

## **Andreas Prater: Vermeer und Epikur. Lebenslust in der Kunst der Frühaufklärung.**

De Gruyter Berlin/Boston 2021, 193 S., zahlr. Abb. 39,95 €

(Kommentar)

Bislang scheint es zu dem 2021 erschienenen Buch des emeritierten Freiburger Kunsthistorikers Andreas Prater keine Stimmen der Antwort zu geben. Erst nach der Lektüre gelangte dem Schreiber dieser Zeilen zur Kenntnis, dass es sich bei dieser Publikation gleichsam um ein Vermächtnis des Frühjahr 2022 im Geiste Epikurs verstorbenen Autors handelt. Diese folgenden Zeilen können ihn also nicht mehr im Hier und Jetzt persönlich erreichen. Der schmale Band in 21 Abschnitten mit etwas zu kleinen Abbildungen ist sehr verständlich, engagiert und gleichzeitig doch abgeklärt, abwägend geschrieben, und trotzdem kann und muss man ihm teilweise leider widersprechen.

Sein Verfasser entstammt der Salzburger bzw. Münchner Sedlmayr-Bauer-Schule, was hin und wieder z.B. bei „Realitätsgraden“ und den verräterischen „kritischen Formen“ (zumeist: Motiven) noch etwas durchscheint. Intentional folgt er dem gegenwärtigen Trend, dem schwer-unerklärlichen Phänomen Vermeer durch Philosophie bzw. Philosophen essentiell beizukommen. Während zuvor schon Parallelisierungen wie mit dem Zeitgenossen Spinoza und seinem Immanenz-Begriff (Sara Hornäk) unternommen wurden, wird jetzt der antike, im 17. Jahrhundert angeblich besonders wiederbelebte Lebensphilosoph Epikur projektiv-physiognomisch herangezogen, obwohl Prater selbst grundsätzlich zugestehen muss, dass Kunstwerke keine gemalten Philosophien sind, und im folgenden keine konkreten historischen Hinweise auf Bezüge oder Verbindungen des Sohnes eines aus Delft stammenden Seidenwebers, Gastwirts und Kunsthändlers zu Epikur nachgewiesen werden können. Wenn der Autor (S. 37/38) die kritische Meinung Nils Büttners zu diesen Versuchen, Vermeer mit Descartes (Norman Bryson, Christopher Braider, Harriet Stone) und Spinoza (Hubertus Schlenke, Sara Hornäk) engzuführen, aufgreift, muss dies erst Recht auch für Epikur gelten, der durch Pierre Gassendi wohl eine gewisse, aber für Künstler direkt unergiebigere Wiederauferstehung in Latein (z.B. Den Haag, 1656 u. 1659) – fraglich allerdings, ob in der Handels- und Keramikstadt Delft – erfahren haben mag. „Mit einem Wort: Die Kenntnis dieser Philosophen [konnte] bisher zum Verständnis von Vermeers Bildern kaum Substantielles beitragen“ (S. 38). Auf S. 43 können wir weiter lesen, dass „für die Annahme der Vertrautheit Vermeers mit Epikur ... wir zwar keinerlei dokumentierte Belege (kennen)“, aber aus der „Ruhe zahlreicher seiner Bilder“ müsse bzw. könne auf „Seelenruhe“ (apátheia, ataraxía, galéne) oder „epikuräische Kernaussagen“, die „bisher völlig unbemerkt geblieben sind“, geschlossen werden.



Fig. 1: Vermeer: Das Mädchen mit dem Perlenohrring, Den Haag, Mauritshuis (Foto: Wikipedia)



Fig. 2: Vermeer: Das Mädchen mit dem runden Gesicht, New York, Metropolitan Museum of Art (Foto: Wikipedia)

Zu Beginn aber steht für einen anderen methodischen Zugang des Autors die ebenfalls aus der Antike herrührende Temperamente- und Säftelehre an Hand von zwei „**Tronies**“, wobei das bekannte Bild ‚Mädchen mit dem Perlenohrring‘, Den Haag, Mauritshuis (Fig. 1) dem gleich grossen, aber weniger attraktiven ‚Mädchen mit dem runden Gesicht‘, New York, Metropolitan Museum of Art (Fig. 2) gegenüber gestellt wird. Beide blicken über die linke Schulter zum Betrachter – eigentlich damit keine wirklich kontrastierenden Pendants – und sollen den Eindruck von Sanguinisch vs. Phlegmatisch bzw. ‚vita activa‘ vs. ‚vita contemplativa‘ abgeben. Da die übrigen kanonischen Temperamente oder Körpersäfte fehlen, wird dem ‚Mädchen mit der Perle‘ die gesunde Mischung (Eukrasie) von Sanguinisch, Choleric (und Melancholisch?) und damit schon die ‚Hedoné‘ (Lebenslust) angedichtet; aber warum sind nicht die Kombinationen Sanguinisch-Choleric vs. Phlegmatisch-Melancholisch angedacht?

Ebenfalls problematisch erscheint im weiteren Verlauf z.B. in: „**der leere** [? stille] **Kirchturm**“ der ‚Nieuwe Kerk‘ von der ‚Ansicht von Delft‘ (Fig. 3) (S. 57), dass dieses Fehlen eines (grossen? erst 1660 aufgehängten) Geläutes und der Klanglamellen als fundamentale Kritik an religiös-etablierten Gebräuchen, ja an der Kirche selbst verstanden werden könne im Sinne des antiklerikalen bis freireligiösen Epikur. Hier wird schon auf Vermeers (ungeklärtes) Verhältnis zur Religion oder zur ‚Konfession‘ angespielt, wobei zumindest feststeht, dass er am 20. April 1653 mit der Katholikin



Fig. 3: Vermeer: Ansicht von Delft vor 1660?, Ausschnitt Nieuwe Kerk. Den Haag, Mauritshuis (Foto: Wikipedia)

Catharina Bolnes in Schipluiden bei Delft von einem Jesuiten getraut wurde, und der ältere katholische Malerkollege und Mitbürger Leonaert Bramer als einer der beiden Trauzeugen fungierte. Eigentlich müssten die Kinder dieser Ehe – angeblich 15 – demnach katholisch getauft und aufgewachsen sein, zumal wenn man mit der katholischen vermögenden Mutter, Schwiegermutter und Grossmutter unter einem Dach lebte. Ausserdem scheint sich Vermeer im praktischen Leben irgendwie doch nicht an die Maxime Epikurs zur Ehe- und Kinderlosigkeit gehalten zu haben.

Während fast alle bisherigen Interpreten bei der ‚**Frau mit der [nicht leeren?] Goldwaage**‘ (Fig. 4) nicht zuletzt wegen des leicht schiefen, aus der Balance geratenen ‚Jüngsten Gerichts‘ an der Rückwand von einem ‚Memento vanitatis vanitatum‘ bezüglich der materiellen Güter (Schmuck, Eitelkeit) für die schwangere (? und eine Kind-Perle als Gottesgeschenk in sich tragende?), besinnliche junge ‚Dame des Hauses‘ ausgehen, versucht der Autor angeregt von Jürgen Müllers Auffassung von verbreiteter Ironie in der niederländischen Malerei – eine Art vertrackter „disguised symbolism“ – eine visualisierte Theodizee-Kritik und die epikureische ‚Seelenruhe‘ durch Überwindung der durch das ‚Jüngste Gericht‘ induzierten Ängste im Sinne von Sebastian Franck oder Adriaen Koerbagh zu unterstellen. Dem eigenartigen Dunkel oder der Verdunkelung entspreche Epikurs bekannter Hauptspruch: ‚Lebe im Verborgenen‘ und insgesamt ergäbe sich das Beispiel einer „philosophierenden Frau“ (S. 81), wohingegen es 1696 im Versteigerungskatalog nur



Fig. 4: Vermeer: Frau mit der Goldwaage.  
Washington D.C., National Gallery of Art (Foto: Wikipedia)

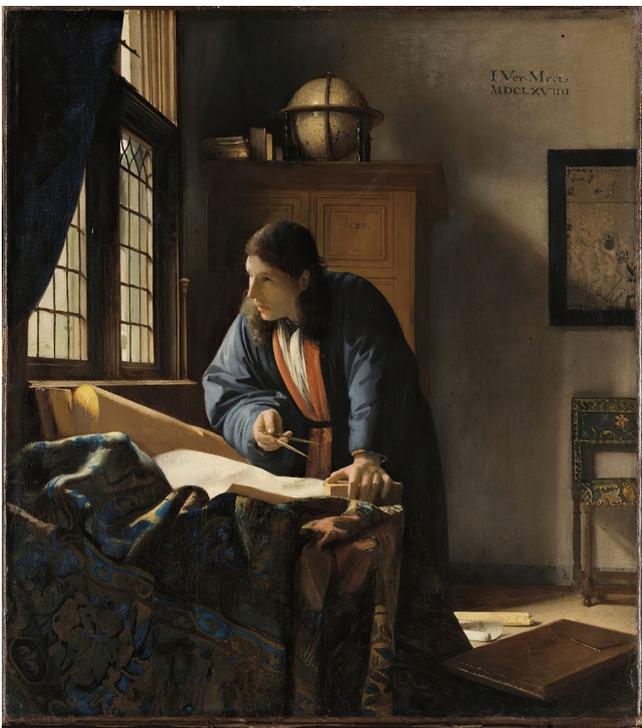


Fig. 5: Vermeer Der Geograph, Paris, Musée du Louvre.  
(Foto: Wikipedia)

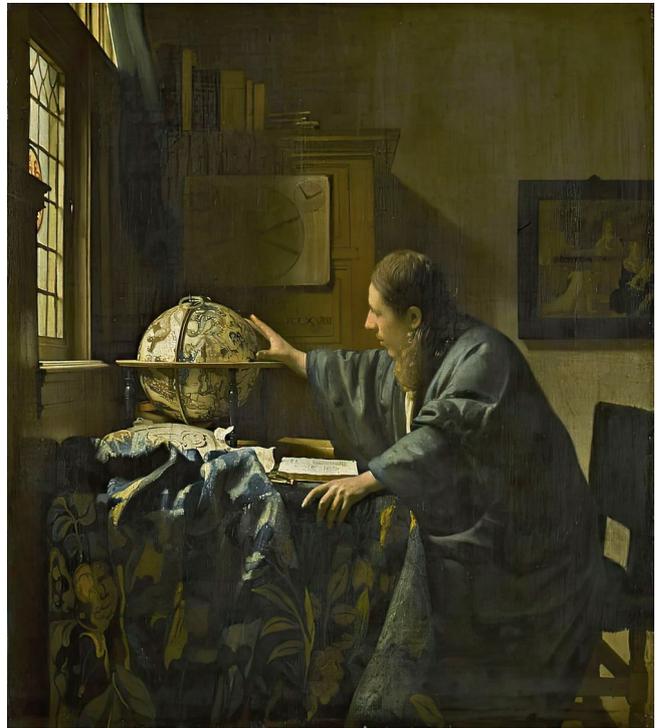


Fig. 6: Vermeer Der Astronom, Frankfurt a. M., Städelmuseum.  
(Foto: Wikipedia)

heisst: „een Juffrouw die goud weegt, in een kasje von J. vander Meer van Delft extraordinaer konstig en kragtig [= kunstvoll und kräftig, lebendig, stark] geschilderet“.

Das zumindest lange Zeit zusammen hängende, eher allegorische **Wissenschaftler**-Paar („Der Astronom und der Geograph“ im Hausanzug und fast als ein und dieselbe Person) (Fig. 5 u. 6) in üblicher Beleuchtung von links und auch in ähnlicher figürlicher Ausrichtung aber auf unterschiedlicher Leinwand erfährt vom Autor nur eine versuchsweise Deutung als Idealporträt des Epikureers Pierre Gassendi oder auch wie sonst oft des mit Vermeer gleichaltrigen Nachbarn und Bekannten Antoni van Leeuwenhoek, wenngleich dieser als Testamentsvollstrecker der Familie Vermeer sich nicht immer wohlwollend zeigen wird.

Bei „Astronomie“ bzw. „Geographie“ dürfte es sich also mehr um die angewandte Wissenschaft von Himmel und Erde handeln, allerdings nicht auf dem neuesten, letzten Stand, sondern dem zu Beginn des 17. Jahrhunderts (vor Galilei). Es fehlt wie in dem angeblich ausliegenden Buch von dem berühmten Adriaan Metius (= Vermesser): „Institutiones Astronomicae Geographicae ...“ ein Hinweis z.B. auf das neuentdeckte Fernrohr. Es sind nur der letztlich geozentrische Himmelsglobus mit den Sternbildern von Jodok Hondius und einige Geräte einschliesslich einer Uhr für die astronomische Navigation wiedergegeben. Bei dem in Land-Seekarten vermessenden Geographen macht eigentlich nur ein Erdglobus Sinn. Insofern wären beide Bilder Illustrationen dieses schon 1614 erschienen auch für Handel und Seefahrt gedachten Lehrbuches. Von Epikur ist nebenbei nichts zu entdecken. Die Anregung dürfte kaum aus dem Umfeld von Antoni van Leeuwenhoek gekommen sein, sondern eher vom ersten Besitzer Adriaen Paets (1631-1686), seit 1668 Direktor der „Vereenigde Oostindische Compagnie“ im nahen Rotterdam. Das Gemälde als „ikonischer Subtext“ beim Astronomen soll die schicksalshafte „Auffindung des Mosesknaben“ (eher: Weisheit der alten Ägypter) sein. An der Rückwand des „Geographen“ hängt dagegen sinnigerweise eine Seekarte Hollands. Ansonsten ähneln sich die Interieurs der beiden für den Fern- und Nah-Handel nützlichen, weniger innovativen Wissenschaftler sehr. Dass gleich beide Gemälde signiert und datiert sind, überrascht eher. Mit Andreas Prater lässt sich auch keine „Subversivität“ (S. 85) an ihnen feststellen.

Während Vermeer Männer wie hier als nützliche Wissenschaftler darstellt, tauchen sie sonst als Maler, Musiker und vor allem als Unterhalter und Verführer bei Wein, Weib und Musik auf. Vermeer zeigt sich dabei nicht als Misogynist oder Hetärenfreund wie Epikur, sondern wie schon Norbert Schneider in seiner Monographie von 1993 mit dem Untertitel „Verhüllung der Gefühle“ zeigte, mit einem starken Faible für junge Frauen, ja Mädchen und besonders als Vertreterinnen der Muse „**Musik**“ (vier am Virginal, Clavichord, Muselar; drei an Laute und Cister; eine als Flötistin



Fig. 7: Vermeer: Die Musikstunde, London, Windsor Castle, Royal Collection  
(Foto: Wikipedia)

und eine als Sängerin) und Sich-Schmückende (z.B. mindestens elf mit Perlen) kaum mit einem moralischen Beiklang der Eitelkeit, Vanitas u.ä., was der Autor als allgemeines Zeichen von Hedonie, Glücksgefühl im Sinne Epikurs (sich) erklärt. Im eigenen, eher gehobenen Haushalt müsste eigentlich die Musik eine grössere Rolle gespielt haben, aber nichts in den Verlassenschaftsinventaren deutet auf Instrumentenbesitz u.ä. hin. Ob Vermeer ab 1653 seine dauerschwangere Frau, die bis 1675 wie schon gesagt 15 Kinder geboren hatte, oder ab ca. 1666 auch die Töchter wie die 1655 geborene Maria als Modell genommen hat, verrät uns der Maler bewusst nicht. Auffällig ist, dass trotz des demonstrierten Realismus das eigene Familienleben zumindest nicht offen als Vorbild, Bildvorlage gedient hat. Es gibt keine stillenden Mütter mit ihrer wachsenden, herum wuselnden Kinderschar. Alles bleibt grossbürgerlich, vornehm, gesittet. Prater weist trotz und gerade wegen eines Kupplerin-Bildes (Bordeeltje) von Dirk van Barburen an der Wand auf das Unerotische in Vermeers-Musik-Darstellungen hin im Vergleich mit einem Gemälde von Gabriel Metsu entsprechend der Virginal-Psalm-Beschriftungen (am Spieltisch noch Psalm 150,6: „OMNIS [SPIRITUS LAUDE]T DOMINUM“ oder: ‚Alles was Odem hat, lobe den Herrn‘). Das Erotische bleibt selbst bei Metsu etwas spekulativ. Der Autor sieht bei Vermeer das Kollegial-

Freund-Gemeinschaftliche auf bzw. im Werk, wobei die Deckelbeschriftung eines Muselars (mit: „MUSICA LETITIAE CO(NSOR)S MEDICINA DOLORUM“ oder als korrekter Hexameter: ‚MÚSICA LÉTITIÁE CO[ME]S MÉDĪCĪNA DOLÓRUM‘) für ihn ganz epikurmässig nach Hedoné und Apátheia klingt (Fig. 7).

In „**Alltagsfreuden und der Tod**“ führt der Autor neben den Sich-Putz-Geschichten alleinig die ‚Milchmagd‘ mit niederer Tätigkeit (und gut beobachtetem und überzeugend illusioniertem Milchfluss) an, während die ‚Schlafende‘, die ‚Spitzenklöpplerin‘, die ‚Hausfrau mit der Wasserkanne‘ eher mittlere Un-Tätigkeiten ausüben. Der Autor betont dabei das Fehlen einer (biblisch codierten) Moralität und des Leidens, Sterbens oder Todes in Vermeers Oeuvre bis auf ein vielleicht nicht eigenhändiges Totenkopf-Gemälde im Nachlass, was natürlich mit Blick auf Epikur leicht eine Erklärung finden könnte. Eine gewisse positive und (verdrängende) Grundhaltung oder gesunde Einstellung lässt sich trotz einer schon 1654 feststellbaren Verschuldungstendenz bei dem über seine Verhältnisse (z.B. Langsamkeit seiner eigenen künstlerischen Produktion und Absatzprobleme bei anspruchsvoller oder wenigstens keine Armut zeigender Lebenshaltung?) lebenden Vermeer feststellen. In den Jahren nach 1672 sind er und seine Familie massiv in Schulden geraten und in den letzten Tagen sogar in Verzweiflung. Vermeers ‚Oberflächlichkeit‘ lässt sich mit den oft exotisierenden Prunk- und Protz-Effekten der niederländischen Kunst zwischen 1650 und 1672 (z.B. Willem Kalf) in Einklang bringen. Das nicht mehr früh-calvinistische Epikureertum dieser Zeit kann man gut mit dem florierenden Handel und Wirtschaft erklären ohne eine Begeisterungswelle für diesen antiken, die Beschaulichkeit liebenden Philosophen herbeizureden. Vermeers epikureisches Weitertragen über seine Bilder bleibt weitgehend auf wenige Käufer und Auftraggeber seines Delfter Mittelschicht-Mittelstands-Bildungs-Umfeldes beschränkt, wo Epikur explizit nicht einmal eine namentliche Grösse gewesen sein dürfte.

Der Leser wird sich vor **Exkurs I: „Blauer Lorbeer“** und dem berühmten, fast berüchtigt-strittigen Gemälde ‚Der Ruhm der Malkunst‘ (neuerdings nur noch: ‚Die Malkunst‘ und wohl um 1670 entstanden) (Fig. 8) fragen, wie hier Epikur zu Wort, besser: ins Bild kommen kann oder konnte. Neben der Musik hatte dieser auch die ‚Augenkunst‘ (= Bildende, Visuelle Kunst) nach Diogenes Laertios (Leben und Meinungen berühmter Philosophen, Buch X: Epikur) legitimiert. Selbst dieses nach aussen offensichtlich ambitionierte Gemälde war beim Tode des Künstlers noch in Familienbesitz verblieben, da es der Schwiegermutter als Sicherheit für ein Darlehen von 1000 fl. überlassen worden war. Auf einer Versteigerung ging es dann doch noch 1677 an den Delfter Druckereibesitzer und Kunstsammler Jacob Abramsz. Dissius, der insgesamt 21 (?) der raren Bilder Vermeers bei seinem Tode 1695 besessen haben soll.



Fig. 8: Vermeer: Die Malkunst, Wien, Kunsthistorisches Museum (Foto: Wikipedia)

Prater betont anfangs zu Recht das ‚Gestelltsein‘, die „utopische(n) Vornehmheit“ (S. 101) dieser realistisch-künstlich-unrealistischen Schein-Atelierszene (‚Allégorie genresque – Genre allégorique‘). Nur mit den Worten „Stille“ und „Ruhe“ dieses Interieurs wagt der Autor den Rückgriff auf oder eine Verbindung zu Epikur. Zentraler neuer Aspekt seiner Wahrnehmungen ist aber die ‚kritische Form‘ des ungewöhnlichen und unbeachteten Blau des Lorbeers passend zu dem Gelb-Blau-Bildgrundklang, das er nicht als mögliche Farbveränderung, sondern als unfertige Untermalung (auch auf dem fertig gemalten Kopf des Modells!?) und damit auf dem „schwammigen Terrain der Farbensymbolik“ (S. 105) sich bewegend als „unfertig“er Ruhm [warum nicht blauer, himmlischer, fast ewiger und nicht der frische grüne oder gräulich etwas vertrocknet verblichene, verbliebene Ruhm?] und zusammen mit der gesamt niederländischen Karte von 1636 aber schon mit der Nord-Süd-Trennfalte als Ruhm oder Lob dieser gemeinsamen Malereigeschichte deutet. Die weiter genannte angebliche gleichzeitige abstrakte Hommage an die Kunst Flanderns scheint dazu in Widerspruch zu stehen. Der Autor erkennt den Lorbeerkrantz auf dem kleineren Ausschnittbild auf der Staffelei als Zeichnung. Er muss aber wegen der Farbe, dem Pinsel (?) und der sonstigen hellen Pinselvorzeichnung und dem auf dem Tisch liegenden Bündel

von Zeichnungen oder Grafiken, der Kartographie an der Wand, dem einer Totenmaske ähnlichen männlichen plastischen Kopf (antikisierend?: Kaiser Claudius?) primär als Malerei („pars pro totā [picturā]“) gedeutet werden. Zusammen mit dem Buch als legitimierende, aufwertende Theorie der Kunst haben wir bis auf die Architektur wenigstens die Bildenden Künste vor uns. Das kleine, etwas rötlich erscheinende zerknitterte und abgerissene Blatt bleibt weiterhin ein Rätsel. Die anonyme Rückenfigur des gutgekleideten Malers steht wohl im Angesicht der Signatur (leider mit heute nicht mehr erkennbarer Datumsangabe) für den Maler Vermeer, aber kann auch fast als präromantische projektive Rückenfigur aller (guten) niederländischen Maler angesehen werden.

Auch der Streit (z.B. Sedlmayr-Badt) um das ca. 13 jährige Modell (die älteste Tochter Maria?) kann als Personifikation des ‚himmlischen Ruhms in der Geschichte‘ (Clio mit dem rückseitig gehaltenen, schon abgelaufenen bzw. zum Neueintrag bestimmten Buch – nach Cesare Ripa angeblich mit der Aufschrift THUCYDIDES und seinem ‚ktema eis aei‘?) der unvergänglichen, (neuen?) patriotischen niederländischen Kunst in Szene gesetzt von Jan Vermeer verstanden und beigelegt werden.

Wenn sich am oberen Ende des nicht ganz richtig aufgehängten acht (?) -armigen Messing-Kerzen-Leuchters ein Greifenpaar ähnlich des Wappens von Mecheln befindet, gibt es keinen politischen Bezug zum habsburgisch dominierten kaiserlichen Hl. Römischen Reich, dessen Teil die Niederlande bis 1648 offiziell waren. Für die mögliche ‚kritische Form‘ zweier (?) gegenüberliegender kürzerer Arme dieses Leuchters fand der Autor selbst keine (plausible) Erklärung (vgl. S. 183, Anm. 196).

Auch in dem nächsten Kapitel **„Der Tastsinn des Auges“** mit dem optisch-haptischen präimpressionistischen ‚Pointillé‘ (Théophile Thoré-Buerger) gelingt dem Autor nur ein sehr „allgemeiner Bezug zu Epikur“ (S. 113). Statt der allgemeinen „voluptas oculorum“ (S. 117) hätte man vielleicht die Korpuskel-Theorie Descartes oder die demokritisch-epikuräisch-lukrezischen Atom-Eidolon-Vorstellungen hier dissertativ herbeizitieren können.

Bei der ‚Dame stehend beim Spiel am Virginal‘, London, National Gallery (Fig. 9) im Kapitel **„Genuss oder Ehe (Lust oder Liebe)“** konzentriert sich der Autor gleich auf ein im Hintergrund an der Wand hängendes Gemälde eines unbekanntes Malers ‚Amor mit einer rätselhaften Carte blanche‘, woraus im Sinne des nur die Freundschaft, aber nicht die Liebe hochhaltenden Epikur als Lösung nur die Warnung: „Keine Liebe“ sowohl für den Betrachter wie die zu ihm blickende Virginalspielerin zu verstehen sei. Auch die Landschaften im Virginaldeckel oder an der Wand würden heraufziehende Gewitter-Unruhe ankündigen. Warum sollte ein mit seiner Frau wohl harmonisch verheirateter und mit einer grossen Kinderschar gesegneter Maler wie Vermeer gerade



Fig. 9: Vermeer, Dame am Virginal stehend, London, National Gallery (Foto: Wikipedia)

eine solche epikuräische Kritik an Ehe und Familie üben? Die ‚reizende‘ Virginalspielerin und ‚virginale (?)‘ Musikliebhaberin soll ebenfalls „Jüngerin epicureischer Lehren“ (S. 123) sein und Lukrez wie Ovid gut kennen. Vielleicht weiss sie eher um Vergil und dessen Eklogen mit dem bekannten konträren Hexameter: ‚Omnia vincit amor et nos cedamus amori‘ (10, 69), da der freundliche Knabe allen die Vollmacht für die Liebe hochhält. Möglicherweise sind wir auf die von Jürgen Müller immer wieder angesprochene ‚Fallstellerei‘ hereingefallen. Prater spricht von ‚derart zweideutig und dennoch unmißverständlich‘ (S. 124). Das Generalthema scheint die Liebe zu sein, zur Musik (Liebeslied), zur attraktiven Frau, zur Landschaft, Natur ... .

In der schlecht erhaltenen ‚unterbrochenen Musikstunde‘ der Frick-Collection in New York, hängt das nämliche Amor-Gemälde – im Dresdener Bild einer ‚Briefleserin am Fenster‘ wurde es diesmal mit den Masken der Täuschung in der Liebe zu und unter den Füßen wieder hinter der Übermalung hervorgeholt – an der Wand allerdings wohl auch im Urzustand schon ziemlich im Dunkeln. Die hier nicht richtig erkennbare ‚Carte blanche‘ wandert gleichsam als weisses Blatt in die Hände der sitzenden jungen Musikliebhaberin, indem es ihr von einem Herrn noch im Mantel aber ohne (den abgelegten) Hut gereicht wird: ein Liebesbrief? Warum blickt die Sitzende zum imaginären



Fig. 10: Vermeer, Die unterbrochene Musikstunde, New York, Frick Collection  
(Foto: Wikipedia)

Betrachter (zuvor Zuhörer)? Ob der Vogelbauer mit dem unsichtbaren gefangenen gefiederten Musiker schon zu Vermeers-Zeiten an der Wand gehangen hat? Die ganze, etwas düstere Situation könnte eher für eine kritische problematische Seite der Liebe sprechen. Allerdings meldet der Autor selbst hier zu Recht einen Anfangs- „Verdacht auf Überinterpretation“ (S. 126) an.

Bei der oben erwähnten ‚Musikstunde‘, London, Windsor Castle, Royal Collection dürfte die Musik vornehmlich als erfreuende, labende, helfende Macht auftreten jedoch in eigenartig entfernter, distanzierter Weise. Der männliche Lehrer, Mitspieler (?) oder nur Zuhörer mit Schärpe und Taktstock (?) hat sein Bassgamben-Instrument zur Seite gelegt und verfolgt das Spiel seiner Partnerin, Schülerin mit Bewunderung, Ergriffenheit und zur Freude. Nur ganz allgemein ergibt sich so wieder ein Verbindungsfaden zu Epikur.

Trotz der religionskritischen Haltung der epikuräischen Schule führt uns der **Exkurs II** zu dem Spätwerk „**Allegorie des (katholischen) Glaubens**“ (Fig. 11) in einem gegenüber der ‚Malkunst‘ etwas umdekorierten holländischen Interieur des 17. Jahrhunderts. Im Jahre 1699 wurde es aus dem Besitz des protestantischen (calvinistischen?) Amsterdamer Postmeisters Hermann Stoffelsz. van Swoll für beachtliche 400 fl. unter dem Titel „Neues Testament“ versteigert. Die recht weitgehende Übereinstimmung der weiblichen Hauptfigur mit Cesare Ripas Ikonologie des Glaubens spricht für letzteren. Auf eine katholische Variante im calvinistischen Umfeld mag die im Hintergrund hängende, jetzt im Wallraf-Richartz-Museum, Köln aufbewahrte ‚Kreuzigung‘ des wohl flämischen, aber zum Protestantismus konvertierten Jacob Jordaens (1618/1620) deuten. Das

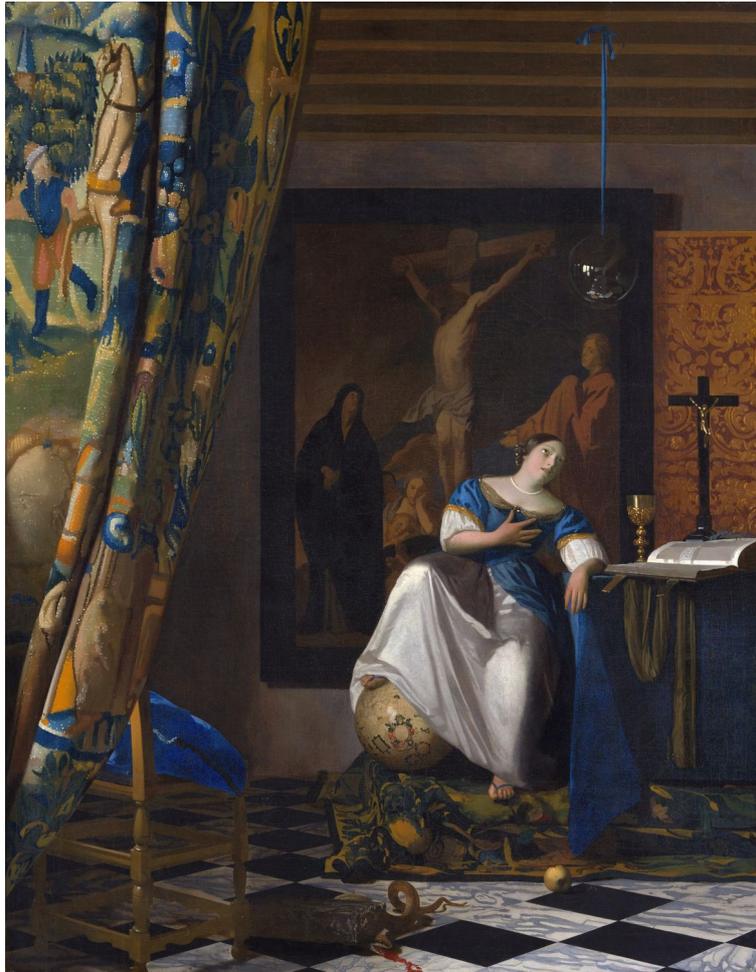


Fig. 11: Vermeer: Allegorie des Glaubens (?), New York, Metropolitan Museum of Art (Foto: Wikipedia)

zwischen Maria und Johannes auftauchende abgeschnittene Fuss-Paar gehört dort eigentlich zu einer hier völlig verdeckten Maria Magdalena, während zwischen Maria und Kruzifix eine namenlose Mutter mit ihrem Kind Mitgefühl demonstriert und erheischt. Reicht dies schon bei einem (eingefleischten?) Epikureer wie Vermeer ein persönliches Bekenntnis zum Katholizismus annehmen zu können? Der Globus, der wie ein Gymnastikball der etwas gezwungen sitzenden Glaubenspersonifikation zur Fusstütze dient, trägt jedenfalls eine Widmung an das calvinistische Oranier-Umfeld. Der Sammellinsen-Effekt der über ihr am blauen Band aufgehängten virtuosen Glaskugel soll nach jesuitischer Emblem-Literatur die Fassbarkeit des Unfassbaren im Glauben symbolisieren. Sonst drückt das ganze Gemälde wenig Seelenruhe aus wie z.B. am Boden mit der durch den Opfertod und hier faktisch durch den Christus-Glaubens-Eckstein der (christlichen, katholischen?) Kirche erschlagenen Paradiesschlange. Der Teppich auf dem Podest wirkt wie ein Hinweis auf das wiedereröffnete Paradies oder ‚Ewiges Leben‘(?) – der links geraffte visionäre Vorhang dagegen weltlich, profan. Der Autor vermutet etwas „Subversives“ („ironischer

Kommentar zu der Lesart katholischer Orthodoxie“, allerdings ohne papistische Anspielung) oder eine Negativallegorie, wie noch bei der statt dem Lorbeer jetzt ebenfalls fast ‚delftisch‘ himmelsblau gefärbten Nachfolge-Dornenkrone passend für unsere schmucke Vertreterin des sonst eher gewappneten, starken Glaubens ähnlich einer geschmückten ‚Braut Christi‘ oder Kirche. Der Autor kann unseres Erachtens keine überzeugenden Beweise für „subtile Ironie“ vorlegen. Vielleicht steht ganz unepikurhaft etwas wie ein globales Christentum, eine christliche Einheitskirche als Wunschvorstellung, Utopie oder die (epikureische) Überwindung der Erbsünde dahinter?

Unmittelbar damit zusammen gehört der Abschnitt **„War Vermeer ein Nicodemist?“**: nach aussen Katholik (oder Calvinist) im Herzen aber immer Calvinist. Bei der erwähnten Eheschliessung mit einer katholischen Braut und nach katholischem Ritus dürfte Vermeer zuvor oder gleichzeitig konvertiert sein. Man lebte – wie ebenfalls schon gesagt – mit einer vermögenden katholischen Schwiegermutter unter einem ihr gehörenden Dach. Die zahlreichen Kinder wurden anscheinend aber reformiert getauft, trugen jedoch teilweise katholische, jesuitische Namen wie Ignatius oder Franciscus. Der Epikureismus oder „bekenkende Epikureer“ (S. 149) bleiben trotzdem wie der Katholizismus Vermeers bislang Hypothesen, „nur Vermutungen“ (S. 151), genauso, ob er katholischer Nicodemist war, also seinen Katholizismus nur vorgegeben (zu welchem Vorteil in einer mehrheitlich und dominierenden reformierten Umgebung?) habe. „Ambivalenz“ soll „ein wesentliches Moment“ von Vermeers Persönlichkeit gewesen sein, wofür es aber wieder keine handfesten Beweise gibt. Der Autor vermutet, dass Vermeer primär Epikuräer und opportunistischer Christ war.

Im quasi letzten Abschnitt **„Epikur, Vermeer und anderes“** stehen einige alles Vorhergesagte wieder ziemlich in Frage stellende Worte: „Es hiesse Vermeers Kunst mißverstehen, wollte man sie in das Prokustesbett einer Interpretation als gemalte Philosophie zwingen. Vermeer hat Epikur nicht illustriert.“ (S. 153) Richtigerweise um Vermeers (angeborene und erworbene) Persönlichkeitsstruktur losgelöst von Epikur u.a. herauszuarbeiten, versucht der Autor sein Temperament (phlegmatisch: langsamer Arbeiter, und sanguinisch: optimistischer Mischtyp) im Vergleich zu seinen Malerzeitgenossen und Konkurrenten zu bestimmen. Und so erkennt er bei Pieter de Hooch, einem Delfter Mitbewohner, immer eine gewisse oberflächliche, oft „triviale Geschäftigkeit“ gegenüber Vermeers Konzentration, Ruhe und Stille (auch bei den ‚Konzerten‘, aber auch eine fast fotografische Eingefrorenheit bei einer genauer zu bestimmenden künstlerischen Arbeitsweise). Vermeers Figuren seien „denkende Menschen“ mit „intelligentem Bewusstsein“ (beides S. 155). Entgegen Epikurs Fehlen des Lachens greift Vermeer (im Sinne auch von Aristoteles oder Demokrit?) dieses auf als Zeichen der Lebenslust. Zum weiteren Vergleich

gebracht werden zwei bekannte, sonst als szenisch zusammengehörig interpretierte konventionellere, biedere und zugänglichere Briefschreibe- bzw. Brieflese-Stücke von Gabriel Metsu. Erst in der „Klarheit seiner Räume“ [Räumlichkeit], ... den Offenbarungen des Lichts, ja auch ... [in dem] Modus des Malens“ (S. 159), „Konzentration auf die Menschen“ (S. 159), dem schon bei den frühen Versteigerungen bemerkten ‚Kunstvollen‘ (Pointillé) werde der Unterschied und der Einfluss Epikurs auf Vermeer deutlich. Die „vernunftgeleitete Anthropozentrik“ („ikonische Anthropologie“) könne „als ein mildes Phänomen der frühesten Aufklärung“ (alles S. 161) angesehen werden. An sich selbst etwas (vergeblich) gerichtet ist die gleich darauf erfolgte Warnung, dass „der epikureische Interpretationsansatz ... daher nicht überstrapaziert werden (dürfe)“, „mit Augenmaß ... (führe) er zur Entdeckung einer – freilich utopischen – Freiheit, die in der Seelenruhe [= Ruhe, Stille der meisten Bilder?] der Selbstgenügsamkeit (liege)“ (S. 161/162). Mehr als ein „Schönheitsfehler“ (S. 162) der ‚interpretatio epicurea‘ erscheint nach dem Eingeständnis des Autors, dass das Umfeld Vermeers, seine Kunden (u. Auftraggeber?) nicht mit Epikur in Verbindung gebracht werden könnten. Vermeer zu einem „einzigartigen künstlerischen Apologeten“ Epikurs (S. 163) hochstilisieren zu wollen oder aus bzw. durch Epikur erklären zu wollen, hat zudem den vom Autor mit Bedauern festgestellten Haken, dass „über den Menschen Vermeer selbst, ... seine Bildung“ (S. 163; immerhin 5 Folianten und 25 gebundene Bücher unbekanntem Inhalts sollen im Nachlass gewesen sein) so gut wie nicht bekannt ist.

Abschliessend in einem **Nach-** oder auch **Vorwort** kommt der Autor als noch frühere und deutlichere malerische Inkarnation eines epikureischen Lustprinzips vor der Syphilis auf die Mitteltafel des Bosch-Triptychons ‚Garten der Lüste‘ in Madrid, Prado zu sprechen. Aber auch hier kann das Buch keine ‚missing links‘ zum wirklichen Beweis bieten.

Ein vorläufiges Fazit:

Andreas Praters Versuch statt aus dem Geiste von Spinoza oder Descartes jetzt aus dem von Epikur Vermeer erklären zu wollen, ist prinzipiell erst einmal nicht zu beanstanden. Aber wie bei fast allen derartigen Ansätzen handelt es sich um Projektionen der jeweiligen philosophisch orientierten Autoren und sie sollten erst einmal als solche bzw. als Thesen oder Hypothesen benannt werden. Selbst bei den ‚pictores docti‘ wie Nicolas Poussin bleibt das meiste in dieser Richtung Spekulation. Es ist neben dem delphischen ‚medèn ágan‘ schon schwierig die antike Lebensphilosophie (Eudaimonía, ‚vita beata‘) von Stoa, Kepos mit den allen gemeinsamen Begriffen wie Apátheia, Ataraxía auseinanderzuhalten, zumal diese über die humanistischen Jahrhunderte als Verhaltensideal bis in die Allgemeinbildung gesunken sind (vgl. z.B. Horaz, Carmen 2,3: ‚Aequam memento rebus in arduis servare mentem ...‘ ). Alle, die mit einem berühmten (philosophischen)

Namen (ihre) Interpretationen von Bildern quasi ‚quintessentiell‘ aufwerten wollen, sollten bedenken, dass ein Künstler (Maler) sich zuerst an visuellen Vorbildern (inklusive den eigenen Seherlebnissen) orientiert. Vermeer hat als primärer Eidetiker neben dem ihn umgebenden Bild(er)-Angebot sich sicher – wie längst erkannt – von den Seheindrücken der praktischen und wissenschaftlichen Optik seiner Zeit (Fernrohr, Mikroskop, Camera oscura) beeindrucken lassen. Seine Gemälde sind guckkastenmässig sorgsam requisitenartig arrangiert, prozesshaft komponiert und langsam für die Nähe, das Vorne licht-zellenartig, flächig-fleckhaft focussiert und für die Ferne, das Dahinter mit starker Linsen-Unschärfe (als Weiterentwicklung des Sfumato), aber auch oft in polyfokal zoomender Vertauschung, also praefotografisch gemalt ohne auf Demokrits Atom-, Descartes‘ Corpuskel oder Epikurs Eidolon-Theorien zu rekurrieren. Projektionen der Kunsthistoriker sind legitim, solange man sich ihrer auch bewusst ist.

Andreas Prater hat mit seinen vom ‚Epikureischen‘ beeinflussten Augen Vermeer neu, anders gesehen, besser: sehen und in ein anderes Licht setzen wollen. In Karl Schütz, Vermeer – Das vollständige Werk, Köln 2015 wird z.B. Epikur erst gar nicht erwähnt. Vor aller Philosophie und Theorie rangiert das künstlerische Temperament (vgl. das ‚Phlegma‘ des ähnlich langsamen Velázquez, und wie dieser war Vermeer kein Zeichner. Nur seine frühen Bilder sind stärker imaginiert). Tragik (Kindsverlust), Alter, Tod fehlen in Vermeers erhaltenem oder bekanntem Werk. Er dürfte bis zu seinem Tode noch im besten Mannesalter mit 43 Jahren weitgehend mit guter Gesundheit gesegnet gewesen sein. Seine epikureische Seelenruhe soll wegen der finanziellen Not einer tiefen Verzweiflung (Depression?) gewichen und rasch wohl krankheitsbedingt in Phrenesie, Raserei oder Delirium tremens umgeschlagen sein. Eine Konversion zu den mehr aushaltenden Stoikern oder den noch bedürfnisloseren Kynikern hätte wohl in dieser Lage auch nichts mehr geändert. Ab wann lässt sich eigentlich an einer strukturellen Veränderung (z.B. um 1657 und dem Beginn der Interieurs) im Werk ein Einfluss Epikurs bemerken? Wodurch (angeblich „Friedenssehnsucht“) ist dieser Einfluss zu erklären, und wem zu verdanken? Solche Fragen sind fast überflüssig, da der biographisch weithin unbekannt und unauffällige Vermeer nach seinen Werken von Anfang an über ein harmonisches, bedächtiges, besonnenes, ja sanguinisches Temperament verfügt haben dürfte. Soweit bekannt gibt es kein schriftliches, eventuell graphologisch ausdeutbares Zeugnis seiner Hand. Auch von daher war er sicher kein literarischer, philosophischer Kopf. Schulmathematisch gesprochen scheint einiges im Werk Vermeers an Epikur hinreichend aber nicht durch diesen bedingt. Künstlerisch-qualitativ zeigte Vermeer zwar einige Ambitionen, aber er blieb zu Lebzeiten weitgehend ein mässig berühmter Lokal-, Provinzmalers mit wenigen bürgerlichen Käufern und Sammlern, ohne Werkstatt und ohne direkte Nachfolge oder

Verbreitung durch Nachstiche, als lebte er fast im Verborgenen gleichsam „...[in]scius] Epicuri de grege porcu(s) [fuit]“ (vgl. Horaz, Briefe 1, 4, 16).

(Stand: 18-10-2022)

Hubert Hosch

[kontakt@freieskunstforum.de](mailto:kontakt@freieskunstforum.de)