

Horant Fassbinder

Reflexionen über die Liebe. Jan Vermeers *Mädchen mit dem Weinglas*
im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig

(Erschienen in: Barock - modern? Hg. von Victoria von Flemming und
Alma-Elisa Kittner. Graue Reihe, Salon Verlag Köln 2010, S.184 - 242)

Prolog

Das *Mädchen mit dem Weinglas*¹ (Abb. 1) – von der Forschung durchweg um 1660 datiert² – ist ein ungewöhnliches Bild Vermeers. Seine Komposition ist komplizierter und bewegter als die der meisten späteren Bilder des Künstlers. Seine Handlung erscheint auf den ersten Blick eindeutig – nichts weiter als eine der zahlreichen Szenen der Liebeswerbung, die uns wohl vertraut sind in der zeitgenössischen niederländischen Genremalerei. Doch dann bemerkt man die Abwendung der Umworbenen von ihrem Liebhaber. Und jetzt erscheint das Bild noch rätselhafter, als man das von Vermeer ohnehin gewohnt ist.

Es ist erst ein Text erschienen, der ausschließlich diesem Bild gewidmet ist, ein kurzer Katalogbeitrag von Rudolf Klessmann,³ dem damaligen Direktor des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig, wo das Bild verwahrt wird. Dieser Aufsatz, der im Zuge des ‚emblematic turn‘ der siebziger Jahre entstanden ist, entschlüsselte das Werk als „Mahnung zur Mäßigung“, eine Interpretation, die von der emblematisch orientierten Forschung durchweg als endlich gefundene ‚Lösung des Rätsels‘ akzeptiert wurde.⁴ Aus heutiger Perspektive erscheint diese Reduktion des Vermeerschen Gemäldes auf die Illustration eines Mottos geradezu als blasphemisch, zumal ihr im Rahmen zweier später erschienener Veröffentlichungen – Christiane Hertel⁵ 1996 und Bryan J. Wolf⁶ 2001 – entschieden widersprochen wurde. Beide Autoren haben die revolutionären Züge unseres Bildes herausgearbeitet. Schließlich hat jüngst (2004) Thierry Greub⁷ erheblich dazu beigetragen, die wieder oder neu gewonnene Freiheit des ‚iconic turn‘ im Betrachten Vermeers auszukosten, wobei er auch im *Mädchen mit dem Weinglas* neue Entdeckungen gemacht hat.

¹ Jan Vermeer: *Das Mädchen mit dem Weinglas*, um 1659/62, Öl/Leinwand, 78 x 67 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Inv.-Nr. 316 – Wie fast alle Titel von Bildern vor dem 18. Jahrhundert ist auch dieser ein Produkt späterer Zeit, in unserem Falle sogar erst des beginnenden 20. Jahrhunderts. Zur langen Geschichte der Bezeichnungen des Bildes siehe Christiane Hertel: Vermeer: Reception and Interpretation. Cambridge 1996, S.51

² Johannes Vermeer. Ausst.-Kat. National Gallery of Art Washington u. Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis Den Haag, Arthur K. Wheelock Jr. (Hg.), Stuttgart 1996, S.114

³ Rüdiger Klessmann: „Jan Vermeer van Delft: Das Mädchen mit dem Weinglas“, in: Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Ausst.-Kat. Herzog-Anton Ulrich-Museum Braunschweig 1978, S.165-169.

⁴ Z. B. im Standardwerk: Arthur K. Wheelock: Jan Vermeer. London 1988 (Neudruck 1998), S.70

⁵ C. Hertel: Vermeer – siehe Anm. 1.

⁶ Bryan Jay Wolf: Vermeer and the Invention of Seeing. Chicago 2001

⁷ Thierry Greub: Vermeer oder die Inszenierung der Imagination. Petersberg 2004.



Abb. 1: Jan van Vermeer: *Das Mädchen mit dem Weinglas* im fiktiven Rahmen des Porträts an der Wand

Methodisch nähern wir uns dem Bild in der Weise, dass wir zunächst ausführlich die malerische Form des Werkes betrachten. Erst danach werden wir versuchen, die dargestellte ‚Szene‘ zu interpretieren, wobei wir uns von den Formbezügen leiten lassen, welche die Malerei herstellt. Dabei liegt die Hypothese zugrunde, dass bei Vermeer Form und Inhalt aufs Engste miteinander verflochten sind und einander ergänzend unser Schauen und unsere Reflexion vorantreiben.⁸ Es wird sich zeigen, dass diese Annahme beim *Mädchen mit dem Weinglas* fruchtbar ist.

„Kraftvoll und gut“ gemalt⁹

Schon der kürzeste Blick auf Vermeers *Mädchen mit dem Weinglas* macht deutlich, dass es in diesem Bild nicht nur um die Darstellung einer Szene – welchen Inhalts auch immer – geht. Die Bewegung der Falten und Farben im Rot des Satin wird so emphatisch gefeiert, dass wir für einen langen Augenblick das Thema Rock völlig vergessen und allein dem Klang der Formen lauschen. Dass die Wahrnehmung des Bildes als an die Fläche gebundene Komposition von Farben und Formen von Vermeer ausdrücklich verlangt wird, zeigt er uns in zahllosen Details wie etwa – um beim Rock zu bleiben – den scharfen, Räumlichkeit und Volumen negierenden Konturen entlang des linken Beins oder dem überaus starken Kontrast zu den dunklen Farbtönen des unmittelbar hinter der Dame stehenden Mannes.¹⁰ Auch die Rätselhaftigkeit mancher Details (wie etwa der Rolle des links am Tisch Sitzenden), auf die wir noch zu sprechen kommen, gehört zu den Mitteln, mit denen Vermeer uns zwingt, uns auf die *Form* der Erzählung zu konzentrieren – in der Hoffnung, dadurch ihrem Inhalt auf die Spur zu kommen. Allerdings konnte und wollte Vermeer sich gewiss nicht völlig von den gegenständlichen Bedeutungen seiner Malerei lösen. Wir können es noch weniger, wie sich im Folgenden zeigen wird. Aber so weit als möglich, wollen wir uns dennoch zunächst allein auf die Form des Gemäldes einlassen.

Verführerisches Rot

Die dominierende Form, auf die Vermeer unseren Blick durch zahlreiche Mittel, die wir uns nach und nach klar machen werden, immer wieder hinführt, ist zweifellos der leuchtende Rock der jungen Dame. Ein blutroter Faltenfluss, der das Bild geradezu obsessiv beherrscht. In breiten Wellen zunächst, dann in langen, steilen Faltenbahnen gleitet der Satin herab, hier weich sich breitend, dort heftig erregt, in vielfarbigen

⁸ Wichtig für den folgenden Text war auch E. Snows Liebeserklärung an die Frauen Vermeers (Edward Snow: A Study of Vermeer. Berkeley u.a.: University of California Press, 1994).

⁹ Im Amsterdamer Versteigerungskatalog der Sammlung Dissius von 1696 wird unter Nr. 9 ein Werk Vermeers angepriesen als „Eine fröhliche Gesellschaft in einem Zimmer, kraftvoll und gut“. Aus dem Vergleich mit der Beschreibung der übrigen, damals versteigerten Bilder Vermeers, ergibt sich, dass sich die beiden epitheta ornantia auf die formale Seite des Bildes beziehen, nicht etwa auf die Art der Behandlung der Szene. Der zitierte Katalogtext meint nach herrschender Forschungsmeinung das *Mädchen mit dem Weinglas*, doch ist das nicht völlig sicher. Siehe dazu Greub: Vermeer, S. 67 und Anm. 369.

¹⁰ Dass eigentlich das Licht auf der Hauptperson auch ihren Verehrer erfassen müsste, zeigt anschaulich Frans van Mieris der Ältere: *Bordellszene*, 1650, Öl/Holz 42.8 x 33.3 cm, Den Haag, Mauritshuis

Mischungen des Rot mit Gelb, mit Braun oder Weiß, hell glänzend im vollen Licht, ins Dunkel zurückweichend in den Faltenälern. Unten am Boden trifft die Faltenenergie mit heftigem Überschlagen und Strudeln auf den Fliesenboden. Auch an den übrigen Rändern des Rocks folgen die Falten dem Kontur, schmiegen sich ihm an – um ihren gegensätzlichen Richtungen und ihrer unterschiedlichen Dynamik zum Trotz dennoch wie selbstverständlich im vielstimmigen Konzert der Faltensymphonie zusammenzuwirken.

Auf dem roten Faltensockel erhebt sich – scharf getrennt durch die Zäsur, die vom Knie zur Taille verläuft – steil und aufrecht der Oberkörper der jungen Frau. Ihr äußerst straff geschnürtes, stereometrisches Mieder greift das Rot des Rockes auf, das in der Binde ihres Haares wiederkehrt und in den kleinen Schleifen in ihren Haarlocken. Golden leuchtet der Brokat der Ärmel und der Säume auf dem roten Untergrund. Wiederum eine scharfe Zäsur, das weiße Brusttuch, darüber ihr voll uns zugewandter Kopf, in dem alle Farben ihrer Kleidung noch einmal aufgenommen werden: Der Goldton des Brokates, ein wenig Rot und aufhellendes Weiß.

Die beiden Zäsuren an der Oberkante des Rocks und unter dem Halsansatz zerstören keineswegs die Einheit der Gestalt, weil die Farbe die drei ‚Segmente‘ untereinander verbindet. Auch werden die Diagonalen des Rocks in den Streifen des Ärmelbrokats, die vertikalen Rockfalten in der Rückenlinie aufgenommen, die Rundungen des Kopfes in den Kurven der Miedersäume vorbereitet. Aber gerade angesichts der Beziehungen zwischen den Farben und Formen werden deren Differenzen umso deutlicher: Im Kontrast zum stereometrischen Mieder gewinnen die Falten des Rocks an Reliefenergie und umgekehrt. Die weichen und kleinteiligen Modulationen des Gesichtes werden hervorgehoben durch den Gegensatz zu den großen, einfachen und festen Formen des Oberkörpers darunter. Die vibrierende Spannung, die Vermeer mit Hilfe aufeinander bezogener und dennoch scharf voneinander getrennter, verwandter und zugleich differentier Formen erzeugt, wird uns immer wieder in diesem Bild begegnen.

Lichtkaskade

Das Licht, das den Satinrock der jungen Dame zum Leuchten bringt, feiert Vermeer, indem er seinen Weg über zahlreiche Zwischenstationen führt, deren leuchtendes Weiß, Blau oder Gold-Gelb durch den Lichtstrom entzündet wird, bevor er schließlich im Rot des Satin zum Ziel gelangt. Dort, wo das auf die Hauptperson gerichtete Licht von links oben in den flachen Raumausschnitt eindringt, vor dessen orthogonalem Gerüst sich die Komposition entwickelt, erscheint es zunächst kühl im bläulichen Weiß der Fensterlaibung¹¹. Der scharfe Gegensatz zur dunklen Wand lässt das Laibungsrechteck strahlend hell erscheinen – ein Kontrast, mit dem Vermeer auch sonst in diesem Bild immer wieder das Leuchten der Dinge hervorbringt. Das Reflexlicht der hellen Laibung bringt mitten im halb geöffneten, ansonsten farblos verglasten Fensterflügel farbige Glasmalerei zum Vorschein. In einem von Bleistegen

¹¹ Für unsere Wahrnehmung kommt das Licht von diesem Fenster, Die Spiegelung auf dem Weinkrug zeigt jedoch, dass sich links noch ein zweites Fenster anschließt.

gerahmten Vierpass¹² steht hier aufrecht eine weibliche Gestalt, offensichtliche Pendantgestalt zu der sitzenden Figur im roten Satin. Haare und Rock der Fensterfrau sind von ähnlicher Farbe wie jene des Mädchens mit dem Weinglas, nur trägt sie eine blaue Bluse anstelle des roten Mieders. Die ovale, gelb-rot-weiße Wappenscheibe vor ihrem Rock präfiguriert den Kopf der jungen Dame gegenüber. Auch ihre orthogonale Haltung, ihr der Hauptperson zugewandter Blick, das Licht, das durch sie hindurch auf die sitzende Dame fällt, lässt die Gestalt im Vierpass geradezu als Prolog zur rechts sitzenden Hauptperson erscheinen. Dennoch sind beide deutlich voneinander getrennt durch den Raum, der zwischen ihnen liegt, und durch die Differenzen der Farbintensität, der Größe, der Aktion, der Blickrichtung, des Gesichtsausdrucks, der Kleidung und des Mediums, das die Fensterdame blasser erscheinen lässt als ihr Gegenüber und sie in ein Gitter aus Bleistegen und Windeisen sperrt.

Vom Fenster zur jungen Frau führt Vermeer einen Strom von Licht. Er lässt es auf eine Reihe leuchtender, scharf gegen ihre Umgebung abgegrenzter, heftig kontrastierender Farbflächen hinabstürzen, von der hellen Fensterlaibung und dem blau-gelb-rot-weißen Vierpass der Bleiverglasung über die beiden leuchtenden Zitronen auf dem – früher wahrscheinlich intensiveren¹³ – Blau der Silberschale und der Tischdecke, weiter zum strahlenden Weiß des Fayence-Weinkruges auf seiner weißen Serviette bis schließlich zum Rot der jungen Frau und dem Gold ihrer Ärmel. In dieser ‚Lichtkaskade‘, wie wir sie nennen wollen, dominieren Gelb, Blau und Rot, die Primärfarben, aus denen sich alle anderen mischen lassen – und das Weiß, das sie alle als Potenz enthält. In der glänzenden Fayence des Kruges konzentriert Vermeer das Weiß zu einer Feier des Lichtes in der diaphanen, durch Spiegelung irritierend entmaterialisierten, ‚raumhaltigen‘ Glasur, im präzisen Umriss des Gefäßes dennoch konzentriert zu einer ruhigen und tastbaren Gestalt, die Beziehung aufnimmt zu den aufrechten weiblichen Figuren an den beiden Enden der Lichtkaskade. Aus Weinkrug und Serviette bildet Vermeer eine ‚Symphonie in Weiß‘ in Konkurrenz zur ‚Symphonie in Rot‘ daneben.

Die ‚Stufen‘ der Lichtkaskade sind durch Alliteration¹⁴ verknüpft. Am deutlichsten ist die Verwandtschaft zwischen der kompositen weißen Form aus Krug und Serviette mit der ebenso leuchtenden und gleichfalls horizontal segmentierten Form des roten Mädchens.¹⁵ Mit seinem ovalen Bauch und dem schlanken Hals darüber nimmt der

¹² Die Form, die eigentlich ein Rechteck ist, das sich auf jeder Seite in eine Rundung öffnet, wird hier um sprachlicher Vereinfachung willen (bauhistorisch falsch) als „Vierpass“ bezeichnet.

¹³ Johannes Vermeer. Ausst-Kat. National Gallery of Art, Washington u. a. 1996, S.114 – Dass das Blau verblichen ist, legen auch die Restaurierungsberichte zu anderen blauen Flächen in Vermeer-Bildern nahe, die Th. Greub: Vermeer, mehrfach erwähnt.

¹⁴ Der Begriff wird hier aus der Rhetorik übernommen. Er bezeichnet dort begrenzte phonetische, hier jedoch allgemeiner formale Verwandtschaftsbeziehungen, die durch Wiederholung zweier Formen (meist unterschiedlicher Größe und Farbe) entstehen.

¹⁵ Auffällig ist die Verwandtschaft zwischen den Umrissen des weißen Tuches und des roten Rockes sowie die Parallelität der Richtungen der dominanten Faltenzüge und Konturen dieser Flächen.

Krug aber auch Beziehung auf zum Oval des Wappens im Fenster und dem darüber aufsteigenden Oberkörper des gläsernen Mädchens. Ebenso stark wie die Verbindungen betont Vermeer jedoch die Brüche zwischen den einzelnen Abschnitten der Lichtkaskade. In der Weinkrug-Serviette-Gruppe z.B. kühlt er das Licht bis auf den Gefrierpunkt, bevor er es das warme Rot des Rockes entzünden lässt. Außer durch den harten Farbkontrast trennt er die beiden Formengruppen durch die beiden spitzen, dunklen, gegeneinander gerichteten Keile an der Grenze von weißer Serviette und rotem Rock. Die Gleichzeitigkeit von Verkettung *und* Segmentierung erzeugt eine knisternde Spannung, die das ‚Fest des Lichtes‘, das Vermeer hier gibt, mit großer Dynamik auflädt.

Verbindung *und* Trennung finden sich auch innerhalb der einzelnen Abschnitte der Lichtkaskade. So sind z.B. die beiden Segmente der Weinkrug-Serviette-Gruppe durch ihre weiß-blaue Farbigkeit und die ‚Raumhaltigkeit‘ der Oberflächen (Folge des Spiegelns der Glasur beim Krug, des leichten Reliefs beim Tuch) verbunden. Sie sind jedoch zugleich getrennt durch den markanten Absatz unter dem Weingefäß und die starke haptische Differenz der Oberflächen. Ähnliche Widersprüche haben wir oben zwischen dem bewegten Rock und dem glatten Mieder der roten Satindame beobachtet.

Bevor das Licht feurig die Protagonistin liebkost, um anschließend im Fliesenboden und in der Rückwand des Raumes zur Ruhe zu kommen, lässt es an vielen Stellen im Bild kleinere, zum Teil winzige, scharf begrenzte weiße Flächen aufleuchten wie Ärmelrüschen und Kragen oder erzeugt helle Reflexe auf Glas, Metall oder Stoff. Das unruhige Flackern dieser Lichtflecken auf dem dunkleren Hintergrund erzeugt ein irritierendes staccato, das sich oft geradezu verletzend gegenüber der dargestellten Dingwelt verselbständigt.

Widersprüchliche Dyade

Die Protagonistin, die Vermeer durch die "Symphonie in Rot" ihrer Kleidung, den auf sie gerichteten Lichtstrom und ihre zentrale Position im Bildraum feiert, erscheint geradezu symbiotisch verknüpft mit einem männlichen Gegenstück. Die Widersprüche zwischen den beiden Figuren sind augenfällig und zahlreich. Leuchtendes, glänzendes Rot und Gold bei ihr, stumpfes dunkles Braun und Grau bei ihm.¹⁶ Beide Figuren trennt der scharfe Farb- und Helligkeitskontrast entlang ihrer Berührungslinie, verstärkt durch den hell beleuchteten, fast waagrechten Streifen auf dem Schoß der Frau, auf dem hart die Kanneluren der männlichen Mantelfalten aufstoßen. Unordentlich über den weißen Kragen fallende Haarsträhnen hier, sorgsam gebändigte Haare dort. Sie in orthogonaler, stabiler Haltung, er vornüber gebeugt, labil, um sie herum geschraubt, sie mit den Augen geradezu verzehrend. Ihr Blick dagegen völlig von ihm ab- und dem Betrachter des Bildes zugewandt. Sie von Kopf

¹⁶ Die forcierte Beleuchtungsdifferenz der beiden Gestalten ist realiter gar nicht möglich. Wie das Licht wirklich verteilt wäre, zeigt z. B. Frans van Mieris der Ältere: *Bordellszene*, 1650, Öl/Holz 42.8 x 33.3 cm, Den Haag, Mauritshuis

bis Fuß präsent, fest im Raum und im Bildganzen verankert, er eingeklemmt zwischen Tisch und Dame ohne erkennbaren Standort.

Aller Differenz zum Trotz verbindet Vermeer die beiden Hauptpersonen durch eine fast kontinuierlich fließende, kaum gestörte gemeinsame Konturlinie. Nacken und Hals der Frau setzen sich – nach sanfter Umrundung ihres Kopfes – in seiner Schulter fort. Seine dem Fenster zugewandte Seite führt hinunter zum Kontur des roten Rocks, wobei die Mantelspitze die scharfe Unterbrechung durch das weiße Tuch auf dem Schoß der Frau überwindet. Die Formen und Farben der beiden Köpfe und die zwischen ihnen hin und her flatternden weißen Stoffflächen schaffen weitere Brücken zwischen den beiden Gestalten.

Die auffälligste Verbindung zwischen den beiden Hauptakteuren bildet jedoch der diagonal über den männlichen Oberkörper hinweg geführte Unterarm der Frau, der zur Beinahe-Vereinigung der rechten Hände führt. Vermeer betont den ‚Knoten‘punkt aus der schalenförmig geöffneten männlichen und der geschlossenen, aufrechten weiblichen Hand sehr stark durch das fast in der Bildmitte platzierte leuchtend weiße Oval der Ärmelrüsche, das durch das dunkle Loch in seiner Mitte wie eine Zielscheibe markiert wird. Über dem doppelten Sockel aus Rüsche und Händen schwebt fast senkrecht – so durchsichtig wie nur möglich – das Weinglas, das farblich zur unteren Hälfte ihr, zur oberen ihm gehört. Aber selbst der so stark betonte ‚Knotenpunkt der Hände‘ ist nicht nur Verbindungs- sondern auch Gefahrenpunkt. Das weiße Oval markiert zwar die Diagonalverknüpfung über die Kragenkante des Mannes und den Unterarm der Frau, blockiert diese jedoch zugleich durch das Unheimliche des im Nirgendwo schwebenden Rüschenrahmens um das dunkle Loch, aus dem heraus die Hand des Mannes nach der Frau greift. Verbindung und Trennung stehen unvermittelt nebeneinander. Die beiden bilden ein Paar¹⁷ – allerdings ein äußerst widersprüchliches Paar.

Grau-Braun gegen Rot

Die beiden Frauen – jene im Fenster und die im roten Satin – verbindet Vermeer nicht nur durch die ‚Lichtkaskade‘, sondern auch durch die Horizontlinie der Perspektivkonstruktion (Abb. 2), auf die er den horizontalen Bleisteg im von der Fensterfrau gehaltenen Wappen, die untere Leiste des Porträtrahmens und die Augen der Hauptperson legt. Auch die Alliteration zwischen dem Wappenoval und dem Kopf der roten Satindame betont diese Horizontale. An sie heftet Vermeer die Köpfe der beiden jungen Männer. Links, tiefer, der Sitzende, von dem nur der Oberkörper hinter dem Tisch sichtbar ist, rechts – höher und größer, doch ebenfalls ‚ohne Unterleib‘¹⁸ – der Verehrer der jungen Frau. Ihre rundlich-hügeligen Formen, ihre braungraue Farbpalette, die Blickrichtung des Sitzenden und die Rahmenleiste hinter ihren Köpfen beziehen die beiden Männer eng aufeinander, wobei die Differenz zwischen ihren Farben und denjenigen der beiden weiblichen Gestalten

¹⁷ Deshalb nennt L. Gowing, S.116 ff. unser Bild „*A Couple with a Wineglass*“. E. Snow: *A Study of Vermeer*, S.48 ff. folgt ihm hierin mit dem Bildtitel „*Couple with a Glass of Wine*“.

¹⁸ Unser ‚Casanova‘ besitzt keinen überzeugenden Bildraum *hinter* der Dame und der weißen Serviette sowie *vor* dem Sitzenden. Auch hier ist das Bild primär Fläche.

links und rechts von ihnen sie umso mehr zusammenschweißt. Die von links nach rechts zunehmende männliche Bildpräsenz verstärkt die Bewegung des Liebhabers auf die junge Frau zu, der als die aktive blow-up-Version seines Nachbarn erscheint. Wie eine Woge rollt das männliche Drängen heran, freilich ohne die weibliche Festung einnehmen zu können, die – gestützt durch die Stuhllehne und den Raumstreifen hinter ihr – den Ansturm mühelos auffängt, ja sogar zu transformieren scheint in Energie, die über ihre geschwungene Schulterlinie in ihre Rockfalten strömt.

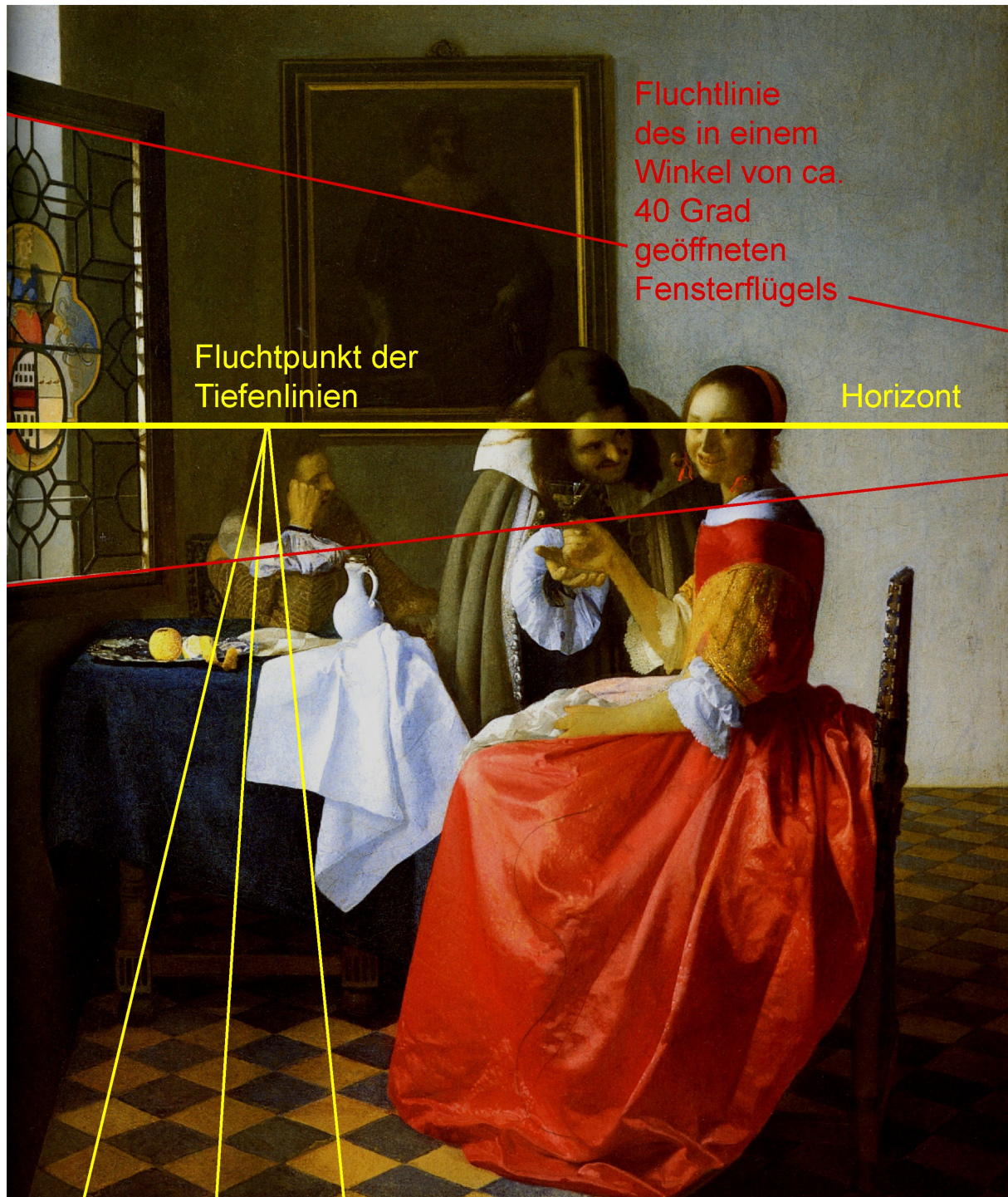


Abb. 2: Jan van Vermeer: *Das Mädchen mit dem Weinglas* - Perspektivkonstruktion

Noch eine zweite figürliche Folge setzt bei der gläsernen Fensterfrau an, führt jedoch nicht horizontal, sondern auf- und absteigend über den Porträtierten an der Wand zur roten Satindame. Allen Unterschieden zum Trotz verbindet die drei Figuren ihre aufrechte Haltung. Die Wappenhalterin und der Patriarch an der Wand erscheinen beide zentrisch im rechteckigen Rahmen. Beide Gestalten geben gemalte Artefakte mit den Mitteln der Malerei wieder. In beiden Fällen betonen schmale Lichtlinien das rahmende Viereck. Beide Gestalten stehen frontal mit leicht nach links gewandtem Kopf und tragen Gegenstände in den in Hüfthöhe gehaltenen Händen. Die Diagonalen des Fensterflügels lenken den Blick auf den Mann in Öl, der seinerseits eng mit der Protagonistin verbunden ist. Sein Blick ist auf sie gerichtet. Diese Blickrichtung wird aktiviert, indem der Kopf unseres Casanova dem Älteren sozusagen einen Ausgang aus seinem Rahmengerüst zur jungen Frau hin eröffnet, wobei der Jüngere die ‚beobachtende Aktivität‘ des Älteren mit größerem Impetus fortsetzt. Die Schultern des Älteren und des Jüngeren sind mit dem Rücken der jungen Frau durch eine fallende Wellenlinie wie auch durch die Diagonale des Porträtrahmens verbunden. Schließlich setzt sich die Diagonalbeziehung vom Patriarchen über den Verehrer zur Protagonistin in der Kragenkante des jungen Mannes und dem rechten Arm der Hauptperson bis in ihren Schoß hinein fort. Ein zweites Mal erscheint hier – diesmal diagonal – das Motiv der sequentiellen Bewegung auf die rote Satindame zu, das wir schon in der horizontalen Figurenfolge fanden.

Trotz aller Beziehungen zwischen den Figuren der beiden Sequenzen bestehen scharfe Zäsuren und betonte Differenzen zwischen ihnen. Einschnitte, Sperren, unterschiedliche Blickrichtungen trennen sie voneinander. Die Unterschiede des Mediums, der Farbigkeit und Helligkeit, des Alters, des Geschlechts und dgl. mehr sind zahlreich und augenfällig. Auch hier wieder finden wir – wie schon zuvor – Trennung und Verbindung zugleich.

Hierarchische Triade

Die nur wenig aus der Bildmitte verschobene Position hoch über den Köpfen der Anwesenden feiert die Gestalt des älteren Mannes im Ölbild an der Wand. Stark hervorgehoben wird sein profiliertes, glänzendes Rahmen durch das feine, lichthaltige Goldprofil und die noch feineren Glanzlinien, sowie durch die Entsprechung zwischen dem Rahmen um das Porträt und dem fast gleich proportionierten Rahmen um das fertige Bild (Abb.1). Die beiden Jüngeren unten, die das Porträt geradezu zu tragen scheinen, bilden mit dem Patriarchen an der Spitze eine bildintern stark betonte pyramidale Dreiergruppe – eine aus der Geschichte der Malerei wohl bekannte Hervorhebungsfigur, auch in den republikanischen Niederlanden¹⁹. Geschwächt wird das Gewicht der Triade allerdings durch ihre zurückgenommene Farbigkeit. Nur einzelne Details wie die Rüschen und Kragen oder die Glanzlichter auf dem Rahmen werden vom Licht nach vorne geholt.

¹⁹ Z. B. wird in einer verwandten Dreiecksfigur das aufwändig gerahmte Porträt des Dichters J. J. Starter von zwei Schwänen getragen. Kupferstich in J. J. Starter, Friesche lusthof, Amsterdam 1621

Außer durch die klassische Hervorhebungskonfiguration wird die Dreiergruppe verklammert durch die Fortsetzung der Konturen des Patriarchen in den Schultern der beiden Jünger und die gemeinsame braun-graue Farbpalette. Die unscharfe, wie umnebelte Darstellung des Alten wiederholt sich leicht abgeschwächt im Sitzenden und in den Gesichtszügen des Freiers. Der Rahmen um den ‚Großvater‘, der die Haar- und Gesichtsfarbe der beiden Jünger zitiert, bestimmt die Lage der Köpfe der beiden Gestalten unter ihm. Eine Haarsträhne des Liebhabers klebt geradezu an der unteren Rahmenleiste (wieder eine von Vermeers Anweisungen an uns, das Bild als Fläche wahrzunehmen). Auf diese Weise verknüpft auch der Rahmen die drei Gestalten, während er zugleich den ‚Alten‘ von den beiden sein Bild ‚tragenden‘ Jüngeren trennt und seine Dominanz unterstreicht. Letztere wird auch betont durch das Aufrechte seiner Gestalt im Gegensatz zum eher ‚Zusammengesunkenen‘, ‚Gebeugten‘ der beiden Männer unter ihm, deren ‚Weichheit‘ noch durch den Kontrast zu den Rahmenecken hinter ihren Köpfen gesteigert wird. Zugleich wird jedoch die Präsenz des Patriarchen durch seine malerische Unschärfe und die starke Bindung seiner Gestalt an die Fläche des Ölbildes und der Wand geschwächt.

Auch hier wieder finden wir Einheit, ja repräsentative ‚Dreiheit‘, und dennoch zugleich erhebliche Differenzen des bildinternen Rangs, des Alters, der Aktivität, der medialen Präsentation etc. zwischen den drei Polen der männlichen Dreifaltigkeit. Auch das die Farben der Männer aufgreifende gleichseitige Dreieck, das sich zwischen ihnen bildet, schiebt sie zwar wie ein Keil auseinander, betont aber zugleich ihre trinitarische Zusammengehörigkeit, die durch den Kontrast zwischen ihren sehr gedeckten Farben und der Brillanz der sie halbkreisförmig ein- und umfassenden Elemente der Farbkaskade abermals unterstrichen wird. Mit ihren diagonalen und horizontalen Bewegungsimpulsen, die wir schon beobachtet haben, drängt die grau-braune Dreifaltigkeit heftig gegen die rote Satinfigur.

Orthogonalen-Sequenzen

Die bisher beobachteten Formensequenzen sind gleichsam hinterlegt mit bildkantenparallelen linearen Elementen, die in der Regel durch starke Helligkeits- und/oder Farbkontraste hervorgehoben werden. Die Flächen der Fensterlaibung links und des Fliesenbodens unten begrenzen präzise das Rechteck der das Bild nach hinten hin abschließenden (Lein)Wand-Fläche. Stark betonte, bildkantenparallele Rechtecke bilden die hell beleuchtete Laibung und die Rahmung des Porträts an der Wand. Auch den halb geöffneten Fensterflügel, der durch zwei ‚Lichtlinien‘ hervorgehoben wird, rekonstruiert unser Auge als orthogonalen Rahmen.

Bei genauerem Hinsehen entdeckt man zahlreiche weitere Orthogonalenabschnitte. Sie finden sich in den Kanten des Tisches und seiner Unterkonstruktion, in den Falten der blauen Tischdecke und des weißen Tuches unter dem Krug, in den Rückenlinie der jungen Frau fortsetzenden Falten ihres Rockes, in den Horizontalen und den Tiefenlinien der Fußbodenfliesung links unten. Ausnahmslos werden die Orthogonalen segmentiert, indem sie rechtwinklig umgelenkt oder von anderen Formen beschnitten

werden. Geradezu paradigmatisch führt Vermeer die Dynamik des In- und Gegen- einanders von orthogonalen und kurvigen Formen in den Bleistegen des Fensters vor. Obwohl die Orthogonalen zur Beruhigung und Stabilität des Bildes erheblich beitragen, erzeugen doch auch sie eine Bewegung auf die Hauptperson zu. Der nach rechts hin in den Raum vorstoßende – nur zu drei Vierteln sichtbare Rahmen des Fensterflügels korrespondiert mit dem Ölbildrahmen, auf den er zugleich mit seinen Diagonalen hinweist. Von diesem führt – der Blickrichtung des Großvaters folgend – die oben skizzierte diagonale Formensequenz zum *halben* Rechteck aus dem Oberkörper und dem horizontalen, durch das weiße Taschentuch verlängerten Unterarm der ‚Enkelin‘. Sinngemäß ähnliches gilt – der Blickrichtung der gläsernen Frau folgend – für den Fensterflügel. Es entsteht ein auf die Hauptperson gerichteter Bewegungsimpuls von Rechtecken, den diese freilich mühelos auffängt.

Um das Auge des Sturms

Um die Mitte des Bildes herum bildet Vermeer eine ringförmige Formensequenz, die vom weißen Weinkrug über Ärmelrüsche und Hand des Sitzenden zu dessen Kopf führt, von da am Rahmen des Porträts entlang zum weißen Kragen und dem Kopf des Liebhabers, dann zum unmittelbar benachbarten Gesicht des Mädchens, weiter ihrem linken Arm und dessen Fortsetzung im pfeilförmigen Taschentuch folgend wieder zum weißen Tuch unter dem Weinkrug – um damit zum nächsten Kreislauf anzusetzen. Wie innerhalb der anderen Sequenzen bestehen auch hier ebenso viele Gemeinsamkeiten wie Unterbrechungen zwischen den heterogenen Formen. Auffällig gehäuft begegnen auf dem kreisenden Weg um die Bildmitte herum leuchtend weiße Lichtflächen und -flecken vor dunklem Hintergrund, die als große und kleine Sperrn zwischen den Formen liegen – vor allem Rüschen und Kragen, aber auch der Weinkrug auf seiner Serviette. Sie bilden einen Schwarm von gleichsam die Mitte nervös umtanzenden Flecken.

Die das Bildzentrum umkreisende Formenfolge erhält ein Drehmoment im Uhrzeigersinn durch die Blickrichtung der Figuren und die Bewegungsimpulse, die vom aufgesockelten Krug und der pfeilförmigen weißen Form auf dem Schoß der Hauptperson ausgehen. Diese Bewegung unterstützt Vermeer, indem er unseren Blick zwar immer wieder auf den magnetischen Satinrock lenkt, uns jedoch genau hier den Zugang zum Bildraum verweigert. Zutritt gewährt er uns dagegen von links unten durch die Gasse aus in die Tiefe führenden Fliesenreihen (Abb. 2). Deren Bewegung führt er an den Beinen des Tisches und der vertikalen Falte des weißen Tuches empor zum leuchtenden Weinkrug, wo sie einmündet in die Sequenz der um die Ärmelrüsche des Freiers kreisenden Formen. Am rechten Bildrand führt das Fließen des Fliesenbodens wieder aus dem Bild heraus²⁰, so dass zwei entgegengesetzte Bewegungsvektoren um den roten Rock herum entstehen, die das Drehmoment der innersten Kreissequenz und damit die Verknüpfung der widersprüchlichen Formen, die sich dort begegnen, verstärken.

²⁰ Siehe hierzu ausführlich Th. Greub: Vermeer, S.153, der dieses Phänomen als erster beschrieben hat.

Coniunctio oppositorum

Vermeers *Mädchen mit dem Weinglas* erweist sich – obwohl im ersten Augenblick das auf die Hauptperson zu strömende Licht das malerische Thema zu sein scheint, dem sich alles unterordnet – als ein Bild voller Widersprüche und Dynamik. Der Maler konstruiert mit sparsamsten Mitteln ein ruhiges Interieur mit einer ebenso ruhigen Ausstattung. Dieser statischen, bildkantenparallelen Konstruktion folgen die Hauptlinien der dominanten roten Figur, die – unterstützt durch das ‚Passepartout‘ des freien Raums hinter und neben ihr – unverrückbare Standfestigkeit erhält. Von links und von oben bewegen sich heftig höchst heterogene Farb- und Formensequenzen auf die rote Satingestalt zu, die sie mühelos aufzufangen scheint.

Die parallel zur Bilddiagonalen und zur Lichtrichtung²¹ herabstürzenden und herandrängenden Bildelemente gruppiert Vermeer im relativ begrenzten Bereich des linken oberen Quadranten des Bildes. Die Bewegung trifft auf die junge Frau, der er die gesamte Bildfläche unterhalb der nach rechts hin aufsteigenden Bilddiagonalen²² zur Verfügung stellt und deren Stabilität er durch eine Reihe von Orthogonalen festigt. Isoliert man die Rolle der beiden Bilddiagonalen, erhält man das Diagramm der Abb. 3, das die Komposition des Bildes auf eine zwar unzureichende, aber doch erhellende Formel bringt. Es zeigt sich noch einmal, was wir bei unserer Formenanalyse immer wieder beobachtet haben, dass nicht nur die Lichtrichtung, sondern auch zahlreiche Formbeziehungen und Konturen den beiden Bilddiagonalen und Parallelen zu ihnen folgen. Was das Diagonalendiagramm freilich verschweigt, ist die Verknüpfung der Bildelemente über das ‚Diagonalenraster‘ hinweg. Zahlreiche Formbeziehungen liegen ‚quer‘ zur Lichtrichtung und erzeugen bei der roten Dame mündende Vektoren nicht nur in diagonalen, sondern auch in horizontaler und kreisender Richtung. Vermeer zwingt uns zu einem beweglichen, hin und her gleitenden, suchenden, Hindernisse ebenso wahrnehmenden wie überwindenden Verknüpfen aller Bildelemente.

Die einander überlagernden, stürzenden und drängenden – wenn auch stets durch ‚Barrieren‘ gestörten – Sequenzen führen schließlich immer wieder zum roten Satin, wo ihre Dynamik aufgefangen und transformiert wird in eine Form, die Bewegung und Ruhe zugleich ist – nicht mehr unruhige, springende und segmentierte Bewegung, sondern ein in der Gestalt selbst sich entwickelndes koordiniertes Zusammenspiel gegensätzlicher Momente: Vom Knie ausgehend zunächst die sanfte Bewegung der Falten, angetrieben durch eine in Richtung der Bilddiagonalen von links oben kommende Kraft. Sie treibt die ‚Wellen‘ gegen den Fliesenboden, wo sie aufbrandend in die Horizontale umgelenkt werden, während sie nach rechts hin zunehmend heftiger bewegte, steilere Faltenzüge aufpeitscht, die schließlich die Vertikale des Oberkörpers der jungen Frau vorbereiten. Ruhig thront er auf dem Faltenmeer des

²¹ Vermeer hat keinen realistischen Anspruch im Hinblick auf den Lichteinfall. Wo er den Schatten einigermaßen präzise angibt, führt er das Licht jedoch parallel zur Bilddiagonalen.

²² Vermutlich ist es unsere Erfahrung, dass in die Luft geschleuderte Objekte zunächst steigen, um dann zu fallen, die – zusammen mit unserer Leserichtung – zu den unterschiedlichen Konnotationen der ‚fallenden‘ bzw. ‚steigenden‘ Diagonalen führt.



Abb. 3: Jan van Vermeer: *Das Mädchen mit dem Weinglas* - Bilddiagonalen

Rockes, von ihm getrennt durch die horizontale Zäsur in Höhe der Taille, viel straffer und stereometrischer formuliert als der Rock, dennoch auch er melodisch bewegt durch die Kurven der Säume und des Konturs, belebt auch durch zahlreiche Details wie das Ausgreifen des rechten Armes oder den Glanz der Goldfäden, die Schleifen im Haar, das Knistern der Rüschen oder das Spiel von Licht und Schatten im Gesicht oder auf dem Mieder.

Die dynamische Vereinigung der Gegensätze,²³ die in der roten Dame kulminiert, findet sich auch in zahlreichen Details wie etwa in der Figur aus Weinkrug und weißer Tischdecke oder im Muster der Bleistege des Fensterflügels, wo Horizontale und Vertikale, Diagonale und Kurven, durchsichtiges und farbiges Glas, ein durch Gegensätze belebtes ‚atmendes‘ Ganzes ergeben. Sinngemäß das Gleiche gilt für den Knotenpunkt der Hände unter dem Weinglas, das spannungsgeladene ‚Liebespaar‘, die Gruppe der drei Männer oder den Fußboden vor und nach Unterquerung der roten Satingestalt.

Diese *coniunctio oppositorum*²⁴ bildet auch das Gemälde als Ganzes. Die springende, segmentierte, dynamische Unruhe links oberhalb des ‚Mädchens‘ wird ‚aufgewogen‘ durch die rote Gestalt, die den rechten unteren Raum des Bildes beherrscht. Den fiktiven ‚Aufhängepunkt‘ dieser ‚Waage‘ bildet die Ärmelrüsche unterhalb des Weinglases. Der durch die Konzentration der heterogenen Objekte und Figuren erzeugten Unruhe links und oberhalb dieses Punktes steht die nicht weniger dynamische, aber beherrschte, harmonische Bewegung innerhalb der roten Satingestalt gegenüber. In ihr verwandelt sich die heterogene Vielfalt zu einer neuen, lebendig ‚pulsierenden‘ Einheit. Die Wahrnehmung dieser Energie spiegelt sich in den Epitheta „kraftvoll und gut“, mit denen die Malerei des *Mädchens mit dem Weinglas* schon im Dissius-Katalog von 1696 beschrieben wird.²⁵

Das sich hier vor unseren Augen als Malerei, als visuelles Ereignis vollziehende Pulsieren zwischen Bewegung und Ruhe, Zufall und Ordnung, Licht und Schatten, leuchtender und gedämpfter Farbigkeit im lebendig bewegten Ganzen ist das eigentliche Thema des als reine Malerei wahrgenommenen Bildes. Widersprüche werden als produktiv gezeigt, produktiv jedenfalls dann, wenn sie wie hier die Form finden, in der sie sich bewegen können. Den potenzierten Ausdruck dieser *coniunctio oppositorum* bildet die rote Satingestalt, welche die Vielfalt der auf sie eindringenden heterogenen Formen gewissermaßen aufwiegt, aufnimmt und in ein Ganzes transformiert.

²³ Diese arbeitet Th. Greub: Vermeer, S.178-196 überzeugend als das zentrale Thema Vermeers heraus. Er prägt hierfür den schönen Begriff der „pulsierenden Polaritäten“.

²⁴ Greub: ebd., S.182 ff. verwendet hierfür den kusanischen Begriff der „*coincidentia oppositorum*“. Ich spreche hier nur von „*coniunctio*“, die etwas weniger hoch gespannte Erwartungen weckt, und m. E. auch besser zum Begriff der „pulsierenden Polaritäten“ passt, der ja davon ausgeht, dass eine Spannung zwischen beiden Polen besteht, was – zumindest für Nicht-Theologen – das Ineinanderfallen der beiden Pole ausschließt.

²⁵ Siehe oben Anm. 9

„Sag, ist es Liebe ...?“

Auch wenn wir das Mädchen mit dem Weinglas zunächst nur unter dem Aspekt der Form zu betrachten suchten, konnten wir doch keinen Augenblick vergessen, dass wir hier gegenständliche Malerei vor uns haben – eine Malerei, welche die Gegenständlichkeit der Objekte – der vom Licht getroffenen jedenfalls – geradezu emphatisch betont. Schon allein aus diesem Grunde kann nur eine Interpretation unserem Bild gerecht werden, die auch das semantische Netz berücksichtigt, das Figuren und Objekte ausspannen. Als Ariadnefaden muss dabei die Form des Bildes dienen, die uns zeigt, welche der möglichen Konnotationen der Bildelemente auszuwählen und wie sie zu verknüpfen sind.

Das Paar

Auch auf szenischer Ebene ist die Hauptperson zweifellos die rote Satingestalt. Die Anziehungskraft, die Vermeer dieser Symphonie in Rot und Gold verleiht, die Vereinigung von Ruhe und Bewegung in der malerischen Formulierung dieser Gestalt, lesen wir unwillkürlich als Metaphern für Eigenschaften der jungen Frau, die uns attraktiv, selbstbeherrscht und dennoch spontan, zurückhaltend, aber dennoch neugierig und beweglich erscheint. Die gleichen Eigenschaften bringt auch ihre Körpersprache zum Ausdruck. Vollkommen aufrecht sitzt sie da, weder durch die Aufdringlichkeit des Freiers noch durch ihre wie immer geartete Beziehung zu ihm aus ihrer kunstvoll gewährten Haltung zu bringen, die man sich als Frucht langer Übung vorstellt. Und doch strahlt die junge Dame durch das Ausgreifen ihres Armes, die Wendung ihres Kopfes und ihr merkwürdiges, dem Betrachter zugewandtes Lachen jenes Quantum von Aktivität und Initiative aus, das ihr die Bezeichnung „La coquette“ eingetragen hat.²⁶

Die junge Dame trägt einen extrem eng geschnürten sog. tabbaard, ein außerordentlich teures Kleidungsstück, das nur Damen der Oberschicht – und lediglich bei offiziellen Anlässen – trugen.²⁷ Das Rot ihrer Kleidung enthält – entgegen anders lautenden Behauptungen²⁸ – keinerlei Hinweis auf mangelnde ‚Tugend‘.²⁹ Ihre

²⁶ Das war der Titel, den Etienne-Joseph Thoré, der Vermeer-„Entdecker“ des 19. Jahrhunderts, dem Bild 1866 gab. Zur Geschichte der Bezeichnungen des Bildes siehe C. Hertel: Vermeer, S. 51

²⁷ Marieke de Winkel: „The Interpretation of Dress in Vermeer's Paintings“, in: Ivan Gaskell and Michiel Jonker (Hg.), Vermeer studies, Washington DC 1998, S.327 ff. – Die von Vermeer in seinen Bildern gefeierten Frauen tragen nicht selten einen tabbaard. Seine eigene Frau besaß – jedenfalls zum Zeitpunkt von Vermeers Tod – nur einen einzigen, schwarzen. Selbstverständlich tragen im niederländischen Genrebild auch käufliche Damen den tabbaard, um ihren Preis zu steigern – was die Funktion des Kleidungsstücks als Zeichen für Zugehörigkeit zur Elite und sexuelle Unerreichbarkeit voraussetzt.

²⁸ R. Klessmann: „Jan Vermeer“ S. 165

²⁹ In den niederländischen Genrebildern tragen die käuflichen Damen nur ganz selten einmal rote Jacken und jedenfalls – soweit ich sehe – niemals einen roten tabbaard. Umgekehrt tragen höchst ehrbare Frauen häufig rot auf den Genrebildern, was natürlich keineswegs bedeutet, dass diese Farbe auch in Wirklichkeit getragen wurde. Einen roten tabbaard mit eng geschnürtem Mieder trägt z. B. die Umworbene in dem Bild eines in Delft lebenden Altersgenossen Vermeers: Hendrick van der Burch: *Fröhliche Gesellschaft*, 55 x 69 cm,

gesamte Erscheinung ist untadelig, sie hält das Weinglas auf jene Art, die in den Niederlanden vom 16. bis zum 18. Jahrhundert Vornehmheit denotiert.³⁰ Ihr orthogonal im Bildraum verspannter Körper zitiert ein Modell, das zahlreichen Genrebildern ‚tugendsamer‘ Frauen zugrunde liegt.³¹ Ihre die Raumorthogonalen aufgreifenden Körperachsen, ihre beherrschende Position in der Bildfläche, ihre durch die Lichtkaskade geschaffene Verbindung mit den kostbaren Objekten des Familienbesitzes, all das lässt keinen Zweifel, dass es *ihr* Raum ist, in dem wir uns hier befinden.

Man hat behauptet, das Mädchen mit dem Weinglas habe „den Weg der Tugend verlassen“, weil es „in Männergesellschaft Wein trinkt“.³² Aber auch dieser Vorwurf erweist sich als haltlos, nicht nur weil die Hauptperson (noch?) nicht trinkt, sondern vielmehr, weil man in den niederländischen Genrebildern zur Zeit Vermeers durchaus tugendhafte Damen findet, die in Gesellschaft von Männern Wein trinken. Beispiele finden wir u.a. bei Pieter de Hooch,³³ mit dem Vermeer in einem – vermutlich freundschaftlichen – aemulatio-Verhältnis verbunden war.³⁴ Das Trinken der Umworbenen aus dem Glas ihres Verehrers war in der zeitgenössischen Genremalerei offensichtlich ein fest codiertes Element des Werbungsrituals, Zeichen einer sich

Privatsammlung. Da die Eltern der jungen Dame anwesend sind, handelt es sich offensichtlich um eine höchst sittsame Szene in einem – wie z.B. der Marmorfußboden zeigt – ausgesprochen vornehmen Ambiente.

³⁰ Ein Beispiel aus der Zeit um oder vor 1600: Kupferstich nach Marten de Voss (geb. um 1532, gest. 1603), *Gleichnis vom Reichen Mann und dem armen Lazarus*. Und hundert Jahre später: Kupferstich aus Gérard de Lairese: *Het groet Schilderboek*, Amsterdam 1707. Lairese bezeichnet in diesem Lehrbuch für angehende Maler jene Haltung des Weinglases, bei der es am Fuß nur zwischen Daumen und Zeigefinger gehalten wird als die vornehmste; selbstverständlich wurde dabei der kleine Finger abgespreizt. Der Hinweis auf den Kupferstich von de Lairese bei R. Klessmann: „Jan Vermeer“, S.168 und Abb.70.

³¹ Eine lange Reihe von Beispielen in Wayne E. Franits: *Paragons of virtue: women and domesticity in seventeenth-century Dutch art*, Cambridge 1993

³² Für R. Klessmann: „Jan Vermeer“, S.165 ist die junge Dame ebenso wie für Martin Pops „A woman at the point of falling“, die den Wein trinken und eben deshalb ‚fallen‘ wird. Martin Pops: *Vermeer; Consciousness and the Chamber of Being*. Ann Arbor Michigan, o.D. (um 1984), S.42

³³ Pieter de Hooch: *Paar mit Papagei*, 1668, Öl/Leinwand 73 x 62 cm, Köln Wallraf-Richartz-Museum. Der Vogel ist hier ein Luxusobjekt und zugleich ein Hinweis auf die Lernbereitschaft und Anpassungsfähigkeit der jungen Dame. Siehe dazu Abb. 6 des vorliegenden Aufsatzes, wo der titulus „Leersucht“ (Lernwille) zu Füßen der linken Maeght u. a. durch den lernbereiten Papagei auf ihrer Hand verbildlicht wird.

³⁴ Th. Greub: *Vermeer*, S.194

möglicherweise entwickelnden, wenn auch noch keineswegs festen Bindung.³⁵ Für die von einigen Emblematikern behauptete „Unmoral“ des Mädchens mit dem Weinglas würde *dieses* Trinken im Kontext des elterlichen Hauses – selbst wenn sie wirklich tränke – nicht das Geringste beweisen.³⁶

Allen Verdächtigungen zum Trotz stellt Vermeers Hauptperson die wohlgeratene – wenn auch durchaus selbständige³⁷ – Tochter einer wohlhabenden Familie im Salon ihres großbürgerlichen Hauses dar, eine junge, noch nicht verlobte Frau im heiratsfähigen Alter, die in den zeitgenössischen niederländischen Texten als „Vrijster“ (Freierin)³⁸ bezeichnet wurde. Ihre Verehrer, die „Vrijer“,³⁹ hätten Sie in Briefen oder Gedichten als „Juffrouw“ angesprochen, ein Wort, mit dem sie – den Konventionen des Werbungsrituals entsprechend – als „Herrin“ über den Liebhaber

³⁵ Ein gutes Beispiel, bei dem die Umworbene offensichtlich wirklich – wohlüberlegt und mit Bedacht – trinken wird, ist Quiringh van Brekelenkam: *Galante Unterhaltung*, um 1663, Öl/Leinwand 41.3 x 35.3 cm New York Museum of Modern Art. Die Landschaft über (und zwischen) dem Paar mit ihrem steil emporführenden Weg deutet hier zusätzlich an, dass die beiden durchaus noch nicht (um R. Klessmann: „Jan Vermeer“, S. 165 zu zitieren) „den Weg der Tugend verlassen“ haben, dass ihnen vielmehr noch einige Schwierigkeiten bevorstehen, ihm zu folgen. Siehe zum Beleg z. B. auch Hendrick van der Burch: *Fröhliche Gesellschaft*, undatiert, 55 x 69 cm, Privatsammlung (Abb.: http://www.wga.hu/art/b/burch/merry_co.jpg – Stand Nov. 2008). Siehe ferner: Pieter de Hooch: *Nachmittäglicher Besuch im Hof*, 1658, Öl/Leinwand, auf Holz aufgezogen 67.6 x 57.5 cm Privatsammlung; hier besucht – so lese ich die Szene – ein Freier seine Erwählte; ihr Vater ist anwesend, während sie aus dem Glas trinkt, das ihr Verehrer, der sie genau beobachtet, ihr angeboten hat. Eine ganz ähnliche Szene ist auch Pieter de Hooch: *Gesellschaft im Innenhof*, um 1664, Öl/Leinwand 61 x 47 cm, Rijksmuseum Amsterdam. Selbstverständlich hat das gemeinsame Trinken aus einem Glas nichts zu tun mit modernen Vorstellungen der Überwindung hygienischer Tabus. Es ist ein symbolischer Akt gemeinsamen Handelns.

³⁶ Der Kontext entscheidet darüber, was das Trinken einer Dame aus dem Weinglas in einem zeitgenössischen Genrebild bedeutet. Das von R. Klessmann: „Vermeer“, S. 165 zitierte Bild – Frans van Mieris der Ältere, *Die Austernmahlzeit (het oestermaal)*, 1661, Öl auf Holz, 27 x 20 cm, Den Haag Mauritshuis – stellt sicherlich eine Dame dar, die „den Weg der Tugend verlassen“ hat; aber diese Dame hat nichts gemein mit dem Mädchen mit dem Weinglas, weder in Kleidung, Haltung, Blick noch auch der Situation. Das Bordell – das gemalte noch weit mehr als das reale – ahmt in Raumausstattung, Kleidung und Haltung der Damen und eben auch im Weintrinken die jenen Bürgern vertrauten Formen nach, mit deren Kundschaft es rechnet. Dennoch geben die Maler meist genügend Hinweise darauf, in welcher Umgebung wir uns jeweils befinden.

³⁷ Alle Berichte ausländischer Beobachter bestätigen, dass die jungen holländischen Frauen im heiratsfähigen Alter eine damals in Europa ganz ungewöhnliche Freiheit bei der Partnerwahl genossen – freilich stets im von den Eltern gesetzten gesellschaftlichen Rahmen. Siehe z.B. C. D. van Strien: *British travellers in Holland during the Stuart period*, Leiden 1993, S.216 ff.

³⁸ Jacob Cats: *Houwelyck: Dat is De gantsche ghelegentheydt des Echten staets*. Middelburgh 1625 (zahlreiche weitere Auflagen, z.B. Amsterdam 1642, 1655, 1661 und 1665) widmet dieser Phase ein eigenes Kapitel voller Verhaltensempfehlungen für die Vrijster.

³⁹ H. Rodney jr. Nevitt: *Art and the culture of love in seventeenth-century Holland*, Cambridge 2003, S.94. Wie Nevitt ebd. deutlich macht, konnte das Wort in entspr. Kontext auch eine weniger tugendhafte Bedeutung annehmen, ähnlich wie das heutige deutsche Wort "Freier".

gefeiert wurde.⁴⁰ Vermeer lässt sie geradezu thronen, während ihr Verehrer sich zu ihr niederbeugt.

Die Protagonistin wird umworben von einem Herrn, dem wie üblich zur Begrüßung Wein serviert wurde.⁴¹ Er ist nur zu einem kurzen Besuch gekommen⁴², wie im Werbungsritual vorgesehen⁴³. Seine einfache Kleidung, seine unelegant-aufdringliche

⁴⁰ „Juffrouw“ war der Titel der Damen der bürgerlichen Oberschicht (L. Gowing: Vermeer, S.70), ein „high-class title“, den z. B. Vermeers Frau bereits vor ihrer Hochzeit trug. Metonymisch wurde die Bezeichnung auf die Geliebte schlechthin übertragen. In dem Gedicht „Op het Af-beeldzel van Juffrouw Barbera Wiggers“ von Jan Luykens wird z. B. das Bild der geliebten Juffrouw Barbera über alle Maßen gefeiert (Jan Luyken: Duytse lier, 1671, S.97). Auch Jacob Cats nennt die Angebetete, als deren „Sklaven“ er sich bezeichnet, in einem Liebesgedicht „juffrou“, ein Wort, das er in der lateinischen Fassung des gleichen Gedichts mit „domina“ wiedergibt. (Jacob Cats: Proteus ofte minne-beelden verandert in sinnebeelden, Rotterdam 1627, S.171)

⁴¹ Jeder "bei dem häufig Freunde und andere Bekannte aus- und eingehen", könne es unmöglich verhindern, häufig betrunken zu sein, schrieb der Rektor von Haarlem namens Middelhovius 1628. (Deursen, Arie T. van: Plain lives in a golden age: popular culture, religion and society in the seventeenth-century Holland. Cambridge 1991)

⁴² Sein Cape wird auf der Straße getragen oder in öffentlichen Räumen wie z. B. Rathäusern oder Kirchen, im Haus wird es abgelegt. Nur Besucher oder Lehrer, die für eine Stunde ins Haus kommen, behalten es an. Siehe z.B. Hendrick Cornelisz van Vliet: *Innes der St. Pieterskerk in Leiden*, 1652, Öl auf Holz, 97.5 x 82 cm, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig. Pieter de Hooch, *Niederländische Familie*, um 1662, Öl/Leinwand 114 x 97 cm, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, Wien. Gerard ter Borch, *Lautenspielerin*, undatiert, Öl/Leinwand, 31 x 27 cm Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp; hier trägt der junge Mann hinter der Lautenspielerin ein sehr ähnliches Cape wie der Vrijer im *Mädchen mit dem Weinglas*. Es handelt sich offensichtlich um einen Besucher, wie aus dem in der Hand gehaltenen Hut hervorgeht. Und schließlich noch ein Beispiel von Vermeer selbst: Jan Vermeer: *Die unterbrochene Musikstunde*, 1660/61, Öl/Leinwand 36.8 x 41.9 cm, New York The Frick Collection

⁴³ Besuche des Vrijers im Haus der Vrijster – selbstverständlich mit Erlaubnis ihrer Eltern – gehörten zum festen Repertoire der Werbungsphase. Sie begründeten noch kein notwendig zur Hochzeit führendes Verhältnis. (D. Haks: *Huwelijk en gezin in Holland in de 17de en 18de eeuw*. Assen 1982, S.110 f.)

Verbeugung und unordentliche Haartracht zeigen, dass er auf der sozialen Stufenleiter ein wenig unter unserer Juffrouw steht⁴⁴, was Vermeer dadurch betont, dass er ihn sozusagen im Nirgendwo platziert, dass er ihn in stumpfes grau-braun kleidet, sein Gesicht nur verschwommen wiedergibt und seinem Mantel im Kontrast zur Juffrouw eine geradezu langweilige ‚Kannelierung‘ verleiht. Welten trennen ihn von der jungen Frau, die er zu erobern sucht.

Dennoch bilden die beiden ein Paar. Vermeer deutet sogar ein erotisches Interesse der Vrijster am Vrijer an. Sie verhindert nicht, dass er ihr sehr nahe kommt, so dass ihre Umrisse – trotz aller formalen Distanz zwischen den beiden – einen fast geschlossenen Linienzug bilden. Sie hat – mit ihrem Arm hinübergreifend ins männliche Reich – das angebotene Glas angenommen, den Standesunterschied zwischen ihr und dem Vrijer negierend. Vermeer lässt die libido die sozialen Grenzen – vielleicht nur für diesen Augenblick – überwinden.

Mit drängender Geste versucht der Vrijer gerade, die junge Dame zum Mittrinken zu überreden, was ihre – zumindest vorläufige – Erlaubnis zur Fortsetzung seiner Werbung bedeuten würde.⁴⁵ Er hat ihr mit tiefer Verbeugung sein Glas überreicht – das eine Glas, das ihm und dem anderen Mann im Raum wie üblich zum Empfang serviert worden ist – und hofft nun scheinbar unterwürfig auf die ersehnte Reaktion, jede Regung des Objekts seiner Begierde aufdringlich beobachtend.

Unterbrochene Werbung

Auf sein – formal, wie wir sahen, vor allem durch die beiden ‚männlichen‘ Formensequenzen ausgedrücktes – sich ‚heranschraubendes‘ Drängen hin hat sie das Glas angenommen, war aber – wie die auffordernde Geste des Freiers andeutet – noch nicht entschlossen zu trinken – oder sogar auf der Suche nach einem Wort

⁴⁴ Zur Kleidung von Freiern der Oberschicht siehe z.B. Jacob van Loo: *Werbung*, um 1650, Öl/Leinwand 73.3 x 66.8 cm, Den Haag Mauritshuis oder Gerbrand van den Eeckhout: *Musikszene auf einer Terrasse*, um 1653, Öl/Leinwand 50.5 x 62.5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. Zur enormen Bedeutung der vom Freier verletzen, nur von der Juffrouw beachteten Regeln der Körperhaltung in der Oberschicht siehe Roodenburg, Herman: *The Eloquence of the Body: Perspectives on gesture in the Dutch Republic*. Zwolle 2004. – Der Musiklehrer in Vermeers *Die unterbrochene Musikstunde* trägt ein Cape, das den Körper ähnlich verhüllt wie der Mantel den Verehrer im *Mädchen mit dem Weinglas*. Das Cape-artige Kleidungsstück findet sich auch bei ter Borch, *Das Duett*, 1667/68, London, wo sein Träger wohl ebenfalls ein Musiklehrer, d.h. eine auf der sozialen Stufenleiter unter seiner Schülerin stehende Person.

⁴⁵ Vergleiche Gerard ter Borch: *Junges Paar beim Wein*, 1662/63, Staatliche Museen zu Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz (SPK), Gemäldegalerie. Hier hat der Freier den Hut noch auf den Knien. Er reicht der – vollkommen sittsamen – Umworbenen sein ihm zur Begrüßung serviertes Glas in der Hoffnung, dass sie daraus trinkt und ihm dadurch mitteilt, dass seine Werbung nicht aussichtslos ist. Eine feste Zusage bedeutet dieses Trinken freilich noch keineswegs. Erst nach vielen, sich nicht selten über Jahre hinziehenden, Besuchen und unter Zustimmung von Eltern und Verwandten könnte es schließlich zur Verlobung kommen – falls nicht zuvor ein anderer Bewerber bevorzugt wird, der sich vorteilhafter in das soziale Netzwerk um die Vrijster einfügt.

höflicher Ablehnung – ein Zögern, dem das ‚Pausenzeichen‘ des weißen Rüschenovals entspricht. Genau in diesem Augenblick sind wir erschienen und haben den Gang der Dinge unterbrochen. Mit der Wendung ihres Kopfes zu uns hin initiiert die junge Frau – ohne völlig den auf den Vrijer bezogenen Verhaltenscode aufzugeben, dessen Regeln aber massiv verletzend⁴⁶ – das Begrüßungsritual des Gastes.⁴⁷ *Unser Hinzutreten* hat das Geschehen unterbrochen, *bevor* die junge Frau ihrem Freier eine Antwort erteilen konnte. Die Situation, die vor uns liegt, ist die durch unsere Ankunft bereits veränderte. Vermeer gibt uns keinen Hinweis darauf, wie das Geschehen ohne unser Hinzutreten verlaufen wäre. Und alle Fortsetzungen, die wir uns ausdenken, hängen allein von unserem – vorgestellten – Verhalten der Beteiligten ab – uns selbst eingeschlossen.⁴⁸

Um das Revolutionäre des Vermeerschen ‚Risses‘ im Handlungsverlauf zu verstehen, lohnt es sich, einen Blick auf zeitgenössische Genrebilder der Rubrik ‚Vrijen‘ zu werfen (die Bordellszenen außer Acht lassend, die zu Vermeers Zeiten ohnehin ein Auslaufmodell sind). Bei Hendrick ter Burch etwa (Mitglied der Delfter Malergilde während deren Leitung durch Vermeer) sitzen Vrijer und Vrijster in luxuriösestem Ambiente sittsam beieinander, während der Vater dem jungen Mann das obligate Weinglas kredenzt.⁴⁹ Alles ‚läuft glatt‘, die beiden jungen Leute passen zusammen, die Mutter rechts im Bild, die so tut, als würde sie die Szene nicht interessieren, kündigt mit dem Kind, das sie an der Hand führt, schon die Zukunft des Paares an. Der Betrachter kann sozusagen wohligh die Füße ausstrecken und beruhigt in die Zukunft blicken. Das Verhalten der Beteiligten gehorcht dem etablierten Code des Vrijens, das Ritual wird nicht in Frage gestellt, es ist die selbstverständlichste Sache der Welt, so natürlich wie das Wachsen der Bäume hinten im Garten des Hauses. Neben diesen familienöffentlichen Szenen der Liebeswerbung gibt es eine zweite,

⁴⁶ Wie zahlreiche Genrebilder ähnlicher Szenen (siehe Anm. 31 und 35) zeigen, darf die – tugendhafte – Umworbene sich keinesfalls völlig vom Freier abwenden. Die Regel verlangt, dass sie leicht an ihm vorbei zu Boden schaut, freilich so, dass sie ihn aus den Augenwinkeln noch beobachten kann.

⁴⁷ „Interruption“ ist das Hauptthema des Bildes laut L. Gowing: Vermeer, S.114. Allerdings vergleicht er das *Mädchen mit dem Weinglas* mit Bildern, in denen die Umworbene das Angebot des Freiers lediglich ablehnt; das Besondere des über das pure "Nein" hinausgehenden aktiven Verhaltens unserer Juffrouw und der aktiven Rolle des Betrachters als Verursacher der Unterbrechung wurde als zentrales Thema des Braunschweiger Bildes zuerst herausgearbeitet von C. Hertel: Vermeer, S.51 ff. und dann von B. J. Wolf: Vermeer, S.111 ff.

⁴⁸ Entscheidend ist, dass wir uns unterschiedliche Fortsetzungen des unterbrochenen Geschehens ausdenken können und müssen, weil uns Vermeer keine Hinweise darauf gibt, wie die begonnene Geschichte weitergeht. Die lachende Adressierung des Betrachters aus dem Bild heraus verbunden mit der Abwendung vom Liebhaber allein wirft noch keineswegs *automatisch* Fragen hinsichtlich der Fortsetzung der story auf. In dem Bild von Hendrick Terbrugghen: *Ungleiche Liebe*, um 1623, Öl/Leinwand 74.3 x 89.2 cm, Privatsammlung, wendet sich die halbnackte junge Frau, die ihr kurzsichtiger Freier mit den Augen verschlingt, aus dem Bild heraus dem Betrachter zu. Anders als in Vermeers *Mädchen mit dem Weinglas* ist hier der weitere Verlauf des Geschehens vollkommen klar.

⁴⁹ Hendrick van der Burch: *Fröhliche Gesellschaft*, nicht datiert, 55 x 69 cm, Privatsammlung (Abb. des Gemäldes in: http://www.wga.hu/art/b/burch/merry_co.jpg – Stand Nov. 2008).

intimere Gruppe, die nur aus Vrijer und Vrijster besteht. Die beiden unterhalten sich, musizieren miteinander oder schauen sich einfach nur verliebt an. Auch hier ist ‚die Welt in Ordnung‘ wie bei der zuerst genannten Gruppe. Eine Untergruppe innerhalb der intimeren Bilder des ‚Vrijens‘ bilden allerdings jene, in denen ein Mann versucht, die Frau bei irgend einem häuslichen Tun, in das sie vertieft erscheint, zu unterbrechen, sei es, um sie – gegen Geld oder (geldwerte) Versprechungen – zu verführen, sei es, um ihre Zustimmung zur Heirat zu erlangen⁵⁰. Das Drängen des Mannes und die Zurückhaltung der Frau machen aufmerksam auf geschlechtsspezifische soziale Regeln des Verhaltens.⁵¹ Die Moral, die zugrunde liegt, ist die von den Medien (Kanzel, Emblematis, Volksmund) propagierte, die von der Frau erwartet, dem Mann – jedenfalls bis zur Hochzeit – nicht nachzugeben.⁵² Die Frau widersteht – falls sie widersteht –, weil sie der Norm der „Tugend“ gehorcht. Selbst wenn sie sich verführen lässt, bestätigt sie noch die „Norm“ des schwachen Weibes. Wie beim *Mädchen mit dem Weinglas* wissen wir nicht, wie die Geschichte ausgeht. Aber wir kennen die Motive der Beteiligten, wir kennen die zugrunde liegende moralische Vorschrift und es gibt nur zwei mögliche Enden der Geschichte.

Weder mit den idyllischen Szenen des Vrijens noch mit den aufregenderen, in denen ein Mann – wirklich vergeblich? – die häusliche Beschäftigung einer Frau zu unterbrechen sucht, hat Vermeers Unterbrechung etwas gemein. Er unterbricht die Handlung an der spannendsten Stelle, ohne uns Hinweise darauf zu geben, wie es weitergeht, ohne uns über die Motive der Beteiligten aufzuklären, und ohne uns wissen zu lassen, nach welchen moralischen Maßstäben wir das Verhalten der Beteiligten bewerten sollen, dessen Resultat wir ja noch nicht einmal kennen.⁵³ Er verlagert die Fortsetzung der story, die Vorstellungen über die Interessen der Beteiligten und die Bewertung ihres Verhaltens ins Innere des Betrachters und setzt damit das Panorama normierter Themen und Werte außer Kraft, das bis dahin die unzweideutige Interpretation der Genrebilder gewährleistete. Hierin sieht Christiane Hertel das eigentlich Moderne Vermeers. Von jetzt an steht das einzelne Individuum

⁵⁰ Die Annahme eines Geschenkes (oft einer Münze) durch einen der beiden Partner wurde vor Gericht (zusammen mit anderen Belegen) als Beweis für das Vorliegen eines Heiratsversprechens gewertet. (D. Haks: *Huwelijk*, S.110 ff.)

⁵¹ Deshalb betrachtet Gowing: Vermeer, S.52 ff. diese Art der Unterbrechung als Vorstufe zu Vermeers „interruption“.

⁵² Erfinderin jenes Typus von Werbeszene, bei dem der Mann die Frau bei einer Haushaltstätigkeit unterbricht, ist offenbar Judith Leyster mit ihrem Bild *Die Zurückweisung*, 1631, Öl/Leinwand 30.9 x 24.2 cm, Mauritshuis Den Haag. Beispiele aus Vermeers Zeit: Nachahmer von Gabriel Metsu: *Spitzenklöpplerin* (auch: *Das Weinangebot*), Holz 35.4 x 29 cm, Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie. Jacob Ochterveld (Zuschreibung): *Der Liebesantrag an die Lesende*, Öl/Lwd. 46.8 x 38.4 cm, Karlsruhe Staatliche Kunsthalle

⁵³ Ganz im Gegensatz zu Vermeers ‚Filmriss an der spannendsten Stelle‘ erscheinen z.B. in zeitgenössischen Bildern des gleichen Themas Eltern, Geschwister oder Freunde des Paares, welche die Vorstellung des Betrachters auf ein konkretes ‚Vor‘ und ‚Nach‘ der dargestellten Situation lenken. Beispiele: Hendrick van der Burch: *Fröhliche Gesellschaft*, 55 x 69 cm, Privatsammlung. Gerard ter Borch, *Der Besuch des Freiers*, um 1658, Öl/Leinwand, Washington (USA), National Gallery. Die Moral besteht in beiden Bildern in der Forderung, sich zu verhalten, wie dargestellt, damit der – zur Familiengründung sublimierte – Austausch von Sex gegen Geld (materielle Sicherheit etc.) zustande kommt.

vor der Aufgabe, an der Bestimmung des Bildinhalts mitzuarbeiten und selbst die Maßstäbe für die Interpretation und die Bewertung des Kunstwerks zu setzen.⁵⁴

Auch für Bryan Jay Wolf bezeichnet die Wendung der jungen Frau aus dem Bild einen Wendepunkt in der Geschichte der Malerei.⁵⁵ Die Vermeersche Unterbrechung verschiebt unsere Aufmerksamkeit vom in der Genremalerei üblichen Ablauf des Geschehens (mit der üblichen, uns wohl bekannten Moral) auf die Frage nach den Ursachen der Unterbrechung. Wenn diese – wie es hier offensichtlich ist – im Bereich des Verhaltens liegen (z.B. im konfligierenden Verhalten von Vrijer und Vrijster), so beginnen wir, über das Verhalten selbst und die es begründenden Ursachen nachzudenken. Indem uns die Juffrouw unmittelbar ‚anspricht‘, sind auch wir selbst involviert, fragen uns danach, wie *wir* uns in der fiktiven Situation verhalten sollen, in die wir soeben hineingeraten sind. In jedem Fall werden die möglichen Verhaltensweisen aller Beteiligten – als Ver- wie als Enthüllung zugrunde liegender, nur ansatzweise bekannter Interessen – zum Thema unserer forschenden Wahrnehmung. Die Unterbrechung wird zu einem Mittel der Darstellung jenes radikalen Zweifels an den scheinbar naturwüchsig herrschenden, im Alltag niemals hinterfragten Selbstverständlichkeiten des Verhaltens, eines Zweifels, den Descartes zwei Dekaden vor Vermeer philosophisch begründet hatte. Hierin besteht für Wolf das Revolutionäre des *Mädchens mit dem Weinglas*.⁵⁶

Die Unterbrechung des bereits eine gewisse Bindung voraussetzenden und auf Bindung zielenden Werberituals ist szenisch zweifellos das Augenfälligste in diesem Bild. Formal wird sie begleitet und unterstützt nicht nur von der Differenz zwischen ihm und ihr, sondern auch von den zahlreichen anderen Brüchen, Einschnitten und Grenzen zwischen – aufeinander bezogenen – Bildelementen, die wir bei unserer formalen Analyse fanden.

Verbotenes Lachen

Die Vorstellung der Unterbrechung der Werbungsszene wird verstärkt durch den Gesichtsausdruck der jungen Frau, der ganz ungewöhnlich ist für niederländische Genrebilder dieser Zeit, auf denen nämlich – anders als noch eine Generation zuvor⁵⁷

⁵⁴ C. Hertel: Vermeer, S.51 ff.

⁵⁵ ‚Wendung‘ ist bei Wolf Metapher für den ‚Filmriss‘, den die Abwendung der jungen Frau vom Vrijer produziert, die Unterbrechung der story an einer Stelle, die garantiert, dass wir nicht erraten können, welches die Motive der Handelnden waren oder sind und wie das weitere Geschehen ohne unser Hinzutreten verlaufen wäre.

⁵⁶ B. J. Wolf: Vermeer, S.89 ff., insbes. S.116 f. Das Revolutionäre der Wendung der Juffrouw sieht Wolf darüber hinaus darin, dass Vermeer mit ihr auf den Primat der sehenden Wahrnehmung verweist, welche die Entwicklung der modernen Gesellschaft begleitet, in der der Fetischcharakter der Ware alle Beziehungen erfasst – auch unsere Beziehung zur Juffrouw in diesem Bild, der wir nur sehend begegnen können. Die rein visuelle Beziehung zwischen Vrijster und uns steht im Gegensatz zur haptischen, gebrauchswertorientierten, die durch den auf direkten erotischen Genuss erpichten Vrijer verkörpert wird.

⁵⁷ Judith Leyster: *Selbstporträt*, 1630, 74.61 x 65.09 cm Öl/Leinwand, Washington National Gallery of Art. Hier ist das Lachen m. E. ein selbstbewusstes Aufbegehren gegen eine Konvention, die nur männliche Maler kennt. – Auf Genrebildern der 1. Hälfte des 17. Jh.s

– eine Frau so gut wie nie beim Lachen den Mund so weit öffnet, dass man ihre Zähne sehen kann. Höchstens dezent mit geschlossenem Mund lächelnd begegnen uns die Damen zu Vermeers Zeit.⁵⁸ Die verfeinerten Anstandsregeln der Oberschicht, die sich seit dem Frieden von Münster mehr und mehr nach unten hin abgrenzt,⁵⁹ verlangen – insbesondere von Frauen – völlige Beherrschung des Körpers einschließlich seiner Affekte, auch beim kaum völlig zu beherrschenden Lachen.⁶⁰ Anders als in der Realität jedoch war das Lachverbot in der Malerei strikt durchsetzbar, wo wir denn nach ca. 1650 so gut wie keine Damen mehr finden, die nach heutigen Maßstäben lachen. Gemessen am zeitgenössischen Standard – wohlgermerkt der Malerei – lacht die Dame mit dem Weinglas geradezu unbändig.⁶¹ Warum und worüber sie jedoch lacht, verrät sie uns nicht.⁶² Kaum weniger rätselhaft als der Mund erscheinen die ebenfalls in der zeitgenössischen Genremalerei ganz ungewöhnlichen, großen runden Augen, die den ‚Eindringling‘ in den Raum des Bildes mit Erstaunen, aber zugleich mit Zuwendung, ja geradezu erotischem Interesse

zeigen Damen von zweifelhafter Tugend häufig beim Lachen die Zähne, wobei – anders als beim *Mädchen mit dem Weinglas* – ihr Körper ‚mit lacht‘ und die Nähe des Freiers sucht. Eines dieser Bilder zitiert Vermeer mehrfach: Dirck van Baburen: *Die Kupplerin*, 1622, Öl/Leinwand 101.5 x 107.6 cm, Boston Museum of Fine Arts.

⁵⁸ Die große Ausnahme ist Jan Vermeer: *Soldat und lachendes Mädchen*, um 1658, Öl/Leinwand 505 x 46 cm, New York, The Frick Collection. Das Lachen dieser jungen Frau hat jedoch keinerlei Verwandtschaft mit demjenigen des *Mädchens mit dem Weinglas*. Gleicher Meinung ist Irene Netta: Das Phänomen ‚Zeit‘ bei Jan Vermeer van Delft: eine Analyse der innerbildlichen Zeitstrukturen seiner ein- und mehrfigurigen Interieurbilder, Hildesheim 1996, S.179 Anm.188. Beim New Yorker Bild ist der Körper der Juffrouw am Lachen beteiligt, sie ist voll dem Vrijer zugewandt. Gemeinsam ist beiden Bildern, dass Vermeer die konventionellen Forderungen an die Vrijster – am Vrijer vorbei zu Boden blicken, eher abweisend als zustimmend wirken – verletzt und seinen Frauen dadurch ein im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Malern absolut unübliches Maß an Autonomie verleiht.

⁵⁹ Auf den Frieden von Münster 1648, d. h. auf das Ende des langen Krieges der nördlichen Niederlande mit Spanien, folgt eine fast 25-jährige Epoche großer Prosperität mit rasch zunehmender Spreizung der Einkommens- und Vermögensverteilung. Die oberen Schichten, die zuvor allein schon wegen des Krieges viel stärker mit den übrigen Klassen kooperieren mussten, sondern sich zunehmend ab und entwickeln eigene Kennzeichen ihrer Schichtzugehörigkeit und ihres Selbstverständnisses. Siehe allgemein zu diesem Prozess Norbert Elias: *Über den Prozess der Zivilisation*. 2 Bände. Frankfurt 1976 (zuerst erschienen 1939).

⁶⁰ Die Benimmbücher warnten Damen davor so laut zu lachen, dass man ihre Zähne sehen könnte (Nanette Salomon: „From Sexuality to Civility“, S.319 und S.325 Anm. 39).

⁶¹ Die ideale – gemalte – Frau „lacht nicht zu laut und zeigt ihre Zähne nicht auf unziemliche Weise, aber sie lächelt freundlich“, schreibt um 1700 der Maler Simon Ekelenberg aus Alkmaar (zit.n. Johan Verberckmoes: *Laughter, jestbooks and society in Spanish Netherlands*. Basingstoke 1999, S.78).

⁶² Sie könnte es uns vielleicht nicht einmal verraten, selbst wenn sie wollte. Denn Lachen gehört zu den rätselhaften Affekten schlechthin. Siehe dazu u.a. Lothar Fietz u.a. (Hg.). *Semiotik, Rhetorik und Soziologie des Lachens: vergleichende Studien zum Funktionswandel des Lachens vom Mittelalter zur Gegenwart*, Tübingen 1996, S.14 ff. Siehe auch: Eckart Schörle: *Die Verhöflichung des Lachens. Anmerkungen zu Norbert Elias' "Essay on laughter"*, in: Claudia Opitz (Hg.) *Höfische Gesellschaft und Zivilisationsprozess: Norbert Elias' Werk in kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Köln [u.a.]: Böhlau, 2005, S.225-244

adressieren. Undurchschaubarkeit und scheinbare (?) Offenherzigkeit zeichnen sich zugleich ab in dieser Mimik, die denn auch höchst unterschiedlich wahrgenommen worden ist,⁶³ zumal das Lachen mit entblößten Zähnen heute völlig andere Konnotationen hat als zu Zeiten Vermeers.

Einige haben im Gesichtsausdruck unserer jungen Dame schlicht zu hohen Weinkonsum erkannt.⁶⁴ Laut Klessmann, der sie ebenfalls als Trinkerin apostrophiert, lädt sie den Betrachter ein, teilzunehmen an ihrem Vergnügen.⁶⁵ Aber wir zweifeln an ihrer Trunkenheit ebenso sehr wie an ihrer angeblich zum Mittrinken einladenden Geste. Ihre Haltung ist zu korrekt,⁶⁶ zu sehr blockiert ihr Körper unseren Zugang zur Szene, zu eng ist ihre Bindung an den Vrijer, als dass wir uns zum „Gesundtrinken“, wie man das nannte, aufgefordert fühlen könnten. Als betrunken oder zum Trinken einladend gilt die junge Frau denn auch nur jenen, die sie auf Biegen und Brechen in die emblematische Interpretation des Bildes als Mahnung zur Mäßigung pressen wollen, wobei sie die Rolle der ‚Maßlosen‘ zu spielen hat.

Für Nanette Salomon zeigt sich im – nach den zeitgenössischen Maßstäben – vulgären und „kindischen“ Lachen der jungen Dame, dass wir hier eine soziale Aufsteigerin vor uns haben. Vom Wappen im Fenster bis zur vornehmen Kleidung und Haltung sei sozusagen alles bei den ‚Designern‘ oder den Erben des Großbürgertums und des Adels eingekauft; das Lachen der jungen Frau zeige, dass sie die Verhaltenscodes der neuen, höheren Schicht, in welche die Familie aufsteigen wolle, noch lernen müsse und dafür einen Benimmlehrer, alias Freier, benötige. In ihrem ordinären Lachen werde noch das ältere – in der Genremalerei vor der Jahrhundertmitte propagierte – Konstrukt der Frau als einer – im Vergleich zu ihrem Freier sozial tiefer stehenden – Spenderin sexuellen Vergnügens (im Austausch gegen Geld) sichtbar, das Vermeer hier noch nicht völlig zugunsten des eher petrarkischen Weiblichkeitskonstrukts seiner späteren Bilder verworfen habe.⁶⁷ Salomons Interpretation bettet das Bild ein in den Kontext des sozialen Wandels in den nördlichen Niederlanden nach dem Frieden von Münster, in dem steiler sozialer Aufstieg durchaus noch möglich war, während die Oberschicht gleichzeitig

⁶³ Th. Greub: Vermeer, S.101, führt die Unsicherheit über den Gesichtsausdruck des Mädchens mit dem Weinglas zumindest teilweise auf schlechten Erhaltungszustand und verunglückte Restaurierung zurück. Ähnlicher Meinung sind E. G. Grimme: Jan Vermeer van Delft, Köln 1974 und Ludwig Goldscheider: Jan Vermeer. The Paintings. Complete Edition. London Phaidon Press 1958, S. 136. Hedwig Waldmann: Die Farbe und ihr Verhältnis zu anderen Bildkategorien im Oeuvre von Vermeer, München 1990 (Diss.), S.60 dagegen, die sich auf ein – in der Druckversion der Dissertation nicht enthaltenes – Schreiben des Herzog Anton Ulrich-Museums beruft, kann keine Fehlstellen oder Abreibungen am Gesicht des Mädchens feststellen.

⁶⁴ Johannes Vermeer. Ausst.-kat. National Gallery of Art, Washington u. a. 1996, S.114

⁶⁵ Eine Frau, die in Männergesellschaft Wein trinkt und selbst den Betrachter des Bildes nicht ausnimmt, an ihrem Vergnügen teilzuhaben ...“ empört sich R. Klessmann: „Jan Vermeer“, S.165

⁶⁶ Die orthogonal im Bildganzen verspannte Positionierung sitzender Frauen ist in der Genremalerei geradezu Ausweis ihrer Tugendhaftigkeit. Zahlreiche Beispiele in W. E. Franits: Paragons of Virtue.

⁶⁷ N. Salomon: „From Sexuality to Civility“, S.319

Verhaltenscodes der Abgrenzung nach unten hin entwickelte. Allerdings verliert Nanette Salomon kein Wort über die Malerei und so sieht sie denn auch nicht, dass das Bild keinerlei Hinweise enthält auf jene Unstimmigkeiten, die bei Neureichen zu erwarten wären – mit der einen Ausnahme des Lachens der Vrijster. Aber für diesen faux pas könnte Vermeer ganz andere Gründe gehabt haben.

Vielleicht lacht die junge Dame gar nicht so vulgär und kindisch wie Salomon annimmt, sondern höchst intelligent über das Ritual des Vrijens, das da vor ihr gespielt wird – ein gesellschaftlich sanktioniertes, ja gefordertes Theater, das den Mann zwingt, sich zu verstellen, sich scheinbar klein zu machen vor der begehrten Trophäe – natürlich nur so lange, bis sie erlegt ist.⁶⁸ Ein Ritual, das von der Frau verlangt, sich herauszuputzen, sich schwach und gehorsam zu zeigen, ihre Gefühle zu verbergen und unnahbar und sittsam zu erscheinen.⁶⁹ Dabei könnte das Lachen unserer jungen Dame durchaus eine Spur von Überlegenheit im Verhältnis zum Freier ausdrücken,⁷⁰ der seine Rolle nicht gerade mit sprezzatura spielt, vielmehr wie ein schlechter Schauspieler ein wenig übertreibt und auch mit seiner Kleidung und seinen unordentlichen Haaren hinter dem von der Juffrouw gesetzten Standard zurückbleibt.⁷¹ Dass unsere Vrijster über die skizzierten Zusammenhänge lacht, bliebe auch dann gut möglich, wenn sie – tatsächlich noch ein wenig „kindisch“ – die von einer jungen Dame ihrer Schicht geforderte Lach-Enthaltung noch nicht genügend beherrschen sollte.

Einen Schritt weiter in Richtung auf die Reflexion gesellschaftlicher Verhältnisse würde Vermeer gehen, wenn er seine junge Frau auch darüber lachen ließe, dass sie für ihren Vrijer in erster Linie eine kostbar verpackte Ware darstellt, die zusammen mit ihrer Mitgift und den durch die Heirat geknüpften Geschäftsverbindungen in den Kreislauf des Warenverkehrs eingehen wird. Um den Erwerb dieser ‚Tulpe‘⁷² – oder

⁶⁸ Wenn man mit Nanette Salomon im ‚Casanova‘ einen Benimmlehrer sieht, dann sind wir hier auf der ‚Probephühne‘ des Vrijens, das Theatralische der ganzen Veranstaltung ist noch offensichtlicher, das Lachen darüber noch naheliegender.

⁶⁹ Bildlich wurde das nicht selten dargestellt. Beispiele: Caspar Netscher: *Die Übergabe des Medaillons*, 1650er Jahre, Öl/Leinwand 62 x 67,5 cm, Museum der Bildenden Künste, Budapest. Stärker ironisch: Gerard ter Borch: *Vrijer vor seiner sitzenden Juffrouw kniend*. Bleistift auf Papier 15.3 x 19.9 cm, Amsterdam, Rijksprentenkabinett. Wunderbar visuell umgesetzt und voller Ironie hat die geforderten Verhaltensweisen die Schwester Gerard ter Borchs: Gesina ter Borch: *Vrijer vor seiner stehenden Juffrouw kniend*. Aus dem Poesiealbum der Gesina ter Borch, Wasserfarbe auf Papier, Amsterdam, Rijksprentenkabinett. In diesen Beispielen lächelt die Vrijster allerdings nicht, sondern bleibt ernst, wie es das Ritual verlangt.

⁷⁰ Laut Hobbes (Human Nature, 1640) ist alles Lachen "Verlachen". (Peter L. Berger: Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung, Berlin 1998, S.28).

⁷¹ Vergleiche den eleganten Freier in: Gerard ter Borch, *Der Besuch des Freiers*, um 1658, Öl/Leinwand, Washington (USA), National Gallery

⁷² In Cats, Houwelyck, 1646 wird in einem Kupferstich (siehe Abb. 6 und Anm. 104 des vorliegenden Textes) die Maeght mit einer Tulpe verglichen. Die Vorzeichnung van de Vennes dafür ist bald nach dem großen Tulpen-Crash von 1637 entstanden, so dass der Hinweis auf das ‚Spekulationsgeschäft‘, das jede Heirat darstellt, in diesem blumigen Bild durchaus mit enthalten sein mag, eine Gefahr, die Cats mehrfach warnend anspricht.

vielmehr um das ihr innewohnende Versprechen auf Gewinn – bemüht sich der Vrijer.⁷³ Das Lachen der jungen Frau könnte uns anstecken, mit zu lachen über den unlösbaren Widerspruch von Schein und Sein, der sich hinter dieser wie jeder anderen Werbungsszene versteckt.

Diese und ähnliche Überlegungen, die sich trotz ihrer Widersprüchlichkeit alle gleichzeitig aufdrängen, ohne dass wir eine gültige Antwort finden, gehen von der Vorstellung aus, dass sich vor uns eine zwar konstruierte, aber doch denkbare Szene in einem niederländischen Salon der bürgerlichen Oberschicht abspielt. Wie aber, wenn wir hier – nach dem Vorschlag von Bryan Jay Wolf – Vermeers Szenenaufbau in seinem Studio vor uns hätten?⁷⁴ Wenn das Bild den Studioprozess seiner Entstehung mit reflektierte?⁷⁵ So gesehen wäre der Blick der jungen Dame nicht an uns, sondern an den Maler adressiert. Sie wäre das von Vermeer für die Szene engagierte Modell, das im gewöhnlichen Leben nur eine einfache Magd oder sogar wirklich „von zweifelhaftem Ruf“ ist. Ungeübt in damenhafter Lachrepression lacht sie über ihren unverhofften ‚sozialen Aufstieg‘ und die ihr fremden Verhaltensweisen,⁷⁶ zweifelt, ob sie ‚es richtig macht‘, und fragt eben deshalb den Meister (vielleicht auch ein wenig um Verzeihung bittend für ihr Aus-der-Rolle-Fallen): „Ist es so in Ordnung?“. Indem die junge Frau sich nach dem ‚richtigen‘ Verhalten (der sozialen Rolle, die sie hier zu spielen hat) erkundigt, macht sie deutlich, dass es ‚das richtige Verhalten‘ gar nicht gibt, dass vielmehr richtig und falsch Fragen der jeweils erwarteten – prinzipiell veränderlichen – sozial definierten Codes sind.⁷⁷

Auch mit Hilfe von Wolfs Vorstellung gelangen wir zu dem Ergebnis, dass die junge Frau über das Ritual lacht, das da – mehr oder weniger gut vor ihren Augen und unter

⁷³ In sämtlichen Überlegungen zur Heirat – in Ratgebern, Autobiographien, Briefen, Theaterstücken, etc. – spielt im niederländischen "Goldenen Jahrhundert" die Mitgift der Frau die zentrale Rolle – wie überall in Europa. Die Besonderheit der Niederlande besteht darin, dass die Frauen innerhalb der Gruppe der standesgemäßen Freier in aller Regel relativ frei wählen können. Siehe Anm. 113 des vorliegenden Textes.

⁷⁴ B. J. Wolf: Vermeer, S.117

⁷⁵ Bei Wolf ebd. erscheint das Lachen des Modells deshalb eher als Inspiration Vermeers denn als Angelpunkt der Interpretation des fertigen Bildes. Ich könnte mir jedoch vorstellen, dass ein Kenner wie van Ruijven – der wahrscheinliche erste Käufer des Bildes – sehr wohl in der Lage war, das Werk sowohl als äußerst sorgfältig konstruierte Salonszene wie zugleich auch als Studiosituation und damit sozusagen in statu nascendi zu sehen und eben diese doppelte Wahrnehmungsmöglichkeit ganz besonders zu genießen. Den meisten Betrachterinnen und Betrachtern dürfte dieser Zugang jedoch verschlossen gewesen sein.

⁷⁶ Descartes (Les passions de l'âme, 1649) zu Folge geht Lachen – ganz anders als bei Hobbes (siehe oben Anm. 69) – stets auf "une surprise d'admiration", Staunen erregende Überraschung, zurück. (Berger: Erlösendes Lachen, S.28). Auf der Basis seines rationalen Skeptizismus könnte Vermeer die beiden differenten Begründungen des Lachens durchaus selbst reflektiert haben – er bedurfte dazu nicht der indirekten Kenntnis der genannten Autoren auf dem Weg über die Haager Intellektuellenkreise.

⁷⁷ M. E. steckt der wahre Kern von Salomons oben referierter Analyse darin, dass der soziale Aufsteiger Vermeer, die sich seit 1650 verfeinernden Sitten einer zunehmend sich nach unten abschließenden Schicht mit einem leichten Schuss von Distanz und – im *Mädchen mit dem Weinglas* auch Ironie – betrachten konnte.

ihrer eigenen Beteiligung gespielt wird. Ohnehin war uns ebenso sehr aufgrund der formalen Differenzen wie auch der Unterschiede der Haltung und Mimik von Vrijer und Vrijster längst klar, dass an der Schnittstelle der beiden jungen Leute unterschiedliche Verhaltenscodes als Ausdruck divergierender Interessen aufeinanderprallen. Aber Wolf lenkt unsere Aufmerksamkeit noch deutlicher darauf, dass es zwischen Vrijer und Vrijster nicht nur um Gender-Differenz, sondern auch um soziale Unterschiede geht.

Einige haben in der Mimik der jungen Frau einen Hilferuf an den von außen hinzukommenden Betrachter gesehen.⁷⁸ Indem der – männliche – Betrachter sich aufgefordert fühlt, ihr ritterlich gegen den Bedränger beizustehen, sucht er vielleicht nur nach einem Vorwand, sich der jungen Dame zu nähern. Die ‚Unterbrechung‘ seiner Handlungsfähigkeit durch die zwischen ihm und ihr liegende Leinwand könnte ihn veranlassen, auch über sein eigenes Verhalten angesichts dieser und anderer Schönheiten nachzudenken. Statt eines Hilferufes könnte der Betrachter im Lachen der jungen Frau aber auch die Aufforderung lesen, ihr tête-à-tête mit dem Verehrer nicht allzu ernst zu nehmen. Wie im Falle des ‚Hilferufs‘ drückte ihr Lachen auch dann nicht Mangel an Selbstbeherrschung aus, sondern im Gegenteil bewusstes Kalkül.

Je länger wir denkend schauen, desto mehr entfaltet sich der Möglichkeitsraum, innerhalb dessen die Protagonistin agiert und reagiert. Indem sie uns nicht verrät, warum und worüber sie lacht, zwingt sie uns, mögliche Gründe für ihr Lachen zu erfinden, was die Polyvalenz der Situation verstärkt. Die doppelte ‚Brechung‘ der Handlung durch Abwendung und Lachen – vorbereitet und begleitet von den zahlreichen formalen Unterbrechungen, die wir eingangs beobachtet haben – zerstört die Selbstverständlichkeit und Geradlinigkeit des sonst in den entsprechenden Genreszenen dargestellten Verhaltens und macht damit dieses selbst und die darin sich ebenso ver- wie entbergenden Interessenkonstellationen – einschließlich derjenigen des Betrachters – zum Gegenstand der Reflexion.

Verweigerung

Sozusagen als Antipode sowohl des Liebhabers neben ihm wie des Geschäftsmannes über ihm, deren Aktivitäten er kontrastierend unterstreicht, erscheint an der linken Ecke der Männertrias der sitzende junge Mann, den seine Haltung und seine fast mit dem Schatten der Raumecke verschmelzende Erscheinung geradezu zur Inkarnation der Inaktivität machen (Abb. 4). Man hält ihn auf den ersten Blick für eine Nebenfigur. Doch betont ihn Vermeer sehr stark durch eine Reihe auf ihn hin weisender Formen, vor allem, indem er uns über die ‚Gasse‘ aus Fliesen, Serviette und Weinkrug unmittelbar zu ihm hin führt – wobei er ihm dennoch einen eigenen ‚Ruheraum‘ hinter der Barrikade der vor ihm platzierten Objekte gewährt. Zweifellos ist er von gehobenem sozialen Status.⁷⁹ Ähnliche Jacken wie er tragen auf zeitgenössischen Bildern Männer, die im weitesten Sinne ‚unterwegs‘ sind, meist Jäger oder Offiziere. Er

⁷⁸ L. Gowing: Vermeer, S.117 erblickt u.a. auch eine Art von Hilferuf im Gesichtsausdruck der jungen Frau; zustimmend E. Snow: Study, S.53

⁷⁹ Auf zwei fast zeitgleich entstandenen Bildern ter Borchs trägt jeweils der Offizier eine ähnliche Jacke, während der Bote einfacher gekleidet ist: Gerard ter Borch: *Offizier einen*

könnte als Begleiter des Vrijers gekommen sein,⁸⁰ aber auch ein Bruder oder naher Verwandter der jungen Dame sein, der als „Aufpasser“ fungiert.⁸¹

Man hat den Mann am Tisch des öfteren als Schlafenden gesehen⁸², meist als berauscht durch den Wein,⁸³ dessen Gefäß so betont vor ihm steht, oder betäubt durch den Tabak, der sich vielleicht in dem Papier daneben befunden hat. Aber zwischen ihm und dem Fayencekrug besteht formal ein Verhältnis der reinen Differenz⁸⁴, ganz abgesehen davon, dass Betrunkene in den zeitgenössischen Genrebildern anders dargestellt werden.⁸⁵ Auch die üblichen Raucherutensilien sind nicht zu sehen.⁸⁶

Eher greift der Sitzende den in der Genremalerei etablierten Typus des einsamen Liebhabers auf, der den weiblichen Reizen in seiner unmittelbaren Nähe zum Trotz

Brief schreibend, um 1658/59, Öl/Leinwand 74.5 x 51 cm, London National Gallery ; Gerard ter Borch: *Offizier, einen Brief diktierend*, um 1658/59, Öl/Leinwand, 56.8 x 43.8 cm Philadelphia Museum of Art. Auch die herausgezupften, gefältelten – bei jeder körperlichen Arbeit hinderlichen – Ärmelrüschen sind ein Zeichen höheren Status. – Beispiele für Männer, die wie der Sitzende gekleidet sind, findet man auf zeitgenössischen niederländischen Bildern in großer Zahl.

⁸⁰ Der Sitzende könnte der Freund oder Verwandte sein, durch dessen Vermittlung die Werbung zustande gekommen ist – eine in diesem Kontext offenbar sehr übliche Rolle. Zu einem – allerdings englischen – Beispiel aus dem Jahre 1655 siehe David Cressy: *Birth, marriage, and death: ritual, religion, and the life-cycle in Tudor and Stuart England*. Oxford 1997, S.243.

⁸¹ Als „chaperone“ sieht ihn auch M. Pops: *Vermeer*, S.42

⁸² Unter Berufung auf Jan Vermeer: *Schlafendes Mädchen*, um 1657, Öl/Leinwand 87.6 x 76.5 cm, New York Metropolitan Museum of Art. Hier stützt die Hausmagd den Kopf auf die Faust, ganz ähnlich wie unser Sitzender. Sie wird als „schlafend“ bezeichnet im Dissius-Katalog von 1696. M. E. ist diese Charakterisierung jedoch bestimmt durch die damals in Holland potentiell mit Dienstmägden – zumal untätigen – verbundenen negativen Vorstellungen. A. K. Wheelock: *Vermeer*, S.56, schwankt, ob er die Magd für schlafend oder melancholisch halten soll. E. Snow: *Study*, S.186 sieht die Magd als schlafend und wachend zugleich. M. E. schläft die Magd keineswegs, sondern träumt wachend von ihrem in die Raumflucht hinter ihr entschwundenen oder von dort erwarteten – vielleicht imaginären – Geliebten.

⁸³ „Der Rausch hat ihn schläfrig oder gar melancholisch gemacht“ R. Klessmann: „Jan Vermeer“, S.167

⁸⁴ Anders als für mich alliteriert für C. Hertel: *Vermeer*, S.57, der Krug mit der Formengruppe aus Ärmelrüsche, schwarzem Band und Faust des Mannes, während der Umriss des weißen Tuches unter dem Krug demjenigen des Mannes entspreche. Schon wenige Zeilen später ordnet Hertel jedoch den Weinkrug – wie ich – der Formensequenz zu, die ich hier als ‚Lichtkaskade‘ bezeichne.

⁸⁵ Wirklich Betrunkene liegen in der Genremalerei mit dem Oberkörper auf dem Tisch vor ihnen. Vgl. z. B. Frans van Mieris der Ältere: *Bordellszene*, 1650, Öl/Holz 42,8 x 33,3 cm Den Haag, Mauritshuis. Gerard ter Borch: *Trinkende Dame und schlafender Soldat*, um 1658/59, Öl/Leinwand (ursprgl. Öl/Holz) 39 x 34.5 cm Wassenaar Sammlung Sidney van den Bergh

⁸⁶ Pfeife und Stövchen mit glühender Kohle zum Anzünden. Das Weinglas – das eine, das man wie üblich den beiden Männern servierte – befindet sich in der Hand der Vrijster, so dass es Vermeer zur Charakterisierung des Sitzenden als Trinker nicht hätte verwenden können.

von einer fernen Schönen träumt.⁸⁷ Da die komposite Figuration Sitzender-Weinkrug-Serviette der ‚Dyade‘ aus Vrijster und Vrijer entspricht, könnte die diaphane ‚Fayenceskulptur‘ mit ihrem linnenen ‚Rock‘ metonymisch für das petrarkische Konstrukt der idealisierten Geliebten stehen. So gesehen, hätte der Sitzende die Aufgabe, die ‚handfeste‘ Form des Liebesbegehrens, die der Vrijer verkörpert, in Frage zu stellen. Allerdings ist nicht auszuschließen, dass der Mann in der Raumecke zugunsten seines Freundes auf die Werbung um das Mädchen verzichtet und nur deshalb unglücklich und ‚abwesend‘ ist. Das wäre ein Exkurs über die Bedingungen des Vrijens, zu denen auch durch äußere und innere Bedingungen gesetzte Beschränkungen gehören, welche die Werbung ausschließen oder scheitern lassen.

Schließlich könnte der Sitzende sich aus ideologischen oder auch ganz individuellen Gründen so entschieden von der Szene neben ihm abwenden. In der durch die Raumecke, den Tisch und den aufgestützten Arm stabilisierten Unverrückbarkeit seiner Distanzhaltung erscheint er als Inkarnation der absichtlichen, geradezu verletzenden Verweigerung jeglicher Beziehung zu der Schönen unmittelbar vor ihm zugunsten eines Unbestimmten und Fernen, das nur ihm zugänglich ist.⁸⁸

Vermeer schildert den Mann am Tisch jedoch nicht nur als träumend und abwesend, er verleiht ihm auch die Aura des Denkers und Philosophen. Sein Kopf ist in der Art der Dürerschen *Melencolia* auf die geballte Faust gestützt⁸⁹, seine Haltung ist eher gespannt und nachdenklich als resigniert.⁹⁰ Damit entspricht er dem Typus des Melancholikers, der im niederländischen 17. Jahrhundert überwiegend positiv als geistig aktiver Mensch gesehen wird, den allerdings sein Übermaß an Studium dazu prädestiniert, an Melancholie zu erkranken.⁹¹ Als Philosoph könnte der Sitzende leise

⁸⁷ Z. B. Gerbrand van den Eeckhout: *Musikszene auf einer Terrasse*, um 1653, Öl/Leinwand 50.5 x 62.5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art. Hier ist der inmitten mehrerer Liebespaare Einsame, dessen Haltung derjenigen des Sitzenden im *Mädchen mit dem Weinglas* eng verwandt ist, die Hauptperson.

⁸⁸ Wie gesellschaftsfähiges Verhalten des ‚dritten Mannes‘ aussehen würde, zeigt Gerard ter Borch, *Der Besuch des Freiers*, um 1658, Öl/Leinwand, Washington, National Gallery

⁸⁹ Vergleiche Jan Davidsz. de Heem: *Student in seinem Studierzimmer*, 1628, Öl/Holz 60 x 81 cm, Ashmolean Museum Oxford und Pieter Codde: *Der Pfeifenraucher*, um 1630/33, Öl/Holz 46 x 34 cm, Lille, Musée des Beaux-Arts. In beiden Bildern stützt jeweils ein Student seinen Kopf auf die geballte Faust und ist wach. Das gleiche gilt für den am Tisch Sitzenden in Jan Steen: *Musikstunde*, 1656, Rotterdam Museum Boymans-van Beuningen. Goldscheider ist der Meinung, dass Vermeer den Sitzenden gespiegelt aus Steens Bild übernommen hat (Ludwig Goldscheider: *Jan Vermeer. The Paintings. Complete Edition*. London 1958, Fig.7). – Untätig Trägere stützen sich bequemer, nämlich auf die flache Hand wie z.B. die *Acedia* von Philips Galle oder diejenige von Petrus Canisius in seinem Katechismus von 1679. Vergleiche auch: Nicolaes Maes: *Das schlafende Küchenmädchen*, 1655, Öl auf Holz, 69.9 x 65 cm, London, National Gallery

⁹⁰ C. Hertel: Vermeer, S.57, hält die besonders am Ärmel betonte Symmetrieachse für eine Würdeformel.

⁹¹ Gerlinde Lütke Notarp: *Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie: Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts*. Münster 1998, S. 164 ff. und insbes. S.217 ff.



Abb. 4: Jan Vermeer: *Das Mädchen mit dem Weinglas*
Detail: Der Mann am Tisch

auf Descartes anspielen, für den das Denken damit beginnt, dass es sich aus der alltäglichen Welt, wie sie uns die Werbe-Szene vorführt, zurückzieht, um aus der Klausur des Studierzimmers heraus nach den Bedingungen der Wahrnehmung selbst zu fragen.⁹² Aus seinem Fenster blickend sieht er in der Ferne zwei ‚Wanderer‘, erkennt dann jedoch, dass er in Wirklichkeit nur zwei Farbtupfer wahrnimmt, die er als ‚Wanderer‘ interpretiert. Der Sitzende, dessen Gesicht wir zu sehen meinen, obwohl es nur vage angedeutet wird, ist selbst ein Beispiel für derartige Täuschung. Er impliziert die Aufforderung, nachzudenken über den – möglicherweise undurchdringlichen – Schein alles Wahrgenommenen – einschließlich der Szene, die sich vor uns abspielt. Vielleicht, ja sogar gewiss, ist alles ganz anders: Nichts als Farbe auf Leinwand.

Indem Vermeer seinen melancholischen Philosophen trotzig unberührt zeigt vom Liebesgeplänkel unmittelbar neben ihm, einsam inmitten des ‚prallen Lebens‘, karikiert er humorvoll die Folgen des radikalen Zweifels an der Zuverlässigkeit sinnlicher Erfahrung. Erfolglos stellt er den Weinkrug vor ihn und die Schöne neben ihn.

Wie so oft bei Vermeer ist auch der Sitzende eine ambivalente Figur. Den verschiedenen Vorstellungen, die er weckt, gemeinsam ist die Verweigerung, die Distanz zum Gegenwärtigen, die Abwendung vom Eros, die Negation der geschäftigen Aktivität des Patriarchen über ihm und der Zweifel an der Erkenntnisfähigkeit der menschlichen Sinne. Der Mann hinter dem Tisch ist eine Art von sympathischem *advocatus diaboli*, der die Aufgabe hat, die scheinbare Selbstverständlichkeit der Aktivitäten und Überzeugungen um ihn herum in Frage zu stellen und sie auf diese Weise zum Gegenstand unserer Reflexion zu machen. Er schlägt uns Distanz zum Geschehen vor. Alles, was wir wahrnehmen und tun, warnt er uns, könnte Täuschung sein. Und in der Tat ist es ja *auch* ein Theater wechselseitiger Täuschungen, das Vrijer und Vrijer unmittelbar neben ihm aufführen. Und Täuschung ist auch die Malerei selbst. Wir beginnen, die Zweifel des Zweiflers zu teilen.

Unter den Augen des Patriarchen

Betont an der Spitze der ‚Männerpyramide‘ entspricht das aufwändig gerahmte Gemälde an der Wand dem längst etablierten Modell des lebensgroßen Halbfigurenporträts. Der Kleidung nach ist es spätestens in den 1630er Jahren entstanden, denn ab etwa 1640 tragen die Männer auf den repräsentativen Porträts schlichere Kragen.⁹³ Das Bild stellte zur Zeit seiner Entstehung einen erfolgreichen und selbstbewussten Geschäftsmann dar. Wahrscheinlich ist er – wie die prominente Stellung seines Bildes im Raum nahelegt – der Begründer des Reichtums der Familie, in deren Salon wir uns hier befinden.

⁹² Zu den Parallelen und Differenzen zwischen Descartes und Vermeer siehe J.B. Wolf, S.100 ff.

⁹³ Frans Hals: *Porträt des Tieleman Roosterman*, 1634, Öl/Leinwand 117 x 87 cm, Kunsthistorisches Museum Wien. Frans Hals: *Porträt eines unbekanntes Mannes*, 1640, Öl/Leinwand 120 x 95 cm, Köln Wallraf-Richartz-Museum.

Im Gegensatz zu den beiden Gestalten unter ihm besetzt der gemalte Patriarch einen Zentralbereich männlichen Selbstverständnisses, den selbstbewussten Auftritt in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit. In seiner unscharfen Allgemeinheit als Autoritätsperson konnotiert er die gängigen Vorstellungen von potentem Mann schlechthin: Erfolgreicher Unternehmer, Mitglied in staatlichen und halb staatlichen Gremien, Ernährer und Beschützer der Familie, ihr Vertreter nach außen, unumstößlicher Herrscher nach Innen, permanent gegenwärtig als äußere und innere Kontrollinstanz der eigenen Frau und der Enkelin, auf die er – erfreut über ihr Auftreten?, missbilligend?, ihren Vrijer taxierend oder gar beneidend? – von oben herab blickt. Über seinen beiden ‚Paladinen‘ thronend, die Hand in die Hüfte gestemmt, stolz auf seinen Besitz, zu dem er auch seine Enkelin rechnet, verkörpert er geradezu den Inbegriff männlicher Kontrolle über alle Familienangelegenheiten, selbstverständlich einschließlic der Möglichkeit, eheliche Verbindungen der Töchter zu genehmigen oder zu verweigern⁹⁴ und die Höhe der Mitgift auszuhandeln. Er hat die Phase der jugendlichen Extreme längst hinter sich (obwohl auch er „einmal jung war“ und insoweit das Verhalten der jungen Männer unter ihm legitimiert) und ist ein ehrenwertes Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft geworden. Für das von ihm ‚überwachte‘ Paar repräsentiert er den ökonomischen und sozialen ‚Rahmen‘, in dem sich die Verbindung zu bewegen hat. Dass er nur als schon vom Firnis verdunkeltes Bild gegenwärtig ist, dass er schon längst tot ist, nimmt ihm nichts von seiner Macht, die vielmehr im künftigen Gatten der Juffrouw wiedergeboren wird, wie Vermeer in der Diagonalen andeutet, die er vom Patriarchen über den Vrijer zu seiner Enkelin führt. Zufrieden kann der ‚Großvater‘ feststellen, dass die ‚Enkelin‘ die von ihr geforderten Verhaltensnormen längst verinnerlicht hat, wobei er – ein wenig ungehalten oder sogar gern? – über den faux pas ihres Lachens hinwegsieht.

Aller ökonomischen Macht, über die er draußen auf dem Markt und an der Börse verfügt, zum Trotz ist der Patriarch hier drinnen geschwächt. Er ist nur als Bild präsent, er kann aus seinem Rahmen nicht heraus, sein nachgedunkeltes Porträt liegt im Schatten. Sehnsüchtig blickt er auf die verführerische Erscheinung der Enkelin vor ihm und muss doch dem jungen Mann den Vortritt lassen. Zur Erholung von den Strapazen seiner Geschäfte bedarf er der Gegenwelt hier drinnen, in der er seine Macht partiell an die Frau delegiert.

Der luxuriöse Salon, in dem wir uns hier befinden, beherrscht von der schönen Zauberin, der uns auf den ersten Blick als eine Insel leiser Worte, sanfter Gesten und freundlichen Umgangs jenseits der Welt des Warenverkehrs draußen auf der Straße erschien, ist in Wirklichkeit ein höchst unruhiger Ort. Die Außenwelt drängt mit Macht herein nicht nur in Form des begehrliehen Vrijers, sondern auch in Gestalt des ökonomisch potenten Patriarchen, der hier das Familienoberhaupt, den Vater und den künftigen Gatten der jungen Dame, vertritt. Er steht auch für das Über-Ich der jungen Frau, das in ihrem eigenen Inneren auf sie ‚herabschaut‘. Aber zumindest hier drinnen ist seine Macht begrenzt.

⁹⁴ Bis zum Alter von 20 Jahren durften Frauen nicht ohne Zustimmung der Eltern heiraten. Wenn die Differenzen der Partner von gesellschaftlichere Stellung und Alter groß waren, konnten die Eltern der Tochter die Heirat noch sehr viel länger verwehren. (D. Haks: Huwelijk, S.110 ff.)

Gefesselte Moral

Am linken Rand des Bildes erscheint im Fensterflügel eine zweite junge Dame, die formal als alter ego der Hauptperson ausgewiesen und ähnlich wie sie der Männergruppe gegenübergestellt ist. Das aufrecht im Fenstervierpass stehende Mädchen trägt als Zeichen der hervorgehobenen sozialen Stellung des Hauses und seiner Bewohner ein ovales Wappen, das – wie wir sahen – eine weitere formale Brücke zur Juffrouw schlägt.⁹⁵ Um es dem Betrachter zu zeigen, hält es die Fensterfrau an zwei Bändern empor, deren lange Enden oberhalb ihrer Hände komplizierte Schlaufen⁹⁶ um ein Windeisen des Fensters herum bilden. Diese Bänder oder Riemen könnten auf die Zügel eines Pferdes anspielen. Die Fensterdame wäre dann (zusätzlich zu ihrer Funktion als Wappenhalterin) dem von Klessmann zuerst veröffentlichten Vorschlag zu Folge eine Allegorie der „Temperantia“,⁹⁷ deren lateinischer Name sich vom Verb „temperare“ ableitet, das u.a. „Pferde zügeln“ bedeutet. Im wichtigsten damals von den Künstlern benutzten ikonographischen Nachschlagewerk,⁹⁸ aber auch in den weit verbreiteten Emblem-Büchern – nicht zuletzt Lehrbüchern der neuen, von den Menschen im Zuge fortschreitender Vergesellschaftung verlangten Verhaltensnormen – ist deshalb das Attribut des Zaumzeugs eine der Möglichkeiten zur Denotation dieser Allegorie,⁹⁹ der Tugend der Selbstbeherrschung und des Maßhaltens. Klessmann interpretierte denn auch das gesamte Bild als emblematische Warnung vor der Verletzung des rechten Maßes. Um der Temperantia Adressaten ihrer Maßhalteappelle gegenüberzustellen, sah er die Hauptperson als „Dame von zweifelhaftem Ruf“, die beiden jungen Männer als außerhalb der „bürgerlichen Ordnung“ lebende „Dandys“.¹⁰⁰

⁹⁵ Das Wappen, das Vermeer hier nutzt, gehörte Janetge Jacobsdr. Vogel, der ersten Frau des Moses von Nederveen, einer Patrizierin der Stadt Delft, die 1624 starb. Siehe Elisabeth Neurdenberg: „Johannes Vermeer: Eenige opmerkingen naar aanleiding van de nieuwste studies over den Delftschen schilder“, in: Oud-Holland LIX, 1942, S.69 Anm.2 – hier zit.n. John Michael Montias: Vermeer and his milieu: a web of social history, Princeton, N.J. 1989, Anm.71 -- Das Haus des Moses Nederveen war unmittelbar demjenigen benachbart, in dem Vermeer lebte und arbeitete. (J. M. Montias ebd.) Anders als Arthur K. Wheelock: Jan Vermeer, London 1988 (Neudruck 1998), S.77 annimmt, ist die weibliche Gestalt dahinter kein Bestandteil des Wappens, sondern dessen Trägerin.

⁹⁶ M. Pops: Vermeer, S.42 sieht Schlangen in den Bänderenden und hält die Gestalt deshalb für eine Allegorie der Dialektik. Bei genauerem Hinsehen ist allerdings von den klugen Tieren nichts zu erkennen.

⁹⁷ Nach einem Vorschlag von Wolfgang J. Müller, wie R. Klessmann: „Jan Vermeer“, S. 168, Anm. 10 betont.

⁹⁸ Cesare Ripa: Iconologia, Roma 1603, S.467, hatte in seinem vielfach von Malern benutzten Lehrbuch der Ikonographie die temperantia u.a. mit Zaumzeug ausgestattet. Eine exakte Kopie seines Holzschnittes erschien 1644 in Dirck Pietersz. Pers: Iconologia, der niederländischen Version von Ripas Standardwerk.

⁹⁹ R. Klessmann: „Jan Vermeer“, S.167, Abb. 69, zeigt als Beispiel ein Emblem aus Gabriel Rollenhagen: Selectorum Emblematum Centuria Secunda, Arnheim 1613, mit dem Bild der Temperantia, dem Motto „Serva Modum“/„Halte Maß!“ und der Subscriptio: „Mens servare modum rebus afflata secundis /nescit et affectus frena tenere sui“/„Vom Glück überströmt ist unser Verstand nicht in der Lage, Maß zu halten und die Affekte zügeln.“ -- C. Hertel: Vermeer, S. 58 ff. sieht – m. E. zu Unrecht – die Fensterfrau als (vom Kopf abgesehen) gespiegelte und dynamisierte Version der Rollenhagenschen Temperantia.

¹⁰⁰ R. Klessmann: „Jan Vermeer“, S. 165 f.



Abb. 5: Jan van Vermeer: *Das Mädchen mit dem Weinglas*
Detail: Fenster-Vierpass

Laut Gregor J. M. Weber könnte die weibliche Figur im Fenster allerdings auch ganz schlicht eine Wappenhalterin ohne allegorische Zusatzfunktion sein, wie man sie vielfach um 1600 findet.¹⁰¹ Dann wären die Bänder keine Zügel, sondern einfach nur die langen, manieristisch verschlungenen Halteriemen des Wappenschildes.¹⁰² Dazu passt das Fehlen der Trense in Vermeers Glasmalerei.¹⁰³ Wappenhalterinnen, die ein Wappen auf ähnliche Weise an Bändern mit langen, handelt, waren zu Vermeers Zeit in ganz Holland bekannt durch Abbildungen im überaus verbreiteten ‚Ratgeber für die Frau‘ mit dem bezeichnenden Titel „Houwelyck“ (Ehe) von Jacob Cats. Der Autor gliedert das Leben der Frau in Phasen, beginnend mit der Pubertät. Die junge Frau ist zunächst „Maeght“, die verborgen im Haus der Eltern leben soll. Erst in der folgenden Phase der heiratsfähigen „Vrijster“, dürfen und sollen sich die Männer um sie bewerben, bis sie in der dritten Phase als „Bruit“ in festen Händen ist. Jeder der Phasen entspricht bei Cats ein Kapitel, das jeweils mit einem emblematischen Wappen eingeleitet wird. Im Wappen der „Maeght“ halten zwei sittsame Zwillingsjungfrauen an langen Riemen die Tafel mit dem Bild einer Tulpe, um die zwar die Bienen alias Freier summen – allerdings ohne Honig saugen zu können, weil die Blüte noch geschlossen ist. Im lateinischen Motto wird die ‚Magd‘ aufgefordert, sich vor den Vrijern zu verbergen (Abb. 6). Erst in ihrer nächsten Lebensphase als Vrijster soll sie ‚erblühen‘. Die Tugenden, die Cats‘ ideale Maeght ebenso wie die Vrijster unterschiedslos auszeichnen, sind Häuslichkeit, Schamhaftigkeit, Lerneifer und Fleiß, aber auch – Temperantia.¹⁰⁴

¹⁰¹ Gregor J. M. Weber: „Vermeer's Use of the Picture-within-a-Picture: A New Approach“, in: Vermeer Studies, S. 303; der Autor zeigt zwei Beispiele: a) Gerrit Pieters Sweelink: *Weibliche Gestalt mit Wappenschild*, um 1590, schwarze Kreide, Feder mit brauner Tinte, Lavierung, Weißhöhung, Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof, Graphische Sammlung und b) N.N.: *Ochse mit dem Lukaswappen und Malerutensilien*, 1614, Zeichnung, begleitet von einem Gedicht des Quintijnus de Waerd, aus dem Album Amicorum Wybrand de Geest, Leeuwarden, Provinciale Bibliotheek, MS. 506, fol.12 -- Dass bei Beispiel b) der Lukas-Stier als Halter des Wappens der Lukasgilde gewählt wurde, zeigt, dass es offenbar möglich war, der das Wappen tragenden Figur einen symbolischen (und entsprechend ggf. auch einen allegorischen) Sinn zu unterlegen.

¹⁰² Vermeer hat einen sehr ähnlich dekorierten Fensterflügel in einem in Hinblick auf die Entstehungszeit, das Thema und die Größe der Leinwand eng verwandten Gemälde dargestellt, nämlich in seinem Bild *Herr und Dame beim Wein*, um 1660, Öl/Leinwand 66.3 x 76.5 cm, Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Hier sieht man auch den verschlungenen Riemen in der Rechten der Fensterfrau. Das lässt vermuten, dass ein Original mit eben dieser Glasmalerei existierte, zumal man auf dem Pendantbild ganz links eine Volute erkennt, wie sie bei Kartuschen der Spätrenaissance üblich war. Auch der Schmuck am Gürtel entspricht manieristischem Geschmack. Allerdings könnte Vermeer die Wappenscheibe absichtlich in altmodischen Formen dekoriert haben, um dadurch zusätzlich ihre ‚Vergangenheit‘ zu unterstreichen, aus ähnlichen Gründen, aus denen er auch für das Porträt an der Wand ein altes ‚Modell‘ gewählt hat.

¹⁰³ Als Attribut der Temperantia wird das Pferdezaumzeug stets mit Trense dargestellt – jedenfalls in allen mir bekannten Beispielen.

¹⁰⁴ Jacob Cats: *Houwelyck*, Middelburg 1626 und zahlreiche spätere Auflagen (siehe Anm. 38). Das Wappen der Abb. 6 ist der Auflage von 1642 bei Schipper in Amsterdam entnommen und war auch im 1655 erschienenen Sammelband der Werke von Cats enthalten. Der Stich wurde laut Signatur ausgeführt von Experiens Silliman (auch: Sillemans), die Vorlage

Die Frau im Fenstervierpass mahnt weibliche Tugenden im Sinne von Cats an, gleich ob sie eine Temperantia, die ideale Cats'sche „Maeght“ oder „Vrijster“ oder nur die Wahrerin der Familienehre (in der Form des Wappens) ist. Wie ein Heiligenbild in einer Gloriole göttlichen Lichtes schwebend, sucht sie – unterstützt durch die Drehbewegung des Fensterflügels und die Vektoren der Bleistege – einen Schritt zur Juffrouw hin zu machen – an dem sie freilich ihre mediale Bindung und der Wappenschild hindern, der vor ihren Knien hängt. Sie bleibt eingesperrt in das Gitter der Verglasung, getrennt von unserer Vrijster durch die Hindernisse und Sprünge auf dem vom Licht bezeichneten Weg zu ihr hin. Angesichts der höchst verschiedenen Aktivitäten der beiden Frauen und des melancholischen Blicks der Maeght hinüber zur Juffrouw erscheint es mehr als zweifelhaft, dass ihre stummen Mahnungen die lachend abgewandte Vrijster (oder überhaupt irgend jemand) erreichen werden. Die Gefangenschaft der Maeght im Glas liest sich wie ein ironischer Kommentar zur Unwirksamkeit der Moralpredigten des Herrn Cats und seinesgleichen.¹⁰⁵

Dennoch bildet die Fensterfrau das – wenn auch an Bildpräsenz reduzierte – Pendant zur Juffrouw. Ihre Hauptbedeutung im Bildzusammenhang besteht darin, dass sie ein Modell von Weiblichkeit verkörpert, dem sich unsere Juffrouw zwar nicht mehr – wie die tugendsamen Frauen der Genrebilder – bedingungslos unterwirft, das aber trotzdem noch wirksam ist. In ihrer Unbeweglichkeit steht die Maeght in Opposition zu unserer viel handlungsfähigeren, abenteuerlustigen und grenzüberschreitenden Vrijster, welche die traditionell von ihr geforderten Verhaltensweisen zumindest punktuell in Frage stellt. Die jungen Damen gleichen sich jedoch in ihrer perfekten Haltung, die beiden etwas Ungelöstes, ‚Gefesselt‘, Fremdbestimmtes verleiht, ein Eindruck, der bei der ‚Tugendmahnerin‘ durch ihre mediale Gefangenschaft und ihre dienende Funktion, bei der roten Juffrouw durch die Segmentierung ihrer ‚Baelemente‘, ihre gespannte Haltung und den harten Kontrast

dafür stammt wahrscheinlich von Adriaen Pietersz. van de Venne. In Cats Veröffentlichungen spielt die bildhafte Unterweisung seines weiblichen Publikums eine zentrale Rolle. Das Motto des „Maeghde-Wapens“ lautet in deutscher Übersetzung: "Sie – sc. die Maeght – möge verborgen bleiben, bis sie sich öffnet", dargestellt durch eine geschlossene Tulpenblüte, die von den Bienen, alias Freiern, noch erfolglos umsummt wird. In der folgenden Phase der Vrijster ist die Tulpe aufgeblüht, "FLOS MIHI DOS", "Die Blüte [sc. meiner Jugend] ist mein Geschenk" lautet dann das Motto der jungen Damen. Durch Symbole und tituli werden von der Maeght Lernwille und Einfalt gefordert, von der Vrijster Schamhaftigkeit und Bescheidenheit, Häuslichkeit und Temperantia, letztere ausgedrückt durch Zaumzeug mit Trense, das zu ihren Füßen liegt. Maeght und Vrijster sind unmittelbar ineinander übergehende Stadien des Cats'schen Weiblichkeitskonstruktes. Die von ihnen geforderten Tugenden sind – wie überhaupt die beiden Phasen von „Maeght“ und „Vrijster“ – bei Cats kaum unterscheidbar, zumal er im Gegensatz zum Motto des „Maeghde-Wapens“ davon ausgeht, dass auch schon die Maeght – allerdings inoffiziell – auf Freierversfüßen geht. Falls Vermeer – wie ich annehme – im Fenstervierpass ironisch auf die Cats'schen „Wapen“ (bzw. die darin verkündeten Forderungen an die jungen Frauen) anspielt, hat er die sittsamen Cats'schen Zwillingschwester zu einer Gestalt ‚ineinander geschoben‘. Diese ist gemeint, wenn im folgenden Text von „Maeght“ die Rede ist.

¹⁰⁵ Siehe die verwandte Argumentation bei J. B. Wolf: Vermeer, S.126.

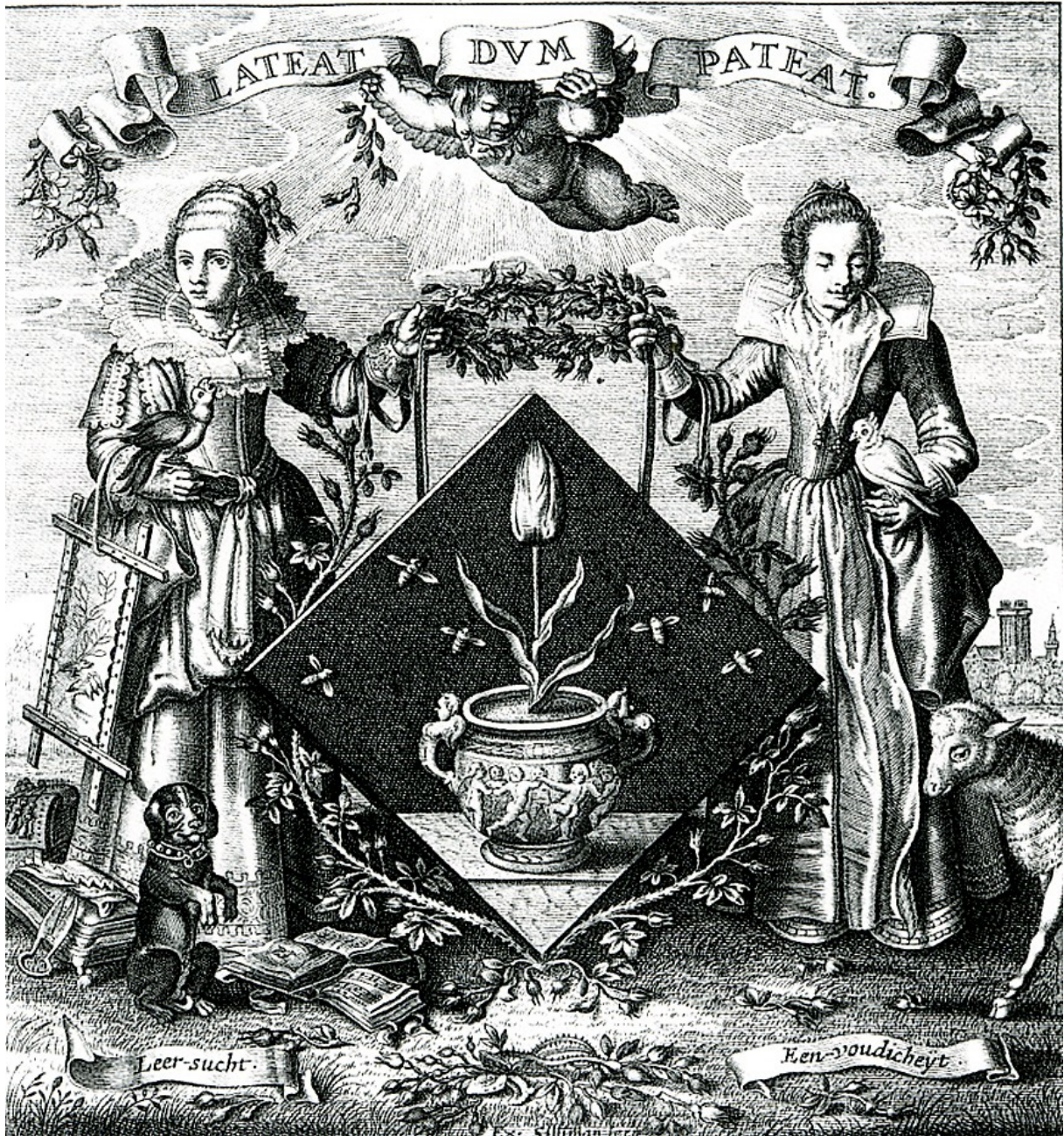


Abb. 6: *Maeghde-Wapen* aus Jacob Cats: *Houwelyck*, Amsterdam 1642

zwischen den Richtungen ihres Kopfes und ihres Körpers hervorgerufen wird. Nur partiell kann sich das Mädchen mit dem Weinglas von den traditionellen Bildern von Weiblichkeit lösen, die es von Kindesbeinen an in sich aufgenommen hat.

Verführerischer Luxus

Auf halbem Wege der Lichtkaskade – zwischen Fensterfrau und Vrijster – positioniert Vermeer den kostbaren und kostbar gemalten Weinkrug auf seinem ebenso kostbar gemalten Sockel aus weißer Leinwand, der den Konventionen der Genremalerei entsprechend den ‚Liebestrank‘ enthält, ähnlich verlockend wie die unbekannteren erotischen Erfahrungen, die noch vor unserer jungen Dame liegen. Diese Konnotation wird verstärkt durch die Zitronen¹⁰⁶ und das Tabakpapier¹⁰⁷ daneben. Drastisch und ironisch zugleich stellt Vermeer den Warnungen der Cats‘chen Maeght das mächtige Zeichen der Verführung in den Weg. Er platziert – wohl kaum zu Unrecht – die Verlockung näher zur Juffrouw als die Warnung. Dabei macht der Weinkrug die drei jungen Leute keineswegs zu Adepten des Lasters, wie Klessmann meint.¹⁰⁸ Angesichts des sorgfältig gebügelt, reinlichen Tuches unter dem vollkommenen Krug – und erst recht des gesamten Ambiente einschließlich der Juffrouw selbst¹⁰⁹ – kann keine Rede davon sein, dass das Mädchen mit dem Weinglas sich betrinken oder sich gar ihrem Freier hingeben wird. Der Krug¹¹⁰ und sein Inhalt, teure Importprodukte wie die Zitronen,¹¹¹ stehen nicht für moralischen Verfall, sondern als hedonistische Insignien jener reichen und kultivierten Schicht, in deren Salon wir uns befinden. Sie muss sich nicht mehr – angesichts ihres Wohlstands inzwischen obsoleten – Verzichtgeboten unterwerfen und kann es wagen zu genießen.

¹⁰⁶ Geschälte Zitronen sind in den niederländischen Gemälden im Zusammenhang mit Wein und /oder Austern häufig Attribute sinnlicher Liebe. Sie können dann für sexuelle Lust bis hin zur Vergewaltigung stehen (Jan Steen: *Amnon und Thamar*, um 1668/1670, Öl/Holz 67 x 83 cm, Köln Wallraf-Richartz-Museum). Wie im Fall der Maeght im Fenstervierpass spielt Vermeer auch hier mit der durch die Emblematik festgelegten Bedeutung der Zitrone, indem er sie ironisiert.

¹⁰⁷ Rauchende und Wein trinkende Männer erscheinen häufig auf zeitgenössischen Bordeeltjes (z. B. bei Pieter de Hooch). Allerdings verzichtet Vermeer auf die Darstellung der Pfeife, vielleicht gerade weil sie in der Genremalerei als allzu eindeutige Anspielung auf die Aktivität der Männer im Bordell fungiert.

¹⁰⁸ R. Klessmann: „Jan Vermeer“ S. 165 ff.

¹⁰⁹ Siehe z.B. die Reihe zeitgenössischer Bildbeispiele in W. E. Franits: *Paragons of Virtue*. Ganz anders als die meisten Genremaler seiner Zeit betont allerdings Vermeer die Verzahnung von Drinnen und Draußen.

¹¹⁰ Ungefähr während Vermeers Arbeit am *Mädchen mit dem Weinglas* begann man in Delft mit der Herstellung von ‚Raubkopien‘ dieser bis dahin aus Italien importierten Fayence-Krüge. Zu deren Kostbarkeit siehe Alexandra Gaba-van Dongen: „Between Fantasy and Reality: Utensils in Seventeenth-Century Dutch Art“ in: *Senses and Sins*, Ausst.-Kat., Jeroen Giltaj (Hg.) Ostildern-Ruit 2004, S. 34 f.

¹¹¹ Im Krieg zwischen den Niederlanden und England, der sich über das ganze Jahr 1653 hinzog, werden außer Wein und Zitronen nur noch ganz wenige andere Produkte (z.B. Seidenstoffe) in die monatlich veröffentlichten Listen der verlorenen bzw. erbeuteten Schiffsladungen aufgenommen. (Julie Berger Hochstrasser, *Still life and trade in the Dutch golden age*. New Haven 2007, S.236)

Gestörte Idylle

In der Mitte des Bildes berühren sich beinahe die beiden Hände, die aufrechte, *comme il faut* das Weinglas haltende der Juffrouw und die drängende, ‚einnehmende‘ des Vrijers, die gefährlich aus ihrer Höhle vorstößt und mit ihrer großen, weißen Rüsche die weibliche Hand schon umfängt, bevor diese wirklich eingefangen ist. Hier – im (auch) geometrischen Zentrum des Bildes (Abb. 3) – wird sich entscheiden, ob die junge Dame sich ihrem Freier geneigt zeigt oder nicht. Um diesen Knotenpunkt der Hände¹¹² gruppiert Vermeer die junge Dame mit ihren widersprüchlichen Interessen auf der einen, das Geflecht von außen auf sie eindringender Erwartungen, Kontrollen, Begierden, Verlockungen, aber auch Verletzungen, auf der anderen Seite.

Hauptperson ist die umworbene junge Frau der Oberschicht in ihrem luxuriösen häuslichen Ambiente, deren perfekte Haltung und wunderbares Kleid uns über ihre anonymen und keineswegs besonders hübschen Gesichtszüge hinwegsehen lassen. Sie nimmt sich eine Freiheit, die ihr sonst in den zeitgenössischen Genrebildern nicht gestattet wird – die Freiheit, sich von ihrem Freier abzuwenden, freilich, wohlgezogen wie sie ist, unter dem Vorwand der Begrüßung des Gastes jenseits der Leinwand. Sie wendet sich ab vom Lärm der Straße und des Marktes, von den heterogenen Forderungen, Kontrollen und Ideologien der Männer – aber auch von ihren eigenen unbestimmten erotischen Sehnsüchten und Ängsten, die der junge Mann verkörpern mag.¹¹³ Allerdings wendet sie sich nicht völlig ab. Ihr Körper hat noch die halb dem Vrijer zu-, halb von ihm abgewandte Position, die von der sitzamen Vrijster erwartet wird. Sie hält das Glas ihres Verehrers schon in der Hand und berührt ihn beinahe. Wie eine Feder ist sie gespannt zwischen Zuwendung zu ihm und Begrüßung des unbekanntem Besuchers *vor* dem Bild. Dabei lacht sie mit leicht geöffnetem Mund –

¹¹² Vermeer könnte mit dem Knotenpunkt der beiden Hände anspielen auf ein Bild von Gerard ter Borch: *Das Glas mit Limonade*, Öl/Leinwand, übertragen von Holztafel, 67 x 54 cm, 1655-60, St. Petersburg, Eremitage. Dort drängt der Freier das junge Mädchen mit einer ganz ähnlichen Geste, aus dem Glas zu trinken, das m. E. Wein enthält und nicht Limonade (so auch Peter C. Sutton: *Pieter de Hooch 1629-1684 (Ausst.-Kat.)*, New Haven and London 1998, S.154). Dabei geht es dort wohl wirklich um Prostitution. Vermeer wollte m. E. – falls er das der Motiv wirklich von de Hooch übernommen hat, daran erinnern, dass es sich auch beim wohlgesitteten Vrijen à la Cats nicht nur um Liebe, sondern auch – und zu seiner Zeit entschieden überwiegend – um ein Geschäft handelt.

¹¹³ Die vielleicht unglaublich modern erscheinende, von Vermeer so sehr gefeierte Autonomie unserer Juffrouw gegenüber den sie bedrängenden heterogenen Normen und Interessen hatte zur Zeit der Entstehung des Werkes durchaus Parallelen in der niederländischen Realität, sogar in der unmittelbaren Umgebung des Malers. Vermeers Frau hat ihn gegen den Willen ihrer sehr vermögenden Mutter geheiratet, die sich einen ‚passenderen‘ Mann als den sozial weit unter ihr rangierenden Jan van Vermeer für ihre Tochter wünschte. Und während Vermeer am *Mädchen mit dem Weinglas* arbeitete, kämpfte Agatha Welhoeck, die schöne Tochter eines Delfter Bürgermeisters, mit Publikationen und vor Gericht viele Jahre lang erfolglos um die Erlaubnis, den von ihr geliebten Mann heiraten zu dürfen, eine Erlaubnis die der Vater verweigerte, weil er ihr einen wohlhabenderen und sozial höher stehenden Mann zgedacht hatte. Solche Konflikte waren allerdings selten, weil die Eltern in aller Regel ihren Kindern die Freiheit gewährten, innerhalb ihrer peer group zu wählen, aus der sie ohnehin ‚ganz von selbst‘ ihre Partner erkoren. (D. Haks: *Huwelijk*, S.110)

auch dies, wie ihre Abwendung vom Freier, eine deutliche Verletzung der Konventionen des Genrebildes -, ohne uns zu verraten, warum und worüber sie lacht. Sie zwingt uns, verschiedene Antworten auf unsere Frage nach den Ursachen ihres Lachens zu (er)finden, so wie sie uns zugleich auch zwingt, uns unterschiedliche Fortsetzungen der Geschichte auszudenken, die sie durch die Wendung ihres Kopfes unterbrochen hat.

Die junge Frau wird bedrängt, überwacht, aber auch schlicht negiert von drei Männern, die stellvertretend für unterschiedliche männliche Verhaltensmöglichkeiten stehen, die man etwas plakativ als erotische und ökonomische Aktivität auf der einen, als deren radikale Negation auf der anderen Seite bezeichnen könnte. Aber die Macht der Männer ist – jedenfalls hier drinnen und in diesem Augenblick – durchaus begrenzt, wie Vermeers Pinsel ironisch klar stellt. Aller realen Abhängigkeit zum Trotz tritt die junge Dame, gestärkt durch aktivstes Rot, als eigenständiges Subjekt handelnd - verführend, abweisend, vielleicht sogar missachtend – der Männertrias gegenüber.

Sie wendet sich ab von den Moralpredigten der Maeght alias Temperantia im Fenstervierpass, obwohl sie deren Forderungen noch leise hört, wie die zahlreichen formalen Beziehungen zwischen den beiden Damen zeigen. Noch vertritt die Cats'sche Maeght ein Modell der Frau, dem auch unsere Juffrouw sich nicht völlig entziehen kann. Allerdings sind ihr die Freuden der Sinne und die Werkzeuge der Verführung schon näher. Das gleiche Licht, das sanft durch die Fensterfrau hindurch sickert, feiert weit strahlender die gelben Zitronen auf ihrer Silberschale, den kostbaren Weinkrug auf seinem weißen Sockel und den wunderbaren roten tabbaard der Protagonistin.

Der Raum, in den Vermeer uns führt, scheint auf den ersten Blick die gewöhnliche Bühne des Vrijens zu sein. Auf den zweiten und dritten Blick spielt sich hier eine Szene zwischen sechs Personen ab (die sechste *vor* der Leinwand mitgezählt), die dramatischer kaum sein könnte. Der vornehme Salon entpuppt sich als ein Labor, in dem unterschiedliche Verhaltensweisen und Verhaltenscodes aufeinandertreffen, Ausdruck divergierender individueller und sozialer Interessen. Auf eine allzu einfache Formel gebracht ist unser Bild ein *Gegenbild* zu zahlreichen anderen Szenen des Vrijens in der Genremalerei – ein Bild, das die Idylle jener Bilder als Täuschung entlarvt¹¹⁴ und uns dazu zwingt, das Vrijen als den ebenso realen wie komplexen und widersprüchlichen Vorgang zu betrachten, der es in Wahrheit ist, als eine Beziehung, in der Geschäft und Liebe, Nähe und Distanz, Wahrheit und Trug, eros und ratio in unauf löslicher Dynamik ineinander verwoben sind.

Wie mit dem Seziermesser destruiert Vermeer die heile Welt der Genrebilder seiner Zeit.¹¹⁵ Die Flucht auf die Insel der Seligen, in die Privatheit und Innerlichkeit des

¹¹⁴ Hertel: Vermeer, S. 8 bezeichnet einige von Vermeers Genrebildern mit einem treffenden Begriff als „gestörte Idyllen“. Zweifellos rechnet sie *Das Mädchen mit dem Weinglas* dazu.

Salons, die *das Mädchen mit dem Weinglas* uns auf den ersten Blick so freundlich anzubieten schien, misslingt. Die gleichzeitige Erfahrung von Sehnsucht und Enttäuschung, Traum und Wirklichkeit, die Spannung zwischen den beiden miteinander verschränkten Polen des Bildes – der dominierenden Vrijster, Objekt und Subjekt der Begierde, auf der einen, der Gruppe der ihr gegenüberstehenden, Verlangen, Kontrolle, Gleichgültigkeit und Zweifel, aber auch Vergnügen und Lust verkörpernden Figuren und Objekte auf der anderen Seite – das sind Vermeers ‚pulsierende Polaritäten‘ auf szenischer Ebene. Vermeer löst die Spannung nicht auf, glättet nicht die Widersprüche zwischen Illusion und Realität, die Brüche innerhalb der Realität selbst – sie werden uns im Gegenteil geradezu schmerzhaft vor Augen geführt. Welche Verbindung von Motiven es ist, die die dramatis personae bewegt – genau werden wir das nie erfahren. Sicher ist nur, dass die sog. Liebe eingebunden ist in ein Geflecht heterogener und widersprüchlicher Interessen, das Vermeer uns in langem Schauen erfinden lässt.¹¹⁶ Schmerzlich erfahren wir, dass der Weg von der Maeght zur glücklich verheirateten Frau so einfach nicht ist, wie ihn die Genremaler uns vorgaukeln und wir selber ihn uns wünschen.¹¹⁷ Unsere Vrijster steht vor einem undurchdringlichen, höchst verstörenden Wirbel aus Wünschen, Mahnungen, schwer durchschaubaren Interessen und erst noch zu machenden Erfahrungen, der auf sie eindringt und selbst den Boden unter ihren Füßen zum Wanken bringt.¹¹⁸ Die heftige Spannung zwischen den Formen ist Ausdruck der widersprüchlichen Interessen, die in diesem Salon einander begegnen. Der schmerzhafteste Prozess der Zerstörung des schönen Traums der Zweisamkeit, der zitiert wird, um ihn zu destruieren, spiegelt sich in den zahllosen Brüchen und Segmentierungen des Bildes.

Vermeer versteckt den Schmerz über die zerstörte Idylle unter Humor und Ironie. Die Alliteration zwischen der Hauptperson und der Weinkrug-Serviette-Figur, die ‚Einsperrung‘ der Maeght in ihr Gefängnis aus Bleistegen, der prüfende oder auch sehnsüchtige Blick des längst verstorbenen Patriarchen auf die Szene unter ihm, die am Rahmen um den Alten klebenden Haare des Jungen, der Weinkrug vor dem ‚Philosophen‘, die aus ihrer dunklen Höhle ‚armlos‘ hervorstoßende Hand des Vrijers, vor allem aber seine karikierend übertriebene Verbeugung vor einer Dame, die ihn nicht einmal anschaut und vielleicht sogar über ihn lacht, die Gegenüberstellung der ‚starken Jungfrau‘ und der braun-grau schwächelnden Männertruppe – dies und

¹¹⁵ Vergleiche Gabriel Metsu: Besuch eines Offiziers bei einer jungen Dame, um 1660, 64 x 47 cm, Paris, Louvre. Vermeers Bild liest sich ‚Wort für Wort‘ wie eine Korrektur der Metsu'schen Idylle. Auch bei Metsu hält die Verehrte bereits das Weinglas, doch ist vollkommen klar, wie die Geschichte weiter geht.

¹¹⁶ Polyvalenz arbeitet Arasse als durchgängige Eigenschaft des Vermeerschen Werkes heraus, wenn auch ohne ausdrückliche Erwähnung des *Mädchens mit dem Weinglas*. Daniel Arasse: Vermeers Ambition. Dresden 1996 (franz. Original: „L'ambition de Vermeer“), S.61 ff.

¹¹⁷ Als Beispiel hierfür: Gerard ter Borch: Junges Paar beim Wein, nach 1652, Berlin Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. Auch hier bleibt ein Moment von Spannung, indem wir uns fragen, ob der Mann das Versprechen hält, das er gerade abgibt. Aber nichts weist – wie bei Vermeer – auf die realen Bedingungen hin, welche die Verbindung des Paares letztlich bestimmen.

¹¹⁸ Wie das ‚Kreisen‘ des Fliesenbodens um die Hauptperson herum andeutet.

anderes mehr sind auf szenischer Ebene die Zuckerstücke, mit denen der Maler seine bittere Medizin versüßt – ohne ihr die Wirkung zu nehmen.

Epilog

Wie zu einem Signet verkürzt fasst Vermeer das Thema seines Bildes in dem kleinen Stilleben auf der blauen Silberschale zusammen (Abb. 7). Die Funktion der beiden Zitronen war es vielleicht ursprünglich nur, durch die Gegenfarbe das (inzwischen nachgedunkelte) Blau der Umgebung zum Leuchten und das herabstürzende Licht zur Erscheinung zu bringen. Aber der Maler nutzt die Gelegenheit, um die beiden kostbaren Früchte zur kondensierten Einführung in das Thema des Bildes zu machen, die Dekonstruktion der Idylle des Vrijens. Mit Hilfe der beiden ebenso durch Alliteration verbundenen wie durch Differenz und Segmentierung voneinander getrennten Früchte¹¹⁹ gibt uns Vermeer geradezu eine Einführung in seine Methode der „pulsierenden Polaritäten“, wie Greub sie genannt hat.

Auf der Silberschale liegen zwei durch Schattierung und Perspektive als Körper gekennzeichnete ‚Leuchtkugeln‘, beide von eng verwandter, wenn auch deutlich unterschiedener Farbe, einander berührend und doch getrennt durch die spitzen blauen Zwickel zwischen ihnen. Ihre Umrisse definieren beide Zitronen als selbständige Formen, bilden jedoch zugleich eine schleifenförmige, beide vereinigende „Acht“. Die Oberfläche der einen Frucht ist ringsum geschlossen, die der anderen zur Hälfte ‚abgewickelt‘ zur dynamischen Spirale, die sich auf die ruhende Form zu oder auch von ihr weg zu bewegen scheint. Bewegung und Ruhe vereint im blauen Oval der Silberschale, in deren umlaufenden Rand mit seinen flackernden Reflexen die *coniunctio oppositorum* wiederholt wird.

Wie die beiden Hauptpersonen in ihrem luxuriösen Ambiente bilden die beiden Früchte ein einander zugewandtes ‚Paar‘ im Oval der lichterfüllten Schale. Beide ebenso different wie verwandt, einander zu-, zugleich aber auch abgewandt. Die prachtvolle Oberfläche wird gefeiert, unmittelbar daneben aber seziert, bloßlegend, was sonst verborgen bliebe. Die polare Gegenüberstellung der beiden Zitronen ist Abkürzung für Vermeers Methode der wechselseitigen Befragung der Figuren und Objekte in diesem Bild.

¹¹⁹ Motiviert wird die Anwesenheit der beiden Zitronen durch das Begrüßungsritual des Gastes, zu dem in der Schicht, in der wir uns hier bewegen, als selbstverständliche Zutat die Zitrone gehörte, mit deren Saft man den Wein abschmeckte, wie zahllose Genrebilder und Stilleben zeigen. Die kostbaren Früchte auf ihrer noch kostbareren Schale sind zugleich Attribute des Wohlstandes des Hauses. In den Emblem-Büchern sind Zitronen und Orangen unterschiedslos die goldenen „Früchte der Venus“, deren amouröse Rolle beim Paris-Urteil, beim Wettlauf mit Atalante und bei der Gatten-Wahl der Galatea evident werde (Schöne: *Emblemata*, Fundstellen zu „Zitrone“).



Abb. 7: Jan van Vermeer: *Das Mädchen mit dem Weinglas*
Detail: Zitronen auf Silberschale und Signatur

Die halb geschälte Frucht, die sich mit ihrer gelben Vortriebsschraube vom blauen Jenseits der Silberschale aus auf die ‚heile‘ Zitrone zu bewegt, erscheint als Metapher für das ‚Sich-Heranschrauben‘ des Vrijers an die ‚unberührte Vrijster‘. Die Kugel ‚widersteht‘ mit ihrer geschlossenen Form dem Druck, aber nimmt doch enge Fühlung auf mit ihrem Widerpart; beider Konturen stoßen einander nicht nur ab, sondern vereinigen sich auch zugleich. Wie zwischen Vrijer und Vrijster bleibt unentschieden, ob es dem Bedränger gelingen wird, die Bedrängte zu bewegen.

Liest man das kleine Stillleben in Leserichtung von links nach rechts, nimmt man die geschälte Zitrone als – im Zeitablauf spätere – Metamorphose der ungeschälten wahr. Wenn man sich dann erinnert, dass auch die Protagonistin soeben die Metamorphose von der Maeght zur Vrijster durchlaufen hat, so steht die dynamische, aus dem Silbertablett herausdrängende Schraube für die – durchaus auch erotisch gefärbte – Bereitschaft der Vrijster, allen drohenden Gefahren zum Trotz ihre schützende ‚Schale‘ zu verlassen und Kontakt mit der von den Männern dominierten, unbekanntem Welt außerhalb ihres Hauses aufzunehmen.¹²⁰

Die ungeschälte Zitrone fungiert als Metapher für Schönheit, Ganzheit und Unversehrtheit, In-sich-Ruhen, kurz die Sehnsucht nach Abgeschlossenheit und sublimierter Privatheit jener führenden Kreise, an die Vermeer sich wendet, in deren Ambiente die teuren Importfrüchte visuelles Zeichen der Schichtzugehörigkeit sind. Die geschälte, zum baldigen Verzehr bestimmte, in den Kreislauf des Lebens eingehende Zitrone¹²¹ steht dagegen für die dynamische Welt des Marktes jenseits des Salons, die in Form der Männer-Trias und der importierten Waren bereits im Raum ist, steht für Veränderung und Bewegung, Handeln und Reagieren, steht in ihrer geschälten und damit vergänglichen Form aber auch für die Gefahren des Marktes und die dort drohenden Verluste.

In ihrer ‚Nacktheit‘ ist die geschälte Frucht auch Metapher für die illusionslose Wahrhaftigkeit, mit der Vermeer hier den Mythos des Vrijens seziert, dessen Poesie er zugleich mit allen verfügbaren Mitteln feiert.

Im auratischen Oval des Silbertabletts verbindet Vermeer die in sich ruhende Frucht mit ihrem alter ego, der geschälten Zitrone, zu jener ‚pulsierenden Polarität‘, in der beides – Verharren und Bewegung, Passivität und Aktivität, Rückzug und Aggression, Schein und Wirklichkeit, Sehen und Schmecken – miteinander zu einer neuen, polaren Einheit verknüpft ist.¹²² Die *coniunctio* der unversehrten, sicher im Rund ihrer Schale ruhenden Zitrone und der dynamischen Frucht unmittelbar daneben ist ebenso sehr eine geistreiche Kurzfassung der szenischen wie der formalen Struktur des gesamten Bildes, in dem Vermeer die Bildelemente zu einem dynamischen, vieldeutigen Ganzen verwebt, dessen Spannungen er nicht auflöst.

¹²⁰ In der schlangengleichen Bewegung der tordierten Schale auf die noch ursprünglich unversehrte Paradiesfrucht zu könnte eine ironische Anspielung auf den Sündenfall stecken. Vergleiche hierzu den Abschnitt in B. J. Wolf: Vermeer zu Gerard ter Borch: *Die Apfelschälerin*, Leinwand auf Holz 36.3 x 30.7 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

¹²¹ Siehe Anm. 111

¹²² Th. Greub: Vermeer, S.178 ff.

Vermeer hat sein Bild ein wenig links oberhalb des Tablett mit den beiden Zitronen gewissermaßen in Lichtschrift signiert, so als werde das Licht auf seinem Stilleben geradewegs durch jene Lichtstrahlen hervorgerufen, die durch seinen in die dunkle Glasscheibe eingeritzten Namen auf die Zitronen und die Silberschale fallen. Die Zuordnung zeigt, wie wichtig ihm dieses im Bildganzen scheinbar nebensächliche, malerisch allerdings außerordentlich betonte ‚Zitronen-Stilleben‘ war.¹²³ Es ist die bei allem Ernst äußerst humorvolle Overtüre zu seinem vielschichtigen Bild.

¹²³ Zu dem großen Gewicht, das Vermeer auf den Ort seiner Signaturen gelegt hat, siehe ausführlich Th. Greub: Vermeer S.119 ff.