

## Vermeers Methode

### Bilderkenntnis als Welterkenntnis

Von Markus A. Castor

Die Bedeutung von Bildern ist naturgemäss Grund jeder Wissenschaft von Kunst, deren Benennung zugleich Zielvorgabe. Weg und Weise ihrer Auffindung als wackeliges Fundament jeder Methode scheinen heute wie gestern ohne Sicherung verbindlicher Ästhetik auskommen zu müssen. Doch auf Erklärung will heute keiner verzichten, gerade auch in bezug auf Johannes Vermeer (1632–1675); nach der National Gallery of Art zeigt das Mauritshuis in Den Haag bis 2. Juni die mit 22 Gemälden bis anhin umfangreichste Ausstellung des holländischen Malers (vgl. NZZ 29. 11. 95).

Seit Eddy de Jonghs Arbeiten der sechziger Jahre und den Erklärungsversuchen der *Utrechter Schule* versuchte die Kunstgeschichte auch die Genremalerei des holländischen 17. Jahrhunderts auf breiter Front mit Ikonographengelehrsamkeit zu entschlüsseln. Der Rückbezug der Bilder auf oft nur einen kleinen Kreis vorbildlicher Texte (Cesare Ripa, Jacob Cats, Gabriel Rollenhagen) vermochte die Sicherheit des Urteils zu suggerieren. Kaum ein Künstler dieser Zeit macht die Unzulänglichkeit dieses Vorgehens augenfälliger als Johannes Vermeer, dessen mit 35 Gemälden rätselhaft kleines Œuvre sich solcherart Zuordnung verweigert.

Spätestens mit Svetlana Alpers vielbeachtetem Buch zur «Kunst als Beschreibung» (Köln 1985) wurde dem Anschauen der Bilder, der Malerei und ihrer kunstvollen Oberflächen wieder oberste Priorität eingeräumt. Das war – seit Hegels Realismus-These von der Malerei als «Spiegel der Natur» – schon im 19. Jahrhundert so. Die *bataille réaliste* und (neben Fromentin der Wiederentdecker Vermeers) Thoré entdeckten das Alltagsleben im holländischen Genre, nicht ohne die zeitgenössische Malerei, etwa Courbet, unbeeindruckt zu lassen. Die Gegenreaktion blieb nicht aus. Doch wurde die Ikonographie im Gefolge Panofskys schon früh, 1940, von keinem anderen als Johan Huizinga vor Überinterpretation gewarnt.

Umfassend vermochte es dann Alpers, die Kunstanschauung holländischer Malerei in die Kulturgeschichte des Sehens, auch der neuen, auf die Oberflächen der Dinge und die dahinter verborgenen Schichten gerichteten Wissenschaften (Optik, Mikroskopie), einzubetten und so die Kunst des Nordens von der «Textkultur» der romanischen Länder, vom vorbildlichen Italien mit seiner erzählenden *istoria* als vornehmlichem Bildgegenstand abzutrennen.

Weder das Suchen nach dem Quellentext, quasi als sprachlicher Nenner, noch die Behauptung einer nur zum Anschauen gedachten Kunstproduktion jenseits intellektueller Tradition gedanklicher Kombinatorik werden der Vielschichtigkeit von Bildern gerecht. Das macht besonders der «Blick» auf Vermeers Malerei klar und die Erkenntnismethode unklar.

Dass seinen Bildern kein *concelto* zugrunde liegt, mag man angesichts der Distanzierung von ikonographisch eindeutigen Bildtypen der Kunstgeschichte und des Fehlens jeglicher Anekdote glauben. Doch zeigt der Anspielungsreichtum von Bildern wie etwa der «Milchmagd» (Amsterdam), neben aller Anziehungskraft der virtuos gemalten Oberfläche, dass ohne Beziehung zu ausserbildlichen Denkinhalten wesentliche Bildleistungen verschlossen bleiben. Die Suche nach dem Vorbild, sei es Bild oder Text, ist gleichwohl aussichtslos.

Wie in der «Milchmagd» die Bescheidenheit des Interieurs, des Frühstückes der Milch-Brot-Suppe, der Magd selbst und ihrer Handlung als *exemplum* der *temperantia* mit christlich-ikonographischen Gehalten verbunden wird (Brot und Milch), ohne dass das Bild in didaktisch aufzählende und deutende Gesten verfällt, ist beachtlich. Die unglaubliche Leistung besteht jedoch im doppelten Boden der uneindeutigen Malerei. Mit der unterschwellig erotischen Konnotation der kontemplativ versunkenen Magd wird das Vexierbild gleich mitgeliefert. Mit Vermeers Bildern der besuchten, mit Weingenuß fast schon betörten Hausfrau (z. B. «Mädchen mit dem Weinglas», Braunschweig) ist die Frage nach Sittsamkeit, nicht zuletzt durch die Wiederholung der *Temperantia*-Allegorie in den Bleirutenfenstern, schon vertraut. Das Ausgiessen der milchigen Flüssigkeit in die Schüssel (dessen Zeitmass die Vorstellung der ewig fließenden Quelle aufruft), das Schliessen der Hand um den Griff, der noch kalte Fusssofen mit seinen farblichen Verweis auf Krug und Rock der Magd und seiner «Herkunft» aus dem Genre des Arztbesuches, die durchbrochene Fensterscheibe, die heimlich die transparente, doch strikte Trennung der Kammer vom Draussen aufhebt, ja selbst der Nagel im Mauerwerk der Rückwand, all dies lässt nach anhaltender, sehender Entdeckung Inhalte mitschwingen, die dem Repertoire der Erfahrung eines jeden entstammen – der Seherfahrung von Bildern verschiedenster Genres ebenso wie der alltäglichen Lebenserfahrung, der von Sprichwörtern und Redewendungen, die kaum noch gedacht werden müssen. Nicht faktisches, gelehrtes Wissen um vorbildliche Texte ist hier nötig, nicht abzählendes Registrieren. Vielmehr entspricht die Malerei gesprochener Sprache und mündlicher Überlieferung.

Lässt sich hieraus eine adäquate Annäherung an Vermeers Malerei ableiten, die vielleicht den Zauber des Bildes bestehen lässt? Vermeer führt die Erkenntnis des Anderen in seiner Malerei selbst vor. Mit der Entdeckung von Welt beschäftigt sind die Wissenschaftler, die in den Gemäldependants «Geograph» (Frankfurt) und «Astro-

nom» (Paris) Einblick in ihre Erkenntnisweisen gestatten. Tritt der Astronom als unbewegter Bewegter des Himmelsglobus auf, der mittels tätiger Hand, empirischer Seherfahrung im Modell und gedanklicher Reflexion kurz vor des Rätsels Lösung zu «stehen» scheint, so richtet der Geograph das Instrument des Masshaltens, den Zirkel, gegen sich selbst, bedenkt seine Messergebnisse nicht ohne die Textautorität, die er im Gestus des Handauflegens berücksichtigt. Mit Projektionsweisen unterschiedlichster Art (Karte, Globus, Text, Bild im Bild, Tischteppich) gerät die modellhafte Verfertigung dessen ins Blickfeld, was selbst wiederum Gegenstand der Anschauung von Welt ist. Mit der Darstellung des Wissenschaftlers als *creator mundi* bezeichnet selbstredend die Malerei ihren Anspruch.

Vermeers bildliche Erkenntnistheorie zeigt nicht nur den komplexen Vorgang im Erfassen der Aussenwelt, sondern die Bewusstheit um die Mittel und die zeitliche Relativität der Ergebnisse. Die fast eingefrorene Stille, die das bedächtige und langwierige Vorgehen der Vermessungskünstler anschaulich hält, zwingt dem Betrachter den Massstab des Gemalten auf. Auch Bilderkenntnis, die letztlich zur Selbsterkenntnis wird, benötigt das vom Bild vorgeführte Mass an Zeit, Ausdauer und Reflexionspotential, das sich nicht mit dem Identifizieren eines Textes zufriedengibt, sondern seine Möglichkeiten im offenen System, im freien Spiel der Kombinatorik sinnlicher Daten und gedanklicher Assoziationen findet. Dieses sich immer wieder neu generierende Verhältnis blockiert jede festlegende Interpretation, verweigert sich der sprachlichen Setzung.

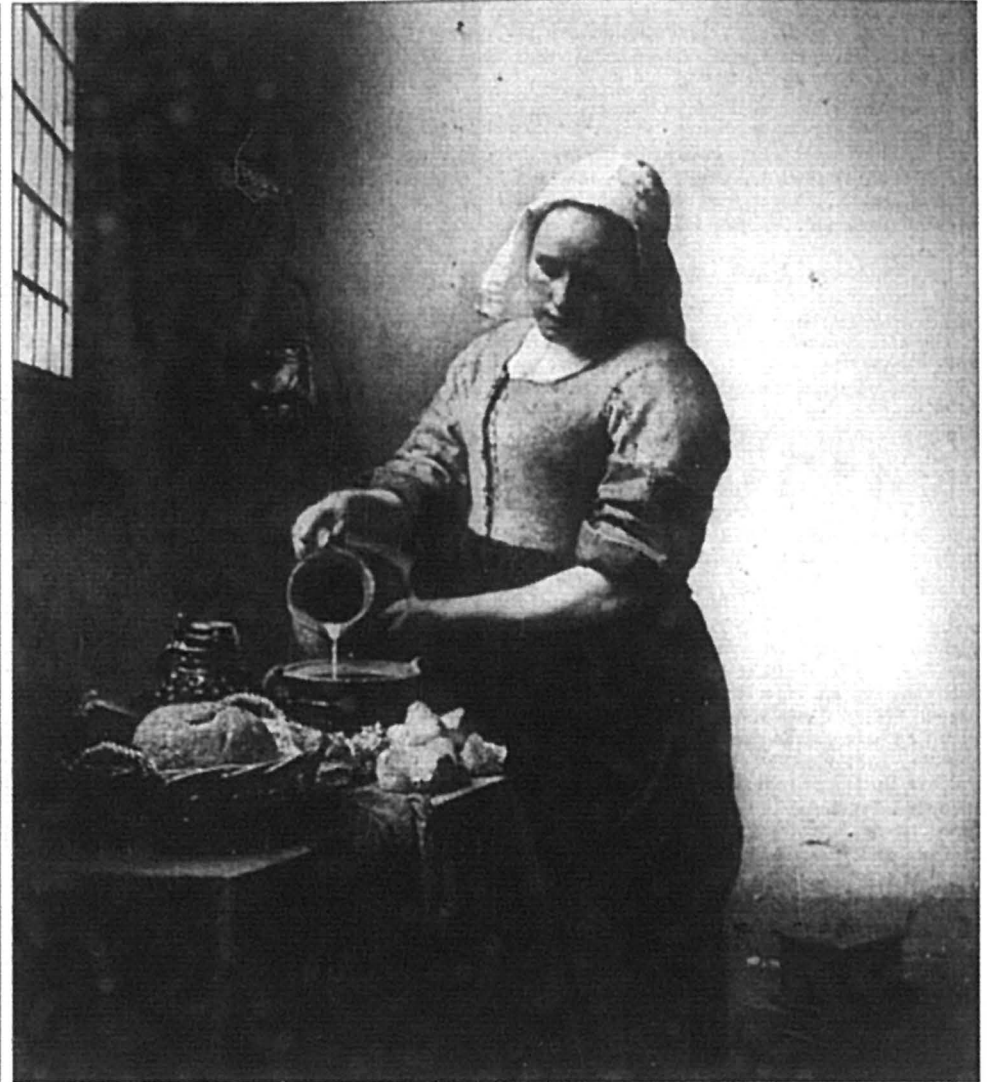
Das Monument der Zeitlichkeit, das von der Spannung in der Konfrontation von Bildzeit und Betrachterzeit lebt, durchzieht ausnahmslos Vermeers gesamtes Œuvre: von den Bildern der Briefleserinnen oder Schreiberinnen, mit ihrem zeitlichen Verweis auf Absender und Empfänger und der Konzentration auf den Leseprozess (die «Briefleserinnen», Dresden und Amsterdam), bis zum Genre der Hausmusik, das bei Vermeer jedes Vorführen tatsächlichen Musizierens weglässt und so die – durch den Betrachter inhaltlich aufladbare – «Pause» zum dargestellten Moment macht («Das Konzert», Boston). Selbst die *Temperantia*-Allegorie der «Milchmagd» thematisiert bildlich und – in der Reflexionsmöglichkeit des Betrachters – etymologisch (*temperare*, *tempo*) den Zeitfluss. In Vermeers «Christus bei Martha und Maria» (Edinburg), seinem ersten nachweisbaren und einzigen Werk christlicher Thematik, wird die Kontemplation in Gestalt der guten Schwester als Ideal auf dem Weg zur Erkenntnis bezeugt.

Und schon im Frühwerk, etwa dem (angezweifelt) Diana-Gemälde (Den Haag), scheint die Zeitlichkeit thematisch. So hat Walter Jürgen Hofmann in den kontemplativen Frauenfiguren überzeugend Phasen der Nacht, von der abendlichen Dämmerung über die mitternächtliche Diana zum Morgenrot, behauptet, die den naturmythologischen Eigenschaften der Tod und Leben bringenden Diana gemäss sind. Wie die Gottesmutter ihren Sohn, so gebiert Diana den Morgen; eine typologische Entsprechung, die der häretischen, bis weit in die Neuzeit reichenden volkstümlichen Vorstellung von Diana als Geburtshelferin verwandt ist.

Vermeers «Gezicht op Delft» (Den Haag), die einzige Landschaft aus seiner Hand, zeigt die breitgelagerte Ansicht der noch ungeschäftigen, frühmorgendlichen Stadt, deren mit trägem Kanal veranschaulichte Bewegungslosigkeit zum schnellen Wolkenspiel der Himmelslandschaft kontrastiert wird. Der Dualismus von Kultur und Natur im Bild von der Stadt wird zur Differenz von innerer, gefühlsbeladener Natur des Menschen und diktiertem Verhaltens- und Sittenkodex in Vermeers Bildern der Frau.

Hier wie im Haager Porträt des «Mädchens mit Perle», das den Betrachter durch sein im scheinbar angehaltenen Bewegungsfluss zurückgewandtes Blicken einfängt, insistiert das Bild auf beharrlicher Beobachtung, die im Anschauen des Betrachters und der Abbildung der dem Malen vorgehenden Anschauung des Malers zusammenfällt. Das ist es, was auch in Vermeers wohl berühmtestem und unzählig oft interpretiertem Gemälde, dem Wiener «Ruhm der Malkunst», die Spannung ausmacht. Der im Atelier – der in fast allen Bildern Vermeers gezeigte Raumausschnitt, des Malers *Schilderkamer* als Teil des Künstlerhaushaltes – arbeitende Maler ist vom Betrachter durch die Rückansicht ebenso distanziert wie vom Modell der *Clio*, der Allegorie der Geschichte, weggerückt. Er verharrt im kontrollierenden Blicken auf seinen Bildgegenstand. Auffordernd lädt der zunächst stehende Stuhl den Betrachter ein, in verweilender Anschauung hinter den Vorhang, hinter die Oberfläche der Sehdinge zu schauen.

Der Blick, der über das goutierende Abschreiten des Œuvre, das nun erstmals fast vollständig versammelt zu sehen sein wird, hinausgeht, lohnt



Johannes Vermeer: Das Milchmädchen; Gemälde, um 1660. Amsterdam, Rijksmuseum.

sich. Für die Retrospektive wurden einige Werke aufwendig restauriert. Anhand der Delfter Stadtansicht und des «Mädchens mit Perlen» wurde die Restaurierung bereits selbst zur Ausstellung («Vermeer in het licht», Mai bis Oktober 1994), die, hinter Glas, im Mauritshuis die gesamte Arbeit der Restauratoren und nicht zuletzt die Bilder durchsichtig machte. An der Befreiung der Bilder von älteren «Verbesserungen» liesse sich auch eine kleine Geschichte der Überzeugungen und Revisionen festmachen, eine der Restaurierungstechniken. Die Gesamtschau der Bilder kann angesichts der kontinuierlichen, fast nur

eine Bildformulierung variierenden Malerei Vermeers zur Offenbarung werden. Für den Kennerblick ohnehin und für die Wissenschaft auch insofern, als man auf die Überwindung des alten methodischen Hiatus von anschauendem Kunstgenuss und intellektueller Reflexion gespannt sein darf. Denn nicht die Tradition akademischer Wissenschaft gibt die angemessene Methode vor, die sich im Falle der holländischen Malerei bisher zwischen «Abbildung des Alltags» und symbolträchtiger Ebene hinter der gemalten «Scheinwirklichkeit» (de Jongh) zu entscheiden hatte.