





FR
FR
FR

MEISTER DER STILLE

JOHANNES VERMEERS INTIME INTERIEURS BEZAUBERN DIE WELT SEIT JAHRHUNDERTEN. JETZT ZEIGT EINE SPEKTAKULÄRE AUSSTELLUNG IN AMSTERDAM DEN GROSSTEIL SEINES WERKS – UND PRÄSENTIERT FASZINIERENDE NEUE ERKENNTNISSE



Ein Porträt ist
dieses Bild wohl
nicht. Dafür wirkt
der geöffnete
Mund zu lasziv

DAS MÄDCHEN MIT
DEM PERLENOHR-
GEHÄNGE, UM
1665, 45 X 39 CM



IHM GEHT ES NICHT
UM CHARAKTERIS-
TISCHE BAUWERKE,
SONDERN NUR
UM DIE STIMMUNG
UND DAS LICHT



> Nirgendwo in seiner Geburtsstadt Delft ist die Existenz des Malers wirklich greifbar

ANSICHT VON DELFT,
UM 1660/61,
97 X 116 CM



DIE SZENE IST
SO INTIM, DASS
MAN SICH ALS
BETRACHTER
VORKOMMT WIE
EIN EINDRINGLING





▼
Das hereinflende
Licht lässt das Mieder
aufleuchten, auf
der Brotkruste und
den Krümeln
tanzen gleißende
Lichtpünktchen

DAS MILCHMÄDCHEN,
UM 1660, 46 X 41 CM



VON VERMEER EXISTIEREN KEINE ZEICHNUNGEN ODER SKIZZEN, KEINE VORSTUDIEN ODER NOTIZEN. WIE KANN DAS SEIN?



Sie konzentriert sich ganz auf die Milch, die sie in eine Schüssel gießt – mit beiden Händen, die Kanne ist schwer. Vermutlich, um Broodpap zu machen, Brotpudding. Die beiden weiteren Zutaten stehen auf dem Tisch: ein Krug mit Bier und altes Brot. Das hereinfliegende Licht lässt ihr goldgelbes Mieder und die blaue Schürze warm aufleuchten. Auf der Brotkruste und den Krümeln tanzen unzählige, gleißende Lichtpünktchen – gerade so, als ginge es um Gold oder Edelsteine und nicht um vertrocknetes Brot.

Die Szene ist so intim, dass sich der Betrachter vorkommt wie ein Eindringling. Unwillkürlich hält man den Atem an, um das Mädchen nicht zu erschrecken, damit es nichts verschüttet, und um die Stille nicht zu durchbrechen. Obwohl ... ist da nicht ein Geräusch zu hören, ganz leise? Richtig – das Rinnen der Milch, die in einem spiralförmigen Strahl in die Schüssel fließt.

Wer vor Vermeers *Milchmädchen* steht, glaubt, eine echte Welt vor sich zu haben. »Das Wirkliche zu suggerieren, darin ist er perfekt!«, erklärt Gregor J. M. Weber, der als Hauptabteilungsleiter der bildenden Künste die große Vermeer-Ausstellung im Amsterdamer RIJKSMUSEUM kuratiert hat. »Seine Bil-

der nähern sich dem Stilleben. Nichts fällt runter, niemand springt auf, es gibt keine heftigen Gesten.« Und je näher er dem Stilleben kommt, desto größer ist der entschleunigende Effekt seiner Bilder und der Illusionismus: Die Milch scheint tatsächlich zu rinnen, Briefpapier zu rascheln. War da nicht gerade ein Luftzug zu spüren?

Das erklärt die große Faszination, die der von Rätseln umgebene Delfter Maler, der 1675 bereits mit 43 Jahren starb, auf so viele Menschen ausübt. Nur etwa 37 Werke werden ihm zugeschrieben, verteilt über 19 Sammlungen in sieben Ländern. Viele Kunstliebhaber reisen durch die ganze Welt, um sie alle einmal im Leben mit eigenen Augen erblickt zu haben. Bis Anfang Juni reicht eine einzige Reise nach Amsterdam, um auf einen Schlag 28 der 37 Bilder zu sehen. Das hat es noch nie gegeben, und das werde es wohl auch nie wieder geben, glaubt Weber. »Allein schon das ist sensationell – und Grund genug, in Ohnmacht zu fallen.«

Auslöser für die »größte Vermeer-Ausstellung aller Zeiten« waren die drei Vermeer-Bilder der FRICK COLLECTION in New York, die aufgrund von Umbauarbeiten erstmals in die Welt geschickt wurden. »Damit konnten wir auch andere Museen zu Leihgaben bewegen«, berichtet der Direktor des RIJKSMUSEUM Taco Dibbits. Die bislang einzige monografische Schau fand 1995/96 mit 21 Werken in Washington und Den Haag statt. »Seitdem hat sich viel getan«, so Dibbits. »Die jetzige Generation hat ein Recht darauf, Vermeer kennenzulernen.«

Deshalb wird die Schau für ein Update der Forschungsergebnisse der letzten 30 Jahre genutzt. Dabei werden auch die ersten Resultate einer noch laufenden Untersuchung präsentiert, für die das RIJKSMUSEUM seine Kräfte mit dem MAURITSHUIS in Den Haag und der Universität Antwerpen gebündelt

hat. Das Ziel: zumindest Lichtpunkte ins Dunkel zu bringen, das die »Sphinx von Delft« immer noch umhüllt: Hat Vermeer wirklich eine Camera obscura benutzt? Bei wem ging er in die Lehre? Wie sah er aus? Warum ist sein Œuvre so klein? Rembrandt hat zehnmal mehr Bilder hinterlassen, oben drein unzählige Zeichnungen und Radierungen. Von Vermeer haben wir nichts – keine einzige Zeichnung, keine Radierung, noch nicht einmal Vorstudien oder Skizzen, auch keine Notizen oder Briefe. Niets, nada, nothing. Wie kann das sein? »Das fragen wir uns auch alle«, seufzt Gregor Weber.

An der Voldersgracht huscht eine Katze übers Pflaster, auf der bemoosten Kaimauer sitzen Enten. Es ist ruhig an diesem Sonntagvormittag in der Altstadt von Delft. Das kleine Restaurant mit der Hausnummer 25 hat noch geschlossen. »De Vliegende Vos« heißt es, der fliegende Fuchs. So wie die Herberge, die Vermeers Vater, Kunsthändler und Wirt, hier einst führte. Ein Poster des *Mädchens mit dem Perlenohrgehänge* hängt neben dem Eingang. »Geboortehuis van Johannes Vermeer« steht auf der Fensterscheibe. Hier wurde der Maler 1632 geboren. Aber von den ursprünglichen Mauern ist nicht viel übrig geblieben. Nirgendwo in der Stadt ist seine Existenz wirklich greifbar.

Er muss ein respektierter, selbstbewusster Mann gewesen sein, die Preise für seine Bilder waren hoch. Sonst wäre er auch nicht zweimal zum Vorsteher der Lukasgilde ge-



<<
 Restauratorin
 Anna Krekeler
 vom Vermeer-
 Forschungsteam
 bei der Unter-
 suchung der
 »Straße in Delft«

<
 Mit Infrarot-
 Spektroskopie
 versuchte das
 Rechercheteam,
 Vermeers Mal-
 technik auf die
 Spur zu kommen

wählt worden. Sie befand sich ein paar Meter weiter. Die Fassade wurde originalgetreu rekonstruiert. Dahinter befindet sich das VERMEER CENTRUM, ein gut gemachtes Dokumentationszentrum. Es zeigt alle Bilder als hochwertige Kopien in Originalgröße. »Sie werden staunen, wie klein die sind!«, sagt die Dame an der Rezeption bei der Übergabe des Audioguides.

60 Kilometer nordöstlich steht Anna Krekeler zwischen Röntgenscannern, Kameras, Kabeln, Computern und Apparaten, die neueste Techniken mit so unaussprechlichen Namen wie »Reflectance Imaging Spectroscopy« oder »Macro-Röntgenfluoreszenz-Scanning« ermöglichen. Die 44-jährige Restauratorin aus dem RIJKSMUSEUM gehört zum Vermeer-Forschungsteam. »Normalerweise werden

diese Geräte in der Medizin und in der Luft- und Raumfahrt eingesetzt«, erklärt sie, doch damit lassen sich auch Pigmente analysieren und verborgene Farbschichten sichtbar machen. Das RIJKSMUSEUM hat sie bereits für Rembrandts *Nachtwache* benutzt. Jetzt wollen die Experten damit Vermeers Maltechnik auf die Spur kommen. »Wir haben nur die Bilder, um mehr über ihn zu erfahren.«

Das Forscherteam konnte bereits herausfinden, dass Vermeer bei späteren Arbeiten für die Inkarnate das Pigment grüne Erde verwendete, vor allem, um die Schattenpartien von rosiger Haut darzustellen. Der Grüntich fällt einem erst auf, wenn man die hellen Partien auf Gesicht oder Unterarmen abdeckt. Die Restauratorin muss lachen: Ihr Kollege Weber behauptete immer, die Frauen würden dann alle aussehen, als seien sie seekrank. Im Gesamteindruck aber seien die Inkarnate viel realistischer als ohne grüne Erde. »Und das macht auch nur Vermeer so, bisher kennen wir keinen Zeitgenossen, der dieses Pigment auch so einsetzt.«

Am meisten überrascht hat Krekeler, wie schwungvoll und geradezu fahrlässig flott er die ersten Pinselstriche auf die Leinwand setzte. Dieses Tempo hätte sie nicht erwartet. »Vermeer gilt doch als Maler der Stille, der alles genau durchdachte. Doch die ersten

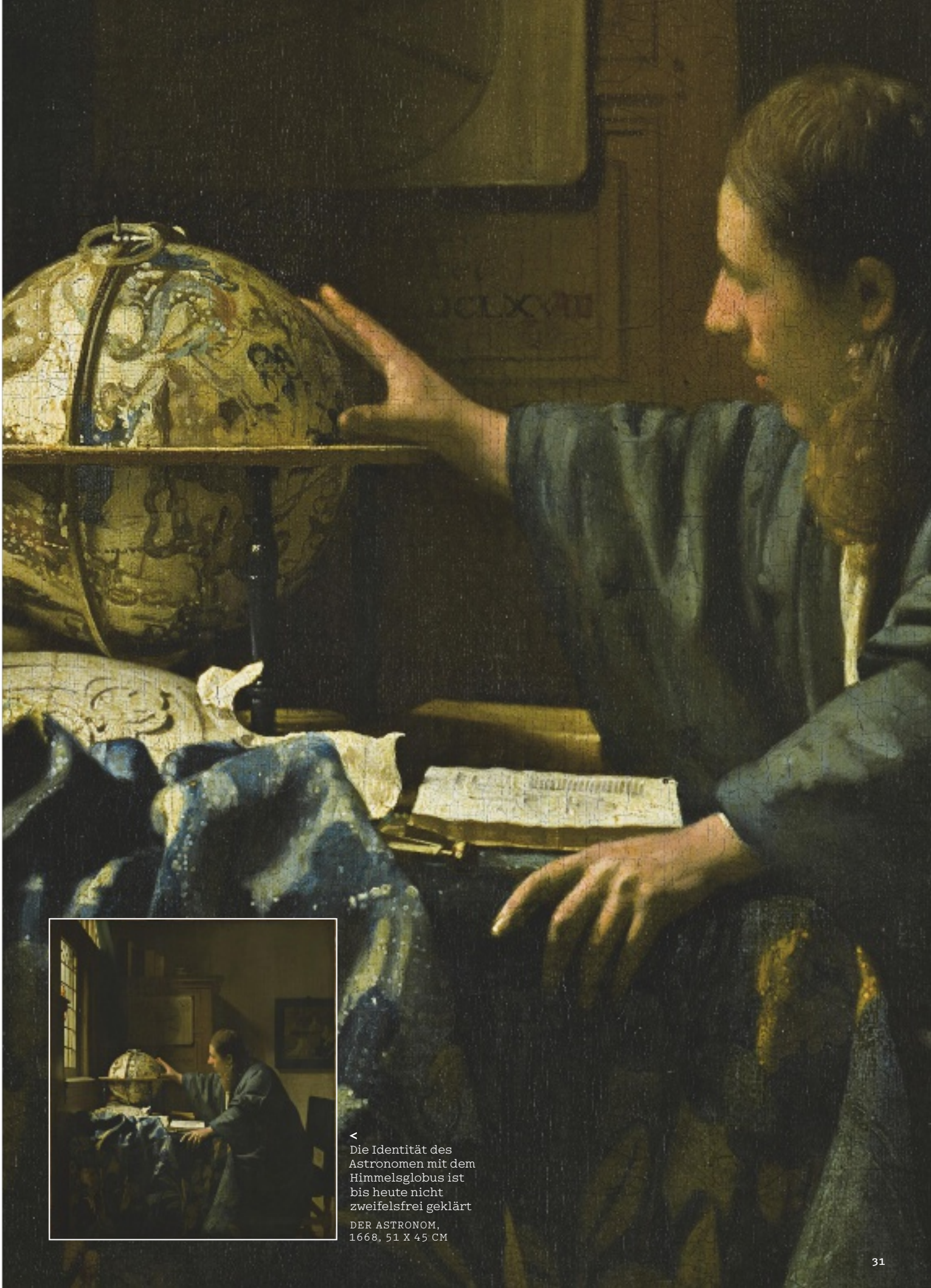
Schritte macht er schnell und spontan.« Zur Stille gelangt er suchend und experimentierend. Immer wieder bringt er Änderungen an, um Spannung zu erzeugen, die Komposition perfekt auszutarieren. Bei der *Straße in Delft* etwa, neben der *Ansicht von Delft* die einzige bekannte Außenansicht, befand sich die Frau in der Türöffnung zunächst im Durchgang neben der anderen Frau: »Doch dann hat er sie spiegelverkehrt und in denselben Kleidern einfach nach rechts versetzt.«

Und dann erst das *Milchmädchen*! Da gab es zunächst keine leere weiße Wand, da hing ein Regal, und auf dem Boden stand ein großer Feuerkorb, eine Art transportable Heizung. Doch dann traf der Künstler die rigorose Entscheidung, die Wand weiß zu übermalen; den Feuerkorb ersetzte er durch einen kleinen Fußwärmer. Weniger ist mehr. Auf diese Weise konnte er das Milchmädchen isolieren und monumentalisieren. Strahlend weiße Wände wie diese gebe es bei keinem anderen Maler, sagt Weber: »Andere verdunkeln, um plastische Formen herauszukitzeln. Vermeer hingegen taucht alles in Licht.«

Es gibt noch ein zweites Vermeer-Bild mit einer durch Übermalung entstandenen weißen Wand. Aber in diesem Fall wurde die rigorose Entscheidung Jahrzehnte später von einem Unbekannten getroffen. Das Rückgängigmachen der Übermalung hat der Dresdner GEMÄLDEGALERIE einen neuen Vermeer beschert: An der Wand hinter dem *Brieflesenden Mädchen am offenen Fenster* kam ein überlebensgroßer Cupido zum Vorschein –



<
Ursprünglich befand
sich die Frau im
Eingang (zu sehen im
Bild links) neben der
Frau im Durchgang
STRASSE IN DELFT, UM
1658, 54 X 44 CM



<
Die Identität des
Astronomen mit dem
Himmelsglobus ist
bis heute nicht
zweifelsfrei geklärt

DER ASTRONOM,
1668, 51 X 45 CM



>
Der fröhlich
lächelnde Mann mit
den langen Locken
links gilt als Selbst-
porträt. Sicher
ist das jedoch nicht

BEI DER KUPPLERIN,
1656, 143 X 130 CM



<
Für den Kurator
Gregor J. M. Weber ist
die Vielzahl der
Werke in der Schau
»Grund genug, in
Ohnmacht zu fallen«

HAT VERMEER SICH MIT EINER CAMERA OB- SCURA GEHOLFEN? BEI WEM GING ER IN DIE LEHRE? WIE SAH ER AUS?

zum Entsetzen vieler Vermeer-Liebhaber, welche den neuen Mitbewohner als Störenfried empfinden.

Das Übermalen des Cupidos gehe zwar in die Richtung, wie Vermeer später malte, sagt Gregor Weber. Aber in diesem Falle sei weniger nicht mehr: »Diese hohe leere Wand war schon sehr merkwürdig, das Mädchen versank regelrecht hinter dem Tisch.« Einen riesigen Liebesgott an der Wand aufzuhängen, mochte zwar auch nicht der Weisheit letzter Schluss sein. Aber mit Cupido passe das Bild besser in Vermeers Frühwerk als ohne – dazu brauche man es nur neben das kurz zuvor entstandene *Schlafende Mädchen* aus dem METROPOLITAN MUSEUM OF ART zu legen.

Auf beiden Werken ist der Raum noch nicht überzeugend dargestellt, das gelingt ihm erst mit dem *Soldaten und dem lachenden Mädchen* aus der FRICK COLLECTION. Eine Entwicklung, die in der weißen Wand hinter dem *Milchmädchen* gipfelt und in Sprüngen verläuft. Zwischenschritte fehlen. Mit anderen Worten: Da muss es noch etwas geben, das kann nicht alles gewesen sein.

Das *Milchmädchen* ist ein Wendepunkt, der zu weiterer Verinnerlichung führt. Fortan stellt Vermeer nicht mehr nur äußere Tätigkeiten dar. Die *Junge Frau mit Wasserkanne* steht in Gedanken versunken am Fenster. Und die *Perlenwägerin* wiegt gar keine Perlen, denn die Waagschalen sind leer: An der Wand

prangt eine Darstellung des Jüngsten Gerichts – was dort gewogen wird, sind Seelen. »Das Spannungsfeld zwischen Intro- und Extravertiertheit durchzieht sein gesamtes Œuvre«, erklärt Weber. Deshalb ist die Schau weder chronologisch noch thematisch aufgebaut. Ausschlaggebend für das Konzept der Hängung war Vermeers Spiel mit den Bildgrenzen, der größte gemeinsame Nenner seiner Bilder: Wie öffne und wie schließe ich den Raum?

Ein offenes Fenster holt die Umgebung ins Zimmer, ein Brief seinen Verfasser, ein Globus die ganze Welt. Manchmal hält der Maler den Betrachter mit Repoussoirs, also im Vordergrund platzierten Gegenständen wie einem Tisch oder einem Stuhl, auf Abstand, oder er macht das Gegenteil, indem er Nähe erzeugt wie bei dem *Mädchen mit dem Perlenohrhänge*: Es schaut dem Betrachter in die Augen.

Für ein Porträt ist die Darstellung mit leicht geöffneten Lippen viel zu sinnlich und hätte jede Frau damals in Verruf gebracht. Vielmehr geht es um eine sogenannte Tronie, eine kostümierte Figur zur Darstellung eines Typus, in diesem Falle ein idealisiertes Mädchengesicht unter einem Turban. Es gibt noch zwei weitere Tronies: ein *Mädchen mit rotem Hut* (um 1669) und ein *Mädchen mit Flöte* und chinesischem Hut (um 1669/75), beide aus der NATIONAL GALLERY OF ART in Washington. Dort hatte man das *Mädchen mit Flöte* im Oktober überraschend abgeschrieben.

Das Team der Vermeer-Forscher jedoch interpretierte die Untersuchungsergebnisse anders und beließ das Bild im Œuvre des Malers. Auch die *Heilige Praxedis* (1655) und die *Junge Frau, am Virginal sitzend* (um 1670/72) aus der LEIDEN COLLECTION, bisher Zweifelsfälle, schreiben sie Vermeer zu. Die NATIONAL GALLERY hat sich mit den neuesten Techniken auch das *Mädchen mit rotem Hut* noch-

mals angeschaut. Dass sich unter ihm das Porträt eines Mannes befindet, war bereits bekannt, doch nun tauchten seine Konturen so deutlich wie nie zuvor auf. Sind es die von Vermeer? Immerhin gleichen sie dem gutaussehenden jungen Mann links auf der *Kuppelerin* (1656) aus Dresden, der den Betrachter so fröhlich anlacht. Es gilt als Selbstporträt. Es sei denn, Vermeer stand sich für die Darstellung des *Geografen* (1669) und des *Astronomen* (1668) selbst Modell. Sein Mitbürger Antoni van Leeuwenhoek jedenfalls, der Erfinder des Mikroskops, wird inzwischen eher ausgeschlossen.

Schief hängt der Turm der Oude Kerk über der Gracht. Schon zu Lebzeiten Vermeers war er aus dem Lot geraten, inzwischen sind es fast zwei Meter. Aus den Kirchenfenstern dringt der Gesang der Gottesdienstbesucher. Am 15. Dezember 1675 wurde Vermeer hier begraben. Wie so viele Landsleute war auch er nach dem Krisenjahr 1672 in finanzielle Probleme geraten. Seiner Witwe Catharina zufolge machte er sich deswegen so große Sorgen um seine elf Kinder, dass ihn die Raserei erfasste und er innerhalb von eineinhalb Tagen starb. Vermutlich erlitt er einen Herzinfarkt. Man beerdigte ihn im Familiengrab, wo bereits drei früh verstorbene Kinder lagen. Seine Schwiegermutter Maria Thins hatte es angeschafft. Sie war eine wohlhabende und strenggläubige Katholikin. Um ihre Tochter heiraten zu können, musste Vermeer sich wahrscheinlich zum Katholizismus bekehren.

Am liebsten hätte sich Maria Thins natürlich in einer katholischen Kirche begraben



^
Die Allegorie der Kunst ist eines der größten Werke Vermeers – auch vom Format her

DIE MALKUNST,
1666/68,
120 X 100 CM





EIN OFFENES
FENSTER HOLT DIE
UMGEBUNG INS
ZIMMER, EIN BRIEF
SEINEN VERFAS-
SER, EIN GLOBUS
DIE GANZE WELT

BEI SPÄTEN ARBEITEN VERWENDETE VERMEER FÜR DIE SCHATTEN- PARTIEN VON HAUT DAS PIGMENT GRÜNE ERDE

lassen. Doch diese Möglichkeit hatten Katholiken in den nördlichen Niederlanden nach der Abspaltung vom katholischen Spanien nicht mehr. Ihr Glaube wurde nur geduldet, die Gottesdienste fanden in versteckten Kirchen statt. Direkt neben dem Haus am Oude Langendijk, wo Vermeer mit Frau, Kindern und Schwiegermutter lebte, gab es eine solche Schuilkerk, oben unterm Dach: »Da war Platz für 700 Gläubige«, weiß Gregor Weber. Anlässlich der Ausstellung bringt er ein Buch über den Einfluss der Jesuiten auf Vermeer heraus – und machte dabei eine Entdeckung, die allen Vermeer-Forschern eine Gänsehaut beschieren dürfte.

In ihren Schriften und Predigten erwähnten die Jesuiten wiederholt die Camera obscura. Die Optik war ihnen wichtig. Im Licht sahen sie das Wirken Gottes. Einer von Vermeers jesuitischen Nachbarn war ebenfalls Künstler. Hat jener Isaac van der Mije, wie er hieß, vielleicht eine solche Camera obscura besessen? Es war bis dato kein einziges Werk von ihm bekannt. Doch dann identifizierte Professor Weber im Kupferstichkabinett des RIJKSMUSEUM eine seiner Zeichnungen, das Porträt einer Frau als heilige Apollonia – auf so dünnes Pergament gezeichnet, wie er es

AUSSTELLUNG

Die Ausstellung im Amsterdamer Rijksmuseum ist vom 10. Februar bis zum 4. Juni 2023 zu sehen. Mit 28 Werken verspricht sie, die bislang umfangreichste Vermeer-Ausstellung zu werden. Tickets gibt es unter <https://www.rijksmuseum.nl/>. Der Katalog erscheint im Belsar Verlag und kostet 59 Euro.

noch nie gesehen hatte. Der Kopf der Frau war ganz merkwürdig aus lauter feinen Schattierungen zusammengesetzt – genau so, wie es für die Projektion einer Camera obscura typisch ist. In diesem Moment wusste Weber: Er hielt den Beweis dafür in den Händen, dass sich in unmittelbarer Nähe von Vermeer tatsächlich eine Camera obscura befunden haben musste.

Bislang gab es nur Vermutungen, nichts Greifbares. »Aber nun konnte ich einen Menschen benennen, einen Nachbarn, der dieses Instrument in einer entscheidenden Phase von Vermeers Werdegang benutzt haben kann. Und damit ist die Wahrscheinlichkeit, dass auch Vermeer es studiert hat, sehr groß!« Das würde erklären, weshalb bei der *Spitzenklöpplerin* (1669/70) die Fäden auf dem Kissen im Vordergrund unscharf sind, die beiden Fäden aber, die sie weiter hinten in der Hand hält, extrem scharf. Als ob eine Kamera in der Mitte auf scharf gestellt wurde. »Andere Maler machen das nicht, das muss er irgendwo gesehen haben.« Naheliegend: in einer Camera obscura.

Das erklärt die gleißenden Lichtpunkte, die seine Werke geradezu magisch strahlen lassen. Auch das findet sich nur bei ihm und bei der Camera obscura, denn die lässt stark beleuchtete Dinge im Licht zerfließen. Beim *Milchmädchen* überträgt Vermeer diesen Effekt auf Brot, bei der *Ansicht von Delft* (um 1660/61) auf Dächer, Gemäuer und die Schiffe im Hafen. Das großformatige Panoramabild ist seine einzige Stadtvedute. Doch während andere Maler auch mal schummeln und zur Identifizierung von Stadt oder Landschaft charakteristische Bauwerke zusammenrücken, bleibt bei Vermeer im Grunde alles an der rich-



> Das Vermeer Centrum in Delft zeigt alle Gemälde als hochwertige Kopien in Originalgröße

tigen Stelle – auch wenn die Oude Kerk dadurch etwas verdeckt ist. Ihm geht es um die Stimmung und das Licht, er malt, was er gesehen hat. Für Weber auch das ein klarer Fall: »Er muss von dieser Silhouette eine Zeichnung gemacht haben – und zwar mit einer Camera obscura, denn die eignet sich dafür vorzüglich.«

An der Hooikade gleiten ein paar Ruderer über das Hafenbecken, vorbei an einem Einmaster mit Seitenschwertern. Er liegt rechts am Ufer, genau dort, wo sich auf Vermeers Bild die schwarzen Frachtkähne befinden. Es braucht etwas Fantasie, um das Delft von heute und damals zusammenzubringen. Als Standort des Malers gilt ein Haus, das einst hier auf der Hooikade stand. Hat er im ersten Stock tatsächlich alle Fenster verdunkelt – bis auf ein Loch, durch das das Licht hereinfallen konnte? Um dann mit einem Stift die Linie nachzuziehen, die an die Wand gegenüber projiziert wurde? Durch Webers Entdeckung ist es sehr viel wahrscheinlicher geworden.

Herausgekommen jedenfalls ist ein Bild, das bis heute fesselt und betört. Für Marcel Proust war es sogar das schönste auf Erden. Ein Bild wie aus dem Himmel gefallen. Es gibt nichts Vergleichbares in Vermeers Œuvre, nichts davor, nichts danach, keine Studie, keine Zeichnung – niets, nada, nothing. Wie geht das? »Das geht nicht«, antwortet Gregor Weber. »Von null auf hundert kann man so ein Bild nicht malen.« Mit anderen Worten: Da muss es noch etwas geben, das kann nicht alles gewesen sein. //