



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Jacobus Vrel: Studien zur Interieurmalerie“

verfasst von

Luisa Senkowsky, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreut von:

Ao. Univ.-Prof. Doz. Dr. Daniela Hammer-Tugendhat

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Forschungsstand.....	9
2.1. Lokalisierung und Schaffenszeit.....	12
3. Interieurmalerie bei Jacobus Vrel.....	15
3.1. Das Oeuvre: Überblick und Umfang.....	15
3.2. Kategorisierung.....	17
3.2.1. Gruppe 1: Große, helle Fenster.....	17
3.2.2. Gruppe 2: Das Fenster rückt zur Seite.....	23
3.2.3. Gruppe 3: Der abstrakte Raum.....	27
3.2.4. Gruppe 4: Frauen am Kamin.....	29
3.2.5. Gruppe 5: Frauen in Nahansicht.....	32
3.3. Charakteristika.....	34
4. Kontextualisierung der Interieurmalerie.....	35
4.1. Voraussetzungen: Das Interieur in der niederländischen Malerei.....	35
4.1.1. Das 15. Jahrhundert.....	35
4.1.2. Das 17. Jahrhundert.....	39
4.1.3. Bedeutung und Methode.....	40
4.2. Der Raum.....	41
4.2.1. Konstruktion.....	42
4.2.2. Dinge.....	44
4.2.3. Fenster.....	45
4.2.4. Abstraktion.....	45
4.2.5. Vergleich.....	46
4.3. Die Thematisierung von Innen und Außen.....	54
4.3.1. Grundzüge.....	55
4.3.2. Frau am Fenster, Wien.....	55
4.3.3. Das doorkijkje in der Interieurmalerie.....	59
4.3.4. Schauen – Blicke.....	64
4.3.5. Frau am Fenster, Paris.....	66
4.4. Intimität, Interaktion und Genremalerie.....	68
4.4.1. Rollenbilder der Frau.....	68
4.4.2. Intimität: Einzelfiguren.....	74
4.4.3. Intimität & Interaktion: Kinder.....	79
4.4.4. Frauen und Männer im Interieur.....	82

4.5. Das Interieur als Wohnraum.....	84
4.5.1. Wirklichkeitsgehalt der Bilder.....	85
4.5.2. Wohnen und Privatsphäre.....	87
4.6. Interpretationsmöglichkeiten.....	89
4.6.1. Betrachter.....	91
5. Exkurs: Thesen zur Person Jacobus Vrel.....	94
6. Conclusio.....	97

Anhang

Literaturverzeichnis.....	102
Online-Ressourcen.....	113
Anlage.....	114
Abbildungsnachweis.....	115
Abbildungen.....	121
Abstracts.....	189
Curriculum Vitae.....	191

1. Einleitung

Jacobus Vrel ist eine weitgehend unbekannte Künstlerpersönlichkeit innerhalb des *Goldenen Zeitalters* holländischer Malerei – dem 17. Jahrhundert. Der Maler von bürgerlichen Interieurs und Straßenszenen nimmt darin mit lediglich rund dreißig bis vierzig überlieferten Werken eine bescheidene Rolle ein. Die Tatsache, dass keinerlei Anhaltspunkte zu seinem Leben und Schaffen vorhanden sind, das kleine Oeuvre sowie eine, im Vergleich mit den großen Meistern holländischer Malerei, einfacher anmutende Malweise führten dazu, dem Künstler weniger Beachtung als seinen bekannteren Zeitgenossen zukommen zu lassen. Gleichwohl ist es gerade Vrels gänzlich eigene Darstellungsweise, die die Besonderheit seiner Kunst auszeichnet. Die Interieurs, wie auch die Straßenszenen, sind von einer originellen künstlerischen Auffassung geprägt und lassen sich nur schwer einer Kategorie zuordnen.

Die vorliegende Arbeit behandelt die Interieurmalerie des Künstlers. Seine meist hohen und spärlich eingerichteten Räume kennzeichnet eine Darstellungsweise, die viele Fragen aufwirft: Wie ist Jacobus Vrels Kunst innerhalb der zeitgenössischen holländischen Malerei zu positionieren und welcher Entstehungskontext führte zu seiner Darstellungsweise und Raumauffassung?

Es ist weder bekannt, wo der Künstler lebte und arbeitete, noch zu welcher Zeit im 17. Jahrhundert er tätig war. Die wenigen überlieferten Daten zu Vrel stehen in Verbindung mit dessen Interieur *Frau im Fenster* im Kunsthistorischen Museum in Wien (Abb. 1). Das Werk weist als Einziges eine Datierung und Signatur auf – „J. Frel 1654“. Außerdem wird es, zusammen mit drei weiteren Werken Vrels, im Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm schriftlich erwähnt:¹

„Zwey Stückhel einer Grössen von Öhlfarb auf Holtz, warin in einem ein holländischer Camin, darbey ein kranckhe Fraw sitczt, / vnndt in dem andern ein Fraw zum Fenster hinauszscharwet. In schwartz schmall glatten Ramen, hoch 3 Spann 3 Finger vnndt braith 2 Spann 5 Finger. Original van Jacob Frell.“²

Der als Kunstsammler und Mäzen bekannte Leopold Wilhelm war zwischen 1646 und 1656 Statthalter der Niederlande und erweiterte in diesem Zeitraum seine Gemäldesammlung wesentlich. Als „echter Mäzen“ erteilte er auch Aufträge an die Künstler in der Region.³ Seit

1 Berger 1883, CL, Nr. 739; Zum dritten Werk: CLI, Nr. 758.

2 Berger 1883, CL, Nr. 739.

3 Schreiber 2004, S. 111.

1651 stand der Künstler David Teniers als Kammermaler im Dienst des Erzherzogs. Er führte nicht nur dessen Aufträge aus, sondern tätigte zudem Kunstkäufe für den Erzherzog.⁴ Mit dem Ende der Amtszeit Leopold Wilhelms gelangte die Kunstsammlung, zunächst über Passau, 1657 nach Wien.⁵ Es ist anzunehmen, dass sich zu diesem Zeitpunkt die Werke Vrels bereits in der Sammlung befanden und auf diesem Wege nach Wien gelangten, da sie im 1659 aufgestellten Sammlungsinventar bereits vermerkt sind.⁶

Vrels *Frau am Fenster* fand sich demzufolge zu einem sehr frühen Zeitpunkt in einer höfischen Sammlung wieder, was für eine Wertschätzung des Künstlers seinerzeit spricht und ihn kaum als kleinen Meister beiseite schieben lässt. Dass Vrel in der Forschung weniger beachtet wurde, hängt nicht zuletzt mit den geringen Anhaltspunkten zu dessen Schaffen zusammen: Zahlreiche Archive und Gildenbücher holländischer wie flämischer Städte wurden durchsucht,⁷ doch bleiben die wenigen Informationen zum Wiener Bild, neben einigen Signaturen der Werke, die einzigen Fakten zur Person Jacobus Vrel. Eine Bearbeitung seiner Interieurmalerie kann daher ausschließlich anhand der Werke des Künstlers stattfinden.

Viele der Gemälde Vrels wurden im Laufe der Zeit anderen Künstlern zugeschrieben oder sind bis heute nicht vollständig aufgearbeitet, was dazu führt, dass diese Arbeit auf keinem vollständigen Oeuvreverzeichnis der Interieurmalerie basieren kann. Im Mittelpunkt des Interesses der folgenden Studien stehen zwanzig Interieurs des Künstlers, deren Bearbeitung an der einzig überlieferten Datierung – 1654 – orientiert ist. Erklärtes Ziel dieser Arbeit ist es, neue Aussagen zur Interieurmalerie Jacobus Vrels treffen zu können, deren wesentliche Merkmale zu charakterisieren und sie innerhalb der zeitgenössischen holländischen Malerei und Kultur zu positionieren. Die Mitte des 17. Jahrhunderts ist die Blütezeit holländischer Genremalerei und die Entstehungszeit der Interieurmalerie aus dieser heraus. Besonders im Vergleich mit seinen Zeitgenossen wird deutlich, dass Vrel eine eigene spezifische Darstellungsweise bürgerlicher Interieurs entwickelte. Dahingehend wird in der vorliegenden Arbeit der Frage nach seinen Konstruktionen von Raum und nach den Vergleichsmöglichkeiten mit anderen Künstlern nachgegangen.

Um auf diese Fragen ohne jegliche Anhaltspunkte außer den Kunstwerken selbst Antwort geben zu können, wird methodisch mittels Vergleichen von Vrels Kunst mit anderen Interieurmälern vorgegangen. Die vorliegende Arbeit kontextualisiert Vrels Interieurmalerie mit Vergleichen und Diskursen innerhalb der zeitgenössischen Kunst und Kultur. Das

4 Möglicherweise war Teniers für den Erwerb von Vrels Gemälden verantwortlich. Honig 1989, S. 40.

5 Schreiber 2004, S. 121.

6 Berger 1883, CL, Nr. 739, CLI, Nr. 758.

7 Hofstede de Groot 1903, S. 41; Brière-Misme 1935, S. 102; Plietzsch 1960, S. 81.

künstlerische Umfeld sowie die kulturellen Entstehungsbedingungen zur Mitte des 17. Jahrhunderts werden hierbei besonders berücksichtigt.

Es ist noch keine Monographie zum Künstler Vrel erschienen, doch stand dieser im Mittelpunkt des Forschungsinteresses einiger Kunsthistoriker⁸. Nach der Entdeckung Jacobus Vrels durch Abraham Bredius, der erstmals auf die Künstlerpersönlichkeit aufmerksam wird, wurden im Laufe des 20. Jahrhunderts einige Studien zu dessen Kunst veröffentlicht. Diese wichtigen Beiträge, die die Grundlage für die weitere Bearbeitung des Künstlers bilden, sind im folgenden Kapitel vorgestellt. Am Ende von diesem findet sich zudem ein kurzer Überblick zu den Spekulationen rund um Schaffensort und -zeit Vrels, um aufzuzeigen, mit welchen Herangehensweisen in der Forschungsgeschichte versucht wurde, den Künstler zu lokalisieren.

Über die genaue Anzahl der überlieferten Interieurs von Vrel lässt sich nur mutmaßen. Ein vollständiges Oeuvreverzeichnis zu bieten ist kaum möglich, da sich viele Werke in Privatsammlungen befinden. In dieser Arbeit war es mir ein wesentliches Anliegen, alle mir bekannten Interieurs des Künstlers vorzustellen, zu bearbeiten und neu einzuordnen. Da sich noch keine Forschungsarbeit ausschließlich Vrels Interieurmalerie widmete, ergab sich m. E. die Notwendigkeit die hier behandelten zwanzig Werke, deren Charakteristika sowie Unterschiede innerhalb der Interieurmalerie Vrels in einem eigenen Teil der Arbeit ausführlich zu beschreiben und erstmals mit farbigen Abbildungen zu begleiten.

Auf die Vorstellung der Interieurmalerie Vrels im dritten Kapitel der Arbeit baut die Kontextualisierung derselben im umfangreicheren vierten Kapitel auf. Es ist kaum möglich, zur Interieurmalerie des 17. Jahrhunderts zu arbeiten, ohne deren Entstehungsgeschichte innerhalb der holländischen Genremalerei sowie die Tradition niederländischer Malerei zu berücksichtigen. Bereits im 15. Jahrhundert entfalten sich in der Kunst Jan van Eycks und anderer Maler Möglichkeiten zur Raumdarstellung, die für die Tradition niederländischer Malerei maßgebend sind. Dahingehend wird zu Beginn des vierten Kapitels die Entwicklung niederländischer Malerei seit dem 15. Jahrhundert und der Interieurmalerie im 17. Jahrhundert skizziert. Wesentliche Merkmale der Raumgestaltung und Konstruktion von Vrels Interieurs werden darauffolgend thematisiert, um anschließend ausführlicher ein bestimmtes Merkmal seiner Kunst zu behandeln, das gleichsam wesentlich für die Interieurmalerie des 17. Jahrhunderts ist: die malerische Thematisierung der Konstanten Innen und Außen. Im vierten Unterpunkt des Kapitels werden die dargestellten Szenen und Themen in Vrels Interieurs sowie deren zeitgenössischer gesellschaftlicher Entstehungskontext genauer beleuchtet.

8 Sämtliche personenbezogenen Bezeichnungen sind geschlechtsneutral zu verstehen.

Die Kontextualisierung von Vrels Interieurs erfolgt dabei im stetigen Vergleich mit seinen Zeitgenossen, wie Pieter de Hooch (1629–1684/94)⁹ oder Samuel van Hoogstraten (1627–1678), aber auch den Kleinmeistern – zu denen Vrel gerechnet wird – Esaias Boursse (1631–1672) und Pieter Janssens Elinga (1623–1682).

Wenngleich stets davon ausgegangen wird, dass Vrel und seine Zeitgenossen keine realen räumlichen Situationen des 17. Jahrhunderts zur Schau stellen, sondern ihre Kunstwerke vielmehr Produkte eigener Vorstellungen und Interessen sind, drängt sich die Frage nach den Umständen zeitgenössischen Wohnens im 17. Jahrhundert und der damaligen Wohnsituation auf. Darauf wird im fünften Teil des vierten Kapitels eingegangen.

Keine Epoche niederländischer Malerei erfuhr wohl derart viel wissenschaftliche Aufarbeitung wie die des 17. Jahrhunderts. Die Fülle an Publikationen bietet zahlreiche Forschungsmethoden und Möglichkeiten der Betrachtung und Interpretation von holländischer Malerei. Unterschiedliche Interpretationszugänge kommen im Laufe der Arbeit wiederholt zur Bearbeitung. Zur vollständigen Erschließung dieses Themas sind am Schluss des Kapitels Interpretationszugänge und Bedeutungsmöglichkeiten zu Vrels Kunst und der Interieurmalerie allgemein knapp reflektiert.

Abschließend werden in einem Exkurs zwei interessante Thesen zur Person Vrels vorgestellt. Im Allgemeinen konzentriert sich die Arbeit auf die Beschreibung und Kontextualisierung von Jacobus Vrels Interieurmalerie. Fragen zum Schaffensort und genauer Schaffenszeit des Künstlers bleiben dabei unberücksichtigt. Es ist weder Ziel, ein vollständiges Oeuvreverzeichnis der Interieurmalerie Vrels zu präsentieren, noch Datierungsfragen der einzelnen Werke zu berücksichtigen. Eine umfassende Behandlung des Künstlers bezieht auch dessen Straßenszenen mit ein, doch würde die Bearbeitung derselben den Rahmen der Arbeit sprengen.

Die folgenden Studien sollen verdeutlichen, dass Jacobus Vrel sich – trotz unbekannten Herkunftsort – an den Darstellungsweisen und Inhalten holländischer Interieurmalerie orientiert und gängige Themen der Genremalerie in seinem Oeuvre Einzug finden. Die Themenumsetzung weicht dabei oft von jener seiner Zeitgenossen ab, wie auch die Raumkonstruktion und Auffassung, die der Künstler in seinen Werken vertritt.

⁹ Alle, in der vorliegenden Arbeit angeführten Lebensdaten der Künstler, sind den Angaben des *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie* (Den Haag, Niederlande, URL: <https://rkd.nl/nl/>) entnommen.

2. Forschungsstand

In Anbetracht der Fülle an Publikationen und wissenschaftlichen Beiträgen zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, erscheint es verwunderlich, dass noch keine Künstler-Monographie zu Jacobus Vrel publiziert wurde. Nicht zuletzt ist dies auf die Tatsache zurückzuführen, dass keinerlei Daten zum Leben und Schaffen des Künstlers bekannt sind. Da die Suche in zahlreichen Archiven in holländischen und belgischen Städten bis heute keine Ergebnisse lieferte, sind die Datierung am Gemälde des Kunsthistorischen Museums in Wien sowie dessen Nennung im Inventar der Sammlung des Erzherzog Leopold Wilhelm die einzigen überlieferten Anhaltspunkte zum Schaffen Vrels.¹⁰

Im Zusammenhang mit der „Wiederentdeckung“ Jan Vermeers (1632–1675) durch Théophile Thoré-Bürger im 19. Jahrhundert, die einhergeht mit einer neu aufkommenden wissenschaftlichen Aufarbeitung und Wertschätzung holländischer Genremalerei, finden Vrels Werke erstmals Beachtung, wenngleich noch unter dem Namen Vermeers. Thoré-Bürgers schreibt in seinem 1866 erschienenen Aufsatz *Jan van der Meer de Delft* dem Delfter Künstler noch etliche Arbeiten Vrels zu.¹¹ Das Titelblatt ziert sogar ein Ausschnitt eines heute verschollenen Werks von Jacobus Vrel (Abb. 2).¹²

Noch zwanzig Jahre dauerte es, bis der Maler durch Abraham Bredius namentlich erwähnt wird. Innerhalb eines Berichts zu einer Kunstauktion schreibt er Vrel eine irrtümlich Vermeer zugeschriebene Straßenszene zu und nennt zudem andere Straßenszenen des Künstlers.¹³

Weitere Werke werden Vrel schließlich von dem großen Kenner holländischer Malerei Cornelis Hofstede de Groot in Folge der Versteigerung von Thoré-Bürgers Nachlass im Jahr 1892 zugewiesen.¹⁴ 1903 klärt Hofstede de Groot einige Zuschreibungsfragen und schreibt die Interieurs von Vrel in Brüssel, Lille und Antwerpen, aufgrund eines von Vrel monogrammierten Werks in St. Petersburg, richtigerweise auf dessen Namen um.¹⁵

¹⁰ Berger 1883, CL–CLI.

¹¹ Werke, die von Thoré-Bürger an Vermeer zugeschrieben und heute Vrel zugerechnet werden: Thoré-Bürger, S. 569–570. Dabei handelt es sich um fünf Straßenszenen, Nr. 54–58, zwei „Intérieur de béguinage“, Nr. 52, 53 und ein Interieur, bezeichnet als „Vieille femme qui lit la Bible“ S. 566. Nr. 44, dazu hier S. 28.

¹² Thoré-Bürger 1866, S. 297; Clotilde Brière-Misme schreibt das Bild richtig Vrel zu und übernimmt das Werk als Titelblatt für Ihre Publikation (Abb. 3). Brière-Misme 1935, S. 97, 157.

¹³ „Straßenansicht, dem Delfter Vermeer irrtümlich zugeschrieben, aber gutes Werk des unbekannten Malers J. Vriel“. Bredius 1886, S. 676, Nr. 116.

¹⁴ Hofstede de Groot 1893; Die meisten Straßenszenen Vrels wurden vormals Vermeer zugeschrieben, während seine Interieurs Pieter de Hooch, Esaias Boursse und Isaac Koedijck (ca. 1617–ca. 1668) zufielen.

¹⁵ Hofstede de Groot 1903; Der Beginn der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Vrel hat vorrangig die Straßenszenen des Künstlers im Fokus. Die Interieurs, die Hofstede de Groot ihm schon 1903 zuschreibt, werden oft weiterhin unter anderem Namen ausgestellt; Vrels Interieur in Lille (hier S. 20) wurde 1918 noch als Isaac Koedijck ausgestellt. Kat. Ausst. Schloss Charlottenburg 1964, S. 35.

Als Kenner der holländischen Genremalerei behandelt Wilhelm R. Valentiner Vrel innerhalb seiner umfangreichen Publikation zu den Schaffensperioden Pieter de Hooch und widmet ihm zudem einen Artikel in der Reihe *Dutch Genre Painters in the Manner of Pieter de Hooch*.¹⁶ Valentiner erkennt früh die Besonderheit, die von Vrels eigenem Umgang mit Raum und Licht ausgeht. Durch den absoluten Verzicht auf Details und Einzelheiten erscheint ihm der Künstler „merkwürdig modern“ und verdeutlicht für ihn, warum Vrel oft in der Nähe Vermeers gesehen wurde.¹⁷

Es ist die große Leistung von Clotilde Brière-Misme, im Zuge einer Rotterdamer Vermeer-Ausstellung die erste umfangreiche Studie zum Schaffen Jacobus Vrels zu liefern.¹⁸ Die fundamentale Aufarbeitung von Vrels Oeuvre dient heute noch als Ausgangsbasis jeglicher wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Künstler. Brière-Misme untersucht alle bis dato bekannten Gemälde, klärt weitere Zuschreibungsfragen und definiert die Merkmale von Vrels spezifischer Darstellungsart.

Der Versuch, Vrels Werke chronologisch zu ordnen, und hier nur die Interieurs, wird erstmals von Eduard Plietzsch unternommen.¹⁹ Die Wertschätzung, die Vrels Kunst im 17. Jahrhundert erfahren haben muss, wenn gleich drei seiner Werke sich in einer höfischen Sammlung wiederfinden, hält Plietzsch nicht davon ab, den Künstler als „Sonntagsmaler“ zu bezeichnen.²⁰ Dessen unbeholfene Straßenszenen und die Tatsache, dass sein Name sich in keinem Verzeichnis von Malergilden findet, lassen ihn vermuten, dass er sich der Malerei nur aus Liebhaberei gewidmet hat. Plietzsch geht es neben einigen Zuschreibungsfragen außerdem um die Frage des Schaffensortes des Künstlers, welche er topographisch mit Hilfe der Stadtansichten zu beantworten suchte. So auch bei Gérard Régnier, dessen Publikationstitel einerseits seine Auffassung von Vrels sozialem Umfeld und andererseits die Nähe von Vrels Kunst zu Vermeer widerspiegelt. Er spricht von Vrel als dem „Vermeer du pauvre“.²¹

Die erste und bis dato einzige wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Vrels Straßenszenen (Abb. 4) liefert 1989 Elizabeth Honig.²² Darin wiederholt sie nicht die bisherige Kontextualisierung des Künstlers innerhalb der Genremalerei, sondern folgt in ihrem Beitrag einer leitenden These, die – im Sinne Svetlana Alpers' – nach dem beschreibenden Potenzial der Bilder und deren historischen Entstehungsbedingungen fragt.²³

16 Valentiner 1929a und 1929b.

17 Valentiner 1929a, S. XXXIII.

18 Brière-Misme 1935; Zur Ausstellung: Kat. Ausst. Museum Boymans 1935.

19 Plietzsch 1949 und 1960.

20 Plietzsch 1949, S. 248–253.

21 Der Titel von Gérard Régniers Beitrag zu Vrel lautet *Jacob Vrel. Un Vermeer du pauvre*. Régnier 1968.

22 Honig 1989.

23 „[...] I hope to present some account of the work of Jacob Vrel by interweaving specifically visual

Honigs These zufolge vermeidet Vrel in seinen Straßenszenen jegliche Darstellung von Handel. Es werden Waren gezeigt, doch findet weder Austausch noch Kommunikation unter den Dargestellten statt.²⁴ Ihre Argumentation, wenngleich spannend, ist dennoch rein spekulativ und wirkt in gewissen Aspekten schwer nachvollziehbar.²⁵ Letzten Endes kann bezüglich Vrel jede Annahme nur hypothetisch bleiben. Somit leistet Honigs Artikel einen wesentlichen Beitrag zur Neubetrachtung von Vrels Werken.

Genauere Studien zu einzelnen Werken Jacobus Vrels liefert Jan Pacilly in seinen Katalogbeiträgen für Johnny van Haeften.²⁶ Darin arbeitet Pacilly die unterschiedlichen Charakteristika und verschiedenen Darstellungsweisen von Vrels Interieurs heraus.

Ekkehard Mai kündigt einleitend zu seinem Beitrag zur Forschungsgeschichte Vrels an, dessen Werk auf seine Eigenheiten, seine Verwandtschaften, seine Typik und seine Bedeutung hin erneut untersuchen zu wollen.²⁷ Neben einer umfangreichen Zusammenfassung der bisherigen Vrel-Forschung bietet der Artikel je eine ausführliche Übersicht zu Vrels Interieur- sowie Straßenszenen. Informationen zum Oeuvre des Künstlers werden aktualisiert und zahlreiche Abbildungen geboten. Die wichtigsten Aspekte von Vrels Kunst werden allesamt angeführt. Für eine näher an der Darstellungsweise der Bilder selbst geführte Diskussion im Vergleich mit Vrels Zeitgenossen bleibt in dem zusammenfassenden Aufsatz zu wenig Raum.

Während der Endphase der vorliegenden Arbeit erschien der neueste Aufsatz zu Vrels Straßenszenen von Linda Stone-Ferrier.²⁸ Bereits der Titel *Jacobus Vrel's dutch neighborhood scenes* spricht an, worum es der Autorin im weiteren Verlauf geht. Sie will Vrels Straßenszenen in einem größeren historischen Rahmen kontextualisieren und sieht in seinen Werken Darstellungen von nachbarschaftlichen Gegebenheiten in holländischen Städten vermittelt. Stone-Ferriers Absicht, eine größere Publikation zur Darstellung von *Nachbarschaft* in holländischer Malerei des 17. Jahrhunderts zu veröffentlichen, verdeutlicht sich rasch in der Art und Weise wie Vrels Werke betrachtet werden:²⁹ Sie werden weitgehend exemplarisch zur Verdeutlichung von Thesen von Nachbarschaft angeführt, Thesen die teils von einem anderen Autor übernommen sind.³⁰ Wenngleich es sich bei der Publikation nur um

associations which the paintings offer with suggestions of a certain sphere of historical possibility within which they may have been interpreted.“ Honig 1989, S. 38; Vgl. Alpers 1985.

24 Honig 1989, S. 48–51.

25 Weiters vertritt Honig die These, Vrel würde sich in seinen Szenen selbst in der Rolle des Bäckers darstellen und vergleicht Vrel mit Werken der Brüder Berckheyde, die sich in der Rolle des „artist-baker“ darstellen. Honig 1989, S. 48–50; Die Werke der Brüder unterscheiden sich jedoch stark von jenen Vrels und es wird nicht vollends deutlich, weshalb Vrel sich als Bäcker darstellen wollte.

26 Pacilly 1997; Pacilly 2008; Pacilly 2012.

27 Mai 2003.

28 Stone-Ferrier 2014.

29 Stone-Ferrier 2014, Anm. 1.

30 Roodenburg 1992.

einen kurzen Aufsatz handelt, so wirkt es dennoch dürftig, wenn Stone-Ferrier als einzige Quelle der bisherigen Vrel-Forschung Honigs Beitrag heranzieht.

Publikationen, die sich alleinig Vrels Interieurmalerie annehmen, bleiben völlig aus.³¹ Folglich wird in dieser Arbeit auf Literatur zurückgegriffen, welche die Interieur- oder Genremalerie des holländischen 17. Jahrhunderts innerhalb eines größeren Kontexts thematisiert.³²

2.1. Lokalisierung und Schaffenszeit

Aufgrund des Mangels jeglicher Anhaltspunkte zu Vrels Leben wurden unter anderem die Straßenszenen herangezogen, um etwaige städte-topographische Hinweise daraus abzuleiten. Vrels Straßenszenen unterscheiden sich stark von denen seiner Zeitgenossen, wie Nicolaes Hals (1628–1686) oder Gerrit Berckheyde (1630–1693, Abb. 5) in Haarlem.³³ Diese Unterschiede, die ungewöhnliche Topographie von Vrels Straßenszenen, aber auch seine Interieurs, führten zur Vermutung, Vrel habe abseits jeglicher niederländischer Kunstzentren gearbeitet, wobei häufig auf die südlichen Niederlande verwiesen wurde.³⁴ Lokalisierungsfragen wurden ebenso anhand des Inneren eines Kircheninterieurs, vermeintlich von Vrel, sowie mit der Tatsache, dass auf zwei von Vrels Werken Kapuzinermönche zu sehen sind, gehandhabt.³⁵ Wiederum die Interieurs führten zu einer Lokalisierung des Künstlers in den nördlichen Provinzen Hollands. Neben Haarlem und Dordrecht wurde auch der Osten

31 Zu Vrel wurden auch einige Hochschulschriften verfasst. Zu Vrels Interieurs: Vietmeyer 1997; Folgende Arbeiten konnten nicht berücksichtigt werden: Jan Postma, Jacobus Vrel. De vraag naar zijn herkomst en oeuvrecatalogus, phil. Diss. (unpubl.), Leiden 1981 (Es handelt sich dabei um eine Magisterarbeit, mündliche Auskunft von Jan Pacilly, am 16.03.14); Jennifer Bullocks, Jacobus Vrel. An examination of the influences on and influence of a „Sunday Painter“, Masterarbeit Kunstgeschichte (unpubl.) Utah 2005.

32 Stoichita 1998; Kat. Ausst. Städelsches Kulturinstitut 1998; Hammer-Tugendhat 2009, Schütz 2009 u. v. m.

33 Nicolaes Hals, Grote Houtstraat mit St. Bavo, ca. 1655/60, Frans Hals Museum Haarlem; Honig 1989, S. 40; Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Straße in Haarlem, Öl auf Holz, 34 x 39 cm, Gemäldegalerie Alte Meister. Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Honig 1989; S. 42, Abb. 3.

34 Nach Plietzsch könnte Vrel Flame gewesen sein und in der Nähe von Brüssel gelebt haben. Die hohen Fenster der Interieurs würden auf flandrische Architektur verweisen. Nur blieb die Suche nach Hinweisen in belgischen Archiven durch Brière-Misme ergebnislos. Plietzsch 1960, S. 81; Brière-Misme 1935, S. 102; Die Tatsache, dass sich Werke von Vrel in der Sammlung des Erzherzog Leopold Wilhelm befanden und dass viele seiner Werke in Belgien wieder aufgetaucht sind, lässt auch Pacilly vermuten, Vrel könne Flame gewesen sein. Pacilly 1997; Aufgrund von Vrels Straßenszenen vermutet Bob Haak eine Tätigkeit in den südlichen Niederlanden. Haak 1984, S. 453.

35 Zu den Kapuzinermönchen: Brière-Misme 1935, S. 102; Régnier 1968, S. 270–271; Honig zufolge ist die Darstellung von Kapuzinermönchen interessant, doch bietet diese keinen Hinweis zur Lokalisierung Vrels. Kapuziner tauchten das ganze 17. Jahrhundert durch in der Druckgrafik Hollands auf. Ein Künstler könnte sich so einer Grafik bedient haben. Honig 1989, S. 39; Zum Kircheninterieur: Valentiner 1929a, S. XXXIII; hier S. 15.

Hollands und sogar Westfalen in Erwägung gezogen.³⁶ Selbst das Baltikum wurde ins Spiel gebracht.³⁷

Die vielen in Erwägung gezogenen Orte zeigen, dass Vrel sich kaum einer topographischen Bestimmbarkeit zuordnen lässt. Einzig die holländischen Inschriften auf zwei seiner Straßenszenen (Abb. 6) dienen als Hinweis darauf, dass Vrel in diesem Sprachraum tätig gewesen ist.³⁸ Im Laufe der Arbeit zeigt sich im Vergleich von Vrels Interieurs zudem, dass eine Tätigkeit in Holland wahrscheinlich ist. In der vorliegenden Arbeit wird jedenfalls davon ausgegangen.

„Tätig circa 1654–1662“ – diese Unterzeile findet sich derart häufig bei Vrels Werken oder Texten zu seinem Schaffen, dass man sogleich herausfinden möchte, wo diese knappe zeitliche Einschränkung herrührt.³⁹ Kein leichtes Unterfangen, denn die Zeitspanne ist selten begründet. 1654 bezieht sich offensichtlich auf Vrels Wiener Werk. Auf ein Interieur im Musée des Beaux-Arts in Lille bezieht sich Mai zufolge auf das Jahr 1662.⁴⁰ Mai meint dabei jenes Interieur Vrels, das sich heute noch im Museum befindet, liefert jedoch keinen Hinweis darauf, wie das Gemälde datiert ist.⁴¹ Dem Ganzen näher kommt Susan Donahue Kuretsky, derzufolge sich das Datum auf einen mit „JV“ monogrammierten und 1662 datierten „Weaver’s Workshop“ bezieht.⁴² Der Zeitraum 1654 bis 1662 bezieht sich demnach auf das Wiener Bild und ein Bild eines Webers in Lille. Während Kuretsky nicht genauer ausführt, was es mit dem Bild auf sich hat, so hält Mai „ein Interieur in Lille“ für jenes Werk, das sich heute dort befindet.⁴³ Bereits Brière-Misme schreibt in ihrer Studie zu Vrel das Bild des Webers dem Künstler ab.⁴⁴ Bei der besagten Weberdarstellung handelt es sich um ein vom

36 Nach Elizabeth Honig könnte Vrel um 1660 nach Haarlem gezogen sein um dort zu arbeiten. Eine heute verschollene Darstellung eines Webers an seinem Webstuhl (dazu hier S. 16) zeige deutliche Ähnlichkeiten mit anderen Weberdarstellungen in Haarlem zu dieser Zeit. Honig 1989, S. 40. Jedoch macht diese These das gesamte Schaffen des Künstlers an einem heute verschollenen Bild fest, bei dem zudem an der Zuschreibung an Vrel gezweifelt wird. Mai 2003, S. 56, Anm. 31; Lyckle de Vries schlägt, aufgrund von Ähnlichkeiten zur Kunst Nicolaes Maes’ (1634–1639), Dordrecht als Schaffensort vor. De Vries 1977, S. 38.

37 Mündlicher Hinweis von Egbert Haverkamp-Begemann an Barbara Vietmeyer. Vietmeyer 1997, S. 8, Anm. 24.

38 „dit huys is thr“ auf einer Straßenszene in Hamburg (Kunsthalle). Mai 2003, S. 64, Abb. 24; „dit huys is thr“ auf einer Straßenszene in Hartford (The Wadsworth Atheneum). Honig 1989, S. 38, 49–50, 53, Anm. 3.

39 Kersten 1996; Werche 1998; Mai 2003; Kuretsky 2004; Zudem auf vielen Internetseiten der Museen, die im Besitz eines Vrel sind: Kunsthistorisches Museum, Wien, URL: <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=2103> (21.07.14); Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, URL: http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_artista/598 (21.07.14); Institute of Art, Detroit; URL: <http://www.dia.org/object-info/c0334dd6-9c09-4b22-9aea-63a8cc549e72.aspx?position=1> (21.07.14).

40 Mai 2003, S. 46.

41 Interieur mit lesender Frau, siehe hier S. 20.

42 Kuretsky 2004, S. 246, Anm. 1.

43 Mai 2003, S. 46.

44 Brière-Misme 1935, S. 170, Anm. 4. Jedoch liest Brière-Misme 1661, statt 1662; Das Werk findet sich bei Benoit 1909, Nr. 120 als „Jan Vrel, Intérieur de tisserand“; Zuletzt bei Ariès/Chartier 1991, wo es als „Weberwerkstatt“ von „Isack Koedijk“ im Musée des Beaux-Arts in Lille angeführt wird. In den Ausstellungs- und Sammlungskatalogen des Museums in Lille wird das Werk jedoch nicht genannt. Vgl. Kat. Ausst. Musée des Beaux-Arts 1974; Kat. Ausst. Schloss Charlottenburg 1964; Kat. Slg. Musée des

Liller Bild völlig unterschiedliches Werk eines anderen Künstlers (Abb. 7). Plietzsch wiederholt 1949 deutlich, dass es sich bei dem Bild in Lille um kein Werk Vrels handelt: „Nebenbei sei bemerkt, dass die 1662 datierte, Boursseartige ‘Weberwerkstatt’ im Liller Museum trotz des Monogramms J. V. nicht von J. Vrel stammt.“⁴⁵

Es erstaunt, wie es denn möglich ist, dass eine widerlegte Datierung beinahe unhinterfragt in der Kunstgeschichte übernommen wurde.⁴⁶ Die Beschränkung auf einen so knappen Zeitraum von circa acht Jahren Schaffensphase erscheint von Beginn an fragwürdig. Schlussendlich lassen sich keine definitiven Aussagen zur Schaffenszeit Jacobus Vrels treffen. Das Jahr 1654 dient als Orientierung, doch liegt es vor allem an stilistischen Vergleichen, Vrels Oeuvre innerhalb des 17. Jahrhundert zu positionieren.

Beaux-Arts 1997.

45 Plietzsch 1949, S. 254.

46 Noch eine andere Möglichkeit zur Datierung von Vrels Schaffen bringt Honig. Sie glaubt, dass auf einer Straßenszene in Hartford die Datierung 1670 zu erkennen sein könnte, wobei sie sich selbst nicht gänzlich sicher ist. Vrels Schaffensphase sieht sie ungefähr zwischen 1654 und 1670. Honig 1989, S. 38, 53, Anm. 2.

3. Interieurmalerie bei Jacobus Vrel

Dieses Kapitel gibt einen Überblick zum Oeuvre der Interieurmalerie Jacobus Vrels. Die darin vorgestellten Werke sind anhand charakteristischer Merkmale in unterschiedliche Gruppen gegliedert. Die Unterteilung hebt einerseits die verschiedenen Ausrichtungen und Interessen Vrels innerhalb seiner Interieurmalerie hervor und gewährt andererseits eine hilfreiche Gesamtschau für die darauffolgende Kontextualisierung des Oeuvres.

3.1. Das Oeuvre: Überblick und Umfang

Ein vollständiges Werkverzeichnis von Vrel zu erstellen ist ein nahezu unlösbares Unterfangen. Da sich die meisten seiner Werke in Privatsammlungen befinden, vielfach nur in schlechten Abbildungen überliefert sind oder noch nicht bekannt sind, kann nie eine Garantie auf Vollständigkeit gegeben werden. In der bisherigen Vrel-Forschung finden sich verschiedene Schätzungen zum Gesamtumfang – Straßenszenen wie Interieurs – von Vrels Oeuvre. Ziel dieser Arbeit war es, soweit als möglich alle Interieurs des Künstlers ausfindig zu machen und diejenigen mit glaubhafter Zuschreibung in der vorliegenden Arbeit zu untersuchen.

Die Schätzungen zu Vrels Oeuvre reichen von circa dreißig bis rund vierzig Gemälden.⁴⁷ Bei wie vielen davon es sich um Straßenszenen und bei wie vielen um Interieurs handelt, wird nicht immer unterschieden. Zuletzt kommt Ekkehard Mai in seinen Recherchen auf aktuell neunzehn Interieurs sowie dreiundzwanzig Straßenszenen und zwei Zeichnungen.⁴⁸ Das *Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie* (Den Haag, Niederlande) schreibt Vrel eine Zeichnung zu (Abb. 8).⁴⁹

Dem Oeuvre hinzugerechnet wurden diverse Kircheninterieurs, in der bisherigen Forschung waren dies insgesamt drei. Das Interieur aus der Sammlung Bentheim-Steinfurt (Abb. 9) wird bei Brière-Misme erwähnt.⁵⁰ Ein weiteres stand zuletzt 1962 bei Alfred Brod zum Verkauf

47 Dazu zählen Werke deren heutiger Aufbewahrungsort bekannt ist, aber auch jene, die nur durch Fotokopien oder Aufzeichnungen überliefert sind; Plietzsch, Sutton und Kersten sprechen von etwa dreißig existierenden Gemälden, Plietzsch 1960, S. 81; Sutton 1984, S. 336; Kersten 1996, S. 179; Auf rund vierzig Gemälde kommen Kuretsky 2004, S. 246; Régnier 1968, S. 272.

48 Von den Interieurs 16 nachgewiesen, 3 photographisch dokumentiert, 2 nicht zweifelsfrei; Von den Straßenszenen 20 nachgewiesen, 2, photographisch dokumentiert, 1 nicht anerkannt. Mai 2003, S. 56, Anm. 31.

49 Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag, Recherche vor Ort; Brière-Misme 1935, S. 102, Abb. 6.

50 Jacobus Vrel, Kircheninterieur, Sammlung des Prinzen zu Bentheim-Steinfurt, Burgsteinfurt. Brière-Misme 1935, S. 99, Abb. 1, S. 104; Plietzsch zufolge ist das Werk mit „Jacob Vreel“ signiert. Plietzsch 1949, S. 248.

(Abb. 10),⁵¹ das dritte ist lediglich in den Mikrofiches der Witt-Library dokumentiert.⁵² Die drei dokumentierten Kircheninterieurs weisen große Differenzen im Bildaufbau auf. Zudem lässt sich aus den überlieferten Schwarzweiß-Abbildungen nur wenig über Malstil und Zeichnung herauslesen.

Die Recherchen zur vorliegenden Arbeit führten zu einer Anzahl von insgesamt zwanzig Jacobus Vrel zugeschriebenen Interieurs (siehe Anlage, S. 114).⁵³ Hierzu zählen jene Werke, deren Aufenthaltsort in Museen oder Privatsammlungen nachgewiesen ist oder die photographisch dokumentiert sind. Ausgenommen sind Werke, deren Autorenschaft anzuzweifeln ist, sowie Werke in Privatsammlungen, bei denen eine Bearbeitung aufgrund unzureichender Abbildungen schlichtweg nicht möglich war.⁵⁴

Vom Oeuvre ausgenommen sind aufgrund ungesicherter Zuschreibungen zudem drei weitere Interieurs des Künstlers, deren Besonderheit darin liegt, einen Mann im Interieur dazustellen. Die verschollene *Weberwerkstatt* (Abb. 11) war 1935 noch bei der Rotterdamer Ausstellung als Jacobus Vrel zu sehen.⁵⁵ Einzig bei Brière-Misme erwähnt und nie illustriert ist die Darstellung eines Barbiers an seinem Arbeitsplatz.⁵⁶ Der *Mann am Fenster* (Abb. 12) erschien 2012 im Kunsthandel und wurde 2013 bei Christie's als „Jacobus Vrel (?)“ versteigert.⁵⁷ Jan Pacilly danke ich für das mir zur Verfügung gestellte Essay rund um das Werk, worin er sich für eine Zuschreibung desselben an Vrel ausspricht.⁵⁸ Dies sieht er in der Tatsache bestätigt, dass das Werk signiert und unkenntlich datiert ist: „Jacobus veerl 16[.]“.

Sowohl *Weber* als auch *Lesender* weisen Darstellungsmerkmale auf, die an die Kunst Vrels erinnern. Andere wiederum lassen die Zuschreibung bezweifeln. Die Werke sind interessant, doch für die vorliegende Arbeit nicht von Relevanz, weshalb sie im weiteren Verlauf nicht berücksichtigt sind.

51 Jacobus Vrel, Kircheninterieur, bei Alfred Brod 1962 zum Verkauf angeboten. Mai 2003 hält eine Zuschreibung für unwahrscheinlich, S. 70.

52 Mai und Pacilly zweifeln die Zuschreibung des Kircheninterieurs an Vrel an. Mai 2003, S. 70; Auskunft von Jan Pacilly (E-Mail, am 15.03.2014).

53 Von den 19 Interieurs des Künstlers sind 12 in Museen und 7 in Privatsammlungen nachgewiesen. Dazu zählen auch die autographischen Kopien des Künstlers.

54 Von der Gesamtzahl ausgeschlossen ist das Vrel zugeschriebene und zudem signierte Werk in Heino, Niederlande (Abb. 13): Frau am Waschzuber, Museum de Fundatie. Kasteel Het Nijenhuis, Heino/Zwolle. Signiert mit JF am Kaminabzug; Die reichere Farbwahl, die Wahl und Darstellung des Raumausschnitts sowie die Szene der arbeitenden Frau weisen m. E. große Unterschiede zu Vrels Darstellungsweise, Raumauffassung und der Art und Weise, wie er Szenen im Interieur darstellt, auf. Für Mai ist an der Zuschreibung festzuhalten, Mai 2003, S. 58, Abb. 18.

55 Jacobus Vrel, Weberwerkstatt; Kat. Ausst. Museum Boymans 1935, S. 41, Nr. 100, Abb. 134; Brière-Misme 1935, S. 170, Anm. 4; Plietzsch 1949, S. 253; Honig 1989, S. 40, 53, Anm. 12; Pacilly 1999; Erst Mai spricht sich gegen eine Zuschreibung an Vrel aus. Mai 2003, S. 56, Anm. 31.

56 Brière-Misme 1935, S. 170, Anm. 3; Pacilly 1999.

57 Jacobus Vrel, Alter Mann am Fenster, Öl auf Holz, 53 x 40 cm; Christie's 2013.

58 Jan Pacilly 2012.

3.2. Kategorisierung

Die Vorstellung der insgesamt zwanzig Interieurs erfolgt in einer Unterteilung in fünf Gruppen. Werkspezifische Merkmale wie gemeinsame Raumauffassung, Raumkonstruktion oder Farbgebung waren für die Gliederung ausschlaggebend. Keineswegs soll diese als festgeschriebene Trennung aufgefasst werden. Vielmehr sollen die Gruppen die Kenntnis unterschiedlicher Wesenszüge der Interieurmalerie Vrels unterstützen.

Grundsätzlich wird das Oeuvre eines Malers in verschiedene Schaffensphasen unterteilt. Dies ist hier aufgrund fehlender Datierungen kaum möglich. Die Gruppen stellen demnach keine Reihung des Oeuvres dar. Diese ist allenfalls hypothetisch festzulegen und klärt sich vor allem im folgenden Teil der Arbeit – in der diskursiven und vergleichenden Auseinandersetzung mit anderen Künstlern. Als Basis dieses Diskurses dient die folgende Übersicht.

3.2.1. Gruppe 1: Große, helle Fenster

*Frau am Fenster, Wien, 1654 (Abb. 1)*⁵⁹

Den Blick des Betrachters dominiert das große, hohe und hell leuchtende Fenster. Bei genauerem Hinsehen erschließt sich der Raum als Ganzes. Über die rechte Bildkante führt der Blick entlang eines Kamins in den Raum und wandert weiter, über einen Tisch, hin zur Frau, die am Fenster steht und nach draußen blickt. Weder ihr Gesichtsausdruck, noch das Ziel ihrer Aufmerksamkeit sind für den Betrachter zu sehen. Das Fenster gibt kaum einen Ausblick nach draußen frei. Dessen große Scheiben sind undurchsichtig. Lediglich durch den geöffneten Fensterflügel ist eine gegenüberliegende Ziegelhausmauer auszumachen. Links, hinter dem geöffneten Flügel steht ein Schrank, auf welchem Töpfe abgestellt sind. Männermantel und Hut hängen davor. Im unteren Bereich des Schrankes ist kaum erkennbar die Signatur des Künstlers angebracht. Viele Details wie ein kleiner Hocker vor dem Schrank, Nähzeug auf dem Tisch rechts neben der Frau, ein Fußwärmer vor dem Tisch und ein auffallend niedriger Stuhl beleben das Interieur, sowie auch die Delfter Teller, die zwei Kerzenständer und die Schalen am Kaminabzug, welche erst bei genauerem Hinsehen wahrzunehmen sind.

Die Leuchtkraft und Größe des Fensters bestimmt den Raumeindruck des Interieurs und ist zusätzlich für die Raumkonstruktion maßgebend. Der Raum wird nicht mittels Perspektive

⁵⁹ Jacobus Vrel, *Frau am Fenster*, Öl auf Holz, 66,5 x 47,4 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien, Inv. Nr. GG_6081. Signiert links auf dem Schrank, unterhalb des Mantels „J. Frel 1654“. Berger 1883, CL, Nr. 739; Valentiner 1929a, S. XXXIV; Brière-Misme 1935, S. 100, 102, 157–158, 165, Abb. 7; Sutton 1984, S. 336–338, Kat. Nr. 123; Honig 1989, S. 40, 46; Kat. Slg. Kunsthistorisches Museum 1991, S. 134, Tafel 542; Hecht 1992, S. 92–93; Werche 1998b; Wieseman 2011, S. 216, Kat. Nr. 32.

konstruiert, sondern anhand kompositorischer Flächen von Farben und geometrischen Einheiten, die in unterschiedlicher Ausleuchtung durch den Lichteinfall voneinander abgegrenzt sind. Architektonische Elemente im Raum wie Kamin oder Schrank dienen der Gliederung. Die gesamte Raumgliederung funktioniert über Helldunkel-Kontraste, die in Flächen aneinandergereiht sind. Bei der Suche nach den Raumgrenzen finden sich schwerlich klare Abgrenzungen und Kanten.

Das Spiel von hellen und dunklen Raumteilen, Licht und Schatten erzeugt eine besonders intime Stimmung und Harmonie, die bestärkt wird durch die monotone Farbgebung mit vielen Brauntönen und wenigen farblichen Akzenten. Vrels Farbauftrag lässt vieles im Verborgenen. Seine Malweise kümmert sich dennoch um Details, wovon die sorgfältige Zeichnung der Fensterstreben, des Geflechts des Stuhls oder des Geschirrs am Kamin zeugt (Abb. 14–16). Der Lichteinfall auf den Objekten ist gekonnt wiedergegeben. Besonders anschaulich ist dies am Männerhut am Schrank (Abb. 17): der Hut nimmt den Lichteinfall durch das Fenster auf und wirft einen Schatten auf die Hutkrempe. Auch wenn die Gesamtfarbe des Hutes sehr dunkel ist, ist die Ausführung präzise.

Ebenfalls sorgfältig gezeichnet ist die Frau am Fenster. Sie trägt ein schwarzes Kleid sowie eine weiße Haube mit Schultertuch. Der Übergang vom Schultertuch zur Fensterlaibung ist genau definiert wiedergegeben. Die verschiedenen Stufen von Weiß werden durch die Hervorhebung der Lichtkontraste erzeugt. Die Frau ist die einzige Person im Interieur. Sie steht isoliert am Fenster und bietet dem Betrachter keinerlei Anhaltspunkte zum Geschehen auf der Straße oder zu ihrer Funktion im Interieur.

Das Fenster, an dem die Frau steht, ist gleichzeitig die Schnittstelle, die den Diskurs im Bild bestimmt. Der Innenraum ist konstruiert durch das Licht aus dem Außenraum. Der Aufbau des Interieurs ist auf das Fenster hin ausgerichtet. Das Fenster dominiert den Blick des Betrachters, doch wird dieser gleichsam wieder zurückgewiesen, da die Aussicht aus dem Fenster negiert wird. Derartige Diskurse zwischen Innen und Außen sind von wesentlichem Belang für Vrels Interieurkunst.

***Holländisches Interieur, Brüssel (Abb. 18)*⁶⁰**

Die Helldunkel-Kontraste bestimmen den Eindruck des Brüsseler Gemäldes. Die Grundstruktur – der Aufbau mit hellen und dunklen Flächen – entspricht dem Wiener Bild, doch ist der Raum hier größer und tiefer. Der Blick führt über die rechte Bildhälfte entlang

⁶⁰ Jacobus Vrel, *Holländisches Interieur*, Öl auf Holz, 71,5 x 59,5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel, Inv. Nr. 2826. Das Werk wurde 1881 auf der Auktion Wilson Paris ersteigert; Brière-Misme 1935, S. 158–160, Abb. 8; Plietzsch 1960, S. 82, Abb. 139; Kat. Slg. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique 1984, S. 322, Abb. 2826; Mai 2003, S. 51–52.

eines Bettkastens mit darüber angebrachtem Hängeboden in den Raum. Die Fensterfront ist weiter nach hinten gerückt und die bildparallele Wand ist größer geworden. Das Fenster bestimmt nicht mehr die gesamte Fläche dieser Wand. Das Licht des Fensters strahlt auf die linke Wand, an die auch der raumhohe Kamin gerückt ist.

Dem Wiener Bild vergleichbare Details wie die Delfter Teller, der Männermantel an der Wand oder der Fußwärmer, auf welchen nun eine Katze Platz genommen hat, finden sich auch in diesem Interieur wieder. Hinzu kommen ein Kissen auf dem Stuhl in der rechten vorderen Bildecke, eine Bettpfanne am Bettkasten sowie eine Feuerhaube vor dem Kamin. Kaum erkennbar ist ein kleiner Spiegel, der am Balken zwischen linkem und rechtem Fenster hängt (Abb. 19). Bei der Betrachtung der Details wird Vrels feine Malweise deutlich. Die Deckenbalken sind mit dünnen Linien umrissen. Die Wiedergabe der Wandstruktur in der linken Bildhälfte spiegelt Vrels Interesse an verschiedenen Farbeffekten und Lichteinfällen wider (Abb. 20).

In der Mitte der Darstellung zeigt Vrel eine Figurengruppe. Eine Frau hat an einem Tisch Platz genommen und kramt in einer Schublade herum. Bei dem auffallend hohen Tisch, an dem sich die Szene abspielt, handelt es sich möglicherweise um eine *betaaltafel*.⁶¹ Die Frau kehrt dem Betrachter den Rücken zu. An ihrer linken Seite steht ein Junge am Tisch, dessen Blick aus dem Fenster weist. Sein Hut verdeckt seine Augen. In seiner linken Hand hält er einen dünnen Stock. Die Kleidung der Frau entspricht jener im Wiener Bild. Das helle Schultertuch mit Haube hebt sich kontrastreich von der Szene ab. Der Gesamteindruck der Kleidung ist sehr füllig. Im Interieur befindet sich noch eine dritte Person, die aufgrund der Eingliederung in die monotone Farbgebung kaum auszumachen ist. Der Blick hinauf zum Hängeboden – dem Aufbau auf dem Bettkasten – zeigt ein kleines Kind, das aus einem Fenster auf die Szene im Raum hinunterblickt (Abb. 21).

Es befinden sich mehrere Personen im Interieur, die jedoch für sich allein stehen. Zwischen den Personen findet keine Interaktion oder Kommunikation statt. Die Blicke verlaufen im Raum, doch treffen sie einander nicht. Der Raumeindruck ist bestimmt durch die Höhe des Raumes und die Dominanz des Fensters. Einmal mehr geht es hier um den Bezug zwischen Innen- und Außenraum.

61 In der Literatur fand sich keine Antwort, worum es sich bei dem auffallend hohen Möbel handeln könnte. In Erwägung gezogen wurde ein Schreibsekretär. Mai 2003, S. 52; Jan Pacilly lieferte mir den Hinweis, dass es sich dabei wahrscheinlich um eine *betaaltafel*, wörtlich übersetzt einem *Bezahlisch* handelt. Ein Möbel, das in Holland von Geldwechslern zur Aufbewahrung genutzt wurde. Auskunft von Jan Pacilly (E-Mail, am 15.03.2014); Es ist immer derselbe Tisch, den Vrel in seinen Interieurs zeigt. Die ungewöhnliche hohe Schublade unter der Tischplatte lässt annehmen, dass es sich bei allen Möbeln um eine *betaaltafel* handelt; Die Abbildung eines Ausziehtisches des 17. Jahrhunderts in einem Ausstellungskatalog erinnert an die Tische bei Vrel, doch ist die Lade viel kleiner als bei seinen Darstellungen. Westermann 2001, S. 202, Kat. Nr. 95.

Jacobus Vrel hat viele seiner Werke signiert, doch wurden die meisten Signaturen im späteren Verlauf unkenntlich gemacht, um Zuschreibungen an andere Künstler zu ermöglichen. Ausgefallen ist seine Art zu signieren: Am Wiener Bild ist die Signatur an einem Möbelstück angebracht, doch am Brüsseler Bild trägt ein kleines zusammengeknülltes Stück Papier am Boden die Signatur Vrels (Abb. 22). Diese Signatur wurde unkenntlich gemacht, doch ist eindeutig davon auszugehen, dass sie sich dort befand. Diese Art der Signatur findet sich in vielen seiner Interieurs.⁶²

Interieur mit lesender Frau, Lille (Abb. 23)⁶³

Wie im Brüsseler Interieur, ist der Raum im Liller Werk tiefer und größer, wenngleich noch das große und hell leuchtende Fenster den Blick beherrscht. Die Konstruktion des Fensters ist breiter und komplizierter geworden. Gleichbleibend ist die Blickführung über die rechte Bildhälfte entlang eines Kamins in den Raum hinein. Der Schrank mit den Töpfen und dem Mantel findet sich an der linken Wand. Details wie der Spiegel am Fensterbalken, die Katze am Stövchen und einige Stühle wiederholen sich. In diesem Bild ist die Struktur eines Kachelbodens erkennbar. In der linken unteren Bildhälfte liegen Reifen und Stock am Boden. Der Raumeindruck wirkt ungemein dunkler. Das Fenster hebt sich in seiner Helligkeit vom Innenraum ab und wirft nur wenige Schatten in den Raum. Erneut ist der Lichteinfall in den Fensterlaibungen kunstvoll ausgearbeitet.

Unterhalb des Fensters ist eine Figurengruppe dargestellt, die durch ihre Kleidung kontrastreich gegenüber dem dunklen Innenraum hervorgehoben wird. Die liebevolle Szene eines Kindes, das seinen Kopf auf den Schoß seiner Mutter legt, während diese ihm vorliest, vermittelt eine beeindruckend intime Stimmung innerhalb des großen und dunklen Interieurs. In der Gestaltungsweise der Figurengruppe wird deutlich, dass Vrel sich für malerische Probleme interessiert (Abb. 24). Die malerische Wiedergabe des Schultertuchs ist unglaublich fein und ausgereift. Beobachten lässt sich dies an der Sorgfalt der Darstellungsweise, mit der die Frau das Buch in der Hand hält, oder die Wiedergabe des Lichteinfalls im Nacken der

62 Im Verlauf der Recherchen zur vorliegenden Arbeit ist mir kein weiteres Werk holländischer Genremalerei mit derselben Art der Signatur begegnet. Lediglich ein Werk De Hoochs zeigt ein Stück Papier am Boden, doch trägt es keine Signatur. Sutton 1984, S. 186–188, Kat. Nr. 51.

63 Jacobus Vrel, *Interieur mit lesender Frau*, Öl auf Holz, 63 x 47 cm, Musée des Beaux-Arts, Lille, Inv. Nr. P. 218; Das Bild ist mit einem falschen Pieter de Hooch-Monogramm über der Fensterbank versehen. Die Signatur Vrels auf dem zerknüllten Stück Papier wurde unkenntlich gemacht. 1868 wurde das Werk von Alexandre Leleux als Pieter de Hooch erworben. Kat. Ausst. Musée des Beaux-Arts 1974, S. 93–94, Kat. Nr. 69; Brière-Misme 1935, S. 158–160, Abb. 9; Kat. Ausst. Schloss Charlottenburg 1964, S. 34–35, Kat. Nr. 50; Kat. Ausst. Rijksmuseum 1971, S. 126, Kat. Nr. 50; Kat. Slg. Musée des Beaux-Arts 1997, S. 180; Zu den Titeln der Bilder ist anzumerken, dass diese größtenteils von den Museen übernommen wurden. Die Titel dienen hier rein als Anhaltspunkt, es wird ihnen keine Bedeutung beigemessen. Die meisten Bezeichnungen holländischer Werke des Goldenen Zeitalter stammen aus späteren Jahrhunderten. De Jongh 1976, S. 14.

Frau. Vrel schreckt nicht davor zurück, die komplizierte Beinstellung des Kindes zu zeigen. Bei den meisten Frauen in seinen Werken ist deren Körper durch die wallende Kleidung undefiniert wiedergegeben.

Wenig beachtet wurde bislang die Tatsache, dass der Gruppe des Bildes noch eine dritte Person zuzurechnen ist: Vor dem Kamin sitzt ein Mann in Rückenansicht auf einem Hocker. Während Frau und Kind kontrastreich hervorgehoben werden, wird die Gestalt des Mannes gänzlich von der monotonen Farbstimmung erfasst. Mann am Kamin und Frau und Kind am Tisch beachten sich gegenseitig nicht. Es herrscht keine Kommunikation zwischen den Dargestellten. Im großen Interieur sind alle für sich.

Interieur mit Frau am Kamin, Madrid (Abb. 25)⁶⁴

Das Interieur befindet sich seit 1998 in der Sammlung Carmen Thyssen-Bornemisza. Es ist eine Kopie des Gemäldes bekannt, die aufgrund wesentlicher Unterschiede nicht in das Oeuvre hineingenommen wurde (Abb. 26).⁶⁵ Bei diesem Gemälde handelt es sich nicht um die einzige autographische Kopie in Vrels Oeuvre, weshalb anzunehmen ist, dass seine Werke Zuspruch bei Käufern fanden.⁶⁶ Hinzu kommt die Tatsache, dass sich drei Werke des Künstlers bereits im 17. Jahrhundert in einer höfischen Sammlung befanden. Von einem „Sonntagsmaler“⁶⁷, der sich nur aus Liebhaberei der Malerei widmet, kann kaum die Rede sein.

Der Blick in den Raum verläuft nicht entlang der rechten Wand hin zum Fenster, sondern frontal in den Raum. Die Fensterfront wird bildparallel wiedergegeben. Der Kamin ist an die linke Wand gerückt und der Bettkasten an die rechte. Der Gesamteindruck des architektonischen Raumaufbaus ist mehr auf die Mitte hin ausgerichtet. Bettkasten rechts und Kamin links stehen hier als gleichwertige Elemente im Raum gegenüber und betonen zudem den Höhenzug dessen. Der Lichteinfall durch die Fenster fällt gleichermaßen auf den Kamin wie auf die Wand hinter dem Bettkasten. Die Übergänge zwischen hellen ausgeleuchteten und dunklen schattigen Wandflächen ist klar abgegrenzt. Gezielt werden helle und dunkle Partien aneinandergereiht.

64 Jacobus Vrel, *Interieur mit Frau am Kamin*, Öl auf Holz, 64,5 x 47,5 cm, Sammlung Carmen Thyssen-Bornemisza, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Inv. Nr. CTB.1998.3; Zuvor im Besitz der Brod Gallery in London; Am 10. Juli 1998 bei Christie's London von Carmen Thyssen-Bornemisza erworben. Sutton 2001, S. 74, Kat. Nr. 16.

65 Das Werk wurde zuletzt bei Sotheby's London am 11. Juli 1979 gesehen. Es weist Unterschiede in der Darstellung von Details wie Fenster oder Katze auf. Zur Kopie siehe Sutton 2001, S. 74; Fock 1998, S. 231, 243, Anm. 224.

66 Honig 1989, S. 39–40, 53, Anm. 7.

67 So Plietzsch 1949, S. 253.

Die Fenster sind sehr hoch und ungewöhnlich konstruiert. Der malerische Diskurs zwischen Innen- und Außenraum wird an ihnen geführt: Die oberen Fenster mit halbrundem Abschluss und das rechte untere Fenster sind hell ausgeleuchtet, dennoch gänzlich opak. Das linke untere Fenster wiederum ist geöffnet und gibt den Blick auf ein gegenüberliegendes Fenster frei. Dieses sowie die Hausmauer gegenüber sind erstaunlich dunkel, müssten jedoch gemäß der Helligkeit der anderen Fenster ebenso von der Leuchtkraft des Außenbereiches erfasst sein. Diese Darstellungsweise führt vor Augen, dass Vrel kein Interesse an realen Lichtverhältnissen hat, vielmehr experimentiert er mit den Konstanten Licht, Raum, Durchlässigkeit und Opazität.

Viele der Details wie Bettwärmer, Fußwärmer mit Katze, Männermantel, Dekoration am Kaminabzug oder Nähzeug am Tisch sind bereits bekannt. In dieser Darstellung kommen zu diesen Elementen noch Schuhe am Boden sowie eine Jacke, die neben dem Mantel an der Wand hängt.

Vrel zeigt in diesem Interieur nur eine Person. Auf einem Stuhl vor dem Kamin hat eine Frau Platz genommen. Sie hält ihren Kopf in die Hände gestützt, ihr Gesicht ist nicht erkennbar. Der weite Rock des Kleides sowie die weiße Haube mit Schultertuch entsprechen dem Frauentypus Vrels. Die Frau könnte sich ausruhen. Das deutet die Kinderkrippe an, die sich in der rechten Bildhälfte vor dem Bettkasten befindet. Zwischen Krippe und Frau ist eine Katze am Stövchen platziert und vor der Frau sitzt ein Hund am Kamin. Krippe, Katze und Hund sind zum Fenster hin ausgerichtet, die Frau zum Kamin. Alle wenden sich vom Betrachter ab und stehen nur für sich. Interaktion fehlt. Emotion ist unzugänglich. Wie auch bei der Frau im Wiener Bild lässt es sich über ihre Gedanken nur spekulieren. Diese Situation schafft Distanz zum Betrachter. Gleichzeitig drückt der Raum Dominanz aus. Die Ausgewogenheit zwischen Raum, Dargestellten und architektonischen Elementen untereinander wirkt jedoch harmonisch. Das Fenster leuchtet kräftig, doch drängt es sich im Raum nicht hervor.

Die vier Bilder der ersten Gruppe zeigen eine Raumkonstruktion, die das Fenster als Mittelpunkt wählt und davon ausgehend den Raum mit geometrischen, architektonischen Formen und Flächen aufbaut. Eine gedämpfte Farbstimmung sowie kräftige Helldunkel-Kontraste kennzeichnen Vrels Interieurs. Die künstlerische Thematisierung des Innenraums mit dem Außenraum ist von Beginn an gegeben. Charakteristisch für Vrel ist dabei der starke Rückbezug auf den Innenraum. Die Ausstattung mit Details ist in allen vier Interieurs vergleichbar. Vrel wiederholt Architekturelemente oder dekorative Elemente in einem anderen

Raum an anderer Stelle. Besonders ins Auge fällt die Intimität und zugleich Unzugänglichkeit, die die Protagonistinnen ausstrahlen. Die Frauen in Vrels Räumen sind meist vom Betrachter abgekehrt und in sich gekehrt. Personen agieren untereinander nicht. Es entsteht ein sonderbares Verhältnis zwischen Intimität der Person und Strenge des Raumes.

Die Interieurs drücken eine künstlerische Auseinandersetzung mit Licht, Schatten oder Raum aus und zeugen vom Interesse des Künstlers an malerischen Lösungen zur Konstruktion von Innenraum. Der Raum ist hochgradig konstruiert. Vrel interessieren keine proportional oder perspektivisch genauen Verhältnisse.

3.2.2. Gruppe 2: Das Fenster rückt zur Seite

In den Werken dieser Gruppe ist die Dominanz des Fensters zurückgenommen. Es rückt von seiner frontalen Position an die linke Seitenwand und macht Platz für neue Raumlösungen, die eine zunehmende Tendenz zur Reduktion von Detail und Form kennzeichnen.

***Interieur mit Wöchnerin, Privatbesitz (Abb. 27)*⁶⁸**

Die monotone Farbstimmung und der starke Höhenzug dieses Werks erinnern noch an jene der ersten Gruppe, doch der Raumaufbau ist verändert: Der Blick verläuft nicht mehr in leichter Schrägansicht über die rechte Bildhälfte in den Raum hin zum großen Fenster, sondern geht frontal in den Raum, an dessen zentrale bildparallele Wand nun ein Bettkasten anstelle des Fensters gerückt ist. Das Fenster befindet sich wesentlich kleiner an der linken Bildwand, während der raumhohe Kamin wie gehabt in der rechten Bildhälfte zu sehen ist. Das Bild ist zentral ausgerichtet. Diagonalen wie die Linien der Deckenbalken, die Raumkanten oder die Form des Kamins betonen die Zentralität. Bei der Betrachtung einerseits der streng symmetrisch angeordneten Töpfe über dem Bettkasten, andererseits der scheinbar willkürlich im Raum platzierten Stühle, wird deutlich, dass sich Vrels Interesse an geometrischen Ordnungen auch in Linien und Richtungen sowie in der präzisen Anordnung von Gegenständen im Raum ausdrückt.

Die Farbgebung des Raumes ist bestimmt durch tiefe Brauntöne, von denen sich das weiße Schultertuch der Frauen wenig kräftig abhebt. Die starken Helldunkel-Kontraste sind hier

68 Jacobus Vrel, *Interieur mit Wöchnerin*, Öl auf Holz, 71 x 58,5 cm, Privatbesitz. Zweimal versteigert bei Christie's London (14. Dezember 1990; 16. Dezember 1998, Vgl. Christie's 1998); Zuletzt bei Johnny van Haeften 1999 zum Verkauf; Brière-Misme 1935, S. 162; Das Bild wurde 1907 als Isaac Koedijck verkauft. Pacilly 1999; Nach Honig könnte von diesem Werk ebenso eine eigenhändige Kopie existieren. Honig 1989, S. 53, Anm. 7.

zurückgenommen. Das Fenster leuchtet weniger kräftig und bietet keinerlei Ausblick nach draußen. Das Interieur ist noch stärker auf den Innenraum fokussiert.

Im Interieur zeigt Vrel außergewöhnlich viele Dinge und Personen. Am Kaminabzug ist die Dekoration mit Delfter Tellern und Kerzenständern zu sehen. Viele weitere Elemente wie Stühle, Fußwärmer, Männermantel, Bettwärmer oder Spiegel am Fenster vermitteln einen nahezu überfüllten Eindruck, im Gegensatz zu den sonst so kargen Interieurs Vrels. Im Interieur sind drei Frauen zugegen, so viele wie sonst nie in den Räumen des Künstlers. Vor dem Kamin versorgt eine Frau das Feuer, während sich eine andere um eine Wöchnerin im Bettkasten und das Kind in der Krippe kümmert. Die Frauen am Kamin und am Bett tragen ein schwarzes Kleid mit fülligem Rock sowie weißes Schultertuch und Haube. Die Farben der Kleidung wiederholen sich in den Farben des Bettzeuges der Wöchnerin und sogar in der Krippe, in der das Kind schläft.

***Die Krankenschwester, Antwerpen (Abb. 28)*⁶⁹**

Der Blick in den Raum zeigt frontal einen Bettkasten, in dem eine Person schläft, und vor dem ein Mädchen sitzt. In der rechten Bildhälfte schiebt sich der raumhohe Kamin tief in das Bild hinein. Dem gegenüber gestellt wird eine Wand mit zweiteiliger Tür, deren oberer Flügel geöffnet ist. Darüber befindet sich ein Fenster. Der Bildaufbau ist bestimmt von Diagonalen und Linien sowie kontrastreich voneinander abgegrenzten Flächen.

Die Details im Raum sind zurückgenommen. Delfter Teller sind am Kaminabzug sowie über dem Bettkasten angebracht. Zu sehen sind noch eine Feuerhaube und rote Schuhe vor dem Kamin sowie ein Bettwärmer am Bettkasten. Im linken Bildvordergrund ist eine Falltür in den Boden eingelassen. Die gekachelte Struktur des Bodens ist klar erkennbar. Zwei der niedrigen Stühle befinden sich je am Ende des Bettkastens und weisen in die Richtung des Betrachters. Durch den Bettkasten und die Stühle wird die Ausrichtung zum Betrachter hin betont. Dem gegenübergestellt sind linke und rechte Raumwand, die den Blick in den Raum hinein drängen.

Der Raumaufbau ist durch eine strenge architektonische Anordnung gegliedert, inmitten welcher Vrel die Szene eines sitzenden Mädchens zeigt, das Krankenwache für die im Bettkasten schlafende Person hält. Sie hat ihren Kopf in die rechte Hand gestützt, ihr Blick führt gedankenversunken aus dem Fenster hinaus. Die Darstellungsweise ist neu: Vrel zeigt

⁶⁹ Jacobus Vrel, *Die Krankenschwester*, Öl auf Holz, 56,5 x 45,5 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, Inv. Nr. 790; Vom Museum 1898 auf der Auktion Edouard Pierre Rombaut Kums in Antwerpen erworben. Auf der oberen Hälfte der Tür befindet sich ein falsches „PH“-Monogramm. Das Werk wurde ehemals Koedijck zugeschrieben; Kat. Slg. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten 1948, S. 272, Kat. Nr. 790; Régnier 1968, S. 276, Abb. 7; Mai 2003, S. 54, Abb. 13, S. 55; Wieseman 2011, S. 212, Kat. Nr. 30.

erstmal ein junges Mädchen, das einen blauen Rock und eine rote Jacke trägt. Schultertuch und Haube sind kleiner und bedecken weniger. Der Haaransatz des Mädchens ist erkennbar. Vrel ist bemüht, ihre Kleidung und den Stuhl, auf dem sie Platz genommen hat, detailliert wiederzugeben. Dahingegen sind Kleidung, Arm und Bett der schlafenden Person nur mit Strichen skizziert (Abb. 29). Fein ausgeführt sind auch die Details, wie der Lichteinfall auf den Kerzenständern oder Tassen (Abb. 30). Der sorgsame Umgang mit den Details lockert den geometrischen Raumaufbau ein wenig auf.

In dieser Darstellung ist die Beziehung zwischen Interieur und Exterieur deutlich hervorgehoben. Das Mädchen ist in einer Linie zur Tür positioniert. Ihr Blick führt aus dem Interieur nach draußen. Dadurch dass jetzt eine Tür anstelle eines Fensters zu sehen ist, wird die Nähe zum Außenraum auffallender betont.

Die Antwerpener Krankenschwester ist das am häufigsten kopierte Werk Vrels. Drei weitere Kopien sind bekannt. Es handelt sich dabei nicht um exakte, sondern in kleinen Details veränderte Gemälde. Das Motiv des Mädchens am Krankenbett bleibt dasselbe, doch wird die Raumkonstruktion zunehmend abstrakter und werden die Details reduzierter.

Ein stärkerer Helldunkel-Kontrast bestimmt den Raumeindruck des Interieurs in Oxford (Abb. 31).⁷⁰ Helle Wände und dunkle Raumteile kontrastieren im Interieur. Details wie die roten Schuhe oder die Falltür im Boden werden ausgelassen. Der Blick durch die Tür gibt weniger frei. Türflügel, Deckenbalken und Kaminabzug sind geometrische Farbflächen geworden. Allein das Mädchen und die kranke Person im Bettkasten vermitteln den Eindruck von Intimität und Räumlichkeit.

In der Kopie in San Diego ist die Raumsituation noch mehr auf geometrische Flächen reduziert, die klar voneinander abgegrenzt sind.⁷¹ Es gibt keine weichen Übergänge zwischen den Flächen. Details fehlen entweder gänzlich, oder sind nur gering angedeutet, wie die Delfter Teller, die die Wandfarbe ganz aufgenommen haben. Die Krankenschwester hält in bekannter Position vor dem Bettkasten Wache, doch ist darin erstaunlicherweise niemand zu sehen.⁷²

70 Jacobus Vrel, Die junge Schwester (*The little Nurse*), Öl auf Holz, 54 x 42 cm, Ashmolean Museum, Oxford, Inv. Nr. A1070. Im Besitz des Museums seit 1972. Kat. Ausst. Ashmolean Museum 1975, Kat. Nr. 13.

71 Jacobus Vrel, Interieur mit sitzender Frau, Öl auf Holz, 53 x 40,5 cm, The San Diego Museum of Art, San Diego. Régnier 1968, S. 276, Abb. 8; Mai 2003, S. 55.

72 Das Bild konnte nicht im Original begutachtet werden. Farbe, Farbauftrag und Malweise des Künstlers lassen sich anhand der Abbildung schlecht bestimmen. Sie wirken für Vrel vergleichsweise ungewöhnlich, was eine Zuschreibung nicht gänzlich zulässt, insofern das Werk nicht im Original oder einer hochauflösenden Abbildung gesehen werden konnte. Es lässt sich in Erwägung ziehen, dass dieses offensichtlich beliebte Motiv auch von anderen Künstlern übernommen wurde.

Die dritte Kopie befindet sich heute in Privatbesitz, nachdem sie 2007 vom J. Paul Getty Museum zugunsten der Anschaffung neuer Werke in Auktion gegeben wurde.⁷³

Interieur mit Mutter einem Kind die Haare kämmend, Detroit (Abb. 32)⁷⁴

Raumkonstruktion durch Fläche, Raumwirkung durch Reduktion – diese Aspekte der Interieurmalerie Jacobus Vrels bestimmen das Detroit-Werk. Zu sehen ist ein hoher Raum, in dem eine weiße und völlig leere Wand den gesamten Eindruck bestimmt. In der rechten Bildhälfte führt eine Wand zum Betrachter hin. In der linken Bildhälfte ist eine ähnliche Konstruktion wie im Antwerpener Werk vorzufinden – eine zweiteilige Tür mit darüber angebrachtem Fenster. Das Licht fällt durch die ganz geöffnete Tür und die Fenster in den Raum und leuchtet diesen aus.

Der Raum ist nahezu leer und mit nur wenigen Details ausgestattet. Hinter der Tür stehen ungewöhnlich lange Rechen und Schaufel, vor der Tür liegen Reifen und Stock. Hinter der Frau hängt ein Männermantel. Hinzu kommt noch das zerknüllte Stück Papier in der rechten vorderen Bildecke. Ansonsten finden sich keine weiteren Details oder Raumelemente.

Die dargestellten Personen rücken in den Vordergrund. Im rechten Bildvordergrund ist die Szene einer Frau, die einem vor ihr sitzenden Mädchen die Haare entlaust. Das Mädchen sitzt auf einem Stuhl und ist vom Betrachter abgekehrt. Die Frau blickt auf den Kamm in ihrer Hand. Zwischen oberem und unterem Flügel der Tür steht ein Junge, dessen Blick bestimmend nach draußen gerichtet ist. Die Figuren agieren für sich. Es herrscht keine Kommunikation. Der einzige Berührungspunkt ist der, bei dem das Mädchen ihren Körper an den der Frau schmiegt. Ansonsten ist es ein stilles Nebeneinander der Personen im Interieur.

Die Leere, der äußerste Verzicht auf jegliche Details, ist beeindruckend und zeugt gleichsam von Vrels malerischem Interesse am Spiel mit Licht und Schatten. Die verschiedenen Schattierungen und Strukturen der Wand sind sorgfältig gemalt. So ist auch die Art und Weise, wie der Körper der Frau einen Schatten auf die Wand wirft oder wie sich das weiße Schultertuch und die Haube der Frau vom Weiß der Wand abgrenzen, kunstvoll wiedergegeben. Diese feinen Übergänge unterschiedlicher Stufen eines Farbtons sind auch in der Person des Jungen auszumachen. Das Braun seiner Kleidung und seines Hutes hebt sich rein durch die Wiedergabe des Lichteinfalls darauf hervor.

⁷³ Jacobus Vrel, *Die junge Schwester*, Öl auf Holz, 55,9 x 41,6 cm. Am 8. Dezember 1971 bei Sotheby's versteigert und bis 2007 im Besitz des J. Paul Getty Museum, California, Inv. Nr. 71.PB.61; Versteigert bei Sotheby's New York am 25. Januar 2007. Sotheby's 2007.

⁷⁴ Jacobus Vrel, *Interieur mit Mutter einem Kind die Haare kämmend*, Öl auf Holz, 55,9 x 40,6 cm, Detroit Institute of Art, Detroit. Signiert auf einem Papierstück im rechten unteren Bildteil „Jacobus Vrelle“; Im Besitz des Museums seit 1928. Valentiner 1928, S. 78–80; Brière-Misme 1935, S. 162; Plietzsch 1960, S. 82; Honig 1989, S. 46–47; Kuretsky 2004.

Der Bezug zum Außenraum ist in vielen Merkmalen wiederzufinden: Der nach draußen gerichtete Junge, schon in der Tür, die Gruppe von Frau und Kind, die sich zum Ausgang hin richtet, und die Tatsache, dass der Gesamteindruck des Innenraums durch das Licht von draußen bestimmt wird, spiegeln Vrels Interesse am Diskurs Innen-Außen wider.

Innerhalb der zweiten Gruppe ist in den Werken eine zunehmende Reduktion der Raumdetails sowie eine Abstraktion des Raumaufbaus auszumachen. Raum als Wohnraum darzustellen liegt nicht im Interesse Vrels. Vielmehr sind es Raumkonstruktionen und die Verbindungen zwischen Innenraum und Außenraum, anhand derer er seine malerischen Interessen verfolgt.

3.2.3. Gruppe 3: Der abstrakte Raum

Der Begriff der Abstraktion ist hier gewählt, um den Unterscheid zwischen den dunkleren Innenräumen mit hellen Fenstern von jenen mit größeren Kontrasten zwischen weißer Wand und Einrichtung zu definieren. Er wird nicht im Sinne der Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts aufgefasst, sondern dient dazu, die Reduktion auf wesentliche Elemente, die Tendenz zur Raumauflösung in Vrels Kunst zu charakterisieren. Bei Vrel wird Raum nicht als Wohnraum aufgefasst, sondern als Konstruktion, in der Flächen und Ebenen zusammenspielen.

***Frau am Fenster, Paris (Abb. 33)*⁷⁵**

Vrels Pariser Interieur bietet wesentliche Unterschiede in der Raumdarstellung. Er rückt darin vom hohen Innenraum ab, hin zu einem Raumausschnitt, der sich allein auf die bildparallele Wand konzentriert und alles herum ausspart. Diese Wand zeigt ein dunkles Fenster, das mehr als die Hälfte der Tafel beansprucht. Der Raum ist zusätzlich durch die vor dem Fenster auf einem kippenden Stuhl sitzende Frau bestimmt. Ansonsten ist dieser leer. Das Fenster ist dreiteilig mit grünen Vorhängen an den Seiten und Dekorationen an der oberen Leiste. Die dunklen Glasscheiben lassen darauf schließen, dass hinter dem Fenster ein weiterer Raum anschließt. Hierin wird die Szene weitergeführt: während die Frau vor dem Fenster dem Betrachter den Rücken zuwendet und ihre Hand an die Glasscheibe legt, steht direkt dahinter ein junges Kind und scheint in die Handfläche der Frau zu blicken.

75 Jacobus Vrel, *Frau am Fenster*, Öl auf Holz, 45,7 x 39,42 cm, Collection Frits Lugt, Fondation Custodia, Institut Néerlandais, Paris. Signiert auf einem Papierstück in der rechten unteren Bildhälfte „j.vrel“. Paris. Kat. Ausst. Fondation Custodia 1983, S. 155–157, Kat. Nr. 94, Tafel 81; Fock 1998, S. S. 231, Abb. 47; Buvelot 2002b; Wieseman 2011, S. 214, Kat. Nr. 31.

Trotz der auffälligen Leere des Raumes finden sich darin kleine Details, wie beispielsweise ein Nagel an der Wand in der rechten oberen Ecke oder das signierte Stück Papier am Boden in der linken vorderen Bildecke. Die Art, wie die Frau am Sessel Platz genommen hat, wirkt unmöglich, doch trotzdem ist Vrel bemüht, die Situation exakt zu zeichnen. Sorgfältig grenzt er das Schultertuch von den umgebenden dunklen Flächen ab und setzt die schwarzweißen Abstufungen des Lichts darin präzise um. Er scheut sich nicht davor Gesichter zu zeigen. Das Gesicht des Kindes liegt im Dunkeln, die Streben des Fensters verlaufen dünn darüber. Vrel spielt in dieser Szene mit Lichtdurchlässigkeit und Opazität. Das Kind hinter der Fensterscheibe ist zu sehen, doch im oberen Bereich spiegelt das Fenster das Licht des Innenraumes wider. Ein ähnliches Interesse, diese Konstanten – Opazität und Transparenz – am Fenster zu thematisieren, ist schon bei den Interieurs der ersten Gruppe festzustellen.

Das Interieur ist einmal mehr eine künstlerische Produktion Vrels, die von realen Raumsituationen nichts wissen will. Bestärkt wird dies durch eine Entdeckung Willemijn Focks in ihren Studien zum Wirklichkeitsgehalt der Ausstattung holländischer Interieurs des 17. Jahrhunderts.⁷⁶ Beim Vergleich des Pariser Fensters mit dem Bettkasten im Madrider Interieurs Vrels stellt sie fest, dass Vrel schlichtweg die Rahmung des Kastens übernommen, in sein Pariser Bild eingebaut und mit einer Glasscheibe versehen hat.⁷⁷ Der Austausch ist ein Kunstgriff Vrels.

Die Lesende, Privatbesitz (Abb. 34)⁷⁸

Wie beim Pariser Werk verläuft der Blick in dieser Darstellung in einen nahezu leeren Raum, in dem das Fenster und die Frau bestimmend sind. Der Raumausschnitt ist tiefer und zeigt eine Raumecke anstelle des für Vrel typischen dreiseitigen Raumaufbaus. Die links abgehende Wand ist völlig weiß und leer, die rechte Wand zeigt eine Fensterfront mit holzvertäfeltem Überbau. Deutlich heller fällt in diesem Bild das Holz des Fensters und der Decken aus. In der Bildmitte, platziert vor der Raumecke, sitzt eine Frau mit einem Buch auf dem Schoß und liest. Der Raum besteht nur aus diesen wenigen Elementen: der Frau auf dem Stuhl und der Signatur am Boden. Jegliche Dekoration fehlt.

⁷⁶ Fock 1998.

⁷⁷ Vorhänge an den Fenstern waren ausgesprochen unüblich und von Dekorationen über dem Fenster ist in den zeitgenössischen Inventaren nie die Rede. Focks Feststellung basiert auf der Kopie jenes Werks in Madrid. Fock 1998, S. 231.

⁷⁸ Jacobus Vrel, *Die Lesende*, Öl auf Holz, 54,5 x 41 cm, Privatsammlung. Signiert auf einem Papierstück in der linken unteren Bildhälfte „jaco/bus/Frell“. Zuletzt versteigert am 10. April 2013 bei Fraysse & Associés. Fraysse & Associés 2013; Bei Thoré-Bürger 1866 noch Vermeer zugeschrieben, davor De Hooch zugeschrieben. Thoré-Bürger liest die Signatur „Jacobus Joel Finis (?)“, hält diese offenbar nicht für relevant. S. 566, Nr. 44; Brière-Misme 1935, S. 166, Abb. 15; Hofstede de Groot 1904, S. 33; Honig 1989, S. 52, Abb. 13.

Besonders an der Darstellung ist der Typus der Frau. Nicht die übliche Mutter mit weißem Schultertuch und Haube, deren Gesicht einem oft verborgen bleibt, ist zu sehen, sondern eine ältere lesende Frau mit Brille und Pelzhut. Sie trägt ein schwarzes Kleid und konzentriert sich auf ihre Lektüre. Die Szene hinter der Fensterscheibe entgeht ihr völlig. Hinter dem Fenster steht ein Junge, der wiederum in den Raum blickt. Er nimmt die Frau wahr, doch diese bemerkt die Beobachtung nicht. Eine weitere Person könnte hinter dem Jungen stehen. Darauf deuten zwei weiße Stellen hin, die an Armkrepel erinnern.

Die beiden Werke dieser Gruppe prägt eine radikale Abkehr vom hohen Innenraum hin zu einem reduzierten Ausschnitt, worin der Diskurs zwischen Innen und Außen bis zu einer Rätselhaftigkeit hin thematisiert wird. Der Innenraum ist auf zwei Darstellungsmerkmale reduziert, die Frau und das Fenster. Das Verhältnis zwischen dem Raum der Frau und jenem hinter dem Fenster ist ungeklärt, genauso wie die Definitionen von Innenraum und Außenraum. Blickbewegungen zwischen den beiden Räumen thematisieren deren Beziehung zueinander, doch bleibt die dargestellte Situation gänzlich rätselhaft.

3.2.4. Gruppe 4: Frauen am Kamin

Die Raumauffassungen in den vier Werken dieser Gruppe ist den vorangegangenen konträr gegenübergestellt. Hier konzentriert sich Vrel ganz auf einen einzigen Bildausschnitt, dessen Fokus auf der Darstellung von Kamin und der davor sitzenden Frau liegt. Das Fenster fehlt, der Bezug zum Außenraum tritt radikal in den Hintergrund. Dennoch verfolgt Vrel dieselben künstlerischen Interessen am Spiel mit Flächen, Ordnung, Lichtwirkung und Schatten wie in den bereits beschriebenen Interieurs.

***Frau am Kamin, Amsterdam (Abb. 35)*⁷⁹**

Der zuvor meist in der rechten Bildhälfte positionierte Kamin rückt jetzt in den Mittelpunkt der Darstellung. Er wird zum zentralen Element des kleinen Ausschnitts. Links vor dem Kamin beugt sich eine Frau zum Feuer hinunter. Ihr Gesicht wird durch ihr Schultertuch verdeckt. Rechts im Bild stehen Stuhl und Feuerhaube. Eine Katze sitzt vor dem Feuer und beobachtet die Glut. Wenige Elemente wie die Delfter Teller am Kaminabzug, der dekorative

⁷⁹ Jacobus Vrel, Frau am Kamin, Öl auf Holz, 36 x 27,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Inv. Nr. SK-A-3127; Pacilly 1999; Von diesem Werk existiert eine zweite Version (Abb. 37): Jacobus Vrel, Frau am Kamin, 28 x 23 cm, Verbleib unbekannt. Zuletzt in der Sammlung Krupp, Essen. Das Bild ist mit „L. Boursse 1657“ signiert. Brière-Misme 1935, S. 164, Anm. 5; Die Kopie wurde von der Oeuvre-Anzahl ausgenommen, da erst zu Ende der Arbeit eine, wenngleich schlechte, Abbildung zur Verfügung stand. Das Gemälde zeigt einen kleineren Ausschnitt als jenes in Amsterdam. Darstellungselemente und Frauentypus stimmen überein.

Behang des Kamins, die Kaminkacheln oder der Fußwärmer vor der Frau schmücken die Darstellung. Die Wand ist dunkler geworden. Die Komposition ist bestimmt durch die monotone Farbgebung von braun, grün und ein paar Rottönen. Die Farbstimmung ist weniger kontrastreich, allein der schwarze Kaminschacht sowie die davon abgesetzte weiße Haube mit Schultertuch der Frau treten hervor.

Vrels oft dünne Malweise wird bei der Betrachtung des rechten äußersten Tellers am Kaminabzug vor Augen geführt (Abb. 36). Die dunkle Farbe der Wand scheint durch den Teller hindurch. Das Bild ist an einigen Stellen auffallend schwach ausgeführt, wie die Zeichnung der Hand der Frau, oder des Schultertuchs. Beim Vergleich dieser Darstellungsweise mit jener der Frau im Liller Werk sind die Schwächen besonders augenscheinlich.

Der Bezug zum Exterieur fehlt gänzlich. Die Darstellung konzentriert sich auf Kamin und Frau. Durch die Abkehr der Frau vom Betrachter werden diesem keinerlei Hinweise zu ihrem Zustand gegeben.

Alte Frau am Kamin, St. Petersburg (Abb. 38)⁸⁰

Die strenge Symmetrie und der frontale Kamin bestimmen die Raumwirkung dieser Darstellung. Der Raum ist höher, die Szene der Frau am Kamin rückt an die rechte Bildhälfte und ist in der Erscheinung zurückgenommener. Links vom Kamin führt eine Holzvertäfelung entlang der Wand ab. Vor dem Kamin stehen Stuhl und Fußwärmer. Die dekorativen Elemente sind dieselben wie im Amsterdamer Bild, doch ist die malerische Ausführung deutlich ausgereifter, wie bei der Betrachtung der Kleidung der Frau, des Materials des Flechtstuhls oder der Struktur der Kaminkacheln festzustellen ist. Ungewöhnlich ist die Malweise der Wandfläche, deren Struktur einen nahezu marmorierten Eindruck erzeugt. Verschiedene farbige Nuancen akzentuieren die Wandfläche. Diese Behandlung der Struktur scheint auch in die Darstellung von Kamin oder Fußboden einzugreifen. Die Szene der Frau wird durch die auffallend dominante geometrische Konstruktion des Kamins zurückgedrängt.

Der Bezug zum Außenraum ist auch hier durch kein Fenster gegeben, doch spricht die Bildparallelität der Darstellung ein Außerhalb des Bildes an – nicht das Exterieur, sondern der Bildraum weitet sich zum Betrachter hin aus. So zeigt der Stuhl in der linken Bildhälfte in eine Richtung, die auf ein außerhalb des Bildraumes anspielt.

80 Jacobus Vrel, *Alte Frau am Kamin*, Öl auf Holz, 36 x 31 cm, Eremitage, St. Petersburg. Rechts unten „JV“ monogrammiert. Hofstede de Groot 1903, S. 6; Plietzsch 1949, S. 254.

Die Genesende, Privatbesitz (Abb. 39)⁸¹

Das Werk in Privatbesitz war wie auch die Wiener *Frau am Fenster* einst Teil der Gemäldesammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm.⁸² Es wurde zu einem unbekannten Zeitpunkt im 20. Jahrhundert an der oberen Bildkante beschnitten (Abb. 40). Die Szene der Frau am Kamin ist jetzt weiter vom Betrachter abgerückt, der Raumausschnitt ist nicht mehr so streng fokussiert. Die Tatsache, dass das Bild in den Dimensionen wesentlich größer ist als die anderen Werke dieser Gruppe, kann hierbei eine Rolle spielen. An der linken Seite des Kamins sitzt eine Frau auf einem Stuhl. Sie lehnt ihren Kopf auf einem Kissen gegen die Wand. Ihre Augen sind geschlossen. Vor dem Kamin haben Hund und Katze Platz genommen. Die rechte Bildhälfte begrenzt ein kleiner Stuhl, der Richtung Betrachter weist.

Auf der unbeschnittenen Version des Bildes ist der Lichteinfall, der von der oberen linken Bildecke in das Interieur fällt, deutlicher zu erkennen. Die linke Bildhälfte wirkt wesentlich heller, während die rechte im Dunkeln liegt. Der Bildaufbau ist weniger streng, den dekorativen Elementen wird mehr Raum gegeben, und die monotone, blaubraune Farbstimmung lässt den Kamin in den Hintergrund treten. Die Frauengestalt wird durch das weite Gewand und die schwarzweiße Farbgebung in den Vordergrund gerückt. Vrel ist um eine akkurate malerische Ausführung bemüht, was bei der Beobachtung der Art und Weise, wie die Kanten des Schultertuchs den Kopf der Frau umschließen, oder die Glut im Feuer lodert, festzustellen ist. Die Beleuchtungssituation durch den Lichteinfall von links ist auch an den jeweiligen Enden der Kaminkacheln zu beobachten, die vom Licht hell erleuchtet wiedergegeben werden. Ein interessantes Detail findet sich am Kaminabzug. Wie auch im Pariser Bild ist hier ein Nagel an der Wand angebracht, an dem nichts hängt und der nur für sich steht. Die Strenge der architektonischen Proportionen ist zurückgenommen, der Kamin verliert seine Dominanz. Die Augen des Betrachters ruhen auf der schlafenden Frau.

Interieur mit alter Frau, Privatbesitz (Abb. 41)⁸³

Das sehr kleine Werk, es misst lediglich 16,4 mal 12 cm, wiederholt das Motiv der Frau am Kamin, doch ist der Raumausschnitt auf ein Minimum reduziert. Er reicht nur bis zum Abzug des Kamins, der selbst kaum erkennbar ist. Die Darstellung der Frau ist ins Zentrum gerückt. Die obere Bildhälfte liegt völlig im Dunkeln, während sich zum Betrachter hin ein hellerer

81 Jacobus Vrel, *Die Genesende*, Öl auf Holz, 57 x 47,5 cm, Privatsammlung; Zusammen mit dem Wiener Gemälde und einem weiteren Bild für die Sammlung des Erzherzog Leopold Wilhelm erworben. Berger 1883, CL, Nr. 739; Zuletzt versteigert bei Sotheby's am 18. Mai 2004 in Amsterdam. Sotheby's 2004; Kat. Ausst. Galerie Dr. Schäffer 1929, S. 35, Kat. Nr. 105; Honig 1989, S. 46, Abb. 6.

82 Berger 1883, CL, Nr. 739.

83 Jacobus Vrel, *Interieur mit alter Frau*, Öl auf Holz, 16,4 x 12 cm, Privatbesitz, Deutschland. Als Leihgabe im Wallraf Richartz Museum & Fondation Corboud, Köln, Inv. Nr. WRM Dep. 599; Mai 2003, S. 55–57, Abb. 16; Peacock 2003, S. 58, Abb. 3.5.

Boden ausbreitet. Die Figur der Frau wird von dem dunklen Kaminschacht durch die helle Gestaltung von Schultertuch und Haube kontrastreich abgehoben. Die kleine Szene wirkt deutlich intimer als jene der vorangegangenen Kaminbilder. Die Darstellung ist nah an den Betrachter gerückt, doch ist sie ihm gleichsam unzugänglich. Die Frau kehrt dem Betrachter den Rücken zu. Die Diskrepanz von Abkehr einerseits und dem direkten frontalen Einblick andererseits betont die Rätselhaftigkeit vieler Interieurs Jacobus Vrels.

3.2.5. Gruppe 5: Frauen in Nahansicht

Bei den Werken der letzten Gruppe handelt es sich um zwei Bilder, in denen Vrel lediglich eine Frau vor einer leeren Wand darstellt. Sein Interesse an der Konstruktion von Raum tritt zugunsten einer intimen Darstellung der Einzelfigur in den Hintergrund.

Frau einen Strumpf stopfend, Milwaukee (Abb. 42)⁸⁴

Eine Frau hat auf einem Stuhl Platz genommen und widmet sich dem Stopfen eines roten Strumpfs. Ihr zugewandt steht zu ihrer linken ein weiterer Stuhl, auf dem der andere Strumpf liegt. Bis auf Stuhl und Frau ist der Raum leer. Die Szene konzentriert sich rein auf die Darstellung der Frau bei ihrer Tätigkeit. Gezeigt wird sie vor einer blauen Wand, die in einen rotbraunen Boden überläuft. Kontrastreich heben sich Haube und Schultertuch der Frau vom Hintergrund ab. Die Farbgebung der Darstellung bestimmt ein harmonisches Zusammenspiel von Rot-, Braun- und Blautönen. Kunstvoll wiederholt sich das Rot des Strumpfes auf dem Stuhl in jenem auf dem Schoß der Frau und deren Armkleid, während der breite Rock der Frau das Blau der Wand aufnimmt.

Die Lichtsituation der Szene ist besonders, die Schatten der Stühle und der Frau fallen in die Richtung des Betrachters. Demzufolge ist die Lichtquelle oberhalb der Frau zu suchen. Das Schultertuch der Frau, ihr Armkleid, ihr Rock, die obere Lehne des linken Stuhls sowie der Strumpf auf dem Stuhl sind in der Wiedergabe allesamt von oben beleuchtet. In dieser Darstellung steht die Behandlung und malerische Umsetzung von Licht auf Oberflächen im Vordergrund. Vrel lässt seine Protagonistin in hellem Weiß strahlen, während die Wand hinter ihr im Dunkeln liegt. Hier ist eine intime Situation zu finden, die keine genaue räumliche Bestimmung verlangt. Das Werk verdeutlicht, dass Vrel die präzise Darstellung von Figuren gleichermaßen interessiert, wie die künstlerischen Problemlösungen, die Interieur-Konstruktionen bieten.

⁸⁴ Jacobus Vrel, Frau einen Strumpf stopfend, Öl auf Holz, 38,6 x 24,1 cm, Collection of Alfred and Isabel Bader, Milwaukee. 1953 von Alfred Bader erworben. Kat Slg. The Bader Collection 2008, S. 314–315, Kat. Nr. 193.

Frau neben einem Hocker sitzend, Privatbesitz (Abb. 43)⁸⁵

Die Szene zeigt eine Frau, die auf einem sehr kleinen Stuhl Platz genommen hat. Zu ihrer linken steht ein dreibeiniger Hocker mit Topf und Blume darauf. Die Frau ist in Seitenansicht zum Betrachter gewandt wiedergegeben und hält sich mit ihrer linken Hand an der Armlehne fest. Ihre Kleidung ist füllig. Der wallende Rock, das weiße Schultertuch und die Haube, die ihren Kopf bedeckt, sind bereits von anderen Darstellungen Vrels bekannt. Die Komposition des Werks ist mit dem eben beschriebenen in gewisser Weise vergleichbar, doch geht die Frau in dieser Szene keiner Tätigkeit nach. Ihr Blick verläuft gedankenversunken aus dem Bildraum hinaus in eine unbestimmte Richtung.

Die Art und Weise, wie sich die Frau an der Stuhllehne festhält, oder wie ihre Haube einen leichten Schatten auf ihr Gesicht wirft, ist präzise beobachtet und fein gezeichnet. Die Szene ist in gedämpfte dunkle Brauntöne getaucht und bietet eine interessante Beleuchtungssituation: Anstelle eines Schattens der Frau an der Wand im Hintergrund ist der Bereich hinter der Frau heller wiedergegeben. Ein Lichteinfall wiederum kommt von vorne und beleuchtet den Topf. Die Schatten der Stühle weisen nach hinten und auch die rechte Hälfte von Schulter- und Kopftuch sind schattiger gemalt.

Interessant ist die Art und Weise, mit der Vrel in diesem kleinen Bild mit Intimität und Zugänglichkeit spielt. Die meisten seiner Frauenfiguren sind vom Betrachter abgewandt, sie geben nichts von sich preis, aber die Figur dieses Bildes blickt sehnsüchtig vor sich hin. Man möchte wissen, welchen Gedanken sie nachgeht, in welcher Situation sie gemalt wird, und wieso Vrel einen derartig kleinen Ausschnitt ohne jegliche architektonische Rahmung wählt.

Über die Autorenschaft Vrels lässt sich bei vielen Bildern spekulieren, und ohne alle Interieurs zumindest einmal im Original gesehen zu haben, fällt es schwer, Zuschreibungen in Frage zu stellen. Unterschiedliche Darstellungsweisen können auf verschiedene Schaffensstationen im Oeuvre eines Künstlers verweisen. Mal konzentriert sich Vrel auf die Raumkonstruktion, das andere Mal liegt der Fokus auf der Darstellung der Protagonistin. Allen genannten Interieurs des Künstlers liegt dieselbe Herangehensweise in der Konstruktion, Oberflächenbehandlung und Stimmung zugrunde, so dass davon ausgegangen wird, dass sie auch von der Hand Vrels stammen. Eine vollständige Antwort auf Zuschreibungsfragen kann bei einem derart unbekannten Künstler schwer gegeben werden.

⁸⁵ Jacobus Vrel, *Frau neben einem Hocker sitzend*, Öl auf Holz, 37,6 x 30,8 cm, Privatsammlung. Erstmals 2007 im Kunsthandel aufgetaucht; Versteigert bei Christie's am 14. November 2007. Christie's 2007; Pacilly 2008.

3.3. Charakteristika

Anhand der Übersicht zur Interieurmalerie Vrels wurden die wesentlichen Merkmale seines Oeuvres skizziert. Die unterschiedlichen Zugangsweisen des Künstlers in der Darstellungsweise von Interieur, Raum und Figur wurden in den jeweiligen Gruppen herausgearbeitet. Die Gruppenbildung erfolgte aufgrund gemeinsamer Aspekte der Werke innerhalb einer Gruppe, doch sind die Werke keineswegs isoliert zu betrachten. Im Gegenteil, durch den Vergleich des Oeuvres wurde Vrels wiederkehrendes Interesse an denselben malerischen Problemen und deren unterschiedliche Ausdrucksformen deutlich.

Die Thematisierung der Verbindung zwischen Innen- und Außenraum ist in einem Großteil der Werke umgesetzt. Die Verbindung Innen-Außen bringt das Licht in das Interieur und sorgt somit gleichsam für die Konstruktion desselben mittels unterschiedlich beleuchteten Flächen. Raum wird durch geometrische und farbig abgegrenzte Flächen konstruiert, welche gleichsam den Raumeindruck bestimmen. Nur wenige Details finden sich in den Interieurs. Rasch wird deutlich, dass Vrel in seinen Interieurs keine realen Raumsituationen des 17. Jahrhunderts darstellt. Er konstruiert Räume nicht als Wohnräume, sondern als Spielraum, um verschiedene malerische Diskurse zu thematisieren.

Doch sind es nicht nur malerische Interessen wie Lichtwirkung oder Raumkonstruktion, die seine Interieurs bestimmen. Die Darstellung des Verhältnisses zwischen Person und Interieur wird auf unterschiedlichste Weisen wiedergegeben. Keineswegs lässt sich von einer dilettantischen Malweise sprechen, die Dinge nicht zeigt, weil sie es nicht kann. Vrel zeigt Gesichter, er zeigt Raumkonstruktionen und detailliert ausgearbeitete, sowie präzise beobachtete Lichteinfälle im Raum und auf Gegenstände.

Vrels Interieurmalerie betreffend lässt sich zusammenfassend festhalten, dass seine Werke von einer eigenen, spannenden Herangehensweise zeugen, welche wiederum eine Menge Fragen und Assoziationen zur zeitgenössischen holländischen Kunst und Kultur hervorbringt, die im folgenden Kapitel diskursiv beantwortet werden.

4. Kontextualisierung der Interieurmalerie

4.1. Voraussetzungen: Das Interieur in der niederländischen Malerei

Um eine hinreichende Kontextualisierung von Vrels Interieurmalerie innerhalb der holländischen Kunst und Gesellschaft zu gewährleisten, ist es erforderlich, deren grundlegende Ausgangslage, das heißt wesentliche Merkmale der Entwicklung der Interieurmalerie innerhalb der Kunstgeschichte, zu skizzieren.

Die folgende Schilderung beschränkt sich auf die Entwicklung des Interieurbildes im Norden Europas. Da in Italien eine grundsätzlich andere Ausgangssituation ausschlaggebend ist, sind die italienischen Voraussetzungen nicht angeführt. Zur Geschichte der Interieurmalerie seit ihrem Beginn mit Giotto (1267–1337) sei ausdrücklich auf die umfangreiche Publikation von Karl Schütz verwiesen.⁸⁶ Bereits im 15. Jahrhundert werden in der niederländischen Malerei bezüglich des Interieurs in der Kunst wesentliche Errungenschaften vollbracht. Doch gilt es hier nicht die holländische Interieurmalerie des 17. Jahrhunderts direkt in einer Linie zu den Errungenschaften zurückzuführen. Das holländische Interieur geht von anderen Voraussetzungen aus. Die Kunst des 17. Jahrhunderts aber spiegelt Aspekte der alten niederländischen Malerei wider, die ohne diese nicht möglich gewesen wären.

4.1.1. Das 15. Jahrhundert

Die Entwicklung des Innenraumbildes erfolgt seit dem 14. Jahrhundert in unterschiedlichen Stufen. Wolfgang Kemp charakterisiert drei wichtige Schritte, die zum endgültigen Interieur in den Niederlanden des 15. Jahrhunderts führen.⁸⁷ Am Beginn steht die Schauöffnung, durch die der Betrachter in einen gerahmten Innenraum blickt, dem die vierte bildparallele Wand fehlt. Den folgenden Schritt markiert die architektonische Blende. Dabei schiebt sich diese zwischen den Betrachter und das dargestellte Bauwerk, bildet jedoch keinen Teil des Bauwerks selbst. Im letzten Schritt hin zum Interieurbild fällt die Blende weg. Der Wegfall führt zu dem wesentlichen Unterschied, dass der Betrachter nicht mehr von einem *Außen* in

⁸⁶ Schütz 2009.

⁸⁷ Kemp 1998, S. 18 (Vgl. Erwin Panofsky, *Die Renaissance der europäischen Kunst*, Frankfurt am Main 1979, S. 147; Die drei Schritte zitiert nach Kemp, der die Übersetzung bei Panofsky leicht abgeändert hat. Kemp 1998, S. 29, Anm. 5).

ein *Innen* blickt: Der Bildraum öffnet sich nun zum Betrachter hin und wird Teil des Betrachtterraumes. Im dritten Schritt nimmt der Maler selbst im Interieur Platz und gibt sein Blickfeld wieder. Dieses Blickfeld ist nur ein Ausschnitt eines Raumes. Der restliche Raum wird durch den Betrachterraum ergänzt. Diese Errungenschaft wird Otto Pächt zufolge erstmals vom Meister von Flémalle im Mérode-Altar (Abb. 44) umgesetzt.⁸⁸ Sie bestimmt in weiterer Folge sämtliche Konventionen der Innenraumbilder der niederländischen Malerei des 15. Jahrhunderts. Die Schwierigkeit, ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Raum und Figur darzustellen, ist im Mérode-Altar noch klar zu erkennen, doch entwickelt der Meister von Flémalle sein Darstellungsschema im Werl-Altar (Abb. 45), von dem nur noch die Außenflügel erhalten sind, weiter. Während die Darstellung der heiligen Maria in der Mérode-Tafel noch unbeholfen wirkt – die Maria sitzt vielmehr vor der Bank auf dem Boden als auf der Bank –, nimmt die heilige Barbara des Werl-Altars auf der Bank Platz. Der Innenraum ist bei der heiligen Barbara mit mehr Objekten gefüllt, doch ist der Gesamteindruck wesentlich harmonischer. Zu Beginn der ersten Interieurbilder ist es nicht der Raum, der zu vollgeräumt ist, so Pächt, sondern die Bildfläche an sich, die dicht mit Formen besetzt wird.⁸⁹ Ausschlaggebend für die harmonische Raumwirkung sowie die ausgewogene Verteilung von Personen und Dingen im Hohlraum ist die Erschließung der Raumtiefe. Dinge werden nicht nur aneinandergereiht, vor oder nebeneinander, sondern auch ineinander gezeigt. Beobachten lässt sich diese Entwicklung anschaulich im Vergleich der Darstellung von Maria im Mérode-Altar und der heiligen Barbara im Werl-Altar.

Der Raum, der im 15. Jahrhundert malerisch erschlossen wird, ist ein zeitgenössischer Innenraum. Dieser profane Raum wird mit religiösen Inhalten gefüllt. Eine Neuerung, die die Ikonologen beachtlich fanden und vielfach interpretierten: In der Bildwelt des Interieurs sehen sie ein religiöses Programm „verborgen“ – der niederländische Realismus wird als „Sanktifizierung der Natur“ verstanden.⁹⁰ Pächt kritisiert diese Auffassungsweise und führt an, dass die „Säkularisierung des Religiösen“ in der älteren Literatur noch vor den Ikonologen vertreten wurde. Er betrachtet die Säkularisierung in den Darstellungen als einen Prozess, der im 16. Jahrhundert zu den Marktstillleben Pieter Aertsen führt, „[...] in denen das religiöse Thema zu einem bloßen Vorwand geworden ist [...]“.⁹¹

Der Säkularisierungsprozess wirft gleichsam die Frage auf, inwiefern ein neues Selbstbewusstsein der Auftraggeber von Kunstwerken im 15. Jahrhundert eine Rolle spielte. Schließlich sind es nicht nur sakrale Ereignisse, die in säkulare, bürgerliche Innenräume

88 Pächt 2007⁴, S. 50.

89 Pächt 2007⁴, S. 56.

90 Pächt 2007⁴, S. 56.

91 Pächt 2007⁴, S. 56.

übersetzt werden, auch lassen sich die Bürger selbst im Interieur porträtieren. Sicherlich das berühmteste Beispiel hierfür ist Jan van Eycks Porträt des Ehepaares Arnolfini (Abb. 46), ein Werk, in dem die ganzseitige Erschließung des Innenraums als die vollendete Lösung des „Innenraumproblems“⁹² gilt.⁹³ Das Arnolfini-Porträt ist außerdem exemplarisch für eine weitere Errungenschaft von Van Eycks Kunst und der darauffolgenden Tradition: die neue Beobachtungsgabe für Lichteinfall und Wirkung. Nie zuvor wurden Gegenstände so behutsam wiedergegeben, Oberflächen so sorgfältig studiert. Dieser Vorgang erfolgt anhand des Lichteinfalls, der von außen in den Raum einfällt. Die Ausleuchtung des Raumes und die Beleuchtung der Dinge werden nun genau studiert und wiedergegeben. Die derartig erzeugte harmonische Stimmung im Raum vermag nur die niederländische Interieurmalerie zu vermitteln. Die Konstruktion des Interieurs selbst erfolgt darüber hinaus über das Spiel mit Licht und Schatten. Bei Van Eyck definiert der Lichteinfall den Innenraum, Perspektivenkonstruktionen kommen bei ihm nicht zum Einsatz.

In der Geschichte der Interieurmalerie spielt zudem die Miniatur der Johannesgeburt des Turin-Mailänder Stundenbuches (Abb. 47) eine beachtliche Rolle.⁹⁴ Die neuartige Darstellungsweise ist in vielen Aspekten außergewöhnlich und vermittelt ausgesprochen früh Merkmale einer Raumauffassung, die größtenteils im 17. Jahrhundert nachhaltig spürbar wird. Die Miniatur zeigt den Blick in einen zeitgenössischen Innenraum. In der linken Bildhälfte wird die Geburt gezeigt, während sich im Hintergrund der rechten Bildhälfte zwei weitere Räume anschließen. Die Neuartigkeit dieser Darstellung ist in der Tatsache begründet, dass die Hauptszene der Geburt in den Hintergrund verlegt wird. Der Betrachter muss mit seinem Blick den gesamten Raum durchwandern, um alle dargestellten Gegenstände gleichwertig wahrnehmen zu können.⁹⁵ Das Bild reflektiert zudem sein Äußeres, indem es in den Betrachtarraum hineinspielt: Vor dem Bett der heiligen Elisabeth steht eine Rückenfigur, die als Besucherin von einem Außen außerhalb des Bildraumes gekommen ist. Das Kind in ihrer Hand weist genau dorthin, indem es aus dem Bild blickt und mit seiner Hand in die Richtung des Betrachters zeigt. In dieselbe Richtung wenden sich selbst Hund und Katze am vorderen Bildrand. Die Darstellung stellt auf unterschiedliche Weise Beziehungen zum Außenraum her. Hinzu kommt die Erweiterung des Bildraumes im Bild selbst mithilfe der zwei anschließenden Räume. In der rechten Bildhälfte führt der Blick in einen Raum, in dem ein Mann am Fenster sitzt. In einem weiteren Raum steht eine Frau am Fenster und blickt nach

92 Rohlfs-von Wittich 1955, S. 109.

93 Durch den Konvexspiegel an der Rückwand des Raumes, in dem sich die gegenüberliegende Seite mit Jan van Eyck und einer weiteren Person spiegelt, werden alle Seiten des Raumes erschlossen. Rohlfs-von Wittich 1955, S. 130; Kemp 1998, S. 22–23.

94 Die Autorschaft der Miniatur ist ungeklärt. Zur Künstlerfrage Pächt 2007⁴, S. 171–210.

95 Pächt 2007⁴, S. 188.

draußen. Beide Personen stellen eine Verbindung zu einem Außen außerhalb des Interieurs her, das jedoch nicht der Betrachterraum ist.⁹⁶

Dieser spannende Moment lässt sich in weiterer Folge auch bei Rogier van der Weyden beobachten. Der linke Flügel des Johannesaltars in Berlin zeigt erneut eine Geburt im zeitgenössischen Innenraum, an welchen sich weitere Räume bis hinaus in die Landschaft anschließen (Abb. 48).⁹⁷

Der Blick durch verschiedene Räume – das *doorkijkje*⁹⁸ – ist ein wesentliches Merkmal holländischer Interieurmalerei des 17. Jahrhunderts. Das *In-Beziehung-setzen* zwischen Innen und Außen mittels Durchblicken und Ausblicken in weitere Räume oder Landschaften sowie durch Lichteinfälle von außen, durch Vermittlerfiguren von draußen, formuliert sich in der niederländischen Malerei des 15. Jahrhundert und tritt eine lange Tradition bis ins 17. Jahrhundert an.

Im 15. Jahrhundert nimmt der Künstler seinen Standpunkt innerhalb des Interieurs ein und gibt nur einen Teil dessen wieder – die Lösung des *Innenraumproblems* ist die große Leistung niederländischer Malerei dieser Zeit. Hinzu kommt die Erweiterung des Bildraums hin zum Betrachter, dem somit gleichzeitig eine eigene Rolle in der Entwicklung der Interieurmalerei zukommt. Um welche Rolle handelt es sich dabei und welche Konsequenzen birgt die Einbeziehung des Betrachters in das Interieur? Kemp zeigt zwei gegensätzliche Positionen zur Rolle des Betrachters im Bezug auf das Interieur auf:⁹⁹ Nach Jacob Burckhardts Auffassung teilen Maler, Betrachter und Inhalt des Interieurs Einfühlung und Mitfühlen. Theodor Visscher hingegen sieht Betrachter und Künstler als Lauscher, die heimlich an der Situation teilhaben und sich außerhalb des Bildraumes befinden. Das Bewusstsein des Verhältnisses zwischen Betrachter und Raum wird von den Malern selbst bis ins 17. Jahrhundert und weit darüber hinaus in der Darstellungsweise und Konstruktion des Interieurs thematisiert.¹⁰⁰

Die Niederländer des 15. Jahrhunderts entwickeln in ihrer Malerei einen Realitätssinn sowie eine Diesseitigkeit der Darstellung, die im 16. Jahrhundert weiter andauert. Dem Verhältnis zwischen Raum, Inhalt und Person widmen sich vorrangig Pieter Aertsen (1508–

96 Auch ein Lichteinfall durch ein Fenster kann so eine Verbindung herstellen. Hammer-Tugendhat 2000, S. 142.

97 Zu van der Weydens Johannesaltar: Kemp 1996, S. 119–145.

98 Das *doorkijkje* bezeichnet in der holländischen Malerei den Blick durch eine Tür oder ein Fenster in einen anderen Raum, oder vom Interieur ins Exterieur.

99 Kemp 1998, S. 19–20 (Burckhardt 1929–1934, Band 14, S. 128–129; Visscher 1846–57, Teil 3, S. 673; zitiert nach Kemp).

100 Zum Verhältnis von Kunstwerk und Betrachter: Kemp 1988³.

1575) und sein Schüler Joachim Beuckelaer (1533–1575).¹⁰¹ In der Szene eines geschlachteten Schweines im Stall zeigt Beuckelaer im Hintergrund zwei unterschiedliche Ebenen des Hauses (Abb. 49). In der rechten Bildhälfte hinter dem Schwein ist eine Frau zu sehen, die einem Mann oberhalb von ihr etwas reicht. Hinter dem Mann öffnet sich ein weiterer Raum. Die gleichzeitige Darstellung mehrerer Ebenen mutet modern an und weist auf die ausgetüftelten Innenraumkonstruktionen Nicolaes Maes' (1634–1693) im 17. Jahrhundert voraus.

4.1.2. Das 17. Jahrhundert

Die Interieurmalerie des 17. Jahrhunderts ist eine malerische Auseinandersetzung mit der Gestaltung und Konstruktion von Innenraum, geprägt vom Interesse an Proportionsverhältnissen im Raum, der Füllung des Bildraumes mit Dingen und Personen und dem Spiel mit Licht, mit Durchblicken und Verbindungen zwischen Räumen im Bild sowie dem Betrachterraum. Der *Raum* für derartige Thematisierungen ist der zeitgenössische Wohnraum einer bürgerlichen Gesellschaft. In dieser Auffassung bildet sich die Interieurmalerie erst zur Jahrhundertmitte des 17. Jahrhunderts aus der Genremalerei heraus, deren Hauptmerkmal die Darstellung von vermeintlich alltäglichen Szenen des holländischen Lebens ist.¹⁰²

Der Beginn der Interieurmalerie liegt in den 1650er Jahren und reicht bis in die 1670er Jahre. Anhand von Vrels einziger überlieferter Datierung am ausgereiften Wiener Werk (1654) muss davon ausgegangen werden, dass er sich in seiner Kunst bereits früh mit neu aufkommenden Interessen zur Raumdarstellung auseinandersetzt und seine eigene Position einnimmt. Ausschlaggebend für die Herausbildung der Interieurmalerie waren gesellschaftliche Veränderungen, die Vorstellung von Wohnen, Familie oder Haushalt betrafen, sowie das neue Interesse an künstlerischen Raumkonstruktionen, Raumverbindungen und Lichtwirkungen im Raum. Tendenzen derartiger Interessen zeigen bereits die Bauernszenen von Adriaen Brouwer (1605/06–1638) oder Adriaen van Ostade (1610–1685, Abb. 50), die die Handlung ihrer Darstellung in das bäuerliche Interieur verlegen. Elegante Gesellschaften stehen bei Pieter Codde (1599–1678, Abb. 51) oder Dirck Hals (1591–1656) noch im Vordergrund der Darstellung. Das Interesse am Interieur ist nicht ausgeprägt, aber Raumwirkung und -stimmung deuten bereits auf die noch folgende

101 Zum „verdoppelten Bild“ bei Pieter Aertsen: Stoichita 1998, S. 15–22; Im Raumaufbau für das 16. Jahrhundert eindrucksvoll sind die Alltags- und Bordellszenen des Braunschweiger Monogrammisten. Vgl. Schubert 1970.

102 Es sind Szenen des Alltags, was jedoch nicht heißt, dass die Szenen damalige Situationen einfach abbilden. Die Kunstwerke sind eine individuelle Produktion von Vorstellungen, deren Ausgangspunkt das tägliche Leben ist.

Entwicklung hin. In den 1650er Jahren sind es die Rembrandt-Schüler Nicolaes Maes und Samuel van Hoogstraten, die erstmals mit der Darstellung von Innenraum experimentieren. Durchblicke (*doorkijkjes*) in andere Räume spielen bei beiden eine wichtige Rolle. Als großer Künstler der Interieurmalerie gilt unbestritten Pieter de Hooch. De Hoochs Kunst ist bestimmt durch die Bezüge zu anschließenden Räumen, zur Straße oder zum Innenhof hin, worin immer auch das Verhältnis der Personen – vorrangig Mütter und ihre Kinder – zueinander im Interieur thematisiert ist. Nicht unbeachtlich ist jedoch die Tatsache, dass Vrels wichtiges Wiener Interieur noch vor jenen des Meisters datiert wird.¹⁰³

Das Ende der holländischen Malerei leitet der nicht weniger bekannte Jan Vermeer ein. In seiner neuartigen und gänzlich eigenen Zugangsweise spielt er für die Interieurmalerie eine wesentliche Rolle. Es sind die Intimität seiner Szenen, die Wirkung von Licht und Schatten und die malerische Oberflächenbehandlung, die an Vermeers Werken faszinieren.

Deutlich weniger Beachtung als Vermeer oder De Hooch finden Kleinmeister: Künstler, deren Können nicht an die bekannten Meister heranreicht, deren Oeuvre eine geringe Anzahl an Gemälden aufweist und deren Persönlichkeit über die Jahrhunderte größtenteils vergessen wurde. Maler wie Isaac Koedijk (ca. 1617–ca. 1668), Esaias Boursse, Quiringh Gerritsz. van Brekelenkam oder Pieter Janssens Elinga setzten sich in ihren Werken wie auch die großen Künstler mit Problemen der Innenraumgestaltung auseinander. In der wissenschaftlichen Aufarbeitung holländischer Malerei wird das Schaffen dieser Künstler oft in der Abhängigkeit von größeren Meistern thematisiert.¹⁰⁴ Doch erweist es sich als schwierig zu bestimmen, dass deren Motive und Darstellungskonzepte beispielsweise von De Hooch übernommen wurden. Die wenigsten Werke der Kleinmeister sind datiert, zudem sind sie zu verschiedenen Zeiten an unterschiedlichen Orten tätig gewesen.

4.1.3. Bedeutung und Methode

Die zeitgenössischen Quellen zur Malerei des 17. Jahrhunderts liefern keinerlei Berichte oder Anmerkungen zur Genremalerei.¹⁰⁵ Die kunsthistorische Aufarbeitung dieser beginnt im 19. Jahrhundert und hält bis heute an.¹⁰⁶ Zu Beginn wurde die Genremalerei als

¹⁰³ Sutton 1984, S. 336–338.

¹⁰⁴ Sutton erwähnt die drei Künstler in seiner De Hooch-Monografie unter einem Kapitel dessen Titel lautet: „Followers and Legacy“. Kat. Ausst. Dulwich Picture Gallery/Wadsworth Atheneum 1998, S. 76–81; Kersten 1996.

¹⁰⁵ Anhand zeitgenössischer kunsttheoretischer Schriften unternimmt Hans Joachim Raupp den Versuch, eine Theorie der Genremalerei des 17. Jahrhunderts herauszuarbeiten. Raupp 1983; Dazu ferner Brown 1984, S. 61–63; Kemp folgend ist und bleibt die Genremalerei eine Malerei ohne Theorie. Kemp 1998, S. 23.

¹⁰⁶ Am Beginn der Forschung stehen sämtliche Arbeiten der ersten Kenner holländischer Malerei wie Cornelis Hofstede de Groot, Abraham Bredius, Wilhelm R. Valentiner; Seit den 1970er Jahren kam es zu wichtigen Ausstellungen zur Genremalerei, die eine erneute Aufarbeitung dieser zufolge hatte. Hierzu: Kat. Ausst.

reine Alltagsdarstellung aufgefasst – die Maler hätten ihr tägliches Leben ungetrübt wiedergegeben. Eugène Fromentin steht im Zentrum einer kunsthistorischen Forschung, die die holländische Malerei als wirklichkeitsgetreue Wiedergabe des zeitgenössischen Alltags erachtete.¹⁰⁷ Eddy de Jonghs ikonologische Interpretation holländischer Malerei, die die Werke zu oft auf ihren vermeintlich symbolischen Inhalt reduziert, wird heute kritisch gesehen. Die ikonologische Interpretation¹⁰⁸ wird der Fülle an Aussagekraft holländischer Genremalerei nicht gerecht. Ihre Herangehensweise reduziert die Bilder auf deren Inhalt, ihre vermeintlich zu vermittelnde moralische Botschaft und vernachlässigt die semantische Aussage der Darstellung. Dennoch ist es der große Verdienst des Kunsthistorikers, die Kunst des 17. Jahrhunderts in einem neuen Licht zu betrachten.

De Jonghs These gegenübergestellt wird 1983 Svetlana Alpers' Forschungsansatz, die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts in erster Linie als eine beschreibende Kunst aufzufassen, deren Entstehungskontext in ihrem kulturellen und geistigen Umfeld zu berücksichtigen ist.¹⁰⁹ Mit Alpers' Publikation trat den Ikonologen eine komplett konträre Auffassung gegenüber. Die Diskrepanz beider Methoden hatte schlussendlich einen größeren Methodenstreit zur Folge und führte zu äußerst zugespitzten Positionen der divergierenden Ansätze. Gegenwärtig haben etliche Publikationen und Symposien zu einer wesentlich differenzierteren Betrachtung holländischer Malerei beigetragen.¹¹⁰ De Jonghs und Alpers' Ansätze sind heute zwei von vielen Betrachtungsmöglichkeiten. Letzten Endes kennzeichnet dies den Charakter der Werke holländischer Malerei an sich. Ihnen kann keine kategorische Bedeutung auferlegt werden, vielmehr bleiben Interpretationen offen.

4.2. Der Raum

Die oft einfach gezeichneten Figuren und konstruierten Räume führten teils zu einer Geringschätzung von Vrels Malkunst – in gleichem Maße aber zu einer Wertschätzung seiner gänzlich eigenen Darstellungsweise und der intimen Stimmung seiner Interieurs.¹¹¹

Rijksmuseum 1976; Kat. Ausst. Philadelphia Museum of Art u.a. 1984; Weiters: Brown 1984; Haak 1996.

107 Sutton 1984, S. 15–17.

108 Kat. Ausst. Rijksmuseum 1976; Kat. Ausst. Rijksprentenkabinet 1997.

109 Alpers 1985; Die englischsprachige Erstausgabe erschien 1983.

110 Ausgewählte Beiträge: Sluijter 1990; Hecht 1992; Franits 1993; Franits 1997; Kloek/Teeuwssen/Huisman 1994; Kat. Ausst. Museum Boijmans/Städelisches Kunstinstitut 2005; Hammer-Tugendhat 2009.

111 Julius Held über die Originalität von Vrels Arbeiten: „[...] by which amateurs have often enough eclipsed professional painters.“ Held 1935 S. 6; Valentiner 1929a; Plietzsch äußert sich einerseits negativ über Vrels dilettantische Malweise. Plietzsch 1949, S. 253. Andererseits ist er gleichermaßen fasziniert vom Brüsseler Werk des Künstlers, das er bewundert und meint, dass in diesem „Meisterwerk“ von Dilettantismus keineswegs mehr gesprochen werden kann. Plietzsch 1960, S. 82; Bob Haaks Auffassung zufolge sind Vrels Interieurs „[...] ausnahmslos schwach gezeichnet und nicht sonderlich interessant [...].“ Haak 1996, S. 453.

Wiederholt wurde die Frage gestellt, wie er zu dieser eindrucksvollen Stimmung kommt, mit welchen Darstellungsmethoden Vrel seine Räume konstruiert, und unter welchem Eindruck seine Lösungen entstanden sind. Entwickelt Vrel seine Konzepte innerhalb einer Tradition der holländischen Malerei? Welche künstlerischen Einflüsse können zu seinen Raumlösungen geführt haben?

Um derartigen Fragen auf den Grund zu gehen, werden zunächst die wesentlichen Merkmale von Vrels Interieurmalerie herausgearbeitet, um deren Charakteristika darauffolgend im Vergleich mit zeitgenössischen Künstlern zu untersuchen.

4.2.1. Konstruktion

Vrel arbeitet in seinen Interieurs mit unterschiedlichen Konzepten zur Raumkonstruktion. Die verschiedenen Konstruktionsmöglichkeiten und Lösungen zur Raumgestaltung des Künstlers wurden anhand der Einteilung seiner Interieurs in Gruppen vorgestellt. Wenn die Interieurs der ersten Gruppe, wie das Wiener Werk, den Blick in einen enorm hohen mittels Helldunkel-Schattierungen definierten Raum führen, so ist es im Pariser Werk die strenge Geometrie, die das Interieur bestimmt. Bei den Kaminbildern ist der Raumausschnitt auf ein Minimum reduziert. Die Konstruktion von Raum erfolgt in Vrels Interieurs durch die Darstellung des Verhältnisses zwischen Personen, Dingen und Architektur. Um dieses Verhältnis angemessen wiederzugeben, erweist sich für Vrel das Hochformat des Gemäldes als am geeignetsten. Alle Werke seines hier vorgestellten Oeuvres sind hochformatig.¹¹² Das Format der Leinwand bestärkt somit den Höhenzug des Raumes im Interieur. Der Raum ist im Verhältnis zu den dargestellten Personen unwahrscheinlich hoch. Auch die Raumteile wie Kamin oder Bettkasten sind von diesem Höhenzug bestimmt.

Wie bereits festgehalten wurde, interessiert es Vrel nicht, eine reale Raumsituation abzubilden. Von größerem Interesse ist die Art und Weise, wie Raum und Architektur miteinander verbunden werden können. Vrels Interieurs unterliegen weder einer perspektivischen Konstruktion, noch einem geometrischen Grundraster, und scheinen in ihrer Darstellung dennoch von einem Interesse an der perspektivischen Raumkonstruktion geprägt zu sein. Vrel findet andere Lösungen als die mathematische Perspektive, um Raum zu erzeugen. Mittels Lichtführung, kontrastreicher Helldunkel-Schattierung oder farblich abgegrenzten geometrischen Flächen gelingt ihm eine beachtliche Raumillusion. Der Raum ist auffallend stark durch Flächen definiert. Hinzu kommt, dass Vrel den Eindruck vermittelt,

¹¹² Die Straßenszenen sind ebenso allesamt hochformatig. Das Vrel zugeschriebene Werk in Heino ist das einzige bekannte querformatige Werk. Vgl. hier S. 28, Anm. 54.

Objekte und Innenarchitektur des Interieurs nur zur weiteren flächigen Unterteilung des Raumes zu nutzen. Deutlich wird dies im Vergleich der Werke ersterer Gruppe mit jenen der zweiten. In der Antwerpener *Krankenschwester* (Abb. 28) weicht der helldunkle Gesamteindruck, der noch an die starken Helldunkel-Kontraste und *sfumato*-Übergänge im Oeuvre Rembrandts erinnert (Abb. 52),¹¹³ einem klareren Kontrast zwischen den hellen und dunklen Flächen. Möbel, wie Kamin und Bettkasten, sind auf ihre Grundform reduziert. Im Zuge dieser Reduktion rückt auch das Fenster aus dem Zentrum der Darstellung. Die diskursiven Möglichkeiten des Fensters – die Thematisierung der Verbindung zwischen Interieur und Exterieur – sind dennoch gegeben. Die Umsetzung dieser Möglichkeiten erfolgt in der jeweiligen Gruppe auf unterschiedliche Weise. Die starke Ausrichtung zur Bildmitte hin ist ein weiterer Aspekt von Vrels Raumkonstruktionen.

Flächen und Raumelemente sind auf ein Zentrum hin konzipiert, doch unterliegt die Konzeption keinem Fluchtpunkt. Es sind Diagonalen und Linien, die den Blick im Bild zum Mittelpunkt hinführen. Die hellen und dunklen Flächen leisten einen weiteren Beitrag für die Ausrichtung zu einem Zentrum hin. So ist es im Antwerpener Bild der dunkle Bettkasten, der in seiner kontrastvollen farbigen Abgrenzung zur hellen Wand das Zentrum dominiert. Die Ausrichtung zum Zentrum hin wird hier, oder auch im Madrider Gemälde (Abb. 25), zusätzlich durch die strenge Gegenüberstellung von linker und rechter Raumwand bestärkt. Mittels Raumkonstruktion untersucht Vrel das Verhältnis architektonischer Formen zueinander sowie die Erzeugung eines harmonischen Gleichgewichts im Raum.

Nicht zu vergessen ist dabei die Inszenierung der zeitgenössischen häuslichen Szene einer Frau oder Mutter im Interieur. Das Verhältnis zwischen Raum und Person im Interieur wird nicht aufgelöst, es herrscht eine Diskrepanz zwischen geometrischem Raumaufbau sowie Einrichtung einerseits und der intimen Szene andererseits. Dennoch bleiben die Personen nicht der Architektur untergeordnet, sondern sind ins Zentrum der Darstellung, in die Bildmitte, gesetzt. Dies zeugt von Vrels Bemühungen, ein gleichwertiges harmonisches Nebeneinander von Dingen im Raum zu präsentieren. Zwar treten gewisse Elemente augenscheinlich ins Blickfeld, wie etwa das große Fenster, doch muss der Betrachter den Raum als Ganzes wahrnehmen und seinen Blick durch den Raum wandern lassen, um alles zu erfassen.

Wenngleich bewusst ist, dass Vrel dem Betrachter einen konstruierten Raum, seine künstlerische Produktion vorführt, so stellt sich trotz allem die Frage nach der Funktion dieses Raumes. Welcher zeitgenössische Raum wird hier paraphrasiert? Die Interieurs der ersten Gruppe zeigen einen schlicht eingerichteten Innenraum mit wenigen dekorativen Elementen.

¹¹³ Rembrandt van Rijn, *Der Maler in seiner Werkstatt*, um 1629, Museum of Fine Arts, Boston; Buijsen 1999.

Dieser Raum entspricht in etwa der damaligen Wohnsituation.¹¹⁴ Die Reduktion von architektonischen Elementen und Einrichtungsgegenständen in Antwerpen oder Detroit wirkt sich auch auf die visuelle Wahrnehmung von Raum als Wohnraum aus. Die Interieurs sind weniger als Wohnraum fassbar als diejenigen Beispiele der ersten Gruppe. Die Raumillusion wird gesteigert.

4.2.2. Dinge

Der Raumaufbau im Interieur erfolgt bei Vrel nicht allein durch geometrisch-flächige Konstruktionen. Auch Dinge und Einrichtungsgegenstände tragen dazu bei. Die unauffälligen Objekte wie Fußstövchen, Bettwärmer, Stühle, Tisch oder Geschirr und Töpfe gliedern sich schemenhaft in den Raum ein und erzeugen weitere Verbindungslinien. Nicht immer werden Objekte in gleichem Maße eingesetzt. In Vrels *Interieur mit Wöchnerin* (Abb. 27) sind ausgesprochen viele Dinge zu sehen, so dass das Bild an Strenge verliert.¹¹⁵ Gleich vier Stühle, ein Fußwärmer, eine *betaaltafel*, ein Spiegel am Fenster, Teller, Töpfe und Männermantel zieren den Raum. Es sind unauffällige Details, in denen die Elemente zusätzlich zum Raumaufbau beitragen, wie die symmetrische Linie, welche die Schüsseln über dem Bettkasten der Wöchnerin bilden, oder die Art und Weise, in welcher der Spiegel am Fenster die rechteckige Form des Fensters selbst wiederholt. Verbindungslinien werden auch von der scheinbaren Willkürlichkeit erzeugt, in der die Stühle quer durch den Raum platziert sind. Die Dinge im Raum sind demnach ein weiterer Bestandteil der Raumwirkung als Ganzes. Das Auge bleibt an den Gegenständen hängen, ohne dass diese besonders viel Aufmerksamkeit vom Betrachter verlangen, aber lenken gleichsam dessen Blick durch den Raum.

Diese kleinen Dinge und Gegenstände sind es auch, die Spannungen im Bild erzeugen oder Assoziationen hervorrufen können. Ein Exempel hierfür ist der Spiegel an den Fenstern, der bezeichnenderweise nichts spiegelt. Wie kommt Vrel dazu, dem Betrachter einen inhaltslosen Spiegel vorzuführen? Ist der Gedanke zutreffend, dass er es einfach nicht besser konnte? Ähnlich interessant verhält es sich mit dem Nagel, den Vrel in zwei Werken anbringt. Es ist ein kleiner unauffälliger Kunstgriff, der keinem weiteren Zweck dient, sondern sich bewusst von der Darstellung abhebt.

¹¹⁴ Dazu ausführlicher hier Kap. 4.5, S. 84.

¹¹⁵ Mai 2003, S. 55.

4.2.3. Fenster

In den Werken der ersten Gruppe bestimmt das große Fenster den Raumeindruck ungemein. Es drängt sich die Frage nach der Intention des Künstlers auf, den zentralen Ausblick aus dem Raum derart in den Mittelpunkt der Darstellung zu rücken, aber gleichzeitig die Funktion eines Fensters – den Ausblick nach draußen – zu negieren. Vrel interessiert sich für die Konstanten Innen und Außen und setzt sein Interesse spielerisch im Interieur um. Dies betrifft auch die Blickbewegungen des Betrachters, die unmittelbar auf das Fenster gelenkt werden, denen aber kein Ausblick aus dem Fenster geboten wird. Das Spiel mit dem Blick ist bestimmt von Täuschung und Enttäuschung und funktioniert mittels der Lichtdurchlässigkeit der Fensterscheiben. Diesen Diskurs rund um Opazität und Durchsichtigkeit am Fenster variiert Vrel in seinen Werken: In den Interieurs in Wien, Lille, Brüssel oder Madrid ist es je auf eine andere Art gestaltet. Mal bietet es einen größeren Ausblick, mal einen sehr geringen Ausschnitt. Fensterformen, -öffnungen sowie Opazität sind variabel.

4.2.4. Abstraktion

Im Zuge der Kategorisierung von Vrels Oeuvre wurde der Begriff der *Abstraktion* herangezogen. Er dient zur Hervorhebung des Besonderen jener Werke in Paris oder Detroit, deren abstrakte Bildelemente, wie die weißen Wände oder die strengen Kontraste, somit besser beschrieben werden können. Der Abstraktion in Vrels Interieurs zugrunde liegen die Reduktion der Raumgestaltung hin zu mehr abstrakteren Flächen und Formen.

Im Detrouiter Werk dominiert die weiße Wand den nahezu völlig leeren Raum. Der starke Kontrast zwischen hellen und dunklen Flächen bestimmt den abstrakten Raumeindruck im Oxforder Interieur (Abb. 31). Es stellt sich die Frage, was Vrel zu derartig abstrakten Lösungen veranlasst, welche malerischen Problemlösungen die Grundlage seiner Interessen bilden. Es sind unterschiedliche, bildimmanente Diskurse, die sich um Raumwirkung, Verhältnis von Raum und Bild drehen. Im Oxforder Bild untersucht er, mit welchen Mitteln Zentralität erzeugt werden kann, und inwieweit Bildparallelität dargestellt werden kann. Bei der Betrachtung des Bettkastens tritt dem Betrachter ein nahezu rein geometrisches Rechteck gegenüber, das gleichzeitig den Bildrahmen selbst paraphrasiert. Die rechteckige Form wiederholt sich mehrfach in der linken Bildhälfte: Rechteckige Flächen bestimmen die Gestaltung der Tür, des gegebenen Ausblicks oder des Fensters oberhalb.

Auch Régnier spricht bezüglich Vrels Raumkonstruktion von *Abstraktion*. Für ihn reicht Vrels Tendenz zur geometrischen Gliederung des Raumes – in welcher er sich stark von der zeittypischen Genremalerei unterscheidet – schon hin zur Abstraktion.¹¹⁶

Aufgrund fehlender Daten ist es nicht möglich, von *früheren* oder *späteren* Werken zu sprechen. Eine Reduktion der Raumelemente könnte dennoch für eine Weiterentwicklung von Vrels Interessen stehen. In der Forschung zu Vrel äußern sich nur wenige Kunsthistoriker zu einer Reihung seines Oeuvres. Plietzsch vertritt die Ansicht, dass das Wiener Gemälde zu einer reiferen Phase in Vrels Schaffen zählt, in der er die Unbeholfenheit seiner Jugendwerke überwunden hat.¹¹⁷ Das Werk in Detroit hält er für ein frühes Interieur Vrels.¹¹⁸ Auch Buvelot vertritt die Auffassung, dass das Wiener Bild eines der ausgereiftesten Interieurs ist, und die Werke mit einfacheren Kompositionen, zu denen er das Pariser Interieur einer Frau am Fenster zählt, früher zu datieren sind.¹¹⁹ Doch gerade die Einfachheit, die die Kunsthistoriker Werke wie in Detroit oder Paris in die Anfangsphase von Vrels Schaffen datieren lassen, ist es m. E., die auf eine Entwicklung des Künstlers hin zu einer abstrakteren Lösung deutet. Vrel entfernt sich von der dunklen, monotonen (*rembrandtesken*) Raumstimmung und gelangt in seinen Werken zu einer Reduktion und Einfachheit, die auf Aspekte der Kunst Vermeers in den 1660er Jahren verweist.

4.2.5. Vergleich

Konstruktion, Dinge, Fenster und Abstraktion sind Aspekte der Raumauffassung und Definition der Interieurmalerie Jacobus Vrels. Folglich wird im Vergleich mit der zeitgenössischen Malerei sowie der niederländischen Tradition der Interieurmalerie der künstlerische Entstehungskontext der Interieurmalerie Vrels umrissen, um festzustellen, dass dessen Raumauffassung durchwegs besonders ist, allerdings nie unabhängig von einem Kontext gesehen werden kann. Seine Lösungen entstehen innerhalb eines künstlerischen Umfelds. Im Vergleich mit diesem wird deutlich, wie Vrel zu seinen Lösungen kommt, worin sich Bezüge herstellen lassen und worin er augenfällig eigene Positionen vertritt und andere Lösungen findet.

116 Régnier 1968, S. 278.

117 Plietzsch 1949, S. 248.

118 Plietzsch 1949, S. 253.

119 Buvelot 2002b, S. 185.

Konstruktion

Ein Großteil von Vrels Oeuvre tauchte am Ende des 19. Jahrhunderts am Kunstmarkt auf, wobei der Künstler damals noch unbekannt war und seine Werke anderen Malern zugeschrieben wurden. Das Interieur in Brüssel wurde 1881 als Isaac Koedijck ersteigert.¹²⁰ Jenes in Lille wurde als Pieter de Hooch erworben und im weiteren Verlauf als Koedijck ausgestellt.¹²¹ Heute sind beide Werke eindeutig Vrel zugeschrieben. Der Blick auf die Darstellungsweisen der anderen Künstler führt vor Augen, welche Merkmale eine frühere Zuschreibung an sie veranlasst haben könnte, und veranschaulicht, wie diese Künstler das Verhältnis von Raum, Architektur und Person im Interieur umsetzen.

Pieter de Hooch schuf in den 1650er bis 1670er Jahren zahlreiche Interieurs, erst in Rotterdam und Delft, später in Amsterdam.¹²² In dieser langen Schaffensphase legt er eine deutliche Entwicklung zurück, deren Züge nur in den Anfängen mit Vrels Werken vergleichbar sind. Eines der De Hooch Interieurs im Amsterdamer Rijksmuseum (Abb. 53) zeigt eine vergleichbar schlichte Raumgestaltung. Im Mittelpunkt ist die Szene einer Mutter mit Kind zu sehen, während im rechten Hintergrund der Blick über einen weiteren Raum nach draußen geführt wird. Jeder Teil des Raumes wird malerisch erkundet. Die Figuren nehmen an geeigneter Stelle im Raum Platz. Die perspektivische Konstruktion von Raum spielt im Oeuvre De Hoochs eine wichtige Rolle. Der Lichteinfall in den Raum ist stets sorgfältig beobachtet. Die Stimmung und Wirkung der Interieurs De Hoochs ist insgesamt viel ausgeleuchteter und weniger in helldunkle Spiele von Licht und Schatten gegliedert als bei Vrel. Das Licht bei De Hooch verbindet nicht nur das Innere mit dem Äußeren, sondern unterstreicht zudem die Farbgebung des Raumes. Die düstere Stimmung der Interieurs von Vrel ist hier nicht vorhanden. Die Konstruktion ist präzise. Kein Raumelement drängt sich in den Vordergrund, kein Detail dominiert. Personen und Raum sind harmonisch aufeinander abgestimmt. So funktioniert das Verhältnis zwischen Raum und Person auch bei Vrel. Der große Unterschied zwischen den beiden liegt in der Interaktion der gezeigten Personen, die bei De Hooch stets vorzufinden ist, bei Vrel aber fehlt.

Isaac Koedijck verbrachte mehrere Jahre bei der holländischen Ostindischen Kompanie, nur wenige Werke von seiner Hand sind bekannt.¹²³ Mit Vrel vergleichbar sind die Höhe der Räume und deren spärliche Ausstattung, die sich auch in Koedijcks Interieurs findet.¹²⁴ Das

¹²⁰ Brière-Misme 1935, S. 160, Anm. 1.

¹²¹ Kat. Ausst. Musée des Beaux-Arts 1974, S. 93.

¹²² Zu den genauen Schaffensphasen und Ortswechseln des Künstlers: Kat. Ausst. Dulwich Picture Gallery/Wadsworth Atheneum 1998.

¹²³ Sutton 1984, S. 67–68, 204–206, Kat. Nr. 59.

¹²⁴ Die Unterscheidung von Vrels und Koedijcks Oeuvre ist Hofstede de Groot's Verdienst. Hofstede de Groot 1903.

leere Glas (Abb. 54) oder die Fußoperation (Abb. 55) zeigen beide den frontalen Einblick in einen hohen Innenraum. Die Perspektive ist stark nach hinten hin verkürzt, und das Geschehen in Raum verteilt. Das Hochformat und die einfache, wenngleich ganz andere Malweise sind eine der wenigen Gemeinsamkeiten mit Vrel. Die Unterschiede überwiegen eindeutig. In der übertriebenen Höhe sowie dem fließenden Pinselstrich ist der Künstler vielmehr in der Umgebung Gerrit Dous zu sehen (1613–1657).¹²⁵

Ein wesentlicher Unterschied zu vielen Künstlern liegt bei Vrel in der monotonen Farbgebung vieler Interieurs. Vergleichbar ist er in dieser Hinsicht auf bestimmte Weise mit Werken der 1630er Jahre, in denen sich innerhalb der holländischen Malerei eine Entwicklung hin zur monotoneren Gesamtwirkung vollzieht.¹²⁶ Dirck Hals' 1631 entstandenes Gemälde einer *Frau einen Brief zerreißend* (Abb. 56) zeigt die Frau am Fenster in einem spärlich eingerichteten Interieur. Das Licht fällt durch das Fenster ein und bescheint die Frau. Die Art der Lichtführung ist Kraaijpoel zufolge sehr neuartig für die Zeit.¹²⁷ Die Darstellung zeugt von einem Interesse am Spiel mit Licht und Schatten, das zusätzlich zur monotonen Farbgebung Momente von Vrels Interieurmalerie in Erinnerung ruft. Rembrandts (1606/07–1669) Werk in Boston (Abb. 52) ist für Kraaijpoel eines der frühesten Beispiele für eine naturnahe Wiedergabe von Licht und Schatten im Raum.¹²⁸ Diese Darstellungsweise findet sich auch im frühen Oeuvre des Rembrandt-Schülers Nicolaes Maes (Abb. 57) wieder, dessen Kunst nach Lyckle de Vries' Auffassung für Vrels Interieurmalerie einflussgebend war.¹²⁹

Dinge

Ein Aspekt der erstaunlichen Modernität der *Johannesgeburt* im Turin-Mailänder Stundenbuch liegt im Umgang mit der Darstellung von Gegenständen in der Miniatur. Die Neuheit, von der so viel Faszination für diese Darstellung ausgeht, ist Pächt zufolge „[...] die vollständige Unterordnung des Figürlichen unter die Gestalt der Behausung, das Einswerden von Bewohnern und Wohnraum.“¹³⁰ Die „Interieurillusion“¹³¹ gelingt dem Meister durch die

125 Hofstede de Groot 1903, S. 46.

126 Die Reduzierung der Farbskala hin zu einem monotoneren Stil vollzieht sich zeitgleich im Werk des Pieter Codde, in der Landschaftsmalerei bei Jan van Goyen oder in der Stillebenmalerei bei Willem Claesz. Heda. Sutton 1984, S. 28.

127 In den 1630er Jahren war das „Etalage-Prinzip“ noch sehr gängig. Dabei fällt das Licht durch ein hohes Fenster von links in den Raum ein. Die Szene ist davon aber nicht wirklich betroffen, sondern wird von vorne beleuchtet. Beispielsweise bei: Anthonie Palamedesz., *Musizierende Gesellschaft*, 1952, Mauritshuis, Den Haag. Kraaijpoel 1996, S. 20–21, Abb. 17.

128 Kraaijpoel 1996, S. 20.

129 „Nog veel sterker afhankelijk van Maes was de raadselachtige amateur Vrel.“, De Vries 1977, S. 38.

130 Pächt 2007⁴, S. 188.

131 Pächt 2007⁴, S. 189.

gedämpften Farbtöne einzelner Gegenstände. Die Anfügung weiterer Räumlichkeiten an den Raum mit dem Wochenbett erweitert die Illusion des Innenraums zusätzlich.

Dieses Beispiel ist hier angeführt, ohne direkte Parallelen zwischen Vrel im 17. Jahrhundert und dem anonymen Meister des Stundenbuchs ziehen zu wollen. Vrels Unterordnung der Dinge im Raum, die Raumhöhe, die Gleichwertigkeit aller Raumelemente, sind Merkmale, welche diskursive Bezüge zur Interieurmalerie seit dem 15. Jahrhundert anklingen lassen. Es gibt Darstellungsformen, die sich im 15. Jahrhundert entwickeln und sich im 17. Jahrhundert in den unterschiedlichsten Kompositionen nachweisen oder errahnen lassen. Unwahrscheinlich erscheint es, dass so eine kleine Miniatur im Besitz eines Hofes den Augen eines Malers im 17. Jahrhundert zugänglich war. Dennoch, und so hält Stoichita einprägsam fest, besteht ein Zusammenhang beider Jahrhunderte. Im 17. Jahrhundert ist Kunst seit dem 15. Jahrhundert bekannt:

„Zu berücksichtigen, daß die flämische Malerei des XV. Jahrhunderts im XVII. Jahrhundert als 'klassisch' galt – will sagen als unerschöpflicher Vorrat von Lösungen und exemplarischen Trouvaillen – , ist [...] eine unbestreitbare Notwendigkeit.“¹³²

Es liegt im Wesen holländischer Genremalerei, dass Dingen wie Fußstövchen, liegengelassenen Schuhen, Männermänteln oder Katzen und Hunden eine gewisse Bedeutung beigemessen wird. Die genannten Objekte stehen innerhalb einer Bildtradition, die weit zurückreicht, und deren Symbolik zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedliche Assoziationen beim Betrachter hervorrief. Abgestellte Schuhe – wie im Antwerpener Bild Vrels (Abb. 58) – wurden im Laufe der wissenschaftlichen Forschung zumeist sexuell konnotiert interpretiert.¹³³ In vielen Genrebildern hat die Aussagekraft einen moralischen Gehalt, doch kann diese nicht exemplarisch für alle Darstellungen desselben Themas gelten. Die Ikonographie ändert sich im Wandel der Zeit, wie Daniela Hammer-Tugendhat in ihrem Aufsatz zu Samuel van Hoogstratens *Pantoffeln* (Abb. 59) darlegt.¹³⁴ Sie erklärt, dass die Schuhe im Bild eine symbolische Bedeutung haben, die sich verändert und stark abhängig davon ist, welcher Betrachter die Bedeutung hinein interpretiert.¹³⁵ Bedeutungen werden häufig aus anderen Quellen wie Druckgrafik, Literatur oder Lehrbüchern abgeleitet, wobei Hammer-Tugendhat

¹³² Stoichita 1998, S. 66.

¹³³ Zur sexuell konnotierten Interpretation: De Jongh 1976, S. 259–261; Zu den verschiedenen symbolischen Bedeutungen abgestellter Schuhe: Hammer-Tugendhat 2000, S. 148.

¹³⁴ Hammer-Tugendhat 2000, S. 148.

¹³⁵ Demgegenüber steht Suttons Annahme, derzufolge Genredarstellungen beim Betrachter wie beim Künstler die gleichen Assoziationen hervorruft, da beide im selben kulturellen Umfeld lebten. Sutton 1984, S. 17.

die Fragwürdigkeit einer solchen Ableitung thematisiert.¹³⁶ Die Gemälde stehen in einem anderen ästhetischen Zusammenhang als Abbildungen in der Druckgrafik, eine Bedeutung kann ihnen nicht einfach auferlegt werden. Es ist notwendig, den Darstellungskontext zu beachten und nach der semantischen Aussagekraft der Darstellungsweise zu fragen.

Dinge können von Künstlern durchaus als Kommentare oder Metaphern im Bild eingesetzt werden. In dieser Hinsicht interpretieren lässt sich der kleine Spiegel, den Vrel in einigen seiner Interieurs am Fenster anbringt.¹³⁷ Dabei handelt es sich um einen kleinen längsrechteckigen Spiegel mit schwarzem Rahmen, dessen Inhalt nichts spiegelt, sondern eine schwarze leere Fläche aufweist. Diese Tatsache fällt bei dem Gedanken an die Darstellungstradition von Spiegeln und spiegelnden Objekten in der niederländischen Malerei besonders ins Auge: Am Beginn dieser Tradition stehen Jan van Eycks malerische Inszenierungen von Lichtreflexen auf Oberflächen aller Art (Abb. 60). Die Funktion des Spiegels selbst macht er sich im Arnolfini-Porträt zur vollständigen Erschließung des Raumes zu eigen. Der Spiegel wird zum Kunstgriff, welcher in den folgenden Jahrzehnten in der niederländischen Malerei vielfach rezipiert wird (Abb. 61).¹³⁸

Im 15. Jahrhundert ist es der Konvexspiegel, der weite Winkel außerhalb des Blickfelds des Malers ins Bild holt. Im 17. Jahrhundert übernimmt der rechteckige Wandspiegel unterschiedliche Funktionen im Interieur – sei es das Nicht-Spiegeln von Inhalten wie bei Vrel oder Boursses Amsterdamer Werk (Abb. 62) oder das Spiegeln ohne Inhalt bei Pieter de Hooch sowie Pieter Janssens Elinga (Abb. 63–64), deren Spiegel lediglich einen unkenntlichen Raumwinkel wiedergeben. Das Darstellen von Spiegeln im Interieur des 17. Jahrhunderts reicht hin bis zu einer Infragestellung jeglicher Spiegelmetaphorik, wie sie bei Frans van Mieris beobachtet werden kann (Abb. 65). Der Künstler zeigt eine vor dem Spiegel stehende Frau, deren Spiegelbild eine andere Körperhaltung zeigt als vor dem Spiegel im Raum.¹³⁹

Stoichita zufolge ist die Entwicklung von Jan van Eycks Konvexspiegel im Arnolfini-Porträt hin zu den rechteckigen Spiegeln im 17. Jahrhundert eine wesentliche Veränderung in der niederländischen Kunst.¹⁴⁰ Die besondere Eigenheit des Spiegels liegt ihm

136 Kritisch betrachtet sie insbesondere die Ansichten von De Jongh 1976 und Franits 1993. Hammer-Tugendhat 2000, S. 148.

137 Frau am Fenster, Wien, 1654; Holländisches Interieur, Brüssel; Interieur mit lesender Frau, Lille; Interieur mit Wöchnerin, Privatbesitz.

138 Quentin Massys zeigt in seinem Gemälde *Der Geldwechsler und seine Frau* im Pariser Louvre am linken vorderen Bildgrund einen Konvexspiegel, der ein Fenster des Raumes sowie einen weiteren Mann spiegelt. Vgl. Pächt 1994, S. 84, Abb. 70.

139 Zur ausführlichen Kontextualisierung des Werks von Frans van Mieris sowie zur Spiegelsemantik und Bedeutung in den holländischen Genrebildern siehe Hammer-Tugendhat 2009, S. 175–191.

140 Stoichita 1998, S. 222, zu Spiegeln in Bildern S. 210–223.

zufolge in der „Kopräsenz von Repräsentiertem und Repräsentierendem“.¹⁴¹ Nur wenn im Spiegel ein Bild zu sehen ist, dann ist das Bild „Zeichen“. Ist somit das *Nicht-Spiegeln* in vielen Darstellungen holländischer Künstler und Vrel *Darstellung ohne Aussage*? So einfach lässt sich Stoichitas Gedanke mit Sicherheit nicht übertragen. Vrels Spiegel spiegeln nichts. Jedoch kommt dem Spiegel eine bilddiskursive Funktion zu: Das Format des Spiegels führt einen Dialog mit dem Gemälde selbst, indem es dessen Form wiederholt.¹⁴² Diskurse zwischen Bild und Bildrahmen bei Vrel lassen sich auch in anderen Darstellungsweisen wie dem kontrastreichen Hervorheben einzelner Raumteile wiederfinden.

In einer anderen Interpretationsweise kann das *Nicht-Spiegeln* gewissermaßen als Kommentar zur Spiegelmetaphorik verstanden werden, wie Hammer-Tugendhat hervorhebt.¹⁴³ In Hoogstratens Bild ist der Spiegel leer. Sie weist darauf hin, dass der Spiegel seit Alberti (1404–1472) die Metapher für die Malerei ist. Im Spiegel spiegelt sich die natürliche Welt ab. Hoogstraten könnte Hammer-Tugendhat zufolge diesen Gedanken folgendermaßen kommentieren: „Ein Bild ist kein Spiegel. Malerei ist nicht *mimesis*“.¹⁴⁴ Inwiefern Vrel derartige Bilddiskurse in seinen Interieurs tatsächlich führte, wie weit ihm Alberti geläufig war oder ob ihm ein Kunstgriff in der Manier Hoogstratens zuzutrauen ist, lässt sich nicht vollends bestimmen. Dennoch festzuhalten ist sein Interesse an den malerischen Diskursen seiner Zeit, die er wiederholt und in seiner Malerei umsetzt.

Vrels Interesse an zeitgenössischen malerischen Diskursen manifestiert sich auch in der Anbringung des Nagels an der Raumwand in zwei von seinen Bildern.¹⁴⁵ Der Nagel sowie die ausführliche malerische Gestaltung der Wandoberfläche sind Kunstgriffe, die Elemente der Interieurkunst Jan Vermeers widerspiegeln, wenn nicht sogar vorwegnehmen. Am Bild des *Milchmädchens* (Abb. 66) im Rijksmuseum ist Vermeers beispiellos sorgfältige Wiedergabe der Wandoberfläche zu beobachten. Noch lange vor Vermeer entsteht Pieter Coddes *Junger Mann mit Pfeife* (Abb. 67). Das Werk zeigt einen jungen Mann auf einem Stuhl sitzend vor einer leeren braunmonotonen Wand. In seiner Körperachse ist im oberen Bilddrittel ein Nagel angebracht. Der Darstellung von Nagel und Wand wird hier große Bedeutung und malerische Präzision beigemessen. Coddes Nagel und die Behandlung der Wand nehmen Vermeers Stil ausgesprochen früh vorweg.¹⁴⁶ Für Buvelot ist der Zweck des Nagels in Vrels Pariser *Frau am Fenster* die Suggestion von Tiefe, die durch den Schatten des Nagels an der Wand verstärkt

141 Stoichita 1998, S. 210.

142 Stoichita 1998, S. 222.

143 Hammer-Tugend 2000, S. 149–150.

144 Hammer-Tugend 2000, S. 149.

145 Frau am Fenster, Paris, S. 27.; „Die Genesende“, Privatbesitz, S. 31.

146 Régnier vertritt die Ansicht, dass Pieter Codde sich, verglichen mit Vrel, weniger für die Darstellung des Interieurs als für die Darstellung der Person interessiert. Régnier 1968, S. 277.

wird.¹⁴⁷ Ein weiteres Beispiel für diesen Kunstgriff ist Boursses Amsterdamer Interieur (Abb. 68): Der Nagel ist unauffällig im vollgeräumten Interieur an der Wand oberhalb der Frau angebracht. Boursse gilt wie Vrel als Kleinmeister. Ihre Kunst steht oft im Schatten der bekannteren Maler. Beide begehen in der Anbringung des Nagels in ihren Interieurs einen Kunstgriff – der Nagel ist völlig zwecklos. Das beschriebene Beispiel Boursses hebt hervor, inwiefern auch weniger bekannte Meister interessante künstlerische Diskurse innerhalb ihrer Interieurs führen, wenngleich diese an die Konstruktionen anderer Künstler nicht heranreichen mögen.¹⁴⁸

Fenster

In vielen Interieurs Vrels spielt das Fenster eine zentrale Rolle für die Konstruktion und Wirkung von Raum. Große, hell leuchtende Fenster stehen hierbei im Mittelpunkt der Darstellung. Auch andere zeitgenössische Künstler zeigen Interesse an der Darstellung von Fenstern im Interieur als Schnittstelle zwischen Interieur und Exterieur.

Zur Veranschaulichung, wie andere Künstler den Diskurs Innen-Außen thematisieren, lässt sich abermals Boursses Amsterdamer Werk heranziehen. Darin befindet sich am Ende des niederen Innenraums eine frontale Fensterfront, die hell erleuchtet ist. Unmittelbar dahinter ist die Außenmauer eines Hauses. Wie bei Vrel ist dies nur ein kleiner Ausschnitt des Exterieurs, der Betrachterblick wird unmittelbar zurück in den Raum verwiesen. Bei Boursse jedoch kann er in einen weiteren Raum wandern, der rechts vom Fenster anschließt. Boursse interessiert sich für ähnliche Diskurse wie Vrel, aber sein Raumaufbau ist vom Grundprinzip her ein anderer: Vrel konstruiert Raum mittels Flächen, während Boursse Raum über Objekte definiert.¹⁴⁹

Elingas Interieurs liegt zumeist dasselbe Raumkonzept zugrunde: Zu sehen ist ein Innenraum, dessen Fenster stets bildparallel gezeigt sind (Abb. 64). Ihnen kommt nicht dieselbe Dominanz wie bei Vrels Werken zu. Elingas Raumaufbau konzentriert sich mehr auf das gleichwertige Ausleuchten des Raumes. Die Gemeinsamkeit seiner Raumauffassung mit jener Vrels liegt in der Tatsache, dass Elinga einer der wenigen Künstler ist, der viel mit geometrisch-flächigen Formen arbeitet, Rückenfiguren zeigt und Details zugunsten der Raumwirkung reduziert.

¹⁴⁷ Buvelot 2002b, S. 185.

¹⁴⁸ Es wurde bereits darauf hingewiesen (hier S. 40), dass weniger bekannte Meister in ihrem Schaffen oft in einer Abhängigkeit von bekannteren Künstlern gesehen werden, da ihr Können in der Darstellung von Figur und Perspektive oft nicht an die großen Künstler heranreicht. Die angeführten Beispiele Boursses und Vrels sind m. E. jedoch deutliche Belege dafür, dass sich auch die kleineren Meister für künstlerische Diskurse interessierten und diese keinesfalls ihre Motive ausschließlich von anderen Künstlern kopierten.

¹⁴⁹ Daher sei Boursse wesentlich näher an der zeittypischen Genremalerei zu situieren, als es die Arbeiten Vrels sind. Valentiner 1929b, S. 91; Régnier 1968, S. 278.

Bei jedem hier angeführten Künstler spielt das Fenster eine bestimmte Rolle im Raum. Da dieses ein wesentliches Element der gesamten Raumkonstruktion ist, drängt sich die Frage auf, woher das Darstellungsinteresse für das Fenster rührt. Seit Alberti gilt dieses in der Kunsttheorie als eine Metapher für die perspektivische Methode schlechthin. In *De Pictura* (1435) äußert sich der vielseitige Architekt und Humanist zur Funktion der Fläche, die ein Gemälde tragen soll: „Es dient mir gewissermaßen als offenstehendes Fenster, durch welches der ‘Vorgang’ betrachtet wird.“¹⁵⁰ Nach Alberti sollte die Oberfläche eines gemalten Bildes wie die Fläche eines Fensters funktionieren, hinter dem sich ein dreidimensionaler Raum in die Tiefe erstreckt.¹⁵¹ Wenn Vrel nun das Fenster in seiner Darstellung in den Mittelpunkt stellt, aber gleichzeitig keine Aussicht aus diesem freigibt, negiert er dann Albertis Forderung? Ob Vrel Albertis architekturtheoretische Schriften bekannt waren, ist kaum zu bestimmen. Keineswegs kann seine Darstellungsweise direkt auf Alberti zurückverfolgt und als Kommentar verstanden werden. Vielmehr thematisiert Vrel das Fenster in seinen Interieurs wie auch viele seiner Zeitgenossen. Inwiefern theoretische Diskurse sich in deren Werken widerspiegeln, lässt sich nur diskursiv anhand der Darstellungsweisen in den Werken selbst beantworten.

Abstraktion

Die Leere des Raumes sowie die starke Präsenz der weißen Wand in Vrels *Interieur mit Mutter einem Kind die Haare kämmend* (Abb. 32) sorgte für eine anhaltende Faszination bei den Kunsthistorikern.¹⁵² Valentiner erkennt das Werk bereits 1929 als außergewöhnliche Leistung Vrels an.¹⁵³ Es sind das Desinteresse am Detail sowie die einfache Komposition, die sich seiner Auffassung zufolge ansonsten nur bei Vermeer wiederfinden. Das Gemälde *Junge Dame mit Perlenhalsband* (Abb. 69) des Delfter Künstlers zeigt eine Frau in einem reduzierten Raumausschnitt mit wenigen Details im Raum. Der Fokus liegt hier im Unterschied zu Vrel zur Gänze auf der dargestellten intimen Szene. Dennoch misst Vermeer

¹⁵⁰ Alberti 2002, S. 255, 19.

¹⁵¹ Stoichita 1998, S. 24.

¹⁵² Für Brière-Misme gehen die Dargestellten in der kühnen Komposition, in dem Nichts der Mauer unter. Brière-Misme 1935, S. 162; Bewunderung äußern weiters Honig 1989, S. 47; Mai 2003, S. 52–53.

¹⁵³ „[...] but he has in common with Vermeer the simplicity of composition, the curious neglect of details, unusual in Dutch art, and especially an interest in picturing the effects of diffused silvery light in large empty spaces.“ Valentiner 1928, S. 79; Vrel gestalte seine Komposition so einfach wie möglich, um die Lichtwirkung auf den Flächen besser zur Geltung bringen zu können. Bei der Zeichnung der Figuren gibt er sich für Valentiner zu wenig Mühe. Valentiner 1929a, S. XXXIII; Régnier sieht Vrels Raumauffassung ebenso in Verbindung stehend mit Vermeer. Er teilt die holländische Interieurmaleri in zwei Gruppen ein: Einerseits die Künstler, die die nie enden wollenden Verbindungen zu anderen Räumen erkunden, wie De Hooch, Hoogstraten oder De Witte, und andererseits diejenigen im Umkreis von Vermeer, die ihren Blick auf einen Raum, oder nur einen Teil des Raumes konzentrieren. Zu dieser Gruppe zählt er Vrel. Régnier 1968, S. 275.

der Darstellung der weißen Wand ausgesprochen viel Platz zu. Der Lichteinfall durch das Fenster in der linken Bildhälfte, bestimmt die Ausleuchtung der Szene. Vermeers *Musikstunde* (Abb. 70) zeigt einen tieferen Blick in das Interieur, in welchem Fenster, Deckenbalken, Spiegel oder Klavichord als geometrische Grundformen die Konstruktion des Raumes mitdefinieren.¹⁵⁴

Eine derartige Reduktion von Elementen auf Grundformen sowie der Einsatz geometrischer Formen zur Raumkonstruktion ist beispielsweise bei Vrels *Oxforder*, *Pariser* oder *Detroiter* Interieurs zu beobachten und erinnert zudem an die Interieurs *Elingas*. In dessen *Lesender* dominiert die rechteckige Grundform den Innenraum: Spiegel, Fensterrahmen, kleine wie große Bilder, Türrahmen sowie die Fliesenmusterung am Boden sind allesamt von der Grundform des Rechteckes gekennzeichnet. In Anbetracht der Werke *Elingas*, *Vermeers* und *Vrels* festigt sich der Eindruck, dass die Abstraktion im Interieurbild einhergeht mit klaren, hellen Räumen, in denen Flächen dominieren und die weiße Wand exemplarisch wird.

Die vorangegangenen Vergleiche verdeutlichen, dass Vrel eigenständige und neuartige Lösungen in seinen Innenräumen anstrebt und sich gleichermaßen bewusst mit zeitgenössischen malerischen Problemen auseinandersetzt. Auch wenn die Zeichnung von Raumkonstruktion und Figur weniger raffiniert ist als bei seinen Mitstreitern, so hat sich herausgestellt, dass Vrel in seinen Interieurs zeitgenössische Diskurse zur Darstellung von Raum thematisiert. Unverständlich erscheint daher Jeroen Giltaijs Bemerkung im Katalog zur Ausstellung *Der Zauber des Alltäglichen* (2005), Vrel sei ein Künstler „[...] von dem wir nur primitiv konstruierte Innenräume mit alten Frauen in Rückenansicht kennen.“¹⁵⁵

4.3. Die Thematisierung von Innen und Außen

Die Verbindungen zwischen Interieur und Exterieur, zwischen Innen- und Außenraum, sind eines der Hauptmerkmale holländischer Interieurmalerie. Es handelt sich dabei um Diskurse, für die sich bereits die alten Niederländer im 15. Jahrhundert interessieren. Die Verbindungen entstehen mittels Ausblicken durch das Fenster auf die Landschaft oder Blicke durch mehrere an den Hauptraum anschließende Räume. Das Äußere findet im Inneren seinen Platz, häufig auch durch einen Lichteinfall, Türen oder Fenster.¹⁵⁶ Diese Grundzüge sind vom 15. bis ins

¹⁵⁴ Zur Deutung der Szene und des Spiegels an der Rückwand: Hammer-Tugendhat 2009, S. 178–180, 185.

¹⁵⁵ Deswegen wurden weder Werke von Vrel, noch von Boursse oder Cornelis de Man (1621–1706), in der Ausstellung gezeigt. Giltaij 2005a, S. 18; Die Bemerkung Giltaijs berücksichtigt weder die Tatsache, dass sich in Vrels Oeuvre eine Vielzahl von Frauen findet, deren Gesicht zu sehen ist, noch das Faktum, dass Vrel genauso jüngere Frauen darstellt.

¹⁵⁶ Kemp 1996, S. 109.

17. Jahrhundert anzutreffen, wobei im 17. Jahrhundert die Blicke in und durch Räume so malerisch erprobt werden wie nie zu vor. Wenn ein Maler in seinem Interieur den Blick vom Hauptraum in weitere Räume lenkt, so wird vom *doorkijkje* gesprochen.

4.3.1. Grundzüge

Vrels Bildkomposition bestimmt ein ausgesprochenes Interesse an der Thematisierung zwischen Innen- und Außenraum, das sich auf unterschiedliche Weisen in seinem Oeuvre widerspiegelt. Während einerseits das dominante Fenster in den Interieurs der ersten Gruppe von einer gewollten Beziehung zum Außenraum zeugt, sind es in Antwerpen oder Detroit andererseits die Blicke nach draußen sowie die Raumkonstruktion, die Verbindungen zum Exterieur herstellen. Es ist Vrels Eigenart, in der Darstellungsweise den Außenraum nur anzudeuten. Was das Außen ist, wird dem Betrachterauge nie vorgeführt. Das Fenster ist oft die Schnittstelle, an welcher der Betrachterblick wieder in den Raum zurückgeleitet wird. Verabsolutiert wird dieser Aspekt in den Werken der dritten Gruppe – in der *Lesenden* und der Pariser *Frau am Fenster*. Hierin sind Innenraum und Außenraum als Konstanten in Frage gestellt, die Schnittstelle von Innen und Außen thematisiert und die Bedeutung von Interieur und Exterieur innerhalb der Malerei hinterfragt.

4.3.2. Frau am Fenster, Wien

Wie es bereits der Titel verrät, zeigt das Wiener Bild eine Frau am Fenster. Darin unterscheidet es sich nicht unwesentlich von den weiteren Interieurs der ersten Gruppe. Vrel platziert die Protagonistin direkt an der Schnittstelle zwischen Interieur und Exterieur und erzeugt somit ungelöste Blickverhältnisse: die Betrachter blicken in das Interieur, an dessen Fenster die Frau in Rückenansicht steht, welche wiederum hinaus auf die Gasse blickt. Sie weiß nichts von ihren Beobachtern, gleichermaßen entgeht diesen das Blickfeld der Frau. Das Fenster ist opak, nur der geöffnete Rahmen gibt einen Ausschnitt auf die unmittelbar gegenüberliegende Hausmauer frei. Bezeichnenderweise befindet sich an dieser erneut ein Fenster, durch das nichts zu sehen ist. Der hölzerne Fensterflügel des gegenüberliegenden Hauses paraphrasiert den geöffneten Fensterrahmen links hinter der Frau im Interieur. Die *Enttäuschung* des Betrachterblicks findet auf mehreren Ebenen statt. Nicht nur wird der Blick, der kurz nach draußen verlaufen kann, wieder in den Raum zurückverwiesen, sondern auch der Gesichtsausdruck der Frau, der Anhaltspunkte zur Person bieten könnte, bleibt dem Betrachter verborgen.

Das Motiv der Frau am Fenster wendet Vrel auf einem weiteren Gemälde an, das einst das Titelblatt von Thoré-Bürgers Vermeer-Aufsatz zierte, um später von Brière-Misme richtig an Vrel zugeschrieben zu werden (Abb. 2–3). Das Gemälde ist heute verloren – eine Abbildung ist lediglich durch die Titelblätter überliefert. Zu sehen ist eine Frau, die an einer Tür lehnt und nach draußen blickt. Die obere Hälfte der Tür befindet sich hinter ihr, ihr Arm stützt sich auf der unteren Hälfte ab. Die Frau ist in Seitenansicht gezeigt, ihr Blick nach draußen bleibt dem Betrachter durch die weiße Haube verborgen. Sie trägt die typische Kleidung fast aller Protagonistinnen in Vrels Interieurs. Ihr Blick fällt durch einen frontal gezeigten Torbogen, über dem sich wiederum ein Fenster befindet. Die kontrastreiche Hervorhebung der Fensterlaibung dieses Bogens lässt – trotz des medialen Unterschieds – erahnen, dass die Gestaltung derselben dem Wiener Bild entsprechen könnte. Gleichzeitig erinnert die Darstellungsweise von Tür und Fenster an ein Frühwerk Pieter de Hoochs im Besitz des Louvre (Abb. 71): Im rechten Bildvordergrund wird die Szene einer Mutter mit Kind gezeigt, während in der Bildmitte der Blick durch eine Fensterfront mit Tür hinaus in den Innenhof verläuft. Im Hof ist eine Frau zu sehen, deren Gestaltungstypus augenblicklich an Vrel erinnert. Eine Kopie dieses Werks (Abb. 72), die nur einen Ausschnitt zeigt, wurde einst in Wien als Vrel ausgestellt.¹⁵⁷ Der Verbleib dieser Kopie ist unbekannt.¹⁵⁸ Aufgrund der Übereinstimmung der Architektur und der Darstellung der Frau mit De Hoochs Werk ist anzunehmen, dass es sich dabei um eine Kopie handelt. Erstaunlich ist die Tatsache, dass im Gemälde De Hoochs eine Person zu sehen ist, deren Rückenansicht und Zeichnung der Haube und Schultertuch derart stark an Vrel erinnern, dass man dazu geneigt sein könnte, eine direkte Verbindung zwischen den beiden Künstlern zu ziehen.¹⁵⁹ Es erstaunt zudem, dass der Typus der Rückenfigur im Louvre in De Hoochs Oeuvre einmalig ist.

Das Motiv der am Fenster verweilenden und hinausblickenden Person findet sich in der niederländischen Malerei seit geraumer Zeit. Rogier van der Weyden stellt sie im rechten Flügel des *Johannesaltars* (Abb. 73) gleich zweimal dar. Darin führt über die Hauptszene im Vordergrund ein Gang zum Festmahl im Hintergrund. In diesem Gang verweilen zwei Personen am Fenster. Einer von ihnen blickt aus dem Fenster hinaus. Die Szene im

157 „Jacobus Vrel, Der kleine Hof“, Kat. Ausst. Galerie Friederike Pallamer 1974, S. 149–151, Nr. 31.

158 Eine Zuschreibung des Werks an Vrel ist m. E. aufgrund der Malweise und Raumkonstruktion auszuschließen.

159 Für Sutton ist es die helle Beleuchtungssituation im Hintergrund dieses Werks De Hoochs, das ihn an Vrels Wiener Bild erinnert. Sutton 1984, S. 114; 1984 datiert Sutton das Werk noch auf ca. 1657, während er 1998 keine Datierung dafür mehr vorschlägt. Sutton 1984, S. 114; Kat. Ausst. Dulwich Picture Gallery/Wadsworth Atheneum 1998, S. 100; Naheliegend (Sutton vergleicht die *Gemüse putzende Magd* De Hoochs mit anderen Werken des Künstlers, die er ca. 1658 datiert, Kat. Ausst. Dulwich Picture Gallery/Wadsworth Atheneum 1998, S. 100) und gleichsam bemerkenswert ist, dass das Werk im Louvre wahrscheinlich nach Vrels Werk entstand.

Hintergrund der Darstellung wird mittels eines zusätzlichen Ausblicks durch ein Fenster hindurch Richtung Landschaft erweitert.¹⁶⁰

Die äußerst frühe und interessante Darstellung einer Frau am Fenster bietet ein Folio eines Codex des Martinus Opifex (Abb. 74) im Besitz der Österreichischen Nationalbibliothek.¹⁶¹ Bei der Rückenfigur handelt es sich um Medea, die in Liebessehnsucht den Sonnenuntergang betrachtet.¹⁶²

Auch das 17. Jahrhundert bietet Motive von Personen am Fenster, die Vrel möglicherweise geläufig waren. Von Rembrandt sowie dessen Schüler Nicolaes Maes sind Zeichnungen bekannt, die Frauen in Alltagskleidung am Fenster zeigen. Es handelt sich dabei um Skizzen, die nur Ausschnitte ohne Ausstattung wiedergeben. Die an Maes zugeschriebene Zeichnung einer Frau am Fenster¹⁶³ (Abb. 75) erinnert unmittelbar an die Frau am Fenster des Titelblatts von Thoré-Bürger und Brière-Misme. Eine Skizze Rembrandts zeigt eine Frau am Fenster in Seitenansicht und in voller Körpergröße (Abb. 76). Das weite Gewand, Schultertuch und Haube sowie die abgestützte Armhaltung sind mit Vrels Frauenfigur am Wiener Bild vergleichbar. Rembrandt zeigt zudem das Gesicht der Frau. In Anbetracht dieser Zeichnungen festigt sich der Eindruck, Vrel könnte in der Darstellung der Frau im Wiener Interieur auf Rembrandts Vorlage zurückgegriffen haben. Zudem legen die großen Übereinstimmungen mit Maes' Zeichnung nahe, dass ihm Skizzen der beiden Künstler bekannt gewesen sind. Mögliche Verbindungen lassen sich jedoch nur anhand der vorgestellten Werke ziehen. Es ist nicht festzulegen, inwieweit Vrel mit den Werken dieser Künstler vertraut war. Genauso wenig lässt sich eine Antwort auf die Frage geben, wieso eine für Vrel typische Frauenfigur im Frühwerk De Hoochs zu finden ist. Fest steht nur, dass Vrels Interesse an der Verbindung zwischen Innen- und Außenraum, die Darstellung der Schnittstelle Fenster und die Platzierung von Personen an dieser in der zeitgenössischen Kunst gleichermaßen thematisiert werden. In seiner Abhandlung zum Fenstermotiv in der Kunst nennt Joseph Schmoll die drei Künstler – Maes, Rembrandt und Vrel – in einer Reihenfolge bezüglich der Darstellung von Frauen am Fenster.¹⁶⁴ Eine weitere Zeichnung Rembrandts verdeutlicht dessen Interesse an der Schnittstelle zwischen Innen- und Außenraum. Die Zeichnung zeigt eine am Fenster sitzende Frau (Abb. 77).

¹⁶⁰ Die Besonderheit der Darstellung ist für Kemp die Raumerweiterung bis in die Unendlichkeit hin. Kemp 1996, S. 121.

¹⁶¹ Martinus Opifex, Cod. 2773, fol. 16R, Wien circa 1447/48–1454, Wien, Österreichische Nationalbibliothek; Ziegler 1988; Schmoll 1970, S. 41, Abb. 58.

¹⁶² Ziegler 1988, S. 39.

¹⁶³ Schmoll 1970, S. 42.

¹⁶⁴ Schmoll 1970, S. 41–42.

Den fokussierten Blick auf eine Frau am Fenster zeigt Hendrick Sorghs (ca. 1610–1670) kleine Szene eines Mädchens (Abb. 78). Sie lehnt sich aus dem Fenster, stützt ihren linken Arm am Fensterbalken ab und blickt nach rechts unten. Der abgebrochene Dachladen des Fensters sowie die zweiteilige Tür sind Hinweise auf eine einfache, bäuerliche Umgebung. Die Tür sowie die Fenster darüber – die gleichzeitig an die Architektur der Fenster in Vrels verschollenem Bild erinnern – sind nur angeschnitten wiedergegeben. Dem Mädchen hinzu kommt die Darstellung von zwei weiteren Kindern, die hinter diesem hervorblicken und ihrer Blickrichtung folgen. Sorgh verleiht der Darstellung mit wenigen Details, dem kleinen Bildausschnitt sowie den neugierigen Kindern und der warmen Farbgebung einen äußerst liebevollen Charakter.¹⁶⁵ Andererseits spielt er mit dem Betrachterblick, indem er die neugierigen Blicke der Kinder im Haus zeigt, aber den Gegenstand ihres Interesses nicht freigibt.

Den Diskurs rund um die Darstellung der Verbindungsstelle Fenster hebt Hendrick van der Burch (ca. 1625–nach 1664) in seinem Gemälde *Frau und Kind am Fenster* (Abb. 79) auf eine neue Ebene. Erneut verläuft der Blick vom Interieur ins Exterieur, doch befindet sich die Szene von Mutter und Kind nicht innerhalb, sondern außerhalb des Interieurs in einem Innenhof. Van der Burch rückt den Ausschnitt dicht an den Betrachter heran. Das vierteilige Fenster nimmt nahezu die gesamte Leinwand ein. Rechts unten ist eine Frau mit ihrem Kind am Fenster stehend zu sehen. Beide haben die Arme auf der Fensterbank abgelegt. In einer zu Vrel konträren Weise wird hier das Interieur, der Raum des Malers, verheimlicht, während der Außenraum in die Tiefe gestreckt gezeigt wird. Die Gliederung des Bildes mittels vierteiligem Fensterrahmen wiederholt auf gewisse Weise den Bildausschnitt und damit das Format der Leinwand.¹⁶⁶ In einem anderen Werk des Künstlers (Abb. 80) wird der Fensterrahmen zum Bildrahmen selbst. Er dient als Begrenzung der innerhalb des Rahmens dargestellten Szene. Zu sehen ist eine Terrasse, auf der sich Mann und Frau befinden, sowie einige stilllebenhaft gezeichnete Gegenstände im Vordergrund. Im rechten hinteren Bildmittelgrund zeigt Van der Burch zwei Personen, die am Fenster eines Hauses stehen und sich unterhalten. Zudem wird die Szene dadurch interessant, dass das darin gezeigte Fenster dasselbe ist wie jenes im vorangegangenen Werk der Mutter mit Kind. Das Haus befindet sich in einem Hof, der von einer Mauer begrenzt ist. Die Türöffnung in der Mauer gibt einen weiteren Ausblick frei. Die Blickführung im Bild und die Wiedergabe der Schnittstelle Fenster sind erstaunlich

165 In der Malerei des 17. Jahrhunderts findet sich selten ein so kleines Bild, das sich auf eine einzelne Figur in versunkener Haltung konzentriert. Giltaij 2005b, S. 121.

166 Bezüglich Van der Burchs Werk verweist Sutton auf Gerrit Dou, der die Darstellungen von Personen am Fenster populär gemacht hat. Auch von Van der Burch sind *Douartige* Nischenbilder bekannt. Sutton 1980, S. 323; Dem hier vorgestellten Werk liegt jedoch ein anderes Konzept der Fensterbilder als bei Dous Schöpfungen zugeordnet.

beeindruckend und zeugen von einer eigenständigen Bildsprache des Künstlers. Van der Burch hatte direkte Beziehungen zu Pieter de Hooch, in dessen Schatten sein Schaffen steht.¹⁶⁷ Er hat viele Konzepte aus De Hoochs Schöpfungen übernommen und kopiert, doch geht er in den hier vorgestellten Beispielen über den Künstler hinaus und kommt zu Lösungen, die in eine völlig andere Richtung gehen als jene De Hoochs. Bei diesem interessiert weniger die Schnittstelle Fenster an sich, vielmehr sind es die perspektivischen Verbindungen zwischen den Räumen, die seine Werke bestimmen.

In der holländischen Genremalerei finden sich zahlreiche Werke, in denen der Bezug zwischen Innen und Außen stets durch ein offenes Fenster, durch einen Lichteinfall, oder ProtagonistInnen an der Grenze zwischen Innen und Außen hergestellt wird. Eine andere Art von Szenen am Fenster zeigt Pieter Cornelisz. van Slingelandt (1640–1691), wenn in seiner Darstellung (Abb. 81) eine ältere Frau einen Hahn durch ein Fenster an eine jüngere Frau reicht. Ohne hier auf den eindeutig sexuell konnotierten Gehalt der Szene einzugehen, ist festzuhalten, dass auch Sujets mit einem offensichtlichen Bedeutungsgehalt am Fenster umgesetzt werden.¹⁶⁸ Die Grenze zwischen Innen und Außen ist keine Grenze an sich. Sie ist eine Schnittstelle, an der malerische Diskurse geführt werden.

4.3.3. Das *doorkijkje* in der Interieurmalerie

Die Thematisierung von Innen und Außen kann an der Schnittstelle des Fensters erfolgen. Eine weitere Möglichkeit den Diskurs darzustellen ist es, die Verbindungen zwischen Interieur und Exterieur im Bild zu thematisieren. Das *doorkijkje* gilt als Hauptgestaltungsmittel, um einerseits Verbindungen im Interieur zwischen verschiedenen Räumen und Raumebenen illusionistisch wiederzugeben, und um andererseits über mehrere Räume den Blick auf die Landschaft oder die Stadt ins Bild zu bringen. In einem Kapitel, das sich alleinig der Diskursivität der Konstanten Innen und Außen widmet, darf es somit nicht fehlen. Vrel hegt kein sonderliches Interesse an dem Darstellungsmittel, doch kommen seine Zeitgenossen zu außergewöhnlich spannenden Lösungen, deren Betrachtung zweifelsohne lohnenswert ist, nicht zuletzt um die Unterschiede zu Vrels Interieurmalerie zu veranschaulichen.

Durchblicke und Einblicke in Räume finden sich schon bei den alten Meistern im 15. Jahrhundert, doch verfolgen diese Werke Stoichita zufolge andere Ziele.¹⁶⁹ Der Blick

¹⁶⁷ „By disposition, though, he was not a particularly creative artist. He remained, throughout his career, dependent upon the innovations of other artists, principally De Hooch.“ Sutton 1980, S. 324; Vgl. dagegen Westermann 2001, S. 158, Kat. Nr. 9.

¹⁶⁸ Zur sexuellen Konnotation des Hahns in der holländischen Genremalerei siehe: De Jongh 1976, S. 166–169, Kat. Nr. 40; Sutton 1984, S. 228–230, Kat. Nr. 71; Zu Slingelandts Werk: Hecht 1992, S. 92.

¹⁶⁹ Stoichita 1998, S. 66–69.

durch die Tür ist für ihn ein wesentliches Merkmal der Interieurmalerie. Im 15. Jahrhundert bildet das Türmotiv sich seiner Auffassung nach aus „plurivalenten Formen“ heraus, während es im 17. Jahrhundert zur „Selbstdefinition der Interieurmalerie“ genutzt wird. Das Aneinanderfügen von mehreren Räumen im 17. Jahrhundert ist von anderen Grundvoraussetzungen bestimmt als die Durchblicke der Malerei des 15. Jahrhunderts. Für Stoichita gilt *Die schlafende Küchenmagd* (Abb. 82) von Nicolaes Maes als eines der ersten datierten Werke (1655), welches den Blick durch die Tür als Trennung zwischen zwei Räumen repräsentiert.¹⁷⁰ Die Szene im Vordergrund zeigt die Hausfrau, die den Betrachter anblickt und auf die eingeschlafene Magd verweist. Gleichzeitig wird in der linken Bildhälfte der Blick in einen höher gelegenen Raum mit einer Gesellschaft zu Tisch geführt. Maes zeigt zwei Szenen auf zwei Raumebenen gleichzeitig. Der Künstler verfolgt diese Darstellungsweise in einer Serie von sechs Gemälden, die allesamt das Lauschen zum Thema haben.¹⁷¹ Ihren Höhepunkt erreicht die Serie im Dordrechter Gemälde der *Lauscherin* (Abb. 83). Die dargestellte Innenansicht lässt sich in sechs Raumbereiche unterteilen. Von der Hauptszene im *voorhuis*¹⁷² führen die Blickrichtungen links in einen anschließenden Raum, in der Mitte einerseits die Treppe hinauf in einen Raum und andererseits eine weitere Treppe hinunter zur Straße. In der rechten Bildhälfte öffnet sich noch ein zusätzlicher Raum.

Eine andere Möglichkeit, den Blick durch mehrere verbundene Räume zu leiten, bietet das *Interieur mit Dame am Virginal* (Abb. 84) des Architekturmalers Emanuel de Witte (1617–1692). Vom Hauptraum der Darstellung führt der Maler den Blick durch eine Türöffnung hindurch in zwei Räume, um anschließend ins Freie zu gelangen. Alle Räume liegen in einer Linie hintereinander, wodurch eine unendliche (und unwahrscheinliche) Länge des Hauses suggeriert wird. Bei dem Interieur handelt es sich wohl um die einzige Genredarstellung des Architekturmalers. Wie in seinen Kircheninterieurs¹⁷³ vermag er auch im bürgerlichen Interieur den Lichteinfall durch die Fenster in den Raum gekonnt auf den Oberflächen des Fliesenbodens wiederzugeben.

Die Spezifika der *doorkijkjes* Pieter de Hoochs werden im Folgenden anhand vier seiner Interieurs vorgestellt. Die Gemeinsamkeit aller Interieurs ist die Konstruktion, die einen Hauptraum zeigt, in welchem sich die Hauptszene abspielt. An diesen schließen verschiedene Wohnbereiche des Hauses nach hinten oder zu den Seiten hin an. Im Amsterdamer Interieur

¹⁷⁰ Stoichita 1998, S. 70.

¹⁷¹ Robinson 1987; Hollander 1994; Hollander 2002, S. 103–148.

¹⁷² Das *voorhuis* ist eine räumliche Lösung, mit der Maes möglicherweise in allen Gemälden der Lauscherinnen-Serie arbeitet. Es handelt sich dabei um eine Art Vorraum, der sich meist zwischen Straße und Wohnbereich befand und von dem die weiteren Räume des Hauses abgingen. Hollander 2002, S. 122, 181.

¹⁷³ Emanuel de Witte, Interieur der Nieuwe Kerk in Delft, 1664, Leinwand, 79 x 67 cm, Residenzgalerie, Salzburg. Kat. Ausst. Museum Het Prinsenhof 1996, S. 65, Abb. 49.

Am Wäscheschrank (Abb. 85) erfolgt der Blick über die Hauptszene im linken Vordergrund, durch eine Tür an der rechten Seite in einen weiteren Raum, um von diesem aus ins Freie zu gelangen. Dort geht es weiter über eine Gracht hin zum gegenüberliegenden Haus. Im Haus führt der Blick vom Hauptraum an der rechten Bildkante weiter Richtung Treppe, die eine höhere Ebene des Hauses andeutet. Hinter dem Hauptraum liegt ein weiterer Raum, eine Tatsache, die dadurch verdeutlicht wird, dass sich in der Wand, die beide Räume trennt, ein Fenster befindet, durch welches hindurch geschaut werden kann. De Hoochs Werke sind bestimmt von einer Vielzahl ausgefeilter Durchblicke, Ausblicke und möglichen Blickrichtungen. Im Gegensatz zu Vrel, dessen Interieurs immer nur den einen Hauptraum zum Thema haben, zeugen De Hoochs Schöpfungen vom Interesse an verschiedenen Verbindungen zwischen mehreren Räumen.

Ein wesentlich später entstandenes Interieur des Rijksmuseums (Abb. 86) veranschaulicht, dass De Hooch diese Verbindungen nicht nur mittels Perspektive und Lichteinfall steuert, sondern dass die Blickbewegungen der Personen im Bild selbst ausschlaggebend hierfür sind. Am rechten vorderen Bildrand steht ein Mann, der den Hauptraum unmittelbar aus einem Nebenraum kommend betreten hat. Im Hauptraum dominiert eine große und gänzlich transparente Fensterfront. Links daneben befindet sich eine rundbogige Türöffnung, die den Blick nach draußen freigibt. Dort will dieser nicht enden und verläuft somit weiter, über die Gracht hinüber, durch einen Arkadengang hindurch zu einer weiteren Straße. Gleichermäßen setzt er Schnittstellen und Vermittlerfiguren im Raum ein, um die Verbindungen zwischen Innen und Außen hervorzuheben. Dies äußert sich beispielsweise in der Tatsache, dass der Hund im Bild Schritte Richtung Straße unternimmt oder das kleine Kind bereits auf der Straße wartet. Die Frau deutet zudem mit ihrer Hand nach draußen. De Hoochs stetige Verbindung zum Exterieur veranschaulicht, dass die Grenzen zwischen Innen und Außenraum viel weniger absolut sind, als es in der Literatur oft propagiert wurde.¹⁷⁴

Verbindungen und Blickrichtung interessieren De Hooch nicht allein in seinen Interieurs. Einen großen Teil seines Oeuvres machen auch jene Werke aus, die das Hauptgeschehen in Innenhöfe und Hinterhöfe verlegen.¹⁷⁵ Im *Hinterhof eines Hauses in Delft* (Abb. 87) der National Gallery führt eine Linie vom Hof durch das Haus hinaus auf die Straße.¹⁷⁶ In der Türöffnung steht eine Frau in Rückenansicht, die den Betrachterblick weiterführt. Anders

¹⁷⁴ Hollanders Kapitel „Masculine and Feminine Spaces“ in Hollander 2002, S. 161–176; Sowie Kemp 1998, S. 26–27.

¹⁷⁵ De Hooch malte etwa gleich viele Interieurs wie Exterieurs. Diese sind aber keine Stadtansichten, wie damals üblich, sondern, so Martha Hollander, transformiert er den Innenhof in eine Art *voorhuis*. Hollander 2002, S. 154.

¹⁷⁶ Von diesem Bild existiert eine weitere Version, deren Aufbau derselbe ist, allein die dargestellte Szene wurde ausgetauscht; *Beim Glas Wein in der Laube*, 1658, Privatsammlung. Sutton 1984, 192–193, Kat. Nr. 53.

verläuft der Blick im *Porträt einer Familie in einem Delfter Hinterhof* (Abb. 88). Hinter dem Familienporträt zeigt De Hooch den Blick durch eine Tür in der Gartenmauer in einen weiteren Hof. Von hier aus verläuft dieser abermals durch eine Tür in der Mauer zum nächsten Haus. Das Interessante an der Darstellung ist der Bildaufbau: Der Blickverlauf richtet sich auf einen Fluchtpunkt im linken Bildmittelgrund. In einer Linie verläuft der gepflasterte Weg der Höfe durchgehend hin zu diesem Punkt. Die Konstruktion ist anhand dieses Fluchtpunkts aufgebaut. Im Unterschied zu Vrel erfolgt die Raumkonstruktion und Bildkompositionen bei De Hooch mittels mathematischer Perspektivenkonstruktion. Pieter de Hooch erweitert den Raum im Bild mit architektonischen Mitteln und thematisiert diese Erweiterung zusätzlich dadurch, dass er in seinen Interieurs Figuren einbaut: Im Familienporträt ist es ein Mann in Rückenansicht im zweiten Innenhof. Im vorangegangenen Werk ist es die Frau im Gang des Hofes. Beide kehren dem Betrachter den Rücken zu und scheinen gleichsam dessen Blick weiterzuführen.

Zu den Darstellungen, die den Diskurs zwischen Innen und Außen vom Exterieur ausgehend thematisieren, kann auch *Die Wäscherin* (Abb. 89) Esaias Boursses gerechnet werden.¹⁷⁷ Der intime Blick auf eine Wäscherin im Hinterhof kontrastiert mit der strengen Hausfassade und dem geometrisch flächig angeordneten dunklen Fenster. Die malerische Wiedergabe des Mauerwerks ist bemerkenswert. Die verschiedenen Putzschichten wirken nahezu wie abstrakte Farbflecken. Bourse verweigert hier – gewissermaßen in umgekehrter Darstellungsweise zu den Fenstern in Vrels Bildern – den Blick von außen nach innen. Das tiefschwarze Fenster lässt das, was sich dahinter befindet, in keiner Weise errahnen. Das linke unterste Fenster liefert ebenso keinerlei Hinweise, obwohl es geöffnet ist. Es sind das Ausschnitthafte der Darstellung und der Bildaufbau, die, wie auch beim obigen Beispiel Hendrick Sorghs, den Eindruck von Intimität vermitteln und der Szene einen liebevollen Charakter verleihen.

Eine Besprechung des *doorkijkjes* in der Interieurmalerie darf es nicht versäumen, die kunstvollen Raumillusionen Samuel van Hoogstratens vorzustellen. In den bereits thematisierten *Pantoffeln* (Abb. 59) zeigt Hoogstraten dem Betrachter drei hintereinander liegende Räume. Den Mittelpunkt der Darstellung bildet der Blick durch die Türrahmen der ersten beiden Räume. Der zweite Raum wird durch einen von rechts einfallenden Lichtstrahl erhellt. Für Hammer-Tugendhat ist der Lichteinfall ein Verweis auf ein „außerhalb“ des Bildes, das jedoch nicht Teil des Betrachtterraumes ist.¹⁷⁸ Bezeichnenderweise sind in dieser

¹⁷⁷ Der sonst so kritische Plietzsch bezeichnet Boursses Wäscherin als eines der „reizendsten holländischen Bilder“ die er kennt. Plietzsch 1949, S. 257, Abb. 139.

¹⁷⁸ Hammer-Tugendhat 2000, S. 142.

Darstellung alle Räume und Gegenstände nur angeschnitten wiedergegeben.¹⁷⁹ Dadurch wird die Tatsache verdeutlicht, dass die Raumkonstruktion immer die Umsetzung der subjektiven Wahrnehmung des Künstlers ist.

In Hoogstratens Werk in Dyrham Park (Abb. 90) wird der Blick von einer Raumöffnung in eine Reihe anschließender Räume besonders illusionistisch suggeriert. Der Bildraum wird durch einen auf zwei Komposit-Säulen lastenden Rundbogen begrenzt. Aus einem leicht erhöhten Standpunkt blickt der Betrachter in den Raum und wandert entlang des gefliesten Bodens durch insgesamt drei Räume. Der erste ist ein Vorraum mit Treppenhaus, im zweiten Raum sitzt eine Gesellschaft am Tisch. Der Blick endet im dritten Raum, in dem ein Kamin angeschnitten wiedergegeben ist. Der Bogen, durch den der Betrachter blickt, eröffnet einen Diskurs zwischen Bildraum und Betrachtterraum. Einerseits wird dem Betrachter bewusst gemacht, dass er sich außerhalb des Bildraumes befindet, andererseits wird diese Grenze schwammig, wenn der links angelehnte Besen beinahe aus dem Bildraum in den Betrachtterraum fällt. Der Vogel im oben angebrachten Käfig könnte jederzeit aus dem Raum herausfliegen. Hund und Katze an der vorderen Bildkante reagieren auf Besucher. Sowohl diese diskursiven Momente, als auch die Rückenfiguren, die leeren Stühle oder die Spiegelungen im Interieur charakterisieren Hoogstratens Interieurkunst.¹⁸⁰ Perspektivkästen ermöglichten es dem Künstler, sein Spiel mit Perspektive und Raumkonstruktion am illusionistischsten zu vermitteln (Abb. 91). Nur wenige der Kästen sind erhalten.¹⁸¹ Schütz erklärt, dass die kunstvollen Raumillusionen in den darauffolgenden Jahrhunderten für einfache Spielereien gehalten wurden.¹⁸²

Hoogstraten ist einer der wenigen Künstler, die sich auch theoretisch mit Kunst befassten. Sein Malereitraktat *Inleyding tot de hooge schoole der schilderconst: anders de zichtbaere werelt* erschien 1678 erstmals in Rotterdam.¹⁸³ In der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts wird dem *doorkijkje* als Merkmal der Malerei eine gewisse Bedeutung beigemessen. Stoichita verweist hierzu auf Hans Vredeman de Vries, dessen Publikation *Perspective* (1604) mehrere

¹⁷⁹ Hammer-Tugendhat 2000, S. 140.

¹⁸⁰ Plietzsch hegte große Abneigungen gegenüber der Kunst Samuel van Hoogstratens. Seiner Auffassung nach verschwendete Hoogstraten sein Können für „allerlei illusionistische Tricks“. Für ihn ist es unvorstellbar, dass dieser „Effekthascher einst sieben Jahre bei Rembrandt ausgebildet wurde“. Plietzsch 1960, S. 74; Plietzsch' Meinung formuliert sich innerhalb einer Epoche der kunstgeschichtlichen Forschung, in der Darstellungen ohne hohen Inhalt nur wenig Beachtung beigemessen wurde. Nach Mai entstand diese Herangehensweise im 19. Jahrhundert, hielt sich jedoch weit bis ins 20. Jahrhundert. Mai 2003, S. 42–43.

¹⁸¹ Etwa im Bredius Museum, Den Haag, Inv. Nr. 217-1946; oder in der National Gallery, London; Inv. Nr. NG3832; Schütz zufolge haben sich nur sechs holländische Perspektivkästen erhalten. Schütz 2009, S. 183.

¹⁸² Schütz 2009, S. 183; Plietzsch hatte für die „Guckkästen“ wenig über. Er berichtet, dass jener im Museum Bredius auseinandergebaut wurde und dessen Holztafeln als Wandverkleidung für ein Kaminloch dienten. Erstaunt ist er von der Tatsache, dass so ein Kasten in der National Gallery tatsächlich im Hauptsaal aufgestellt findet. Plietzsch 1960, S. 74.

¹⁸³ Vgl. Brusati 1995; Czech 2002.

Stiche (Abb. 92) beinhaltet, die De Vries' Interesse an Durchblicken durch Räume oder Torbögen verdeutlichen.¹⁸⁴ Als weiteres Beispiel führt Stoichita die Titelseite von Philips Angels *Lof der schilderkunst* (1642, Abb. 93) an, welche die Personifizierung der *Pictura* zeigt.¹⁸⁵ Diese hält in ihrer linken Hand eine Tafel mit einem *doorkijkje*.

In Anbetracht der Tatsache, dass das *doorkijkje* ein wesentliches Merkmal holländischer Interieurmalerie ist, erstaunt es umso mehr, dass Jacobus Vrel sich dieses Darstellungselements in keiner Weise bedient. Nicht zu vergessen ist, dass es sich beim *doorkijkje* nur um eine Möglichkeit handelt, Diskurse zwischen Interieur und Exterieur in der Malerei darzustellen. An dessen Darstellung sowie den Raumillusionen besteht im 17. Jahrhundert ein reges Interesse, was vielleicht darin begründet liegen könnte, dass Themen wie *Schauen* oder die optische Wahrnehmung im 17. Jahrhundert grundlegend anders erfahren wurden und dass von raumillusionistischen Darstellungen eine neugierige Begeisterung ausging.¹⁸⁶

4.3.4. Schauen – Blicke

Wie in Ansätzen bezüglich De Hooch schon herausgearbeitet, sind es auch die im Interieur anwesenden Personen, die Beziehungen zwischen Innen- und Außenraum suggerieren. Die Blickrichtung oder Abkehr der Dargestellten kann den Betrachterblick innerhalb der Darstellung lenken. Auch ist es möglich, Personen direkt an Schnittstellen zwischen Innen und Außen zu positionieren. Exemplarisch für eine solche Lösung ist das oben diskutierte Wiener Bild. Der Blick der Frau führt den Betrachterblick weiter ins Freie. Doch welche Möglichkeiten bestehen darüber hinaus, Blickbetrachtungen innerhalb eines Raumes oder aus einem Raum hinaus darzustellen?

Im Brüsseler Interieur (Abb. 18) werden durch die Blicke beider Kinder die Dimensionen des Raumes selbst verdeutlicht.¹⁸⁷ Der Betrachter durchwandert den Raum mit seinem Blick. Gleichmaßen verlaufen die Blicke der Kinder im Raum und aus dem Raum hinaus. Aufgrund der monotonen Farbigkeit des Bildes, die auch den Hängeboden und das darin befindliche Kind aufnimmt, ist das Kind nicht unmittelbar erkennbar. Es schaut aus einem geöffneten Fenster hinunter auf die Szene mit Jungem und Mutter, doch bleibt es von dieser unbeachtet. Während die Mutter in der *betaaltafel* beschäftigt ist, richtet der Junge seinen Blick hinaus aus dem Fenster. Zwischen den drei Dargestellten wird kein einziger direkter

¹⁸⁴ Stoichita 1998, S. 73–74; De Vries/Placzek 1968.

¹⁸⁵ Stoichita 1998, S. 74.

¹⁸⁶ Zur Bedeutung der zeitgenössischen Optik im Hinblick auf die holländische Malerei siehe: Alpers 1985, S. 79–146.

¹⁸⁷ Mai weist darauf hin, dass der Blickwechsel im Raum dessen ungewöhnliche Höhe verdeutlicht, diese aber kaum der Realität eines Zimmers im damaligen Holland entsprechen kann. Mai 2003, S. 52.

Blick ausgetauscht, sondern die Blicke verlaufen ins Leere oder ins Freie. Dadurch erzeugt Vrel einerseits Verbindungen zum Außenraum, andererseits wird der Blick im Raum geleitet und so die Bedeutung des Innenraumes betont. Es besteht die Möglichkeit, die Blickrichtungen der Kinder anders zu deuten. Mai sieht einen direkten Blickkontakt zwischen den beiden.¹⁸⁸ Plietzsch zufolge ruft der Junge am Tisch einem Mädchen oben etwas zu.¹⁸⁹ In seinem späteren Beitrag zu Vrel ist er aber der Ansicht, dass der Junge am Tisch einer an der Decke schwebenden Seifenblase nachblickt.¹⁹⁰

Die Ausrichtung auf die Bildmitte hin sowie die abstrahierte Wiederholung des Bildrahmens im rechteckigen Bettkasten kennzeichnen das Gemälde in Antwerpen. Im Zentrum des Bildes befinden sich die Person, die im Bett schläft, und das junge Mädchen, das vor dem Bett Krankenwache hält. Ihr Blick wendet sich nachdenklich in Richtung des geöffneten Türflügels hinaus in das Exterieur, das lediglich den Ausschnitt eines anschließenden Hauses zeigt. Der Körper des Mädchens ist zur Tür gerichtet, derweil der obere geöffnete Türflügel in den Raum Richtung Mädchen weist. Diese längsgerichtete Verbindung zwischen Außenraum und Mädchen wird kontrastiert durch die beiden Stühle zur linken und rechten des Mädchens, die zum Betrachter hin ausgerichtet sind. Der Körperhaltung des Mädchens Richtung Exterieur ist gleichsam jene der schlafenden Person entgegengesetzt. Das Mädchen sucht den Blick nach außen, verbleibt aber unbeweglich im Interieur.

Die große weiße Fläche bestimmt das Blickfeld in Vrels *Detroit* Interieur. Die Helligkeit des Raumes wird mittels des Lichteinfalls durch das große Fenster sowie die geöffnete Tür erzeugt. Regelrecht in die Schnittstelle Interieur-Exterieur eingearbeitet ist der Junge. Er steht zwischen den beiden Flügeln der Tür. Sein Blick und Körper richten sich nach draußen. Mutter und Mädchen stehen in einer Verbindungslinie zur Türöffnung, doch bleiben sie in sich gekehrt und am Exterieur uninteressiert. Es ist der zielstrebige Blick des Jungen, der die Spannung im Bild erzeugt. Sein Blick richtet sich zur Außenwelt, in der sich allerhand abspielen kann. Gleichzeitig ist die Außenwelt, die der Junge zu sehen vermag, für den Betrachter von unbestimmter Größe. Er kann nur einen Bruchteil derselben wahrnehmen und verbleibt wie Mutter und Mädchen im Interieur. Der nachdenkliche Blick des Jungen nach draußen wird bei Kuretsky zwar angesprochen, doch geht sie nicht weiter darauf ein.¹⁹¹ Für Honig führt der Junge seinen Blick aus dem Zuhause in die Weiten der Welt.¹⁹² Ihrer

188 Für Mai findet der Blickwechsel zwischen den beiden Kindern statt. Mai 2003, S. 52.

189 Plietzsch 1949, S. 254.

190 Plietzsch 1960, S. 82; Jedoch sind weder am Original, noch auf einer hochauflösenden Reproduktion Seifenblasen erkennbar.

191 Kuretsky 2004, S. 246.

192 Honig 1989, S. 47.

Interpretation nach sieht der Betrachter das dargestellte Interieur als Äquivalent des Außenraumes. Dagegen spricht, dass der Betrachterblick im Interieur verharren muss. Die Verbindungen zur Außenwelt sind gegeben, doch bleiben sie für den Betrachter verborgen.

In den drei besprochenen Interieurs von Jacobus Vrel arbeitet der Künstler dezidiert mit den Blickrichtungen der Personen, um die Verbindung zwischen Innen- und Außenraum hervorzuheben.

4.3.5. Frau am Fenster, Paris

Der fokussierte Raumausschnitt des Pariser Werkes (Abb. 33) hat mit den hohen Räumen Vrels oder den offenen Raumkonstruktionen Pieter de Hoochs wenig gemein. Das Gemälde wird bestimmt durch das dunkle, teils opake, teils transparente Fenster. Während im unteren Teil ein Kind ans Fenster getreten ist, reflektieren die Fensterscheiben im oberen Teil die Lichtquelle des Interieurs. Diese Widersprüchlichkeit allein verweist auf die Tatsache, dass Vrel in seinen Interieurs zwar stets die Verbindung zum Exterieur erstellt, doch eine Darstellung dessen schlussendlich negiert. Andererseits ist es die Raumsituation an sich, die die Konstanten Innen und Außen in Frage stellt. Brière-Misme hat erstmals die These aufgestellt, dass es sich bei dem Raum hinter dem Fenster um einen anschließenden Raum und keinen Außenraum handelt.¹⁹³ Derartige Raumsituationen waren im 17. Jahrhundert in Holland möglich und finden sich bei anderen Künstlern wieder (Abb. 94). Die dargestellte Situation im Hinblick auf eine reale Raumsituation erklären zu wollen, scheint in Anbetracht der gesamten Raumkonstruktion, deren Leere sowie des dunklen Fensters, dennoch hinfällig. Verstärkt wird diese Hinfälligkeit dadurch, dass die Fensterkonstruktion selbst eine künstlerische Interpretation anderer architektonischer Formen ist.¹⁹⁴

Die Realität der Darstellung ist nicht von Belang. Sie wird ignoriert und zugunsten einer diskursiven Thematisierung des Fensters zurückgedrängt. Vrel zeigt eine Interaktion an der Grenze zweier Räume. An dieser erzeugen die Blickbewegung und Körperausrichtung der dargestellten Personen Verbindungen zwischen den beiden Räumen. Das Gesicht der Frau ist verdeckt, doch scheint ihr Blick das Kind zu treffen. Der Blick des Kindes führt zwar in den Raum der Frau, doch blickt es letztlich in den Raum und nicht die Frau an.

In dem Interieur kommentiert sich der Innenraum in seiner Darstellungsweise gewissermaßen selbst. Durch die im Fenster reflektierte Lichtquelle des Raumes reflektiert er seine eigenen Grenzen.

¹⁹³ Brière-Misme erwähnt diese Tatsache hinsichtlich Vrels *Lesender*, die einen vergleichbaren Diskurs am Fenster zeigt. Brière-Misme 1935, S. 166.

¹⁹⁴ Fock 1998, S. 231; hier S. 28.

Bezüglich Vrels *Lesender* verweist Honig zudem auf die Tatsache, dass alle Räume von einer Person besetzt sind – das Interieur von der Frau, der anschließende Raum vom Kind und der Betrachtterraum von eben dem Betrachter,¹⁹⁵ eine Situation, die auch im Pariser Bild anzutreffen ist. Honig betont diesbezüglich, dass die Räume untereinander zwar durch ihre Rahmung verbunden werden, die Kommunikation jedoch zu keiner Zufriedenstellung kommt. Zwischen keiner der Personen kann Kommunikation vollzogen werden, möglich ist lediglich *Schauen*.

Dabei geht es nicht mehr um das Schauen in das Exterieur, sondern um das Schauen innerhalb verschiedener Vorstellungen von Raum – Betrachtterraum, Raum der Frau im Interieur, Raum des Kindes am Fenster –, und um die Infragestellung der Konstanten Raum, Innenraum und Außenraum. Die Möglichkeiten der Raumdarstellung, die Wahrnehmung dieser Räume und in gewisser Weise auch die Absurdität der Illusion erwirken eine Faszination der Darstellung, die den Betrachter erfasst.¹⁹⁶ Vrel nimmt in seinem Pariser Interieur innerhalb des künstlerischen Diskurses zwischen Innen und Außen eine völlig eigenständige Position ein:

*„Perspektive, Raum, Sehen und Gesehenwerden sind hier als bildästhetische Konstanten besonders deutlich und machen evident, dass von einer ‘Laienmalerei’ im Wortsinne kaum die Rede sein kann. Im Gegenteil: Diese wiederkehrende Thematik zeigt, dass bewusst, konstruktiv und malerisch ein Problem bewältigt wurde, das nicht erst durch Svetlana Alpers eine – unnötig umstrittene – Aktualität erhielt: Die Demonstration der optischen Erfahrung, der Umgang mit dem Raum im Proportionsgefüge der Fläche.“*¹⁹⁷

Ein wesentliches Charakteristikum niederländischer Malerei ist die künstlerische Thematisierung der Bezüge zwischen Innen- und Außenraum. Vrel nimmt innerhalb dieser Darstellungstradition eine eigene Position ein. Seine Lösungen stellen die Bezüge am Fenster mittels der dargestellten Personen her. Dabei sucht er in nahezu allen seiner Werke die Verbindung zum Außenraum, dessen Darstellung er dennoch verweigert. Erstaunlich ist hierbei die Tatsache, dass der Künstler in seinen kleineren Werken von Frauen am Kamin die Darstellung der Konstanten Innen und Außen weitgehend negiert.

¹⁹⁵ Honig 1989, S. 52.

¹⁹⁶ „The painting in the Frits Lugt Collection may however be called exceptional.” Buvelot 2002b, S. 182.

¹⁹⁷ Mai 2003, S. 54.

4.4. Intimität, Interaktion und Genremalerei

In den vorangegangenen Seiten wurden Jacobus Vrels Raumauffassung sowie Raumkonstruktion innerhalb eines künstlerischen Kontexts positioniert, der die Grundlage für eine eingehende Auseinandersetzung mit den im Interieur dargestellten Themen bildet. Vrels Werke entstehen innerhalb der holländischen Gesellschaft und Kunst zur Mitte des 17. Jahrhunderts – ein Kontext, der sich in dessen Darstellungsweise von geläufigen Themen zeitgenössischer Genremalerei widerspiegelt.

In allen Interieurs Vrels ist stets mindestens eine Frau dargestellt, wobei in acht Werken nur eine Frau zu sehen ist und in den übrigen Interieurs Kinder oder andere Frauen sowie einmal ein Mann hinzukommen. Die Rolle der Frau als Hausfrau, Mutter oder Ehefrau ist nicht nur in vielfacher Weise in der Malerei dargestellt worden, auch die didaktische Literatur, das zeitgenössische Theater oder die Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts wissen eine Menge darüber zu berichten. Die Fragen nach den Aufgaben der Frau als Mutter, Hausfrau oder Ehefrau stehen dabei im Vordergrund.¹⁹⁸ Die folgende Untersuchung setzt sich mit der Frage auseinander, wie Frauen und andere Personen im Interieur bei Vrel und seinen Zeitgenossen dargestellt werden. Darüber hinaus wird beobachtet, in welchem Umfeld diese dargestellt werden, welche Bedeutung dem Umfeld beigemessen wird und in welcher Weise die Darstellungsweise ihren Entstehungskontext innerhalb des holländischen Lebens zur Jahrhundertmitte reflektiert.

4.4.1. Rollenbilder der Frau

Die Mehrzahl der bei Vrel dargestellten Szenen entspricht inhaltlich denen seiner Zeitgenossen. Im Interieur in Lille beispielsweise zeigt er eine sitzende Mutter, in deren Schoß ein Kind seinen Kopf gelegt hat, während sie ihm vorliest. In Detroit ist eine Mutter gerade dabei, die wilde Mähne ihrer Tochter zu entlausen. Häuslichen Tätigkeiten gehen auch die Frauen in den Kaminbildern in Köln, Amsterdam und St. Petersburg nach. Sie sitzen an einer Feuerstelle und bereiten Essen zu. Die Frau des Gemäldes der Sammlung Bader ist gerade dabei, einen Strumpf zu stopfen, während *Die Lesende* der Bibellektüre nachgeht.

¹⁹⁸ Einige Publikationen zur Genremalerei oder Kultur Hollands widmen den häuslichen Tätigkeiten von Frauen ein eigenes Kapitel: „Frauen im Haus“ in Brown 1984, S. 140–151; „Hausfrauen und Dirnen“ in Schama 1988, S. 405–412; „Home and Hearth“ und „The Domestic Life of Women“, in: Kat. Ausst. Dulwich Picture Gallery/Wadsworth Atheneum 1998, S. 30–31, 68–75; Den holländischen Frauen des 17. Jahrhundert wird häufig ein eigenes Kapitel gewidmet, doch wie die angeführten Beispiele verdeutlichen, wird die Frau darin durchwegs in ihrer Rolle als Hausfrau behandelt.

An dieser Stelle wurden bewusst jene Werke Vrels genannt, die exemplarische Tätigkeiten für Frauen in der holländischen Genremalerei zeigen. Vrel schuf mindestens genauso viele Interieurs mit Frauen, die keiner Tätigkeit nachgehen.

Zu Vrels dargestellten Themen finden sich in der zeitgenössischen Genremalerei etliche Vergleichsbeispiele mit demselben Inhalt. Die Umsetzung des Inhalts erfolgt bei jedem Künstler auf eine eigene Art und Weise, wobei die unterschiedlichsten Lösungen allgemeine Merkmale der Genremalerei widerspiegeln. Anhand des Vergleichs der Darstellungsweise der Werke selbst wird deutlich, worin die Gemeinsamkeiten liegen und welche unterschiedlichen Möglichkeiten es gibt.

Die Frau im *Detroiter* Gemälde hält in ihren Händen den Kamm zum Entlausen, auf welchen sich auch ihr Blick richtet. Der Körper des Mädchens scheint sich sanft an den Rock der Frau zu schmiegen. Dies ist die einzige Stelle, an der sich Mutter und Kind berühren. Das Darstellungsmotiv des Entlausens findet sich in zahlreichen Werken holländischer Genremaler wieder.¹⁹⁹ Die meisten Werke zeigen ein Interieur, in dem das Kind im Schoß der Mutter kniet und entlaust wird. Vrels Darstellung des Themas ist dabei möglicherweise die einzige, in der die Frau steht und das Mädchen sitzt. Während die Frau in Vrels Werk vielmehr den Kamm betrachtet, als mit dem Entlausen tätig zu sein, hat sich die ältere Frau in Brekelenkams Szene (Abb. 95) bereits daran gemacht, dem Jungen in ihrem Schoß die Haare durchzukämmen. Die Frau widmet ihrer Aufgabe die ganze Aufmerksamkeit. Die Hand des Jungen klammert sich an den Rock der Frau. Der Blick des Betrachters ist ganz auf die intime Handlung konzentriert. Verglichen mit Brekelenkams Interpretation wirken das abgekehrte Mädchen mit der stürmischen Mähne sowie die mehr mit dem Kamm beschäftigte Mutter in Vrels Interpretation nahezu befremdlich. In Dirck Hals' frühem Werk (1631, Abb. 96) ist die Mutter gerade dabei, das Haar eines Kindes mit ihren Händen zu reinigen; so auch die Mutter, die in Gerard ter Borchs (1617–1681) *Familie des Scherenschleifers* (Abb. 97) mit ihren Händen die Haare des Kindes durchkämmt. Auch diese beiden Beispiele zeugen, gemessen an Vrels Interpretation, von einer wesentlich intimeren Darstellungsweise der Szene, die sich ganz auf die Personen konzentriert. Bei Vrel ist die Präsenz des Raumes noch stark vorhanden.

Es mag zunächst erstaunen, dass derart viele Werke holländischer Genremalerei die häuslichen Aufgaben der Frau in den Mittelpunkt ihrer Darstellung rücken. Die Vielzahl an Szenen von Hausfrauen und Kindern in der Malerei führte demnach zu der Frage nach den

¹⁹⁹ Das Ablesen der Läuse war, so Brown, eine der häufigsten wie zugleich nützlichsten Übungen mütterlicher Sorge. Brown 1984, S. 143.

Gründen für eine Wertschätzung häuslicher Szenen in solchem Ausmaß. Die Ikonologen suchten ihre Antwort in der zeitgenössischen didaktischen Literatur und vertraten eine moralische Interpretation der Werke. Zumeist wurden zur Erläuterung häuslicher Tätigkeiten in Genrebildern Emblembücher herangezogen. In Emblemen werden Bild und Wort miteinander verbunden und Themen in einfacher und erklärender Weise dargestellt: Sie setzen sich zusammen aus einer Überschrift (inscriptio), darunter folgt einer Darstellung (pictura), welche durch eine folgende Unterschrift (subscriptio) näher erklärt ist. Im 17. Jahrhundert sind es unter anderem die Aufgaben der Frau im Haus, die mit einer moralischen Botschaft versehen im Emblem dargestellt werden. Das Thema des Entlausens wird auch als Emblem dargestellt: In Roemer Visschers *sinnepoppen* (1614)²⁰⁰ findet sich das Emblem „Purgat et ornat“ („er reinigt und verschönt“, Abb. 98). Zu sehen ist ein Kamm, wie ihn die Frau im Detrouiter Bild in den Händen hält. Der erläuternde Text erklärt „[...] dass ein Bediensteter des Staates wie ein reinigender Kamm sein Land vor schädlichen Einflüssen bewahrt [...]“.²⁰¹ Wenngleich das Emblem von einer „sauberen“ Republik spricht, so bringt Simon Schama die Abbildung in Verbindung mit den Darstellungen des Entlausens in der Genremalerei.²⁰² Seiner Ansicht nach fällt es unter die täglichen Aufgaben der Mütter, den Schmutz aus dem Haus zu verbannen sowie auf die Kinder zu achten, die den Schmutz ins Haus bringen.²⁰³

Schamas Aussagen zur Hausfrau basieren größtenteils auf den didaktischen Schriften des großen Moralisten des holländischen Goldenen Zeitalters Jacob Cats (1577–1660). In seinem populärsten Werk *Houwelijk* (Ehe, 1626) beschreibt dieser sieben Entwicklungsstufen, die eine Frau durchläuft, und gibt ferner an Mädchen und Frauen gerichtete Anweisungen zu tugendhaftem Verhalten in Dichtform.²⁰⁴ Die Ehefrau wird angewiesen, sich tugendhaft um ihre Kinder und den Haushalt zu kümmern, jedoch soll sie dies allein unter der stetigen Beobachtung ihres Mannes tun.²⁰⁵ Cats' Gedankengut ist calvinistisch geprägt, er gibt wertende Ideale vor, welche die Vertreter einer ikonologischer Deutung der Genremalerei in den Gemälden des 17. Jahrhunderts dargestellt sehen.²⁰⁶ Cats' Schriften waren meist Embleme

200 Die *Sinnepoppen* erschienen ursprünglich 1614. Dabei handelt es sich um eine Ansammlung moralischer Lehrstücke, die von Emblemen begleitet werden. Visscher 1949.

201 Sinngemäße Übersetzung der Verfasserin, der Originaltext lautet: „EEN hooch Officier van een landt, is een kamme niet onghelijck, suyverende het landt van't schadelijck gheboefte, met goede justitie en scharp toe sien; en versierende zijn ondersaten met goede wetten en willekeuren.“ Visscher 1949, S. 9.

202 Schama 1988, S. 424–426, Abb. 189.

203 Schama betont in seinem Buch nachdrücklich die Reinlichkeit der Holländer. Die Vorstellung einer *sauberen* holländischen Gesellschaft wird darin oft zugespitzt dargestellt. Schama 1988; Zu Sauberkeit und Kinder in der Genremalerei: Brown 1984, S. 140–143; Mai 2003, S. 60.

204 Cats 1993; Seine Schriften waren äußerst populär und weit verbreitet. Mehr als 50.000 Exemplare waren seinerzeit im Umlauf. Franits 1993, S. 16.

205 „Nichts gibt es, das ein Mann bei Frauen höher preist, als dass ihre gereifte Fürsorge die Kinder unterweist.“ Brown 1984, S. 140.

206 Kat. Ausst. Rijksmuseum 1976; Kat. Ausst. Herzog Anton Ulrich-Museum 1978.

beigefügt, die für ihre Interpretationen herangezogen wurden.²⁰⁷ Die Inhalte der Schriften Cats' oder Visschers sind in ihrer Diffamierung oder Bewertung von sozialen Handlungen Hammer-Tugendhat zufolge für den Leser leicht fassbar und daher am besten aufgearbeitet.²⁰⁸ Sie weist auf den Mangel an wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit anderen Quellen des 17. Jahrhunderts hin und sieht diese Tatsache nicht zuletzt in einem Sprachproblem begründet.

Bereits 1992 untersuchte Maria-Theresia Leuker in ihrer Publikation das Frauenbild im niederländischen Theater des 17. Jahrhunderts.²⁰⁹ Sie kommt zu der Schlussfolgerung, dass die untersuchten Texte, seien es Dramen, Satiren oder moraldidaktische Texte, in ihren Definitionen von Weiblichkeit übereinstimmend an spätmittelalterliche Traditionen anknüpfen, in der die Ehe vorwiegend die einzige sinngebende Lebensperspektive für die Frau zu sein scheint.²¹⁰

Diese Sichtweise findet sich bei Cats wieder. Dennoch sollten seine Gedanken nicht frei auf Werke der holländischen Genremalerei übertragen werden. Im Vergleich der Malerei mit Cats Äußerungen sind oft große Unterschiede festzustellen, so dass sich der Gedanke festigt, dass Cats' Vorstellungen vielmehr ein Verlangen als die Realität darstellen. Die Tatsache, dass Cats derart viel Wert darauf legt, seine Vorstellungen von Frauen zu äußern, könnte dahingehend gedeutet werden, dass genau das Gegenteil der Fall war. Cats gilt als strenger Moralist und sein Gedankengut kann keineswegs stellvertretend für das der holländischen Gesellschaft aufgefasst werden.²¹¹

Bei der Betrachtung von Darstellungen der Frau als Hausfrau und Mutter in der Genremalerei wird der Eindruck vermittelt, dass der Platz der Frau im 17. Jahrhundert dezidiert das Haus war. Den Frauen kamen damals jedoch deutlich mehr Aufgaben in der Gesellschaft hinzu, als die Interieurmalerie darstellt. Els Kloek arbeitet in ihrer Studie zur holländischen Frau im Goldenen Zeitalter heraus, dass Frauen sich frei bewegen konnten, ihre Ehepartner größtenteils selbst aussuchten und viele unterschiedliche Berufe ausübten.²¹²

207 De Jongh vertritt die Ansicht, dass emblematisches Gedankengut in Gestalt realistischer Gegenstände und gewöhnlicher Bürger in die Gemälde holländischer Malerei Einzug fand. Gleichzeitig bedauert er es, dass zur Interpretation der Gegenstände keine zeitgenössischen ikonographischen Handbücher vorliegen, wie Cesare Ripas *Iconologia* (italienische illustrierte Version 1603) in Italien. Als Ursache für das Fehlen eines solchen Handbuches sieht er die niedrige Wertschätzung der Genremalerei durch Zeitgenossen. De Jongh 1976, S. 1–28; Auch Sutton bedauert, dass die Holländer kein Handbuch hinterlassen haben, in dem die Bedeutung der Genremalerei erklärt wird. Für ihn ist es jedoch selbstverständlich, dass die Assoziationen zu den Werken allgemein verständlich waren und daher nicht in der Literatur festgehalten werden mussten. Sutton 1984, S. 16–17.

208 Hammer-Tugendhat 2009, S. 38.

209 Leuker 1992.

210 Leuker 1992, S. 303.

211 Einen wichtigen Beitrag zur Aufarbeitung der Rolle der Frau innerhalb der holländischen (und englischen wie italienischen) Gesellschaft leistete die im Zuge einer Tagung erschienene Publikation von Texten zur Rolle und Situation der Frauen im Goldenen Zeitalter. Kloek/Teeuwssen/Huisman 1994.

212 Kloek 1995; In ihrer umfangreichen Studie konnte Els Kloek nachweisen, dass des Öfteren Witwen nach dem Tod ihres Mannes dessen Betrieb weiterführten. Außerdem war es den Frauen durch die niederländische

Weitere beliebte Motive der holländischen Genremalerei, die auch Vrel übernimmt, sind einerseits die vorlesende Mutter im Liller Interieur, andererseits die *Lesende* (Abb. 34) in Privatbesitz. In der Wiedergabe dieses Themas unterscheidet sich Vrel weitgehend von seinen Zeitgenossen.

Vrels Frau sitzt alleine in einem komplett leeren Raum auf einem Sessel. Sie bestimmt den Mittelpunkt der Darstellung. Erst bei genauerem Hinsehen können die zwei Personen hinter der Fensterscheibe wahrgenommen werden. Die Darstellung der Frau ist innerhalb Vrels Oeuvre interessant: Ihre Kleidung entspricht nicht dem üblichen Typus des Künstlers. Statt des wallenden Rocks sowie weißen Schultertuchs und Haube trägt die Frau in diesem Bild ein schwarzes Kleid, eine Pelzhaube und eine Brille. Der Blick der *Lesenden* wendet sich vertieft dem großen Buch auf ihrem Schoß zu. Der Inhalt des Buchs ist nicht erkennbar. Dennoch wird größtenteils davon ausgegangen, dass die Frau der Bibellektüre nachgeht.²¹³ Vrel legt keinen Wert darauf, den Inhalt des Werkes offenzulegen. Entweder ist diese Tatsache, dass alte Frauen der Bibellektüre nachgehen, für den zeitgenössischen (und heutigen) Betrachter selbstverständlich, oder Vrel hat die Offenlegung des Inhalts bewusst vermieden.²¹⁴ Das Besondere der Darstellung ist deren räumliche Gestaltung. Die Frau befindet sich völlig isoliert im Interieur. Es gibt keinerlei Ausstattung. Die Szene wirkt durch die kahle weiße Wand fast schon unterkühlt. Dies fällt umso mehr ins Auge, werden weitere zeitgenössische Darstellungen der lesenden alten Frau oder des Alters im Allgemeinen betrachtet.²¹⁵

Bei Gerrit Dous intimer Darstellung einer *Alten Frau mit Lektionar* (Abb. 99) ist es offensichtlich, dass sie sich der heiligen Schrift widmet. Die Frau trägt ebenso eine Pelzhaube. Es ist die nah an den Betrachter gerückte Ansicht sowie die beeindruckende und gleichsam für Dous Kunst typische Malweise, die mit großer Sorgfalt das Alter der Frau zeichnet und den intimen Moment der Lektüre hervorhebt. Die Genremalerei brachte eine Vielzahl an Darstellungen des Alters hervor, von denen die meisten von einer besonders

Gesetzgebung möglich, selbst Handel zu betreiben. Hierfür brauchte die Frau die Zustimmung ihres Mannes. Ein typischer Beruf für Frauen am Land war der des Milchmädchens. Besonders interessante Informationen konnte sie dem Mitgliedsbuch einer Gilde entnehmen: 207 der rund 1200 Mitglieder waren Frauen. Darunter fallen unter anderem Verkäuferinnen von Porzellan oder Farben, aber auch vier Malerinnen. Klock 1995, S. 270–278.

213 Brière-Misme 1935, S. 166; Kat. Ausst. Fondation Custodia 1983, S. 157; Honig 1989, S. 52; Jan Pacilly 2012.

214 Hammer-Tugendhat zufolge müsse davon ausgehen werden, dass viele Frauen lesen, aber nicht schreiben konnten. Sie weist darauf hin, dass die Calvinisten nicht das Schreiben aber das Lesen, insbesondere der Bibel, förderten. Der Anteil der Analphabeten dürfte im Vergleich mit anderen europäischen Ländern verhältnismäßig groß gewesen sein. Hammer-Tugendhat 2009, S. 253, Anm. 271.

215 Zum Alter in der Genremalerei: Westermann 2001, S. 68–69.

intimen und einfühlsamen Behandlung des Themas zeugen.²¹⁶ Diese Herangehensweise ist jener Vrels deutlich entgegengesetzt.

Vom weniger bekannten Boursse hat sich eine interessante Darstellung einer *Alten Frau bei der Handarbeit* erhalten (Abb. 100). Boursse zeigt die Frau in einer dunklen Umgebung vom Schein des Kerzenlichts beleuchtet. Der nach unten gerichtete Blick und die Brille der alten Frau erinnern an Vrels Darstellung. Die ruhige, angenehme Stimmung von Boursse's Werk ist auch in den Darstellungen von alten Frauen von Maes (Abb. 101) zu finden.²¹⁷

Vrel schließt sich der Tradition von Darstellungen des Alters in der Malerei an. Er zeigt dem Betrachter eine lesende alte Frau, die sich ausschließlich ihrer Lektüre widmet. Doch ist seine Umsetzung völlig anders. Er bezieht sich viel konkreter auf den Raum und die Umgebung der Frau.

Eine weitere Aufgabe von Hausfrauen in der Genremalerei, die sich bei Vrel wiederfindet, ist die Darstellung des Kochens. In seinen *Kaminbildern* sitzen Frauen am Kamin, in dem sich eine Kochstelle befindet. In Vrels *Genesender* liegt der Fokus auf der Darstellung der schlafenden Frau. Eine eingeschlafene Hausfrau findet sich auch in Boursse's Oeuvre (Abb. 102). Eine kochende Frau, wie Vrel sie in seinen Kölner und Amsterdamer Kaminbildern zeigt, stellt Gabriel Metsu (1629–1667) in einem Interieur dar (Abb. 103). Das Gemälde Metsus ist insofern interessant, da sich gewisse Merkmale der Darstellungsweise bei Vrel wiederfinden. Dazu gehören der dreibeinige Hocker vor der Frau, die blaue Schürze oder das weiße Schultertuch der Frau. Die Frau ist ebenso füllig wiedergegeben, ihre Kleidung stark wallend.

Den wallenden breiten Rock, den Metsus Frau trägt, tragen auch alle Frauenfiguren Vrels. Bezüglich Vrel lässt sich vermuten, dass er diese Art der Kleidung wählte, um keine Körper zeigen zu müssen. Metsu hingegen ist ein anerkannter talentierter Maler und entscheidet sich bewusst für diese Kleidung. Die weiße Haube, ein weiteres Merkmal der Protagonistinnen Vrels, ist gleichsam typisch für viele Darstellungen von Frauen in der Malerei des Goldenen Zeitalters. Einerseits tragen porträtierte Frauen diese Kopfbedeckung (Abb. 104), andererseits anonyme Frauen im Interieur (Abb. 105). Geertruydt Roghmans (1625–vor 1657) Stich einer kochenden Frau am Kamin (Abb. 106) ähnelt Vrels Figuren nicht nur hinsichtlich der Kleidung, auch der Typus und die Szenerie weisen starke Ähnlichkeiten mit Vrel auf.

216 Régnier zufolge war die Darstellung der einsamen alten Frau im Jahre 1650 bereits etabliert. Régnier 1968, S. 277.

217 Buvelot 2002a, S. 70–71.

Anhand der Vergleichsbeispiele kann festgestellt werden, dass Vrel sich in der Wahl wie in der Darstellung seiner Motive an der zeitgenössischen holländischen Kunst orientiert. Zu dieser lassen sich Verbindungen ziehen, ohne eine direkte gegenseitige Beeinflussung unterstellen zu müssen. Die Werke anderer Maler dürften Vrel bekannt gewesen sein. Auch wenn ein genauer Schaffensort Vrels nicht zu bestimmen ist, orientiert er sich an den Darstellungskonventionen holländischer Malerei zur Jahrhundertmitte. Inhaltlich sind die meisten Genreszenen von den Aufgaben der Frau als Hausfrau und Mutter bestimmt. Die Tatsache, dass Vrel in ungemein wenigen Werken Frauen in einer tatsächlichen Betätigung darstellt, ist diesbezüglich besonders eindrucksvoll.²¹⁸

4.4.2. Intimität: Einzelfiguren

Die Intimität und das Vertraute der Einzelfiguren in Vrels Interieurs erstaunt Vrel-Kritiker wie -Bewunderer gleichermaßen. Trotz der hohen Dominanz des Raumes, der durch die Konstruktion mittels geometrischen Flächen und kräftigen Kontrasten bestimmt ist, ruht der Blick auf den dargestellten Frauen. Was führt dazu, dass Vrels Interieurszenen eine derartig intime Stimmung vermitteln? In vielen Darstellungen zeigt Vrel abgewendete Frauen, ihre Gesichter sind meist verborgen. Vor allem Rückenfiguren, die in ihrer Abwendung den suchenden Blick eines Betrachters unmittelbar zurückweisen, finden sich des Öfteren im Oeuvre des Künstlers. Vrels Interieurs in Madrid und Köln zeigen Frauen in Rückenansicht, deren Gesichtsausdruck verborgen ist. Keine der Frauen geht einer Tätigkeit nach. Einerseits vermitteln die Frauen eine ruhige Stimmung, andererseits sind sie vollends unzugänglich. Die Emotionen und Gedanken der Personen bleiben dem Betrachter verborgen. Diese Unzugänglichkeit steigert die Neugier des Betrachters.

Als bekannteste Rückenfigur des Goldenen Zeitalters gilt jene Ter Borchs im Rijksmuseum (Abb. 107). Sie wurde in der Malerei im Überfluss zitiert – so auch von Hoogstraten in seinen *Pantoffeln*. In Bezug auf die Rückenfigur in dieser Darstellung stellt Hammer-Tugendhat fest, dass gerade durch die Situation, in der die weibliche Rückenfigur jeden mimetischen Ausdruck verweigert, die Neugier des Betrachters aktiviert wird.²¹⁹ Gleichzeitig wird es ihm ermöglicht, seine eigene Gedankenwelt in die dargestellte Szene zu projizieren. Das Verbergen der Gefühle lässt den Betrachter auf deren individuellen Ort aufmerksam werden.

218 Oft sind die Tätigkeiten angedeutet, wie die Feuerstellen im Kamin der *Kaminbilder*, doch sind die Frauen nicht direkt dabei zu arbeiten.

219 Hammer-Tugendhat 2000, S. 146.

Dahingehend kann die weibliche Rückenfigur in Hoogstratens Gemälde zur reinen „Projektionsfläche“ werden.²²⁰

Elinga wendet die Rückenfigur pragmatisch in zahlreichen seiner Werke an. In seinen Interieurs in Phoenix und München (Abb. 64, 108) haben die Frauen in einer Raumecke auf einem Stuhl sitzend Platz genommen. Die Gemeinsamkeiten mit Vrel hinsichtlich Raumaufbau wurden bereits festgehalten, dem hinzu kommt die harmonische Ausgewogenheit von Raum und Person. Jedoch vermag Elinga nicht dieselbe Intimität wie Vrel zu vermitteln. Seine Rückenfiguren gehen nach wie vor einer Tätigkeit nach – die Frau in München liest, während jene in Phoenix ein Instrument spielt.²²¹ In diesem Werk ist die Rückenansicht besonders ausführlich gezeichnet. Die Frau trägt eine Haube, die knapp bis zum Haaransatz reicht. Ein Lichteinfall auf ihren Nacken hebt diesen hervor und dient gleichermaßen als Blickfang, an dem der Betrachterblick hängen bleibt.²²²

Ein besonders frühes und beeindruckendes Beispiel einer Rückenfigur im Interieur findet sich im Oeuvre Pieter Coddess. Sein Werk in Privatsammlung (Anfang 1630er Jahre, Abb. 109) zeigt eine Raumecke, in der eine Frau in Rückenansicht an einem Virginal sitzt und einen Brief in ihrer Hand hält. Ihre Figur ist bestimmt durch das sehr große schwarze Kleid, ihre Beine sind nicht zu sehen. Ihr Blick neigt sich nach unten, ein Teil ihres Nackens ist zu sehen. Die Frau verweigert jede Zugangsmöglichkeit zu ihren Gedanken. Sie ist sehr nah an den Betrachter gerückt und diesem in gewisser Weise ausgeliefert – ihr ist nicht bewusst, dass sie beobachtet wird. Auf der anderen Seite will sie keinerlei Auskunft an den Betrachter ermöglichen. In Coddess Darstellung erfolgt die Thematisierung von Intimität und Emotion bereits sehr früh. Dieselben Interessen finden sich bei Hoogstratens *Pantoffeln* zwanzig Jahre später.

Geertruydt Roghman

Die Rückenfiguren in Vrels Kaminbildern ähneln in auffallender Weise einem Stich aus einer Serie der Künstlerin Geertruydt Roghman.²²³ Ihre Serie (Abb. 106, 110–112) besteht aus

²²⁰ Hammer-Tugendhat 2000, S. 146.

²²¹ Plietzsch weist darauf hin, dass Elingas Beruf in einem Amsterdamer Beleidigungsprozess als „Maler und Musiker“ angegeben wurde. Plietzsch 1960, S. 69.

²²² Schütz zufolge malte Elinga zahlreiche Rückenfiguren, da seine Schwächen in der Darstellung der menschlichen Figur lagen. Schütz 2009, S. 197; Tatsächlich findet sich bei Elinga eine Vielzahl von Rückenfiguren, doch fast genauso viele Personen deren Antlitz zu sehen ist (Elinga, Interieur mit lesender Dame, stehendem Herren und Dienstmagd, Nasjonalgalleriet, Oslo; Kat. Ausst. Städel Museum 2002, S. 50); Wenn weniger bekannte Künstler Figuren in Rückenansicht darstellen, dann wird dies rasch auf deren Können zurückgeführt. Wer keine Gesichter malt, der kann es nicht, scheint das Motto zu lauten. Hierbei wird einerseits vergessen, dass die Künstler, wie Elinga, aber auch Vrel, genauso Werke bieten, in denen Gesichter zu sehen sind, andererseits wird diesem Verbergen von Aktion keinerlei Bedeutung beigemessen. Etwas nicht zu zeigen kann gleichermaßen eine Aussage darstellen.

²²³ Zu Roghman: Peacock 1993 und 2003; De Jongh 1997; Westermann 2001, S. 193, Kat. Nr. 78.

insgesamt vier Blättern, wird auf circa 1650 datiert und stellt Frauen bei häuslichen Tätigkeiten dar. Die vier Stiche zeigen eine Frau am Kamin kochend, eine Frau Töpfe reinigend, eine Spitzenklöpplerin sowie eine Frau am Spinnrad. Viele der dargestellten Themen waren beliebte Motive der zeitgenössischen Genremalerei, wobei Roghmans Stiche innerhalb dieser sehr früh anzusetzen sind.²²⁴ Das Besondere der Serie liegt vor allem in der Darstellungsweise Roghmans. Ihre Protagonisten sind nur in Rücken- oder Seitenansicht gezeigt. Der Fokus der Stiche liegt zur Gänze auf der Tätigkeit der Frau, ihre Umgebung ist nur skizziert wiedergegeben. Diese neutrale und auf die Tätigkeit konzentrierte Szene weist in ihrer Darstellungsweise jegliche moraldidaktische oder sexuell konnotierte Interpretation ab.²²⁵ Martha Moffit Peacock hat sich eingehend mit der Künstlerin befasst und vertritt die Ansicht, dass Roghman den weiblichen Blick auf weibliche Tätigkeiten zeigt.²²⁶ Sie geht ihren Tätigkeiten innerlich nach und ist frei von jeglichen männlichen Blicken. Im Vergleich des Stiches mit der Frau, die Töpfe reinigt, und einem Werk Jan Steens, das dasselbe Thema zeigt, hebt sie die großen Unterschiede zu Werken mit symbolischem Gehalt hervor.²²⁷ Steens Werk ist eindeutig sexuell aufgeladen und es ist der männliche Blick, für den diese Konnotation bestimmt ist.

Peacocks später publizierte Thesen zur Kunst Roghmans betreffen die auf die Künstlerin folgende Malerei von Vrel bis Vermeer und Elinga.²²⁸ Ihr zufolge wurden Roghmans Einzelfiguren in Rückenansicht unmittelbar von Vrel übernommen. Elinga sei von Roghman beeinflusst gewesen und Pieter de Hooch habe noch einige wenige Elemente übernommen. Bei Vermeer sei es die Stimmung seiner Werke, die Roghmans Einfluss widerspiegeln. Peacock verweist in ihren Ausführungen wohlgernekt darauf, dass Roghman sich inhaltlich an Themen der Malerei orientiert und diese im Medium der Druckgrafik umsetzt, doch vergisst sie den Medienunterschied in ihren weiteren Ausführungen zur Gänze. Die Verbindungen, die sich zu den zeitgenössischen Interieurkünstlern ziehen lassen, sind augenfällig. Insbesondere das Kölner Kaminbild Vrels zeugt von großen Gemeinsamkeiten. Nichtsdestoweniger reduziert Peacock in ihren Vorschlägen außergewöhnliche Werke der

224 De Jongh 1997, S. 270; Westermann weist darauf hin, dass das Thema der kochenden Frau am Herd bis zu Roghman noch nie vorgekommen ist. Westermann 2001, S. 193, Kat. Nr. 78.

225 „Unlike many of her male contemporaries, Roghman did not intend her images to be either moralizing or erotic.“ Peacock 1993, S. 7; Nach De Jonghs Auffassung, der sich direkt auf dieses Zitat Peacocks bezieht, trifft dies jedoch nur auf die erotischen, nicht aber die moralischen Aspekte zu. Da Roghman in der *Nieuwe Kerk* in Amsterdam getauft wurde, gehörte sie dem reformierten Glauben an. Die Bibel und Cats' Texte, so argumentiert De Jongh, waren ihr demnach geläufig. Dies sind für ihn ausreichend Gründe dafür, in Roghmans Stichen moralische Botschaften vermittelt zu sehen. Das Spinnen wird bei Cats als häusliche Tugend beschrieben. De Jongh 1997, S. 270.

226 Peacock 1993, S. 8.

227 Jan Steen, „De keteelschurster“, Rijksmuseum, Amsterdam. Peacock 1993, S. 7, Abb. 11.

228 Peacock 2003, S. 57–62.

Interieurmaler vorrangig auf diejenigen Elemente, die mit Roghmans Darstellungsweise verwandt sind. Beispielsweise vergleicht sie Vermeers *Frau mit Waage*²²⁹ mit Roghmans Stich einer Spitzenklöpplerin, der auch den Titel *Frau mit Vanitas-Symbolen* trägt, und sieht Übereinstimmungen in den dargestellten Situationen: In beiden Szenen befindet sich eine Frau hinter einem Tisch mit Gegenständen darauf, die Vanitas-Symbolik ist in beiden Werken gegeben, und noch dazu ist der Lichteinfall durch das Fenster derselbe.²³⁰

Es steht außer Frage, dass Roghmans Stichserie in ihrer Außergewöhnlichkeit und frühen Behandlung der Themen ihresgleichen sucht sowie auffallende Parallelen zwischen der Serie und der darauffolgenden, im Vergleich zur Genremalerei intimeren, Interieurmalerie bestehen. Doch sind diese Verbindungen genauestens zu untersuchen, bevor definitiv festgelegt werden kann, dass Roghman prinzipiell für die gesamte ihr nachfolgende Interieurmalerie, die Frauen bei häuslichen oder sonstigen Tätigkeiten zeigt, einflussgebend war. Doch genau auf diese Annahme versteift sich Peacock in ihrer These zunehmend und vergisst dabei darauf, das Gesamtoeuvre der von ihr behandelten Künstler in ihren Überlegungen zu reflektieren.

Peacocks Anliegen ist es festzuhalten, dass Roghmans Stichserie das Bild der Frau zur Jahrhundertmitte des Goldenen Zeitalters beeinflusst hat. Ihr zufolge haben zusätzlich zu Roghman bestimmte Diskurse in der damaligen Zeit dazu beigetragen, dieses Bild zu definieren: „Writers such as Cats and Beverwijck, and artists like Roghman and Vermeer all contributed to defining women.“²³¹ Es fällt schwer, all diese Namen in einem Satz zu nennen, ohne ihre spezifische Leistung zur Definition des Bildes der Frau gegenseitig abzuwägen. Roghmans Serie ist besonders, doch ist sie nicht die einzige, die Intimität in häuslichen Szenen bereits früh vermittelt. Zahlreiche Zeichnungen und Grafiken Rembrandts, die es trotz skizzenhaften Charakters vermögen, Emotionalität zu vermitteln, sind weitere Beispiele für frühe Darstellungen von intimen Momenten im Medium der Grafik.²³²

Zur Mitte des 17. Jahrhunderts tritt eine neue, intimere Stimmung in die Malerei ein. Die Beschreibung der Ausdruckskraft und Wirkung auf den Betrachter derselben ist mitunter schwer festzuhalten.²³³ Bei Jacobus Vrel liegt diese oft in der unaufgelösten Diskrepanz

229 Jan Vermeer, *Frau mit Waage*, um 1664, Öl auf Leinwand, 42,5 x 38 cm, National Gallery of Art, Washington; Hammer-Tugendhat 2009, S. 193–218, Tafel 10.

230 Peacock 2003, S. 61–62.

231 Peacock 2003, S. 55–56.

232 Westermann zufolge haben Zeichnungen und Druckgrafik des 17. Jahrhunderts häusliche Themen für die Genremalerei vorbereitet. Auch sie verweist darauf, dass Rembrandt schon in den 1630er Jahren, noch lange vor Roghman, eine längere Serie bestehend aus Zeichnungen von Frauen und Kindern anfertigte. Westermann 2001, S. 70–71.

233 So kann De Jonghs Bemerkung zur Kunst Vrels und Roghmans gewissermaßen als Ausdruck von Faszination gedeutet werden: „She [Geertruydt Roghman] is remarkable in a way that Jacobus Vrel is remarkable (or unusual) in his scenes of interiors [...]“. De Jongh 1997, S. 270; Nebenbei erwähnt, ist dies

zwischen strenger Raumkonstruktion und Intimität der Dargestellten. Insbesondere zu beobachten ist diese Situation in der Antwerpener *Krankenschwester*. Hier ist es indes keine abgewandte Rückenfigur, die den Blick auf sich zieht, sondern das junge Mädchen, das Wache hält am Bett einer Kranken.

Das Motiv der Krankenwache, oder der Kranken im Bett, taucht bereits bei Rembrandt auf. In einigen seiner Zeichnungen finden sich Beispiele, in denen er eine Frau im Alkoven zeigt (Abb. 113). Ein anderes Werk der Sammlung Frits Lugt zeigt eine schlafende Frau im Alkoven, während am Bettende eine weitere Frau sitzt und wacht (Abb. 114). Dieses Sujet findet sich in Vrels Werk wieder. Bis auf eine weitere Zeichnung von Frans van Mieris in der *Albertina* (Abb. 115), die ebenso eine kranke Frau im Alkoven zeigt, ist mir keine weitere Darstellung bekannt, in der es dezidiert um die Krankenwache geht.²³⁴ Rembrandt hat das Thema wie viele seiner häuslichen Sujets nur in der Zeichnung umgesetzt. Die sorgfältige Darstellung und die Auseinandersetzung mit dem kranken Zustand des Menschen vermitteln emotionale Anteilnahme des Malers oder Betrachters. Es fällt schwer, die genaue Situation von Emotion oder Gefühlen in den Zeichnungen Rembrandts oder den Krankenschwestern Vrels nachzuzeichnen. Wieseman merkt hierzu an, dass die medizinische Praxis des 17. Jahrhunderts oft wenig verhindern konnte und die meisten Leben dadurch nicht verlängert wurden.²³⁵

Die Darstellung von Emotion im 17. Jahrhundert ist ein komplexes Thema. Hammer-Tugendhat weist ausdrücklich auf den Aufholbedarf bezüglich einiger Forschungsfragen hin, die Affekt und Emotion in diesem Zeitalter genauer untersuchen könnten.²³⁶ Sie plädiert für interdisziplinäre Diskurse zwischen der neueren Medizin und Philosophie. Der Rückzug des Subjekts wird gemeinhin ins 18. Jahrhundert datiert, doch führt sie an, dass Formen von Innerlichkeit sich bereits im 17. Jahrhundert definieren. Im Interieur findet eine „Interiorisierung von Emotion“ statt, Emotionen werden ins Innere eines Subjekts verlegt.²³⁷

Diese Verinnerlichung von Emotion wird insbesondere in den Darstellungen von Frauen in Rückenansicht vermittelt. Weniger nachvollziehbar ist jedoch, ob bereits Vrel in seinen Rückenfiguren eine Innerlichkeit seiner Dargestellten auszudrücken sucht. Nach Régnier ist dies Vrel durchaus zuzutrauen: Der Realismus von Vrels einfachen Szenen vermittelt für ihn gleichsam eine Schwere, die von einer zeitlosen Entrückung der Personen in ihre

die einzige Äußerung De Jonghs zur Kunst Vrels, die mir in den Recherchen zur vorliegenden Arbeit untergekommen ist.

234 Wieseman verweist in ihrem Katalogeintrag zu Vrels Antwerpener Interieur allein auf Rembrandts Zeichnung. Wieseman 2011, S. 212.

235 Wieseman 2011, S. 212.

236 Hammer-Tugendhat 2009, S. 292–299.

237 Hammer-Tugendhat 2009, S. 292.

Innenwelt bestimmt ist.²³⁸ Fest steht, dass Vrel mit seinen Einzelfiguren in Rückenansicht innerhalb eines Diskurses rund um Intimität und Subjekt seine eigene Position einnimmt und dies bereits zu einem frühen Zeitpunkt (1654) im 17. Jahrhundert.

4.4.3. Intimität & Interaktion: Kinder

Vrels Einzelfiguren verleihen seinen Bildern das Gefühl von Intimität. Wie verändert sich seine Darstellungsweise, wenn zu der Szene mehrere Personen hinzukommen? Wie seine Zeitgenossen zeigt Vrel in einigen Interieurs Frauen in der Interaktion mit Kindern. Hierbei bedient sich der Künstler gängiger Motive wie dem Entlausen oder dem Vorlesen. Der holländischen Kunst des 17. Jahrhunderts ist es daran gelegen, die Beziehung zwischen der Mutter und ihrem Kind auf intime und vertraute Weise wiederzugeben. Ausdruck findet dies in der liebevollen Kommunikation zwischen Mutter und Kind oder Mutter und Säugling. Als Hauptvertreter dieser Sujets gilt abermals Pieter de Hooch, in dessen Kunst die Beziehung zwischen Mutter und Kind sehr häufig dargestellt wird.

Vrel interessiert sich in manchen seiner Werke für ähnliche Sujets, doch könnte seine Auffassung von Interaktion nicht konträrer zu jener De Hoochs sein. Seine Brüsseler und Detrouiter Werke zeigen je eine Mutter und zwei Kinder im Interieur. Diese agieren alle für sich, es werden keine Blickkontakte unter den Familienmitgliedern ausgetauscht und keine körperliche Intimität oder Verbundenheit verbildlicht. Ebenso isoliert zeigt Vrel die Mutter im Madrider Interieur, welche den Kopf in die Hände gestützt, am Kamin sitzt. Intimer wirkt die Szene in Lille, in der sich das Kind liebevoll in den Schoß seiner Mutter legt, während diese ihm vorliest. Blicke werden hier dennoch keine ausgetauscht. In gewisser Weise dreht Vrel in diesem Werk gängige Darstellungsweisen um, wenn er keine Interaktion zwischen den Dargestellten zeigt. Vrels Darstellungsweise der Mutter-Kind-Beziehung vermittelt auf den ersten Blick einen sehr nüchternen Eindruck – vor allem in Anbetracht von De Hoochs Interieurs: Zwei Frühwerke des Künstlers sind vom selben Bildaufbau bestimmt und zeigen je eine Szene im linken Bildvordergrund. Einmal ist es die Frau, die ihrem Kind einen Krug reicht und ihm ein liebevolles Lächeln zuwirft (Abb. 53, 116), ein anderes Mal zeigt De Hooch eine sitzende Mutter mit einem Baby auf dem Schoß, zu deren Rechten ein weiteres Kind steht und einen Hund in der Hand hält (Abb. 117). Dieses Kind blickt die Mutter an, welche selbst den Säugling anblickt und mit der linken Hand zum anderen Kind weist. Frau und Kind des ersteren Werks blicken sich ebenso beide an und reichen mit den Händen zum Krug. De Hooch zeigt Interaktion mittels Blickbewegungen und Gesten. Die kommunikativen

238 Régnier 1968, S. 280.

Szenen finden inmitten einer hochkonstruierten Interieursituation statt. Raumgestaltungen wie Interaktion sorgen gleichermaßen für den Eindruck des behaglichen Heims, ein wesentliches Merkmal, das den Künstler von seinen Zeitgenossen unterscheidet.

Der Unterschied liegt in der architektonischen Umgebung. Auch andere Künstler des 17. Jahrhunderts stellen die intime Beziehung zwischen Mutter und Kind dar. Caspar Netschers (1635/39–1684) Szene einer Mutter, die ihrer Tochter das Lesen beibringt (Abb. 118), zählt zu den beliebten Themen der Genremalerei. Während dieses Werk oft als exemplarisches Beispiel für die Unterweisung und Erziehung von Kindern angeführt wird,²³⁹ ist nicht zu vergessen wie beachtenswert liebevoll die Darstellung des Mädchens vollzogen ist. Sein Blick konzentriert sich auf den Text, den es mit der linken Hand festhält. Mit dem rechten Zeigefinger verfolgt es die Zeilen. Noch vor De Hooch und Netscher entstehen die ersten intimen Szenen der Beziehung zwischen Mutter und Kind von Nicolaes Maes. Die Darstellung einer jungen Mutter, die einen schützenden und vorsichtigen Blick auf ihren friedlich schlafenden Säugling in der Wiege wirft (Abb. 119), zeugt von einer sensiblen Behandlung des Themas durch den Künstler.²⁴⁰

Nichtsdestoweniger gilt Pieter de Hooch als derjenige Künstler, der sich in seiner Malerei am intensivsten mit dem Thema auseinandersetzt, was letztendlich dazu geführt hat, so bemerkt Sutton zu Recht, dass seine Darstellungen der Beziehung zwischen Mutter und Kind zweifellos unsere Wahrnehmung vom häuslichen Leben im holländischen 17. Jahrhundert geprägt haben.²⁴¹ Für Bettina Werche kommt in De Hoochs Darstellungen die Aufgabe der jungen holländischen Republik zum Ausdruck, „[...] durch Anleitung oder Vorbild einen wesentlichen Teil zur Entwicklung der Kinder beizutragen“. ²⁴² Bereits im 17. Jahrhundert gibt es die ersten Schriften – auch von den Moralisten – zur richtigen Kindererziehung.²⁴³ Schama bezeichnet die calvinistische und humanistische Unterweisung der Kinder als Spannung zwischen Spielen und Lernen, sowie zwischen freiem Willen und Gehorsam.²⁴⁴ Die Vorschläge zur Kindererziehung, so Schama, betrafen unter anderem die damaligen Kinderspiele, deren Zweck nicht nur Spiel sondern zudem Belehrung war. Das Reifentreiben galt als bekanntes Spiel. Vrel zeigt es in seinem *Detroit* Werk, worin Reifen und Stock im Eingangsbereich am Boden liegen.²⁴⁵ Kuretsky übernimmt in ihrer Interpretation dieses

239 Chapman 2001, S. 138.

240 Dieses Werk des Rembrandt-Schülers ist vermutlich nach der ähnlichen Darstellung der Heiligen Familie des Lehrers entstanden, wobei Maes die Szene in eine profane Umgebung verlegt; Rembrandt, *Die Heilige Familie mit den Engeln*, 1645, Eremitage, St. Petersburg; Westermann 2001, S. 53, Abb. 77.

241 Kat. Ausst. Dulwich Picture Gallery/Wadsworth Atheneum 1998, S. 30.

242 Werche 1998a, S. 36.

243 Siehe dazu: Luijten 1997.

244 Schama 1988, S. 534.

245 Zur Moral einiger Kinderspiele und dem Reifentreiben: Schama 1988, S. 534.

Gemäldes die moralische Vorgabe des Gegensatzes zwischen Spiel und Lernen und fasst Vrels Darstellung dahingehend auf, dass der Junge, positioniert zwischen Symbolen der Arbeitswelt und der Faulheit („idleness“), sich für eines von beidem entscheiden muss.²⁴⁶

Die hohe Kindersterblichkeit der damaligen Zeit führte ehemals zu Interpretationen, deren Auffassung nach Eltern gegenüber ihren jungen Kindern keine Emotion zeigten und keine Gefühle zuließen.²⁴⁷ Westermann weist darauf hin, dass sich die frühen Familienforscher Gedanken darüber machten, ob Eltern ihre Kinder im 17. Jahrhundert gleichermaßen liebten wie heutzutage.²⁴⁸ Es sind die zahlreichen liebevollen Darstellungen von Kindern selbst, die alles andere als ein distanziertes Verhältnis vermitteln und derartige Auffassungen als längst überholt erachten lassen. Darüber hinaus sind Quellen des 17. Jahrhunderts überliefert – Briefe und Berichte – aus denen eine innige Beschreibung der Beziehung zwischen Eltern und Kindern herauszulesen ist.²⁴⁹

In der Darstellung der Beziehung von Mutter und Kind wählt Vrel eine zu seinen Zeitgenossen gänzlich verschiedene Art und Weise der Themenumsetzung. Die oben angesprochene Nüchternheit der Szenen, die Isolation der einzelnen Figuren in seinen Interieurs, steht in starkem Kontrast zur Interaktion bei De Hooch. Gleichwohl stellt sich die Frage, ob Vrels Darstellungsweise tatsächlich so isoliert ist, wie es auf den ersten Blick wirkt. Schafft er es mittels anderer malerischer Lösungen, das Verhältnis zwischen Mutter und Kind in seinen Interieurs emotional zu charakterisieren? Für Honig ist das Verhältnis zwischen Mutter und Mädchen im *Detroit*er Interieur ein wortloses.²⁵⁰ Die Psyche des Mädchens ist nicht offenbart, sie versteckt sich im Schoß der Mutter.

Vrels Personen verinnerlichen ihre Emotionen und geben sie nicht frei. Es ist keine Interaktion, die deren Beziehung untereinander bestimmt, sondern das intime Nebeneinander und Miteinander. Vrel zeigt eine Intimität im Interieur, die sich ins Innere der Personen zurückzieht. Die Innerlichkeit der einzelnen Personen verläuft in einem intimen Gesamtbild zusammen. In seinen Interieurs ist die Darstellung des Raumes gleich gewichtet. Es geht ihm darum, Raum und die Personen im Raum darzustellen.

246 Kuretsky 2004, S. 246.

247 Westermann 2001, S. 64, S. 225, Anm. 95.

248 Westermann 2001, S. 64.

249 In Schamas Werk zur holländischen Kultur ist den Kindern ein eigenes Kapitel gewidmet. Hierin interessant ist das vorgestellte *Tagebuch einer holländischen Hebamme*. Schama gibt dessen Inhalt ausführlich wieder. Das Tagebuch verdeutlicht, dass Geburten ein schwieriges Unterfangen und ein hohes Risiko für das Leben von Mutter und Kind bedeuteten. Auch die Trauer um viele nach der Geburt verstorbene Säuglinge ist im Tagebuch thematisiert. Schama 1988, S. 547–577.

250 Honig 1989, S. 47.

4.4.4. Frauen und Männer im Interieur

In den Publikationen zu Vrel wurde die Tatsache, dass im Liller Bild neben dem Kind und der vorlesenden Frau ein Mann im Interieur zu sehen ist zwar erwähnt, doch nie thematisiert. Der Mann befindet sich in der sehr dunkel-monoton gefärbten rechten Bildhälfte vor dem Kamin. Er sitzt in Rückenansicht auf einem niedrigen Hocker und ist vom Betrachter wie von Mutter und Kind abgewendet. Die Tätigkeit des Mannes im Liller Interieur ist nicht bestimmbar. Die Abgeschiedenheit und die fehlende Interaktion weisen nur einmal mehr auf Vrels individuelle Ausdrucksformen hin.

Es gilt als Seltenheit, dass Männer im Interieur gezeigt werden,²⁵¹ doch lassen sich in der Malerei des Goldenen Zeitalters einige Sujets finden, die Männer im Interieur darstellen – und das nicht nur als Besucher. In der Interieurmalerie findet sich eine Überzahl an Darstellungen von Frauen im Haus, doch stehen die Sujets von Männern im Interieur dafür, dass die Trennung zwischen männlichem Exterieur und weiblichem Interieur undefiniert und offen ist. Auch wenn die Genremalerei und hierbei allen voran Pieter de Hooch den Eindruck vermitteln, dass das Interieur ausschließlich von Frauen und Kindern besetzt ist, und Männer stets nur als Besucher von Außen gezeigt werden, so finden sich dennoch wesentliche Beispiele, die gegenteilige Positionen aufzeigen. Stillschweigend nebeneinander sitzen Boursses Eheleute in seinem Amsterdamer Interieur (Abb. 68). Während die Frau am Spinnrad tätig ist, so ist der Mann in dieser Darstellung erneut in Rückenansicht am Kamin gezeigt. Zu seinen Füßen steht ein Eimer, er könnte eine Hausarbeit ausführen. Mann und Frau arbeiten nebeneinander. Boursses Darstellungsweise lässt beide gewissermaßen in der monotonen Farbstimmung des Bildes untergehen. Die beiden Personen sind an den linken Bildrand gedrängt, während die meiste Fläche der Leinwand für die Innenraumillusion und Ausstattung genutzt wird. Szenen, in denen Männer und Frauen zusammen arbeiten, finden sich häufig bei Brekelenkam. In dessen Münchner Darstellung einer Kupferwerkstatt (Abb. 120) arbeitet die Frau mit ihrem Spinnrad in der Werkstatt des Mannes. Auch das Kind hilft mit. In einem weiteren Werk des Künstlers arbeiten zwei Kinder mit ihrem Vater in dessen Schneiderwerkstatt (Abb. 121). Eine Kundin betrachtet indes einen Mantel.

Kersten zufolge ist das gemeinsame Arbeiten von Eheleuten eine häufig dargestellte Szene im holländischen 17. Jahrhundert.²⁵² Die Zusammenarbeit wurde als tugendhaftes Verhalten erachtet. Diesbezüglich greift er auf De Jonghs Publikation von 1976 zurück, der wiederum Boursses Amsterdamer Werk mit einem Emblem aus Johan de Brunes *Emblemata* (1624)

251 Dazu genauer: Chapman 2001, S. 139–143.

252 Kersten 1996, S. 183.

erklärt.²⁵³ Männer werden überdies nicht nur in der Rolle des Arbeiters oder Handwerkers gezeigt, Boursses ruhige und stimmungsvolle Szene eines Vaters mit seinem Sohn beim Tischgebet hält einen intimen Augenblick zwischen den beiden fest (Abb. 122). Adriaen van Ostade schildert den Vater einer Bauernfamilie, der seinem Kind einen liebevollen Blick zuwirft (Abb. 50).

Für Schama ist die Einbettung des Vaters in Familienszenen eine beachtenswerte Neuheit.²⁵⁴ Zur Veranschaulichung von Vaterliebe im 17. Jahrhundert verweist er auf einen Stich aus Johan de Brunes *Emblemata*. Der Stich zeigt einen Vater, der sein Kind in der Nacht durch das Zimmer trägt während die Mutter schläft.²⁵⁵ Brunes Grafik verweist inhaltlich zwar auf die Hilfe von Gott dem Vater, doch ist die Intimität der Szene nicht zu leugnen.

Diese Darstellungen stehen jenen Szenen gegenüber, die die Rolle des Mannes als einen Besucher von draußen verbildlichen. Vrels Liller Bild ist das einzige Interieur, das neben Frau und Kind noch den Vater zeigt. In vielen seiner anderen Interieurs finden sich jedoch *Spuren* von Männern. In den großräumigen Interieurs ist stets ein Männermantel mit Hut präsent, meist hängt dieser am Schrank. Sogar die zurückgenommene Detrouer Szene zeigt noch den Männermantel an der ansonsten völlig leeren weißen Wand.²⁵⁶ Derartige Szenen führten oft zu einer getrennten Auffassung von weiblichem und männlichem Raum. Die Genrebilder verdeutlichen den Eindruck, dass Männer aus dem Raum der Frauen – dem Haus – zurückgedrängt und aufgefordert wurden „ihre eigenen Heimstätten [...] von außen zu betrachten.“²⁵⁷ Am Beispiel des Merodé-Altars des Meisters von Flémalle weist Hollander darauf hin, dass bereits im 15. Jahrhundert das Haus mit der Frau assoziiert worden sei.²⁵⁸ In ihrem Kapitel zu Pieter de Hooch versucht sie darzulegen, dass beide Geschlechter im Haushalt, jedoch getrennt durch ihre Tätigkeiten gezeigt werden. Der Vater ist im Hintergrund tätig, wie sie anhand des Porträts Ewout Prins' und seiner Familie ausführt.²⁵⁹ Diese räumliche Trennung von Mann und Frau ist ihrer Ansicht nach wiederum auf Darstellungen des 15. Jahrhunderts zurückzuführen, unter anderem auf die der Heiligen Familie. Im Hinblick auf die angeführten Beispiele, die keineswegs räumlich getrennte Bereiche von Mann und Frau zeigen, erscheinen Hollanders Ausführungen nicht gänzlich nachvollziehbar. Hollander selbst

253 Das Emblem preist das Zusammenarbeiten von Mann und Frau im Leben als tugendhaft und nicht auf irdische Belange gerichtet, im Hinblick auf „hemels rust en lust“. Johan de Brune, *Emblata of zinne-wercken*, Amsterdam 1624; De Jongh 1976, S. 49, Kat. Nr. 5, Abb. 5a.

254 Schama 1988, S. 575.

255 Schama 1988, S. 575–576, Abb. 272.

256 Weitere Spuren sind beispielsweise Bilder von Männern an der Wand. Hollander 2002, S. 173.

257 Helgerson 1998, S. 130.

258 Hollander 2002, S. 162.

259 Hendrick Sorgh, *Die Familie des Ewout Prins*, 1661, Historisch museum der stad Rotterdam, Rotterdam; Hollander 2002, S. 166–167, Abb. 74.

kommt zu dem Schluss, dass Sorghs Porträt wohl eher selten ist und nicht exemplarisch gelten kann.²⁶⁰

Bezüglich De Hooch bemerkt Hollander, dass er keineswegs nur getrennte Verhältnisse zwischen Mann und Frau aufzeigt, vielmehr widmet er sich der Durchlässigkeit der Räume des Hauses. Die Grenzen zwischen Innen und Außen verschwinden, und somit auch die Trennung der Bereiche von Mann und Frau.²⁶¹ Die Trennung der Bereiche kann nicht deutlich umrissen werden, dies zeigen nicht nur die Werke von Männern im Interieur, sondern zudem eine Reihe von interessanten Gemälden Maes'. Entgegen der von der Malerei vermittelten Trennung zwischen männlichem Exterieur und weiblichem Interieur zeigt Maes in einigen Werken eine Milchverkäuferin vor dem Haus (Abb. 123) oder Frauen, die sich frei bewegen, beispielsweise am Markt einkaufen gehen (Abb. 124).

In diesem Kapitel wurde herausgearbeitet, in welcher Weise Vrel zeitgenössische Themen der Genremalerei wie die Mutter und das Kind, die Familie, oder den Mann im Interieur darstellt, und wie seine Darstellungsweise sich zu jener seiner Zeitgenossen verhält. Die Positionierung von Personen im Interieur bringt die Frage nach den generellen zeitgenössischen Wohnsituationen hervor. In welchen Bereichen des Hauses wird die Familie dargestellt und inwiefern entspricht die Darstellung einer realen Raumsituation? Im Folgenden soll diese Situation näher erläutert werden.

4.5. Das Interieur als Wohnraum

Die in dieser Arbeit vorangestellte Frage nach den Voraussetzungen von Jacobus Vrels Raumauffassung und deren Diskurs innerhalb der zeitgenössischen Interieurmalerie erfordert – zur vollständigen Bearbeitung des Themas – Konzepte von Raum und Wohnen innerhalb der holländischen Gesellschaft näher zu betrachten. Die Interieurbilder des 17. Jahrhunderts vermitteln bestimmte Vorstellungen von Raumgestaltung, Raumaufteilung und Wohnen im Raum. Der dargestellte architektonische Aufbau, wie die gezeigten zwischenmenschlichen Verhältnisse, entstehen innerhalb zeitgenössischer gesellschaftlicher Diskurse und Veränderungen. Dennoch dürfen aus den Werken nicht zu voreilig Schlüsse auf das Zusammenleben im Haus gezogen werden. Die Werke sind stets konstruierte Vorstellungen von Künstlern. Die Maler produzieren Bilder und keine Abbilder.²⁶²

²⁶⁰ Hollander 2002, S. 175.

²⁶¹ Hollander 2002, S. 176.

²⁶² Hammer-Tugendhat 2009, S. 28.

4.5.1. Wirklichkeitsgehalt der Bilder

Über lange Zeit hin wurden gemalte Interieurs als Quelle zum Verständnis damaliger Wohnsituationen herangezogen und haben somit unsere heutigen Vorstellungen dieser maßgeblich geprägt.²⁶³ Hollander sieht in den Interieurbildern soziale Diskurse verarbeitet,²⁶⁴ Arthur K. Wheelock geht sogar so weit anzunehmen, dass etwa Pieter de Hoochs Interieurs Standards von sozialem Verhalten widerspiegeln würden und die damaligen Betrachter mit der ihnen gezeigten Architektur vertraut waren.²⁶⁵ Schon 1996 hat Ileen Montijn nachgewiesen, dass der zentrale Tisch im Interieur – in vielen späteren Werken De Hoochs zu finden (Abb. 125) –, oder der Gang hin zu anderen Räumen für die Mitte des 17. Jahrhunderts weniger geläufig waren, als es die Kunst vermittelt.²⁶⁶ Der Gang war ein Element, das sich vorrangig in der bürgerlichen Elite entwickelte, während die Mehrzahl der Menschen noch zusammen in einem Raum lebte. Montijn betont in ihrer Studie, dass die Genremalerei nicht als zu wahrhaftig anerkannt werden sollte, da die Betrachter damals die Dinge mit anderen Augen sahen.

Es ist die große Leistung der Forschungsarbeit Focks, 1998 in ihrer Studie *werkelijkheid of schijn* und 2001 in einer drei Jahrhunderte umfassenden Publikation,²⁶⁷ den Wirklichkeitsgehalt der Interieurmalerie im Bezug auf wesentliche Raumvorstellungen hin zu untersuchen. Dabei vergleicht sie Gemälde mit zahlreichen Inventaren, Plänen, Grundrissen, Reise- und Zeitungsberichten. Aus diesem Vergleich geht hervor, dass die Künstler in ihren Raumkonstruktionen weit über das hinaus gehen, was sich in damaligen Wohnungen und Häusern finden lässt. Sie nahmen sich in ihrer Gestaltung der Räume viele Freiheiten, die nicht zwangsläufig mit den damaligen Wohnsituationen übereinstimmten.

Zur Mitte des 17. Jahrhunderts lebten die meisten Menschen zusammen in einem Raum, der keine konkret zugeschriebene Nutzung hatte. In ein und demselben Raum konnte gegessen, geschlafen und gewohnt werden.²⁶⁸

Pläne und Schriften, wie jene des Ingenieurs Simon Stevin (1548–1620), oder des zeitgenössischen Architekten Philips Vingboons (1607/08–1678), geben nicht nur Aufschluss über ihre Vorstellungen von räumlichen Trennungen, sondern auch über ihre sozialen Vorstellungen von Wohnraum, in welchem Wohnraum welches gesellschaftliche Ereignis

263 Fock 1998, S. 188.

264 Hollander 2002, S. 175.

265 Wheelock 2000, S. 11–12.

266 Montijn 1996, S. 7–10.

267 Fock 1998 und 2001.

268 Auch in der Küche gab es Betten. Hollander 2002, S. 123; In ihren Anführungen stützt sie sich auf diverse Publikationen zur Ausstattung holländischer Häuser. Hollander 2002, S. 219, Anm. 42–43.

stattfinden soll, oder wie die Bewohner ihre Räume nutzen sollten.²⁶⁹ Die tatsächliche Trennung zwischen Wohnraum und Schlafräum vollzieht sich erst, und da nur in den sehr reichen Häusern, im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts.²⁷⁰

Hollander weist darauf hin, dass die Trennung zwischen Nutzräumen, wie Küche und Wohnräumen, zudem soziale Trennungen bedingt.²⁷¹ Ihre Ausführungen beziehen sich auf Nicolaes Maes' Serie der LauscherInnen, in der sich Magd und Frau des Hauses stets in architektonisch getrennten Bereichen befinden.²⁷² Darin zeigt Maes bürgerliche Interieurs, in denen gewisse Räume wie das *voorhuis*, das *cantoor* oder die Küche klar abgegrenzt sind.²⁷³ Am Beispiel eines Grundrisses Daniël van Breens (Abb. 126) von einem Amsterdamer Haus aus den 1630er Jahren ist nachvollziehbar, an welcher Stelle des Hauses *cantoor* und *voorhuis* vorgesehen waren. Den Einblick in ein *voorhuis* könnte auch Maes' Dordrechter Werk (Abb. 83) bieten, wenngleich die Raumkonstruktion dennoch keine reale Situation ist. Der Raum ist bei Maes ein hochkonstruiertes Gebilde von Durchblicken und aneinandergereihten Räumen.

Aneinanderreihungen von Räumen, wie sie De Witte oder Hoogstraten zeigen, sind rein illusionistisch und entsprechen keinen damaligen Gegebenheiten, so Fock.²⁷⁴ Sie führt an, wie künstlerische Freiheiten sich ebenso in der Raumgestaltung manifestieren. Die von vielen Interieurbildern so bekannten gemusterten Fliesenböden fanden sich damals so gut wie nie. Wenn doch, dann nur äußerst selten in den reichsten Häusern und mit viel einfacheren Mustern.²⁷⁵ Holzböden wurden Focks Forschungsergebnissen zufolge immer noch am häufigsten verwendet. Selten war auch der Einsatz von Vorhängen vor den Fensterrahmen oder kupfernen Kronleuchtern im Wohnraum.²⁷⁶ In der Tat beliebt waren im 17. Jahrhundert weiß verputzte Wände in den Wohnungen, während Holzvertäfelungen immer seltener wurden.²⁷⁷

269 Zu Simon Stevins Vorstellungen eines idealen Grundrisses: Hollander 2002, S. 122, Abb. 57; Zu Vingboons: Hollander 1994, S. 153, Anm. 21; Ein überlieferter Text des Buchhändlers Willem Goeree gibt ein Bild, wie die ideale Aufteilung und Funktion des Hauses in den Jahren nach 1650 auszusehen hatte. Zu lesen bei: Fock 2001, S. 84.

270 Fock 1998, S. 189.

271 Hollander 2002, S. 120.

272 Auch wenn die Räume in Maes' Interieurs noch für alle Zwecke – bis auf bestimmte Bereiche wie *cantoor* (siehe folgende Anmerkung) und *voorhuis* – genutzt werden, so gibt es in den Bildern dennoch eine Trennung zwischen unterschiedlichen Aktivitäten in den Räumen. Hollander 1994, S. 145.

273 Das *cantoor* war in den Häusern der holländischen Mittelklasse ein kleiner Arbeitsbereich, der an einen größeren Raum anschloss. Es wurde von Männern und Frauen gleichermaßen für Geschäfte und Haushaltsangelegenheiten genutzt. Hollander 2002, S. 107.

274 Fock 1998, S. 189–192.

275 Fock 1998, S. 193–209.

276 Fock 1998, S. 225–226.

277 Fock 2001, S. 92.

Fock äußert sich zudem konkret zur Einrichtung in Jacobus Vrels Interieurs. Wie oben schon dargelegt stellt sie fest, dass er in der Pariser *Frau am Fenster* eine Fensterfront zeigt, die aus einem umgewandelten Bettkasten zusammengesetzt ist. Im Hinblick auf das Antwerpener Bild bemerkt sie, dass der gezeigte Kaminabzug für die Jahrhundertmitte bereits altmodisch ist und es sich bei den niedrigen Stühlen, die Vrel in seinen Interieurs häufig zeigt, vermutlich um „vrouwenstoelen“ (Frauenstühle) handelt.²⁷⁸ Der gekachelte Boden des Bildes lässt sich in Nutzräumen des 17. Jahrhunderts häufig nachweisen. Somit spiegeln sich in Vrels Antwerpener Bild auch Elemente zeitgenössischen Wohnens wider. Die Raumgestaltung an sich, die hohen Wände und der imposante Kamin, widerspricht dennoch einer realen Wohnsituation.

Es ist nie Anspruch der Interieurmaler des 17. Jahrhunderts, reale Situationen wiederzugeben.²⁷⁹ Die hier angeführten Beispiele sollen versuchen, das Verhältnis zwischen gemalten Situationen im Interieur und anderen Quellen aufzuzeigen, und zu verdeutlichen, wie sich einerseits Diskurse rund um den Wohnraum und dessen Ausstattung in der Interieurmalerie äußern, und andererseits wie die vorhandenen architektonischen Gegebenheiten künstlerisch interpretiert wurden. Wie Fock argumentiert, nutzten Künstler die Realität zu ihren eigenen Zwecken, und liegt es am Betrachter einzuschätzen, in welchem Maße der Künstler sich an seiner realen Umgebung orientiert.²⁸⁰

4.5.2. Wohnen und Privatsphäre

In der Interieurmalerie ist Raum als Wohnraum kaum mit den realen architektonischen Gegebenheiten gemeinschaftlichen familiären Wohnens zu vergleichen. Viele Gestaltungselemente in der Malerei finden sich tatsächlich erst spät im 17. Jahrhundert oder nur bei den reichsten Bürgern. Doch inwiefern spiegeln die Interieurs gesellschaftliche Diskurse zeitgenössischen Wohnens wider? Lassen sich anhand der Darstellungen bestimmte Aspekte des Zusammenlebens ablesen? Wenn zur Jahrhundertmitte stets noch zusammen in einem Raum gewohnt wurde, der für mehrere Zwecke genutzt wurde, wieso interessieren sich die

278 Dabei handelt es sich um Abzüge aus der ersten Jahrhunderthälfte, die in der zweiten immer noch genutzt wurden; Focks Forschungsergebnissen zufolge wurde in den zeitgenössischen Inventaren wiederholt der Unterschied zwischen Frauen- und Männerstühlen hervorgehoben. Fock 2001, S. 123, Abb. 75.

279 Verschiedene kunsttheoretische Schriften des 17. Jahrhunderts verlangen von den Künstlern, die Realität zu imitieren, aber gleichzeitig zu vermitteln, dass es sich bei dem Gesehenen nicht um Realität sondern Malerei handelt. Hammer-Tugendhat bringt dies treffend auf den Punkt: „Malerei ist nicht Mimesis. Malerei kann Wirklichkeit illusionieren, aber sie reflektiert gleichzeitig ihren Kunst-Charakter. *Schijn sonder sijn*. Im holländischen Selbstverständnis soll ein gutes Bild so täuschend echt gemalt sein, dass man meinen könnte, es sei die Wirklichkeit, aber gleichzeitig soll es den Eindruck vermitteln, dass es Kunst ist. Es ist immer ein Spiel von Sein und Schein.“ Hammer-Tugendhat 2009, S. 185; Dazu auch Sluijter 1991, insbes. S. 180–181, 187–188.

280 Fock 1998, S. 233.

Interieurmaler dann so sehr für Trennungen und Verbindungen zwischen verschiedenen Räumen? Wer war in welchen Räumen zugange?

Wie bezüglich Maes' Serie der Lauscherinnen schon festgehalten wurde, stellt der Künstler unterschiedliche Personen in unterschiedlichen Räumen dar. Es gilt zu fragen, inwiefern in einer Gesellschaft, die geprägt war vom gemeinsamen Zusammenleben, Konzepte von Privatsphäre aufgefasst wurden und wie sich diese in zeitgenössischen Darstellungen widerspiegeln. Martha Hollander kommt zu der Schlussfolgerung, dass die Interieurs bereits Wohnkonzepte holländischer Haushalte, Spannungen zwischen der traditionellen gemeinschaftlichen Lebensweise und einer neuen Auffassung von Privatsphäre vermitteln, welche sich erst in der Mitte des folgenden Jahrhunderts vollkommen lösen sollten.²⁸¹ Wenn vom familiären Zusammenleben die Rede ist, darf nicht vergessen werden, wen neue Konzepte von Wohnen und Privatsphäre überhaupt betreffen. In den protestantisch geprägten Gesellschaften des 17. Jahrhundert wurde die Großfamilie mit mehreren in einem Haus lebenden Generationen von der Kleinfamilie abgelöst, deren kleinste innere Einheit Kinder und Eltern sind.²⁸² Dies war nicht zuletzt durch eine beispiellos große Mittelschicht der Bürger in Holland möglich.²⁸³

Forderungen nach mehr Privatsphäre im Sinne von Nicht-Gesehen-werden, oder Grenzen zwischen Außenraum und Innenraum, äußert schon Simon Stevin.²⁸⁴ So gibt er vor, dass die Fenster einer Hausfront auf jeden Fall so hoch liegen sollten, dass von der Straße aus nicht hineinzusehen ist, sehr wohl aber vom Haus auf die Straße. Stevin legt Wert auf eine freie Sicht auf die Straße. So könnten Besucher nach deren Anklopfen bereits erkannt werden.

Wie Stevins frühe Beschreibungen hervorbringen, war es ein Anliegen, die Geschehnisse im Haus von jenen auf der Straße zu trennen. Die Privatsphäre des eigenen Heimes ist hier schon deutlich gefordert. Wie sieht es indes mit der Privatsphäre innerhalb des Hauses aus? Gab es Grenzen zwischen den Bewohnern? In Maes' Serie manifestieren sich gesellschaftliche Grenzen, Hausangestellte waren in anderen Bereichen des Hauses zugange. Hierbei ist nicht zu vergessen, dass die Anstellung von Dienstmädchen zugleich auf den finanziellen Status des Hausbesitzers verweist und somit wieder andere Möglichkeiten der Wohnraumtrennung andeuten könnte.

Auf einer anderen Ebene geht aus Maes' Darstellung hervor, inwiefern Personen sich in privaten Räumen verhalten können, wenn sie sich unbeobachtet fühlen. Wenn es bei Maes

281 Hollander 1994, S. 144–145.

282 Brown 1984, S. 56; Zu Familie und Privatsphäre genauer: Ariès/Chartier 1991.

283 Dadurch, so Sutton, wurde die Autonomie der einzelnen Personen größer, wurden die Familien größer und die Beziehungen der Personen untereinander affektiver. Sutton 1984, S. 352–353.

284 De Mare 1992, S. 71–72.

eine spielerische Inszenierung zwischen Sehen, Nicht-Sehen, Belauscht-Werden und Ungestört-Sein ist, so führt Jacobus Vrel in seinen Interieurs ein gänzlich divergentes Konzept von Privatsphäre aus. Vrels Bilder zeigen den Allzweckraum. Er interessiert sich nicht für räumliche Trennungen und Abgrenzungen vom Leben im Haus. Privatsphäre manifestiert sich bei ihm nicht architektonisch, sondern in der Person und hierbei insbesondere in den stillen Szenen von Einzelfiguren im Interieur. Die ruhenden Frauen sind in sich gekehrt, sie sind alleine im Raum, alleine mit ihren Gedanken und Emotionen. In nur wenigen Darstellungen legt Vrel Wert darauf, das Zusammenleben im Haus zu zeigen. Die Art und Weise wie Vrel im Interieur Frau und Raum vereinigt, wie viel Wert er auf die intime Wiedergabe der Einzelperson im Interieur legt, lässt mutmaßen, ob er darin nicht schon neue, auf das Individuum verlegte Konzepte von Privatsphäre anspricht und thematisiert. Dabei bleibt offen, ob er demselben Diskurs um neue Formen von Innerlichkeit, der nach Hammer-Tugendhats Ergebnissen bei Ter Borch, Vermeer und Hoogstraten schon fassbar wird, zugerechnet werden kann.²⁸⁵ Hammer-Tugendhat betont, dass die „neue Innerlichkeit“ mit einer bürgerlichen Entwicklung zusammenhängt, die in Holland am weitesten vorangeschritten war, und verweist darauf, dass sich Forschungen zu diesem Thema vorrangig auf Frankreich, Deutschland und England konzentrieren, Holland aber nicht beachten.

Bei Vrel ist es die Intimität der einzelnen Person, die im Interieur erfahrbar wird. Inwiefern den Künstler Fragen nach der Privatsphäre, einer „Selbstwahrnehmung“²⁸⁶ des Individuums oder dessen Rückzug in das eigene Heim interessieren, kann hier nur diskursiv veranschaulicht werden. Die Einzigartigkeit von Vrels Interieurs ist es, die derartige Diskurse überhaupt erst in Betracht ziehen lässt.

4.6. Interpretationsmöglichkeiten

Die unterschiedlichen Aspekte von Jacobus Vrels Interieurmalerie wurden in den vorangegangenen Kapiteln im Kontext holländischer Malerei und zeitgenössischen künstlerischen sowie gesellschaftlichen Diskursen beleuchtet. Die unterschiedliche Darstellungsweise und Themenwahl der einzelnen Künstler des Goldenen Zeitalters werfen viele Fragen auf. In der kunsthistorischen Forschung führte dies zu divergierenden Interpretationen der Interieur- und Genremalerie.

Die Fülle an Publikationen seit dem 20. Jahrhundert zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts ist nahezu beispiellos, weshalb im Folgenden nicht die gesamte

²⁸⁵ Hammer-Tugendhat 2009, S. 299.

²⁸⁶ Hammer-Tugendhat 2009, S. 298, Anm. 888.

Forschungsgeschichte aufgezeigt wird. Einige Aspekte, wie der Methodenstreit oder die moralisch-didaktische Interpretation von Genremalerei, wurden bereits angesprochen.²⁸⁷ An dieser Stelle werden nun ausgewählte Forschungspositionen zur holländischen Kunst präsentiert – einerseits zur Ergänzung der bisher angeführten Interpretationsmöglichkeiten, andererseits zur Ergänzung der kunsthistorischen Kontextualisierung von Vreles Malerei innerhalb des 17. Jahrhunderts. Die Rolle des Betrachters als Rezipient der Kunst wird dabei ausführlicher behandelt.

Bezüglich der zeitgenössischen kunsttheoretischen Schriften bleibt lediglich festzuhalten, dass in diesen die Genremalerei keine Erwähnung findet.²⁸⁸ Die Tatsache, dass nicht einmal der Maler und Theoretiker Hoogstraten, dessen Kunst von Diskursen zur Raumkonstruktion und -illusion geprägt ist, sich in seinem Traktat in irgendeiner Weise dazu äußert, ist diesbezüglich auffällig. Dessen ungeachtet wurden zeitgenössische theoretische Texte von Ikonologen herangezogen und in ihrem Sinne interpretiert, um die jeweilige Position zu untermauern. Eric Jan Sluijter hat diese Herangehensweise in Frage gestellt und dabei dieselben Texte herangezogen: Texte des 17. Jahrhunderts.²⁸⁹

Während sich die ikonologische, an der Schrift orientierte Interpretation ausgehend von Eddy de Jongh über Jahrzehntelang hielt und teils noch vertreten wird,²⁹⁰ haben sich darüber hinaus bis heute verschiedene andere Herangehensweisen an die Kunst des 17. Jahrhunderts etabliert. Es folgten Publikationen, die sich mit holländischer Kunst und Kultur in einem größeren Kontext auseinandersetzten.²⁹¹

Für die Ikonologen liegt die Bedeutung des Bildes in seiner moralischen oder didaktischen Botschaft, die in alltäglichen Darstellungen verschlüsselt wiedergegeben wird und welche der Betrachter zu entschlüsseln hat. Die Grundlage für ihre Thesen finden die Ikonologen in didaktischen Schriften und den darin enthaltenen Emblemen. Diese Vorgehensweise führt zu einem Problem, das daraufhin weitgehend kritisiert wurde: Die Vertreter des Scheinrealismus orientieren sich an Sprache, um die Bedeutung eines Kunstwerkes zu erklären.

287 Siehe hier Kap. 4.1.3, S. 40.

288 Karel van Mander, *Den grondt der edel vry schilderconst*, 1604; Philips Angel, *Lof der schilderconst*, Leiden 1642; Gerard de Lairese, *Groot schilderboek*, 2 Bände, 1707; Arnold Houbraken, *De groote schoubourgh der nederlantsche konstschilders en schilderessen*, 3 Bände Amsterdam 1718–1721.

289 „I merely want to take this opportunity to question several notions that have taken hold in wider circles. I will do so by using the same type of material that iconologists have so often employed to defend their arguments, namely, seventeenth-century texts.“ Zu den von Sluijter herangezogenen Texten gehören insbesondere Philips Angel, *Lof der schilderconst*; ferner Publikationen von Hoogstraten, Adriaen van de Venne, Karel van Mander. Sluijter 1991.

290 De Jongh 1993; Kat. Ausst. Rijksprentenkabinet 1997; Fuchs 2003.

291 Hier S. 41, Anm. 110; Zweifelsohne gilt die Publikation Daniela Hammer-Tugendhats als weitere wichtige Forschungsarbeit zur holländischen Malerei, die neue Sicht- und Betrachtungsweisen aufzeigt, neue Fragen aufwirft und zur weiteren Auseinandersetzung anregt. Hammer-Tugendhat 2009.

Hammer-Tugendhat behandelt dieses Problem ausführlich in ihrer Publikation.²⁹² Das Medium Bild wird in der Herangehensweise der Ikonologen allein durch das Medium Sprache definierbar. Diese Verweigerung einer eigenen Ausdruckskraft des Werks durch seine Form markiert ein weiteres Problem, Kunstwerke exemplarisch zur Veranschaulichung wissenschaftlicher Methoden zu nutzen:

„Die Aussage von Kunstwerken aber auf ihre Motive zu reduzieren und die ästhetische Struktur als Bedeutung zu vernachlässigen oder gar zu ignorieren heißt die genuinen Möglichkeiten der Kunst zu verkennen.“²⁹³

Hammer-Tugendhat vertritt eine kunstwissenschaftliche Forschung, die von einer semiotischen Perspektive ausgeht, nach welcher Malerei nie *Mimesis* sein kann, nie ein *Abbild* einer Wirklichkeit.²⁹⁴ Das „semantische Potenzial“²⁹⁵ eines Kunstwerks soll erkannt und ernst genommen werden. Bilder erhalten ihre Bedeutung nicht durch eine außerhalb des Mediums liegende, erläuternde Schriftquelle. Vielmehr liegt ihre Bedeutung in ihnen selbst, in ihrer Materialität und Darstellungsform.

Eine „wahre“ oder „richtige“ Interpretation eines Kunstwerks zweifelt auch Stoichita an.²⁹⁶ Wenngleich über die Absichten eines Künstlers, zu welchen Zwecken er ein Werk schuf, nichts mehr in Erfahrung gebracht werden kann, so müssen seiner Ansicht nach die „Struktur des Werks“ und dessen Entstehungsbedingungen, auf die Frage nach dem Zweck des Bildes eine Antwort geben.²⁹⁷ Was Stoichita hier mit einschließt, ist die Frage nach einem Betrachter oder Publikum, dessen Erwartungen das Werk zu entsprechen hatte. Seiner Auffassung zufolge liegt die immanente Eigenschaft eines Werks in seiner Funktion gegenüber einem beobachtenden Betrachter.

4.6.1. Betrachter

In der Auseinandersetzung mit Genre- oder Interieurmalerie bestimmt die Rolle des Betrachters einen wesentlichen Aspekt. Es wird davon ausgegangen, dass das Werk für ein betrachtendes Subjekt geschaffen wurde. Doch die Auffassungen über die Aufgaben des Betrachters und die Wahl der künstlerischen Mittel, um diesen innerhalb eines Kunstwerkes

292 Hammer-Tugendhat 2009, S. 232–250.

293 Hammer-Tugendhat 2000, S. 151, Anm. 11.

294 Hammer-Tugendhat 2000, S. 151, Anm. 11.

295 Hammer-Tugendhat 2009, S. 11.

296 Stoichita 1998, S. 185.

297 Stoichita 1998, S. 185.

anzusprechen, divergieren. Für De Jongh ist die Aufgabe des Betrachters des 17. Jahrhunderts, aus gewöhnlichen Dingen Tiefsinniges herauszulesen – eine Vorliebe, die ihm zufolge seinerzeit unaufhaltsam war.²⁹⁸ Pacilly bemängelt an der moralischen Interpretation vor allem die Tatsache, dass die Forschung gemeinhin keine Antwort auf die Frage liefert, weshalb Künstler solche Werke für den freien Markt produzierten, und wieso Käufer Gefallen daran fanden, sich moralische Anweisungen ins Haus zu hängen.²⁹⁹ Für ihn ist es förmlich augenfällig, dass Werke heutzutage in einer anderen Sichtweise, und zwar auf ihren Kontext hin untersucht werden. Pacillys Auffassung zufolge liegt die Funktion des Werks innerhalb einer Sammlung. Ein holländischer Bürger hat nicht nur ein Bild besessen, im Gegenteil: „[...] the variety of them that he adorned his walls with was at the centre of their function.“³⁰⁰ Der Betrachter sah die Werke damals im Vergleich mit anderen Werken, anderen Stilen und anderen Gattungen. Die Funktion des Werks war es, die Zeitgenossen zu Diskussionen über die Unterschiede in Stil und Gattung anzuregen.³⁰¹

De Jongh spricht nicht an, welche Funktion dem Betrachter innerhalb der *Darstellungsweise* eines Kunstwerks zukommt oder ob der Betrachter durch eine bestimmte *Form der Darstellung* im Bild angesprochen wird. Die Entwicklung der Interieurmalerie bedingt eine neue Auffassung der Betrachterrolle in der Malerei, wie die Ausführungen von Rohns-von Wittich verdeutlichen.³⁰² Der Maler öffnet den Raum zum Betrachter hin. Ob dieser allerdings im Interieur Platz nimmt oder sich als Beobachter fühlt, hängt von der individuellen Wahrnehmung ab.

Wolfgang Kemp vertritt die wissenschaftliche Methode der *Rezeptionsästhetik*, die er in einem Aufsatz anhand einer *Lauscherin* von Nicolaes Maes schlüssig darlegt.³⁰³ Mittels der Öffnung der inneren Kommunikation zum Betrachter hin, die durch Gestaltungsmittel geleistet wird, ist die Bildkonzeption auf die Rezeptionen eines Betrachters ausgerichtet. Kemp führt an, dass sich in der Kunstgeschichte Werke finden, in denen Personen aus dem innerbildlichen Kontext herausgenommen werden, um den Betrachter anzusprechen.³⁰⁴ Diese Möglichkeit der „Betrachteranweisung“³⁰⁵ lässt sich aus Maes’ Lauscherinnen-Serie besonders anschaulich ablesen.

298 De Jongh 1976, S. 27.

299 Pacilly 2008.

300 Pacilly 2008.

301 Pacilly 2008.

302 Rohns-von Wittich 1955; Zur Rolle des Betrachters: Kems Ausführungen hier S. 38.

303 Nicolaes Maes, Lauschende Dienstmagd und schimpfende Hausfrau, 1655, Holz, 46,4 x 72,1 cm, The Harold Samuel Collection, Mansion House, London; Kemp 1988³, S. 249, Abb. 2.

304 Kemp 1988³, S. 246.

305 Kemp 1988³, S. 250.

In Vrels Interieurs finden sich keine Personen, die den Betrachterbezug direkt erzeugen, vielmehr sind es die Raumstruktur und Komposition, die den Betrachter über die Verhältnisse zwischen Betrachterraum und Bildraum reflektieren lassen. Die Intimität der Figuren vermittelt gleichzeitig eine starke Unzugänglichkeit für den Betrachter.

Die vorgestellten Positionen dienen als Exempel der vielen Möglichkeiten, das Thema der Betrachterrolle in der holländischen Malerei zu veranschaulichen und aufzuzeigen, welche Interpretationen Vrels Interieurmalerie in Bezug auf den Betrachter hervorrufen kann.

Es ist bezeichnend, dass die Interieurs Jacobus Vrels weder in der moralisch-didaktischen Deutung holländischer Malerei des 17. Jahrhundert, noch im Methodenstreit oder der darauffolgenden Forschung, die auch die historische, kunsttheoretische und soziale Kontextualisierung der Malerei vornimmt, erwähnt werden.³⁰⁶ Sicherlich ist dies durch die Tatsache bedingt, dass Vrel ein wenig bekannter Künstler ist, über den keine Informationen überliefert sind. Zudem reicht sein Können oft nicht an die Kunst jener großen Vertreter holländischer Malerei heran, deren Werk im Zentrum kunsthistorischer Forschung steht.³⁰⁷ Nichtsdestoweniger lässt sich Vrels Interieurmalerie in genau diesen Forschungskontext einordnen. Mittels Diskursen über seine Malerei wurde in der vorliegenden Arbeit verdeutlicht, dass der Künstler an denselben malerischen Problemen interessiert ist wie seine Zeitgenossen. Demnach stellt sich auch die Frage, welche Interpretationsmöglichkeiten seine Werke offenbaren und welche Bedeutungen sie in ihrer Darstellungsweise ausdrücken. Hierfür gilt dieselbe Antwort wie für die Genremalerei im Allgemeinen: Bedeutungen sind individuell und Interpretationen sind auf vielen Ebenen möglich, abhängig davon wer wann und in welcher Situation das Werk betrachtet.

306 Hecht 1992, S. 93.

307 Mai zufolge ist die große Differenz, die Vrels Kunst abgrenzt, nicht zuletzt das Fehlen jeglicher Handlungen mit moralischem Verweischarakter, die typisch in der holländischen Genremalerei sind. Mai 2003, S. 70.

5. Exkurs: Thesen zur Person Jacobus Vrel

Trotz ausgiebiger Forschungsarbeit konnten bis heute keine Einträge zu Jacobus Vrel in den Archiven niederländischer Städte gefunden werden, was Kunsthistoriker dennoch nicht davon abhält weiterzusuchen und neue Möglichkeiten in Erwägung zu ziehen. Aus einem posthum veröffentlichtem Nachlass Wilhelm R. Valentiners geht hervor, dass er – im Zuge von Informationen, die er bei Aspermont fand – zu der Annahme gelangte, Jacobus Vrel könne ein französischer Flüchtling gewesen sein, der mit richtigem Namen „Jacques de Ville“ hieß und von 1589 bis 1665 in Amsterdam lebte.³⁰⁸ Valentiner zufolge hat De Ville, ein Genre- und Stilllebenmaler, nach der Erlangung des Amsterdamer Bürgerrechts den hugenottischen Namen Ville in Vrel geändert.³⁰⁹ Hinzu kommt, dass De Ville 1628 in Gouda ein kleines Büchlein zur Architektur und Malerei publizierte und sich selbst darin als Liebhaber der Malerei bezeichnet.³¹⁰ Von dem Künstler sind keine Werke überliefert. Das im Bredius-Haus befindliche Früchtestillleben, das mit Vrels Werken nichts gemein hat, wird heute dem Sohn Guiliam de Ville zugerechnet.³¹¹ Valentiners These wirkt in Anbetracht der Tatsache, dass Dokumente mit dem Namen „Jacques de Ville“ auch nach dessen Erlangung des Bürgerrechts im Jahre 1654 überliefert sind, wenig realistisch.³¹² Aus einem Kaufvertrag von Jacques de Ville für ein Haus in der *Prinzegracht* aus dem Jahre 1619 geht außerdem hervor, dass der Verkäufer das Recht auf andere „schilderijen, historiën ofte geschiedenissen“ hat.³¹³ Vrel müsste demzufolge in der Lage gewesen sein, neben (oder noch vor) seinen Interieurs und Straßenszenen zusätzlich noch Stillleben und Historien malen zu können.

Nach Valentiner hatte bisher nur Ekkehard Mai dessen These wieder aufgegriffen.³¹⁴ Auch wenn es Mai schwerfällt, diese realistisch in Erwägung zu ziehen, führen De Villes Interesse an Architektur, Raum und Proportion für ihn dazu, diese mindestens ernsthaft zu bedenken. Die Gestaltungsweise von Vrels Architekturbildern widerspricht De Villes Hinweisen auf Dürer, Serlio oder Giulio Romano. Dennoch muss Mai zufolge die große Zeitspanne zu bedenken sein, die zwischen De Villes Publikation und einer Vielzahl von Vrels Werken liegt. In dieser könnten die großen Unterschiede zwischen Publikation und Gemälden begründet

308 Valentiner 1959; Van Aspermont 1899.

309 Valentiner 1959, S. 24–26.

310 Der Titel dieses Buchs lautet: „T’samen-spreckinghe / Betreffende de Architecture ende Schilderconst ... Door I. de Ville, Schilder ende liefhebber der Mathematische Konst. Ter Govde ... 1628“. Mai 2003, S. 70.

311 Vgl. URL: <http://museumbredius.nl/product/ville-de-guiliam-vruchtenstilleven/> (24.05.14).

312 Siehe hierzu die Chronologie von Lebensdaten der Familie De Ville bei Van Aspermont 1899, S. 87–89; Valentiner weist zwar darauf hin, dass er in diesen Dokumenten auch „De Vele“ oder „Vyle“ genannt wird, doch ist die Nähe zum Namen Vrel dadurch ebenso wenig eindeutig gegeben. Valentiner 1959, S. 24.

313 Van Aspermont 1899, S. 87.

314 Mai 2003, S. 50, 70–71.

liegen, was Mai schließlich fragen lässt: „Ist ‘Vrel’ de Villes Alterswerk?“³¹⁵ Ob sich die Darstellungsweise eines Künstlers in dieser Zeitspanne vom Interesse an antiker Architekturtheorie hin zur stillen Interieurmalerie und ohne optische Perspektive konstruierten Häuseransichten in seinen Straßenszenen verändern kann, bleibt jedoch zweifelhaft. Für Mai ist es ferner ausschlaggebend, dass Valentiners These Amsterdam als Schaffens- und Wohnort Jacobus Vrels vorschlägt. Künstler wie De Witte, Elinga und Boursse haben seit den 1650er Jahren dort gelebt. Diese Annahme erschien auch mir im Laufe meiner Auseinandersetzung mit dem Künstler immer plausibler, dennoch kann eine derartige Vermutung nur spekulativ sein.

Eine Zugabe hierzu liefert nicht zuletzt eine nahezu unbeachtete Erwähnung Vrels durch den Archivaren H. F. Wijnman. In David de Witts Katalogeintrag zu einem Werk Vrels (*Frau einen Strumpf stopfend*) findet sich der Hinweis, dass Wijnman zufolge die Möglichkeit besteht, Jacobus Vrel könne mit einem „Jacob Veerle“ in Zusammenhang stehen, der wiederum in Amsterdam für einige Zeit neben dem Dichter Joost van den Vondel gewohnt hat.³¹⁶ Wijnman verweist weiters auf die Entdeckung von Van Eeghen, der herausfindet, dass Jacob Veerle am 6. Oktober 1649 Pfand für ein Haus in der Prinsengracht 483 bezahlte – die Gracht, in der auch De Ville einst wohnte.³¹⁷ Doch ist es zu viel der Spekulation anzunehmen, dass es sich dabei um mehr als um einen reinen Zufall handelt.³¹⁸ Die Tatsache, dass sich sonst keine Spur eines Jacob Veerle finden lässt, trägt nur mehr zur Rätselhaftigkeit von Vrels Person bei, als dass sich neue Schlüsse ziehen lassen.³¹⁹

Der Zufall will es, dass das Zentrum beider Thesen Amsterdam ist, eine Stadt mit hohem künstlerischen Anteil, in der große wie kleine Meister tätig sind. Eine Stadt, die für Mai ein möglicher Schaffensort Vrels sein könnte, und eine Stadt, die m. E. in der Kontextualisierung von Vrels Darstellungsart und Raumkonstruktionen als Vrels Schaffensort nachvollziehbar erscheint. Begründet ist dies nicht zuletzt in der großen Ansammlung künstlerischer Positionen in Amsterdam, vor allem etlicher Kleinmeister, deren Arbeiten in vielen Aspekten an Vrels Kunst erinnern. Doch weder diese Tatsache, noch die beiden angeführten Thesen,

³¹⁵ Mai 2003, S. 71.

³¹⁶ Kat. Slg. The Bader Collection 2008, S. 314; Wijnman 1974, S. 108, Anm. 1.; De Witt vermutet zudem, dass jener Jacob Veerle möglicherweise auch Rembrandt gekannt hat. Ein Hinweis, der bei Wijnman nicht zu finden ist. Kat. Slg. The Bader Collection 2008, S. 314.

³¹⁷ Wijnman 1974, S. 107.

³¹⁸ Den genauen Wohnverhältnissen, wer an welcher Ecke der Prinsengracht wohnte, könnte eingehender nachgegangen werden, doch ist bisher nicht einmal gesichert, ob Jacobus Vrel irgendetwas damit zu tun hat. Es führt weder zu einer Beantwortung der Forschungsfrage dieser Arbeit, noch ist der zeitliche Rahmen vorhanden, um beide Thesen detaillierter miteinander abzuwägen.

³¹⁹ Die Unauffindbarkeit weiterer Anhaltspunkte zur Person Jacob Veerle bringt Wijnman schlussendlich zu Jacobus Vrel. Er weist darauf hin, dass Vrel seinen Namen auf sehr verschiedene Weisen schreibt, doch lässt auch er sich zu keinen Spekulationen verleiten. Wijnman 1974, S. 108, Anm. 1.

können eine konkrete Antwort auf die Frage geben, wer Jacobus Vrel war – was weder notwendig noch zielführend ist:

„Dass es sich um mimetisch-realistische Architekturen in den Bildern Vrels handelt, ist ebenso unwahrscheinlich wie es wahr ist, dass sich über viele Künstler der Vorhang gesicherter letztgültiger Erkenntnis nie heben wird.“³²⁰

³²⁰ Mai 2003, S. 71.

6. Conclusio

Die Interieurmalerie Jacobus Vrels bietet viele Aspekte, die den Betrachter zur kunsttheoretischen Reflexion der Werke anregen. Vrel thematisiert darin Diskurse zur Konstruktion von Raum oder zu Personen im Raum und setzt sich mit den Grenzen und Möglichkeiten der Raumdarstellung auseinander. Wenn Merkmale seiner Motive eindeutig der Genremalerie entnommen sind und sich Parallelen zwischen seiner Darstellungsweise und der zeitgenössischen Interieurmalerie ziehen lassen, so findet der Künstler dennoch neue, individuelle, künstlerische Lösungen.

Mittels einer Analyse der wesentlichen Merkmale der hier vorgestellten zwanzig Interieurs des Künstlers, sowie dem Vergleich seiner Raumkonstruktion, Auffassung und Themenwahl mit seinen Zeitgenossen, wurde in der vorliegenden Arbeit versucht, die Kunst Jacobus Vrels innerhalb der Interieurmalerie zur Mitte des 17. Jahrhunderts zu positionieren. Wie aufgezeigt werden konnte, lässt sich der weitgehend unbekannte Künstler in die Tradition holländischer Interieurmalerie einordnen: Die Konstruktion von Raum mittels Helldunkel-Kontrasten, das Spiel mit dem Lichteinfall im Raum, oder die sorgsame Platzierung unwesentlicher Gegenstände im Interieur interessiert auch Zeitgenossen wie Pieter de Hooch oder Esaias Boursse. Während De Hooch seine Räume perspektivisch präzise konstruiert und Boursse Raum über eine Fülle an Gegenständen definiert, sind es bei Vrel aneinandergereihte geometrische Flächen, die den Bildaufbau bestimmen. Die Farbgebung der Flächen, wie die des Raumes, wird durch den Lichteinfall vorgegeben. Einmal wird das Interieur in ein monotones Licht getaucht, das andere Mal sorgen kontrastreich voneinander abgegrenzte Flächen für die Bestimmung der Raumgrenzen. In dieser einfacheren, abstrakteren Raumauffassung ist Vrel eher in der Nähe Pieter Janssens Elingas zu situieren. Gleichzeitig weist er auf Konzepte der Kunst Jan Vermeers voraus.

Das vorgestellte Oeuvre der Interieurmalerie wurde zu einer verständlicheren Charakterisierung von Vrels Darstellungsweise in verschiedene Gruppen unterteilt. Dabei hat sich insbesondere herausgestellt, dass Vrel nicht nur eine Möglichkeit zur Raumdarstellung erprobt, sondern an den verschiedensten Lösungen zur Interieurillusion interessiert ist. Einerseits sind es hohe Räume, in denen das Fenster als Blickfang eindeutig dominiert. Andererseits werden die Räume nahezu leer, und die weiße Wand wird zur Projektionsfläche für künstlerische Diskurse. Vrels Malerei immanent ist das Interesse an der Thematisierung zwischen Innen- und Außenraum. Charakteristisch für ihn ist dabei, die Verbindung zum Außenraum stets malerisch zu erkunden, doch die Darstellung eines *Außen* schlussendlich zu

vermeiden. Die Vorgehensweise unterscheidet den Künstler nicht unwesentlich von seinen Zeitgenossen: Während bei diesen das *doorkijkje* zu einem beliebten Instrument der Raumkonstruktion wird – Samuel van Hoogstraten erzielt damit hochgradig komplexe Raumillusionen – interessiert Vrel sich in keiner Weise dafür.

Aufgrund fehlender Informationen zur Person des Künstlers ist auch dessen Schaffensort nicht bestimmbar. Seine Interessen bezüglich der Darstellung von Raum spiegeln jene seiner Zeitgenossen wider. Daher ist es augenscheinlich, dass der Künstler im holländischen Raum tätig gewesen sein muss. Bestärkt wird diese Annahme zum einen durch die Tatsache, dass drei seiner Werke sich in den 1650er Jahren in der Sammlung des in den Niederlanden tätigen Erzherzog Leopold Wilhelm befanden, zum anderen durch die Gemälde des Künstlers an sich: Wie auch die Raumkonstruktion ist die Themenwahl und Darstellung dieser gängigen Sujets holländischer Genremalerei entnommen. Am populärsten waren seinerzeit die Szenen von Frauen im Interieur in ihrer Rolle als Hausfrau, Ehefrau oder Mutter. Zahlreiche Werke holländischer Malerei zeigen Frauen in liebevoller Interaktion mit Kindern oder häusliche Tätigkeiten ausführend.

In der Darstellung zeitgenössischer Themen im Interieur nimmt Vrel eine eigene Rolle ein. Er bedient sich der gängigen Motivatik, doch könnte seine Umsetzung nicht konträrer zu jener seiner Zeitgenossen sein. Wenn bei Pieter de Hooch die intime Beziehung zwischen der Mutter und ihrem Kind eine wichtige Rolle spielt, wirkt die Darstellung dieser Beziehung bei Vrel nahezu kühl. Es konnte festgestellt werden, dass Intimität und Beziehung bei Vrel eine andere Ausdrucksform finden, die sich ins Innere der Person zurückzieht – ein Aspekt seiner Malerei, der nahezu modern anmutet. Zurückzuführen ist Vrels scheinbar distanzierte Darstellung von Mutter und Kind ferner darauf, dass Vrel Personen im Interieur zeigt, doch der Raum stets noch eine wichtige Rolle spielt. Die Raumwirkung mit den dargestellten Szenen zusammengekommen vermittelt dem Betrachter eine eigene intime Stimmung, dessen Ausdrucksweise den Künstler von seinen Zeitgenossen abrücken lässt.

Vrel zeigt, wie andere Genremaler, größtenteils Frauen im Interieur. Des Öfteren finden sich in seinen Werken Frauen in Rückenansicht, die meist allein im Interieur zu sehen sind. Entweder rückt die dargestellte Tätigkeit der Frauen in den Hintergrund, oder sie gehen keiner nach – wie es in vielen Werken der Fall ist. Die Gesichtsausdrücke der Dargestellten bleiben zumeist verborgen. Ihre Gedanken sind dem Betrachter unzugänglich. Gleichzeitig vermittelt die Abwendung der Dargestellten eine intime Stimmung. Vrels Interesse liegt an der Wiedergabe von Raum wie auch von Personen. Dass beides eine wesentliche Rolle für ihn spielt, führt in den Interieurs mitunter zu einer unaufgelösten Diskrepanz. Die intime

Darstellung von Personen findet in einem hochkonstruierten Innenraum statt. Diese Widersprüchlichkeit bestimmt das Besondere von Vrels Interieurmalerie und sorgt gleichermaßen für die noch heute anhaltende Faszination seiner Kunst. Das unaufgelöste Verhältnis von Person und Raum, die Intimität der dargestellten Personen und die ungewöhnliche Raumauffassung an sich sind es, die den Betrachterblick fesseln und zur Reflexion über Vrels Darstellungsweisen und Raumkonstruktion anregen.

Neue Anhaltspunkte zum Schaffen und Leben Vrels auszuforschen ist unwahrscheinlich. Auch die vorgestellten Thesen zur Person des Künstlers können allein Spekulation bleiben. Es stand nicht im Vordergrund dieser Arbeit, auf derartige Fragen einzugehen, dennoch hat sich für mich persönlich im Laufe der Auseinandersetzung mit dem Künstler und dem Vergleich mit seinen Zeitgenossen der Eindruck gefestigt, Amsterdam als mögliche Station im Leben Vrels in Erwägung zu ziehen.

Zur Reihung des Oeuvres von Vrels Interieurs äußerte sich die bisherige Forschung nur wenig. Zumeist stehen dabei die Interieurs rund um das Werk im Kunsthistorischen Museum in Wien an der Spitze seines Schaffens. Ungeachtet dessen stellt sich m. E. die Frage, ob nicht Vrels Umgang mit Raum und Leere in den Werken in Detroit oder Paris von einer neuartigen Reduktion hin zur Abstraktion geprägt sind? Für mich ist deren Modernität und Vorausweisung auf die Kunst Vermeers ausschlaggebend dafür, die Werke einer späteren Schaffensphase zuzuordnen.

Die unzureichenden Informationen zum Künstler sowie dessen vergleichbar kleines Oeuvre bedingen eine Begrenzung der Forschung zum Schaffen Vrels. Fragen zum Leben können schlussendlich nicht gelöst werden. Die Auseinandersetzung mit Vrel muss sich allein an dessen Bildern orientieren. Diese innerhalb der holländischen Interieurmalerie zu kontextualisieren bietet eine Menge Möglichkeiten zur Positionierung des Künstlers im 17. Jahrhundert. Doch bleibt es bei Möglichkeiten, denn endgültige Antworten lassen sich nicht geben (und müssen nicht gegeben werden). Ein weiterer zu unternehmender Schritt in der Bearbeitung des Künstlers wäre die Untersuchung von Raumauffassung und Intimität der Interieurmalerie im Hinblick auf die Straßenszenen.

Auch wenn Vrel ein wenig bekannter Kleinmeister ist, ist die Neuartigkeit seiner Raumauffassung und Darstellungsweise seinerzeit in gewisser Hinsicht unvergleichbar. So erstaunt es, dass der Künstler in der regen Bearbeitung holländischer Malerei im Laufe des 20. und 21. Jahrhunderts kaum Beachtung findet. Sein Schaffen wird oftmals jenem der bekannteren Künstler, wie Pieter de Hoochs, untergeordnet. In diesem Sinne hoffe ich mit den

Ergebnissen dieser Arbeit einen wesentlichen Beitrag zur Neubetrachtung von Jacobus Vrels Interieurmalerie geleistet zu haben und deutlich gemacht zu haben, inwiefern seine Kunst für die Interieurmalerie zur Mitte des 17. Jahrhunderts von Belang ist. Für die noch folgende Bearbeitung holländischer Malerei des Goldenen Zeitalters bleibt zu wünschen, dass die Kunst Vrels fortan in die Diskussion und Auseinandersetzung mit dieser aufgenommen wird.

Anhang

Literaturverzeichnis

Alberti 2002

Leon Battista Alberti, *De Pictura*. Über die Malkunst, hrsg. von Oskar Bätschmann/Christoph Schäublin, Darmstadt 2002 (1435).

Alpers 1985

Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung*. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Köln 1985.

Ariès/Chartier 1991

Philippe Ariès/Roger Chartier (Hg.), *Geschichte des privaten Lebens*. Von der Aufklärung zur Renaissance (Bd. 3), Frankfurt am Main 1991.

Van Aspermont 1899

C. H. C. Flugi van Aspermont, *De Amsterdamsche Schilders- en Blauwverversfamilie De Ville*, in: *Oud Holland*, 17, 1899, S. 84–93.

Benoit 1909

François Benoit, *La peinture au Musée de Lille* (Bd. 1), Paris 1909.

Berger 1883

Adolf Berger, *Inventar der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm von Österreich*, in: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* (Bd. 1), Wien 1883, LXXIX–CXCI.

Bredius 1886

Abraham Bredius, *Zum Kunstmarkt*, in: *Kunstchronik*. Wochenschrift für Kunst und Gewerbe, 40, 1885/86, S. 674–677.

Brière-Misme 1935

Clotilde Brière-Misme, *Un „intimiste“ Hollandais*. Jacob Vrel, in: *La Revue del' Art Moderne*, 68, 1935, S. 97–114, 157–172.

Brown 1984

Christopher Brown, *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, München 1984.

Brusati 1995

Celeste Brusati, *Artifice and Illusion. The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten*, Chicago 1995.

Buijsen 1999

Edwin Buijsen, *Der Maler in seiner Werkstatt*, in: Christopher White/Quentin Buvelot (Hg.), *Rembrandts Selbstbildnisse* (Kat. Ausst., The Nationale Gallery, London 1999; Mauritshuis, Den Haag 1999/2000) Stuttgart 1999, S. 120–121, Kat. Nr. 17.

Buvelot 2002a

Quentin Buvelot, Esaias Boursse. An old women doing needlework, in: Ders./Hans Buijs (Hg.), *A Choice Collection. Seventeenth-Century Dutch Paintings from the Frits Lugt Collection* (Kat. Ausst., Mauritshuis, Den Haag 2002), Den Haag/Zwolle 2002, S. 66–71, Kat. Nr. 7.

Buvelot 2002b

Quentin Buvelot, Jacobus Vrel. Women at a window, waving at a girl, in: Ders./Hans Buijs (Hg.), *A Choice Collection. Seventeenth-Century Dutch Paintings from the Frits Lugt Collection* (Kat. Ausst., Mauritshuis, Den Haag 2002), Den Haag/Zwolle 2002, S. 182–185, Kat. Nr. 35.

Cats 1993

Jacob Cats, Huwelijk, hrsg. von Agnes A. Sneller, Amsterdam 1993 (Middelburg 1625).

Chapman 2001

H. Perry Chapman, Home and the Display of Privacy, in: Mariët Westermann (Hg.), *Art and Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt* (Kat. Ausst., Denver Art Museum, Denver 2002; Newark Museum, Newark 2002), Zwolle 2001, S. 129–152.

Czech 2002

Hans-Jörg Czech, Im Geleit der Musen. Studien zu Samuel van Hoogstratens Malereitraktat *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst. Anders de Zichtbaere Werelt* (Rotterdam 1678), Münster/u. a. 2002.

Fock 1998

C. Willemijn Fock, Werkelijkheid of Schijn. Het beeld van het Hollandse interieur in de zeventiende-eeuwse genreschilderkunst, in: *Oud Holland*, 112, 1998, S. 187–246.

Fock 2001

C. Willemijn Fock (Hg.), *Het Nederlandse interieur in beeld 1600–1900*, Zwolle 2001.

Franits 1993

Wayne E. Franits, *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge u. a. 1993.

Franits 1997

Wayne E. Franits (Hg.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge 1997.

Fuchs 2003

Rudi Fuchs, *Schilderen in Nederland. De geschiedenis van 1000 jaar kunst*, Amsterdam 2003.

Giltaij 2005a

Jeroen Giltaij, Maler des Alltags. Anmerkungen zur Ausstellung, in: Ders./Peter Hecht (Hg.), *Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer* (Kat. Ausst., Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2004/2005; Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main 2005), Ostfildern-Ruit 2005, S. 11–19.

Giltaij 2005b

Jeroen Giltaij, Hendrick Sorgh, in: Ders./Peter Hecht (Hg.), *Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer* (Kat. Ausst., Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam 2004/2005; Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main 2005), Ostfildern-Ruit 2005, S. 121–122, Kat. Nr. 27.

Haak 1996

Bob Haak, *Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei*, Sonderausg., Köln 1996 (1984).

Hammer-Tugendhat 2000

Daniela Hammer-Tugendhat, *Kunst der Imagination/Imagination der Kunst. Die Pantoffeln Samuel van Hoogstratens*, in: Klaus Krüger/Alessandro Nova (Hg.), *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit*, Mainz 2000, S. 140–153.

Hammer-Tugendhat 2009

Daniela Hammer-Tugendhat, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2009.

Hecht 1992

Peter Hecht, *Seventeenth-Century Genre Painting. A Reassessment of Some Current Hypotheses*, in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, 1–2, 1992, S. 85–95.

Held 1935

Julius S. Held, *Exhibitions of Dutch and Flemish Art in Europe in 1935*, in: *Germanic Museum Bulletin*, 1, 1935, S. 5–6.

Helgerson 1998

Richard Helgerson, *Genremalerei, Landkarten und nationale Unsicherheit im Holland des 17. Jahrhunderts*, in: Bielefeld/Engel (Hg.), *Bilder der Nation. Kulturelle und politische Konstruktionen des Nationalen am Beginn der europäischen Moderne*, Hamburg 1998, S. 123–153.

Hofstede de Groot 1893

Cornelis Hofstede de Groot, *Paris. Hôtel Drouot. Die Auction Thoré-Bürger*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 16, 1893, S. 116–119.

Hofstede de Groot 1903

Cornelis Hofstede de Groot, *Die Koedijck-Rätsel und ihre Lösung*, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 24, 1903, S. 39–46.

Hofstede de Groot 1904

Cornelis Hofstede de Groot, *Kritische Opmerkingen omtrent Oud-Hollandsche Schilderijen in onze Musea*, in: *Oud Holland*, 22, 1904, S. 27–34.

Hollander 1994

Martha Hollander, *The divided household of Nicolaes Maes*, in: *Word and Image*, 2, 1994, S. 138–155.

Hollander 2002

Martha Hollander, *An Entrance for the Eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, Berkeley/Los Angeles/London 2002.

Honig 1989

Elizabeth Alice Honig, *Looking in(to) Jacob Vrel*, in: *The Yale Journal of Criticism*, 1, 1989, S. 37–69.

De Jongh 1976

Eddy de Jongh (Hg.), *Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw* (Kat. Ausst., Rijksmuseum, Amsterdam 1976), Amsterdam 1976.

De Jongh 1993

Eddy de Jongh, *Die Sprachlichkeit der Niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert*, in: Sabine Schulze (Hg.), *Leselust. Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer* (Kat. Ausst., Schirn Kunsthalle, Frankfurt 1993/1994), Stuttgart 1993, S. 23–33.

De Jongh 1997

Eddy de Jongh, Geertruydt Roghman. *Household tasks*, in: Ders./Ger Luijten (Hg.), *Mirror of everyday life. Genreprints in the Netherlands 1550–1700* (Kat. Ausst., Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam 1997), Gent 1997, S. 268–271, Kat. Nr. 54.

Kat. Ausst. Ashmolean Museum 1975

Dutch pictures in Oxford (Kat. Ausst., Ashmolean Museum, Oxford 1975), Oxford 1975.

Kat. Ausst. Denver Art Museum/Newark Museum 2001

Mariët Westermann (Hg.), *Art and Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt* (Kat. Ausst., Denver Art Museum, Denver 2002; Newark Museum, Newark 2002), Zwolle 2001.

Kat. Ausst. Dulwich Picture Gallery/Wadsworth Atheneum 1998

Peter Sutton, *Pieter de Hooch. 1629–1684* (Kat. Ausst., Dulwich Picture Gallery 1998, Dulwich 1998; Wadsworth Atheneum, Hartford 1998–1999), New Haven/London 1998.

Kat. Ausst. Fondation Custodia 1983

Saskia Nihom-Nijstad (Hg.), *Reflets du siècle d'or. Tableaux Hollandais du dix-septième siècle. Collection Frits Lugt. Fondation Custodia. Institut Neerlandais* (Kat. Ausst., Fondation Custodia, Paris 1983), Paris 1983.

Kat. Ausst. Galerie Friederike Pallamer 1974

Rudolf Pallamer (Hg.), *Haarlem und seine Meister im 17. Jahrhundert*, (Kat. Ausst., Galerie Friederike Pallamer, Wien 1974), Wien 1974.

Kat. Ausst. Galerie Dr. Schäffer 1929

Kurt Erasmus (Bearb.), *Die Meister des holländischen Interieurs* (Kat. Ausst., Galerie Dr. Schäffer, Berlin 1929), Berlin 1929.

Kat. Ausst. Herzog Anton Ulrich-Museum 1978

Die Sprache der Bilder. Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts (Kat. Ausst., Herzog Anton Ulrich-Museum 1978, Braunschweig 1978), Braunschweig 1978.

Kat. Ausst. Mauritshuis 2002

Quentin Buvelot/Hans Buijs (Hg.), A Choice Collection. Seventeenth-Century Dutch Paintings from the Frits Lugt Collection (Kat. Ausst., Mauritshuis, Den Haag 2002), Den Haag/Zwolle 2002.

Kat. Ausst. Musée des Beaux-Arts 1974

La Collection d'Alexandre Leleux (Kat. Ausst., Musée des Beaux-Arts, Lille 1974), Lille 1974.

Kat. Ausst. Museum Boymans 1935

Vermeer. Oorsprong en Invloed. Fabritius, De Hooch, De Witte (Kat. Ausst., Museum Boymans, Rotterdam 1935), Rotterdam 1935.

Kat. Ausst. Museum Het Prinsenhof 1996

Michiel C. C. Kersten/Daniëlle H. A. C. Lokin (Hg.), Delft Masters. Vermeer's Contemporaries. Illusionism through the Conquest of Light and Space (Kat. Ausst., Museum Het Prinsenhof, Delft 1996), Zwolle 1996.

Kat. Ausst. Philadelphia Museum of Art u. a. 1984

Petter Sutton (Hg.), Von Frans Hals bis Vermeer (Kat. Ausst., Philadelphia Museum of Art 1984, Philadelphia 1984; Royal Academy of Arts, London 1984; Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1984), Berlin 1984.

Kat. Ausst. Rijksmuseum 1971

Hollandse schilderijen uit Franse musea (Kat. Ausst., Rijksmuseum, Amsterdam 1971), Amsterdam 1971.

Kat. Ausst. Rijksmuseum 1976

Eddy de Jongh (Hg.), Tot lering en vermaak. Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw (Kat. Ausst., Rijksmuseum, Amsterdam 1976), Amsterdam 1976.

Kat. Ausst. Rijksprentenkabinet 1997

Eddy De Jongh/Ger Luijten (Hg.), Mirror of everyday life. Genreprints in the Netherlands 1550–1700 (Kat. Ausst., Rijksprentenkabinet, Amsterdam 1997), Gent 1997.

Kat. Ausst. Schloss Charlottenburg 1964

Albert Châtelet (Hg.), Meisterwerke aus dem Museum in Lille (Kat. Ausst., Schloss Charlottenburg, Berlin 1964), Berlin 1964.

Kat. Ausst. Städel Museum 2002

León Krempel (Hg.), Kabinettstücke. Camera Elinga. Pieter Janssens begegnet Jeff Wall (Kat. Ausst., Städel Museum, Frankfurt 2002), Frankfurt 2002.

Kat. Ausst. Städtisches Kulturinstitut 1998

Sabine Schulze (Hg.), Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov (Kat. Ausst., Städtisches Kulturinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt 1998/1999), Ostfildern-Ruit 1998.

Kat. Slg. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten 1948

Adrien Jean Joseph Delen (Hg.), Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Antwerpen. Beschrijvende Catalogus. Oude Meesters (Kat. Slg., Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen), Antwerpen 1948.

Kat. Slg. Kunsthistorisches Museum 1991

Silvia Ferino-Pagden/Wolfgang Prohaska/Karl Schütz (Hg.), Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde (Kat. Slg., Kunsthistorisches Museum, Wien), Wien 1991.

Kat. Slg. Musée des Beaux-Arts 1997

Éric Blanchegorge u. a. (Hg.), Guide des Collections (Kat. Slg., Musée des Beaux-Arts, Lille), Lille 1997.

Kat. Slg. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique 1984

Henri Pauwels (Hg.), Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Département d'Art Ancien. Catalogue Inventaire de la Peinture Ancienne (Kat. Slg., Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel), Brüssel 1984.

Kat. Slg. The Bader Collection 2008

David de Witt (Hg.), The Bader Collection. Dutch and Flemish Paintings. (Kat. Slg., The Bader Collection, Kingston), Kingston 2008.

Kemp 1988³

Wolfgang Kemp, Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting u. a. (Hg.), Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin 1988, S. 240–257.

Kemp 1996

Wolfgang Kemp, Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto, München 1996.

Kemp 1998

Wolfgang Kemp, Beziehungsspiele. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs, in: Sabine Schulze (Hg.), Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov (Kat. Ausst., Städtisches Kulturinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt 1998/1999), Ostfildern-Ruit 1998, S. 17–29.

Kersten 1996

Michiel C. C. Kersten, Pieter de Hooch and Delft genre painting 1650–1675, in: Ders./Daniëlle H. A. C. Lokin (Hg.), Delft Masters. Vermeer's Contemporaries. Illusionism through the Conquest of Light and Space (Kat. Ausst., Museum Het Prinsenhof, Delft 1996), Zwolle 1996, S. 129–210.

Kloek/Teeuwssen/Huisman 1994

Els Kloek/Nicole Teeuwssen/Marijke Huisman (Hg.), Women of the Golden Age. An international Debate on Women in Seventeenth-Century Holland, England and Italy, Hilversum 1994.

Kloek 1995

E. M. Kloek, De vrouw, in: H. M. Beliën (Hg.), Gestalten van de Gouden Eeuw. Een Hollands groepsportret, Amsterdam 1995, S. 241–279.

Kraaijpoel 1996

D. Kraaijpoel, Wonen in de Gouden Eeuw. Licht in de huiskamer, in: Kunstschrift, 1, 1996, S. 20–28.

Kuretsky 2004

Susan Donahue Kuretsky, Jacobus Vrel. Interior with a Women Combing a Little Girl's Hair, in: George S. Keyes u. a. (Hg.), Masters of Dutch Painting. The Detroit Institute of Institute Arts, Detroit 2004, S. 246–247, Kat. Nr. 103.

Leuker 1992

Maria-Theresia Leuker, „De last van 't huys, de wil des mans ...“. Frauenbilder und Ehekonzepte im niederländischen Lustspiel des 17. Jahrhunderts, Münster/Regensburg 1992.

Luijten 1997

Ger Luijten, Nicolaes de Bruyn after Maarten de Vos. Children's games, in: Eddy de Jongh/Ders. (Hg.), Mirror of everyday life. Genreprints in the Netherlands 1550–1700 (Kat. Ausst., Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum, Amsterdam 1997), Gent 1997, S. 90–94, Kat. Nr. 11.

Mai 2003

Ekkehard Mai, Wer war Jacobus Vrel. Hypothesen zum sogenannten „Vermeer der Armen“, in: Kölner Museumsbulletin, 4, 2003, S. 42–71.

De Mare 1992

Heidi de Mare, Die Grenzen des Hauses als ritueller Ort und ihr Bezug zur holländischen Hausfrau des 17. Jahrhunderts, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, 4, 1992, S. 64–79.

Montijn 1996

Ileen Montijn, Wonen in de Gouden Eeuw. De tafel, de gang en de vrouw, in: Kunstschrift, 1, 1996, S. 6–11.

Pächt 1994

Otto Pächt, Altniederländische Malerei. Von Rogier van der Weyden bis Gerard David, hrsg. von Monika Rosenauer, München 1994.

Pächt 2007⁴

Otto Pächt, Van Eyck. Die Begründer der altniederländischen Malerei, hrsg. von Maria Schmidt-Dengler, München 2007 (1989).

Pacilly 1997

Jan Pacilly, Jacobus Vrel. A street scene with two women in conversation in a doorway, in: Johnny Van Haeften Ltd., Dutch and Flemish Old Master Paintings, 10, London 1997, Nr. 47.

Pacilly 1999

Jan Pacilly, Jacobus Vrel. The Lying-in, in: Johnny Van Haeften Ltd., Dutch and Flemish Old Master Paintings, 11, London 1999, Nr. 29.

Pacilly 2008

Jan Pacilly, Jacobus Vrel. A woman seated in a chair by a stool with a pewter pot (unpublished expertise for Johnny Van Haeften Ltd.), 2008.

Pacilly 2012

Jan Pacilly, Jacobus Vrel. An old Man seated before a Window, reading (unpublished expertise for Johnny Van Haeften Ltd.), 2012.

Peacock 1993

Martha Moffitt Peacock, Geertruydt Roghman and the Female Perspective in 17th-Century Dutch Genre Imagery, in: *Woman's Art Journal*, 2, 1993, S. 3–10.

Peacock 2003

Martha Moffitt Peacock, Domesticity in the Public Sphere, in: Jane L. Carroll/Alison G. Stewart (Hg.), *Saints, Sinners, and Sisters. Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe*, Aldershot/Burlington 2003, S. 44–68.

Plietzsch 1949

Eduard Plietzsch, Jacobus Vrel und Esaias Boursse, in: *Zeitschrift für Kunst*, 3, 1949, S. 248–263.

Plietzsch 1960

Eduard Plietzsch, *Holländische und flämische Maler des 17. Jahrh.*, Leipzig 1960.

Raupp 1983

Hans-Joachim Raupp, Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 46, 1983, S. 401–418.

Régnier 1968

Gérard Régnier, Jacob Vrel. Un Vermeer du pauvre, in: *Gazette des beaux-arts*, 71, 1968, S. 269–282.

Robinson 1987

William W. Robinson, The Eavesdroppers and Related Paintings by Nicolaes Maes, in: Henning Bock/Thomas W. Gaehtgens, *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, Berlin 1987, S. 283–313.

Rohlf-Von Wittich 1955

Anna Rohlf-Von Wittich, Das Innenraumbild als Kriterium für die Bildwelt, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 2, 1955, S. 109–135.

Roodenburg 1992

Herman Roodenburg, Naar een etnografie van de vroegmoderne stad: De 'gebuyrten' in Leiden en Den Haag, in: Peter te Boekhorst/Peter Burke/Willem Frijhoff (Hg.), *Cultuur en maatschappij in Nederland. 1500–1850. Een historisch-antropologisch perspectief*, Meppel/Heerlen 1992, S. 219–243.

Schama 1988

Simon Schama, *Überfluss und schöner Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter*, München 1988.

Schmoll 1970

Josef Adolf Schmoll gen. Eisenwerth, *Fensterbilder. Motivketten in der europäischen Malerei*, in: *Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts (Beiträge zur Motivatik des 19. Jahrhunderts, Bd. 6)*, München 1970, S. 13–165.

Schreiber 2004

Renate Schreiber, „Ein Galeria nach meinem Humor“. Erzherzog Leopold Wilhelm, Wien 2004.

Schubert 1970

Dietrich Schubert, Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten. Ein Beitrag zur Geschichte der Niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts, Köln 1970.

Schütz 2009

Karl Schütz, Das Interieur in der Malerei, München 2009.

Sluijter 1990

Eric J. Sluijter, Hoe realistisch is de Noordnederlandse schilderkunst van de zeventiende eeuw? De problemen van een vraagstelling, in: Leidschrift. Historisch Tijdschrift, 6.3, 1990, S. 5–39.

Sluijter 1991

Eric Jan Sluijter, Didactic and disguised meaning. Several Seventeenth-Century texts on Painting and the Iconological Approach to Northern Dutch Paintings of this Period, in: David Freedberg (Hg.), Art in history. History in art. Studies in Seventeenth-Century Dutch culture, Santa Monica 1991, S. 175–207.

Stoichita 1998

Victor I. Stoichita, Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei, München 1998.

Stone-Ferrier 2014

Linda Stone-Ferrier, Jacobus Vrel's Dutch Neighborhood Scenes, in: Midwestern Arcadia, Essays in Honor of Alison Kettering, 2014 (14.07.2014), URL: <https://apps.carleton.edu/kettering/stone-ferrier/>.

Sutton 1980

Peter Sutton, Hendrick van der Burch, in: The Burlington Magazine, 926, 1980, S. 315–326.

Sutton 1984

Peter Sutton (Hg.), Von Frans Hals bis Vermeer (Kat. Ausst., Philadelphia Museum of Art 1984, Philadelphia 1984; Royal Academy of Arts, London 1984; Gemäldegalerie Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1984), Berlin 1984.

Sutton 2001

Peter Sutton, Jacobus Vrel. Interior with a women seated by a hearth, in: Vicente Pla Vivas/Tomás Serra Llorens (Hg.), From Van Dyck to Goya. Old Master Paintings in the Carmen Thyssen-Bornemisza Collection (Kat. Ausst., Museo de Bellas Artes de Castellón, Castellón 2001), Valencia 2001, S. 74, Kat. Nr. 16.

Thoré-Bürger 1866

Théophile Thoré-Bürger, Van der Meer de Delft, in: Gazette des Beaux-Arts, 21, 1866, S. 297–303, 458–470, 542–570.

Valentiner 1928

William Reinhold Valentiner, Paintings by Pieter de Hooch and Jacobus Vrel, in: Bulletin of The Detroit Institute of Arts, 8, 1928, S. 78–81.

Valentiner 1929a

William Reinhold Valentiner, Des Meisters Gemälde. Pieter de Hooch. In 180 Abbildungen. Mit einem Anhang über die Genremalerei um Pieter de Hooch und die Kunst Hendrik van der Burchs, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1929.

Valentiner 1929b

William Reinhold Valentiner, Dutch genre painters in the manner of Pieter de Hooch. II. Jacobus Vrel, in: *Art in America*, 17, 1929, S. 86–93.

Valentiner 1959

William Reinhold Valentiner, Jacque de Ville or Jacobus Vrel, in: *Bulletin of the J. Paul Getty Museum of Art*, 2, 1959, S. 23–26.

Vietmeyer 1997

Barbara Vietmeyer, Studien zu Jacobus Vrel, phil. Dipl. (unpubl.), Berlin 1997.

Visscher 1949

Roemer Visscher, Sinnepoppen, hrsg. von L. Brummel, 's-Gravenhage 1949 (Amsterdam 1614).

De Vries 1977

Lyckle de Vries, Jan Steen. 'De Kluchtschilder', phil. Diss. (ms.), Groningen 1977.

De Vries/Placzek 1968

Hans Vredeman de Vries/Adolf K. Placzek, Perspective, New York 1968 (Den Haag/Leiden 1604).

Werche 1998a

Bettina Werche, Pieter de Hooch. Unterricht im Laufen, in: Sabine Schulze (Hg.), *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov* (Kat. Ausst., Städelsches Kulturinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt 1998/1999), Ostfildern-Ruit 1998, S. 36, Kat. Nr. 3.

Werche 1998b

Bettina Werche, Jacobus Vrel. Frau am Fenster, in: Sabine Schulze (Hg.), *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov* (Kat. Ausst., Städelsches Kulturinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt 1998/1999), Ostfildern-Ruit 1998, S. 40, Kat. Nr. 5.

Westermann 2001

Mariët Westermann (Hg.), *Art and Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt* (Kat. Ausst., Denver Art Museum, Denver 2002; Newark Museum, Newark 2002), Zwolle 2001.

Wheelock 2000

Arthur K. Wheelock Jr., The Public and the Private in the Age of Vermeer, in: *The Public and the Private in the Age of Vermeer* (Kat. Ausst., Osaka Municipal Museum of Art 2000, Osaka 2000), London 2000, S. 11–22.

Wieseman 1992

Marjorie E. Wieseman, Nicolaes Maes. De luistervink, in: Peter Marijnissen u. a. (Hg.), *De Zichtbaere Werelt. Schilderkunst uit de Gouden Eeuw in Hollands oudste stad* (Kat. Ausst., Dordrechts Museum, Dordrecht 1992/1993), Zwolle 1992, S. 241–242, Kat. Nr. 62.

Wieseman 2011

Marjorie E. Wieseman, Catalogue, in: Dies., Vermeer's Women. Secrets and Silence (Kat. Ausst., Fitzwilliam Museum, Cambridge 2011/2012), Cambridge/New Haven 2011, S. 152–217.

Wijnman 1974

H. F. Wijnman, De woonhuizen van Vondel te Amsterdam, in: Amstelodamum, Maandblad voor de kennis van Amsterdam, 61, 1974, S. 103–109.

Ziegler 1988

Charlotte Ziegler, Martinus Opifex. Ein Hofminiatur Friedrichs III., Wien 1988.

Online-Ressourcen

Christie's 1998

Jacobus Vrel, A bedroom with a woman in bed, her child in a cot and nurses, oil on panel, 71 x 58,5 cm, Lot 14, Sale 6068, Old Master Pictures, London, 16. Dezember 1998 (15.03.14), URL: <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/jacobus-vrel-a-bedroom-with-a-woman-1373339-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=1373339&sid=5ec02199-656e-453b-9f16-6308422c50cc>.

Christie's 2007

Jacobus Vrel, A woman seated in a chair by a stool with a pewter pot, oil on panel, 37,6 x 30,8 cm, Lot 14, Sale 2769, Old Master Pictures and Drawings, Amsterdam, 14. November 2007 (15.03.14), URL: <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/jacobus-vrel-a-woman-seated-in-a-4987464-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=4987464&sid=ab557a27-1cc9-45fa-8ebf-d537a44116b2>.

Christie's 2013

Jacobus Vrel (?), An old man seated at his desk before an open window, holding a book, oil on panel, 53 x 40 cm, Lot 153, Sale 1138, Old Master and British Paintings Day Sale, London, 3. Juli 2013 (15.03.14), URL: <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/jacobus-vrel-an-old-man-seated-at-5702381-details.aspx?from=searchresults&intObjectID=5702381&sid=b54e4ecc-94c0-4997-a505-ea477c531bb8>.

Frayse & Associés 2013

Jacobus Vrel, Une femme à sa lecture Panneau de chêne parqueté, 54,4 x 41 cm, Lot 84, Succession de monsieur X et provenant de trois collections françaises, Paris, 10. April 2013 (23.07.14), URL: <http://www.frayse.net/html/fiche.jsp?id=2915754>.

Sotheby's 2004

Jacob Vrel, An interior with a woman sleeping near a fireplace together with a cat and a dog, oil on panel, 57 x 47,5 cm, Lot 14, Sale AM0923, Old Master Paintings, Amsterdam, 18. Mai 2004 (04.03.2014), URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2004/old-master-paintings-am0923/lot.14.html>.

Sotheby's 2007

Jacob Vrel, „The little Nurse“, oil on panel, 55,9 x 41,6 cm, Lot 7, Sale N08282, Important Old Master Paintings and European Works of Art, New York, 25. Januar 2007 (04.03.2014), URL: <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2007/important-old-master-paintings-and-european-works-of-art-n08282/lot.7.html>.

Anlage

Nr.	Gruppe, Standort	Titel
	1: Große, helle Fenster	
1	Wien, Österreich	Frau am Fenster, signiert und datiert
2	Brüssel, Belgien	Holländisches Interieur ²⁾
3	Lille, Frankreich	Interieur mit lesender Frau ²⁾
4	Madrid, Spanien	Interieur mit Frau am Kamin
5 ¹⁾	Verbleib unbekannt, Zuletzt gesehen bei Sotheby's 1979	Interieur mit Frau am Kamin
	2: Das Fenster rückt zur Seite	
6	Privatsammlung	Interieur mit Wöchnerin ²⁾
7	Antwerpen, Belgien	Die Krankenschwester
8	Oxford, England	Die junge Schwester
9	San Diego, Kalifornien	Interieur mit sitzender Frau
10	Privatsammlung	Die junge Schwester
11	Detroit, Michigan	Interieur mit Mutter einem Kind die Haare kämmend, signiert
	3: Der abstrakte Raum	
12	Paris, Frankreich	Frau am Fenster, signiert
13	Privatsammlung	Die Lesende, signiert
	4: Frauen am Kamin	
14	Amsterdam, Niederlande	Frau am Kamin
15	St. Petersburg, Russland	Alte Frau am Kamin, signiert
16	Privatsammlung	Die Genesende
17	Privatsammlung, Dauerleihgabe in Köln	Interieur mit alter Frau
18 ¹⁾	Verbleib unbekannt, Zuletzt im Besitz der Sammlung Krupp, Essen	Frau am Kamin, signiert „L. Bourse“
	5: Frauen in Nahansicht	
19	Milwaukee, Wisconsin	Frau einen Strumpf stopfend
20	Privatsammlung	Frau neben einem Hocker sitzend
	Weitere:¹⁾	
21	Heino/Zwolle, Niederlande	Frau am Waschzuber, signiert
22	Verbleib unbekannt	Weberwerkstatt
23	Verbleib unbekannt	Barbier am Arbeitsplatz
24	Privatsammlung	Mann am Fenster, signiert ³⁾

¹⁾ Werke, deren Zuschreibung ungesichert beziehungsweise zweifelhaft ist, oder die aufgrund unzureichender Abbildungen/Informationen in der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt wurden.

²⁾ Signatur nicht vollständig erhalten.

³⁾ Datierung nicht vollständig erhalten; Jan Pacilly (2012) liest: „16 . . (53, mögl. 55)“.

Abbildungsnachweis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb. 1: Kunsthistorisches Museum, Wien.

Abb. 2: Thoré-Bürger 1866, S. 297.

Abb. 3: Brière-Misme 1935, S. 97.

Abb. 4: Mai 2003, S. 47, Abb. 7.

Abb. 5: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 6: Verfasserin (06.10.13).

Abb. 7: Benoit 1909.

Abb. 8: Archiv Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Abb. 9: Vietmeyer 1997, Abb. 6.

Abb. 10: Mai 2003, S. 70, Abb. 34.

Abb. 11: Kat. Ausst. Museum Boymans 1935, Abb. 134.

Abb. 12: Johnny van Haften Ltd., London.

Abb. 13: Sammlung Museum de Fundatie, Heino/Zwolle, Wijhe, Niederlande.

Abb. 14: Detail aus Abb. 1.

Abb. 15: Detail aus Abb. 1.

Abb. 16: Detail aus Abb. 1.

Abb. 17: Detail aus Abb. 1.

Abb. 18: © Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Brüssel, foto: J. Geleyns / Ro scan.

Abb. 19: Detail aus Abb. 18.

Abb. 20: Detail aus Abb. 18.

Abb. 21: Detail aus Abb. 18.

Abb. 22: Detail aus Abb. 18.

Abb. 23: © RMN-Grand Palais / Hervé Lewandowski.

Abb. 24: Detail aus Abb. 23.

Abb. 25: Online-Sammlung Museo Thyssen Bornemisza, Madrid (12.10.13),
URL: http://www.museothyssen.org/en/thyssen/zoom_obra/1073.

Abb. 26: Archiv Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Abb. 27: Johnny Van Haeften Ltd., Dutch and Flemish Old Master Paintings, 11,
London 1999, Nr. 29.

Abb. 28: Online-Sammlung Kooninlijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen
(10.10.13), URL: <http://www.kmska.be/nl/collectie/catalogus/>.

Abb. 29: Online-Bilddatenbank Lukas, Gent (20.11.13).

Abb. 30: Online-Bilddatenbank Lukas, Gent (20.11.13).

Abb. 31: Ashmolean Museum, Oxford.

Abb. 32: Online-Sammlung The Detroit Institute of Art, Detroit (24.01.14), URL:
<http://www.dia.org/object-info/c0334dd6-9c09-4b22-9aea-63a8cc549e72.aspx?position=1>.

Abb. 33: Kat. Ausst. Mauritshuis 2002, S. 183.

Abb. 34: La Gazette de l'Hôtel Drouot (23.01.14), URL: <http://catalogue.drouot.com/ref-drouot/lot-ventes-aux-encheres-drouot.jsp?id=2915754>.

Abb. 35: Online-Bilddatenbank Rijksstudio, Rijksmuseum, Amsterdam (24.08.14).

Abb. 36: Detail aus Abb. 35.

Abb. 37: Archiv Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Abb. 38: Online-Bilddatenbank Web Gallery of Art (15.04.14).

Abb. 39: Online-Datenbank Wikimedia Commons (23.08.14), URL:
http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacob_Vrel_-_Sleeping_Woman_%28The_Convalescent%29_-_WGA25390.jpg.

Abb. 40: Plietzsch 1960, Abb. 140.

Abb. 41: Mai 2003, S. 57, Abb. 16.

Abb. 42: Kat. Slg. The Bader Collection 2008, S. 314, Abb. 193.

Abb. 43: Johnny van Haften Ltd., London.

Abb. 44: Online-Sammlung The Metropolitan Museum of Art, New York (22.05.14),
URL: [http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/470304?
rpp=30&pg=1&ft=campin](http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/470304?rpp=30&pg=1&ft=campin).

Abb. 45: Online-Sammlung Museo del Prado, Madrid (20.05.14),
URL: [https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/santa-
barbara-1/](https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/santa-barbara-1/).

Abb. 46: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 47: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 48: Dirk De Vos, Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk, München 1999, Kat. Nr. 22,
UNIDAM (08.03.14).

Abb. 49: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 50: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 51: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 52: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 53: Online-Bilddatenbank Rijksstudio, Rijksmuseum, Amsterdam (24.08.14).

Abb. 54: Online-Datenbank Wikimedia Commons (24.06.14),
URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:ISAACK_KOEDIJCK_AMSTERDAM_1617_18_-_1668_A_MAN_IN_AN_INTERIOR_HOLDING_A_GLASS.jpg?uselang=de.

Abb. 55: Freie Universität Berlin, Kunsthistorisches Institut, Diathek, UNIDAM (08.03.14).

Abb. 56: Publications on (Art) History (25.02.14), URL: <http://www.pubhist.com/w7859>.

Abb. 57: Online-Bilddatenbank Rijksstudio, Rijksmuseum, Amsterdam (24.08.14).

Abb. 58: Online-Bilddatenbank Lukas, Gent (20.11.13).

Abb. 59: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 60: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 61: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 62: Online-Bilddatenbank Rijksstudio, Rijksmuseum, Amsterdam (24.08.14).

Abb. 63: Online-Bilddatenbank Artstor (23.08.14).

Abb. 64: Online-Bilddatenbank Artstor (23.08.14).

Abb. 65: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 66: Online-Bilddatenbank Rijksstudio, Rijksmuseum, Amsterdam (24.08.14).

Abb. 67: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 68: Detail aus Abb. 62.

Abb. 69: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 70: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 71: Online-Bilddatenbank Agence photographique de la réunion des Musées nationaux (27.07.14), URL: <http://www.photo.rmn.fr/archive/04-511273-2C6NU005HKSQ.html>.

Abb. 72: Kat. Ausst. Galerie Friederike Pallamer 1974, Nr. 41.

Abb. 73: Online-Bilddatenbank Artstor (23.08.14).

Abb. 74: Schmoll 1970, S. 42, Abb. 58.

Abb. 75: Schmoll 1970, S. 43, Abb. 60.

Abb. 76: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 77: Online-Bilddatenbank Rijksstudio, Rijksmuseum, Amsterdam (24.08.14).

Abb. 78: Online-Sammlung Museum Boijmans, Rotterdam (25.05.14), URL: <http://collectie.boijmans.nl/nl/collection/1819-%28ok%29>.

Abb. 79: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 80: Online-Bilddatenbank Artstor (23.08.14).

Abb. 81: Publications on (Art) History (27.06.14), URL: <http://www.pubhist.com/w2770>.

Abb. 82: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 83: Peter Marijnissen u. a. (Hg.), De Zichtbaere Werelt. Schilderkunst uit de Gouden Eeuw in Hollands oudste stad (Kat. Ausst., Dordrechts Museum, Dordrecht 1992/1993), Zwolle 1992, S. 240.

Abb. 84: Online-Sammlung Museum Boijmans, Rotterdam (23.08.14), URL: <http://collectie.boijmans.nl/nl/collection/2313-%28ok%29>.

Abb. 85: Online-Bilddatenbank Rijksstudio, Rijksmuseum, Amsterdam (24.08.14).

Abb. 86: Online-Bilddatenbank Rijksstudio, Rijksmuseum, Amsterdam (24.08.14).

Abb. 87: Online-Bilddatenbank Artstor (23.08.14).

Abb. 88: Publications on (Art) History (24.02.14), URL: <http://www.pubhist.com/w3275>.

Abb. 89: Online-Sammlung Museum Boijmans, Rotterdam (23.08.14),
URL: <http://collectie.boijmans.nl/nl/collection/vdv-5>.

Abb. 90: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 91: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 92: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 93: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 94: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 95: Online-Sammlung Museum De Lakenhal, Leiden (23.08.14),
URL: <http://lakenhal.nl/nl/collectie/s-47>.

Abb. 96: Publications on (Art) History (25.02.14), URL: <http://www.pubhist.com/w5062>.

Abb. 97: Online-Bilddatenbank Artstor (23.08.14).

Abb. 98: Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren (09.07.14),
URL: http://www.dbnl.org/tekst/viss004sinn01_01/viss004sinn01_01_0012.php.

Abb. 99: Online-Bilddatenbank Rijksstudio, Rijksmuseum, Amsterdam (24.08.14).

Abb. 100: Kat. Ausst. Mauritshuis 2002, S. 67.

Abb. 101: Online-Bilddatenbank Rijksstudio, Rijksmuseum, Amsterdam (24.08.14).

Abb. 102: Kat. Ausst. Museum Boymans 1935, Abb. 124.

Abb. 103: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 104: Quentin Buvelot (Hg.), Frans van Mieris. Painted perfection (Kat. Ausst., Mauritshuis, Den Haag 2005/2006; National Gallery of Art, Washington 2006), Den Haag/Zwolle 2005, S. 115.

Abb. 105: Online-Bilddatenbank Web Gallery of Art (24.08.14).

Abb. 106: Online-Bilddatenbank Rijksstudio, Rijksmuseum, Amsterdam (24.08.14).

Abb. 107: Online-Bilddatenbank Rijksstudio, Rijksmuseum, Amsterdam (24.08.14).

Abb. 108: Online-Sammlung, Phoenix Art Museum, Phoenix (23.08.14),
URL: <http://egallery.phxart.org/view/objects/asitem/search@/0?t:state:flow=fb8feca8-a402-4a31-8f24-e1197b0f6574>.

Abb. 109: Online-Bilddatenbank Web Gallery of Art (18.05.14).

Abb. 110: Online-Bilddatenbank Rijksstudio, Rijksmuseum, Amsterdam (24.08.14).

Abb. 111: Online-Bilddatenbank Rijksstudio, Rijksmuseum, Amsterdam (24.08.14).

Abb. 112: Online-Bilddatenbank Rijksstudio, Rijksmuseum, Amsterdam (24.08.14).

Abb. 113: Online-Bilddatenbank Rijksstudio, Rijksmuseum, Amsterdam (24.08.14).

Abb. 114: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 115: Online-Bilddatenbank Albertina, Wien (19.05.14).

Abb. 116: Detail aus Abb. 53.

Abb. 117: Publications on (Art) History (24.02.14), URL: <http://www.pubhist.com/w3194>.

Abb. 118: Online-Bilddatenbank Artstor (23.08.14).

Abb. 119: Online-Bilddatenbank Rijksstudio, Rijksmuseum, Amsterdam (24.08.14).

Abb. 120: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 121: Online-Bilddatenbank Prometheus (23.08.14).

Abb. 122: Online-Sammlung Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (23.08.14),
URL: <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/102329.html?mulR=1626960819>.

Abb. 123: León Krempel, Studien zu den datierten Gemälden des Nicolaes Maes, Petersberg 2000, Abb. 37.

Abb. 124: Online-Bilddatenbank Rijksstudio, Rijksmuseum, Amsterdam (24.08.14).

Abb. 125: Online-Bilddatenbank Artstor (23.08.14).

Abb. 126: Hollander 2002, S. 152, Abb. 67.

Abbildungen



Abb. 1: Jacobus Vrel, Frau am Fenster, 1654, Öl auf Holz, 66,5 x 47,4 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

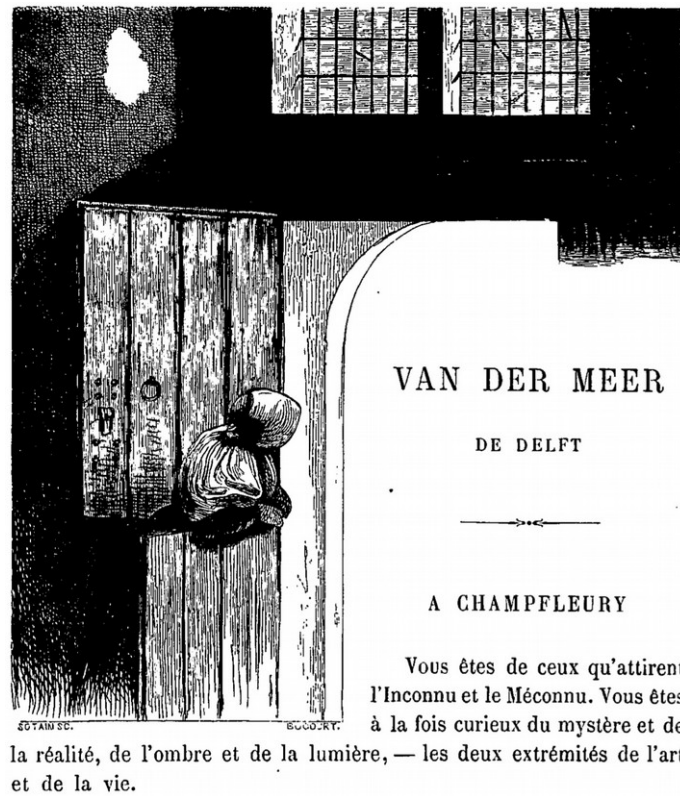


Abb. 2: Jacobus Vrel, Titelblatt zu Thoré-Bürger *Van der Meer de Delft*, 1866.



Abb. 3: Jacobus Vrel, „Intérieur de béguinage“, Titelblatt zu Brière-Misme *Jacob Vrel. Un Intimiste Hollandais*, 1935.



Abb. 4: Jacobus Vrel, Straßenszene mit Durchblick zum Markt, Öl auf Holz, 52 x 40 cm, Privatbesitz, Deutschland.



Abb. 5: Gerrit Adriaensz. Berckheyde, Straße in Haarlem, Öl auf Holz, 34 x 39 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.



Abb. 6: Jacobus Vrel, Straßenszene, Öl auf Holz, 50 x 38,5 cm, Kunsthalle, Hamburg.



Abb. 7: Unbekannter Künstler, Weberwerkstatt, Verbleib unbekannt.

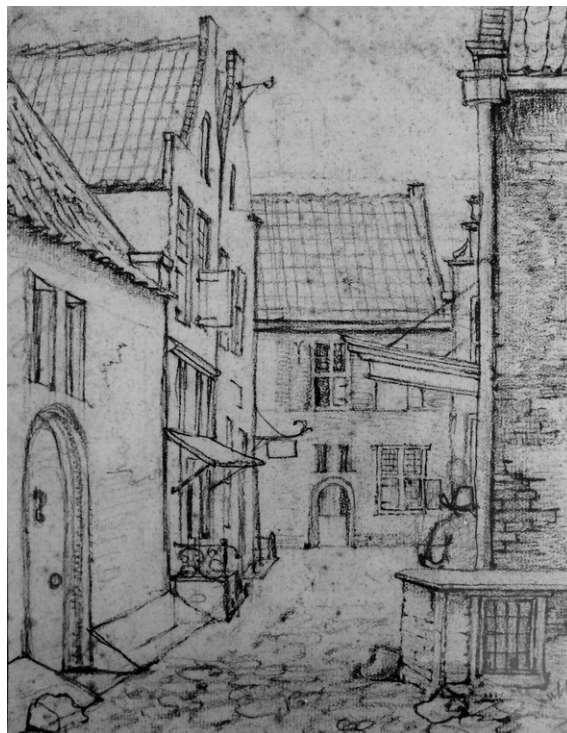


Abb. 8: Jacobus Vrel, Straßenansicht, Schwarze Kreide, Sammlung ten Cate, Almelo.



Abb. 9: Jacobus Vrel (zugeschrieben) Kircheninterieur, Öl auf Holz,
Sammlung des Prinzen zu Bentheim-Steinfurt, Burgsteinfurt.



Abb. 10: Jacobus Vrel (zugeschrieben), Kircheninterieur, Öl auf Holz, 64,7 x 42,5 cm,
Verbleib unbekannt.

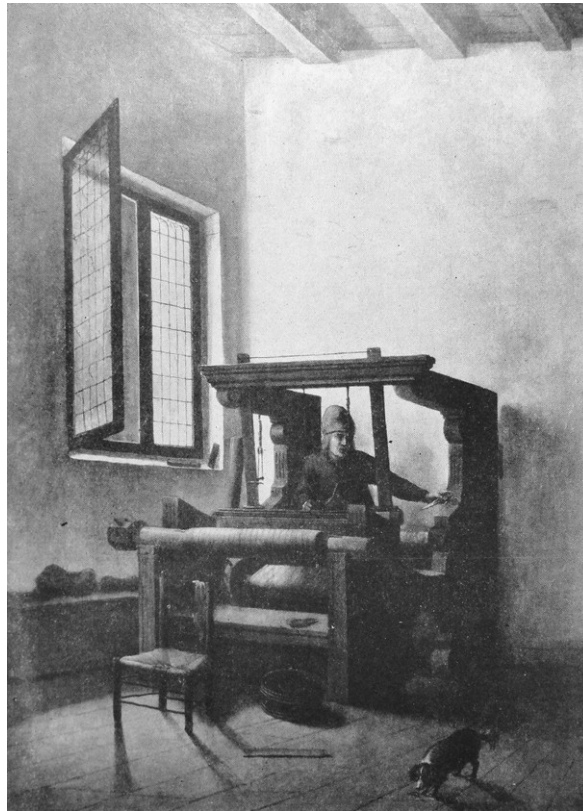


Abb. 11: Jacobus Vrel, Weberwerkstatt, Öl auf Holz, 63 x 48 cm, Verbleib unbekannt.



Abb. 12: Jacobus Vrel, Mann am Fenster, Öl auf Holz, 52,9 x 40 cm, Privatsammlung.



Abb. 13: Jacobus Vrel, Interieur mit Frau am Waschzuber, 49 x 55 cm, Museum de Fundatie, Heino/Zwolle.



Abb. 14: Jacobus Vrel, Frau am Fenster, Detail Fenster, 1654, Öl auf Holz, 66,5 x 47,4 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 15: Jacobus Vrel, Frau am Fenster, Detail Flechtstuhl, 1654, Öl auf Holz, 66,5 x 47,4 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 16: Jacobus Vrel, Frau am Fenster, Detail Nähzeug am Tisch, 1654, Öl auf Holz, 66,5 x 47,4 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

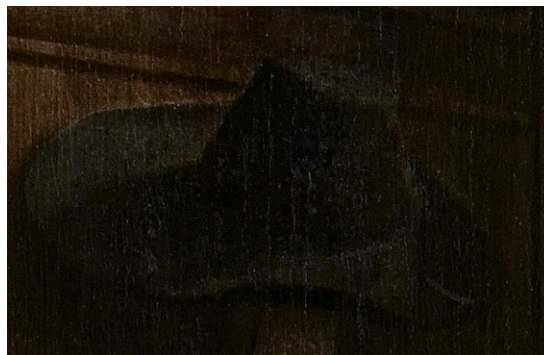


Abb. 17: Jacobus Vrel, Frau am Fenster, Detail Männerhut, 1654, Öl auf Holz, 66,5 x 47,4 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.



Abb. 18: Jacobus Vrel, Holländisches Interieur, Öl auf Holz, 71,5 x 59,5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel.

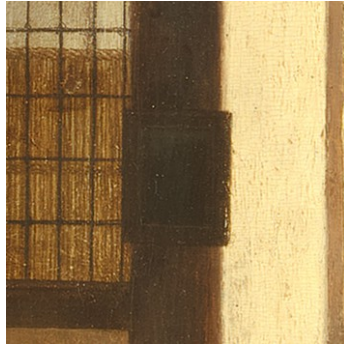


Abb. 19: Jacobus Vrel, Holländisches Interieur, Detail Spiegel, Öl auf Holz, 71,5 x 59,5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel.

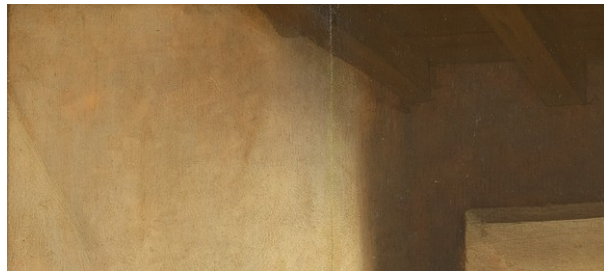


Abb. 20: Jacobus Vrel, Holländisches Interieur, Detail Wandstruktur, Öl auf Holz, 71,5 x 59,5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel.



Abb. 21: Jacobus Vrel, Holländisches Interieur, Detail Kind im Hängeboden, Öl auf Holz, 71,5 x 59,5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel.

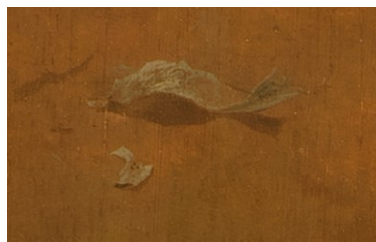


Abb. 22: Jacobus Vrel, Holländisches Interieur, Detail Signatur, Öl auf Holz, 71,5 x 59,5 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüssel.



Abb. 23: Jacobus Vrel, Interieur mit lesender Frau,
Öl auf Holz, 63 x 47 cm, Musée des Beaux-Arts, Lille.



Abb. 24: Jacobus Vrel, Interieur mit lesender Frau, Detail,
Öl auf Holz, 63 x 47 cm, Musée des Beaux-Arts, Lille.



Abb. 25: Jacobus Vrel, Interieur mit Frau am Kamin, Öl auf Holz, 64,5 x 47,5 cm, Sammlung Carmen Thyssen-Bornemisza, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



Abb. 26: Jacobus Vrel, Interieur mit Frau am Kamin,
Öl auf Holz, 65 x 47,5 cm, Verbleib unbekannt.



Abb. 27: Jacobus Vrel, Interieur mit Wöchnerin, Öl auf Holz, 71 x 58,5 cm, Privatbesitz.



Abb. 28: Jacobus Vrel, Die Krankenschwester, Öl auf Holz, 56,5 x 45,5 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.



Abb. 29: Jacobus Vrel, Die Krankenschwester, Detail, Öl auf Holz, 56,5 x 45,5 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.



Abb. 30: Jacobus Vrel, Die Krankenschwester, Detail Kamin, Öl auf Holz, 56,5 x 45,5 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.



Abb. 31: Jacobus Vrel, Die junge Schwester (*The little Nurse*),
Öl auf Holz, 54 x 42 cm, Ashmolean Museum, Oxford.



Abb. 32: Jacobus Vrel, Interieur mit Mutter einem Kind die Haare kämmend, Öl auf Holz, 55,9 x 40,6 cm, The Detroit Institute of Art, Detroit.



Abb. 33: Jacobus Vrel, Frau am Fenster, Öl auf Holz, 45,7 x 39,42 cm, Collection Frits Lugt, Fondation Custodia, Institut Néerlandais, Paris.



Abb. 34: Jacobus Vrel, Die Lesende, Öl auf Holz, 54,5 x 41 cm, Privatsammlung.



Abb. 35: Jacobus Vrel, Frau am Kamin, Öl auf Holz, 36 x 27,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 36: Jacobus Vrel, Frau am Kamin, Detail Delfter Teller, Öl auf Holz, 36 x 27,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 37: Jacobus Vrel, Frau am Kamin, 28 x 23 cm, Verbleib unbekannt.



Abb. 38: Jacobus Vrel, Alte Frau am Kamin, Öl auf Holz,
36 x 31 cm, Eremitage, St. Petersburg.



Abb. 39: Jacobus Vrel, Die Genesende, Öl auf Holz, 57 x 47,5 cm, Privatsammlung.



Abb. 40: Jacobus Vrel, Die Genesende (unbeschnitten), Öl auf Holz, 62,5 x 47,5 cm, Privatsammlung.



Abb. 41: Jacobus Vrel, Interieur mit alter Frau, Öl auf Holz,
16,4 x 12 cm, Privatbesitz, Deutschland.



Abb. 42: Jacobus Vrel, Frau einen Strumpf stopfend, Öl auf Holz, 38,6 x 24,1 cm, Collection of Alfred and Isabel Bader, Milwaukee.



Abb. 43: Jacobus Vrel, Frau neben einem Hocker sitzend,
Öl auf Holz, 37,6 x 30,8 cm, Privatsammlung.



Abb. 44: Meister von Flémalle, Mérode-Altar, Verkündung (mittlere Tafel), 64,1 x 63,2 cm, The Cloisters Collection, The Metropolitan Museums of Art, New York.



Abb. 45: Meister von Flémalle, Werl-Altar, Heilige Barbara (rechter Flügel), 101 x 47 cm, Museo del Prado, Madrid.



Abb. 46: Jan van Eyck, Arnolfini-Porträt, 1434, Öl auf Holz, 82 x 60 cm, The National Gallery, London.



Abb. 47: Turin-Mailänder Stundenbuch, Geburt des Johannes, fol 93v, Museo Civico, Turin.



Abb. 48: Rogier van der Weyden, Johannesaltar, Geburt des Johannes (linker Flügel), Öl auf Holz, 77 x 48 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlin.



Abb. 49: Joachim Beuckelaer, Das geschlachtete Schwein, 114 x 83 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Köln.



Abb. 50: Adriaen van Ostade, Bauernfamilie, Öl auf Holz, 47 x 42 cm,
The Royal Collection, Windsor Castle, London.



Abb. 51: Pieter Codde, Fröhliche Gesellschaft, 1633, Öl auf Holz, 49 x 76,5 cm,
Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien.



Abb. 52: Rembrandt van Rijn, Der Maler in seiner Werkstatt, um 1629, Öl auf Holz, 25 x 32 cm, Museum of Fine Arts, Boston.



Abb. 53: Pieter de Hooch, Frau mit Kind, Öl auf Leinwand, 65 x 60,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 54: Isaac Koedijck, Das leere Glas, Öl auf Holz, 66 x 55 cm, Privatbesitz.



Abb. 55: Isaac Koedijck, Die Fußoperation, Öl auf Holz, 90,5 x 72,5 cm, Privatbesitz.



Abb. 56: Dirck Hals, Frau einen Brief zerreißend, 1631,
Öl auf Holz, 45,5 x 56 cm, Landesmuseum, Mainz.



Abb. 57: Nicolaes Maes, Alte Frau am Spinnrad, Öl auf Leinwand, 63 x 55 cm,
Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 58: Jacobus Vrel, Die Krankenschwester, Detail Schuhe, Öl auf Holz, 56,5 x 45,5 cm, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen.



Abb. 59: Samuel van Hoogstraten, Pantoffeln, Öl auf Leinwand, 103 x 70 cm, Louvre, Paris.



Abb. 60: Jan van Eyck, Genter Altar, Maria (Mitteltafel, oberes Register), Detail, Öl auf Holz, St. Bavo, Gent.



Abb. 61: Quentin Massys, Der Geldwechsler und seine Frau, Mischtechnik auf Holz, 71 x 68 cm, Louvre, Paris.



Abb. 62: Esaias Boursse, Interieur mit Frau am Spinnrad, 1661,
Öl auf Leinwand, 60 x 49 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 63: Pieter de Hooch, Äpfel schälende Frau, Öl auf Leinwand, 70,5 x 54,3 cm, The Wallace Collection, London.



Abb. 64: Pieter Janssens Elinga, Lesende Frau im Interieur, Öl auf Leinwand, 75,5 x 63,5 cm, Alte Pinakothek, München.



Abb. 65: Frans van Mieris, Junge Frau vor dem Spiegel, Öl auf Holz, 49,9 x 31,6 cm, Alte Pinakothek, München.



Abb. 66: Jan Vermeer, Die Milchmagd, Öl auf Leinwand, 45,5 x 41 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 67: Pieter Codde, Junger Mann mit Pfeife, Öl auf Holz, 46 x 34 cm, Musée des Beaux-Arts, Lille.

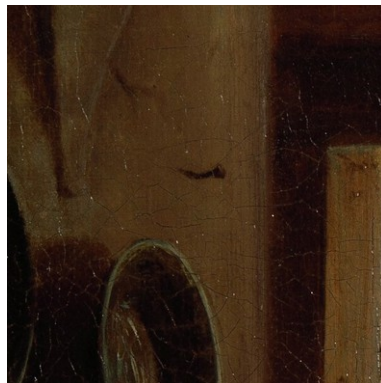


Abb. 68: Esaias Boursse, Interieur mit Frau am Spinnrad, Detail Nagel, 1661, Öl auf Leinwand, 60 x 49 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 69: Jan Vermeer, Junge Dame mit Perlenhalsband, Öl auf Leinwand, 55 x 45 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlin.



Abb. 70: Jan Vermeer, Die Musikstunde, Öl auf Leinwand, The Royal Collection, Buckingham Palace, London.



Abb. 71: Pieter de Hooch, Hof eines holländischen Hauses, Öl auf Holz, 60 x 49 cm, Louvre, Paris.



Abb. 72: Unbekannter Künstler, Der kleine Hof, Öl auf Leinwand, 40,5 x 29,5 cm, Privatbesitz.



Abb. 73: Rogier van der Weyden, Johannesaltar, Enthauptung des Johannes (rechter Flügel), Öl auf Holz, 78,7 x 49,2 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlin.



Abb. 74: Martinus Opifex, Medea erwartet Jason, Cod. 2773, fol 16r, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.



Abb. 75: Nicolaes Maes, Bäuerin am Türfenster, Tusche, Verbleib unbekannt.



Abb. 76: Rembrandt van Rijn, Frau aus dem Fenster schauend, Tusche, 29,5 x 16,4 cm, Louvre, Sammlung Edmond de Rothschild, Paris.



Abb. 77: Rembrandt van Rijn, Junge Frau am Fenster sitzend, braune Tusche, 17,5 x 13,4 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

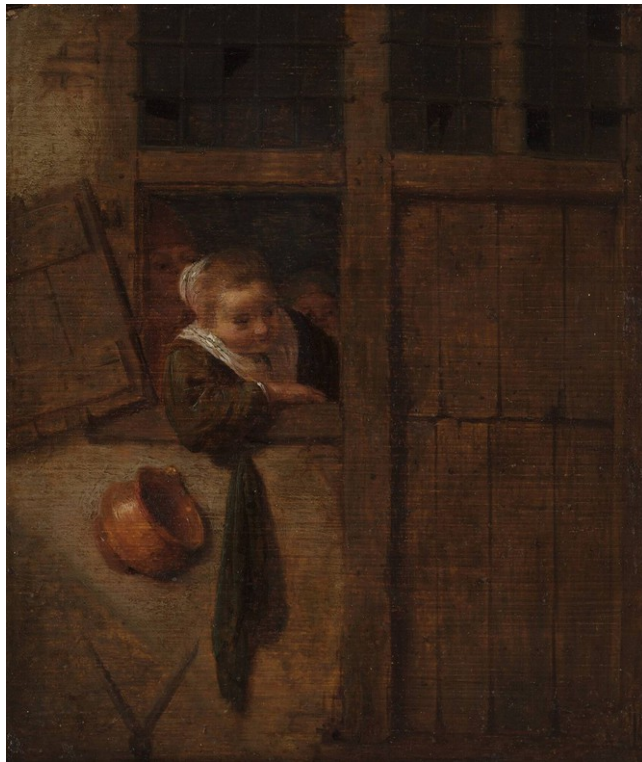


Abb. 78: Hendrick Sorgh, Mädchen am Fenster, 1659,
Öl auf Holz, 21,1 x 17,8 cm, Museum Boijmans, Rotterdam.



Abb. 79: Hendrick van der Burch, Frau und Kind am Fenster, Öl auf Holz, 41,5 x 33 cm,
Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Delft.



Abb. 80: Hendrick van der Burch, Die Terrasse, Öl auf Leinwand, 111,5 x 73,5 cm, The Art Institute of Chicago, Chicago.



Abb. 81: Pieter Cornelisz. van Slingelandt, Eine Frau bekommt einen Hahn durch ein Fenster gereicht, 1643, Öl auf Holz, 35,1 x 28 cm, Gemäldegalerie, Dresden.



Abb. 82: Nicolaes Maes, Die schlafende Küchenmagd, Öl auf Holz, 70 x 53,3 cm, The National Gallery, London.



Abb. 83: Nicolaes Maes, Die Lauscherin, 1657, Öl auf Leinwand, 95,5 x 122 cm, Dordrechts Museum (Leihgabe des Instituut Collectie Nederland, Den Haag).



Abb. 84: Emanuel de Witte, Interieur mit Dame am Virginal, Öl auf Leinwand, 77,5 x 104,5 cm, Museum Boijmans, Rotterdam.



Abb. 85: Pieter de Hooch, Am Wäscheschrank, 1663, Öl auf Leinwand, 70 x 75,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 86: Pieter de Hooch, Die Überbringung des Briefes, Öl auf Leinwand, 68 x 59 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 87: Pieter Hooch, Hinterhof eines Hauses in Delft, 1658, Öl auf Leinwand, 73,5 x 60 cm, The National Gallery, London.



Abb. 88: Pieter de Hooch, Porträt einer Familie in einem Delfter Hinterhof, Öl auf Leinwand, 112,5 x 97 cm, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, Wien.



Abb. 89: Esaias Boursse, Die Wäscherin, Öl auf Leinwand, 37,7 x 30 cm,
Museum Boijmans, Rotterdam.



Abb. 90: Samuel van Hoogstraten, Perspektive von der Türschwelle, 1662, Öl auf Leinwand, 264 x 136 cm, Dyrham Park, Gloucester.



Abb. 91: Samuel van Hoogstraten, Perspektivkasten, The National Gallery, London.

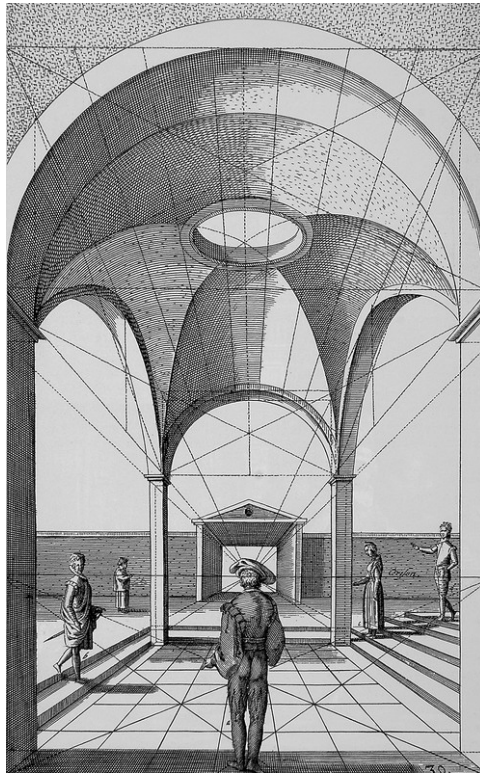


Abb. 92: Hans Vredeman de Vries, Illustration aus *Perspective*, 1604, Blatt 30.



Abb. 93: Philips Angel, Titelblatt zu *Lof der Schilderkonst*, 1642.



Abb. 94: Esaias Boursse, Holländisches Interieur mit nähender Frau, Öl auf Leinwand, 52 x 59 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlin.

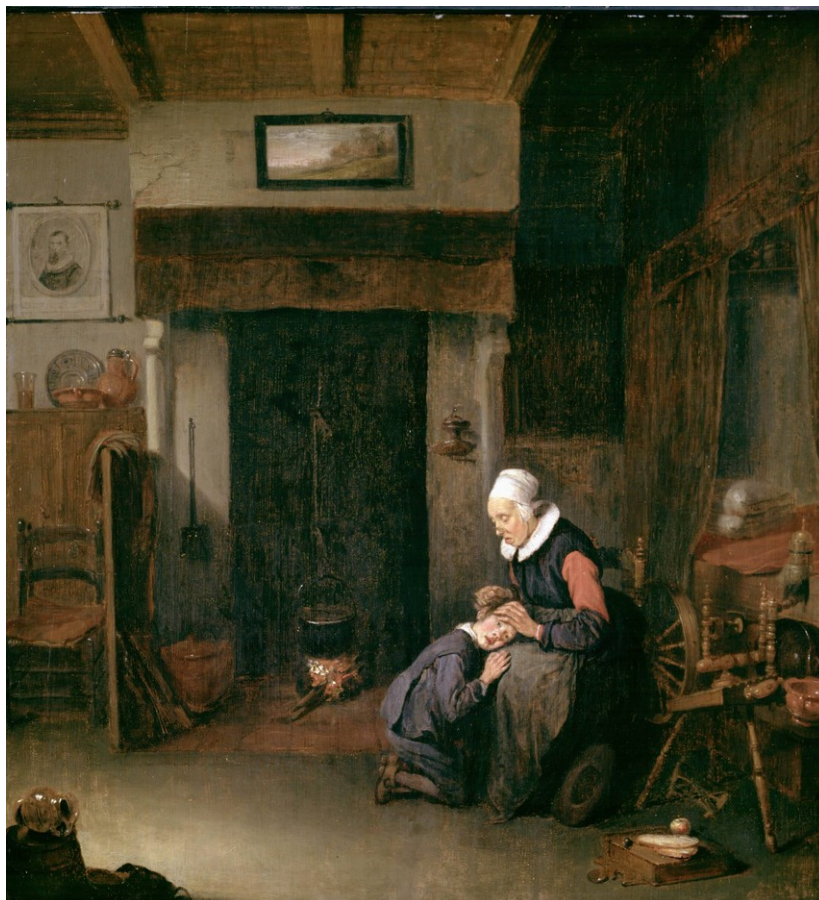


Abb. 95: Quiringh Gerritsz. Brekelenkam, Alte Frau einen Jungen entlausend, 1648, Öl auf Holz, 57 x 53,3 cm, Museum De Lakenhal, Leiden.



Abb. 96: Dirck Hals, Mutter mit Kindern, 1631, Öl auf Holz, 15,7 x 21,4 cm, Stiftung P. & N. de Boer, Amsterdam.



Abb. 97: Gerard ter Borch, Die Familie des Steinschleifers, Öl auf Leinwand, 72 x 59 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlin.

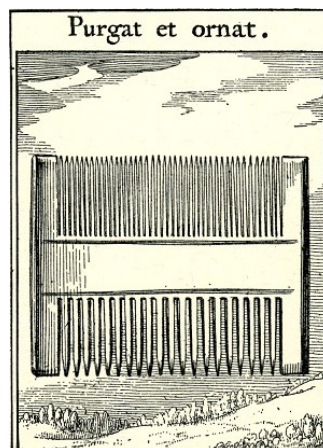


Abb. 98: Roemer Visscher, Purgat et Ornat, Emblem aus *Sinnepoppen*, 1614.



Abb. 99: Gerrit Dou, Alte Frau mit Lektionar, Öl auf Holz, 71 x 55,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 100: Esaias Boursse, Alte Frau bei der Handarbeit, Öl auf Holz, 28,5 x 22,3 cm, Collection Frits Lugt, Fondation Custodia, Institut Néerlandais, Paris.



Abb. 101: Nicolaes Maes, Alte Frau im Gebet, Öl auf Leinwand, 134 x 113 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

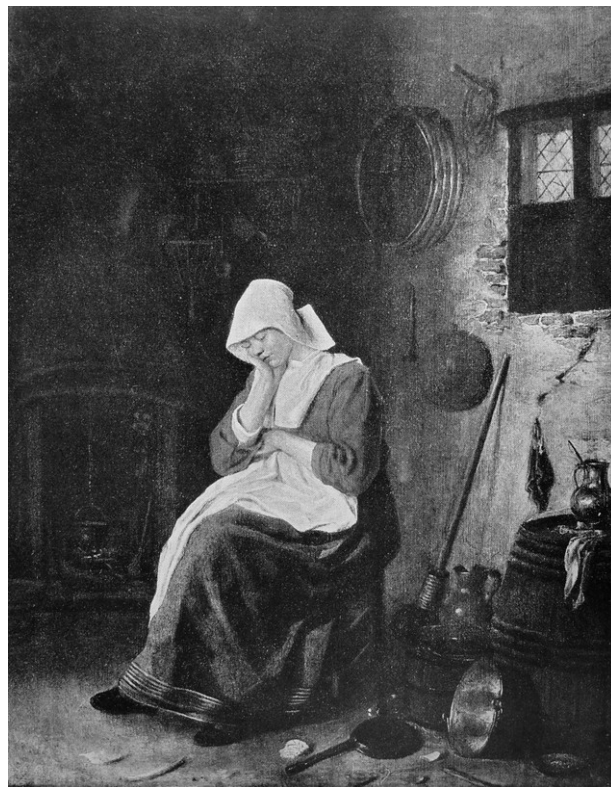


Abb. 102: Esaias Boursse, Schlummernde Frau, Öl auf Holz, 52 x 40 cm, Verbleib unbekannt.



Abb. 103: Gabriel Metsu, Alte Frau bei der Mahlzeit, Öl auf Holz, 81,9 x 69,2 cm, Privatsammlung.



Abb. 104: Frans van Mieris, Porträt der Cunera van der Cock, Die Frau des Künstlers, Öl auf Holz und Pergament, 16 x 13,3 cm, The National Gallery, London.



Abb. 105: Pieter de Hooch, Frau und Kind im Interieur, Öl auf Leinwand, 50,8 x 61 cm, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.

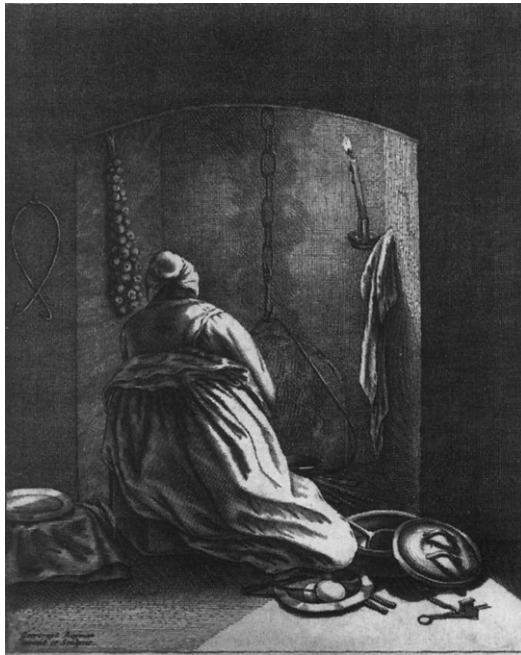


Abb. 106: Geertruydt Roghman, Kochende Frau, Kupferstich, 21,3 x 17,1 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 107: Gerard ter Borch, Galante Unterhaltung, Öl auf Leinwand, 71 x 73 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 108: Pieter Janssens Elinga, Interieur mit Gitarre spielender Frau, Öl auf Leinwand, 80 x 65,1 cm, Phoenix Art Museum, Phoenix.



Abb. 109: Pieter Codde, Frau am Virginal, Öl auf Holz, 43 x 32 cm, Privatbesitz.



Abb. 110: Geertruydt Roghman, Töpfe reinigende Frau, Kupferstich, 21,3 x 17,1 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 111: Geertruydt Roghman, Spitzenklöpplerin, Kupferstich, 21,3 x 17,1 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 112: Geertruydt Roghman, Frau am Spinnrad, Kupferstich, 21,3 x 17,1 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 113: Rembrandt van Rijn, Frau im Alkoven sitzend, Mischtechnik, 17,7 x 24,1 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 114: Rembrandt van Rijn, Interieur mit Saskia im Bett, Mischtechnik, 14,7 x 17,6 cm, Collection Frits Lugt, Fondation Custodia, Institut Néerlandais, Paris.



Abb. 115: Frans van Mieris, Kranke Frau im Bett, 1663, Mischtechnik, 26,2 x 33,8 cm, Albertina, Wien.



Abb. 116: Pieter de Hooch, Frau mit Kind, Detail, Öl auf Leinwand, 65 x 60,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 117: Pieter de Hooch, Eine Frau mit einem Baby im Schoß und einem kleinen Kind, 1658, Öl auf Holz, 60 x 47 cm, Aurora Art Fund.



Abb. 118: Caspar Netscher, Frau die einem Kind das Lesen beibringt und ein spielendes Kind, Öl auf Holz, 45,1 x 37 cm, The National Gallery, London.



Abb. 119: Nicolaes Maes, Junge Frau an der Wiege, Öl auf Leinwand, 32,5 x 28 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 120: Quiringh Gerritsz. Brekelenkam, Der Kupferschmied, Öl auf Holz, 62,5 x 86,6 cm, Alte Pinakothek, München.



Abb. 121: Quiringh Gerritsz. Brekelenkam, Die Werkstatt des Schneiders, Öl auf Leinwand, 66 x 53 cm, Amsterdam Museum, Amsterdam.



Abb. 122: Esaias Boursse, Das Tischgebet, Öl auf Leinwand, 59,7 x 47,6 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.



Abb. 123: Nicolaes Maes, Milchverkäuferin vor der Haustür, 57,5 x 62,5 cm, Apsley House, London.



Abb. 124: Nicolaes Maes, Gemüsemarkt, Öl auf Leinwand, 71 x 91 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.



Abb. 125: Pieter de Hooch, Die Trinker, 1658, 69 x 60 cm, Louvre, Frankreich.

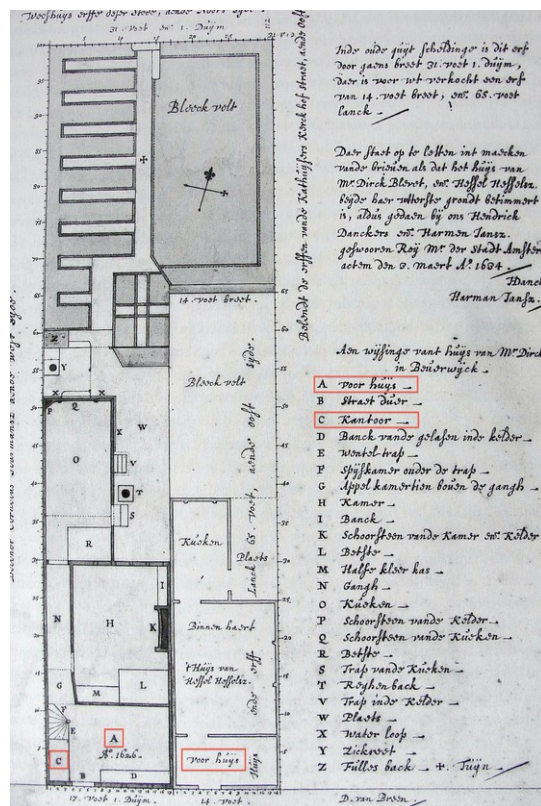


Abb. 126: Daniël van Breen, Grundriss für ein Doppelhaus in der Westerstraat in Amsterdam, 1634, Gemeentearchief, Amsterdam.

Abstracts

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Kontextualisierung der Interieurmalerie des weitgehend unbekannten Künstlers Jacobus Vrel innerhalb der Kunst des 17. Jahrhunderts in Holland. Dies soll ermöglichen, neue Aussagen zu dessen Raumdarstellung zu treffen und die Interieurs des Künstlers innerhalb der Tradition holländischer Interieurmalerie zu positionieren. Da keinerlei Informationen zum Leben und Schaffen Vrels erhalten sind, erfolgt die Bearbeitung auf Grundlage einer Untersuchung der Charakteristika seiner Malerei, die im Vergleich mit der zeitgenössischen Interieurmalerie besprochen werden. Die Themenwahl seiner Interieurs und die dargestellten Szenen werden im Hinblick auf die holländische Genremalerei und unter Einbeziehung der zeitgenössischen gesellschaftlichen Situation untersucht.

Eine diskursive und vergleichende Bearbeitung von Jacobus Vrels Kunst führt zu dem Ergebnis, dass sich Gestaltungsweise und Raumauffassung der Interieurs des Künstlers in die Tradition holländischer Interieurmalerie zur Mitte des 17. Jahrhunderts einordnen lassen. Gleichermäßen bedient er sich bei der Darstellung von Personen im Raum gängiger Sujets holländischer Genre- und Interieurmalerie. Das Besondere an Vrels Kunst liegt in der Tatsache, dass sie zwar mit jener seiner Zeitgenossen vergleichbar ist, doch der Künstler oft gänzlich eigene Lösungen zur Raumkonstruktion entwickelt und seine Themenumsetzung im Interieur derjenigen von anderen holländischen Malern konträr gegenübersteht.

The thesis at hand deals with the contextualisation of the interior paintings by the largely unknown artist Jacobus Vrel within the art of the 17th century in Holland. This approach should establish the possibility of making new statements on Vrel's spatial representations and situating the artist's interiors within the tradition of Dutch interior painting. As no information on the artist's life and work exist, studies of his work are based on an investigation of the characteristics of his interiors, which will be discussed in comparison to contemporary interior painting. Vrel's choice of topics and the depicted scenes will be analysed in relation to Dutch genre painting, including aspects of the contemporary social situation in Holland.

The discursive and comparative studies on Jacobus Vrel's art lead to the conclusion that the artist's representation of interiors can be placed within the tradition of Dutch interior painting of the mid-17th century. Likewise, in his depiction of persons in interiors, Vrel employs popular topics of Dutch genre and interior painting. The originality of his art lies in the fact that it is indeed comparable to those of his contemporaries, however, he develops his own specific solutions in the construction of space and his depiction of genre scenes in interiors is contrary to those of other Dutch artists.

Curriculum Vitae

Luisa Senkowsky

Kontakt: luisa.senkowsky@gmx.at

Ausbildung

- | | |
|-----------|--|
| Seit 2011 | Master-Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, Österreich |
| 2008–2011 | Bachelor-Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien, Österreich
Bachelor-Arbeiten: <ul style="list-style-type: none">• Niederländer in Österreich im 17. Jahrhundert• Das Jüngste Gericht im Norden Europas des 15. und 16. Jahrhunderts:
Eine Untersuchung zur Darstellung des Himmels |
| 2010–2011 | Erasmus-Auslandsemester an der Universität Utrecht, Niederlande |
| 2007–2008 | Diplomstudium der Kunstgeschichte an der Universität Innsbruck, Österreich |
| 2002–2007 | HTL Bau und Kunst, Grafik- und Kommunikationsdesign, Innsbruck, Österreich (Matura) |

Berufliche Praxis

- | | |
|-----------|---|
| 2013–2014 | Erasmus-Praktikum Auktionshaus Sotheby's, Köln, Deutschland |
| 2013 | Praktikum Labor für empirische Bildwissenschaft, Universität Wien, Österreich |
| 2011–2012 | Praktikum Galerie Lehner, Wien, Österreich |
| 2011 | Praktikum Museum Schnütgen – Kunst des Mittelalters, Köln, Deutschland |

Sprachkenntnisse

- | | |
|----------------|----------------------|
| Deutsch | Muttersprache |
| Englisch | Fließend |
| Niederländisch | Sehr gute Kenntnisse |
| Französisch | Grundkenntnisse |