

NILS BÜTTNER

JAN VERMEER – »DIE FRAU MIT DER WAAGE«

I.

EINFÜHRUNG

Vermeer gilt heute gleichsam als Inbegriff der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Gibt man bei der *google*-Bildersuche »dutch painting« ein, führen seine Werke die Reihe der Suchergebnisse an. Das ist schon deshalb erstaunlich, weil sein Œuvre nur knapp drei Dutzend Gemälde umfasst. Eine winzige Zahl, nicht nur im Vergleich mit den mehr als zehnmals so vielen Werken Rembrandts, sondern vor allem gemessen an der gewaltigen Gesamtzahl von Gemälden, die aus dem so genannten »Golden Zeitalter« erhalten sind. Vermeer hat wohl tatsächlich nicht viel mehr Bilder gemalt, und nur wenige dokumentarisch bezeugte Stücke gelten als verloren.¹ Zeichnungen von seiner Hand sind weder dokumentiert noch erhalten. Druckgraphiken hat er nicht angefertigt. Dass seine Bilder heute die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts repräsentieren, ist aber nicht nur mit Blick auf deren geringe Zahl erstaunlich, sondern auch deshalb, weil Vermeers malerische Technik in ihrer Zeit weitgehend ohne Vergleich ist.²

Das Gemälde »Die Frau mit der Waage« ist dafür ein Beispiel (Abb. 1, Washington, National Gallery of Art, 42,5 × 38 cm). Es ist über einer stellenweise noch zu erahnenden dunklen Grundierung in Ölfarben ausgeführt, die unterschiedlich dick erscheint.

1 Albert Blankert, Johannes Vermeer van Delft 1632–1675, mit Beiträgen von Rob Ruurs und Willem L. van de Watering, Utrecht/ Antwerpen 1975, 165f.; Gilles Aillaud, Albert Blankert und John M. Montias, Vermeer, Genf 1987, 128.

2 Gregor J. M. Weber, Die Empirie des Lichts: Anmerkungen zur Lichtbehandlung bei Johannes Vermeer, in: Kritische Berichte 30, 2002 (Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts), 38–57.

ABB. 1: JAN VERMEER, DIE FRAU MIT DER WAAGE, ZW. 1662–1665, ÖL AUF LEINWAND, 42,5 × 38 CM, WASHINGTON, NATIONAL GALLERY OF ART



Die opake, teils flüssige Farbe wurde mit feinen Pinselstrichen aufgetragen, wobei der im Kopftuch der Frau teils sichtbare Malgrund zur Bildwirkung beiträgt. Die pastos modellierten Bildgegenstände werden von lasierenden Partien überlagert, die alle Konturen mildern. An manchen Stellen ist in einer dünnen Linie der Malgrund stehengeblieben, um diesen Effekt zu erreichen. Vermeers Gemälde sind ganz aus der Farbe heraus gedacht und gestaltet. Das unterscheidet seine Bilder gerade von denen seiner Zeitgenossen, die seinen Werken motivisch nahestehen. Das gilt auch für »Die Frau mit der Waage«, deren Komposition in einem etwa zeitgleichen Gemälde seines Kollegen und Mitbürgers Pieter de Hooch vorgebildet ist (Abb. 2).³ Dessen maltechnische Untersuchung ergab, dass es ursprünglich eine weitere Figur zeigte. Eine solche war hingegen bei Vermeer nie geplant und wurde von de Hooch schon während des Werkprozesses wieder getilgt. Dieser Fehlversuch macht es wahrscheinlich, dass Vermeer sich an de Hooch orientierte, wie dies auch in anderen Fällen belegt ist.⁴ Vermeers Komposition wirkt verdichtet, was den Eindruck völliger Ruhe verstärkt, die von dem Bild ausgeht. Die Frau mit der

3 Pieter de Hooch, Die Goldwägerin, um 1664, Öl auf Leinwand, 61 × 53 cm, Berlin, Gemäldegalerie, Inv. 1041B. Vgl. Peter C. Sutton, Pieter de Hooch, 1629–1684, New Haven 1998, 54f.



ABB. 2: PIETER DE HOOCH, DIE GOLDWÄGERIN, UM 1664, ÖL AUF LEINWAND, 61 × 53 CM, BERLIN, GEMÄLDEGALERIE

Waage steht völlig ruhig vor einem mit verstreuten Geldstücken, Schmuck und offenen Schachteln bedeckten Tisch. Ihr gegenüber hängt an der Wand ein Spiegel, den man als schmalen Lichtstreifen wahrnimmt. Rechts an der Rückwand des leicht abgedunkelten Raumes, zu Teilen von der Frau verdeckt, ist eine gerahmte Darstellung des Jüngsten Gerichts auszumachen. Ins Zentrum des Bildes hat Vermeer die Hand der Frau mit der Waage gesetzt. Auf dieses Bilddetail scheint die ganze Komposition ausgerichtet.

Bei der Beschreibung der Komposition hat sich in neuerer Zeit die Unsitte eingebürgert, ein Liniengerüst über das Bild zu projizieren. Dann werden zum Beispiel diagonale Linien eingetragen, deren Schnittpunkt die auch ohne diese Hilfslinien sichtbare Mitte des Bildes markieren. So etwas ließt und lässt sich an einem Gemälde nicht durchführen und wurde erst mit der technischen Reproduktion des Originals möglich. Es ist aber vor allem deshalb irreführend, weil eine produktionsästhetische Analogie suggeriert wird, die nicht gegeben ist. Nirgendwo in (oder unter) den Bildern Vermeers finden sich derartige Hilfslinien, die eine Aufteilung der Bildfläche angeben. Einzig die perspektivische Raum-

disposition hat er sorgsam vorbereitet, allerdings nicht mit Hilfe einer *camera obscura*, wie dies verschiedentlich behauptet wurde.⁵ Für die Annahme, dass Vermeer eine solche besaß, oder gar in seinem Haus ein begehbares Exemplar installiert war, findet sich in dem ansonsten sehr detaillierten Inventar seines Nachlasses kein Beleg. Zudem mündet der von einem Vertreter dieser These unternommene Versuch, die Kompositionen der Gemälde Vermeers gleichsam als lebende Bilder nachzustellen und fotografisch zu fixieren, in das Eingeständnis, dass Vermeer wohl irgendetwas anders gemacht haben müsse, um die Raumsituation herzustellen.⁶ Was der Maler statt dessen machte, ist an jenen dreizehn Gemälden deutlich ablesbar, in denen der Fluchtpunkt der perspektivischen Konstruktion in Gestalt eines Nadelloches noch heute sichtbar ist.⁷ Wie viele seiner Zeitgenossen konstruierte Vermeer die Fluchtpunktperspektive mittels eines Nagels und eines daran angebrachten Fadens, mit dem die Orthogonalen festgelegt wurden. Man brauchte den mit Kreide oder Kohle eingeriebenen Faden nur spannen, kurz anheben und auf den Malträger abklatschen lassen und erhielt so die exakte Fluchtlinie. 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. Dennoch ist sicher viel Wahres an der Beobachtung, dass der mit malerischen Mitteln produzierte Effekt der Unschärfe, der auch Vermeers »Frau mit der Waage« auszeichnet, durch die *camera obscura* und die Wirkung ihrer Bilder inspiriert wurde.

II.

KONTEXT

Am 16. Juni 1682 starb Magdalena Pietersdr. van Ruijven. Sie war nur 27 Jahre alt geworden. Neun Monate nach ihrem Ableben wurde ein Inventar der Hinterlassenschaft aufgezeichnet, die nun in den Besitz ihres Ehemannes Jacob Dissius überging.⁸ Das erhaltene Verzeichnis erfasst den Hausstand Raum für Raum, beginnend mit dem repräsentativsten Zimmer, der zur Straße gelegenen »voorkamer«. Dort befanden sich gleich »acht Gemälde von

4 Vgl. dazu Peter C. Sutton, Pieter de Hooch, 1629–1684, New Haven 1998, 24f.

5 Philip Steadman, Vermeer and the camera obscura: some practical considerations, in: Leonardo 32, no. 2, 1999, 137–140.

6 Ders., Vermeer's camera. Uncovering the truth behind the masterpieces, Oxford/ New York 2001, 122–128.

7 Mariët Westermann, Johannes Vermeer (1632–1675), Zwolle 2004, 14.

8 John Michael Montias, Vermeer en zijn milieu, Baarn 1993, Nr. 417, 399f.

Vermeer, desgleich drei desselben in Kästchen«. ⁹ Worum es sich bei diesen verlorenen »Kästchen« handelte, ist nicht geklärt. Doch eines der Gemälde Vermeers war fraglos »Die Frau mit der Waage«. Das lässt sich aus dem Katalog der Nachlassauktion von Jacob Dissius schließen, dessen Bilderbesitz am 16. Mai 1696 in Amsterdam unter den Hammer kam. Das erste damals aufgerufene Bild, das 155 Gulden erlöste, zeigte »eine Frau die Gold wiegt, in einem Kästchen van J. van der Meer van Delft, außerordentlich kunstvoll und stark gemalt« ¹⁰. Über lange Zeit hatte man geglaubt, in dem vom Auktionskatalog genannten Eigentümer, dem Verleger Dissius, auch den ersten des Bildes und zugleich Vermeers bedeutendsten Mäzen vor sich zu haben. Doch tatsächlich hatte dessen Frau den Großteil der später versteigerten Gemälde Vermeers mit in die Ehe gebracht. Auch sie hatte diese Bilder nicht selbst erworben, sondern von ihrem Vater geerbt. Pieter Claesz. van Ruijven hatte dem Maler im November 1655 den erheblichen Betrag von 200 Gulden geliehen. In den folgenden Jahren wurde er Vermeers wichtigster Mäzen. Er besaß insgesamt zwanzig Bilder von ihm, darunter auch »Die Frau mit der Waage«, dessen Provenienz damit fast lückenlos dokumentiert ist. Die große Zahl der motivisch teils eng verwandten Werke Vermeers, die van Ruijven besaß, lässt sich als Hinweis darauf lesen, dass ihn auch die jeweils ganz eigene malerische Faktur dieser Gemälde und deren technische Ausführung interessierte. Doch hatte der Gegenstand der Bilder deshalb gar keine Bedeutung?

III.

REZEPTIONSGESCHICHTE

In der Forschungsgeschichte nimmt Vermeers »Die Frau mit der Waage« eine Schlüsselposition ein, da mit Blick gerade auf dieses Gemälde schon früh vermutet wurde, dass es sich bei niederländischen Bildern des 17. Jahrhunderts um mehr handelt als um einfache Abschilderungen holländischen Alltags. ¹¹ Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts galt die holländische Kunst allgemein als einfache Naturnachahmung. Seit den Zeiten Georg Wilhelm Friedrich Hegels, der sich in einer im Wintersemester 1820/21 gehaltenen Vorlesung zur Ästhetik zu dieser Frage äußerte, betrachtete man

⁹ Ebd.: »Op de voorkamer: Acht schilderijen van Vermeer Drie dito van den selven met in kasjes«.

¹⁰ »Een Juffrouw die goud weegt, in een kasje van J. vander Meer van Delft, extraordinair konstig en kragtig geschildert, 155-0« John Michael Montias, Vermeer en zijn milieu, Baarn 1993, 401f., Dok. 439.

¹¹ Herbert Rudolph, »Vanitas«: Die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Festschrift für Wilhelm Pinder zum sechzigsten Geburtstage, Leipzig 1938, 405-433.

diese Malerei schlicht als Spiegel einer politischen und sozialen Lebenswirklichkeit.¹² Doch hatten schon um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert Forscher wie Alois Riegl oder Heinrich Wölfflin auf die ästhetischen Aspekte der Bilder aufmerksam gemacht. Der unmittelbare Realismus der holländischen Genreszenen wurde aber bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts kaum hinterfragt.¹³ Stattdessen hatte sich die kunsthistorische Forschung auf die Zusammenstellung von Vermeers Œuvre konzentriert, auf dessen stilistische und chronologische Einordnung, die sich nur auf wenige vom Künstler datierte Werke stützen konnte. Entsprechend lange gibt es einen weitgehenden Konsens darüber, dass »Die Frau mit der Waage« zwischen 1662 und 1665 entstanden ist.¹⁴ Zu den ersten Kunsthistorikern, die hinter der vorgeblichen bloßen Schilderung holländischen Alltags allegorische Sinnschichten entdeckten, gehörte 1938 Herbert Rudolph, der die von Erwin Panowsky vorgeschlagene ikonologische Methode der Bildinterpretation auf Vermeers »Die Frau mit der Waage« anwandte, die er als Vanitas-Allegorie deutete.¹⁵ Zentrale Bedeutung maß er dabei dem im Hintergrund gezeigten Bild im Bild zu. Denn durch die Beziehung zwischen diesem und der gezeigten Szenerie werde der Betrachter zur Deutung des Gesehenen aufgefordert. Das von Vermeer im Hintergrund gezeigte Bild ließ sich bislang nicht sicher identifizieren, wie dies auch bei anderen Werken der Fall ist.¹⁶ Am ehesten stimmt die hochrechteckige Weltgerichts-Darstellung mit gemalten Fassungen des Themas überein, wie sie etwa von Jacob de Backer, Crispin van den Broeck oder Frans Francken d. J. vom Beginn des 17. Jahrhunderts überliefert sind.¹⁷ Allerdings begegnen auf Vermeers innerbildlicher Version auch ältere Teilmotive, die in einem 1525 datierten Retabel des Malers Barent van Orley Parallelen finden. All diesen Gemälden ist allerdings gemeinsam,

12 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I, in: Werke in zwanzig Bänden, Bd. 13, Frankfurt/M. 1983, 222f.: »Der Holländer hat sich zum großen Teil den Boden, darauf er wohnt und lebt, selbst gemacht und ist ihn fortdauernd gegen das Anstürmen des Meeres zu verteidigen und zu erhalten genötigt; die Bürger der Städte wie die Bauern haben durch Mut, Ausdauer und Tapferkeit die spanische Herrschaft unter Philipp II., dem Sohne Karl V., dieses mächtigen Königs der Welt, abgeworfen und sich mit der politischen ebenso die religiöse Freiheit in der Religion der Freiheit erkämpft. Diese Bürgerlichkeit und Unternehmungslust im kleinen und im großen, im eigenen Land, wie ins weite Meer hinaus, dieser sorgfältige und zugleich reinliche nette Wohlstand, die Freiheit und Übermütigkeit in dem Selbstgefühl, daß sie dies alles ihrer eigenen Tätigkeit verdanken, ist es, was den allgemeinen Inhalt ihrer Bilder ausmacht.« Noch Harald Olbrich, *Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Leipzig 1990, 9, vermutet, dass die niederländische Kunst sich aus ihrer gesellschaftlichen Ursache erkläre.

13 Vgl. dazu Jan Białostocki, *Einfache Nachahmung der Natur oder symbolische*

Weltschau, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 47, 1984, 421–438.

14 Walter Liedtke, *Vermeer: The Complete Paintings*, Antwerpen 2008, 118–121.

15 Herbert Rudolph, »Vanitas«: Die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, in: *Festschrift für Wilhelm Pinder zum sechzigsten Geburtstag*, Leipzig 1938, 405–433.

16 Ausführlich dazu Gregor J. M. Weber, »Om te bevestige, aen-te-raden, verbreedende verciere«: Rhetorische Exempellehre und die Struktur des »Bildes im Bild«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 55, 1994, 287–314, bes. 288.

17 Vgl. auch Arthur K. Jr. Wheelock, *Vermeer & the Art of Painting*, New Haven/ London 1995, 195, Anm. 1.

dass sie an genau der Stelle, die in Vermeers Bild vom Kopf der gezeigten Frau verdeckt wird, den Erzengel Michael mit einer Waage zeigen, der die Seelen der Verstorbenen wiegt.

IV.

BETRACHTUNGSWEISEN

Auch ohne dass die Seelenwägung sichtbar wäre, fordert Vermeers Gemälde durch das im Hintergrund angedeutete Weltgerichtsmotiv zur interpretierenden Betrachtung auf. Kein Wunder also, dass gerade die Deutungsgeschichte dieses Gemäldes besonders komplex ist. Unter Verweis auf die stabilisierende kompositorische Funktion des Bildes im Bild wurde dessen Inhalt zwar vereinzelt negiert, doch waren sich die meisten Interpreten einig, dass ihm inhaltliche Bedeutung zukommt.¹⁸ Schon der französische Politiker und Journalist Etienne Joseph Theophile Thoré, der mit seinen um die Mitte des 19. Jahrhunderts unter dem Pseudonym W. Bürger publizierten Aufsätzen zur Wiederentdeckung Vermeers beitrug, hatte das Bild im Bild als Mahnung interpretiert und im Wägen der Frau ihr eigenes Gewogen-werden am Tag des jüngsten Gerichts gesehen.¹⁹ Doch unternahm erst Herbert Rudolph den Versuch, diese Beobachtung in eine Gesamtdeutung als Vanitas-Allegorie zu überführen.²⁰ Andere mutmaßten, die Frau sei schwanger und wiege Perlen, um das Geschlecht ihres ungeborenen Kindes zu beeinflussen.²¹ Wieder an anderer Stelle liest man, dass es sich bei der schwangeren Frau fraglos um ein Porträt von Vermeers Ehefrau Catharina Bolnes handele.²² Dem ist mit guten Gründen widersprochen worden. Genauso der bis in die neuere Zeit hinein diskutierten These der Schwangerschaft der dargestellten Frau, gegen die eine realienkundlich basierte Kostümgeschichte überzeugende Argumente vorbrachte.²³ Obgleich ein Blick auf das Original leicht erweisen kann, dass die Schalen der Waage leer sind, entbrannte auch darüber eine Diskussion, was die Frau eigentlich wiege. Zudem wurde das Bild oftmals, wie

18 Wilhelm von Bode, Jan Vermeer und Pieter de Hooch als Konkurrenten, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen 32, 1911, 1f., sah das Bild im Bild als rein formales Motiv, ein graues Bild, das auf einer weißen Wand hängt.

19 W. [d. i. Etienne Joseph Theophile Thoré] Thoré-Bürger, Van der Meer de Delft, in: Gazette des Beaux-Arts 21, 1866, 297–330, 458–470, 543–575, hier 460; W. Bürger, Jan Vermeer van Delft, deutsch von Paul Prina. Leipzig 1906, 57: »Jetzt wiegst du Edelsteine und Kleinodien, einstmals wirst du deinerseits gewogen und gerichtet werden!«

20 Herbert Rudolph, »Vanitas: Die Bedeutung mittelalterlicher und humanistischer Bildinhalte in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts«, in: Festschrift für Wilhelm Pinder zum sechzigsten Geburtstag, Leipzig 1938, 405–433.

21 Richard Carstensen, Marielene Putscher, Ein Bild von Vermeer in medizinhistorischer Sicht, in: Deutsches Ärzteblatt-Ärztliche Mitteilungen 68, 1971, 1–6, äußerten, die Frau wiege Perlen, um das Geschlecht ihres ungeborenen Kindes zu beeinflussen.

22 Ernst Günther Grimme, Jan Vermeer van Delft, Köln 1974, 54, identifizierte die dargestellte Frau unter Verweis auf ihre Schwangerschaft als Vermeers Ehefrau Catharina Bolnes.

23 Karin Leonhard,

Vermeer's Pregnant Women: On Human Generation and Pictorial Representation, in: Art history 25, 2002, 293–318; Marieke de Winkel, The Interpretation of Dress in Vermeer's Painting, in: Ivan Gaskell u. a. (Hrsg.), Vermeer Studies (Studies in the History of Art, Bd. 55), New Haven u. a. 1998, 327–335.

im Katalog der Dissius-Auktion, als »Goldwägerin« bezeichnet.²⁴ Doch führte Henry Havard 1888 den später auch bei deutschen Kunsthistorikern beliebten Titel »Die Perlenwägerin« ein, der sich so verselbständigte, dass Vermeers Gemälde sogar in einer Abhandlung über die »Auslegung des Perlensymbols in christlichen und außerchristlichen Traditionen« aufgenommen wurde.²⁵ Die Diskussion um die Deutung und Bedeutung niederländischer Bilder des 17. Jahrhunderts wurde mit zunehmender Intensität geführt, nachdem Eddy de Jongh die »Bedeutung holländischer Genrebilder aus dem 17. Jahrhundert« zum Thema einer 1976 im Amsterdamer Rijksmuseum gezeigten Ausstellung gemacht hatte.²⁶ Genau wie durch die später in Braunschweig gezeigte Ausstellung »Die Sprache der Bilder« wurde hier die These illustriert, dass die Motive niederländischer Genrebilder, die auch in Emblemen der Zeit begegnen, sich mittels dieser zeitgenössischen Quellen deuten ließen.²⁷ Von der daraus abgeleiteten Deutungspraxis einer Übersetzung der Bildinhalte im Sinne einer kodifizierten Bedeutung setzte sich am schärfsten Svetlana Alpers ab, die stattdessen vorschlug, die »Kunst als Beschreibung« zu würdigen.²⁸ Mit Blick auf Vermeers »Die Frau mit der Waage« hatte sie schon 1976 die etablierte Lesart im Sinne einer Vanitas-Allegorie abgelehnt und statt dessen eine Allegorie der Justitia erkannt, die im Hause regiert.²⁹ Arthur Wheelock sah 1981 die Fähigkeit der Frau verbildlicht, die eigenen Taten zu wägen.³⁰ Nanette Salomon schlug 1983 eine astrologische Lesart für Vermeers Bild vor, wobei

24 Cornelis Hofstede de Groot, Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts, Bd. 1, Esslingen/Paris 1907, 592, Nr. 10.

25 Henry Havard, Van der Meer de Delft, Paris 1888, 37, Nr. 30. »La Peseuse de perles«. Im Deutschen hielt der Titel Einzug mit Eduard Plietzsch, Vermeer van Delft, Leipzig 1911, 49f., 98, 119, Nr. 35. Margarete Niggemeyer, Hans-Walter Stork, Perlen schimmern auf den Toren: Eine Auslegung des Perlensymbols in christlichen und außerchristlichen Traditionen, Paderborn 1997, 63; Silvia Malaguzzi, Schmuck und Juwelen in der Kunst, Berlin 2008, 359: »Die Arbeit der Perlenwägerin belegt die Existenz eines florierenden Marktes, der so bedeutend war, dass sich spezialisiertes Fachpersonal heranbilden konnte, dem bestimmte Tätigkeiten des Perlenhandels anvertraut wurden.«

26 Ausst.Kat. Tot Lering en Vermaak: Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw; Rijksmuseum Amster-

dam, hrsg. v. Eddy de Jongh, Amsterdam 1976.

27 Ausst.Kat. Die Sprache der Bilder, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1978.

Für die weitere Diskussion vgl. auch Egbert Haverkamp-Begemann, *The State of Research in Northern Baroque Art*, in: *The Art Bulletin*, 69, 1987, 510–519.

28 Svetlana Alpers, *The Art of Describing in the Seventeenth Century*, London 1983; dies., *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1985.

29 Dies., *Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation*, in: *New Literary History* 8, 1976, 15–41, bes. 25, 35.

30 Arthur K. Jr. Wheelock, *Jan Vermeer*, New York 1981, 41f., 106–109.

31 Nanette Salomon, *Vermeer and the Balance of Destiny*, in: *Essays in Northern European Art Presented to Egbert Haverkamp-Begemann on His Sixtieth Birthday*, hrsg. v. Anne-Marie Logan, Doornspijk 1983, 216–221.

32 Ivan Gaskell, »Vermeer, Judgment and Truth«, in: *The Burlington Magazine* 126, 1984, 557–561, bes. 557–559; Beat Wyss, *Trauer der Vollendung: Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne*, München 1985, 94–101.

33 Victor Ieronim Stoichită, *L'instauration du tableau: métapeinture à l'aube des temps modernes*, Paris 1993, 220–223.

die Waage das gleichnamige Sternzeichen symbolisiere, die Frau das der Jungfrau, wodurch das Bild zu einer Demonstration der Willensfreiheit werde und zu einem Plädoyer für die Mutterrolle und die häuslichen Werte.³¹ Ivan Gaskell sah 1984 die schwangere Frau über die göttliche Wahrheit der offenbarten Religion meditieren, und Beat Wyss 1985 eine protestantische Ethik ins Bild gesetzt, der ein richtiger Umgang mit Ware als Spiegel göttlicher Vernunft erscheint.³² Ausgehend von der hier nur im Ansatz skizzierten Vielzahl unterschiedlicher Annäherungen an Vermeers »Die Frau mit der Waage« stellte Victor Stoichita 1989 die Frage, ob »Polysemie und interpretative Zweideutigkeit nur die Folge eines Grundübels der Disziplin namens Kunstgeschichte« seien oder ob das Bild selbst nur »hypothetische und unzulängliche Lektüren« erlaube.³³ Damit rückte die metapikturale Qualität der Malerei Vermeers in den Blick, die sich auch als visuelle Reflexion des Sehens und seiner medialen Bedingungen im Medium der Malerei interpretieren lässt.³⁴ Es wurden die Räume in den Bildern Vermeers untersucht, über das Phänomen Zeit nachgedacht und der Brückenschlag zur zeitgenössischen Philosophie gesucht.³⁵ Andere behaupteten, Vermeer sei »quasi der blonde Blutsbruder Spinozas«, obwohl nicht nachweisbar ist, dass die beiden sich je mit dem Werk des jeweils anderen auseinandergesetzt hätten oder einander gar begegnet wären.³⁶ So ist viel Richtiges an der Feststellung, dass Vermeers Bilder die Kenntnis der Philosophie Spinozas nicht notwendig brauchen, um in ihrer Bedeutsamkeit erfasst zu werden, und dies auch umgekehrt gilt.³⁷ Darüber hinaus hat sich der Interpretationsrahmen in den letzten zwei Jahrzehnten um Naturwissenschaften und Technikgeschichte erweitert sowie um Deutungsansätze, die ausgehend von phänomenologischen Überlegungen das Überzeitliche in der Kunst Vermeers zu beschreiben versuchen.³⁸ Stets wird dabei auf die mimetische Qualität der Bilder Vermeers abgehoben, die schon Lawrence Gowing betonte, für

34 Bryan Jay Wolf, *Vermeer and the Invention of Seeing*, Chicago 2001; Thierry Greub, *Vermeer oder die Inszenierung der Imagination*, Petersberg 2004; Christiane Rambach, *Vermeer und die Schärfung der Sinne*, Weimar 2007; Christoph Wagner, *Jan Vermeers »einziger Fehler«? Zum Verhältnis von Bild und Optik in der Allegorie des Glaubens*, in: *Sprachen der Kunst. Festschrift für Klaus Gütchlein zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Lorenz Dittmann, Christoph Wagner und Dethard von Winterfeld, Worms 2007, 77–88.

35 Martha Hollander, *An Entrance for the Eye*, Berkeley 2002; Karin Leonhard, *Das gemalte Zimmer*, München 2003; Irene Netta, *Das Phänomen Zeit bei Jan Vermeer van Delft*, Hildesheim u. a. 1996; Harriet Stone, *Tables of Knowledge: Descartes in Vermeer's Studio*, Ithaka 2006.

36 Aillaud (wie Anm. 1), 13. Dabei ergibt sich die methodische Schwierigkeit, dass es im Werk von Vermeers Altersgenossen, dem Philosophen und Linsenschleifer Spinoza, keine ausformulierte Theorie zur Kunst oder auch nur Ansätze dazu gibt, ja dass sich, wie die genaue Nachsuche ergab, sogar eine ablehnende Haltung Spinozas zu Kunst und Künstlern nachweisen ließ. Vgl. Franz Schlerath, *Spinoza und die Kunst*, Dresden 1920.

37 Sara Hornäk, *Spinoza und Vermeer: Immanenz in*

Philosophie und Malerei, Würzburg 2004, 195.

38 Carolin Bohlmann, Thomas Fink, Philipp Weiss (Hrsg.), *Lichtgefüge des 17. Jahrhunderts: Rembrandt und Vermeer, Spinoza und Leibniz*, Paderborn 2008; Robert H. Huerta, *Giants of Delft: Johannes Vermeer and the Natural Philosophers. The Parallel Search for Knowledge during the Age of Discovery*, Lewisburg 2003; Robert H. Huerta, *Vermeer And Plato: Painting the Ideal*, Lewisburg 2005.

den – wie für viele andere vor und nach ihm – Vermeer »nur Auge« war, »sonst nichts, eine wandernde Netzhaut«. ³⁹ Die neuere Vermeer-Forschung sieht das anders. ⁴⁰

V.

MEDIENHISTORISCHE ANALYSE

In einer grundlegenden Arbeit zum Bildverständnis in der Frühen Neuzeit hat Carsten-Peter Warncke 1987 gezeigt, wie Bilder zu Vermeers Zeit aufgefasst wurden. Wort und Bild galten in der Frühen Neuzeit gleichermaßen als einen Sachverhalt darstellende Begriffsfiguren. ⁴¹ Und der nach heutiger Vorstellung allein dem Wort verbundene Erkenntniswert wurde auch Bildern zugestanden. Das Bild galt als ein der verbalen Mitteilung analoges Medium. Es sprach zwar eine stumme, aber dafür eine alle Barrieren 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 Grundraster reduzieren lässt, um den angenommenen Sprachcharakter der Bildkünste zu regeln. Man erwartete von Bildern Beredtheit und ein Sich-Artikulieren 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. ⁴² Unter Bezug auf die formelhaft zu »ut pictura poesis« verkürzte Wendung aus der »Ars poetica« (361) des Horaz forderte die zeitgenössische Kunst- und Dramentheorie die Nachahmung der Natur und die Einhaltung der Regeln der Rhetorik. ⁴³ Entsprechend den *officia oratoris*, den Pflichten des Redners von der Verfertigung einer Rede bis zum Vortrag, formulierte der Maler und Kunstschriftsteller Samuel van Hoogstraten,

mute poetry, poetry a speaking picture, was quoted frequently and with enthusiasm; and Horace's famous simile *ut pictura poesis* – as is painting so is poetry – which the writers on art expected one to read »as is poetry so is painting«, was invoked more and more as final sanction for a much closer relationship between the sister arts than Horace himself would probably have approved.« Vgl. auch Ulrich Pfisterer, Künstlerische *Potestas audendi* und *Licentia* im Quattrocento: Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni, in: Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana 31, 1996, 107–148, bes. 109–118.

³⁹ Lawrence Gowing, Vermeer, London 1970, 19.

⁴⁰ Für die Zusammenfassung der aktuellen Diskussion vgl. Mariët M. Westermann, Johannes Vermeer (1632–1675), Zwolle 2004; W. Franits (Hrsg.), *The Cambridge companion to Vermeer*, New York 2001 und Ivan Gaskell (Hrsg.), *Vermeer Studies*, New Haven u. a. 1998.

⁴¹ Carsten-Peter Warncke, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte*, Wiesbaden 1987, 23; vgl. auch Carsten-Peter Warncke, *Symbol, Emblem, Allegorie*, Köln 2005.

⁴² Zum historischen Kontext und der Umdeutung vgl. Gabriele K. Sprigath, *Das Dictum des Simonides: der Vergleich von Dichtung und Malerei*, in: *Poetica* (München), 36, 2004, 243–280.

⁴³ Entsprechend definierte beispielsweise der Kunsttheoretiker Franciscus Junius (*De Pictura veterum libri tres*, Amsterdam 1637, 23) unter Verweis auf Simonides und andere klassische Autoritäten Dichtung und Malerei als »Schwesterkünste«. Für weitere Beispiele vgl. Albrecht Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, 3. Aufl. mit Anmerkungen, München 1993, 205f. Bis heute grundlegend: Rensselaeer W. Lee, *Ut pictura poesis. The Humanistic Theory of Painting* (1940), New York 1967, bes. 3: »The saying attributed by Plutarch to Simonides that painting is

ganz im Sinne anderer Theoretiker seiner Zeit, 1678 die Aufgaben des Malers und der idealen Malerei in der Rhetorik entlehnten Begriffen.⁴⁴ 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 einer 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 bedeutungsschaffende Funktion zu.⁴⁵ 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 beförderte die Entwicklung einer spezifisch europäischen Kultur des diskursiven Bildverstehens.⁴⁶ Entsprechend bieten auch Vermeers Gemälde ein breit gefächertes Spektrum möglicher Deutungen, aus dem jeder Betrachter nach individueller Kenntnis literarische oder sonstige Erklärungsangebote auswählen mochte, und zwar je nach persönlicher Betroffenheit. Den Spiegel, der der Frau mit der Waage gegenüber hängt, konnte man im Sinne von Otto van Veens »Amorum Emblemata« als Hinweis auf die Flüchtigkeit der Liebe lesen oder unter Verweis auf die Bibel (1. Kor. 13) als Sinnbild der Selbsterkenntnis.⁴⁷ Auch die Waage fand, mit vielfältigen Bedeutungsgehalten belegt, sowohl in der emblematischen Literatur als auch in der Bibel Erwähnung. Dass es den einzelnen Bildern an

44 Thijs Weststeijn, *The visible world: Samuel van Hoogstraten's art theory and the legitimation of painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008, 69, 111.

45 Warncke (wie Anm. 37), 205.

46 Vgl. etwa das anschauliche Beispiel bei Carsten-Peter Warncke, *Allegorese als Gesellschaftsspiel. Erörternde Embleme auf dem Satz Nürnberger Silberbecher aus dem Jahre 1621*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1982, 43–62; vgl. auch Thomas Frangenberg, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990; Sebastian Schütze (Hrsg.), *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten, Standpunkte, Perspektiven*, Berlin 2005.

47 Otto van Veen, *Amorum Emblemata*, Antwerpen 1608, 126–128, Emblem 64. Zu Vermeers Rezeption von van Veens Emblemata vgl. Eddy de Jongh, *Zinnen minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1967, 49f.

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«.48 »Es verschafft nämlich dem Leser«, heißt es weiter in der Vorrede zu seinem »Spiegel van den ouden ende nieuwen tijdt«, »der schließlich ihren Zweck und Sinn gefunden hat, ein seltsames Vergnügen, ähnlich dem, der nach langer Suche, endlich unter dichtem Laubwerk eine schöne Traube entdeckt«.49 Die Bilder Vermeers laden zu einer solchen Suche ein, wobei die Aufdeckung als Erschließung des Sinns nicht obligatorisch war oder ist.

48 Jacob Cats, Spiegel van den ouden ende nieuwen tijdt, bestaende uit spreek-woorden ende sin-spreucken, »S-Graven-Hage 1632, fol. 5r: »Datse door een aengename duysterhey sonderlinge bevalligh zijn, en wat anders in den schijn, wat anders nae de waerheyit in sich hebben, waer van de leser naederhant het recht wit en oogherck komende te treffen, placht in sijn gemoet een sonderling nernoeigen t'ontfangen; niet ongelijck den genen die onder de dichte bladeren een schoonen tros druiven, 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 de Jongh (wie Anm. 22), 238. 49 Ebd.

GRUNDLEGENDE LITERATUR ZUM THEMA:

Gilles Aillaud, Albert Blankert und John Michael Montias, Vermeer, Genf 1987 (zugleich mit Werkverzeichnis)

Albert Blankert, Vermeer of Delft, Oxford 1978

Nils Büttner, Vermeer, München 2010 (mit einem ausführlichen kommentierten Literaturverzeichnis (120–122))

Wayne Franits (Hrsg.), The Cambridge Companion to Vermeer, New York 2001

Ivan Gaskell (Hrsg.), Vermeer Studies, New Haven 1998

Walter Liedtke: Vermeer: The Complete Paintings, [Antwerpen] 2008

Victor Ieronim Stoichita, Das selbstbewusste Bild: Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998

Daniela Hammer-Tugendhat, Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln/Weimar/Wien, 2009, 193–205

Carsten-Peter Warncke, Sprechende Bilder – sichtbare Worte: Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit, Wiesbaden 1987

Essential Vermeer: URL: <http://www.essentialvermeer.com/> (englischsprachige Internetplattform des Enthusiasten Jonathan Janson, die regelmäßig aktualisiert wird und über Vermeer-Ausstellungen, Forschungsaktivitäten und Neuerscheinungen berichtet, [letzter Zugriff am 04.11.2014])

BILDNACHWEIS:

ABB. 1: ARTHUR K. WHEELOCK. JR., VERMEER. THE COMPLETE WORKS, NEW YORK 1997, 141 **ABB. 2:** PETER C. SUTTON, PIETER DE HOOCH, 1629–1684, NEW HAVEN 1998, 55