Christiane Rambach

VERMEER UND DIE SCHÄRFUNG DER SINNE

VDG

VERMEER UND
DIE SCHÄRFUNG DER SINNE

Copyright © VDG-Weimar

Weimar 2007

Copyright © VDG-Weimar

Christiane Rambach

VERMEER UND DIE SCHÄRFUNG DER SINNE

Copyright © VDG-Weimar

VDG

Gedruckt mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf

Gedruckt mit Hilfe der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung
für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Copyright © VDG Weimar

Die Arbeit wurde im Jahr 2006 von der Philosophischen Fakultät I der Universität Regensburg
als Dissertation angenommen.

VDG · Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften · Weimar 2007
www.vdg-weimar.de

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form
(Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft.
Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag, Herausgeber,
Autorinnen und Autoren keine Haftung übernehmen.
Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln.
Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

Umschlagabbildung Johannes Vermeer, Mädchen mit dem Perlenohrgehänge, um 1665, Öl auf Leinwand, 44,5 × 39 cm,
Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag. © Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis, Den Haag

Layout, Satz & Umschlaggestaltung Anica Keppler, VDG
Bildbearbeitung VDG
Druck Druckhaus »Thomas Müntzer« GmbH, Niederlassung Weimar

ISBN 978-3-89739-570-1

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über *http://dnb.ddb.de* abrufbar.

Dank

Mein vorderster Dank gilt meinem Doktorvater Prof. Dr. Jörg Traeger († 29.7.2005), der mich bis zur Fertigstellung des Manuskriptes im Juli 2005 mit großem Engagement begleitet hat. In zahlreichen Diskussionen, vor allem in der Endphase der Arbeit, hat Prof. Dr. Traeger sich intensiv mit meinem Thema auseinandergesetzt, meine Blick „geschärft" für die Feinheiten vermeerscher Malerei und mich an seinem reichen, fachübergreifenden Wissen teilhaben lassen.

Besonderen Dank möchte ich auch Prof. Dr. Hans-Christoph Dittscheid und Prof. Dr. Karl Möseneder für Ihre sofortige Bereitschaft zur Übernahme der Gutachterfunktion aussprechen. Das Studium in Freiburg i.Br. bei Prof. Dr. Wilhelm Schlink und in Bonn bei Prof. Dr. Hans-Joachim Raupp entfachte mein Interesse für die „Niederländer" des 17. Jahrhunderts und regte mich zum Thema meiner Dissertation an.

Der Gerda-Henkel-Stiftung, die mir durch ein zweijähriges Stipendium und großzügige Reisekostenzuschüsse ein von finanziellen Sorgen befreites Arbeiten an meiner Promotion erlaubte, möchte ich an dieser Stelle danken. Sie gewährte mir, ebenso wie die Geschwister Böhringer Ingelheim Stiftung, einen bedeutenden Druckkostenzuschuss. Durch den Beitrag beider Stiftungen war es mir möglich, die Arbeit in vorliegendem Umfang zu publizieren.

Fachliche Unterstützung und Anregungen in persönlichen Gesprächen und Briefen erfuhr ich von: Bas van der Wulp (Gemeentearchief, Delft), Dries van den Akker S. J. (Delft), Marc Lindeijer S. J. (Archief van de Nederlandse Provincie der Jezuïeten, Nijmegen), Dr. Holm Bevers (Kupferstichkabinett, Berlin), Dr. Uta Neidhardt (Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden) sowie dem Arbeitskreis „Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts" (Museum Schloss Wilhelmshöhe, Kassel). Hilfestellung bei der Übersetzung lateinischer Textstellen leisteten mir Oberstudienrat Maximilian Birner und Oberstudiendirektor Hubertus Zölch. Den Feinschliff niederländischer Zitate ermöglichte mir Prof. Dr. Jochen Becker (Universität Utrecht).

Den Mitarbeitern der Handschriftenabteilung der Bayerischen Staatsbibliothek in München, des Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie in Den Haag, der Abteilung für Alte Drucke der Königlichen Bibliothek in Den Haag, der Universitätsbibliothek in Amsterdam und der Württembergischen Landesbibliothek in Stuttgart sowie den Archivaren des Gemeindearchivs in Delft und des Jesuitenarchivs in Nijmegen möchte ich ebenfalls für die Bereitstellung des Quellenmaterials und die freundliche Hilfestellung meinen Dank aussprechen.

Für anregende Diskussionen und Korrekturvorschläge des Rohmanuskriptes bin ich meinen Freunden und Kommilitonen, Dirk Klose, Karin Leonhard, Almut Schäffner, Sibylle Weber am Bach, Philipp Weichselbraun und Annabel Zettel, dankbar. Geduldiger, ausdauernder und stets unermüdlicher Gesprächspartner und Begleiter war mir mein Mann Edgar Bierende. Ihm und meinen Eltern, die den Fortgang des Dissertationsprojektes mit großer Anteilnahme und finanziellem Engagement verfolgten, gilt mein aufrichtiger Dank.

Inhaltsverzeichnis

I. EINFÜHRUNG 9

II. FORSCHUNG 11
1. *Oeffeninghe des verstandts* und *playsier der ooghen* 11
2. *Sehkunst* 16

III. FRAGESTELLUNG UND METHODE 23

IV. VERMEERS ZEITGENÖSSISCHES UMFELD IN DELFT 27
1. Familie und Konfession 27
2. *Een Tresoor van allerhande wetenschappen*: Wissensschatz in Büchern 35
3. *Lebendige stemmen en oculaire demonstratien*: Delfter Naturwissenschaft 41
4. Huygens, Monconys und Leeuwenhoek: *verscheijde redenen wisselende und mondelinge same sprake* 51
5. Delfter Malerei: Der Betrachter an der Schwelle 56
5.1 Kircheninterieur 58
5.2 Perspektivkasten 64
5.3 Vermeers *Soldat und lachendes Mädchen* 70

V. DIE SCHÄRFUNG DER SINNE: WAHRNEHMUNGSTHEORIEN DES 17. JAHRHUNDERTS 75
1. Naturwissenschaft und -philosophie in den Niederlanden 75
2. Curiositas: Die Lust an der Wahrnehmung 80
2.1 Sichtbarmachung des Unsichtbaren 81
2.2 *Curiosïtez de sa main*: Vermeers Bilder aus Sicht eines Zeitgenossen 85
3. *Wy en connen niet verstaen sondert beelden dienst*: Denken in Bildern 89
3.1 Gedankenbild 95
3.2 Leere Tafel und leerer Raum 97

VI. GEISTIGE SINNESFÄHIGKEIT: BILD UND WAHRNEHMUNG IN RELIGION UND KUNST 103
1. Spiritualität und Bildmeditation der Jesuiten 103
2. Maler und Betrachter in der holländischen Kunsttheorie 106

VII. FÜNF SINNE IN DER MALEREI: TRADITION UND ENTWICKLUNG 115

Copyright © Vbc Weimar

VIII. *JUNGE DAME MIT PERLENHALSBAND* 121
1. Das Bild als Tugendexempel? 121
2. Reduktion von Handlung, Gegenstand und Farbigkeit 123
3. Die weiße, leere Wand: *hoe het Gesichte geschiet* 127
4. Lebendigkeit der Leere 133
5. Sensorische Interaktion: Sehen und Tasten 136

IX. DIE *ANSICHT VON DELFT* 141
1. Rezeption im Wandel 141
2. Idealisierung der Wirklichkeit 145
3. Nah und Fern im Bilde 149
4. Tradition und Innovation einer holländischen Bildform 157

X. *SCHLAFENDES MÄDCHEN* 163
1. Fragmentierte Ikonographie 163
2. Das schlafende Mädchen: Imagination, Traum und Melancholie 170
3. Der ‚leere' Raum 174
4. Sehen jenseits der Schatten: Spiegel, Fenster, Maske 176

XI. *MÄDCHEN MIT DEM PERLENOHRGEHÄNGE* 185
1. Vermeers Frauen: „Gestalten aus einer elegischen Traumwelt" (Huizinga) 185
2. Vom ‚Ansprechen' und ‚Ansehen': Die Auflösung der Bildgrenze 186
3. Der Blick über die Schulter 191
4. Imaginierte Schönheit 194

XII. ERINNERUNG UND NACHKLANG 201

ANHANG 209
Literatur- und Quellenverzeichnis 211
Ortsregister 239
Personenregister 240
Abbildungen 245
Farbtafeln 295
Abbildungsnachweis 307

Copyright © VDG-Weimar

I. EINFÜHRUNG

Als Pieter Teding van Berkhout 1669 Johannes Vermeer (1632–1675) in seiner Malerwerkstatt besucht, findet er dort sehr außergewöhnliche *(plus extraordinaijre)*, seltsame und neugierig machende *(plus curieuse)* Werke vor.[1]

Rund 200 Jahre später kommen zwei Franzosen, der Reiseschriftsteller und Maler Eugène Fromentin (1820–1876) und der Kunstkritiker Theophil Thoré-Bürger (1807–1869), zu einer ganz ähnlichen Einschätzung:

> „*Van der Meer ist fast unbekannt in Frankreich, und da er ziemlich sonderbare Züge in der Art seiner Beobachtung zeigt, die selbst in seinem Heimatland befremden, so wäre eine Reise dorthin nicht unnütz, wenn man sich vornähme, sich über diese eigenartige Erscheinung in der holländischen Kunst zu unterrichten.*“ [2]

Etwas ‚Sonderbares‘, ‚Befremdliches‘ und ‚Eigenartiges‘ strahlen Vermeers Werke aus. Seine Kunst wird als etwas „Überraschendes, Verblüffendes, etwas Seltenes und Anziehendes, wofür ich nur schwer einen Namen finde […]“[3] beschrieben. Mögen auch heute diese Worte der Euphorie und dem verklärenden Wiederentdeckertum des 19. Jahrhunderts zugeschrieben werden, so kleiden sie doch den Schleier der Irritation, der den Betrachter umfängt, wenn er den Bildern Vermeers gegenübersteht, in Worte.

Auf den ersten Blick unterscheiden sich die Werke des Delfter Meisters thematisch kaum von denjenigen eines Gabriel Metsu, Gerard ter Borch, Gerrit Dou oder Peter de Hooch. Dennoch sind sie hinsichtlich der Komposition, der malerischen Ausführung, der sinnlichen Auffassung von Welt und in letzter Konsequenz auch in ihrer komplexen inhaltlichen Bedeutung „eine eigenartige Erscheinung in der holländischen Kunst“.[4] Diese „*curiosïtez* de sa [Vermeers] main“[5] wirken tief in Seele und Körper des Betrachters, stimulieren die Schärfung all seiner Sinne, inszenieren das Sehen zu einer Kunst.

---

1 Van Berkhout 1669, 21. Juni, S. 38r. Leider ist dieser kurze Tagebucheintrag des Den Haager Bürgers der einzige zeitgenössische Kommentar zur Malerei Vermeers, sieht man von knappen Bildtiteln in Nachlassinventaren und Versteigerungskatalogen ab. Weiteres dazu in Kap. V.2.2.

2 Zitiert nach Fromentin 1998 (1876), S. 131.

3 Thoré 1906, S. 60. Den Originaltext dieser ersten großen Studie zu Vermeer veröffentlichte Thoré erstmals unter dem Pseudonym William Bürger in drei Artikeln in der *Gazette des Beaux-Arts* 1866 (Bürger 1866). In der deutschen Übersetzung von 1906 wurde nur der Catalogue raisonné (S. 542–575) verändert und das von Thoré zusammengestellte Werk Vermeers nach neuesten Forschungsergebnissen Hofstede de Groots von 73 auf 33 Bilder gekürzt (Thoré 1906). Der Kunstkritiker Théophile Thoré (1807–1869) gilt landläufig als ‚Wiederentdecker‘ Vermeers, nachdem dessen Name viele Jahrzehnte dem Publikum unbekannt gewesen war. Dazu Broos 1995/96, S. 59–61; Hertel 1996, S. 95–98; Jowell 1998.

4 Fromentin 1998 (1876), S. 131.

5 Van Berkhout 1669, 14. Mai, S. 32v.

Copyright © VDG-Weimar

II. FORSCHUNG

1. *Oeffeninghe des verstandts* und *playsier der ooghen*

Von fundamentaler Bedeutung für die kunsthistorische Auseinandersetzung mit dem Werk Vermeers waren die ikonologischen Forschungen der 1970er Jahre. 1976 erschien Eddy de Jonghs wegweisende Studie *Tot Lering en Vermaak* (Zur Belehrung und zum Vergnügen).[6] Sein auf der Tradition von Erwin Panofskys *disguised symbolism* aufbauender Ansatz sollte die folgenden Jahrzehnte entscheidend prägen. Bis dahin arbeitete die frühe Vermeer-Forschung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach form- und strukturanalytischen sowie stilgeschichtlichen Methoden.[7] Dabei wurden inhaltliche Fragestellungen nur am Rande berücksichtigt, galt es doch das Oeuvre Vermeers erstmals zusammenzustellen und innerhalb der niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts zu verorten.[8] Die Folge war, dass die Bilder Vermeers zuweilen ohne ihren historisch-gesellschaftlichen Kontext gesehen wurden. Man feierte den Delfter Künstler vor allem als einen Meister von Farbe und Licht. Seine Genrebilder – genauso wie die der anderen holländischen Maler – wurden als Abbilder des alltäglichen Lebens ohne tiefere Bedeutung verstanden.

Die gesteigerte Aufmerksamkeit, die von Seiten der Ikonologie den inhaltlichen Aspekten seit den 1970er Jahren zukam, wird vor diesem Hintergrund als eine wissenschaftsgeschichtliche Gegenbewegung zur Stilforschung verständlich. Ihre Grundannahme bestand darin, dass die scheinbar so authentischen Bilder holländischen Alltagslebens nur einen „Scheinrealismus" besäßen.[9] Ihr eigentlicher Sinn läge hinter der vermeintlich realistischen Oberfläche verborgen und müsse einem Bilderrätsel gleich vom Betrachter in einer Art Verstandesübung (*oeffeninghe des verstandts*)[10] dechiffriert werden. Hilfestellung zur Entschlüsselung der Bedeutung der Bildmotive leiste die reichlich vorhandene emblematische Literatur des 17. Jahrhunderts.

---

6 Ausst. Kat. Amsterdam 1976; Zehn der wichtigsten Aufsätze von Eddy de Jongh zu seiner ikonologischen Methode, die im Zeitraum von 1968 bis 1993 entstanden, wurden 1995 in einem Band zusammengefaßt: De Jongh 1995.

7 Plietzsch 1911; De Vries 1939; Bode 1958; Badt 1961.

8 Hofstede de Groot 1907; Hale 1937; De Vries 1939; Swillens 1950; Blankert 1979. Verbindlich geworden ist mittlerweile die Oeuvrezusammenstellung im Ausst. Kat. Washington-Den Haag 1995/96 von Arthur K. Wheelock. Die im Folgenden verwendeten Titel und Datierungen der Werke Vermeers sind diesem Katalog entnommen.
Kürzlich wurde nach einem Jahrzehnt intensiver stilkritischer und technischer Untersuchungen von Kunsthistorikern und Konservatoren *Die junge Frau am Virginal* (Versteigerung bei Sotherby's, 8. Juli 2004; um 1670, Privatbesitz USA) in das Gesamtwerk Vermeers eingereiht.

9 De Jongh 1997, S. 21–56.

10 Biens 1636 (1982), S. 49 (Vooreden). Biens kleines Büchlein zur *Teecken-Const* von 1636 richtete sich an Lehrlinge der Zeichen- wie Malkunst gleichermaßen. Neben dem ästhetischen und ökonomischen Nutzen benennt Biens die Übung des Verstandes (*oeffeninghe des verstandts)* als eine Aufgabe der Kunst.

Diese zweifelsohne berechtigte, da historisch fundierte Betrachtungsweise, verselbstständigte sich allerdings in der Folge und erhob allumfassenden Anspruch.[11] So wird die holländische Stillleben- und Interieurmalerei bisweilen ausschließlich unter dem Diktum eines an der Wand hängenden, den Betrachter mit belehrenden Lebensweisheiten instruierenden Exempels verstanden.[12] Die Bedeutungen, die einzelne Bildmotive (z.B. Spiegel, Fußwärmer, Musikinstrument usw.) in der holländischen Emblemata-Literatur – bestehend aus Bild, belehrendem Motto (Überschrift) und Epigramm (Kommentar) – besitzen, werden dabei kurzer Hand auf die vielschichtige Struktur eines Gemäldes übertragen. Hierüber weist man dem Gemälde dieselbe Funktion und Qualität zu, die eine Graphik im Kontext eines moralisierenden Sinnspruchs im Buch besitzt.[13]

Rechtfertigung findet diese Methode der Bildinterpretation durch den Hinweis auf die *ut pictura poesis*-Tradition, der „allgemein gängigen Auffassung des 17. Jahrhunderts von der engen Verbindung der ‚Schwesterkünste' Malerei und Literatur, Malkunst und Dichtkunst".[14] Warum allerdings als einzige literarische Gattung die Emblematik die Berechtigung erhält, die holländische Genremalerei auszulegen, mag wohl daran liegen, dass entsprechende Gegenüberstellungen von „außerordentlicher Überzeugungskraft" sind, „die Abbildungen [...] fast für sich allein [sprechen]"[15] – aber eben nur fast. Um eine einseitige Auslegungspraxis aufzubrechen, sollten auch andere literarische Gattungen herangezogen werden. Diese können – wenn auch auf den ersten Blick nicht so plakativ, wie es die Emblematik vermag – wertvolle Hinweise auf ein erweitertes und teilweise neues Verständnis der holländischen Malerei, vor allem derjenigen Vermeers erbringen.

Bei aller berechtigten und notwendigen Einbeziehung der ‚Schwesterkunst' Literatur, darf indes nicht vergessen werden, dass Gemälde anderweitige und vielschichtige Formen der Betrachterwahrnehmung eröffnen. Einzelne Motive (das Weinglas, die Waagschale, der Spiegel, der Fußwärmer usw.) isoliert, ohne ihre ästhetische Einbettung in den spezifisch malerischen Gesamtzusammenhang von Komposition, Duktus und Kolorit zu betrachten, würde bedeuten, die medialen Eigenschaften der Malerei zu ignorieren.[16] Besonders für die Bilder Vermeers hieße das, ihre sinnlich suggestive

---

11 Oscar Mandel warnt in seinem wenig beachteten, polemischen Buch *The cheerfullness of Dutch Art* (1996) vor der Einseitigkeit, mit der niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts heutigentags gelesen und in Museumsführern einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt werde.

12 Ausst. Kat. Braunschweig 1978; Zu Vermeer: u.a. Schneider 1999; Kahr 1972.

13 „Die moralische Vorstellung ist Teil der Wirklichkeit, im Alltagsleben wie in der geschilderten Alltagsszene." Renger 1978, S. 37.

14 De Jongh 1978, S. 14. Zur Verwendung und Bedeutung dieser Topoi in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts siehe De Jongh 1978, S. 11–19.

15 Renger 1978, S. 36.

16 Zu diesem allgemeinen Problem der Ikonologie siehe Warncke 1987, S. 13–14: „So wird an der Ikonologie Panofskys die analytische Vernachlässigung des spezifisch Künstlerischen gerügt. In der Tat wurde mit Recht hervorgehoben, dass ein Untersuchungsweg, der das Kunstwerk als Symbol der Kultur seiner Entstehungszeit versteht und deswegen vorzugsweise herausarbeitet, was es uns darüber verrät, den künstlerischen Gegenstand zum anthropologischen Symptom degradiert. Im Gegensatz dazu wird das Spezifikum bildkünstlerischer Darstellung, über eine Anschauung bloßer In-

Wirkmacht nicht in die Interpretation einzubeziehen. Die höchst sensualistische Virtuosität in der malerischen Gestaltung der Oberflächen, die physische Dichte seiner Figuren und Gegenstände im Raum, die von farbiger Luft und von Licht getränkte, schwingende Atmosphäre der intimen Interieurs, die Tendenz zu einer Auflösung der ästhetischen Bildgrenze sowie die memorativ sich wiederholende Räumlichkeit dürfen nicht ausgeklammert oder in deskriptiver Weise lediglich ‚angehängt' werden. Komposition, Duktus und Kolorit sind substantieller, konzeptueller und inhaltlicher Bestandteil des Kunstwerkes. Diese Verbindung von Form und Inhalt gilt es nicht aus den Augen zu verlieren.

Wie ein Bild letztendlich im 17. Jahrhundert rezipiert wurde, hing sicherlich neben dem Sammlungs- und Hängungskontext (öffentliches Gebäude oder Privathaus) vom jeweiligen Betrachter, seinem intellektuellen Vorwissen, seinem religiösen Hintergrund und sozialen Status ab. Neben der traditionellen Funktion der Belehrung (*docere*) dürfte in vielen Fällen auch der primäre, ästhetisch-sinnliche Genuss (*delectare*), die „[...] lust voor het herte, playsier der ooghen, cieragie in onse kamers en huysen [...]"[17] (Freude für das Herz, Vergnügung der Augen, Zierrat in unseren Räumen und Häusern) eine große Bedeutung bei der großzügigen Ausstattung holländischer Häuser mit Gemälden gespielt haben. Die überaus reiche ‚Bebilderung' holländischer Innenräume fand vielfache Thematisierung in zeitgenössischen Reiseberichten. Es stellt sich die Frage, ob sich die Bürger mit so vielen Gemälden umgeben hätten allein aus dem Grund, um hierin einzig einen mahnenden ‚Zeigefinger' zu erkennen? Resultierte die übergroße Sammelleidenschaft nicht vielleicht auch aus einem visuell-sinnlichen Genuss und Erkenntnisgewinn, der sich aus einer malerischen Virtuosiät ziehen ließ?

Die „lust voor het herte", die für einen breiten Kundenkreis in den Interieurbildern zu entdecken war, stellte die Ausstellung *Zauber des Alltäglichen* (Rotterdam, Frankfurt 2004/05) der variantenreichen *betekenis*-Interpretation holländischer Malerei als Position gegenüber.[18] Es ist kein Zufall, dass dort auch Bilder des Delfter Vermeer vertreten waren. Haben sich doch seine Werke in den letzten Jahren als besonders resistent gegenüber zugespitzten, rein ikonologischen Auslegungen und einer belehrenden Funktionszuweisung erwiesen. Ein Paradebeispiel für dieses Phänomen ist die *Frau mit Waage* (um 1664) aus der National Gallery in Washington (Abb. 1). Das Bild hat einen beson-

---

haltsvermittlung hinausgehend, in der Tatsache der künstlerischen Umsetzung eines wie auch immer gearteten Themas gesehen. Sie fügt ihm eine gänzlich eigene Dimension hinzu und ist die eigentliche Aussage des Kunstwerkes."

17 **Biens 1636 (1982), S. 49. Von Biens kleinem Buch** *De Teeken-Const* ist heute lediglich ein Exemplar bekannt. Dieses befindet sich, allerdings nur als Abschrift, angefertigt von Cornelius Müller Hofstede, in der Kunstbibliothek Basel. Müller Hofstede hatte das Original besessen, doch scheint dieses im Zuge der Zerstörung seiner Bibliothek im Zweiten Weltkrieg verbrannt zu sein. Siehe De Klerk 1982, S. 16–60.

18 **Zu dieser veränderten Positionierung Hecht 2004/05, S. 20–29. Leider wird als Alternative zur abgelehnten Ikono**logie und ihrer These von den verborgenen Sinnschichten hinter der alltäglichen Fassade lediglich ein traditionelles ‚Realismus'- Konzept als Möglichkeit der Interpretation holländischer Genremalerei angeboten. Dies könnte allzu leicht den Eindruck einer Rückkehr zu überwundenen Positionen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts erwecken.

deren Reichtum an unterschiedlichen Auslegungsmöglichkeiten zu Tage gefördert. So sah etwa Albert Blankert in der Perlen wiegenden Dame eine personifizierte Vanitas. Die Frau sei mit dem Abwägen irdischer Güter beschäftigt, ohne dabei an das Jüngste Gericht – symbolisiert durch das gleichnamige Bild an der Wand hinter ihr – zu denken.[19] Blankert folgte damit der Vanitas-Auslegung der Szene, die schon Thoré-Bürger[20] oder auch Herbert Rudolph[21] vorgenommen hatten. Arthur Wheelock dagegen stellte fest, dass die Waagschalen leer sind. Die Glanzlichter rühren nicht von Schmuck- oder Geldstücken her, sondern von dem reflektierenden Metall der Schälchen. Die Frau würde die wertvollen Gegenstände auf dem Tisch außer Acht lassen und vielmehr ihre nicht sichtbaren Tugenden abwägen und ausbalancieren.[22] Das mahnende Jüngste Gericht im Hintergrund habe sie daher nicht zu fürchten. Auch Ivan Gaskell tendierte im Gegensatz zu Thoré-Bürger, Rudolph und Blankert zu einer moralisch positiven, wenn auch andersartigen Interpretation. Er sah in der Frau mit ihren Attributen Spiegel und Waage eine Allegorie der Wahrheit, wie sie in vergleichbarer Weise auch in Caesare Ripas *Iconologia* (1644) Darstellung gefunden hatte.[23] Eine völlig andere Art der allegorischen Darstellung konstatierte Svetlana Alpers. Sie erkannte unter strikter Ablehnung des Vanitas-Gedankens in der Frau eine Verbildlichung der Justitia, die im holländischen Haus regiere.[24] Beat Wyss sah in der *Frau mit Waage* eine protestantisch-calvinistische Ästhetik verwirklicht. Als Bürgersfrau verbildliche sie die Grundsätze einer kaufmännisch geprägten Gesellschaft, welche sich durch das Prinzip eines Triebverzichts zugunsten einer Werteanhäufung auszeichne.[25] Nanette Salomon diagnostizierte eine schwangere Frau katholischer Konfession: Ihre Position in der Mitte zwischen den Seeligen und Verdammten des *Jüngsten Gerichts* an der Zimmerrückwand sowie das Gleichgewicht der Waagschalen verweise auf die noch ungeborene Seele, die weder gute Taten noch Sünden begangen habe.[26] Eine Wendung ins Volkskundliche gaben Carstensen und Putscher dem angeblich schwangeren Zustand der Frau. Diese würde nach altem Brauch mit Hilfe der Perlen auf den Waagschalen versuchen, das Geschlecht des künftigen Kindes festzustellen.[27]

Die Vielzahl dieser gegensätzlichen Meinungen deutet bereits auf das besondere Phänomen der Kunst Vermeers hin. Vermeers Bilder bleiben in ihrer Sinndeutung ambivalent und unfassbar. Sie lassen sich nicht auf eine einzige Bedeutung festlegen. Dieses In-der-Schwebe-Lassen des Inhaltes wird mehr und mehr als die entscheidende

19 Aillaud / Blankert / Montias 1992, S. 118
20 Bürger 1866, S. 460.
21 Rudolph 1938, S. 409–411.
22 Wheelock 1981, S. 106–108.
23 Gaskell 1984, S. 557–561.
24 Alpers 1976, S. 25f.
25 Wyss 1986, S. 95–105.
26 Salomon 1983, S. 216–221.
27 Carstensen/ Putscher 1971, S. 1–6.

Leistung des Delfter Malers angesehen. Vermeer habe bewusst „die Lesbarkeit des Sichtbaren im Unbestimmten" belassen.[28] Jochen Becker begreift die Mehrdeutigkeit gar als ein bewusstes Gestaltungsprinzip niederländischer Kunst des 17. Jahrhunderts. „Ich bin davon überzeugt, dass ein großer Teil der so typisch niederländischen Kunst auf mehr oder weniger verschiedene Weisen betrachtet werden kann – und auch betrachtet wurde. Dafür gibt es historische, soziale, ökonomische, ikonographische und nicht zuletzt auch bildimmanente Argumente."[29] Hinzuzufügen wären hier die Aspekte der philosophisch-naturwissenschatlichen und kunsttheoretischen Diskurse sowie die Fragen der Konfessionalisierung.

Dass die Bilder Vermeers tatsächlich bereits für die Zeitgenossen offenbar mehrere Bedeutungen hatten, zeigt der Inventareintrag zu Vermeers *Allegorie des Glaubens*. 1699 besaß der Amsterdamer Postmeister Herman Stoffelsz. van Swoll (1632–1698) dieses Bild. Es wurde bezeichnet als: „Een zittende Vrouw met meer beteekenisse, verbeeldende het Nieuwe Testament, door Vermeer van Delft, kragtig en gloejent geschildert" (Eine sitzende Frau mit mehreren Bedeutungen, das Neue Testament darstellend, von Vermeer van Delft, kraftvoll und glühend gemalt).[30]

Vermeers innovative Themenbehandlung machte es damals wie heute dem Betrachter nicht leicht, die komplexen Bildinhalte zu ergründen. Seine Bilder entziehen sich einer einzigen Deutung. Sie sind malerisch kraftvoll und höchst wirksam inszeniert. Sie sind nicht im Sinne einer narrativen Erzählung oder eindeutigen Moralsbotschaft lesbar wie ein Text. Sie sind nicht in Worte eins zu eins übersetzbar, sondern folgen dem Primat der Visualität. Damit sind sie anderen medialen Gesetzmäßigkeiten unterworfen. Sie sind, wie es in zeitgenössischen Beschreibungen heißt, kraftvoll (*krachtig*), glühend (*gloejent*), außergewöhnlich (*extraordinaijre*), seltsam (*curieuse*) und machen neugierig. Vermeer sensibilisiert über das künstlerische Prinzip der Mehr- und Uneindeutigkeit den Betrachter. Er öffnet ihm den Raum für die Ebene eines intuitiv-sinnlichen Erkenntnisprozesses, der ein Bewusstsein für die Ambivalenz und Brüchigkeit des Wahrnehmungsaktes schafft. Hierin liegt die Qualität seiner Bilder und deren außergewöhnliche Stellung innerhalb der niederländischen Malerei begründet. Dieser zentrale Aspekt wird innerhalb der Arbeit zu erörtern sein.

---

28 Arasse 1996, S. 61–74. Siehe auch De Jongh 1998; Ein sinnvolles Verfahren für den interpretatorischen Umgang mit dem vielfach mehrdeutig angelegten Gehalt holländischer Genregemälde sieht Gregor Weber in der Anwendung der rhetorischen Exempellehre. Weber 1994; Zur Mehrdeutigkeit als Gestaltungsprinzip holländischer Malerei siehe auch Becker 1992.

29 Becker 1992, S. 77.

30 Hoet 1752–1770 (1976), Bd. I (1752), S. 48, Nr. 25; Ausst. Kat. Washington-Den Haag 1995/96, S. 195, Anm. 23.

2. *Sehkunst*

Ein zweiter Schwerpunkt in der Erforschung der Werke Vermeers liegt auf den zahlreichen Ansätzen, seine Malerei unter spezifisch optischen Gesichtspunkten zu untersuchen. Da dieser Weg für die in der vorliegenden Arbeit gewählten Fragestellungen besonders wichtig ist, gilt es auf ihn näher einzugehen. Zugunsten einer stringenten Argumentationskette muss die ausführliche Darlegung anderer wichtiger Zweige der Vermeerforschung, wie etwa die Genderforschung und die Culture Studies, an dieser Stelle in den Hintergrund treten.[31] Ihre weiterführenden Forschungsergebnisse werden an entsprechender Position in der Arbeit berücksichtigt.

Bereits 1977 begann Arthur Wheelock mit einer Untersuchung der Sehkunst Vermeers. So analysierte er Vermeer und die Delfter Maler hinsichtlich ihrer Perspektiv- und Optikvorstellungen und bestimmte dabei ihre Position innerhalb zeitgenössischer Perspektivtheorien.[32] Als Ergebnis konstatierte Wheelock einen neuen, experimentellen Grundzug in Hinblick auf optische Gesetzmäßigkeiten und einen besonders freien Umgang mit der traditionellen Perspektivtheorie (Vredemann de Vries, Simon Marolois). Positionen der visuellen Wahrnehmung aus anderen Gattungen bzw. Bereichen des niederländischen Geisteslebens (Naturwissenschaft, Naturphilosophie) wurden allerdings von Wheelock nicht berücksichtigt. Einzig die für die Kunstgeschichte naheliegende Perspektivtheorie holländischer und italienischer Mathematiker und Künstler zog er heran.

Die von Wheelock herausgearbeiteten Perspektivvorstellungen, welche Vermeers Bildern zugrunde liegen könnten, hat Jørgen Wadum 1995 anhand restauratorischer Untersuchungen rekonstruiert.[33] Auf den bisher gewonnenen Erkenntnissen soll auch in der vorliegenden Arbeit aufgebaut, der Kreis allerdings um diverse Positionen aus der Geistesgeschichte des 17. Jahrhunderts erweitert werden, um Vermeers bildästhetische Gestaltungsweisen besser verstehen zu können.

Besonders hartnäckig wird die Diskussion um Vermeers augenscheinliches Interesse an der Optik von der These der Zuhilfenahme einer Camera obscura zur Konstruktion seiner Bilderwelten bestimmt. Einige Charakteristika in seinen Bildern deuten daraufhin, dass der Delfter Künstler mit bestimmten optischen Effekten aus den Bildreproduktionen einer Camera obscura vertraut gewesen schien. So wurden bereits

---

31 Franits 1993; Honig 1997; Salomon 1998; Hammer-Tugendhat 2002; Asman 2002; Salomon 2004.

32 Wheelock 1977a.

33 Wadum 1995/96, S. 67–79; Wadum 1996a, S. 31–49. Der Autor entdeckte in zahlreichen Bildern Vermeers an der Stelle im Bild, wo die Fluchtlinien zusammenlaufen das Einstichloch eines kleinen Nagels. Daraus schloss er, dass sich Vermeer einer damals gängigen handwerklichen Methode, wie sie in zeitgenössischen Perspektivtraktaten beschrieben wird, bediente. Von dem in die Leinwand gestochenen Nagel aus war es für Vermeer möglich, kreidegetränkte Schnüre entlang der späteren Fluchtlinien im Bild zu spannen. Durch das Anheben und auf die Leinwand zurückschnellen Lassen dieser Schnüre konnte Vermeer ohne Vorzeichnung und mathematische Konstruktionen Orientierungslinien für den Aufbau seiner Innenräume gewinnen.

in den 1960er Jahren in einer grundlegenden Studie von Charles Seymour die winzigen opaken Lichttupfer („circles of confusion") einiger Bilder als malerische Effekte erkannt, die aus der Verwendung optischer Hilfsmittel wie der Camera obscura resultieren könnten.[34] Ebenso sah man im abrupten perspektivischen Wechsel von einem übergroßen, nahsichtigen Gegenstand bzw. einer Figur im Bildvordergrund zu den bedeutend kleineren, weiter im Bildraum befindlichen Motiven ein Indiz für die Verwendung eines solchen technischen Hilfsmittels zur Konstruktion seiner Bildräume.[35] Seitdem bemühen sich Autoren, Vermeers Gebrauch der Camera obscura technisch nachzuvollziehen und inhaltlich, biographisch sowie wahrnehmungspsychologisch zu diskutieren.[36]

Über Umfang und Art der Benutzung einer Camera obscura und die mögliche Auswirkung auf seinen spezifischen Malstil ist jedoch auch heute noch keine abschließende Einigung erzielt worden. Vor allem die Frage, wie Vermeer seine farbenreichen Bilder in einem dunklen Raum hätte malen können, und die Tatsache, dass seine Bilder keine Vorzeichnungen aufweisen, wird als zugkräftiges Argument gegen die Verwendung einer Camera Obscura angeführt. Vorläufiger Höhepunkt der Camera-obscura-Diskussion sind die Arbeiten des Londoner Architekturprofessors Philip Steadman. Mittels detailgetreuer Modelle – gebaut auf Grundlage der mittels den Bodenfliesen und Einrichtungsgegenständen errechneten Raumsituationen aus Vermeers Bildern – rekonstruiert Steadman in Vermeers Malerstube eine festinstallierte, begehbare Camera obscura in Form eines großen schwarzen Kastens.[37] Von dort aus soll der Künstler seine Gemälde entsprechend dem proijezierten Kamerabild mit ersten tonalen Pinselstrichen in Dunkelblau oder Dunkelbraun angelegt, die endgültige Farbfassung dann in hellem Licht konkretisiert haben. Die optische Projektion der Camera obscura habe demnach in Vermeers Schaffensprozess die Zeichnung ersetzt.[38]

---

34 **Seymour 1964. Der Autor versuchte hierin über das Experiment mit einer alten Camera obscura an zwei Bildern** (*Mädchen mit rotem Hut* und *Mädchen mit Flöte*, beide in der National Gallery of Art in Washington) die verschwommenen Lichtkreise dieser Bilder wiederentstehen zu lassen. Dies dokumentierte er recht überzeugend mit Photographien. Bei Seymour finden sich auch weitere Autoren verzeichnet, die sich bereits vor ihm dem Thema der optischen Hilfsmittel bei Vermeer gewidmet haben.

35 **Als erster wies 1891 Joseph Pennell auf das Phänomen der Größenverzerrungen in Vermeers Bildern** (*Soldat und lachendes Mädchen*) hin, was er als „photographic perspective" bezeichnete. Pennell 1891, S. 295.
Wheelock schreibt dieses Phänomen der Benutzung eines konvexen Spiegels oder einer doppelkonkaven Linse zu. Als Beispiele führt er die Bilder *Schlafendes Mädchen* und *Soldat und lachendes Mädchen* an. **Wheelock 1977a,** S. 261–321, hier: S. 274–275.

36 **Auf Charles Seymour aufbauend: Schwarz 1966 und Fink 1971. Fink vermutet, dass 27 Bilder Vermeers mit Hilfe** der Camera obscura gemalt worden sein könnten. Der Autor sieht Vermeers Bilder als wörtliche Übernahmen der in einer Camera obscura gesehenen Bilder. Dagegen wertet Wheelock die vielfachen optischen Abänderungen Vermeers in seinen Bildern als Indiz dafür, dass Vermeer das Bild der Camera obscura nicht nur einfach nachzeichnete. Wheelock 1995/96, S. 25–27. Die Diskussion erstreckt sich bis in jüngste Zeit: Miles 1998; Steadman 1999; Steadman 2001; Steadman 2004; Hockney 2001, S. 58; Schwartz 2001.

37 **Steadman 2001. Eine indirekte schematische Abbildung dieses großen Kastens vermutet der Autor in den Lichtreflexen** auf der von der Decke hängenden Kristallkugel im Bild *Allegorie des Glaubens* (um 1671–74, Metropolitan Museum, New York). **Steadman 1995, S. 353–371, Fig. 18.11.**

38 **Steadman 2004, S. 84–86.**

Wahrscheinlicher als ein unmittelbares Malen nach den Bildern der Camera obscura ist allerdings, dass Vermeer seine malerischen Effekte lediglich ihren Bildprojektionen entlehnt, sie in seine Malerei übertragen, dabei verändert, erweitert und abstrahiert hat. Die Erschaffung seiner Bilder mit Hilfe eines festinstallierten Kastens in seiner Werkstatt anzunehmen, hieße die Bedeutung seines Werkes zu verzeichnen und den kreativen Schaffensprozess auszublenden. Seine Kunst würde so auf die Stufe von Lehrlingen, für die Samuel van Hoogstraten[39] in seinem Malereitraktat (1678) die Verwendung einer Camera obscura vorschlägt, herabgesetzt.[40] Darüber hinaus dürfte eine solch große, technische Apparatur in der Malstube, wie Steadman sie annimmt, Erwähnung im Nachlassinventar gefunden haben. Dieses Inventar listet sogar so unbedeutend kleine Alltagsgegenstände wie die „dreizehn Paar kunstvollen Manschettenknöpfe" auf.[41] Die Tatsache, dass sich offenbar keine Camera obscura in Vermeers Haus befunden hat, schließt jedoch nicht die Möglichkeit aus, dass Vermeer trotzdem Kenntnisse über deren Potential der Bildproduktion und die damit verbundenen spezifischen sinnlichen Seheindrücke gehabt haben kann. Die möglichen Berührungspunkte des Delfter Künstlers mit den neuen optischen Errungenschaften, mit den vielerorts in der zeitgenössischen Literatur geführten Debatten und den diese vermittelnden Personenkreise werden in eigenständigen Kapiteln dieser Arbeit dargelegt.

Das komplexe Phänomen der visuell-sinnlichen Wahrnehmung in Vermeers Bildern ist mit der Reduktion auf das ständig in der Vermeer-Literatur gebrauchte Schlagwort von der ‚Camera obscura', mitnichten erklärt. Obwohl durch dessen beinahe schon topisch zu nennende Wiederholung der Eindruck entstehen könnte, dass hiermit das weite Feld der Wahrnehmungstheorien in der Literatur und Malerei des 17. Jahrhunderts aufgearbeitet wäre, ist dies nicht der Fall. Ein Desiderat tut sich auf. Dieses soll in der vorliegenden Arbeit durch die Einbeziehung zeitgenössischer Diskurse über die Komplexität menschlicher Seh- und Wahrnehmungsformen aus Naturwissenschaft, Naturphilosophie und Kunsttheorie zumindest ein Stück weit geschlossen werden.

Einen ersten Versuch der Öffnung und Erweiterung der eingefahrenen Fragestellungen hatte Svetlana Alpers in den 1980er Jahren mit ihrem Aufsehen erregenden und mittlerweile zum Klassiker avancierten Buch *Kunst als Beschreibung* unternommen.[42] Sie glaubte, die holländische Malerei und insbesondere auch diejenige Vermeers unter dem Blickpunkt einer niederländischen *Sehkultur* als eine *Beschreibung von Welt* verstehen zu können. Alpers folgerte aus ihren Untersuchungen über die Beziehung der Malerei zu den experimentellen Naturwissenschaften, zu Kartographie und Optik, dass die

39 Van Hoogstraten 1678, S. 263.

40 Delsaute 1998, S. 111–123. Der Autor legt plausibel dar, dass die Camera Obscura im 17. Jahrhundert nicht zum wirklichen Gebrauch diente, sondern vor allem dazu, in der Praxis die abstrakten Regeln der Perspektive zu demonstrieren und zu zeigen, wie Bilder funktionieren. Ebenso sei sie verwendet worden, um nach der Entdeckung der Netzhautbilder von Kepler 1604 diese neue Sehtheorie und die Funktion des Auges zu erklären.

41 Montias 1989, Dok. 364, S. 339–344.

42 Alpers 1983; deutsche Übersetzung: Alpers 1985 (hiernach im Folgenden zitiert).

Kunstfertigkeit der holländischen Maler darin läge, die Bildoberfläche so zu gestalten, dass die Bilder auf der Malfläche denen auf der Netzhaut und denen in der Welt gleichen. Die holländischen Maler würden ihrer Meinung nach die Welt objektiv, ohne jede Vermittlung, ohne einen Zwischenraum zwischen Welt und Bild beschreiben. Die sich aus ihrer These folgerichtig ergebende – jedoch in dieser ausschließlichen Konsequenz sicherlich nicht berechtigte – Ablehnung jeglicher, an der Emblematik orientierten ikonographischen Forschung eröffnete einen andauernden Grundsatzkonflikt mit den Vertretern der traditionellen Ikonographie.[43] Wie auch immer man sich zu Alpers provokanter Hauptthese einer rein deskriptiven Darstellung von Welt stellen möchte, so ist ihr auf jeden Fall ein besonderes Verdienst zuzuerkennen. Sie hat erstmals die zeitgenössische holländische Begeisterung für das Sehen – hervorgerufen durch die technischen Errungenschaften wie Fernrohr und Mikroskop – als Ausgangspunkt für die holländische Bildproduktion benannt. Die dadurch veränderte Betrachtung der Welt sowie deren Umsetzung in Malerei als neue Parameter für das Verständnis der niederländischen Kunst ins Blickfeld zu rücken, ermöglichte neue Wege in der Forschung. So erweiterte das Heranziehen neuer Quellengattungen – allen voran naturwissenschaftliche Abhandlungen – die bis dahin einseitig auf moralischen, metaphorischen Literaturformen (Dichtkunst, Emblematik) beruhenden Bildinterpretationen.

Dieser Weg einer Kunstgeschichte des Sehens wurde auch von anderer Seite begangen. Zahlreiche Untersuchungen über Wahrnehmungsmechanismen und ihre Thematisierung in der bildenden Kunst wurden in den letzten Jahrzehnten vorgenommen.[44] Sie münden in aktuelle Positionen, die unter dem Schlagwort des *iconic turn* zusammengefasst werden.[45]

Dabei ist der Kunstgeschichte bewusst geworden, wie sehr selbst das Sehen, die Grundlage allen Verstehens von Bildern, historisch-kulturellen Veränderungen unterworfen und dabei „durch eine Konstante (die physiologische Beschaffenheit des Gesichtssinns) und eine Variable (die historisch ganz unterschiedliche Auffassung von der spezifischen Leistungsfähigkeit, also der Bedeutung des Sehens)“ bestimmt ist.[46] Dies bedeutet, dass es notwendig ist, die visuelle Wahrnehmung, das heißt die Bedingungen des Sehens und daraus folgend den erkenntnistheoretischen Status von Bildern in der jeweiligen historischen Konstellation zu erforschen. Dies ist auch ein Anliegen des vorliegenden Projektes.

Jüngste Arbeiten zu Vermeer weisen in diese Richtung. Sie machen sowohl auf empirische Bedingungen der optischen Wahrnehmung (Farbe, Licht)[47] als auch auf die

43 Siehe die bei Netta 1996, S. 213–228 aufgeführten Rezensionen zu Alpers Buch.

44 Gombrich 1978; ders., 1982; Arnheim 1978; Warncke 1987.

45 Für das 17. und 18. Jahrhundert siehe Stoichita 1998; Stafford 1998; Bexte 1999. Außerdem siehe die Tagung *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit* des Sonderforschungs-bereichs 573 der Ludwig-Maximilians Universität München vom 17.–20. Februar 2005 (Prof. Büttner).

46 Warncke 1987, S. 13.

47 Weber 2002.

Selbstreferenzialität des Mediums Bild bzw. der Malerei in Vermeers Werk aufmerksam.[48] Nach Jahrzehnten der emblematisch-ikonographisch dominierten Vermeer-Forschung, die in der großen Vermeer-Ausstellung in Den Haag und Washington 1996 einen glanzvollen Höhepunkt fand, scheint sich jetzt ein dritter Wechsel nach stilkritischen und ikonographischen Forschungen abzuzeichnen. Es gilt, Vermeers Malerei, die in vielschichtiger Weise optische Wahrnehmung auf einer sinnlich erfahrbaren, teils auch ikonographischen Ebene thematisiert, näher zu kommen, Inhalt und Form, Textualität und Visualität, die hier in einzigartiger Weise zusammenspielen, zu verbinden.

So nahmen sich beispielsweise Hubertus Schlenke und einige Jahre später Sara Hornäk vor, parallele Anschauungen aus dem philosophischen Gedankengut des altersgleichen Spinoza und des nur wenige Kilometer von diesem entfernt lebenden Malers Vermeer in Beziehung zu setzen.[49] Beide Verfasser gehen von der gemeinsamen geistigen Idee der ‚Immanenz' bei Spinoza und Vermeer aus. Diese Vorstellung fände bei Spinoza auf einer sprachlichen, bei Vermeer auf einer malerischen Ebene ihren Ausdruck. Bei Schlenke erweckt dies den Eindruck einer Übersetzung geistigen Gedankenguts aus dem Werk Spinozas in das Medium der Malerei, also die Funktionalisierung der Kunst Vermeers als Illustration philosophischer Erkenntnisse. Hornäk dagegen möchte die Gemeinsamkeiten im Denken von Philosoph und Maler als ein Parallelphänomen verstanden wissen, das Ähnlichkeiten wie auch Differenzen im sprachlichen wie malerischen Ausdruck beinhaltet. Der Unterschied beider Ansätze wird im jeweiligen Titel der Arbeit bereits durch den jeweiligen Gebrauch der Worte ‚mit' und ‚und' deutlich: *Vermeer mit Spinoza gesehen* (Schlenke), *Spinoza und Vermeer* (Hornäk).

Eine kulturgeschichtliche Wahrnehmungsstudie anderer Art nahm Karin Leonhard vor.[50] Sie stellte die gemalten Innenräume Vermeers in Zusammenhang mit zeitgenössischen Konzepten der Raumvorstellung sowie deren Korrelaten in Optiktheorien und Schöpfungsmythen der Frühen Neuzeit. Das alte Diktum Friedländers vom figuralen „Stilleben-Maler"[51] Vermeer unterzog sie dabei einer kritischen Revision. Sie stellte ihm Vermeers Prinzip der bewegten und lebendig „erfüllten Räume" entgegen.

Die Schwierigkeit, sich der Malerei Vermeers mit kunsthistorischen Methoden zu nähern, liegt in dem Balanceakt, den es zwischen Werkimmanenz, Ikonographie und Kon-

48 Thierry Greub sah in Vermeer einen selbstbewussten, in den höheren sozialen Schichten verkehrenden Delfter Künstler, der in seinen Werken die medialen Bedingungen der Malerei wie auch den eigenen sozialen Status reflektiert habe. Greub 2004.
Harriet Stone verwendet für die pointierte Beschreibung der Selbstreferenzialität Vermeer'scher Kunst den in der Literaturwissenschaft gebräuchlichen Begriff der „mise en abyme". Stone 2006.

49 Schlenke 1996; Hornäk 2004.

50 Leonhard 2003.

51 Friedländer S. 241.

textforschung zu bewältigen gilt.[52] Es ist kein leichtes Unterfangen, die Bilder Vermeers in ihren stilistischen und kompositorischen Merkmalen, in ihrer traditionsverbundenen Ikonographie sowie in der Vernetzung des Malers mit der zeitgenössischen Geistesgeschichte in gleicher Weise zu erfassen. Ein gemeinsamer Nenner, so wird sich in der Arbeit zeigen, könnten dabei die Medialität des Bildes und zeitgenössische Visualisierungsverständnisse sein.

VDG Copyright © VDG-Weimar

52 De Jongh 1998.
Erst jüngst nützte Reinhard Liess seine Untersuchung *Bei der Kupplerin* Vermeers zu einer „skeptischen Nachbemerkung". Sie ist eine umfassende Kritik an der älteren Ikonologie und der jüngeren Kontextforschung, die „ihre Deutungen künstlerischer Hervorbringungen primär durch deren Parallelisierung oder gar Gleichsetzung mit außerkünstlerischen Realien" konstruieren würden. Liess, 2004, S. 57.

Copyright © VDG-Weimar

III. FRAGESTELLUNG UND METHODE

Ein Maler arbeitet innerhalb seines sozial- und kulturhistorischen Umfeldes, erhält Anregungen aus dem Schaffen seiner Kollegen und schöpft seine Bildideen und Motive aus den geistigen Strömungen der Zeit. Daher gilt es, seine Werke nicht nur kunstimmanent, infolgedessen isolierend, sondern stets im Kontext ihrer kunsttheoretischen, literarischen, sozial- und geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und Entsprechungen zu verstehen.[53]

Für eine Verankerung Vermeers in seinem direkten sozialen Umfeld in Delft stehen der Forschung die umfangreichen Archivstudien des amerikanischen Wirtschaftshistorikers John Michael Montias zur Verfügung.[54] In den meisten Fällen der überlieferten und vom Autor zusammengetragenen Quellen handelt es sich um notarielle Dokumente, die Themen wie Geburt, Taufe, Geldverleih oder Zeugenschaft zum Inhalt haben. Diese Quellengattung eignet sich allerdings wenig dazu, weiterführende Diskurse, welche möglicherweise inhaltliche und konzeptuelle Anregungen sowie Interessenslagen für Vermeers Malerei darstellten, zu erschließen. Die vereinzelten Dokumente mit persönlichem Inhalt, wie etwa seine Eheschließung, der Eintritt in die St. Lukasgilde oder sein Sterbetag, geben wenig Auskunft darüber, wen Vermeer gekannt und gesprochen oder für was er sich interessiert haben könnte. Zudem gibt es keinerlei schriftliche Äußerungen von ihm selbst über seine Malerei. Ebenso wenig haben sich zeitgenössische Beschreibungen seiner Kunst erhalten – sieht man von kurzen Erwähnungen einiger seiner Bilder in Nachlassinventaren und Versteigerungskatalogen einmal ab.

Um sich dem Ziel dieser Arbeit, der Erforschung des geistesgeschichtlichen Kontextes der Malerei Vermeers, zu nähern, bietet sich somit eine nahe liegende Verfahrensweise an. Es gilt ein Netz aus potentiellen Berührungspunkten Vermeers mit Strömungen und Denkfragen des niederländischen Geisteslebens und den damit verbundenen Personen zu knüpfen – ähnlich einem Indizienprozess. Dies soll in Kapitel IV geschehen. Die dort dargelegten topographischen und historischen Parameter sind als äußere Rahmenbedingungen anzusehen. Sie legitimieren hinzukommend die hier ge-

53 Warnke 1985; Busch 1993; Traeger 2000.

54 Montias Arbeit bildet den ersten Ausgangspunkt für jeden, der sich mit Vermeer, seiner Kunst und seinem Leben beschäftigt. In umfassender Archivarbeit hat er das weitläufige familiäre und das schwierig zu rekonstruierende berufliche Umfeld des Künstlers in dessen Heimatstadt Delft erforscht. Montias recherchierte die erwiesenen und die auch nur als sehr wahrscheinlich anzunehmenden Kontakte und Verbindungen Vermeers zu anderen Künstlern, Händlern sowie Sammlern. In zahlreichen Aufsätzen sowie in zwei grundlegenden Studien hat Montias das zeitgenössische Quellenmaterial zugänglich gemacht. Siehe Montias 1977a; Montias 1982; Montias 1987; Montias 1989; Montias 1991.

wählte Vorgehensweise, seine Malerei in einer spezifischen Denkströmung der Zeit zu kontextualisieren.

Da Vermeers Bilder einen ausgesprochen die Sinnen stimulierenden Charakter besitzen, liegt es nahe, erstmals die Wahrnehmungstheorien des 17. Jahrhunderts in Form zeitgenössischer Abhandlungen und Interessensschwerpunkte seines holländischen Umfeldes in den Blick zu nehmen. Dies wird in Kapitel V der Arbeit geleistet. Daran anschließend, da unmittelbar damit zusammenhängend, ist anhand vier zentraler Werke Vermeers (Kap. VIII–XI) zu untersuchen, inwieweit signifikante Charakteristika der Bildgestaltung Vermeers eine Verankerung in eben solchen Debatten zur Sinnesphysiologie und Wahrnehmungstheorie haben: die alles umhüllende dunstige Atmosphäre, der wechselhafte Farbauftrag von dünn lasierend zu pastos, die diffusen Lichtpunkte und farbigen Reflexionslichter, die verschwommene und reduzierte Darstellung einzelner Gegenstände, die Neigung zu einer oszillierenden ‚Auflösung' der Bildgrenze, die perspektivischen Irritationen und die frappierenden ‚Leerräume' zwischen Figuren und Objekten.

Die in dieser kunsthistorischen Arbeit gewählte Grenzüberschreitung in Bereiche der Naturwissenschaft und Naturphilosophie, wo zentrale Positionen zur Bildwahrnehmung erarbeitet wurden, liegt im Denken der Zeit selbst begründet. Eine strikte Grenze zwischen den Gattungen wie heutigentags gab es nicht. So bedienten sich etwa Naturwissenschaftler zur Beschreibung und Verdeutlichung optischer Phänomene oder abstrakter, visueller Wahrnehmungsprozesse im menschlichen Denken sowohl der Begrifflichkeiten aus dem Bereich der bildenden Kunst als auch der Künstler und ihrer Bildsprache selbst. Umgekehrt wurden in den spezifisch für Künstler erarbeiteten Literaturgattungen (Kunsttheorie, Emblematik) Naturwissenschaft und Naturphilosophie für deren Belange aufbereitet. Dieser Wechselwirkungen wurden bislang von kunstgeschichtlicher Seite zu wenig Bedeutung beigemessen.

Trotz dieses grenzüberschreitenden Ansatzes werden stets die Bilder Vermeers unmittelbarer Ausgangs- und Zielpunkt für alle Überlegungen bleiben. Es gilt das Bild nicht lediglich als Ausdrucksmedium einer geistigen Bewegung, als Illustration irgendwie gearteter Vorstellungen zu begreifen, sondern als ein Medium, das gemäß seiner Eigenschaften im komplexen Feld der Wahrnehmungs- und Erkenntnisdebatten selbst Ideen konstituiert und evident werden lässt.

Die Werke des Malers Vermeer müssen dabei ebenso wie zeitgenössische Abhandlungen zur Wahrnehmungstheorie als Argumente innerhalb eines gemeinsamen Diskurses betrachtet werden. Es wird nicht erwartet, dass literarische Abhandlungen die Phänomene, die an den Bildern Vermeers zu beobachten sind, direkt thematisieren oder erklären. Vielmehr lassen sie die kulturgeschichtlichen Parameter erkennen, die für die Analyse der Werke Vermeers von Bedeutung sind. Nicht eine monokausale Verkettung, sondern eine offene Dialogstruktur mit unterschiedlichen Autoritäten, Medien und

konkurrierenden Erklärungsmodellen bestimmt das Gebiet der Sinneswahrnehmung im 17. Jahrhundert.

Inwieweit und auf welche Art und Weise Vermeer als Maler und damit innerhalb seines Bildmediums und -verständnisses an den zeitgenössischen Diskursen über die menschliche Wahrnehmung sowie die Erkenntnisfähigkeit der Sinne teilhatte, ist das Ziel dieser Untersuchung. Hierbei lassen Vermeers Bilder – so die These – einen von den Wahrnehmungstheorien favorisierten Erkenntnisprozess erfahrbar werden. Bei diesem stellt die Sinneswahrnehmung den ersten Schritt dar, mittels eines komplexen Vernetzungsprozesses innere Vorstellungen (*inwendighe verbeeldinghen*), Denkbilder (*denkbeelden*), Imaginationen (*imaginatie*) im Gehirn zu erzeugen und damit ein Verstehen von Welt zu ermöglichen. Der erste Schritt, die sinnliche Wahrnehmung, ist hierbei auch der erste Zugang zu den Bildwelten Vermeers. Diesen gibt der Künstler durch malerische Virtuosität vor. Erst in einem zweiten, unmittelbar damit zusammenhängenden Schritt, vollzieht sich die inhaltliche Deutung.

Copyright © VDG-Weimar

Copyright © VDG-Weimar

IV. VERMEERS ZEITGENÖSSISCHES UMFELD IN DELFT

1. Familie und Konfession

Vermeers Lebensweg, sein familiäres Umfeld und seine sozialen Kontakte innerhalb seiner Heimatstadt – soweit in Dokumenten nachweisbar oder rekonstruiert – sind innerhalb der Vermeerliteratur immer wieder ausführlich thematisiert worden.[55] Daher sollen im Folgenden die wichtigsten Stationen seines Lebens lediglich zusammengefasst und vor allem die für die Fragestellung der Arbeit bedeutsamen Ereignisse und Zusammenhänge in den Blickpunkt gerückt werden. Vorweg ist hierbei noch auf das jüngste Ergebnis der Interpretation der bisher publizierten Quellen zu Vermeer von Thierry Greub hinzuweisen. Er rückt die Biographie Vermeers in ein neues Licht. Damit bricht Greub mit der bisher weit verbreiteten Vorstellung von einem in Armut lebenden, sozial mehr oder weniger isolierten und erst im 19. Jahrhundert richtig geschätzten Künstler.[56] Nach seiner Interpretation der bekannten Quellen, scheint Vermeer seine zahlreichen Auftraggeber aus den „allerhöchsten Gesellschaftsschichten" oder aus den Kreisen „reich gewordener Bürger" bezogen zu haben.[57] In guter finanzieller Lage befindlich, habe Vermeer sich eine programmatisch langsame Arbeitsweise (nur ca. 2 Bilder pro Jahr) leisten können, bei der er „*die* Bilder und *so viele* Bilder malen konnte, wie er wollte".[58] Zudem habe er als ehrenhafter, über die Grenzen Delfts hinaus bekannter Künstler gegolten, der ein zunehmendes Selbstbewusstsein an den Tag legte, was sich nicht zuletzt am stilistischen Wandel seiner Signaturen ablesen lasse.[59]

Vermeers Eltern, Reynier Jansz. Vermeer (ca. 1595–1652) und Digna Baltens (ca. 1595–1670), mieteten 1631 in der Voldersgracht in Delft das Gasthaus *De Vliegende Vos* (Zum fliegenden Fuchs). Neben seiner Tätigkeit als Gastwirt war Reynier Vermeer als Seidenweber tätig und als Kunsthändler in der St. Lukas-Gilde eingeschrieben.[60]

1641 gelang der Familie der soziale Aufstieg. Sie pachtete das große und strategisch günstig am Marktplatz befindliche Wirtshaus *Mechelen* (Abb. 2).[61] Für den Kunsthandel von Vermeers Vater dürfte dies besonders wichtig gewesen sein. Zentral innerhalb

55 Montias 1989; Van Maarseveen 1996; Haks 1996; Franits 2001.
56 Greub 2004, S. 53–71.
57 Greub 2004, S. 67–71, hier: S. 71.
58 Greub 2004, S. 60.
59 Greub 2004, S. 64–65.
60 Montias 1989, S. 60–67.
61 Montias 1989, S. 72.

der Stadt am großen Marktplatz mit Hauptkirche und Rathaus in unmittelbarer Nähe zum Haus der St. Lukas-Gilde (seit 1661 in der Voldersgracht) gelegen, konnte es in idealer Weise den Delfter Bürgern als Treffpunkt für Besprechungen und zum Austausch von Neuigkeiten gedient haben (Abb. 2). Auch zahlreiche Reisende stiegen hier ab, wenn sie Delft besuchten. Vermeers Vater hatte sich eine kleine Kunstsammlung, mit der er handelte, aufgebaut und pflegte den Kontakt zu Delfter Künstlern wie Evert van Aelst, Egbert van der Poel sowie Leonaert Bramer.[62] Dieses Umfeld hat sicherlich dazu beigetragen, dass Vermeer eine künstlerische Laufbahn einschlug.

Leider haben sich für den Zeitraum zwischen seiner Taufe 1632 und seiner Verlobung mit Catharina Bolnes bzw. seiner Aufnahme in die St. Lukas-Gilde im gleichen Jahr 1653 keine Dokumente erhalten. Die wichtigen Jahre seiner künstlerischen Ausbildung liegen damit im Dunkeln. Es gab zahlreiche Versuche der Forschung, dem möglichen Lehrer, dem Ort und der Dauer der Ausbildung, die bereits in den späten 40er Jahren eingesetzt haben musste, auf die Spur zu kommen. Von der frühen Kunstgeschichtsschreibung wurde vor allem der Rembrandt-Schüler Carel Fabritius als möglicher Lehrer angesehen.[63] Vermeer trat in stilistischer Weise dessen künstlerisches Erbe an – so auch in Van Bleyswijks Stadtbeschreibung von 1667 angedeutet. Dort endet das Lobgedicht Arnold Bons auf den früh verstorbenen Carel Fabritius mit den metaphorischen Worten: „Maar weer gelukkig rees'er uyt zyn vier / VERMEER, die meesterlyck betrad zyn pade" (Doch glücklich aus der Asche durfte sich erheben,/ VERMEER, als Meister folgend auf denselben Pfaden).[64] Der Freund der Familie und Trauzeuge Vermeers, Leonaert Bramer, wird besonders von der jüngeren Forschung, soweit sie sich festlegt, favorisiert.[65] Auch diverse andere Meister, wie Evert van Aelst, dem Vermeers Vater Geld schuldete,[66]

---

62 **Montias 1989, S. 77, 80, 81–83.**

63 **Obreen 1877–90, Bd. 4 (1881/82), S. 292; Thoré 1906, S. 20–22; Hofstede de Groot 1907, Bd. 1, S. 585; Bode 1958,** S. 98. Da Fabritius aber erst 1652 als Meister in der Delfter Gilde eingetragen ist, dürfte die Zeit zu kurz gewesen sein, um den 1653 eingeschriebenen Vermeer in die Lehre genommen haben zu können. Jedoch schließt dieser Umstand – worauf jüngst Greub hingewiesen hat – nicht aus, dass Vermeer zumindest sein letztes, eventuell stilprägendes Jahr, von Oktober 1652 bis Dezember 1653, bei Fabritius verbracht haben könnte. Vermeer hegte eine große Wertschätzung für Fabritius. Er bewahrte drei Bilder von diesem in den repräsentativen vorderen Räumen seines Hauses auf. Greub 2004, S. 54–56.

64 **Van Bleyswijk 1667, Bd. 2, S. 853–855. Zur Bewertung und Veränderung dieser letzten Zeile in manchen Exemplaren** von Bleyswijks *Stadtbeschreibung* in: „maar weer gelukkig rees'er uyt zyn vier/ VERMEER die t'meesterlick hem na kost klaren" (*Doch glücklich aus der Asche durfte sich erheben,/ VERMEER, als Meister suchend, ihn zu überragen)* siehe Aillaud / Blankert / Montias 1987, S.155–156. In dieser Überarbeitung klingt an, dass Vermeer offenbar als eigenständiger, konkurrierender Meister danach strebte, sich dezidiert aus der Gefolgschaft seines (möglichen) Lehrers oder Vorbildes zu lösen.

65 **Leonaert Bramer als Lehrer Vermeers wurde erstmals vorgeschlagen von Swillens 1950, S. 172–174; ihm folgten:** Wheelock 1977a, S. 268; Aillaud / Blankert / Montias 1992, S. 70–77; Ausst. Kat. Delft 1996, S. 23. Neben biographischen Argumenten wurde vor allem dabei der augenscheinlich italienische Einfluss der frühen Historienbildern Vermeers herangezogen, eine Lehrzeit bei dem lange Jahre in Italien verweilten Bramer anzunehmen. Stilistisch und motivisch liegen Vermeers frühe Bilder jedoch weit entfernt von den dunklen, viel- und kleinfigurigen Arbeiten in Elsheimer-Manier von Bramer.

66 **Goldscheider 1964 nennt Hendrik van der Burch (tätig 1649–1664) als Lehrer Vermeers; Montias 1989, S. 103, 105** überlegt, ob Vermeer noch bei C. D. Rietwijck, Evert van Aelst und Abraham Bloemaert gewesen sein könnte.

oder eine weitgehend autodidaktische Schulung[67] nach einem handwerklichen Grundunterricht in Delft wurden in Betracht gezogen. Doch Vermeers Malerei erscheint zu eigenständig und andersartig, so dass sich keine sicheren Rückschlüsse auf seine Lehrzeit ergeben. Das Schweigen der Quellen für den Ausbildungszeitraum wurde auch schon als ein Indiz für die Abwesenheit Vermeers aus Delft gedeutet. Eine mögliche Ausbildung in Utrecht oder Amsterdam zog man in diesem Zusammenhang in Betracht, zumal seine frühen Gemälde Einflüsse der Utrechter Caravaggisten um Honthorst, Terbrugghen und Baburen verraten.[68] Letztendlich wird man aber ohne einen neuen Quellenfund keine eindeutige Aussage über Vermeers Ausbildung treffen können, da die stilistischen Einflüsse in seinem Frühwerk vielfältiger Natur sind.

Erst 1653 findet sich Vermeer wieder in archivalischen Dokumenten in Delft, als er bei einem Notar die Papiere für seine Heirat vorbereiten ließ. Möglich ist – so glaubt die Mehrheit der Forschung –, dass Vermeer für die Eheschließung mit Catharina Bolnes, die aus einer wohlhabenden katholischen Patrizierfamilie stammte, im Zeitraum zwischen der Registrierung seiner Ehe am 5. April und der religiösen Zeremonie am 20. April 1653 zum katholischen Glauben konvertierte.[69] Im calvinistischen Holland war eine solche Entscheidung zwar kein leichter, bei weitem aber kein außergewöhnlicher Schritt. Als berühmte Beispiele des gesellschaftlichen Lebens aus dieser Zeit ließen sich der Nationaldichter Joost van Vondel (1587–1678) oder die mit diesem befreundete Dichterin Maria Tesselschade (1594–1649) anführen.[70]

Die kirchliche Trauung der beiden Eheleute Vermeer am Ostersonntag wurde nicht in Delft selbst – möglicherweise um Aufsehen zu vermeiden –, sondern in dem kleinen katholischen Ort Schipluy vollzogen, der ungefähr eine Stunde Fußmarsch südlich von Delft liegt.[71] Die Messen dort wurden in den 1650er Jahren von dem Jesuitenpater Jo-

---

67 Liedtke 2001c, S. 27–40.

68 Abraham Bloemaert (1564–1651) in Utrecht wird dabei als möglicher Lehrer genannt, vor allem weil jener mit der Familie von Vermeers zukünftiger Frau über einige Linien verwandt und freundschaftlich verbunden war. Das Zusammentreffen des jungen protestantischen Vermeer mit seiner katholischen Braut aus gutem Haus könnte, so wird vermutet, bei Abraham Bloemaert stattgefunden haben. Montias 1989, S. 105, 107. Allerdings fanden auch viele Werke von Utrechter Malern ihren Weg in Delfter Sammlungen, so dass Vermeer deren Malweise auch hier studiert haben könnte. Zu den Utrechter Caravaggisten, deren Bilder in Delfter Besitz waren, siehe Janssen 1998, S. 51–52 und Dok. 1631, 1658.

69 Anfänglich (4. April 1653) wollte die Schwiegermutter Maria Thin der Hochzeit ihrer Tochter nicht zustimmen. Dies könnte auf den konfessionellen Unterschied zurückzuführen sein. Montias 1989, S. 101 und 308, Dok. 249 vom 5. April 1653.
Die holländischen Jesuiten unterstützten in starkem Maße Konversionen. Die Priester berichteten von ihren missionarischen Erfolgen der Zentrale in Brüssel in Form ihrer Jahresbriefe. Diese wurden dort in den *Acta missionis Hollandia* zusammengestellt und archiviert. In der aus dem 19. Jahrhundert stammenden Abschrift der *Acta missionis Hollandia* (Jesuitenarchiv Nijmegen), welche die wichtigsten Ereignisse aus der Delfter Mission zusammenfasst, finden sich keine Einzelnamensnennungen der Delfter Bürger. Allein die Gesamtzahl der jährlichen Konversionen und der ausgegebenen Kommunionen wurde vermerkt.

70 Hoppenbrouwers 1996, S. 60.

71 Montias 1989, S. 308, Dok. 250.

hannes Vermey[72] aus Gouda, der Heimatstadt von Vermeers Braut, gehalten. Die Jesuiten von Schipluy standen darüber hinaus in engem Kontakt mit der katholischen Gemeinde von Delft.[73] Auch wenn eine Konversion Vermeers nicht in Form eines historischen Dokuments eindeutig gesichert ist, so erscheint sie dennoch naheliegend. 1660 ist Vermeer mit seiner jungen Familie am Oude Langendijk im Haus seiner Schwiegermutter Maria Thin wohnhaft (Abb. 2).[74] Diese Straße im Zentrum von Delft, gleich hinter dem Marktplatz verlaufend, befand sich inmitten der sogenannten *papenhoek*, dem katholischen Quartier der Stadt. Hier, um die jesuitische Mission im Haus neben demjenigen von Vermeer und seiner Familie (Abb. 2), konzentrierte sich ein Teil des katholischen Lebens Delfts.[75] Mitte des 17. Jahrhunderts hatte die Stadt ungefähr 5500 Katholiken, was ca. einem Fünftel der Stadtbevölkerung entsprach. Lediglich geduldet im calvinistischen Holland, waren die Katholiken von vielen öffentlichen Ämtern ausgeschlossen. Mit Geldern erkauften sie sich die Obhut der städtischen Beamten und Magistraten.[76] Ihre Messen durften sie nicht mehr in den Kirchen der Städte feiern. Die Gläubigen trafen sich daher zu ihren Gottesdiensten in ‚versteckten' Hauskirchen[77], die von außen nicht als solche im Stadtbild zu identifizieren waren. In Delft traf sich die Gemeinde im Oude Langendijk, in der *schuilkerk* der jesuitischen Mission, die seit 1612 in der Stadt an dieser Stelle ihre Glaubensarbeit verrichtete (Abb. 2).[78] Auf der Zeichnung von Abra-

---

72 Montias schreibt ihn „Johannes Verwey". Laut Dries van den Akker S. J. (Brief 2004 an die Autorin) sei es bei Montias zu einem Irrtum in der Schreibweise gekommen. Der Jesuitenpater hieße Johannes Vermey. Der Umstand, dass dieser dieselben Initialien wie Vermeer habe, veranlaßte Pater Werenfried Stokman (Abdij van Berne-Heeswijk, Noord-Brabant) zu einer erstaunlichen, aber nicht nachvollziebaren Hypothese: die *Ansicht von Delft* (Mauritshuis, Den Haag) sei von dem Delfter Jesuitenpater Johannes Vermey gemalt. Die lange Krankheit von Herrn Stokman ließ eine Veröffentlichung seiner ungewöhnlichen These bisher nicht zu. Diesen Hinweis verdanke ich Dries van den Akker S.J.

73 Abels 1996, S. 68–77, hier: S. 73; Montias 1989, S. 101; Droog 1908, S. 239–241.

74 Gemeldet wird in einem Dokument das Begräbnis eines seiner Kinder: „Een kint van Johannes Vermeer aen den O. Langendijck." Montias 1989, S. 314, Dok. 279.
An der Stelle von Vermeers ehemaligem Haus befindet sich heute die Maria van Jessekerk aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Neuere Versuche, das Wohnhaus Vermeers mit Hilfe alter Stadtpläne und dem Nachlassinventar zu rekonstruieren: Warffemius 2001; Das *Digitaal Woonhuis Johannes Vermeer* unter *www.johannesvermeer.info* (Stand: 15.10.2007) ermöglicht einen 3D-Rundgang durch das rekonstruierte Haus mit den Einrichtungsgegenständen, die im Nachlassinventar dokumentiert sind.

75 In Delft gab es noch zwei weitere katholische Kirchen, die nicht von Jesuiten betreut wurden, wie St. Josef am Oude Langendijk. Sie befanden sich im Bagijnhof und waren der Hl. Ursula und dem Hl. Hippolytus geweiht

76 Für zwei katholische Kirchen Delfts, die Kirche im Begijnhof und die Jesuitenkirche „hinter dem Markt", sind in den 1690er Jahren die Summen von 900 und 700 Gulden, sozusagen als „Schutzgeldzahlungen" an die zuständigen Magistrate in der Stadtverwaltung belegt, damit die Katholiken ihre Gottesdienste in diesen privaten Hauskirchen ungestört abhalten konnten. Montias 1989, S. 130 und Anm. 6.

77 Weitere Beispiele dieses Kirchentyps haben sich noch in Amsterdam (heute Museum Amstelkring, Oudezijds Voorburgwal 40, Wohnhaus des Strumpfkaufmanns Jan Hartman, erbaut 1661–1663) sowie in Den Haag (Juffrouw Idastraat/Moelenstraat, erbaut 1720–22) oder in musealer Form in Leiden (Stedelijk Museum De Lakenhal) erhalten.

78 Zum Inventar ‚versteckter' Kirchen (*schuilkerken*) der Jesuiten in den nördlichen Niederlanden im 17. und 18. Jahrhundert siehe Ausst. Kat. Utrecht 1991, S. 90–96. Zur Delfter *schuilkerk* am Oude Langendijk zu Zeiten Vermeers liegen keine detaillierten Dokumente vor. Erst im 18. Jahrhundert, nach der Vertreibung der Jesuiten aus Delft (1708), entstand eine Abbildung des Interieurs von 1744. Diese zeigt den Kirchenraum als einen dreischiffigen Emporenraum mit barockem Hochaltar. (abgebildet in Ausst. Kat. Delft 1982/83, Abb. 131). Ob der Kirchenraum zu Zeiten Vermeers bereits dieses Aussehen hatte, muss ungewiss bleiben.

ham Rademaker (1675–1735) zu Beginn des 18. Jahrhunderts ist dieses für kirchliche und schulische Zwecke lediglich umfunktionierte Wohnhaus abgebildet. Es grenzte an das Haus der Familie Vermeer an, das auf der Zeichnung gerade noch am rechten Bildrand zu sehen ist (Abb. 3).

Vermeer scheint mit seiner Familie fest in die katholische Gemeinde Delfts eingebunden gewesen zu sein. Seine Schwiegermutter Maria Thin stammte aus einer katholischen Familie aus Gouda, die dort schon in ihrem Haus *De Trapjes* katholische Messen im Geheimen abgehalten hatte.[79] Mehrere von Vermeers elf Kindern erhielten ihre Vornamen nach Personen aus der katholischen Verwandtschaft der Mutter oder nach römisch-katholischen Heiligen wie Maria, Elisabeth oder Beatrix. Der Jesuitenmärtyrer Francis Xavier, der Schutzheilige der holländischen Jesuiten seit 1658, diente als Namenspatron für einen Sohn Vermeers, ebenso wie der Ordensgründer der Jesuiten, Ignatius von Loyola, für den Jüngsten. Nach Van Peer geht aus den Kirchenregistern der Jesuitenmission hervor, dass die Familie Vermeer dort zur Kirche ging.[80] Vermeers Frau erhielt 1687 ihre Sterbesakramente von dem Jesuitenpater Philippus de Pauw aus der Delfter Mission, so wie zuvor schon 1680 ihre Mutter Maria Thin.[81] Vermeers Enkelkinder, die Kinder seiner ältesten Tochter, verheiratet mit dem Tuchhändler Joannes Cramer, sind zwischen 1680 und 1690 in der Jesuitenmission getauft worden.[82] Kinder aus einem katholischen Haushalt, wie demjenigen Vermeers, erhielten von den örtlichen Missionaren der Jesuiten religiösen Unterricht. Zu diesem Zweck unterhielten die Delfter Patres seit der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts drei Schulen. Zwei davon befanden sich am *Brabants Turfmarkt* und dienten dem Katechismusunterricht, die dritte Schule war das Mädcheninternat *Maria Bartholomeus* im Oude Langendijk gegenüber der Nieuwe Kerk (Abb. 2). Sie war offenbar im Nachbarhaus Vermeers, wo auch die Jesuitenmission und deren *schuilkerk* untergebracht waren, ansässig.[83] Vermeers ältester Sohn, Johannes Vermeer II, schlug anfänglich – so interpretieren Montias und Van Peer die Quellen – eine Laufbahn als katholischer Priester ein. Da dieser schließlich eine Familie gründete, ist zu vermuten, dass er seinen einstigen Plan nicht fortsetzte.[84] Sein aus der Ehe mit Anna Frank entstandener Sohn, Johannes Antonius, wurde 1688 in der katholischen Kirche von Slijkvaart nahe Rotterdam getauft.[85] Ein weiterer Enkelsohn

79 Montias 1989, S. 111.

80 Van Peer 1951, S. 617; wiederholt dies in: Van Peer 1983, S. 222. Allerdings ebenfalls ohne Quellenangabe. Auch de Jongh greift die Aussage Van Peers über das angeblich existierende Kirchenregister auf: „[...] we know from the church registry that Vermer and his family prayed there." De Jongh 1975/76, S. 74. Im Gemeentearchief Delft befinden sich keine Register der Jesuitengemeinde mehr (Freundliche Mitteilung von Bas van der Wulp).

81 Van Peer 1951, S. 620; Montias 1989, S. 357, Dok. 407; Ebenda, S. 361–362, Dok. 427.

82 Van Peer 1951, S. 619; Montias 1989, S. 343–344, Dok. 404, 414, 418, 421, 435.

83 Van Peer 1949. (Jesuitenarchiv Nijmegen, Doos 106, C 4c, Nr.21). Das Internat besuchten Mädchen aus wohlhabenden Häusern aus Leiden und Amsterdam. Hier wurde ein moderner Unterricht in Niederländisch und Französisch abgehalten.

84 Van Peer 1951, S. 620–621; Montias 1998, S. 103–104.

85 Van Peer 1951, S. 620; Montias 1989, S. 362, Dok. 429.