

VERMEER FARBIGE GEMÄLDEWIEDERGABEN



Sächsische

37 4°

350

Landesbibl.





ALBRECHT DOHMANN

VERMEER VAN DELFT



LEIPZIG · 1962

VEB E. A. SEEMANN · BUCH- UND KUNSTVERLAG

[Vils.]

Sächsische
Landesbibliothek
23. APR. 1963
Dresden

P

Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts war für die nördlichen Niederlande, die etwa um die Jahrhundertwende ihre Freiheit von Spanien erkämpft hatten, die Zeit einer außerordentlichen Kunstblüte. Auch in einem umfassenden Vergleich kann, was die Dichte und Fruchtbarkeit dieser Blütezeit betrifft, höchstens das Florenz des Quattrocento (15. Jahrh.) herangezogen werden, und es ist fraglich, wer von diesen beiden den anderen übertrifft. Wie das gesamte wirtschaftliche, politische und kulturelle Leben in den nördlichen Niederlanden, konzentrierte sich auch die Blüte der Kunst auf die wichtigste der vereinigten sieben Provinzen, auf Holland, so daß wir hier mit einigem Recht — wie die Niederländer selber — den Teil für das Ganze nehmen und von einer holländischen Kultur und Kunst sprechen können.

Die holländischen Städte, die in den beiden vorangegangenen Jahrhunderten im Schatten der Hanse und Flanderns langsam gewachsen und erstarkt waren, rissen nach dem siegreichen Kriege die Aufgaben des Hafenzentrums Antwerpen an sich und sorgten durch die unbarmherzige Sperrung der Scheldemündung dafür, daß diese Stadt keine Rolle mehr spielen konnte. In sehr losem staatlichen Verband, durch keine absolutistisch-merkantilistische Reglementierung, wie sie sonst in dieser Zeit die Regel ist, gehemmt, entfaltete sich in den holländischen Städten — allen voran Amsterdam — in ganz kurzer Zeit ein Wirtschaftsleben, das, wenn auch noch zumeist auf Handel begründet, die meisten Züge des Kapitalismus in geradezu beispielhaft klarer Ausprägung zeigte. Diese für die damalige Zeit modernste wirtschaftliche Organisationsform, auf die Holland gewissermaßen ein Monopol besaß, war nicht zum geringsten Teil Grund für die schnelle Blüte der holländischen Städte in diesem Zeitraum, ebenso wie für die so schnell darauf folgende Stagnation.

Für das holländische wirtschaftliche, politische und kulturelle Leben ist das Fehlen von zwei Faktoren, die im übrigen Europa dieses Jahrhunderts teilweise sogar ausschließlich bestimmend sind, bezeichnend. Es fehlen in Holland fast völlig die feudalen Kräfte, und es fehlt die Macht der katholischen Kirche. Der holländische Adel war, soweit er nicht bereits ausgestorben oder im Patriziat der Städte aufgegangen war, völlig bedeutungslos geworden. Die Mehrzahl der Bevölkerung wohnte in den Städten, von denen Amsterdam bereits gegen 150 000 Einwohner zählte, während die Landbevölkerung entweder aus freien Bauern oder aus Pächtern bestand, deren Partner in den Städten zu finden waren. Der Befreiungskampf war unter dem Banner des Calvinismus geführt worden, und der Calvinismus blieb auch weiterhin Staatsreligion. Allerdings gab es jederzeit im Lande sehr beträchtliche religiöse Minderheiten, die mehr oder weniger stillschweigend geduldet wurden, so der ganzen Welt ein überall von den fortschrittlichen Köpfen bewundertes Beispiel religiöser Toleranz bietend.

Nach den Verheerungen des langen Krieges, der von den tapferen Geusen mit größter Erbitterung geführt worden war, machte sich überall im Lande, und zuerst naturgemäß in den aufblühenden Städten, ein starkes Bedürfnis nach Ausschmückung und Bereicherung des werktäglichen Lebens bemerkbar. Unter den gegebenen Verhältnissen konnte nur der Bürger als Auftraggeber erscheinen, und bürgerlich ist auch die Kultur und Kunst Hollands geworden und geblieben. Dies war ohne stärkere Abkehr von der Überlieferung möglich, denn auch die Kunst der vereinigten Niederlande im 15. und 16. Jahrhundert, die allerdings ihren Hauptsitz weiter im Süden, im spanisch gebliebenen Flandern und Brabant gehabt hatte, war durch einen stark bürgerlichen Einschlag ausgezeichnet. Einmalig und unverwechselbar steht jedoch die Kultur und Kunst Hollands des 17. Jahrhunderts in diesem Zeitalter da, das ringsherum von Absolutismus und kirchlichem Eifer bestimmt wird. Bürgerlich ist auch die Kunstart, die in Holland in diesem Zeitalter deutlich die Führung

übernimmt: die Malerei. Fast völlig fehlt die Skulptur, und die Architektur ist im Grunde bürgerliche Wohnhausarchitektur. Wirklich große Aufgaben, wie das Rathaus zu Amsterdam, sind sehr seltene Ausnahmen. Man denke dagegen an die Menge der Schlösser, die zur gleichen Zeit im übrigen Europa gebaut werden.

In der Malerei Hollands ist für das große religiöse Kirchenbild kein Raum. Der Calvinismus lehnt bekanntlich jede Ausschmückung der Kirchen ab. Auch für die große allegorische Darstellung, die ja zumeist der Verherrlichung des jeweiligen Herrschers diente, war keine Verwendung vorhanden. Ähnlich steht es mit der Mythologie und dem großen Historienbild, die sich beide für den bürgerlichen Zweck nicht eignen. Auch die biblische Historie ist trotz Rembrandt nicht eigentlich häufig. Dagegen entwickelten sich nun eine Anzahl von Bildgattungen, die den Wünschen der Besteller und dem bürgerlichen Verwendungszweck angepaßt waren: Porträt, Sittenbild, Landschaft, Seestück, Architektur- bild, Tierbild, Blumenbild und Stilleben. Vom Porträt abgesehen, das zu den ältesten Bildgattungen gehört, das aber hier auch die Spezialität des Gruppenporträts ausformt, erleben die anderen Bildarten in dieser Zeit in Holland so recht ihre eigentliche Ausprägung und Entwicklung.

Die Nachfrage nach Bildern war nach unseren Begriffen außergewöhnlich groß. Ausländische Besucher berichteten, daß in Holland selbst die Bauern ihre Wohnstuben mit Bildern schmückten. Auch der Kleinbürger besaß Bilder und zierte seine Wohnung damit; die Formate der Bilder ließen auch das Aufhängen auf engem Raum zu. Diese starke Nachfrage führte auf Seiten der Maler wie der Käufer zu ganz besonderen Entwicklungen. Die Maler spezialisierten sich; der eine malte nur Stilleben, der andere nur Seestücke usw.

Das durchschnittlich recht hohe handwerkliche Niveau der Bilder auch kleinster Meister ist sicherlich durch diese enge Spezialisierung mit bedingt. Andererseits stellte sich — und hier müssen wir ganz kühl und kaufmännisch denken, denn die Malerei des 17. Jahrhunderts war in Holland in den Augen der Mitwelt im Grunde ein Erwerbszweig wie jeder andere auch — der erhöhten Nachfrage sehr schnell ein noch höheres Angebot entgegen, und das führte bald zu einem sehr niedrigen Preis für die Bilder. So dürfen wir uns trotz der „Bildernarrheit“ der Holländer nicht wundern, wenn wir hören, daß die einzelnen Künstler recht ärmlich gelebt haben und oft neben ihrer künstlerischen Tätigkeit einem anderen Erwerb nachgegangen sind, sei es als Wundarzt, als Gastwirt, Amtsdienner oder auch — Kunsthändler. Denn der Kunsthandel war ein gar nicht zu unterschätzender Erwerbszweig geworden und wurde wie auch noch im 20. Jahrhundert nach rein kapitalistischen Gesichtspunkten geführt. Daß Künstler, die sich damit einließen, nicht immer am besten fuhren, liegt nahe. Uns ist die Rolle des Kunsthandels im Leben Rembrandts bekannt, und unser Künstler, Jan Vermeer van Delft, ist ein weiteres Beispiel hierfür.

Dieser Maler, dem die vorliegende Mappe gewidmet ist, nimmt innerhalb der so reichhaltigen holländischen Malerei eine Sonderstellung ein. Auch er ist ein Spezialist, ein Maler von Sittenbildern, ein „Genremaler“, der auch einige Landschaften geschaffen hat sowie hin und wieder ein Porträt, insoweit also nichts Besonderes. Trotzdem fallen diese seine Sittenbilder und Landschaften so sehr aus dem gewohnten Rahmen heraus, daß wir ihm eine Sonderstellung zubilligen müssen. Aber vorher wollen wir uns mit dem Leben des Meisters bekannt machen.

Joannes Vermeer van Delft wurde 1632 in der holländischen Stadt Delft geboren. Sein Vater wird in den Urkunden als Seidenwirker, Gastwirt und Kunsthändler bezeichnet, wahrscheinlich hat er die beiden letzten Berufe gleichzeitig betrieben. Über das Leben des Künstlers ist uns verhältnismäßig wenig bekannt. Houbraken, der Chronist der holländischen Maler, erwähnt ihn 1719 merkwürdigerweise nicht. 1653 heiratet Jan Vermeer und tritt im selben Jahre der Delfter St. Lucas-Gilde bei. Von den 6 Gulden Meistergeld zahlt er zunächst nur 1½ Gulden, den Rest erst 1656. Von der Lehre des Malers ist uns nichts bekannt. Mehrfach, melden die Urkunden, mußte Vermeer ein Darlehen aufnehmen. Bei dem Besuch eines ausländischen Kunstfreundes 1663 hat Vermeer kein eigenes Bild im Hause. Er läßt den Kunstliebhaber aber bei einem Bäcker ein Einfigurenbild sehen, das angeblich 300 fl. gekostet haben soll. 1662/63 und 1670/71 war Vermeer Mitglied des Vorstandes der St. Lucas-Gilde in Delft, einer durch die Zugehörigkeit der Delfter Fayencenmaler gerade zu dieser Zeit recht bedeutenden Körperschaft. Mehrmals muß die Schwiegermutter finanziell aushelfen. Vermeer stirbt 1675, erst 43 Jahre alt, und hinterläßt seine Witwe mit 11 Kindern, davon 8 minderjährige. 1676 erklärt die Witwe in einem

Moratoriumsantrag die schlechte wirtschaftliche Lage ihres verstorbenen Mannes in den letzten Jahren mit wenigem Verdienst in den Kriegszeiten und der großen Kinderzahl, die ihn zwang, seine in dem von ihm betriebenen Kunsthandel eingekauften Bilder mit Verlust abzustößen. Der berühmte Naturforscher Antony van Leeuwenhoek, der in Delft als Amtsdienner beschäftigt war, wird zum Nachlaßverwalter ernannt. 1682 werden 19 Bilder Vermeers im Nachlaß eines Druckers in Delft erwähnt, 1696 21 Bilder Vermeers auf einer Kunstauktion in Amsterdam mit Preisen zwischen 17 fl. und 200 fl. verkauft.

Die Zahl der bekannten Bilder Vermeers beläuft sich trotz aller Funde der letzten Jahrzehnte noch nicht auf 40 Stück. Wenngleich sicherlich eine ganze Anzahl seiner Werke verloren gegangen ist, so ist ihre Zahl doch immer sehr niedrig zu nennen. Von allen bekannten Bildern Vermeers ist ein einziges datiert, und dies steht mit dem Jahre 1656 nicht weit ab vom Beginn seines Schaffens. Durch Übereinstimmungen in einigen Werken, mehrfaches Erscheinen einzelner Dekorationsstücke und des gleichen Motivs lassen sich Zusammenhänge zwischen mehreren Bildern und einige Gruppen im Werke Vermeers zusammenstellen. Jede ins einzelne gehende Datierung muß jedoch zwangsläufig fragwürdig und Versuch bleiben.

Erst nach der Mitte des 19. Jahrhunderts sind Name und Werk Vermeers wieder aus der Vergessenheit aufgetaucht, in die sie sehr bald gesunken waren. Das Werk Vermeers hat die Entwicklung der modernen Freilichtmalerei und die moderne Malerei, die sich von der literarischen Vorlage gelöst hatte, stark beeinflusst, und es ist kein Zufall, daß sein Ruhm zuweilen den Rembrandts zu erreichen, ja zu übertreffen imstande war.

Wenn wir das bekannte Werk Vermeers nach den Themen seiner Bilder durchsehen, so finden wir eine religiöse Darstellung (Christus mit Maria und Martha) mit drei Personen, eine mythologische Szene mit fünf Personen (Diana mit ihren Gefährten), ein Sittenbild (Bei der Kupplerin) mit vier Personen. Das sind die „Jugendwerke“, d. h. die Werke bis 1656, und dann kommen Innenraumszenen mit ein oder zwei Personen, zweimal mit drei Personen, einige davon könnten vielleicht als Porträt bezeichnet werden, und zwei Landschaften. Es ist also nur ein sehr kleiner Kreis, in dem sich die bildnerische Phantasie Vermeers ergeht, ein Kreis, der sich bei Erreichen des Mannesalters sogar verengt. Unter den späteren Einfigurendarstellungen befindet sich auch eine religiöse Allegorie (Der Glaube), aber diese unterscheidet sich im Grunde nicht von den anderen Darstellungen ganz profanen Inhalts, es sei denn in einer dem gelehrten Vorschriftenbuche für die Darstellung allegorischer Themen entnommenen Unnatürlichkeit und Gezwungenheit.

Auf diesen Bildern werden ein oder zwei Personen in einem Raum bei gänzlich privaten, oft belanglosen Beschäftigungen gezeigt. „Die Briefschreiberin“, „Das Milchmädchen“, „Schlafende Frau“, „Die Lesende“, „Herr und Dame am Spinett“, „Schreibende Dame mit Magd“, die Titel der Bilder sagen genug. Nirgends geschieht etwas Aufregendes, nie wird der Zuschauer durch die Handlung, durch den Inhalt, durch eine Erzählung angesprochen. Ganz still geht es auf den Bildern zu, auch wenn musiziert wird. Genauso wie alles Erzählende ist auch alles Laute aus den Bildern verbannt. Die dargestellten Personen sind gut, oft kostbar gekleidet, nie aber prunkhaft, stets wohl abgewogen, dezent, einzelne Kostbarkeiten nicht verbergend, aber nie blendend. Die Personen sind keine Heroen, keine modischen Schönheiten, auch keine großen Charaktere, deren Züge einen tiefen Blick in ein reiches Innenleben gestatten, keine Anklänge an die Charakterdarstellungsart Rembrandts. Andererseits auch wieder keine Ausgestoßenen, Vagabunden ernster oder heiterer Art, wie sie die Zeitgenossen gern zu schildern liebten. Es sind alles ganz alltägliche Menschen, die Damen wie die Kavaliers, das Milchmädchen, die Geographen und die Mägde. Allen ist eine gewisse menschliche Würde eigen, eine innere und äußere Ruhe, eine Unantastbarkeit in ihrem Dasein, das so ohne alle Fragen ist. Ganz ohne Problem ist auch der Raum, ein deutlich bezeichnetes Zimmer, oder auch nur eine Wand. Oft leiten bunte Fliesenplatten den Blick des Beschauers vom Vordergrund hinweg an die abschließende Wand, die meist mit einem oder mehreren Bildern — so wie in der zeitgenössischen Wirklichkeit — geschmückt ist. Am Bildrand oft ein Tisch mit einer lang herabhängenden Decke, der zwischen Vordergrund und Hintergrund vermittelt. Es ist viel räumliche Tiefe in den Bildern, aber die Tiefe ist aufgefangen und gebändigt durch diese Tische und Stühle, Fliesen und Deckenbalken. Der Künstler scheut sich nicht, mit erprobten Versatzstücken zu arbeiten, so mit diesen Tischen und Decken, mit quersgezogenen Vorhängen, mit den liegenden Musikinstrumenten und den bunten Fliesen. Klar und einfach ist der Raum gegliedert, trotz allen Reichtums in den Decken und Vorhängen schlicht und übersichtlich.

Es sind Licht und Farbe, die die Hauptrollen in den Bildern Vermeers spielen. Vermeer liebt das direkte Sonnenlicht nicht, noch weniger liebt er das Gegenteil, die Nacht oder das Halbdunkel. Das volle Tageslicht ist bei ihm immer irgendwie gebrochen, meist durch ein Fenster, und fällt so ganz natürlich in den Raum, zerstreut und alle Gegenstände überfließend, die in seinem Scheine aufleuchten. Vermeer hat beobachtet wie keiner vor ihm, wie das Licht die Gegenstände verändert, wie es mit ihnen spielt, wie dieses aufleuchtet, jenes satter und dunkler wird. Und weil er diese Beobachtung machen konnte, weil es ihm gegeben war, in einer intensiven Art zu schauen, ganz hingeeben ohne andere Absicht als zu schauen und zu beobachten, und er es fertig brachte, das Geschaute in verdichteter Art wiederzugeben, darum brauchte Vermeer alles das nicht, was wir bei ihm als fehlend festgestellt haben: das Heroische und das Prunkvolle, den bedeutenden Inhalt und das Charaktervolle, Mitleid und Komik. Seine Bilder, die so ganz ohne geistigen oder bildungsmäßigen Anspruch gemalt sind, verlangen vom Beschauer, wenn er zu ihrem wirklichen Verständnis und damit zum Kunstgenuß kommen will, eigentlich gar nicht viel. Sie verlangen: etwas Ruhe, unvoreingenommenes Betrachten, die Bereitschaft, sich über etwas zu freuen, das schön ist so, ohne tiefere Bedeutung, ohne Zweck und ohne Absicht. Was nützte es uns zu wissen, wie das Mädchen mit dem blau-gelben Kopftuch und den leicht geöffneten Lippen (Den Haag) hieß, wie ihr persönliches Schicksal war, in welcher Beziehung sie zum Maler stand, und was wir dergleichen noch vielleicht fragen könnten. Dem Maler ist es hier gelungen, einen Augenblick der Schönheit der Wirklichkeit zu verewigen. Wichtig ist hier: sich gefangennehmen zu lassen von den zarten Konturen dieses Mädchenantlitzes, von dem Leuchten und dem Durchsichtigwerden der Haut unter dem Licht, von dem Schimmern des Augapfels der Iris und der roten Lippen, von dem Zusammenklang der Farben des Kopftuchs und des Kleides, der Fleischfarbe des Gesichts mit dem weißen Kragen und dem Leuchten des Ohringes.

Aber ein solches wunschloses und unvoreingenommenes Betrachten ist uns nicht ohne weiteres gegeben, sondern verlangt etwas guten Willen und Erziehung.

Es gibt kaum einen zweiten alten Meister, der so anspruchslos, so ohne jeden religiösen oder weltlichen Bildungsanspruch gemalt hat. Die Bedeutung der Bilder Vermeers kann nie in ihrer Thematik liegen. Gesellschaftsszenen hat Terborch, Küchenszenen Gerard Dou ausführlicher, genauer, eingehender gemalt. Als Zeugnis über das Leben in Holland sagen uns die Bilder Vermeers sehr wenig, erheblich weniger als die Bilder seiner Zeitgenossen. Die Zeitgenossen, und nicht nur sie, auch die Nachfolger, erzählen, oft sehr kurzweilig, oft mit höchster malerisch-künstlerischer Qualität. Rembrandt breitet vor unserem Auge Seelengemälde aus, in wenigen Andeutungen schildert er, zumal im Alter, die dramatischsten und ergreifendsten Begebenheiten, in seinen Selbstbildnissen geht er schonungslos mit sich ins Gericht. Nichts von alledem bei Jan Vermeer van Delft. Still und problemlos ist das Leben auf seinen Bildern, jede Dramatik liegt außerhalb seiner Sphäre. Seine Bilder sind Sittenbilder wie so viele seiner Zeit und späterer Jahrhunderte bis zu uns. Die auf den Bildern dargestellten Personen treiben das gleiche, was sie auf den vielen anderen Sittenbildern auch tun, aber beim ersten Blick ist fühlbar, daß sie es irgendwie auf eine andere Weise tun, daß das, was sie tun, zumindest für uns, die Betrachter, gar nicht so wichtig ist, und daß auch der Maler, obwohl er es mit aller nur möglichen Genauigkeit schildert, es nicht für entscheidend hielt. Seine Sittenbilder haben viel mit den Stilleben gemein, die, und dies ist sehr bezeichnend, gerade in dieser Zeit ihre größte Blüte erlebten. Das schöne Arrangement realer Dinge, die geschmackvolle Zusammenstellung miteinander harmonisierender Formen und Farben, das klingt in den Bildern Vermeers stark an. Nicht zufällig finden wir oft in den Bildern Vermeers kleine Stilleben, die in sich Kunstwerke im Kunstwerk sind, und vielleicht stammt von ihm auch ein wirkliches reines Stilleben, ein Tonkrug mit einigen Eßkastanien auf einem Tisch (Leiden, Museum). Trotzdem reicht die Ähnlichkeit nicht aus, es geht nicht an, die Bilder Vermeers als große Stilleben zu bezeichnen, als „tote Natur“, um die Fachbezeichnung aus dem Französischen zu übersetzen. Die Menschen Vermeers haben eine unverlierbare Persönlichkeit, sie sind lebende, menschliche Wesen. Wenn der Künstler auch nicht ihre Seele zergliedert hat, wenn er sich auch nicht um ihr Woher und Wohin kümmert, so steht er doch zu ihnen in einem wohlwollenden, menschlichen Verhältnis, in einer hohen Achtung vor ihren Eigenwerten und stattet sie bei aller formellen Kühle und Glätte mit einer menschlichen Seele, vielleicht sogar bisweilen mit Humor aus. Dieser humanistische Grundzug scheidet das Werk Vermeers von der stillebenhaften Auffassung, in der jeder abgemalte Gegenstand nur ein Attribut im kompositionellen und farblichen Zusammenklang ist.

Die Gemälde Vermeers van Delft sind Großtaten in der Geschichte des Sehens und der Wiedergabe der Farbe. Sein Auge hatte eine unvergleichliche Empfindlichkeit für die Schwingungen des Lichtes und die Veränderungen der Farben im Licht und im Raum. Er liebte das diffuse Tageslicht, das die Räume durchdringt, nie aufdringlich nur auf einem Gegenstand liegt, sondern sie alle, wenn auch unterschiedlich, beleuchtet und je nach Art der Farbe und des Stoffes dämpft oder aufleuchten läßt. Vermeer überwindet schon sehr früh die übliche Hell-Dunkel-Malerei und kommt zu einer Malerei, die sich in sehr natürlicher und geradezu moderner Art aus den Farben aufbaut und auch die Schlagschatten aufhellt. Bestimmen bei dem Dresdner Bilde „Bei der Kupplerin“ sehr warme und blühende Farben das Bild, so bevorzugt der ältere Vermeer immer stärker die kalten Farbtöne, vor allem ein Blau, dem er gern ein sehr feines Gelb entgegenstellt. Seine Farbkultur und sein Sinn für farbliche Reize sind unbeschreiblich. Er entwickelt eine Pinseltechnik, die in seiner Zeit einmalig ist. Die Verwendung breiter und spitzer Pinsel nebeneinander ermöglichte es ihm, den Strich in jeder gewünschten Weise zu verändern. Vermeer benutzt eine besondere Punktiertechnik zur Verstärkung hervorstechender Farbstellen. In seinen späteren Bildern bedient er sich zur Darstellung farbiger Glanzlichter emailleartiger Farbtupfen auf der Grundfarbe.

Vermeer ist in jüngerer Zeit oft der Klassizist unter den Malern des holländischen Barock genannt worden. Zwar ist Vermeer vermutlich mit klassisch-humanistischer Bildung nicht in Berührung gekommen, und es gibt keine Anzeichen dafür, daß die Kunst des klassischen Altertums ihm etwas bedeutet hat oder auch nur in irgendwelchen Stücken zugänglich gewesen wäre. Was er aus dem „klassischen“ Lande Italien verarbeitet hat — dies ist besonders in seinen ersten Werken spürbar — stammt von dem barocken Realisten Caravaggio, der auf viele holländische Künstler gewirkt hat. Wenn wir aber unter Klassik, was nicht dasselbe ist wie Klassizismus, die „edle Einfalt und stille Größe“ verstehen, dann werden wir Recht daran tun, wenn wir Vermeer van Delft den Namen Klassiker nicht verweigern. Zwischen der unerhörten persönlichen Glut der Kunst Rembrandts, des dramatischsten und persönlichsten aller holländischen Maler, und der klassischen Kühle und Ausgewogenheit Vermeers van Delft liegt die ganze holländische Malerei dieser Zeit, wobei diese beiden Eckpunkte gleichzeitig Höhepunkte sind. Dabei bleibt aber auch die Klassizität Vermeers durchaus bürgerlich, wie ein Blick auf seine Bilder beweist, und der Künstler selbst mit seinem Werk völlig im Rahmen seiner Zeit und seiner Gesellschaft.

Die Werke Vermeers haben, besonders seit sie in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts neu entdeckt wurden, eine sehr weite Verbreitung gefunden. Sie gehören seit geraumer Zeit zu den bestbezahltesten auf dem internationalen Kunstmarkt. Einen großen Teil der Bilder finden wir noch in den holländischen Museen, aber eine beträchtliche Anzahl von ihnen hat den Weg über den Ozean nach Amerika gefunden, und diese sind somit dem europäischen Kunstfreund kaum mehr zugänglich. Eine Reihe von Werken Vermeers finden wir weiter noch in englischen Sammlungen, auch Deutschland besitzt in den Galerien von Berlin, Dresden, Braunschweig und Frankfurt einige ausgezeichnete Stücke. Weitere einzelne Bilder Vermeers befinden sich in Paris, Wien, Brüssel, Budapest und Lugano. Mit der weiter fortschreitenden technischen Vervollkommnung des Farb-Reproduktionsverfahrens war es möglich, die Werke Vermeers einem breiteren Kreise zu erschließen, wozu die Schwarz-Weiß-Wiedergabe gerade bei der besonderen Eigenart Vermeers nicht in der Lage war. So sind heute durch die Farbproduktionen die Bilder Vermeers van Delft weit über die Kreise der Kunstfachleute hinaus bekannt und geschätzt.

Da uns über die Jugend des Künstlers vor seiner Verheiratung jede Unterlage fehlt, ist es uns auch nicht bekannt, wann, wo und bei wem Vermeer gelernt hat. Mit den übrigen in Delft ansässigen Künstlern der betreffenden Jahre hat Vermeer herzlich wenig gemein. Carel Fabritius, der wohl begabteste Schüler Rembrandts, den man längere Zeit als den Lehrer Vermeers bezeichnete, fällt nach neueren Archivfunden auch wieder zum größten Teil aus, da sich zwischen der Übersiedlung von C. Fabritius nach Delft und Vermeers Hochzeit (1653) nur ein Zeitraum von einem halben Jahr ergibt, der also für eine eigentliche Lehre nicht ausreichend ist. Fabritius selbst kam schon im Jahre 1654 bei der Explosion des Delfter Pulvermagazins ums Leben. Aus den ersten Bildern Vermeers, soweit wir sie in eine zeitliche Abfolge einreihen können, geht jedoch klar hervor, daß er die Malerei der vorausgegangenen und seiner eigenen Zeit gut kannte und daß er anfänglich sich auch durchaus in ihrem Rahmen bewegte. Besonders dürften auf ihn die

sogen. Utrechter Caravaggisten, eine Gruppe holländischer Maler mit stark italienischem Einschlag, gewirkt haben. Aber auch in diesen Jugendwerken, von denen uns nur zwei (Diana mit ihren Gefährten, Den Haag, und Christus bei Maria und Martha, Edinburgh) bekannt sind, kommt bereits die besondere, persönliche Note Vermeers zum Ausdruck. Noch weitaus stärker ist dieser persönliche Zug in dem Gemälde, mit dem wir die Jugendwerke Vermeers, soweit sie erhalten sind, abzuschließen pflegen, in dem Bilde „Bei der Kupplerin“ (Dresden), welches mit der Jahreszahl 1656 gleichzeitig das einzige eigenhändig datierte Bild des Meisters ist. Das uns sehr derb und anstößig erscheinende Thema des Bildes wurde zur Zeit der Entstehung des Gemäldes nicht so empfunden. Szenen ähnlicher und noch derberer Art sind in dieser Zeit in Holland gang und gäbe. Sie waren beliebt und geschätzt und wurden nicht nur gekauft, sondern auch ohne Scheu aufgehängt und gezeigt. Die sehr volkstümliche holländische Kunst in ihrer Blütezeit kennt keine Prüderie, ein Zug, der auch in der in dieser Zeit entstandenen volkstümlichen Literatur, besonders den massenhaft erscheinenden Pamphleten zu Tagesereignissen, zum Ausdruck kommt.

Tafel 1

In dem Bilde ist alles in den Vordergrund gedrängt. Der untere Teil des Gemäldes ist durch eine orientalische Decke, die von einer Balustrade in schweren Falten herabhängt, und links durch einen noch darüber gelegten Pelz eingenommen und führt den Blick des Beschauers sofort zur oberen Hälfte. Warm fällt das Licht auf die in bunten Farben gegebene Decke und glänzt dann auf dem hellen Gelb der Jacke des Mädchens, auf ihrem Gesicht und dem kräftigen Rot der goldbordierten Jacke des Kavaliers. Durch die Pracht der Farben wird die rechte Seite des Bildes, auf die das volle Licht fällt, kräftig gegen die dunklere linke Seite abgesetzt, im Grunde noch ein rembrandtscher Effekt. Die Kupplerin ist ganz schwarz, grünsamten schimmert es am Arm des ganz links stehenden Trinkers auf. Der Raum bleibt im ganzen ungeklärt, nur der Vordergrund ist wesentlich. Wunderbar leuchten auf der dunklen Seite die hellgelben Troddeln des über die Brüstung liegenden Pelzes. Ganz rechts bemerken wir ein kleines, mit feinsten Empfindung komponiertes Stilleben in Gestalt der Decke, des blauen Steinkruges und des grünschimmernden Glases in der Hand des Mädchens. Vermeer liegt es völlig fern, etwa zu moralisieren. Vergnügt und in anmutiger Weise nimmt das Mädchen das Goldstück aus der Hand des Kavaliers, selbstverständlich, als müßte es so sein. Verständnisinnig schmunzelt der Lautenspieler, und selbst der lauernde Blick der Alten ist ganz sachlich, ohne jede mißbilligende oder zustimmende Stellungnahme des Malers zum dargestellten Geschehen gemalt.

Das Bild ist das lebhafteste, das Vermeer je gemalt hat. Die lebensgroßen Figuren sind dem Beschauer ganz nahe gerückt. Wie eine Flamme schlägt die satte Farbe aus dem Bilde; es ist, als ob sie wärme.

Den Übergang zu den späteren Leistungen Vermeers finden wir am besten in dem in New-York hängenden Bilde „Schlafende Frau“, das wahrscheinlich bald nach dem Dresdner Bild entstanden sein dürfte.

Hier bemüht sich Vermeer, die dargestellte Szene in einen realen Raum zu stellen, ja er gibt sogar einen Durchblick in ein dahinter liegendes zweites Zimmer, damit stark an seinen gleichzeitigen Delfter Malerkollegen Pieter de Hooch, dessen Spezialität solche Zimmerdurchblicke sind, erinnernd. Wieder wird das Bild durch eine im Vordergrund auf einem nun räumlich weit ausladenden Tische liegende bunte Decke zu einem Halbfigurenbild. Die dargestellte schlafende Frau hat in ihren Gesichtszügen eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Mädchen auf der Kupplerinnenszene. Verschwunden ist aber die Aggressivität des vorhergehenden Bildes, alles ist ruhig und ausgewogen, auch die Farben sind nicht von der geradezu brutalen Leuchtkraft des Dresdner Bildes.

Wohin dieser Weg in wahrscheinlich sehr kurzer Zeit geführt hat, zeigt uns das Bild der Briefleserin (Dresden), das gleichfalls in den späten fünfziger Jahren entstanden sein dürfte. Zum ersten Mal wendet auf diesem Bilde Vermeer das Mittel des geöffneten Fensters an, durch welches das Licht hereinflutet. Ganz zart und durchsichtig sind die Schatten, die von den Gegenständen in dem hellen, aber zerstreuten Tageslicht geworfen werden. Herrlich leuchtet die tiefrote, mit blauen und gelben Mustern abgesetzte Divandecke des Vordergrundes auf. Diese Muster hat Vermeer mit körnigen Farbtupfen übersät, um damit ein besonders starkes Leuchten zu erzeugen. Ganz ruhig steht in der Mitte des Bildes ein junges Mädchen in einem grünen Gewand, das hell beschienene Gesicht, von blonden, losen Löckchen umrahmt, dem Fenster zugekehrt, den Blick auf den in der Hand gehaltenen Brief gerichtet. Sanft spiegelt sich das Antlitz wider in den Scheiben des offestehenden Fensters. Ein dunkelroter Fenstervorhang fällt ein wenig über den Fensterflügel und antwortet so dem Rot der Divandecke. Rechts begrenzt ein durch das ganze

Tafel 2

Bild längs laufender grüner Vorhang die Szene ab, die hinten von einer im Widerschein der Farben blaßgrün schimmernden Wand abgeschlossen wird. Alle Werte sind aus den Farben Grün und Rot zusammengestellt.

Tafel 3 Noch ausgewogener und reicher in seinem ganzen Aufbau ist das Bild „Herr und Dame beim Wein“ aus dem Bestande der Staatl. Museen in Berlin. Es dürfte ebenso wie die in Braunschweig befindliche Dreifigurengruppe „Mädchen mit Weinglas“, mit der es in vielem verwandt ist, zu Beginn der sechziger Jahre gemalt sein. Obwohl auf dem Bilde zwei Personen miteinander dargestellt sind, geschieht gar nichts. Die Beziehungen, die zwischen den beiden Personen bestehen, sind völlig uninteressant. Die Bewegungen sind gemessen und gleichsam feierlich, obwohl es sich um ganz alltägliche Beschäftigungen handelt. Ein kühler Ton, wie wir ihn nun immer mehr bei Vermeer finden, liegt über dem Ganzen. Der Maler arbeitet vornehmlich mit blauen Farbwerten, das ganze Braunschweiger Bild ist blau untermalt. Das Licht dringt zerstreut durch das nur leicht geöffnete Fenster zur Linken, das in der Bleiverglasung in der Mitte ein Wappen zeigt. Blaugelbe Fliesen führen vom Vordergrund in die Tiefe des Raumes. Das Mobiliar ist auf das Notwendigste beschränkt, fast spärlich, ein Tisch, wieder mit einer Decke in orientalischer Musterung versehen, eine Bank und zwei Stühle, dazu zwei blaue Kissen, ein Musikinstrument, an der Wand eine Landschaft in einem Goldrahmen, der im Licht oben aufleuchtet, und ein schmaler blauer Vorhang. Auf dem Tisch einige Notenblätter und ein weißer Krug, den der stehende Herr gefaßt hat. Das Gesicht des Mannes ist von einem dunklen Hut und braunen Locken eingerahmt, er trägt einen blaßgrünen Überwurf, aus dem weiße Manschetten und Kragen hervorkommen; auf dem Stuhle sitzt in Profilstellung eine junge Frau, die ein Glas Wein zum Munde führt. Von ihrem Gesicht sehen wir wenig, da es zumeist von der weißen Haube verdeckt ist. Die Frau ist in ein reiches, blaßrotes Gewand mit goldenen Borten gekleidet. Der Zusammenklang der Farben ist genau abgewogen, die goldenen Borten wieder mit feinsten Tupfen zum Leuchten gebracht. Herrlich, wie das gebräunte Gesicht des Mannes in der dunklen Umgebung aufleuchtet und wie die weiße Farbe des schmalen Kragens die Wirkung des Fleishtonnes unterstreicht.

Tafel 4 Das Milchmädchen aus dem Rijksmuseum in Amsterdam, wahrscheinlich noch der Zeit der 50er Jahre entstammend, gehört zweifellos zu den hervorragendsten Werken des Meisters. Wie eine kultische Handlung vollzieht die in monumentaler Größe im Raum stehende Magd des Umschütten der Milch aus dem Krug in den Topf. Klar steht der Umriß der Figur vor der hell beleuchteten Wand. Durch das geschlossene einfache Küchenfenster dringt das Tageslicht in den Raum und erhellt die Gegenstände, auf die es trifft, bringt sie zum Leuchten, wie etwa das kupferne Küchengefäß an der Wand. Der einfache braune Fußboden, auf dem zur Weiterleitung des Blickes nur ein kleines Wärmöfchen steht, führt zur kahlen, unten durch eine Reihe Delfter Kacheln abgesetzten Rückwand. Auf dem von einem schlichten blauen Tuch bedeckten Tisch vorn links breitet sich eines der schönsten Stilleben aus, ein Brotkorb, knusprige Brötchen, ein blauer Krug und der braune Milchtopf. Von der Helligkeit getroffen, leuchten diese so einfachen Gegenstände auf wie kostbarer Schmuck. In der Mitte des Raumes und Bildes steht die in starker Untersicht gemalte und deshalb so monumental wirkende Magd in ihrer Arbeitskleidung: roter, im Schatten bleibender Rock, dunkelblaue Schürze, grüngelbe Bluse und weißes Kopftuch. Mit unendlicher Gelassenheit neigt sich die Magd ganz leicht über ihre Arbeit, unhörbar rinnt die Milch aus der Kanne und fließt in den Topf. Auf der Stirn des Mädchens formt das Tageslicht hellglänzende Stellen. Die hellsten Partien des Bildes sind von feinen weißen, unvermischten Farbtüpfchen übersät.

Gerade dieses Bild zeigt, ein wie inniges Verhältnis der Maler Vermeer van Delft zum Menschen hatte. Es ist ein gänzlich unreflektiertes, urtümliches und einfaches Verhältnis, fern jeder Absicht. Er liebte die Gegenstände und noch mehr die Menschen, von denen er, wie dieses Bild es deutlich zeigt, eine im Grunde großartige Auffassung hatte. Er liebt sie so, wie sie sind. Vielleicht ist er einmal in seine Küche getreten und hat seine Hausmagd oder seine Frau gesehen, wie sie sich still über ihre Arbeit neigte; er hat die stille Größe verspürt, die einen einfachen Menschen bei einem solchen notwendigen Tun umgibt. Er hat gesehen, wie das Licht mit den Gegenständen spielte, wie es sie aufleuchten ließ in seinem Schein.

Und dann wird er lange und schweigend diesen Anblick in sich gesogen haben. Weit entfernt von allem Erzählen beweist Vermeer durch seine Bilder, daß die Malerei auch ohne einen literarischen Inhalt imstande ist, eine zutiefst humanistische Aussage zu machen.



Das Mädchen mit dem Weinglas

Tafel 5 Der Mädchenkopf aus dem Mauritshuis im Haag macht die gleiche Aussage. Dies Bild wird in die ersten 60er Jahre fallen. Eine Anregung in Gesichtshaltung und Kostüm dürfte hierzu aus Italien gekommen sein; trotzdem bleibt das Bild unbestritten eine ganz persönliche Leistung Vermeers. Wie Email schimmert das Gesicht des jungen Mädchens, das uns hier im Dreiviertelprofil gezeigt wird. Wie Perlen glänzen darin Augäpfel, Lippe und Ohring. Verschwindend zart das leise Rot der Wange. Mit vollendeter Meisterschaft sind die Farben nebeneinander gesetzt und doch in den Übergängen unmerklich verschmolzen. Ein leicht träumerischer Zug liegt über dem Gesicht dieses schlichten Wesens. Vermeers Lieblingsfarben Gelb und Blau spielen die Hauptrolle. In dem Gelb der Jacke ist viel Blau enthalten, die beschatteten Stellen schimmern in einem blauen Ton. Auch in diesem Bilde ist trotz oder vielleicht besser wegen aller technischer und farbästhetischer Feinheiten die Anteilnahme am Menschen, an der ganz einfachen menschlichen Kreatur offen zu spüren.

Tafel 6 „Die junge Dame mit dem Perlenhalsband“ aus dem Bestande der Staatl. Museen in Berlin ist eine der artistischen Spitzenleistungen Vermeers. In dem Zeitraum, in dem dieses wie auch das vorige Bild entstanden ist (zwischen 1660 und 1665), erreicht die Kunst Vermeers ihre höchste Reife. Der erst dreißigjährige Künstler hat sich zu einer Abgeklärtheit durchgerungen, zu einer Konzentration auf nur wenige wesentliche Dinge in Form und Farbe, zu einer Reinheit der malerischen Auffassung, die zumindest in seinem Jahrhundert einmalig ist. Er erlangt eine Sicherheit in der Farbkomposition, die auch in seinem Schaffen einen Höhepunkt darstellt. Seine Palette wird noch einfacher, noch konzentrierter, mit ganz wenigen Farben erzielt er seine staunenswerten Effekte. Das Mädchen mit dem Perlenhalsband ist ein glänzendes Zeugnis gerade für diese Beherrschung der Mittel und für die Beschränkung auf das Notwendigste. Der Aufbau des Bildes ist uns im großen und ganzen schon bekannt. Wieder scheint das Licht von links durch ein Fenster in ein Zimmer und beleuchtet eine kahle Wand, wieder stehen einige Möbel im Zimmer, auf einem Tisch liegt diesmal eine eilig zusammengeworfene dunkelblaue Decke aus einem schweren Stoff. Ein an den rechten vorderen Bildrand gerückter Stuhl übernimmt in starker Verkürzung die Vermittlung zur Tiefe. Im Raume, sehr auf die rechte Seite gerückt, steht ein Mädchen, das vor einem kleinen, an der linken Zimmerwand hängenden Spiegel eine Perlenkette anprobiert. Drei große Farbzentren bestimmen das Bild: Das blaue Tuch auf dem Tisch zusammen mit einer blau-weißen Vase, der goldgelbe, schmale Vorhang am Fenster und die zitronengelbe, mit Hermelin abgesetzte Seidenjacke des Mädchens. Diese Jacke ist eine besondere malerische Leistung. In mattem Glanze leuchtet die Seide trotz der so spröden und kalten Farbe. Die Dissonanz zwischen dem Gelb der Seide und dem Weiß des Pelzes zieht den Blick immer wieder an, läßt ihn aber nicht ruhig werden. In vollen Akkorden klingt dazu das Zusammenspiel von Blau und Goldgelb, Tischdecke und Vorhang. Ein hellrotes Schleifchen im Haar des Mädchens verstärkt die aufregende Farbwirkung der im Mittelpunkt stehenden Jacke. Auf dem diesmal recht unbedeutenden Gesicht spiegelt sich die kalte gelbe Farbe. Das Bild ist in erster Linie artistisch zu werten und zu würdigen, aber aus dem Artistischen erwächst bei dem echten Künstler das wesentliche Kunstwerk. An kaum einem zweiten Bilde kann man Farben und Farbwerte sehen lernen wie an diesem.

Ein solches wesentliches Kunstwerk haben wir in dem in Amsterdam im Rijksmuseum befindlichen Bilde „Die Brieflesende“, das die handwerklichen Ergebnisse eines solchen Bildes wie des Mädchens mit dem Perlenhalsband in sich schließt. Wieder das gleiche Raumschema. Das Fenster ist auf diesem Bilde nicht zu sehen, nur an der gewohnten Stelle links zu ahnen. Der Hintergrund ist eine kahle Wand mit einer großen herabhängenden Landkarte. Nur das notwendigste Mobiliar ist vorhanden: ein Tisch, zwei Stühle. In der Mitte des Raumes steht eine junge Frau, die einen Brief liest. Ganz dem Lesen hingegeben, steht sie schwer und raumausfüllend, denn sie ist guter Hoffnung, mitten im Licht, das sie von allen Seiten umfließt. Ihr zartes Köpfchen hebt sich anmutig aus der massigen wunderbar blauen Jacke und steht vor dem wässrig-grünen Hintergrund der Karte. Alles ganz einfach und selbstverständlich, mit einer Hoheit, wie sie das Milchmädchen besaß. Aber der Künstler ist inzwischen reifer geworden. Noch besser, noch unauffälliger, sicherer und ausgewogener vermag er die farbigen Werte, die dem Bilde das Leben verleihen, zu verteilen. Wieder wird die Wirkung mit ganz wenigen Mitteln erreicht, die darum um so schwerer wiegen. Unvergeßlich der Gegensatz zwischen der wuchtigen Monumentalität des Körpers in der blauen Bekleidung und dem grazilen, so ganz dem ernsthaften Tun des Lesens hingegebenen Köpfchen. Nur wer das Artistische ganz beherrscht, kann sich vermessen, so etwas zu gestalten.

Das kleine Bild mit der Spitzenklöpplerin, das in Paris im Louvre hängt, zeigt uns wiederum ein ganz schlichtes Motiv. Hinter einem ockerfarbenen Nähtisch sitzt ein junges Mädchen in einer hellgelben Jacke, mit einer Klöppelarbeit beschäftigt. Ihre Hände bewegen das Handwerkszeug auf einem hellblauen Klöppelkissen mit rosafarbenen Streifen. Links im Vordergrund liegt ein veilchenblaues Kissen, unter dem gelbe und rubinrote Seidenfäden herausquellen. Eine bunte Decke schließt das Arbeitstischchen nach vorn ab, der Hintergrund ist wie üblich eine helle, fast farblose Wand. Das diesmal ausnahmsweise von rechts hereinfallende Sonnenlicht fällt auf die gelbe Jacke und bringt sie zum Leuchten. Das junge Mädchen mit dem ernsthaften Gesicht ist ganz in ihre Arbeit vertieft und nimmt keine Notiz vom Beschauer. Es hat nicht bemerkt, daß sich über seinem linken Ohr eine Locke aus seiner Frisur gelöst hat. Auch auf diesem Bilde finden wir bei der Wiedergabe einer so alltäglichen und untergeordneten Beschäftigung Stille, innere Größe und menschliche Anteilnahme. Der malerische Vortrag ist breiter als auf dem Haager Mädchenbildnis, die flimmernden Farbenpunkte erfüllen das so stille Bild mit Leben. Am nächsten steht dieses Bild in der Malweise sicherlich der Ansicht der Stadt Delft. Es ist anzunehmen, daß dies Bild um 1665 oder kurz danach entstanden ist.

Tafel 7

Den späteren 60er Jahren gehört wahrscheinlich das in Wien befindliche Bild mit dem Maler im Atelier an. In einem sehr festtäglich aufgeräumten Maleratelier sitzt der Künstler, dem Beschauer den Rücken zukehrend, vor seiner Staffelei (vielleicht ein Selbstbildnis Vermeers) und malt ein junges Mädchen, das an der Wand vor einer großen Landkarte steht. Sie hat ein großes Buch und eine Posaune in den Händen, trägt einen phantastischen Umhang und hat Blumen im Haar; denn sie soll Klio, die Muse der Geschichtsschreibung, darstellen. Rührend ungeschickt steht das Modell da, ungewohnt der gezwungenen Stellung und der seltsamen Requisiten. Versuche, diesem Bild einen weitgehenden weltanschaulichen Inhalt zu unterlegen gehen am Charakter der Kunst Vermeers und der holländischen Kunst überhaupt vorbei. Das Bild, das sehr viele feine Details aufweist, muß bei der sorgfältigen Malweise Vermeers besonders viel Zeit und Mühe gekostet haben, eine Tatsache, die uns die ungemein gewissenhafte Arbeitsweise Vermeers noch einmal deutlich vor Augen führt. Diesem und dem vorigen Bilde aber ist gemeinsam die ungekünstelte menschliche Gesinnung. Und aus dem Atelierbilde ist Sinn für Humor herauszulesen.

Die Werke der letzten Lebensjahre des Künstlers, von denen wir in dieser Mappe kein Beispiel bringen, lassen ein Nachlassen der inneren Spannung und der Gefühlswärme deutlich erkennen und werden konventioneller. Dabei sind handwerkliche Ausführung und Komposition weiterhin bewundernswert. Es herrscht auf diesen Bildern eine glatte, gleichsam lackierte Kälte, auch beginnen nun die Figuren der Bilder direkt mit dem Betrachter in Beziehung zu treten, was Vermeer vorher stets vermieden hat. Vielleicht hätte der Künstler, wenn ihm ein längeres Leben beschieden gewesen wäre, diese seine nun letzte Periode wieder überwunden, aber darüber Betrachtungen anzustellen ist offenkundig sinnlos.

Aus dem Werk des Vermeer van Delft sind uns zwei Landschaften überkommen, ein Ausschnitt aus einer Delfter Straße und eine Ansicht der Stadt Delft, die sich im Mauritshuis im Haag befinden. Die Datierung gerade der beiden Landschaften Vermeers, die aus seinem anderen Werk hervortreten, ist aus Mangel an Vergleichsmöglichkeiten sehr schwierig. Allgemein wird jetzt das Bild „Ansicht der Stadt Delft“ auf etwa 1660 angesetzt. Es ist Stück für Stück bestimmbar. Der Meister malte die Stadt von einem nicht allzu fernen Punkt aus, diesseits des Rotterdamer Kanals. Jenseits des Kanals liegen, durch eine Brücke miteinander verbunden, das Schiendamer und das große Rotterdamer Tor, zwischen ihnen leuchtet der Turm der Nieuwe Kerk auf. Die Schwierigkeit, einen Flußlauf parallel zum Bildrand darzustellen, wird durch den hellen, schrägen Streifen des diesseitigen Ufers überwunden. In diesen hellen Streifen setzt er als Kontraste einige dunkle Figuren. Die Schatten der Häuser in dem blaugrünen, undurchdringlichen Wasser übernehmen die Funktion der Vermittlung zwischen Vorder- und Mittelgrund. Parallel zum Bildrand wie eine Wand auf seinen sonstigen Bildern liegt jenseits des Wassers die Stadt hinter ihrer Mauer mit den Türmen. Klar und übersehbar ist der Aufbau der Stadt und ihrer Häuser wie auf einer Architektenzeichnung. Links tiefrote Dächer, unterbrochen von dem Grün der Baumgruppen, weiter rechts die blauen Schieferdächer der Tore. Zwischen den Toren und rechts von ihnen leuchten die Dächer im Sonnenlicht auf, das ihr Rot fast bis zum Gelb verändert. Der Turm der Nieuwe Kerk leuchtet, als wäre er aus Gold. Ein Regenschauer war über die Stadt gezogen, hoch oben sieht man noch die dunklen Wolken abziehen. Nun bricht die Sonne stellenweise durch die Wolken und

Tafel 8



Der Künstler im Atelier

läßt die noch regenfeuchten Häuser und Dächer, deren Farben durch den Regen dunkel und tief geworden waren, aufleuchten. Helle Wolken sind den dunklen gefolgt, sie schwimmen in der hellen Luft unter dem Blau des allenthalben durchschimmernden Himmels.

Das Bild ist in einem warmen Gesamtton gehalten. Die Landschaft ist getreulich so gemalt, wie er sie sah, ohne verändernde Kunstgriffe, ohne pomphafte Staffagen. Was das Bild jedoch so fruchtbar für die Malerei einer späteren Zeit gemacht hat, ist die Tatsache, daß es Vermeer gelungen ist, die Atmosphäre dieses einmaligen Nachmittags einzufangen und die Luft und die Feuchtigkeit, die über und zwischen den Dingen liegt, mitzumalen. Trotz des gänzlich anderen Vorwurfes dieses Bildes erkennen wir auf ihm den Künstler Jan Vermeer van Delft wieder, so wie wir ihn auf seinen intimen Genrebildern kennen gelernt haben.

Mit seiner Abwendung vom literarischen Vorwurf, von der Erzählung und seiner Hinwendung zu einer rein malerischselbständigen Kunst, wie auch mit der fast beiläufigen Entdeckung der Atmosphäre in der Landschaftsmalerei, hat Vermeer Probleme angepackt und fast ganz selbständig sofort gelöst, die erst 200 Jahre später, diesmal allerdings in ganz grundsätzlicher Weise aktuell geworden sind, und um die wir zum Teil heute noch ringen.

37. 4^o 350



Am. 100-
101



Dresden
1911





Vermeer
1657



Vermeer
Bibl.



Vermeer
1667-1691



Sta.
Kunsta.
Bibl.



1874
Dordrecht
1874

Hinweise

Signatur	37. 4° 350	Stok	<i>me</i>
RS		Sub	AK <i>slm</i>
		Titelaufl.	AKB <i>h</i>
FK	<i>1 Malerei K</i>		
Bio K	Bild K		
<i>Meer. Jan van der van Biff</i>			
<i>Holländ. Maler</i>			
<i>1632-1675 x</i>			
(SWK)			
Sonderstandort	Signum	Ausleihervermerk	
		<i>mit für</i> <i>(L)!</i>	

III/9/280 Jd-G 80/61

Copyright by VEB E. A. Seemann, Buch- und Kunstverlag,
 Leipzig 1962 · Veröffentlicht unter Lizenz-Nr. 350/332-336/62
 Gesamtherstellung: J. Schmidt KG, Markneukirchen i. Sa · III/23/3
 2. verbesserte Auflage · Bestell-Nr. 94 FG
 EVP 7,50



VERZEICHNIS DER TAFELN

1

Bei der Kupplerin

datiert 1656, 143 × 130 cm, Dresden, Staatliche Gemäldesammlung

2

Die Briefleserin

83 × 64,5 cm, Dresden, Staatliche Gemäldesammlung

3

Herr und Dame beim Wein

66,2 × 76,2 cm, Berlin, ehem. Preuss. Kunstsammlungen

4

Das Milchmädchen (Het melkmeisje)

46 × 42 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

5

Mädchenkopf

46,5 × 40 cm, Den Haag, Mauritshuis

6

Junge Dame mit dem Perlenhalsband

55 × 45 cm, Berlin, ehem. Preuss. Kunstsammlungen

7

Die Spitzenklöpplerin

24 × 21 cm, Paris, Louvre

8

Ansicht der Stadt Delft

98 × 117 cm, Den Haag, Mauritshuis

Abbildungen im Text

1

Das Mädchen mit dem Weinglas

78 × 67,5 cm, Braunschweig, Anton-Ulrich-Museum

2

Der Künstler im Atelier

130 × 110 cm, Wien, Sammlung Czernin

SLUB DRESDEN



3 2698112

