufig bei ihm, auf nur eine Person. Es versteht sich, dass damit eine grössere Intimität im Bild erreichbar war.

Die moralische Bewertung dieser Inhalte war offenbar zwiespältig. Neben positiven Urteilen, die Freude an den ausgelassenen Spässen junger Leute bekunden, gab es auch negative Meinungen: gab es Kunstfreunde, Käufer, die das Nichtstun, die Neigung zu Trunk, Spiel und Musik als nutzlosen Zeitvertreib verurteilten, die diese Bilder als Mahnung verstanden, das Leben den nützlichen, Gott gefälligen Werken zuzuwenden. Der Vanitas-Gedanke wird hier deutlich.

Vanitas bedeutet leeren Schein; Luther spricht von Eitelkeit im Sinne von Nichtigkeit. "Vanitas ist ein bedeutendes Motiv in Literatur, Kunst, Theater und Musik des Barockzeitalters. Es ist der Gipfelpunkt einer kontinuierlichen Tradition. Schönheit und Verfall werden miteinander verbunden. Blaise Pascal bezieht in "Les Pensées" (um 1657) die vanité auf den Geltungsdrang der französischen Klassik. Im deutschen Sprachgebiet fällt die Aufmerksamkeit eher auf die Zerstörungen des Dreissigjährigen Krieges. In der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts entstanden kunstreiche und bis heute vorbildliche Vanitas-Darstellungen. Vor dem Hintergrund grassierender Pestseuchen, nicht enden wollender Gräuel der Religionskriege und bombastischer Pracht- und Machtentfaltung im goldenen Zeitalter wird dies als eine zeitkritische Haltung verständlich. Meist steht das Motiv der Vanitas in Verbindung mit einem Appell zur Hinwendung an Gott und den christlichen Glauben. Vanitas-Symbole sollen, meist in moralisierender Absicht, an die Vergänglichkeit des Lebens und der irdischen Güter erinnern". (Wikipedia).

In aller Deutlichkeit finden sich Vanitas-Symbole in der Malerei häufig in der Gattung des Stillebens. Dieser Begriff, aus dem holländischen "stilleven" entlehnt, meinte zufolge des Kunsthistorikers Norbert Schneider ursprünglich nichts anderes als "regloses Modell", "unbewegte Natur" (leven = Modell). Für Vanitas-Stilleben bedienten sich die Maler gern aus dem reichen Fundus der zeitgenössischen Emblemik; dieser im 17. Jahrhundert besonders beliebten Mischgattung zwischen Literatur, Malerei und Philosophie, in der Gedanken mit einem kleinen Bild, einem Sinnspruch und einem Text vereinigt in Büchern zusammengestellt und veröffentlicht wurden.

Vanitas-Symbolik musste nicht unbedingt negativ besetzt sein. Für den Gläubigen - und die Zeit war natürlich sehr religiös, ob nun im katholischen oder protestantischen, in Holland in erster Linie im kalvinistischen Sinn - waren die vielen auf Christus hindeutenden Zeichen, die auch heute noch in den Vanitas-Bildern leicht zu lesen sind, ein Hinweis auf das Jenseits, das ihn erwartete. Die Bilder waren für ihn - falls ihm der symbolische Sinn hinter den Gegenständen bekannt war, eine Frage, die für den Einzelnen nie wird beantwortet werden können - also ein Positivum, ein Trost.

Norbert Schneider hat eine Systematisierung der recht unterschiedlichen Themen, die als Stilleben anzusprechen sind, vorgenommen. Es zeigt sich - neben einem qualitativ

ansteigenden künstlerischen Anspruch von einem primitiven Vorzeigen köstlicher Nahrungsmittel bis zu den höchsten künstlerischen Ansprüchen genügenden Werken eines Pieter Claesz, Willem Claesz. Heda, Willem Kalf oder Jan Davidz. de Heem - dass der Vanitas-Gedanke keineswegs in allen Sparten der Gattung Stilleben zu finden ist. Es gibt einen Brief des Malers Jan Brueghel d. Ä. von 1596, dem "Blumen-" oder "Samt"-Brueghel, Sohn des grössten flämischen Malers im 16. Jahrhundert Pieter Brueghel d. Ä., in dem er dem mächtigen, immens reichen und kunstliebenden Mailänder Erzbischof Federigo Borromeo ein Blumenstück, ein Blumenstilleben also, anbietet mit den Worten, damit könne er sich das ganze Jahr hindurch an der Schönheit der Natur erfreuen, während die Natur ihm diese Möglichkeit nur kurzzeitig im Jahr bieten könne. Vanitas-Gedanken sind hier nicht zu finden. Zu fragen ist zudem, ob der Vanitas-Gedanke immer und unbedingt mit dem Religiösen verbunden sein muss. Allerdings waren in der damaligen Welt Religion und Leben so untrennbar, dass moralisches, religiöses und allgemeines Denken kaum voneinander zu unterscheiden sind.

Ein willkommenes Feld für die Kunstwissenschaftler war seit jeher die Frage, wie weit die Genremalerei, und damit auch die Bilder Vermeers, analog zu den Vanitas-Stilleben symbolische, allegorische oder in irgend einem Sinne religiöse Bedeutungen besitzen. Pierre Cabane setzt in seiner Arbeit "Vermeer" tiefgründige Symbolik in den Bildern unseres Meisters flott als offenbar selbstverständlich voraus, erbringt aber nicht den geringsten Beweis dafür. Der Forscherkreis um Arthur K. Wheelock Jr. vermeidet im Katalog zur Den Haager Vermeer-Ausstellung 1996 auffällig jede Diskussion zu diesem viel beachteten Thema. Offenbar gibt es keine ausreichenden Hinweise, die eine These oder auch nur Vermutungen zu diesem Thema rechtfertigen würden. Perlen etwa kommen in Vermeers Bildern mehrfach vor. Sie galten in der Barockzeit als Sinnbilder der Reinheit und Vollkommenheit. Sie galten deshalb zuweilen auch als Christus-Symbol. Musikinstrumente deuteten gern auf Liebe, aber auch auf Anderes hin. Nach Günter Binding wird im symbolischen Denken eine Sache - "res" - subjektiv, als Entscheidung der Theologen, mit einer Bedeutung - "figura" - verbunden und erhält dann einen Namen - "nomen". Aber diese gedanklichen Verbindungen mit einem Gegenstand können an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten andere sein; und umgekehrt kann eine symbolische Bedeutung durch mehreren Gegenstände ausgedrückt werden. Dort in der bildenden Kunst Gewissheit über die vorliegenden Gegenstände und ihre Bedeutung zu erlangen, ist äusserst schwierig, will sagen: es gibt viel Spielraum für Spekulation. Immerhin: im Rahmen der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts glaubt man vor allem Christus-Symbole gut als solche benennen zu können.

Zu fragen ist, ob über die Generationen hinweg Symbolik überhaupt immer seinen Stellenwert behalten hat; ob das Denken auf der symbolischen Ebene sich nicht allmählich verliert, und nur noch aus der Konvention heraus ehemals mit Symbolik belastete Gegenstände im Bild erscheinen. Die beiden Gotik-Forscher Dieter Kimpel und Robert Suckale sehen in der französischen Kathedralbaukunst ein allmähliches Verschwinden des Denkens in Symbolen. Während zufolge der Erkenntnisse der Romanik-Spezialisten jeder Gegenstand und jede Bauform symbolisch besetzt war, verliert sich im Laufe der gotischen Zeit das Wissen darüber. In den französischen Kathedralen der Hochgotik sehen Kimpel und Suckale nur noch die für die Gotik so typische Liebe zur Geometrie in den schönen, immer komplizierter werdenden Bauformen walten. Das einst durch seine vollkommene Form mit Christus, auch mit Maria symbolisch besetzte Rundfenster, in jeder Kathedrale im Westbau

eines der wichtigsten Elemente, heisst bei den französischen Bauleuten der Hochgotik nur noch das "O".

Hat in den holländischen Konversationsstücken, hat in Vermeers Genrebildern Symbolik einen Platz? Haben die Bilder, die sich öfters als Wandschmuck im Hintergrund seiner Arbeiten zeigen, einen Bezug zum Thema des Bildes, geben sie Hinweise auf das, was Vermeer sagen will? Will er überhaupt etwas Handgreifliches sagen? Was bedeuten die Landkarten an den Wänden im Hintergrund mancher seiner Bilder? Natürlich, sie zeigen den Zeitgeist des Landes, den Willen, die überschaubar gewordene Welt mit Tatkraft zu erobern, um erfolgreich im Leben zu sein. Aber ist sich Vermeer solcher Schlüsse bewusst? Waren die Landkarten nicht nur Requisiten für ihn, Hilfsmittel für einen perfekten Bildaufbau? Über diese Fragen ist, soweit ich sehe, viel, sehr viel geschrieben worden. Doch schlüssige Antworten darauf, die habe ich bis jetzt nirgends gefunden.

Vermeer, der Scheue, der das Zarte so liebt, der Meister des Ungesagten, Vieldeutigen, Angedeuteten lässt - anders als manche seiner Kollegen - niemanden in sein Inneres blicken. Man ist heute vorsichtig geworden mit Theorien, die letztlich nicht beweisbar sind. Frühere Forscher haben auch die Genrebilder im Holland des 17. Jahrhunderts, nicht zuletzt die Vermeerschen, gern als Vanitas-Sinnbilder sehen wollen. Heute regt sich dagegen Widerstand. Nach Arthur K. Wheelock Jr. "wurde vergessen, dass der Niederländer des 17. Jahrhunderts die Welt um sich herum als Schöpfung Gottes sah, ... als "zweite Bibel", in der sich die Gegenwart Gottes ebenso offenbarte wie in der Heiligen Schrift. Erst kürzlich wurde die These geäußert, dass diese Sicht der Welt eine Erklärung dafür sein könnte, warum die Künstler der damaligen Zeit die Welt mit so viel Hingabe und derart ausführlich und naturgetreu darstellten". Wheelock bezieht sich damit auf die Arbeiten holländischer Forscher (Bakker, Blankert und Brenninkmeijer-de Rooij), die unabhängig voneinander anfangs der 90er Jahre diesen Gedanken aufgegriffen haben.

Danach hätte es damals in den Niederlanden der Barockzeit zwei Möglichkeiten gegeben, die Wirklichkeit zu deuten: im Sinne Platons und der Neuplatoniker (und der religiösen Orthodoxie) das Verwerfen der vergänglichen Wirklichkeit, der Welt als Vanitas, als leerer Schein, und gleichzeitig eine positive Wertung der Welt als "zweite Bibel", als Offenbarung Gottes. (Was im Grunde aber - so will mir scheinen - ebenfalls letztlich christlich-neuplatonisch zu sehen ist: die Welt als Offenbarung des Göttlichen, das zugleich das Wahre und das Gute und auch das Schöne ist).

In diesem Sinn wäre Vermeers bedingungslose Hingabe an die "Natur" im allgemeinsten Sinn, seine Hingabe an die Welt, an ihre Schönheit, sichtbar gemacht durch das Licht, dem unser Maler so viel Liebe und Sorgfalt widmete, eine Huldigung an diese positive Wertung der Welt. Vanitas hat da, meine ich, keinen Platz.

Ich denke, es lohnt sich, hier einmal einen Blick in die Vergangenheit zu werfen. Es ist keineswegs ganz neu in der europäischen Kulturgeschichte, die Welt, unsere Welt positiv zu sehen. Wir wissen, die christliche Kirche hat über viele, viele Jahrhunderte in christlich-neuplatonischer Sichtweise die Welt als vergänglich und deshalb als nichtig bewertet, um dem Gläubigen um so wirkungsvoller das Jenseits gegenüber zu stellen, das ihn - bei entsprechendem Verhalten - nach dem Tod erwarte. Der Sozialhistoriker Arnold Hauser verweist demgegenüber auf einen Satz des grossen dominikanischen Theologen, Heiligen

und Vollender der Scholastik Thomas von Aquin aus dem 13. Jahrhundert. Thomas sagt: "Gott erfreut sich aller Dinge, denn jedes stimmt mit seinem Wesen überein". Hauser sieht in diesem Satz die Wurzel des Pantheismus. Dieser Satz "enthält die ganze theologische Rechtfertigung des künstlerischen Naturalismus. Alles Wirkliche, und sei es noch so gering, hat eine unmittelbare Beziehung zu Gott; alles drückt das Göttliche auf seine Art aus, alles hat also für die Kunst seinen eigenen Wert und Sinn.... Auch in der Kunst siegt über die Vorstellung eines ausserhalb der Welt stehenden Gottes der Gedanke einer in den Dingen wirkenden Kraft...Die vollkommene Transzendenz Gottes in den frühchristlichen Jahrhunderten führte damals ebenso zu der Entwertung der Natur, wie der Pantheismus jetzt ihre Rehabilitierung bewirkt". (Im 18. Jahrhundert äussert Schopenhauer, zu jedem Sarkasmus bereit, die Religion der Zeit, zumindest die der intellektuellen Oberschicht, sei nur eine pantheistische Ersatzreligion. Denken wir an Goethe und seine unübersehbar laue Einstellung der Kirche gegenüber).

Parallel zu dieser Aufwertung der sichtbaren Welt aus philosophisch-theologischer Sicht steht eine kunsthistorisch äusserst interessante Tatsache aus etwa der gleichen Zeit, die Alexander Perrig 2005 womöglich zum ersten Mal in die populärwissenschaftliche Literatur getragen hat. Nach Perrig hat der englische Franziskaner Roger Bacon (1220 -92), Philosoph und genialer Naturwissenschaftler - hochbedeutende Gesetze der Optik gehen auf ihn zurück - erkannt, dass die als Lehrmittel dienenden Malereien in den Kirchen jeder Anschaulichkeit ermangelten. In ihrer stark byzantinisch beeinflussten Abstrahiertheit waren sie dem Gläubigen nicht verständlich. Sie besaßen keinen Raum, keine Dreidimensionalität, keine Ähnlichkeit mit der Welt, in der er lebte. In einer Unterredung mit dem Papst forderte Bacon diesen auf, die für die Ausmalung der Kirchen zuständigen Theologen - die Maler waren nur die ausführenden Handwerker - anzuweisen, den Bildern diesseitige Lebenswirklichkeit, Wiedererkennbarkeit der Personen und ihrer Umgebung zu geben. Nur so könne der Gläubige die Bilder verstehen, könne er durch die heiligen Geschichten auf den anagogischen Weg geführt werden, auf den Weg, seine Gedanken auf das Transzendente, auf Gott zu richten. Die bahnbrechenden Fresken der Trecento-Maler in Italien, die Werke Giotto und seiner Schule, ebenso die sienesisische Malerei in der Nachfolge Duccios: sie wären ohne den Beitrag Roger Bacons möglicherweise nie möglich geworden. Zumindest aber liegen die Gedanken Bacons genau auf der Linie, die damals die Malerei unter Führung der Toskana in der Folge genommen hat und damit Italien für Jahrhunderte zum bedeutendsten Zentrum der bildenden Künste gemacht hat.

Ohne diese bahnbrechende Trecento-Kunst wäre die so weltweit berühmte Florentiner Frührenaissance-Malerei mit ihrer Entdeckung der Zentralperspektive, der Methode, unsere dreidimensionale Welt mathematisch exakt auf einer zweidimensionalen Leinwand wiederzugeben, undenkbar. Doch vergessen wir nicht, dass hoch im Norden, in den südlichen Niederlanden, zeitgleich mit der italienischen Frührenaissance eine ebenso erstaunliche, unbeschreiblich grossartige Blüte der Malerei entstand, die auf andere Weise, ohne sich um exakte Regeln zur Wiedergabe des Räumlichen zu kümmern, ebenfalls zu einer täuschend echten liebevollen Wiedergabe des Diesseitigen führte; die Welt der Gebrüder van Eyck, eines Rogier van der Weyden in der zweiten und eines Hugo van der Goes in der dritten Generation.

Der holländische Historiker Johan Huizinga sah in dieser kostbaren nordischen Blüte der Künste den "Herbst des Mittelalters". Jüngere Kulturhistoriker plädieren dagegen für eine

nordische Frührenaissance, analog zur toskanischen. Dieser Streit kommt der Vorstellung des schon einmal zitierten bedeutenden Sozialhistorikers Arnold Hauser entgegen. Er sieht im Wechsel vom Spätmittelalter zur Renaissance, ebenso im Übergang von der Spätantike zum Frühmittelalter viel geringere Einschnitte als innerhalb des Mittelalters selbst den Wandel vom "frühmittelalterlichen naturalwirtschaftlichen Feudalismus zum hochmittelalterlichen höfischen Rittertum und dann zum spätmittelalterlichen städtischen Bürgertum. Die Einschnitte zwischen diesen Epochen sind jedenfalls tiefer als die am Anfang und am Ende des gesamten Zeitalters".

Aber bedeutet die liebevolle Hinwendung zur Welt, in die nun die Heiligen und ihre Geschichten eingebettet werden, nicht den Beginn einer Abkehr vom Religiösen? Grundsätzlich ist das wohl zu verneinen. Denken wir an die Argumentation Roger Bacons: die von ihm schon im 13. Jahrhundert geforderte genaue Wiedergabe unserer Lebenswelt verfolgte ja im Gegenteil die Absicht, dem Gläubigen zu helfen auf seinem Weg, sich dem Transzendenten zuzuwenden.

Und doch: nicht in den Niederlanden, wo die inzwischen zahlreichen Protestanten, Calvinisten zumeist, ihre Form der religiösen Verehrung ebenso intensiv pflegten wie die Katholiken, wohl aber in Bezug auf Florenz, dem Ausgangspunkt dessen, was wir Frührenaissance nennen, sind doch Zweifel angebracht, ob die neu erwachte Verehrung der - aus christlicher Sicht heidnischen - Antike mit dem christlichen Glauben reibungslos verlaufen ist. Die florentinische platonische Akademie, unter der Leitung von Marsiglio Ficino und unter der Schutzherrschaft der Medici: es gibt Anzeichen dafür, dass die Gedankenwelt Ficanos, sein Versuch, Antike und Christentum miteinander zu verschmelzen, dass seine Lehre eines christlichen Neuplatonismus nicht recht mit der Lehr der katholischen Kirche in Einklang steht. Der tiefste Geist der Epoche, Michelangelo, hat diesen nicht völlig zu überbrückenden Zwiespalt im Alter bitter gebüsst. Als Jugendlicher von den Medici, den Stadtherren des Staates Florenz, gefördert und in den Kreis derer aufgenommen, die würdig waren, in die platonische Akademie aufgenommen zu werden, hat er im Alter, als er unter dem Einfluss der Gegenreformation sich immer mehr in eine tiefe Frömmigkeit versenkte, seine frühen Jahre mit ihren aus der Antikenbegeisterung geborenen Werken verflucht, wollte nur noch seine aus christlichem Geist geborene Kunst gelten lassen. Und der immense Erfolg des fanatischen Dominikaner-Mönchs Savonarola in Florenz, der einige Jahre lang mit seinen fundamentalistischen Forderungen an die Florentiner recht eigentlich die Stadt beherrschte: kommt da nicht das schlechte Gewissen der Bevölkerung zum Ausdruck, vom rechten Weg abgewichen zu sein? (Ironie der Geschichte: es war der Papst, das selbst ernannte Oberhaupt aller Christen, der für die Entfernung, sprich: für die Verbrennung Savonarolas sorgte, und so die Florentiner aus ihrer Gewissensnot befreite).

Es wird, meine ich, Zeit, einen kurzen Blick auf die Geschichte der Niederlande zu werfen, bevor wir zu unserem Gegenstand zurückkehren. Geschichte und Kunstgeschichte sind nicht voneinander zu trennen.

Die französische Krone verfügte über ein Herzogtum Burgund mit der Hauptstadt Dijon, dass die Könige einer Seitenlinie ihrer Familie als Lehen anvertraut hatten. Einer Reihe von langlebigen zielstrebigem Burgunder Herzögen gelang es, ihr Gebiet vor allem nach Norden hin, in die Niederlande hinein, um ein Mehrfaches zu vergrößern. Sie wurden zu Rivalen ihrer Vettern auf dem französischen Königsthron. Im hundertjährigen Krieg Frankreichs mit

dem Aggressor England, der erst gegen 1450 zu Ende ging, standen sie gar auf der Seite Englands, regierten ein quasi unabhängiges glänzendes Fürstentum, das die Macht ihrer königlichen Vettern zeitweilig erheblich überstieg. Die Landschaften Brabant und Flandern mit ihren durch Handel und Gewerbe reich gewordenen Städten wie Brügge, Gent, Antwerpen und Brüssel, dieses bald neuer Sitz der Herzöge, brachten reiche Gewinne. Geld strebt nach Macht und Macht nach Glanz: es begann eine grosse Zeit für die Künste. Jan van Eyck war Hofmaler der Herzöge, Rogier van der Weyden Stadtmaler in Brüssel. Viele kaum weniger gute Künstler erregten die Bewunderung der europäischen Welt. Denken wir auch an die "franko-flämische" Musik, die vom Spätmittelalter an für lange Zeit die europäische Musikszene dominierte.

Herzog Karl der Kühne überspannte die Möglichkeiten seiner Macht. Bei dem Versuch, sich im Süden seines Reiches weiter zu arrondieren, bereiteten ihm die Schweizer Bauernheere bei Murten und Grandson verheerende Niederlagen. Kurze Zeit später, 1477, fiel er bei dem Versuch, die lothringische Stadt Nancy zu erobern. Seine schöne junge Tochter Maria stand den europäischen Fürstenhäusern zur Disposition. *Belli gerant aliis, tu felix Austria nube.* Das mächtigste europäische Haus, die Habsburger, boten den jungen Maximilian von Habsburg, den späteren König und Kaiser des Heiligen Römischen Reiches auf, durch Heirat die reichen Niederlande einzuholen. Frankreich war nun im Norden wie auch im inzwischen ebenfalls habsburgisch gewordenen Spanien vom Erzfeind bedroht.

Kaiser Karl V., Enkel Maximilians, der Herrscher, "in dessen Reich die Sonne nicht unterging", - grosse Teile Mittel- und Südamerikas waren inzwischen habsburgisch geworden - gab noch zu Lebzeiten, 1556, das Ruder aus der Hand. Sein Lebensziel, den seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wie ein Lauffeuer in Europa sich ausbreitenden Protestantismus zu vernichten, hatte er nicht erreicht. Er teilte sein Riesenreich. Sein Sohn Philipp, als spanischer König Philipp II., erhielt ausser Spanien die überseeischen Besitzungen und die Niederlande, Karls Bruder Ferdinand erbte die südosteuropäischen Besitzungen mit ihren Residenzen Wien, Prag und Innsbruck; dazu, sozusagen in Erbpacht, den Kaisertitel des Heiligen Römischen Reiches, dessen Prestige noch immer hoch im Kurs stand, wenn auch realiter kaum noch Macht damit verbunden war.

Spanien, kein Ruhmesblatt, ist in der Geschichte bekannt als Hort christlicher Intoleranz und des religiösen Fanatismus. Das spanische Joch, das hart und blutig auf den Niederlanden lastete, betraf nicht nur die religiöse Frage. Es kam zu Aufständen, in dem zuerst vor allem der - meist katholische - Adel die führende Rolle spielte. Selbst der von Philipp eingesetzte Statthalter Willem van Oranje (Wilhelm von Oranien), aus einer deutschen Adelsfamilie stammend, empörte sich gegen seinen König und stellte sich an die Spitze des Widerstandes, bis Spanien 1583 in Delft für seine Ermordung sorgte. Sein Grabmal in der Nieuwe Kerk zu Delft ist eines der bedeutendsten Kunstwerke Hollands. Auch die Grafen Egmont und Hoorn bezahlten ihre Empörung mit dem Leben. Doch das heizte die Auflehnung der Niederländer gegen Spanien nur noch mehr an. Von 1568 bis 1648 dauerten die Befreiungsversuche der Niederländer, in Holland als Achtzigjähriger Krieg bekannt. Sieben vom spanischen Joch befreite Provinzen schlossen sich zur "Republik der Vereinigten Niederlande" zusammen. Im Westfälischen Frieden von 1648 anerkannten die europäischen Mächte den neuen Staat. Die südlichen Niederlande, weiterhin unter spanischer Oberhoheit, bluteten aus. Eine grosse Zahl von Unzufriedenen, Katholiken wie Protestanten, verliessen ihre Heimat und zogen nach Holland. Der neue Staat garantierte Religions- und Gedankenfreiheit. Der Abstieg

Antwerpens und der Aufstieg Amsterdams kennzeichnen diese Entwicklung. Holland wurde zum modernsten Staat Europas. Seine genialen Wasserbauer und tüchtigen Seeleute, zusammen mit weitblickenden Kaufleuten machten den wirtschaftlichen Aufstieg des kleinen Landes möglich. Auch für die Künste, kein Zufall, war das 17. Jahrhundert das Goldene Zeitalter.

Der schnelle Machtverfall Spaniens im 17. Jahrhundert ermöglichte Frankreich, die spanischen Niederlande Stück für Stück zu annektieren. Aus der napoleonischen Erbmasse entstand dann im frühen 19. Jahrhundert der moderne Staat Belgien. Die uralte Sprachgrenze zwischen französisch-sprachigen Wallonen und niederländisch-holländisch sprechenden Flamen geht noch heute quer durch dieses Land.

Auch die südlichen Niederlande waren künstlerisch äusserst produktiv. Im 16. Jahrhundert finden wir die alles überragende Gestalt Pieter Brueghels d. Ä., einem der grössten Maler der europäischen Kunstgeschichte. Im 17. Jahrhundert stehen neben Hals, Rembrandt und Vermeer im Norden die grossen Gestalten Rubens, van Dyck und Jordaens in Flandern und Brabant.

Eine lebhaftere Genre-Szene existiert parallel zum Norden auch hier im Süden. Die bedeutendsten Namen sind Adriaen Brouwer und Vater und Sohn David Teniers. Ihre Bilder unterscheiden sich recht deutlich von der Malerei ihrer nördlichen Kollegen: sie bevorzugten das bäurische Milieu, nicht das einer städtischen Mittelschicht. Aus einem tiefen Braun heraus blicken wir in eine burleske, derbe Welt bäurischer Belustigungen. "Wein, Weib, Gesang" im dörflichen Milieu. Der Bauer als Prototyp einer unteren, primitiven Gesellschaftsschicht. Der Schatten des grossen Pieter Brueghel aus dem 16. Jahrhunderts, wegen seiner Vorliebe für das bäuerliche Milieu auch "Bauern-Brueghel" genannt, ist noch immer wirksam .

Was wollten die Maler mit diesen Themen erreichen? Wollte sich der Käufer aus der Mittelschicht an der Primitivität seiner Mitbürger aus der untersten Gesellschaftsschicht belustigen, sich seiner Überlegenheit erfreuen? Das wäre kein sehr edles Motiv, um sich Bilder an die Wände zu hängen. Ich habe keine brauchbare Antwort zu dieser Frage in der Literatur gefunden.

Wilhelm Busch, der grosse Humorist des 19. Jahrhunderts, Zeichner und Dichter in einem, liebte diese Welt der südniederländischen Genre-Kunst über alles, seit er für einige Zeit in Antwerpen Malerei studiert hatte. Die kleinen, im Sommer vor der Natur mit wenigen schnellen Pinselstrichen hingeworfen Bildchen, die er, sich als gescheiterter Maler betrachtend, zu seinem Privatvergnügen in der kargen Umgebung seines Heimatdorfes im Hannoverschen zu Hunderten auf die Leinwand warf, leben ganz aus dem Geist dieser flämischen Genremalerei. Seine Bilder werden von Kunsthistorikern heute als Frühform eines eigenen deutschen Impressionismus hoch geschätzt, sein Spätwerk von manchen Forschern mit dem nur wenig später aufbrechenden deutschen Expressionismus in Verbindung gebracht.

Die liebevolle Genauigkeit, mit der, um ein Beispiel zu nennen, im 15. Jahrhundert ein Jan van Eyck in seiner "Madonna des Kanzlers Rolin", heute im Louvre, die Landschaft wiedergibt, hat indes nichts mit einer naturalistischen Haltung zu tun. Und ein Gleiches gilt

noch immer auch im 17. Jahrhundert, gilt für die vielen, vielen holländischen Maler der Zeit, wenn sie eine Landschaft, ein Seestück, ein Intérieur, eine Genre-Szene malen.

"Naturalismus" in der Malerei meint, die Wirklichkeit wie sie ist - oder uns zu sein scheint - getreu wiederzugeben. Diese Haltung ist erst später gedacht worden. Was wir bei van Eyck und bei Ruisdael sehen, lässt sich mit dem Begriff "Realismus" fassen. Der Maler wiegt den Betrachter in den Glauben, er sehe die Wirklichkeit, wie sie der Künstler vor seinen Augen hatte. Er betrügt ihn gewissermassen, denn tatsächlich erfindet er eine Wirklichkeit, die es so nicht gibt: er spiegelt sie nur vor. Denn über der getreuen Wiedergabe der "Natur", um diesen vieldeutigen Begriff zu benutzen, stehen ihm die abstrakten Gesetze des Bildaufbaus, der Farbgebung, der Harmonie, mit einem Wort: die künstlerischen Gesetze.

Im 17. Jahrhundert finden wir aber auch eine "idealistische" Gesinnung der Maler: "Die Gestaltung nach einem Ideal, die Steigerung und Verklärung der Wirklichkeit unter Zurückdrängung der realistischen Züge". (Johannes Jahn). Dies gilt nicht zuletzt auch für die Niederländer, die im 17. Jahrhundert nach Italien gingen, zum Teil auch dort blieben. Sie schaffen ein "Bilderbuch-Italien", das keineswegs wiedergibt, was sie vor sich sahen. Die Daheimgebliebenen kennen diese Idealisierung ihrer Welt ebenso wenig wie eine "Naturalisierung". Die Liebe zu ihrer eigenen kleinen Welt ist ihnen ebenso eigen wie die Umformung, die Anpassung dieser Welt an die künstlerischen Notwendigkeiten. Das "corriger la nature" bezeichnet diese Haltung ebenso wie - um einiges geistreicher - das Goethe-Wort: der Künstler schaffe "aus Wahrheit und Lüge ein Drittes, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert". Der Maler und Theoretiker Samuel van Hoogstraeten im 17. Jahrhundert sagt es so: "Ein vollendetes Bild ist wie ein Spiegel der Natur, der die Dinge, die nicht da sind, vortäuscht, und in erlaubter Weise vergnüglich und löblich betrügt". Im 19. Jahrhundert meint der Satz zur Malerei von Edouard Manet, sie sei "eine Verbindung von Poesie und Wirklichkeit", noch immer das Gleiche.

Die geduldige Feinarbeit im 15. Jahrhundert, aber auch noch die sorgfältige Genauigkeit, die die Malerei des 17. Jahrhunderts charakterisiert, hätte es gar nicht zugelassen, im Freien vor dem Gegenstand zu malen. Skizzieren vor der Natur: das hat es im 17. Jahrhundert sicher gegeben. Der Malvorgang selbst fand in geschlossenen Räumen statt. Ateliers im modernen Sinn gab es noch nicht. Eine genaue Nachahmung konnte es also gar nicht geben. Erst die Maler der Schule von Barbizon, tief versteckt in den Wäldern bei Fontainebleau, erheben gegen 1830 die Forderung, direkt vor der Natur zu malen. Ihre Thesen: "Passion pour une nature rustique, passion de l'objectivité et de la vérité, passion pour la liberté de la création, passion pour la lumière" führten gegen 1870 zum Impressionismus mit seiner "Licht-Metaphysik, der Erkenntnis der Sonne als Ursache allen Lebens". (Kurt Badt). Das Malen vor der Natur war nun auch für Nicht-Impressionisten wie Paul Cézanne oder Vincent van Gogh selbstverständlich geworden, wenn dies auch das Malen im Atelier keineswegs ausschloss.

Doch zurück zu unserem Gegenstand, dem Realismus des 17. Jahrhunderts: diese in unserer Alltagssprache gar nicht so realistische Einstellung der damaligen Maler gilt auch für Jan Vermeer. Man hat durch die moderne Technik der Röntgenaufnahme feststellen können, dass Vermeer ab und zu in einem Bild einen schon gemalten Gegenstand, etwa ein Bild an der Wand, wieder übermalt hat, weil es ihn aus offenbar künstlerischen Gründen im Bildaufbau nicht überzeugt hat. Und seine beiden Stadtbilder sind aus Sicht der Forschung aus einem Haus heraus durchs Fenster gemalt, also auch keineswegs im Freien entstanden,

Wind und Wetter ausgesetzt; und in Details, etwa in der Anordnung der Personen, künstlerischen Forderungen angepasst, nicht den zufälligen Gegebenheiten folgend, wie der Maler sie vor Augen hatte.

Warum Vermeer sich der in der Hierarchie der damaligen Kunsttheorie weit unten angesiedelten Gattung von "Junkern und Jungfern" zugewandt hat, ist nicht bekannt. Umso mehr können Forscher trefflich darüber Vermutungen, scharfsinnige Theorien und Thesen aufstellen, die schön zu lesen sind, aber letztlich nicht beweisbar sind. Man darf wohl annehmen, dass die Genremalerei Vermeers Naturell entsprach. Offenbar liebte er das Intime und Stille; die Harmonie, die Ruhe mehr als die Handlung, die Andeutung mehr als das Eindeutige, das Verinnerlichte, Zarte mehr als das Laute; liebte er das Licht, das Erschliessen eines von der Aussenwelt abgeschlossenen Raumes durch subtile, aufmerksam-liebevoll genaue Verteilung des Lichts im Raum, eines durch die Verglasung des Fensters gebrochenes Lichts; liebte er, alle Partien des Raumes auf ihre Lichtqualität hin zu untersuchen; liebte er feinste seelische, mehrdeutige und dadurch rätselvolle, geheimnisvolle, die Neugier des Betrachters weckende Empfindungen zweier oder auch nur einer Person: liebte er, Person und räumliche Umgebung zur Deckung zu bringen, eine atmosphärische Einheit zwischen Belebtem und Unbelebtem zu erzielen, den Menschen und die Dinge, die er sich zum Leben geschaffen hat, zu vereinigen. Ich kenne nur wenige Maler, in deren Bildern die Stille so sehr ins Auge springt. Camille Corot im 19. Jahrhundert etwa, oder - in einem anderen Sinne - Piero della Francesca in der Frührenaissance. Der Kunsthistoriker Alberto Martini verwendet das deutsche Wort "Stilleben" (in dem Vermeer-Heft der Reihe "Grands Peintres") nicht als Gattungsbezeichnung, er verweist vielmehr auf diese völlige Lautlosigkeit, die sich jedem Betrachter eines Vermeer-Bildes mitteilt.

Und die Liebe, der Gedanke, dass der Inhalt seiner Bilder etwas mit Liebe zu tun haben könnte: er ist fast immer da und - abgesehen von seinen frühesten Genre-Bildern - doch nicht zu fassen, beim Lesen, beim Schreiben eines Briefs, in der Versunkenheit, Nachdenklichkeit einer Gestalt, einer schönen jungen Frau. (Als Modell vermutet die Forschung in den frühen Bildern seine Ehefrau, später die eine oder andere seiner Töchter; auch dies nicht zu beweisen). Nein, Vermeer spricht nichts aus. Er überlässt es dem Betrachter, sich seine Gedanken zu machen. Der begleitende Film zur Den Haager Ausstellung von 1996 trug den Titel "Light, Love and Silence". Ich denke, eine bessere Kurzformel, um auf unseren Meister zu verweisen, kann es nicht geben. Belassen wir es deshalb bei diesem Versuch einer Annäherung.

Leicht feststellen lässt sich dagegen, dass er die Anzahl der Personen in seinen Werken gegenüber vielen seiner Kollegen reduziert; auf zwei oder auf eine einzige. Wir sprachen schon davon. Am häufigsten ist es eine junge Frau, die, in einer Tätigkeit begriffen, nein, eigentlich nicht begriffen, sondern in einer Phase zwischen Tätigkeit und Nachdenklichkeit vom Maler beobachtet, manchmal auch überrascht worden zu sein scheint.

Eine stilistische Entwicklung unseres Malers im Genre-Bereich lässt sich, der kurzen Zeitspanne zum Trotz - 1656 findet sich das erste als Genrebild anzusprechende Werk "Bei der Kupplerin", 1675 endet sein kurzes Leben - durchaus erkennen. Das genannte Bild steht noch in der Reihe der damals offenbar beliebten, recht lauten und fröhlichen Bordellszenen. Vermeers Schwiegermutter Maria Thins, in deren Haus die grosse Familie unseres Malers lebte, besass ein solches Bild von der Hand Dirk van Baburens, das in Vermeers Oeuvre im

Hintergrund mehrmals deutlich zu erkennen ist. Doch in der Folge findet er sehr schnell zu sich selbst, zu seiner eigenen, oben skizzierten Welt.

Bei aller einstimmigen Bewunderung für den "klassischen" Vermeer fällt die Bewertung seines Spätwerks in der Literatur allerdings recht uneinheitlich aus. Im dem unserem Maler gewidmeten Band der Reihe "Klassiker der Kunst" findet sich im wissenschaftlichen Anhang eine, wenn auch vorsichtig formulierte Tendenz, das Spätwerk in Zusammenhang mit dem französischen Überfall auf Holland 1672 und seine verheerenden Wirkungen für die Bevölkerung zu bringen. Jeglicher Kunsthandel brach in den folgenden Jahren zusammen; doppelt schlimm für Vermeer, der, wie viele Maler damals, nicht nur seine eigenen Bilder zu verkaufen suchte, sondern auch allgemein als Kunsthändler auftrat. Als Folge sei ein Qualitätsverlust in seinen wenigen späten Bildern fest zu stellen. Er habe flüchtiger als früher gemalt, die einst so zauberhafte Atmosphäre sei einer gleichsam "gefrorenen" Darstellung gewichen, ohne die sensiblen chromatischen Werte von einst. Auch sein früher Tod wird mit seinem totalen wirtschaftlichen Zusammenbruch in Verbindung gebracht.

Der Forscherkreis um Arthur K. Wheelock Jr. sieht in den Beiträgen des Katalogs zur Den Haager Ausstellung von 1996 nichts dergleichen. Einige Zitate aus dem Kommentar zur "Stehenden Virginalspielerin" - sie wird auf die Zeit um 1762/63 datiert und befindet sich in der Londoner National Gallery - mögen belegen, wie sich aus heutiger Sicht die Entwicklung des Vermeerschen Oeuvre darstellt.

"Die Stimmung unterscheidet sich stark von der in Vermeers Interieurszenen aus der Mitte der sechziger Jahre, auf denen gedämpftes Licht und verschwommene Konturen Ruhe verbreiten...Helles Licht flutet direkt, nicht mehr indirekt durch die bleiverglasten Fenster....Vermeer betont die klare Definition der Form....Beim Streben nach einer grösseren Klarheit wurde auch Vermeers Maltechnik einfacher....Er gibt den Schimmer der Perlen lieber mit einzelnen weissen Farbtupfen an als mit der komplexeren Zweischichten-Technik, die er bei der früher entstandenen "Perlenwägerin" benutzt hat...Die Entwicklung seines Stils zu klar hervorgehobenen Formen und stark moralisierenden Themen hängt mir der Malweise anderer holländischer Künstler jener Zeit zusammen". (Zu den postulierten moralisierenden Themen bleiben die Autoren allerdings jeden Beweis schuldig). Jedenfalls ist von einem künstlerischen Abstieg mit keinem Wort die Rede.

Nennen wir einige seiner bedeutenden Berufsgenossen, die er - Genaues lässt sich nicht sagen - gekannt haben mag; teils weil sie, wie Leonaert Bramer, Carel Fabritius, Jan Steen und Pieter de Hooch, immer oder zeitweise in Delft gewohnt haben, teils weil Vermeer sie anlässlich eines möglichen Aufenthalts in den anderen holländischen Städten - Besuche in Amsterdam sind offenbar zu belegen - kennen gelernt haben könnte, zumindest aber Bilder von ihnen gesehen haben muss. Ausser den schon Erwähnten werden gern Gerard Terborch, Nicolaes Maes, Frans van Mieris d. Ä., Gabriel Metsu und Dirk van Baburen genannt.

Es ist typisch für Vermeer, dass er - ähnlich wie mehr als 100 Jahre später Mozart in der Musik - keine eigenen Themen, keine eigenen Gattungen erfindet, sondern - leicht beeinflussbar - die Themen benutzt, die er bei seinen Kollegen vorfindet. Die Forschung hatte leichtes Spiel, den Vermeer-Bildern Werke dieser Kollegen gegenüber zu stellen, die thematisch deutlich aufeinander bezogen sind. Es ging unserem Meister offenbar nicht um das Was, sondern um das Wie. Aber was bei vielen dieser Maler - nicht bei allen - eine

deutliche Handlung aufzeigt, narrativ ist, eine Geschichte erzählen will, das wird bei ihm immer aus allem Narrativen herausgenommen, wird zur Andeutung, zum Vieldeutigen. Und zwingt so den Betrachter zum Nachdenken, zum Sehen, das nie zu einer vordergründigen Lösung führt, im Unwägbareren verharret, und uns um so mehr fesselt. Und zugleich lässt er alle seine Vorbilder qualitativ weit hinter sich, auch darin Mozart sehr ähnlich.

Technisch gesehen ist Vermeer durchaus "modern". Mit schnellen flüchtigen Strichen die letzte Schicht aufzutragen, ohne genau die Stofflichkeit wiedergeben zu wollen: da war ihm nur der um fast zwei Generationen ältere Frans Hals im nahen Haarlem voraus. Diese Technik hatte Zukunft. Was Vermeer aber vor allen seinen Zeitgenossen voraus hatte, war die - in einem allgemeinen Sinne gern als "impressionistisch" bezeichnete - Methode, Lichteffekte zu erzeugen, indem er helle kleine Punkte auf manche Partien seiner Bilder setzte. Deutlich zu sehen schon auf guten Reproduktionen seiner berühmten "Ansicht von Delft" im Den Haager Mauritshuis.

Anders als im 20. Jahrhundert, weitgehend auch schon im 19., war die Maltechnik im 17. Jahrhundert wie auch schon in den Zeiten davor sehr viel komplexer. Ein Farbton entstand im allgemeinen durch eine Zweischichtentechnik: eine Untermalung, darüber eine zweite dünne Farbschicht brachte erst den gewünschten Ton hervor. Zarte Lasuren aus stark verdünntem Farbmaterial sorgten zudem für feinste Übergänge und Abstufungen. Die heutige Technik macht es möglich, die Pigmente der Untermalung und der darüber liegenden Farbschicht genau zu benennen. Einige Beispiele aus der technischen Untersuchung zur schon erwähnten "Stehenden Virginalspielerin" mögen einen Einblick in diese weithin unbekanntere Tatsache vermitteln:

"Die doppelte Grundierung besteht aus einem blassen Grau unter einem blassen, warmen Grau-Lederbraun. Die erste Schicht enthält Bleiweiss, Kreide und Holzkohlenschwarz; die zweite enthält Bleiweiss, Kreide und rotbraune Erde. Die Fleischtöne wurden mit grünen Erdpigmenten über einer rosa Schicht aufgetragen; die Schatten enthalten zwei weitere Schichten, eine Mischung aus grünen Erdpigmenten und einen tiefroten Schatten....Ein Nagelstich, mit dem Vermeer den Fluchtpunkt markierte, ist in der Farbschicht auf dem Ärmel des Kleides der Frau sichtbar."

Dieser letzte Satz stellt auf die Beobachtungen des Mauritshuiser Chefkonservators Jorgen Wadum ab, der in einem hochinteressanten Artikel im 1996er Katalog neue Erkenntnisse zu der Vermeerschen Methode zur genauen Konstruktion der Perspektive, der mathematisch exakten Darstellung der Dreidimensionalität in einem zweidimensionalen Medium, vermittelt. (1996, im Jahr der Den Haager Ausstellung, hat Wadum zudem im Kunsthaus Zürich einen Vortrag über seine Forschungen gehalten). Hier nur wenige Andeutungen: "Die Maler waren sehr daran interessiert, eine perfekte Zentralperspektive zu erhalten, ohne sich mit komplizierten Theorien herumschlagen zu müssen" (Jorgen Wadum). Es gab eine weit verbreitete sehr einfache Methode, die Zentralperspektive geometrisch genau zu bestimmen. Vermeer kannte sie zunächst offenbar noch nicht, denn seine frühen Bilder sind ungenau in Hinsicht auf diese seit der Frührenaissance unverzichtbare Darstellungsweise. Dann muss er sie kennen gelernt haben, denn seine späteren Werke sind perspektivisch richtig angelegt. In 13 seiner Bilder hat man den auf der Horizontlinie liegenden Fluchtpunkt als kleines Loch in der Leinwand finden können. Der Maler hatte dort einen Nagel eingeschlagen. Zwei weitere Nägel in den Endpunkten der Fluchtlinie, in den Entfernungs-

oder Perspektivpunkten, sind fast immer ausserhalb der Leinwand in der Wand zu denken. Mit Hilfe von Schnüren, die an diesen Nägeln befestigt waren, war es leicht möglich, die orthogonalen Linien, die sich im Fluchtpunkt schneiden, und die Diagonalen, die sich in den Entfernungspunkten treffen, zu finden.

Die Sublimierung handfester Handlungen zu subtilen Andeutungen findet sich durchaus häufig in der Genremalerei der Zeit. Nicht nur Vermeer transponiert das vordergründige, so beliebte "Wein, Weib, Gesang"-Motiv aus der niederen Bordellsphäre ins Gutbürgerliche, in Bilder, die den Begriff "Liebe" aus seiner rohesten Form in die höhere Sphäre gesitteter Werbung um die Frau erheben, in Bilder, die erotische Spannungen nur erahnen lassen. Oder in Bilder, die das "Gesang"- Motiv in den Vordergrund rücken, geselliges Musizieren vorzeigen, an Erotisches zwar denken lassen, aber es nicht vorzeigen. Die Forschung hat Beweise erbracht dafür, dass im Holland des 17. Jahrhunderts der Begriff der Liebe gern mit Musikinstrumenten in Verbindung gebracht wurde. Wieweit bei den einzelnen Malern diese Vorstellung indes bekannt war und in ihre Bilderfindungen eingeflossen ist: das lässt sich natürlich nicht genau dingfest machen.

Vermeer war, wie schon erläutert, in manchem ein durchaus "moderner" Maler, und damit - das schliesst sich aus - kein "Feinmaler" wie manche seiner Kollegen. Beispielsweise zeigt ein Vergleich mit seinem - recht erfolgreichen - Konkurrenten Gerard Terborch selbst in Reproduktionen, dass Terborchs grosses Geschick, Gegenstände, vor allem aber kostbare Stoffe, wie sie im besseren Bürgertum selbstverständlich waren, mit feinem Pinsel täuschend echt, in trompe-l'oeil-Manier wiederzugeben und damit Bewunderung und somit Käufer anzuziehen, das dies Vermeer nicht interessiert hat. Wenn man sich in seine Bilder vertieft, so wird auch uns, den Laien, den Liebhabern deutlich, dass es unserem Maler um Anderes ging als darum, mit seinem Können zu brillieren.

Es ging ihm...nun, wir sprachen schon, und das eher hilflos, davon; und an einer Flut von Antworten zu dieser Frage fehlt es in der Vermeer-Literatur keineswegs. Aber letztlich bleibt uns Vermeer auch hierin eine eindeutige Antwort schuldig. Gibt es einen Maler, in dessen Werken Unausgesprochenes so geheimnisvoll, so auf den ersten Blick faszinierend, und dabei so zart, so unendlich fein den Betrachter fesselt wie Vermeer? Ich kenne keinen. Aber er bleibt uns, wie die Mozart-Literatur dies für ihr Thema auch heute noch immer wieder bestätigt, letztlich ein Unbekannter; geheimnisvoll und unergründlich.

Ich gestehe gern, dass ich drei Lieblingsbilder unter den 35 bekannten Werken von Vermeer habe:

"Het Meisje met de parel" (Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge), um 1665, Mauritshuis Den Haag,

"Vrouw met parelsnoer" (Junge Dame mit Perlenhalsband", um 1664, Staatliche Museen Berlin, und

"Vrouw met waterkan" (Junge Frau mit Wasserkanne am Fenster) um 1664/65, im MMA New York.

Den Zauber dieser Bilder zu beschreiben: das ist mir nichtgegeben. Und überhaupt gilt: lesen ist gut, sehen ist besser.

Klaus Koenig.

Literatur:

Arnold Hauser: "Sozialgeschichte der mittelalterlichen Kunst". (rowohlt's deutsche enzyklopädie, 1957). Aus dem bahnbrechenden Standardwerk zu diesem Thema "Sozialgeschichte der Kunst und Literatur" (C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung 1953).

Johan Huizinga: "Herbst des Mittelalters". Deutsche Fassung nach der niederländischen Ausgabe letzter Hand 1941. (Alfred Kröner Verlag 1957). Die legendäre Arbeit des holländischen Historikers zu Geschichte und Kunst des Burgunderreiches.

"Vermeer" in der Reihe "Grands Peintres" (Hachette, 1966). Die Reihe zeichnete sich aus durch jeweils 14 grossformatige Reproduktionen in annehmbarer Qualität. Dazu kommt ein einleitender Text und kurze Kommentare zu den einzelnen Bildern.

"Vermeer" in der Reihe "Klassiker der Kunst" (Rizzori Editore, Milano, deutschsprachige Ausgabe: Ex Libris 1967). Die Reihe besitzt einen wissenschaftlichen Anhang, der deutlich zeigt, wie im Falle Vermeers bis in die jüngste Zeit hinein die Forschung in der Annahme oder Ablehnung eines Werkes unterschiedlich entschieden hat, auf welchen tönernen Füßen letztlich die Praxis der Zuschreibung eines Bildes steht.

Kurt Badt: "Die Farbenlehre van Goghs" (Du-Mont-Taschenbücher 1981).

Herwig Guratzsch: "Wilhelm Busch, Lebenszeugnisse" (Verlag Gerd Hatje, 1987).

Hermann Ulrich Asemisen: "Jan Vermeer. Die Malkunst" (Fischer 1988).

Johannes Jahn: "Wörterbuch der Kunst" (Alfred Kröner Verlag 1989).

Norbert Schneider: "Stilleben" (Taschen, 1994). Eine sehr gründliche Arbeit, die alles enthält, was der Interessent zu diesem Thema schon immer wissen wollte.

Dieter Kimpel/Robert Suckale: "Die gotische Architektur in Frankreich". (Hirmer Verlag 1985. Überarbeitete Studienausgabe 1995). Standardwerk zur französischen Gotik von den Anfängen bis 1270.

"Johannes Vermeer". Katalog der Vermeer-Ausstellung 1996 im Mauritshuis in Den Haag, (Waanders Uitgevers, Zwolle 1996). Zur ersten, ausschliesslich diesem Maler gewidmeten Ausstellung überhaupt, an der 23 der heute allgemein Vermeer zuerkannten Bilder zu sehen waren. Hauptverantwortlicher der Ausstellung: der amerikanische Vermeer-Spezialist Arthur K. Wheelock Jr. mit teils möglicherweise neuen Einsichten. Neue hochinteressante Erkenntnisse zum Thema "Vermeer und die Perspektive" stammen vom Chefkonservator des Mauritshuis Jorgen Wadum.

Birgit Franke/Barbara Welzel (Hg.): "Die Kunst der Burgundischen Niederlande" (Reimer Verlag 1997). Eine Reihe von Aufsätzen beleuchtet aus heutiger Sicht die relevanten Aspekte zu diesem Thema.

Anthony Bailey: "Vermeer" (deutschsprachige Ausgabe: Siedler Verlag 2002). "Wieder einmal bleiben wir mit mehr Fragen als Antworten zurück". (S 188). Doch Bailey gibt eine Fülle von Details zur finanziellen Situation der Familie Vermeers und viel Information zur Geschichte der Niederlande im 17. Jahrhundert.

Pierre Cabane: "Vermeer". (Editions Terrails, 2004). Die - auch ins Deutsche übersetzte - Arbeit des renommierten französischen Kunsthistorikers ist sehr allgemein gehalten, feuilletonistisch mit leichter, eleganter, aber sehr oberflächlicher Hand serviert, ohne für die vielen Behauptungen je Beweise anzutreten.

Alexander Perrig: "Malerei und Skulptur des Spätmittelalters". In: "Die Kunst der italienischen Renaissance". (Könemann, 2005). Perrig zeigt, möglicherweise zum ersten Mal in einer populären Veröffentlichung, die Bedeutung Roger Bacons für die Entwicklung der religiösen Malerei auf.

Tomothy Brook: "Vermeer's Hat" (Profile Book, 2009). Der kanadische Historiker forscht mit äusserster Akribie den Gegenständen nach, die sich in den Bildern seines Lieblingsmalers Vermeer finden, um daraus eine die ganze Welt umfassende Wirtschaftsgeschichte des 17. Jahrhunderts zu entwickeln. (Nur in Englisch erhältlich).

"Der frühe Vermeer". Katalog zur Ausstellung in Dresden 2010 (Deutscher Kunstverlag 2010). Viele interessante Beiträge zu den Anfängen Vermeers als Historienmaler und zu seinem holländischen Umfeld. Dazu kommt moderne Digitaltechnik zum Einsatz, um über Vermeers Verständnis der Perspektive Aussagen machen zu können.