

Wolfram Morath

Offenbares Geheimnis

Schauen und Lesen: Eine Bildlektüre von Johannes Vermeers *Briefleserin am offenen Fenster* in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden



Abb. 1: Johannes Vermeer, *Briefleserin am offenen Fenster* (um 1657-59), auf Leinwand, 83 x 64,5 cm. Zustand nach der ab 2017 erfolgten Restaurierung und Freilegung des übermalten Bildes im Bild. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

Franz Armin Morat zum achtzigsten Geburtstag – mit nicht endendem Dank!

„Aber ob es einen Betrachter gab oder nicht – das Bild war in Fülle und Reichtum immer anwesend. Die Bildsymphonie spielte selbst dann mit vollem Orchester, wenn niemand zuhörte. [...] Das Sehen war eine Aktivität, die mit den Lebenskräften im Bunde stand[...]Dieses Mysterium bedurfte keines Vorhangs, um sich zu verbergen; der Unwürdige, Schwache schloß sich selbst von dem generös gewährten Genuß aus.“
Martin Mosebach, *Taube und Wildente*, München (dtv) 2022, p. 301

„... denn tief in uns ruht die Angst vor der Offenbarung, die Verneinung des Wunders.“
Der Brief, in: Zbigniew Herbert, *Stilleben mit Kandare*, dt. Frankfurt/M. 1996, p. 196

Einleitung

Briefe privaten Charakters sind uns von Vermeer nicht überliefert; er dürfte wohl kaum ein extensiver Briefschreiber gewesen sein. Auch kein Bildkommentar, wie ihn etwa Rembrandt hinterlassen hat, wenn er in seinem dritten Brief an Huygens vom 12.01.1639 erläutert, daß *die meeste ende die naetuerelste beweechgelickheyt* sein Gestaltungsanliegen gewesen sei. Vermeer hinterläßt keine Handzeichnungen, keine Randnotizen, keine persönlichen Botschaften.- Geblieden sind nach einer gut zwei Jahrzehnte währenden Schaffenszeit auffallend wenige, aber mit nur wenigen Ausnahmen ganz unerhört exzeptionelle Bilder, die gleichwohl sehr lange Zeit in der holländischen Bilderflut gänzlich verborgen geblieben sind. Immerhin sechs der identifizierten Bilder Vermeers handeln von Briefen, die – durchweg von Frauen – entweder geschrieben, soeben gebracht oder mit Muße, ja mit Andacht gelesen werden. Diese Bilder handeln vom Innewerden, vom Empfang der Mitteilungen unsichtbar gegenwärtiger Absender, von innerer Zwiesprache, die sich nirgends verlaublich, aber so diskret wie sichtlich bekundet.

Gattungssikonographisch handelt es sich durchweg um Genremalerei, also um ‚Sittenbilder‘ ganz alltäglicher Geschehnisse oder Handlungsabläufe. Aber – jedes dieser Bilder gestaltet das Versunkensein in die Privatheit des Lesens als eine Art Handlungspause von solcher Kostbarkeit, daß die Stille des Innehaltens, wiewohl sie scheinbar ganz in der Ordnung des Alltäglichen bleibt, von dieser sich leise distanziert. Das gleichsam Lauschende des bildgewordenen Augenblicks und die Gebrauchsfertigkeit der gewöhnlichen Welt nützlicher Alltagsgegenstände treten behutsam auseinander; beides gehört unterschiedlichen Ordnungen an. Wer das einmal wahrgenommen hat, der versteht zunächst ebenso deutlich wie unklar: Entscheidend ist hier nicht das gegenständliche Motiv der stillen Brieflektüre; auch die *Milchmagd* (Amsterdam, Rijksmuseum), die *Perlenwägerin* (Washington, Natio-

nal Gallery of Art), die Bilder mit Musizierenden zeigen und beschweigen mit derselben Intensität die hochgradige Paradoxie eines gleichermaßen transitorischen wie in der Schweben verharrenden Moments. Entscheidend ist vielmehr ein in der holländischen Malerei der Zeit vergleichsloses und doch aufs Engste mit ihr verbundenes bildstiftendes Verfahren, das als solches nicht leicht zu beschreiben ist.

Um die bildliche Formulierung soll es im Folgenden gehen, immer mit Blick auf die *Briefleserin am offenen Fenster* in ihrer nach der Abnahme späterer Übermalung wieder zugänglich gewordenen, ursprünglichen Gestalt (Abb. 1). Was zu zeigen ist, erfordert mehr als einmal die Ausweitung bildmonographischer Betrachtung auf Vermeers weiteres Schaffen, aber auch auf den Gesamtkomplex der Malkunst in Hollands ‚goldenem Jahrhundert‘ und die pointierte Charakterisierung der kollektiven Praxis ihrer auf exemplarische Gattungsmuster gestützten, vielfach normierten ‚Fachmalerei‘, die ihrerseits ein unikales Ereignis war im europäischen Konzert der neuzeitlichen Kunst. Denn Vermeers Ursprünglichkeit ist schwerlich in den Blick zu bekommen ohne die Kennzeichnung seiner keineswegs reibungslosen Verflochtenheit mit der Malerei seines Landes. Einer Malerei, deren Idiom sich scheinbar nahtlos einzugliedern zunächst *nicht* sein vitales Bestreben, vielmehr eine hochreflektierte Entscheidung war. Vermeers Einbezogenheit in den generellen Erscheinungstypus holländischer Genremalerei hat bei genauerer Betrachtung nicht die fraglose Selbstverständlichkeit, mit welcher Mieris, Netscher und Terborch, de Hooch, Metsu und Ochtervelt, neben ungezählten anderen, als repräsentativ für die Ziele und Methoden holländischer Malerei empfunden werden. Was es damit auf sich hat, wird uns noch beschäftigen. Derselbe Maler, vor dessen Werk Arthur Wheelock die Auffassung vertritt, daß er sich „in seinen künstlerischen Zielsetzungen grundlegend von seinen Zeitgenossen unterschied“¹, wird von Kurt Bauch als der „größte reine Holländer in der Malerei des 17. Jahrhun-

derts“² apostrophiert. Haben wir es hier lediglich mit zwei konträren Gelehrtenmeinungen zu tun, die offensichtlich keinen Reim aufeinander bilden – oder lassen sich womöglich *beide* Wahrnehmungen als im Schaffen Vermeers begründet und insofern berechtigt aufzeigen? Im Fall der Bestätigung hätten wir uns auf eine mit subtilen Mitteln in der optischen Latenz der Bilder diskret verborgene Dialektik im bildnerischen Denken der ‚Sphinx von Delft‘ (Théophile Thoré) gefaßt zu machen. Offensichtlich ist hier ein ‚Mann ohne Eigenschaften‘³ am Werk, der im Verborgenen einer ganz unspektakulären Existenz, aber mit einer im Gesamtgefüge der holländischen Bilderwelt unerreichten Reflexivität die ‚Starrheit‘ des Bildmediums als die äußerst empfindliche Matrix seines Wirkungsziels begreift und, paradox genug, zum Schwingen zu bringen vermag: Die Bildstille, sonst eher ein rein assoziatives, weil an und für sich *unsichtbares* Begleitphänomen, wird als Erscheinungsmacht zur anonymen ‚Hauptfigur‘. Mit ganz wenigen Ausnahmen bringen die Gemälde des Delfter Vermeer zur Anschauung, was per se das dem Gesichtssinn positiv feststellbare transzendiert und dennoch in der sinnlichen Phänomenalität des Bildes genauestens verankert ist: eine offensichtlich paradoxe Themenstellung, die *als solche*, wiewohl von gegensätzlichem Standpunkt, eigentümlich sich berührt mit Rembrandts atemberaubendem Vorstoß, den Offenbarungsmoment der schieren Evidenz mit dem *Entzug von Sichtbarkeit* ineins fallen zu lassen. Nicht zufällig entwickelt Rembrandt die unerhörte Themenstellung am Leitfaden der Emmausgeschichte des Lukasevangeliums, die ihn zeitlebens beschäftigt hat (wohingegen ein sehr verwandtes, noch gewaltigeres Thema, von dem man meinen möchte, daß es Rembrandts Gestaltungsphantasie wie kein zweites herausgefordert haben müsse – die Verklärung Christi (Mt 17,1 ff.) – im Gesamtschaffen, vielsagend genug, nicht nachweisbar ist). Schon im Leidener Frühwerk *Christus in Emmaus* (Paris, Musée Jacquemart-André, Abb. 2) sucht und findet der junge Rembrandt mit der zugespitzten Verschattungsrhetorik sei-



Abb. 2: Rembrandt, *Christus in Emmaus* (um 1628), auf Papier auf Holz, 37,4 x 42,3 cm. Paris, Musée Jacquemart-André

ner Darstellung des unfaßlichen Moments die geniale, die sinnfällige Lösung für das ‚eigentlich‘ nicht Malbare, nämlich den *Zusammenfall* von Sichtbar- und Unsichtbarwerden: „Da gingen ihnen die Augen auf und sie erkannten ihn, er aber entzog sich ihren Blicken“ (Lk 24, 31). Beide Maler, sonst grundverschieden in Zielsetzung und künstlerischem Habitus, arbeiten am Grenzbereich des Sehens; zwei *modi* des Entzugs respektive der Überbietung von Sichtbarkeit begegnen sich (wobei Vermeer, nachdem er die eigenen Anfänge hinter sich gelassen hat, die Form der direkten Bezugnahme auf den kanonischen Text der Heiligen Schrift nicht mehr in Anspruch nimmt).

Wir sehen einen Maler am Werk, dem inmitten der überreichen, unproblematischen und das ganze Land erfüllenden Bilderproduktion die Frage neu sich stellt: Was ist das eigentlich – ein Bild? Wo endet, wo beginnt es eigentlich – das Sehen? Was sehen wir, wenn wir ins Sehen geraten? Die Frage stellt sich ihm mit solcher Autorität, daß darüber die eigene Produktivität ins Stocken gerät. Der Betrachter nicht seiner frühen, wohl aber seiner reifen Bilder wird Zeuge eines szenischen Pausierens, das im Einklang mit der Erscheinungsruhe der Bildordnung einer Entrücktheit Gestalt gibt, die inmitten der profanen Umgebung und ihrer alltäglichen Abläufe an

Intangibles, ja an das Sakrale streift – in Bildern, zu deren religions- und kulturgeschichtlicher Entstehungsvoraussetzung und visueller Rezeptur die calvinistische Verabschiedung des Sakralen zählt. Wie kommt das?

Die Antwort darauf liegt nicht in einer Definition – man muß sie entwickeln.

Die Briefleserin – erster Eindruck

Wer die berühmte Briefleserin der Dresdner Galerie noch vor der Freilegung des ‚Bildes im Bild‘ gut gekannt hat (Abb. 3), wird nicht ohne Überraschung feststellen, daß das Interieur mit dem nun freigelegten, großen Gemälde an der Rückwand des dargestellten Raumes nicht bloß ein zusätzliches Motiv aufweist, das (wie zu erwarten) ikonographisch neue Konnotationen mit sich bringt – vielmehr erweist die visuelle Veränderung das ‚Bild im Bild‘ als unvermutetes Inte-



Abb. 3: Johannes Vermeer, *Briefleserin am offenen Fenster* (um 1657-59), auf Leinwand, 83 x 64,5 cm. Zustand vor der ab 2017 erfolgten Restaurierung und Freilegung des übermalten Bildes im Bild. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

gral der anschaulichen Verfassung des Werks im Ganzen seiner Bildlichkeit. Diese phänomenale Wandlung läßt sich in erster Näherung dahingehend beschreiben, daß der (tiefenräumlich nicht konkret bestimmbare) Bildraum nach Abnahme der alten Übermalung an Weite und Ausdehnung stark eingebüßt zu haben scheint. Die Wand im Hintergrund des nun sehr viel enger wirkenden Raumes scheint beiden, der stillen Leserin und dem Betrachter, optisch näher gerückt zu sein: als Indikator von Raumtiefe geschmälert, erscheint sie dem Flächenwesen des Gemäldes deutlich mehr verbunden als zuvor. Die bildparallel geführte Rückwand des Raumes wird zum Mitspieler eines überaus stringenten Flächengefüges, doch so, daß die dem Interieurbild entsprechende Grundvorstellung von Raumhaltigkeit durchgängig erhalten bleibt. Der abgebildete Raum des Interieurs, soviel ist deutlich, besitzt keine geometrische Stabilität, weil der Maler ihn nirgends als objektives Konstrukt von eigener Festigkeit behandelt – er steht gewissermaßen im Irrealis, ist fluktuativ, was jedoch der Illusion seines räumlich plausiblen Erscheinens keinerlei Abbruch tut. Das seelisch Anrührende Vermeer'scher Raumbilder, ihre zarte Substantialität, hängt mit diesem Fluktuativen offenbar zusammen; wer das Fluidale seiner fiktionalen Bildräume nach den konstruktiven Maßstäben zentralperspektivischer Könnerschaft zu fassen und daraus abzuleiten sucht, dem entzieht es sich. Der Maler vermeidet ostentativ die 'Raumschachtel', die eine der Szene vorgängige Realität besitzen und diese auch behalten würde, wenn man die den Raum erfüllenden Inhalte entfernt. Deshalb werden sämtliche denkbaren Fußpunkte – des Tisches, des Mädchens, des Stuhls – sorgfältig dem Auge unterschlagen, wird die fragmentarisch gezeigte Raumecke kalkuliert verunklärt durch den sie verdeckenden Fensterflügel, den schräg gestellten Stuhl, den über dem Fensterflügel aufgestauten, hinter den Scheiben weiter herabfallenden roten Vorhang. Wer versuchen wollte, einen metrisch konsistenten Grundriß des dargestellten Raumes zu zeichnen, müßte passen.

Solche Flächenbindung des geometrisch unverfestigten Raumbildes mag ein kaum merkliches Detail verdeutlichen: Im Umriß des Oberkörpers der Briefleserin – die schon als ganz auf Profil gesehene Figur den Flächenbann verstärkt – unterschlägt der Maler die motivisch zu erwartende Wölbung des Busens zugunsten des vertikalen Gleichklangs mit dem parallel geführten Holzrahmen des Fensterflügels, wodurch dessen in den Bildraum kragende untere Ecke hinsichtlich der metrischen Raumposition um eine Nuance abzuweichen scheint von der tiefenräumlichen Position der Flügelecke genau darüber, die optisch direkt zusammengesehen ist mit der dominanten Rahmenleiste des Gemäldes an der Rückwand des Raumes. Man muß das gar nicht bewußt registrieren, um doch das Ergebnis wahrnehmen zu können: daß nämlich der imaginierte Bildraum gleichsam leise atmet! Das erst gibt dem Raum den Charakter des Wesenhaften, ohne daß er die geometrische Stabilität besitzt, die ein Anliegen perspektivischer Exaktheit wäre mit dem Ziel der Illusion des Objektiven. Auch das anscheinend berechenbar selbstverständliche, im Alltagsleben keine Fragen aufwerfende Phänomen des Dreidimensionalen kennt, wie der Maler uns zeigt, eine *naetueerelste beweechgelickheit*, ein Sichbilden und Sichentziehen. Vermeer sieht und erkennt mit stupender Bewußtheit den Raum und sein stringentes Korrelat, die Zeit, im unausgesetzten Gespräch und im Bunde mit einer gegenstandsübergreifenden *natura naturans*, einer Natur im Modus des Entstehens, deren unabschließbare Prozessualität er als das verborgene Salz der jedermann als Fertiges vor Augen liegenden *natura naturata* versteht; jener Stabilität des Gegebenen, dessen verlässliche Sichtbarkeit das Auge seiner malenden Landsleute, Rembrandt ausgenommen, fesselt. Ein Gespräch, das sich in tiefer Stille und in der intangiblen Ruhe nie endender Permanenz vollzieht. Ohne die Metrik des Räumlichen zu negieren, sucht Vermeers Sehen die Phänomenalität des Raums als dynamische Wirkungsgröße in die Reichweite des Darstellbaren zu bringen und dabei zugleich die schwer zu fassende Nahtstelle

einer Durchdringung beider in den Blick zu bekommen. Im Fall des Gelingens nimmt die köstliche Frucht dieser Begegnung Gestalt an in der paradoxalen ‚natura naturata‘ des vollendeten *Bildes*, das als unveränderliches und unbeseeltes zwar niemals eine lebendige Gleichung bilden, aber dem lebendigen Sehen doch zum Gleichnis des Uneinholbaren werden kann.

Vermeers stille Akteure und Requisiten befüllen also wider Erwarten nicht einen objektiv gedachten Raum, in dem sie Stand finden und Halt besitzen. Der Maler verfährt genau umgekehrt: In der aus dem minutiös austarierten Zueinander von angedeuteter Handlung, Räumlichkeit, Kolorit und Helldunkel sich entfaltenden Dynamik und den Vektoren der planimetrischen Bildordnung entsteht erst das Raumbild und damit die ungreifbare, ganz den kostbaren Augenblick verkörpernde Momentaneität seines Erscheinens. „Diese optische Verwandlungsfähigkeit der Formen ist das Ergebnis einer ebenso flexiblen Handhabung der Linearperspektive wie der Farbbrechung, und weil sie die Phantasie des Betrachters mit beteiligt, erzeugt sie Raumeindrücke von einer Intensität, wie sie keine korrekte Raumnachbildung erreicht.“⁴ Das aber macht Vermeers Räume verletzlich wie ein Kartenhaus; sie dulden keine Veränderung, ohne an Erscheinungsdichte einzubüßen. Neue Forschung spricht vom „Potential-“ oder „Intensitätsraum“⁵, der mit den „Ausprägungen eines dynamischen Lichtgefügeraumes“⁶ zusammen entsteht.

Statt architektonisch fest gefügt zu sein, sind Vermeers Räume Ergebnis und Ausdruck einer einmaligen Konstellation flächiger, helldunkler, koloristischer und szenischer Relationen und als solche unwiederholbar. Diese Konzeption von Räumlichkeit meidet sowohl die Indifferenz als auch die Homogenität des abstrakt für sich bestehenden, mathematisch-idealen Raumkonstrukts, das kein eigenes ‚Leben‘ kennt. Anders gesagt: Was motivisch *im* Raum erscheint, ist diesem selbst keineswegs nachgeordnet, weil es visuell immer schon teilhat an der imaginären Entstehung des Raumes selbst. Das ist wichtig für die anschauliche Sistierung der Sequenziali-

tät von Zeit, die gleichsam zum Bilde gerinnt und so erst die intime Verbundenheit von motivischer Erzählung (Genre) und ikonischer Bildruhe stiften kann. Beide sind aufs Innigste amalgamiert. Diese Verbundenheit ist von eigener, ablauffreier Natur: der Anblick noch des flüchtigsten Moments erscheint zum einen gerettet in die ihn transzendierende Bleibekraft des Bildes, zum andern erlangt die Bildstarre im Sehen quasi aktiven Anteil am leisen Leben der geschilderten Welt. Solches anschauliche *Zugleich* aller für den Wirkungseindruck konstitutiven Elemente aber macht die sukzessive Entstehung solcher Bilder, ihr *making of*, schwer vorstellbar; sie sind einfach da und behaupten eine das Gewohnheitssehen überbietende Präsenz, die ihresgleichen sucht und die zum Weltruhm auch der ‚Briefleserin am offenen Fenster‘ gehört. Großen Anteil an der Dichte, der Bildgenauigkeit, dem Reichtum der innerbildlichen Bezüge hat das nunmehr freigelegte ‚Bild im Bild‘.

Natürlich erhebt sich sofort die Frage, wieso die mit Glück wieder entfernte Übermalung von Kennern wie von erfahrenen Liebhabern der Malerei über einen Zeitraum, der mehr als ein Vierteljahrtausend umfaßt, hingenommen werden konnte, ohne als schwerwiegendes Defizit empfunden und beargwöhnt zu werden. Denn daß die Übermalung der konzeptionellen Zielsetzung und malerischen Leistung Vermeers deutlichen Abbruch tat, ist im Rückblick gar nicht zu bestreiten. Wobei immer zugestanden werden muß, daß Vermeers Komposition ungeachtet ihrer Teilauslöschung eine ganz außerordentliche und beglückende Bildwirkung zu entfalten vermocht hat; eine Bildwirkung, die im Zusammenhang der holländischen Kunst keinen Verdacht auf Unstimmigkeit wecken mußte. Die leere Wand kommt bei Vermeer durchaus vor – nicht nur in der *Dame mit Perlenhalsband* (Berlin, Gemäldegalerie), wengleich auch dort unter der Malschicht eine (vermutlich von Vermeer selbst) übermalte Landkarte an der Wand festzustellen ist; wir finden sie etwa auch in der *Milchmagd* (Amsterdam, Rijksmuseum) oder der *Spitzen-*

klöpplerin (Paris, Louvre). Und gar nicht selten finden wir sie in der älteren Haarlemer Malerei der ersten Jahrhunderthälfte, wofür etwa das *Bildnis einer jungen Frau* (ca. 1635) von Hendrick Gerritsz. Pot in der Sammlung des Fürsten von Liechtenstein und sein (verschollenes) Gegenstück⁷ eindrucksvolle Beispiele sind. Wichtiger als das Motivische ist aber wohl etwas anderes. Der Vergleich von gegenwärtigem und übermaltem Zustand läßt bei genauer Betrachtung erkennen, daß die Briefleserin infolge der Teilauslöschung nicht ganz so eigenwüchsig mehr abstach im Reigen holländischer Interieurmaler. Bildraum und Bildgeschehen erscheinen als zwei verschiedene Gegebenheiten, wie dies auch bei Pieter de Hooch und anderen der Fall ist. Damit aber schien Vermeers ‚Briefleserin‘ dem konventionellen, aus ihrer künstlerischen Umgebung vertrauten Eindruck ein wenig näher und kompatibler als jetzt; man konnte damit leben, ohne ein Unbehagen spüren zu müssen. Erst die Freilegung bringt das Kühne und Durchdachte des Bildes, aber auch die volle Schönheit seines Wurfs wieder ans Licht.

Holländische Malerei – kurze Vergewisserung der Kriterien ihrer Bildidee⁸

Um sich über das Kühne und Besondere der Bildlichkeit Vermeers auf der Grundlage formkritischen Vergleichens und triftiger Argumentation näher verständigen zu können, ist eine knappe Vergewisserung hinsichtlich der Idee des holländischen Bildes im 17. Jahrhundert unabdingbar. Von einer „merkwürdig einheitlichen Kunst“⁹ hatte Jacob Burckhardt gesprochen; das benennt nicht etwa einen Mangel der holländischen Malerei, vielmehr zielt es auf deren konzeptionelle Identität.

„Scheidet man Rembrandt aus (...), so bemerkt man nur einen Stil und eine Methode in den holländischen Ateliers“¹⁰, vermerkt der Maler Eugène Fromentin 1875 im Tagebuch seiner Reise durch Belgien und Holland. Überall zeige sich „dasselbe versteckte Können, dieselbe anonyme Zeichnung, dieselbe und unfaßliche Mischung

von Natur und Kunst. Nicht der Schatten eines bestimmten Vorsatzes in dieser unbefangenen, ehrlichen Art, die Dinge so auszudrücken, dass die Formel dafür ungreifbar wird ...“.¹¹ Die *imitatio naturae* des holländischen Malers versichert sich konsequent der Strukturen reinen (intentional subjektlosen) Darstellens *naer het leven*, sofern sie in Analogie zu Kette und Schuß am „Webstuhl der Natur“ und seines unerschöpflichen Reichtums an Variationen des immer gleichen Grundmusters aller Lebensformen erfolgt, wodurch die entstehenden Resultate, in der Natur wie in der Kunst, allesamt untereinander vernetzt erscheinen müssen – bildlich gesprochen: Das die Grundgestalt jeder Gattungsform sichernde, generelle Bildmuster ist als ständig genutztes Gemeingut die stabile ‚Kette‘, in die der sein Bild ähnlich einem Webstück entwickelnde Maler die ‚Schußfäden‘ seiner individuellen Beobachtung einzieht.

Im Unterschied zur italienischen ‚Geniekunst‘ gilt das Gestaltungsanliegen des auf sein Fach spezialisierten holländischen Malers nicht zuerst dem Leistungsausdruck seiner persönlichen *facultas formandi*; vielmehr bewährt sich seine Meisterlichkeit in der gleichermaßen aktiven wie diskreten Teilhabe an einem überpersönlichen, gemeinsam verfolgten Darstellungsanliegen, das zum eigentlichen Gesicht der Malerei des *gouden eeuw* geworden ist. Nicht von ungefähr ist ihr wichtigster eigenständiger Beitrag zur allgemeinen Ikonographie das großformatige Gruppenporträt – ein sprechendes Sujet, das der holländischen Malerei wie kein anderes die monumentale Dimension ermöglicht hat und weitgehend auch eine holländische Domäne bleiben sollte.¹² (Nur bei Rembrandt wächst die Spannung zwischen der Form und den Hintergründen des Ich ins Unerhörte, wird das lebenslang geübte, bis zur gemalten Selbstbiographie sich auswachsende Malen von Selbstbildnissen zum Dauerthema eines immerwachen Selbstgefühls – was ihn, der die Parameter seiner Kunst im Ausdrucksspektrum jenes Gesamtauftritts weder finden kann noch sucht, von vornherein und gründlich isoliert.)

In seiner Hauptschrift *Religionis christianae institutio* (Erstdruck 1536, mehrfach überarbeitet bis zur Letztfassung 1559 als *Institutio christianae religionis*, die seit 1560 auch in holländischer Übersetzung vorlag), hatte Johannes Calvin die Festlegung getroffen, daß nur solche Gegenstände „moghen ghesneden oft gegraven/ ende gehemalet ofte geschildert worden/ die de oogen kunnen begrijpen“.¹³ In Holz geschnitten, in Kupfer gestochen oder radiert, gemalt bzw. abgebildet werden sollte nur das, *was man mit irdischen Augen sehen kann*. Dem Bild wird zugesprochen, was – aus Sicht Calvins – des Bildes ist: Die Erscheinungsmannigfaltigkeit der empirisch nachprüfbar gegebenen, der ‚niedereren‘ Realität ist sein ausschließlicher, ja einzig legitimer Gegenstand, ihre Themenfülle so unverbrauchbar wie beliebig.¹⁴ Calvin duldet ausdrücklich nur „Bilder und Gestalten ohne Bezug auf alles Geschichtliche“.¹⁵ Die viel bestaunte Ausweitung der ‚niedereren Themen‘ in der holländischen Malerei macht leicht vergessen, daß es eine massive *Reduktion* der Darstellungsbefugnis hinsichtlich der imaginativen Vorstellungskraft, Phantasie und Phantasmagorie gewesen war, die der meist einseitig gewürdigten *Expansion* der ‚niedereren‘ Stoffe in der Malerei des Goldenen Jahrhunderts zur tieferen Bedingung wurde. Diese Expansion der Themenfülle hat einer nie dagewesenen Spezialisierung der zahllosen malarischen Begabungen auf ein ‚Fach‘ Vorschub geleistet und ein hoch entwickeltes Spezialistentum hervorgebracht, das wiederum die kollektiv unternommene, enzyklopädische Beschreibung der ‚vor Augen‘ liegenden Welt ermöglichte und dabei nicht dem mindesten Idolatrieverdacht mehr Nahrung gab.

Nun ist nicht davon auszugehen, daß die holländische Nationalkultur in einer ihr von außen – religionspolitisch – auferlegten Nötigung die tiefere Veranlassung besitzen könne; weit eher ist anzunehmen, daß Calvins ausschließendes *finitum non est capax infiniti* der staatstragenden Konfession nicht nur, sondern auch dem *élan vital* der kulturellen Entwicklung insgesamt zutiefst

entsprochen haben wird. Wie dem auch sei, es betraf das neue *genus humile*, das die vorreformatorische Herrschaft des *sermo sublimis* in der Bildkunst ablöste, nicht allein die Wahl der Gegenstände, vielmehr den bildlichen Gestaltungsanspruch ihnen gegenüber: Von vornherein gibt sich Hollands neue Kunst nach 1600 gegenstands betont, das Motivische behauptet den Vorrang vor dem Eigenwert einer bildhaft organisierten Erscheinung. Die „Bildhoheit“ (Theodor Hetzer) wird abgebaut, das Gemälde zeigt in aller Regel einen Ausschnitt der sichtbaren Welt, gibt sich anschlussfähig und ermöglicht so das Phänomen des die Vielzahl der Begabungen und ihrer Leistungen einenden Gattungsgefüges und der damit einhergehenden kollektiven Weltbeschreibung. Ein anschaulicher Konflikt zwischen *imitatio* und *creatio*, zwischen dargestellter Natur und Natur der Darstellung ist praktisch ausgeschlossen; die individuelle Subjekt-Objekt-Spannung wird stark zurückgenommen und diese Diskretion im Subjektiven manifestiert sich konsequent noch im Verschweigen des transzendenten Subjekts. Kurt Bauch sprach von einem „inneren Bildersturm“, der in Holland „gründlicher als irgendwo sonst“¹⁶ vollzogen worden sei. Und in der Tat, es handelt sich um eine Malerei von durchaus nach-ikonoklastischer Gesamtstruktur. Ihr Bild der Realität heischt so wenig kultische Verehrung wie diese selbst. Dem entspricht formal, daß die planimetrisch strenge, eigengesetzliche Bildordnung möglichst unausdrücklich bleibt: Die dargestellte Welt erscheint mehr *im* Bild eingefangen denn *als* Bild realisiert. Formal und geistig als Ausschnitt konzipiert, bezieht das holländische Bild sich auf die Objektivität der natürlichen Welt und nicht auf die Einheit der Persönlichkeit. Aus solcher gleichsam anonymen Faktur resultiert der kollektive Charakter dieser Kunstform, in welcher das einzelne Stück einen komplementären Charakter behält, als Teil eines Ensembles von möglichen Darstellungen: Die Vielfalt der Erscheinungen geht nicht mehr auf in der ideellen Totalität des Bildes selbst. Die Qualität des ‚Weltverbundenen‘ tritt anstelle des ‚Welthaltigen‘ der Renaissance. Das

Kunstwerk stiftet nicht mehr eine Welt, es ordnet sich ihr zu. Die Insistenz der holländischen „Blickruhe“ (Wilhelm Pinder) zieht den Reichtum ihrer Wahrnehmung aus der Voraussetzung, es sei die Welt nur induktiv, als infinite Summe von Aspekten, positiv beschreibbar. Gleichwohl blieb die universale Intention – die Jacob Burckhardt in jedem dieser Bilder „ein Moment des Weltganzen“¹⁷ erkennen ließ – in Geltung, und vor diesem Hintergrund erst erlangt das Gattungsbild als eigene Kategorie seine volle konzeptionelle Identität.

Der überindividuell-kollektive Charakter der holländischen Bildlichkeit erlangt im Gattungsbezug des Einzelbildes adäquaten, ja programmatischen Ausdruck: Der Gattungscharakter manifestiert sich in einer musterhaften, wiederholbaren, prästabilisierten Bildordnung, einer gattungstypischen Bildformel, die das einzelne Gemälde als exemplum eines übergreifenden Zusammenhangs verstehbar macht, dem jede einzelne Darstellung einbezogen erscheint und den sie punktuell mitpräsentiert. Ausschlaggebend für das Gattungsverhältnis des einzelnen Bildes ist eine systematische Gegenwendigkeit von individualisierender Objektbeschreibung und normativer Bildstruktur. Die gattungshafte Individualisierung der äußeren Natur entindividualisiert zugleich das Bildsystem. So ist das holländische Bild seiner dominierenden Erscheinungsform nach durchaus „Exemplar“, nicht „Individuum“; das konstruktiv-inventorische Moment der jeweiligen Bilderfindung bleibt unbetont und wird gleichsam anonymisiert. Dem objektiven Gattungstypus ordnet sich die Bilderfindung so reibungslos ein, wie sich das natürliche Sehen auf die gegebene Welt einläßt und beschränkt. Beides: Der profane Gegenstand und der Gattungskanon liegen dem künstlerischen Gestaltungswillen je schon vor und beides hat im Bewußtsein des holländischen Malers gleich große Objektivität. Die anschauliche Kongruenz von Motiv- und Gattungsrelation verhindert den Zerfall in eine anarchisch unzusammenhängende Vielzahl isolierter Einzeldarstellungen: Im Schutz des Gat-

tungsdenkens erscheint die Individualität der Dinge zum einen bekräftigt, zum andern aber auch begrenzt, d. h. sie erscheint niemals absolut, sondern ‚weltverbunden‘. Erst so wird es möglich, die Welt als nah und das Nahe als Welt vor Augen zu stellen, denn die Wiedergabe kulminiert eben nicht in der selbstgenügsamen Feststellung des *hic et nunc*, sie suggeriert vielmehr für die entwickelte Anschauung einen weitergehenden Weltzusammenhang des einmaligen Dinges. Darin erfüllt sich die gattungskonforme, komplementäre Partialstruktur des holländischen Bildes: Wichtiger als das, was diese Malerei im einzelnen thematisiert, ist dasjenige, woran sie partizipiert, wichtiger als das Inventorische ist das Dispositionale. Das erlaubte eine weitgehende *Normierung von Bildformat, Bildbau, Bildthema und Bildauffassung*, woraus sich wiederum eine wesentliche *Erleichterung der Kunst* von innen her ergab, ohne welche die immense Produktivität der holländischen Schule gar nicht vorstellbar wäre. Der Gattungsbezug erscheint am ausgeprägtesten dort, wo der Gegenstandsformel eine Bildformel entspricht; der Verweisungscharakter des Gattungsbildes gründet in der *doppelten Referenz* auf die vor Augen liegende Realwelt *und* auf die enzyklopädische Totalität des *orbis pictus*, der die ungezählten Einzelleistungen ideell zusammenschließt.

Eine andere Bildlichkeit

Wenngleich Vermeers Konzeption und Realisation des Bildes zunächst völlig eingebettet erscheint in die kollektiv formulierte Bildvorstellung seines Landes, deren programmatische Abbildlichkeit, Hiesigkeit und thematische Alltagsnähe sie zu bestätigen scheint, so darf man sich doch nicht darüber täuschen, daß seine Konzeption die im *gouden eeuw* ungewöhnlich harmonikal und konfliktfrei herrschende Vorstellung vom Sehen und vom Sachgehalt des Malens nicht etwa nahtlos fortschreibt. Weit eher liegen die Dinge so, daß der Delfter Maler unter der Mimikry der Zugehörigkeit jene Bildvorstellung so diskret wie gründlich auf den Prüfstand stellt: indem er sie

Maß nehmen läßt an einem sehenden Erleben, das im calvinischen *finitum non est capax infiniti* den gültigen Rahmen *seiner* Wirklichkeitswahrnehmung weder anerkennt noch zu finden vermag. Damit wird Vermeer notwendig – wie sonst nur Rembrandt und Hercules Segers – zum großen Einzelgänger in einer durchweg geselligen Kultur, der die Ausprägung von Solitären gar kein Anliegen sein konnte, deren humane Lebensfreundlichkeit aber klug und weiträumig genug gewesen ist, um dem Auftreten des einmalig Besonderen jederzeit Entfaltungsmöglichkeit zu geben. Und nicht allein Vermeers geniale Künstlerpersönlichkeit, auch die Werke seiner Hand und seines Geistes sind sämtlich Solitäre und nicht, wie die große Masse der holländischen Bilder, als grundsätzlich wiederholbare, normverbindlich gebaute Exemplare ihrer jeweiligen Gattung anzusprechen.

Schon der junge Vermeer hat zunächst sehr anderes im Blick als die Bildstruktur der holländischen Fachmalerei. Gleich zu Beginn seines Weges – etliche Jahre bevor er die Konzeption entwickelt, in der wir heute sein künstlerisches Proprium erblicken – schenkt er sein Augenmerk der Differenz von *vita activa* und *vita contemplativa*. Er macht, in überraschend großem Format und mit dem deklamatorischen Pathos zeitgenössischer italienischer Malerei, den biblischen Bericht im 10. Kapitel des Lukasevangeliums über den *Besuch Christi bei Maria und Martha* (Edinburgh, National Gallery of Scotland, Abb. 4) zu seinem Thema: „Martha, du kümmerst dich um viele Dinge. Nur eins ist notwendig. Maria hat den besten Teil erwählt, er soll ihr nicht genommen werden“ (Lk 10, 41f.). Nichts an diesem Werk läßt eine spätere Anknüpfungsbereitschaft vermuten an die charakteristische Erscheinungsform der landestypischen Malerei des *gouden eeuw* mit ihren diskreten Spielregeln, ihren Tabus und latenten Ikonoklasmen. (Das Thema stellt im übrigen, wie dezent auch immer, die in protestantischen Kulturen arbeitsethisch betonte Gesinnung möglichst nahtlosen Beschäftigtseins ins Licht biblischer Kritik.) Gewahrt schon der



Abb. 4: Johannes Vermeer, *Christus bei Maria und Martha* (um 1655), auf Leinwand, 160 x 142 cm. Edinburgh, National Gallery of Scotland

junge Vermeer, so dürfen wir fragen, in der Kunstübung seiner Landsleute einen Mangel, auf den zu reagieren ist? Sucht und tastet er sich vor auf einem Terrain, das auszusprechen erlaubt, was im geschlossenen Rahmen der zeitgenössischen, in Holland kollektiv vertretenen Bildlichkeit den Ort seiner Verwirklichung nicht findet? Soviel ist offensichtlich: Was zur Zeit der Hochblüte des *gouden eeuw* den jungen Maler bewegt, ist ihm innerhalb der Grenzen des etablierten Kanons auf Basis der alles beherrschenden Fachmalerei nicht ohne weiteres artikulierbar. Und über deren Grenzen, auch über die eigenen, denkt er gründlich nach.

Zunächst will er, zu bestreiten ist es nicht, ganz den Anschluß gewinnen an die monumentale Figurenmalerei und deren klassisches – von Calvin ausdrücklich abgelehntes! – Repertoire aus Mythologie und religiöser Historie. Er sucht den großen Auftritt und die packende Dramaturgie der barocken Italiener, die das Gezeigte nicht als außerbildlich Reales bloß abbildend beschreibt und erinnert, sondern *ikonisch* verkörpert – wozu ihm, der Italien aus eigener Erfahrung nicht

kennt und es auch später nicht aufsuchen wird, die ‚Caravaggisten‘ aus dem katholischen Utrecht eine Brücke bilden. Als junger Mann konvertiert Vermeer zum katholischen Glauben, wohnt im ‚Papistenviertel‘ von Delft, nimmt eine Katholikin zur Frau, ihre zahlreichen Kinder werden auf dezidiert katholische Namen wie Maria, Franciscus oder Ignatius getauft, was alles einer entschiedenen Bereitschaft zur persönlichen Abstandnahme vom calvinistisch verfaßten, kulturellen wie spirituellen Lebensmuster der Gesellschaft Ausdruck gibt, der er doch angehört. Zu unterstellen, sein Glaubensübertritt sei lediglich als pragmatisches Zugeständnis aufzufassen um der Heirat mit der begüterten Catharina Bolnes willen, die einer katholischen Patrizierfamilie angehört, haben wir bei bestehender Quellenlage gar keine Berechtigung. Dies umso weniger, als die kleine Gruppe der frühesten Bilder ausnahmslos die Hinwendung zur Lebensluft der römisch-katholischen Bilderwelt belegt; zu erwähnen ist hier auch, daß eines der späten Bilder, und zwar in formal direkter Bezugnahme auf die *Malkunst* (Wien, Kunsthistorisches Museum), die *Allegorie des katholischen Glaubens* (New York, Metropolitan Museum) darstellt. 1655 kopiert der junge Maler aus Delft ein Gemälde seines älteren florentinischen Zeitgenossen Felice Ficherelli, das die von Katholiken verehrte *Heilige Praxedis* darstellt, wie sie auf Knien mit einem Schwamm das frische Blut hingerichteter christlicher Märtyrer der Verfolgungszeit aufnimmt und – das Kreuzifix zwischen ihren den blutgetränkten Schwamm ausdrückenden Händen betrachtend – in einem kostbaren Gefäß aufammelt. Ein weiteres, wiederum großformatiges Frühwerk, *Diana mit ihren Gefährtinnen beim Bade* (Den Haag, Mauritshuis, Abb. 5), zeigt als zentrales Motiv, wie eine der Gefährtinnen nach dem Bade „der Göttin mit fast sakramentalem Ernst, an Darstellungen der Fußwaschung Christi durch Maria Magdalena erinnernd, die Füße wäscht“¹⁸. Das Bild ist übrigens keineswegs ein Beleg für die z. B. von Arthur Wheelock und Ben Broos vertretene Annahme, Vermeer habe vermutlich Rembrandts kompositorisch auffallend ver-



Abb. 5: Johannes Vermeer, *Diana und ihre Gefährtinnen beim Bade* (um 1653/54), auf Leinwand, 97,8 x 104,6 cm. Den Haag, Mauritshuis

gleichbare, 1654 datierte *Bathseba mit dem Brief König Davids* (Paris, Louvre) gekannt; vielmehr wird ihm (wie schon Rembrandt und vor ihm auch Jacob van Loo, der 1648 das Diana-Motiv großformatig aufgreift) das von Francois Perrier unter dem Titel „Icones et segmenta illustriuvm e marmore tabularvm quae Romae adhvc extant a Francisco Perrier, delineata incisa et ad antiqvam formam lapideis exemplaribvs passim collapsis restitvta“ 1645 in Rom herausgebrachte Stichwerk zugänglich gewesen sein, wo das formalmotivisch entsprechende, antike römische Relief abgebildet ist (Abb. 6).¹⁹ (Drei Maler haben für drei ganz verschiedene Bildideen schlicht dieselbe, druckgraphisch verbreitete Quelle benutzt.) Vermeer sucht und praktiziert ja keineswegs die Auseinandersetzung mit dem singulären Erscheinungscharakter der Kunst Rembrandts; es ist ein anderes Paradigma, das ihn antreibt. Und es führt ihn zunächst – in eine Sackgasse!

Religiöse Historie im großen Format, griechisch-römische Mythologie im Rückgriff auf antike Vorbilder, Heiligendarstellung in der Form und Gesinnung des italienischen Barock – das sind nicht die Fäden, aus denen die holländische Kunst des *gouden eeuw* gewebt worden war. Schon das Frühwerk der *Diana mit ihren Gefährtinnen* zeigt es deutlich: Die holländische „Blick-

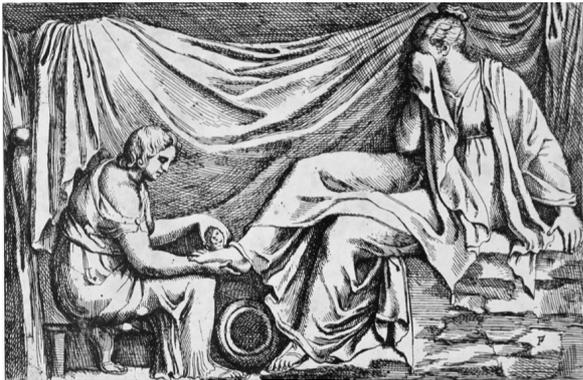


Abb. 6: Francois Perrier, „Icones et segmenta ...“ (1645), Tafel 56

ruhe“ (Wilhelm Pinder) war Vermeer zweifelsohne gemäß. Der ornamentale Erscheinungscharakter der ‚italienischen‘ Bildphantasie – die nicht allein das Figürliche des Themas, vielmehr auch das figural aufgefaßte Helldunkel, das plastisch aufgefaßte Raumkontinuum, die übergegenständlichen Farbbeziehungen, die geschichtliche, mythologische, religiöse Imaginationskraft, die Gestalt gewordene Zuversicht der Religion, das erzählerische Tempo und den Aktionscharakter des Schöpferischen bis hinein in den Malduktus erfaßt und mit dem Pathos der Botschaft des Glaubens durchformt – war es nicht. Vermeers erste Anläufe lassen viele, zu viele Wünsche offen. Aber das hilft ihm zu erkennen, wo er steht. „Vermeer rückt sich die Grenzen der Kunst vor Augen und lernt sie zu akzeptieren.“²⁰

Welchen Sachgehalts würden sein Gestaltungshunger und sein Durst nach dem, was der Begegnung von Auge und sichtbarer Welt an transzendierender Bildkraft innewohnen kann, wohl fähig sein, wenn das Beschwörende, Kühne und Großartige der Glaubenskunst, die mittels gestalteter Sichtbarkeit das unmittelbar gar nicht Sichtbare sinnlich zu verkörpern weiß, seine Sache nicht ist? Was sehen wir, wenn wir *sehen*? Denn dessen ist alle große Malerei sowohl Prüfstein wie helldunkler Beleg: Wem das Sichtbare wirklich etwas zu zeigen hat, dem zeigt es mehr als das Erwartbare; demjenigen, dessen Sichtbarkeitsverlangen ohnehin beim Erwartbaren endet, zeigt es eigentlich nichts. Sehendes Sehen

begegnet allemal dem retinal nicht Nachweisbaren (und, sucht es sich verbal zu artikulieren, dem Unausprechlichen). Insofern gilt: Glaube und Wahrnehmung hängen zusammen wie Unglaube und Nichtwahrnehmung. Nicht Calvins rigide zurechtgestutzte Legitimation des Abbildens ist es, was den jungen Maler das Feld künftiger Bewährung in der augenscheinlichen Realität erkennen läßt, „die de oogen kunnen begrijpen“. Denn er wird einer Nahtstelle gewahr, die wahrlich ein Geheimnis des Glaubens bleibt; kommen doch beide, *visibilia et invisibilia*, aus desselben Schöpfers Hand, wie im Fall des Bildes aus der Hand des Malers. (Insofern bildet, Calvin hin oder her, Michelangelos berühmte Definition künstlerischen Tuns als *una copia della perfezione di Dio* noch immer die gemeinsame Klammer.) Nicht ein cartesischer Zweifel, sondern – der Anfang allen echten Philosophierens! – die eminente Fähigkeit des Staunens angesichts dessen, was an Ungesehenem im Sichtbaren dem Sehenden sich *zeigt*, weil es *im* Sichtbaren seinen Körper findet, bildet das Fundament der Selbstbesinnung und der Selbsterkenntnis des jungen Delfters. Aber auch seiner Bildkritik (denn das Kriterium christlicher Kunst ist nicht allein deren Ikonographie). Die Einsicht muß ein unerhörtes Geschenk gewesen sein; sie Form und Gestalt annehmen zu lassen hatte freilich seinen Preis. Von nun an ist Vermeers nicht nachlassende Konzentration und Reflexivität des Sehens einem überaus scheuen Ziel auf der Spur, das weder Benennung und Propaganda noch eine reproduzierbare Methodensicherheit gestattet und immer etwas Unvordenkliches behält, wenn das Bild gelingen soll – denn dieses bleibt, mit Novalis zu reden, „zu zart um gedacht [...] zu werden“.²¹ Der Wirkungseindruck vergleichsloser Kostbarkeit und eine langwierige Askese der Vorbereitung auf das – seiner besonderen Natur entsprechend seltene – ‚Bildereignis‘ gehören zusammen. Bestellen läßt es sich nicht. In einer schier uferlos auf das Malen abgestellten Nationalkultur mit ihren offenen Übereinkünften, verlässlichen Regularien und ihrer permanenten Verfügbarkeit verbirgt sich das dem

geläufigen Anspruch auf Nachahmbarkeit und Lehrbarkeit gegenüber am wenigsten gesicherte, unverfügbarste, keiner Schülerschaft zugängliche Werk des „größten reinen Holländers“ am Rand der Anonymität – nicht anders als im lebensvollen Körper dessen unstreitig bewegendes, doch keinem beweisenden Zugriff sich öffnendes Prinzip, die Seele.

Es ist von Wichtigkeit, sich klarzumachen, daß die angesprochene konfessionelle Differenz eine wahrnehmungsgeschichtliche Dimension hat, deren Auswirkung auf die Geschichte des Bildes weit mehr Aufmerksamkeit verdient, als eine moderne, dem vormodernen Weltverstehen längst entfremdete Kunstforschung ihr bislang entgegenbringt. Es geht um nichts Geringeres als um das schwierige Zueinander im Verhältnis von Offenlegung und Verbergung des Sinnes im Sinnlichen, von Wahrheit und Wirklichkeit im Sichtbaren und der Wahrheitsfähigkeit des sichtbar Wirklichen. Würde Wahrheit direkt, vollständig und unzweideutig in der sinnlich konkreten Wirklichkeit erkennbar gegeben sein, dann wäre Offenbarung gänzlich überflüssig. Wirklichkeitserkenntnis bedarf der Offenbarung, weil die gegebene Welt in hohem Grade opak, also undurchsichtig ist und mehr verbirgt als sie uns zeigt (was es mit dem heute kaum mehr verstandenen altmeisterlichen Dunkelgrund und dem Sinn der Dunkelmalerei auf sich hat, kann hier freilich nicht näher entfaltet werden). Das aber heißt, auch die noch so genaue Beschreibung des Wirklichen verbürgt nicht die Erkenntnis seiner Wahrheit. Das Gleiche gilt von der noch so akribischen Abbildung der gegebenen, wirklichen Welt, *die de oogen kunnen begrijpen*.

Die Wahrnehmung dieser Differenz und das Wissen um sie hat Folgen. Calvin ließ nicht nur Marienfiguren und Heiligenbilder, er ließ selbst Christusbilder und Kreuzfixe aus den reformierten Gotteshäusern entfernen, weil – so die Begründung – das Irdische und Leibliche an Christus keinen Anteil an der Erlösung habe. Ihm ist das *verbum Dei* mitnichten „Fleisch geworden“ (Joh. 1, 14),

sondern ‚Wort‘ geblieben. Offenbarung ist dann nicht mehr leibhaft, sondern nur noch schriftförmig. *Sola scriptura*: allein die Schrift ist, was noch zählt. Transzendenz und Immanenz, Wahrheit und Wirklichkeit, sie treten im Kielwasser der Reformation mehr und mehr auseinander. Der Abendmahlsstreit, der Antitrinitarismusstreit und der Streit um die Zwei-Naturen-Lehre, sie geben im reformierten Resultat sämtlich der *διαβολή*, der Abtrennung (wörtlich: Zerreiβung) den Vorrang vor der *συμβολή*, der Verbundenheit des Verschiedenen, seiner lebensvoll-spirituellen Identität; ursprüngliche Bedeutung und Sache des *symbolon* gehen verloren, fast alle spätere Rede vom Symbolischen ist dementsprechend allegorisch verbildet.²² Kurz, am Verständnis von Inkarnation als Epiphanie, als In-Erscheinung-Treten der sinnfällig gewordenen Wahrheit, scheiden sich die Geister. Tatsächlich gibt es zwei, prinzipiell konträre, Möglichkeiten der Auffassung: Entweder die Transzendenz zeigt sich im Geoffenbarten, das heißt, sie offenbart sich tatsächlich – oder das Geoffenbarte verbirgt sich im Geheimnis und bleibt als Verborgenes prinzipiell unerkannt. Letzteres kennzeichnet die Position der Reformier, die damit die neuzeitliche Entsakralisierung mitsamt ihren uferlosen Folgen in Gang gesetzt haben. Das Schauen weicht dem Lesen: *Chiffre* versus *Epiphanie*. Alles Sichtbare, alles überhaupt Verstehbare wird als Text begriffen, der gelesen werden muß. Nicht von ungefähr kommt zu Luthers Zeiten die Idee auf von den „drei Bibeln“: das Buch der Offenbarung, das Buch der Geschichte (der besonders in den Niederlanden vielgelesene Sebastian Franck veröffentlicht 1531 seine *Geschycht-Bibel*), schließlich das Buch der Natur. Alle drei müssen erst einmal entziffert werden – woran sich alsbald der „emblematische Furor“ (Walter Benjamin) entzündet. Die erscheinende Welt ist nicht mehr lebendige Verkörperung, sondern Verbergung des Sinnes und also im Status tiefer Uneigentlichkeit; jetzt wird fortwährend dechiffriert, wird unsichtbar Verborgenes entschlüsselt, wird gelesen, wo vormals Gestaltgewordenes, und zwar als konkrete Erscheinung

seiner bedingenden Transzendenz, geschaut worden war.²³ Für den Altgläubigen bleiben Epiphanie und Glaube eins: eben weil das In-Erscheinung-Treten es ist, was den Glauben erfordert. Der Glaube ist ihm nicht das Andere der sinnlichen Wahrnehmung, vielmehr das Fundament ihres fragenden und staunenden Vermögens, der Schlüssel ihres Zusammenhangs und der Stachel ihrer kontemplativen Insistenz. Schauen und Lesen – beide Kulturtechniken erfahren im Zuge der Reformation eine bis dahin unbekannte Zuspitzung. Und beide treten in ein neues Stadium wechselseitiger Reflexivität, intimer Korrespondenz und subtiler Spiegelung.

Die *Briefleserin* – Neuordnung des bildnerischen Denkens

Die ‚kontemplative Insistenz‘ des Auges kommt wohl am ehesten als *tertium comparationis* in Betracht, das dem jungen Maler auf der Suche seines Weges ermöglicht hat, sich auf die formalästhetisch zunächst gemiedene ‚Muttersprachlichkeit‘ der bildlichen Formulierung einzulassen, bei gleichzeitiger Wahrung der Option auf kritische Selbstvergewisserung. Die Entscheidung, hier den Neuanfang zu wagen, war nicht ohne Risiko, denn die *reservatio mentalis* dem gängigen Bildverständnis gegenüber blieb ja erhalten – sie auch konzeptionell zum Baustein einer neuen Zielsetzung machen zu können, war alles andere als gewiß. Vermeers nun entstehende Bilder erweisen ausnahmslos die Vorstellung einer unbegrenzten Positivität des retinalen Sehens selbst als einen Schein. Die *Briefleserin vor dem offenen Fenster* ist der erste große Schritt auf dem de facto ungebahnten Weg in scheinbar vertrautem Gelände.

Das Konstellative der von Grund aus neu durchdachten Bildordnung wird zum präzisen Korrelat ihrer empfindlichen Erscheinungsruhe; es unterbricht den szenischen Fluß und nötigt zum Innehalten; man muß ‚nachsinnen‘. Daran bricht sich der unproblematische Erzählcharakter des holländischen Genrebildes – von keinem seiner hol-

ländischen Zeitgenossen ist Vermeers bildnerisches Denken weiter entfernt als von Jan Steen. Die *Briefleserin*, sie mag als solche eine ganz alltägliche Erscheinung sein – Vermeers Auge jedoch bringt ihr Verharren anschaulich in Vergleich mit der regungslosen Präsenz von vier sachlich ganz verschiedenen Elementen der Komposition: Stilleben im Vordergrund, offenes Fenster mit einwärts geöffnetem Flügel, Cupido-Gemälde und Vorhang. Die vier Unlebendigen umrahmen allseitig die ‚lebendige‘ Hauptfigur – diese erlangt stillschweigend Anteil am Fürsichsein der von ihr gar nicht beachteten Objekte, jene gewinnen Anteil am stillen Leben der motivischen Zentralgestalt, wodurch sie selber zu Akteuren eines Bildsinnes werden, der das Alltägliche des banalen Stoffs so diskret wie gründlich transzendiert. Erst seine Behandlung der Fläche als generierende Matrix des eingeständlich fiktionalen Bildraums der Malerei und des dadurch gewonnenen Raumbildes ermöglicht Vermeer völlig eigene anschauliche Bezugsetzungen, die der bis dato gepflegten holländischen Interieurmalerie nicht integrierbar und also auch nicht abzugewinnen sind: eine *ars combinatoria* unvordenklichen Charakters. Sie hebt das holländische Genrebild in seiner generellen, d. h. gattungstypischen Form, die es im etablierten Kanon der holländischen Fachmalerei angenommen hat, still und leise aus den Angeln. Keines der im durchentwickelten Gattungssystem holländischer Malerei aktuellen Bildmuster hat Vermeer übernommen, jede Bezugnahme bleibt eine mittelbare, durchläuft die kritische Instanz der Selbstreflexion seines Sehens. Die stets verfügbaren Bildformeln, in deren allgemeiner Geltung die holländische Fachmalerei sich sowohl ermöglicht wie abgesichert findet, sind nicht mehr die verlässliche Brunnenstube seiner Kunst und ihr tragender Grund; Vermeer betrachtet sie genau, er nimmt sie sorgfältig in Dienst, ohne sie doch der Sache nach, als Formel gültiger Bilderzeugung, zu bestätigen. So geschieht, etwa in der *Milchmagd* (Amsterdam, Rijksmuseum), hinsichtlich der Bildordnung Erstaunliches: Der aus dem Milchkrug in die

Schüssel laufende, dünne Milchfaden, der auf ganz natürliche Weise genau die Vertikale bezeichnet, damit aber auch für eine der planimetrischen Hauptachsen des Bildes insgesamt einsteht, ist das gegenständlich *labilste* Element der ganzen Komposition; in dieser doppelten Eigenschaft gewinnt er buchstäblich kardinale Bedeutung für die *empfindliche Stabilität* der Bildordnung, die in dieses bildorganisatorisch wichtige Detail, dem die gesammelte Aufmerksamkeit der Milchmagd gilt, förmlich eingehängt erscheint wie die Tür in die *cardina*, die Türangel. Das gegenständlich flüchtigste, unfesthaltbarste Element zeigt sich unversehens als optisch unverzichtbarer Garant des bildhaft geordneten Erscheinens wie der Bilddauer insgesamt. (Kein anderer der holländischen ‚Genremaler‘ hat solchen Umschlag im Sehen jemals in Betracht gezogen.) Auch etwa der ostentativ horizontal ausgestreckte kleine Finger der *Perlenwägerin* (Washington, National Gallery of Art) und die präzisierte lotrecht hängende, von einer nichtorthogonalen Achsenvielfalt reich umspielte Perle am Ohr des *Mädchens mit Perlenohrgehänge* (Den Haag, Mauritshuis) gehören in solchen Zusammenhang.

Zwar sind die räumlich getrennten Schnittebenen – des beiseite gezogenen grünen Vorhangs, des bildparallel gestellten Tisches mit Tischteppich und Obstschale, des Mädchens vor dem offenen Fenster, des schräg gestellten Fensterflügels, der Zimmerwand mit Bild im Bild – gegenständlich klar zu unterscheiden. Sieht man näher zu, dann gewahrt man, daß die Trapezform der hellen Fensteröffnung und das dahinter (über dem Fensterflügel) der Trapezform angenäherte, verschattete Wandstück sowie die gleichermaßen verschattete Trapezform unterhalb der Fenstersohlbank und die des Fensterflügels sich optisch aufeinander relativieren; man wird gewahr, wie der über dem Fensterflügel gebauschte, rote Vorhang mit dem aufgestauten Tischteppich zu ‚reden‘ beginnt, der grüne Vorhang mit dem Puffärmel der Leserin Verbindung aufnimmt, deren Kopfform sich nicht allein im Fensterflügel spiegelt, denn auch die kugelige

Form der einer schräg gestellten Chinaschale fast entrollten Früchte geht noch darauf ein. Solcher dem stillen Sehen nach und nach sich eröffnenden, sich mehrenden Bezüge ist kein Ende, es geht wie unhörbares Flüstern durch das ganze Bild, zu dessen Fluidum gehört, daß alles Einzelseiende sich aufeinander öffnet: zur Feier seines stillen, in Wahrheit nie versiegten Lebens. Unwillkürlich erinnert man sich der Überlegung Marcel Prousts, ob womöglich die gemeinhin unterstellte Unbeweglichkeit der ‚lebloser Dinge‘, statt ihnen selbst, nur der Unbeweglichkeit unseres Geistes ihnen gegenüber entstammt. Das Gemälde ist voll solcher leisen Lektionen des „sehenden Sehens“²⁴, auf die noch näher einzugehen sein wird.

Exkurs: Das Stilleben und sein Gegenstand

Nicht von ungefähr verknüpft der Maler die bildliche Organisation seiner Interieurdarstellung mit dem Bauprinzip des Stillebens: Das ironische Spiel mit den Gattungsgrenzen, das Vermeer in einem 1656 entstandenen Frühwerk, der *Kupplerin* (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Abb. 7) wohl erstmals ins Visier genommen hatte, nimmt in der *Briefleserin am offenen Fenster* Fahrt auf. Es sollte fester Bestandteil werden von Vermeers geistvoller Auseinandersetzung mit der Fachmalerei seiner Landsleute, die zugleich Ergebnis und Garant der arbeitsteiligen Gattungsaufspaltung und der auf ihrer Grundlage kollektiv erfolgten *wereltbescrijving* (Petrus Montanus 1634)²⁵ holländischer Maler geworden war, welche als epochale Glanzleistung zur Essenz des *gouden eeuw* gehört.²⁶ Um die *Briefleserin* artikulierter zu sehen, lohnt es sich, das wenig früher entstandene Bild etwas genauer zu betrachten.

Schon auf den ersten Blick nimmt die *Kupplerin* deutlich Bezug auf das caravaggeske Halbfigurenbild der 1620er Jahre, dessen Begründer Gerrit van Honthorst, Hendrick Terbrugghen und Dirck van Baburen das spektakuläre *chiaroscuro*



Abb. 7: Johannes Vermeer, Bei der Kupplerin, datiert 1656, auf Leinwand, 143 x 130 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

des bewunderten Vorbildes mit seinen verblüffenden Möglichkeiten der Bilddramaturgie im Norden heimisch zu machen suchten. (Werke von Baburen und weiteren Malern seiner Generation waren im Besitz Vermeers.) Vier als Halbfiguren leicht untersichtig wiedergegebene Personen sind nicht etwa um einen Tisch, sondern an einer bildparallel und nahsichtig vorgestellten, von einem tief herabhängenden Tischteppich fast vollständig verdeckten Tischseite versammelt. Die räumliche Situation ist unklar: Das nur vor dem zitronengelb gekleideten Freudenmädchen sichtbare, kleine Teilstück der Tischplatte wird, erstaunlich genug, in Aufsicht gezeigt, was in Verbindung mit den untersichtigen Figuren einen extrem nahen, fiktiv an der Szene quasi beteiligten Betrachterstandpunkt voraussetzt; der solche Nähe deutlich beschränkende, zu mächtigen Stauchfalten zusammengeschobene Tischteppich scheint den Tisch selbst gar nicht bedeckt zu haben, er wirkt wie einer die Szene zum Betrachter abriegelnden, bildparallel geführten Brüstung übergeworfen, die er zugleich dem Auge völlig verdeckt. Das Ziel der durchsichtigen Handlung, ein frivoler Handel, kommt gera-

de zum Abschluß; die motivische Einordnung der Darstellung als Genrebild ist evident. Doch von den durch Caravaggio vormals etablierten Mitteln des abrupten Licht-Schatten-Schlags, der Tiefendynamisierung, der Plötzlichkeit des Erscheinens, der Zuspitzung des Gegenständlichen macht der junge Maler keinen oder, wie nach langer Überlegung, nur sparsamen Gebrauch. Die Handlungsebene scheint mit der Bildebene geradezu identisch. Der durch den davor drapierten Teppich fast ganz verdeckte Tisch ist ohne alle Fußpunkte wiedergegeben und wirkt als Barriere; eine räumliche Tiefenentwicklung findet nicht oder ausschließlich im Nahbereich statt. Der kostbare Teppich nimmt buchstäblich die Hälfte der Bildfläche für sich ein: er blockiert mit den Figuren darüber nicht nur jede weitergehende Raumeinsicht, er arretiert auch die Handlung. Die Zudringlichkeit des nahsichtigen Betrachters erscheint mit der des Freiers in Vergleich gesetzt; was jene nährt, das hemmt sie auch. Hierher gehört, daß der das Glas erhebende (von manchen Interpreten als mögliches Selbstbildnis in Anspruch genommene) Musiker neben der ganz mit sich beschäftigten Dreiergruppe aus seinem tief verschatteten, sardonisch lächelnden Gesicht den Blickkontakt zum Betrachter vielsagend aufnimmt. Der Betrachter aber sieht die räumlich verunklärte und insofern ortlose Handlung vor sich wie auf einem etwas höher gelegenen Balkon, dessen von dem überhängenden Teppich verborgener ‚Brüstung‘ die vier Halbfiguren optisch aufgesetzt erscheinen wie Gegenstände der Stellfläche eines – Stillebens. Der gewaltige Teppich (dessen stoffliche Präsenz an die Stoffmassen in den zeitgenössischen Stilleben von Evaristo Baschenis oder Francesco Fieravino, des Maltesers, denken läßt) ist in Unruhe geraten und nach rechts aufgestaut. Der links über den Teppich geworfene, schwarze Mantel (er scheint dem genau darüber sitzenden, dunkel gekleideten Musiker zu gehören) beschreibt die untere Hälfte einer Ovalform, die der rechts über der Teppichkante von Freier und Dirne gebildeten, starkfarbig ausgefüllten oberen Hälfte eines Ovals schattenhaft,

aber deutlich (quasi klappsymmetrisch) entspricht; die in Erwartung der Münze geöffnete Hand des käuflichen Mädchens berührt die Nahtstelle beider Formkomplexe. Auch die Farbtrias Rot-Gelb-Blau und die farbig entsättigte Reihe Schwarz-Grau-Braun sind deutlich auseinanderliegenden Bildbereichen zugeordnet; dem folgt auch die Lichtregie. Das von links einfallende Licht hindert nicht, daß just von dort starke Schatten einwandern ins Bild. Dort aber, wo die Stauchung des Teppichs am stärksten ist, steht genau darüber, nah dem rechten Bildrand, eine kobaltblau gemusterte Weinkanne. An dem das sonstige Bild ganz erfüllenden *sfumato* hat sie als einziges Gebilde gar keinen Anteil, ist von bemerkenswert scharfer Zeichnung und gewiß kein Erzeugnis malerischer Phantasie, sondern identifizierbar als Kugelbauchkanne aus Westerwälder Steinzeug. Sie beansprucht (im Sinne auch außerbildlich konkreter Realität) die stärkste dingliche Präsenz im Ganzen des Bildes. Was geschieht hier? Die dingliche Konsistenz der Kanne übertrifft bei weitem die der menschlichen Figuren. Mit jener verglichen gehören diese dem flüchtig bewegten Reich der Schatten an. Wie ist das zu verstehen? Ist die Weinkanne das ‚fatale Requisit‘, das zum festen Bestand im Bühnenrepertoire barocker Trauerspiele gehört, ist sie gar des verborgenen Bildsinns *clavis interpretandi*?

So prägnant und fordernd die dingliche Präsenz der Weinkanne sich gibt, ihre räumliche Position bleibt eigenartig unbestimmt, der Fußring wird größtenteils verdeckt von einer Aufwölbung der Stauchfalten des Teppichs, der die Kanne optisch ‚aufsitzt‘. Vom Motiv des gestauchten Tischteppichs macht Vermeer noch öfter Gebrauch – auch (aber nicht nur) in der *Briefleserin am offenen Fenster*. Wieweit damit eine lesbare und womöglich sich wandelnde Semantik tatsächlich zu verbinden ist, bleibt zu untersuchen. Doch ein die Spezifik holländischer Stillebenkunst betreffender Gesichtspunkt soll hier Erwähnung finden, weil Vermeers geistvolles Spiel mit den Gattungsgrenzen darin eine bis jetzt unverstanden gebliebene ‚Vorform‘ besitzt.



Abb. 8: Willem Claesz Heda, *Frühstücksstilleben mit einer Brombeerpastete*, datiert 1631, auf Eichenholz, 54 x 82 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

In ungezählten Bildern der ‚abgebrochenen Mahlzeit‘ ist sie zu sehen: die offenbar hastig zusammengesobene Tischdecke unter den in Konfusion geratenen Überbleibseln einer aufwändig bestückten Speisetafel, deren kostbare Gerätschaften teils umgestürzt, teils zerbrochen, oft auch gefährlich weit über den Tischrand dem Betrachter entgegen gerutscht sind. Es handelt sich um einen Klassiker holländischer Fachmalerei, eines der vielen separat entwickelten Teilgebiete der vielspartigen Stilleben-Thematik: das in den dreißiger und vierziger Jahren des *gouden eeuw* hauptsächlich in Haarlem praktizierte *ontbijtje*, das Frühstücksstilleben, dessen wichtigste Vertreter Pieter Claesz und Willem Claesz Heda gewesen sind. Die Dresdner Galerie Alte Meister besitzt ein überaus prachtvolles Beispiel von Heda (1631), dessen konzeptionelle und malerische Perfektion der *Briefleserin* im Grunde nicht nachsteht (Abb. 8). Ein Wissen darum, daß häufig wiederkehrende motivische Details – die aufgeklappte Taschenuhr, die verlöschende oder niedergebrannte Kerze, das zerbrochene Glas, die kalte Tonpfeife, die Sanduhr usw. – als Indikatoren der verrinnenden Zeit im Kontext der im 17. Jahrhundert überall antreffbaren Vanitas-Ikonographie aufzufassen sind, ist nie verloren gegangen; doch ist damit die in solchen Bildern indirekt (weil unsichtbar) präsente, aber direkt

gemeinte Handlungsvorstellung noch nicht verstanden. Erst eine spätere, im vormals selbstverständlichen Zugleich von Schauen und Lesen nicht mehr geübte Zeit hat das betont sorgfältige Arrangement einer abrupt abgebrochenen Mahlzeit als „rein malerisch“ gesehen und bewundert, ohne noch auf Hintergedanken zu verfallen. Sieht man näher zu, dann erzählen die scheinbar jeder Handlungsvorstellung entblößten, stummen Dinge eine handfeste Geschichte. Und zwar vermöge des gut lesbaren, situativen Verweisungszusammenhangs ihrer bildlichen Inszenierung.

Keine holländische Hausfrau würde einen Tisch so gedeckt haben, wie er auf diesen Bildern aussieht. Wer den Verweisen folgt, kann ‚sehen‘, was man unmittelbar nicht (mehr) sieht: An der so erlesenen wie gepflegten, zweifellos zunächst ordentlich gedeckten Tafel hat noch vor wenigen Augenblicken ein Sterblicher sich’s wohl sein lassen – nicht ahnend, daß ihm allzubald Gevatter Tod seine kalte Hand auf die Schulter legen und ihn abberufen wird; was auch geschieht. Vom Entsetzen gepackt, schlägt der Betroffene um sich, wirft dabei manches um, sucht sich wohl auch am Tischtuch festzuhalten, das sofort nachgibt, alles kommt ins Rutschen ... da ist er auch schon fort, für immer. Was folgt, ist Stille. „Mors certa, hora incerta.“ So gewiß der Tod, so ungewiß ist seine Stunde. Was da im Bilde liegen oder stehen bleibt, ist eben erst zur Reglosigkeit erstarrt – die angefressene Pastete, das halbgeleerte Glas, die angeschälte Zitrone, die ebenso wie das häufig anzutreffende Messer mit Achatgriff gefährlich über den Rand des Tisches gerutschte Zinnplatte, das von der Tischplatte schon fast ganz heruntergezogene Tischtuch: Alles, alles bezeugt dem sinnenden Betrachter, welches Drama hier soeben stattgefunden hat. Das sichtbar Gezeigte, die *res picta*, handelt so verdeckt wie deutlich vom Unsichtbaren, appelliert an den spurenlesenden Geist und gerät, als *res significans*, in den Sog einer Betrachtungsform, die dem Sichtbaren lesenden Auges zu begegnen sucht; was der zeitgenössischen, z. B. von Robert Hooke in seiner *Micrographia*

(1664) vertretenen Überzeugung, „daß die Natur nicht nur sichtbar, sondern auch lesbar sei“²⁷, vollauf entspricht. Das holländische Einzelbild unterliegt leicht der gängigen Hermeneutik des „emblematischen Zeitalters“ (J. G. Herder), deren didaktischem Grundmuster – Motto, *Pictura* und *Subscriptio* – es an zweiter Stelle unschwer einzufügen ist. Das *motto* zu Hedas Bild (dieses als *pictura* des Emblems bzw. als *zinnebeeld* verstanden) lautet dann entsprechend: *mors certa, hora incerta*, während die *subscriptio* das oben geschilderte, nur mitzudenkende, doch immerhin indirekt ‚abgebildete‘ Geschehen reimbildend zu beschreiben hat. Wir dürfen ohne weiteres annehmen, daß den christlichen Zeitgenossen des *gouden eeuw* der offen oder latent vorhandene, jederzeit erwartbare *sensus emblematicus* der Bilder, ein *Vademecum* der Lebensorientierung, nicht weniger selbstverständlich und geläufig war als etwa die Zehn Gebote und das Vaterunser.

Wichtig ist hier das Folgende: Das dem Haarlemer *ontbijtje* unsichtbar, doch evident vorausliegende, innerbildlich nur erschließbare Drama gehört, gattungssystematisch betrachtet, dem Genre an und keineswegs dem Stilleben. Schon hier findet demnach ein leiser, weil indirekt vermittelter, Austausch zwischen diversen Gattungsmodi statt. Wird in den Beispielen der ersten Jahrhunderthälfte ein thematisch im Genre wurzelndes Geschehen so diskret wie bedeutungsschwer ins Stilleben überführt, nimmt später die Replik Vermeers den umgekehrten Weg, indem er Elemente des Stillebens dem etablierten Sittenbild integriert und damit dessen hergebrachte Regeln zugunsten eines neuen Wirkungsziels unterläuft. Zitiert er anfangs noch Versatzstückhaftes aus dem ‚Apparat‘ des Stillebens, so bevorzugt er im Fortgang seines Schaffens *analoge Strukturen*: Es gehört zu diesem Konzept, möglichst vieles in der Schwebe zu lassen und eben dadurch die leise Umgestaltung, als eigentliche Sensation des Sehens, vor aller Augen, als ein Entdeckungswürdiges, *im Sichtbaren zu verbergen*.

Das war kompliziert, denn es gab dafür eben kein den bewährten Bildmustern der Fachmalerei und ihrer diversen Abteilungen vergleichbares, fertiges Rezept, wie es in aller Regel die Schaffenssicherheit der ‚holländischen Schule‘ mitsamt der Geschlossenheit ihres visuellen Auftritts verbürgt. Dafür aber, daß Vermeers die *Briefleserin am offenen Fenster* entwickelnde Bildphantasie von vornherein mit der Bildwelt des *stilleven* in enger Verbindung gestanden hat, spricht als ein zusätzliches Indiz, was der Maler im Prozeß der Bildentwicklung wieder getilgt hat: Der erst später in die Bildrechnung integrierte, grüne Vorhang verdeckt ein im Entstehungsprozeß des Bildes zunächst rechts unten platziertes, übergroßes Weinglas, einen halb gefüllten Römer, dessen gerillter Standfuß auf der Leinwand unterhalb der Vorhangfransen (heute vom Rahmenfalz verdeckt) noch zu erkennen ist.²⁸

Wieweit im Bild der *Kupplerin* der in Unordnung geratene Tischteppich als *res significans* für eine moralisierende Deutung des Geschehens *sub specie mortalitatis* vom Maler beabsichtigte Geltung beanspruchen kann, mag hier offen bleiben. Undenkbar ist es nicht, zumal die ikonographische Formel (wie der schematische Gebrauch im Haarlemer *ontbijtje* belegt) zur Entstehungszeit des Bildes noch Allgemeinverständlichkeit besaß. Die bisweilen janusköpfige Verbundenheit von *Eros* und *Thanatos* war Vermeer so wenig fremd wie der holländischen Kultur insgesamt.

„Ikonische Konvergenz“ – Interieurbild und Stilleben

Auch die *Briefleserin* taucht hinter einer bildparallelen, diesmal in Aufsicht gezeigten Stellfläche – ein den Raum verbarrikadierender Tisch mit nach links eindrucksvoll zusammengeschobenem Tischteppich – als Halbfigur auf, wie das Personal im Bild der *Kupplerin*. Wobei nicht ganz klar ist, ob der aus unbekanntem Anlaß zusammengeschobene Teppich als separates Objekt auf dem Tisch liegt oder ob er als Teilstück

des den Tisch im Ganzen (soweit sichtbar) glatt und anscheinend unverrückt bedeckenden, türkischen Medaillon-USchak aufzufassen ist. Die Sockelzone des Interieurbildes ist jedenfalls nicht nur *motivisch* mit einem Stilleben ausgestattet (USchak mit Stauchfalten und Chinaschale), die Bildanlage folgt an dieser Stelle auch *strukturell* dem etablierten Grundmuster der Gattung: Bildparallel geführte, entweder durchgehende oder einseitig angeschnittene Stellfläche; keine Fußpunkte; neutraler Hintergrund oder, in nicht näher bestimmter Raumtiefe, wiederum bildparallel geführtes Wandstück. Da das Raumbild keinerlei Boden sehen läßt, erscheint die Figur des Mädchens weniger auf diesen als auf die Stellfläche des Tisches optisch bezogen. Durch die Handlungsarmut begünstigt, kann die Attitüde des Stillebens einwandern in das Interieurbild und dessen konzeptionellen Zuschnitt (auch reziprok) verändern – was der Umstand, daß ein zart angedeutetes Handlungsmoment ausgerechnet der in Schiefelage geratenen Obstschale und *nicht* der still aufrecht stehenden Hauptfigur gehört, dem Auge beiläufig verrät. Das „Vordergrundstilleben“ der *Briefleserin* erscheint nur motivgebundener, also vordergründiger Betrachtung als feine Zutat oder malerisch geistreiches *Aperçu*, in Wahrheit ist es sehr viel mehr als das, nämlich unverzichtbarer Baustein, formal und geistig, der bildnerischen Konzeption: Vermeer spielt, behutsam ihre Grenzen öffnend, mit den etablierten Gattungsmustern, macht Stilleben und Genrebild aufeinander transparent. Vermeer konzipiert den Raum – genauer: das Raumbild – „als diskontinuierliches System zugunsten der anschaulichen Isolierung von Dinglichkeit“ (Gottfried Boehm)²⁹. Der Oberkörper der *Briefleserin* verdankt seine anschauliche Stabilität weit mehr der planimetrischen Bildordnung als einem gänzlich imaginären Fußboden. Ihr schön gerundeter Profilkopf korrespondiert, wie erwähnt, mit den kugeligen Früchten, die ihrerseits die Farbigeit der gepufften Ärmeljacke vorbereiten und variieren; die unruhigen feinen Ziernähte im schwarzen Streifen des Puffärmels sind mit den linear verlaufenden,

kurvig gekrümmten hellen Streifen des unordentlich zusammengeschobenen Tischteppichs im Zwiegespräch. Und der Rautendekor rechts unterhalb der obstgefüllten Ming-Schale kehrt leise wieder in der verschatteten Goldprägung auf dem Rückenleder des spanischen Stuhls unterhalb des Fensterflügels, und kehrt nochmals wieder in der obersten Scheibenreihe des bleiverglasten Fensterflügels: Elemente des Stillebens wandern ein in die Bausteine der Genremalerei und verwandeln deren Charakter durch eine Kombinatorik von ausgeprägter Intellektualität. Vermeer, der dem Caravaggismus mehr verdankt, als hier erörtert werden kann, zieht unvermutet rigorose Konsequenzen aus Caravaggios provokanter Überzeugung, daß eine gute Darstellung des Geringfügigen nicht weniger zähle als die malerische Behandlung großer Themen: „Tanta manifattura gli era un quadro buono di fiori, come di figure“.

Spiegelung im Fensterflügel

Eine besondere, bisher unerörtert gebliebene Rolle kommt dabei dem offenen Fensterflügel zu: In das Rauminnere hinein aufgeschlagen (der räumliche Neigungswinkel bleibt unbestimmbar), wird er durch den über den Fensterrahmen leicht absackenden roten Vorhang nicht nur fixiert, sondern wie mit einem visuellen Ausrufezeichen hervorgehoben. Das gerahmte Geviert, das optisch an den im Anschnitt gezeigten, breiten dunklen Rahmen des Bildes im Bild stößt und so das 'Bildbewußtsein' des Betrachters stimuliert, ist ein veritables Virtuosenstück der Bilderfindung. Nicht allein der Spiegelung wegen (auf die zurückzukommen ist). Der Scheibenbereich, durch die Bleifassung in zahlreiche Felder gegliedert, die (mit Ausnahme der oberen Reihe) sämtlich rechteckige Hochformate bilden und in leichter perspektivischer Verzerrung das Bildformat selber reflektieren, erscheint als Ensemble von Teilflächen, das spiegelungsfähig ist – werden die Winkel realisiert, mag erkennen, daß darin Vermeers planimetrisches Ordnungsdenken seine Metapher findet. Das überall außer Kurs ge-

setzte Kontinuum des Raumes ist ein Erfordernis der Wahrheit, daß bildmäßige Gestaltung von Wahrnehmung als Spiegelung der sichtbaren Welt nur dann der leeren Illusion entgeht, wenn sie dem Flächenwesen des Bildes Rechnung trägt. Findet aber beides zusammen, dann erst steht ein Gebilde von unermeßlichem Zauber.

Die Gestalt des Mädchens ist nur teilweise zu sehen; die Spiegelung reflektiert, über mehrere Einzelscheiben, wiederum nur einzelne Partien seiner Sichtbarkeit, wobei die Spiegelung aufgrund der Schrägstellung des Fensterflügels nicht das strenge Profil des Kopfes verdoppelt, sondern uns zeigt, was die Profilstellung verbirgt: das dem *en face* angenäherte Gesicht. Ein berühmter *paragone* der Renaissance, der Wettstreit zwischen Malern und Bildhauern hinsichtlich der Fähigkeit der Malerei, trotz der medialen Einschränkung auf nur eine Ansicht das Ganze der Gestalt erfassen zu können, findet hier noch einmal sein – vorsätzlich gedämpftes – Echo. Wichtiger jedoch ist die Bewußtmachung der Differenz des Realitätsgrades von Spiegelbild und Gespiegeltem sowie die Offenlegung zweier Weisen, das Bild zu denken: als *finestra aperta* (Giovanni Battista Alberti, 1435), nämlich als (buchstäblich gezeigte) Fensteröffnung zur sichtbaren Welt, und als *Spiegelung* der letzteren. „James Ackermann hat nachgewiesen, daß italienische Bilderrahmen einmal wie Fenstereinfassungen gestaltet waren, und man könnte dem gegenüberstellen, daß in den Niederlanden im 17. Jahrhundert (...) die Bilderrahmen statt dessen den Spiegelumrahmungen glichen.“³⁰ Befördert die zum Sichtbaren geöffnete *finestra aperta* die Erwartung eines aktiv zugreifenden Sehens, so verlangt der Spiegel des Sichtbaren eine passiv gestimmte, phlegmatisch kultivierte Blickruhe – eine Differenz, die unschwer als Gleichnis einer ‚männlichen‘ und ‚weiblichen‘ Disposition zum Sichtbaren aufgefaßt werden kann. Vermeer reflektiert die Frage nach der Integration beider Modalitäten von Bildlichkeit: Die *Spiegelung* der ganz ins Lesen Versunkenen erfolgt im *Fenster*glas.

Vermeers Exercitium des Sehens bewegt sich – indem es sie und ihr Zusammenspiel entfaltet – zwischen *drei Weisen von Sichtbarsein und Sichtbarwerden*, die er in der Dresdener ‚Briefleserin‘ so programmatisch deutlich wie später nicht mehr auftreten läßt: der „realen“ (das Mädchen), der gespiegelten (Fensterflügel), der gemalten (Cupido), deren Unterscheidbarkeit nichts anderes als eine mehrstimmige Identität reflektiert und damit in der Einheitsform des Bildes ihre Deckung und ihr transkategoriales Gleichnis für den Akt des seiner selbst innerwendenden Sehens findet. Kein Zweifel, die *Briefleserin am offenen Fenster*, das unerhört geistvolle und selbständige Werk eines etwa Sechszwanzigjährigen, war eine schwere Geburt; die bis heute feststellbaren Korrekturen und im Werkprozeß mehrfach neu getroffenen Entscheidungen belegen es deutlich. Mit ihm war einer jener großen Anfänge gewonnen, die zurecht als „die Hälfte des Ganzen“ (Platon) anzusprechen sind – wie etwa die Streichquartette op. 18 den jungen Beethoven, so hat dieses Bild den jungen Vermeer auf der Suche nach den nur ihm eigenen Möglichkeiten ganz mit sich selbst bekannt gemacht.

Cupido entblößt – seine ‚Botschaft‘ bedeckt

Unter allen Einrichtungsgegenständen, die wie ein Reigen sachlich ganz verschiedener, dabei die Stimmungseinheit des Interieurs stets wahrer Nebenmotive die stille Briefleserin beziehungsweise umgeben, steht nur das Gemälde im verschatteten Raumhintergrund mit dem Motiv des Briefboten in direktem Bezug zum Hauptmotiv des Bildes: der Lektüre einer unsichtbaren Botschaft. Es ist denn auch das Bild im Bild, dessen eigenes Hauptmotiv dasjenige des Bildes beziehungsweise reflektiert und als eine *clavis interpretandi* wahrgenommen werden kann, die, im Zusammenspiel mit der Bildorganisation, zur Erschließung des Bildsinns führt. Wie präzise das wieder freigelegte Bild im Bild zu Vermeers gesamter Bildrechnung gehört, erhellt zunächst aus dem Umstand, daß sein durch den Vorhang

angeschnittenes Bildformat den Gesamtanblick des durch denselben Vorhang teilverdeckten Interieurs proportional genau wiederholt und, freilich seitengleich, den Anschnitt quasi innerbildlich spiegelt. Im übrigen aber tritt sein inhaltliches Motiv, der Cupido, als Kontrastfigur auf. Seine dralle Nacktheit, sein appellativer Auftritt mit großem Aplomb, sie haben in der Stille des Interieurs etwas Lautes, sich Vordrängendes und suggerieren eine dem bloßen Gemaltsein widersprechende Lebendigkeit, die doch weit eher der ‚lebendig‘ vor ihm stehenden Briefleserin anstünde, welche seiner aber nicht achtet. Während das Interieurbild Vermeers bei längerem Betrachten gleichsam zurückweicht und immer stärker konjunktivische Züge annimmt, hat die Gestalt des Amor, der ostentativ die Masken der Verstellung mit Füßen tritt, etwas keck Behauptendes; auch liegt etwas Indezentes in der schieren Größe des blonden Knäbleins, dessen Gesamthöhe ziemlich genau der optischen Größe des sichtbaren Mädchenkörpers vor ihm entspricht. Doch eben das verhindert, daß das aus der niederländischen Liebesemblemik vertraute, weit verbreitete Motiv des Liebesboten in der entsprechenden Lesart – daß nämlich die Gedankenwelt der stillen Leserin um Liebesdinge kreist – schon sein Genüge findet. Für die solchermaßen gängige, im Grunde triviale Pointe macht sich das Bild im Bild zu wichtig. Cupidos emporgereckter Arm, der das sprechende Indiz des Geheimnisverrats, einen versiegelten Brief, dem Betrachter zu zeigen hätte, verschwindet denn auch sinnreich hinter dem das Interieur wie das Hintergrundbild gleichermaßen teilverdeckenden Vorhang. Wobei der mehrfach gekrümmte, abgesetzte Bogen, den Cupido mit seiner Rechten festhält, unübersehbar auf die Krümmungen des Briefpapiers in des Mädchens Händen als Formgebilde eingeht, das er, eine Art Echomotiv, optisch paraphrasiert und verstärkt. Und: Der gemalte Liebesbote hinter dem beiseite gezogenen Vorhang, er *schaut* dem Betrachter, in bedeutendem Kontrast zum gesenkten Blick des *lesenden* Mädchens, aus der Tiefe des Raumes frank und frei ins Gesicht – gerade der

Umstand, daß der triumphierend in die Höhe gehaltene Brief hinter dem Vorhang verschwindet, pointiert nicht nur die ‚unsichtbare Botschaft‘, sondern verstärkt die konfrontative Intensität seines Schauens, die auf Antwort besteht.

Kein Zweifel, der das Bild im Bild beherrschende, als Bild im Bild der Totalität des Bildes quasi dialektisch integrierte Botschafter hat etwas zu sagen, das er sowenig wie seine Nacktheit zu verbergen braucht. Mag immer ein Vorhang Cupidos Brief diskret verdecken – sein erwartungsvolles Schauen verheißt eine wichtigere, still uns angehende Botschaft.

Die Frage nach den Evidenzen des Auges, sie mündet immer in die Frage nach der Wahrheit der Erscheinung. Sehen als Erkennen von Wahrheit hat eine dramatische Dimension: Wahrheit, die dem Auge sich zeigt, verbirgt sich auch. Nicht, weil sie verhüllt wäre. Zum Begriff des Wahren gehört die Gültigkeit vollen Seins: Volle Evidenz muß, wo sie stattfindet, das Sichtbarkeitsverlangen blenden wie das Auge, das in die Sonne blickt. Die *nuditas* der ‚nuda veritas‘ überfordert das irdische Sehen. Daß die Annahme von Wahrheit nicht aus demonstrabler Gewißheit erwächst, sondern zuletzt eine Frage des Vertrauens ist, muß Vermeer beschäftigt haben. (Das Cupido-Motiv ist auch eine Anspielung auf die Vorzüglichkeit der *fiducia* gegenüber den Täuschungen der *fraus*.) Wer einmal Anschluß gewonnen hat an den sehenden Vollzug, dem Vermeers Kunst sich verdankt und den sie dem Betrachter offen hält, der beginnt zu ahnen, daß der Cupido mit dem Sichtbarkeitsverlangen des Auges, einer *cupiditas* anderen und eigenen Rechts, im Bunde steht.

Der Vorhang – Maskierung des Enthüllens und Verbergens

Intensiven Anteil an der Dichte und Bildgenauigkeit der geschilderten Bezüge gewinnt, im engen Zusammenspiel mit dem wiedergewonnenen Cupido-Gemälde, der vor der ‚Szene‘ nach rechts beiseite gezogene, grüne Vorhang. Der nach links leicht gekrümmte Kontur des Vor-

hangs überschneidet, wie bereits erwähnt, in einem vertikalen Zug das ‚Bild im Bild‘ und den gesamten Bildraum derart, daß die proportionale Entsprechung deutlich wird zwischen dem sichtbaren Teil des fragmentarisch gezeigten Cupido-Gemälde und dem sichtbaren Teilstück des partiell verhängten Interieurs – was die Bildhaftigkeit des letzteren und die Flächenbindung der Gesamterscheinung verstärkt. Raumhintergrund (oben) und Raumvordergrund (unten) erscheinen damit stärker auf die Hauptachse der Fläche bezogen als auf ein perspektivisches Kontinuum. Daß die Krümmung der einen großen Überschneidungslinie das ‚kleine‘ wie das ‚große‘ Bild gleichermaßen betrifft und beide als planimetrische Gebilde anschaulich in Beziehung setzt, ist ein weiteres Mal nicht ohne Ironie. Es grenzt schon ans Artistische, wie Vermeer bis in die Zeichnung des Vorhangs selbst solchen leisen Austausch der Bildebenen innerbildlich reflektiert. Der Vorhang ist zweigeteilt; es handelt sich, wie Uta Neidhardt³¹ bemerkt hat, um zwei Vorhangschals. Beide sind so zusammengesoben, daß ein kleinräumiges Davor und Dahinter entsteht, wobei der vordere den hinteren Schal größtenteils überdeckt. Beide hängen an einer einzigen Vorhangstange und gehören somit derselben Schnittebene an. Das Flächenstück des hinter dem vorn überlappenden Schal großteils verborgenen, weniger Fläche zeigenden Schals ist anschaulich analog zu beziehen auf das Cupido-Bild, das er unmittelbar überschneidet, wie der räumlich vorn hängende, großflächig sichtbare Schal auf das Gesamtbild. Es unterstreicht das stupende Kalkül der gestalterischen Organisation, daß der Binnenkontur des vorderen Schals nach links eine verstärkte Krümmung und damit ein optisches Echo bildet, welches innerhalb der Vorhangfläche die geschilderte innerbildliche Überschneidung wiederholt und bekräftigt. Der Vorhang enthüllt nicht nur buchstäblich das ‚kleine‘ wie das ‚große‘ Bild; er widerspiegelt und variiert auch selbst deren Zueinander. Dem Vorhang vor dem Raumbild (dem er gleichwohl selber zugehört) korrespondiert motivisch der auch farbige komplemen-

täre, rote Fenstervorhang im gezeigten Raum; erneut kommt hier die Alterität von Spiegelung und ‚finestra aperta‘ ins Spiel und ineins damit die Vorstellung, *wie durch ein Fenster in den Raum zu blicken*. Der grüne Vorhang ist der Länge nach komplett sichtbar, von der Aufhängung mittels Ringen an der bildparallel geführten Vorhangstange bis zu den saumbildenden Fransen, die optisch auf der Höhe des teppichbedeckten Tisches enden – was den Vorhang als Teil der Innenausstattung des gezeigten Raumes unwahrscheinlich macht. Nicht undenkbar – auch im Blick auf das von Vermeer mit dem Vorhang übermalte Weinglas, dessen Standfuß noch vorhanden ist, und zwar etwas unterhalb des jetzigen Darstellungsformats auf einem nicht fertig bemalten Bildstreifen, der im ersten Anlauf als sichtbares Fensterbrett geplant gewesen sein mag – daß ähnlich der Darstellung eines Fensterdurchblicks auf eine Delfter Terrasse (Chicago, Art Institute)³² ursprünglich ein explizites Fensterbild hatte entstehen sollen. Darüber zu spekulieren entfernt uns aber nur vom Sichtbaren des Werks. Wichtiger als die raumlogische Zuordnung des Vorhangmotivs ist das Gewahrwerden der in diesem Motiv anschaulich sich verkörpernden Ambivalenz von Enthüllen und Verbergen. Sie chiffriert, durchaus im Einklang mit den ikonischen Evidenzen des unnachahmlichen Gemäldes, die Differenz von Offenbarung und Verkleidung des Bildsinnes, mithin zwei Weisen des Erkennens: Schauen und Lesen.

Lesen kann nur der Schauende – oder: Das Bild ist der Brief

Vermeers fragile Organisation einer empfindlichen Sichtbarkeit, deren subtile Ordnung keineswegs als Mitgift naturgetreuen Abbildens sich einstellt, adressiert einen die Lernbereitschaft des Auges auf die Probe stellenden *modus cogitandi*, eine Weise dialektisch erkennenden Sehens, die das Bild erhöht und entwertet zugleich; genauer, die seine wahre Geltung *erfährt*, indem sie es notwendig *als* Bild durchschaut.³³

Hieraus erwächst, was man die Ironie seiner Kunst nennen darf. Sie verwickelt den Betrachter, der zunächst nicht ahnt, wie ihm geschieht, in eine stille Zwiesprache des Auges mit seinem bildstarken Gegenüber, dessen ‚fehlende Fußpunkte‘ ungeachtet ihrer Nichtexistenz das Zeug haben, sein vitales Bodengefühl zu tangieren; denn wem der Schleier, der insgesamt die Erkenntniskraft des Sehens trübt, vom Auge nicht genommen werden kann, der verläuft sich bald in des Bildes nur vermeintlich stabiler Abbildlichkeit wie in einem Spiegelkabinett. Begreiflicherweise bieten sich mit der alsbaldigen Flucht aus der Irritation ins Berechenbare ihr ganz entsprechende, ja buchstäblich millimetergenaue Auskünfte als Einsichten an, um wenigstens auf diese Weise der Herausforderung des bewunderten Bildes sich noch gewachsen zu fühlen. So hat man tatsächlich geglaubt, zum Beispiel den quasi-realistischen „Abstand des Mädchens vom Fenster“ exakt berechnen zu können: „Er beträgt 73,7 cm.“³⁴ Man braucht diese Zahl nicht zu prüfen, um zu erkennen, daß sie dem vielbeschworenen „Geheimnis“ des Bildes nicht einen Millimeter näher bringt.

Zeigt die holländische Bilderwelt sich umgetrieben, inspiriert und geformt von der Forderung nach maximaler Natürlichkeit der Darstellung, ist Vermeers Anliegen die Natur des Sehens selbst. Nicht des ein Aussehen bestätigenden und abbildenden, sondern des aktiven und ‚hervorbringenden‘, die bildmäßige Erscheinung generierenden Sehens; was im übrigen dem Sinn des Wortes Natur – wörtlich: Gebärung, von *nasci* (*natus*), geboren werden – vollauf entspricht. „Das Bild sehen heißt nicht mehr Wirklichkeit wiedererkennen, sondern wahre Erkenntnismöglichkeiten von Wirklichkeit einüben“ (Reimer Jochims).³⁵

Vermeers Naturbegriff, behaust in der christlichen, den ‚Weltenbaumeister‘ ehrenden Schöpfungstheologie des Barockzeitalters, entstammt keineswegs ihm selbst; sein geistvolles Auge prüft mit kontemplativer Insistenz die ihm aktuell zugänglichen Wahrnehmungsmöglichkeiten und

denkt weiter, was bewußtseinsgeschichtlich mit der frühen Neuzeit begonnen und in ihr das Gesicht der Kunst und deren Möglichkeit, die Welt zu sichten, tiefgreifend verändert hat. Der das Wahrnehmen exzessiv reflektierende Erkenntnis-hunger macht den Maler zum Forscher eigentli-chen Sinnes – ja vielleicht darf man sagen, wie sein gleichaltriger Delfter Zeitgenosse Antonie van Leeuwenhoek mit dem Mikroskop und wechselnden Linsenstärken, so forscht Johan-nes Vermeer mit Pinsel, Fläche und Farbe. Seine diskret gehandhabte, gleichwohl bildbeherr-schende Thematisierung des Sehens schafft im Übrigen eine subkutane Verbindung zu Rem-brandt und verbindet Vermeer, wie indirekt auch immer, noch mit Leonardos Forscherinteressen. Vermeer entdeckt im Wortsinne, nämlich sie auf-deckend, eine ungenaue Genauigkeit, oder wenn man will, die genaue Ungenauigkeit im Vollzug des seiner selbst innewerdenden Se-hens. Damit entfernt sich Vermeer aber nicht vom natürlichen Sehen, auch nicht vom unange-fochtenen Regelwerk der malerischen *imitatio naturae*; er exponiert vielmehr eine *connaturali-tas* (Naturverwandtschaft) beider, der natürlichen Gegebenheiten und ihres Gesehenseins. (Zwei-hundert Jahre später wird Cézanne sprechen von einer „Harmonie parallel zur Natur“.) Zwi-schen der sichtbaren Welt und dem Vermögen, dieses Sichtbarsein im Sehen zu realisieren, be-steht Anziehung. Sehen und Sichtbarsein fallen indes nie zusammen – die optische Täuschung, das *oogenbedriegertje*, war Vermeers Sache nicht. Es ist das stillschweigende Offenlegen dieser sehr zarten, empfindlichen und schwer zu fassenden, dem Betrachter meist gar nicht be-wußten Differenz, was im Einklang mit der eben-so prekären Bildregie auch die malerische Hand-schrift Vermeers, seine nur ihm eigentümliche *peinture* bedingt, die das nah Erscheinende „leicht umflort“³⁶, das räumlich Ferne deutlich wiedergibt und dabei doch alles ostentativ Handschriftliche meidet. „Sullen wy het soo maecken dat yeder een kan sien om dat het op sodanige maniere gemaect is, dat het van die, of die Meester zy? Neen geensins“, heißt es im *Lof*

der Schilder-Const, das der Maler Philips Angel 1642 in Leiden drucken ließ.³⁷ Beides, die dar-gestellte Natur und die Natur ihrer Darstellung, verbindet sich zu einer vergleichslosen Wir-kungseinheit, die uns die Kunst des „größten rei-nen Holländers“ (Kurt Bauch), ungeachtet ihres Eingebundenseins in das kollektive Phänomen der holländischen Malerei, als absolutes Unikum des *gouden eeuw* wahrnehmen läßt – das als solches freilich dessen Rahmen sprengt (nicht laut und offensiv wie Rembrandt, der von vorn-herin als überragender und bewunderter ‚Stör-fall‘ im Gesamtbild erscheint, sondern geräusch-los und diskret). Um es korrelativ zur oben be-merkten ‚genauen Ungenauigkeit‘ respektive ‚ungenauen Genauigkeit‘ zu formulieren: Wir ha-ben es zu tun mit einer sorgfältig verborgenen *discordia concors* oder auch *concordia discors* (Horaz), die beides sichert: die solide Verbun-denheit zur herkömmlichen wie umgebenden Kultur und die Freiheit zur Überschreitung ihrer Grenzen. Der Schritt ins Neue hält sich dabei gänzlich fern von emanzipativer Konfrontation und der kriegerischen Attitüde späterer ‚Avant-garde‘, er bedarf keiner Überwindungsrhetorik – Vermeers heute gern mißverständene ‚Moderni-tät‘ folgt eben nicht der Verlockung des Bruchs (die er zu Beginn seines Weges gespürt haben mag), sie bezeugt vielmehr die Weisheit und wis-sende Lebensfreundlichkeit eines Weitergehens im Geist der Partizipation, der Fortsetzung des Weges im Anschluß an Tradierenswertes, ge-winnt ihren großen Atem aus dem Schaffensfrie-den der Kontinuität.

Eine lakonisch knapp gegliederte, planimetrisch aufs Genaueste austarierte Flächenschönheit, die keine szenische Veränderung duldet, ohne an Intensität einzubüßen, wird zum aktiven Mit-spieler des *sehenden Sehens* (Max Imdahl): Ein Minimum an Handlung und ein Maximum an iko-nischer Erscheinungsenergie sind umgekehrt proportional zueinander. Wird das erreicht – dann gibt es, mit Rilkes berühmter Formulierung, „keine Stelle, die dich nicht sieht“. Wird aber das Bild selber zum „hundertäugigen Argus“ (Hegel), übertrifft es jeden Versuch, sein Sichtbarma-



Abb. 9: Johannes Vermeer, *Soldat und lachendes Mädchen* (um 1657), auf Leinwand, 48 x 43 cm. New York, The Frick Collection

chendes ausschöpfen zu wollen. Vieles, sagen wir ruhig: das Meiste, was zur Essenz des Bildes gehört, wird im Vorstehenden nicht einmal gestreift. Weiterführende Überlegungen zum Licht, zur Farbigkeit, zum malerischen Duktus und seiner spezifischen Pastosität, zum komplexen Thema der zunächst ganz auf Italien ausgerichteten, schon bald selbstkritisch revidierten Anfänge, zur Beziehung zwischen Kunst und katholischem Glauben des Konvertiten, zur sublimen Erotik als Ingrediens der Bildlichkeit, zu Vermeers von Paul Valéry bemerkter *inquiétude* und weiteren Gesichtspunkten sowie neuere Forschungen bleiben unberücksichtigt – sehr zum Bedauern des Autors, der die Feder nun beiseite legt.

Aufschlußreich wäre insbesondere ein bildkritisch durchentwickelter, hier nurmehr angedeuteter Vergleich mit Vermeers deutlich reiferer Behandlung des Themas, seiner wundervollen *Briefleserin in Blau* (Amsterdam, Rijksmuseum). Formal und zweifellos auch chronologisch steht das Dresdner Bild dem *Lachenden Mädchen mit Soldat* der Frick Collection (thematisch eng der



Abb. 10: Johannes Vermeer, *Briefleserin in Blau* (um 1663), auf Leinwand, 46,5 x 39 cm. Amsterdam, Rijksmuseum

Kupplerin verwandt, Abb. 9) noch um vieles näher; auch in maltechnischer Hinsicht sowie in etlichen motivischen Details. Gewiß, Vermeer hat den äußeren Dialog zwischen dem käuflichen Mädchen und ihrem Kunden in einen 'inneren Dialog' der einsamen Briefleserin sichtlich überführt, doch zwischen beiden Bildern besteht deutlich Analogie in der perspektivisch expliziten, durch den Fensterflügel forcierten Raumentwicklung. Demgegenüber ist die räumliche Dynamik der *Briefleserin in Blau* subtil zurückgenommen und beruhigt zugunsten einer still wachsenden Flächenschönheit; das Fenster behält im sinnlichen Gesamteindruck volle Gegenwart, bleibt aber als Konstrukt unsichtbar (Abb. 10). Die Insistenz der visuellen Attraktion, die Bleibekraft des Bildes wird zur anschaulichen Metapher einer Fruchtbarkeit des stillen Wartens, dessen ‚Bild‘ die gute Hoffnung der Lesenden ist. Die lautlose Handlung des Lesens in leuchtendem Blau verbindet das Innewerden des ‚gesegneten Leibes‘ als bergender Schoß zu erwartenden Lebens mit dem unsichtbaren Raum des Erinnerns – der Brief, das läßt der Ma-

ler uns wissen, ist nicht frisch überbracht, die werdende Mutter hat ihn der geöffneten, vor ihr auf dem Tisch liegenden Briefschachtel entnommen, deren Inneres dem Betrachter nicht einsehbar ist; ein zweiter, der Schachtel entnommener Brief (oder ist es der erste Teil des gerade studierten Schreibens?) liegt, nebst einigen Perlen, auf der dunkelblauen Tischdecke. Die große Landkarte befördert die Assoziation einer Weiträumigkeit des Vorstellens und Erinnerns ebenso wie der knapp gewählte Bildausschnitt die einer augenblicklich-momenthaften Beobachtung im ruhigen Gleichmaß der Zeit. Die Permanenz der Anziehungskraft seiner ikonischen Verdichtung ist unbesieglich, weil sie nirgends Leerlauf und Ziellosigkeit Raum gibt, vielmehr eine Dimension der Erwartung öffnet, in der Verheißung und Erfüllung konvergieren müssen. Das Bild *erscheint* als das, was es ‚bedeutet‘ – ein Symbolon, eine συμβολή im Ursprungssinn des Begriffs. Daraus resultiert der wahrhaft beseligende, himmlische Augenblick schaubar gewordener Evidenz, das wortlose Geschenk einer intangiblen Nähe, deren schwebender Erotik und gesammelter Andacht kein Fluchtpunkt ein Ende setzt. Und selbst die Kleinheit des Bildformats, das die optische Nahsichtigkeit des allseitig angeschnittenen Motivs akzentuiert, wird zum Integral des Bildsinns, den es mitverkörpert – Vermeers Formulierung von Sichtbarkeit steht im Bann der Wahrnehmung, daß der Bereich der *invisibilia* den des Sichtbaren ozeanisch übertrifft. Das verbindet in der Tat den verborgenen Glutkern seiner Kunst elementar (aber nicht formal) mit Rembrandts *aus dem Wahrnehmen der Unsichtbarkeit des Daseinsgrundes konsequent entwickelter Phänomenalität*. Bei allen Unterschieden im Zuschnitt der visionären Energie und Gestaltfindung beschäftigt es beide Maler, daß das Sichtbare immer und überall auf Unsichtbares bezogen bleibt – und daß dieses sich *zeigt*. Darin erfüllt sich die eingangs vermutete, in der optischen Latenz der Bilder Vermeers diskret verborgene Dialektik: *finitum capax infiniti*. Von hier aus fällt denn auch ein Licht auf den bildsemantischen Zusammenhang der Perlen (statt ihrer fi-

gurieren in der *Briefleserin am offenen Fenster* noch die pelzig schimmernden, kugeligen Früchte), die zu Vermeers bedeutsam wiederkehrendem, bildnerischen Hausrat gehören. Im Schoß der Meerestiefe gewachsen, beansprucht ihr unergründlicher Schimmer und kostbar konzentrierter Glanz einen ihre bloße Dinglichkeit transzendierenden Rang als Metapher der *Sinnlichkeit* des Bildes selbst und steht so in subtiler ‚Korrespondenz‘ mit dem motivisch zentralen Inzident der *Reflexion* von Bildlichkeit, als welches sich das wiederkehrende Motiv des Briefs erweist. –

In ihrer anteilnehmenden Wahrnehmungsruhe verkörpert Vermeers *Briefleserin* zweifellos das Ideal des Betrachters seiner Kunst (Vermeers Bilder suchen den empfänglichen, oder wenn man will, den weiblichen Blick.) Die Frage nach dem, was sie anscheinend liest, nach dem Geheimnis ihrer Post, stellt sich aber nicht, denn das Geheimnis steht wortwörtlich vor Augen: Der eigentliche Brief verbirgt sich in der Bildordnung selbst und findet im Betrachter, der sich von Vermeers ganz dem sehenden Sehen gewidmeter Bildlichkeit die Augen öffnen läßt, den wahren, den wahrnehmenden Adressaten.

Vermeers Ironie, noch einmal, begleitet die Transformation einer vom Betrachter zunächst erwarteten ikonographischen in eine das Erwartbare überbietende, ikonische ‚Bildlektüre‘. Die gegenständlich gezielt gesetzten Anreize, nimmt man sie als Träger unsichtbaren Sinnes beim Wort, versanden im Belanglosen – zu dürftig, um den visuellen Auftritt des Gemäldes zu begründen, führt jeder Versuch einer semantischen Freilegung des „inneren Sinnes“ zurück zur *visio* des Malers selbst und läßt die Einsicht wachsen, daß des Bildes veritabler Sinn von der Weise seines Erscheinens gar nicht abgelöst zu denken, nicht zu pflücken und erst recht nicht zu besitzen ist; der Schutzgeist einer durchentwickelten ‚Hermeneutik‘ solcher Bilder ist nicht mehr der Gott der Diebe.

Endnoten

1. Arthur K. Wheelock Jr., *Johannes Vermeer – ein Klassizist unter Genremalern*, in: Ausst.-Kat. „Johannes Vermeer. Vom Innehalten“, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden 2021/22, Hgg. SKD, Stephan Koja, Uta Neidhardt, Arthur K. Wheelock Jr., pp. 35-63, zit. p. 36.
2. Kurt Bauch, *Der frühe Rembrandt und seine Zeit. Studien zur geschichtlichen Bedeutung seines Frühstils*, Berlin 1960, zit. p. 35.
3. Werner Hager, *Vermeer van Delft, Die Malkunst* (Reclams Werkmonographien zur bildenden Kunst Nr. 118), Stuttgart 1966, zit. p. 25.
4. Hager 1966, p.17.
5. Thomas Leinkauf, Thomas Fink, Philipp Weiss, *Intensitätsraum und Lichtentfaltung. Zur Raum- und Lichtauffassung im 16. und 17. Jahrhundert*, in: *Lichtgefüge. Das Licht im Zeitalter von Rembrandt und Vermeer*, Kassel 2011, pp. 183-203.
6. Philipp Weiss, *Rembrandt und Vermeer – künstlerische Artikulationsformen des Potential- und Intensitätsraumes*, in: *Lichtgefüge* (wie Anm. 5), p. 188.
7. Vgl. Kat. der im Kunstmuseum Basel gezeigten Ausstellung *Im Lichte Hollands – Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts aus den Sammlungen des Fürsten von Liechtenstein und aus Schweizer Besitz*, Zürich 1987, p. 202 f.
8. Die Kerngedanken des folgenden Abschnitts wurden vor einigen Jahrzehnten an entlegener Stelle gedruckt und verblieben gänzlich im Schatten der Nichtwahrnehmung; da sie dem Autor unvermindert gültig scheinen, spricht nichts gegen ihre Übernahme im vorliegenden Text. Vgl. Wolfram Morath, *Über den Gattungsprozeß in der neuzeitlichen Malerei*, in: *Mitteilungen der Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung in Wien*, 43. Jg., Februar 1991, Nr. 1/2.
9. Jacob Burckhardt, *Über die niederländische Genremalerei*, in: ders., *Kulturgeschichtliche Vorträge*, hg. v. R. Marx, Stuttgart 1959, pp. 41-91; zit. p. 58.
10. Eugène Fromentin, *Die Alten Meister*, dt. Potsdam 1919, p. 147.
11. Fromentin a. a. O., 189.
12. Wolfram Morath, *„Das Minimum wirkt als ein Infinitum“. Überlegungen zur Identität der holländischen Malerei des ‚Goldenen Jahrhunderts‘*, in: *Amsterdam 1585-1672. Morgenröte des bürgerlichen Kapitalismus*, hg. v. Bernd Wilczek unter Mitarbeit von Jos van Waterschoot, Bülhmoos [Elster-Verlag] 1993, pp. 237-259; zit. p. 240.
13. Vgl. Kurt Bauch 1960 (wie Anm. 2) Seite 263 Anm. 161, wo als Stellennachweis die französische Ausgabe (Institution de la Religion Chrétienne, Genf 1566) I, Kap. IX, Abs. 12 angegeben ist (Bauch hat einen Dreher bei den römischen Ziffern übersehen, richtig muss es heißen: Buch I, Kap. XI, Abschnitt 12).
14. Erstmals in der Kunstgeschichte Europas entspricht ein überaus erfolgreiches Gesamtkonzept aus sich heraus jener Erfahrung, die später Hegels berühmter Formulierung von der Entheiligung unseres Verhältnisses zur Kunst zugrunde liegen sollte: „Es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr“ (Vorlesungen über Ästhetik, ed. F. Bassenge, Berlin und Weimar 1976, Bd. I, 110).
15. Vgl. Calvins *Institutio* Buch I, Kap. XI Abs. 12.
16. Bauch 1960, 82.
17. Burckhardt (wie Anm. 9), 64.
18. Wheelock, Kat. Dresden 2021/22 (wie Anm. 1), 43.
19. Vgl. Henrik Bramsen, *The Classicism of Rembrandt's ‚Bathsheba‘*, Burlington Magazine, May 1950, pp. 128-131, Abb. 16. Der Kommentator der Ausgabe 1645, der *Antiquario di Roma* Giovanni Pietro Bellori, beschreibt das Relief als Darstellung einer Braut, die sich mit Hilfe ihrer Dienerin darauf vorbereitet, ihrem Gatten zugeführt zu werden.
20. Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, dt. Köln 1985, p. 317.
21. „Vieles ist zu zart um gedacht, noch mehres um besprochen zu werden“ (Blüthenstaub, Nr. 23), vgl. Novalis (Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs) Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, hg. v. Hans-Joachim Mähl, München u. Wien (Hanser) 1978, p. 237.
22. Dazu Franz Vonessen, *Das Wort Symbol und seine Bedeutung*, in: ders., *Signaturen des Kosmos, Welterfahrung in Mythen, Märchen und Träumen*, Witzhausen 1992, pp. 19-30.
23. Wenn wir heute das Geheimnis der Materie als bloßen Code zu verstehen suchen, der in *bits and bytes* aufzulösen ist, über die Herstellbarkeit künstlicher Intelligenz spekulieren und alle vor Computern sitzen, ist das auch ein Ergebnis des Paradigmenwechsels von der symbolischen Anschauung zum Formelwissen, von der Metaphorik zur Systematik, der sich in den Sinnenscheidungen der reformatorischen Theologie ungemein wirkungsvoll vorbereitet hat.
24. Max Imdahl denkt konsequent aus diesem ein bloß wiedererkennendes, Gegenstände identifizierendes Sehen kritisierenden Begriff: „Entweder man erkennt nichts, oder doch nur schon Bekanntes. Es entfallen sämtliche visuellen Evidenzen, die über das bloß erinnernde, wiedererkennende Gegenstandssehen hinaus sind und, sozusagen als zukunfts offene Neuerfahrungen, einem sehenden Sehen offenbar werden.“ Die „der Malerei mögliche Bildleistung“ wird erst erfahrbar, „wenn das wiedererkennende Sehen und das sehende Sehen zu den ungeahnten oder gar unvordenklichen Erfahrungen eines erkennenden Sehens zusammenwirken (...)“. Vgl. Max Imdahl, *Giotta. Arenafresken. Ikonographie – Ikonologie* – *Ikönik*, München 1980, zit. pp. 90, 92.
25. Vgl. Alpers 1985, p. 409 Anm. 2.
26. Vgl. dazu Morath 1991 (wie Anm. 8) pp. 2-5.
27. Zit. nach Alpers 1985, p. 177.
28. Vgl. Kat. Vom Innehalten 2021/22 (wie Anm. 1) Abb. p. 204.
29. Die hier aus dem Gedächtnis zitierte, mündliche Formulierung meines Lehrers ist mir erinnerlich aus seiner Lehrveranstaltung zu Vermeer, die während meiner Studienzeit an der Justus-Liebig-Universität in Giessen (ca. 1981/82) stattgefunden hat.
30. Vgl. Alpers 1985, p. 105.
31. Uta Neidhardt, *Zusammenspiel von Kunst und Leben. Vermeers Briefleserin am offenen Fenster in neuer Gestalt*, in: Kat. Dresden 2021/22 (wie Anm. 1), pp. 165-197; zit. p. 188.
32. Siehe Kat. Dresden 2021/22 (wie Anm. 1) p. 193, Abb. 24
33. Vgl. hierzu die tiefgründige Untersuchung barocker Allegorik von Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1925], Frankfurt 1972 (Suhrkamp Taschenbuch 69), pp. 174 ff.
34. Erwähnung bei Neidhardt a. a. O. (wie Anm. 29) 171 und 196, Anm. 12.
35. Reimer Jochims, *Visuelle Identität. Konzeptionelle Malerei von Piero della Francesca bis zur Gegenwart*, Frankfurt/M. 1975, p. 52.
36. Hager 1966 (wie Anm. 3) p. 10.
37. Zit. nach Alpers 1985, p. 392, Anm. 25.

Abbildungen

Abb. 1: Johannes Vermeer, *Briefleserin am offenen Fenster* (um 1657-59), auf Leinwand, 83 x 64,5 cm. Zustand nach der ab 2017 erfolgten Restaurierung und Freilegung des übermalten Bildes im Bild. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (© Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden).

Abb. 2: Rembrandt, *Christus in Emmaus* (um 1628), auf Papier auf Holz, 37,4 x 42,3 cm. Paris, Musée Jacquemart-André (Wikipedia).

Abb. 3: Johannes Vermeer, *Briefleserin am offenen Fenster* (um 1657-59), auf Leinwand, 83 x 64,5 cm. Zustand vor der ab 2017 erfolgten Restaurierung und Freilegung des übermalten Bildes im Bild. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (© Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden).

Abb. 4: Johannes Vermeer, *Christus bei Maria und Martha* (um 1655), auf Leinwand, 160 x 142 cm. Edinburgh, National Gallery of Scotland (Wikipedia).

Abb. 5: Johannes Vermeer, *Diana und ihre Gefährtinnen beim Bade* (um 1653/54), auf Leinwand, 97,8 x 104,6 cm. Den Haag, Mauritshuis (Wikipedia).

Abb. 6: Francois Perrier, „Icones et segmenta ...“ (1645), Tafel 56 (Henrik Bramsen, *The Classicism of Rembrandt's 'Bathsheba'*, in: *Burlington Magazine*, 1950, Vol.92 (566), p.128-131, Fig. 16).

Abb. 7: Johannes Vermeer, *Bei der Kupplerin*, datiert 1656, auf Leinwand, 143 x 130 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (© Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden).

Abb. 8: Willem Claesz Heda, *Frühstücksstilleben mit einer Brombeerpastete*, datiert 1631, auf Eichenholz, 54 x 82 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (© Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden).

Abb. 9: Johannes Vermeer, *Soldat und lachendes Mädchen* (um 1657), auf Leinwand, 48 x 43 cm. New York, The Frick Collection (Wikipedia).

Abb. 10: Johannes Vermeer, *Briefleserin in Blau* (um 1663), auf Leinwand, 46,5 x 39 cm. Amsterdam, Rijksmuseum (Wikipedia).

Zusammenfassung

Die Freilegung des im 18. Jahrhundert übermalten Gemäldes im Hintergrund der Dresdener ‚Briefleserin‘ hat nicht allein die Ikonographie von Vermeers Bild wieder hergestellt. Ihr Resultat betrifft die visuelle Erscheinungsweite der bildlichen Organisation insgesamt und bringt eine ikonische Komplexität ans Licht, welche unvermutete

Einblicke eröffnet in Vermeers Reflexion von Bildlichkeit und Sehen, die weiterzudenken sind. Die Kennzeichnung des intrikaten Verhältnisses von Vermeers Teilhabe am und Differenz zum holländischen ‚Bildsystem‘ ist ebenso Gegenstand der Untersuchung wie sein ironisches Spiel mit den Gattungsmustern von Genre und Stilleben und Vermeers verdeckte, noch kaum verstandene Bezugnahme auf die konfessionsgeschichtliche Verankerung der Malerei seiner Zeit.

Autor

Wolfram Morath (*1956) studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Neuere deutsche Literaturwissenschaft an den Universitäten Freiburg/Br., München und Gießen. 1983-86 Stipendiat der Heinrich-Heine-Stiftung am ‚Institut für die Wissenschaften vom Menschen/ Institute for Human Studies‘ in Wien, Promotion (bei Prof. Dr. Gottfried Boehm) 1989 in Gießen. Berufliche Stationen: Wien, Kunstabteilung der Nordstern-Versicherung; Lübeck, Museum für Kunst und Kulturgeschichte; Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz; Salzburg, Museum Carolino Augusteum; Erfurt, Angermuseum, Kulturdirektion. Seit 2022 im Ruhestand, lebt im Hochschwarzwald.

Titel

Wolfram Morath, *Offenbares Geheimnis. Schauen und Lesen: Eine Bildlektüre von Johannes Vermeers Briefleserin am offenen Fenster in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 3, 2023 (28 Seiten), www.kunsttexte.de.

DOI: <https://doi.org/10.48633/ksttx.2023.3.101421>