

V E R M E E R

*Brieflesendes Mädchen
am offenen Fenster*





JOHANNES VERMEER

Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster

Restaurierung und maltechnische
Untersuchungen

Herausgegeben von Uta Neidhardt
und Christoph Schölzel

für die Staatlichen
Kunstsammlungen Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister

Sandstein Verlag

Inhalt

6	Holger Jacob-Friesen Vorwort
15	Uta Neidhardt »... une Jeune fille qui lit vis à vis d’une fenêtre ...« Johannes Vermeers Dresdner Briefleserin nach ihrer Restaurierung 2017 bis 2021
27	Christoph Schölzel Die Restaurierung des Gemäldes <i>Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster</i> von Johannes Vermeer
39	Jørgen Wadum Lost in Transformation Die überarbeiteten Gemälde von Johannes Vermeer
51	Christoph Schölzel, Christoph Herm, Annegret Fuhrmann Zur Maltechnik des Gemäldes <i>Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster</i> von Johannes Vermeer
79	Anna Krekeler, Annelies van Loon, Ige Verslype Außergewöhnliche Einblicke Was die bildgebende Makroskopische Röntgenfluoreszenzanalyse verrät über Material, Zustand und Entstehung von Vermeers Gemälde <i>Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster</i>
101	Christoph Schölzel, Daniel Lordick, Christoph Herm Johannes Vermeers <i>Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster</i> in einem Guckkasten – ein Experiment
114	Atlas
	Anhang
138	Bibliografie
142	Autorenverzeichnis
143	Abbildungsverzeichnis
144	Impressum



Uta Neidhardt

Abb. 1
Johannes Vermeer
*Brieflesendes Mädchen
am offenen Fenster*
um 1657–1659, Öl auf Leinwand,
83 × 64,5 cm, Staatliche
Kunstsammlungen Dresden,
Gemäldegalerie Alte Meister,
Gal.-Nr. 1336

»... UNE JEUNE FILLE QUI LIT VIS À VIS D'UNE FENÊTRE...«¹

Johannes Vermeers Dresdner Briefleserin nach ihrer Restaurierung 2017 bis 2021

I

Johannes Vermeers Dresdner Gemälde *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster* (um 1657–1659) ist einem weltweiten Publikum vertraut (Abb. 1). Es wird als Kunstwerk bewundert, verehrt und verinnerlicht – nach der kürzlich erfolgten Restaurierung, die sein Erscheinungsbild wesentlich verändert hat,² ebenso wie schon jahrhundertlang zuvor in seiner früheren Gestalt. Die Suggestivkraft und Ausstrahlung dieses Gemäldes erklärt sich aus Vermeers außergewöhnlichem künstlerischen Vermögen, alltägliche Szenen in beeindruckender Lebensnähe wiederzugeben. Beginnend mit der Dresdner Briefleserin schuf er seit Ende der 1650er Jahre Interieurbilder mit Einzelfiguren oder kleinen Gruppen, in denen er die gepflegten Beschäftigungen einer eleganten holländischen Mittelschicht in scheinbar perfektem Realismus schilderte.

Die vermeintlich wirklichkeitsgetreue Wiedergabe des gehobenen Alltags in der Republik der Vereinigten Niederlande stellte in der Mitte und der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine besondere Spielart der bürgerlichen Genremalerei dar. Mittels einer nie zuvor dagewesenen handwerklichen Perfektion, Detailliertheit und Raffinesse schufen Maler wie Gerard ter Borch, Gabriel Metsu, Gerard Dou, Jan Steen, Pieter de Hooch und – ganz besonders – Johannes Vermeer Bilder des bürgerlichen Lebens, in denen sie eine überzeugende Illusion der Wirklichkeit hervorbrachten. Der Vergleich der Gemälde Vermeers mit themengleichen Darstellungen seiner Künstlerkollegen zeigt allerdings, in welchem Maße sie sich von deren Werken unterscheiden (Abb. 2).³ In ihrer großen Ruhe, Harmonie und Konzentration gehen Vermeers Innenraumbilder mit Einzelfigur über die erzählerischen, zuweilen anekdotischen



Abb. 2
Pieter de Hooch, *Die Goldwäuerin*
um 1664, Öl auf Leinwand, 61 × 53 cm,
Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie,
Inv.-Nr. 141B

Schilderungen seiner Zeitgenossen weit hinaus; oft tragen sie eine betont symbolische oder allegorische Bedeutung. Wie wir erst seit der 2021 vollendeten Restaurierung wissen, gilt dies in besonderem Maße auch für das *Brieflesende Mädchen am offenen Fenster*. Spätestens seit der Freilegung des Cupido-Bildes an der Rückwand des Raumes ist deutlich, dass Vermeer auch in diesem Werk in eine scheinbar unverfängliche Alltagssituation eine Aussage über die Liebe eingewoben hat.



In ihrer früheren, durch die fremde Übermalung im Hintergrund verfälschten Erscheinungsweise hatte sich das berühmte Dresdner Werk seit langem ins Bildgedächtnis der Öffentlichkeit fest eingeschrieben (Abb. 3). Die Komposition mit der zierlichen Frauengestalt im Profil vor einer kahlen, hellen Wand steigerte ihre Wirkung ins Ikonenhafte und verlieh dem Gemälde eine beinahe meditative Wirkung. Zahllose Reproduktionen dieses – nachträglich veränderten – Bildes in deutschen Wohnzimmern sprachen und sprechen für dessen große Anziehungskraft und Beliebtheit. Seit etwa drei Jahren ist die Öffentlichkeit nun mit einem restaurierten Gemälde konfrontiert,⁴ dessen Verwandlung sowohl Zustimmung und Begeisterung als auch Enttäuschung und Unverständnis hervorgerufen hat. Eine statistische Erhebung⁵ der Website *Essential Vermeer 3.0* ergab, dass 44 Prozent der mehr als 6 000 Nutzer, die sich zu der Frage »Was sind deine Gefühle zum restaurierten *Brieflesenden Mädchen am offenen Fenster*« geäußert hatten, das Gemälde vorher schöner fanden und/oder unseren Untersuchungsergebnissen, die zur Abnahme der Übermalung führten, nicht glaubten. Mehr als die Hälfte akzeptierte allerdings die Abnahme der Übermalung als Ergebnis umfassender wissenschaftlicher Analysen und der Empfehlung einer internationalen Expertenkommission. Offenbar entsprach das Ge-

mälde in seiner früheren, veränderten Gestalt stärker unseren modernen Sehgewohnheiten als das in seine Urfassung zurückgeführte Original – vermutlich ein Grund für die Missbilligung so mancher Betrachter. Nicht weniger interessant ist die besagte Statistik im Hinblick auf das Vertrauen in die restauratorischen, natur- und kunstwissenschaftlichen Forschungen der involvierten Experten (Abb. 4).⁶ Denn mit 56 Prozent aller sich dazu äßernden Nutzer war immerhin eine knappe Mehrzahl der Befragten trotz der neuen, ungewohnten Seherfahrung davon überzeugt, dass in Dresden im Sinne Vermeers die richtige Entscheidung getroffen worden war.

In der Dresdner Ausstellung »Johannes Vermeer. Vom Innehalten« machten wir 2021 eine weitere wichtige Erfahrung: Besucher, die sich zur Abnahme der Übermalung in der Briefleserin zunächst ablehnend oder zweifelnd äußerten, gewannen in der Ausstellung eine neue Sicht auf das restaurierte Gemälde. Dies war möglich durch den direkten Vergleich mit den anderen dort gezeigten Werken Vermeers (Abb. 5),⁷ insbesondere aber durch die Neu- begegnung mit dem Original, durch die Rezeption der in einem Kabinett zusammengestellten restauratorischen Befunde und naturwissenschaftlichen Grundlagen für die getroffene Entscheidung sowie durch mediale, vertiefende Vermittlungsangebote zum Thema (Abb. 6).⁸ Vor diesem Hintergrund erschien eine umfassendere Darstellung und Kommentierung dieser außergewöhnlichen Restaurierung, als sie im Ausstellungskatalog von 2021 Aufnahme finden konnte, lohnenswert und geboten.

Auch die kunsthistorische Diskussion ging seit Jahrzehnten davon aus, in dem früheren Zustand von Vermeers Dresdner Briefleserin ein vom Künstler im



Abb. 3
Johannes Vermeer
*Brieflesendes Mädchen
am offenen Fenster*
Zustand vor der Restaurierung

Abb. 4
Mitglieder der Expertenkommission
bei der Untersuchung des Gemäldes,
9. September 2021

Abb. 5
Ausstellung »Johannes Vermeer.
Vom Innehalten«, 10. September 2021 –
2. Januar 2022 in der Gemäldegalerie
Alte Meister, Staatliche Kunstsamm-
lungen Dresden, Ausstellungssituation



Abb. 6
Weborello zur Ausstellung
»Johannes Vermeer. Vom Innehalten«
Digitales, interaktives Informations-
medium zur Vor- und Nachbereitung
des Ausstellungsbesuchs



Laufe eines längeren Arbeitsprozesses mehrfach verändertes, in allen Arbeitsschritten eigenhändiges Werk zu sehen.⁹ Zweifel an der damals sichtbaren Komposition, die man als Ausdruck der Perfektion eines begabten jungen Malers bewunderte, bestanden nicht, weder in Dresden noch in der internationalen Fachwelt.¹⁰ Die vorliegende Publikation enthält daher Forschungs- und Untersuchungsergebnisse, die das restaurierte Gemälde aus der Sicht der in einem 2017 begonnenen Projekt zusammenarbeitenden Restauratoren, Naturwissenschaftler, Kunsthistoriker, Mathematiker und IT-Experten mehrerer europäischer und amerikanischer Institutionen betrachtet. Sie soll das Gemälde Vermeers noch umfassender beschreiben, den Prozess seiner Entstehung klären und die Dresdner Entscheidung zur Abnahme der späteren Übermalung für Fachkollegen und Öffentlichkeit transparent und nachvollziehbar machen.

II

Der erste Hinweis zur Ankunft des Gemäldes *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster* in Dresden findet sich in einem 1742 datierten Brief des Sekretärs der Sächsischen Gesandtschaft und offiziellen Kunstagenten in Paris, Samuel de Brais, an den sächsischen Premierminister Graf Heinrich von Brühl. De Brais kündigte dem Premierminister die Sendung eines 30 Werke umfassenden Gemäldekonvoluts an, das durch Vermittlung des Pariser Kunsthändlers Noël Araignon für die Sammlung des sächsischen Kurfürsten und Königs von Polen, August III., zusammengestellt worden war. Er ergänzte, dass der Händler ihm als kostenlose »Zugabe« ein Werk Rembrandts mitschicken würde, das er folgendermaßen beschrieb: »Dans le nombre des tableaux que Votre Excellence recevra il y en a un Rembrandt representant une Jeune fille qui lit vis à vis d'une fenêtre [...]«,¹¹ eine Darstellung also mit einem »junge[n] Mädchen, das gegenüber einem Fenster liest«. Dass es sich dabei sowohl aus der Sicht des Spenders als auch für den Empfänger um eine sehr großzügige Gabe gehandelt haben muss, dafür spricht die falsche Zuschreibung an Rembrandt, die vor dem Hintergrund von Vermeers relativer Unbekanntheit zu jener Zeit und des verfälschten Erscheinungsbildes der Briefleserin durchaus nachvollziehbar ist. Von einem Liebesgott

an der Wand ist in der kurzen Bildbeschreibung keine Rede – ein Hinweis darauf, dass die großflächige Übermalung im Hintergrund der Briefleserin vermutlich bereits vor der Ankunft des Werkes in der Gemäldesammlung Augusts III. ausgeführt worden sein muss.¹²

Seiner hohen Wertschätzung entsprechend fand das Bild zunächst Aufnahme im privaten Bilderkabinett des Kurfürsten von Sachsen im Dresdner Residenzschloss.¹³ Nach dessen Auflösung überführte man es 1816 in die königliche Gemädegalerie im Stallgebäude am Jüdenhof.¹⁴ Vermeers Briefleserin zählt damit zu den ganz wenigen bereits im frühen 19. Jahrhundert öffentlich zugänglichen Werken des lange Zeit vergessenen Malers. Seit der Eröffnung der von Gottfried Semper im Jahr 1855 neuerrichteten Gemädegalerie war das Gemälde Teil der Dauerausstellung¹⁵ und verblieb dort bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs. Während der Kriegsjahre lagerte die Briefleserin unversehrt zunächst in der Albrechtsburg in Meißen, später in einem Sicherheitsdepot auf der Festung Königstein in der Sächsischen Schweiz. Von dort wurde das Bild gemeinsam mit nahezu allen Kunstwerken der damaligen Staatlichen Sammlungen für Kunst und Wissenschaft Dresden als Kriegstrophäe in die UdSSR transportiert und kehrte 1955 in die DDR zurück. Seit Juni 1956 gehört das *Brieflesende Mädchen am offenen Fenster* zum Kernbestand der permanent ausgestellten Werke der wiedereröffneten Gemädegalerie Alte Meister im Semperbau am Dresdner Zwinger.

III

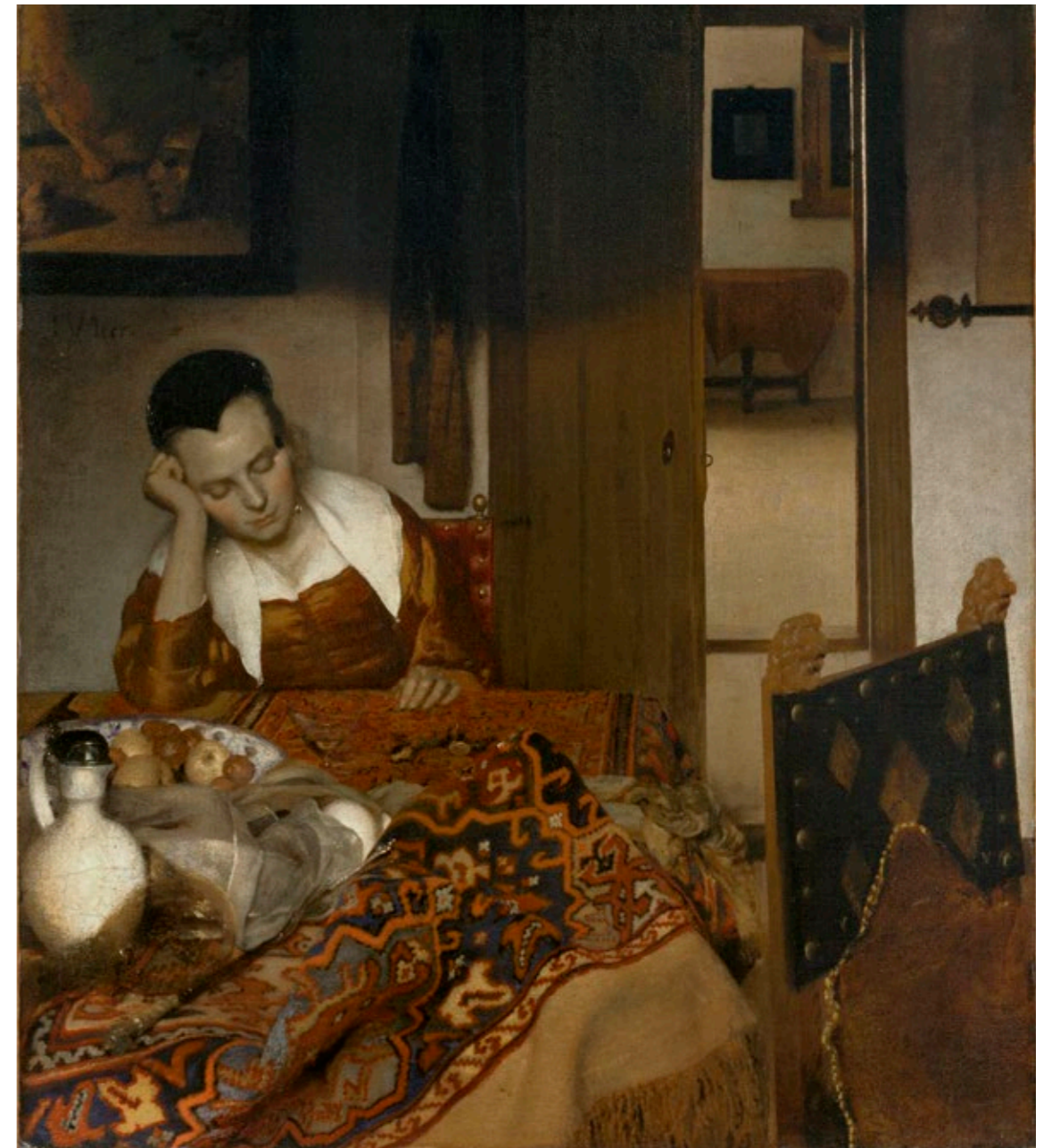
Durch die von 2017 bis 2021 erfolgte Restaurierung haben sich nicht nur die Komposition und die Licht- und Farbstimmung des *Brieflesenden Mädchens*, sondern auch seine Ausstrahlung und künstlerische Aussage grundlegend gewandelt. Das frühe Hauptwerk Vermeers zeigt sich nun in seinem hervorragenden Erhaltungszustand in einer Gestalt, in der es der Intention seines Schöpfers sehr nahekommt.

Vermeer schilderte eine junge Leserin vor einem geöffneten Fenster in der Ecke eines reich ausgestatteten Raumes. Ein illusionistisch gemalter grüner Vorhang verbirgt den Bildausschnitt rechts zu beinahe einem Drittel. Ein breiter, mit einem orientalischen Teppich und einer obstgefüllten chinesischen Porzellanschale dekorierter Tisch steht quer im Raum, sodass die vordere Tischkante über dem unteren Bildrand erscheint. Als optische Barriere erschwert er gleichsam den Zugang zum intimen

Raum des Mädchens. An der Wand hängt ein großformatiges Bild in einem breiten schwarzen Rahmen. Es zeigt einen aufrecht stehenden, geflügelten Knaben, der sich auf seinen Bogen stützt und seinen linken Arm erhoben hat. Das dekorative Cupido-Gemälde nimmt den größten Teil der im Bildausschnitt wiedergegebenen hinteren Wandfläche ein. Ausgehend von der Horizontlinie ist jede der Bildhälften von einer der beiden Figuren dominiert. Das Bild des nackten, drallen Liebesgottes erreicht beinahe die Größe der hinter dem Tisch sichtbaren Dreiviertelfigur der Leserin. Die junge Frau im Profil hat sich der Fensteröffnung zugewandt, um den Brief, den sie mit beiden Händen hält, bei gutem Licht lesen zu können. Ihre silhouettenhafte Erscheinung hebt sich von der hell gekalkten Wand ab, während die Kontur ihres leicht geneigten Kopfes durch den dunkelbraunen Bodenbereich in der linken unteren Ecke des Amor-Bildes betont wird (Abb. 8). Ihr gepflegtes zweiteiliges Kleid in auffälligem Schwarz-Gelb mit weißem Brusttuch, ihr Kopf mit der sanft geschwungenen Stirn- und Nackenlinie und dem ebenmäßig schönen Gesicht mit gesenktem Blick sowie die raffinierte, von zwei schmalen Bändern gehaltene Steckfrisur mit langen Schläfenlocken – all dies macht sie zu einer anmutigen Gestalt von erlesener Eleganz.

Im Vergleich zu dem Zustand vor der Restaurierung hat die Komposition eine erhebliche Verdichtung erfahren. Diese bewirkt, dass die zarte Gestalt der Briefleserin zwischen dem blauen Rahmen des bleiverglasten, nach innen geöffneten Fensters, dem dunklen Schmuckrahmen des Cupido-Bildes, dem spanischen Stuhl in der Ecke und dem breiten Tisch im Vordergrund wie am Ort fixiert erscheint. In der beinahe drängenden Fülle in der Zimmerecke wird sie gleichzeitig gehalten und in ihren Bewegungsmöglichkeiten eingeschränkt. Während ihre Position direkt gegenüber der Fensteröffnung im Raum genau definiert ist, blieb Vermeer bei der Schilderung der linken hinteren Raumecke vage. Sie wird von der Scheibe, dem darüberhängenden roten Fenstervorhang und einem schräg gestellten spanischen Stuhl verdeckt. Erst nach der Restaurierung wird nun deutlich, wie der blaue Fensterrahmen den breiten schwarzen Rahmen an der Rückwand knapp überschneidet. Der Umgang mit ungewohnten Überschneidungen, großen Formen und betonten Kanten gehört seit Vermeers *Schlafendem Mädchen* (um 1656/57, New York, The Metropolitan Museum of Art, Abb. 7) zu den wiederkehrenden Stilmitteln in seinen Interieurbildern.¹⁶ Ein starkes Element der

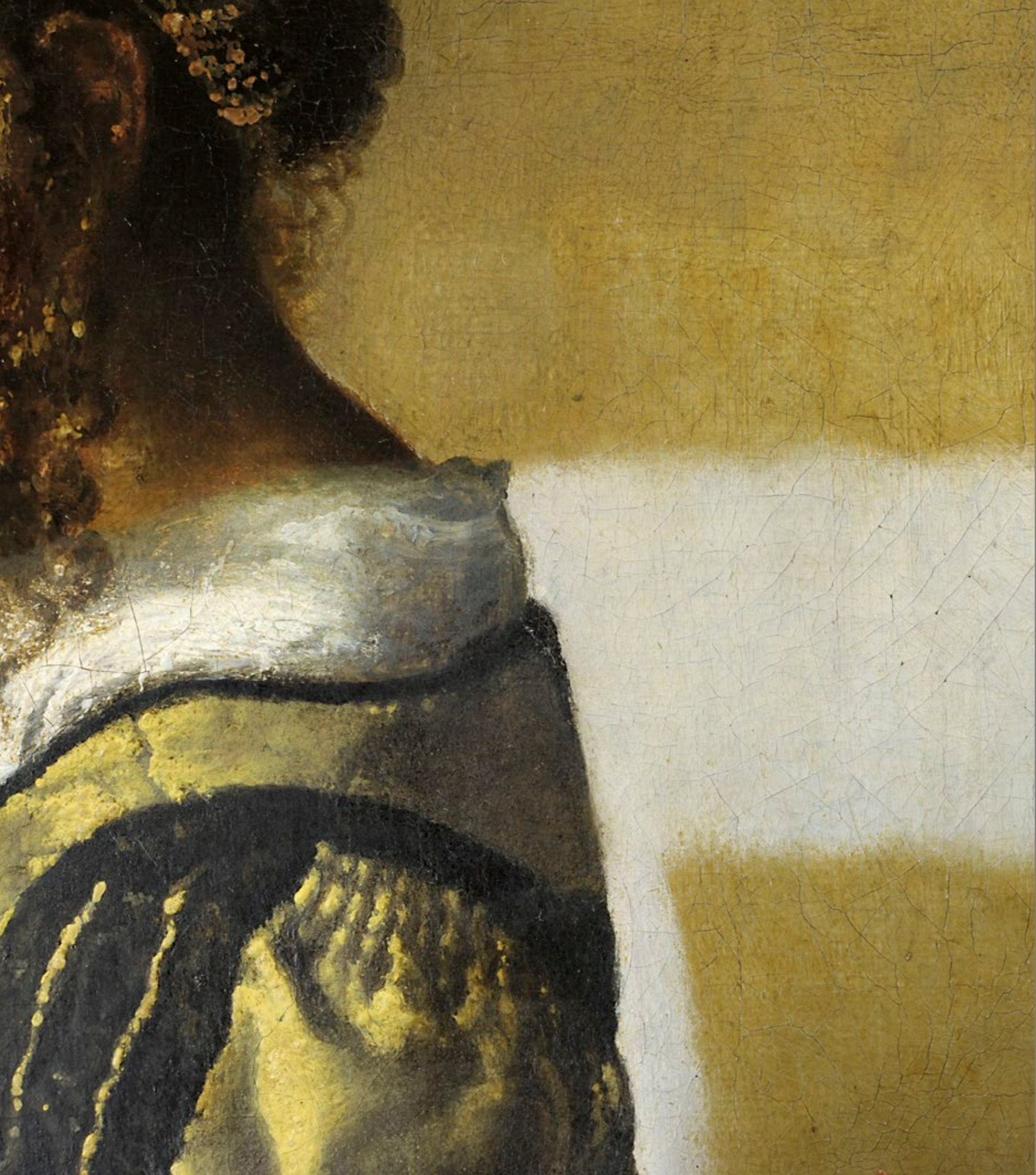
Abb. 7
Johannes Vermeer
Schlafendes Mädchen
um 1656/57, Öl auf Leinwand,
87,6 × 76,5 cm, New York,
The Metropolitan Museum of Art,
Schenkung Benjamin Altman 1913,
Inv.-Nr. 14. 40. 611



Verhüllung führte Vermeer mit dem illusionistisch gemalten grünen Vorhang an der rechten Bildseite in seine Komposition ein. Die beiden Stoffbahnen, die sich beim Aufschieben des Vorhangs offenbar übereinandergelegt haben, werden an Ringen befestigt an einer Stange geführt. Der Stoff verwehrt dem Betrachter nicht allein den Blick in einen erheblichen Teil des Raumes, er verdeckt auch die rechte Seite des Cupido-Bildes an der Wand.

Bereits in dieser frühen Genreszene erweist sich Vermeer als ein Meister der Lichtregie. Mittels einer

überzeugenden Licht-Schatten-Modellierung schilderte er die Dinge des Alltags so, dass sie real erscheinen. Das Licht entfaltet auf dem Noppenflor des zu einem Faltenberg aufgeworfenen Teppichs ein wahres Feuerwerk aus leuchtenden Farbpunkten in Rot, Blau, Gelb, Schwarz und Weiß. Mit seinem charakteristischen Mittelmedaillon und dem blauen Rankenwerk auf rotem Grund ist der Teppich als türkischer Medaillon-USchak identifiziert worden.¹⁷ Auf der Schale aus chinesischem Kraak-Porzellan lässt das Sonnenlicht die kühle, blauweiße



Die Restaurierung des Gemäldes *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster* von Johannes Vermeer

Christoph Schölzel

Einleitung

Das seit dem 18. Jahrhundert durch Quellen belegte Erscheinungsbild des *Brieflesenden Mädchens am offenen Fenster* in Dresden, das auch in den Galeriekatalogen und in der kunstwissenschaftlichen Literatur immer wieder beschrieben ist, ließ bis zur jüngsten Restaurierung keinen Zweifel an der Authentizität der Malerei Vermeers aufkommen.

Sieht man von der generellen Unsicherheit bei der Zuschreibung des Bildes bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ab, so könnte einzig ein überlieferter Satz aus seiner Restaurierungsgeschichte aus heutiger Sicht Zweifel an der Beschaffenheit und am Erhaltungszustand der Malerei ausgedrückt haben. Eine Bearbeitung des Bildes im Jahr 1838 ist mit einer kurzen handschriftlichen Notiz sowohl in einem Dienstexemplar des Galeriekatalogs des Galeriedirektors Friedrich Matthäi als auch auf einem heute sehr beschädigten Zettel auf der Rückseite des Schmuckrahmens dokumentiert. Im Matthäi-Katalog heißt es in der Anmerkung zu dem *Jungen Mädchen am Fenster* Nr. 603, von dem man damals annahm, es sei ein Werk von »Peter de Hooghe« (Pieter de Hooch): »603 ist 1838 sorgfältig gereinigt, auch an mehreren schadhafte Stellen ausgebessert und gefirnißt worden; war aber gewiß schon früher unter den Händen eines Restaurators gewesen«¹ (Abb. 2, 3).



Abb. 3
Reste einer Restaurierungsnotiz auf der Rückseite des Rahmens

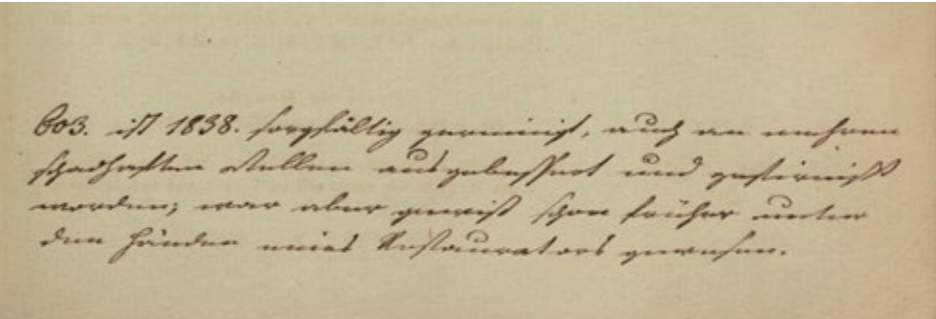
Die Notiz ist zu kurz, um daraus ablesen zu können, ob dem damaligen Restaurator (zu dieser Zeit waren die beiden Inspektoren Johann August Renner und Carl Martin Schirmer in der Galerie tätig) aufgefallen war, dass ein beträchtlicher Teil des Bildes übermalt ist und nicht die Intention des Künstlers zeigt.

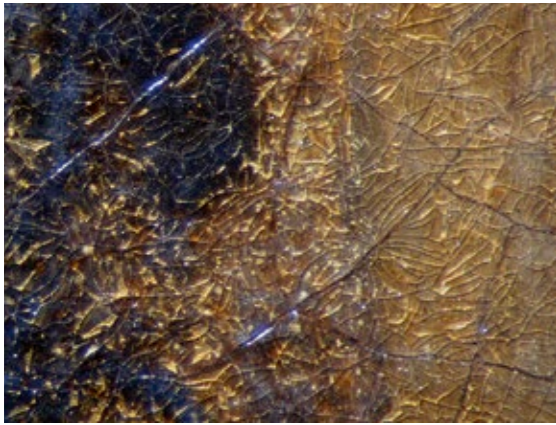
Bei einer kleinen, dokumentierten Bearbeitung im Jahr 1868 »[a]m Vorhang und an der Fensterseite«² kam ebenfalls kein Verdacht auf, wie auch einhundert Jahre später der Chemiker Hermann Kühn bei der Erforschung der Grundierungen und Farben Vermeers und den damit zusammenhängenden Farbproben nicht an der vermeintlichen Echtheit der Farbschichten zweifelte. Kühn präparierte neun Proben aus dem Bild, von denen drei die Situation an den Rändern hätten zeigen können.³

Erst 1979 gewährte eine Röntgenaufnahme, die während einer Ausstellung Dresdner Meisterwerke in San Francisco von dem Gemälde angefertigt worden war, Einblicke in tiefer liegende Farbschichten. Man sah nun den großen Cupido im Hintergrund und das ebenfalls große Römerglas in der unteren rechten Bildecke. Auch eine leichte Drehung des Körpers des Mädchens konnte aus der Röntgenaufnahme

Abb. 1
Johannes Vermeer, *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster*, Detail während der Firnisabnahme

Abb. 2
Friedrich Matthäi, *Verzeichnis der königlich Sächsischen Gemälde-Galerie zu Dresden*, Dresden 1835, S. 116, handschriftlicher Eintrag zu Katalog-Nr. 603, Detail





abgelesen werden. Annaliese Mayer-Meintschel aus Dresden und Arthur Wheelock aus Washington veröffentlichten fast zeitgleich diese Befunde.⁴ Beide konnten sich die Anwesenheit des Hintergrundbildes und des Römerglases nur so erklären, dass diese zu einem frühen Entwicklungsstadium des Bildes gehörten und dass der Vorhang, der diese Details teilweise überdeckt, einem späteren Stadium der Malerei zuzurechnen sei. Mayer-Meintschel gab zugleich eine Erklärung der Befunde, indem sie resümierte: »Beide Attribute, den Cupido als auch den Römer hat Vermeer dann wieder zugemalt.«⁵

Einem Topos gleich wurden diese spannenden Befunde fortan in die Vermeer-Literatur mit aufgenommen und erlangten eine noch weitere Verbreitung als beispielsweise das Wissen um eine verdeckte Landkarte im Berliner Bild *Junge Dame mit Perlenhalsband*.⁶

Auch nachfolgende materialtechnische Untersuchungen am Bild, so 1994 von Marlies Giebe und Uta Neidhardt⁷ und 2009/10 durch den Autor,⁸ akzeptierten die gebräuchliche Lesart und stellten keine Fragen zur Originalität eines Viertels der Bildfläche. Über die Jahrhunderte hatte man sich an das *Brieflesende Mädchen* in Dresden gewöhnt, sodass keine noch so intensive Bildanalyse an dessen Erscheinungsbild Anstoß nahm.

Restaurierung

Neben den Untersuchungen stand eine komplexe Restaurierung des Gemäldes seit langer Zeit auf der Agenda der für die Sammlungsbetreuung zuständigen Gemälderestaurierungswerkstatt. Das Bild wurde im Jahr 2003 zu einer Sonderausstellung nach Madrid ausgeliehen und zwei Jahre später nach Japan geschickt. In Vorbereitung dieser Trans-

porte bedurfte es der Festigung von kleinen Farbhebungen und der Ertüchtigung der Randverklebung mit der alten Doublierleinwand.

Ein Treffen mit fünf nach Dresden eingeladenen Experten im März 2017 markierte den Beginn der Restaurierung und damit den Anfang einer besonderen Bild-Metamorphose.⁹ Im Mittelpunkt des Treffens standen die Erörterungen über den Erhaltungszustand des Bildes und die Restaurierungskonzeption.¹⁰ Diese Einschätzungen basierten auf vorausgegangenen Begutachtungen und auf einer Studie zur Restaurierungsgeschichte des Bildes.¹¹ Zudem konnte auf die zurückliegenden Bilduntersuchungen von Herman Kühn,¹² auf die Röntgenaufnahme, auf die 2009/10 durchgeführte Infrarotreflektografie,¹³ die mikroskopischen Untersuchungen und eine spezielle Leinwandstrukturanalyse¹⁴ zurückgegriffen werden.

Die Zusammenkunft endete mit der einhelligen Befürwortung einer umfassenden Restaurierung und unterstützte damit wesentlich die Entscheidung der Galerieleitung für dieses Vorhaben (Abb. 5).

Die ersten Arbeiten am Bild, abgesehen von der zuvor begonnenen ausführlichen fotografischen Dokumentation,¹⁵ bestanden in der Entfernung des Firnisses – einer Naturharzschicht, die von der Restaurierung des Bildes 1838 stammen könnte und in den nachfolgenden 170 Jahren mehrere Überarbeitungen erfuhr (Abb. 4). Dafür kamen mit organischen Lösungsmitteln getränkte Wattefahnen zum Einsatz, die in rollender Bewegung die gelösten Firnisbestandteile aufzunehmen vermochten. Die Abnahme begann an der linken Bildkante und setzte sich Streifen für Streifen nach rechts fort (Abb. 6–8).

Abb. 4
Detail mit zersetztem Firnis,
Zustand 2009

Abb. 5
Treffen der Expertenkommission,
6. Mai 2019

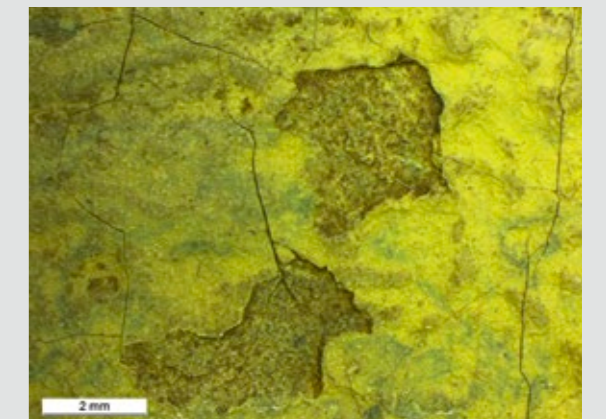


Abb. 9
Detail weiße Lichtkante des
Vorhangs mit Farbschichtverlust

Abb. 6–8
Johannes Vermeer, *Brieflesendes Mädchen
am offenen Fenster*, Zustände während der
Firnisabnahme



Abb. 10 a + b
Detail gelbes Gewand mit Schichten-
trennung



Durch die Entfernung der vergleichsweise dünnen Firnissschicht, die aber einen erheblichen Grad der Gelb-Braun-Verfärbung angenommen hatte, trat die Malerei Vermeers in einer erstaunlichen Frische hervor. Zugleich wurde der weitgehend unversehrte Erhaltungszustand des Bildes offensichtlich. Es gibt nur wenige kleine Farbverluste, die sich beispielsweise in Form einer Schichtentrennung im gelben Gewand oberhalb der Brust des Mädchens (Abb. 10 a+b) und in der rechten oberen Ecke unterhalb der Vorhangstange befinden. An der weißen Lichtkante des Vorhangs, elf Zentimeter von der Stange entfernt, ist ein kleines Stück der sehr pastosen Farbe ausgebrochen (Abb. 9). Weiterhin sind kleine Farbverluste am oberen Teil des Fenstergewändes knapp unterhalb der Vorhangstange, am Fensterrahmen links oben und an der linken Kante des Teppichs vorhanden. Über dem blauen Fensterrahmen weist eine etwa zwei mal zwei Zentimeter große Stelle im roten Vorhang Abrieb an den oberen Farbschichten auf, was eventuell von einer früheren Abnahmeprobe herrühren könnte. Merkwürdigerweise ist die Farbschicht an der Signatur Vermeers, die der Künstler rechts neben dem Rock des Mädchens anbrachte, stark abgerieben. Dies könnte auf eine Manipulation oder auf früher durchgeführte Echtheitsprüfungen des Schriftzuges mit Alkohol hindeuten (Abb. 11, 12). Es finden sich zudem leichte Beeinträchtigungen der Farbschichten, die eventuell durch frühere restauratorische Behandlungen des Bildes hervorgerufen wurden, zum Beispiel am schwarzen Rock, im Hintergrund des Mädchens und besonders an der Wand oberhalb des Fensters. Um die Aufzählung der Farbschichtschäden zu vervollständigen, sei hier auch auf die bei der Abnahme der Übermalungsschichten zutage getretenen Stellen hingewiesen: Im Hintergrundbild mit dem Cupido gibt es einen alten Kratzer in der Farbschicht, der sich 2,5 Zentimeter parallel zum linken Oberarm hinzieht (Abb. 13). Die Entnahme von zwei Farbproben 2017 im Hintergrund links neben dem Kopf des Cupidos und in seiner Leistengegend hinterließ ebenfalls kleine Löcher in der Farbschicht. Weitere Farbverluststellen sind an den Bildrändern zu finden (vgl. Gesamtaufnahme im Atlas, S. 118, Abb. 3). Am linken Bildrand reihen sich diese Stellen im Abstand von zehn Zentimetern von der Unterkante aneinander und reichen teilweise bis zur Leinwand. In der linken unteren Ecke finden sich einige Farbverluste, während an der linken oberen Ecke Grundierung und Farbe bis zur Leinwand abgeschliffen sind. An der unteren und oberen Bildkante gibt es wenige

kleine Verluste. Hingegen kommen am rechten Bildrand größere Bereiche mit ausgebrochener Farbe vor, die sich, beginnend zehn Zentimeter von der Unterkante, über eine Länge von ungefähr sieben Zentimetern erstrecken. An einer leicht verunklärten Partie im Teppich, rechts neben der Obstschale, sind die oberen Farbschichten ebenfalls etwas beeinträchtigt (vgl. S. 95, Abb. 11). Hier hatte der Maler das Teppichmuster zunächst für einen Löwenkopf ausgespart. Er sollte den Abschluss der Stuhllehne eines vor dem Tisch vorgesehenen spanischen Stuhles bilden. Als Vermeer diese Idee verwarf, füllte er die Stelle nur flüchtig mit dem Muster des Teppichs aus. Heute treten, infolge der Alterung der Farbschichten, zwei kleine Lichtreflexe, die ursprünglich an der linken Seite des Löwenkopfes aufblinken sollten, ohne Zusammenhang zur Darstellung auf dem rechts liegenden Pfirsich hervor.¹⁶

Das hier im Einzelnen beschriebene Schadensbild wurde durch die Firnisabnahme sichtbar. Bei dieser Maßnahme sind auch wenige ältere Retuschen entfernt worden. Darunter fanden sich teilweise nur sehr geringfügige Beschädigungen vor.

Am linken Rand der übermalten Hintergrundfläche, dicht unter der Vorhangstange, war bei der Firnisabnahme zu bemerken, dass die oberen Farbschichten ganz anders auf die eingesetzten Lösungsmittel reagierten als die angrenzenden originalen. Diese Beobachtung, die sich an mehreren

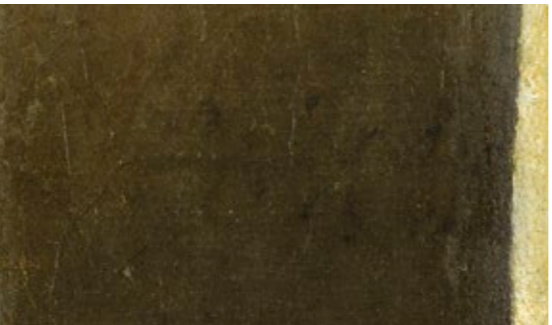


Abb. 11
Detail mit Resten der
Signatur Vermeers

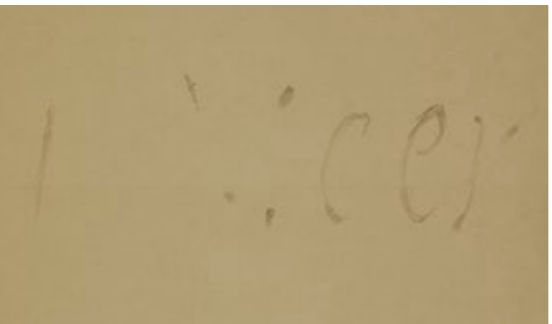


Abb. 12
Nachzeichnung der
Signaturreste Vermeers

Abb. 13
Detail mit Kratzer an der Schulter
des Cupidos

Probestellen im Bereich zwischen dem Fensterflügel und dem Vorhang wiederholte, gab Anlass für eine Reihe naturwissenschaftlicher Untersuchungen, die Christoph Herm (Hochschule für Bildende Künste Dresden, Labor für Archäometrie) ausführte.¹⁷ Die Ergebnisse dieser Farbprobenuntersuchungen waren insofern erstaunlich, als sie die bisherige Lesart, die Übermalung des Hintergrundbildes sei von Vermeer vorgenommen worden, in Frage stellten: Insbesondere zwei Proben aus dem Bereich des Hintergrundbildes [Proben H8-Q, H9-Q vgl. S. 52, Abb. 3, Schema der Farbproben] erwiesen sich als entscheidend für eine neue Bewertung. Sie zeigten, dass über der elfenbeinfarbenen Grundierung und der dünnen originalen Farbschicht zwei Bindemittelschichten liegen. In der abgebildeten Probe H9-Q (S. 56, Abb. 9 a + b) ist zwischen diesen Bindemittelschichten eine dünne, dunkle Schicht zu erkennen, die als Schmutzschicht angesehen werden kann. Über diesen Bindemittelschichten, die hauptsächlich Naturharz enthalten und somit als alte Firnis-schichten zu interpretieren sind, folgen zwei Schichten Übermalungsfarbe. Ganz oben befindet sich noch der Firnis, der in diesem Bereich erst nach der Probennahme entfernt wurde. Das besondere Interesse richtete sich nun auf die Bindemittelschichten zwischen der originalen und der Übermalungsfarbschicht. Da sich bei der Firnisabnahme auch gezeigt hat, dass alle vier Ränder des Gemäldes ebenfalls übermalt wurden, sind weitere Farbschichtproben [Proben H18-S, H14-Q, H20-Q, H21-S, H22-S, H23-S vgl. S. 52, Abb. 3, Schema der Farbproben] in diesen Bereichen genommen und mit den Befunden des Hintergrundbildes verglichen worden. Auch hier gibt es zwischen der originalen Farbe und der Übermalungsschicht alte Bindemittelschichten.

Diese Erkenntnisse zu der Schichtenfolge des Hintergrundbildes wurden zudem erweitert durch die Ergebnisse einer ganzflächigen Röntgenfluoreszenzuntersuchung (MA-XRF) des Bildes, auf die im Beitrag zur Maltechnik genauer eingegangen wird (vgl. S. 59–73).¹⁸ Eine Reihe weiterer Beobachtungen kamen zu dem getesteten unterschiedlichen Löslichkeitsverhalten der Schichten und zu den Resultaten der punktuellen Farbschichtuntersuchungen hinzu: Es ist auffällig, dass der Farbton der Übermalungsfläche, beginnend an der unteren Kante, von einem warmen Grau zu einem dunkleren Braungrau nach oben hin wechselt. Diese Farbabstufung gegenüber der weißen Wand tritt besonders rechts vom Rücken des Mädchens in Erscheinung. Der Farbunterschied, der durch die Firnisabnahme sehr ver-



stärkt worden ist, kann nicht das Resultat einer altersbedingten Farbveränderung des Originals sein. Vielmehr ist er auf die Farbmischung der Übermalungsfarbe zurückzuführen, die sich wohl auf einen Braungelbton eines gealterten Firnisses über der Malerei Vermeers bezog. In den Farbunterschieden drückt sich ein zeitlicher Abstand von wenigstens mehreren Jahrzehnten zwischen der Ausführung des Bildes gegen 1658 und dem Aufbringen der Übermalungsschicht aus. In diesem Zeitraum war zunächst der erste Firnis auf dem vollendeten Gemälde getrocknet und hatte durch Alterung eine deutliche Vergilbung erfahren. Auf dieser Schicht setzte sich eine dünne Schmutzschicht ab. Später erfolgte ein zweiter Firnisauftrag. Auf diesen wurde im Wandbereich hinter dem Mädchen die Übermalungsschicht aufgebracht. Sie deckte das Cupido-Bild im Hintergrund für Jahrhunderte ab (Abb. 14–16).

Vorweggenommen seien hier noch zwei Beobachtungen, die aber erst während der Abnahme der Übermalungsschicht möglich wurden: An mehreren Stellen ist zu sehen, dass die originale Farbschicht bereits gealtert und entsprechend krakeliert war, bevor die Übermalungsfarbe appliziert wurde. Diese drang an etlichen Stellen in die vorhandenen Risse und Spalten ein und füllte sie im oberen Teil aus. Die Übermalungsfarbe wiederum bildete ein mehr



Jørgen Wadum

Abb. 1
Johannes Vermeer
Dame und Dienstmagd,
um 1666–1668, Öl auf Leinwand,
90,2 × 78,7 cm, New York,
The Frick Collection,
Henry Clay Frick Bequest,
Inv.-Nr. 1919.1.126

Lost in Transformation Die überarbeiteten Gemälde von Johannes Vermeer

Einleitung

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde Johannes Vermeer ein gefragter, aus scheinbarer Bedeutungslosigkeit zurückgekehrter Künstler, und seine Werke sind seither Gegenstand intensiver wissenschaftlicher Untersuchungen. Es wurden Werkkataloge erarbeitet und die vielen undatierten Werke in begründete, aber strittige Chronologien eingeordnet.¹ Diese beruhten oft auf Eindrücken seiner stilistischen Entwicklung oder offensichtlichen technischen Verbesserungen im Laufe der Zeit. Einige der von früheren Gelehrten vorgeschlagenen Chronologien stützten sich auf die Vorstellung, dass eine künstlerische Entwicklung in einer linearen Progression verläuft. Die Realität ist aber oft viel nuancierter, da Künstler auf frühere Techniken zurückgreifen können, um ihre visuelle Wirkung unter neuen Umständen zu überdenken. So könnte etwa ein Sammler oder Kunstliebhaber hinsichtlich eines in der Werkstatt des Künstlers entstehenden Gemäldes eine Vorliebe für ein bestimmtes künstlerisches Motiv oder einen symbolischen Gehalt äußern, und der Künstler kann diese entsprechend berücksichtigen. Jüngste Untersuchungen der Leinwände von Vermeers Gemälden zeigen, dass einige Werke, deren Entstehung in einem Abstand von sieben bis acht Jahren angenommen wird, auf Leinwandstücke aus demselben Stoffballen gemalt wurden.² Diese und andere Beobachtungen, wie etwa die teilweise Übermalung von Vermeers Bildern in späteren Jahrhunderten, scheinen den Wunsch geweckt zu haben, einen frischen Blick darauf zu werfen, wie der Delfter Künstler des 17. Jahrhunderts seine bezaubernden und großartigen Kunstwerke schuf.

Was unsere heutige Einschätzung eines Gemäldes täuschen mag, sind Veränderungen, die im Laufe der Zeit stattgefunden haben, lange nachdem das Werk das Atelier verlassen hat. Veränderungen könnten etwa durch die unterschiedlichen Alterungseigenschaften der vom Künstler verwendeten



Abb. 2
Johannes Vermeer, *Dame und Dienstmagd*,
Infrarotreflektografie, © Abteilung Gemälde-
restaurierung, The Metropolitan Museum of
Art, New York

Materialien bedingt sein, die oft von der Qualität der Pigmente oder Bindemittel abhängen, aber auch von den früheren Umgebungsbedingungen in den Privathäusern, in denen die Gemälde einst hingen. Derlei Probleme führen möglicherweise dazu, dass ein Gemälde im Vergleich zu einem anderen aus derselben Zeit und von demselben Künstler heute ein deutlich anderes Aussehen hat. So ergab etwa die anspruchsvolle wissenschaftliche Untersuchung des *Mädchens mit dem Perlenohrring* (Den Haag, Mauritshuis), dass das Mädchen einst Wimpern hatte und dass der heute fast monochrome Hintergrund früher ein dunkler Vorhang mit Falten war.³ Ähnliches stellte sich bei einer jüngst erfolgten Untersuchung von Vermeers *Dame und Dienstmagd* (New York, The Frick Collection) heraus. Der hinter den Figuren erscheinende geschwungene Vorhang mit blassbraunen Falten, der ursprünglich



Abb. 3
Johannes Vermeer, *Mädchen mit rotem Hut*, um 1665/66, Öl auf Holz, 22,8 x 18 cm, Washington D. C., National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, Inv.-Nr. 1937.1.53

eine durchscheinend dunkelgrüne Farbe hatte, ist von Vermeer über einen großformatigen Wandteppich im flämischen Stil mit mehreren Figuren gemalt worden (Abb. 1, 2).⁴ Der Effekt könnte ursprünglich wie in Vermeers *Mädchen mit rotem Hut* (Washington D. C., National Gallery of Art) gewesen sein, bei dem sich im Hintergrund die abstrakten Muster eines Wandteppichs abzeichnen (Abb. 3).⁵

Pentimenti und spätere Anpassungen

Bei der Untersuchung von Veränderungen im Erscheinungsbild eines Gemäldes ist zu bedenken, dass der Künstler selbst während seines Schaffensprozesses kompositorische Änderungen vorgenommen haben kann, wie im Fall des oben erwähnten Gemäldes *Dame und Dienstmagd*. Hier änderte der Künstler nicht nur seine Meinung zum Hintergrund und entschied sich schließlich gegen den Wandteppich und stattdessen für einen Vorhang, der in kontrastreichen Licht- und Schatten-Tönen gemalt war, so dass er viel auffäl-

Abb. 4
Johannes Vermeer, *Schlafendes Mädchen*, um 1656/57, Öl auf Leinwand, 87,6 x 76,5 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, Schenkung Benjamin Altmann 1913, Inv.-Nr. 14.40.611



Abb. 5
Johannes Vermeer, *Schlafendes Mädchen*, Röntgenbild



Abb. 6
Johannes Vermeer, *Ansicht von Delft*, Detail übermalter Mann

liger war, als er heute erscheint. Auch das nun blaue Tischtuch war zunächst grün, wenn auch heller und farbtensiver.⁶ Dank früher Röntgenaufnahmen konnten viele Veränderungen in Vermeers Gesamtwerk dokumentiert werden. So befanden sich beispielsweise im Hintergrund des *Schlafenden Mädchens* (New York, The Metropolitan Museum of Art) in dem angrenzenden Raum ein Mann mit Hut und ein Hund, die Vermeer jedoch übermalte. Stattdessen fügte er rechts im Vordergrund einen Stuhl hinzu (Abb. 4, 5).⁷ Auch in die majestätische *Ansicht von Delft* (Den Haag, Mauritshuis) hatte der Künstler zunächst eine große männliche Figur mit breitkrempigem Hut im Vordergrund rechts eingefügt, die von einem neugierigen früheren Restaurator beinahe archäologisch ausgegraben wurde, nur um sie dann später – ganz im Sinne Vermeers – wieder zu überdecken (Abb. 6, 7).⁸ Bei dem Gemälde *Junge Frau mit Wasserkanne* im Metropolitan Museum of Art in

New York, das einst für ein Werk von Gabriel Metsu (1629–1667) gehalten wurde, nahm Vermeer ebenfalls Änderungen vor.⁹ Er positionierte die Karte der Siebzehn Provinzen der Niederlande an der Rückwand zunächst weiter links, hinter dem Kopf der Frau, und platzierte im Vordergrund einen zweiten spanischen Stuhl mit Löwenköpfen (Abb. 8, 9).¹⁰ Später verschob er die Karte nach rechts und übermalte den Stuhl, um einen geräumigeren Innenraum für die häusliche Tätigkeit der Frau zu schaffen. Auf dem Berliner Gemälde *Junge Dame mit Perlenhalsband* (Abb. 10, 11) und der *Briefleserin in Blau* (Amsterdam, Rijksmuseum, Abb. 12) versah Vermeer die Rückwand mit einer vollständig gemalten Landkarte.

Doch bei der *Jungen Dame mit Perlenhalsband* übermalte er die Landkarte wieder, um durch eine kahle, helle Wand mehr Ruhe ins Bild zu bringen. Möglicherweise wollte er damit eine zu deutliche Anlehnung an das etwas früher entstandene Gemälde



Abb. 7
Johannes Vermeer, *Ansicht von Delft*, um 1660–1663, Öl auf Leinwand, 98,5 x 117,5 cm, Den Haag, Mauritshuis, Inv.-Nr. 92



Christoph Schölzel
Christoph Herm
Annegret Fuhrmann

Abb. 1
Johannes Vermeer, *Brieflesendes
Mädchen am offenen Fenster*, Detail
Chinesischer Teller

Zur Maltechnik des Gemäldes

Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster von Johannes Vermeer

Einleitung

Die Restaurierung von Johannes Vermeers *Brieflesendem Mädchen am offenen Fenster* ermöglichte besondere Einblicke in die Struktur des Gemäldes. Ergänzt werden diese Erkenntnisse durch naturwissenschaftliche Untersuchungen, die Aussagen zu den vom Künstler verwendeten Farben, zu den Bindemitteln und vor allem zur Verteilung der Farben im Gemälde erbringen. Diese Ergebnisse können mit den umfangreichen Untersuchungen, die von anderen Bildern Vermeers vorliegen, verglichen werden.¹ Die Freilegung des Hintergrundbildes und die Entfernung der Übermalungen an den Bildrändern des *Brieflesenden Mädchens* revidieren teilweise die älteren Darstellungen zum Entstehungsprozess des Bildes.² Deshalb sollen an dieser Stelle erneut Maltechnik und Bildgenese des Gemäldes in ihrer Komplexität beschrieben werden.

Es ist zu betonen, dass die kunsttechnologische Untersuchung, ausgehend von der mikroskopischen Betrachtung der Oberfläche, nichtinvasiven Messungen und eingehenden Struktur- und Materialanalysen von entnommenen Proben, vor allem zur Bestimmung der Struktur und des Zustands des Gemäldes vor der Restaurierung diente. Nachdem bereits Hermann Kühn 1965 den Bestand an Pigmenten weitgehend bestimmt hatte,³ wurden zusätzliche Daten aus der Analyse der damals entnommenen Querschliffe und aus der nichtinvasiven Makroskopischen Röntgenfluoreszenzanalyse (MA-RFA, engl. MA-XRF) der gesamten Bildfläche gewonnen.⁴ Lediglich für die Bestimmung des Malbindemittels und gewisser Pigmente wurde in einer späteren Phase des Projekts eine begrenzte Anzahl neuer Proben entnommen und analysiert. Die Abbildungen 2 und 3 zeigen alle Probeentnahmepunkte dieser Untersuchungen (Abb. 2, 3).

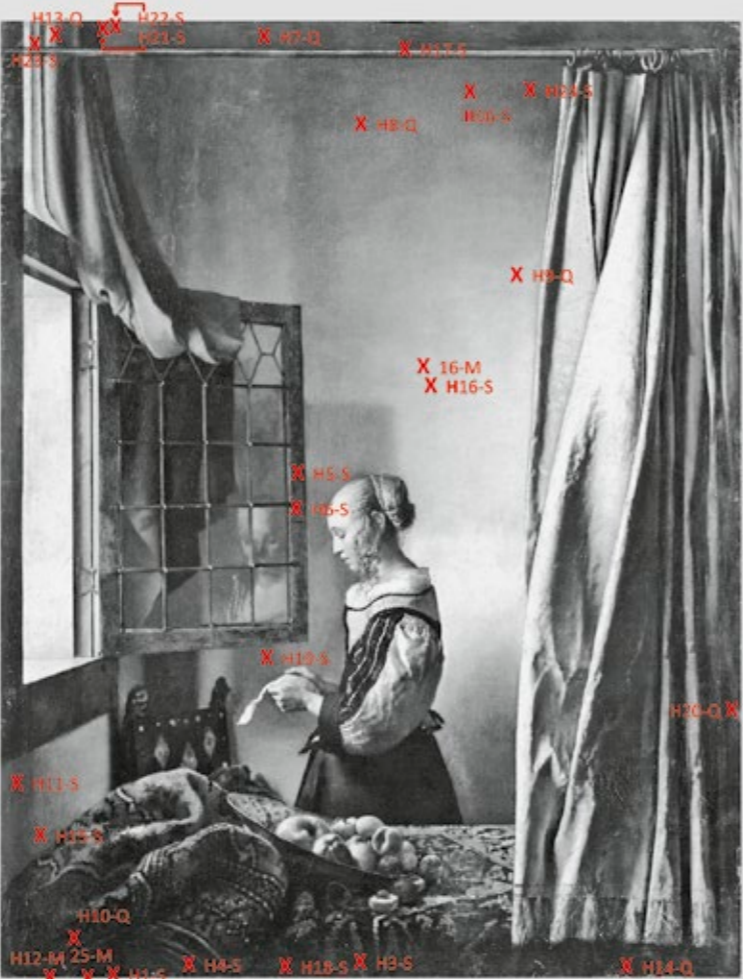
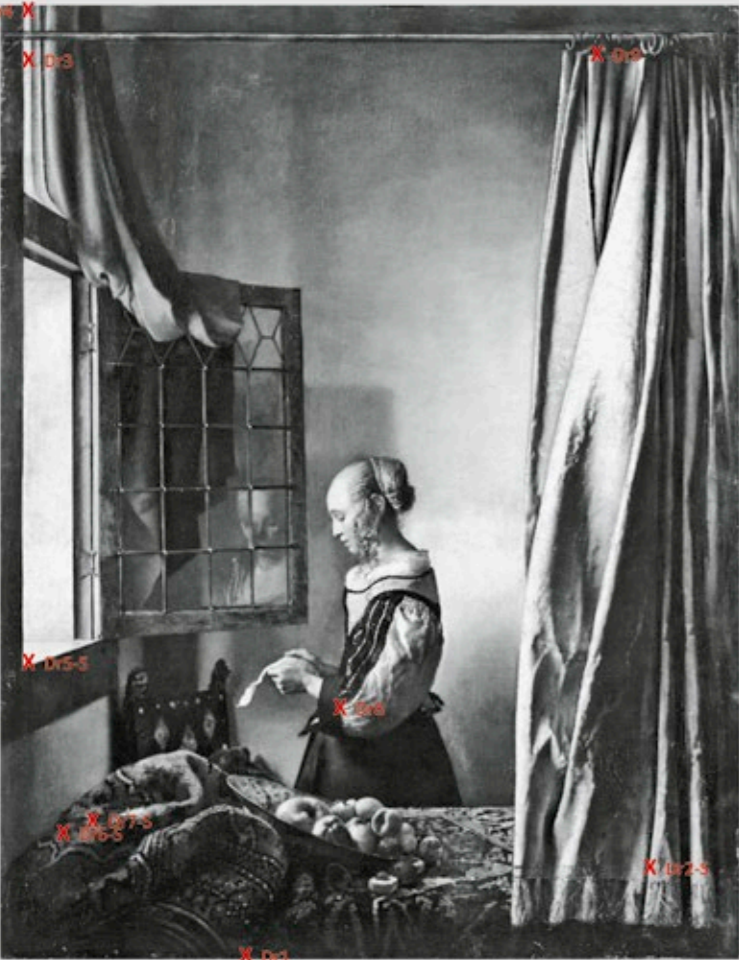
Der Bildträger

Das Leinwandgewebe hat die Maße von 83 × 64,5 Zentimeter. Die Maße der eigentlichen Darstellung betragen hingegen 77,5 × 60 Zentimeter. Es handelt sich damit um ein von Vermeer selten verwendetes gestrecktes Hochformat des Maßverhältnisses von Höhe zu Breite von 1,29:1,⁵ das mit ähnlichen Maßverhältnissen erst um 1666 beim *Mädchen mit rotem Hut* (Washington D.C., National Gallery of Art)⁶ und um 1669/70 bei der *Spitzenklöpplerin* (Paris, Musée du Louvre) wiederkehrt. Die Gegenüberstellung der Leinwandmaße mit den in Holland üblichen Maßeinheiten, die jedoch in jeder Stadt gesondert festgelegt wurden, zeigt nur annähernd eine Übereinstimmung der Breite mit einer Delfter Elle von 68,3 Zentimetern. Die Höhe des Bildes entspricht hingegen bei Anrechnung eines schmalen Spannrandes annähernd drei Amsterdamer Fuß, das heißt 84,9 Zentimetern.⁷

Vergleichbar mit anderen Bildleinwänden des Künstlers,⁸ zählt das Gemälde zwischen 13 (Durchschnitt 12,64) und 15 (Durchschnitt 14,62) Fäden pro Quadratzentimeter in beiden Webrichtungen.⁹ Die Schwankungen der Fadenzahlen sind, entsprechend dem manuellen Herstellungsprozess, durch die Differenzen der Fadenstärke bedingt, die zwischen 0,2 und einem Millimeter betragen. Die in Z-Richtung verdrehten Fäden wurden in einfacher Leinenbindung verschränkt, wobei durch die schwankenden Fadenstärken Bereiche mit dichter Gewebestruktur neben kleineren Partien mit etwas lockerem, von kleinen Zwischenräumen gekennzeichnetem Gefüge vorkommen.

Eine Besonderheit der Bildleinwand des *Brieflesenden Mädchens* ist die starke Verzerrung des Textils. Diese in beiden Richtungen bis zu einem Zentimeter aus der Fadengerade driftenden Gewebedehnungen rühren wohl von der ersten Aufspannung zur Präparierung der Leinwand her und wur-

Abb. 2
Johannes Vermeer, *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster*, Schema der Farbproben, die Hermann Kühn 1965 entnommen hat



Q – Querschliff
S – Schabprobe
M – Materialprobe

Abb. 3
Schema der Farbproben, die Christoph Herm und Annegret Fuhrmann 2017 bis 2022 entnommen haben

Probe/Nr.	Beschreibung	Ergebnis
Dr1	Braun mit Grundierung vom unteren Bildrand	rotbrauner, manganreicher Ocker mit Titanverunreinigungen, pflanzliches Schwarz, wenig Bleistannat und Bleiweiß
Dr1 a	Weiß – Grundierung aus Probe 1	Kreide, Bleiweiß (Eiweißbindemittel)
Dr2-S	grünliches Weiß vom unteren Ende des Vorhangs	Bleiweiß (kupfer- und silberhaltig), Grüne Erde, wenig Bleistannat
Dr3	rötliches Weiß mit Grundierung aus der oberen Fensterlaibung	Bleiweiß (kupfer- und silberhaltig), rotbrauner, manganreicher Ocker (titanhaltig)
Dr4	grünlich-braunes Weiß mit Grundierung aus der oberen Fensterlaibung (oberer Rand)	Bleiweiß (kupfer- und silberhaltig), rotbrauner, manganreicher Ocker (titanhaltig), wenig Bleiantimonat (Neapelgelb)
Dr5-S	Weiß aus der unteren Fensterlaibung	Bleiweiß (kupfer- und silberhaltig)
Dr6-S	Blau aus dem Tischtuch	natürliches Ultramarin (heterogenes Korn), wenig Bleiweiß
Dr7-S	Rot aus dem Tischtuch	Zinnober, wenig Bleiweiß
Dr8	Gelb aus dem Ärmel	Bleistannat
Dr9	Grün aus dem oberen Ende des Vorhanges	Azurit, Bleistannat

Tabelle 1
Zusammenfassung der Analyse-Ergebnisse von Hermann Kühn, 1965

den mit der Grundierung gleichsam fixiert. Die bei diesem kräftigen Aufspannen entstandenen sogenannten Spannungsrändern weisen große Abstände der Spannungspunkte von zwölf bis 16 Zentimetern auf.¹⁰ So sind fünf Spannungspunkte an den horizontalen Rändern und sieben Spannungspunkte an den vertikalen Leinwandrändern erkennbar. Die Zugpunkte in den Ecken liegen auffällig dicht an den abgeschnittenen Leinwandaußenkanten. Addiert man zu diesen äußeren Zugpunkten die Abstände der Zugpunkte untereinander hinzu, so kommt man theoretisch auf ein Leinwandformat, das an jeder Seite ungefähr sechs Zentimeter größer gewesen sein könnte und eventuell dem einst zum Grundieren aufgespannten Leinwandformat entspricht. Die starke vertikale Gewebeverzerrung, die sich bis zu 15 Zentimeter in Richtung der Bildmitte fortsetzt, spricht möglicherweise dafür, dass diese Leinwand nicht von einem sogenannten »witter«,¹¹ einem professionellen Leinwandpräparierer, wie er in Holland im 17. Jahrhundert nachweisbar ist,¹² vorbereitet wurde. Die weiten Spannungsränder belegen zudem ein für das Grundieren separat aufgespanntes Gewebe, das nicht aus einem größeren Stück herausgeschnitten wurde. Ob das Gewebe, wie bei der noch erhaltenen originalen Aufspannung der *Gitarrenspielerin* (um 1670–1672, London, Kenwood House), mit Holznägeln auf einem schmalen Holzrahmen befestigt war oder ob die großen Abstände der Zugpunkte eher von der sogenannten holländischen Spannmethode herrühren, bei der die Leinwände mit Hilfe von wechselweise gespannten Stricken auf etwas größere Rahmen gespannt wurden,¹³ ist nicht zu klären. Das heutige Bildformat wurde exakt aus der Leinwand ausgeschnitten, sodass keine Spannungsränder verblieben. An allen vier Seiten sind die Grun-

dierungsränder mit abgeschnitten worden. Angesichts eines während der Abnahme späterer Übermalungsschichten ganz dicht an der unteren Bildkante aufgetauchten Fußes eines Römerglases stellt sich die Frage, ob das ursprüngliche Bildformat etwas größer gewesen war. Dafür ergeben sich aus der Leinwandstrukturanalyse keine Hinweise. Ein Vergleich der Tiefen der Spannungsränder an der oberen und an der unteren Seite der Leinwand erbringt eher Übereinstimmungen in den Maßen als deutlich kürzere Spannungsränder an der unteren Seite, was ein Indiz für eine Kürzung des Bildes an dieser Stelle gewesen wäre (Abb. 4 a+b, vgl. Röntgenaufnahme im Atlas).

Die Grundierung

Vermeer wählte für das *Brieflesende Mädchen* wie auch für das etwa zeitgleich entstandene *Schlafende Mädchen* (um 1656/57, New York, The Metropolitan Museum of Art),¹⁴ wohl nach einer Vorleimung der Leinwand,¹⁵ ein für seine Zeit typisches Hellgrau oder Beige für die Grundierung, die neben dem Füllen der Leinwandporen vor allem als Reflexionsfläche für die Farben fungierte. Nach einigen Erfahrungen mit farbigen Grundierungen in seinem Frühwerk – einem hellen Gelbbraun im Bild *Diana und ihre Gefährtinnen* (1653/54, Den Haag, Mauritshuis),¹⁶ einer zweischichtigen Grundierung mit rötlicher oberer Schicht in *Christus im Haus von Maria und Martha* (1656/57, Edinburgh, National Gallery of Scotland)¹⁷ und einer hellen, weißlichen bis grauen Grundierung im Gemälde *Bei der Kupplerin* (1656, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister)¹⁸ – arbeitete Vermeer ungefähr seit 1657 mit hellgrauen Grundierungen (Abb. 5).

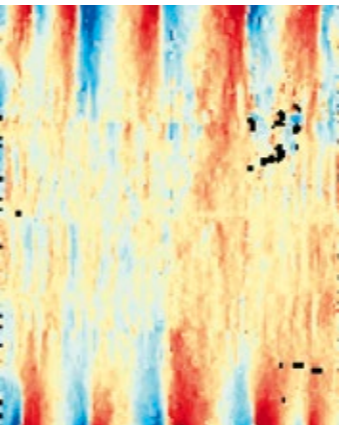


Abb. 4 a
Johannes Vermeer, *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster*, Leinwandstrukturanalyse von Rick Johnson und William Sethares 2017, Bild der horizontalen Gewebeverzerrung

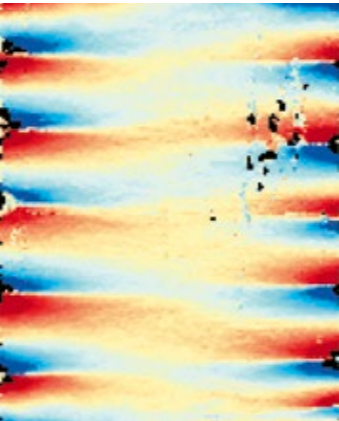


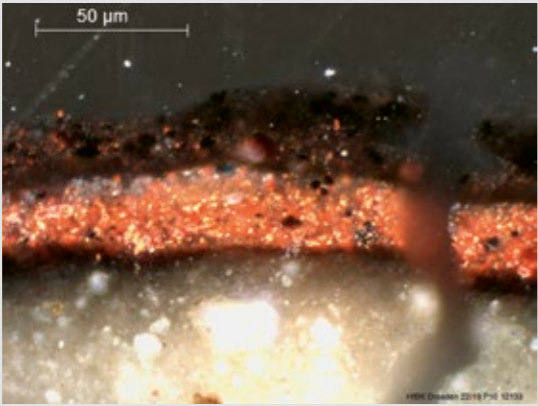
Abb. 4 b
Leinwandstrukturanalyse, Bild der vertikalen Gewebeverzerrung



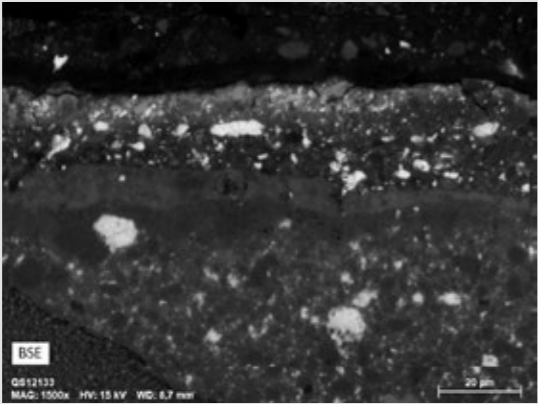
Abb. 5
Johannes Vermeer, *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster*, Detail rechte obere Ecke mit Grundierung

Abb. 6 a – d
Mikroskopische Aufnahmen,
Querschliff Probe H10-Q vom unteren
Rand, links.

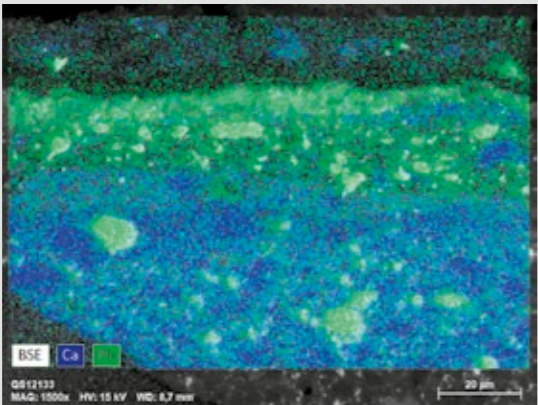
a)
Auflicht
Schichtenfolge von unten nach oben:
weiße Grundierung – schwarze
Untermalung – rote Farbschicht, Ober-
seite heller mit Blaupigment – Binde-
mittel – dunkelbraune Übermalung



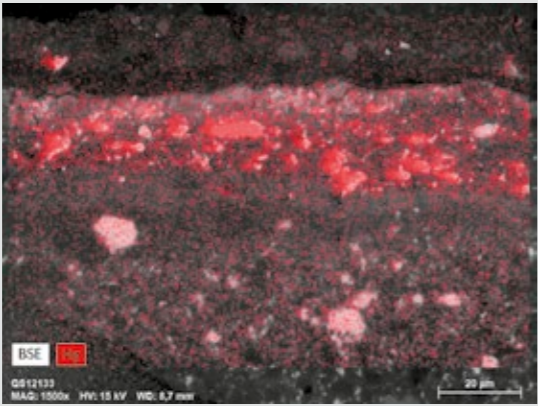
b)
Elektronenmikroskop (Rückstreu-
elektronenbild), Ausschnitt nicht
identisch mit Abb. 6 a



c)
Elementverteilung (REM-EDX),
Grundierung: Ca (Kreide) + Pb
(Bleiweiß, Aggregate)



d)
rote Farbschicht: Hg + S (Zinnober),
Oberseite Pb (Bleiweiß/Mennige)



Nach Abnahme der Übermalung wird jetzt am o-
beren Randstreifen des *Brieflesenden Mädchens* die
Grundierung gut sichtbar. In der glatten, die Lein-
wandstruktur jedoch nicht völlig egalisierenden und
wohl einschichtigen Grundierung von 0,15 Millime-
tern Schichtstärke hatte Kühn 1968 schon Kreide
und einen Anteil von Bleiweiß nachgewiesen.¹⁹ Wie
neun Analysen mittels Rasterelektronenmikrosko-
pie mit energiedispersiver Röntgenspektroskopie
(REM-EDX) ergaben [Proben Dr1, Dr3, Dr4, H7-Q,
H8-Q, H9-Q, H10-Q, H14-Q, H20-Q], weist die Ele-
mentzusammensetzung der Grundierung Blei und
Calcium auf, die mit Hilfe eines Fourier-Transform-
Infrarotspektrometers (FTIR) als eine Mischung von
Bleiweiß mit Calciumcarbonat (Kreide) identifiziert
wurden [Proben H7-Q, H22-S] (Abb. 7). Unter dem
Polarisationsmikroskop (PLM) zeigt die Grundie-
rung [Probe H22-S] eine einheitliche Teilchengröße
bis zu etwa 5 Mikrometer sowohl für die Kreide
(Mikrofossilien wurden nicht gefunden) als auch für
das Bleiweiß. Das Bleiweiß findet sich überwiegend
in Klumpen von bis zu etwa 20 Mikrometer Durch-
messer vor (vgl. Abb. 6 c). Eine Mischung von Blei-
weiß und Kreide im Verhältnis 1 : 1 wird schon 1620
von Theodore Turquet de Mayerne als »ceruse« oder
»cerusa« erwähnt.²⁰ Auch eine Mischung im Ver-
hältnis 2 : 1 ist in dieser Quelle beschrieben.²¹

Der beobachtete hellgraue oder beige Farbton
der Grundierung wurde durch eine Beimengung von
Erdpigment erzielt, was durch geringe Mengen an
Aluminium und Silicium (aus Tonmineralen) sowie
Eisen und Spuren von Titan angezeigt wird. Diese
Elemente konnten anhand von Querschliffen mit-
tels REM-EDX nachgewiesen werden [Proben H10-Q,
H14-Q, H20-Q]. Eisenoxidhydroxid sowie nadelige
Tonminerale, die unter dem Polarisationsmikroskop
beobachtet wurden [Probe H22-S], bestätigen diese

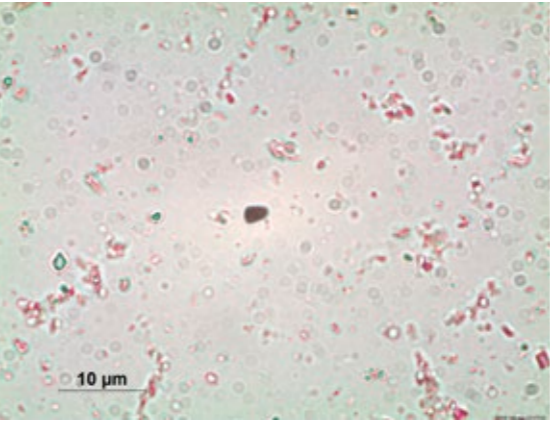
Schlussfolgerung. Geringste Spuren von Mangan
[Proben H14-Q, H20-Q], die durch REM-EDX nach-
gewiesen wurden, deuten auf wenig Umbra hin, die
anhand sehr weniger Teilchen von Pyrolusit (Mangan-
dioxid) unter dem Polarisationsmikroskop bestätigt
wird [Probe H22-S] (Abb. 7).

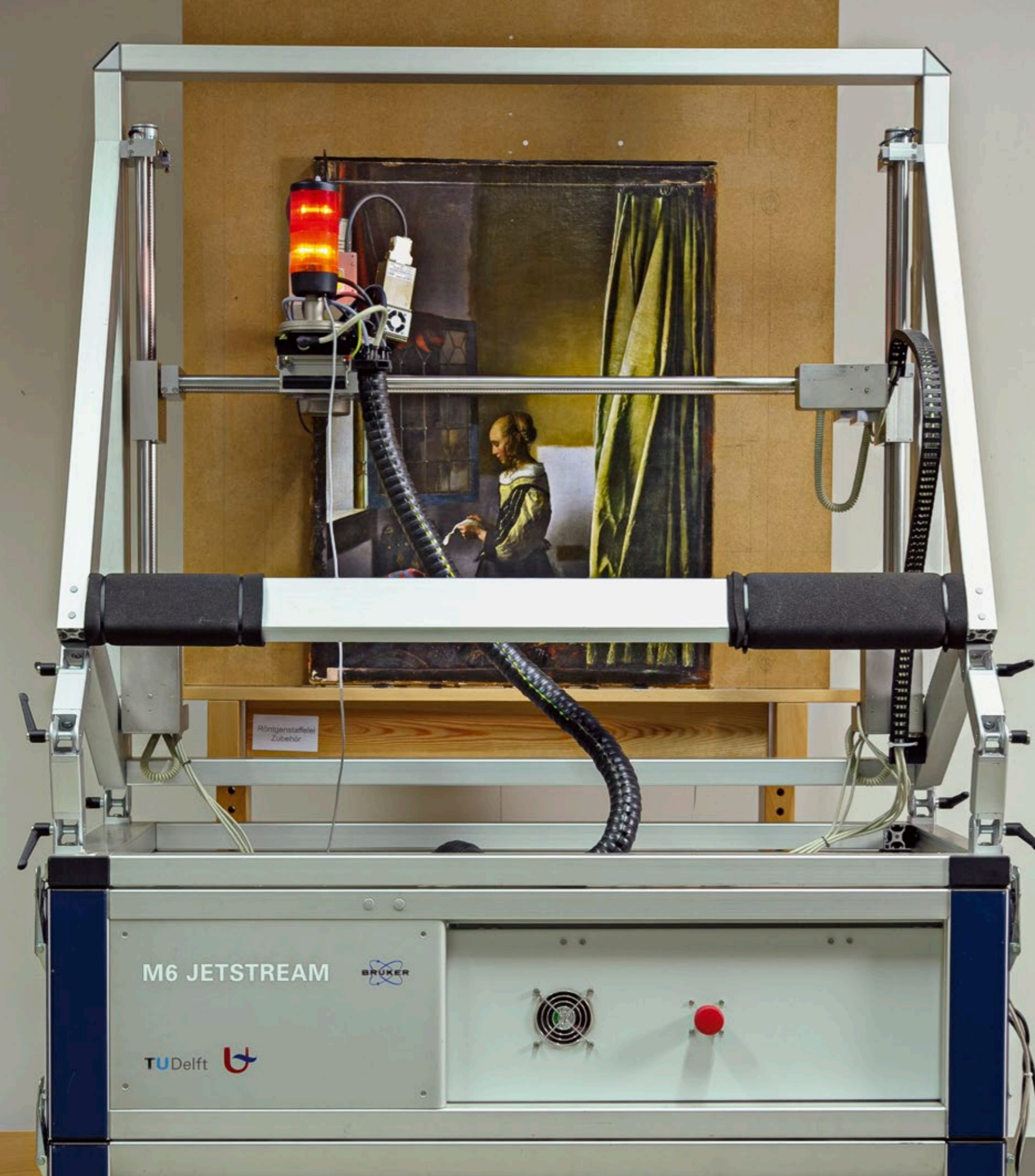
Unterzeichnung

Die ersten Schritte der Bildentstehung, die im
Sinne der »inventio« wichtige künstlerische
Entscheidungen zur kompositionellen Anordnung
der Bildelemente und wohl auch zur Verteilung der
Hell-Dunkel-Werte beinhalten, können an Vermeers
Bildern nur in begrenztem Maße nachvollzogen
werden. Dabei wird gern das angefangene Bild auf
der Staffelei des Künstlers in Vermeers Gemälde
Die Malkunst (um 1666 – 1668, Wien, Kunsthistori-
sches Museum) herangezogen, das einige weiße
Unterzeichnungslinien zeigt. Die daraus abgelei-
tete Aussage, Vermeer habe seine Bilder tatsäch-
lich mit weißer Kreide angelegt, ist zumindest be-
züglich des *Brieflesenden Mädchens* wenig wahr-
scheinlich, da sich die weißen Unterzeichnungs-
linien wohl nicht genügend von der hellgrauen Grun-
dierung abgehoben hätten. Auf Vermeers *Mädchen
mit dem Perlenohrring* (um 1665 – 1667, Den Haag,
Mauritshuis) wurden mittels multispektraler Infrac-
toreflektografie (MS-IRR) schwarze Umrisse, ausge-
führt mit einem feinen Pinsel in kurzen Strichen,
entdeckt.²² Derlei Striche sind auf dem *Brieflesenden
Mädchen* nicht zu finden.

Zu den ersten kompositionellen Entscheidun-
gen, auch wenn sie auf dem Gemälde nicht in
Form von Hilfslinien oder Ähnlichem nachgewie-
sen werden konnten, mag die perspektivische
Anordnung der Gegenstände und besonders des
Fenstergewändes gehört haben. Es war notwen-
dig, den zentralen Fluchtpunkt, der die horizon-
tale Achse zwischen dem Auge des Künstlers und
der als bildparallel angenommenen Rückwand
bezeichnet, festzulegen.²³ Im Unterschied zu vie-
len Kompositionen, bei denen sich der Maler ein-
gesteckter Nadeln bediente, an denen angefärbte
Fäden für den sogenannten »Schnurschlag« be-
festigt waren und mit denen die Zentralperspek-
tiven exakt konstruiert wurden,²⁴ treffen sich die
Verlängerungen der Tiefenlinien im *Brieflesenden
Mädchen* nicht genau in einem Punkt. Sie bilden
vielmehr eine Punktansammlung, die die Hori-
zontlinie in der Nähe des linken Vorhangrandes
etwa im Verhältnis 2 : 1 teilt.²⁵

Abb. 7
Mikroskopische Aufnahme (PLM,
1 Polarisator), Probe H22-S vom oberen
Bildrand, Grundierung: Bleiweiß,
Calcit (keine Coccolithen nachweisbar)
Eisenoxidhydroxid, Silicat (Nadeln),
sehr wenig Pyrolusit (Bildmitte)





Anna Krekeler
Annelies van Loon
Ige Verslype

Abb. 1
Untersuchungsaufbau für die MA-XRF-
Untersuchung von Vermeers *Brieflesendes
Mädchen am offenen Fenster*,
August 2017

Außergewöhnliche Einblicke

Was die bildgebende Makroskopische Röntgenfluoreszenzanalyse verrät über Material, Zustand und Entstehung von Vermeers Gemälde *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster*

Einführung

Im August 2017 wurde Vermeers Gemälde *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster* (um 1657–1659) mithilfe bildgebender makroskopischer Röntgenfluoreszenzanalyse (MA-RFA, engl. MA-XRF) untersucht, einer zu diesem Zeitpunkt relativ neuen diagnostischen Technik für die Untersuchung von Gemälden. Diese Untersuchungsmethode geht einen Schritt weiter als die herkömmliche Röntgenradiografie. Während Letztere nur ein Kontrastbild zwischen leichten und schweren Elementen zeigt, bildet die MA-XRF die Verteilung der einzelnen chemischen Elemente im gesamten Gemälde ab. Anhand der erstellten sogenannten Elementverteilungskarten lässt sich feststellen, welche Pigmente verwendet wurden und wo sie im Gemälde zum Einsatz kamen. Im Fall der Briefleserin führte dies zu genaueren Informationen über Vermeers Palette, den Malprozess und – was für die Behandlung des Gemäldes von großer Bedeutung war – über den Zustand des im Hintergrund unter Schichten späterer Übermalungen verborgenen Cupidos. Die MA-XRF-Untersuchung fand in einer entscheidenden Phase der jüngsten restauratorischen Behandlung (2017–2021) statt, und die Untersuchungsergebnisse dienten als Entscheidungshilfe für die Entfernung der alten Übermalung und somit der Freilegung des Cupidos. Die MA-XRF visualisierte auch Veränderungen, die vom Künstler selbst während des Malprozesses angebracht wurden. Frühere Röntgen- und Infrarotreflektografie-Untersuchungen hatten bereits gezeigt, dass Vermeer während der Entwicklung der Komposition einige bemerkens-

werte Veränderungen vornahm. Die MA-XRF-Untersuchung im Jahre 2017 ermöglichte nun erstmals, Vermeers komplexen kreativen Prozess in chronologische Reihenfolge zu bringen und dadurch Schritt für Schritt den Gedankengang des Künstlers nachzuvollziehen.

Bildgebende Makroskopische Röntgenfluoreszenzanalyse (MA-RFA, engl. MA-XRF)

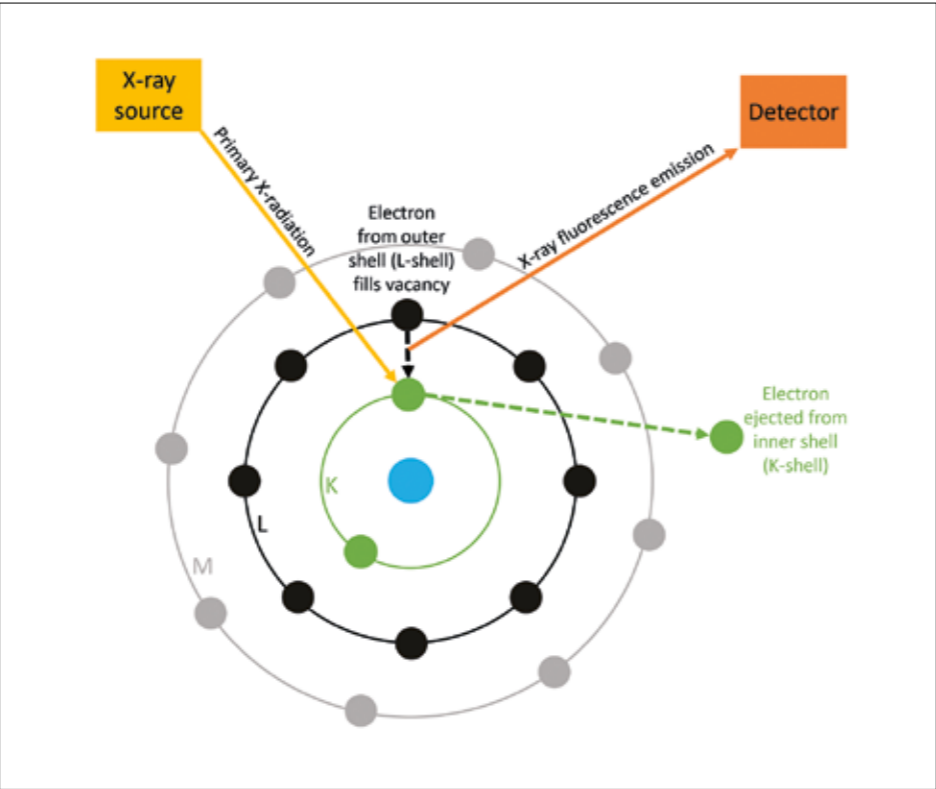
Prinzipien der Untersuchungstechnik

Die MA-XRF ist ein zerstörungsfreies analytisches Bildgebungsverfahren, das speziell für die Untersuchung von Gemälden entwickelt wurde. Die Anwendung der Technik begann im Jahr 2007, als man das Gemälde *Rasenstück* (1887) des Malers Vincent van Gogh im Hamburger Deutschen Elektronen-Synchrotron (DESY), einem großen Teilchenbeschleuniger, untersuchte. Damals scannte ein Forschungsteam über einen Zeitraum von drei Tagen eine Fläche von 15 × 15 Zentimetern. Mithilfe der dabei erzeugten Elementverteilungskarten konnte ein unter den Oberflächenschichten des *Rasenstücks* verborgenes Porträt visualisiert werden.¹ Das war zu diesem Zeitpunkt revolutionär und fand in den Medien große Beachtung. Es inspirierte die Entwicklung von mobilen MA-XRF-Scannern, die Messungen an einem ganzen Gemälde direkt vor Ort im Museum oder in der Restaurierungswerkstatt ermöglichen. Der Bruker M6 Jetstream ist der erste kommerziell erhältliche mobile MA-XRF-Scanner. Seit seiner Einführung im Jahr 2012 hielt er Einzug in Museumslabore auf der ganzen Welt.²

Wie funktioniert diese Untersuchungstechnik? Ähnlich wie bei der traditionellen Röntgenuntersuchung arbeitet auch die MA-XRF mit einer Röntgenquelle. Die Röntgenstrahlen können alle Farbschichten des Gemäldes durchdringen und Elektronen aus den inneren Schalen der Atome herausschlagen, wodurch diese in einen angeregten Zustand versetzt werden. Um sie zu stabilisieren, füllen Elektronen aus den äußeren Schalen die in den inneren Schalen entstandenen Leerstellen auf. Dieser Vorgang geht mit der Emission von sekundärer oder fluoreszierender Röntgenstrahlung mit einer elementspezifischen Energie einher (Abb. 2). Durch das Messen dieser elementspezifischen Energie lassen sich die Elemente, aus denen ein Material besteht, identifizieren. Hierbei ist anzumerken, dass die MA-XRF jedoch nur Elemente mit einer höheren oder gleichhohen Ordnungszahl ($Z \geq 15$) wie Phosphor erkennen kann.

Der MA-XRF-Scanner besteht aus einem in x, y, und z-Achse motorisierten Messkopf, der mit einer Röntgenquelle und einem oder mehreren Detektoren ausgestattet ist. Das Gemälde wird ausgerahmt vor dem Scanner auf einer Staffelei befestigt und der Messkopf in einem Abstand von etwa einem Zentimeter zur Oberfläche des Bildes positioniert; einen tatsächlichen Kontakt gibt es nicht. Anschließend wird das Gemälde durch langsames Bewegen des Messkopfes »Zeile für Zeile« mit konstanter Geschwindigkeit gescannt (Abb. 1). Der Detektor kann für jeden Messpunkt im Bild die für die einzelnen chemischen Elemente charakteristischen Energielinien auslesen. Die dabei generierten Elementverteilungskarten werden in der Regel als Graustufenbilder dargestellt (vgl. die MA-XRF-Karten im Atlas). Die hellen Bereiche der Karten stehen dabei für Gebiete, in denen ein Element in relativ großer Menge vorhanden ist.

Interpretation der MA-XRF-Elementverteilungskarten
Pigmente bestehen aus charakteristischen chemischen Elementen. Identifiziert der Scanner zum Beispiel Blei, so handelt es sich in niederländischer Malerei des 17. Jahrhunderts meist um das Pigment Bleiweiß, ein Bleicarbonat und das wichtigste Weißpigment in Vermeers Zeit (vgl. MA-XRF (Pb) im Atlas). Das Vorhandensein von Quecksilber deutet indes auf den Einsatz von Zinnoberrot hin, einem leuchtend roten Quecksilbersulfid, das bei dem *Brieflesenden Mädchen* im Teppich, im roten Vorhang und in den Lippen und Wangen der jungen Frau zu finden ist (vgl. MA-XRF (Hg und S) im Atlas).



Einige Pigmente setzen sich aus mehreren nachweisbaren charakteristischen Elementen zusammen. Das Pigment Smalte etwa ist ein gemahlenes Kaliumsilicatglas, das mit Cobalterz gefärbt wurde. In Verbindung mit dem Cobalterz kann die MA-XRF zusätzlich zum Cobalt-Signal auch Signale von Nickel, Arsen und Wismut erfassen (vgl. MA-XRF (Co, Ni und As) im Atlas). Selbst bei starker Pigmentdegradierung, wie in Teilen des Teppichs, lassen sich Cobalt und die anderen damit verbundenen Elemente noch nachweisen. Die Kombination von Blei und Zinn weist auf Bleizinngelb hin, ein Blei- und Zinnoxid, auch Bleistannat genannt. Im Falle der Briefleserin wurde es beispielsweise in der gelben Jacke und in der Obstschale verwendet (vgl. MA-XRF (Pb und Sn) im Atlas). Die schwarzen Verzierungen und Ränder der Jacke und des schwarzen Rocks der jungen Frau tauchen sowohl in den Karten für Calcium als auch für Phosphor auf, deren gleichzeitiges Vorhandensein charakteristisch für Knochen- oder Beinschwarz ist (vgl. MA-XRF (Ca und P) im Atlas). Die identifizierten chemischen Elemente lassen also Rückschlüsse auf die verwendeten Pigmente zu, und die Verteilungskarten geben an, wo sie im Gemälde vorkommen. Tabelle 1 gibt einen Überblick über die Pigmente, die im Gemälde

Tabelle 1
Johannes Vermeer
Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster
Hinweise auf Pigmente auf der Grundlage der mit der MA-XRF nachgewiesenen Elemente

Pigment		Ursprung	Chemische Zusammensetzung	Erkannte Elemente
Weiß	Bleiweiß	Synthetisch	Basisches Bleicarbonat (Hydrocerussit $Pb_3(CO_3)_2(OH)_2$) und neutrales Bleicarbonat (Cerussite $PbCO_3$)	Pb
	Kreide	Mineral	Calciumcarbonat ($CaCO_3$)	Ca
Schwarz	Knochen- oder Elfenbeinschwarz	Synthetisch	70–80 % Hydroxyapatit ($Ca_5OH(PO_4)_3$), etwa 10–20 % Carbon	Ca, P
Blau	Smalte	Synthetisch	Hauptsächlich Siliziumdioxid (SiO_2) mit geringen Mengen an Oxiden von Kalium (K_2O), Cobalt (CoO) und Verunreinigungen aus dem Cobalterz	Co, Ni, As, Bi, K
	Azurit/ Blue Verditer	Mineral/ synthetisch	Basisches Kupfercarbonat ($Cu_3(CO_3)_2(OH)_2$)	Cu
	Ultramarin	Mineral	Hauptbestandteil: Lazurit, ein schwefelhaltiges Natrium-Aluminium-Silicat ($(Na,Ca)_8(AlSi_4)_6(SO_4,S,Cl)_2$)	Ca, K
Grün	Grünspan	Synthetisch	Kann verschiedene Formen von Kupferacetat enthalten	Cu
	Grüne Erde	Mineral	Glauconit und Seladonit ($K[(Al,Fe^{III}), (Fe^{II},Mg)](AlSi_3Si_4)O_{10}(OH)_2$)	Fe, K
Rot	Zinnoberrot	Mineral/ synthetisch	Quecksilbersulfid (HgS)	Hg, S
	Rote Erden	Mineral	Enthalten unterschiedliche Mengen an Eisenoxiden, hauptsächlich Hämatit ($\alpha\text{-}Fe_2O_3$) nebst Quarz und Ton	Fe
	Roter Lack	Roter Farbstoff, gewonnen aus Cochenilleläusen, Wurzeln der Krapppflanze oder Brasilholz	Organischer Farbstoff, der auf einem inerten anorganischen Substrat – meist Alaun – ausgefällt wird	K, (Ca)
Gelb	Bleizinngelb	Synthetisch (hergestellt durch Erhitzen von Blei- und Zinnoxiden auf 650–800 °C)	Blei-Zinn-Oxid (Pb_2SnO_4)	Pb, Sn
	Gelbe Erden	Mineral	Enthalten unterschiedliche Mengen an Eisenoxiden, hauptsächlich Goethit ($\alpha\text{-}FeOOH$) nebst Quarz und Ton	Fe, (Ti)
	Gelber Lack	Gelber Farbstoff aus Färber-Wau oder unreifen Kreuzdornbeeren	Organischer Farbstoff, der auf einem inerten Substrat – in der Regel einer Kombination aus Kalk und Alaun – ausgefällt wird	Ca, K
	Neapelgelb	Synthetisch	Bleiantimonat ($Pb_2Sb_2O_7$) oder Blei-Zinn-Antimonat ($Pb_2SnSbO_{6,5}$)	Pb, Sb, (Sn)
Braun	Umbra	Mineral	Manganoxid ($MnO(OH)$, MnO_2) nebst Eisenoxiden	Fe, Mn



9 | Die ganze Welt in einem Bild The whole world in one picture

Mit dem »Brieflesenden Mädchen am offenen Fenster« malte Vermeer eine seiner ersten stillen Innenraumszenen. Im Ergebnis eines komplexen Entstehungsprozesses fand er zu einer Gestaltungsform, in der er die Realität seiner unmittelbaren optischen Erfahrung zu einer idealen, ausbalancierten Komposition wandelte. Die Wiedergewinnung des Hintergrundbildes mit der Darstellung eines Liebesgottes bringt den intendierten symbolischen Gehalt des Gemäldes wieder zu Tage. Das Motiv geht auf einen Kupferstich in einem damals populären Emblembuch zurück, der Amor mit Bogen und Maske zeigt. Die Bedeutung des kleinen Bildes: Die aufrichtige Liebe überwindet Betrug und Heuchelei – kann in diesem Sinne mit der Figur der Briefleserin verknüpft werden. Die junge Frau ist in ihrem Privatraum von verschiedenartigen Ausstattungstücken umgeben, die in intensiver Farbigkeit hervortreten. Ihre zeittypische schwarzgelbe Miederjacke findet sich auch in vier weiteren Gemälden des Künstlers. Der zu einem Faltenberg aufgeworfene Teppich konnte als türkischer Medallion-Uschak, die Obstschale mit einem unterglasurblauen figürlichen Dekor als importiertes chinesisches Kraak-Porzellan identifiziert werden. Ebenso wie der Spanische Stuhl in der linken Raumecke gehörten diese zu den wertvollen, weitgereisten Luxusgütern des Künstlerhaushaltes.

Christoph Schölzel
Daniel Lordick
Christoph Herm

Johannes Vermeers Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster in einem Guckkasten – ein Experiment

Die Ränder des Gemäldes

Die im zweiten Arbeitsschritt der Restaurierung freigelegten Bildränder des *Brieflesenden Mädchens am offenen Fenster* verweisen auf einen funktionalen Zusammenhang des Dresdner Gemäldes, der sich von dem anderer Werke Vermeers unterscheidet. Da die oben beschriebenen Befunde an den ungefähr 2,5 Zentimeter breiten Rändern sehr heterogen sind,¹ bleibt es spekulativ, ob eine der im Folgenden dargestellten Möglichkeiten diese Randsituationen zu erklären vermag. Die breiten Ränder mit ihren in unterschiedlichen Stadien abgebrochenen Bemalungen könnten in der Entstehungsgeschichte des Bildes ursprünglich vielleicht zur Komposition gehört haben. Es ist denkbar, dass hier im Wesentlichen Entwicklungsstufen der Untermalung sichtbar sind, die bei der weiteren Ausführung des Gemäldes nicht mehr beachtet wurden – vielleicht, weil sie zu diesem Zeitpunkt abgedeckt waren.

Der bei der Abnahme der Übermalungsschichten in der rechten unteren Ecke zum Vorschein gekommene Fuß eines großen Römerglases wirft zudem noch die Frage auf,² warum das Glas so dicht an der unteren Bildkante positioniert gewesen war. Der Fuß des Glases wäre sicherlich beim üblichen Einsetzen des Gemäldes in einen Schmuckrahmen an der unteren Kante vom Rahmenfalz abgedeckt worden. Anhand der Spanngirlanden der Leinwand ist aber davon auszugehen, dass das Bildträgerformat nicht erheblich beschnitten sein kann.³ So stellt sich die Frage, ob das Römerglas zu einer anderen, verworfenen Komposition gehört haben könnte.

Hauptmotive

Beim Versuch, den funktionellen Kontext des Gemäldes zu ermitteln, erscheint es naheliegend, zuerst von den Motiven des Bildes auszugehen: Das Hauptmotiv des *Brieflesenden Mädchens* unterscheidet sich nicht derart von anderen Genrebildern Vermeers, dass man vermuten könnte, es sei für einen von den vergleichbaren Bildern des Künstlers abweichenden Bildzusammenhang vorgesehen gewesen. Das Motiv des geöffneten Fensters auf der linken Seite kommt auch in vier anderen Interieurbildern Vermeers vor. Es ist kaum vorstellbar, dass sich das Fenster einstmals auf dem breiten linken Randstreifen fortsetzte.

Der Tisch mit der Obstschale wie auch der mit Aussparungen bereits angelegt gewesene spanische Stuhl im Vordergrund erfüll(t)en die Funktion einer Bildbarriere.⁴ Solch eine Absetzung des Vordergrundes verwendete Vermeer fast zeitgleich, aber wesentlich bildfüllender – beispielsweise in der *Kuppelerin* (1656, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister) oder im *Schlafenden Mädchen* (um 1656–1657, New York, The Metropolitan Museum of Art) – zwei Gemälde, die aber keine mit dem *Brieflesenden Mädchen* vergleichbare Randsituation aufweisen.

Ein weiteres Motiv ist der grüne Vorhang, der mit seinen Fransen und der Lochreihe am oberen Saum als ein Bildvorhang in realer Größe gemeint ist, auch wenn er von wenigen Autoren schon als Teil der Szene und damit zur Zimmerecke des Mädchens zugehörig angesehen wurde.⁵ Das haben die Beobachtungen anhand eines die Bildsituation in Lebensgröße nachgebauten Raumes, die zusammen mit der Hochschule für Bildende Künste Dresden durchgeführt wurden, zweifelsfrei ergeben.⁶ Der gemalte Vorhang setzt das *Brieflesende Mädchen am offenen Fenster* in Beziehung zu zahlreichen Bildern von Vermeers Zeitgenossen, die Architekturmotive, Stilleben, Porträts oder Genreszenen mit solchen Trompe-l'œil-Vorhängen bereicherten.

Abb. 1
Betrachtung von Vermeers Gemälde
*Brieflesendes Mädchen am offenen
Fenster* im Guckkasten, Jørgen
Wadum am 9. September 2021



Abb. 2
Cornelis Boel, *Inconscusa fide*
(*Oprecht*), Emblem aus: Otto van Veen,
Amorum emblemata, Antwerpen 1608
[28], [Motive: Körperhaltung des
Cupidos, Fuß auf einer Maske, Bogen
aufgestellt]

Die hart abgeschnittenen oberen Segmente der Ringe, an denen der Vorhang hängt, und das Fehlen von Halterungen für die Vorhangstange könnten hingegen auf einen speziellen Kontext verweisen, bei dem sich diese Details auf einem begrenzenden Rahmen oder einer Einfassung fortgesetzt haben. Dieses »bedriegertje« ist in einem Blindfenster oder einer Wandnische montiert vorstellbar,⁷ und es könnte die Gäste des Hauses ähnlich erheitert haben wie das Bild einer Magd, das angeblich Rembrandt für die Passanten im Fenster seines Hauses anbrachte.⁸

Es stellt sich die Frage, ob das im Zuge der Restaurierung freigelegte große Hintergrundbild mit dem Cupido, das vergleichbar mit den Cupido-Bildern in der *Stehenden Virginalspielerin* (um 1670–1672, London, The National Gallery), in *Die Unterbrochene Musikstunde* (um 1658/59, New York, The Frick Collection) und im *Schlafenden Mädchen* ist (Abb. 6–9), Hinweise auf einen Präsentationskontext des Dresdner Bildes in Vermeers Zeit liefern könnte: Auf der Suche nach einem Vorbild für dieses »Bild im Bild«-Motiv wurden unter anderem vermutlich einstmals existierende Gemälde der beiden Künstler Caesar Boetius van Everdingen (1616/17–1678) und Jacob van Loo (1614–1670)



Abb. 3
Cornelis Boel, *Perfectus amor non est nisi ad unum* (*Een alleen*),
Emblem aus: Otto van Veen, Amorum
emblemata, Antwerpen 1608 [2]
[Motive: erhobener linker Arm,
Bogen aufgestellt]



Abb. 4
Cornelis Boel, *Auro conciliatur amor*,
Emblem aus: Otto van Veen, Amorum
emblemata, Antwerpen 1608 [65]
[Motive: Köcher mit Pfeilen auf dem
Erdboden]



Abb. 5
Unbekannter flämischer Künstler, *Amor hält den Ring des Gyges hoch und tritt auf eine Maske*, um 1670, Öl auf Eichenholz,
Bunte Kammer im Herrenhaus Ludwigsburg bei Eckernförde, Bild Nr. L 29

in Betracht gezogen.⁹ Deren Bilder entstanden vermutlich auf der Grundlage von Grafiken aus dem erstmals 1608 publizierten EmblemBuch *Amorum emblemata* (Abb. 2–4) des Otto van Veen.¹⁰ Stilistische Ähnlichkeiten zu existierenden Gemälden dieser Künstler wären bei der malerischen Umsetzung der Van-Veen-Grafiken bestimmend geblieben.¹¹

Bei dieser Annahme sind existierende Cupido-Bilder, die in unterschiedlichen funktionalen Zusammenhängen stehen, bislang wenig berücksichtigt worden.¹² So gibt es beispielsweise integrierte Bildchen mit 13 Darstellungen von Liebes-Emblemen in einem Antwerpener Kabinettschrank¹³ oder eine Bilderserie von 36 Bildern in der Raumdekoration der Bunten Kammer im Herrenhaus von Köhoved (heute Ludwigsburg) bei Eckernförde, die ein unbekannter flämischer Maler und Zeitgenosse Vermeers ebenfalls nach Grafiken aus dem EmblemBuch Van Veens malerisch umsetzte (Abb. 5).¹⁴

Diese Bilder wird Vermeer wohl nicht gesehen haben. Sie belegen aber eine gewisse Beliebtheit solcher Nachschöpfungen nach dem immer wieder neu aufgelegten EmblemBuch.

Während in Ludwigsburg das ganze Spektrum der ikonografischen Möglichkeiten nach Van Veens Cupido-Varianten für den gehobenen Diskurs des Landadels ausgebreitet ist, hat Vermeer in seinen vier bekannten Hintergrundbildern nur wenige Motive aufgenommen und diese zudem noch adaptiert: Der mit einem Bogen ausgerüstete Liebesgott

tritt bei Vermeer, im Unterschied zu Van Veen, auf zwei Masken, zusätzlich liegt auf dem Fußboden neben ihm ein Köcher mit Pfeilen. Dieses Köchermotiv kommt auf mehreren Stichen von Van Veen vor. Vermeers Londoner Cupido hält eine nicht näher gekennzeichnete Karte mit der linken Hand nach oben. Bei Van Veen ist es einmal ein Zahlenbrett mit einer Eins, ein anderes Mal der Ring des Gyges, die in dieser Haltung vorgezeigt werden.

Bei diesen Variationen des Cupido-Motivs erscheint es fraglich, ob Vermeer nur auf ein einziges Gemälde oder eine Skulptur zurückgegriffen hat oder ob er zudem Kenntnis von dem Buch Van Veens hatte bzw. andere malerische Adaptionen der Grafiken desselben kannte, um die Attribute seiner Cupidos zu variieren. Dem Maler muss bei diesen Möglichkeiten zugleich der emblematisch-ikonografische Kontext des Liebesgottes mit den unterschiedlichen Attributen vor Augen gestanden haben, wenn er die in ihrer Größe keineswegs bescheidenen Cupido-Hintergrundbilder in seine Gemälde einbaute.¹⁵

Vermeer-Gemälde in »kastjes«

Eine weitere Überlegung leitet sich aus der Kenntnis ab, dass Jacob Abrahamsz. Dissius, der mit Juffr. Magdalena van Ruijven, Tochter des Vermeer-Sammlerpaars Pieter Claesz. van Ruijven und dessen Frau Maria de Knuijt, verheiratet war, drei Vermeer-Bilder in »kastjes« besaß – wie aus seinem Nach-



Abb. 6
Johannes Vermeer, *Schlafendes Mädchen*, Detail obere linke Ecke mit Bildanschnitt



Abb. 7
Johannes Vermeer, *Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster*, Detail Cupido-Bild im Hintergrund



Abb. 8
Johannes Vermeer, *Die unterbrochene Musikstunde*, Detail Cupido-Bild im Hintergrund



Abb. 9
Johannes Vermeer, *Stehende Virginalspielerin*, Detail Cupido-Bild im Hintergrund

Staatliche
Kunstsammlungen
Dresden

SANDSTEIN



9 783954 987986