

## Allegorischer Realismus

ZUR IKONO-LOGIK VON VERMEERS ›MESSKÜNSTLER‹<sup>1</sup>

Von *Andreas Hauser*

Eine Geschichte der Kunstgeschichte dieses Jahrhunderts müßte als eine der auffälligsten Erscheinungen den unaufhaltsamen Aufstieg einer Disziplin verzeichnen, die von der ›klassischen‹ Stil- und Formanalyse höchstens als Hilfswissenschaft geduldet war – der Ikonographie. Die Wiederaufnahme des alten, übergreifenden Begriffes der Ikonologie drückt den Anspruch aus, daß das auf Inhalte ausgerichtete Interpretationsverfahren nicht bloß außerkünstlerische Fakten zutragen kann, sondern auf eine bildliche Logik selbst zielt.

In einer der wichtigsten programmatischen Arbeiten über die Ikonologie, deren Thesen in einem anderen Aufsatz in modifizierter Form wieder aufgenommen sind, hat Erwin Panofsky das Vorgehen des Ikonologen als ein stufenweises interpretatives Vordringen vom Naheliegendsten und Vordergründigsten zum Verdecktesten und Entferntesten beschrieben<sup>2</sup>. Eine erste sachidentifizierende Beschreibung – etwa eines hellen Farbkomplexes als »schwebender Mensch mit durchlöcherten Händen und Füßen« – verrät sich zwar bereits als eine Form-Deutung, aber sie verbleibt noch in einer »Region von Sinnvorstellungen«, die jedermann aufgrund seiner »unmittelbaren Daseinserfahrung zugänglich und vertraut« ist. Wenn dagegen der gleiche Farbkomplex als »aufschwebender Christus« angesprochen wird, ist damit zusätzlich etwas »bildungsmäßig Hinzugewußtes« vorausgesetzt: erst mittelbar, dank einem Rekurs auf ein literarisches Wissen, erschließt sich dieser »Bedeutungssinn«<sup>3</sup>. Panoskys Schema enthält noch eine letzte fundamentale Sinnschicht des »Wesens-« oder »Dokumentsinns«; wenn wir von dieser absehen, haben wir eine zweistufige Strukturbeschreibung vor uns, die im wesentlichen traditionellen Definitionen der Allegorie und auch der Metapher entspricht – stets gilt es, den wahren Sinn hinter einer unmittelbaren, vordergründigen Erscheinung zu entdecken. Diese Abwertung des Vordergründigen, dem nur eine vermittelnde, dienende Funktion zugestanden wird, gehört aber auch zum

Wesen des Zeichens. Und hier läßt sich nun die Differenz zur Auffassung der idealistischen Kunsttheorie, der die klassische Stil- und Formanalyse verpflichtet ist, deutlich erkennen. Denn für sie weist sich als wahrhaftes Kunstwerk gerade das aus, was vom Zeichen am entferntesten ist. Während bei diesem ein willkürliches und zufälliges Verhältnis zwischen der Form und dem vermittelten Inhalt besteht, geht im Kunstwerk der Inhalt in der Form auf zu einer unauflösbaren Einheit: die Idee erscheint bruchlos im Sinnlichen. Die »gedankenblasse Allegorese«<sup>4</sup> aber, die eingestandenmaßen in einem Verweisen auf literarische Gehalte besteht, wird zum Inbegriff des Unkünstlerischen. Und die Renaissance der griechischen Klassik ist für diese Auffassung insofern eine Wiedergeburt der Kunst schlechthin, als das Mittelalter mit seinen formelhaften Bildzeichen wesentlich allegorisch war. Deshalb hat für diese Domäne die ikonographische Forschung stets eine führende Rolle spielen dürfen.

Wohl registriert auch Panofsky in seinem ikonologischen Drei-Stufen-Schema den Unterschied zwischen mittelalterlicher und klassischer Darstellungsweise; aber überraschenderweise ist es die ›allegorische‹ des Mittelalters, die sich dem ikonologischen Schema nicht ohne weiteres fügen will, obwohl dieses doch von seiner Anlage her auf allegorische Strukturen zu passen schien. Im Fall der Grünewaldschen ›Auferstehung‹ zum Beispiel können wir auf der Ebene des Phänomensinnes mit gutem Recht von einem »schwebenden Menschen« sprechen, weil die »vitale Daseinserfahrung« uns sagt, daß die Situierung der Figur im leeren Raum und das Fehlen einer Standfläche zu diesem Schluß berechtigen. In einer ottonischen Miniatur aber kann sich die Beschreibung als »Schweben« trotz gleicher Formsituation als gegenstandslos erweisen – »aus dem einfachen Grunde, weil hier eine Natur- und Raumesgesetzlichkeit, die sich bei Grünewald auf wunderbare Weise durchbrochen zeigt, gar nicht vorhanden ist«<sup>5</sup>. Der Phänomensinn scheint hier gleichsam zum vornherein zugunsten des Bedeutungssinnes re-

duziert oder gar suspendiert. Das erinnert natürlich auch an jene Richtung moderner Kunst, die erklärmaßen »ungegenständlich« ist, so daß die erste Stufe der ikonologischen Interpretation wegfällt<sup>6</sup>. Andererseits gibt es aber auch Darstellungen, bei denen man vergeblich nach einer literarischen Quelle sucht, zum Beispiel Renoirs ›Pfirsiche‹. Sie gehören zum Typus des »bedeutungsfreien« Stillebens. In dieser Bildgattung wie auch in der Landschafts- und in der Genremalerei ist der »ganze Bereich des sekundären oder konventionalen Sujets ausgeschaltet und also ein unmittelbarer Übergang von Motiven zum Gehalt bewirkt«<sup>7</sup>. Man erkennt in dieser auf eine Stufe reduzierten Fassung das Kunstideal der idealistischen Stil- und Formgeschichte wieder, die denn auch die genannten Bildgattungen besonders schätzt. Mit Recht konstatiert Panofsky sodann das »Fehlen eines konventionalen Sujets« auch für die »ungegenständliche« Kunst, die andererseits der mittelalterlichen Darstellungsweise im Fehlen einer »Phänomenebene« verwandt war.

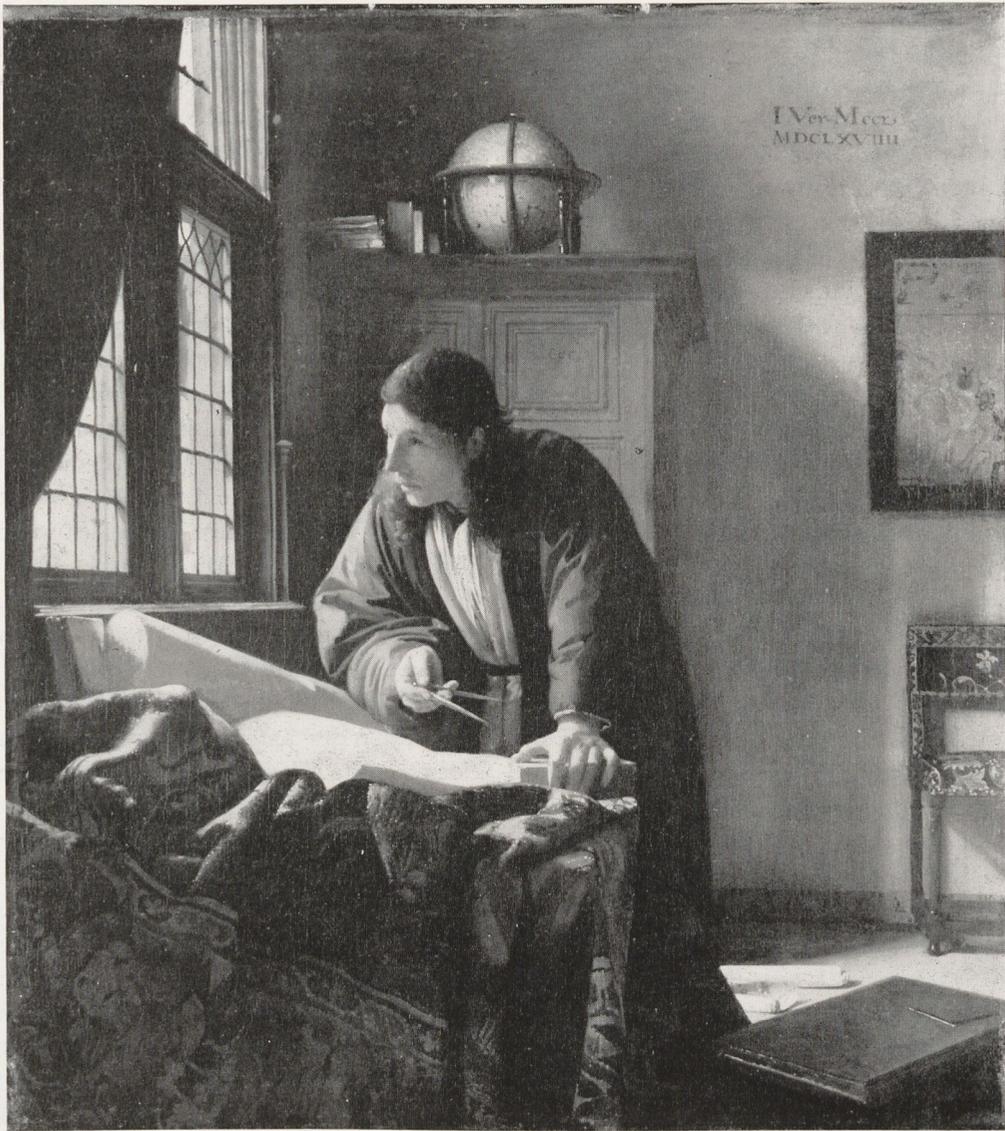
Insgesamt ergeben sich so drei Fälle, in denen das ikonologische Stufenschema Panofskys nur mit Einschränkungen gültig ist. Im extremsten Fall der ungegenständlichen Malerei scheint weder die phänomenale noch die literarische Sinnschicht eine Entsprechung im Bild zu finden; in der formelhaft-abstrakten des Mittelalters nur die zweite; im Realismus des 19. Jahrhunderts und in dem ausgesprochen unliterarischer Bildgattungen nur die erste. Jene eigentümliche Struktur, die das ikonologische Stufenmodell als Idealfall entwirft, nämlich die Verklammerung von Allegorik und Realismus, findet sich also keineswegs überall, sondern nur in der Kunst eines bestimmten Zeitraums – demjenigen vom 15. bis zum 18. Jahrhundert. Hier und nur hier haben sich die Allegorien in eine realistische Gewandung gehüllt und leben so als »hidden symbolism« weiter<sup>8</sup>.

Daß Allegorik und Realismus für eine noch vor wenigen Jahrzehnten dominierende Richtung der Kunstwissenschaft zwei widersprüchliche Prinzipien darstellten, ist heute im Eifer der ikonologischen Entdeckungen vergessen. Der Wiener Kunsthistoriker Otto Pächt ist einer der wenigen, die der Ikonologie stets kritisch gegenüberstanden, ohne dabei in offensichtlich überholte Positionen zurückzufallen<sup>9</sup>. »Daß die Grenzen zwischen emblematischer, allegorischer, my-

thologischer und selbst realistischer [sic!] Darstellung fließende sind, bedarf wohl keiner besonderen Erklärung, und da es fraglos Allegorien gibt, die echte und hohe Kunst sind und nicht sozusagen synthetisch erzeugte, gedankenblasse Allegorese – man denke nur an die Allegorien Bellinis oder Tizians –, muß es offenbar Strukturgesetze künstlerischer Gestaltung geben, die mit der Grundhaltung allegorischer Erfindung verträglich sind. Unsere Zeit gibt sich aber nicht damit zufrieden anzunehmen, daß allegorisches Denken in den bildlichen Gestaltungsprozeß verwoben sein kann, sie verrückt radikal den Akzent und mißt dem sogenannten allegorischen Bildsinn zentrale Bedeutung zu. Daß der Wiener Vermeer<sup>10</sup> (Abb. 2) die Krönung der Gattung des Atelierbildes ist, ein Höhepunkt der Malerei der Stille, der Kunst des reinen interesselosen Schauens, all dies erscheint der heutigen Kunstgeschichtsforschung weit weniger wichtig als die Vorstellung, es könne mit diesem Atelierbild eine konsequent durchgeführte Allegorie der Malkunst schlechthin gemeint gewesen sein, eine Theologie der Malerei – wie einer der jüngsten Deutungsversuche betont »eine verhüllte Allegorie ..., die den gebildeten Zeitgenossen ohne weiteres klar war«<sup>11</sup>.

Bei kaum einem anderen Œuvre ist der Wandel von einer antiallegorisch-idealistischen zu einer allegorisch-ikonologischen Interpretation so spektakulär wie bei demjenigen Vermeers. Sein ›Entdecker‹ Thoré-Bürger feiert ihn als Vertreter jener realistischen Landschafts- und Genremalerei, von der Panofsky festgestellt hat, daß ihr die ikonographisch-literarische Dimension fehle; und er grenzt das Werk Vermeers ausdrücklich von der höfisch-allegorischen Malerei des spanischen Flandern ab<sup>12</sup>. Zu einem Topos ist in der Vermeer-Deutung die Beobachtung geworden, daß der Maler sämtliche Themen wie Stilleben behandle und damit Chardin vorwegnehme – der seinerseits stets als Vorläufer der antiliterarischen ›peinture pure‹ der Moderne in Anspruch genommen wird.

Aber im Lauf des 20. Jahrhunderts wird mit dem Erstarken der ikonologischen Kunstwissenschaft auch Vermeer als Allegoriker entdeckt. Die Wiener ›Schilderconst‹, ein Schlüsselwerk des Barock, gibt sich schon mit ihrem – authentischen – Bildtitel als Allegorie zu erkennen – und zwar als eine, in der das Selbstverständnis der Zeit über Wesen und Bestimmung der Malerei zur Sprache oder eben ›zum Bilde‹ kommt.



1 Vermeer, Der Geograph. Vermutlich 1669. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut

Für die Hauptelemente dieser Allegorie der ›Mal-kunst‹ kann sogar gelten, daß sie »für den gebildeten Zeitgenossen ohne weiteres klar waren«, denn sie illustrieren zentrale Auffassungen der barocken Kunsttheorie. Die Muse Clio<sup>13</sup>, die ›Modell‹ des gemalten Malers ist, steht für die Historie – die Historie aber, umfassend biblische und mythologische Thematik, stellt zusammen mit der Allegorie die adeligste Bildgattung vor, während die vergleichsweise unliterarischen Gattungen wie Landschafts- und Stillebenmalerei in der Hierarchie zuunterst rangieren. So scheint

das Bild auf der inhaltlich-ikonographischen Ebene eine Werthierarchie hochzuhalten, die es doch auf der formalen Ebene – im ›Stillebenartigen‹ der Auffassung – umstürzt. Man könnte versucht sein, den ›Maler‹ gegen den ›Ikonographen‹ oder ›Ikonologen‹ Vermeer auszuspielen. Der erstere könnte schon deshalb seines Triumphes gewiß sein, weil in ikonographischer Hinsicht Vermeer sich weder durch tief sinnige noch durch innovatorische Erfindungen auszeichnet – höchstens durch eine auffällige Sparsamkeit in der Verwendung ikonographischer Requisiten.

Allein, im Gegensatz zu Chardin lassen bei Vermeer weder Spannungen innerhalb der zeitgenössischen Kunsttheorie noch Hinweise aus der Künstlerbiographie darauf schließen, daß Allegorik und spezifisch malerische Probleme in einen Widerspruch treten könnten. So sind wir auf Pächts Frage zurückverwiesen, wie die »Strukturgesetze einer künstlerischen Gestaltung« beschaffen sein müssen, die »mit der Grundhaltung allegorischer Erfindung verträglich sind«<sup>14</sup>. Diese Frage möchten wir am Beispiel eines weniger diskutierten Gemäldes von Vermeer behandeln – in der Hoffnung, der scheinbare Widerspruch zwischen Form und Inhalt in der Wiener »Malkunst« könne von hier aus eine Auflösung finden. Es handelt sich um ein Bild, das in einem Verkaufskatalog von 1778 wie folgt beschrieben ist: »Ein Philosoph in einem Studierzimmer, vor einem mit einem Teppich bedeckten Tisch stehend, worauf eine auf Pergament gezeichnete Landkarte liegt; in der Rechten hält er einen Zirkel, während die andere Hand auf den Tisch gestützt ist; wei-

terhin sieht man einen Kasten mit Globus, Büchern und anderem Beiwerk; das gefällige Licht über all diesen Dingen ist nicht weniger kunstvoll wahrgenommen als im vorhergehenden Bild, von dem es ein Pendant ist«<sup>15</sup> (Abb. 1). Bei diesem hier als Pendant vorgestellten Bild handelt es sich um die Darstellung eines »Philosophen ... vor einem Tisch, auf dem sich ein Himmelsglobus, Bücher und astronomische Instrumente befinden«<sup>16</sup>. In früheren Katalogen sprechen die für beide Bilder gültigen Beschreibungen von einem »Mathematis Konstenaar« oder einem »Astrologist«<sup>17</sup>. Wohl erst im 19. Jahrhundert dürften sich die Bildtitel »Astronom« für das zweite, »Geograph« für das erste, hier interessierende Bild gefunden und durchgesetzt haben.

Schon Thoré-Bürger hatte sich über Vermeers »manie des cartes géographiques« gewundert. Inzwischen hat sich erwiesen, daß wohl sämtliche Karten- und Globendarstellungen bei Vermeer Originalvorbildern bis ins Detail folgen<sup>18</sup>. Die schwarz gerahmte Karte im



2 Vermeer, Die Malkunst. Wien, Kunsthistorisches Museum

›Geographen‹ ist eine Seekarte Europas, die einer erhaltenen Karte von Willem Jansz. Blaeu sehr ähnlich ist. Beim Globus auf dem Kasten, der auch in der ›Allegorie des Glaubens‹<sup>19</sup> auftaucht, handelt es sich um eine Edition des Hauses Hondius, das auch den im ›Astronomen‹ dargestellten Himmelsglobus herausgegeben hat<sup>20</sup>. Die beiden Firmen Blaeu und Hondius bestritten den Hauptteil der holländischen Karten- und Atlantenproduktion, die in den ersten zwei Dritteln des 17. Jahrhunderts international führend war. So ist es verständlich, daß man das Frankfurter Bild als Darstellung eines Geographen respektive eines Kartographen bei der Arbeit auffaßte. Keine der verschiedenen Bezeichnungen aus dem 18. Jahrhundert spricht indessen von einem ›Geographen‹, und auch ein Blick auf die barocke Allegorik zeigt, daß ein Hinterfragen des ›Phänomensinnes‹ verlangt ist. Zirkel, Karten, Globen und Bücher gehören nämlich zum Standardrepertoire der Domäne von Künsten und Wissen-

schaften im weitesten Sinn. Nicht nur im barocken Gelehrtenbild, auch im holländischen Künstler- und Atelierbild treten diese Attribute mit großer Häufigkeit auf.

Wenn nun insbesondere das Attribut des Zirkels auch von der ›Malkunst‹ für sich beansprucht wird, hat das eine genaue historische Bedeutung. Der Zirkel, Inbegriff der ›Meßkunst‹, ist ja in erster Linie Attribut der Geometrie, die zusammen mit Arithmetik, Musik und Astronomie das Quadrivium innerhalb der sieben ›artes liberales‹ bildet. Als ›freie‹ bestimmen sich diese durch ihre Distanz zum Handwerklichen der ›artes mechanicae‹. Unter den mechanischen Künsten wird am ehesten noch die Architektur mit der geistigen Tätigkeit der Geometrie in Verbindung gebracht; sie findet auch in Ausnahmefällen Zugang zum Kreis der höheren Künste. An den berechnenden Architekten ist etwa im Bild des ›architectus mundi‹ gedacht, wo der Schöpfergott mit dem Zirkel die Welt entwirft – eine ferne, mittelalterliche ›Präfiguration‹ von Vermeers ›Geographen‹ (Abb. 3). Die Malkunst aber, wo der Künstler im Gegensatz zu Musik, Poesie und Architektur mit seinem Stift oder Pinsel direkt ans Werk gekettet ist, ist auch von der ihr eigentümlichen Modalität der ›Mimesis‹ her zu eng einer äußerlichen Realität verpflichtet, als daß man sie als geistige Tätigkeit hätte ernstnehmen können. Im 15. Jahrhundert wird die Malerei Schauplatz einer Erfindung, die sie zu einem Paradestück menschlicher Ingeniosität aufrücken läßt – des zentralperspektivischen Darstellungsverfahrens. Schon dem spätgotischen Künstler mag der Zirkel unentbehrliches Utensil gewesen sein, aber erst mit der Zentralperspektive wird die theoretische Bildung in ›geometria‹ unerläßliche Voraussetzung für den wahren Künstler. Seither beanspruchen die Maler hartnäckig den Status einer freien Kunst – die mittelalterliche Gleichung vom ›deus artifex‹ wird umgekehrt zur Parole des ›divino artista‹<sup>21</sup>. Sein Signet ist der Zirkel der ›geometria‹<sup>22</sup>.

Für die Charakterisierung der zentralperspektivischen Darstellungsweise hat schon die Renaissance selbst eine griffige Formel gefunden: mit ihr verwandelt sich die Bildfläche gleichsam in ein Fenster, durch das wir in den abgebildeten Raum hindurchzublicken meinen. Paradoxerweise ermöglicht also die ›geometria‹ einen Naturalismus, der die mittelalterliche Darstellung als vergleichsweise ›geometrisch‹-abstrakt



3 Gott als Architekt der Welt, Miniatur aus ›Bible moralisée‹. Um 1270. Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2554 fol. 1

erscheinen läßt. Ausgerechnet durch eine Steigerung des Realismus erreicht die Malkunst die Qualifikation als freie Kunst, wo doch im Mittelalter bereits ein rudimentärer Realismus genügt, die Malerei auf die niedrigste Erkenntnisstufe zu verweisen.

Wenn Albrecht Dürer in zwei Holzschnitten praktische Verfahren der zentralperspektivischen Konstruktion vorstellt, gelingt ihm zugleich eine Illustration der Metapher, die das perspektivisch konstruierte Bild als Fensterausblick begreift. In beiden Darstellungen sieht man den Maler-Konstrukteur durch einen Holzrahmen hindurch auf das darzustellende Objekt blicken – im einen Fall eine Laute, im anderen eine nackte Frau (Abb. 4). Beim letzteren Verfahren ist in den ›Fenster‹-Rahmen ein Koordinatennetz aus Fäden eingespannt, dem auf dem Tisch vor dem Künstler ein gleich quadriertes Blatt entspricht. Sein Auge mit Hilfe einer Visierpyramide fixierend, lokalisiert der Zeichner die einzelnen projizierten Punkte in diesem Koordinatenfenster, um sie am entsprechenden Ort aufs gerasterte Blatt zu übertragen. An diese Szene erinnert nun auch der Vermeersche ›Meßkünstler‹. Auch er blickt, mit zugekniffenem linkem Auge, angespannt in ein dunkel gerahmtes Fensterrechteck, dessen Fläche von Bleistegen gleichsam zu einem Koordinatennetz gegliedert wird. Selbst eine Entsprechung zur Visierpyramide findet sich: ein stabartiges Objekt – man könnte es als Leiste des Fenstergewändes lesen – ist mit seinem Kopfende so in eine Horizontale mit dem visierenden Auge gerückt, daß sich eine imagi-

näre Sehstrahl-Linie abzeichnet (Abb. 5 und 6). Allerdings gilt das nur, wenn man von den Raumverhältnissen absieht – in Wahrheit liegt die Leiste ja viel weiter hinten als der Sehstrahl. Daß aber solche versteckte, bildplane Zuordnungen in der zeitgenössischen Kunst gebräuchlich sind, zeigt sich etwa in Frau-Welt-Darstellungen, wo eine kreisförmige Weltkarte zufällig ›über‹ den Kopf der Frau Welt zu liegen kommt und so das unrealistische Kugelattribut auf ihrem Scheitel ersetzt<sup>23</sup>.

Wenn Vermeer Elemente einer Perspektivik-Armatur im Bild versteckt hat, dann fällt allerdings auf, daß uns weder ein simultaner Blick auf das abzubildende Objekt noch wenigstens ein Durchblick durch das Fenster gewährt ist. Mit dem nach draußen zielenden Blickvektor des Meßkünstlers kreuzt sich ein von außen schräg einfallendes Lichtbündel, das sich im Fensterglas zu einem milchig-opaken Weiß bricht. Es taucht das Blatt, über dem die Hand des Mannes mit dem stechbereiten Zirkel abwartend schwebt, in ein helles Licht. Dieses Blatt ist, wie wir gesehen haben, stets ohne Zögern als »eine auf Pergament gezeichnete Karte« aufgefaßt worden. Tatsächlich ist es aber leer – einige zarte Schatten, die kaum den zu erwartenden Schatteneffekten entsprechen, steigern noch die Helle dieses Lichtflecks, der den Milchtön des Fensters übernimmt. Soll man an dieser Stelle den ›Meßkünstler‹ kurzerhand zu einem Maler umdeuten, der mit dem ›geometrischen‹ Teil des Bildentwurfs beschäftigt ist? Für eine solche Festlegung fehlen aber eindeutige Hin-



4 Dürer, Zeichner mit dem liegenden Weib. Holzschnitt aus ›Unterweisung der Messung mit dem Zirkel und Richtscheit‹, Nürnberg 1538



5 Vermeer, Der Geograph (Ausschnitt).  
Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut

weise ebenso sehr wie für eine exklusive Bezeichnung als Geograph oder Kartograph<sup>24</sup>. Der Inhalt der Darstellung scheint unbestimmt zwischen perspektivischer Malerei und Kartographie zu liegen. Was interessiert, muß ein beiden gemeinsames Prinzip sein. Das bestätigt sich, wenn man beobachtet, daß in Vermeers Gemälden Karten und Bilder austauschbare Versatzstücke sind. Den Platz der Seekarte im ›Geographen‹ nimmt zum Beispiel im ganz ähnlich gebauten ›Astro-



6 Rubens, Vignette für das zweite Buch (De Radio optico et Horoptere) von Franciscus Aguilonius' ›Opticorum Libri sex‹, Antwerpen 1613.  
Stich von Theodoor Galle (Ausschnitt, seitenverkehrt)

nomen‹ ein Bild mit der Darstellung der Auffindung Moses' ein. Was Bild und Karte verbindet, ist ihre gemeinsame Abkunft von ›perspektivischen‹ Projektionstheorien. Schon die Erfindung der ›perspectiva artificialis‹ dürfte mit dem spätantiken Text der ›Geographia‹ von Ptolemäus zusammenhängen, deren siebtes Kapitel eine kartographische Methode von perspektivischem Typ entwirft<sup>25</sup>. Sämtliche Probleme und Phänomene der Meß- und Projektionskunst werden im 17. Jahrhundert unter dem gemeinsamen Obertitel der ›Optik‹ abgehandelt. Die entsprechenden Traktate und Lehrbücher sind reich an Illustrationen mit Lichtstrahlenbündeln, die sich in Linsen sammeln oder brechen, projektiven Lichtkegeln, Schattenwürfen usf. Wie sehr die Maler sich als Teilhaber an diesen optischen Wissenschaften empfinden, zeigt sich etwa darin, daß Peter Paul Rubens das 1613 erschienene Optiklehrbuch des Franciscus Aguilonius illustrierte<sup>26</sup>. Auch im ›Geographen‹ findet sich eine Konfiguration, die an die Formeln dieser Projektionsillustrationen erinnert. So wie der Kopf des ›Meßkünstlers‹, ausgestattet mit der natürlichen Optik des Auges, mit dem gerasterten Projektionsschirm des Fensters einen Zusammenhang bildet, so kann man die Globus-Kugel mit dem schwarz gerahmten Kartenrechteck zusammensehen. Vermeer disponiert die Schatten von Kasten und Globus so, daß aus der Richtung der Erdkugel ein Lichtkegel auf die Karte – Flächenprojektion der gewölbten Erdoberfläche – fällt (Abb. 7 und 8).

Zirkel, visierendes Auge mit Visierstab und Koordinatenfenster, Kugel und Kartenrechteck mit Projektionskegel – diese Elemente weisen als Thema des ›Geographen‹ die Wissenschaft der Optik aus, deren Kinder die zentralperspektivische Malerei und die moderne Kartographie gleichermaßen sind. Eine Allegorie jener Wissenschaft der Optik, die den Triumph einer naturgetreuen Darstellungsweise ermöglicht – die ihrerseits eines Tages in der Photographie ihre Erfüllung finden wird, wo die Optik, autonom geworden, die Hand des Künstlers überflüssig macht.

Bestimmte illusionistische Effekte seiner Malweise – zum Beispiel die Wiedergabe von Lichtreflexen durch pastose kleine Farbtupfer – haben Vermeer den Ruf eingetragen, ein ›Photograph‹ zu sein. Mehrmals hat man nachzuweisen versucht, daß der Künstler die



7 Vermeer, Der Geograph (Ausschnitt). Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut

›camera obscura‹ benutzt habe<sup>27</sup>. Damit rückt sein Werk an die Seite jener im Barock so beliebten Wunderstücke des ›Trompe-l'œil‹, die für die Epoche ebenfalls zur Wissenschaft der Optik gehören. In ihnen gibt sich der zentralperspektivisch-optische Realismus unverhüllt als illusionistisches Blendwerk. Aber erst dem 19. Jahrhundert ist diese Nachbarschaft der Mal-

kunst mit der Domäne der Gaukler peinlich geworden; im 17. Jahrhundert überwiegt die Bewunderung für gelungene Illusionseffekte bei weitem die Zweifel über die Dignität solcher Unternehmungen. Ihre Rechtfertigung finden sie in antiken Künstleranekdoten wie derjenigen von Zeuxis und Parrhasios. Mit gemalten Trauben hat der erstere Sperlinge zu täuschen



8 Rubens, Vignette für das sechste Buch (De Projectionibus) von Francis Aguilonius' ›Opticorum Libri sex‹, Antwerpen 1613. Stich von Theodoor Galle



9 - Vermeer, Der Geograph (Ausschnitt). Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut

vermocht, aber ungewollt bestätigt er seinerseits den Vorrang seines Konkurrenten Parrhasios, indem er vergeblich einen gemalten Vorhang von einem Bild zurückschlagen will. Tatsächlich ist die Darstellung von Textilien aller Art auch in vergleichsweise »unrealistischen« Phasen der Malerei stets Vorwand für die Entfaltung malerisch-illusionistischer Virtuosität gewesen. Das gilt auch für Vermeer: mit dem mächtigen Teppich-Vorhang in der Wiener »Schilderconst« weist er sich als ein zweiter Parrhasios aus (Abb. 2).

Nun erinnert man sich aber, daß jedes Zauberkunststück auf dem Prinzip der Ablenkung beruht. Die Überraschung macht den Zeuxis blind dafür, daß sein Konkurrent im Täuschungswettbewerb nicht den gleichen Spielregeln gefolgt ist – er hat nämlich nicht den gleichen Gegenstand »nachgeahmt« wie Zeuxis. Im Vergleich zu einer Traube ist ein Stoffstück gleichsam weniger »gegenständlich«, indem seine diffuse Erscheinungsweise wenig »objektive« Qualitäten wie markante Kontur oder prägnante Tiefenwerte enthält. Begreifend-objektivierende Erkenntnisoperationen finden hier buchstäblich keinen Halt. In diesem Sinne ist es ein fauler Zauber, malerische Objektivität und Wirklichkeitstreue, die man doch durch die Meßkunst der Optik zu erobern versprach, ausgerechnet an einem »haltlosen« Gegenstand vorzuführen. Die

»Täuschung des Auges« ist hier deshalb ein leichtes Spiel, weil die maximale Entfaltung seiner analytischen Fähigkeiten zum vornherein eingeschränkt worden ist. Die Früh- und Hochrenaissance mit ihrer Vorliebe für klar artikulierte Kastenräume hat denn auch diese »stofflichen« Motive mit ihrem Oberflächennaturalismus in engen Grenzen gehalten; aber der barocke Bildraum scheint sich im Gegenteil aus den Faltungen und dem Gebausch schwerer Vorhangstoffe und Teppiche erst zu bilden. Wie verträgt sich aber solch regressives Schwelgen im unartikulierten Stofflichen mit einem Bekenntnis zur »Meßkunst« von Optik, von Perspektive und Projektion in einem Bild wie dem Vermeerschen »Geographen«? Wieder, wie schon im Fall von Allegorik und Realismus, scheinen zwei widersprüchliche Sachverhalte im barocken Bild zu einer Einheit zusammengezwungen.

Wenn Vermeer-Parrhasios Teppiche malt, dann bildet er nicht einen natürlichen Gegenstand wie eine Traube ab, sondern ein Manufakt, wie das Gemälde selbst auch eines ist; und mit diesem hat der Teppich überdies gemein, daß auch in ihm Gegenstände wie Blumen, Blattwerk, Früchte dargestellt sind. Allerdings auf eine Weise, die geradezu das Gegenteil des perspektivischen Fensterprinzips vorstellt, indem die »Bildfläche« in ihrer konkreten Beschaffenheit hier das



10 Vermeer, Schlafendes Mädchen am Tisch (Ausschnitt). New York, Metropolitan Museum

vordringlichste ist. Es ist kein Zufall, daß man oft die Malweise des Mittelalters als teppichhaft charakterisiert, um ihre konkrete Flächigkeit gegen die Transparenz des Renaissance-Bildfensters abzuheben. Von hier aus ergibt sich nun eine mögliche Interpretation für das Teppichmotiv im Bereich einer Meßkunst-Darstellung. Der Teppich hat in der Bildinszenierung des ›Geographen‹ den Part des überwundenen Gegners zu übernehmen; er steht für einen Stand der Malkunst, der dank der gefeierten Optik überwunden ist. Das schattig-fahle Faltenwerk des Teppichs liegt in der vertikalen Bildhierarchie unten; über ihm erhebt sich der lichte Raum der ›geometria‹. Auf dem ›Rücken‹ dieses archaischen Wesens breitet der Meßkünstler das weiße Blatt aus, auf dem der Zirkel die Meßresultate abstecken wird. Der scharfe Kontrast zwischen dem Instrument des reinen Intellekts und dem Teppich, der von Hand gewirkt oder geknüpft wird, bezeichnet den Abstand des Meßkünstler-Malers vom mittelalterlichen Malhandwerker.

Aber es gibt im Bild eine Eigentümlichkeit, die ein erstes Indiz dafür liefert, daß die vorgeschlagene Lektüre die Bildgegebenheiten nicht bruchlos erfaßt. Unterm weißen Zeichenblatt, dem er doch als plane Unterlage sich unterwerfen sollte, türmt und faltet sich der Teppich zu einer unruhigen Wellenlandschaft auf.

Die faulige Dunkelzone des Teppichs mit den glimmenden Lichtkämmen birgt eine unheimliche Lebendigkeit, die die stillebenhafte Ordnung und Ruhe des Bildganzen bedroht. Oben wurde bereits erwähnt, daß der Teppich und Textilien im allgemeinen zu den Motiven gehören, die keine ausgeprägte ›Gegenständlichkeit‹ besitzen und deshalb geeignet sind, das messende Auge zu täuschen. Aber diese Verteidigung des ›œil trompé‹ enthält auch das Eingeständnis, daß seine Zuständigkeit Grenzen hat gegenüber einem Reich des Unartikulierten und Diffusen. Bei Vermeer zeigt sich nun, daß diese Struktur des Teppichhaften sich nicht in den Grenzen eines identifizierbaren Bildgegenstandes ›Teppich‹ hält. Schon in dem caravaggesken Frühwerk der Dresdener Kurtisane nimmt ein Orientteppich zusammen mit einem Pelzmantel beinahe die ganze untere Bildhälfte in Beschlag. Und in anderen Bildern arrangiert der Maler die Teppiche so, daß die Ornamentmotive sich zu seltsamen, hieroglyphenartigen Gebilden vereinzeln, die zusammenhanglos über die Bildfläche gestreut sind (Abb. 9 und 10). Die Vermeerkritik bestätigt diese Beobachtung. Friedländer spricht von der »kunstgewerblichen Subtilität« der frühen Gemälde, die »flächenhaft und gobelinartig« wirkten und deren Pigmente zuweilen »an die geflossene Glasur ostasiatischer Keramik« erinnerten<sup>28</sup>.

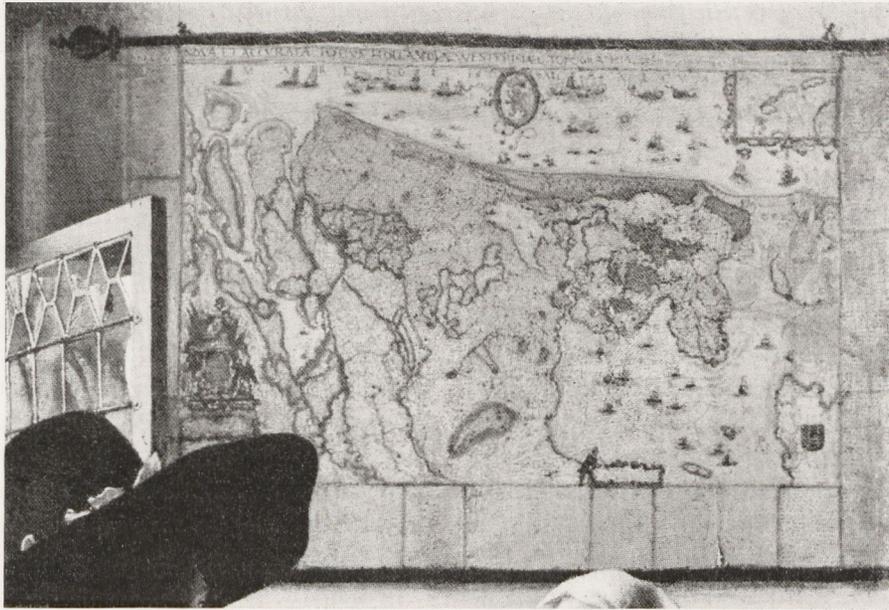
Eine solche Formulierung läßt gewiß mehr an die Präziosität der mittelalterlichen, »teppichhaften« Bildfläche denken als an die Transparenz des perspektivischen Bildfensters. Das Teppichhafte, Gegenpol zum perspektivisch-optischen Darstellungsprinzip, scheint bei Vermeer die ganze Bildwelt anzustecken. Vorab ein Bildgegenstand aber zeichnet sich neben dem Teppich dadurch aus, daß in ihm Farben und Formen sich zu ungegenständlich-dekorativer Flächigkeit entfalten können – die Karte. Ausgerechnet jenes Objekt also, dem Vermeer das Bild als Zwillingsgeschwister zur Seite gestellt hatte, um ihm dadurch einen Anteil an der unbestrittenen Legitimität zu verschaffen, die das Verhältnis der Karte zur Meßkunst und zur ›geometria‹ auszeichnet.

Damit beginnt sich eine Dialektik zu entfalten, die den Begriffsrahmen sprengt, der die Entwicklung der Malerei als eine vom Abstrakten zum Gegenständlichen, vom Subjektiv-Verzerrten zum Objektiven, vom Zeichenhaften zum Naturalistischen, vom Allegorischen zum Realistischen fassen will.

Auch für die Kartographie gilt die Auffassung, daß mit der Renaissance die Grundlagen für eine moderne Kartographie gelegt wurden, die sich gegenüber der des Mittelalters durch ihre Objektivität und Wirklichkeitstreue auszeichnet. Auch hier kann der Zirkel Signet dafür sein, daß es Fortschritte im Bereich der Meßkunst gewesen sind, die dies ermöglicht haben. Und das Koordinatennetz von Längen und Breiten, konstituierendes Merkmal der modernen Kartographie, garantiert auf analoge Weise wie das Rasternetz des Zentralperspektivikers eine ›meßkunstgerechte‹ Projektion des zu repräsentierenden Objekts auf die Bildfläche. Während aber das Bild des Malers dank der Perspektive immer realistischer und gegenständlicher wird, wird das Kartenbild in der beginnenden Neuzeit zunehmend abstrakter, unanschaulicher, ungegenständlicher. Die Karten in Vermeers Bildern geben sich auf den ersten Blick als sinnloses Gewirr von Linien und Farbflecken (Abb. 11). Dagegen erscheinen einige mittelalterliche Portulane, die weder Gradeinteilung noch Projektion kennen, wie Landschaftsbilder, bei denen der im Mittelalter sowieso schon hochliegende Bildhorizont aus dem Bild gerutscht ist. Dennoch gilt für die Kartographie nicht die Umkehrung dessen, was wir für die Entwicklung der Malerei fest-

stellten: daß die ›Geometrisierung‹ des Repräsentationsprozesses eine ›Entgeometrisierung‹ der Repräsentation zur Folge hat. Das Abstrakte des neuzeitlichen Kartenbildes besteht gerade nicht in der Starre einer geometrischen Ordnung, sondern hat den Anschein eines malerischen Chaos. Und auf der anderen Seite dürfen die ›aufgeklappten‹ Landschaftsbilder einiger Portulane nicht für die mittelalterliche Kartographie schlechthin stehen. Es gibt nämlich durchaus schon vor der Renaissance in den sogenannten ›ptolemäischen‹ Karten ein orthogonales Liniennetz, das die Idee einer Projektion suggeriert<sup>29</sup>. Die Referenz auf Ptolemäus ist dabei allerdings irreführend: gerade dessen ›perspektivisches‹ Projektionsverfahren hätte bei einer Realisierung auf dem Papier ausschließlich gekrümmte Linien enthalten. Dennoch tradieren die ›ptolemäischen‹ Karten eine antike Erfindung. Die Konzeption eines symmetrischen ›Koordinatenkreuzes‹, das in einen festen äußeren Rahmen eingeschrieben ist, geht letztlich auf die ionische Geographie der Antike zurück. Diese grenzt aus der kreisförmig gedachten ›Welt‹ eine ›Rechteckkarte‹ der oikumene, der bewohnten Welt, aus, worin die Symmetrie der Blöcke Europa und Asia eine Nord-Süd-Achse konstituiert. Grenzt diese sichtbar die zivilisierte Welt der Griechen von der der Barbaren im Osten ab, so bildet ein durch das Mittelmeer laufender ›Aequator‹ die Bezugsachse für eine ›vertikale‹ klimatische Zoneneinteilung, die das gemäßigte Griechenland in der Mitte zwischen der Eiseskälte des Nordens und der kochenden Hitze des Südens zu lokalisieren erlaubt.

Aber man darf das graphische Schema der ionischen Karte nicht einfach als noch lückenhafte Vorform des modernen Koordinatenrasters, der die Lokalisierung geographisch definierter Punkte regelt, auffassen. Wie Damisch zeigt, gehört es vielmehr in den Rahmen indoeuropäischer Siedlungsriten, wo eine menschliche Ordnung inauguriert wird durch Ausgrenzung eines Rechteckes aus der Unbestimmtheit der kreisförmig vorgestellten Welt und wo eine Orientierung der Mittelachse nach den Himmelsrichtungen die Abstimmung auf die kosmische Ordnung garantiert. »Die ionische Karte konstituierte sich nicht als Ensemble von Zeichen, die Punkt für Punkt auf ein als Referent fungierendes Territorium verwiesen hätten. Dieses Territorium wurde von ihr definiert, bezeichnet, deklariert ... Die Grenzen der bewohnbaren Welt waren



11 Vermeer, Soldat und lachendes Mädchen (Ausschnitt). Blessington, Beit Collection

auch die der gestaltbaren: denn es war ein und dieselbe Sache, einen Ort zu bewohnen und ihm eine Gestalt zu geben<sup>30</sup>. In diesem Sachverhalt liegt begründet, weshalb trotz zunehmender ›Verwissenschaftlichung‹ im einzelnen, trotz ptolemäischer Projektionstheorie einerseits und der Vermehrung und Präzisierung geographischer Daten andererseits, es nicht gelang, diese in das seinerseits als Schema bereitstehende Koordinatennetz zu integrieren.

Das kann erst mit jenem ›Bruch des Weltbildes‹ gelingen, den man als Beginn der Neuzeit zu verstehen pflegt. Er löst eine Entwicklung aus, die in der bürgerlichen und in der industriellen Revolution gipfeln wird. Die Neuzeit versteht sich selbst als den Stand in der menschlichen Geschichte, wo der Mensch sich als selbstverantwortliches, handelndes Individuum entdeckt, und wo »liberté, égalité, fraternité« die Leitbilder für die gesellschaftlich-politische Organisation darstellen. Die Vorstellung, daß alle Menschen gleich seien, ist aber keineswegs etwas unmittelbar Gegebenes, wie es aufklärerisches Engagement glauben möchte – ebensowenig wie die komplementäre Vorstellung eines für sein Tun selbst verantwortlichen Individuums, wie es etwa vom modernen Recht vorausgesetzt ist. Die Erkenntnis und Durchsetzung der Postulate von Individualität und Gleichheit implizieren eine

Revolutionierung des ganzen Weltbildes. Sie beruhen nämlich auf einer komplexen Struktur, die paradigmatisch in der ›Institution der Institutionen‹, der Sprache, angelegt ist: Um das ›Ich‹ vom ›Du‹ unterscheiden zu können, muß das Subjekt sich als gleich wie alle anderen und gleichzeitig als vollkommen von ihnen verschieden erkennen lernen. Bedingung dafür ist der Erwerb und Ausbau vergleichender, unterscheidender, abstrahierender Operationen. Welch mühsames und langwieriges Geschäft dies ist, ist beim heranwachsenden Kind zu beobachten: Um die heute zur Bedingung fürs ›Erwachsenen‹ gemachten Postulate der Individualität und Gleichheit zu erfassen, muß es lernen, von den in der Familienorganisation dominierenden Unterschieden in Physis, Alter und Geschlecht zu abstrahieren. Diese Abstraktionsleistungen findet es in modernen Institutionen wie dem Rechtssystem schon realisiert; aber solche universalistische Institutionen sind ihrerseits Resultat eines jahrtausendelangen gesamtgesellschaftlichen Lernprozesses. Noch vom ständisch-feudalistischen System, das von den bürgerlichen Revolutionären des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts bekämpft wird, kann man sagen, daß es sich auf das hierarchische Prinzip der patriarchalischen Familie stützt und deshalb gerade die Ungleichheit zwischen den Menschen als das Natürliche und

Gottgegebene auffaßt. Was sich aber seit dem Spätmittelalter in den Entdeckungen und Erfindungen im Bereich der Wissenschaften und der Künste artikuliert, ist ein Abstraktionspotential, das die Grundlagen dieses Systems aushöhlt. Es zeugt eher von Weitsicht als von Dummheit, wenn kirchliche Zensoren diesen Zusammenhang erkannt haben.

Dieser Abstraktionssprung ermöglicht auch die Begründung der modernen Kartographie. Mit der Idee einer perspektivisch-projektiven Repräsentation wird in ihr insofern Ernst gemacht, als das Kartenbild radikal auf den ›Gesichtspunkt‹ des Subjekts bezogen wird. Das Kartenfeld wird damit zu einem zufälligen Ausschnitt, da der Gesichtspunkt der Projektion beliebig verlegbar ist. Die Grenzen der Karte sind nicht mehr die Grenzen der Welt überhaupt. Sichtbarer Ausdruck dafür ist, daß das Unbekannte als weißer Fleck ins Innere der Karte rückt<sup>31</sup> und sich so als entdeckbar erweist: der Mensch fügt sich nicht mehr kritiklos in eine gegebene Ordnung, sondern faßt sie als veränderbare, ergänzbare, entdeckbare auf. Wohl formiert das geometrische Schema der Karte mit seinen Regelmäßigkeiten nach wie vor eine Ordnung, aber diese ist nicht mehr unmittelbarer Ausdruck der göttlichen Ordnung, sondern ein konventionelles Darstellungsschema, das seinen Ursprung im messenden Subjekt hat. Das Vermessene an dieser Messerei ist, daß eine göttliche Ordnung sich gleichsam vor der Instanz eines vergänglichen menschlichen Organs, dem Auge, zu verantworten hat. Zwar kann man von dieser meßkunstgerechten Karte sagen, daß sie objektiver ist als die antike und die mittelalterliche, andererseits bedeutet der Rekurs auf menschliche Erkenntnisorgane auch eine radikale Subjektivierung und Relativierung einer überkommenen Ordnung. Damit enthüllt sich der genaue Sinn der Beobachtung, daß Vermeer die Karten als ein ›abstraktes‹ Gewirr von Farben und Formen sieht: indem die Ordnung der Welt dank der Meßkunst transparent wird für das erkennende Auge, verliert sie die Aura des Unverrückbaren. Das Chaos taucht im Herzen jener Meßkunst auf, die sich über das Blinde und Unausdifferenzierte erheben wollte.

Als Thema des ›Geographen‹ wollten wir den ›Ruhm der Meßkunst‹ erkennen; wir stützten diese Interpretation auf eine Lektüre, die eine lichte Zone der ›geometria‹ sich über einer Schattenwelt des Teppichs,

Vertreter einer aperspektivisch-flächenhaften Darstellungsweise, erheben sieht. Wenn aber aus dem unbeschriebenen Blatt auf dem Teppich eine Karte werden soll, wie die Kommentatoren ohne Ausnahme unterstellen, dann kann es nach dem oben Ausgeführten nicht einfach dem Bereich der ›geometria‹ zugeschlagen werden. Zu diesem gehört nur das Rasternetz, mit dem die leere Fläche organisiert werden wird. Das Kartenbild aber, das sich in diesem Netz formieren würde, würde eher wie eine Fortsetzung des Teppichs aussehen. Das weiße Blatt ist gleichsam der Ort, an dem sich die beiden Bildpole ›geometria‹ – Rasterfenster, Kugel, Rechteckrahmen – und Chaotisch-Malerisches – der Teppich – zu einem Dritten vermitteln. Wir haben eine dialektische Figur vor uns: die Synthese von Gegensätzen in einem übergreifenden Dritten. Eine solche Vermittlung aber kann deshalb keine ruhevoll-statische sein, weil die zusammengezwungenen Gegensätze ständig zur Vereinzelung tendieren. Wie wir schon für den Sachverhalt der Individualität – ihrerseits eine Synthese aus Vereinzelung und Generalisierung – feststellten, ist das Vermittelte nicht ein unmittelbar Gegebenes, sondern Resultat eines beständigen Kraftaufwands – und damit stets vom Zerfall bedroht. Der Karte als Vermittlung zwischen Teppich- und Fensterzone haftet also etwas Labiles, von Auflösung Bedrohtes an, das nicht gut in das Bild eines ›Ruhmes der Meßkunst‹ passen will.

Das Schema einer Synthese zwischen zwei gegensätzlichen Prinzipien verträgt sich nun aber auch nicht mit der Vorstellung einer evolutionären Entwicklung von einer primitiven, teppichhaften zu einer perspektivischen Darstellungsweise. Das Prinzip des Geometrischen würde darin keinen Platz finden. Es verhält sich zur Karte nicht wie eine Entwicklungsstufe, sondern als Teil einer ahistorischen logischen Struktur. Aus Symmetriegründen muß das auch für den Gegenpol des Unausdifferenziert-Chaotischen – vertreten durch den Teppich – gelten. Dennoch hat die Darstellung der drei Glieder der Vermittlung – Teppich, Karte und Rasterfenster – zweifellos eine Dimension zeitlichen und topischen Gerichtetseins. Die vertikale Anordnung deutet an, daß die in der Karte zu vollziehende Synthese sich in ab- oder aufsteigender Richtung auflösen kann: durch ein ›Zurückfallen‹ ins Unausdifferenzierte oder aber durch eine progressive ›Verflüchtigung‹ ins Abstrakt-Körperlose der reinen Geo-

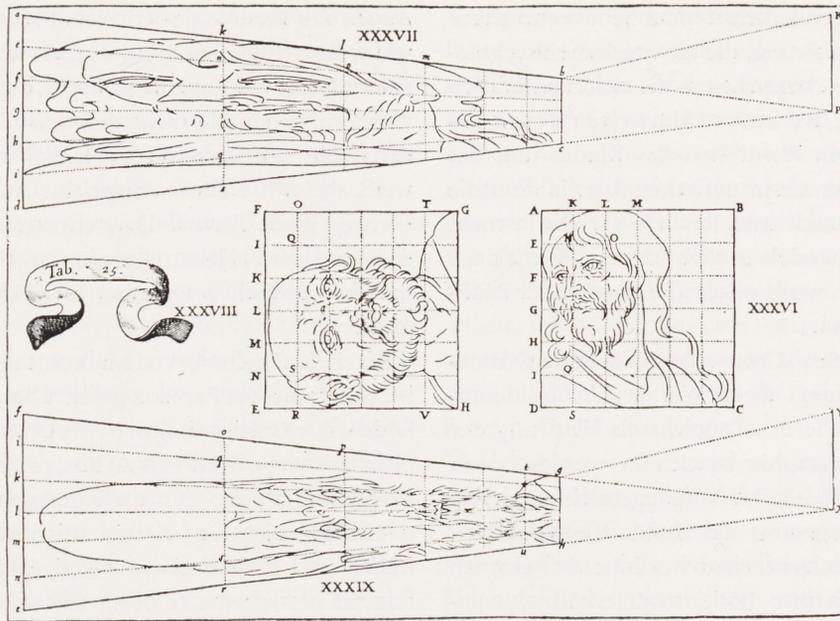
metrie. Im ersteren erkennt man jene neurotische Form der Ich-Zerstörung, die die moderne Psychologie als ›Regression‹ bezeichnet – als ein Zurückfallen in einen Ursprung, wo Ich und Umwelt sich nicht unterscheiden. In den Phantasien des Kindes und des Träumers ist dieser Ursprung erkennbar, in dem die Grenzen von Wunsch und Realität verschwimmen. Im zweiten aber handelt es sich um eine Flucht nach vorn in die Utopie, wo ebenfalls die Gesetze der Realität suspendiert sind.

Wenn in Vermeers ›Geographen‹ die reine Geometrie des Rasterfensters als Utopie, das Unausdifferenziert-Konkretistische des Teppichs als Ursprung der projektiven Kartographie bezeichnet werden, dann hat diese buchstäblich keine Vergangenheit und keine Zukunft. Denn Ursprung und Utopie transzendieren das Sein einer geschichtlichen Realität; sie zeichnen sich gerade durch ihre Position außerhalb des geschichtlichen Raumes aus. Was dazwischen bleibt, entbehrt – obwohl von der barocken Theorie als ›historia‹ aufgefaßt – jeglicher geschichtlicher Tiefendimension im modernen Sinn. Was aus dem Ursprung entspringt und was sich beständig in die Utopie zu verflüchtigen droht, hat den Beigeschmack des Vorübergehenden und Unreinen. Die Realität, die die perspektivisch-projektive Meßkunst entdeckt, entpuppt sich als ein schmerzhafter, spannungsvoller Zwischenzustand, behaftet mit regressiven und utopischen Sehnsüchten nach einem darunter- oder darüberliegenden spannungslosen Sein.

Nun hat sich ja gezeigt, daß für Vermeer Kartographie und Malkunst dank ihrer gemeinsamen Abkunft von der ›perspektivischen‹ Meßkunst eng verschwistert sind. Die Reflexionen, die man im ›Geographen‹ zum Thema Kartographie entwickelt sieht, würden also auch für die – perspektivische – Malkunst gelten: auch hier wäre der durch die Meßkunst erzielte Realismus bloß ein vermittelter Zustand, dessen spannungsvolle Struktur über sich hinaus auf eine tiefere Wahrheit reiner Prinzipien verwiese. Im Rahmen der Malerei wird man nun aber auch leichter als im Bereich der Kartographie ausmachen, worauf eine solche Analyse hinausläuft. Sie deckt eine Struktur auf, die genau derjenigen der Allegorie entspricht. Wir hätten es also sozusagen mit einem ›allegorischen Realismus‹ zu tun – eine Begriffsverbindung, die in den

Augen des Ikonologie-Kritikers Pächt so sinnvoll ist, wie wenn man einen Schimmel als schwarz charakterisiert. Denn von der Allegorie gilt, daß ihre ›Realitätsverachtung‹ gerade nicht der perspektivischen, sondern der zeichenhaft-unrealistischen Darstellungsweise des Mittelalters entspricht. Auf einem langen Umweg übers Formal-Darstellungsartige wären wir damit wieder bei jenem Paradox angelangt, das sich in der ikonologischen Deutung klassischer Werke verbirgt.

Da es die Gleichung von Malkunst und Kartographie ist, die zu diesem Paradox geführt hat, mag sich empfehlen, ihre Gültigkeit durch eine Umkehrung der Vergleichsrichtung nochmals zu überprüfen. Daß man die Erscheinungsweise der meßkunstgerechten, wissenschaftlich-objektiven Karten mit ihrem Gewirr von Linien und Farben einem gängigen Sprachgebrauch folgend als ›abstrakt‹ beschreiben kann, benutzen wir als Hinweis darauf, daß die perspektivische Projektionstheorie tatsächlich insofern eine Abstraktion darstellt, als mit ihr die Richtigkeit der Weltdarstellung radikal vom Gesichtspunkt des messenden Subjekts abhängig gemacht wird. Das müßte nun auch für die zentralperspektivische Malerei gelten – aber dieser Analyse sperrt sich hier die gleiche umgangssprachliche Begriffsstrategie, die das Kartenbild ›abstrakt‹ nennen läßt. Denn ihr zufolge charakterisiert sich der Realismus des perspektivischen Fensterbildes dadurch, daß in ihm Formen und Farben sich innig in eine Gegenständlichkeit einbinden, statt wie in der Karte und auch im mittelalterlichen Bild abstrakt-formelhafte Bildzeichen zu bilden. Aber Vermeers Zeit weiß, daß auf einer tieferen, epistemologischen Ebene der Realismus des Fensterbildes und das Chaos des Kartenbildes zwei Seiten ein und derselben Sache sind. Das zeigt sich nämlich dann, wenn man aus der zentralen Blickachse, auf die hin das Fensterbild konstruiert ist, heraustritt – dann kippt die realistische Bildordnung schlagartig um in eine chaotische, traumhafte Landschaft von Farben und Formen. Dieser Effekt wird systematisch genutzt in einem Paradestück der optischen Wissenschaften, in der Anamorphose<sup>32</sup>. In ihr wird dank einer vorsätzlich verzerrten Projektion der Betrachter gezwungen, in einem Formchaos zuerst den Gesichtspunkt herauszufinden, von dem aus das richtige Bild entspringt (Abb. 12). Für den Barock sind diese Wunderwerke der »perspective curieuse« mehr als



12 Anamorphosen aus Jean-François Nicerons 'Thaumaturgus Opticus', Rom 1646 (Tafel 25)

bloßes Unterhaltungsspiel. In ihnen bestätigt sich, was sich für die perspektivische Kartographie erwiesen hatte: die Brüchigkeit eines Wirklichkeitsbildes, das vollständig auf den menschlichen Gesichtssinn angewiesen ist. Wenn der zentralperspektivische Realismus sich auf der einen Seite einer Abstrahierung der Konstruktionsregeln zu einem rein Geometrischen verdankt, dann öffnet sich auf der anderen Seite als dessen Gegenpol die Dimension eines totalen Chaos. Es ist, als ob die Anstrengung zu einer Realitätssteigerung nur geleistet würde, um sie transparent zu machen auf die in ihr enthaltenen Momente – den Traum einer paradiesischen Ursprünglichkeit und die realitätsferne Reinheit der Utopie.

Damit kann kein Zweifel mehr bestehen, daß für die barocke Kunst im allgemeinen und für diejenige Vermeers im besonderen die von Panofskys Ikonologie postulierte allegorische Struktur wesentlich ist: die Phänomenebene verweist über sich hinaus auf eine verdeckte Sinnebene. Auf der anderen Seite muß man Pächt darin recht geben, daß sich im perspektivischen Realismus eine Diesseitigkeit manifestiert, die dem Mittelalter fremd ist. Aber darin, daß der eine die Spannung zwischen Allegorie und Realismus unterschätzt, während der andere sie übersteigert, haben

auch beide unrecht. Pächt kann die beiden Prinzipien nur als sich ausschließende denken. Bei Panofsky aber verschwimmt der Unterschied zwischen ihnen dadurch, daß er das ikonologische Schema verabsolutiert – obwohl er selbst die Einwände liefert, die seine Gültigkeit einschränken. Damit verliert er die Möglichkeit, die »ikonologische Struktur« mit ihrer Spannung zwischen Allegorie und Realismus als etwas Geschichtliches zu begreifen. Die These ist, daß jenes von Pächt vergeblich gesuchte »Strukturprinzip künstlerischer Gestaltung«, das mit der »Grundhaltung allegorischer Erfindung« verträglich wäre, im Paradox eines »allegorischen Realismus« selbst besteht.

Dies ist solange nicht erkennbar, als man von einem bipolaren Modell Mittelalter-Neuzeit ausgeht und für den Barock einen Gegensatz konstruiert zwischen der Rückständigkeit einer »mittelalterlichen« gesellschaftlich-politischen Ordnung und der Modernität der Wissenschaften und der Künste. In solcher ideengeschichtlicher Auffassung kündigt Galilei mit seinem trotzigem »E pur sie muove« die bürgerliche Revolution an, und Vermeer ist der erste Impressionist. Aber für Wissenschaften und Künste gilt ebenso wie für den gesellschaftlich-politischen Bereich, daß erst an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert die sich abzeichnenden abstraktiven Strukturen voll entfaltet wurden.

Das kann man am Beispiel der klassischen ›Naturgeschichte‹ zeigen. Die mathematische Klarheit ihrer Klassifikationen, errungen durch strikte Trennung der Beobachtung von ›legenda<sup>33</sup>, galt stets als Inbegriff neuzeitlich-wissenschaftlicher Gesinnung. Aber im Vergleich zu evolutionistischen Konzeptionen des 19. Jahrhunderts zeigt sich das Fehlen einer geschichtlichen Dimension in dieser Naturgeschichte: sie ist überzeugt, daß sämtliche species von Anbeginn der Welt an existiert haben<sup>34</sup>. Die Vielfalt der Arten, vom Niedrigsten bis zum Höchsten, vom Erdenwurm bis zum königlichen Löwen, ist nicht zufällige Oberflächenkonstellation einer evolutionären Entwicklung, sondern von Gott mit der Schöpfung eingerichtet. Auf wunderbare Weise entdeckt sich so dem Blick des Analytikers eine Ordnung, die er mit dem Abschied von mythologischer Projektion als verloren gewärtigen mußte, als objektive Eigenschaft der Natur selbst. Es ist eine auf der Ungleichheit basierende Hierarchie, in der jeder Teil unverrückbar einen bestimmten Platz einnimmt. Diese Bindungen hat erst die bürgerliche Revolution zerbrochen. Erst jetzt begegnen sich die Menschen nicht mehr als Untertan-Kind und Herrscher-Vater, sondern als gleichberechtigte Konkurrenten im Daseinskampf. Erst jetzt wird die Erfüllung des Lebens radikal im Diesseits gesucht: die bürgerlichen Freiheitsrechte grenzen einen Raum aus, in dem jeder sein Glück selbst erarbeiten kann. Erst jetzt wird die Gegenwart zum Endpunkt einer Kette von Entdeckungen und Eroberungen; erst jetzt öffnet sich dem Arbeitenden die Vision einer Zukunft, in der er die Früchte seiner Anstrengungen ernten kann. Erkenntnis und Wissenschaft aber finden das Maß ihrer Wahrheit in der Fähigkeit, das Verfügungspotential des arbeitenden Menschen zu erweitern. In den Dienst dieses Credo tritt auch die ›optische‹ Erkenntnismetaphorik: die Photographie ist Sinnbild eines erkennenden Sehens, das radikal auf die Instrumentalität des Apparates reduziert ist. Die Maler geben vor, nichts mehr zu tun, als die ›Impressionen‹ auf dem Projektionsschirm der Netzhaut wiederzugeben. Hier ist der Höhepunkt jenes »reinen, interesselosen Schauens«, von dem Pächter aus Anlaß der Vermeerschen ›Malkunst‹ spricht<sup>35</sup>.

In Vermeers ›Geograph‹ zeigt sich, wie sehr der allegorische Realismus des Barock von dem ›photographischen‹ des 19. Jahrhunderts verschieden ist. Das Ge-

mälde ist ebenso wenig wie die Wiener ›Malkunst‹ ein Höhepunkt des »reinen, interesselosen Schauens«. Trotz der perspektivischen Armatur versteht sich das ›Sehen‹ des Meßkünstlers nicht als photographisch-neutrales Protokoll einer verfügbaren Wirklichkeit. Dem Perspektiviker ist nämlich, wie wir gesehen haben, der Durchblick durchs Fenster verwehrt. Das sich im Glas brechende Licht blendet den Visierenden, ohne ihn indessen im Dunkel zu lassen. Dies Bild deutet auf die Erkenntnisform der Erleuchtung. Im Gegensatz zum modernen wissenschaftlichen Erkennen ist sie auf einen äußeren Ursprung der Wahrheit angewiesen – sie verdankt sich nicht ausschließlich der Anstrengung des Denkens, sondern bedarf einer göttlichen Offenbarung.

Das von außen einfallende Licht sammelt sich in der Augen-Linse des ›Meßkünstlers‹. Der vorgewinkelte rechte Arm des Mannes figuriert als vermittelndes Gelenk vom wahrnehmenden zum ausführenden Organ, der Hand. Die schwebt abwartend über dem jungfräulichen Blatt, das, ausgespreizt auf den ›Operationstisch‹, das eindringende Licht empfängt. In diese Helle wird die Hand mit dem Zirkel die ersten Marken setzen zu einem Bild aus Formen und Farben. In dem Maß aber, als das Bild ›Form annehmen‹ und sich die Physiognomie einer Realität erkennen lassen wird, wird das Blatt sein reines Weiß einbüßen. Es wird sich eine Zwischenerscheinung herausbilden zwischen dem weißen Rasterfenster und dem dunklen Formgewirr des Teppichs. Die Realitätstreue dieses Bildes verdankt sich einer Abstraktion: die perspektivische Konstruktion beruht auf allgemeingültigen, nachvollziehbaren Regeln der Kognition. Wir sahen, daß diese Abstrahierung auf eine zunehmende Entfaltung von Individualität und Selbstbewußtsein hinläuft.

Jetzt ist die paradoxe Logik des ›allegorischen Realismus‹ in ihrem Zusammenhang begreifbar. Das Licht in seiner Reinheit, das Schattendunkel in seiner Bewegungslosigkeit sind komplementäre Aspekte des Göttlichen. Aber ihre Gestaltlosigkeit entzieht sie der Wahrnehmung. Das farblose Licht muß sich zum Weiß und schließlich zur Farbe trüben, das Dunkel muß sich mit Licht infizieren, damit sie überhaupt wahrnehmbar werden<sup>36</sup>. In dieser Vermittlung und Veräußerlichung erst werden sie offenbar – aber damit haben sie auch ihre Reinheit verloren. Das Para-

dox ist also: Je vermittelter, konkreter, unreiner das Göttliche ist, desto offener, erkennbarer, bewußter wird es. Damit es sich dem Menschen entdecken kann, muß es sich verstecken. Oder auch: In dem Moment, da ein bewußtes ›Sehen‹ möglich wird, wird auch einseitig, daß die Bedingung dafür die Entfremdung des Vermittelten ist. Je mehr sich das Subjekt vom Blind-Unartikulierten entfernt, desto schärfere Konturen gewinnt der Traum von einem verlorenen paradiesi-

schen Ursprungszustand und desto stärker wird die utopische Sehnsucht nach Erlösung. Die Diesseitigkeit des barocken Realismus hat ihren Sinn in der Kraft, mit der sie das Jenseitige evoziert.

Der Vermeersche Meß- und Malkünstler hält nicht einen Fensterausblick fest wie der Impressionist. Er verhält sich zum Werk wie ein Alchimist: er ist Geburtshelfer im bildnerischen Schöpfungsprozeß, dank dem das Abstrakte sich im Konkreten offenbart.

#### ANMERKUNGEN

- 1 Gemeint ist das Bild im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt, das unter dem Titel ›Der Geograph‹ bekannt ist. Mit der Benennung als ›Meßkünstler‹ soll die Argumentation des Aufsatzes zusammengefaßt werden; es handelt sich nicht um einen Vorschlag für eine Umbenennung.
- 2 Erwin Panofsky, Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst (1932). In: ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft; hrsg. von H. Oberer und E. Verheyen. Berlin 1964, S. 85–97. – Erwin Panofsky, Ikonographie und Ikonologie (1955/57, Erstfassung 1939). In: Bildende Kunst als Zeichensystem, 1. Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme; hrsg. von E. Kaemmerling. Köln 1979, S. 207–225. – Zu dem in diesem Aufsatz behandelten Problemkomplex und zu Panofsky vgl. auch: Oskar Bätschmann, Beiträge zu einem Übergang von der Ikonologie zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik (1978). In: Bildende Kunst als Zeichensystem (s. oben), S. 460–484.
- 3 E. Panofsky, Inhaltsdeutung (s. a. Anm. 2), S. 86f.
- 4 Otto Pächt, Methodisches zur kunsthistorischen Praxis. In: Sammelband mit dem gleichen Titel, hrsg. von J. Oberhaidacher, A. Rosenauer und G. Schikola. München 1977, S. 187–300 sowie 313–316 (Anmerkungen), S. 241.
- 5 E. Panofsky, Inhaltsdeutung (s. a. Anm. 2), S. 88.
- 6 Das würde zum Beispiel bei einer ›Komposition‹ Kandinskys sofort deutlich. Panofsky zieht es aber in diesem Zusammenhang vor, die Stellung der avantgardistischen Kunst zu der Phänomenebene am Beispiel eines expressionistischen Bildes von Franz Marc zu erörtern, wo die Sachidentifizierung (ein Mandrill) durch die ungewohnte Darstellungsweise zwar erschwert ist, aber nicht völlig ausfällt. So kann das ikonologische Stufenschema gerettet werden. Vgl. E. Panofsky, Inhaltsdeutung (s. a. Anm. 2), S. 87f.
- 7 A. a. O., S. 91. – E. Panofsky, Ikonographie und Ikonologie (s. a. Anm. 2), S. 214.
- 8 Erwin Panofsky, Early Netherlandish Painting, Its Origins and Character. Cambridge, Mass. 1953. – Vgl. dazu die Rezension: Otto Pächt, Panofsky's Early Netherlandish Painting, 1/II. In: Burlington Mag., II, 1956, S. 110–116 u. 267–279.

- 9 Denn Pächt selbst steht mit seiner phänomenologischen Formanalyse in einem ähnlich gespannten Verhältnis zur klassischen Stilanalyse wie die Ikonologie.
- 10 Gemeint ist die ›Malkunst‹ im Wiener Kunsthistorischen Museum. Es ist wahrscheinlich, daß das Bild mit jenem Gemälde identisch ist, das die Witwe Vermeers ihrer Mutter zur Deckung von Schulden überließ, wohl um es vor der drohenden Zwangsversteigerung zu retten. In den entsprechenden Dokumenten von 1676 und 1677 wird das Bild als Darstellung der ›Schilderconst‹ aufgeführt. – Vgl. Albert Blankert, Vermeer of Delft. Oxford 1978, S. 163 (Kat. Nr. 19).
- 11 O. Pächt, Methodisches (s. a. Anm. 4), S. 241f. Das Zitat im Zitat bezieht sich auf: Hans Sedlmayr, Der Ruhm der Malkunst. Jan Vermeer ›De schilderconst‹. In: Festschrift für Hans Jantzen. Berlin 1951, S. 169–177, S. 173.
- 12 Wilhelm Bürger, Van der Meer de Delft. In: Gazette des Beaux-Arts, XXI, 1866, S. 297–330, 458–470, 542–575.
- 13 Erst spät fand man in Cesare Ripas ›Iconologia‹, heute die Bibel der Ikonographen des ›âge classique‹, eine Darstellung der Muse Clio, die man als Vorbild für Vermeers ›Malkunst‹ auffassen darf. – K. G. Hultén, Zu Vermeers Atelierbild. In: Konsthistorisk Tidskrift, XVIII, 1949, S. 90–98.
- 14 O. Pächt, Methodisches (s. a. Anm. 4), S. 241f.
- 15 Der holländische Originaltext ist abgedruckt in: A. Blankert, Vermeer van Delft (s. a. Anm. 10), S. 166 (Kat. Nr. 24).
- 16 A. a. O., S. 165f. (Kat. Nr. 23).
- 17 Kataloge von 1713 und 1720. A. a. O., S. 166 (Kat. Nr. 24).
- 18 James A. Welu, Vermeer: His Cartographic Sources. In: The Art Bulletin, LVII, 1975, S. 529–547.
- 19 Im Metropolitan Museum von New York.
- 20 Der Globus in der ›Allegorie des Glaubens‹ ist so genau wiedergegeben, daß Welu sogar ausmachen konnte, daß es sich um die zweite Edition von 1718 handelt, die nach dem Tod des Firmeninhabers Jodocus Hondius und unter seinem Namen herausgegeben wurde. J. A. Welu, Cartographic Sources (s. a. Anm. 18), S. 541ff.
- 21 Ernst Kris und Otto Kurz, Die Legende vom Künstler (1934). Frankfurt a. M. 1980, S. 64–86.
- 22 Erwin Panofsky und Fritz Saxl, Dürers ›Melencolia I‹, eine

- quellen- und typengeschichtliche Untersuchung. Leipzig, Berlin 1923 (= Studien der Bibliothek Warburg 11).
- <sup>23</sup> E. de Jongh, Vermommings van Vrouw Wereld in de 17de Eeuw. In: Album Amicorum J. G. van Gelder. The Hague 1973, S. 198–206.
- <sup>24</sup> Das ›Pergament‹ auf dem Tisch hat eher das Format einer Karte oder eines sonstigen Diagramms als das eines Zeichnungsblattes.
- <sup>25</sup> S. Y. Edgerton, The Renaissance rediscovery of Linear Perspective. New York 1975, S. 143–152. – Luigi Vanetti, De naturali et artificiali perspectiva. Florenz 1979, S. 121–124, 198–205.
- <sup>26</sup> Wolfgang Jaeger, Die Illustrationen von Peter Paul Rubens. Zum Lehrbuch der Optik des Franciscus Aguilonius/1613. Heidelberg 1976. – Julius Held, Rubens and Aguilonius: New Points of Contact. In: The Art Bulletin, LXI, 1979, S. 257–264.
- <sup>27</sup> Zuletzt Arthur K. Wheelock Jr., The Shifting Relationship of Perspective to Optics and its Manifestation in Paintings by Artists in Delft around 1650. New York/London 1977.
- <sup>28</sup> Max J. Friedländer, Über die Malerei (1974). München 1963, S. 182.
- <sup>29</sup> Im folgenden stützen wir uns auf: Hubert Damisch, La grille comme volonté et comme représentation. In: Cartes et figures de la Terre. Ausstellungskatalog Centre Georges Pompidou cci, Paris 1980, S. 30–40.
- <sup>30</sup> A. a. O., S. 38.
- <sup>31</sup> A. a. O., S. 39.
- <sup>32</sup> Jurgis Baltrušaitis, Anamorphoses ou Perspectives curieuses. Paris 1955. – Fred Leeman, Anamorphosen. Köln 1975.
- <sup>33</sup> Michel Foucault, Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften (1966). Frankfurt a. M. <sup>2</sup>1974, S. 72, 165–203.
- <sup>34</sup> Wolf Lepenies, Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1978, S. 65.
- <sup>35</sup> O. Pächt, Methodisches (s. a. Anm. 4), S. 242.
- <sup>36</sup> Diese bis Newton dominierende Auffassung von Licht und Farbe versucht Goethe ein letztes Mal – vergeblich – gegen die sich festigende naturwissenschaftliche Physik des 19. Jahrhunderts durchzusetzen. – Zum Zusammenhang von Allegorik und der Auffassung von Farbe als Konkretisierung von Licht vgl. auch: Oskar Bätschmann, Farbgenese und Primärfarben in Nicolas Poussins ›Die Heilung der Blinden‹. In: Von Farbe und Farben. Albert Knoepfli zum 70. Geburtstag. Zürich 1980 (= Veröffentlichungen des Instituts für Denkmalpflege an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, Bd. 4), S. 329–336. – Sowie: Andreas Hauser, Kunstwerk und Sprache – ein schiefer Vergleich? Ungedr. Mskr. eines Vortrags am xvii. Deutschen Kunsthistorikertag in Mainz (1980).