Vermeer und Epikur

ANDREAS PRATER

Vermeer und Epikur

Lebenslust in der Kunst der Frühaufklärung

DE GRUYTER

Gedruckt mit großzügiger Unterstützung der

ISBN 978-3-11-068289-2
e-ISBN (PDF) 978-3-11-075955-6

Library of Congress Control Number: 2021940630

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2021 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Einbandabbildung: Vermeer, Milchmagd, Ausschnitt, © Amsterdam, Rijksmuseum
Satz: LVD GmbH, Berlin
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

www.degruyter.com

Dem Freund Dieter Pointner,
Schönau, zugeeignet

Inhalt

Dank 9

Tronies 11

Das *Mädchen mit dem Perlenohrring* 13

Eukrasie 28

Lust 30

Vermeer und die Philosophen 36

Seelenruhe 43

Schadenfreude 49

Meeresstille 52

Der leere Kirchturm 56

Lebe im Verborgenen! 61

Die *Frau mit der Goldwaage* 68

Wissenschaft 82

Musik 86

Alltagsfreuden und der Tod 93

Exkurs I. Blauer Lorbeer: *Der Ruhm der Malkunst* 100

Der Tastsinn des Auges 113

Genuss oder Ehe (Lust oder Liebe) 119

Exkurs II. Di*e Allegorie des (katholischen) Glaubens* 129

War Vermeer ein Nikodemit? 149

Epikur, Vermeer und anderes 153

Nachwort auch als Einleitung zu lesen mit einem kurzen Exkurs zum *Garten der Lüste* von Hieronymus Bosch 164

Anmerkungen 170

Namensregister 190

Abbildungsnachweis 193

Dank

Mein Dank gilt dem De Gruyter Verlag, namentlich Dr. Katja Richter und Susanne Drexler für die Gestaltung und Ausstattung des Buches. Dr. Karin Zeleny bin ich für zahlreiche wertvolle Hinweise und kritische Lektüre zu großem Dank verpflichtet. Moritz Bittel hat mit seinem freundlichen Engagement bei *AION art investment on next* die Drucklegung des Buches in überaus dankenswerter Weise gefördert. Das Verständnis, die Geduld und Diskussionsbereitschaft meiner Frau waren wie stets auch hier für meine Arbeit von größtem Gewinn.

Leer ist jenes Philosophen Rede, durch die
kein Affekt des Menschen geheilt wird. Denn
wie die Heilkunde unnütz ist, wenn sie nicht
die Krankheiten aus dem Körper vertreibt,
so nützt auch die Philosophie nichts, wenn
sie nicht die Erregungen der Seele vertreibt."

Epikur[1]

Philosophi sunt quodammodo pictores
atque poetae. Non est enim philoso-
phus, nisi qui fingit et pingit.

Giordano Bruno[2]

Tronies

Nach einer langen, bis in die griechische Antike zurückreichenden Vorlaufzeit wird das europäische 17. Jahrhundert zu einer Epoche tiefgreifender Erforschung von Emotionen und Leidenschaften in Literatur, Philosophie, Kunst und natürlich auf den Bühnen des Theaters. In der als Wiedererfindung der antiken Tragödie entstehenden Oper finden große Gefühle ihren Schauplatz. In der Musik wird mit der Ergründung des Ausdruckspotentials der Tonarten den Gemütsbewegungen des Menschen große Aufmerksamkeit geschenkt.[3] Seit den theoretischen Fundierungen der Affektübertragung in Leon Battista Albertis *Della Pittura* (1435–1436) widmen sich die Künstler der genauesten, ja minutiösen Protokollierung seelischer Regungen. Demokrit und Heraklit, der lachende und der weinende Philosoph erfreuen sich im Einzel- oder Doppelbildnis mit allen Varianten ihrer Gemütsverfassungen größter Beliebtheit in den europäischen Bildergalerien.[4]

Dem rhetorischen Schema entsprechend schreibt der Humanist und Theologe Gerardus Jansz. Vossius Mitte des 17. Jahrhunderts dem Maler sowohl die Fähigkeiten eines *Pathopoios* als auch eines *Ethopoios* zu. Er meint damit, dass der Künstler sowohl die Gefühle der Betrachter zu generieren als auch auf deren Lebensweise einzuwirken weiß. Die Möglichkeiten ihrer Darstellung werden in der niederländischen Kunsttheorie ausführlich diskutiert.[5] Freude, Trauer, Zorn, Liebe, Heiterkeit, Hass, Furcht, Schmerz und Schattierungen wie Reue, Groll, Scham, Zögerlichkeit, Mitleid, Stolz usw., aber auch widerstreitende Empfindungen finden in Gesichts- und Körpersprache hochreflektierten Ausdruck, um zu vielfältigen Reaktionen und Mitempfindungen, auch zu Abscheu oder Lachen auf der Seite des Betrachters anzuregen. Die Familienfeste eines Jan Steen, um nur ein Beispiel zu nennen, sind in dieser Hinsicht eine Fundgrube. Und natürlich lassen sich die Gesten der großen Gefühle ebenso vor-

züglich ironisieren. Allerdings entdecken die Maler auch Bezirke seelischer Befindlichkeiten, die zu indifferent, delikat und unspektakulär sind, um in der Kunstliteratur Erwähnung zu finden. Wie etwa ließe sich mit der dort verfügbaren Begrifflichkeit der vielschichtige verhaltene Ausdrucksgehalt von Rembrandts *Portrait des Jan Six* (Amsterdam, Rijksmuseum) eindeutig bestimmen?

Nicht nur in den Niederlanden, aber vor allem dort wurde auch eine Bildgattung begehrt, die für die Möglichkeiten prädestiniert war, vielfältigen Ausdrucksgehalt zu transportieren: die Tronies. Das sind Gesichter, im weitesten Sinne Studienköpfe, Bildnisse unbekannter Menschen oder sogar Phantasieprodukte ohne reales Modell.[6] Anders als repräsentative oder private Portraits von Zeitgenossen, die einst benennbar waren und es teils jetzt noch sind, ist das Tronie anonym, frei von Konventionen, und seiner Entstehung liegt kein Auftrag zugrunde. Damit war es als Träger emotionaler Ausdrucksformen verfügbar. Obwohl oft mit größter Kunstfertigkeit gemalt, konnten solche Bilder zumeist als preiswerte und begehrte Sammlerobjekte auch von weniger bemittelten Kunstliebhabern erworben werden.

Die Freiheit, die in dieser Bindungslosigkeit gegenüber Dritten lag, wussten die Maler für unterschiedlichste Vorlieben zu nutzen. Häufig sind es phantasievolle, auch exotische Kostümierungen als Krieger, Orientale, Prophetengestalt, Sibylle, Patriarch oder Bettler, wie wir das bei Rembrandt mit vielen Schattierungen der Gemütsbewegungen, aber keineswegs nur bei ihm finden. Gelegentlich sind die Grenzen etwa zum *Portrait historié* unscharf. Solche „Studienköpfe“ haben – grob gesprochen – in der Kunstgeschichte eine Tradition von Dürer bis Fragonard.

Das *Mädchen mit dem Perlenohrring*

In aller Regel bleiben die verständlichen Versuche, die Identität eines Tronie zu ermitteln, ohne Erfolg und im Hinblick auf den künstlerischen Erkenntnisgewinn wertlos, wie sich gerade im Fall von Vermeers *Mädchen mit dem Perlenohrring* (Den Haag, Mauritshuis) (Abb. 1) gezeigt hat. Ähnliches gilt, nebenbei gesagt, auch von dem Ohrgehänge, das diesem Sujet seinen Namen eingetragen hat. Die Bemühungen, dem Schmuck vielsagenden Symbolgehalt abzugewinnen, sind angesichts der außerordentlichen Häufigkeit von Perlen in Vermeers Frauenbildern wie in der holländischen Malerei überhaupt wenig erfolgversprechend. Eine tiefere Sinnebene lässt sich durch sie kaum erschließen Die Perle kann aber eine Anspielung auf den Namen Margaretha oder Margriet sein von altgriechisch *margarites,* lateinisch *margarita,* Perle, aber auch dem Sprachgebrauch entsprechend als geläufige Metapher für ein ansprechendes weibliches Wesen überhaupt einstehen.[7] Vermeers *Mädchen mit dem Perlenohrring* trägt gleichsam sein eigenes vergegenständlichtes *epitheton ornans* mit höchst suggestiver Wirkung zur Schau.

1 Vermeer, Das Mädchen mit dem Perlenohrring, Den Haag, Mauritshuis

Man darf annehmen, dass die Maler ihre Studienköpfe in größtmöglicher Lebendigkeit und Lebenswirklichkeit erscheinen lassen wollten und zu diesem Zweck auch zu Mitteln greifen durften, welche die Normen des Standesportraits ihnen verwehrten. Was gab es für Möglichkeiten außer den üblicherweise angestrebten Idealen und den von allen Kunsttheoretikern und -schriftstellern mit den üblichen Topoi gepriesenen Kriterien der Naturnachahmung, um das zu erreichen? Man musste, wie an einem besonders aufschlussreichen Tronie-Thema, den Modellportraits junger Frauen, zu beobachten ist, Strategien entwickeln, die diese Suggestion unterstützen konnten, indem sie die mediale Differenz zwischen Wirklichkeit und Bild durchbrachen. Das geschah nicht nur mit dem geläufigen Illusionismus des rahmenübergreifenden *Trompe-l'œil*, wie wir das z. B. bei Rembrandts *Frau in einer geöffneten Tür* (Berlin, Gemäldegalerie) unter Verwendung eines innerbildlichen gemalten Rahmens oder in den Fensterbildern Gerrit Dous finden.[8] Subtiler sind in grenzüberschreitender Absicht wechselseitige Subjekt-Objekt-Relationen und die entsprechenden Reaktionen auf diese.

Albertis wohlbekannter Topos des Gemäldes als Blick durch ein offenes Fenster[9] erfährt hier eine Aufwertung und Umdeutung insofern als nun auch der Blick der Bildpersonen von außen in den Lebensbereich des Betrachters und auf diesen selbst oder sogar die Verweigerung eines Kontaktes inszeniert wird. Kommunikationspsychologische Interaktion tritt an die Stelle illusionistischer *Trompe-l'œil*-Wirkungen. Die Menschen im Bild werden nicht mehr nur als beobachtete Objekte gezeigt, sondern als Personen, die in der einen oder anderen Weise darauf reagieren, in Augenschein genommen zu werden. Sie geben den Betrachtern emotionale Signale in einer zuvor unbekannten Weise.[10]

Wird das Gegenüber des Betrachters überzeugend dergestalt vergegenwärtigt, als sei es ein quasi lebendiges, reaktionsfähiges und interagierendes Individuum, kann das für das wechselseitige Empfinden und Verhalten Konsequenzen haben. Die intensive Erforschung des Ausdrucksgehaltes eines solchen Tronie würde den Kunstliebhaber bei bestimmten Konstellationen sogar in eine fragwürdige Situation bringen. Einer jungen Frau ausforschend ins Gesicht zu starren, wäre auch im weniger zeremoniösen Holland des 17. Jahrhunderts durchaus ungehörig gewesen. Dergleichen Verhaltensweisen sind allenfalls im Bordellmilieu üblich, wie entsprechende Genrebilder bezeugen. Auch wenn sich Vermeers *Mädchen mit dem Weinglas* (Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum) (Abb. 2) das sich von dem devot-zudringlichen Herrn ab- und uns Betrachtern mit angeheitertem Lächeln zuwendet, nicht zwingend diesem Themenkreis zuordnen lässt, fordert es ein entsprechendes Verhalten des Betrachters geradezu heraus. Aber hier befinden wir uns nicht *vis à vis* mit einem isolierten, nahe gesehenen Studienkopf, sondern in Gesellschaft einer Dame mit zwei Kavalieren, einem gelangweilt dösenden und einem sehr bemühten, und zusammen mit diesem Personenkreis auch in einem definierten räumlichen Ambiente.

Auf dergleichen müssen wir verzichten, wenn wir z. B. Rembrandts unergründlichem oder frechem, närrisch lachendem und oft schmerzverzerrtem Konterfei begegnen. Wobei wir uns aber auch von den emotionsgeladenen und provozierenden Gri-

2 Vermeer, Das Mädchen mit dem Weinglas, Braunschweig, Herzog Anton Ulrich Museum

massen zumal seiner radierten Selbstbildnisse nicht davon abhalten lassen wollen, diese ausführlich zu begutachten. Die Erregungen, die er vor dem Spiegel inszeniert, sind keine Reaktionen auf Betrachterverhalten, sondern provozieren solches. Sie spielen Unbehagen, Belustigung, Kränkung, Ablehnung und Spott, die sein Betragen hervorrufen könnte, gegen Genuss und Bewunderung der künstlerischen Umsetzung seiner Seelenzustände und ihrer schauspielerischen Darbietung im Bild aus. Das unterscheidet die Experimente mit der Physiognomie des sensiblen Grobians fundamental von den Wirkungen des wechselseitigen Sehens und Gesehenwerdens, die im Gesicht eines von natürlicher Scheu befangenen weiblichen Wesens wahrgenommen werden können.

Vor Vermeers *Mädchen mit dem Perlenohrring* sieht sich der Interessierte alsbald zu seiner scheinbaren Entlastung vom Vorwurf imaginärer Indiskretion freigesprochen. Die Strategie des Malers zielt ja gerade darauf ab, den An- und Augenblick des innerbildlichen Geschehens in der Vorstellung des Betrachters nicht lange währen zu lassen und so von dem Verdacht zudringlicher Neugier abzulenken. Denn das Mädchen ist ja unverkennbar im Begriff, sich zu entfernen, als es soeben Anlass spürt, uns anzublicken. Nur der kurze Moment des Sich-Umwendens stellt einen intensiven, womöglich vielsagenden Blickkontakt her, der aber zu kurz sein wird, um auf seine Wangen eine spontane Rötung der Verlegenheit zu zaubern. *Mutatis mutandis* gilt das gleiche von den anderen ausschließlich weiblichen Tronies Vermeers. Eine Aus-

3 Vermeer, Mädchen mit Flöte, Washington D. C., National Gallery of Art

nahme ist das *Mädchen mit Flöte* (Washington D. C., National Gallery of Art, Widener Collection) (Abb. 3). Es befindet sich ganz offensichtlich in einem Gespräch mit dem Betrachter, was das verschattete ruhige Schauen aus dem Bild und umgekehrt den in dieses auf die Musikerin gerichteten Blick legitimiert. Flirrende Malweise und die gleiche instabile Beleuchtung kommen auch der ephemeren, aber wachen Erscheinung des *Mädchens mit dem roten Hut* (Washington D. C., National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection) (Abb. 4) zur Hilfe, dessen Gesicht sich im Spiel des Lichtes aufzulösen scheint. An den geröteten Wangen dieser Frauen lassen sich leicht die Reaktionen auf angeregte Kommunikation ablesen. Doch wird uns nur ein ungenauer Blick auf eine optische Situation geschenkt, die keine eingehendere und tiefere Erforschung des Gegenübers zulässt, schon weil die Augen jeweils nur als unscharfe, bewegliche Flecke wahrnehmbar sind.

Ganz anders verhält es sich bei dem *Mädchen mit dem Perlenohrring*. Es gibt einerseits zu erkennen, dass es sich sogleich unseren Blicken entziehen wird. Andererseits bleibt dieser Moment ebenso wie sein Blick auf uns ungeachtet des feinen Sfumato mit allergrößter optischer Genauigkeit für alle Zeiten im Bild festgehalten. Doch das hat umgekehrt keinerlei Bedeutung für das Geschehen der innerbildlichen Erzählung. Der Stillstand der Bildwirklichkeit kommt der narrativen Intention zur Bewegung in die Quere. Er bietet somit dem Maler die Möglichkeit, Subjekt und Objekt der Betrachtung in wechselseitig vertauschbaren Rollen gegeneinander auszuspielen. Was sieht das Mädchen? Sein Mund öffnet sich wie leise sprechend, doch

4 Vermeer, Das Mädchen mit dem roten Hut, Washington D. C., National Gallery of Art

was will er sagen? Der feuchte Glanz auf Augen und Lippen verbindet sich mit dem Schimmer der Perle zu sinnlichen Argumenten unwiderstehlicher Anziehung.

Die Befragung der unbestimmbaren Gemütsstimmung und ebenso mögliche Phantasien über das unhörbar Gesagte und das „Je ne sais quoi" werden ungeachtet der intendierten Flüchtigkeit der Begegnung beliebig andauern. Der Ausdruck ist multivalent, nicht festlegbar, und Spekulationen darüber mögen sich unwillkürlich einstellen. Das in Frage kommende Spektrum ist groß: Blickt das Mädchen freundlich, verletzlich, aufmerksam, abgelenkt, traurig, nachdenklich, melancholisch, teilnahmsvoll, überrascht, fragend, visionär oder etwa sinnlich, keusch, offen, introvertiert, geheimnisvoll, sehnsüchtig, unschuldig, wissend usw.? Der Ausdrucksgehalt scheint sich ständig in Nuancen zu verändern, und seine Einschätzung ist in höchstem Maße abhängig sowohl von äußeren Bedingungen als auch von der aktuellen Befindlichkeit und Stimmung des Beobachters. Ja, die Anmutung dieses Gesichtes verändert sich im Verlauf einer längeren intensiven Betrachtung und mag sogar von leiser Trauer zu verhalten aufkeimender Freude changieren. Und die Fragen, die sich bei ihrem Anblick in uns regen, spiegelt auch ihr Blick auf uns.

Aber alle Vermutungen dazu wären nichts weniger als eindeutig. Flüchtig wie sie sind, entgehen sie sogleich jedem Versuch, sie zu ergründen. Das Mädchen ist im Begriff, sich aus dem Bildfeld zu entfernen; im Vorbeigehen nimmt es zwar noch an der Welt des Betrachters teil, hat sich ihr aber bereits in der Unbestimmbarkeit seiner psychischen Verfassung entzogen. Vermeers geniale Strategie ist es, die Aufmerksamkeit

5 Anthonis van Dyck, Selbstbildnis, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste

6 Vermeer, Briefschreibendes Mädchen, Washington D.C., National Gallery of Art

für diese Gestalt mit minimalen Anzeichen immanenter Potentialität von Gefühlsregungen wach zu halten. Das zieht das Interesse des Betrachters mit größter Sympathie auf sich, wird aber nicht eingelöst. Die Bilderzählung ist auf wenige Andeutungen reduziert, aber fraglos höchst lebendig. Dieses Tronie sucht nicht nur in der holländischen Malerei hinsichtlich seiner sensiblen Vitalität seinesgleichen. Allenfalls könnte es mit Van Dycks frühem Selbstbildnis, um 1615 (Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste) (Abb. 5), verglichen werden. Der junge Mann – mehr Tronie als repräsentatives Portrait – wendet sich über die rechte Schulter zum Betrachter.[11] Sein großer Blick drückt nichts anderes aus als sich selbst. Er ist ganz Auge, Sehen, Blick des Malers.

Bei den genannten Beispielen Vermeers, in denen die jungen Frauen Notiz vom Betrachter nehmen, sind ihre Lippen leicht geöffnet, als sprächen sie oder wollten dies tun. Anders verhält es sich mit jenen, die bei ihrer Tätigkeit unterbrochen werden und dem Hinzutretenden einen wachen, aber verbal unbegleiteten Blick schenken wie etwa dem *Briefschreibenden Mädchen* (Washington D.C., National Gallery of Art) (Abb. 6). Und natürlich müssen gerötete Wangen nicht immer ein Zeichen von Verlegenheit sein, insbesondere dann, wenn der außerbildliche Betrachter gar nicht mit im Spiel ist wie etwa bei der lachenden *Dame mit einem Offizier* im angeregten Gespräch (New York, Frick Collection) (Abb. 7) oder dem *Gitarre spielenden Mädchen* (London, Kenwood House, Iveagh Bequest) (Abb. 8), dessen Mienenspiel anscheinend einem nicht gezeigten Mitspieler oder Zuhörer deutliche Freude über gelungenes Musizieren und Beifall bekundet.

7 Vermeer, Lachende Dame im Gespräch mit einem Offizier, New York, Frick Collection

Michiel Sweerts, ein Zeitgenosse Vermeers, hat mit seinem Tronie, das eine *Junge Frau mit weißer Haube* zeigt (Leicester, New Walk Museum & Art Gallery) (Abb. 9), einen anderen Weg gefunden, der Betrachtung legitime Muße zu gewähren: Sein frontal gezeigtes Modell blickt zur Seite, weiß nicht oder will nicht zu erkennen geben, dass es weiß, genau in Augenschein genommen zu werden. Für letzteres spricht, dass eine zarte Röte seine Wangen färbt. Der Maler überführt die statische Situation des Modellstehens in Distanzwahrung und eine kaum merkliche Befindlichkeit unterdrückter Verlegenheit.

Um 1660 hat Sweerts sich eines minimal narrativen Kompositionsschemas bedient, das bei Vermeer dann mit ganz anderer Sinngebung wiederkehrt. Sweerts zeigt

8 Vermeer, Gitarrespielerin, London, Kenwood House

eine junge Frau, offenbar eine *Dienstmagd* (gegenwärtig als Leihgabe in Den Haag, Mauritshuis) (Abb. 10), wie die einfache Kleidung und die in den Stoff gesteckten Nadeln verraten. Ihre Körpersprache drückt Unbehagen und etwas Unfreies, Unentschlossenes aus. Sie wendet den Kopf zurück über die Schulter und blickt zur rechten Seite am Betrachter vorbei. Ihre Lippen sind aufeinandergepresst, als wollten sie eine Äußerung unterdrücken. Die Wendung des Oberkörpers nach links deutet zwar nicht darauf hin, dass sie im Begriff ist, sich dem Blickfeld zu entziehen, doch ihr Verharren erscheint gezwungen. In ihrem leicht melancholischen Ausdrucksgehalt finden wir also das genaue Gegenteil zu Vermeers *Mädchen mit dem Perlenohrring.* Hier unbefangene Offenheit, bei Sweerts' *Dienstmagd* dagegen verschlossene, nicht eben glückliche, zwiespältige Gefühle, die sich auf den Betrachter übertragen und ihn zu Deutungen einladen könnten.

Während diese junge Frau möglicherweise gönnerhafte, gar herablassende (und letztlich sich selbst beschämende) Neugier stimulieren mag (wie es später viel gröber und sentimental bei Jean-Baptiste Greuze abermals der Fall sein wird), setzt Vermeers *Mädchen mit dem Perlenohrring* solchen Annäherungsversuchen eine sonderbare Grenze. Das Gesicht zeichnet sich durch eine hochgradige „Schwingungsfähigkeit" aus, wie die moderne Psychologie das vielleicht nennen würde. Es ist auf subtile Weise reaktionsbereit, responsiv und damit auch ein Spiegel der Befindlichkeiten derer, die es zu ergründen suchen. Die Bereitschaft zur Empathie mag hier stärker als bei anderen Tronies mobilisiert werden, doch woran soll sie sich orientieren? Das in-