

Markus A. Castor

Augenblick und Zeitfluß – Bemerkungen zu einigen Konstanten in der Malerei Jan Vermeers

*»Steigen wir hinein in die gleichen Ströme, fließt andres und andres Wasser herzu.
Auch Seelen dampfen herauf aus dem Feuchten.«
(Heraklit)*

Gelegentlich, und das bezeichnet zumeist die Künstler, die man aus vielerlei Gründen heute nur ungern »genialisch« nennen mag, fallen Maler, Bildhauer oder Architekten aus dem Konstrukt mehr oder weniger dichter Kontinuität kunstgeschichtlicher Entwicklung heraus. In der Regel bezeichnet ihr Œuvre dann so etwas wie Fortschritt¹. Das betrifft für das 17. Jahrhundert Künstler wie Bernini, Rubens oder Poussin. Für Holland mag man Maler wie Rembrandt anführen, dessen – bei aller Auslese – äußerst umfangreiches Werk erstaunt, und Jan Vermeer van Delft, dessen kaum fünfundsiebzig Gemälde umfassendes Œuvre nicht nur angesichts der enormen holländischen Kunstproduktion das Prädikat des »Rätselhaften« auf sich gezogen hat. Dieses Rätselhafte scheint sowohl künstlerbiographisch als auch werkimmanent motiviert. Der »Fortschritt« in der Malerei Vermeers zielt zweifellos weniger auf das Einlösen frühkapitalistischer Markterfordernisse – wie das bei Rembrandt, Steen

oder anderen der Fall ist – und ebensowenig auf die Aufnahme modischer Bildformeln und Themen. Qualität der singulären Technik und der nahezu »einmaligen«, sozusagen nur noch variierten Bildfindung stehen im Vordergrund. Deshalb bleibt sein Werk vereinzelt, besetzt quasi eine kunstgeschichtliche Nische, an der der »kunsthistorische« Fortschritt sich vorbei entwickelt und schließlich zum Ende der holländischen Malerei des Goldenen Zeitalters wird. Dies sind zugleich die Gründe, die den Mythos Vermeer befördert haben.

Vermeer und seine Bilder als Phänomen rätselhaft zu nennen, wie es die Mehrzahl der Autoren immer wieder getan hat, ist ohne Erklärung nichts- und bei näherer Betrachtung vielsagend. Als Künstlerfigur nach Dokumenten und Quellentexten so gut wie unbekannt², ist das Maß seiner Produktivität ebenso eigenartig, wie die Bilder selbst, deren Interpretation oftmals zur unabschließbaren Kette immer neuer, ideenreicher Bezüge wurde.

Vermeers Methode – das Versagen von Ikonographie und »reiner Anschauung«

Daß die Beiträge der Fachdisziplin zu Vermeer letztlich unbefriedigt lassen, ist auch als Versagen methodischer Annäherung erklärbar. Weder die Versuche der ikonographisch orientierten Forschung noch die ausschließliche Betrachtung der virtuos handwerklichen Meisterschaft Vermeers konnten den Bildern gerecht werden oder befriedigende Erklärungsansätze liefern.

Svetlana Alpers hat in ihrem vielbeachteten Buch, das die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts als »Kunst als Beschreibung« einleuchtend darstellt, der Anschauung der Bilder vor aller ikonographischen Enträtselung oberste Priorität eingeräumt³. Aus der Analyse der Sehkultur Hollands, die sich vom Primat des Wortes und der Nachahmung einer in Tex-

ten vorgeprägten Idee (wie es die italienische Renaissancekunst⁴ und folglich auch die Kunstgeschichtsschreibung vorgegeben haben) abgelöst habe, komme der Kunst ein entscheidender Anteil an der anschauenden Erfahrung, der Sichtung von Welt zu. Die bildende Kunst tritt nach Alpers »gleichberechtigt« an die Seite neuer, empirischer Wissenschaften, wie der Mikroskopie eines Leeuwenhoek oder beispielsweise der Kartenkunde⁵. Diese Funktion des Sichtbarmachens gelte es zuallererst für den Betrachter von einst und jetzt vor den Bildern nachzuvollziehen. Das Anschauen selbst führe zur sich selbst genügenden Erkenntnis, ohne daß »hinter« den Bilddaten verschlüsselte Botschaften zu erraten wären. Das Bild, das die Anwesenheit eines Betrachters ignoriere – weder wird dessen Position vor dem Bild perspektivisch vorgegeben, noch richtet sich das Bild mit erzählerischer Ansprache an den Betrachter –, sei nicht interpretationsbedürftig insofern, als es weder einen Interpretieren impliziere, noch das »Dazwischen«, zwischen Bild und Betrachter, als zu bestimmender Nenner der Enträtselung aufgebe.

Auch wenn Alpers im strukturellen Vergleich von Bild und Wissenschaft letztlich doch wieder die Erklärung von Bildern aus den Umständen der Zeit, also Kulturgeschichte in Absicht von Bildinterpretation betreibt⁶, so eröffnet ihre Studie – zumindest für die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts – neue Qualitäten der Bildbetrachtung. Das Niveau der Bildrezeption wird über das aufzählende Sehen und das Fixieren des »Bildsinns« hinaus auf die Ebene eines phänomenalen Gewahrwerdens gehoben. Das schließt auch das Bedenken der Bedingungen des Sehens und der Malerei als Peinture so gut wie als Selbstinszenierung ein. Doch der Eindruck, daß auch bei Alpers Vermeers Kunst als Ganze nicht aufgehoben werden kann, bleibt bestehen⁷.

Wenn im folgenden einige »Betrachtungen« zur Zeitlichkeit in Vermeers Bildern unternommen werden, ist dies aus dem Unbehagen am ikonographischen Rätselraten auf Kosten der künstlerischen Bildqualitäten motiviert. Ferner kreist das »bloße Schauen« um sich selbst. Aber auch das aufmerksame, sich selbst bewußte Betrachten bedarf immer des Bewußtseinshorizontes, innerhalb dessen die Seherfahrung in Erkenntnis überführt werden kann. Der Blick auf dieses Prozessuale (des Malens, des Themas und besonders der Betrachtung) ist methodische Erfordernis⁸. Und scheint das zuhandene methodische Rüstzeug nur bedingt brauchbar, was liegt näher, als das zeitlich geprägte Verhältnis von Betrachter und Bild sich im Falle Vermeers zu vergegenwärtigen und die Zeit im Bild selbst zum Thema der Reflexion zu machen.

Daß, nach der Sehkultur, die historische Zeiterfahrung und damit die Zeit im Bild nur

selten Anlaß kunsthistorischer Bildanalyse war und ist, mag an der Schwierigkeit des Begriffs, an der »Natur« der »reinen Form der Anschauung« sowie dem Bild als sichtbares und scheinbar unverändertes materielles Objekt liegen⁹. Ebenso aber kann der leichte Zugang zur Bildzeit durch die Bildstruktur dieser oder jener Malerei versperrt sein, die – entsprechend der Alpersschen Opposition von italienisch und nordisch – auf Nach- oder Neuerzählen von Geschichte oder Geschichten im Bild verzichtet.

Dennoch, daß hier ein Mangel vorliegt, verwundert angesichts Vermeer um so mehr, als in dessen Schaffen ein Moment beschlossen liegt, das den Rätselcharakter neben aller inhaltlichen Implikation befördert und die Zeit im Bild mit der Betrachterzeit vor dem Bild in eine spezifische, spannungsreiche Konstellation treten läßt. Sucht man einen Grund dafür, mag man einerseits die wissenschaftsgeschichtliche Opposition, die sich mit den Thesen sorgfältig beobachteter Realität holländischer Alltagskultur und der Scheinwirklichkeit mit der Bedeutung »hinter« dem Bild auftut, verantwortlich machen¹⁰. Andererseits bezeichnet das offensichtliche Versagen der übergewichtigen Ikonographie das Unvermögen des Betrachters mittels Rätsellösung auf sicheren Boden zu gelangen. Denn damit könnte er ja der Spannung des Bildes eine Auflösung zusprechen, die ihn seiner dauernden Gefangennahme durch das Bild – die ja Grund und Symptom des rätselhaften Bildcharakters ist – entgegen läßt¹¹. Der »zeitlosen« Zuordnung ikonographischer Sachverhalte zu den Bilddingen und der spezifischen Zeitstruktur erzählender Bilder steht die Aufladung mit Zeitlichkeit in Vermeers Bildern gegenüber, die eben nicht in quasilinearer Ausrichtung ihrem Ziel und En-

de, also der Auflösung der Geschichte (und damit der Befreiung des Betrachters), entgegenstrebt. Nie ist es gelungen, der Bildwelt Vermeers in ihrer Be-Deutung eine Eindeutigkeit abzurufen, und selten nur das Bildgefüge einer Nachvollziehbarkeit zuzuführen, die die Magie der Bilder mit der Beruhigung annähernden Verständnisses im Wortsinne zu durchbrechen vermag.

Schon das Frühwerk Vermeers durchmißt mit dem Gemälde der »Diana« (Abb. 1) die Pole von thematisch ikonographischer Vorgabe (das Diana-Gefährtinnen-Thema) und der Weigerung, mit der bildlichen Erfindung einem Quellentext zu folgen. Nirgendwo ist da, wo über Diana klassischerweise berichtet wird (Vergil, Ovid), etwas zu lesen, was dem Gemälde entspricht.

Als Walter Jürgen Hofmann für dieses Bild eine Interpretation lieferte, die zweifellos auf die sinnige Auflösung externer »Wahrheiten« im Bild zielte¹², wurde das Moment der Zeit im Bild zum Schlüssel, der die eigenartige Stille, die vermeintliche Bewegungslosigkeit – für das Diana-Thema mehr als ungewöhnlich – verstehen hilft.

Die Ausnahmen: Mythos und Weltzeit – Stadt und Land

Das Thema der Diana mit Gefährtinnen formiert die Erwartung einer Bildkonstellation, die dem lebhaften und kommunikativen Charakter der Textvorlagen entgegenkommt und damit als Leseanweisung verstehbar wird. Tatsächlich erfüllen die bildkünstlerischen Vorprägungen des Themas diese Erwartung. Selbst wenn in Bildern, wie in Tizians »Diana und



1 Jan Vermeer, *Diana*,
um 1655–1656
Öl auf Leinwand,
97,8:104,6 cm
Den Haag, Mauritshuis

Callisto«, auf Aktion weitgehend verzichtet wird, erscheinen die Darstellerinnen gerichtet, aufeinander oder auf etwas bezogen, und lassen so den Text, der Grund des Themas ist, nachvollziehen, rekonstruieren oder sogar »abschreiten«¹³. Das Bild gibt dabei den Zeitakt seiner Betrachtung vor.

Ganz anders Vermeer, dessen Bild sich auffällig von den seltenen holländischen Darstellungen des Diana-Themas unterscheidet¹⁴. Weder geht es um die Jagd noch um den Wettkampf oder die Entdeckung verbotener Schwangerschaft und nur entfernt um das Bad der Nymphen. Die zu Recht als Vorprägung zitierte, verschollene Version van Loos verbleibt im Bereich des Kanonischen und mag allenfalls als kompositorische Vorlage für Vermeer akzeptiert werden.

In Vermeers Gemälde scheinen alle Figuren mit sich selbst beschäftigt und in ihrer selbstverständlichen Selbstbezogenheit zumeist voneinander abgewandt. Selbst die Teilnahme des Hundes – dessen eher äußerliche, requisitenhafte Zutat als Jagdgefährte ist als Treue und »Zusammenhalt« für den Betrachter lesbar – bleibt fragwürdig. Seine überdeutliche Ausrichtung auf das Beisammen der Jägerinnen macht deren (unwaidmännische) Versunkenheit um so eindringlicher.

Dieses verhaltene Geschehen scheint konzentriert im Ritual der Fußwaschung, dessen Zeitqualität weniger Handlungsverlauf als Reperieren des Immergleichen bedeutet. Das sakrale und dennoch wie nebensächlich vorgeführte Tun ist auffällig hinter den Utensilien von Tuch, goldener Schale und Schwamm plaziert und hält den Blick in die dunkle Bildtiefe auf. Doch hier ist nichts, was sich als Bildzentrum oder thematischer Nenner erleben läßt. Diana selbst und drei ihrer Gefährtinnen scheinen vom Vorgang der Fußwaschung ebenso wenig Notiz zu nehmen wie vom potentiellen Betrachter, der nur zu oft in der Rolle des Voyeurs (Aktäon) selbst Eingang in Bilder ähnlicher Thematik gefunden hat oder gar Bezugspunkt des Bildentwurfes schlechthin war. Die Atmosphäre der Versunkenheit wird durch die Kniende mit der Konzentration auf ihre unspektakuläre Verrichtung und die Gefährtin in Haltung des Spinario zur Linken Dianas noch verstärkt. Sie begründet ein Zeitmaß des Bildes und seiner »Darsteller«¹⁵, das genauso vom Zeitmaß des Betrachters absieht wie die dämmerige nächtliche Landschaft, deren Teil die mythischen Frauen zu sein scheinen. Wir haben es mehr mit einem sich langsam verändernden Kontinuum als mit beschreibbarem Ort in der Zeit zu tun.

Vermeers Gemälde wurde sowohl mit caravaggeskem Bildgut, wie es sich innerhalb der Utrechter Malerschule weitergebildet hatte, als auch mit venezianischen Vorbildern – etwa im Blick auf die Gewandbildung der rechts



2 Jan Vermeer,
Christus bei
Martha und Maria,
um 1655
Öl auf Leinwand,
160:142 cm
Edinburgh,
National Gallery
of Scotland

Knienden mit ihren virtuosen Reflexlichtern – in Verbindung gebracht. Doch die Plötzlichkeit des Schocklichts Caravaggios, mit dem Auseinanderfallen von beleuchteten und ins schwarze Nichts verdunkelten Partien, wird hier überwunden und durch eine mannigfaltigere Abstufung, die an keiner Stelle auf die Einbindung der Figuren in ihren Umgebungsraum verzichtet, aufgelöst. Der damit anschaulich gemachte Zeitfluß als »übergangslose« Bewegung vom Hell zum Dunkel mag es neben dem auffälligen, hauptsächlich als Gewandfarbe auftretenden Kolorit gewesen sein, was Hofmann dazu veranlaßt hat, in den Figuren Stationen oder Allegorien der Nachtphasen zu vermuten. Sie stehen dabei jeweils für einen Zeitabschnitt im Durchlaufen der Nacht, von der abendlichen Dämmerung über die Mitternacht zum Morgen¹⁶. Dieser Rückbezug der landschaftsintegralen und niemals eindeutigen Frauenfiguren auf den »natürlichen Lauf der Dinge« verhindert hier, zweierlei Zeitmaß anzunehmen. Das scheinbar bewußtlose Anwesend-Sein gilt für die Stellvertreterinnen der Nachtphasen gleichermaßen wie für die in diesen kosmologischen Ablauf von Tag und Nacht, Hell und Dunkel einbezogene Natur. Mythos und Natur verzichten auf jeden Dualismus, ihre Verbindung gründet in gleicher Maßstäblichkeit wie auch im gleichen Zeitmaß. Die Interpretation Hofmanns vermag es, die (trotz der mäßigen malerischen Qualitäten) formale Durchgestaltung des Bildes mit der Zeitstruktur der Nachtphasen zur Deckung zu bringen, also die Stimmigkeit formaler und in-

haltlicher Momente des Bildes aufzuzeigen. Sie bleibt jedoch angesichts der ikonographischen Tradition, von der Vermeer auffällig abweicht, und der symbolhaften Bildbeigaben unbefriedigt. Das Ritual der Fußwaschung bleibt erklärungsbedürftig, und das Bild fordert erneut zum Suchen auf.

Der Zeit selbst kommt zweifellos ein wesentliches sakrales Moment zu. Ihren Ausdruck findet die besonders Geburt und Tod reflektierende Gedankenwelt, die um die Zeit kreist, im Ritual um die jeweils zuständige Gottheit. Neben Chronos spielt dabei Diana eine tragende Rolle. Als Verkörperung der schaffenden wie zerstörenden Natur, als Luna und Garantin stetiger Erneuerung und Jugendlichkeit, ist sie Göttin der Frauen, die von ihr eine schnelle, schmerzlose Geburt erwarten. Im Bild Vermeers ist sie Voraussetzung für die Geburt der Sonne, die sich mit der Morgenröte ankündigt, so wie die Gottesmutter Maria, der »Mond der Kirche«, die Sonne (Christus) gebärt¹⁷. Die Verbindung zu Maria und den Jungfrauen drängt sich auf, und mit dem reinigenden Fußwaschungsritual scheint der typologische Christus-Bezug hergestellt. Darüber hinaus wird für den, der das will und in Andeutungen zu lesen gewohnt ist, der Hund – als Attribut des Glaubens – auf die Einhornjagd anspielen und damit als Verweis auf Maria erkennbar sein. Als Maria Immaculata fußt sie ohnehin auf der Mondsichel, und das Ambiente des Naturraumes mag ein vortreffliches Szenario einer solch geheimnisvollen Jagd abgeben. »Notre Dame«, der Mond ist objektives Zeit-

maß, dessen Phasen Tod und Auferstehung und der lebenserhaltenden wie zerstörenden Natur der Gottheit angemessen sind. Diana gewährt die Fruchtbarkeit, wie das die Brüste Mariens tun, die besonders im 17. Jahrhundert zur Darstellung der *Maria lactans* geeignet scheinen¹⁸.

Man mag die fast fehlende Nacktheit erstaunlich finden, denn gerade die kunstgeschichtliche Tradition, die ja ausführliches Aktstudium im Rahmen des Diana-Themas hergibt, bezieht daraus die propagierte Einheit mit der Natur. Hingegen ist solcherart Gewandung, wie sie in Vermeers »Diana« zu sehen ist, im Bereich der mythologischen Malerei als Verweis auf städtische Kultur zu lesen¹⁹. Neben den caravagesk nackten Füßen, die durch das Ritual der Reinigung thematisiert werden, findet sich das Nackte in Vermeers Version an einer formal auffälligen Stelle. Die beiden – anatomisch eigenartig falsch gegebenen – Brüste Dianas müssen in ihrer, der Kreisform angenäherten, offensichtlich ungleichen Form als Verweis auf die Phasen des Erdtrabanten erkannt werden, für den Diana-Luna eintritt.

Der »orientierungslose« Anspielungsreichtum, der in der heidnisch christlichen Vermischung liegt, verursacht die ausgreifenden, abwegigen oder schlüssigen Suchbewegungen des Betrachters, die ihn in zeitlicher Ausdehnung an das Bild binden. Schließlich ist der Hund in der niederländischen Malerei der Zeit zu oft der Trieb, der unzweideutig den Kern der frivolen Bildaussage bloßstellt. Die deutlich platzierte Distel am linken Bildrand, zwischen Hund und Diana, fügt mit ihrer negativen ikonographischen Konnotation das Laster als Irritationsmoment ein. Sie ist formal Dianas grausam strafender Hand und schließlich der Rückenfigur zugeordnet, die als einzige aus der Frauengemeinschaft ausgegrenzt wird. Doch bleibt fraglich, ob sie es ist, die gegen die Regeln der Gemeinschaft verstoßen hat. Der Zustand der Schwangerschaft bleibt uneinsehbar. Zugleich rahmt das Dornengewächs zusammen mit der Figur zur Linken Dianas die Mondgöttin. Das Antikenzitat des Dornausziehers mag auch als Exemplum des heidnischen Idols, also des Lasters, gelesen werden. Überhaupt scheinen Füße im Bild eine wesentliche Rolle zu spielen. Leuchtet der dornenspickte Zeh hier im Dämmerlicht rötlich auf, ist Dianas Fuß, unmittelbar darunter, die Reinheit selbst.

Diana Artemis hat im Wandel der Zeiten ein bewegtes Schicksal hinter sich wie kaum eine Gottheit. Ihre Abwandlungen und Umprägungen sind nur selten in (ikonographisch auswertbaren) Texten festgelegt worden. Die oftmals wichtigere, mündliche Überlieferung bietet indessen kaum Gelegenheit zu eindeutigen Textbezug, wenn es um die Interpretation von Bildern geht, die selbst wiederum einen Inter-

pretationsanspruch gegenüber der Tradition haben. Um so weniger scheint es angebracht, solcherart Assoziationen auszuklammern, allemal im 17. Jahrhundert, das solcherart Rätsel schätzte und in ungeheurer Kombinationsgabe mischte. Ripas »Iconologia«, das wohl meist zitierte Kompendium kunstwissenschaftlicher Kombinatorik, ist als standardisierte Systematisierung nur die Ausgeburt solcher Inhaltsfülle.

Diana als feenhafter Typus scheint besonders geeignet gewesen zu sein, in der Gleichzeitigkeit und Durchdringung heidnischer und christlicher Vorstellungswelten allen Formen des Aberglaubens gerecht zu werden. Der später in kanonisches Kirchenrecht übernommene und in zahlreichen Bußbüchern sich widerspiegelnde »Canon Episcopi«²⁰, der die Strafen für Arten des Un- und Aberglaubens verzeichnet, vermerkt schon Diana, die mit ihren Frauen durch die Nacht reitet. Nur versteckt, in Akten von Ketzer- und Hexenprozessen, läßt sich die weitere Karriere der Gottheit nachvollziehen²¹. Das »Ludus Dianae«, das hauptsächlich die weibliche Jugend nächtens anzog, erhält als bodenständiger, jeweils abgewandelter und in heimlicher Konkurrenz zur Marienverehrung begangener Brauch die vielfältigen Funktionen der alten Göttin – besonders Geburt und Fruchtbarkeit betreffend – bis weit in die Neuzeit hinein.

Vermeer meidet mit seinem Gemälde jedes in Textüberlieferungen fixierte Moment. So läßt sich auch die Gesellschaft der Frauen in nächtlicher Landschaft keinem bekannten »Bild« zuordnen. Um so mehr eröffnen die verhaltenen Hinweise das Feld der Imaginationskraft und machen das Bild zur Projektionsfläche anhaltender Betrachtung. Mit der Bildzeit, auf die er sich damit einzulassen hat,

überläßt er sich zugleich der Offenheit des Bildkosmos. Der Kontrast der innerbildlichen und außerbildlichen Zeitlichkeiten, der von Bildzeit und Betrachterzeit, scheint aufgehoben²².

Als (Pseudo-)Mythologie stellt dieses Bild mit dem verhalten erzählerischen Frühwerk »Christus bei Martha und Maria«²³ (Abb. 2) thematisch die Ausnahme im Schaffen Vermeers dar. Da, wo sich der Maler der Schilderung (Beschreibung) des Zeitgenössischen zuwendet, wird der Kontrast von natürlichem, kosmologischem Zeitmaß einerseits und einem durch die *Techné* des Menschen und den sozialen Kontext geprägte Zeitlichkeit andererseits als Konstante eingeführt. Dieser ist es, der wesentlich den unterschwellig rätselhaften Charakter der Bilder mitträgt. Dabei liegt es in der Natur des Rätsels, daß alles Denken und Durchdenken von Vorgewußtem zu nichts führt, daß sich jedoch wie von selbst, durch immer wieder neu einsetzendes Schauen, plötzlich die Auflösung einstellt. Eine Auflösung freilich, die nicht in einen Satz mündet, sondern in ein Bildverständnis, das einen Grad von Sättigung erreicht, der allenfalls im Nacherzählen kommunizierbar ist.

Ansicht der Stadt

Die »Ansicht von Delft« (Abb. 3), ein Bild, das mit der »beschreibenden« Vokabel der Stille oft schon bedacht wurde, ist nur auf den ersten Blick ein prototypisches Landschaftsbild. Die Bildstrukturierung aus der Horizontalen wird an den Stellen im Bild durchbrochen, die sich als Merkmale des städtischen, vom Menschen gestalteten Raumes ausweisen. Neben den aufragenden Schloten der Kamine sind es vor allem die Türme, die der Stadttore und Kirchen, die im Aufragen über die »stille«, breit gelager-

3 Jan Vermeer,
Ansicht
von Delft,
1660–1661
Öl auf
Leinwand,
96,5 : 115,7 cm
Den Haag,
Mauritshuis





4 Jan Vermeer,
Straße in Delft,
um 1657–1658
Öl auf Leinwand,
53,5:43,5 cm
Amsterdam,
Rijksmuseum

te Silhouette Orte urbanen Lebens markieren. Sie bezeichnen zugleich Zeitpunkte, mit denen die Orte in ihrer Funktion im Ablauf menschlichen Treibens Zeit bedeuten (Kirchgang, Marktgang, Ein- und Ausfahrt) und deren Zwischenräume zugleich den »Zeitraum«, von Ort zu Ort zu gelangen. Als Wege und Distanzen durch die Ansichtigkeit der Stadt von außen nicht meßbar, erschließt sich dieses Moment dem beobachtenden Auge erst nach einiger Zeit. Die winzigen, nach der kürzlichen Reinigung²⁴ klarer erkennbaren Figuren am Ufer gegenüber sind mit dem Durchmessen solcher Distanzen in der Horizontalen befaßt. Ihre Bewegungsrichtung entspricht der Ausbreitung der Ansicht ebenso wie der Richtung des Kanals von einer zu anderen Bildseite. Die Spiegelungen²⁵ der Gebäude im Wasser und die wenigen, nunmehr verharrenden Stadtbewohner am diesseitigen Ufer setzen vertikale Akzente, die aber nur schwerlich der Lagerung in der Ebene entgegenzutreten vermögen²⁶. Diese Stellvertreter als Träger subjektiver Zeit sind es, die mit ihrer frühmorgendlichen Einbindung in das Anheben des täglichen Zeittaktes, in ihrer Vereinzelung auf das Fehlen städtischen Treibens aufmerksam machen. Es fehlt also das, was Stadt und besonders das geschäftige Wirtschaftszentrum Delft ausmacht.

Die Rekonstruktion des Malerstandortes im Vergleich zu Sonnenstand und Ansichtsseite hat die Identifikation der Tageszeit – etwa sechs Uhr in der Früh – möglich und das auf-

fallende Fehlen jeglicher Takelage der Schiffe und Boote sowie das weitgehend fehlende Bildpersonal erklärbar gemacht²⁷.

Überhaupt wird der Stadt, deren Bewohner noch unsichtbar sind und deren Schilderung mit Mauerwerk und Dächern unterschiedlichster Materialien und Formen dennoch äußerst detailreich ausfällt, wenig Raum gegeben. Ihrem Stillstand steht der bewegte Himmel gegenüber, der mehr als die Hälfte des Bildfeldes einnimmt und dessen Wolkenspiel vielfältigste Lichtwirkungen verursacht²⁸. So wie der bewegte Himmel die Stadt über dem Horizont, so rahmt der in Schrägsicht sich tief ins Bild stadteinwärts erstreckende Kanal die Stadt bildabwärts. Mit dem diesseitig unbefestigten Uferstreifen scheint er ein Mittelding zwischen Natur und von Menschenhand geschaffener Befestigung, als Ort von Dauer²⁹. Dem Stillstand in der Bildmitte, die vom stadteinwärts »fließenden« Kanal bezeichnet wird – dessen weiterer Verlauf ist durch den Riegel der raumüberspringenden Brücke nicht weiter zu verfolgen –, steht der schnelle Wechsel des Himmelsbildes und der gleichmäßige, doch immer andere, von den Gezeiten abhängige Fluß des Wassers, dem die angeleiteten, schwach dümpelnden Boote sich verwehren, gegenüber. Lediglich die Spiegelungen der Gebäude, an deren Schilderung sich langsamer Verfall, Aufbau und Neubau ablesen lassen, verbinden Kultur und Natur im Widerschein des bedächtig vorbeifließenden Spiegels des Stroms.

Fassade

Ähnlich bildplanparallel zeigt Vermeer die Ansicht eines Delfter Hauses (»Straße in Delft«; Abb. 4), nur daß hier nicht das vorbeifließende Wasser, sondern die wellenartig gepflasterte Straße in die Bildtiefe übersprungen sein will. Mehr in Fassaden- denn Straßenansicht fokussiert der Maler das, was städtisches, häusliches Leben ist; nicht etwa, indem er ausschnitthaft den Ablauf des wohlgeordneten Hauslebens, zum Beispiel als Anekdote oder in Anlehnung an Sprichwörtliches, vorführt, sondern indem er die Voraussetzungen und Formen des momentanen Anwesend-Seins »ausbreitet«. Die präzise Abschilderung der Backsteinfassade erklärt einsichtig Konstruktion und Materialität menschlicher Behausung. Die Tätigkeiten, die nicht in ihrer Causa finalis einsichtig werden, weisen darauf zurück: Die Magd ist versunken und ohne gerichtete Handlung dem Fluß des Wassers zugewandt. Als Regenwasser im Durchfluß durch Röhren und Rinnen gewonnen, fließt es als Überschuß auf den Betrachter zu. Das in endloser Wiederholung sich abspulende Räderwerk der spinnenden Hausfrau dehnt die Zeit im Bild, bisher ohne Ergebnis. Die Kinder sind mit allem anderen als Nützlichem – einer Hauptanforderung gerechter Lebensführung, nicht nur an den richtig organisierten Haushalt – befaßt, sondern hebeln, mutmaßlich, konzentriert und vertieft die Fliesen aus, um so das dahinter Verborgene bloßzulegen³⁰.

Das Gebaute trägt neben den Merkmalen seiner Entstehung und Konstruktion zugleich seine Zerstörung, seine Rückführung zum Ausgangsstoff sichtbar in sich. Mauerrisse, Rankenwerk, Witterung, Spuren der Benutzung, all dies ist Teil der akkuraten Schilderung.

Mit dieser Ausbreitung des Sichtbaren in der Ebene des Bildes, die keine rasch nachvollziehbare Handlung vorstellt, und im Studium dieser Oberflächen, das zugleich die Kenntnisaufnahme der Bildoberfläche ist, gerät der Betrachter in ebendie Zeitlichkeit, die das Bild selbst enthält.

Daß die Bildzeit jederzeit in Abhängigkeit zur Bildräumlichkeit sich konstituiert und erfahren wird, mag die im Bild bemühte Strategie von Entdecken und Verdecken verdeutlichen. Alpers' Beobachtung der oberflächenbeschreibenden Wahrnehmungs- und Darstellungsweise holländischer Malerei stand entgegen der italienischen Perspektivkonstruktion, die den Bildraum als erzählerischen Aktionsraum einer Handlung vorgibt und deshalb die Koordinaten einer nachvollziehbaren Zeitstruktur mitliefert³¹. Da, wo das Bild der Delfter Straßenfassade potentiell in die Tiefe des Bildraums zu gehen vermag, sehen wir die Rahmenformen des mit Balken stabilisierten Durchgangs links und das Dunkel des verschlossenen Nachbar-

hauses und der Haustür rechts. Das bezeichnet Ebenen, die der Blick in die Tiefe durchschneidet. Doch sowohl das Fehlen mehrerer Fluchtlinien im linken Feld als auch die Dunkelheit des Hausinneren verhindern die Raumentfaltung in die Bildtiefe und binden das gemalte Bildfeld an die Ebene der Leinwand, die das Bild wesentlich ausmacht³². Wie diese Bilder im Bild keine Tiefenbewegung zulassen, so zeigen sie mit den Tätigkeiten von Wasserschöpfen und Spinnen ein Verharren an, das die Isolation der Bildfelder in der Abschirmung der beschäftigt versunkenen Figuren von ihrer Umwelt wiederholt. Das Ausgreifen dieser Rahmenfunktion auf die gesamte Bildfläche – die zahlreichen, variierten Fensterläden, Geschosse, die Staffelung der gegliederten und bildgliedernden Fassaden im rückwärtigen Bildraum – befördert die betrachtende Neugier auf das, was sich jeweils dahinter verbirgt, was auf oder in den realen oder imaginären Ebenen und Räumen zu entdecken ist. Das gerahmte Bild selbst ist schließlich Ausgangs- und Endpunkt, ja letztlich Inhalt dieses Diskurses.

Mythologie und Landschaft werden im weiteren Œuvre Vermeers nur noch peripher oder besser »hintergründig« Raum gegeben insofern, als beide Gattungen als Bild im Bild in den Interieurs auftauchen. Innerhalb dieser, den Hauptanteil des Gesamtwerkes ausmachenden Bildergruppe lassen sich Konstanten benennen, die für die Zeitkonstituierung der Bildwelt Vermeers wesentlich sind. Alle, in ihrer formalen Konzeption sehr verwandten Gemälde sind im weiteren jeweils das »Bildnis« der Frau³³. Der Großteil Vermeerscher Bilder zeigt diese im Rahmen häuslichen Lebens, dabei jedoch in Situationen, die fernab aller protestantischen Geschäftigkeit eher Lagebeschreibungen denn Vorkommnisse, eher Zustände denn Aktion sind. Die in den vorangehenden Kapiteln konstatierte Dualität in den Gemälden Vermeers, die die Begriffe Kultur und Natur im Bild aufhob, läßt sich ebenso im Bild von der »Spitzenklöpplerin« aufzeigen wie im »Astronomen« oder dem »Geographen«.

Alle drei Gemälde behandeln Wissenschaft und Handwerk, die sich innerhalb des Spannungsfeldes reflektierender und gestaltender Tätigkeit, zwischen Weltvergessenheit und Welterkundung, verorten lassen.

Sozialgeschichtlich betrachtet liegen »Natürlichkeit« und kulturelle Prägung im Widerstreit. Der Betrachter wird in der Erkenntnis der Befremdlichkeit des Bildes der eigenen, aus diesem grundlegenden Widerstreit geborenen Selbstentfremdung gewahr. Vermeers Gemälde der Frau beziehen aus diesem stillen Gewahrwerden auch ihre erotische Spannung. Doch diese Spannung erfährt zu keiner Zeit eine abschließende Auflösung, etwa gemäß dem

5 Jan Vermeer,
Briefleserin am
offenen Fenster,
1657
Öl auf Leinwand,
83:64,5 cm
Dresden,
Staatliche Kunst-
sammlungen Dresden,
Gemäldegalerie
Alte Meister



Durchschreiten der Peripetie einer aristotelischen Poetik. Das Bild Vermeers, im Zustand stiller, doch höchster Spannung, enthält keine Auflösung. Die Katharsis liegt nicht, etwa als Vor-Bild, zurück. Mit ihrer Aktualisierung im Bild nimmt der Betrachter im Prozeß der Wahrnehmung an ihr teil.

Die Rolle des Textes – Lesen als »Bildung«

In der »Briefleserin am offenen Fenster« (Abb. 5) treten Innen- und Außenwelt in eine offenkundige und doppelbödige Beziehung. Vermeer verzichtet auf eine bloß erläuternde und demonstrative Bildausstattung, wie sie in Bildern des gleichen Genres, etwa bei Gabriel Metsu oder Terborch den Kern der Bildaussage verdeutlichen. Ohne auf den Betrachter zu »schielen« ist die Protagonistin in das Brieflesen vertieft und verweist mit der Ausrichtung ihres Profils zum Fenster auf das Draußen, das als verdeckte Gegenwelt zum abgeschlossenen Raum kontrastiert wird. Der imaginäre Absender des Briefes, quasi die Vorgeschichte (das Schreiben), die das Jetzt (das Lesen) motiviert³⁴, bleibt gänzlich unbenannt. Außer der Tatsache, daß der Brief nun einmal geschrieben

wurde, gibt es keinen logischen Handlungsstrang, der zum Bild führt, so auch keinen Zeitverlauf als Geschichte³⁵. Die Konzentration auf das Jetzt impliziert gleichwohl eine Zeitspanne, die dem Lesen und dessen Rhythmus entspricht. Das Abrollen des Briefes ist zugleich der in der Zeit ablaufende Vorgang, der mit seiner Ähnlichkeit zum Betrachten des Gemäldes zur Betrachterzeit wird. Ist der bereits gelesene Passus des Briefes als (schon) »beleuchteter« mit dem Durchlaufen durch Hand und Finger bereits zerknittert, der Außenwelt und Fensterseite zugewandt, bezeichnet der einer gekrümmten Ebene im Raum folgende, in die Verschattung abtauchende Briefteil den noch nicht beendeten Lesefluß³⁶. Das macht die Nachvollziehbarkeit im Sinne sympathischen Erlebens möglich, das die gespannte Aufmerksamkeit der Briefleserin auf den Betrachter, der sie mit »angemessener« Aufmerksamkeit beschaut, überträgt. Selbst das Spiegelbild, Exemplum der Augenblickerscheinung, macht als Alter ego diese Bewegung mit³⁷, indem es der linken beziehungsweise oberen Briefhälfte zugeordnet wird. Das äußere, in den Bildraum ragende Rahmenholz des Fensters kennzeichnet dann die Nahtstelle von Gelesenem und zu Lesendem. Spiegelbild und

Fenster kommt im Rahmen der Gesamtkomposition eine Schlüsselfunktion zu, die das eben auch zeitlich gespannte Verhältnis von Modell, Bild und Betrachter erklären hilft. Die Rasterung des Fensterrahmens selbst verweist mit der Substruktur der Bleirutenfassung auf das kompositionelle Koordinatensystem, in das die Bildwelt bedeutungsreich eingespannt wird. Der durchsichtige »und« spiegelnde Fensterflügel fängt mit dem von ihm projizierten Schatten der Rückwand und der Spiegelung die Frauenfigur ein. Als drehbare, transparente, also sichtbar lassende und sichtbar machende, aber verschattete Ebene im Raum macht die innerhalb der Fensterspiegelung sichtbare Welt den Ausschnittcharakter dieser (Spiegel-)Einstellung (des »zufälligen« Reflexionswinkels) ebenso klar, wie die typisch Vermeersche Raumkonstellation der Atelierecke dies tut. Die Ent-Deckung der Außenwelt, die als ausschnittshafte durch das Vorhangmotiv in ihrem zeitlichen Zuvor »ge-schildert« wird, geschieht auf komplizierte Weise: Die Frau wird von dem durch das Fenster einfallenden Licht (dessen Ursache uneinsichtig bleibt) zweifach »erleuchtet«. Neben der inszenierten Beleuchtung führt die Erkenntnis des Außen nicht über die direkte Wahrnehmung. Die Figur wendet ihren Blick auf den Text, dessen gedankliche Aufnahme sie zur Erkenntnis des sie jetzt Interessierenden (des fernen Briefschreibers)

führt. So bleibt denn auch für den Betrachter die knapp angeschnittene Außenwelt nur indirekt, durch die Beleuchtung der hermetischen Kammer und den Widerschein des Außenlichts an der Laibung der Fensteröffnung, erschließbar³⁸. Die Sichtbarkeit der Außenwelt als Ganze wird unwesentlich angesichts des jetzt wichtigen Ausschnitts. Die »Wirkung« des anderen hingegen wird durch die Physiognomie der Lesenden ebenso deutlich wie unbestimmt, sie erscheint verinnerlicht. Und der Betrachter bleibt außen vor. Wie die im Bild angedeutete Außenwelt sich zum Innenraum der Bildwelt verhält, so steht der Betrachter – durch Tisch und fast greifbares Stilleben³⁹ auf Distanz gehalten – zum Bild selbst; die beiden Vorhänge machen das mehr als deutlich. In der Fensterspiegelung erfährt der Betrachter darüber hinaus den schattenhaften Eindruck dessen, der durch das Fenster zum Bildraum hineinblickt, als ausschnittshafte Einblick.

Der im Bild angestellte Vergleich von Fenster und Bild⁴⁰, von Innenraum und Außenraum, zielt auch auf die Trennung von Außenwelt und Innenwelt als den Seiten von Sichtbarkeit und Gedanken- oder Gefühlswelt, die im vieldeutigen Abbild der Lesenden dem Bild seine Fragwürdigkeit verleihen. Damit sind zugleich die Ebenen der Zugangsweisen zum Gemalten schlechthin gemeint. Die Bilderkenntnis vollzieht sich in einer für Vermeer

spezifischen Balance zwischen Beobachtung des Sichtbaren und dessen gedanklicher Verarbeitung als intensiver Interpretationsleistung⁴¹; ein Vorgang, der dem Brieflesen dann nicht unähnlich scheint, bedenkt man, daß das Briefschreiben neben aller inhaltlichen Mitteilungsfunktion immer auch kalligraphische Darstellung bedeutet, das Be-Schreiben intellektuelle wie handwerkliche Tätigkeit ist⁴². Daß dieser Vorgang als äquivalenter zeitlicher Prozeß der Zustände und Aktivitäten des Malers, seines Modells »und« des Bildbetrachters zu lesen ist, macht die Zeitqualität dieser Art Malerei aus. Sie macht die Deutung des Sichtbaren für alle »Beteiligten« zur notwendigen Beschäftigung. Sie kann deshalb nie abschließende Interpretation sein, sondern verbleibt als Deutung von Welt im Kreislauf endlosen Hinterfragens und neu einsetzenden Anschauens befangen.

Unentschiedene, aber entscheidende Pause

In Vermeers Bildwelt werden zumeist Tätigkeiten des Alltags verhandelt. Wenn diese auch nicht dem Ideal des arbeitsamen Hauswesens entsprechen – die Klöpplerin mag da die Ausnahme bilden –, bezeichnen sie jedoch mit Lesen, Sich-Schmücken oder Hausmusik einen

6 Jan Vermeer, *Liebesbrief*, um 1669–1670. Öl auf Leinwand, 44:38 cm
Amsterdam, Rijksmuseum



7 Jan Vermeer, *Schlafende Hausfrau*, ca. 1657. Öl auf Leinwand, 87,6:76,5 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art





8 Jan Vermeer, *Frau mit der Perlenkette*, um 1664
Öl auf Leinwand, 51,2:45,1 cm
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



9 Jan Vermeer, *Herr und Dame beim Wein*, 1658–1660
Öl auf Leinwand, 66,3:76,5 cm
Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

Zeitabschnitt im Tagesgeschehen häuslichen Lebens. In der konsequenten Konzentration auf den jeweiligen »Zeitpunkt« erfahren die Beschäftigten eine Zeitdehnung, die jegliches Davor und Danach ausblendet. Daß das Bild dennoch auf die »Rahmenzeiten« drängt, den Betrachter dabei aber konsequent auf seine Einbildungskraft zurückwirft, formiert die stille Spannung. Die Zeit verrinnt innerhalb dieses Ausschnittes, das eigentliche Ausüben dieser und jener Tätigkeit wird umgemünzt in Selbstvergessenheit und Untätigkeit. In der »Schlafenden Hausfrau« (Abb. 7) findet diese Umkehrung der Werte ihren Höhepunkt, ohne jedoch, wie das das Thema gemeinhin intendiert (Mieris), die moralische Wertung (die Vernachlässigung des Hausstandes, der verschwenderische Umgang mit Zeit) eindeutig auszusprechen⁴³. Das Bild der »Frau mit der Perlenkette« (Abb. 8) hält die Waage, was das Gute und Schlechte betrifft, ebenso, wie die »Perlenwägerin« (1662–1664; Washington, National Gallery of Art) keine Neigung der Waage erkennen läßt. Selbst im »Mädchen mit dem Weinglas« (1659; Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum) scheint die Unsittlichkeit der Frau (und die des Mannes?) noch nicht festzustehen; es ist eben noch keine Entscheidung gefallen, wie das der sich langweilende, im Halbschatten dämmernde Dritte bedauert⁴⁴. Die Schwangerschaft der »Briefleserin« (Abb. 10), die das Vergangene und das Kommende in Erinnerung ruft, muß Vermutung bleiben⁴⁵.

Weder nähert sich das monotone Klöppeln seinem Ende und einem Ergebnis, noch hat der verführerische Trunk seine Wirkung getan⁴⁶. Es handelt sich in keinem der Bilder Vermeers um einen Zeitpunkt, der als solcher – innerhalb

einer Handlungs- oder Wirkungskette auf der Zeitachse – eindeutig feststellbar, definierbar wäre. Die intensive Wirkung, die von dieser Legierung aus Unentschiedenheit, Uneindeutigkeit und Untätigkeit ausgeht, ist wesentlich



10 Jan Vermeer, *Briefleserin*, 1663–1664
Öl auf Leinwand, 46,6:39,1 cm
Amsterdam, Rijksmuseum

von formalen Bildqualitäten mitbestimmt⁴⁷. Der Zeitcharakter der Gemälde wird durch die Balance von dynamischen Schrägsichten und Anschneidungen und der gleichzeitigen statischen Fixierung eines axialen Gitters geprägt. Innerhalb dieser Koordinaten fordert das Bild Blickbewegungen, die über Distanzen hinweg Beziehungen stiften, die inhaltliche Aneignung betreiben und damit die Zeit der Dauer bestimmen.

Zeittakt

Eine Werkgruppe im Œuvre Vermeers widmet sich der Kunst, die von der aktuellen Ausübung, ihrer Vollstreckung in der Zeit lebt und ohne die Zeitspanne nichts ist, der Musik. Doch Vermeer entgeht der »Punktzeit«, die sich mit dem bildhaften Schnitt durch den Zeitfluß, quasi zum Zeitpunkt des Anschlagens oder Anhebens eines Tones, eines Akkordes einstellen müßte. In keinem Bild wird das Musizieren tatsächlich gezeigt, nirgendwo eine Taste oder Saite »wirklich« bespielt, und die Sängerin im »Konzert« (Abb. 11) bringt keinen Laut heraus. Hier wie da ist es die Pause, deren unbestimmte Länge die Spanne zwischen den fortlaufenden Takten vage, ohne Maßstab, den das Bild zu liefern imstande wäre, ausdehnt. Die Leerstelle der Pause indessen ist konstitutiv für den musikalischen Fluß, ja sogar selbst – in Abhängigkeit vom vorangehenden Takt und der nachfolgenden Auflösung – von spezifischer Gestalt. Die Pause bereitet vor und gibt der Spannung Gestalt, die auf die Einlösung der Gespanntheit in der Entspannung blickt. Auch davon lebt die (Zeit-) Spannung im Bild. Das Thema des Musizierens – die Musik als protestantische Erbauung, aber

auch als Einstimmung zur Liebe⁴⁸ – entläßt auch hier mit seiner Zweideutigkeit den Betrachter nicht in die Auflösung der bildlichen Andeutungen. Vielmehr wird er zur bewußt gestellten oder unbewußt drängenden Frage nach dem Danach geführt: das mehrstimmige Fortführen musikalischer Harmonien oder die Störung häuslicher Harmonie im Hereinbrechen regelwidriger Leidenschaften?

Mit Hilfe subtiler Bildmittel, der gemalten Landschaft auf Wand und Instrument (»Die Virginalspielerin«, um 1674; London, The National Gallery), der Spiegelung und Verkehrung des Sichtbaren bei gleichzeitiger Verdeckung (»Die Musikstunde«; Abb. 12), der Scheinbemalung der Virginalseiten und der formalen, als Vektoren oder Raster auch inhaltlich verweisenden Flächenstrukturierung läßt Vermeer alles in der Schwebel, zeitlich wie räumlich.

Messen und Maßhalten der Zeit um 1650 – andere Instrumente

Das 17. Jahrhundert erfährt den rasanten Aufbruch neuzeitlicher Wissenschaften und ist nicht nur das Jahrhundert optischer Erfindungen, der Mikroskopie, Kartographie oder Astronomie. Zwar gilt das Primat des Auges unangefochten und wird zur sogenannten und folgenreichen Sehkultur ausgeformt. Die »Entdeckung« der Zeit im 17. Jahrhundert kann aber als grundlegende Voraussetzung ökonomischer wie sozialgeschichtlicher Entwicklung nicht überschätzt werden. Die Kopernikanische Wende, die sich nach dem Toruner mit Descartes, Galilei, Christiaan Huygens und schließlich Newton durchzusetzen beginnt,

basiert auf der grundsätzlichen Neubewertung von Raum »und« Zeit, bevor sie mit Kants Formen der reinen Anschauung in zweiter Wendung aufgehoben wird⁴⁹.

Auf dem Feld empirischer Entdeckungen führt sie fast zwangsläufig ebenso zur Entdeckung des Mikroskops (Leeuwenhoek) wie zur Fortentwicklung der Zeitmessung. Die unscharfen Meßverfahren – Sonnenstand und -schatten, Gezeiten und Wasseruhren⁵⁰ – werden im 17. Jahrhundert vollends von der mechanischen Uhr verdrängt. Und die Erfindung der Hemmung erreicht eine nie gekannte Präzision. Mit Christiaan Huygens⁵¹ Pendeluhr von 1657 tritt die Sekunde in die Welt der Regulierung des gemeinschaftlichen Lebens. Davon hat besonders das geschäftstüchtige Holland, nicht nur mit uhrwerkgetriebenen Pump- und Wasserhebwerken, profitiert. Es ist das Regulativ der Uhrzeit, das seit Beginn des Jahrhunderts verstärkt den Tagesablauf ordnet und diktiert, vom morgendlichen Wecken, dem Geschäftstermin, dem Kirchengang, über die Einnahme der Mahlzeiten und die Festlegung der Musik- und Handarbeitsstunden bis zum zeitlichen Mittelwert der Fahrtstrecke Delft–Leiden. Nur mit der Uhr in der Hand vermag die Hausfrau die Rückkunft des Ehemannes zu berechnen, und letzterer rechnet mit der Zeit, wenn es gilt, sie gut zu nutzen, um an der Börse Gewinn zu erzielen.

Der präzise Zeitfluß wird ermöglicht durch die Hemmung. Das Prinzip des immer gleichen Innehaltens, das den Kraftfluß mit stetiger Unterbrechung in exakt gleiche Teile zergliedert, ist auch das »Maßhalten«, das den wohlbedachten, nächsten Schritt auf dem Weg zum moralischen Individuum bestimmt.



11 Jan Vermeer,
Konzert,
1665–1666
Öl auf Leinwand,
69:63 cm
Boston,
Isabella Stewart
Gardner Museum

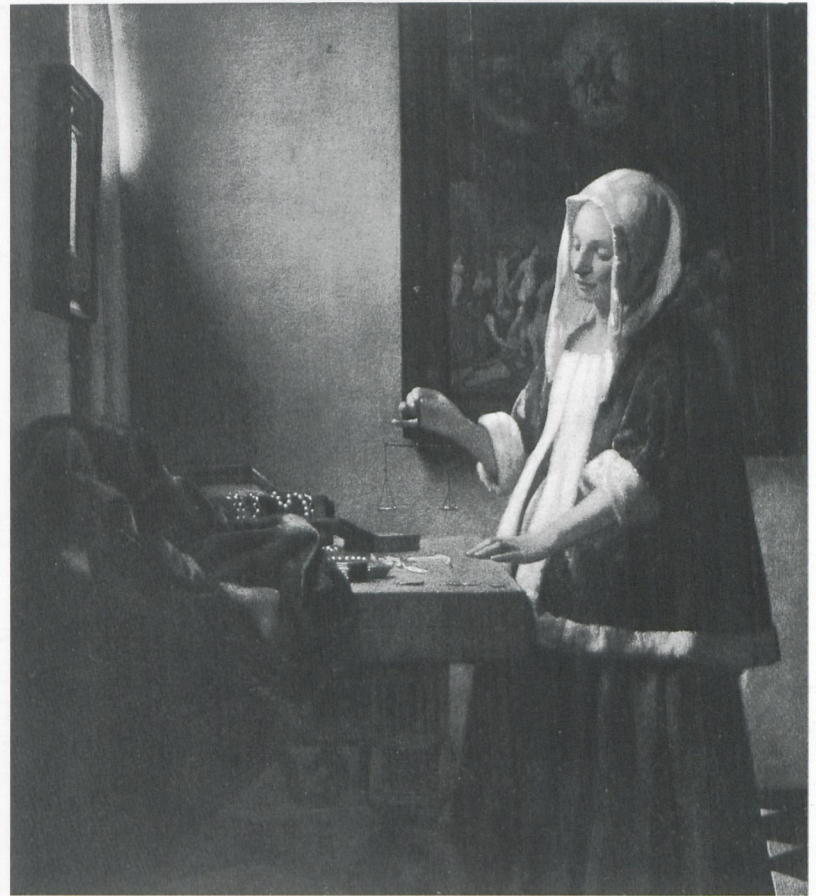


12 Jan Vermeer,
Die Musikstunde,
um 1664
Öl auf
Leinwand,
74:64,5 cm
Royal
Collection,
St. James'
Palace

Grundlage dafür war das weitestgehende Ausschalten der Außenwelt, die Unabhängigkeit der Präzisionsmechanik im Gehäus', wie Huygens es in seinem »Horologium« deutlich macht. Der gehemmte Fall, die Zergliederung der flüssigen, mit der Wasseruhr noch anschaulichen Bewegung in Intervalle von Verriegeln und Entriegeln mittels der Hemmung zerstört das Kontinuum. Diese einzelnen Impulse ermöglichen das Vexierbild von linearem Zeitstrom und Punktzeit, das über die Pünktlichkeit bestimmt. Der Zeitpunkt als Zeichen, als Glockenschlag initialisiert die Folgehandlung im vorhersehbaren und deshalb funktionstüchtigen Gesamtsystem als Räderwerk. Heraklits Kreislauf des ständigen, alles erfassenden Flusses wird als Denkbild ebenso abgelöst, wie das Ende der Zeiten, das als Jüngstes Gericht in Vermeers »Perlenwaage« (Abb. 13) die endliche Neigung des Recht sprechenden Instrumentes verspricht⁵². Zeit wird zum Vektor der Zeitachse ad infinitum, auf der sich jeder Punkt, jeder Augenblick berechnen und unterordnen läßt. Zugleich ermöglicht dies das Anhalten zu einem bestimmten Zeitpunkt, das zeitlupenartige Betrachten als Augenblick in der gedehnten Punktzeit.

Die so regulierte Natur des Menschen muß deshalb stets aufs neue gehemmt werden. Die Natur, die zuvor noch Ordnungsfaktor war, ist nun zum Ort des Unvorhersehbaren mutiert⁵³. Ihre Entdeckung findet bezeichnenderweise in der Mikrobiologie oder der Astronomie statt⁵⁴. Das Untersuchen der Mechanik am Räderwerk Mensch ist selten und wird unter öffentlicher Beobachtung ein- bis zweimal pro Jahr im Theater der Anatomie vorgeführt. Die Anpassung von Körper und Seele, der Affekte, deren behauptete Vorhersehbarkeit wird nicht zuletzt durch das Automatenmodell verbreitet, dessen Vorbild die Uhr ist⁵⁵. Mensch und Uhr sind unabhängig von aller kosmologischen Periodizität, bis auf Ausnahmesituationen mehr oder minder wahrscheinlicher Katastrophen, wie Kometengefahr, Überschwemmungen oder wie ungewollte Schwangerschaft. Die Zeit verrinnt, schmilzt oder fließt nicht mehr (Sand-, Kerzen- und Wasseruhr), und ihr Abbild als Schatten der Sonne verblaßt. Sie wird als Uhrzeit zur absoluten Zeit. Wenn sie nun entziffert oder neu beziffert und aus der Welt der sichtbaren Erscheinungen herausgelöst wird, führt dies tatsächlich zu einem neuen Zeitsinn, der nur uns zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist. Die Ewigkeit wird durch die Zukunft, der alles Gegenwärtige zustrebt, abgelöst. Das alles ist Resultat der Hemmung. Doch als Rest bleibt ein wandelbares, qualitätsbeladenes Zeitempfinden zurück, das als naives oder natürliches gegenüber der absoluten Zeit abzuheben ist. Eines, das in besonderer Weise im Natur- und Kunsterleben aufgehoben scheint.

13 Jan Vermeer,
Perlenwaage,
um 1663
Öl auf Leinwand,
40,3:35,6 cm
Washington,
National
Gallery of Art



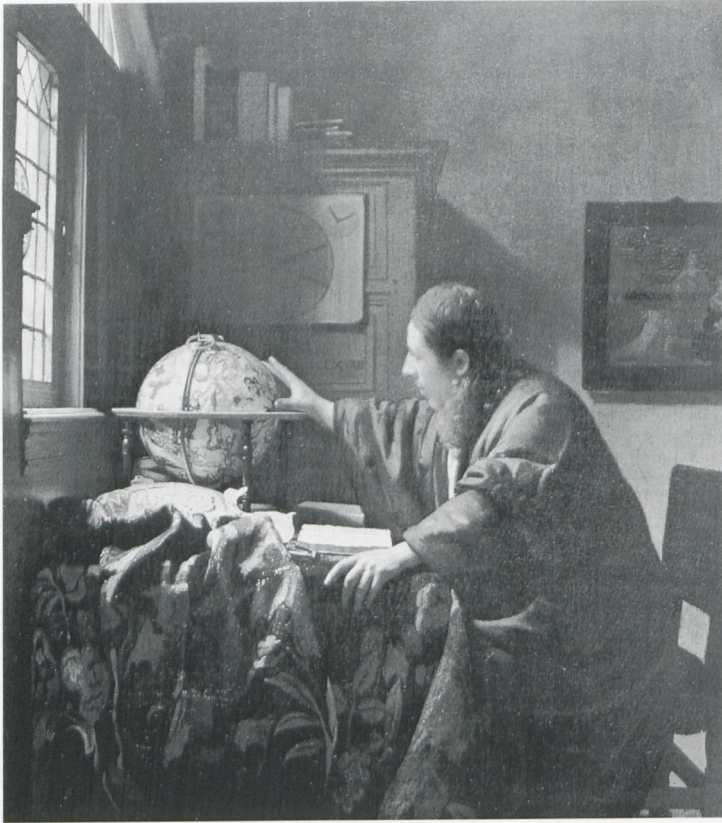
Die Selbstbeherrschung als gewollte Hemmung, deren Einforderung Symptom der Zügellosigkeit ist – als Wechselsystem ein typischer Widerspruch des 17. und 18. Jahrhunderts –, konnte am Hof auf den Takt der Etikette bauen. Um so mehr war im bürgerlichen Holland jeder Gelegenheit ihre moralische Wendung zuzuordnen, die das kontrollierende Sehen zum Überwachen zur rechten Zeit werden läßt. Das richtige Verhalten war dabei ebenso auf konsequente Einübung, also die wiederholte Hemmung, angewiesen wie das kontrollierte Sehen und Erkennen selbst. Damit sind zweierlei Zeitmaße, für die Kultur und die Natur eingeführt, die in Vermeers »Diana« noch ununterscheidbar waren. Doch die Gleichförmigkeit des vom Uhrwerk des Glockenturms⁵⁶ bestimmten Alltags fordert geradezu zu einer unerwarteten Unterbrechung auf, die diesem Zeitmaß nicht folgt, es erschüttert oder außer Kraft setzt. Das ist es, was in der »Musikstunde« Vermeers spürbar wird, indem durch ein fast unmerkliches Innehalten der stetige Fluß gehemmt wird. Vermeer wendet das Prinzip der neuzeitlichen (Uhr-)Zeit gegen dieses selbst.

Die in vielen Gemälden Vermeers unübersehbare Temperantia⁵⁷ führt diese gezüchtete moralische Norm an sich selbst und als Appell an den Betrachter ein. Als Allegorie der Mäßigung mit Winkelmaß und Zügel vertritt sie auch die Uhr, deren Symbolgehalt sich mit der Selbstbeherrschung und -hemmung an den Vanitasgedanken anschließt. Doch trotz aller Vorhaltungen im Glas des Fensters⁵⁸, Vermeer zeigt den Zwiespalt von Körper, Trieb, Seele

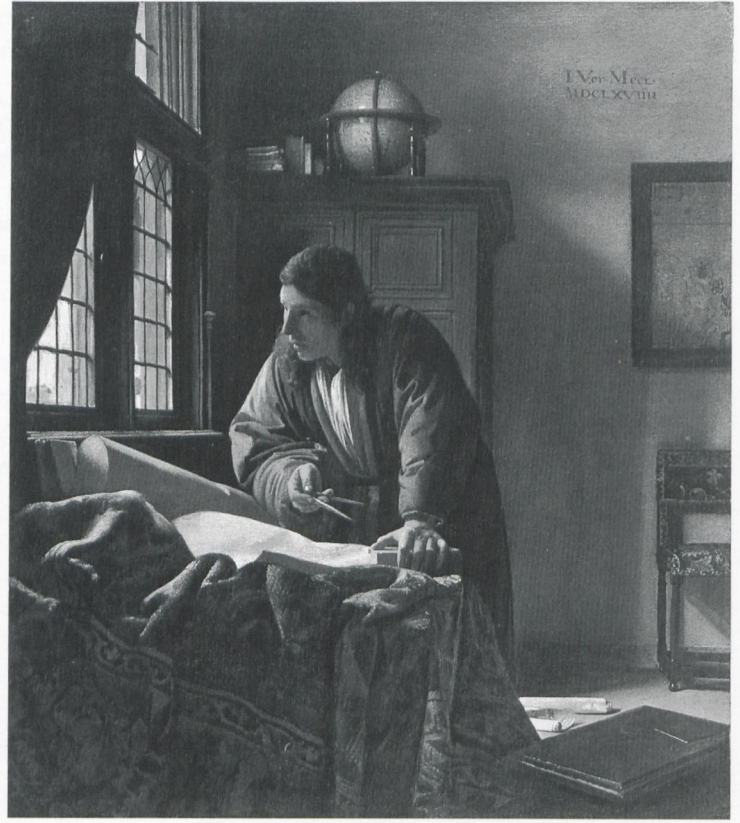
und mäßiger Moral (Kultur-Natur) im Moment, der offenläßt, wohin das Pendel sich neigt. Das »Jüngste Gericht«, das hinter der Perlenwägerin schwebt (Abb. 13), macht die Muße der Frau um so unerträglicher. Deren Geste lebt ohne Geschichte, ohne Vergangenheit und Zukunft aus demonstrativer, gelassener Gegenwärtigkeit. Dies anhaltend Flüchtige, die gedehnte Dauer des Momentanen transzendiert die vordergründige Banalität. Die Waage als Uhr⁵⁹ erhält diese Bildzeit für die Spanne, innerhalb der das Meßinstrument noch pendelt und sich nicht zu entscheiden denkt; im Bild also auf Dauer.

Himmel und Erde

Mit dem neuerlichen Blick auf Vermeers Bilder stellt sich die Frage nach der Ernsthaftigkeit des bisher geschilderten Bezugs der Malerei zu den Vorstellungen von Zeit im 17. Jahrhundert. Da, wo wir Zeuge des direkten Zeichens sind, fällt es kaum schwer, den Zusammenhang zu sehen. Vermeer malt den »Astronomen« (Abb. 14) 1668, zu der Zeit, als Ludwig XIV. die Pariser Sternwarte einrichten läßt⁶⁰ und Astronomie als Bildthema, besonders im Rembrandtkreis, verbreitet war⁶¹. Die etwas frühere Entdeckung der Saturntrabanten (Titan) durch Huygens' und Newtons Teleskope machten das alte Thema aktuell. Zudem waren die neu gewonnenen Erkenntnisse für eine tüchtig navigierende Seefahrernation von unschätzbarem Wert. Doch Vermeers Version ist kaum als progressive Variante, die der neuen Technik entspricht, geraten. Das Bild steht



14 Jan Vermeer,
Der Astronom,
1668
Öl auf Leinwand,
59,8:46,3 cm
Paris,
Musée du Louvre



15 Jan Vermeer,
Der Geograph,
1668-1669
Öl auf
Leinwand,
52:45,5 cm
Frankfurt
am Main,
Städelsches
Kunstinstitut
und Städtische
Galerie

formal in der Tradition der Gelehrtenkammer. Es mag durchaus sein, daß mit dem Bild im Bild, der »natürlich« unter einem glücklichen Stern stehenden »Auffindung des Mosesknaben« als Präfiguration der Geburt Christi, der junge Forscher mit einem Horoskop beschäftigt ist⁶². Damit hielte Vermeer die Waage zwischen Astronomie und Astrologie, die 1658 immer noch in einer Gemengenlage Teil der »einen« Wissenschaft sind. Doch Vermeers Umgang mit dem Thema ist erkenntniskritisch geprägt und hat nichts mit einer bildlichen Stellungnahme für oder wider zu tun. Er zeigt die Elemente, aus denen sich Erkenntnis konstituiert. Trotz Frontalität zum Fenster, das mit seinem Glas und der Allegorie das Licht einfärbt, das das Sehen in der Kammer ermöglicht⁶³, bleibt der Blick nach draußen, gar in den Himmel versperrt. Mit der Linken stützt sich der Forscher knapp neben die Autorität, die im hell beleuchteten Buch beschlossen liegt. Das Gros der Bücher scheint nicht für den Gebrauch bestimmt und ist auf den rückwärtigen Schrank verbannt. Nicht nur in Form und Größe, fast als inverse Darstellung wiederholt sich Hondius' Himmelsglobus auf der am Schrank angeschlagenen Karte, hinter der sich wer weiß was verbirgt. In Umkehrung zum scharf beleuchteten, sich aus der Verschattung abhebenden Globus sitzt die dunkle Kreisform auf hellem Grund. Die große und die beiden kleineren »Uhren« des Blattes verzeichnen mit den Zeigerangaben der Umlaufzeiten eine astronomische Konstellation, die aus dem Kontinuum der Zyklen ausgeschnitten wurde⁶⁴. Der hierin liegenden, eingefrorenen, aber optisch äußerst evidenten Bewegung in der Zeit entspricht wiederum der Globus,

der von der Rechten des Astronomen in Bewegung versetzt wird. Der Forscher erkundet – zwischen Geschichte und Text im Rücken (2. Mose 2,1) und der empirischen Anschauung des Jetzt (Fenster) – den Himmel im Modell, wird zum Himmelsbeweger und scheint selbst reglos⁶⁵. Noch aber ist die Problemlösung nicht gefunden. Es fehlt sozusagen die Scharfeinstellung, die unmittelbar die Erleuchtung zur Folge haben mag. So wie die Lösung noch nicht fokussiert ist, so bleibt auch das sich von rechts hereinschiebende Bild im Bild noch teilweise verdeckt. Die Geburt des zündenden Gedankens ist zwar im Gange, doch noch ist dieser nicht aufgefunden⁶⁶.

Das Prinzip der scheinbaren Bewegungslosigkeit, die dennoch zeitlich weiter drängt, ist also auch im Bild der Astronomenkammer eingelöst. Man mag dafür plädieren, daß die Art des Suchens, die der junge Gelehrte hier vorführt, auf die Erkenntnisweise des Bildbetrachters gemünzt ist. Wie verhält sich das in dem Gemälde, das einhellig als Pendant zum Astronomen gesehen wird (»Der Geograph«; Abb. 15)?

Der gleiche junge Mann im fast gleichen Studierzimmer betreibt auch Vermessungskunst, jedoch ohne allegorisch von der Mäßigung angehalten zu werden. Diesmal ist der (Erd-) Globus auf den Schrank verbannt. Das Bild im Bild ist eine gemalte Karte, die trotz des knappen Anschneidens als solche, wie sie in vielen Bildern Vermeers auftaucht, zu erkennen ist. Das eine Buch scheint ihm wichtig. Er umklammert es mit seiner Hand; eine Geste, die vermuten läßt, daß er all dies gespeicherte, »dauerhafte« Wissen schon aufgesogen hat⁶⁷. Vor ihm liegt ausgebreitet und ausgeleuchtet

Kartenmaterial, auf dem er irgend etwas zu verifizieren gedenkt. Nichts läßt darauf schließen, daß eine Karte angefertigt werden soll. Vielmehr scheint im Labor des Wissenschaftlers das alte Wissen einer Prüfung unterzogen. Wie zum Einsatz bereit hält er den Stechzirkel wägend in der Rechten. Den nötigen Anstoß erhofft sich der Geograph vom Blick nach draußen, über den man nicht entscheiden mag, ob dieser beobachtend gerichtet oder nach innen gekehrt wirkt.

Auffälligster Unterschied zur räumlichen Disposition des Astronomen ist im Bild des Geographen dessen Schrägstellung im Bildraum sowie der Blick, dessen Ziel da lokalisierbar und hier fragwürdig ist. Ähnlich verhält es sich mit der rechten Hand, die dort den Globus antreibt, hier hingegen das Instrument nur hält, ohne es einzusetzen⁶⁸. Der Zirkel beschreibt Distanzen auf einer im Maßstab definierten Ebene der Karte. Doch der Forscher hält ihn gegen sich selbst gerichtet⁶⁹. Seine spitzen, den geometrischen Punkt symbolisierenden Enden liegen nicht auf der »angemessenen« Ebene, sind nicht »auf den Punkt« gebracht, sondern bezeichnen eine Linie, die irgendwo im (gemalten) dreidimensionalen Bildraum mehr oder weniger zu orten ist⁷⁰. Doch auch das Kartenwerk, das Gegenstand der Untersuchung sein mag, liegt nicht plan. Die große, transparent leuchtende Karte zur Linken ist aufgerollt, wie die Karten am Boden, deren Einrollen um einiges viellagiger geraten ist. Schließlich demonstriert der glänzend polierte, reflektierende Globus die Projektion der Ebene auf die Kugelform⁷¹. Neben den möglichen Projektionsweisen mittels stereometrischer Grundformen, neben dem ironisch eingeroll-

ten Kartenwerk ist der auffällig gewundene Tischteppich Prototyp der Unregelmäßigkeit. Er entspricht mit seinem Muster, seinen Bergen und Tälern zum Teil der Kartographie, macht aber ebenso die tatsächliche Unregelmäßigkeit des Oberflächenreliefs deutlich, deren Übersetzung im Bild der Karte Verkürzung ist. Mit seinem Pendant, dem Teppich der Astronomenkammer – dieser spielt auch mit seinem Kolorit auf die Einzeichnungen des Himmelsglobus an –, holen beide das Problem der Abbildlichkeit, der Ausschnitthaftigkeit, der Sichtweisen und Maßstäbe auf dem Feld der Malerei ins Bild ein⁷². Tatsächlich steht die Malerei an der Seite der neuen Wissenschaften. In allen Fällen geht es um die Erkenntnisleistung der Sinne und deren verständige Interpretation und das, was Darstellung der Wirklichkeit sein oder nicht sein kann⁷³. Beide Gemälde sind Zeitbilder. Sie zeigen die Innovationen der Wissenschaft zum Zeitpunkt wesentlicher Fortschritte und zugleich die individualisierte Fassung in dem Moment, der diesen Zugewinn an Erkenntnis zeitigt. Beide Wissenschaften beruhen wesentlich auf dem Erfolg der Messung, die ein Vermessen von Zeit und Raum im Rahmen menschlicher Vorstellungsmöglichkeiten ist. In der Sekunde der Erleuchtung scheinen beide der Zeit enthoben.

Bilder mit Bildern erklären – Interpretation des Malers

Die Interpretation, die sich dem Œuvre eines Künstlers anzunähern trachtet, begibt sich naturgemäß auf unsicheres Terrain. Zu oft geraten Verweise auf Ähnliches in diesem oder jenem Gemälde eines Malers beliebig. Doch gerade ein mit kaum mehr als dreißig Gemälden frappierend kleines Gesamtwerk nötigt zum Vergleich der Bilder, zumal sie, wie oben festgestellt, unübersehbare motivische, thematische und formale Konstanten aufweisen, die sich zu einem »Gesamtbild« zu ergänzen scheinen. Unterstellt man dem Künstler im Rahmen seiner Motivation, Bilder zu schaffen, mehr als den pekuniären Verdienst, Talent und das Einfügen in Marktgesetzmäßigkeiten mit Thema und Ausführung – eine angesichts der Funktion des Bildermachens im Holland des 17. Jahrhunderts wichtige Frage –, darf und muß das bei einem Künstler vom Schlage Vermeers unbedingt mit dem Blick auf das ganze Œuvre getan werden. Zudem sind die Bilder fast alles, was uns einen Zugang zur Person ihres Schöpfers eröffnet. Mit dem auffälligen Beharren seiner Malerei wird die Annahme, hier etwas vom wesentlichen Lebensinteresse des Künstlers erfahren zu können, zwingend.

Vermeers Betrachtung von Welt mittels Malerei findet im engen Ausschnitt fast ausschließlich in seiner Atelierecke⁷⁴ und im Blick auf seine zwei oder drei Modelle, eingekleidet

in die »Rolle der Frauenzimmer«, statt. Als hintergründige Konstante hat sich die Zeit im Bild erwiesen, die die Spannung zwischen Außen- und Innenwelt als unmittelbare Erfahrung auf den Betrachter überträgt – als seine Gespanntheit im Rätsel, das nicht gelöst werden kann. Mit Hilfe der Imaginationskraft partizipiert der Betrachter unabhängig von »seinem« Ort an der Bildzeit. Sie ist es, die uns die Möglichkeit eröffnet, die intensive Sicht des Malers nachzuahmen. Man bleibt zumeist völlig unbeobachtet, ohne Abstriche intimer Nähe. Der Blick auf die Milchmagd soll dies abschließend verdeutlichen.

Dienstmagd mit Milchkrug – einfacher Reichtum

Das Bild der »Milchmagd« (Abb. 16) als allegorische Darstellung der Zeit zu lesen liegt nur für den fern, der in der Malerei die statische Eindeutigkeit der Allegorie des druckgraphischen Kompendiums erwartet. Mit dem koloristisch unterkühlten Gemälde friert Vermeer im stillen Verharren der Magd das Bild der stetig fließenden Quelle ein. Man scheint fast das Auftreffen des dünnen Milchstrahls auf dem Boden des Topfes zu hören. Das Maß des bauchigen Kruges und seine Neigung geben den Milchfluß gleich einer Wasseruhr vor. Vermeers Magd, deren Zeitmaß sich auf das stille Betrachten überträgt, ist zudem ein Bild der Mäßigung, wie das die Milchkanne und ihr Gebrauch sinnfällig vor Augen führen⁷⁵. Zwar fehlt die Glasmalerei, die das Thema der Temperantia anschlägt, doch alles im Bild scheint maßvoll. Daß die sich in ihr Amt als Magd bescheidende junge Frau mit der Zubereitung eines holländischen Frühstücks, einer Brot-Milch-Suppe, wie man sie noch heute antrifft und wie ein Frühstück bescheidener kaum sein kann, befaßt ist, wurde immer schon gesehen. Sie entspricht nicht dem Typus der faulen oder lüsternen Magd der holländischen Malerei. Ob sie als »geistliche Hausmagd« gemäß der religiös gefärbten Traktate anzusprechen ist, soll sich zeigen⁷⁶. Jedenfalls unterstützt der kahle und kühle Raum den Eindruck des gemäßigten Umgangs mit irdischen Gütern und betont das Zeitmaß der im Gießen versunkenen Magd⁷⁷. Die nackte, kalkige Wand kehrt die Kostbarkeit der Speisen und der diese umschließenden Gefäße hervor. Die malerische Qualität bestimmt zugleich den Kontrast von teils stumpf trockenen, teils glänzend feuchten Materialien und deren Lichtreflexion. Das Licht, gefiltert durch das milchige Glas, erhellt gedämpft den Innenraum und leuchtet dennoch Oberflächen und Zwischenräume so weit aus, daß nichts dem aufmerksamen Blick entgehen muß. Der Raum gibt so die Spuren seines Gebrauches preis. Der einsame Nagel und der gebröckelte Putz um die Stellen älterer, ehemaliger Wand-

benagelung verweisen auf die »Vorgeschichte«, deren Ausmalung der Imagination desjenigen überlassen bleibt, der aufmerksam all diese Zeichen der nur auf den ersten Blick leeren Wand, die zugleich Bildfläche ist, liest. Die Außenwelt scheint mit der vorläufig selbstgenügsamen Magd und dem undurchsichtigen Fenster ausgeblendet, bis auf das Loch, das die Scheibe der hinteren Reihe zeigt und dessen Ursache im plötzlichen Zerspringen lag⁷⁸. Auch hier wird das Davor und Danach, das Durchbrechen des Zeitflusses im Durchstoßen des Bestehenden thematisch, der in der Figur der Magd seinen (fast schon beunruhigend) ruhigen und stetigen Ausdruck findet⁷⁹. Schließlich ist der Fußofen erkaltet; in der Bescheidenheit der kühlen Kammer wird er derzeit nicht benötigt. Allenfalls wird er hier entzündet, um in feineren Räumen zu wärmen. Mit seinem Ockerrot verweist er auf Krug und Topf sowie auf den Rock der Magd, der aus der Verschattung unter der eisig blauen Schürze hervorleuchtet. Trotz allen eucharistischen Bezuges in Brot und Milch⁸⁰ läßt sich das Bild zusehends mit einer unterschwellig erotischen Spannung auf. Welcher Seite man auch immer die nur scheinbar nebensächlich anwesende Symbolik zuzuschlagen gedenkt, ob man Ofen/Uterus erkaltet und als Verkörperung der Castitas oder aber als Hinweis auf die verborgen sichtbare Voluptas liest, nie geht die Entscheidung vom Bild aus. Wird diese subtile Doppelbödigkeit erst einmal im beiläufigen Accessoire entdeckt, vermeint man das Laster gleich überall zu wittern. Die Umkehrung des tugendhaften Scheins wird dann nur noch schwerlich als Warnung gelesen werden, wenn die Magd mit hochgekrempeelten Ärmeln und gelber Weste nichts dafür tut, ihre Tadellosigkeit zu beteuern. Trinker und Amor, kaum kenntliche Signets auf den Kacheln der Fußleiste – sie rahmen den Fußofen, wie er in Roemer Visschers »Sinnepoppen« (1614) als »Mignon des Dames« auftaucht –, zeigen Unmäßigkeit und Liebesthematik versteckt. Das hermetische Ausschließen des weltlichen Draußen, das auf den ersten Blick gegeben war, wird mit dem genauen Beobachten der Zeichen, dem zersprungenen Fensterglas, die heimliche Hereinnahme, die alle Unschuld in Frage stellt. Selbst das Zentrum aller Tätigkeit, die zuvor als pseudosakrale Handlung beschrieben wurde, ist nun der Krug, der den Weg zum Topf gefunden hat, in den er sich ergießt. Die Milch fließt in das Gefäß, das zur Aufnahme des Leibes als Brot bestimmt ist. Die mit Fußofen und Rock farbverwandte, glasierte Tonware zeigt die blauen Reflexlichter des Tuchs ebenso, wie das Weiß im Ausguß des Tonkruges sein spiegelndes Pendant am Henkel zwischen den Fingern der Magd findet. Der Verlust der Eindeutigkeit, der als Unschärfe der moralischen Position auftritt, kul-



16 Jan Vermeer,
Milchmagd,
um 1659
Öl auf Leinwand,
45,4:40,6 cm
Amsterdam,
Rijksmuseum



17 Jan Vermeer,
Frau mit
Wasserkanne
am Fenster,
um 1664
Öl auf
Leinwand,
45,7:40,6 cm
New York,
The Metropolitan
Museum of Art

miniert in der malerischen Gestaltung der Brotlaibe, die sich im Korb zu einem Paar von Dunkel und Hell, Schwarz und Weiß zusammenfinden. Die feste Oberfläche der guten Brote zeigt Reflexlichter, wie sie in zahlreichen Bildern Vermeers durch den Einsatz der Pointillé-Technik zustande kommen und als Beleg für den Gebrauch der Camera obscura herangezogen wurden. Doch weder liegt im Falle der Brote eine glänzende, polierte Oberfläche vor, noch ergibt sich aus der tiefenräumlichen Lage im Bild die Notwendigkeit zur optischen Unschärfe. Daß sich hier die Konturen der Dinge, deren Oberflächen auflösen, ist thematisch, nicht optisch bedingt⁸¹.

Die überzogene Ausdeutung wird durch das Bild eröffnet und ist Resultat einer Betrachter-tätigkeit, die in der Konzentration auf das Bild bestehen muß. Der Verzicht auf den eindeuti-

gen Bezug, eine Textsequenz, die ins Gedächtnis gerufen werden müßte, verhindert jede Irritation, die vom Bild abzusehen hätte, und erhält damit den potentiellen Inhaltsreichtum der Malerei. Die erinnerten Inhalte sind jederzeit und leichthin ins Bewußtsein zu rufen. Sie liegen fernab allen Spezialwissens. Solcherart vertiefte Betrachtung entspricht damit dem Bild und seiner Hauptfigur. Deren vieldeutige, weil – besonders durch die malerischen Mittel – uneindeutige Mimik, die keine ist, läßt für die Magd wie ihren Betrachter ein Maximum innerer Erlebensebenen offen. Diese ist nicht in gelehrter Textkenntnis zu finden. Die letztliche, inhaltliche Aufladung der Sinnesdaten, die noch im Nagelmotiv eine Anspielung vermutet, ist auch Resultat der Seherfahrung, die mit Bildern der niederländischen Genremalerei zu machen ist. Die Symbolik des oft schon nicht mehr Erotischen reicht von der derben »Komik« des Wirtshausgenres, in dem »jeder« Gegenstand bedeutet, bis zu den »bordeeltjes«, deren Vorstellungswelten weitaus weniger den Abstand zum bürgerlichen Ambiente einhalten, als das heute der Fall ist. Das vordergründig unverdächtigste Stilleben ist sexualmetaphorisch konnotiert und wirkt mit seiner eindringlichen Stofflichkeit oft anstößiger als das Bild vom Soldaten und Mädchen.

Vermeers gleichnamiges Gemälde belegt, zusammen mit dem Frühwerk der »Kupplerin«, die Aktualität der Thematik im konservativen Delft. Die Verfeinerung, die in der gedämpften Hereinnahme dieses Allerweltsthemas in Bildern des häuslichen Lebens beschlossen liegt, ist selten und in vornehmerer Form am ehesten in Gemälden Metsus feststellbar. Die eindeutige Zuordnung, die mit abzählendem Sehen – etwa

bei Steen – leichtfällt, weicht bei Vermeer der Balance und Ungewißheit, die die rätselhafte Spannung aufbauen und deren Ursachen sich erst mit dem langanhaltenden Schauen entdecken. Die kultur- und insbesondere sozialgeschichtliche Kontextabhängigkeit der im Bild angesprochenen Inhalte bleibt bestehen. Ohne die Kenntnis zeitgenössischer Redewendungen, Sprichwörter und weniger formalisierter Ansichten verschließt sich die Möglichkeit angemessener Bildinterpretation⁸². Doch Vermeers Bilder sind – was der Alpersschen These entspricht – gänzlich textentoben. Weder sind sie Übersetzungen der in Emblembüchern festgelegten Typen, noch beziehen sie eine der gängigen Moral entsprechende Position, und sei es im Vorführen des Gegenbildes. Das Bild, das vom Publikum absieht, überläßt dem »unabhängigen« Betrachter die Wertung des Sichtbaren, das er als Ausschnitt von Welt zu entdecken hat. Er hat für sein Urteil alle Anzeichen und Spuren in Betracht zu ziehen. Auch das bestimmt die Rätselhaftigkeit, die auf den Bildbetrachter deshalb überspringt, anhält und Bestand hat, zumal in der Entdeckung der Doppelbödigkeit von Welt jedes Urteil haltlos bleiben muß.

Vermeers Milchmagd gerät so zu einer Materia meditandi, fast zu einer Art Andachtsbild, welches alles erzählerisch Äußere zugunsten der Dichte und Dauer zeitlich gedehnter Betrachtung ausblendet⁸³.

Malerei und Geschichte – Zeit und Ruhm

Kein Gemälde Vermeers hat die Kunstgeschichte mehr zum Anlaß genommen, eine schlüssige Interpretation zu liefern und damit

18 Jacob de Gheyn, *Temperantia*, ca. 1590
Stich, Durchmesser 14,7 cm
Amsterdam, Rijksprentenkabinet



das »Rätsel« zu lösen, wie die »Malkunst« (Abb. 19), die man als Summa des vorangehenden Œuvres auffassen mag. Zahlreiche Elemente der Interieurs, wie sie oben herausgestellt wurden, sind hier zu einem neuen Ganzen zusammengefügt. Zuerst das allegorisierte verharrende Modell, das zwischen verdecktem Draußen, jenseits des Fensters, und dem Betrachterraum vermittelt. Tisch, Buch und Vorhang sowie die Karte sind die bekanntesten Requisiten Vermeerscher Bilder.

Das Bild der sichtbaren Welt, das der Maler mit dem Modell, das zwischen Pose und natürlicher Haltung schwankt, anhält, ist zugleich das Bild, das er auf die Leinwand bannt. Beides zusammen ist die Demonstration dessen, was Malerei zu leisten imstande ist, im Bild von der Malkunst. Die von Hans Sedlmayr konstatierten, sinnkonstituierenden Pläne⁸⁴ mag man auch als Ebenen sehen, die jeweils spezifisch mit Zeitqualitäten operieren. Es ist offensichtlich, daß die Karte von Nicolaus Visscher von 1592 einen vergangenen Zustand, den der siebenzehnten alten Provinzen vor dem Waffenstillstand 1609, zeigt. Ihre »Sicht« auf Wirklichkeit wurde im Zusammenhang der Pendants von »Geograph« und »Astronom« schon erläutert. Die Thematisierung der Blickweise, die durch die Konfrontation von An- und Übersicht betrieben wird, führt notwendig die unterschiedene Zeitqualität der unmittelbaren, ausschnitthaften Stadtansicht und der vermittelten, durch langwierige Messung gewonnenen Übersicht ein. Clio führt als Muse der Geschichte⁸⁵ in ihrer Gelassenheit über »alles« Buch und verzeichnet in ihrer Überzeitlichkeit – die ja Voraussetzung jeglicher historischer »Kartographie« sein muß – nicht nur die historischen Tatbestände einiger Dezennien. Sie verkündet auch den Ruhm des Individuums, indem sie den Blick auf den Tisch zu senken scheint. Die These, mit der Maske, der Karte und dem habsburgischen Adler spiele Vermeer auf Wilhelm I. an, führt einige gute Argumente mit sich⁸⁶. Dieser Wucht geschichtlicher Größe gegenüber scheint der Stuhl am vorderen Bildrand den Betrachter vom heutigen Tage zum Platznehmen aufzufordern. Erst dann, wenn dieser sich »setzt«, schaut er wirklich auf die Welt hinter dem Vorhang und läßt sich auf das zeitlich ausgedehnte und genaue Betrachten ein, so wie der Maler, der ihn unwichtig nimmt, im langwierigen Prozeß von Gestalten und Überprüfen die »Geschichte« schildert. Der Maler selbst ist schon historisch (das historisierende, burgundische Kostüm) in dem Moment, in dem das Bild von ihm selbst vollendet ist. Er unterbricht den Malfluß, um im Blick auf die Muse besser zu sehen und mit dem Bild der Geschichte näher zu kommen. Indem der Maler Geschichte malt, ist er es, der uns ein Bild von ihr gibt. Das vor unseren Augen entstehende »Geschichtsbild« ist – mit

Lorbeerruhm – begonnen, doch es fehlt das Gros, dessen Konturen man erahnt. Auch hier also das Drängen zum Davor und Danach im entscheidenden, »historischen« Augenblick. Es ist der Maler, der sich von dem, was er sieht und was ihn umgibt, ausnimmt. Die Gasse, die sich vom Stuhl aus beginnend zwischen Tisch und Maler hindurch bis zur Senke im Kartenbild auftut und die Ebenen und Zeiten verbindet, trennt zugleich den Maler und sein Werk in der rechten Bildhälfte ab.⁸⁷ Mit dieser isolierten Stellung, dem Ab-Sehen von Betrachter und Betrachtetem, entdeckt sich der Anspruch der Malerei, den sie an sich selbst hier vorführt.

Vermeers Maler malt am eigenen Ruhm, der als zukünftiger Bestand hat. Er malt ein Stück seiner eigenen Geschichte, deren Glaubwürdigkeit im beständigen Verharren seines Blicks, seiner (unabhängigen) Sicht auf die Dinge liegt, wie das der Blick auf das Œuvre deutlich macht. Einzig in der »Allegorie des Glaubens« (Abb. 20) geht diese Glaubwürdigkeit verloren. Der Realismus, der das Stilllegen der Bildzeit im meditativen Verharren beförderte, kollidiert hier mit der unmotivierten Plötzlichkeit, mit der die uralten Symbole von Apfel und Schlange herabgefallen oder zerquetscht worden sind. Die in Gestik und Mimik extreme Körperlichkeit der Betuernden paßt kaum zur Erdkugel des Hondius, die sich

– wie der gesamte, vom Beleuchtungsschema Vermeerscher Interieurs auffällig abweichende Innenraum – als Staffage für die Inszenierung der vordergründig symbolhaltigen Zutaten entlarvt. Nicht die Qualität des rein Malerischen, das durch vorzügliche Technik glänzt, führt zum Scheitern des Bildes, sondern die aus dem Tritt geratene Bildzeit, die den Betrachter nicht gefangenzunehmen vermag. Das überzeitlich Allegorische im realistischen, mit penetrant deutlichem Theaterfundus bestückten Atelier der Gegenwart verläßt die im Genre Vermeers wie der holländischen Malerei eingeübten Schritte, sich der Sicht auf Wirklichkeit zu versichern. Die Langsamkeit des Malens, nicht nur der technischen Ausführung, sondern die Langsamkeit des An- und Hinschauens scheint Garant für deren Qualität zu sein.

Vermeers Bilder zeigen uns nicht, was den ökonomischen, auch auf Moralvorstellungen aufbauenden Erfolg des holländischen 17. Jahrhunderts ausmacht (Fleiß, Konkurrenz, Akkumulation von Gütern, abstraktes Wertesystem/Warenwert). Sie als Kritik an der eigenen Zeit, etwa aus der Sicht des zunehmend provinzialisierten und konservativen Delft zu sehen – die Mäßigung im beliebten Themenbereich frivoler Anspielung –, greift ebenso kurz, wie der Versuch eindeutiger Bild-



19 Jan Vermeer,
Die Malkunst, 1673
Öl auf Leinwand,
130:110 cm
Wien,
Kunsthistorisches
Museum



20 Jan Vermeer,
Allegorie des
Glaubens,
1671–1674
Öl auf Leinwand,
114,3 : 88,9 cm
New York,
The Metropolitan
Museum of Art

interpretation, die den begrifflichen Nenner sucht. Den Bildern liegt kein »conchetto« zugrunde, wie das die emblematisch orientierten Interpretationen herauszuarbeiten suchten. Das heißt aber nicht, daß die Kunst des Nordens »einen sprachlichen Zugang kaum bietet«. Ebenso wenig ist der Schleier zwischen Bild und Bedeutung ausschließlich »im täuschenden Charakter der Darstellung selbst zu suchen«⁸⁸. Die Opposition »Italienisch–Nordisch« kann allenfalls als Gedankenkrücke nützen, denn der Vorrang des Verstandes vor den Sinnen, den Italien und die bildliche »istoria« favorisiert hatten, darf nicht zu einem Verständnis holländischer Malerei führen, das hauptsächlich auf stillschweigender Anschauung gründet. Das Verständnis, das ihr gerecht werden will, hat die »anderen« Denk- und Anschauungsmuster nachzuvollziehen, soweit das möglich ist.

»Die Zeit« ist der inhaltliche wie sinnlich erfahrbare Faden, der durch Vermeers Werk führt. Die Bilder »handeln« dabei auch von der Zeit des Bildermalens. Das ist angesichts der rätselhaften Produktion von einem Bild pro Jahr nicht verwunderlich. Die Gesamtschau des Vermeerschen Œuvres, die mit der Retrospektive in Washington und Den Haag möglich wurde, läßt uns dieses gewahr werden und uns das nachvollziehen, was an dieser Stelle, abseits der Bilder, letztlich unbeschreiblich ist.

Denn die Zeit im Bild zu analysieren heißt, die jeweilige Bildzeit zu demontieren, sie so auseinanderzusetzen, daß sie als erfahrene, als Erlebniszeit verlorengeht. So wie kein Mensch sieht, wie das mathematische Modell des Keplerschen Auges, so nimmt auch niemand die Zeit so wahr, wie sie nacherzählt oder im Modell gefaßt werden kann. Der genaue Blick, der hinter den Dingen, in Andeutungen zu lesen vermag, verlangt nach Einbildungskraft, die auch als ernstes Vergnügen zu sehen ist. Beides, Blick und Imagination, ist die Projektion des Betrachters auf Malerei und Welt, die sich selten sehr nahe dem annähert, was man die Intention des Malers bezeichnet. Nur das kann als Rätsel »Vermeer« bezeichnet werden, ohne Aussicht auf des Rätsels Lösung.

¹ Oder umgekehrt, die Reihe der großen Meister ist das, was die populäre Kunstgeschichte ausmacht.

² Vgl. die Studie von J. M. Montias, *Vermeer and his Milieu*, Princeton 1989.

³ Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985.

⁴ Auch die »musica poetica« der italienischen Renaissance nährt sich von Texten, wie sie von Bembo, Ariost oder Dante vorgegeben wurden. Erst mit dem Stile espressivo Monteverdis löst sich die Kunst von der musikalischen »Erläuterung« des Textes zur dramatisierenden »Selbstdarstellung«. Zweifellos spricht dies für Alpers' These von Textkultur versus Seh- bzw. Sinnenkultur. Zugleich muß aber gefragt werden, ob diese Tendenz einer Ablösung nicht vielmehr ein Epochenproblem, denn ein Kennzeichen nordischen bzw. mediterranen Kulturkreises bleibt.

⁵ Diese Interdependenz von Kunst und Wissenschaften ist

selbstverständlich, wenn sie auch selten nachvollzogen wurde. Zu Vermeer im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Kartenkunde vgl. James A. Welu, »Vermeer: his Cartographic Sources«, in: *The Art Bulletin* LVII (1975), S. 529–547.

⁶ Was ist prinzipiell anders, wenn einerseits Emblembücher oder Ripas Ikonologie auf Paßformen im Text »abgeklopft« werden und andererseits Texte zeitgenössischer Wissenschaftler, wie von Huygens, Bacon oder Leeuwenhoek zur Erklärung herangezogen werden. Eine Ikonologie vom Schlage eines Panofsky schließt solcherart Vorgehen ein, auch wenn die nachfolgende ikonographische Forschung zu oft im eindeutigen Textstellenbezug die Verkürzung betrieben hat. Ich danke Erik Forssmann für wichtige Hinweise zu diesem Methodenproblem.

⁷ Die wichtige Funktion der Oberflächen steht außer Frage, doch was »bedeutet« dies für den Betrachter des Gemäldes? Ein methodisch neuer Zugang zu Vermeer hätte die tatsächlichen Ergebnisse ikonographischer Forschung einzuholen.

⁸ Innerhalb dieses Horizonts, der selbst als Prozeß zu sehen ist, der sich im Betrachten formiert und generiert, ist die Erinnerung Pendant der Erwartung an das Bild und so fort.

⁹ Die Zeit ist kein empirischer Begriff (Kant). Erst im jeweilig anderen Erleben wird er präzisiert. Einer der wenigen Versuche, eine Geschichte der Zeit in der bildenden Kunst aufzuzeigen, war die Ausstellung »L'Art et le Temps. Regards sur la Quatrième Dimension«, Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1984, die neben der historisch ausgreifenden Übersicht aber den konkreten Nachvollzug am Bildwerk vermissen ließ.

¹⁰ Diese Scheinrealität wurde der holländischen Genremalerei seit den sechziger Jahren durch die Utrechter Schule um Eddy de Jongh generell zugesprochen. Zur Geschichte der Deutungsversuche holländischer Malerei seit Hegels »Vorlesungen zur Ästhetik« vgl. den übersichtlichen Abriss bei Michael North, *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter*, Köln/Wien/Weimar 1992, S. 3–23.

¹¹ Die Analyse der Bildzeit scheint leichter, wenn man sich dieser zu entziehen vermag. Ist sie gemäß der Texttradition strukturiert, lassen sich bekannte Strukturen wiederfinden, die dem Zerlegen der Analyse deshalb entgegenkommen.

¹² Walter Jürgen Hofmann: »Vermeers Dianabild«, in: *Von Farbe und Farben. Festschrift für Albert Knoepfli*, Zürich 1980, S. 323 ff.

¹³ Als international bis ins frühe 19. Jahrhundert gerühmtes und künstlerisch – etwa in zahlreichen niederländischen Kunstkammerbildern des 17. Jahrhunderts – rezipiertes Werk für das Extrem der aktivischen Auslegung des Themas nach Vergils Ekloge sei Domenichinos »Caccia di Diana« (Rom, Galleria Borghese) genannt. Ein Bild, das kompositorisch zu einer Betrachtung einlädt, die der zeitlichen Abfolge in der Schilderung des Textes getreulich folgt.

¹⁴ Diese Verweigerungshaltung hat Alpers als Prinzip in Rembrandts Schaffen beschrieben (Rembrandt als Unternehmer, Köln 1989). Das Beiseitelassen der kunstgeschichtlichen Tradition scheint folgerichtig, wenn man sich das im Verlauf des 17. Jahrhunderts feststellbare Zurückdrängen des Mythologischen (in der zeitgenössischen Malerei) zugunsten des Genres und der Landschaft sowie das Fehlen kirchlicher Auftraggeber klarmacht. Die Traditionsverweigerung prägt wichtige Künstlerfiguren des 17. Jahrhunderts, markiert aber nur den einen Pol, dessen Gegenüber – insbesondere im Dunstkreis der Höfe – durchaus vom Rückbezug auf Antike und Hochrenaissance seine Vitalität erhält (Rubens).

¹⁵ Nie hat man bei Vermeer den Eindruck eines Rollenspiels, das besonders im Bereich der Dianen-Thematik, etwa im Porträt seiner Zeit, wichtig war.

¹⁶ Hofmann erklärt ihr Verhältnis zueinander. Sie haben fast nichts miteinander zu schaffen. Ist die eine da, dann ist die andere abwesend. Im Übergang verliert diese und gewinnt jene.

¹⁷ Die Bezeichnung Mariens als »Luna« hat seit dieser Benennung durch die Patristik eine lange Tradition, die sich beispielsweise in der Bezeichnung des Mondes als »Notre Dame« niedergeschlagen hat.

¹⁸ Zur Ableitung der *Maria lactans* von der ägyptischen Göttin Isis vgl. das Stichwort »Maria« in: Lexikon des Mittelalters, Bd. 6, 1992, Sp. 255–262, und zum gesamten Komplex der Isis-Diana-Artemis-Maria: H. Le Bonniec, »Diana«, in: Lexikon der Alten Welt, Zürich/München 1990, Sp. 726; K.-H. Roloff, Artemis, ebd., Sp. 336–338, sowie insbes. A. K. Michels, »Diana«, in: Reallexikon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt, Bd. 3, 1955, Sp. 963–972.

¹⁹ Vgl. etwa Rubens' Kopie nach Tizians »Venusfest« (Madrid, Museo del Prado) sowie dazu Traude Kannengießler, Rubens kopiert Tizian, Phil. Diss., Freiburg 1991.

²⁰ Noch die frühe Neuzeit führte den Canon auf das Konzil von Ancyra zurück. Er wird im »Liber de disciplis ecclesiasticis« des Bischofs Regino von Prüm erstmals erwähnt und leitet sich vermutlich von einem karolingischen Kapitular ab. Vgl. Carlo Ginzburg, Hexensabbat. Die Entzifferung einer nächtlichen Geschichte, Berlin 1990, S. 104–112.

²¹ Vgl. Wolfgang Behringer, Chonrad Stoecklin und die Nachtschar. Eine Geschichte aus der frühen Neuzeit, München 1994, S. 53 ff.

²² Wenn Alpers (1985 [wie Anm. 3]) das »bloße« Anschauen des Bildes als wesentliches Moment der adäquaten Rezeption postuliert, hebt sie zugleich die sich selbst bewußte Distanz von Bild und Betrachter auf (das Bild rechnet nicht mit seinem Betrachter). Ebenso führt das Zeitmoment zur partiellen Überwindung der kontrollierten Distanz zum bildlichen Gegenüber.

²³ Das einzige Gemälde Vermeers, das die genaue Benennung des vorbildlichen Textes zuläßt. Mit dem Plädoyer für das gute Teil, das Maria gewählt habe, der Kontemplation anstelle der *Vita activa*, zeigt sich in diesem Frühwerk Vermeers ein Thema, das inhaltlich dem Gesamtwerk unterlegt scheint.

²⁴ Die im Rahmen der Ausstellung »Vermeer in het licht« (Den Haag, Mauritshuis, 1994) präsentierten Ergebnisse der aufwendigen Restaurierung lenken den Blick vor allem auf das dezidiert kalte Kolorit des Gemäldes, das nach der Entfernung des Schellack-Firnis der fünfziger Jahre zutage getreten ist.

²⁵ Der Kontrast von Beständigkeit des Spiegelbildes (das die Anwesenheit des betrachtenden Blicks erforderlich macht) und der Flüchtigkeit des sich ständig ändernden Seheindrucks macht wesentlich die Bildspannung aus, die den Betrachter mehr zeitlich als räumlich gefangen nimmt.

²⁶ Die Stauchung der Silhouette, die als Beleg für den Gebrauch der *Camera obscura* herangezogen wurde, wird um die Verkürzung der Spiegelbilder ergänzt. Die *Pentimenti* zeigen die bis weit zum vorderen Bildrand vorstoßenden, dann übermalten Gebäude im Reflex des Kanals. Das Verkürzen der Türme, das zu einer breiteren Lagerung der Stadtansicht führt, ist auch bildkünstlerisches Mittel, das die Orientierung in der dichten Staffellung erschwert.

²⁷ Zu dieser Rekonstruktionsarbeit vgl. Arthur K. Wheelock und C. J. Kaldenbach, »Vermeer's View of Delft and his Vision of Reality«, in: *artibus et historiae* 6 (1982), S. 9–35.

²⁸ Nicht die Stadt ist mit Leben erfüllt und »bewegt« sich, die Ansicht der Stadt gewinnt ihre Lebendigkeit aus der potentiellen, ständigen Veränderung. Die Lichtsituation ist bestimmt vom Oszillieren des Seheindrucks (*Pointillé*) und dem unbeweglichen Verharren der beleuchteten Dinge.

²⁹ Natürlich macht es für einen Küstenbewohner Hollands einen existentiellen Unterschied, ob die naturbelassene Küste durch Wind und See ständiger Veränderung überlassen bleibt oder ob die Konstruktion von Menschenhand dieser ständig verändernden Naturkraft etwas Beständiges entgegengesetzt.

³⁰ Wenn Alpatow über »die Frauen« im Bild schreibt, »eine von ihnen sitzt in der offenen Haustür und strickt, zwei andere reinigen den Plattenweg vor dem Hauseingang, die vierte – in der Tiefe des Hofes – gießt Wasser in ein Gefäß«, entspricht dies den Möglichkeiten, die durch die Verdeckungsstrategie des Gemäldes »für den Betrachter« eröffnet werden. Von dieser aktiven Betätigung ist tatsächlich nichts zu sehen (vgl. Michail W. Alpatow, »Die Straße in Delft von Jan Vermeer«, in: ders., Über westeuropäische und russische Kunst, Dresden 1982, S. 91).

³¹ Der Fluchtpunkt zentralperspektivischer Konstruktion kann als Anfang oder Ende einer linearen Zeitachse gelesen werden (vgl. zur unterschiedlichen Raumkonstruktion in der holländischen Malerei ausführlich Alpers). Die dem Sehstrahl des unbewegten Auges entsprechende Konstellation stellt diesen Punkt dem Auge gleich. Von ihm als schöpferischem Ursprung, aus der Unendlichkeit der Entfernung geht der Zeitfluß aus, der auf die den Sehstrahl durchschneidende Ebene der Leinwand als Gegenwärtiges mündet. Vermeers »Fluchtpunkt« bleibt im Inneren irgendeines Raumes verborgen. Neben dem »unregelmäßigen« Wellenmuster der Straßenbepflasterung ist die Wassergraben entlang der Innenhofmauer und quer über die Straße einziger Anhaltspunkt, das Ziel dieser Flucht, die sonst keine Rolle spielt, zu bestimmen. Als »Zeitrinne« nimmt sie ihren Ausgang vom überlaufenden, himmlisch und stetig vom Regen gespeisten Wasserfaß und mündet auf Höhe der Bildunterkante in die Leinwandebene. Sie selbst steht zur Betrachtung an und macht das Ideal Albertischer Theorie, den unbewegten Blick – der sich statt dessen in seiner Bewegung dem fließenden Wasser gemäß verhält – zur Unmöglichkeit. Ferner führt die Ausschnitthaftigkeit des Bildes, das An- und Abschneiden zu beiden Bildrändern in Verbindung mit der Straße und besonders der Parallelität des Gegenübers zu einer Bewegungstendenz in der Horizontalen, die an das Zeitmoment des Abschreitens einer Häuserflucht erinnert. Vermeers Haus ist ganz betont ein Teil der Ordnung, ein Ausschnitt, der über sich hinausweist, auf die Straße, die Stadt und weiter.

³² Die im Fortgang des *Ceuvres* gleichbleibende Ateliersituation mit Rückwand und fluchtender, durchfenesteter Wand zur Linken in den Interieurs scheint hier wiederholt bzw. vorgeprägt. So mag man Vermeers Delfter Straße auch angesichts der Intimität der Bildwirkung als »andere Seite« der Innenansicht auffassen.

³³ Zu den Ausnahmen »Astronom« und »Geograph« vgl. unten. Fast sämtliche Akteure in Vermeers Bildern scheinen eigenartig alterslos bzw. in ihrem Alter nur unscharf bestimmbar, so zwischen zwanzig und dreißig Jahren. Kindheit und Alter, also die Lebensalter als wesentliches Thema holländischer Genremalerei, fehlen ganz, sieht man von der »Straße in Delft« ab. Vermeer hält die Waage in der zeitlichen Entwicklung des Individuums und vermeidet die eindeutige Bezeichnung im Zeitverlauf der Lebensspanne. Inwiefern die Darstellung der körperlichen Reife mit der moralisch geistigen Reife in der vom Bild erzeugten Erwartungshaltung angesprochen wird, ist wohl kaum zu beantworten.

³⁴ Die Malerei stimuliert die Imaginationskraft des Betrachters ohne eindeutige Direktiven, so wie die gespannte Erwartung der Briefleserin auf den folgenden Text die zukünftige Erfahrung in den Bewußtseinshorizont einrückt.

³⁵ Man vergleiche beispielsweise die eindeutige Erzählweise von Frans Mieris' »Soldat und Dirne« von 1658 (Den Haag, Mauritshuis), eine Abschilderung, deren Verlauf vom aufmerksamen Betrachter kaum angestrengt zusammengesetzt werden kann und als Aneinanderreihung logisch folgender Stationen der Bildhandlung erfahrbar ist.

³⁶ Die Verklammerung des Vergangenen mit dem Zukünftigen im aktuellen Vollzug bezeichnet sehr gut die Dehnung der Zeit, die im Bild generell stattfindet und hier im Briefmotiv kulminiert. Das Gelesene ist für den Vollzug des jetzt verstandenen Zeileninhalts konstitutiv, wie auch die Erwartungshaltung, die Neugier auf den weiteren Briefinhalt den Lesefluß motiviert. Die aktuelle Zeile wird durch den prägnanten Lichtstreifen quer über den Brief-

bogen kenntlich gemacht. Diese Simultaneität mehrerer Zustände in einer Augenblickssituation hat die Phänomenologie mit dem Begriffspaar der Retention und Protention bezeichnet (vgl. Wilhelm Keller, Die Zeit des Bewußtseins, Bern 1964), die die Erlebniszeit durch das Maß an Erinnerung und Erwartung erklären helfen. Vgl. auch Edmund Husserls »Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins«, Den Haag 1966 (Husserliana X). Nach Husserl führt das »Phantasiebewußtsein« über das »Wahrnehmungsbewußtsein« (Präsentation) hinaus und mittels Wiedererinnertem zur Erweiterung des Zukunftshorizontes (Protention). Diese Durchdringung im Jetzt ist bestimmend für die Dauer der Erlebniszeit.

³⁷ Das Spiegelbild als Gewissen hat sich bis in die Bildsprache moderner Medien erhalten, etwa wenn in der Fernseh-Waschmittelwerbung der siebziger Jahre die spiegelbildliche Erscheinung (»hier spricht dein Gewissen«) die Reinheit Lenors der besserungswürdigen Hausfrau anpreist. Typischerweise wird die von außen festgelegte Norm in das Gewissen eingeschleust und zur Herrschaft über alles und jedes, und sei es nur die »moralische« Farbe des Bettlakens, erhoben.

Sich den Spiegel vorhalten ist abgesehen vom eiteln Gebrauch ein moralisches Muß des 17. Jahrhunderts. Nicht nur die Selbstprüfung des Individuums, die »Zeiten« selbst werden unter moralischen Gesichtspunkten betrachtet, wie das Jacob Cats »Spiegel van den ouden en nieuwen tyt« (Amsterdam 1657) tut, dessen Frontispiz den Spiegel sowohl typographisch als auch bildlich ins Zentrum stellt. Die zahlreichen *Pictura-Allegorien* des holländischen 17. Jahrhunderts sprechen auch der Malerei die Leistungsfähigkeit zu, solch einen Spiegel-Maßstab anzulegen.

³⁸ Diese Lichtregie findet ihre Entsprechung z. B. im Bild des »Astronomen«. Die Standardisierung, die Wiederholung der gleichen formalen Ordnungsmomente fordert geradezu eine Interpretation der Malerei Vermeers über das Einzelwerk hinaus. Dem gleißenden Licht des Außen entspricht formal wie inhaltlich die Beleuchtung des Innen als Leerstelle der nackten Rückwand.

³⁹ Das in Schräglage die Früchte (Äpfel, der Pfirsich, der seinen hirnhähnlichen Kern umgeben von saftigem Fruchtfleisch zeigt) in Bewegung versetzende Behältnis muß als stiller, moralisierender Fingerzeig auf die durch den Brief verursachte innere Befindlichkeit der Frau gelesen werden. Diesem Motiv kommt damit ähnliche Funktion zu wie den als Bild im Bild beigegebenen Gemälden, die die innere Aufwallung bei scheinbar ruhigem Äußeren (z. B. die über die See heranziehenden Gewitterwolken in Vermeers »Liebesbrief« [Abb. 6] oder Gabriel Metsus »Briefleserin« Blessington, Beit Collection) verdeutlichen. Dies geschieht formal und symbolisch. In den äußerlichen Anzeichen das Innere erkennen, betrifft als Forderung nicht nur die quasinaturwissenschaftliche Sicht auf Oberflächen, wie sie Alpers vorführt, sondern muß ebenso als psychologischer Mechanismus verstanden werden. Zu Vermeers Bildern im Bild vgl. den Versuch eines kulturgeschichtlichen Rückbezuges bei Elise Goodmann-Soellner, »The Landscape on the Wall in Vermeer«, in: *Konsthistorisk tidskrift LVIII* (1989), S. 76–88.

⁴⁰ Ferner der von Vorhang, Teppich und Wand – »bildähnliche« Ebenen und Oberflächen, die mit ihrer zweidimensionalen Gestalt auch auf den Unterschied ihrer zeitlichen und handwerklichen Fertigung deuten.

⁴¹ Sowohl das Modell vom Bild als Fenster, als auch die über das bloße Beobachten und Sehen hinausgehende, interpretierende Aktivität des Betrachters widerspricht der von Svetlana Alpers konstatierten Rolle des Bildermachens innerhalb der von ihr beschriebenen Sehkultur Hollands im 17. Jahrhundert, nimmt man ihre Aussagen als kategorische, was ich nicht tun will. Hingegen, die These von der Weigerung der holländischen Malerei, autorisierten, bekannten Texten zu folgen, erfährt durch die Hereinnahme des »Textes« als nicht nachvollziehbare Niederschrift ins Bild Unterstützung.

⁴² Vgl. Jan van den Veldes »Spiegelheyl [!] der schrijffkonste«, Amsterdam 1605 ff. sowie Ausst.-Kat. »Leselust. Nieder-

ländische Malerei des Goldenen Zeitalters«, Frankfurt 1993. Vgl. ferner zu Zeit und Raum im Zusammenhang mit dem Briefeschreiben und dem Postwesen Alpers 1985 (wie Anm. 3).

⁴³ Das *Pentimento* der übermalten Männerfigur im »Schlafenden Mädchen« macht dies besonders auffällig. Alpers' Prototyp der »italienischen Opposition« zur niederländischen Bildauffassung, Alberti, nimmt zum Zeitproblem wie folgt Stellung (Vom Hauswesen, della famiglia, Zürich 1962, S. 321): »Deshalb, liebe Kinder muß man die Zeit im Auge behalten, und die Dinge nach der Zeit einteilen, tun, was zu tun ist, und nie eine Stunde Zeit verlieren.« Zur Bewertung der Zeitverschwendung im Protestantismus vgl. Max Webers Kapitel »Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus«, in: Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie, Tübingen 1947, S. 167.

⁴⁴ Das halboffene Fenster – es läßt die Außenwelt in die Geschlossenheit des wohlstandigen Heims schon herein – muß auch als Analogon zur Frau, die sich fast schon entschieden hat, gesehen werden. In beiden Gemälden ähnlicher Thematik (»Soldat und lachendes Mädchen«, New York, Frick Collection; »Herr und Dame beim Wein«, Berlin, Gemäldegalerie; Abb. 9) kehrt mit diesem Aufklappen des Fensters ein Zeitmoment ins Bild ein, das die gezeigte Situation auf den Höhepunkt treibt. Das Vorklappen selbst als Bewegung im Raum stellt im Berliner und Braunschweiger Gemälde die Glasmalerei der *Temperantia* so in den Vordergrund, daß dieser moralische Appell mehr für den Betrachter denn die junge Frau gedacht scheint, auf die die Allegorie koloristisch verweist. Scheint bei geschlossenem Fenster das Licht der *Temperantia* auf die Frau, so geht in geöffnetem Zustand diese, quasi platonische Teilhabe an der Tugend verloren. Das ungeschönte Licht der Welt dringt über den Kuppler, vor den gemalten Augen des Ehemanns, in die Kammer.

⁴⁵ Diese wurde aufgrund des sehr aufgebrauchten Rockes der Frau vermutet und mag auch für die Perlenwägerin naheliegen, deren Bauchwölbung sich mit dem auffällig roten Streifen zwischen den Rockseiten nach vorne schiebt. Im Hinblick auf die zeitgenössische Bezeichnung des Reifrockes als »Tugendwardene« (ein Begriff, der seine spanische Entsprechung im »guardainfante«/»Kinderhüter« findet) und angesichts des Vermeerschen Œuvres (»Die Kupplerin«, »Soldat und Mädchen beim Wein«) mag man an eine Anspielung glauben.

Zu den Zeitmomenten von Schwangerschaft, Geburt und Tod bzw. Auferstehung gesellen sich Verführung, Schlaf und Traum in den zuvor genannten Bildern, also Zeitphasen, deren Dauer einer jeweiligen, emotional intensiven, aber nicht ohne weiteres ereignisreichen Erlebnischarakteristik unterliegt.

⁴⁶ Dabei bleibt ungewiß, ob und inwieweit die Zitrone als säuerliches *Antiaphrodisiakum* schon wirkt, ob der Frau der Gedanke an dieses »Gegengift« überhaupt noch kommen mag oder ob sie nicht ohnehin nur als Appell an den Betrachter gedacht ist.

⁴⁷ Diese Inhaltlichkeit, die selbst schon ein Zeitmaß mit sich führt, bezieht ihre Wirksamkeit aus dem Wechselspiel von formal strenger, sparsamer Bildfeldstrukturierung und der Uneindeutigkeit der »Bildhandlung«, die immer wieder den Blick auf die Malerei zurückwirft, um im Suchen nach Anhaltspunkten Sinn zu stiften. »Die Zeit« ist Gegenstand inhaltlicher Aussage und Ausdruck der formalen Gestaltung.

⁴⁸ Die öffentlichen Auftraggeber im Bereich der Musik fehlen, sieht man vom Hof und der Ausnahme der Orgel samt ihrem Prospekt im Kirchengeschehen ab. Neben der Musikausübung in den üblichen Musikkollegien der Städte wird die Musik in den privaten, häuslichen Bereich gedrängt. Diese musikalische Übung als Hausmusik erscheint zugleich als Einübung bürgerlicher Verhaltensweisen, deren Übertretung oder Umprägung dann bildlich thematisiert werden kann. Vgl. Gabriel Rollenhagens »Nucleus emblematicum«, Köln 1611, und darin den in der Literatur häufig abgebildeten Stich des Crispin de Passe: »Amor docet musicam« und die große Anzahl niederlän-

discher Liederbücher für den Hausgebrauch, etwa Starters »De friesche Lusthof« von 1621.

⁴⁹ Das Bemühen des Königsberger Philosophen geschieht hier keineswegs aus dem Drang zur gelehrten Darstellung. Mit seiner transzendentalphilosophischen Auseinandersetzung von Raum und Zeit ist er für die methodologische Absicht dieser Bemerkungen wesentlich, denn es geht mir nicht darum, »die Zeit« bei Vermeer festzustellen, sondern um das jeweils empirische Nachvollziehen der Strukturen, die die Zeitlichkeit des einzelnen Bildes ausmachen. Dieses Nachvollziehen selbst ist Teil dessen, was mit dem sprachlich gedanklichen Anteil dieses Vollzugs umschrieben werden soll.

⁵⁰ Dies sind Zyklen, denen der Lebensrhythmus wohl einst entsprochen haben mag. Das 17. Jahrhundert entbindet das Individuum zusehends von dieser scheinbar unumstößlichen Ordnung. Grundsätzlich besteht mit der Uhr die Freiheit, sich die Zeit selbst einzuteilen. »Das Auf-die-Uhr-sehen gründet sich in einem und wird geführt von einem Sich-Zeit-nehmen. [...] das auf die Uhr sehende Sichrichten nach der Zeit ist wesentlich ein Jetzt-sagen.« (Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1984, S. 416.)

⁵¹ Der Sohn des legendären Sekretärs des Statthalters der Niederlande, Constantijn Huygens (vgl. im Zusammenhang mit der Malerei Alpers), ist vor allem durch die Entdeckung der Wellennatur des Lichts, seine Arbeiten über die Gravitation und sein Teleskop bekannt. 1657 konstruiert er seine erste Pendeluhr. Sein Meisterwerk des »*Horologium Oscillatorium*« von 1673 geht auf die heute weniger bekannte Abhandlung »*Horologium*« von 1658 zurück. Zu Huygens' vgl. Joella G. Yoder, *Christiaan Huygens and the mathematization of nature*, Cambridge (Mass.) 1988, sowie Albert van Helden, »Huygens and the Astronomers«, in: *Studies on Christiaan Huygens*, hrsg. von H. J. M. Bos u. a., Lisse 1980, S. 147–156.

⁵² Das Wiegen der Waage bedarf der Zeit des Auspendelns, ein Vorgang, der nach Huygens' Gesetzmäßigkeit dem Prinzip der Pendeluhr entspricht. Die Erwartungshaltung, die das Bild produziert, zielt auf die Entspannung der Feder, das Ende der Zeit, das im Bild vom Jüngsten Gericht vorweggenommen wird. Das Maßhalten mit Blick auf die Zeit dient dem Wägen der gewichtslosen Seele, nicht etwa der Perle, die mit ihrer perfekten Form auch ihre langwährende Entstehungszeit und Kostbarkeit zum Ausdruck bringt. (Eine Interpretation, die die Perlenkette nur als vergängliches, eitles Gut und das Bild als *Vanitas* sieht, versperrt sich den Zugang zu naheliegenden Assoziationsketten durch die schnelle Fixierung des Bildsinns im anderen eines Textes.) Die Schöpfung der Natur ist Vorbild für das kunstvolle Maß, dem auch von Kunst und Handwerk entsprochen werden kann. Mit ihrer Nachahmung und Vervielfältigung im Bild demonstriert die Malerei ihre Fertigkeit und den Aufwand an Zeit, der Maß des Bildwertes ist. Doch die Waage ist leer. Das, was glänzende Perle zu sein scheint, ist der Reflex göttlichen Lichts, den auch die Malerei einzufangen imstande ist. Sie spiegelt die Welt, in zeitlicher Hinsicht, indem sie Neues schafft. Mit dem wirksamen moralischen Appell hat auch sie Gewicht in der Waage irdischer Güter.

⁵³ Und zwar immer dann, wenn sie im einzelnen noch nicht erklärt wurde. Zumindest ist sie jedoch entdeckungswürdig.

⁵⁴ Martin Burckhardt (*Metamorphosen von Zeit und Raum*, Frankfurt 1994) hat gezeigt, wie der vom Instrument abgelöste neue Zeitbegriff dann auf die Himmelsuhr projiziert wird, die sich zum exakten, quasimetaphysischen Räderwerk entwickelt. Das ist interpretierbar als konsequentes Hereinholen der Natur – bis zur Atomuhr, die uns heute per Funksignal jeder Tätigkeit entbindet, die die Zeit anschaulich macht, und den Takt ins Unvorstellbare minimiert. Die dabei durchgeführte Entstofflichung ersetzt den Substanzbegriff durch den Funktionsbegriff. Das entspricht auch der neuen Vorstellung vom (noch) be-seelten Körper, die mit Hilfe des cartesianischen Maschinenmodells danach trachtet, psychologische Vorgänge oder Zustände zu vermessen und zu kartographieren. Der

Spiegel als gesetzmäßig funktionierender Reflektor kann dann als Analogon des Zeitbegriffs gelesen werden.

⁵⁵ Zweifellos ist die Geschichte der Uhr – z. B. mit Gerbert von Aurillac (Silvester II.) Konstruktion – sehr viel älter. Die erste mechanische Uhr verweist auf den Zisterzienserorden um 1200. Mit der Maschine, die mit ihrer Präzision die Natur übersteigt, entsteht eine Art Zeitriß, der für das Weltbild des 17. Jahrhunderts so bestimmend wird, daß der Disput zwischen Anhängern Leibnizens und Newtons – ist die Welt eine totale Maschine, und wenn ja, hat der »Uhrmachergott« sie am Anfang aufgezogen? – von weltbewegender Bedeutung ist. Vgl. Burckhardt 1994 (wie Anm. 54).

⁵⁶ Das für das holländische 17. Jahrhundert und den zentralen Platz jeder kleineren Stadt so wichtige und heute noch allorten erklingende Glockenspiel zerteilt mit Regelmäßigkeit und weithin hörbar den Tagesablauf, um für wenige Minuten den Takt seines Uhrwerks unumgänglich verbindlich zu machen. Daß dieser durch den städtischen Glockenspieler – im Falle Delfts der stadtbekanntes Glockenspieler Dirck Scholl, ab 1664 mit den 36 neuen Glocken der *Nieuwe Kerk* – geschlagen wurde, ändert nichts an dieser durchschlagenden öffentlichen Wirkung.

⁵⁷ Als Glasmalerei taucht sie im Fenster in Verbindung mit dem Wappen von Vermeers Nachbarin, Jannetje Vogel, auf. Deshalb wurde gemutmaßt, daß die ständige Präsenz des Nachbarfensters für den Maler in seinem Atelier irgend etwas mit der Aufnahme der Tugend in seine Bilder zu tun hatte.

⁵⁸ Spätestens hier drängt sich die Frage auf, inwiefern die rechte Interpretation des einen Werks die Kenntnis des vorangehenden Œuvres notwendig macht. Ein Umgang des Malers mit seinem Rezipienten, den man sich angesichts der minimalen Bildproduktion im überschaubaren Delft leicht vorstellen kann; der Maler, der den erlesenen Kreis der Liebhaber seiner Werke jährlich neu überrascht, kann auf die Vertrautheit mit seinen Bildern, die kaum für den allgemeinen Kunstmarkt bestimmt waren, leicht rechnen. Die in einigen Bildern eindeutig lesbare »*Temperantia*« erscheint in anderen Gemälden so angeschnitten oder in räumlicher Verkürzung, daß die Allegorie nicht mehr erkennbar ist. Allein durch das auffällig leucht-haltige Kolorit entsteht der Zwang zur Mutmaßung, die im Kontrollblick auf das Gesamtwerk zur Gewißheit wird.

⁵⁹ Zum Zusammenhang von Uhr und Waage vgl. Otto Mayr, *Uhrwerk und Waage*, München 1987, sowie Klaus Maurice und Otto Mayr (Hrsg.), *Die Welt als Uhr*, München/Berlin 1980, und David S. Landes, *Revolution in Time. Clocks and the Making of the Modern World*, Cambridge (Mass.)/London 1983.

⁶⁰ Christiaan Huygens erhielt zugleich den Ruf an die Pariser Académie Royale des Sciences, wo er die nächsten, knapp zwanzig Jahre forschen und schreiben sollte.

⁶¹ Die fünfziger Jahre des 17. Jahrhunderts zeigen eine auffällige Konzentration auf dieses Thema. Vgl. z. B. die Astronomen-Darstellungen des Gerrit Dou (Leiden), Ferdinand Bol (London) oder Mieris d. Ä. (Dresden).

⁶² So Norbert Schneiders Vermutung (Jan Vermeer 1632–1675. Verhüllung der Gefühle, Köln 1993, S. 74ff.). James A. Welu (»Vermeer's Astronomer: Observations on an open Book«, in: *Art Bulletin* LXVIII (1986), S. 266) sieht in der Bezugnahme des Mosesbildes zum aufgeschlagenen Buch (Adrian Metius' Werk zur Astronomie und Geographie) den Verweis auf die Patriarchen, die, befähigt durch göttliche Inspiration, als erste den Himmel erforschten. Beide Vermutungen setzen den gelehrten, zumindest belesenen Betrachter voraus.

⁶³ Wie das durch Mäßigung gefilterte Licht auf den rechten Weg führt, konnte schon am Beispiel der gefährdeten Frau mit Wein gesehen werden. Bloßes Licht blendet. Nur im Maßhalten, nur mit richtigem Augenmaß gedeiht Erkenntnis.

⁶⁴ Zugleich behauptet die Karte die Relativität der Zeit, indem sie drei zyklische Umläufe, mit ihren jeweiligen Maßstäben (Radien) nebeneinander und in Beziehung setzt.

⁶⁵ Damit wird die Rolle des Astronomen als unbewegter Bewegter der des Malers als Alter deus vergleichbar.

⁶⁶ Es ist die Frage, ob nicht die einfachere Lesart des Mosesbildes und der Bilder im Bild generell, eine Lesart, die mehr der gesprochenen Sprache entspricht und zugleich auf die formale Gestalt eingeht, dieser Malerei angemessener ist, als der komplizierte Rückbezug auf Quellentexte. Der Hinweis auf Metius' Text oder die Horoskopie ist als stringente Verbindung, wenn sie überhaupt stichhaltig sein kann, nur aufwendig zu leisten. Hingegen macht die Annahme, mit der Lektüre des Moses-Bildes als Exempel der »Auffindung des Weisen« dem Bilderlesen gerecht zu werden, kaum angestrenzte Rekonstruktionsarbeit notwendig. Vgl. hingegen Elise Goodman-Soellner 1989 (wie Anm. 39).

⁶⁷ Das Buch als Attribut der Prudentia macht Sinn, besonders wenn diese sich mit der Temperantia zusammenschließt, die mit dem Zirkel das alte Wissen und das Sichtbare maßvoll zu nutzen versteht.

⁶⁸ Beides sind Suchbewegungen, einmal mit der Hand, zum anderen mit den Augen. Im Vorgang des Lesens verbinden sich beide im Wechsel von Sehen und Blättern. Die Passivität des Schauens wird um die aktive Manipulation des Sehgegenstandes ergänzt. Das führt die Relativität der anschauenden Erkenntnis vor. Zur Thematisierung der Blickweisen und ihren Erkenntnismöglichkeiten vgl. Comenius' »Große Didaktik« von 1641, die im Vergleich des Sehens zur Obduktion und zum Lesen einer Abhandlung das »Sehen als Glauben« beschreibt (vgl. dazu Alpers 1985 [wie Anm. 3], S. 179).

⁶⁹ Er gibt sich selbst sein Maß. Indem der ein Attribut der Temperantia in Händen hält, wird jedes »Anhalten« im Fensterglas überflüssig. Das Innehalten blendet die Außenwelt aus. Vgl. zum notwendigen Zusammenhang von Zirkel (als hermeneutischer Zirkelschluß) und der »Analyse der Struktur des Verstehens« generell den § 63 des zweiten Abschnittes (Dasein und Zeitlichkeit) in Heideggers Sein und Zeit 1984 (wie Anm. 50), S. 314. Vermeers Geograph und mit ihm der Betrachter des Gemäldes befinden sich in einer solchen »hermeneutischen Situation«. Der Zirkel im Mittelpunkt des Gemäldes weist über seine instrumentale Funktion innerhalb der »Chorographia« (der Orth- oder Landbeschreibung des 17. Jahrhunderts) weit hinaus. Im Bild, mit der abwägenden Haltung des Wissenschaftlers, ist er der Vorsatz zur Erkenntnis, zum proportionsgerechten, maßgenauen Entwurf. Im Streifzug durch die ikonographischen Werke der Zeit läßt sich besonders der Zirkel einer großen Anzahl von Allegorien zuordnen, die vor allem auf den Gebrauch des Verstandes anspielen: Schönheit, Haushaltung/Oeconomia, Perfettione (mit Sternkreis), Meinung (Ansicht/Opinionem, ergänzt durch den Spiegel), Urteil (Giuditio, mit Winkelmaß!) usw.

⁷⁰ Wie der Astronom als »unbewegter Bewegter« auftritt, so mag man sich im Falle des Geographen an das Bild der Welt erinnern, das durch Gottvater-Christus als »architectus mundi« mittels Zirkel entworfen wird. Hier sind die beiden auffälligsten Instrumente der bildlichen Pendants (Weltkugel und Zirkel) in einem Typus vereint (vgl. Wilhelm Schlink, »Die Bilder der Welt – Von der imago mundi zur Ideenwelt des Künstlers«, in: Im Zentrum der Welt, hrsg. von T. Zaunschirm, Klagenfurt 1992, S. 11–41).

⁷¹ Mit Kugel und Karte sowie den unterschiedlichen Projektionsweisen wird auch die Differenz des Zeitcharakters, der dem Gebrauch beider Instrumente zukommt, im Bildpaar sichtbar. Die Kugel, die immer nur einen Teil ihrer Oberfläche zu erkennen gibt, fordert die Bewegung der Rotation (oder die zweidimensionale Abwicklung) ein und läßt dem Betrachter die Möglichkeit, durch manuelles Eingreifen seinen Blick unverändert auszurichten und am Ort zu verharren. Die Präsenz des Ganzen als Ausschnitt der Karte macht die Bewegung des Blicks und nicht selten den Wechsel des Betrachterstandortes notwendig. Mit Sitzen und Stehen macht Vermeer diese Differenz der Betrachterhaltungen anschaulich.

⁷² Die Funktion der Farbe im Bild kann dabei als Beschreibung der Projektion gelesen werden, die die Malerei selbst

ist. Das Handwerk, das dem Teppich die Farbe aufprägt, malt die Welt in Farbe aus. In der Gestaltung von Welt als Leinwand zeigt sich das Vermögen der Malkunst.

⁷³ Das mechanische Sehen führt nur zum interesselosen Abbild, wie das Keplers Augenmodell beschreibt. Das aktive Sehen hingegen ist komplexe Interpretationsleistung des Sichtbaren. Was dann Alpers meint, wenn sie Lawrence Gowing zitiert: »[Vermeer] ist vollkommen interesselos, seine Beobachtung der Farbtöne ganz unpersönlich [...]«, bleibt – insofern dies Keplers Augenmodell entspräche – erklärungsbedürftig und hat zwischen der subtilen Bildgestaltung und der handwerklich technischen Wiedergabe zu unterscheiden.

⁷⁴ Das Atelier des Künstlers ist als »schilderkamer« selbstverständlicher Teil seines Haushaltes. In dieser »Privatisierung« der Malerei wird die Ehefrau zur Muse und zum Modell des Künstlers.

⁷⁵ Als allegorische Darstellung der Mäßigung ist die Frau mit Schale und Wasserkanne Thema in Vermeers Gemälde der »Frau mit Wasserkanne am Fenster« (Abb. 17). Die mit der Thematik der Weinverdünnung vertraute Wasserkanne, die auch im Vorführen des unmoralischen Gegenteils, z. B. in Frans Mieris »Soldat und Dirne« von 1658, bedeutungsreichen Gebrauch findet, gründet in der langen Tradition der Temperantia-Allegorie, die sich bisweilen mit der Milchspenderin, wie das Jacob de Gheyns Stich der Temperantia von ca. 1590 (Abb. 18) anschaulich macht, verbindet.

⁷⁶ Brot und Milchkübel sind die Attribute der heiligen Milchmagd Notburga. Deren topographisch zweifellos fernliegender Kult feiert die Magd ob ihrer Frömmigkeit, Sparsamkeit und Arbeitsamkeit ebenso wie aufgrund ihrer Eigenschaft als Geburtshelferin. Die Überlieferungsgeschichte dieser Patronin der Mägde ist beispielhaft insofern, als deren Legende durch Schauspiele, Lieder und Erzählungen als »oral history« verbreitet und erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts (durch Guarionis Textsammlung von 1646) schriftlich fixiert wird.

⁷⁷ Im 17. Jahrhundert wird das italienische »tempo« als Fremdwort ins Deutsche übernommen, und zwar in der Bedeutung des lateinischen »tempus« (rechte Zeit, Zeitspanne). Zur gleichen Zeit wird aus dem Französischen »tempérament« (das rechte Maß, lat. temperamentum) entlehnt. Auch »Temperatur« (temperatura) besitzt den gleichen Wortstamm (temperare, in das gehörige Maß setzen). In der Wortbedeutung des italienischen tempo = Wetter/Witterung, frz. temps, hat sich ein Rudiment der Zeitlichkeit vor der Uhr erhalten. Diese Durchdringung von Zeit, Mäßigung und Unterkühlung bestimmt in Vermeers Gemälde den Bildcharakter. So zeigt denn Ripas Frauenfigur der »Temperanza« in der römischen Ausgabe ganz passend »un freno, con la sinistra un tempo di orologio« (S. 481), deren Gestalt als Pendeluhr der Waage vergleichbar ist.

⁷⁸ Man kann das Loch der Scheibe wohl kaum anders erklären als durch das heimliche Anklopfen mittels Steinwurf oder den Vogel, der in der Spiegelung nur Himmel sah.

⁷⁹ Viktor von Weizsäcker (Gestalt und Zeit, Göttingen 1960, S. 16) versucht mit dem Begriff der »Prolepsis« das zu fassen, was für die Figur der Magd und noch viel deutlicher für Vermeers »Mädchen mit dem Turban« (Den Haag, Mauritshuis) fraglich ist, nämlich die Darstellung der organischen Bewegung, deren Form die Bewegung und damit das Zeitmaß enthält, so daß zu jedem Zeitpunkt die Endfigur vorausprojiziert werden kann.

⁸⁰ In Kenntnis des Diana-Bildes mag sich die Assoziation an die Brüste der alle Tugenden vereinigenden Gottesmutter einstellen (Lk. II, 27). De Gheyns »Temperantia-Stich« (wie Anm. 75) belegt diese Verbindung überzeugend. Als »erstes Nahrungsmittel« ist Milch zugleich das Lebenswasser. So ist die Rolle der spezialisierten Milchmagd in der Haushaltsführung im Holland des 17. Jahrhunderts besonders herausgehoben. Mit Lebenswasser und Brotlaib, die, richtig genossen, das ewige Leben versprechen (Joh. 6, 51), wird wiederum ein Zeitmoment eingeholt, das dem Verharren des Bildes entspricht und

das Ausgießen der Milch zur kultischen Handlung erhebt.

⁸¹ Zur Interpretation der optischen Unschärfe in den Bildern Vermeers vgl. D. Arasse, L'Ambition de Vermeer, Paris 1993.

⁸² Natürlich haben Bildinhalte ihren Bezugspunkt in Texten, Redewendungen und Sprichwörtern. Das spricht für die Distanz, die die Malerei zum kanonischen Text einhält, den nicht jeder kennt. Doch diese Abhängigkeit, dieses oder jenes Emblem als Grundlage der Bilderkenntnis zu beschreiben, hieße an der Bildtradition Hollands und der selbstreferentiellen Gattung des Genres samt seiner Spielarten vorbeisehen, auch wenn nur etwa ein Prozent der Bilder erhalten sind. Statistisch besitzt jeder Einwohner Delfts zwei Gemälde (vgl. Michael North 1992 [wie Anm. 10]). Redewendungen sind so verinnerlicht wie die Seherfahrungen, die man allerorten macht, so daß die Behauptung, das bewußte Aufsagen oder Zitieren einer Textstelle, ja selbst die eigentliche Kenntnis des Sprüchleins seien Voraussetzung für eine adäquate Bildbetrachtung, nur die Konstruktion desjenigen ist, der aus historischem Abstand mit diesen Inhalten eben nicht mehr oder nur noch selektiv vertraut ist.

⁸³ Eine Interpretation der »Magd« als Andachtsbild hätte das Bild in den Kontext der Diskussion einzustellen, die die in mehreren Bildern angedeutete Marienthematik (das Gemälde der »Allegorie des Glaubens«, das Frühwerk von »Christus bei Martha und Maria« oder die neuerdings für authentisch gehaltene »Heilige Praxedis«) auf das Verhältnis des Malers zum Katholizismus beziehen. Doch genauso wenig wie die eindeutige Interpretation der Magd dem Bild angemessen ist – das ganze Gegenteil scheint ja im Bild thematisch –, so wenig ist eine Vereinnahmung Vermeers überzeugend, die ihm Bekenntnisse unterstellt, die ihn hier als programmatischen Barockkünstler oder da als puritanischen Calvinisten ausweisen.

⁸⁴ Hans Sedlmayr, »Jan Vermeer: Der Ruhm der Malkunst« (1951), wiederabgedruckt in: ders., Kunst und Wahrheit, Hamburg 1958, S. 161–172. Zur Analyse der Sedlmayrschen Bildinterpretation, die die »überhistorische Ganzheit« des Werkes zu bestimmen trachtet, und ihren Projektionen vgl. das Kapitel »Tiefensinn – Vermeer und Hans Sedlmayr« in: Thomas Zaunschirm, Leitbilder – Denkmodelle der Kunsthistoriker, Klagenfurt 1993, S. 41–65. Zaunschirms Analyse vermag die Bildinterpretation Sedlmayrs so zu entlarven, daß sie als (vorherbestimmtes) Ergebnis grundlegender, nahezu weltanschaulicher Prämissen des Autors erkannt wird, die besonders vor diesem Bild die entsprechenden Paßformen aufweisen. Wie Zaunschirm ausführt, führen die Pläne zur Sinnstiftung, zu »drei Arten der Stille« und weiter zum jeweiligen Bildsinn. Sedlmayrs Trennung von »wörtlichem« und »allegorischem« Bildsinn scheint dabei ebenso fragwürdig wie die sinnverkürzende These, das Bild als Ganzes sei eine Allegorie. Die angebliche Bescheidenheit des im Bild anonymen Malers – Ergebnis der »überzeitlichen« Interpretation – kann um die Vermutung tatsächlicher Bescheidenheit ergänzt werden, denn anonym bleibt Vermeer auch abgesehen von seiner Malerei. Wenn Sedlmayr sich auf die Suche nach der »Mitte« begibt, kann dies auch die Mitte eines Gesamtwerkes, also dessen »eigentliches« Zentrum, sein, was immer das sein mag. Nach Zaunschirm ist diese »starke Mitte« für Sedlmayr der konfliktlose »vollkommene Mensch«, der bescheidene, nicht auf die Gegenwart (des Betrachters) schauende Maler (vgl. Zaunschirm, S. 63). Daß die Zeit selbst für dieses Zentrum bestimmend ist, belegt Sedlmayr mit seiner Methode unfreiwillig. Vermeers Thema ist ungeachtet des »Ruhms der Malkunst« der innere Konflikt des Menschen.

⁸⁵ In Samuel van Hoostraetens »Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst« (Rotterdam 1678) empfängt die vom sanduhrbegründeten Chronos begleitete Clio den Historienmaler als ehrenvollsten Vertreter der Zunft.

⁸⁶ Vgl. Schneider 1993 (wie Anm. 62), S. 82–84.

⁸⁷ Sedlmayrs »Mitte«, wendet man sie ins Räumliche zurück, ist leer.

⁸⁸ Vgl. Alpers 1985 (wie Anm. 3), S. 29 und 381.