

Christoph Wagner Jan Vermeers »einziger Fehler«?

Zum Verhältnis von Bild und Optik in der »Allegorie des Glaubens«¹

I.

Im November 2003 lud die Universität Gent zu einem viel beachteten internationalen Kongress von Kunst- und Wissenschaftshistorikern ein. Dieser Kongress war der Diskussion einer einzigen These gewidmet, der sogenannten »Hockney-These«. Der englische Pop-art-Künstler David Hockney hatte mit seiner im Jahre 2001 publizierten These Furore gemacht, dass die Geschichte der neuzeitlichen Malerei vom 15. bis ins 19. Jahrhundert aus der »heimlichen«

Verwendung optischer Projektionsgeräte durch die Künstler erklärt werden könne.² Bis ins frühe 16. Jahrhundert hätten die Künstler die Projektionsmöglichkeiten konvexer Spiegel genutzt, wie er etwa in Jan van Eycks *Arnolfinihochzeit* von 1434 (Abb. 1) an der Rückwand zu sehen ist: Man brauchte diesen Spiegel – so Hockneys Behauptung – einfach nur umzudrehen, um das geeignete optische Gerät für die Projektion dieser Malerei in Händen zu halten: »if you were to reverse the silvering and then turn it round, this would be all the optical equipment you would need for the meticulous and natural looking detail in the picture.«³ Im späten 16. Jahrhundert habe man – so Hockney – im Zuge der Entwicklung der *Camera obscura* den Übergang von der Spiegel- zur Linsenprojektion vollzogen. Im 17. Jahrhundert schließlich hätten die Künstler gänzlich unter den Vorzeichen der Projektionsmöglichkeiten der *Camera obscura* gearbeitet, allen voran Jan Vermeer.⁴ Heimlich hätten die Künstler – so Hockney – mit diesem »Trick projizierter Bilder« die Wirklichkeit kopiert, ohne den Argwohn ihrer Auftraggeber zu erregen.

Gegen Hockneys These wurden aus technik- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive inzwischen viele Einwände vorgebracht: So wurde darauf hingewiesen, dass man für die maßstabsgetreue Projektion eines Bildes im Format der Jan van Eyckschen *Arnolfinihochzeit* einen Spiegel in der Größe von wenigstens 2,5 Metern Durchmesser benötigt.⁵ Solche sind aber aus dieser Zeit nicht überliefert.⁶ Auch wies man auf die mangelnde reflektorische Qualität der zeitgenössischen Spiegel und auf die unzureichende Lichtintensität der Ausleuchtung hin. Wenig vorteilhaft scheint es darüber hinaus für Maler zu sein, nach einem auf dem Kopf stehenden Projektionsbild zu malen. Vor allem aber stimmt nachdenklich, dass diese Hypothese durch keinerlei Dokumente belegt werden kann. So wies der Wissenschaftshistoriker Michael John Gorman von der Stanford University schon im April 2002 darauf hin, dass überhaupt erstmals im späten 16. Jahrhundert großformatige Bilder mit Hilfe von Spiegel- und Linsenprojektionen



Abb. 1: Jan van Eyck, *Arnolfinihochzeit*, 1434, London, National Gallery



Abb. 2: Jan Vermeer, *Die Musikstunde*, 1662/1663, Royal Collection, H. M. Queen Elizabeth II

übertragen wurden, und zwar nicht heimlich, sondern öffentlich zur Erbauung der Zuschauer.⁷ Die Voraussetzungen hierfür waren erst mit der technischen Weiterentwicklung der *Camera obscura* in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geschaffen, ausgehend von den Bemühungen des Mailänder Astronoms und Physikers Girolamo Cardano über diejenigen des Philosophen Giambattista Benedetti bis hin zu jenen Giambattista della Portas, 1585.⁸ Damit war auch Hockneys These vom »heimlichen Wechsel von der Spiegel- zur Linsenprojektion von Bildern im späten 16. Jahrhundert« unterminiert.

Freilich haben diese Einwände die Breitenwirkung der Hockney-These bis in die kunsthistorische Fachdiskussion hinein nicht verhindert. Schon vor dem Auftreten der Hockney-These hatte man insbesondere die Malerei Jan Vermeers als Musterbeispiel einer durch die *Camera obscura* bestimmten Kunst interpretiert, so z.B. Charles Seymour (1964), Daniel A. Fink (1971), Svetlana Alpers (1983), Martin Kemp (1990), Philip Steadman (1999) oder Gary Schwarz (2001).⁹ In der kunsthistorischen Forschung ist das Thema weiterhin virulent. Wissenschaftsgeschichtlich besonders folgenreich war dabei die prominente Position von Svetlana Alpers in *The art of describing*:¹⁰ Der traditionellen emblematisch-ikonographischen Entschlüsselung verborgener Symbolgehalte, der Suche nach einem



Abb. 3: Philip Steadman, *Modell der Musikstunde*, von der Seite fotografiert

»disguised symbolism« etwa in den Untersuchungen von De Jongh hielt Alpers provokativ die Vorstellung entgegen, dass die holländische Malerei im Allgemeinen und diejenige Vermeers im Besonderen nicht an der künstlerischen Absicht solcher Verrätselung, sondern primär an der malerischen Reproduktion optisch-visueller Bilder des Sichtbaren orientiert gewesen sei. Vielfach hätten sich die Künstler hierzu der zeitgenössischen optischen Apparaturen bedient. Zu Recht kritisierte Alpers überspitzte ikonographisch-ikonologische Interpretationen, die die Werke der holländischen Malerei nicht selten als hieroglyphengleich vollständig entschlüsselbare Rätseltex te zu betrachten schienen. Dennoch hat auch Alpers die Forschung mit einer Reihe neuer problematischer Setzungen konfrontiert: Wenn Alpers davon spricht, dass Vermeer »eher ein aufmerksames Auge als einen gelehrten Geist beschäftigt«, dann hat sie den Betrachter vor falsche Alternativen gestellt.¹¹

//

Die These, dass Jan Vermeer die *Camera obscura* nicht nur kannte, sondern dass er ein solches Gerät besessen und dieses auch im Werkprozess seiner Malerei genutzt haben könnte, stützt sich tatsächlich auf nicht mehr als ausschließlich auf Indizien der anschaulichen Erscheinung seiner Malerei. Für Philip Steadmans Spekulation etwa, dass im Hause Vermeers sogar eine begehbbare *Camera obscura* installiert war,¹² findet sich in dem ansonsten minutiösen Nachlassinventar des Künstlers Vermeers keinerlei Hinweis. Die anschaulichen Argumente, die man an Vermeers Malerei für die Verwendung einer *Camera obscura* in Anschlag gebracht hat, beziehen sich vor allem auf die einheitliche perspektivische Raumkonstruktion und Lichtführung, sowie auf die partiellen Unschärfebereiche und hellen diffusen Lichthöfe, wie sie in den Bildern Vermeers, aber auch bei den Projektionsbildern der *Camera obscura* zu beobachten sind.¹³ Lässt sich hieraus schon auf

die vollständige Projektion des gesamten Bildes schließen? Steadman versuchte dies zu erhärten, indem er tatsächlich Vermeers Szenen gleichsam als »lebende Bilder« nachstellte, um auf diesem Wege die bestimmende Matrix der optisch-fotografischen Vorgaben einer *Camera obscura* nachzuweisen: Das Experiment endete – etwa mit Blick auf Vermeers *Musikstunde* von 1662/1663 (Abb. 2–3) – mit Steadmans Eingeständnis, dass Vermeer »irgend etwas anders gemacht haben« müsse. Auch Martin Kemp räumt am Ende seiner Versuche, die wissenschaftliche Optik mit der Kunst im 17. Jahrhundert unmittelbar zu parallelisieren, widerstrebend ein, dass die Beziehungen zwischen den Gemälden Jan Vermeers und den Bildprojektionen der *Camera obscura* zwar »highly suggestive«, aber nicht »fully conclusive« sind.¹⁴ Schon die zahlreichen größeren und kleineren Pentimenti, die im Werkprozess durch Übermalungen vorgenommenen Änderungen, erhellen, dass die Vorstellung vom »Malen nach projizierten Bildern« irreführend ist.¹⁵ Das von Hockney und anderen vorgebrachte Argument, die Künstler hätten die *Camera obscura* aus wirtschaftlichen Motiven benutzt, um ihren Arbeitsprozess zu beschleunigen und die Produktivität für den neuen holländischen Kunstmarkt zu steigern, mutet mit Blick auf Vermeers ungewöhnlich schmales Œuvre einigermassen kurios an.

Halten wir fest, dass die These von der konstitutiven Bedeutung der *Camera obscura* für die Malerei Vermeers sich auf nicht mehr als auf die anschauliche Analyse seiner Werke gründet.

Im Folgenden darf deshalb auf diesem Feld die Diskussion der Bedeutung des Verhältnisses zwischen Bild und Optik bei Jan Vermeer fortgeführt werden: Es geht dabei nicht um die Frage, ob Vermeer die *Camera obscura* und die in ihr entstehenden Bilder kannte. Bei einem solchermaßen für das Sichtbare eingenommenen Künstler, wie Jan Vermeer es zweifellos war, ist sicherlich anzunehmen, dass er die optischen Experimente und Spielereien seiner Zeitgenossen und Künstlerkollegen kannte: Ein angesehener Mikroskopist wie Antoni van Leeuwenhoek etwa lebte in Delft und ist sogar als Vermeers Nachlassverwalter in den Akten vermerkt.¹⁶ Vermeer konnte demnach in seinem unmittelbaren Umfeld mit optischen Experimenten aus erster Hand in Berührung kommen. Das Spiel mit optischen Verzerrungen und Konstruktionen, wie sie etwa die 1652 entstandene *Ansicht von Delft* von Carel Fabritius oder die *perspektivischen Guckkästen* in der Art des Pieter Jansens Elinga von 1670/1680¹⁷ zeigen, dürften Vermeer bekannt gewesen sein. Die zahlreichen schematischen Darstellungen der *Camera obscura*, etwa aus Athanasius Kirchers *Ars magna lucis et umbrae*, Rom 1649 (Abb. 4), belegen darüber hinaus exemplarisch, dass das

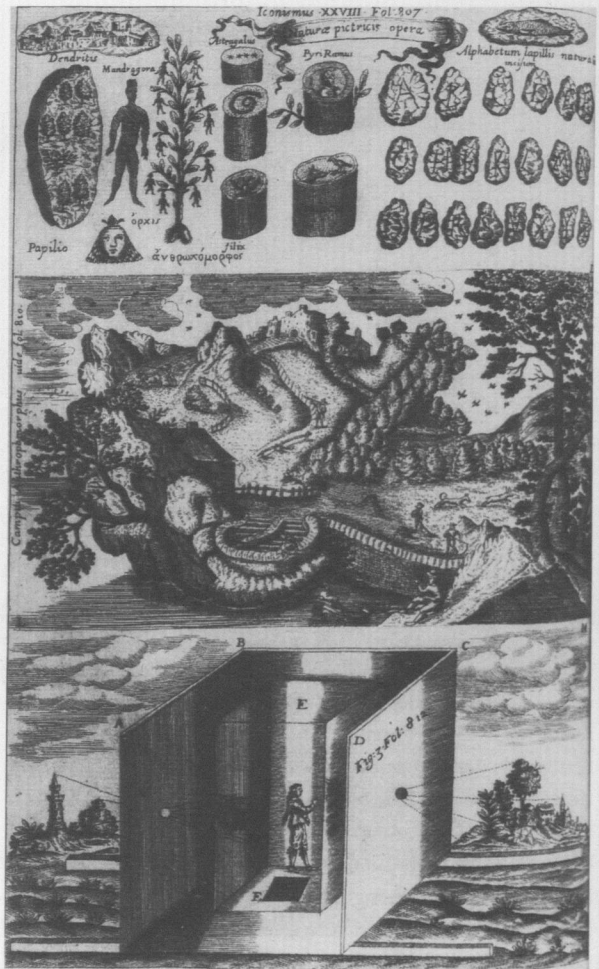


Abb. 4: Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, Rom 1649

17. Jahrhundert zweifellos angemessen als ein Jahrhundert der optischen Entdeckungen und Hilfsmittel, der Ferngläser und Mikroskope anzusprechen ist.¹⁸

Die eigentliche Frage lautet aber, ob die Art und Weise der Darstellung in Vermeers Malerei, insbesondere auch im Verhältnis zu dem, was inhaltlich dargestellt ist, wesentlich durch die Beziehung auf die Gesetzmäßigkeiten einer fotografischen Optik bestimmt ist oder nicht? Abweichend von der These von Svetlana Alpers, dass Vermeers Malerei »eher ein aufmerksames Auge als einen gelehrten Geist beschäftigt«,¹⁹ soll im Folgenden in einer Fallstudie gezeigt werden, dass das Verhältnis von Bild und Optik bei Vermeer nicht auf das Problem der mimetischen Reproduktion reduziert werden kann, sondern als komplexe künstlerische Reflexion über die künstlerische Übersetzung des Sehens und des Sichtbaren unter den Vorzeichen einer thematischen Deutung des Dargestellten zu verstehen ist.

III.

Exemplarisch ist dies an einem Werk zu zeigen, das in der Vermeer-Forschung bislang nicht eben mit liebevoller Aufmerksamkeit bedacht worden ist, Vermeers sogenannter *Allegorie des Glaubens* (Abb. 5; Farbabb. 2), die im Spätwerk um 1671/1674 entstand.²⁰ Arthur Wheelock sprach mit Blick auf dieses Bild von Vermeers »einzigem Fehler«,²¹ und Wolfgang Kemp – Svetlana Alpers folgend – von einer »Malaise [...] Vermeers« und einem »Menetekel an die Adresse aller, die die Holländer [...] auch als große barocke Sinnbildner aufbauen wollen.«²² Demgegenüber soll hier weiterführend herausgearbeitet werden, dass Vermeers *Allegorie des Glaubens* ein Schlüsselbild für das Verständnis von Vermeers Kunst ist: Die *Allegorie des Glaubens* bildet keinen bildlichen Sonderfall, sondern eine programmatische Bestimmung eines thematischen Anspruchs, der im gesamten Œuvre Vermeers auf dem Wege einer symbolischen Aufladung und komplexen Metaphorisierung des Sichtbaren fassbar ist.

Allzuleicht übersieht man, dass am Anfang und am Ende des schmalen malerischen Œuvres von Jan Vermeer prominente Darstellungen christlicher Themen stehen: Das Frühwerk der *Hl. Praxedis* von 1655²³ und das Spätwerk der *Allegorie des Glaubens*. Es greift zu kurz, diese christlichen Darstellungen vom sogenannten »eigentlichen« Werk Vermeers abzutrennen oder nur unter den Vorzeichen der 1653 in Zusammenhang mit seiner Hochzeit mit Catharina Bolnes aller Wahrscheinlichkeit nach erfolgten Konversion zum Katholizismus²⁴ zu deuten. Vielmehr hat Montias auf der Basis seiner historischen Archivstudien überzeugend nachgewiesen, wie umfassend und konsequent der zu diesem Zeitpunkt zwanzig Jahre alte Jan Vermeer im Zuge seiner Konversion vom Calvinismus seiner elterlichen Familie zum Katholizismus der Familie seiner Frau und Schwiegermutter einen vollständigen Milieuwechsel vollzog.²⁵

Für wen Vermeer die *Allegorie des Glaubens* malte, ja ob es überhaupt einen Auftrag für dieses Bild gab, ist nicht bekannt: Die Spekulationen reichen – mit Blick auf die katholische Ikonographie und das repräsentative Format – von einem »wohlhabenden katholischen Auftraggeber«²⁶ bis zu einem Auftrag der Delfter Jesuiten.²⁷ Es ist freilich – wie hier erstmals zu entwickeln ist – auch nicht auszuschließen, dass Vermeer das Bild für sich selbst oder für einen Kontext im engsten Familien- oder Freundeskreis malte. Tatsächlich ist unter den von Montias recherchierten Auftraggebern kein einziger Katholik bekannt.²⁸ Der erste in den Quellen sicher verbürgte Besitzer war – der katholischen Ikonographie zum Trotz – Protestant: Herman van Swoll hatte die *Allegorie des Glaubens* zu einem unbe-

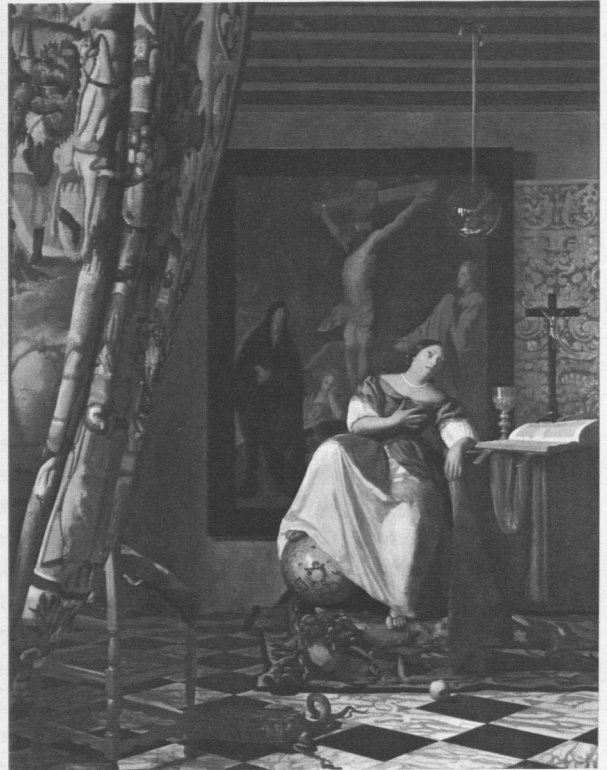


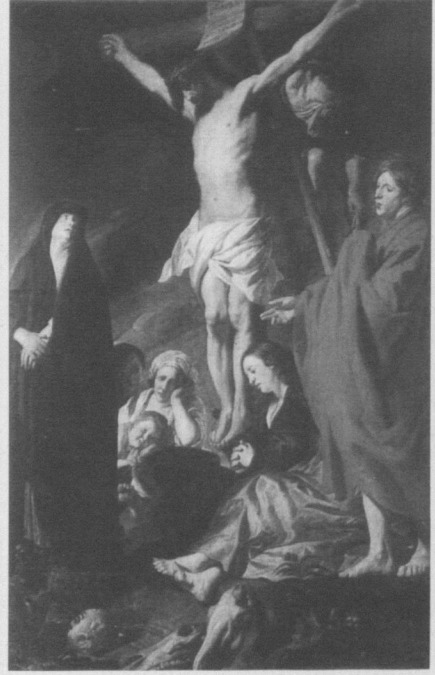
Abb. 5: Jan Vermeer, *Allegorie der Glaubens*, 1671/1674, New York, Metropolitan Museum (vgl. Farbabb. 2, S. 12)

Abb. 5a: Jan Vermeer, *Allegorie der Glaubens* (Detail)



Abb. 6: »Theologie«, aus: Cesare Ripa, *Iconologia*, Amsterdam 1644

Abb. 7: Jacob Jordaens, *Kreuzigung*, um 1620, Öl auf Leinwand, Privatbesitz



kannten Zeitpunkt vor 1698 für seine Gemälde-Sammlung erworben und im April 1699 – vierzehn Jahre nach dem Tod Vermeers – auf einer Versteigerung in Amsterdam für den stattlichen Preis von 400 Gulden wieder verkauft.²⁹ Der etappenreiche Weg des Gemäldes führte danach über renommierte Stationen wie die Sammlung Dimitri Schtschukins in Moskau (1899) bis ins Metropolitan Museum in New York, wo es seit 1931 zu der stattlichen Anzahl von Vermeers Werken in New York gehört.

Die kunsthistorische Forschung hat viele der einschlägig katholischen Motive ikonographisch identifiziert: So hat man früh erkannt,³⁰ dass die Personifikation des Glaubens, die über den Globus herrscht, wenigstens allgemein in ihren Hauptaspekten auf die ikonographische Chiffre der Theologie aus Cesare Ripas *Iconologia* bezogen werden kann (Abb. 6). Ripas Publikation war zu dieser Zeit in mehreren niederländischen Ausgaben verfügbar.³¹ Nicht weniger eindeutig konnte der auf dem Boden liegende, angebissene Apfel als Symbol der Thematik des Sündenfalls und die von einem Eckstein erschlagene Schlange links daneben als traditionelles Symbol der Vernichtung des Bösen und der christlichen Heilserwartung gedeutet werden. Auf dem altarartig über einem Teppich erhöhten und geschmückten Tisch, auf den sich die Personifikation des Glaubens stützt, finden sich ein Kruzifix aus Ebenholz, ein Kelch und ein großes aufgeschlagenes, kostbares Buch, das – im Zusammenhang – als Bibel zu deuten ist. Daneben ist ein Teil eines herabhängenden Messtuchs und – auf den

ersten Blick nur schwer zu erkennen – eine Dornenkrone auf dem Tisch zu sehen. Die Darstellung der Kreuzigung Christi im Hintergrund der Personifikation tritt als Bild im Bild hinzu. Passion und Eucharistie sind in dieser ikonographischen Konstellation als thematische Aspekte aufgerufen und machen verständlich, warum das Bild in der Vergangenheit gelegentlich auch den Titel »Das Neue Testament« trug.

Freilich gibt schon die kurze Annonce dieses Bildes anlässlich der Auktion von 1699 einen warnenden Hinweis, der scheinbaren thematischen Eindeutigkeit der Darstellung zu misstrauen: Dort heißt es »Een zittende Vrouw, met meer beteekenisse, verbeeldende het Nieuwe Testament...« (»Eine sitzende Frau, mit mehr als einer Bedeutung, das Neue Testament darstellend...«).³²

Der Schlüssel zum Verständnis dieser komplexen thematischen Bedeutung des Bildes ist im optisch-visuellen Zusammenhang seiner Elemente angelegt. Vermeer hat diese traditionellen Motive für den Betrachter in einen neuen anschaulichen Zusammenhang integriert: Hierbei ist zunächst das Motiv des altarartigen Tisches, auf dem sich die gegenständlichen Messutensilien befinden, zu betrachten. Vermeers eigentümliche Deutung dieses Bereichs ist erst dann angemessen zu verstehen, wenn man die feinen Abstufungen und Brüche der Realitätsgrade seiner Malerei realisiert und erkennt, dass sich dieser Altarbereich samt der darauf befindlichen symbolischen Gegenstände nicht auf derselben Realitätsebene wie die allegorische Gestalt



Abb. 8: Guido Reni, *Maria Magdalena*, 1630er, Baltimore, Walters Art Gallery

bewegt, sondern auf die Realitätsebene einer diesseitigen, lebensweltlich eingelösten religiös-rituellen Praxis verlagert: Dies hat Vermeer mit malerischen Mitteln akzentuiert, indem er etwa die diesseitig-irdische Erscheinung der kostbaren Materialität in den Lichtreflexionen des Kelches und des Kruzifix akzentuierte: Es handelt sich um symbolische *Gegenstände*, die man gleichsam anfassen kann. Demgegenüber tritt die symbolische Personifikation des Glaubens als imaginierte Gestalt zum diesseitigen Ort des Gläubigen und Priesters, dem Altar als Ort einer liturgisch-rituellen lebensweltlichen Praxis, hinzu. Die zimmerartige Raumdisposition mit der nach oben hin abschließenden Balkendecke, der Vorhang auf der linken Seite und das den Altar hinterfangende Lederpaneel akzentuieren dabei den häuslich-privaten Kontext einer Privatkapelle, nicht einen öffentlich-kirchlichen Raum.

Die Tatsache, dass etliche der dargestellten Utensilien wie das Paneel, der Kruzifix oder das Gemälde im Hintergrund im Besitz des Malers nachgewiesen wurden,³³ lassen sogar einen konkreten persönlichen Bezug dieser räumlichen Situation möglich erscheinen. Unabhängig von dieser Frage ist das, was am Altar im rituellen Vollzug der Andacht des Gläubigen und der Feier der Eucharistie in lebensweltlicher Praxis eingelöst wird, hier von Vermeer

im Moment der räumlichen Abwesenheit von Priester und Gläubigem auf der Realitätsebene der inneren Vorstellung im Bild der symbolischen Personifikation des Glaubens hinzu imaginiert.

Auf einer dritten, mit den visuellen Mitteln der Malerei wiederum abgesetzten Realitätsebene hat Vermeer diese Aspekte mit der Darstellung der als Bild im Bild gezeigten Kreuzigung Christi hinterfangen: Er hat dabei – wie so oft in seinem Œuvre – ein künstlerisches Vorbild zitiert, eine ein halbes Jahrhundert zuvor entstandene Darstellung des flämischen Malers Jacob Jordaens von 1620 (Abb. 7), die Christus am Kreuz, begleitet von Maria, Johannes und zwei auf dem Boden kauern den jugendlichen Gestalten (möglicherweise eine davon eine weitere der drei Marien) zeigt. Auch dieses Werk gehörte zu dieser Zeit zu Vermeers Privatbesitz.³⁴ Vermeer hat das Altarbild von Jordaens an zwei entscheidenden Stellen verändert,³⁵ indem er den hinter dem Kreuz auf einer Leiter stehenden Schergen wie auch die Figur der am Fuße des Kreuzes lagernden Hl. Maria Magdalena in seiner Darstellung wegfallen ließ. Dies, wie auch die Änderung der Formatproportionen des Bildes, wirft exemplarisch ein erhellendes Licht auf Vermeers souveränen künstlerischen Umgang in der Verarbeitung visueller Vorbilder, selbst wenn diese aus dem Bereich der Kunst stammen.

Zugleich führen diese Veränderungen auf die Spur von zwei wichtigen Aspekten der Bilderfindung bei Vermeer: Die eine betrifft die spezifische Charakterisierung und Ausgestaltung der Personifikation des Glaubens selbst, die in Vermeers Darstellung in vielen Aspekten *nicht* aus der holzschnittartigen Chiffre der *Iconologia* Ripas (Abb. 6, vgl. Abb. 5a) erklärt werden kann. Vielmehr hat Vermeer diese Personifikation des Glaubens mit ihrer bekennend vor die Brust gelegten Hand, ihrem kostbaren Schmuck und Gewand und den nach oben gerichteten Augen im ikonographischen Typus einer Hl. Magdalena gedeutet, wie er sie – nicht zuletzt aus seiner Tätigkeit als Sachverständiger für italienische Kunst³⁶ – wohl aus italienischen Heiligendarstellungen kannte: Zu denken ist etwa an die Darstellungen Guido Renis der *Maria Magdalena* (Abb. 8)³⁷ aus den 1630er Jahren.

Der zweite Aspekt der thematischen Deutung aus der Veränderung des gemalten Vorbildes von Jordaens liegt darin, dass er durch den Verzicht auf das Motiv des Schergen die visuelle Beziehung zwischen dem Motiv von Christus am Kreuz und dem Kruzifix auf dem Altar mit anschaulichen Mitteln intensiviert: Über die ästhetische Zäsur und Realitätsgrenze der unterschiedlichen Darstellungsebenen hinweg beginnen diese beiden sich ikonographisch entsprechenden, aber in ihrem thematischen Sinn grund-



Abb. 9: Jan Vermeer, *Die Malkunst*, um 1666–1667, Wien, Kunsthistorisches Museum

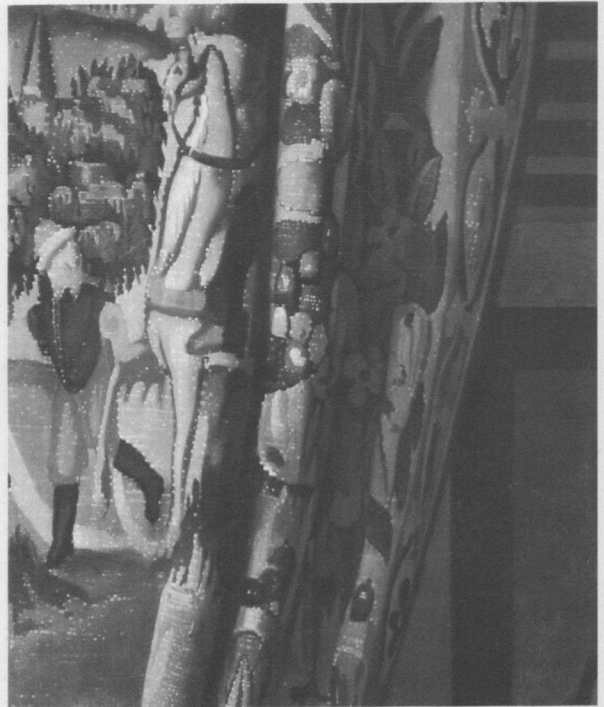
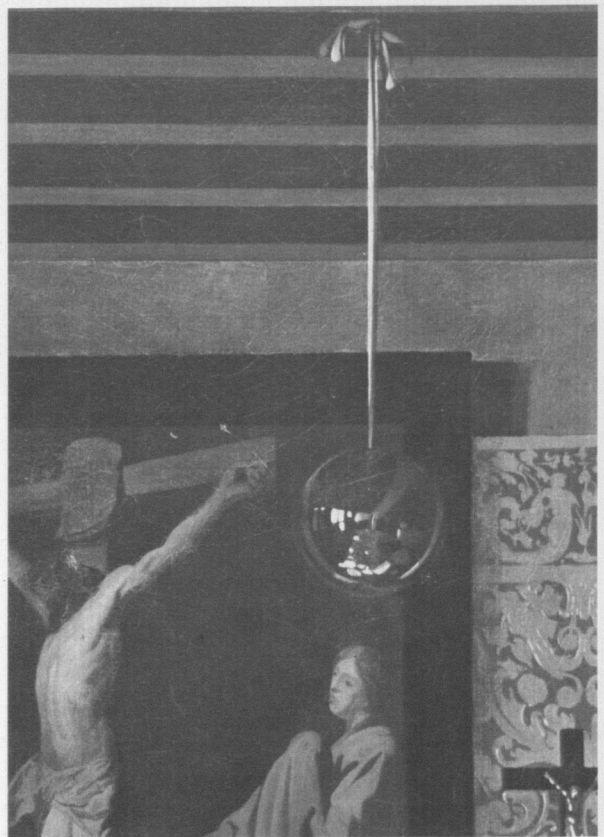


Abb. 10: Jan Vermeer, *Allegorie der Glaubens* (Detail)

Abb. 11: Jan Vermeer, *Allegorie der Glaubens* (Detail)

sätzlich verschiedenen Motive in der Reflexion des Betrachters zu interagieren: Das Bild der Kreuzigung Christi als gemaltes visuelles Dokument der christlichen Glaubensgeschichte begegnet auf eigentümliche Weise dem Kruzifix als symbolisch-dinglichem Gegenstand der eucharistisch-rituellen Praxis. Beide Dimensionen hat Vermeer für die Betrachtung unaufhebbar in die visuellen Beziehungen seiner Darstellung eingearbeitet.

Die Tatsache, dass Vermeer die gesamte Szene in einen scheinbar profanen Raum einbettet, der in vielen Aspekten als Variation seines Ateliers, wie es in der Darstellung der *Malkunst* (Abb. 9) erscheint, zu verstehen ist, sollte nicht als Profanierung des theologischen Gehalts missverstanden werden, sondern im Gegenteil im Dienste einer programmatischen Widmung seiner künstlerischen Alltagswelt: Es ist die *Allegorie des Glaubens*, die – im direkten Sinne – in die künstlerische Lebenswelt, in der z. B. auch der Vorhang (Abb. 10) ein Stück Malerei bildet, eingebunden bleibt. In diesen Zusammenhang könnte – wie jüngst Elfriede R. Knauer gezeigt hat – auch das im Vorhang dargestellte ikonographische Sujet der Heimführung Rebekkas als zukünftiger Braut Isaaks (Genesis 24,1–67)³⁸ weiterführend als persönliche Anspielung Vermeers verstanden werden, indem sich seine eigene Konversion zum katholischen Glauben biographisch unmittelbar mit seiner Hochzeit verband.



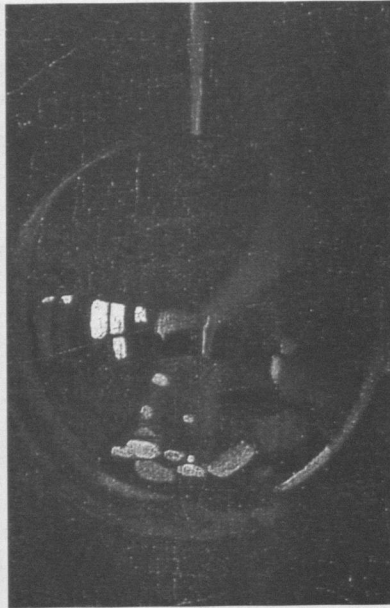


Abb. 12: J.C. Jegher, nach Erasmus Quellinus, »Capit quod non capit«, aus: Willem Hesius, *Emblemata sacra de fide, spe, charitate*, Antwerpen 1636

Abb. 13: Jan Vermeer, *Allegorie der Glaubens* (Detail)

Dass eine solch weitreichende inhaltliche Verbindung von Glauben und Malerei als programmatisches Bekenntnis von Vermeer nicht zu weit greift, erhärtet das prominent im Bild inszenierte Motiv der an einem blauen Band von der Decke herabhängenden gläsernen Kugel (Abb. 11), die die Licht- und Farbreflexe des gesamten, auch außerhalb des dargestellten Bildfeldes liegenden Innenraums spiegelt: Sie bildet die optische, aber auch malerische Zusammenfassung des Sichtbaren selbst, zugleich aber auch eine vom Betrachter anschaulich erfahrbare Chiffre des Sehens. So wäre es unter den Vorzeichen einer optischen Weltdeutung bei Vermeer naheliegend anzunehmen, dass er gerade dieses Motiv zum Paradigma einer optisch-fotografischen Spiegelung der Welt ausgestaltete (Abb. 13). Das Gegenteil ist der Fall.

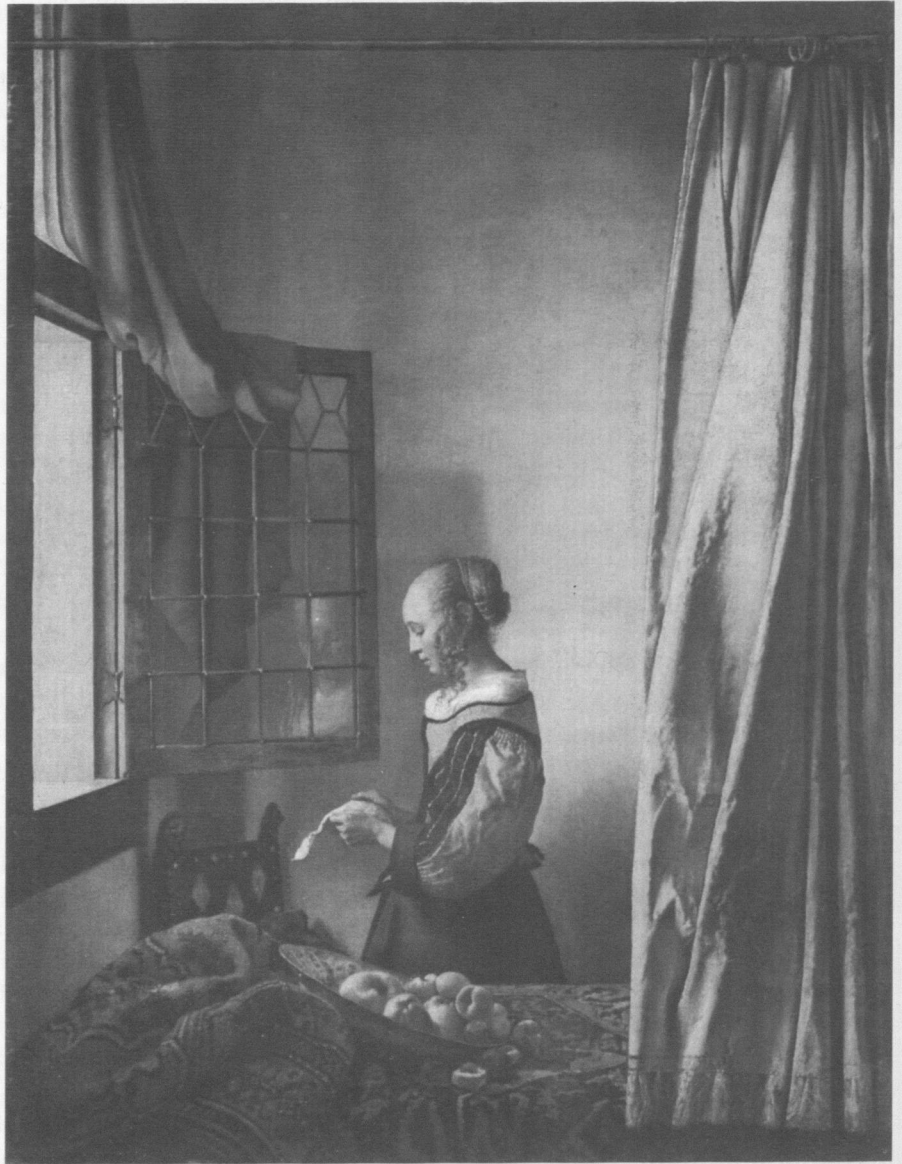
Man hat in der Forschung mit Recht auf die ikonographische Beziehung dieses Motivs zur emblematischen Deutung der Glaskugel in Willem Hesius' *Emblemata sacra de fide, spe, charitate* (Abb. 12) hingewiesen,³⁹ die 1636 in Antwerpen erschien, ohne dass sich freilich der Sinn von Vermeers Motiv direkt aus dieser Quelle ableiten lässt: In der emblematischen Darstellung hält ein geflügelter Knabe als symbolisches Bild der Seele eine Glaskugel nach oben, in der sich das Kreuz und die Sonne spiegeln, als emblematisches Bild für die »Fähigkeit der Kugel, das Universum zu reflektieren« in Verbindung mit der »Fähigkeit des Geistes, an Gott zu glauben«: »Capit quod non capit«, lautet das Motto. Die Verse von Hesius lauten im Zusammenhang: »Capit quod non capit / Minimo exhiberi maximus potest mundus: / Pila parva caelos claudit intus immensos, / Ca-

pitque quod non concipit. Satis magna est, / Licet esse nobis mens putetur exilis, / Si sit Deo fidelis: hac nihil maius, / Hac mente nihil est amplius; satis numquam / De mente tantâ sentit ille qui credit, / Mens maior orbe maximo quod humana est.« (»Das weite Universum kann verkörpert sein im Kleinen / Eine Kugel umfasst den unendlichen Himmel / Und fängt ein, was sie nicht halten kann. [...] / Wenn der Mensch auf Gott vertraut, kann nichts größer sein als dieser Geist / [...]Denn] Der Geist ist größer als die größte Himmelskugel...«).⁴⁰

Diese emblematische Deutung gibt einen wichtigen Hinweis auf einen in der visuellen Kultur der Zeit offenbar verbreiteten symbolischen Sinn der gläsernen Kugel bei Jan Vermeer, ohne dass dieser – wie bislang geschehen – einfach wörtlich aus den emblematischen Quellen abgelesen werden kann. Denn Vermeer hat seiner Glaskugel eine thematische Bedeutung aus einem spezifischen visuellen Zusammenhang verliehen, die in der emblematischen Vorlage nicht zu finden ist.

In Vermeers Kugel spiegeln sich nämlich weder die Sonne noch ein Kreuzifix wie in der emblematischen Vorlage (Abb. 12–13), sondern in schemenhaften Farbreflexen die Lichtreflexe der Fenster und die Strukturen des Innenraums, wie er sich jenseits der Darstellung erstreckt: Damit ist ein in der Tradition der niederländischen Malerei als visueller Topos verankertes, prominentes Motiv aufgerufen, das Jan van Eyck paradigmatisch in seiner *Arnolfinihochzeit* (Abb. 1) ausgestaltete: Die Spiegelung als verborgenes Porträt der Welt des Künstlers, die im Spiegel in die Bildwelt eingeführt wird.⁴¹

Abb. 14: Vermeer, *Die Briefleserin am offenen Fenster*, um 1657, Öl auf Leinwand, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister – Staatliche Kunstsammlungen



Betrachtet man die Spiegelung in Vermeers *Allegorie des Glaubens* genauer, so fällt eine Eigentümlichkeit auf, die sie von den meisten älteren und zeitgenössischen Darstellungen solcher Spiegel motive unterscheidet: Ihr außerordentlich hoher malerischer Abstraktionsgrad. Genaugenommen ist die Spiegelung weniger als mimetischer Schein denn als malerische Fleckenstruktur gedeutet, aus der sich eine von Fenstern gegliederte Interieurstruktur mehr erahnen als ablesen lässt. Das ist umso bemerkenswerter, als Vermeer in anderen Werken, wie beispielsweise der *Briefleserin* (Abb. 14) von 1657,⁴² Spiegelungen sehr präzise zu malen wusste. Auch in der *Allegorie des Glaubens* selbst hat Vermeer in direkter Nachbarschaft zur

Glaskugel und in der Bildachse nahezu unter ihr einen Metallkelch – seit der Antike ebenfalls als Spiegel motif ein Topos⁴³ – in höchster mimetischer Suggestion der Lichtreflexe und Spiegelungen dargestellt. Es wäre für Vermeer ein Leichtes gewesen, mit dem malerischen Illusionismus einer Spiegelung in der Glaskugel zu brillieren, wie ihn etwa ein Pieter Claesz in seinem 1628 entstandenen *Vanitasstillleben* inszeniert,⁴⁴ in dem sich der Künstler an der Staffelei sitzend über die Spiegelung einer Glaskugel gleichsam in den Kontext seines im Vordergrund auf dem Tisch aufgebauten Stillleben hineinspiegelt.

Einer solchen mimetischen Deutung der Spiegelung ist Jan Vermeer in seiner *Allegorie des Glaubens* (Abb. 3,

Farbabb. 2) nicht gefolgt: Vielmehr ist es – wenn wir Vermeers Darstellung ernst nehmen – die Malerei selbst, die sich in der Glaskugel, auf die der Blick der Personifikation des Glaubens gerichtet ist, spiegelt.⁴⁵ Diese visuelle Metapher ist anschaulich zu lesen: Es ist die Malerei, die die Welt im Kleinen für den Glauben spiegelt! Aus diesem Zusammenhang ist auch erklärlich, warum sich Vermeer in dieser Spiegelung nicht persönlich als Maler dargestellt hat. Er bleibt hinter dem Spiegel seiner Kunst verborgen.

Ein zweites Motiv unterstreicht diese Deutung der Präsenz der Malerei im Kontext des christlichen Glaubens: So erscheint die Dornenkrone – was bislang nicht wahrgenommen worden ist – durch einen eigentümlich leuchtenden Blauton in ihrem Realitätsgrad malerisch verwandelt. Dass diese Transformation der sinnlichen Erscheinung auf die anschauliche Präsenz der Malerei bezogen werden kann, hat Vermeer selbst in seinem Gemälde *Die Malkunst* (Abb. 9), das 1666/1667 entstand, vorgeführt: Hier ist es der grüne Lorbeer der allegorischen Figur der Klio, den der Maler im Malprozess in das irreal Blau des Mediums der Malerei überführt!

Der nach oben auf die Kugel gerichtete Blick der Personifikation in der *Allegorie der Glaubens* (Abb. 5a) bildet die zentrale visuelle Beziehung, die den Kreis der visuellen Verknüpfungen schließt und den thematischen Zusammenhang zu einer inhaltlichen Deutung komplettiert: Der Blick der Personifikation des Glaubens ist nicht einfach als richtungsloser »himmelnder Blick« – wie in Renis Darstellung der *Hl. Magdalena* (Abb. 8) – nach oben in die Region des Transzendenten gerichtet, sondern räumlich präzise auf die Kugel orientiert. Dieser anschauliche Zusammenhang ist wörtlich auf seine thematischen Implikationen hin zu lesen. Es ist die Personifikation des Glaubens, die in der Reflexion der Spiegelung der alltäglichen Lebenswelt zwischen der im Altar angezeigten rituell-eucharistischen Praxis und der als Bild im Bild gemalten Vergegenwärtigung christlicher Gehalte im Hintergrund ihrer Erfüllung findet. Zugleich scheint es kein Zufall, dass diese Kugel visuell der Johannesfigur und damit dem Namenspatron des Malers zugeordnet ist (Abb. 11). Das Gemälde ist auch in dieser Hinsicht als ein gemaltes persönliches Bekenntnis von Jan Vermeer zu lesen. Die Spiegelung der Welt im Kleinen rückt Vermeer exakt in die planimetrisch-kompositorische Nachbarschaft zur – als gemaltes Bild im Bild dargestellten – Johannesfigur, die als Namenspatron für »Johannes« Vermeer firmiert. So wie Jan van Eyck in der *Arnolfinihochzeit* (Abb. 1) als Maler – und wie man vermutet hat als stiller Zeuge einer Trauzeremonie – im Hintergrund präsent bleibt,⁴⁶ so ist auf abstrakterer Ebene auch Jan Vermeer in seiner *Allegorie des Glaubens* geistig gegenwärtig.⁴⁷ Ana-

log, wenn auch nicht auf diesselbe Weise, ist die Reflexion der Glaskugel in Jan Vermeers *Allegorie des Glaubens*, als Hinweis auf den Maler und auf die Malerei zu verstehen.

Es ist aufschlussreich, wie sehr sich moderne Betrachter über der Vorliebe für den nüchternen Vermeer als Genremaler der holländischen Alltags- und Lebenswelt mit der *Allegorie des Glaubens* schwer getan haben. Und doch spricht manches dafür, dass gerade dieses Werk exemplarisch für Vermeers Kunst der Deutung des Sichtbaren zu verstehen ist: Die Glaskugel in der *Allegorie des Glaubens* bildet Vermeers programmatisches Bekenntnis zur untrennbaren Verbindung zwischen malerischer Darstellung und der künstlerisch-geistigen Reflexion des Sichtbaren. Sie bildet im konkreten wie im übertragenen Sinne seine Signatur auf dem Bild.

Von dieser Analyse aus ist der in der Forschung zu Vermeer verbreiteten Ansicht, dass dieses Werk wenn schon nicht Vermeers »einzigster Fehler«,⁴⁸ so doch ein wenig geliebter künstlerischer Sonderfall sei, entgegenzutreten: Es bildet mit seiner Sichtbarkeitsmetaphorik und der Struktur seiner visuell-thematischen Beziehungen vielmehr einen wichtigen Schlüssel zu Vermeers Werk, weil hier in thematisch-symbolischen und metaphorischen Zusammenhängen offengelegt ist, was seine Malerei ansonsten gewissermaßen subkutan in der Analyse des Sichtbaren durchzieht.

Im Zentrum seiner Kunst steht die visuelle Reflexion des Sehens und die Reflexion der medialen Bedingung im Medium der Malerei, auch dort wo sie sich aus den ikonographischen, gattungsgeschichtlichen und erzählerischen Traditionen der älteren Kunst speist. In diese künstlerische Reflexion hat Vermeer auch den visuellen Modus des Sichtbaren in der optischen Reproduktion der *Camera obscura* eingebunden als die ihm zu seiner Zeit aktuellste Veränderung der Wirklichkeitswahrnehmung, aber er hat diese nicht im Ganzen seiner Bildauffassung vorausgesetzt. Die These von der ins Zentrum der Kunst rückenden Reflexion des Sehens und der medialen Bedingungen der Malerei ist nicht als Verselbständigung der visuellen Mittel gegenüber thematischen Ansprüchen zu verstehen, etwa im Sinne der verbreiteten Deutung von Vermeer als »erstem abstrakten Künstler«,⁴⁹ der seine Darstellungsgegenstände nur zum Vorwand für eine sich selbst genügende Kunst genommen habe, oder Alpers' Diktum, dass Vermeer »eher ein aufmerksames Auge als einen gelehrten Geist beschäftigt«. ⁵⁰ Vermeers visuelle Reflexion reicht nicht nur weiter, sondern auch tiefer, indem sie sich gerade an der thematischen Deutung des Sichtbaren erweist und dabei auf dem Wege einer neuen Sichtbarkeitsmetaphorik der Kunst grundsätzlich neue Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten überlieferter Themen erschließt. Der entscheidende Punkt

ist, dass Vermeer die inhaltlichen Zusammenhänge aus der Deutung der visuellen Zusammenhänge als anschauliche Zusammenhänge deutet. Es handelt sich im Verhältnis von Bild und Optik um neue wirkungsästhetische Strategien, nicht um das Abbild einer fotografisch-optischen Mechanik.

Anmerkungen

- 1 Der Beitrag fußt auf Vorträgen, die ich am 15. Mai 2004 an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, am 6. April 2006 im Rahmen meiner Vertretung des Lehrstuhls für Kunstgeschichte der Neuzeit und der Moderne (Ordinariat Oskar Bätschmann) an der Universität Bern und am 11. November 2006 an der Universität Regensburg gehalten habe. Das Zitat im Titel stammt von Arthur K. Wheelock (s. Anm. 21).
- 2 So lautet die Generalthese des im Frühjahr 2001 erschienen Buches von David Hockney, *Secret knowledge. Rediscovering the lost techniques of Old Masters*, London 2001, das eine spektakuläre Rezeption erfuhr und schon im Dezember desselben Jahres den Anstoß für ein Internationales Kolloquium an der New York University gab. Vgl. ders., *Geheimes Wissen. Verlorene Techniken der Alten Meister wieder entdecken*, übersetzt aus dem Englischen von Bernadette Ott und Rita Seuß, München 2001; David Hockney, Charles M. Falco, »Optical Insights into Renaissance Art«, in: *Optics and Photonics News*, 11, Heft 7, 2000, S. 52–59.
- 3 Hockney 2001 (s. Anm. 2), S. 82.
- 4 Ebd., S. 118.
- 5 David Stork, 2002, Response to Hockney and Falco, <http://www.artandoptics.com> (Zugriff: Dezember 2005). Michael John Gorman, »Art, optics, history, New Light on the Hockney Thesis«, in: *Leonardo*, Bd. 36, Nr. 4, 2003, S. 295–301, S. 296.
- 6 Gorman 2003 (s. Anm. 5), S. 295.
- 7 Ebd. S. 296f.
- 8 Ebd. S. 297ff.
- 9 Vgl. Charles Seymour, »Dark chamber and light-filled room. Vermeer and the Camera obscura«, in: *Art Bulletin* 3, 1964, S. 323–331; hieran anschließend Heinrich Schwartz, »Vermeer and the Camera obscura«, in: *Pantheon* 24, 1966, S. 170–180, Daniel A. Fink, »Vermeer's use of the Camera obscura. A comparative study«, in: *Art Bulletin* 53, 1971, S. 493–505, Arthur K. Wheelock, *Vermeer. Das Gesamtwerk*, Stuttgart/Zürich 1995, S. 25–27; Philip Steadman, »Vermeer and the Camera Obscura: Some Practical Considerations«, in: *Leonardo*, Bd. 32, Nr. 2, 1999, S. 137–140; Philip Steadman, *Vermeer's camera. Uncovering the truth behind the masterpieces*, Oxford 2001; Hockney 2001 (s. Anm. 2), S. 58; Martin Kemp, *The science of art. Optical themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven 1990. Hinzuweisen ist auf die bemerkenswerte (unter der Betreuung von Jörg Traeger und Hans-Christoph Dittscheid entstandene) Dissertation von Frau Dr. Christiane Rambach, *Vermeer und die Schärfung der Sinne*, Diss. Universität Regensburg 2006, auf die mich Frau Rambach im Sommersemester 2006 in Bern aufmerksam machte.
- 10 Svetlana Alpers, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1984; Dies., *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Mit einem Vorwort von Wolfgang Kemp, Köln 1985.
- 11 Alpers 1985 (s. Anm. 10), S. 381.
- 12 Steadman 1999 (s. Anm. 9), S. 137ff., Steadman 2001 (s. Anm. 9).
- 13 Kemp 1990 (s. Anm. 9), S. 193. Siehe beispielsweise die Abb. bei Wheelock 1995 (s. Anm. 9), S. 162.
- 14 Kemp 1990 (s. Anm. 9), S. 195.
- 15 Siehe etwa Vermeers Änderungen in der *Jungen Frau mit Wasserkanne am Fenster* von 1664/1665: Infrarotreflektogramm abgebildet bei Wheelock 1995 (s. Anm. 9), S. 148.
- 16 John Michael Montias, »Chronik einer Delfter Familie«, in: Gilles Aillaud, Albert Blankert, John Michael Montias, *Vermeer*, Genf 1987, S. 15–66.
- 17 Das Bild von Fabritius befindet sich in der National Gallery in London. Ein Exemplar der Guckkästen im Museum Bredius, Den Haag.
- 18 Siehe hierzu Kemp 1990 (s. Anm. 9), S. 99–220.
- 19 Alpers 1985 (s. Anm. 10), S. 381.
- 20 Öl auf Leinwand, im repräsentativen Format von 114,3 x 88,9 cm, Metropolitan Museum, New York. Siehe zur Forschungsdiskussion Wheelock 1995 (s. Anm. 9), S. 190–195.
- 21 Arthur K. Wheelock, *Jan Vermeer*, New York 1981, S. 148.
- 22 Vorwort in: Alpers 1985 (s. Anm. 10), S. 19.
- 23 Öl auf Leinwand, 101,6 x 82,6 cm, The Barbara Piasecka Johnson Collection Foundation.
- 24 Siehe zu den biographischen Zusammenhängen Montias 1987 (s. Anm. 16).
- 25 Der jüngst vorgelegten, sicherlich originellen Hypothese von Hubertus Schlenke, dass Vermeer die katholischen Themen gleichsam karikierend aus ironisch-parodistischem Kalkül gestaltet habe, fehlt jede historische Grundlage (Hubertus Schlenke, *Vermeer mit Spinoza gesehen*, Berlin 1998). Siehe hierzu auch jüngst: Sara Hornäk, *Spinoza und Vermeer. Immanenz in Philosophie und Malerei*, Würzburg 2004, sowie die diesbezügliche Rezension von Thierry Greub in: *sehpunkte* 5, 2005, Nr. 11 [15.11.2005], URL: <http://www.sehpunkte.de/2005/11/8439.html>.
- 26 Wheelock 1995 (s. Anm. 9), S. 192.
- 27 Eddy De Jongh, »Pearls of virtue and pearls of vice«, in: *Simiolus* 8, 1975/76, S. 69–97, S. 75. Die Überlegungen von De Jongh, dass das Bild für die Jesuiten in Delft gemalt worden sein könnte, wurde von Montias mit Recht mit Verweis auf die ungewöhnliche Ikonographie bestritten, John Michael Montias, *Vermeer and his milieu. A web of social history*, Princeton 1989.
- 28 Daniel Arasse, *Vermeers Ambition* (1993), übers. von Hella Faust, Basel-Dresden-Berlin, 1996, S. 40f.
- 29 Wheelock 1995 (s. Anm. 9), S. 194f.
- 30 Adriaan Barnouw, »Vermeers zoogenaamd »Novum Textamentum«, in: *Oud Holland* 32, 1914, S. 50–54. Vgl. De Jongh 1975/76 (s. Anm. 27), S. 69, Wheelock 1995 (s. Anm. 9), S. 192. z.B. Amsterdam 1644.
- 31 Auktion Herman van Swol, Amsterdam, 22. April 1699, zitiert nach De Jongh 1975/76 (s. Anm. 27), S. 69, Wheelock 1995

- (s. Anm. 9), S. 194.
- 33 Montias (1989 [s. Anm. 27], S. 339–344, Dok. 364) hat dies aus Vermeers Inventar nachgewiesen hat.
- 34 Wheelock 1995 (s. Anm. 9), S. 192.
- 35 Hierauf hat schon Daniel Arasse hingewiesen (Arasse 1996 [s. Anm. 28], S. 50).
- 36 Wheelock 1995 (s. Anm. 9), S. 194.
- 37 Öl auf Leinwand, 90,5 x 74 cm, Baltimore, Walters Art Gallery.
- 38 Elfriede R. Knauer, »Vermeers ›Allegorie des Glaubens‹ und Genesis 24,1–67«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 61, 1998, S. 66–76.
- 39 De Jongh 1975/76 (s. Anm. 27), S. 96. Wheelock 1995 (S. Anm. 8), 193ff.
- 40 Wheelock 1995 (s. Anm. 9), S. 195. Lateinisches Zitat nach De Jongh 1975/76 (s. Anm. 27), S. 74, Anm. 10.
- 41 Siehe zur Bedeutung des Spiegels bei Jan van Eyck: Jan Białostocki, »Man and mirror in painting. Reality and Transience«, in: *Studies in late medieval and Renaissance painting in honor of Milliard Meiss*, hrsg. von I. Lavin und J. Plummer, Bd. 1, New York 1977, S. 61–72. Hans Belting, Christian Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994, S. 74ff. Heinrich Schwarz, »The Mirror of the Artist and the Mirror of the Devout: observations on some paintings, drawings and prints of the fifteenth century«, in: *Studies in the History of Art for the Samuel H. Kress Foundation*, New York 1959.
- 42 Öl auf Leinwand, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.
- 43 Schon seit der Antike war die Vorstellung, dass auch ein Becher als ein kleiner Konvexspiegel zu verstehen ist, geläufig, etwa wenn Seneca über einen solchen Becher aus Metall schreibt, dass er als Spiegel »ein ganzes Volk erscheinen lasse, wenn ein einzelner Mensch vor ihn trete« (vgl. Plinius).
- 44 Holz, 36 x 59cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
- 45 Allein Daniel Arasse hat die Selbstreflexion der Malerei hier betont (Arasse 1996 [s. Anm. 28], S. 160f.).
- 46 Belting 1994 (s. Anm. 41), S. 155.
- 47 In diesem Zusammenhang lassen sich auch die Tatsache, dass Kruzifix und Lederpaneel zu seinem persönlichen Besitz gehörten, wie auch die Ähnlichkeit des dargestellten Raumes mit seinem Atelierraum thematisch einbinden.
- 48 Wheelock 1981 (s. Anm. 21), S. 148.
- 49 Vgl. z. B. Edward A. Snow, *A study of Vermeer*, Berkely u. a., 1979.
- 50 Alpers 1985 (s. Anm. 10), S. 381.