

DAS EMMAUS-BILD VON VERMEER

VON ADOLF FEULNER

Der geistige Mittelpunkt der Ausstellung von „Meisterwerken aus vier Jahrhunderten aus Privatbesitz im Museum Boymans in Rotterdam war trotz der hervorragenden Werke von Rembrandt, Hals, Grünewald das große Emmausbild von Vermeer ¹⁾. Es ist eine neue Entdeckung. Die Geschichte dieser Entdeckung hat zwar keine besondere Pointe, aber sie muß doch einmal erzählt werden. Vor zwei Jahren erhielt ein holländischer Rechtsanwalt den Auftrag, den Nachlaß eines holländischen Kaufmannes zu regeln, der in Paris gestorben war. Beim Gang durch die einfache Junggesellenwohnung fiel ihm das recht stattliche Bild auf, das unbeachtet im Stiegenhaus hing. Da ihn der Gedanke nicht mehr losließ, beschloß er an einem Sonntag einen Ausflug an die Riviera zu machen, um Dr. Bredius aufzusuchen. Das Bild nahm er einfach mit. Von Bredius erhielt er die Auskunft, daß das Bild ein wertvolles Frühwerk von Vermeer sei, und daß es sogar eine echte Signatur trage. Diese Mitteilung war aufregend genug. Um ganz sicher zu gehen, ließ er noch Dr. Schneider, Haag, kommen, der die Zuschreibung bestätigte. Die beiden holländischen Fachleute haben dann Schritte unternommen, um das Bild für Holland zu sichern. Bredius hat selbst einen stattlichen Beitrag für die Ankaufssumme gestiftet. Die Vereeniging Rembrandt, eine Gesellschaft von holländischen Kunstfreunden, die schon eine Reihe bedeutender Gemälde für die holländischen Museen gerettet hat, hat dann das Bild um den Preis von 540 000 Gulden angekauft und dem Museum Boymans in Rotterdam überlassen. Durch die Veröffentlichungen von Bredius und durch die Rotterdamer Ausstellung ist der neue Vermeer rasch bekannt und man darf sagen eines der populärsten Bilder Hollands geworden, gerade weil er aus dem Rahmen der holländischen Malerei herausfällt.

Die Wirkung des Bildes ist auch faszinierend. Man konnte diese Wirkung besonders an den Feiertagen erleben, wenn die Besucher aus den benachbarten Ländern anströmten und die Ausstellung fast zu einer gesellschaftlichen Sache machten. Durch alle Säle verfolgte einen das lebhafte Geplauder, aber in dem Raum, in dem das Vermeerbild ziemlich isoliert hing, war es still wie in einer Kapelle. Das Gefühl der Weihe strömt auf den Beschauer über, obwohl das Bild durchaus nichts Kultisches, Kirchliches an sich hat. Im Gegenteil. Es ist profaner als jede andere Darstellung des gleichen Gegenstandes. Die biblische Szene ist auf eine Gruppe von Halbfiguren zusammengeschnitten, damit der menschliche Ausdruck zur Wirkung kommt. Von den vier Halbfiguren sind aber nur zwei mit aller Intensität an der Handlung beteiligt. Christus, der das Bild beherrschend in der Mitte hinter dem Tische sitzt, den Kopf leicht neigt und das Brot segnet. Dann die Profilfigur des Jüngers, der rechts am Tischrande sitzt, ein jugendlicher Fanatiker aus dem Volke, ein ausdrucksvoller Kopf mit langem Haar, der den Blick auf die segnende Hand Christi richtet, an der Gebärde den Herrn erkennt und bestürzt den Tischrand faßt. Die beiden anderen Figuren spielen eine Nebenrolle. Der zweite Jünger links ist vom Rücken gesehen, anonym dargestellt, anscheinend bloß eine Randfigur, wichtig für den räumlichen Aufbau. Nur die

¹⁾ Meesterwerken uit vier eeuwen. 1400—1800. Museum Boymans. Rotterdam 1938. — Abraham Bredius, A new Vermeer. Burlington Magazine. London. 1937. S. 211. — Derselbe, Oud Holland 1938. S. 97. — E. Plietzsch, Vermeer. Leipzig 1911. — Fromentin, Les maîtres d'autrefois. — Mündliche Mitt. v. Dr. Schneider.

zurückgelegte Haltung des Kopfes verrät dem, der sich in das Bild versenkt, die Teilnahme an der Handlung, das Erstaunen. Zwischen Christus und dem Jünger der rechten Seite erscheint die Halbfigur einer Magd, die ganz in dunkle graue und braune Tücher gehüllt ist, so daß nur der Kopf sichtbar bleibt, ein großflächiger, lionardesker Typus mit einfachen, fast edlen Zügen, in sich gekehrt und still. Sie stellt eben den Delfter Deckelkrug auf den Tisch und bleibt stehen, als ob ein leisser Schauer, eine Ahnung ihr Herz berührte, weil sie einen Mann sieht, der essen wollte und nicht ißt und stattdessen das Brot segnet.

Das Ergreifende der Wirkung liegt allein im Kopf Christi, der im Werke Vermeers und in der holländischen Malerei nicht seinesgleichen hat. Die Behauptung scheint hoch genommen. Wer ein wenig in der holländischen Malerei bewandert ist, erinnert sich an die Christusköpfe Rembrandts und das wundervolle Emmausbild Rembrandts im Louvre. Vielen wird die Erwähnung dieses Bildes auch die schöne Beschreibung Fromentins in den „Alten Meistern“ in das Gedächtnis zurückrufen, in der der Rembrandtsche Christuskopf unvergleichlich genannt wird und als eine einzigartige Schöpfung ohne Gegenbeispiel in der ganzen europäischen Malerei bezeichnet wird. Aber auch unsere Behauptung ist richtig, und mit Absicht wird der Vergleich an den Anfang gestellt, damit dieses berühmte Emmausbild im Louvre dauernd die Folie bildet und das Besondere in der Schöpfung Vermeers in das Licht stellt. Rembrandt hat die Szene öfter gemalt, aber der Inhalt aller Rembrandtbilder ist der gleiche, es ist das Wunder, die Erscheinung des Göttlichen. Das Hereinragen des Überirdischen in diese Welt ist das wichtige Thema der Barockzeit. Auf dem Frühwerk Rembrandts, dem Emmausbild von 1629 im Musée André Jacquemart in Paris ist der Schrecken über dieses Wunder mit dramatischer Deutlichkeit beschrieben. Das Bild der Reifezeit von 1648 im Louvre ist psychisch viel mehr ausgeglichen, und eine Skizze des gleichen Gegenstandes aus der Spätzeit von 1661 im Louvre bringt mit einer hieratisch vereinfachten Komposition den Gegensatz noch einmal mit abgeklärter Einfachheit. Aber immer ist die äußerliche Betonung des Heiligen beibehalten, der phosphoreszierende Nimbus, der das Haupt Christi umhüllt, und der nach oben gerichtete Blick des Heilands.

Auf dem Bilde Vermeers ist jede Erinnerung an das Wunder getilgt und jede Spur des Überirdischen weggelassen. Die biblische Szene ist ganz sachlich als geschichtliche Begebenheit aufgefaßt. Die Wirkung des Göttlichen zeigt sich allein in der Tiefe der Ergriffenheit. Rembrandt hat auf dem Emmausbild im Louvre den verklärten Christus geschildert und auf dem Gesicht des Heilands Inbrunst des Ausdrucks und Göttlichkeit zu wunderbarer Einheit verbunden. Auf dem Bilde Vermeers sind die Züge Christi eher grob geschnitten als schön, sie sind blaß und abgemagert und tragen die Zeichen der überstandenen Leiden. Die großen tiefliegenden Augen sind durch die schweren Lider ganz verdeckt. Wer die späteren Bilder Vermeers kennt, der erinnert sich, daß der Maler der Darstellung des Auges aus dem Wege gegangen ist, wo er konnte, im Gegensatz zu Rembrandt, der durch die sprechenden Augen seinen Bildern Leben gibt. In dem Vermeiden des Blickes liegt immer ein Teil der besonderen Wirkung der Bilder Vermeers, die Ruhe, die Stille, die Abgeklärtheit. Auf dem Emmausbilde sind alle Augen verdeckt. Sie sind fast geschlossen oder im Schatten versteckt. Die verdeckten Augen geben Christus den Ausdruck des In-sich-Gekehrten, der Abgespanntheit nach den überstandenen Leiden, der Traurigkeit und Milde. Auch diese Feinheiten des Ausdrucks sind nicht zu beschreiben. Den toten Christus hat die Renaissance öfters gemalt. Die Barockmalerei hat meist den verklärten Christus geschildert. Aber der Auferstandene „mit jenem unbestimmten Etwas eines Lebenden, der da atmet und der doch die Pforten des Todes durchschritten hat“, ist nur einmal auf diesen Bildern Vermeers dargestellt worden. Neben diesem erschütternden Kopf des Menschensohnes erscheint auch der verklärte Rembrandtsche Christus auf dem Bilde des Louvre und mehr noch der späte Christuskopf in der Münchener Pinakothek veredelt, heroisiert. Auf den vertieften Ausdruck des Christuskopfes ist die Wirkung des Bildes abgestellt.

Aber ist es wirklich nur der Ausdruck des Kopfes, die Innerlichkeit, die vermenschlichte Religiosität, die dem Bilde die Wirkung gibt? Nach einiger Zeit der Betrachtung drängt sich das Beiwerk in den Blick. Man sieht, daß die Liebe des Malers nicht allein dem religiösen Inhalt gehört, sondern ebenso sehr dem Stilleben, dem gelben Brot, das mit flimmernden Tupfen das Auge auf sich zieht, wie das Brot auf dem Bilde des Milchmädchens im Reichsmuseum in Amsterdam, den genoppten Glasbechern, dem Fayencekrug und dem Zinnteller auf dem weißen Tischtuch, dem hellen Mittelpunkt des Bildes. Ist das Auge aufmerksam geworden, dann sieht es die stillenbenmäßige Ausführlichkeit auch an den grobgenähten Gewändern der Jünger und auf dem großen mit Messingnägeln beschlagenem Lehnstuhl im Vordergrund, einem Möbel von betont deftiger Bürgerlichkeit. Die bürgerliche Nähe und die Ausführlichkeit des Beiwerks, die ablenken, bringen in die religiöse Stimmung einen fühlbaren Zwiespalt. Man erinnert sich, wie Rembrandt mit unvergleichlich größerem Ernst den Ton durchgehalten hat und Beiwerk und Raum der Wirkung des Inhalts untergeordnet hat. Von diesem Zwiespalt aus betrachtet man auch die Gesichter nochmals mit neuer Nachdenklichkeit und sieht selbst am Christuskopf eine gewisse Uneinheitlichkeit, eine Unausgeglichenheit, die schwer in Worte zu fassen ist, die aber den Eindruck des Gequälten, des stillenbenmäßig Zusammengesetzten hervorruft. Man sieht die Anstrengung, die sich der Maler im Bild gemacht hat, und man fühlt, daß er doch der Schwierigkeiten nicht ganz Herr geworden ist. Diese Unausgeglichenheit tritt auf dem Original viel deutlicher hervor, weil sie auch durch die Farbe unterstrichen ist, als auf den einfarbigen Reproduktionen.

Als Vermeer dieses Bild schuf, war er noch in den zwanziger Jahren. Nach den Ausführungen von Bredius, muß das Bild um 1660 entstanden sein, fast in den gleichen Jahren wie die wenigen anderen großfigurigen



Vermeer van Delft, Christus in Emmaus.

Bilder des Malers, Christus bei Maria und Martha in Edinburgh, Diana mit den Nymphen im Mauritshuis im Haag, etwas später als die 1656 datierte Kupplerin in Dresden. Nach der Ansicht von Bredius hat Vermeer die religiöse Malerei und die Großfigurenmalerei von 1660 an aufgegeben, weil er damit nichts verdiente, während die Bilder seiner holländischen Zeitgenossen, wie Dou und Mieris, fast mit Gold aufgewogen wurden. Aus diesen Gründen habe er sich dem kleinen Format und dem Stillleben zugewandt. Diese Begründung des Wandels scheint doch etwas äußerlich. Vielleicht liegt eine andere Erklärung näher. Von den großfigürlichen Bildern Vermeers ist keines künstlerisch überzeugend, mit Ausnahme der Kupplerin in Dresden, und auch das „Meisterwerk“ unter diesen Frühwerken, das Emmausbild, zeigt Widersprüche. Wahrscheinlich ist, daß der Maler an sich selbst anfangs zu große Ansprüche stellte. Sein Ehrgeiz drängte ihn zum großen Stil, der damals, in der Zeit des Absolutismus, die europäische Malerei beherrschte, zur Mythologie und zum religiösen Bild. Erst als er sich im klaren war über seine Veranlagung, fand er den Weg zurück zur holländischen Bürgerlichkeit. Religiöse Bilder hat er dann nicht mehr gemalt. Von den übrigen Bildern der Frühzeit sticht das Emmausbild noch ab durch die Eintönigkeit. Es scheint fast wie eine Grisaille, es ist blau in blau gemalt mit grau und braun. Das dunkle Blau im Gewand Christi bildet mit dem auffallenden Zitronengelb auf dem Rock des Jüngers die Vermeerschen Kontraste. Größere Farbigkeit hat nur das Stillleben. Die farbige Zurückhaltung ist zweifellos Absicht. Sie steht im Dienste des Ausdrucks. Möglich, daß auch sie Zeichen der Frühzeit ist. Das Dresdener Bild von 1656 ist im farbigen Aufbau fortgeschrittener und nichts hindert, das Emmausbild als ein älteres Werk anzusehen. Erst im Dresdener Bild scheint Vermeer sich selbst gefunden zu haben. Von da an ist die menschliche Figur für ihn nebensächlich, und das eigentliche künstlerische Thema der folgenden Jahre ist auch dann, wenn er Figurenbilder und Innenräume malt, das farbige Stillleben.