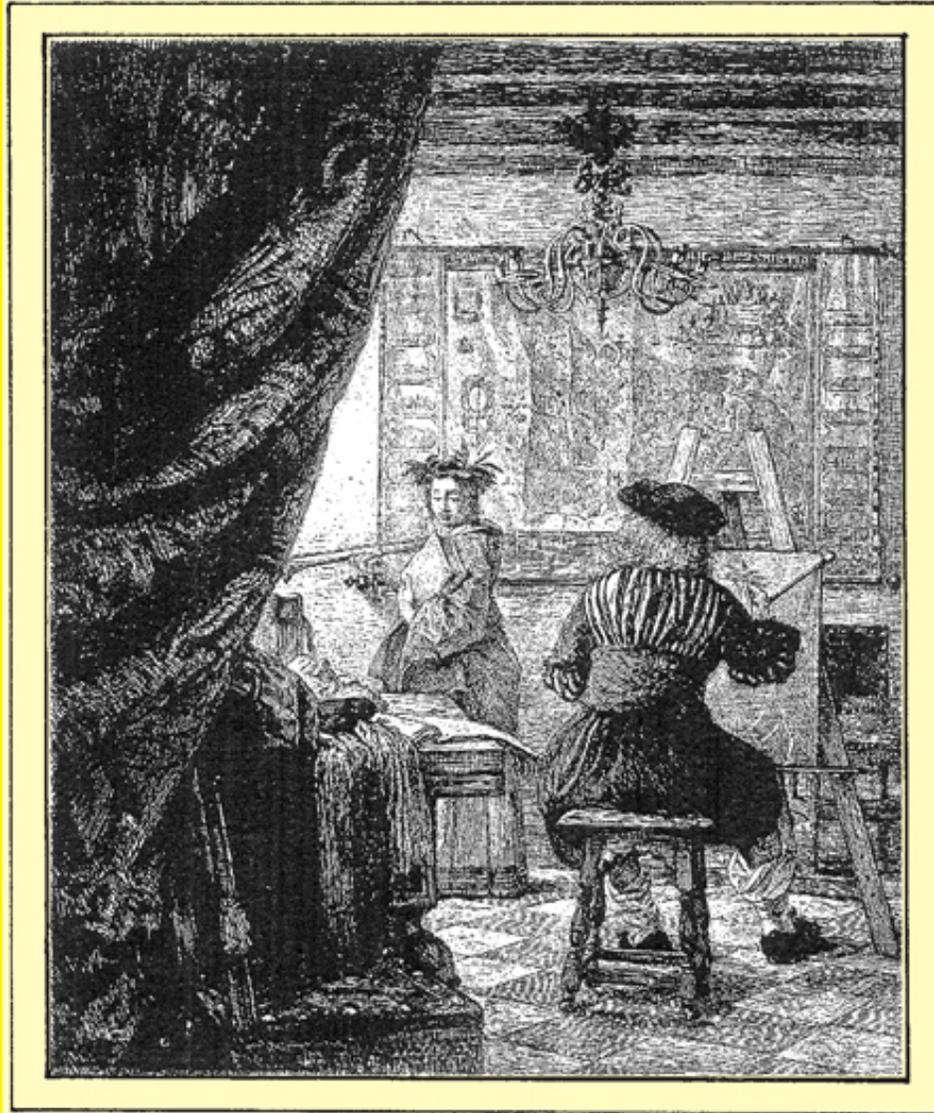


DIE MALKUNST 1665

VON JOHANNES VERMEER VAN DELFT

GEDEUTET NACH DER VERBORGENEN GEOMETRIE



Der Maler mit der Personifikation des noch nicht ausgesprochenen/ ertönten/ aktivierten „Lobes der Malkunst“ erhebt als volleingeweihter Künstler die Trompete der Trompeten-Trägerin zum Spielen und zum Klang der Trompete als enthusiastischem Lob der im Akt ihrer Auslegung wirksam gewordenen erhebenden Verborgenen Geometrie als Sprachform der „Königlichen Kunst“ der Einweihung. Das Bild ist durch die rituelle Bewegung in den Wegen der Einweihung ein im Sinn veränderliches Kunstbild, das entsprechend zum Horizont des Auslegenden aussagt.

VOLKER RITTERS

FÜR SUCHENDE

des ur-religiösen Einweihungsweges, dargestellt
in der „rituellen Verborgenen Geometrie“ des Kunstbildes
(induktiv evident gesehen)



Bleistiftzeichnung
„Fensterbild“



„De Tapeitwerker“ (Der Tapetenwirker), Radierung von Jan Luyken (1649 - 1712) und Caspar Luyken (1782 - 1708) mit dem Thema der Erklärung des Bildes für einen und vor einem Betrachter:

Der Teppichwirker zeigt mit seinem rechten Zeigefinger nach unten, (parallel zur „Dalle“ in seinem Rock als dem dargestellten Sturz in die Tiefe der menschlichen

Vergänglichkeit, P4) und mit der anderen Hand zu dem in die Höhe wachsenden Baum.

(vergi. die Vorzeichnung hierzu in:
„Jan Luyken Die Skizzen zum Ständebuch“, Abb. 83)

INHALTSVERZEICHNIS

1. VORWORT

(Zur undeutlichen Forschungslage mit Forschungsbedarf)

2. EINFÜHRUNG

2.1. Zur Biographie von Vermeer

2.2. Zur Frage nach seiner Persönlichkeit hinter seinem Werk

2.3. Eine Bildbeschreibung

3. AUSSAGEN ZUM WERK „DIE MALKUNST“

3.1. Zu kunsthistorischen Aussagen zum Bild

3.2. Zur besonderen Fragestellung (Klio, Fama, Gloria, laus/ Lob)

4. ZUR VERBORGENEN GEOMETRIE

4.1. ZUM RASTERGITTER

4.1.1. Die drei mal drei Werte

4.1.1.1. Die Werte des Meisters, der Tempel (W.-St.-Sch.)

4.1.1.2. Die Werte des kontemplativen Lehrlings (N.-R.-F.)

4.1.1.3. Die Werte des arbeitsamen Gesellen (P.1-P.2-P.3)

4.1.2. Bedeutungsverleihung durch die Anzahl der Rastergitter-Felder

4.1.3. Zur Kleinen Raute

4.1.4. Zu den Handgriffen

4.2. ZUM MAGISCHEN DREIECK MIT DEN NULLPUNKTEN

4.3. ZU DEN REISEN DER WANDLUNG

4.3.1. Die erste Reise der 12 Stufen der Wandlung (P01 bis P12/P01)

4.3.1.1. Zu den geometrischen Figuren des Weges (nach P01)

4.3.1.2. Zur solaren Robe und zum Lichtschacht (nach P01)

4.3.2. Die zweite Reise der 12 Stufen der Wandlung (P02 bis P12/P02)

4.3.2.1. Zu den geometrischen Figuren des Weges (nach P02)

4.3.2.2. Zur solaren Robe und zum Lichtschacht (nach P02)

4.3.3. Die dritte Reise der 12 Stufen der Wandlung (P03 bis P12/P03)

4.3.3.1. Zu den geometrischen Figuren des Weges (nach P03)

4.3.3.2. Zur solaren Robe und zum Lichtschacht (nach P03)

5. EINE SUMME SOWEIT

5.1. DIE SUMME DER LICHTSCHÄCHTE

5.2. DIE SUMME DER BAUKRÄNE

6. WEITERE UNTERSUCHUNGEN: DIE 4. REISE

6.1. DIE VIERTE REISE DER WANDLUNG (NACH P04)

6.1.1. Zu den geometrischen Figuren des Weges (nach P04)

4.1.2. Zur solaren Robe und zum Lichtschacht (nach P04)

4.1.3. Zum Baukran (nach P04)

4.1.4. Zu weiteren Figuren

7. SUMME

7.1. ZUR AUSLEGUNG DES KUNSTBILDES

7.2. BILD ALS GEGENSTAND, KUNSTBILD ALS WIRKENDES

7.3. ZUM TITEL DES BILDES (ALS DESSEN FESTLEGUNG)

8. ZUM VERGLEICH: „BRIEFLESERIN AM FENSTER“ VON JOHANNES VERMEER

9. SCHLUSSWORT

(Der Kunstmaler mit seinem Blick auf die Auslegung)

ANHANG

A, 1. ANMERKUNGEN

A, 2. LITERATUR-VERWEISE

A, 3. LITERATUR-VERZEICHNIS

A, 4. DEFINITIONEN

A, 5. ABKÜRZUNGEN

A, 6. EINFÜHRUNG IN DIE VERBORGENE GEOMETRIE

A, 7. REGISTER

A, 8. BILD-NACHWEIS

A, 9. VERZEICHNIS DER BUCH-ERSCHEINUNGEN

A, 10. NACHTRÄGE ZU FRÜHEREN ERSCHENUNGEN

A, 11. BIOGRAPHIE

A, 12. DESIDERATA/WÜNSCHE

A, 13. BILDER ZUM THEMA DES „FENSTERBILDES“

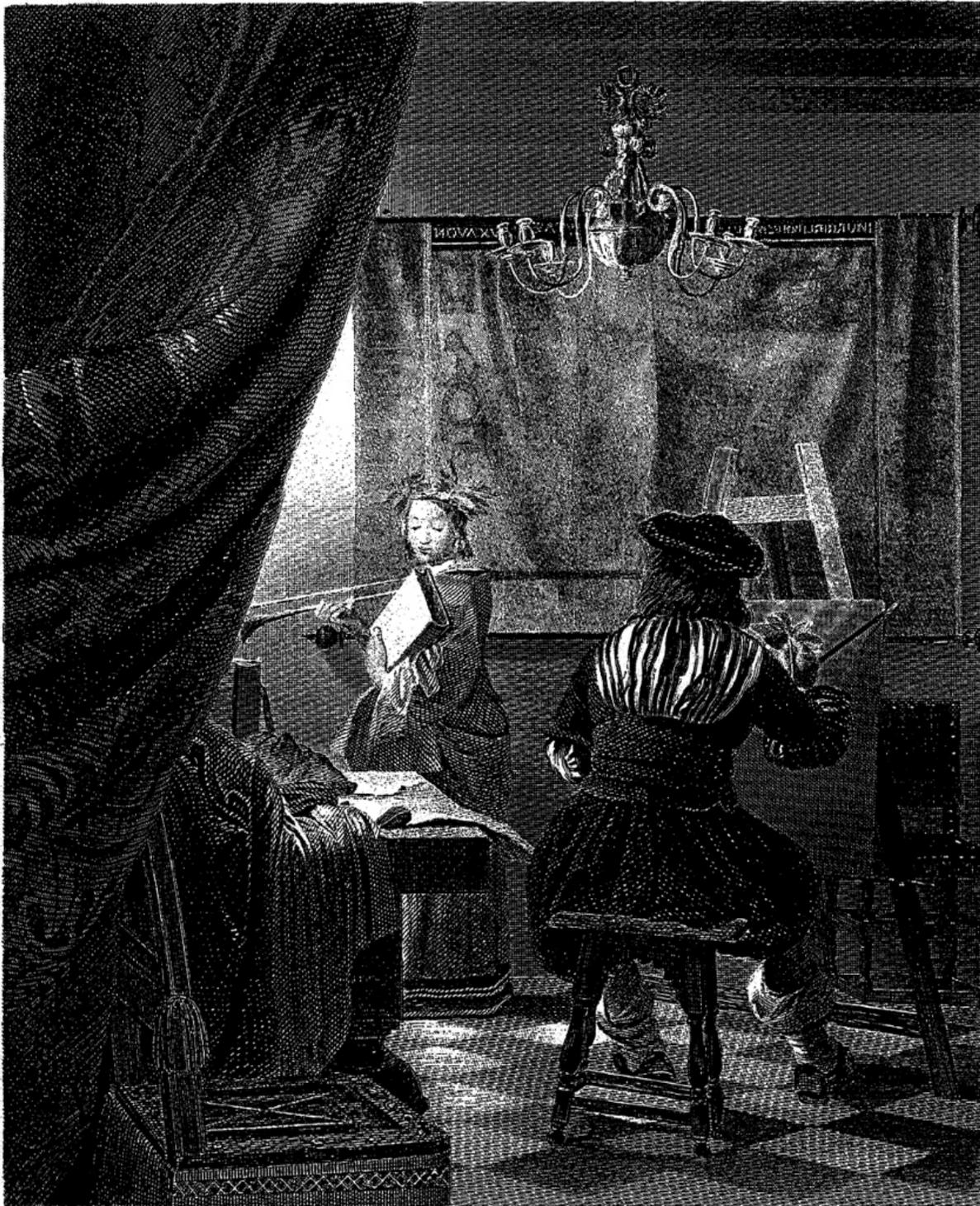


KUNST. VON V. D. MEER.

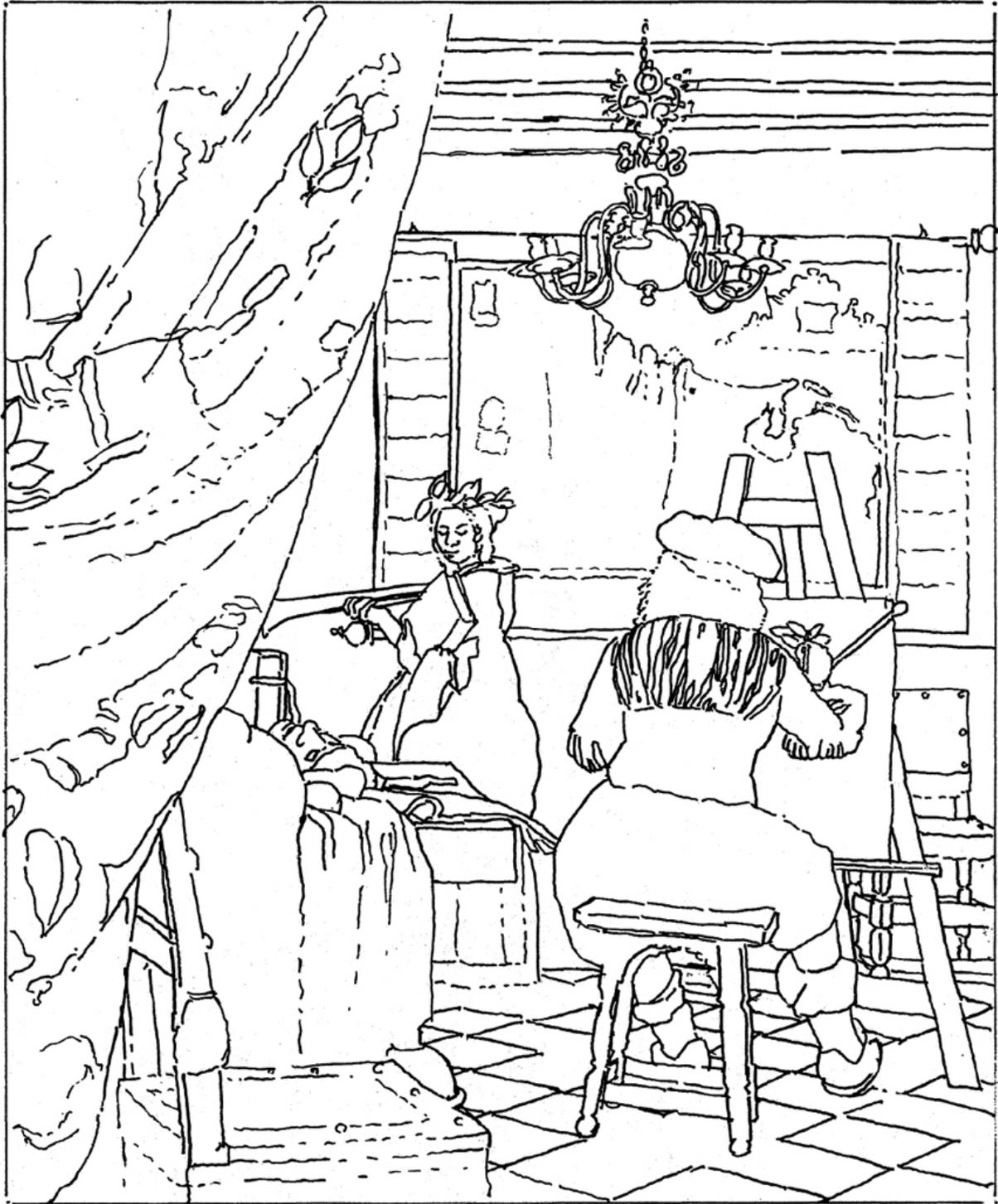
EIGENTHUM D. GESELLSCHAFT F. V. KUNST.

RADIRT V. UNGER.

[Abb. 1a) /A] Johannes Vermeer: „Die Malkunst“ (Reproduktions-Radierung von W. Unger, 1837-1932) – mit Betonung der Oberflächenstrukturen der Materialien.



[Abb. 1b) /A] Johannes Vermeer: „Die Malkunst“ (Reproduktions-Stich von W. French, um 1815-1898) – mit Betonung der Ausbreitung des Lichtes durch den Raum.



[Abb. 1c) /A] Johannes Vermeer: „Die Malkunst“ (Nachzeichnung als Umrisszeichnung).

1. VORWORT

[[Abb. 1a](#), [1b](#), [1c](#) /A] Vermeers Bild „Die Malkunst“ von etwa 1665/1666 ist in seiner Deutung nicht eindeutig, seine Deutung ist umstritten. So ist der Sinn des Modells unterschiedlich bestimmt worden, ob es als Muse der Geschichtsschreibung (als Klio) anzusehen sei, oder als eine Verkörperung des Ruhmes (als Gloria) oder als Figur der öffentlichen Meinung, des Gerüchtes (der Fama), vielleicht auch nur als Modell des Malers.

Ebenso werden die Gegenstände auf dem Tisch als normale Requisiten eines Maler-Ateliers angesehen [1] oder als Attribute der Musen [2], als „*Verkörperungen einiger Begriffe der italienischen Kunsttheorie*“ [3] oder als Attribute der unter dem Namen, bzw. Begriff der Maler-Gilde versammelten, sonstigen Handwerke und Gewerbe. [4]

Auch wurde die große Landkarte an der Rückwand des Ateliers als Karte aus der Zeit vor der Konstitution der Utrechter Union von 1579 und ihrer Unabhängigkeitserklärung 1581 angesehen, – später jedoch wurde sie beurteilt als aus der Zeit stammend, als der Sohn (Nicolaes Visscher) des Herausgebers der Karte (des 1652 verstorbenen Claes Jansz. Visscher, des Vaters des Nicolaes) die Karte erneut heraus gab, wobei die neuen Einpolderungen vom Anfang des 17. Jahrhunderts berücksichtigt wurden. [5]

Weiterhin existieren unterschiedliche Meinungen über den Zweck des Bildes, ob es als Geschenk für die Delfter Lukas-Gild vorgesehen war, und warum es beim Tod Vermeers (1675) dann nicht in deren Besitz war. [6]

Übereinstimmend scheint jedoch der „*bewahrende Charakter der Malkunst*“ angenommen zu werden: „*Was bleibt, stiften wie die Dichter auch die Maler*“. [7]

Die besondere Aufgabe, die in vorliegender Monographie bearbeitet werden soll, ist die Suche nach weiteren klärenden Hinweisen für eine Deutung der „Malkunst“, die aus der Interpretation dieses Bildes nach den Regeln der rituellen „Verborgenen Geometrie“ entstehen. Es wird also nicht angenommen, dass alle bestehenden Fragen und Zweifel nun mit Hilfe der Verborgenen Geometrie gelöst werden, sondern es wird angenommen, dass mit Hilfe der Verborgenen Geometrie neue Klärungsansätze gewonnen werden können, die aus dem Bereich der philosophisch-religiösen Dimension der „Königlichen Kunst“ der Einweihung, bzw. des Strebens zur Vervollkommnung des „rauen Menschen“ zum „kubisch bearbeiteten Menschen“ hin, stammen (zum Menschen, der das Materielle, Triebhafte, Egoistische, Streitsüchtige und Herrschsüchtige überwunden hat).

In der Offenbarung des Johannes steht: *„Wer überwindet, dem will ich zu essen geben von dem verborgenen Manna“* [8]. Und dieses verborgene, kraftgebende Manna ist der zu empfangende Licht- oder Energiestrahle der Ur-Religion, der am Ende des (urreligiösen) Einweihungsweges den Vollkommenen erreicht.

Unter diesem Aspekt des Überwindens weltlicher Verhaftungen (nämlich dominanter weltlicher Bindungen) und des Erreichens einer offenen Licht- und Energieannahme „von oben“, also unter dem Aspekt des „Ewigen“, soll Vermeers „Malkunst“ in einer verborgen-geometrischen Untersuchung (der in ihr angelegten Einweihungswege) betrachtet werden. – Anhand von Vermeers „Malkunst“ wird der Übergang von einer gegenstandsbezogenen Bild-Betrachtung, hier mit einem Inhalt der Stille, zu einer Erkenntnis dynamischer Wandlung des Kunstbild-Sinnes und grundlegender Energie des Kunstbildes vollzogen: hier mit einer zu erkennenden enthusiastischen Äußerung eines „Lobes der Mal-Kunst“ –

und einer zu erkennenden Kraft eines „Bewirken-Könnens“ jeder höheren Äußerung. (Es wird sich zeigen.)

Für Leser, die noch keine Kenntnis von der Verborgenen Geometrie haben, wird empfohlen, die Einführung in die „Verborgene Geometrie“. und die „Abkürzungen“ und „Definitionen“ im Anhang zunächst zu lesen.

2. EINFÜHRUNG

Johannes Vermeer van Delft (Delft 1632 - 1675 Delft) schuf das Tafelbild „Die Malkunst“, Öl auf Leinwand, um 1665/66.

Es befindet sich im Kunsthistorischen Museum in Wien.

Eine farbige Abbildung ist zu finden in: Asemissen: Faltblatt; Brown (1978): S. 70; Goldscheider: Abb. 56, 57; Mullins (Hrsg.): S. 50.

Eine schwarz-weiße Abbildung ist zu finden in: Brown (1984): S. 217; Haak (1984): S. 449.

Der Name des Bildes ist „De Schilderconst“ (nach der Witwe Vermeers, s.Thieme/ Becker), „Der Maler im Atelier“ (Thieme/ Becker), „Die Allegorie der Malkunst“ (Haak), „Das Maler-Atelier“ (Goldscheider), „Die Malkunst“ (Brown, Asemissen).

2.1. ZUR BIOGRAPHIE VON VERMEER

„Thieme/Becker“ 1940: *„Vermeer, Johannes [...] holländischer Maler, genannt Vermeer van Delft, geb. 1632 [...] Delft, gest. 1675 (begr. 15.12. in der Oude Kerk) ebenda. Eltern: Reynier Jansz. (Jansson) Vos[ch] [...] heiratet 1615 in Amsterdam Dingnum (Dyna) Balthasars (Baltens) [...], 1615 „Caffawercker“ (Seidenwirker), 1631 „Constvercoper“, 1651 Gastwirt.“ [1]*

Johannes Vermeer: *„ kirchliche (reformierte), bzw. bürgerliche Eheschließung mit Catharina Bol[e]nes; [...] 1653 Eintritt in die Delfter St. Lucasgilde. [...] 1662/63 Vermeer im Vorstand der Gilde. [...] 1670/71: Vermeer zum 2. Mal Hauptmann der St. Lukasgilde.“ [2]*

Hüttingen 1956: *„Über das Leben Vermeers ist fast nichts bekannt. [...] Johannes Vermeer wurde 1632 in Delft geboren, und daselbst starb er 1675. Ende 1653, dem Jahr seiner Verhehelichung, trat er in die Malergilde St. Lukas von Delft ein, der er zweimal vorstand. Vermeer, ständig in schlechten finanziellen Verhältnissen lebend, zu welcher*

Lage elf Kinder beitragen mochten (acht hatten 1675 die Mündigkeit noch nicht erreicht), betrieb neben seiner Tätigkeit als Maler einen Bilderhandel, eine Beschäftigung, die ganz im Rahmen der Zeit lag. Im Übrigen gestatten keine schriftlichen Quellen irgendeiner Art, weder Briefe noch Tagebuchnotizen, Schlüsse auf die Persönlichkeit des Meisters zu ziehen. Alles Äußere ist hier lediglich Durchgang für den Hervorgang des Werkes. Auch über die äußeren Einflüsse, die den jungen Vermeer in seinem Werden prägten, besitzt die Forschung kein gesichertes Wissen. Am ehesten mag Carel Fabritius eine gewisse Wirkung ausgeübt haben, wenn sich diese auch nicht eindeutig fassen läßt. Zweifellos aber verdankt Vermeer der Utrechter Malerei Wesentliches. Hendrick Terbrugghens beste Bilder scheinen so etwas wie eine Vorahnung Vermeers zu enthalten Wieviel daneben die Delfter Maler - Fabritius, Pieter de Hooch, Houckgeest, Emanuel de Witte und eben Vermeer - der heimatlichen Stadt als dem Wachstumsgrund ihrer Kunst verdanken, wird selbst heute noch jedem Besucher Delfts zur anschaulichen Gewißheit. Keine zweite holländische Stadt besitzt derart übersichtliche Klarheit der Anlage, ohne daß Regelstrenge des Mathematischen vordringlich würde.“

[3]

2.2. ZUR FRAGE NACH VERMEERS

PERSÖNLICHKEIT HINTER SEINEM WERK:

Hüttinger schreibt: „Selten verbirgt sich die Biographie eines Malers ersten Ranges so völlig hinter seinem Werk.“ **[4]**

Die folgenden Interpretationen der „verborgenen Geometrie“ von Vermeers Bildern „**Die Malkunst**“ (um 1665/66, 130 × 110 cm, Kunsthistorischen Museum, Wien) und „**Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster**“ (um 1659, 83 × 64,5 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden) werden den Menschen Johannes Vermeer in seinen philosophisch-religiösen Einstellungen und Ansichten

hervortreten lassen, da eben die „Verborgene Geometrie“ die „bildkünstlerische Sprache der ur-religiösen Königlichen Kunst der Einweihungswege“ darstellt. Und mit der Kenntnis des in der Sprache der Verborgenen Geometrie mitgeteilten Systems der Königlichen Kunst, das Sinn und Wege der Einweihung beschreibt [s. im Anhang „Einführung“, „Definitionen“, „Abkürzungen“] und mit der Erkenntnis der in den Bildern von Vermeer im Einzelnen thematisierten Einweihungswege wird Vermeer, der sich offensichtlich zu diesen Inhalten bekennt, näher kennen gelernt.

Die neue Kenntnis der rituellen Verborgenen Geometrie bietet die neue Möglichkeit, dem philosophisch-religiösen „Hintergrund“ eines Maler-Künstlers durch sein hinterlassenes Werk (sofern es denn die Verborgene Geometrie enthält) näher zu kommen.

2.3. EINE BILDBESCHREIBUNG:

[s. [Abb. 1.a](#)), [1.b](#)), [1.c](#)) /A] Ein wenige Meter tiefer Raum mit zur ideellen/ vordersten Bildebene paralleler Rückwand wird am Boden durch ein Muster schräg gestellter im Hell-dunkel-Wechsel angeordneter, quadratischer Fliesen und in der Höhe von einer Decke mit quer zur Raumtiefe verlaufenden Balken begrenzt.

Etwa das linke Raum Drittel nimmt ein von der Decke herab hängender, schwerer Vorhang ein, der im unteren Teil zurück geschlagen ist und dadurch in der vordersten Raumzone einen schräg in den Raum gestellten Lederstuhl erkennen lässt. In der mittleren Raumzone sind links ein hinter dem Vorhang nach rechts hervor tretender Tisch mit Maler-Requisiten zu sehen, während die rechte Raumhälfte von einem in Rückenansicht vor seiner Staffelei sitzenden Maler in alter (burgundischer) Kleidung eingenommen wird. Er porträtiert das junge Mädchen (beginnend mit ihrem Kopfschmuck eines Lorbeerkranzes), das in der hinteren Raumzone mit Buch und Trompete in Händen dem links

hinter dem Vorhang verdeckten Fenster zugewandt ist. Das Fenster lässt helles Tageslicht in den Raum scheinen, zunächst auf das Mädchen und weiterhin auf die mit einer Karte der Niederlande geschmückte Wand, auf das Staffeleibild und auf die Fußbodenfliesen. Das am Rande des Vorhanges hart und kräftig hervor tretende Licht der Sonne entwickelt auf der Wand ein eigenständiges Leuchtlicht, das im weiteren Verlauf seiner Ausbreitung im Raum als ein diffuser werdendes Reflexleuchtlicht erscheint und sich mit dem vom vorderen Fenster diesseits des Vorhanges eintretenden Licht vermischt zu einem durchgehend warmen Gesamtton. Einige in Punkten aufgetragene Glanzlichter beleben den nahen Vorhang.

Die Komposition zeigt einen freien Einblick in das Atelier, bzw. in die Arbeit des Malers und seines Modells. Der leere Stuhl am linken Bildrand ist möglicherweise als ein Platz für den Bildbetrachter frei gelassen worden. Das Thema des Bildes scheint eine Einführung in die Malerei Vermeers zu bieten, die das allegorische Thema einer Trompete und Buch haltenden jungen, Lorbeer bekränzten Frau zum Inhalt hat. Schließlich ist sein Staffeleibild nicht vollständig vorgezeichnet, sondern nur in groben Zügen. Wenn auch das Bild in Vermeers Atelier (das große) irgendwann einmal auch in seiner verborgengeometrischen Konstruktion bekannt und somit vollständig zu verstehen ist (nämlich wohl jetzt), so ist es jedoch zur Zeit Vermeers (im kleinen Staffeleibild) nicht vollendet (und wird es bildgegenständlich auch nicht werden). Das Bild „Die Malkunst“ thematisiert die Entwicklung einer Bildidee, jedoch nicht ein fertiges Kunstbild. Es muss ein Rätsel sein, wie ein irgendwann für fertig erklärtes Bild immer noch Raum für Bewegung, Veränderung, Vervollkommnung (im Bereich der Verborgenen Geometrie) bereit hält. Diese besondere Arbeit muss dem Betrachter überlassen werden, auch wenn dessen Rolle und Arbeit erst heutigentags erkannt wird. Dann aber müssen aus dem Kunstbild heraus

(und aus seinem in ihm angelegten System) immer noch die rechten Hinweise für eine Weiterentwicklung seiner Auslegung gewonnen werden können. - Und an dieser Stelle stehen wir nun.

3. AUSSAGEN ZUM WERK „DIE MALKUNST“

3.1. KUNSTHISTORISCHE AUSSAGEN ZUM BILD

[s. [Abb. 1a](#)), [1b](#)), [1c](#)) /A] „Thieme/ Becker“, **1940/ 1999:** „>Der Maler im Atelier< (eigentlich eine Allegorie), mit dem nach Vermeers Tod seiner Schwiegermutter übereigneten Gemälde >de Schilderconst< identisch [...]. Wohl eine Art von Phantasie-Selbstdarstellung, Schein und Wirklichkeit in unübertrefflicher Weise vereinigend; eine Lichtmalerei von höchster Qualität, reich an subtilen Details. Ein Meisterwerk im höchsten Sinne, das eine erstaunliche Ausdauer Vermeers beim Malen voraussetzt und doch eine geschlossene künstlerische Einheit bildet.“ **[1]**

Hüttinger, 1956: „Die Kunst Vermeers stellt Inbegriff und Inbild holländischen Wesens dar. [...] Vermeer – das ist >die Sublimation Hollands ins Klassische<, somit ins Vorbildliche [...].“ **[2]**

„Die Kunst Vermeers gipfelt in einem Meisterwerk, das eine Sternstunde abendländischer Malerei schlechthin darstellt, in der **„Allegorie der Malerei“**. Auf drei Raumplänen, einer vorderen, einer mittleren, einer hinteren Zone, die gegensätzlich charakterisiert und doch vielfältig unlösbar miteinander verbunden sind, wägt Vermeer die Bildelemente zu herrlichster Gleichgewichtigkeit aus. Von vorn nach hinten, von greiflichen Nahformen (das Motiv des zurückgeschlagenen Vorhanges) bis zur still gebreiteten Wandkarte, von Körper zu Fläche, erfolgt eine wachsende Formberuhigung. Der Maler und sein Modell vertreten wieder, wie alle Menschen Vermeers, Meditation und

Versunkenheit: >Schauen und Sichanschauenlassen (vom Maler, aber auch von uns), Stillsein im Schauen und Stillsein im Angeschautwerden<. Das Bild ist, vordergründig betrachtet, eine Genreszene: ein Maler malt ein zur Fama, zur Allegorie des Ruhmes ausstaffiertes Modell. Darüber hinaus verkörpert das Werk als solches eine Allegorie. Nicht ein alltägliches Atelier scheint gegeben [...] und die vorhandenen Gegenstände sind Attribute der Malkunst: das Skizzenbuch, die Maske und wohl auch das Buch, das vielleicht als Hinweis auf die >buona regula< zu verstehen ist. [...] Wie hätte ein Rubens dem Vorwurf rauschendes Pathos abgewonnen. Seine Fama würde die Posaune blasen, sie nicht still vor sich halten“. [3]

Goldscheiden 1958: „Vermeers [...] „**Allegorie der Malerkunst**“ [...] ist vielleicht Vermeers berühmtestes Bild. Um die Erklärung dieser Allegorie haben sich Hultèn, Steneberg, Gowing und Van Gelder bemüht. Die Deutung ist, knapp zusammengefaßt, folgende: das Modell ist Klio, die Muse der Geschichtsschreibung; auf dem Tisch liegen die Embleme von drei anderen Musen, die Maske der Thalia, der Muse der Komödie, das dicke Buch der Polyhymnia, der Muse der heiligen Gesänge, und das Musikheft der Euterpe, der Muse des Flötenspiels.“ [4]

„Die Muse, die Geschichte, ist sehr jung, ewig jung; sie hält, ziemlich ungeschickt, die Posaune des Ruhmes in ihrer Rechten und das golden glänzende Buch der Weltereignisse in der Beuge ihres linken Armes, gegen das Herz gepreßt. Sie ist Tochter der Titanin Mnemosyne, des Gedächtnisses, das behält und verwirft.“ [5]

Goldscheider fügt eine Anmerkung hinzu: „Diese Deutung hat mehr Schwächen als man angesichts so großer Autoritäten leicht wahrnimmt. Warum Buch und Heft gerade den Musen Polyhymnia und Euterpe gehören, ist nicht klar. Es würde mich nicht wundern, wenn sie eines Tages von Kalliope und Eurato als ihr Eigentum in Anspruch genommen werden sollten. Und warum gehört die Maske nicht der

tragischen Muse, sondern der komischen? Ist es überhaupt eine Theatermaske? Ohne Augenlöcher? Sie sieht eher aus wie der Abguß einer Skulptur (nicht ganz unähnlich Michelangelos David). Es mag überhaupt sein, daß diesen Tisch nichts bedeckt als die in einem Maleratelier des siebzehnten Jahrhunderts üblichen Requisiten. [...] Was schließlich Klio oder Kleio betrifft, die Muse der Geschichte, so ist sie mit Kléos, dem Ruhm, so eng verwandt, daß es sich nicht schickt, sie anzuzweifeln. (Und doch darf man sie auch Gloria nennen.)“ [6]

Bei Goldscheiders „Anmerkungen zu den Tafeln“ ist zu lesen: „**Das Maler-Atelier.** Um 1666. Wien, Kunsthistorisches Museum. Signiert auf der Landkarte, hinter dem Hals des MädchenS. 130 × 110 cm.“ [...] Das Bild wird bei Swillens 1950 nach dem von ihm angeführten Dokument Nr. 9 als „**De Schilderkunst**“ [**Die Maler-Kunst**] bezeichnet. [...] „Die Landkarte an der Wand, eine alte Karte der siebzehn Provinzen der Niederlande [...]. Diese Karte zeigt die gesamten Niederlande, wie sie unter den Habsburgern bestanden vor der Unabhängigkeitserklärung der sieben nördlichen Provinzen im Jahre 1581 [...]. [...] Früher ist diese Figur [der Klio] „Fama“ genannt worden und für die Richtigkeit dieser bescheidenen Benennung ließen sich Belege beibringen [...]. Nach der neueren Deutung jedoch ist diese Figur mit einer Posaune in Vermeers allegorischem Gemälde [der Malkunst] eine Muse.“ [7]

Brown, 1984: „Die faszinierendste sowohl wie vollendetste aller Darstellungen des Malers im Atelier in der holländischen Genremalerei ist Vermeers **Malkunst** [Abb. 217]. Vermeer, der feinsinnigste aller realistischen Maler, hat hier seine Vorstellung von der Würde der Malerei auf allegorische Weise vorgetragen. Das Modell des Künstlers stellt Klio vor, die Muse der Geschichtsschreibung. Wie es Cesare Ripa in seiner >Iconologia< beschreibt, die Vermeer in der niederländischen Ausgabe von 1644 benutzt haben

mag, trägt sie einen Lorbeerkranz und hält eine Trompete und einen Band der Werke des Geschichtsschreibers Thukydides in Händen. Vordergründig scheint damit gemeint, daß die Muse der Geschichte den Künstler inspirieren soll – eine stolze, bei van Mander und anderen Theoretikern begegnende Vorstellung, an die sich aber Vermeer (sieht man ab von wenigen Jugendwerken) nicht weiter gehalten hat. Klio ist aber die >Rühmerin<, Lorbeerkranz und Trompete sind hergebrachte Attribute des Ruhmes.“ [8]

Haak, 1984: „Wie zum Schweigen angehalten, ist dem Betrachter erlaubt, einen Blick hinter den schweren Vorhang – der mit dem Stuhl links im Vordergrund ein Repoussoir bildet – in das Atelier zu werfen, in dem das Modell posiert und der Künstler mit dem Rücken zu uns ihr zugewandt sitzt. Das Mädchen trägt einen Lorbeerkranz und hält eine Trompete und ein Buch, die Attribute Klios, der Muse der Geschichte, der Maler ist in ein >historisches< (pseudo-burgundisches) Kostüm gekleidet. Trotz aller Realität ist diese Szene doch eine Allegorie und der Maler eine Personifizierung der höchsten Berufung in seiner Kunst: der von der Geschichte inspirierten Malerei.“ [9]

Asemissen, 1988: „Von den Bildern, die Vermeers Ruhm ausmachen, ist es [das Bild >Die Malkunst<] das größte: 120 × 100 cm.“ [...] „Seine Entstehungszeit wird zwischen 1660 und 1670 angesetzt, überwiegend um 1665/66.“ [10]

„Auf dem Kopf trägt sie [die junge Frau] einen Lorbeerkranz. Vor dem Körper hält sie mit der linken Hand ein großes, gelbes Buch, mit der rechten eine gestreckte Trompete. Diese Attribute weisen darauf hin, daß sie Klio, die Muse der Geschichtsschreibung, darstellt [...]. Von links hinter dem Vorhang fällt helles, mild getöntes Licht auf die Wand und die Gestalt der Frau.“ [11]

„Der Maler ist damit beschäftigt, ihn [den Lorbeerkranz] farbig auszufüllen. Darunter ist mit dünnen

weißen Linien der Oberkörper des Modells vorgezeichnet, er wird die Leinwand bis zum unteren Rand ausfüllen. Das Staffeleibild ist demnach als halbfigurige Darstellung des Modells angelegt. Schon die Trompete wird so nur zum Teil in das Bild passen. Und das ganze Arrangement auf dem Tisch ist nicht für den Maler, sondern für den Betrachter.“

[12]

Es werden „in der Präambel [der Gildensatzung] die mit der Malerei verbundenen Berufe aufgezählt: die Teppichweber, Besticker (borduyrwerckers), Kupferstecher, Bildhauer, Scheidenmacher, Kunstdrucker, Buchhändler, Kunstdruck- und Gemäldehändler. Dieser Aufzählung entspricht offenbar die Abfolge der Dinge im Bild: der Vorhang, die Tücher, das Heft mit Skizzen oder Stichvorlagen, der Gipsabguß, das Lederstück, das Buch, die gedruckte Wandkarte. [...] Das Ensemble der Dinge ist also eine allegorische Darstellung der Künste und Gewerbe, mit denen die Malkunst in der Lukasgilde verbunden war. Das Programm war in der Gildensatzung gegeben.“ **[13]**

*„Bei dieser Beziehung der Dinge auf die Berufe der Gilde gewinnt die alte Vermutung an Wahrscheinlichkeit, Vermeer könne das Bild der **Malkunst** für die Lukasgilde gemalt haben, der er seit 1653 angehörte. Warum es zu dieser Schenkung nicht kam, da das Bild sich bis zuletzt in seinem Besitz befand, ist eine offene Frage.“* **[14]**

*„Die Wandkarte im Bild der **Malkunst** [...] ist eine Karte der Niederlande, und zwar der ganzen Niederlande, ungeachtet ihrer Teilung in die zur Republik vereinigten sieben Provinzen im Norden und die unter habsburgisch-spanischer Herrschaft verbliebenen zehn Provinzen im Süden. Man hat sie deshalb als Darstellung der >alten Niederlande< aufgefaßt. [...] jedoch] geographisch gibt die Karte durchaus die Niederlande des 17. Jahrhunderts wieder.“* **[15]**

Dass das Modell Vermeers „Klio darstellen soll, die Muse der Geschichtsschreibung, geht aus der Iconologia des

Cesare Ripa hervor [...] >Wir werden Clio als ein Mädchen mit einem Lorbeerkranz darstellen, das in der rechten Hand eine Trompete hält und mit der linken ein Buch, auf dem geschrieben sein soll: Thucydides<.“ [der Name des griechischen Geschichtsschreibers über den Peloponnesischen Krieg 431-411] **[16]**.

„Nach Sedlmayr inspiriert Klio den Maler, nach dem Ruhm der Malkunst zu streben. [...] Nach herkömmlichem Verständnis inspiriert Klio aber die Künstler [...], Ruhm zu verkünden, nicht ihn zu erwerben. Und ob Vermeers Klio überhaupt dergleichen tut, ist gerade fraglich. [...] Es wird verkannt [es wird nicht erkannt, nicht anerkannt], wenn es heißt, daß Klio in Vermeers Bild >eine wirkliche Muse< sei, von der ein göttlicher Funke zu dem Maler überspringe [...]. Denn offensichtlich läßt Vermeer die Muse gar nicht wirklich anwesend sein. Wirklich ist nur das Modell, das nach Anleitung des Malers als Klio posiert. Wenn somit überhaupt eine Inspiration stattfindet, dann in umgekehrter Richtung: nicht der Maler wird von einer Muse inspiriert, sondern er inspiriert das Modell, eine Muse darzustellen. Um die Darstellung einer Darstellung also handelt es sich.“ **[17]**

„Gegen die kunsttheoretische Dohrin vom Vorrang der Historienmalerei in einer Hierarchie der Bildgattungen setzt Vermeer sein Bild der **Malkunst**. Obwohl er die **Malkunst** zur Geschichte des Landes in Beziehung setzt [s. Landkarte und Doppeladler], malt er kein Historienbild, sondern ein Atelierbild mit allegorischer Bedeutung – ein Bild von der gleichen Art wie seine Genrebilder, die zumeist gleichfalls allegorische Bedeutung haben und sie auf gleiche Weise zur Geltung bringen. [...] So demonstriert Vermeer, daß der geistige Gehalt eines Bildes – wie natürlich dessen malerische Qualität – nicht an eine bestimmte Gattung gebunden ist.“ **[18]** [Und zur höchstrangigen Gattung zählten herkömmlich Historienbilder und religiöse Bilder, dann darunter Porträts und Genrebilder und weiter darunter Landschaften und Kneipenbilder.]

„Wie gegen die Lehre von der Rangordnung der Bildgattungen opponiert Vermeer gegen die mit ihr verbundene Musen-Metaphysik. Für ihn ist Klio nicht länger ein höheres Wesen, das die Maler inspiriert. Vielmehr versteht er sie offensichtlich [...] als Figur eines Repertoires allegorischer Personifikationen, denen in der Darstellung keine andere als eine fiktive oder imaginäre Existenz zukommt.“ **[19]**

„Sicherlich kannte er [Vermeer] [...] seines Leidener Malerkollegen Philips Angels kleine Schrift >Lof der Schilder-KonstZ, auf die ja vielleicht auch der Titel des Bildes anspielt.“ **[20]** Sicherlich stimmen die Worte „De Schilderkonst“ und „Schilder-Konst“ überein, aber das Wort >Lof<, Lob, bringt eine bescheidenere, bzw. unabhängigere Ansicht zur Geltung als die Worte Gloria/ Ruhm oder Fama/ Gerücht/ Ruf, – was zu einem hochrangig Eingeweihten eher passt.

Soweit Zitate zu Vermeers Bild „Die Malkunst“. Sie stellen Aufgaben zur weiteren Klärung, so auch, wie der Künstler es schaffe „das Modell“ zu inspirieren, „eine Muse darzustellen.“ [s.o. Asemissen, S. 50]: Wie kann ein derartiger Vorgang im fertigen Bild stattfinden? Verschiedene inhaltliche Zustände können eben nur im Einweihungsgeschehen mit geometrisch unterschiedlichen Zuständen im Kunstbild im Sinne von „vorher“ und „nachher“ verdeutlicht und vermittelt werden.

Hier kommt das vom Künstler angelegte (und vom Maler ausgeführte) Kunstbild mit seinen die Königliche Kunst der Einweihung verborgen-geometrisch darstellenden (Konstellationen schaffenden) Figuren und (Bewegungen auslösenden) Energien voll zum Einsatz. Mit der Darstellbarkeit von Entwicklung und Handlungsfortgang (in der Sprache der Verborgenen Geometrie) ist eben dem Bild die weitere Dimension des Dynamischen im Kunstbild gegeben. Und der irgendwann einsetzende, göttliche Funkenflug (der Intuition) benötigt zu diesem Geschehen

einen angemessenen Empfänger, geübt in der entsprechenden Auslegung des vorliegenden Kunstbildmaterials. – Es wird untersucht werden.

3.2. BESONDEREN FRAGESTELLUNGEN: KLIP, FAMA, GLORIA, LAUS/LOB

In den Zitaten treten einige Begriffe auf, die für die Erklärung der beiden dargestellten Personen gebraucht werden, die nicht einheitlich angewendet werden. Es sind die Begriffe:

A) für den Maler:

der Maler, der Künstler, der Maler eine Personifizierung der von der Geschichte inspirierten Malerei,

B) für sein Modell:

das Mädchen, Modell, Fama, Klio, Muse, Muse der Geschichte, Muse der Geschichtsschreibung, Geschichte, Kléos/ Ruhm, Allegorie des Ruhms, Rühmerin, Gloria,

a) für die Attribute des Malers: (sie sind hier nicht benannt, aber offensichtlich: Staffelei, Bildtafel, Pinsel, Modell),

b) für die Attribute des Modells:

Posaune des Ruhms, Trompete, gestreckte Trompete, Buch, Buch der Weltereignisse, Buch des Thukydides, Lorbeerkranz auf dem Kopf,

1. für die Ziele des Malers/ der Malerei:

der Maler als Personifizierung der von der Geschichte inspirierten Malerei [Haak (1984), S. 450]

der Maler inspiriere das Modell, eine Muse darzustellen [Asemissen, S. 50],

2. für die Ziele des Modells:

die Muse der Geschichte solle den Künstler inspirieren [Brown (1984), S. 215]

die Muse inspiriere den Künstler, Ruhm zu verkünden [traditionell, s. Asemissen, S. 50],

die Muse inspiriert den Maler, nach dem Ruhm der Malkunst zu streben

[nach Sedlmayr, s. Asemissen, S. 49],

die Muse inspiriere den Künstler nicht, Ruhm zu erwerben

[nach Asemissen, s. Asemissen, S. 50],

für Vermeer ist Klio nicht länger ein höheres Wesen, das die Maler inspiriert

[nach Asemissen, S. Asemissen, S. 60].

Diese Listen unterschiedlicher Aussagen z. T. zum selben Gegenstand („Maler und Modell“) soll folgend bearbeitet werden:

a) hinsichtlich einer Verbal-Erklärung (nach der lexikalischen Definition):

- *„Kleio, Klio, die griechische Muse der Geschichte. Ihr Attribut ist eine Schriftrolle, die Form des antiken Buches.“* [Herders Lexikon der abendländischen Mythologie] **[21]**.
- *„Kleió („Die Rühmende“), Clio (lat.), Klio (dt.): griechische Muse der Geschichtsschreibung. Sie gehört zu den 9 Musai und ist eine Tochter des Zeus und der Mnemosyne. Ihre Attribute sind Papierrolle [bzw. Papyrusrolle] und Griffel.“* [Knaurs Lexikon der Mythologie] **[22]**.
- *„Clio, Muse der Geschichte.“* **[23]**
- *„historia, ae f Erforschung; Kenntnis; Geschichtsforschung; Erzählung, Geschichte, Sage; Geschichtswerk.“* **[24]**
- *„fama, ae f Gerücht, Sage, Überlieferung; [...] öffentliche Meinung, Volksstimme [...]; Ruf, Leumund [...].“* **[25]**
- *„gloria, ae f Ruhm, Ehre, Zierde; pl. Ruhmestaten, Ruhmessucht, Ehrgeiz, Prahlerei.“* **[26]**
- *„laus, dis f Lob, Ruhm; Lobspruch, Preis; löbliche Handlung, Verdienst; pl. Lob-gesang; [...].“* **[27]**