

## Bildbetrachtung

Quelle: Daniel Arasse *Vermeers Ambition*, Amsterdam 1996; Hermann Ulrich Asemissen *Jan Vermeer Die Malkunst*, Frankfurt am Main 1988

## Jan Vermeer Van Delft „Die Allegorie der Malkunst“

### Wichtige Werke



Ansicht von Delft  
†1660/1661  
98,5 × 117,5 cm, Öl auf  
Leinwand  
Mauritshuis in Den Haag



Bei der Kupplerin  
1656  
143 × 130 cm, Öl auf  
Leinwand  
Gemäldegalerie Alte Meister  
in Dresden



Schlafendes Mädchen  
1657  
87,6 × 76,5 cm, Öl  
Leinwand  
Metropolitan Museum of Art  
in New York



Der Astronom  
1668  
50,8 × 46,3 cm, Öl auf  
Leinwand  
Louvre in Paris



Der Geograph  
1668/1669  
53 × 46,6 cm, Öl auf  
Leinwand  
Städelsches Kunstinstitut in  
Frankfurt am Main



Briefleserin am offenen  
Fenster  
1657  
83 × 64,5 cm, Öl auf  
Leinwand  
Gemäldegalerie Alte Meister  
in Dresden

### Jan Vermeer (1632-1675)

Jan Vermeer van Delft wurde 1632 in Delft geboren. Im Alter von 21 Jahren heiratete er Catharina Bolnes, mit welcher er 11 Kinder großzog. Im selben Jahr wurde Vermeer Mitglied der Lukas-Gilde, der Malervereinigung von Delft.

Vermeer malte höchstens 2 bis 3 Bilder jährlich. Da die Einkünfte aus seinem künstlerischen Schaffen nicht ausreichten, betrieb er nebenher Kunsthandel. Als 1672 der Krieg ausbrach, den Ludwig der XIV. in Holland führte, musste er mit großen Verlusten verkaufen. Bald danach erkrankte er und war unfähig zu arbeiten. Als Vermeer im Alter von 43 Jahren starb, hinterließ er Schulden, die erst viele Jahre später von seiner Witwe abgetragen werden konnten.

Vermeer zeigte sich dem Kunstmarkt gegenüber relativ gleichgültig. Er betrieb seinen Maler-„Beruf“ um seinen Lebensunterhalt zu verdienen und nicht, um zu materiellem Wohlstand zu gelangen. Womöglich hatte Vermeer beim Malen gar keine Verkaufsabsichten. Man darf daraus schließen, dass Vermeer aufgrund seines relativen Wohlstandes nicht auf die Malerei angewiesen war und es sich erlauben konnte, wenig zu malen. Andererseits wirft dies die Frage auf, ob sein finanzieller Ruin wirklich auf die Verschleuderung seiner Werke zurückzuführen ist. Vor allem jedoch wuchsen die Kosten, die der Unterhalt der elf im Haus lebenden Kinder mit sich brachte.

Was wir über Vermeer wissen, bleibt alles in allem recht begrenzt, die einzigen Dokumente, die eine Analyse der Werke Vermeers gestatten, sind seine Bilder selbst.

1816 vermerkten die Kunsthistoriker Vermeers Existenz. In ihrer Geschichte der Malerei unseres Landes erkennen van Eynden und van der Willigen Vermeer offiziell an. Sie sind noch stark dem Ansehen verpflichtet, das Vermeer bei den Liebhabern genießt: Es gäbe keinen „Kunstliebhaber, der ihn nicht kennen würde und nicht bereit wäre Unsummen auszugeben, um eines seiner Gemälde zu besitzen“, da sie „der wichtigsten Sammlungen würdig“<sup>3</sup> seien. Indem sie ihn den „Tizian der holländischen Malerei“ nennen, ordnen sie ihn aber auch in die Geschichte der Malerei ein.

(Daniel Arasse *Vermeers Ambition*, Amsterdam 1996)



Die Perlenwägerin (Frau mit Waage)  
1662–1664  
42,5 × 38 cm, Öl auf Leinwand  
National Gallery of Art in Washington D.C.



Der Liebesbrief  
1669/1670  
44 × 38,5 cm, Öl auf Leinwand  
Rijksmuseum in Amsterdam



Der Soldat und das lachende Mädchen  
1658  
49,2 × 44,4 cm, Öl auf Leinwand  
Frick Collection in New York



Briefleserin in Blau  
1662–1664  
46,5 × 39 cm, Öl auf Leinwand  
Rijksmuseum in Amsterdam



Junge Frau mit Wasserkanne am Fenster  
1664/1665  
45,7 × 40,6 cm, Öl auf Leinwand  
Metropolitan Museum of Art in New York



Lautenspielerin am Fenster  
1664  
51,4 × 45,7 cm, Öl auf Leinwand  
Metropolitan Museum of Art in New York



Das Mädchen mit dem Perlenohrgehänge  
1665  
45 × 40 cm, Öl auf Leinwand  
Mauritshuis in Den Haag

## Stilistische Einordnung

Sicherlich ist es die Art zu malen, die die Originalität von Vermeers Malerei ausmacht: Die Aktualität der Bilder, ihre ästhetische Wirkung für den Betrachter von heute, rührt daher, dass er sich weniger als seine Zeitgenossen an deskriptive und narrative Konventionen, wie sie für die damalige „Genreszenen“ typisch waren, hält. Obgleich er sich bei der Erarbeitung seiner Bilder der Camera obscura<sup>1</sup> bedient haben soll, transkribierte er nicht einfach, was er in diesem optischen Werkzeug sah. Betrachtet man durchdachte Werke wie „die Allegorie der Malkunst“, kann seine Kunst sicherlich nicht auf die „reine Malerei“ beschränkt werden. Eine ausschließlich formale Nachahmung Vermeers ließe wahrscheinlich gerade diese geheimnisvolle Substanz verloren gehen, die er seiner Arbeit „einzauberte“.

„Die Farbe Vermeers lässt uns an die Quelle des Seins selbst, nämlich an Blut denken. Wenn uns Vermeer auch an Blut denken lässt, verwendet er doch so gut wie nie rote Farben. Blut wird hier nicht durch seinen Farbton heraufbeschworen, sondern durch seine Substanz. Das wäre dann, wenn man so will, gelbes, blaues, ockerfarbenes Blut. Diese Schwere, diese Dichte, diese Langsamkeit des Materials in den Bildern Vermeers, diese dramatische Kompaktheit, diese grausame Tiefe der Schattierung (...) verschaffen uns oft eine Empfindung, die derjenigen ähnelt, die man verspürt, wenn man die glänzende und wie von fettem Lack bedeckte Oberfläche einer Wunde sieht oder den Fleck auf den Fliesen einer Küche, erzeugt durch das tropfende und sich ausbreitende Blut eines darüber hängenden Stückes Wild.“(Vaudoier)<sup>3</sup>

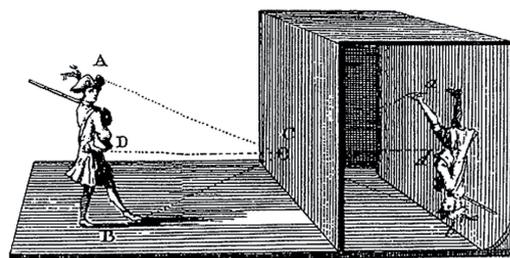
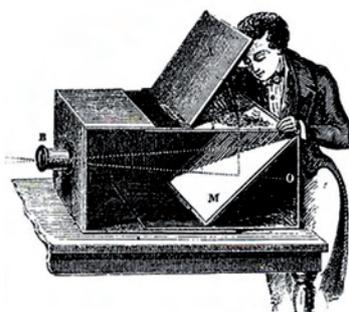
Vermeer war ein sehr genauer Maler, dennoch malte er verschwommen. Seine Figuren wirken ebenso detailreich modelliert wie ungenau angedeutet, als wären sie heraufbeschworen, unsichtbar. Darin könnte dieser einzigartige Zauber, den seine Bilder auf Vaudoier und auch mich ausüben, liegen.

(Daniel Arasse Vermeers Ambition, Amsterdam 1996)

### 1) Camera Obscura

Die Camera Obscura beschreibt eine Lochkamera, bei der durch ein kleines Loch ein Bild auf der Rückwand des ansonsten geschlossenen Kastens projiziert wird. Die Projektion selbst ist dabei um 180 Grad verdreht und wird kopfüber erfasst. Bereits Aristoteles berichtet über diese Camera Obscura, die im 10. Jahrhundert von Girolamo Cardano mit einer Sammellinse bestückt wurde. Diese Konstruktion diente seinerzeit als Zeichenhilfe und hatte mit der Fotografie im eigentlichen Sinne noch nicht viel gemein.

([www.foto-freeware.de/camera-obscura.php](http://www.foto-freeware.de/camera-obscura.php))



## "Bilder - im Bild"



Der Liebesbrief 1669/1670, 44 x 38,5 cm,  
Öl/Leinwand, Rijksmuseum in Amsterdam  
[www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)

Die 34 oder 35 Gemälde, aus denen Vermeers Werk bekanntlich besteht, können durch 18 Bilder ergänzt werden. Dabei handelt es sich um die so genannten „Bilder- im Bild“, die Vermeer innerhalb seiner eigentlichen Bilder gemalt hat. Ihre Zusammensetzung ist von den 34 „Vermeers“ separat zu betrachten. Herrschen unter den eigentlichen Bildern Interieurszenen vor, bestehen die „Bilder- im Bild“ aus sechs Landschaften (denen man drei auf Musikinstrumentendeckel gemalte Landschaften hinzufügen kann), vier religiöse Bilder, eine Cupidofigur, Genreszenen, ein Historienbild, ein Portrait sowie ein Stilleben mit Musikinstrumenten.

Bilder- im Bild sind in der holländischen Malerei sehr häufig anzutreffen. Während die (wahrscheinlich lutherianisch geprägten) Kirchen frei von Bildern waren, wurden die Wohnungen gerne mit ihnen dekoriert. Die Funktion dieser Bilder- im Bild bestand jedoch nicht ausschließlich im Vorzeigen des privaten Interieurs. Sie unterstrichen das Sinnbild und die Moral des Bildes. Darin unterscheidet sich Vermeer auf den ersten Blick nicht vollkommen von seinen Zeitgenossen.

Den „Liebesbrief“ hat er beispielsweise mit einem Seebild ausgeschmückt, da zu jener Zeit die Assoziation von Liebe und Meer, von dem Verliebten und dem Schiff, das glücklich den Hafen erreicht, geläufig war. Im Vergleich zu seinen Zeitgenossen besitzen Vermeers „Bilder – im Bild“ geradezu aufdringliche Präsenz, die die sinnbildliche Bedeutung vertiefen. Gleichzeitig bleibt diese Bedeutung jedoch unfassbar. Hier wiederholt sich also die Dialektik von präziser, detailreicher und verschwommener Ausführung (wie oben besprochen).



(Daniel Arasse Vermeers Ambition, Amsterdam 1996)

Vgl.:  
Adriaen van Ostade „Der Maler in seiner Werkstatt“ 1663,  
Öl/Holz, 38 x 35,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen,  
Gemäldegalerie

Jean-Désiré Gustave Courbet (1819-1877): Das Atelier des Malers  
1855, 361x589 cm, Öl auf Leinwand, Paris, Louvre

## Bildbetrachtung

Das Bild zeigt links, in vorderster Ebene, einen schweren, gemusterten Vorhang. Der Stoff, der die Farben des übrigen Bildes vereint – verschiedene Brauntöne von Ocker bis Rostbraun, Weiß und Blau von ganz licht bis tiefdunkel – ist über die Mitte des Bildes hinweg zur Seite geschlagen. Er verleiht der dargestellten Szene einerseits Theateratmosphäre, andererseits aber auch geheimnisvollen Charakter. Als würde der Betrachter eine äußerst private Situation heimlich beobachten.

Der Vorhang gibt den Blick auf einen bürgerlichen Innenraum frei, in dessen Zentrum sich zwei Personen befinden. Sein festes Gewebe verdeckt aber auch das Fenster, das den Raum in weißes Tageslicht taucht und dessen Licht verantwortlich für die starken Hell-Dunkel-Kontraste ist.



Johannes Vermeer "van Delft"  
 (Delft 1632 - 1675 Delft)  
 Die Malkunst  
 um 1665/66, Leinwand  
 H: 120 cm, B: 100 cm  
 Kunsthistorisches Museum, Wien, Gemäldedgalerie  
<http://www.khm.at/system2.html?/static/page242.html>

Ein Maler sitzt in Rückansicht zum Betrachter vor seiner Staffelei, schräg links vor ihm steht ein Mädchen, offenbar sein Modell. Fällt der Blick auch zuerst auf die Personen, befindet sich im Vordergrund des Bildes zunächst ein stattlicher Stuhl. Der Tisch, der hinter dem Sessel platziert ist, ist mit allerlei Gegenständen beladen: zerknüllte Tücher, feinste Stoffe, die unachtsam hingeworfen und arrangiert zugleich wirken, ein aufgeschlagenes Heft - das Arrangement wirkt wie ein in sich geschlossenes Stilleben.

(Hermann Ulrich Asemissen Jan Vermeer Die Malkunst, Frankfurt am Main 1988

Dieses Stilleben auf dem Tisch, der Maleritraktat, Maske oder Bildhauermodell und Skizzenheft, sowie die groß und bedeutungsvoll an der Rückwand hängende Landkarte, auf der die 17 Provinzen der Niederlande vor ihrer 1581 erfolgten Teilung zu sehen sind, sind in die Deutung der Allegorie einzubeziehen. Wahrscheinlich ist die Allegorie, in der Schein und Wirklichkeit ineinanderfließen, in mehrere Schichten aufzulösen: die Muse der Geschichte inspiriert den Maler und verkündet gleichzeitig den Ruhm der Malkunst der alten Niederlande, den sie im Buch der Geschichte verewigt.

(www.khm.at)



Der Maler, vermutlich Jan Vermeer selbst, beginnt, auf einem Holzschemel sitzend, ein neues Werk. Sein Modell, eine junge Frau, ist in schimmerndes, himmelblaues Gewand gehüllt, unter dem sie einen sandfarbenen, bodenlangen Rock trägt. Drei Attribute schmücken ihre Gestalt: In der Rechten Hand hält sie eine Trompete, in der Linken ein golden glänzendes Buch, ihr blondes Haupt krönt ein Lorbeerkranz. Dieser ist bereits auf der hochformatigen Leinwand zu erkennen, wodurch zu erahnen ist, dass das angefangene Gemälde als Portrait gedacht ist.

Mit niedergeschlagenen Liedern neigt das Mädchen ihren Kopf auf edle und bedachte Weise, wirkt dabei jedoch etwas schüchtern. Dass sie Klio darstellen soll, die Muse der Geschichtsschreibung, geht aus der Iconologia des Cesare Ripa hervor. Dort heißt es im Abschnitt über die Musen: „Wir werden Clio als ein Mädchen mit Lorbeerkranz darstellen, das in der rechten Hand eine Trompete hält und mit der linken ein Buch, auf dem geschrieben sein soll: Thucydides.“

Zwar steht das Modell im Hintergrund, dennoch an ausgezeichneter Stelle. Der Vorhang, das Licht, die Blickrichtung des Malers und die Fluchtlinien des Bildes leiten den Blick des Betrachters zu ihm. Der Fluchtpunkt liegt ein paar Zentimeter schräg links unter der Holzkugel der Landkartenstange. Dadurch ist der Horizont des Bildes etwas unterhalb der Kartenstange festgelegt. Doch demnach müssten sich auch die Augen in Horisonthöhe befinden. Stattdessen ergibt sich ein zweiter Horizont für den Maler. Vermeer hat den Maler, oder sich selbst, also aus der Perspektive des Bildes herausgenommen, ihn teilweise unabhängig von der übrigen Darstellung ins Bild gesetzt. Damit erreicht er die Hervorhebung der eigenen Person und der Malkunst.





In die räumliche Anlage des Bildes ist der Maler durch 2 Diagonalen eingefügt. Kopf, Rumpf und linker Fuß weisen auf das Modell, also auf den Fluchtpunkt.

Die 2. Diagonale wird durch Körper, Leinwand, Stuhl in Vorder- und Hintergrund gebildet. Das rechte Bein, rechter Arm und Malstock betonen diese Richtung.

Die Augen des Malers nicht zu sehen, irritiert den Betrachter. Allein durch dessen Kopfhaltung kann die Blickrichtung erahnt werden. Dadurch müsste der Maler seine Augen auf den Lorbeerkranz des Modells gerichtet haben. Doch da er den Pinsel auf die Leinwand gesetzt hält, um den Kranz abzubilden, müsste sein Blick auf der Leinwand liegen. Vermeer hat sich also so ins Bild gesetzt, wie er vor dem Bild zu denken ist.

