

Nils Büttner

Kartenbilder zwischen Alltag, Kunst und Moral Oder: Was man von Vermeer über das Malen und Lesen von Landkarten lernen kann

In den Niederlanden des 17. Jahrhunderts scheinen Landkarten sich als Wand- schmuck einiger Beliebtheit erfreut zu haben.¹ Diese Vermutung legen nicht nur damals aufgezeichnete Inventare und Nachlassverzeichnisse nahe, sondern auch die gemalten Interieurs, wie sie beispielsweise Jan Vermeer (1632–1675) geschaffen hat. Von seinen 23 bis heute erhaltenen Gemälden, die einen mehr oder weniger weit gefassten Blick in einen Innenraum wiedergeben, sind auf zehn Landkarten, Globen und andere auf den Bereich der Geographie verweisende Gegenstände gezeigt. Was verraten diese Bilder über den frühneuzeitlichen Gebrauch von Landkarten und die ihnen seinerzeit verbundenen Ideen und Vorstellungen? Und hat diese visuelle Referenz auch eine Moral?

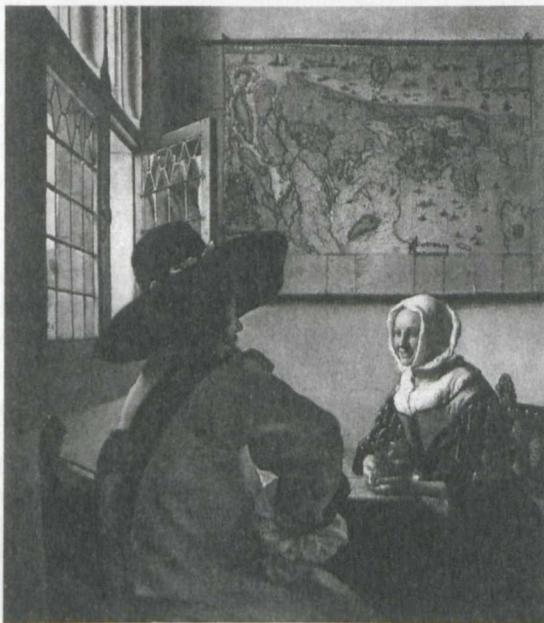


Abb. 1: JAN VERMEER,
*Soldat und lachendes
Mädchen*, um 1655–1660

1 Zu dieser ‚Einrichtungsmode‘ vgl. B. HEDINGER, *Karten in Bildern: Zur Ikonographie der Wandkarte in holländischen Interieurgemälden des siebzehnten Jahrhunderts*, Hildesheim 1986, S. 17–22.

Was zum Beispiel bedeutet die Karte der Provinz Holland, die Vermeer über dem *Soldaten und dem lachenden Mädchen* zeigt (Abb. 1)?² Als Vorbild diente eine Wandkarte von Balthasar Florisz. van Berckenrode, die 1621/29 von Willem Jansz. Blaeu veröffentlicht wurde.³ Vermeer hat sie seinem Gemälde maßstabsgetreu eingepasst.⁴ Dieselbe Karte findet sich auch in Vermeers *Briefleserin in Blau* (Abb. 2) und auf dem sogenannten *Liebesbrief* (Abb. 3, siehe Seite 3).⁵ Man könnte vermuten, der Maler habe diese und die anderen Karten in seinen Bildern selbst besessen, doch dafür ließ sich bislang kein Hinweis finden. Während zum Beispiel die auffällige gelbe Seidenjacke mit dem Nerzkragen, die das weibliche Modell auf dem Bild mit dem *Liebesbrief* trägt, in einem 1676 aufgenommenen Inventar des Besitzes von Vermeers Witwe Erwähnung findet, lassen sich keine Land- oder gar Wandkarten im Besitz des Malers nachweisen.⁶ Doch da es in Delft zahlreiche Haushalte gab, in denen solche Karten hingen, werden sich dem Maler viele Möglichkeiten eröffnet haben, sie zu studieren und zu kopieren. Man hat wegen der bemerkenswerten Präzision der Darstellung immer wieder gemutmaß, Vermeer habe sich einer *camera obscura* bedient. Diese Vermutung stützt sich vor allem auf den visuellen Befund der Erscheinung seiner Malerei. Hier sind es vor allem die partiellen Unschärfbereiche und die diffusen hellen Lichthöfe, die gleichermaßen in den Bildern Vermeers und den Bildern der *camera obscura* begegnen.⁷ Schon die zahlreichen *Pentimenti*, die während der Arbeit am Bild vorgenommenen Übermalungen, die bis zu tiefgreifenden Veränderungen der Komposition reichen, verdeutlichen, dass die Vorstellung vom Abmalen projizierter Bilder irreführend ist.⁸

-
- 2 J. VERMEER, *Soldat und lachendes Mädchen*, um 1655–1660, Öl auf Leinwand, 50,5 x 46 cm, New York, Frick Collection. Vgl. N. BÜTTNER, *Vermeer*, München 2010, S. 89.
 - 3 E. LIVIERATOS/A. KOUSSOULAKOU, *Vermeer's maps: a new digital look in an old master's mirror*, in: *e-Perimtron* 1 (2006), S. 138–154, hier: S. 141; HEDINGER, *Karten in Bildern*, S. 84; J.A. WELU, *Vermeer: His Cartographic Sources*, in: *The Art Bulletin* 57 (1975), S. 529–547, bes. S. 532 f.
 - 4 I. NETTA, *Das Phänomen Zeit bei Jan Vermeer van Delft: Eine Analyse der innerbildlichen Zeitstrukturen seiner ein- und mehrfigurigen Interieurbilder*, Hildesheim u.a. 1996, S. 145.
 - 5 J. VERMEER, *Briefleserin in Blau*, um 1662–1665, Öl auf Leinwand, 45,5 x 41 cm, Amsterdam, Rijksmuseum; DERS., *Der Liebesbrief*, um 1667–1670, Öl auf Leinwand, 44 x 38,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. Vgl. BÜTTNER, *Vermeer*, S. 54 f.
 - 6 Im Inventar vom 29. Februar 1676 heißt es: „Een geele zatiijne mantel met witte bonte kanten“. Vgl. J.M. MONTIAS, *Vermeer and his Milieu*, Princeton 1989, S. 191, Dok. 364. Die nämliche gelbe Jacke erscheint auch auf anderen Bildern Vermeers.
 - 7 C. WAGNER, *Jan Vermeers „einziger Fehler“? Zum Verhältnis von Bild und Optik in der Allegorie des Glaubens*, in: L. DITTMANN/C. WAGNER/D. VON WINTERFELD (Hrsg.), *Sprachen der Kunst. Festschrift für Klaus Gütthlein zum 65. Geburtstag*, Worms 2007, S. 77–88, hier S. 78.
 - 8 A.K. WHEELOCK JR., *Vermeer & the Art of Painting*, New Haven/London 1995, S. 148.

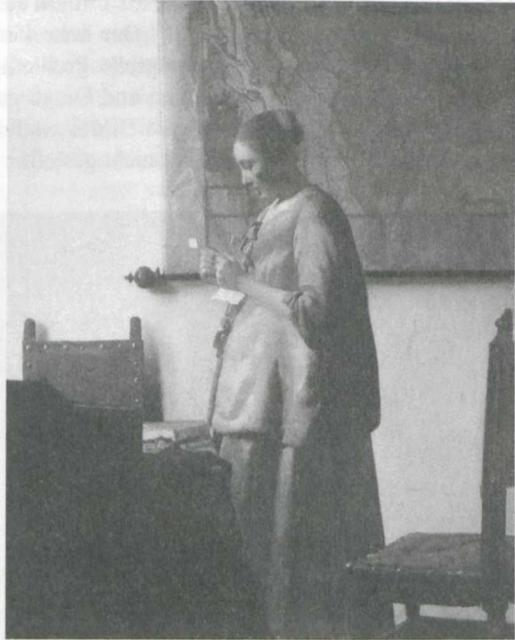


Abb. 2: JAN VERMEER,
Briefleserin in Blau,
um 1662–1665

Bei genauer Betrachtung der Wiedergabe der Karte löst sich der erste Eindruck höchster graphischer Präzision in einem ausgesprochen malerischen In- und Nebeneinander unterschiedlich heller Grautöne auf. Selbst die teils durchaus lesbaren Beschriftungen haben weiche Konturen, bei deren Ausführung kein Bemühen deutlich wird, das gestochen scharfe Bild der realen Karte malerisch nachzuahmen. Vielmehr greift der Maler zu einer Darstellungsform, bei der die Wiedergabe der Details dem mimetischen Gesamtkonzept des Gemäldes untergeordnet ist. Im Resultat führt das dazu, dass die genaue Betrachtung der vermeintlich so mimetisch getreu abgebildeten Wirklichkeit deren artifiziellen Charakter deutlich enthüllt. Dabei lässt sich in der Form von Vermeers malerischem Vortrag das Bemühen ablesen, die Eigenständigkeit des Kunstwerkes als menschliche Hervorbringung zu betonen. Die sichtbare malerische Faktur der Malerei Vermeers scheint weniger dem von der Kunsttheorie geforderten rhetorischen Ziel des Überzeugens und dem täuschenden Effekt zu dienen, als ihm vielmehr entgegenzuwirken. Indem die Gemälde ihre Betrachter mit der Frage konfrontieren, wie die so schlagenden Effekte der Wirklichkeitsnachahmung zuwege gebracht wurden, wirkt beinahe zwangsläufig das ästhetische Bewusstsein der theoretisch geforderten instrumentalen Wirkung und Absicht der Kunst entgegen.⁹ Vermeers Gemälde bringen ihre Betrachter nicht dazu, der Macht des

9 O. BÄTSCHMANN, *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, München 1982, S. 49, hat diesen Prozess für die Kunst Poussins beschrieben, wobei dieses Anliegen wohl den meisten großen Malern der Zeit unterstellt werden kann. Vgl. G. POCHAT, *Ge-*

Dargestellten zu unterliegen. Vielmehr fordern sie ihr Publikum zum bewussten Sehen und zum Kunstgenuss auf.¹⁰ Der hohe Grad mimetischer Abbildlichkeit scheint den Interpreten nicht vor große Probleme zu stellen, wenn es um die Deutung der dargestellten Personen und Dinge geht. Und tatsächlich wurde die Frage, ob Inhalt und Bedeutung des Bildes vielleicht nicht völlig identisch sein könnten, über lange Zeit überhaupt nicht gestellt.



Abb. 3: JAN VERMEER, *Der Liebesbrief*, um 1667–1670

Die Nützlichkeit geographischen Wissens

Mit Farben und Pinsel gibt Vermeer das Gesehene in seiner ganz eigenen malerischen Sprache genauestens identifizierbar wieder. Ein gutes Beispiel für die zwischen Präzision und malerischer Auflösung changierende Form der Umset-

schichte der Ästhetik und Kunsttheorie: Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert, Köln 1986, S. 314.

10 Die visuelle Reflexion des Sehens und die Reflexion der medialen Bedingungen im Medium der Malerei stehen auch dort im Zentrum von Vermeers Kunst, wo sie sich aus den ikonographischen, gattungsgeschichtlichen und erzählerischen Traditionen der älteren Kunst speist. Vgl. WAGNER, *Jan Vermeers „einzigster Fehler“*, S. 86.

zung graphischer Werke liefern auch zwei als Pendants konzipierte Gemälde Vermeers, die einen Astronomen und einen Geographen zeigen (Abb. 4, 5).¹¹ Auch in diesen Bildern sind die dargestellten Gegenstände durchweg identifizierbar. So ließ sich beispielsweise hinter dem Geographen eine gewestete Seekarte Europas von Willem Jansz. Blaeu identifizieren, die alle europäischen Küsten zeigt.¹² Für den Erdglobus, der hinter dem über eine Karte gebeugten Mann auf dem Schrank steht, stand eine von Hendrik Hondius 1618 edierte Version eines 1600 erstmals edierten Globus Modell.¹³ Die Seite des Globus, die Vermeer dem Betrachter zugekehrt hat, zeigt jenen Teil der Welt, den Hondius als „Oceanus Orientalis“ bezeichnete und den man heute gemeinhin den „Indischen Ozean“ nennt. Die unten gezeigte Kartusche ist auf dem Gemälde unlesbar, doch haben sich verschiedene Originale des Globus erhalten.¹⁴ Hondius erklärt in diesem Text, wie sich sein Globus von der älteren Edition unterscheidet. „Da fast täglich zahlreiche Expeditionen zu allen Teilen der Welt aufbrechen, wodurch ihre Lage bestimmt und aufgezeichnet wird, vertraue ich darauf, dass es niemandem merkwürdig erscheinen wird, wenn diese Beschreibung sehr stark von anderen, zuvor von uns herausgegebenen abweicht. [...] Wir bitten den wohlwollenden Leser, falls er genauere Kenntnisse bestimmter Orte besitzt, sie uns zum Wohle der Allgemeinheit bereitwillig mitzuteilen.“¹⁵ Für den, der den Globus kannte, bot dieser Hinweis auf die Bedeutung von Empirie und Autopsie zahlreiche Möglichkeiten, über den Inhalt des Bildes und den Sinn von Wissenschaft nachzudenken. Das gilt genauso auch für die mit dem Astronomen in Verbindung gebrachten Gegenstände. Vor dem Astronomen zeigt Vermeer den von Hondius edierten Himmelsglobus, das Pendant des Erdglobus auf dem Bild mit dem Geographen. Im Hintergrund erscheint eine wohl Peter Lely zuzuschreibende Darstellung der *Auffindung des Mosesknaben*.¹⁶ Besonders

-
- 11 J. VERMEER, *Der Astronom*, 1668, Öl auf Leinwand, 50 x 45 cm, Paris, Louvre; DERS., *Der Geograph*, 1669, Öl auf Leinwand, 53 x 46,6 cm, Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut; BÜTTNER, *Vermeer*, S. 95 f.
 - 12 T. SMIDT, *Johannes Vermeer. Der Geograph: Die Wissenschaft der Malerei*, Ausst.-Kat., Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister 2003; M. MAEK-GÉRARD (Hrsg.), *Johannes Vermeer: der Geograph und der Astronom nach 200 Jahren wieder vereint*, Ausst.-Kat., Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie 1997, Nr. 4, S. 60 f.; WELU, *Vermeer: His Cartographic Sources*, S. 534.
 - 13 T. BROOK, *Vermeers Hut. Das 17. Jahrhundert und der Beginn der globalen Welt*, Berlin 2009, S. 97 f.
 - 14 P. VAN DER KROGT, *The Globes of Hondius. A most important pair of globes showing the results of the earliest Dutch exploration voyages to the East Indies*, Utrecht 1984, S. 6 f.
 - 15 P. VAN DER KROGT, *Old globes in The Netherlands: A catalogue of terrestrial and celestial globes made prior to 1850 and preserved in Dutch collections*, Utrecht 1984, S. 152.
 - 16 Vgl. G.J.M. WEBER, „Om te bevestige, aen-te-raden, verbreedden ende vercierren“: *Rhetorische Exempellehre und die Struktur des „Bildes im Bild“*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 55 (1994), S. 287–314, hier S. 288, 310, Anm. 9; J. FOUCAIT, *Peter Lely, Dutch History Painter*, in: *The Hoogsteder Mercury* 8 (1989), S. 17–26; G.J.M.

interessant ist aber sicher, dass sich auch das aufgeschlagen vor dem Astronomen liegende Buch anhand der sichtbaren Illustration identifizieren lässt.¹⁷ Es handelt sich um die 1621 in Amsterdam edierte zweite Ausgabe der *Institutiones Astronomicae Geographicae* des Adriaen Metius.¹⁸ In der aufgeschlagenen Eröffnung seines dritten Buches schreibt Metius von der Entdeckung oder Beobachtung der Sterne, wobei die Patriarchen die Ersten gewesen seien, die durch Gottes Eingebung und mit Hilfe der Wissenschaft die Sterne und ihren Lauf beobachtet hätten. Das bezeuge auch Flavius Josephus im dritten Kapitel des ersten Buches seiner *Jüdischen Altertümer*, der auch deren Bemühen bezeuge, diese Kenntnisse weiterzugeben.¹⁹ Nicht nur für den, der das Buch von Metius kannte, stand der als Bild im Bild gegebene Verweis auf Moses, von dem es in der Apostelgeschichte (7, 22) heißt, dass er „in aller Weisheit der Ägypter ausgebildet“ wurde, die dargestellte Szenerie in einen theologischen Kontext. Denn die Beschäftigung mit der Kosmographie, die Erforschung von Himmel und Erde, galt allgemein als Mittel der Gotteserkenntnis.²⁰



Abb. 4: JAN VERMEER,
Der Astronom, 1668

WEBER, *Caritas Romana. Ein neu entdecktes Bild im Bild von Johannes Vermeer*, in: *Weltkunst* 70 (2000), S. 225–228, hier: S. 227, Anm. 5.

- 17 J.A. WELU, *Vermeer's Astronomer: Observations on an Open Book*, in: *The Art Bulletin* 57 (1975), S. 263–267.
- 18 A. METIUS, *Institutiones Astronomicae Geographicae*, Amsterdam 1621, S. 88 f.
- 19 METIUS, *Institutiones*, S. 89; vgl. auch A. GOLAHNY, *Rembrandt's reading: The artist's bookshelf of ancient poetry and history*, Amsterdam 2003, S. 213.
- 20 Vgl. dazu N. BÜTTNER, *Die Erfindung der Landschaft: Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000, S. 183–187.

Diese Idee begegnet auch schon im ersten modernen Atlas, der diesen Namen trug. Es war jene von Gerhard Mercator in Angriff genommene Publikation, die als krönender Abschluss seines Lebenswerkes intendiert war. Was Mercator plante, war ein kosmographisches Werk über den Ursprung und die gesamte Geschichte der Welt, die aus einer theologisch fundierten Schöpfungsgeschichte, der klassischen ptolemaeischen Kosmographie und einer modernen Geographie bestehen sollte.²¹ Fertiggestellt wurde nur der letzte Teil dieses ehrgeizigen Unternehmens, eine Kartenfolge, die 1595 unter dem Titel *Atlas sive cosmographicae speculationis libri quinque* ediert wurde.²² Zum ersten Mal war hier die noch heute gebräuchliche Bezeichnung ‚Atlas‘ für eine Sammlung von Karten verwandt, eine Bezeichnung, die sich schnell durchsetzen sollte. Auch Willem Blaeu bediente sich dieses Begriffes, als es darum ging, einen Titel für die von ihm edierte Kartensammlung zu finden, um deren stete Verbesserung sich später sein Sohn bemühte. Der von Joan Blaeu herausgegebene *Atlas Maior*, der in verschiedenen internationalen Ausgaben erschien, wurde zur umfangreichsten Kartensammlung seiner Zeit. In der vom Verleger verfassten Vorrede werden Bedeutung und Nutzen dieser Publikation gepriesen. „Diejenigen urteilen nicht falsch“, schrieb Joan Blaeu, „die die Historie das Auge der bürgerlichen Weisheit nennen, und die *Γεωγραφία* (*Geographia*) Erdreichs-Beschreibung das Auge und Licht der Historien.“²³ Neben den im Folgenden aufgeführten Vorzügen für die Geschichtswissenschaft und die allgemeine Bildung besonders der Fürsten wird auch der Nutzen der Geographie für Vertreter anderer Berufsgruppen detailliert aufgeführt.

-
- 21 Ausführlich dazu M. BÜTTNER (Hrsg.), *Neue Wege in der Mercator-Forschung: Mercator als Universalwissenschaftler*, Bochum 1992, S. 8 f.; M. BÜTTNER/R. DIRVEN (Hrsg.): *Mercator und Wandlungen der Wissenschaften im 16. und 17. Jahrhundert: Referate des 1. Mercator-Symposiums Duisburg, 8.–9. März 1992*, Bochum 1993, S. 3 f.
- 22 Vgl. C. KOEMAN, *Atlantes Neerlandici. Bibliography of terrestrial, maritime and celestial atlases and pilot books, published in the Netherlands up to 1800*, 6 Bde., Amsterdam 1967–1985, hier: Bd. 2, S. 284 f.
- 23 „Sy en oordeelen niet qualijck, die de Historie noemen het oogh der Burgerlijcke wijsheit, en de *Γεωγραφία* (Marginalie: *Geographia*) Aerdrijcks-beschrijving het oogh en licht der Historien“, in: W.J. BLAEU, *Toonneel Des Aerdriex, Ofte Niewwe Atlas, Dat is Beschryving van alle Landen*, 6 Bde., Amsterdam 1648–1658, hier: Bd. 1, S. 1. (Übersetzung N.B.).

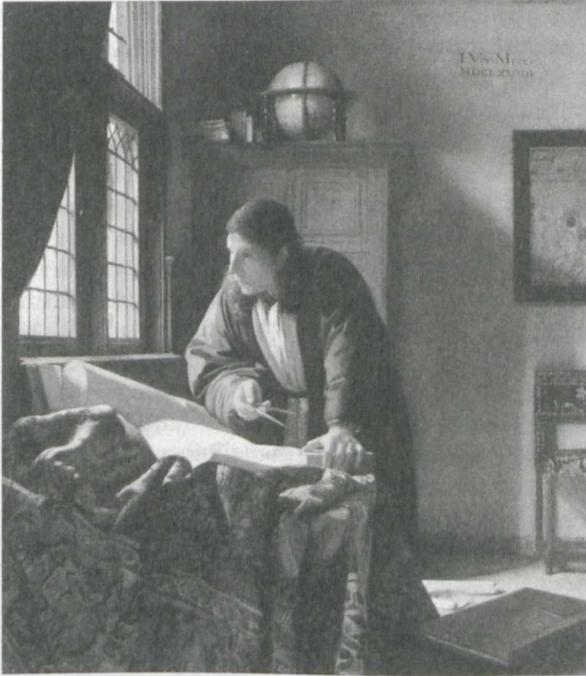


Abb. 5: JAN VERMEER,
Der Geograph, 1669

Auch Blaeus Atlas fand, wenn auch nicht bei Vermeer, Eingang in Werke der Bildenden Kunst. So liegt er an prominenter Stelle in Jan van der Heydens 1712 entstandener *Zimmerecke mit Raritäten* (Farbabb. IX).²⁴ Der Maler zeigt den Blick in einen Raum voller Kostbarkeiten. In der Ecke neben dem Kamin, über dem eine auf Pietro Testa zurückgehende Darstellung vom Selbstmord Didos angebracht ist, steht ein intarsierter Kabinettschrank, vielleicht aus Augsburg, auf dessen Ecke ein Schälchen aus kostbarem asiatischen Porzellan steht. Rechts daneben lehnen eine gerollte Karte und Waffen an der Wand. Man erkennt ein asiatisches Schwert und ein japanisches Priesterabzeichen, einen Teppich aus Smyrna und chinesischen Seidenstoff, der über den Tisch gebreitet ist, während von der Decke ein präpariertes Gürteltier baumelt. Die Naturalia und Artificialia, die europäischen Kostbarkeiten und die Exotika aus Asien und Südamerika, werden ergänzt um geographische Verweise. So zeigt der Erdglobus deutlich die Umrisse des Kontinents Afrika und davor, auf kostbaren Seidenstoff gebettet,

24 J. VAN DER HEYDEN, *Zimmerecke mit Raritäten*, signiert rechts am Lehnstuhl: „oud J.v.d.H. 75 Jar“, Öl auf Leinwand, 75 x 63,5 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum. Vgl. E. MAI (Hrsg.), *Vom Adel der Malerei: Holland um 1700*, Ausst.-Kat., Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Dordrecht, Dordrechts Museum, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister 2007, Nr. 21, S. 144 f.; S. EBERT-SCHIFFERER, *Die Geschichte des Stilllebens*, München 1998, Abb. 106; S. SCHULZE (Hrsg.), *Lese-lust: Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer*, Ausst.-Kat., Frankfurt, Schirn Kunstthalle 1994, Nr. 43, S. 220 f.

liegt der erste Band von Blaeus *Atlas Maior*. Aufgeschlagen ist die Karte der in der Provinz Noord-Brabant gelegenen Stadt Bergen op Zoom.²⁵ Wie kaum ein anderer Ort in den Vereinigten Niederlanden verkörperten die Stadt und ihre Festung den Widerstandsgeist und Freiheitswillen der Republik. Schon bald nach Beginn des Aufstandes war Bergen op Zoom zur Grenzfestung ausgebaut worden, die sich 1588, 1605 und 1622 in drei Belagerungen durch die habsburgischen Truppen als uneinnehmbares Bollwerk erwiesen hatte.²⁶ Man mag die aufgeschlagene Karte als patriotische Allusion lesen, doch der Maler ergänzt den kartographischen Verweis um ein Exemplar der sogenannten Staten-Bijbel, die aufgeschlagen auf einem Stuhl steht, der mit italienischem Seidendamast bezogen ist. Es ist augenfällig, dass die Bibel in den Vordergrund gerückt wird. Deutlich ist auf der rechten Seite zu lesen, um welches Buch es sich handelt: „Het Boeck ECCLESIASTES, Ofte PREDIKER, In 't Hebreusch genaemt KOHELETH“.²⁷ Auch wenn man den Text unter dieser Überschrift im Bild nicht lesen kann, dürfte den meisten zeitgenössischen Betrachtern der Wortlaut des biblischen Textes vertraut gewesen sein: „Dies sind die Reden des Predigers, des Sohnes Davids, des Königs zu Jerusalem. Es ist alles ganz eitel, sprach der Prediger, es ist alles ganz eitel.“²⁸ „Alle Dinge sind eitel und unbeständig“, führt der Kommentar der Staten-Bijbel dazu aus, „sowohl mit Blick auf die Menschen selbst, als auch mit Blick auf die Dinge, die in der Welt geschehen und die alleamt unbeständig, vergänglich und voller Bekümmernisse sind, Verse 1, 2 etc. Dies beweist der Prediger mit seinem eigenen Beispiel.“²⁹ Durch die Zusammenstellung der Motive wird das Bild zu einer Vanitas-Allegorie, in deren Zusammenhang die Globen und der aufgeschlagene Atlas die Vergänglichkeit der Schöpfung zum Ausdruck bringen. Jan van der Heyden nutzt dabei für sein Gemälde eine mögliche Deutung des Atlas, die der Verleger in dessen Vorwort angedeutet hatte, als er auf den theologischen Nutzen der Geographie verwies. Doch fraglos zielt die Darstellung weniger auf das Spezielle als auf einen allgemeinen Sinn, den zu konstruieren Vermeer dem Betrachter überlässt.

-
- 25 BLAEU, *Toonneel Des Aerdrücx*, hier im Abschnitt „NEDERLANDT, Derde quartier van Brabant, en Het Marckgraefschap des H. Rijcks, Welcker Hoofstadt is ANTWERPEN“, fol. 11.
- 26 Erst 1747 wurde die Festung von französischen Truppen zum ersten Mal erobert. Vgl. J.I. ISRAEL, *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall, 1477–1806*, Oxford 1998, S. 233 f. (zur Belagerung 1588), S. 264 f. (zur Belagerung 1605), S. 483 f. (zur Belagerung 1622), S. 1069 f. (zur Belagerung 1747).
- 27 *BIBLIA, Dat is: De gantsche H. Schrifture*, [...] Tot LEYDEN, Gedrukt bij Paulus Aertsz. van Ravensteyn, Voor de Weduwe ende Erfgenamen van wijlen Hillebrant Jacobsz. van Wouw, Ordinaris Druckers vande Hoogh-Mog: Heeren STATEN GENERAEL, 1639, fol. 17.
- 28 „DE woorden des Predikers, des soons Davids, des Coninx te Jerusalem. Ydelheyt der ydelheden, seyde de Prediker, ydelheyt der ydelheden, 'T is al ydelheyt.“
- 29 „Alle dinck is ydelheyt ende onruste, soo ten aensien der menschen selfs, als ten aensien der dingen, die in de werelt geschieden, zijnde al te samen onbestendich, verganckelick, ende vol becummernisse, *versen* 1, 2, etc. Dit bewijst de Prediker met sijn eygen exempel.“

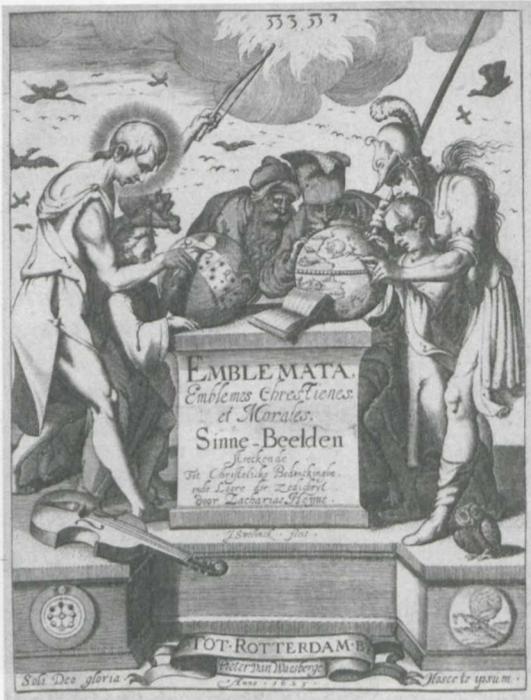


Abb. 6: JAN SWEELINCK,
Titelblatt von ZACHARIAS
HEYNS, *Emblemata. Emblemata
Chretienes et Morales*, 1625

Das gilt auch für jenes Gemälde, dessen moderner Titel *Der Liebesbrief* (Abb. 3) die deutliche Verbindung zur ikonographischen Tradition zum Ausdruck bringt. Auch in diesem Bild, diesmal in perspektivischer Verkürzung vorne an der Wand, begegnet wieder die Hollandkarte von Berckenrodes. An ihr vorbei geht der Blick in einen mit Bildern geschmückten Raum, in dem die Hausfrau ihr Lautenspiel unterbricht, um einen von der Magd überbrachten Brief in Empfang zu nehmen. Während die Magd lächelt, meint man im Gesicht der reich gekleideten Herrin eine Spur ängstlicher Erwartung zu ahnen. Dass Vermeer hier tatsächlich auf den emotionalen Zusammenhang von Liebe und ungewisser Erwartung abzielt, wird auch durch das im Hintergrund gezeigte Seestück nahegelegt. Denn in zahlreichen Darstellungen von Frauen, die Briefe empfangen oder lesen, spielen diese Bilder im Bild auf die ‚unruhige See‘ der Liebe an, eine in der Antike wie im 17. Jahrhundert weit verbreitete und weithin verstandene Metapher.³⁰ Das ‚Lesen‘ von Bildern war zu Vermeers Zeit gängige Praxis, auch wenn sich manch moderner Interpret kaum vorstellen kann, dass Vermeer seinen Bildern eine mögliche Bedeutung mitgab. Für den Vermeer Biographen Lawrence Gowing – wie für viele andere vor und nach ihm – war Vermeer „nur

30 L.O. GOEDDE, *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art. Convention, Rhetoric, and Interpretation*, London 1989, S. 148.

Auge, sonst nichts, eine wandernde Netzhaut“.³¹ Doch zeigen Vermeers Bilder im Sinne einer getreuen Beschreibung wirklich nur, was er sah?

Bild und Text

In dieser immer wieder diskutierten Frage, genau wie in dem Unbehagen, das die Forschung bei der sprachlichen Annäherung an Vermeers Bildwelt beschleicht, kommt deutlich das historisch Gewordene des Blicks auf Bilder zum Ausdruck. Für die Zeitgenossen des Malers stand nämlich außer Frage, dass ein Bild als Botschaft aufgefasst werden sollte. Zugleich erschien damals die Übersetzung eines Bildes in Sprache bei weitem nicht als das Problem, das die modernen Kultur- und Kunstwissenschaften darin entdeckten. Wort und Bild wurden in der Frühen Neuzeit gleichermaßen als einen Sachverhalt darstellende Begriffsfiguren verstanden. Entsprechend den auf Aristoteles zurückgehenden aus der Antike tradierten Vorstellungen ging man davon aus, dass es kein Denken ohne Anschauung geben könne und selbst abstrakte mathematische Lehrsätze ohne die ihnen zugrundeliegenden Vorstellungen nicht gedacht werden könnten. Alle Regungen des menschlichen Geistes, die Künste wie die Wissenschaften, galten als Bilder von etwas. Nachhaltige Wirkung hatte auch die von Aristoteles in *De memoria* und *De Anima* verwandte Metapher des Gedächtnisses entfaltet, das einem Gemälde entspreche. Sie führte zur Annahme einer prinzipiellen Gleichartigkeit von Vorstellungsbild und materiellem Bild. In einer Synthese aristotelischer und platonischer Auffassungen kursierte in der damaligen Rhetoriktheorie die Annahme einer Einheit von Idee und gestaltetem Gegenstand.³² Die mimetische Gestaltung war nach dieser Auffassung nicht allein die Nachahmung der Natur als Kopie, sondern beinhaltete zugleich die *imitatio* von deren Wesensbegriff. Was anfangs vor allem für die gestaltete Sprache galt, dass sie nämlich weniger das individuell Gestaltgewordene wiedergebe als vielmehr das ideale Seinsprinzip der Dinge, galt nun zunehmend auch für Bilder.³³ Der nach heutiger Vorstellung allein dem Wort verbundene Erkenntniswert wurde auch Bildern zugestanden. Schlagwortartig kam die gleichgestimmte Erwartungshaltung in der Horazischen Formel *ut pictura poesis* zum Ausdruck, deren Sinngehalt sich seit der Antike gleichsam ins Gegenteil verkehrt hatte. Was ursprünglich eine an die Wortkünstler gerichtete Forderung war, sich einer bildreichen Sprache zu bedienen, wurde zum zentralen Argument für die Gleichstellung sprachlicher und bildlicher Kunstwerke und Künste. Die unter starkem Rechtfertigungsdruck stehende Kunsttheorie proklamierte deshalb die grundsätzliche Gleichartigkeit von Sprache und Bild und etablierte im allgemeinen

31 L. GOWING, *Vermeer*, London 1970, S. 19.

32 C.-P. WARNCKE, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987, S. 23.

33 WARNCKE, *Sprechende Bilder*, S. 23. Vor allem bei J.C. SCALIGER, *Poetices libri septem*, Lyon 1561.

Verständnis das Bild als Form der Sprache. Im Rückgriff auf die aristotelische Auffassung einer Entfaltung allen Denkens auf der Basis von Anschauung wurde es sogar möglich, das Auge und den Sehsinn sowie die für das Sehen gestalteten Gegenstände der Kunst in ihrer Möglichkeit zur Erkenntnisvermittlung nicht allein als dem sprachlichen Kunstwerk gleichartig, sondern sogar als überlegen darzustellen. Das Bild galt als ein der verbalen Mitteilung analoges Medium. Es sprach zwar eine sozusagen stumme, aber dafür eine alle Sprachbarrieren überwindende, gleichsam universelle Sprache. In diesem Anspruch liegt zugleich der Grund dafür, dass die einschlägigen kunsttheoretischen Schriften der Zeit einen Kanon von Gestaltungsvorschriften verbreiten, der sich auf wenige Grundraaster reduzieren lässt, um den angenommenen Sprachcharakter der Bildkünste zu regeln. Man erwartete von Bildern Beredtheit und ein Sprechen in sichtbaren Worten. Das von Plutarch in seiner Schrift *Über den Ruhm der Athener* (346 F) überlieferte Diktum des Simonides, der Malerei stumme Dichtung und Dichtung sprechende Malerei nennt, wurde auf das Bild selbst übertragen, obwohl mit *pictura loquens* ursprünglich das ‚sprechende Bild‘ als eine Redefigur gemeint war.³⁴ Unter Bezug auf die formelhaft zu „ut pictura poesis“ verkürzte Wendung aus der *Ars poetica* (361) des Horaz proklamierte die zeitgenössische Kunst- und Dramentheorie unter Verweis auf die prinzipiell gleiche Aufgabe der Nachahmung und das allen Künsten gleichermaßen zugrundegelegte Regelgerüst der Rhetorik die enge Verwandtschaft von Bild und Text. „Wie sollten denn unsere Wissenschaften von der Nachahmung aller sichtbaren Dinge nicht zusammen hängen?“, heißt es entsprechend bei Samuel van Hoostraten, der 1678 die Malerei eine Wissenschaft nannte, „um alle Ideen oder Denkbilder darzustellen, die die ganze sichtbare Natur geben kann“.³⁵ In ihrem Bemühen um Nachahmung und Naturstudium sei die Malerei eine echte Schwester der reflektierenden Philosophie, „een echte Zuster van de bespiegelende wijsgeerte“.³⁶ Die hier beschworene Verwandtschaft erklärte sich aus der universellen Anwendbarkeit der Rhetorik, deren Regelwerk auch seinen Überlegungen zugrunde lagen.³⁷ Entsprechend den *officia oratoris*, den Pflichten des Redners von der Verfertigung einer Rede bis zum Vortrag, formulierte Hoostraten, ganz im Sinne anderer Theoretiker seiner Zeit, die Aufgaben des Malers und der idealen Malerei in

34 Zum historischen Kontext und der Umdeutung vgl. G.K. SPRIGATH, *Das Dictum des Simonides: der Vergleich von Dichtung und Malerei*, in: *Poetica* 36 (2004), S. 243–280.

35 S. VAN HOOGSTRAETEN, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: Anders de zichtbaere werelt. Verdeelt in negen leerwinkels, yder bestiert door eene der zanggodinnen*, Rotterdam 1678/Utrecht 1969, S. 70: „Hoe en zoude dan niet aen malkanderen hangen deze onze algemeene wetenschap, van de naebootzing aller zienlijke dingen?“; HOOGSTRAETEN, *Inleyding*, S. 24: „De Schilderkonst is een wetenschap, om alle ideen, ofte denkebeelden, die de gansche zichtbaere natuer kan geven, te verbeelden: en met omtrek en verwe het oog te bedriegen.“

36 HOOGSTRAETEN, *Inleyding*, S. 347.

37 T. WESTSTELJN, *The visible world: Samuel van Hoostraten's art theory and the legitimation of painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008, S. 118.

der Rhetorik entlehnten Begriffen.³⁸ Auch bei der an das Medium Bild herangetragenen Erwartung orientierte man sich allgemein an der Rhetorik, der zufolge eine gute Rede erfreuen, belehren und bewegen sollte, um die Hörer möglichst wirksam zu überzeugen und zu ihrer sittlichen, moralischen und religiösen Besserung beizutragen.

Emblembücher, die auf einem engen Zusammenwirken von Wort und Bild basieren, sind gleichsam ein Kennzeichen dieses Bildverständnisses und der Epoche seiner Wirksamkeit. Sie geben zugleich einen Hinweis auf den damals gepflegten Bildungsgang und die ihm zugrundeliegende Denkweise. In *Emblemata* wird nämlich im Zusammenspiel von Text und Bild nur ein Definitionsrahmen für den gemeinten Sachverhalt abgesteckt. Die Aufdeckung der Bezüge zwischen Text und Bild sowie die daraus abgeleiteten Schlussfolgerungen blieben dem Betrachter überlassen. Die intellektuelle Eigenleistung des Betrachters war im Rahmen der frühneuzeitlichen Auffassung Bestandteil der bildlichen Mitteilung. Dem Betrachter kam gegenüber dem grundsätzlich als polyvalent erkannten Medium Bild eine bedeutungsschaffende Funktion zu.³⁹ Dabei konnten die Produktion und Rezeption von Bildern sehr hohe Anforderungen an Intellekt und Kommunikationsfähigkeit der Künstler wie des Publikums stellen. Der konstitutive und teils beinahe spielerische Eigenanteil der frühneuzeitlichen Betrachter an der Sinnproduktion der Bilder förderte die Entwicklung einer spezifisch europäischen Kultur des diskursiven Bildverstehens.⁴⁰ In ihrem Kontext gilt es, die Bilder Vermeers zu betrachten und auch die spezifische malerische Wirkung seiner Bilder zu würdigen.

Mehrdeutigkeit

Die maltechnischen Besonderheiten der Bilder Vermeers und die ihm eigene Form der Wirklichkeitsschilderung ist vermutlich schon von den Zeitgenossen wahrgenommen worden. Allerdings gibt es keine zeitgenössischen Äußerungen, in denen sie in gleichsam philosophischer Perspektive theoretisch reflektiert und problematisiert würden, wie dies in der gegenwärtig modernen kunstwissenschaftlichen Literatur geschieht. Dass die als wirklich vorgeführten Dinge in den Bildern nicht real waren, wurde nicht zuletzt deshalb anders wahrgenommen als heute, weil in einer zutiefst von religiösen Vorstellungen geprägten Zeit auch die Dinge der sichtbaren Welt nur als schaler Abglanz der wahren, jenseitigen Welt

38 WESTSTEIJN, *The visible world*, S. 69, 111.

39 WARNCKE, *Sprechende Bilder*, S. 205.

40 Vgl. etwa das anschauliche Beispiel bei C.-P. WARNCKE, *Allegorese als Gesellschaftsspiel. Erörternde Embleme auf dem Satz Nürnberger Silberbecher aus dem Jahre 1621*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums N.F.* 1 (1982), S. 43–62; vgl. auch T. FRANGENBERG, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990; S. SCHÜTZE (Hrsg.), *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten, Standpunkte, Perspektiven*, Berlin 2005.

Gottes galten. Sowohl dem katholischen Maler Vermeer als auch seinem reonstrantischen Mäzen van Ruijven galt die sichtbare Welt als ein Spiegel, der die Allmacht des Schöpfers offenbarte. „Wohin ihr auch die Augen wenden mögt“, hatte 1671 Willem van Blyenburg formuliert, ein Philosoph aus dem Freundeskreis des Malers und Kunsttheoretikers Samuel van Hoogstraten, „ihr werdet überall klare Spiegel sehen, in denen Gottes Macht und Majestät zu sehen ist, deutliche Gemälde, in denen Gottes Wesen und Macht wie gemalt ausgedrückt ist.“⁴¹ Dieser immer wieder ausgesprochene Gedanke wird einige Jahrzehnte später auch von Jan Luyken in dem Büchlein *Het leerzaam huisraed* in einem Emblem aufgegriffen, dessen Überschrift „Het lykt wat“ lautet, „Es scheint was“. Der dazugehörige Kupferstich zeigt zwei vor einem Bild debattierende Personen. Die Unterschrift fordert unter Verweis auf den 2. Korintherbrief (4, 18) dazu auf, das Unsichtbare hinter den sichtbaren Dingen zu sehen, da dies ewig sei.⁴² Die wahre Welt ist nämlich, wie die Malerei, nur der Schein der ewigen Dinge Gottes. „Alles, was das Auge sieht, ist das Original noch nicht“, hatte es der gleiche Verfasser in seinem 1694 herausgegeben Emblembuch *Het menselyk bedryf* formuliert und das Bild eines Malers vor die Staffelei gesetzt. Entsprechend hatte Samuel van Hoogstraten 1678 auf die der Malerei zufallende Aufgabe hingewiesen, „den Geist zur Tugend zu bereiten“ und durch das „andauernde Spiegeln von Gottes Wunderwerken“ zur Andacht anzuleiten. Man sollte Wirkung und Bedeutung der normativ formulierten, in kleinen Auflagen gedruckten und auch nicht übermäßig verbreiteten kunsttheoretischen Schriften dabei nicht überbewerten. Die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts investierten den größten Teil ihrer Arbeitskraft vermutlich nicht in humanistische Studien, sondern in die handwerklich angemessene Darstellung dessen, was sie sahen und wie sie es sahen. Lohn und Leistung ihrer Kunst werden sie in der Betätigung der Augenlust erblickt haben, der auch von Theologen problematisierten *concupiscentia oculorum*. Doch auch zu dem in Vermeers Werken spürbaren Spiel mit Augenlust und Augentäuschung, über das sich der Maler selbst nie geäußert hat und das auch in den spärlich überlieferten Äußerungen seines Publikums nur mittelbar ablesbar wird, hat der Maler Samuel van Hoogstraten ausführlich geschrieben, was seiner theoretischen Position als zeitgenössischer Äußerung Gewicht verleiht. Ausdrücklich lobt Hoogstraten 1678 im siebten Buch seiner *Einführung in die Malkunst* die Augentäuschung, den Betrug des Betrachters zum Beispiel mit den Mitteln der perspektivischen Konstruktion.

Vermeer hat sich in seinen Gemälden um genau solch einen Illusionismus bemüht und dabei zugleich Bilder entworfen, in denen zeitgenössische Überzeu-

41 W. VAN BLYENBURG, *De kennisse Godts en godtsdienst*, Leiden/Amsterdam 1671, S. 59: „Aen alle kanten sal ons soo overvloedige stoffe van sijn blinckende heerlijckheyte gegeven worden [...] waer dat gy maer u oogen sult keeren, gy sult overal klare spiegels sien, daer in Godts macht en Majesteyt gesien wort, klare schilderijen daer Godts wezen en macht gelijk als in geschildert en uytgedrukt is.“ Vgl. WESTSTEIJN, *The visible world*, S. 434, Anm. 200.

42 WESTSTEIJN, *The visible world*, S. 299, Anm. 208.

gungen über tugend- und lasterhaftes Verhalten von Männern und Frauen zum Ausdruck kamen, ohne dass die Moral explizit ausgesprochen würde. Moderne Interpreten tun sich deshalb nicht immer leicht mit der in Vermeers Bildern so augenfälligen Mehrdeutigkeit, die sie dann als Hinweis auf das Fehlen jeder Form von Sinnhaftigkeit lesen. Doch stand die motivische Uneindeutigkeit nach zeitgenössischer Auffassung dem begrifflichen Verständnis nicht im Wege. Auch ist sein freier Umgang mit sinnbildlichen Formulierungen kein Indiz dafür, dass Vermeer nicht an ihnen interessiert war oder sie nicht kannte. Im Gegenteil war der freie Umgang mit Sinnbildern und ihren *res significantes*, den bedeutungstragenden Sachen oder Sachverhalten, ja gerade charakteristisch für das emblematische Denken. Das Emblem gebe einem Text Grazie und Reiz, es schmeichle der Seele und nähre das Auge, es ergänze das Leere durch Sinn und das Entblößte durch Schmuck, verleihe dem, was stumm sei Worte und Vernunft dem, was keine hat, schrieb 1531 Andrea Alciati in der Vorrede seines vielgelesenen *Emblematum liber*.⁴³ Ein Publikum, das mit den Regeln der Emblematik und Bilddeutung vertraut war, fand vermutlich gerade an den sinnoffeneren Bildfindungen und den daraus resultierenden Deutungsmöglichkeiten Gefallen. Entsprechend bieten auch Vermeers Gemälde dem Betrachter ein breit gefächertes Spektrum möglicher Deutungen, aus dem jeder nach individueller Kenntnis literarische oder sonstige Erklärungsangebote auswählen mochte, und zwar je nach persönlicher Betroffenheit. Für diese Form des Bildumgangs sind die emblematischen Illustrationen der im 17. Jahrhundert vielfach aufgelegten *Zinne- en Minnebeelden* des Jacob Cats ein gutes Beispiel, die jeweils drei ganz unterschiedliche Auslegungen erfahren.⁴⁴ Dass es den einzelnen Bildern an einer ausschließlichen und eindeutigen Aussage mangelt, war dabei gewollt. Wie Cats nämlich an anderer Stelle mitteilt, „lehrt die Erfahrung, dass viele Dinge von besserer Art sind, wenn sie nicht vollkommen klar erkennbar sind, sondern uns etwas bemäntelt und verschattet begegnen“.⁴⁵ „Es verschafft nämlich dem Leser“, heißt es weiter in der Vorrede zu seinem *Spiegel van den ouden ende nieuwen tijd*, „der schließlich ihren Zweck und Sinn gefunden hat, ein seltsames

43 Vgl. L. VOLKMANN, *Bilderschriften der Renaissance: Hieroglyphik und Emblematik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1923/Nieuwkoop 1969, S. 41 f.; C.-P. WARNCKE, *Symbol, Emblem, Allegorie: Die zweite Sprache der Bilder*, Köln 2005, S. 45.

44 Vgl. H.-J. RAUPP, *Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), S. 401–418.

45 J. CATS, *Spiegel van den ouden ende nieuwen tijd, bestaende uit spreek-woorden ende sin-spreucken*, 's-Graven-Hage 1632, fol. 5r: „de leser naederhant het recht wit en ooghermerck komende te treffen, placht in sijn gemoet een sonderling veroeagen t'ontfangen; niet ongelijc den genen die onder de dichte bladeren een schoonen tros druyven, na lange soecken, eyntelick komt te ontdekken. De bevinghe leert ons dat veel dingen beter aert hebben alse niet ten vollen gesien, maar eeniger-maten bewimpelt en over-schaduwet ons voorkomen“. Vgl. auch E. DE JONGH (Hrsg.), *Tot Lering en Vermaak: Betekenissen van Hollandse genrevorstellungen uit de zeventiende eeuw*, Ausst.-Kat., Amsterdam, Rijksmuseum 1976, S. 238.

Vergnügen, ähnlich dem, der nach langer Suche, endlich unter dichtem Laubwerk eine schöne Traube entdeckt“. Diese Suche scheint den Zeitgenossen Vermeers wichtig gewesen zu sein, wohingegen die Aufdeckung als Erschließung des Sinns nicht obligatorisch war.

Einmütig forderten auch niederländische Kunsttheoretiker die sorgsam durchdachte Sinnanreicherung der Bildinhalte. So lobte zu Beginn des Jahrhunderts Karel van Mander die dem Publikum angenehmen „sin-rijcke Wtbeeldingen“, während in Vermeers Zeit Samuel van Hoogstraten schrieb, dass es gelte, Gemälde durch Sinnbilder zu bereichern, eine Erkenntnis, die er seinem Leser auch in Versform mitgibt:

Ein Einzelstück gar lüblich zu verzierien,
Geschieht aufs Beste, aus vielen Manieren,
mit Beiwerk, das verdeckt etwas erklärt.⁴⁶

Wie auch die paradox anmutende Formulierung Hoogstratens, „Met bywerk dat bedeklijk iets verklaert“, ist auch die emblematische Einfügung nicht identisch mit einer luziden Bildaussage. Der sinnbildliche Charakter der Darstellung sollte den Betrachter zum Nachdenken anregen, wobei unterschiedliche Betrachter durchaus unterschiedliche Schlussfolgerungen aus ein und demselben Bild ziehen konnten. Wie man sich das vorzustellen hat, wird eindringlich durch eine kurz vor der Jahrhundertmitte, sowohl von dem Amsterdamer Jan de Brune als auch vom katholischen Adrianus Poirters, in Antwerpen niedergeschriebene Episode illustriert.⁴⁷ „Da war eine Frau“, schreibt Jan de Brune 1668 in seinem mehrfach nachgedruckten *Jok en Ernst*, „die einem gewissen Edelmann einen stummen Sinnspruch übergab und zwar einen Hund mit einem Totenschädel unter seinen Pfoten. Verschiedene Schöngelster versuchten hierfür eine Deutung zu geben.“⁴⁸ Was dann ausgeführt wird, ist eine ganze Reihe von Deutungen, wobei die Motive Hund und Totenschädel höchst unterschiedlich in Beziehung gesetzt wurden. Einer bezog das Bild auf die individuelle Situation der Frau und des Beschenkten, ein anderer las es als Ermahnung, stets des Todes eingedenk zu sein. Wieder andere – weil der Hund für Treue steht und der Schädel für Tod – diskutierten die Alternativen ewiger Treue, die den Tod überdauert, oder das gegenteilige Fazit „Treue stirbt“. In ganz ähnlicher Weise lassen sich auch aus

46 „Een eenzaam stuk op 't prijslijkt te versieren, / Geschiet op 't best, uit veelerley manieren, / Met bywerk dat bedeklijk iets verklaert: / Een Zinnebeeld uit te beelden dient vergaert, / Oft Dieren, die de tochten en de driften / Ontdekken, als bekende en leesbre schriften“, in: HOOGSTRAETEN, *Inleyding*, S. 90.

47 J. DE BRUNE, *Alle volgeestige werken*, Amsterdam 1681, S. 231; A. POIRTERS, *Het masker vande wereldt afgetrocken*, Antwerpen 1649, S. 231 f.

48 „Daar was een' Mevrouw, die zekeren Edelman een stomme zinspreuk gaf; te weten eenen hont met een dootshoof onder zijn pooten. Verscheiden fraye verstanden poggden hier van de beduidenis te geven“, in: DE BRUNE, *Alle volgeestige werken*, S. 231.

der Vielfalt der Bedeutungsangebote, die Vermeers Bilder dem Betrachter liefern, die unterschiedlichsten Deutungen ableiten.⁴⁹

Formen der Erkenntnis

Das gilt auch für die Pendants, die einen Astronomen (Abb. 4) und einen Geographen zeigen (Abb. 5).⁵⁰ Das Bild des Geographen zum Beispiel hielt für den, der den gezeigten Globus im Original besaß oder gut kannte, eine andere Möglichkeit bereit, das Bild zu lesen, als für den, der nur allgemein einen Globus zu erkennen vermochte. Auch wird ein informierter Zeitgenosse stets anderes und mehr gesehen haben, als jemand mit einem geringeren Bildungsstand. Für einen Gebildeten, der den Globus kannte, bot der in der Kartusche gegebene Hinweis auf die Bedeutung von Empirie und Autopsie zahlreiche Möglichkeiten, über den Inhalt des Bildes, den Sinn von Wissenschaft und die Formen wissenschaftlicher Erkenntnis nachzudenken. In diesem Zusammenhang mag zum Beispiel auch der Tatsache Bedeutung zukommen, dass der Geograph sich augenscheinlich mit einer Seekarte beschäftigt. Den Zirkel locker in der Hand, schaut er nachdenklich aus dem Fenster, als würde ihn das auch zu Zeiten Vermeers noch aktuelle Problem beschäftigen, das im Kontrast von Seekarte und Globus greifbar wird. Denn während der Globus die Erdkrümmung richtig zeigt, müssen auf Karten wachsende Grade der Kugelgestalt der Erde Rechnung tragen. Die Seeleute der Zeit, die es gewohnt waren, die Meilen abzugreifen und in regelmäßigen Zirkelschlägen die Kurse festzulegen, mussten die Distanzen nun kalkulieren. Die in der noch heute gebräuchlichen Mercator-Projektion hergestellten Karten entsprachen damit zwar höchsten Ansprüchen wissenschaftlicher Genauigkeit, doch in der Praxis fanden noch lange die ungenauen, in Parallelprojektion hergestellten Karten Verwendung, da sie leicht zu handhaben waren, indem man durch eine Reihe von Zirkelschlägen Distanzen und Kurse leicht festlegen konnte.⁵¹ Ob Vermeer um diese Probleme wusste, muss offen bleiben. Doch scheint ihm zumindest die Identifizierbarkeit der mit verblüffender Genauigkeit wiedergegeben Landkarten und Gegenstände wichtig gewesen zu sein. Das erweist ja auch die Darstellung des Astronomen, wo – wie gezeigt – die in dessen Figur verkörperte Erforschung von Himmel und Erde auch über die Details des Bildes mit der Gotteserkenntnis in Zusammenhang zu bringen ist.⁵² Die

49 Vgl. etwa das anschauliche Beispiel bei WARNCKE, *Allegorese*, S. 43–62.

50 Vgl. Anm. 12 und die in Anm. 13 genannte Literatur.

51 Den Hinweis auf diesen zeitgenössischen Diskurs verdanke ich Susanne Friedrich (München), der an dieser Stelle ausdrücklich gedankt sei. Vgl. S. FRIEDRICH, *Die Karten mit den ‚wachsenden Graden‘. Beobachtungen zum Gebrauch von Seekarten in der VOC zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Vortrag im Rahmen der Tagung ‚Der Gebrauch von Karten am Beginn der Frühen Neuzeit (15.–17. Jahrhundert) / Les usages de la cartographie au début de l’époque moderne (XVe–XVIIe siècles)‘*, Mission Historique Française en Allemagne, Göttingen (19. Juni 2009).

52 Vgl. dazu BÜTTNER, *Vermeer*, S. 95 f.

von Theologen und Kunsttheoretikern beider Konfessionen immer wieder auch an die Malerei delegierte Aufgabe, einen Beitrag zur Gotteserkenntnis zu leisten, dürfte Vermeer und den Betrachtern seiner Bilder präsent gewesen sein. Und dem, der mit der zeitgenössischen Emblematik vertraut war, konnte schon das Globenpaar als Hinweis auf diesen Kontext genügen. Denn die symbolischen Bezüge zwischen den abstrakten Bereichen intellektueller und spiritueller Entdeckungen, wie sie in *Astronom* und *Geograph* thematisiert werden, wurden beispielsweise in den 1625 edierten *Emblemata* des Zacharias Heyns schon auf dem Titelblatt ausgeführt (Abb. 6).⁵³ Dort untersucht Minerva, die Göttin der Wissenschaft, einen Erdglobus, während der Sonnengott Apoll einen Himmelsglobus ansieht. Das Motto unter der Figur der Minerva, „erkenne Dich selbst“, „nosce te ipsum“, verbindet die Erd- mit der Selbsterkenntnis, während das Motto unter dem Bild Apolls, „allein Gott die Ehre“, „soli deo gloria“, dem Bereich des Spirituellen verbunden ist. Auch die beiden Bilder Vermeers ließen sich kontrastierend gegenübergestellt betrachten, indem man in ihnen unterschiedliche Formen der Erkenntnis thematisiert finden konnte. So war der auch als Sinnbild der Inspiration lesbare Blick des Geographen, der dem Fenster und dem einfallenden Licht zugewandt ist, im Sinne einer Hinwendung zu Gott zu deuten. Die Geste des Astronomen hingegen, der seine Hand nach dem Himmelsglobus ausstreckt, auf den er blickt, ohne des einfallenden Lichtes gewahr zu werden, konnte man als Mahnung lesen. Denn er greift nach den Sternen. Und wenn diese sprichwörtliche Redensart das dem hohen Streben verbundene Scheitern auch nicht ausdrücklich nennt, so ist diese den holländischen Entsprechungen dieses Ausdrucks doch durchaus eigen. „De maan willen grijpen“, den Mond greifen oder in die Hand nehmen wollen, „Hij wil de maan in de hand nemen“, charakterisiert ein sinnloses Streben. Die Deutung, dass dem Astronomen, der den Blick auf das Sichtbare gerichtet hat, das eigentlich wesentliche Unsichtbare aus dem Blick geriet, mag zumal frommen Zeitgenossen unmittelbar eingefallen sein, denn immer wieder wurde in Predigten und theologischen Traktaten vor genau diesem falschen wissenschaftlichen Streben gewarnt. Tröstlich, dass auch er des Lichtes teilhaftig wird, selbst wenn er es nicht bemerkt.

Es ließe sich hier noch viel über Vermeer und die Deutung seiner Bilder und ihrer Motive sagen, zu denen auch immer wieder der Verweis auf die Geographie gehört. Tatsächlich verraten die Karten in Bildern viel über den frühneuzeitlichen Gebrauch von Landkarten und die ihnen seinerzeit verbundenen Ideen und Vorstellungen. Ob als realer Gegenstand oder als Bild im Bild konnte die Karte neben dem ihr stets verbundenen praktischen Nutzen eine allegorische Sinnschicht transportieren, die auch den Bildern eigen ist, auf denen sie gezeigt sind. Dabei scheint es für Vermeer und seine Zeitgenossen keinesfalls ein Widerspruch gewesen zu sein, das menschlicher Anstrengung verdankte Land als Quelle patriotischen Stolzes zu zeigen, um zugleich auf die Hinfälligkeit des

53 Vgl. das von Jan Sweelinck gestochene Titelblatt von Z. HEYNS, *Emblemata. Emblemes Chretiennes et Morales*, Rotterdam 1625. Vgl. MAEK-GÉRARD, *Der Geograph und der Astronom*, Nr. 15.

Erreichten zu verweisen. In jedem Falle lässt sich an dieser Stelle die abschließende Schlussfolgerung formulieren, dass es in den Niederlanden der Frühen Neuzeit wohl keine visuellen Repräsentationen von Wirklichkeit gab, die nicht zugleich moralisch gedeutet werden konnten.

The subtitle of my contribution contains an obvious reference to the main title of a true classic in the history of twentieth-century literary theory, a book that had a significant impact on the way I read and deal with texts. When I first came across Paul de Man's *Essays on Criticism* as a graduate student, I had no real clue of the book's importance, nor of the way it would soon change my own reading habits. It's hard to set up what it is exactly that I still find so liberating about De Man's deconstructive approach, but every time I teach his work in my classes on literary theory, I can see that what I consider the great value of his approach is exactly what worries some students about deconstruction: "Deconstruction is about trying to figure out, in an act of reading, that is closer than how the educator at several mechanisms of significant deconstruction is about trying to ungender those mechanisms and to show how language works, basically. For some, their position as a student seems to have an effect of deconstruction (destruction) itself, in the sense that they feel that deconstruction always leads to the conclusion that all meaning is in fact an-owning, and that, therefore, a text can be made to mean just about everything, and hence, simultaneously the reverse of just about everything."

By what follows, I want to offer, not yet another exercise in deconstruction, nor a defence of the method, but a tracing of a specific type of reading. Christian Huygens' *Deplaisance* is read in the deconstructive spirit. Moreover, in presenting this reading I want to reflect what I consider to be a more interesting dimension of deconstruction. Several critics of the method have argued that deconstruction cannot be combined fruitfully with a historical context in texts, that the approach is a-historical in the worst sense. As Stephen Greenblatt says in the critical "Notes" of *Hamlet in Blood*, "deconstructionists to overlook the material and historical contexts in which processes of meaning production occur. Consequently, in fact, their analyses generally result in a pure and timeless celebration of the final usability of rhetorical mechanisms — what Derrida would tend to, in other words, as the same conclusion: 'this is just history and appropriate language is, essentially and universally', and hence, every text from which our history of art is

1. P. De Man, *Essays on Criticism*, Translated by David Ford (Lincoln, Massachusetts 1983).

2. The "Heterogeneous" nature of the critical studies that what have not the my readers also find that my fellow professional scholars who, in fact, in the first part of the method's development, have hardly considered the so-called "effect" of the deconstructive approach. For an example, see, see D.H. Held, *The Deconstruction of Literature* (Chicago and London 1991).